

Mariusz Dzięglewski

Kondycja zawodowa i warunki pracy osób tworzących książki w Polsce

Raport z badań

includLab dla
Instytutu Książki

Mariusz Dzięglewski

Kondycja zawodowa i warunki pracy osób tworzących książki w Polsce

Raport z badań

Kraków 2025

Wydawca

Instytut Książki
ul. Zygmunta Wróblewskiego 6
31-148 Kraków
tel. (+48) 12 61 71 900
e-mail: biuro[at]instytutksiazki.pl

Autor raportu

Mariusz Dzięglewski

Redakcja i korekta

Elżbieta Zarych

Opracowanie typograficzne i skład

Alicja Stępniaak

Proponowany zapis bibliograficzny

Dzięglewski M. (2025) *Kondycja zawodowa i warunki pracy osób tworzących książki w Polsce. Raport z badań*, Kraków: Instytut Książki

Publikacja powstała w ramach projektu badawczego „Badanie kondycji osób tworzących książki w Polsce”. Badanie zostało zrealizowane przez firmę includLab na zlecenie Instytutu Książki.

Realizacja badań terenowych

Grzegorz Dutka, Mariusz Dzięglewski, Aldona Guzik, Paulina Rojek-Adamek, Mateusz Szast

Wsparcie w realizacji badań i kodowaniu danych jakościowych

Anna Rajnert, Bartosz Błaszczyk

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach dotacji celowej pod nazwą „Badanie kondycji osób tworzących książki w Polsce” (umowa nr 145/DF- VII/2025 z dn. 9.06.2025).



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	5
Najważniejsze wnioski z badań	11
Rozdział 1. Twórcy książki jako przedmiot badań	17
Rozdział 2. Metodologia i charakterystyka respondentów	25
Cel i pytania badawcze	25
Metody i techniki badań	31
Charakterystyka badanych	36
Rozdział 3. Wybór zawodu i warunki pracy	43
Ścieżki zawodowe	43
Warunki i specyfika pracy twórczej	51
Rozdział 4. Status zawodowy pisarzy, ilustratorów i tłumaczy	75
Wysokość i źródła dochodów	75
Etat i dostęp do systemu ubezpieczeń społecznych	92
Społeczny odbiór zawodów twórczych	101
Rozdział 5. Doświadczenia twórców na rynku wydawniczym	107
Postrzeganie rynku wydawniczego	108
Doświadczenia twórców na rynku wydawniczym	117
Umowy wydawnicze	132
Rozdział 6. Inni aktorzy i mikroświaty literackie	147
Relacje z innymi aktorami w przestrzeni literackiej	147
Mikroświaty literackie	158
Miejsce i aktywność twórców w mikroświatach	177
Rozdział 7. Pozycja, autonomia i rola społeczna twórcy	181
Wymiary budowania pozycji w przestrzeni literackiej	183
Narzędzia budowania pozycji	191
Autonomia i społeczna rola twórców	207

Rozdział 8. Wnioski i rekomendacje	217
Wnioski końcowe	217
Bariery i strategie badanych	221
Rekomendacje	232
Zakończenie	257
Bibliografia	261
Spis tabel	263
Spis rysunków	265
Aneks	267

Wprowadzenie

Minęło już ponad 30 lat od czasu przełomu mającego miejsce w Polsce w 1989 r. Upadek scentralizowanego, propagandowego modelu obiegu literatury, gwałtowne przemiany gospodarcze, społeczno-kulturowe i polityczne obudziły wielkie społeczne oczekiwania. Wyrastające jak grzyby po deszczu nowe oficyny, wysyp niedostępnych wcześniej książek, dojście do głosu twórców reprezentujących nurty i obszary twórczości spychane wcześniej na margines i wciąż nienasycony popyt na dobrą książkę to echo wspomnień starszych twórców, którzy wzięli udział w prezentowanych w niniejszym raporcie badaniach. Rozwijający się po 1989 r. rynek książki obfitował od początku w szereg anomalii. Wierzano jednak, iż występujące w nim początkowo nieprawidłowości, tak jak i w każdym innym obszarze rozwijającej się gospodarki, stopniowo zanikną, a rynek sam się ustabilizuje. Tymczasem, po ponad trzech dekadach, rynek książki nie tylko nie „okrzepł”, ale stał się obszarem występowania wielu patologicznych zjawisk, które wręcz z czasem zdają się nasilać. Zjawiska te są powszechnie znane: dominacja kilku największych dystrybutorów i sieci sprzedażowych, które dyktują warunki cenowe, eliminując skutecznie małe księgarnie i wydawnictwa z rynku, „nadprodukcja” książek o niewielkiej wartości artystycznej i marginalizacja literatury ambitnej, której trudno się przebić i trafić na półki sieciowych księgarni. Problematyczne są także ugruntowane przez lata schematy działania i postawy niektórych wydawców względem autorów oraz niezwykle krucha pozycja w przestrzeni literackiej tych ostatnich.

Na szczęście coraz więcej osób – również wśród osób decyzyjnych – dostrzega konieczność ingerencji państwa w mechanizmy rynkowe i wprowadzenia regulacji chroniących zarówno dostęp do ambitnej i wartościowej literatury, jak i samych twórców. Książka jest bowiem nie tylko produktem, ale także dobrem kultury. To między innymi książki są bazą dla rozwoju społeczeństw i jednostek, dzięki nim możliwe są też innowacje i rozwój gospodarczy. Dlatego zaskakujące

jest to, iż książka w Polsce zamiast stać się objętym mecenatem państwa dobrem narodowym, wciąż funkcjonuje jako produkt w ramach nieuregulowanego rynku. Pod tym względem Polsce daleko jest do standardów przyjętych w innych krajach europejskich.

Sytuacja autorów – pisarzy, ilustratorów, tłumaczy – na przestrzeni tego okresu zdaje się stopniowo pogarszać. Nie tylko są oni zepchnięci na margines przez dużych rynkowych graczy, słabo wynagradzani za pracę, ale także wyłączeni z dostępu do publicznego systemu opieki społecznej. Brak regulacji formalno-prawnych dla zawodów artystycznych sprawia, iż wiele profesji związanych z aktywnym uprawianiem literatury wymaga od twórców, aby utrzymać się na powierzchni życia społecznego, ciągłego stosowania różnego rodzaju strategii, wyborów i zabiegów. To, co zasługuje na duże uznanie, to sposób, w jaki poszczególne grupy zawodowe się konsolidują, tworzą dynamicznie rozwijające się struktury organizacyjne, zaczynają głośno mówić o swojej sytuacji i wysuwać konkretne postulaty. Widoczne jest to przede wszystkim w działaniach stowarzyszeń branżowych, których liderzy biorą aktywny udział w debatach i konsultacjach społecznych dotyczących konkretnych rozwiązań. Pisarze i pisarki, ilustratorzy i ilustratorki, tłumacze i tłumaczki – których opinie zostały uwzględnione w niniejszym raporcie – reprezentują nieliczne, ale niezwykle ważne z wielu względów grupy zawodowe. W porównaniu do takich grup, jak nauczyciele, rolnicy czy górnicy, posiadających silne związki zawodowe i równie silną pozycję w negocjacjach z rządem, pozycja artystów wydaje się bardzo słaba. Dlatego też wpisanie w kalendarz prac legislacyjnych projektu ustawy o zabezpieczeniu socjalnym osób wykonujących zawód artystyczny należy uznać za sukces.

Niniejszy raport stanowi kontynuację dotychczasowych badań po roku 1989 nad przestrzenią literacką w Polsce. Jego celem jest próba udzielenia odpowiedzi na pytanie „W jaki sposób pracują dziś w Polsce osoby zajmujące się pisanie książek, ich ilustrowaniem i tłumaczeniem?”. W pytaniu tym zawarty jest szereg pomniejszych zagadnień, takich jak: postrzeganie przez badanych pracy twórczej, warunki pracy, źródła dochodów, relacje z innymi aktorami¹ (przede wszystkim

¹ Określenia „aktor” używam w niniejszym raporcie w sensie socjologicznym w odniesieniu do dwóch kategorii: (1) jednostek – osób, których domeną aktywności są działania

z wydawcami) oraz sposób funkcjonowania twórców w mikroświatach literackich. Dane przedstawione w raporcie pochodzą z dwóch równolegle prowadzonych badań zrealizowanych w okresie od czerwca do września 2025 r. Pierwsze badanie miało charakter ilościowy i opierało się na metodzie sondażu diagnostycznego, którym objęto 663 pisarzy, ilustratorów i tłumaczy. Drugie badanie miało charakter jakościowy i opierało się na metodzie indywidualnego wywiadu pogłębianego. Wzięło w nim udział 75 przedstawicieli tych zawodów. *Novum* podejścia do tematu funkcjonowania twórców w przestrzeni literackiej polega na potraktowaniu ich aktywności w kategoriach pracy zawodowej oraz uwzględnieniu oprócz pisarek i pisarzy również branży ilustratorskiej i translatorskiej. Ponadto badania miały także bardzo konkretny cel praktyczny – dostarczenie niezbędnych danych nie tylko ilościowych, ale także danych jakościowych, pozwalających w sposób pogłębiony poznać różne aspekty uprawiania tych zawodów w Polsce. Dokładna diagnoza mocnych i słabych punktów sytuacji zawodowej twórców pozwoliła na opracowanie i przedstawienie określonych rekomendacji.

Raport adresowany jest do wszystkich osób, którym leży na sercu dobro literatury i sytuacja zawodowa artystów w Polsce. W szczególności przeznaczony jest on dla decydentów na szczeblu krajowym i samorządowym, przedstawicieli świata polityki, którzy mają realny wpływ na wdrożenie rekomendowanych rozwiązań, instytucji kultury, liderów stowarzyszeń branżowych i innych organizacji pozarządowych, reprezentantów poszczególnych grup zawodowych, w tym nie tylko tych związanych z literaturą. Wierzę, że lektura zawartych w raporcie informacji, a także zaproponowane, a oparte na nich rozwiązania staną się przyczynkiem nie tylko do dyskusji wśród osób zaangażowanych w rozwój literatury w Polsce, ale także do konkretnych działań, które w rezultacie pozwolą wprowadzić kluczowe zmiany na rynku książki oraz poprawią sytuację zawodową badanych zawodów twórczych, a także innych grup zawodowych.

związane z wytwarzaniem i społecznym obiegiem literatury (pisarze, tłumacze, dystrybutorzy, organizatorzy wydarzeń (patrz tab. 1), (2) instytucji – podmiotów, których działalność wiąże się z twórczością literacką (instytucje kultury, ministerstwa, jednostki samorządowe, organizacje pozarządowe).

Raport składa się z ośmiu rozdziałów. W rozdziale pierwszym przedstawiono teoretyczne założenia niniejszych badań z zakresu socjologii literatury, a w rozdziale drugim opisano ich metodologię. Rozdział trzeci dotyczy natomiast postrzegania pracy twórczej przez badanych, zawiera opis ścieżek kariery oraz warunków, w jakich badani wykonują pracę twórczą. Rozdział czwarty zawiera omówienie danych dotyczących źródeł i wysokości dochodu, dostępu do systemu ubezpieczeń społecznych oraz prestiżu zawodów artystycznych. Rozdział piąty poświęcony jest relacjom pomiędzy twórcami a wydawcami, w szczególności praktykom w zakresie umów wydawniczych. Rozdział szósty zawiera opis relacji pomiędzy artystami w mikroświatach literackich oraz ich zaangażowania na rzecz własnej grupy zawodowej. W rozdziale siódmym opisano mechanizmy budowania pozycji twórcy w przestrzeni literackiej, a także podjęto temat autonomii i roli twórcy w społeczeństwie. Ostatni rozdział zawiera wnioski z badań oraz rekomendacje. Do raportu dołączono aneks, w którym Czytelnik znajdzie narzędzia wykorzystane podczas badań.

Raport zawiera wiele cytatów z wypowiedzi respondentów, przez co jest stosunkowo obszerny. Autorowi niniejszego opracowania zależało jednak na oddaniu głosu samym badanym, których narracje często w sposób malowniczy lub nieco dosadny oddają istotę poszczególnych problemów. Wierzę, iż autentyczne wypowiedzi mają znacznie większą moc oddziaływania, niż jakiegokolwiek akademickie dywagacje.

Chciałbym serdecznie podziękować wszystkim osobom, bez których tak duże przedsięwzięcie badawcze nie miałoby szans powodzenia. Przede wszystkim dziękuję Dyrektorowi Instytutu Książki – drowi Grzegorzowi Jankowiczowi za zaufanie, życzliwość i pełne wsparcie w realizacji badań, w obszarze których sam był niegdyś pionierem i pozostaje niezastąpionym ekspertem. Dziękuję również pani Jolancie Łabaj – specjalistce ds. programów zagranicznych w Instytucie Książki, za wsparcie we wszystkich sprawach administracyjnych oraz dotarciu do respondentów. Ogromne słowa podziękowania kieruję pod adresem wspaniałego zespołu badawczego – moich koleżanek i kolegów z Instytutu Socjologii, Kognitywistyki i Filozofii Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie: prof. Aldony Guzik, prof. Pauliny

Rojek-Adamek, dra Grzegorza Dutki i dra Mateusza Szasta, którzy sprawnie przeprowadzili dziesiątki wywiadów z twórcami z całej Polski. Dziękuję również Annie Rajnert oraz Bartoszowi Błaszczkowski za wsparcie w opracowaniu transkrypcji wywiadów, realizacji badań sondażowych oraz kodowaniu danych jakościowych.

Raport nie mógłby powstać, gdyby nie ogromna otwartość i gotowość do współpracy setek pisarzy, tłumaczy i ilustratorów. Bezpośrednie spotkania i wywiady z Państwem na ogół wykraczały poza sztywne ramy precyzyjnie opracowanego scenariusza. Dostarczyły nam one wiele kluczowych informacji i były dla nas – członków zespołu badawczego – dużym przeżyciem.

Mariusz Dzięglewski

NAJWAŻNIEJSZE WNIOSKI Z BADAŃ

A. Postrzeganie pracy twórczej i warunki pracy

1. Głównym motywem decyzji o podjęciu zawodu pisarza, ilustratora czy tłumacza jest rozwijana od wczesnego dzieciństwa pasja do sztuki i literatury.
2. Ważną rolę w rozwoju zainteresowań i kompetencji twórczych odegrało środowisko rodzinne, mentorzy i istotne wydarzenia (np. otrzymanie nagrody) utwierdzające badanych w przekonaniu o słuszności wyboru ścieżki zawodowej.
3. Cechą charakterystyczną uprawiania zawodu pisarza, ilustratora i tłumacza jest zacieranie się granicy pomiędzy pracą i pasją. Praca twórcza stanowi trzon tożsamości indywidualnej i zawodowej. Jest silnie zinternalizowaną wartością autoteliczną dla badanych.
4. Warunki uprawiania pracy twórczej są bardzo trudne. Praca twórcza w większości przypadków wiąże się z większą niż standardowa liczbą godzin pracy, w tym pracy w weekendy, święta oraz w nocy, niekomfortowym miejscu i warsztatem pracy, którym najczęściej jest dom, trudnościami w organizacji pracy wynikającymi z nakładania się wielu obowiązków i ról społecznych.
5. Życie zawodowe twórców i twórczyń wiąże się z dużym obciążeniem psychicznym, co w niektórych przypadkach prowadzi do zaburzeń i chorób psychicznych.

B. Status zawodowy

1. Strukturę dochodów badanych z pracy twórczej cechują bardzo duże nierówności. Nieliczna grupa badanych osiąga bardzo

wysokie lub wysokie dochody (ok. 10%). Zarobki zdecydowanej większości twórców nie przekraczają minimalnej płacy krajowej (ok. 87-91%). Niewielka grupa badanych osiąga dochody poniżej minimum socjalnego lub nie czerpie żadnych dochodów z pracy twórczej (1-3%).

2. $\frac{1}{3}$ badanych w badaniu jakościowym i $\frac{1}{4}$ w badaniu sondażowym utrzymuje się tylko z pracy twórczej. Pozostali twórcy czerpią dodatkowo dochody z takich źródeł jak: praca na etacie (głównie na uczelniach), prowadzenie własnej firmy, wynajem nieruchomości czy zasiadanie w radzie spółki.
3. Głównym sposobem zapewniającym utrzymanie się z pracy twórczej – w odróżnieniu od innego rodzaju zatrudnienia – jest podejmowanie bardzo wielu działań „okołoliterackich”, takich jak: spotkania autorskie, warsztaty, szkolenia, udział w wydarzeniach w roli jurora, gościa lub moderatora, udział w konkursach, stypendiach i rezydencjach, a także realizacja dobrze płatnych zleceń komercyjnych.
4. $\frac{3}{4}$ respondentów w badaniach jakościowych i 85% w badaniu sondażowym ma dostęp do systemu świadczeń społecznych dzięki takim rozwiązaniom, jak: zatrudnienie na etacie, opłacanie dobrowolnej składki ZUS, opłacanie składki z tytułu umowy zlecenia, prowadzenie firmy, ubezpieczenie przez członka rodziny, otrzymywanie renty lub emerytury. $\frac{1}{4}$ respondentów w badaniu jakościowym i 15% w badaniu sondażowym nie ma w ogóle dostępu do świadczeń społecznych. 72% respondentów w badaniu sondażowym nie posiada żadnego zabezpieczenia emerytalnego.
5. W percepcji badanych, zawody pisarza, ilustratora czy tłumacza wiążą się z niskim prestiżem społecznym. Zdaniem badanych wynika to z niskiego poziomu czytelnictwa oraz negatywnych stereotypów ukazujących artystę jako „darmozjadę” lub „bogatego celebrytę”.

C. Doświadczenia na rynku wydawniczym

1. Relacje wydawców z twórcami cechuje nierównowaga sił. Uprzywilejowana pozycja wydawców sprawia, iż możliwości negocjowania warunków współpracy przez twórców są ograniczone,

jednak pozycja negocjacyjna twórców podnosi się wraz z upływem czasu, bogatszym dorobkiem i zdobytym doświadczeniem na rynku wydawniczym.

2. Duża liczba badanych twórców posiada negatywne doświadczenia współpracy z wydawnictwami. Doświadczenia te dotyczą przede wszystkim bardzo niskich honorariów, niekorzystnych zapisów w umowach wydawniczych, braku poszanowania praw autorskich, nieuregulowanych zobowiązań finansowych, opóźnień w płatnościach oraz zaniedbania w promocji i sprzedaży książki.
3. 62% badanych w sondażu diagnostycznym w ciągu ostatnich 2 lat najczęściej udzielało wydawcom licencji wyłącznej na czas określony, 21% – rozliczało się z wydawcami poprzez trwałe zbycie praw majątkowych do utworu.
4. Wśród najczęściej krytykowanych zapisów w umowach wydawniczych badani wskazali trwałą sprzedaż praw autorskich za jednorazowe wynagrodzenie, brak tantiem oraz zapis o przekazaniu praw autorskich na wszystkich polach eksploatacji.
5. Badanych twórców cechuje bardzo wysoka świadomość praw autorskich oraz wiedza na temat mechanizmów rynkowych i działań poszczególnych aktorów. Za niskie wynagrodzenia twórców z tytułu sprzedaży książek winią oni dystrybutorów, których udział w sprzedaży jest nieproporcjonalnie wysoki w stosunku do pozostałych uczestników procesu wydawniczego (wydawnictw, autorów, księgarń).
6. Badani dostrzegają pozytywną zmianę w relacjach pomiędzy wydawcami i autorami w ostatnich latach, której symptomem jest dowartościowanie autora, bardziej partnerskie stosunki współpracy z nim, korzystniejsze umowy mu proponowane oraz wzrost świadomości praw autorskich u wydawców i twórców.

D. Sieci relacji i miejsce twórców w mikroświatach

1. Struktura sieci relacji społecznych przedstawicieli każdego zawodu jest nieco inna. Obok redaktorów i wydawców w sieciach pisarzy i pisarek ważną rolę odgrywają „pierwsi czytelnicy”, znacznie mniejszą jurorzy, krytycy i influencerzy. Dla tłumaczy

i tłumaczek ważni są eksperci, autorzy i inni tłumacze, a dla ilustratorów – autorzy tekstu do książki.

2. Z wypowiedzi badanych wynika, iż nie istnieje jednorodne środowisko literackie, lecz przestrzeń literacką wypełniają mniej lub bardziej powiązane ze sobą mikroświaty, których granice wyznaczają: przynależność do danej branży, uprawiany typ i gatunek literatury, poziom rozpoznawalności, przynależność pokoleniowa, poglądy polityczne, miejsce zamieszkania i płeć.
3. Życie społeczne w mikroświatach ogniskuje się wokół relacyjnych punktów skupień, którymi są: uznani twórcy, stowarzyszenia, liderzy reprezentujący branżę, nagrody, festiwale, czasopisma, instytucje samorządowe, uczelnie i miejsca spotkań.
4. Stopień zaangażowania twórców w życie mikroświatów jest zróżnicowany. Znaczna część badanych aktywnie działa w stowarzyszeniach i bierze udział w wydarzeniach branżowych. Nieliczni twórcy dystansują się w stosunku do mikroświatów, pojedyncze osoby czują się z nich wykluczone.

E. Pozycja, autonomia i rola społeczna

1. Budowanie pozycji twórcy jest długim procesem, który odbywa się w wymiarze symbolicznym (pozycja wśród innych twórców), ekonomicznym (pozycja rynkowa) i społecznym (pozycja wśród czytelników i ogółu społeczeństwa).
2. Tradycyjne sposoby budowania pozycji twórców, takie jak nagrody czy opinie krytyków literackich, obecnie się zdewaluowały. Coraz większe znaczenie odgrywają natomiast mechanizmy rynkowe oraz poziom rozpoznawalności twórcy.
3. Dostęp do różnych zasobów (ekonomicznych, prestiżu) dla twórców o wysokiej pozycji stale rośnie, podczas gdy twórcom o niższej pozycji bardzo trudno przebić się na wyższe pozycje, są oni systemowo marginalizowani.
4. Pomimo relatywnie wysokiej autonomii zawodów artystycznych twórcy odczuwają różnego rodzaju presję, w szczególności związaną z koniecznością dostosowania się do wymogów politycznej poprawności, co przez niektórych twórców odbierane jest jako współczesna forma cenzury.

5. Zdaniem badanych twórcy nie odgrywają istotnej roli w przestrzeni publicznej, a zawody pisarza, ilustratora i tłumacza się pauperyzują. Przyczyną tego zjawiska jest dewaluacja kultury w przestrzeni publicznej jako narzędzia rozwoju społeczeństwa i gospodarki.

Twórcy książki jako przedmiot badań

Światy społeczne są przedmiotem refleksji i opisu już od czasów starożytnych, a w erze nowożytnej, w której ukształtowały się nauki społeczne w formie nam znanej, ich zrozumienie i opisanie staje się domeną złożonych systemów teoretycznych. Wielkie teorie społeczne (ang. *grand theories*), takie jak strukturalizm, interakcjonizm, marksizm, instytucjonalizm czy teoria gier, są niczym innym jak próbą stworzenia spójnego języka opartego na pojęciach, które dostarczają nam wskazówek, jak interpretować to, co społeczne, to, co jest przyczyną i skutkiem ludzkich działań.

Nie inaczej jest, jeśli myślimy o tym obszarze życia społecznego, który zwykle się określać kulturą symboliczną obejmującą wszystkie działania ludzkie odnoszące się do religii, zabawy, nauki czy wreszcie – sztuki. Twórczość literacka jest przejawem działań w obszarze sztuki, a książka – utrwalonym w formie druku – odwiecznym rytuałem opowiadania. Książka ucieleśnia na wskroś ludzką potrzebę komunikowania za pomocą symboli, które przed powstaniem druku zawierały się w wypowiedziach ludzi, tworzonych obrazach czy w architekturze średniowiecznych katedr. Stanisław Ossowski, pisząc o dziele literackim jako dokumencie epoki, a jednocześnie aktywnym uczestniku życia społecznego, wskazuje na to, iż może ono interesować badacza usytuowanego w dziedzinie nauk społecznych na kilka sposobów:

1. Jako odzwierciedlenie stosunków społecznych (realia życia codziennego, hierarchie społeczne, konflikty klasowe, normy i wartości), materiał do analizy struktur i zmian społecznych;
2. Jako przedmiot kształtujący świadomość zbiorową (postrzeganie siebie i innych, tworzenie wspólnych symboli, wzorów zachowania), przedmiot uczestniczący w procesie socjalizacji;
3. Jako przejaw ideologii, ukazujący światopogląd autora, jego epoki, propagowanie lub krytykowanie postaw politycznych, moralnych czy religijnych;

4. Jako przejaw emocji i przeżyć społecznych, ukazanie przeżyć jednostek (lęków, nadziei, poczucia niesprawiedliwości) w kontekście społecznym, materiał do badania nastrojów społecznych¹.

Opisy te nie wyczerpują wszystkich obszarów zainteresowań społecznych badaczy literatury. To, co wydaje się porządkować domenę tego typu badań to spojrzenie na literaturę jako pewien szczególnie przypadek komunikacji społecznej, która odbywa się w konkretnym czasie i kontekście społeczno-kulturowym i która inicjowana jest przez twórcę, lecz często wynika z zapotrzebowania czytelników. Komunikat zawarty w literaturze jest z założenia polifoniczny, a publiczność (czytelnicy) odczytuje, interpretuje lub po prostu „doświadcza” go w niezwykle trudny do empirycznego uchwycenia sposób – uwarunkowany czynnikami indywidualnymi, ale także kanałem komunikowania, szumami w procesie komunikacji. Ten nieco mechanicystyczny model ma taki walor, iż pozwala badaczowi na przyjęcie odpowiedniej pozycji w stosunku do przedmiotu badań. Może on spoglądać na cały proces „z lotu ptaka” lub skupić się na jednym z jego elementów (np. publiczności literackiej, percepcji dzieła, usytuowaniu twórcy w strukturze społecznej etc.).

Literatura jest oczywiście obszarem badań interdyscyplinarnych. Książka zainteresuje zarówno historyka i teoretyka literatury, jak i antropologa, ekonomistę czy prawnika zajmującego się zagadnieniami ochrony majątkowych praw autorskich. Wydaje się jednak, że szczególnie pozycję w polu badań nad literaturą jako fenomenem społecznym zajmuje socjologia literatury. Dzieje się tak dlatego, że ta wąska subdyscyplina wypracowała spójny program teoretyczny, opierając się na którym, zrealizowano zakrojone na szeroką skalę projekty badawcze. Mowa tutaj przede wszystkim o klasycznych badaniach Pierre’a Bourdieu poświęconych francuskiemu polu literackiemu². Badania te, to jedynie jeden z wielu obszarów aplikowania złożonego systemu teoretycznego Bourdieu będącego kontynuacją

1 Ossowski, S. (1962) *O osobliwościach nauk społecznych*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 132–140.

2 Zob. Bourdieu, P. (2001) *Reguły sztuki: Geneza i struktura pola literackiego*, Kraków: Universitas; Bourdieu, P. (2005) *Pole sztuki i pole władzy*, w: W. Burszta, A. Zawadzki (red.) *Społeczna konstrukcja rzeczywistości społecznej. Podręcznik*, Kraków: Universitas, s. 117–134.

myśli marksowskiej. Nie ma potrzeby w tym miejscu streszczania koncepcji pola literackiego francuskiego myśliciela i badacza, gdyż jest ona dobrze znana i opisana. Warto jednak zwrócić uwagę na słownik pojęciowy, który konsekwentnie stosowany jest do opisu reguł rządzących światem literatury, jak też i uczestników procesu literackiego w nim funkcjonujących (pisarzy, wydawców, krytyków). Pojęcia, takie jak pole literackie, autonomia/heteronomia, ortodoksja/heterodoksja, awangarda, konsekracja, *illusio*, *habitus*, „produkcja ograniczona”/„produkcja na wielką skalę” czy „kapitał symboliczny”, na stałe weszły już do słownika osób zajmujących się literaturą.

Można powiedzieć, że dziedzictwo Bourdieu jest jednocześnie błogosławieństwem i przekleństwem dla współczesnych badań socjologów literatury. Błogosławieństwem, bo jak żaden inny socjolog, francuski badacz stworzył podwaliny pod całą dyscyplinę, dostarczając gotowych narzędzi teoretycznych i empirycznych, które są spójne i tworzą zwarty, czytelny system. Przekleństwem, gdyż system ten w wielu miejscach nie wytrzymuje próby czasu i nie broni się w dobie dynamicznych przemian rynku książki i generowanych przez sztuczną inteligencję scenariuszy do seriali filmowych. Tak czy owak, socjologia literatury nie potrafi obejść się bez odniesienia się do dorobku francuskiego socjologa. „Gorset Bourdieu”³, jako metafora współczesnych badań w socjologii literatury, wydaje się trafnie odzwierciedlać ten problem. Z kolei krytycy Bourdieu zwracali uwagę przede wszystkim na takie ograniczenia jego teorii, jak:

1. uwypuklenie struktury opozycji oraz relacji władzy między produkcją literatury niszowej, awangardowej a produkcją best-sellerów bez refleksji nad tym, kim są twórcy tych dzieł i czym się zajmują⁴;
2. ignorowanie podmiotowości sprawczej na rzecz struktur i mechanizmów konsekracji, na które aktorzy nie mają wpływu (głównym przedmiotem badań Bourdieu jest pole i reguły nim rządzące, a nie sprawczy aktor);

3 Dzięglewski, M. (2015) *Literatura w gorsecie socjologii kulturowej Pierre’a Bourdieu*, Studia Socjologiczne 3 (218), s. 253–263.

4 Lahire, B. (2015) *Podwójne życie pisarzy*, w: Jankowicz, G., Tabaczyński, M. (red.), *Socjologia literatury. Antologia*, Kraków: Wydawnictwo Ha!art, s. 61.

3. nierozwiązany problem „podwójnego życia pisarzy”, a co za tym idzie udziału w dwóch lub więcej polach (literackie, akademickie, rodzinne), co wymusza określone strategie działania (w rzeczywistości aktorzy nigdy „nie grają” w jednym polu, według jednego zestawu reguł i stawek), pominięcie praktyk spoza pola literackiego⁵;
4. nieuprawnione użycie pojęcia literackiego habitusu w stosunku do pisarzy, których życie upływa jednocześnie w dwóch światach jako pisarzy-nauczycieli, pisarzy-naukowców, pisarzy-inżynierów itd.⁶

Bernard Lahire określa program teoretyczny Bourdieu jako przedsięwzięcie redukujące jednostkę (pisarza) do „bycia-jako-uczestnik-pola”, podporządkowaną wszechpotężnym siłom władzy. Z krytyki Pierre’a Bourdieu wyrasta kilka alternatywnych programów teoretycznych. Warto przede wszystkim wymienić teorię światów społecznych Howarda S. Beckera⁷ i teorię „gry literackiej” Bernarda Lahire’a. Nieco inny przypadek stanowią prace Raymonda Williamsa, które są mocno zakorzenione w marksizmie, a jednak zdają się pozostawiać więcej „przestrzeni możliwości” i pola wyboru dla twórcy zaangażowanego na rzecz rewolucji⁸.

Teoria światów artystycznych Howarda Beckera jest o tyle przydatna do badań w socjologii literatury, iż kładzie ona nacisk na sztukę i literaturę jako produkt społecznej kooperacji, a nie efekt geniuszu jednostki. Światy artystyczne utkane są z relacji między twórcami i „personalem pomocniczym” – wydawcami, czytelnikami, agentami i krytykami⁹. Różnica pomiędzy polem literackim Bourdieu, a literackim światem artystycznym Beckera polega na tym, że w tym drugim podejściu, pomiędzy aktorami odbywa się twórcza kooperacja, oparta na konwencjach i ustalonych sposobach działania, miast konfliktu i walki. Oczywiście literatura, jako praktyka społeczna, osadzona

5 Lahire, B. (2015) *Podwójne życie pisarzy...*, dz. cyt., s. 65.

6 Tamże, s. 68.

7 Becker, H. S. (1982) *Art Worlds*, Berkeley.

8 Williams, R. (2015) *Aktywność i zaangażowanie*, w: Jankowicz, G., Tabaczyński, M. (red.), *Socjologia literatury*, dz. cyt.

9 Becker, H. S. (1974) *Art as collective action*, *American Sociological Review* 6, s. 767–776.

jest w sieciach zależności i układach władzy. Aby dane dzieło zostało zdefiniowane jako dzieło sztuki, musi być uznane przez dany świat artystyczny. Niemniej jednak konflikt i walka nie są główną osią i atrybutem literackiego świata artystycznego Beckera¹⁰.

Krytycy światów artystycznych Beckera podkreślają, iż jego teoria również ma charakter redukcjonistyczny. Nacisk na kooperację i zespół w procesie tworzenia literatury sprawiają, że w tej teorii rozmywa się jednostka twórcza (pisarz, ilustrator, tłumacz)¹¹. Próbą przezwyciężenia tego ograniczenia jest program „gry literackiej” Bernarda Lahire’a. Badacz dowartościowuje aktorów (pisarzy) poprzez zwrócenie uwagi na „wariantywność zachowań wewnątrzsobniczych”¹². Gra literacka u Lahire’a odbywa się w polu złożonym z różnych graczy, działań i strategii. W odróżnieniu od teorii Bourdieu i Beckera, Lahire podkreśla różnorodność indywidualnych doświadczeń, motywacji i kontekstów społecznych uczestników gry. Przyjmując za swoisty aksjomat „podwójne życie pisarzy”, badacz zwraca uwagę na ich zanurzenie w dwóch lub więcej uniwersach (literackim i pozaliterackim). Lahire podkreśla, iż aktorzy biorą udział w grze polegającej na ich nieustannej rywalizacji, a której celem jest realizacja aspiracji do „bycia pisarzem”. Niemniej jednak gra literacka może być uprawiana z mniejszym lub większym zaangażowaniem („dla rozrywki” vs „główne źródło utrzymania”) oraz z mniejszą lub większą znajomością reguł gry (profesjonalista vs ignorant). To, co czyni aktorów Lahire’a „bardziej ludzkimi” niż są oni w koncepcji pola literackiego Bourdieu, to fakt, iż nie są oni zdefiniowani przez jedną klasę lub pozycję społeczną, działają na styku wielu tożsamości i kapitałów¹³. Metafora gry wydaje się lepiej niż walka czy kooperacja uwypuklać to, co aktor robi w przestrzeni literackiej, jednak ciągle nie widzi w nim podmiotu sprawczego.

Ważnym krokiem w teorii Lahire’a do lepszego zrozumienia i opisu tego, co aktor robi w przestrzeni literackiej, jest nacisk na praktyki literackie obejmujące tworzenie tekstów, ich interpretacje, promocję czy uczestnictwo w instytucjach literackich. Ten kierunek teoretyczny

¹⁰ Becker, H. S. (1982), dz. cyt.

¹¹ Lahire, B. (2015) *Podwójne życie pisarzy*, dz. cyt.

¹² Tamże, s. 85.

¹³ Lahire, B. (1995) *La regle et le droit: Essai sur la theorie de la litterature*, Paris: Editions de Minuit.

wskazujący jasno potrzebę badania praktyk społecznych twórców (pisarzy, tłumaczy, ilustratorów), stanowi trzon teorii praktyk rozwijanej między innymi przez takich autorów, jak np. Theodore Schatzki. W jego koncepcji praktykę społeczną należy rozumieć jako zorganizowany zbiór działań („*bodily doings and sayings*”), które są osadzone w określonych regułach, normach i porządkach znaczeń. Działania te są praktykowane, powtarzane i wspólnotowo rozumiane. Praktyki społeczne w tym nurcie teoretycznym postrzegane są jako podstawowe jednostki analizy życia społecznego, a rzeczywistość społeczna „dzieje się” w miejscach praktyk¹⁴. Przyjmując definicję Schatzkiego do badań praktyk literackich, nie należy jednak wraz z nią odrzucać relacji pomiędzy aktorem a właściwościami strukturalnymi przestrzeni literackiej.

Skrótowy przegląd teorii przydatnych w badaniach kondycji twórców książki prowadzi nas do zasadniczego problemu – podmiotowego sprawstwa pisarza, ilustratora czy tłumacza. Problem ten można ująć w formie pytania: na ile działania twórcy są wytworem jego indywidualnych decyzji, a na ile ucieleśnieniem właściwości struktury społecznej? Najlepszym rozwiązaniem tego dylematu w moim odczuciu jest realizm krytyczny Margaret Archer. W teorii tej autorki aktor nie jest tylko „nośnikiem struktury” (instytucji, norm). Jest on podmiotem refleksyjnym, dzięki czemu ocenia on własną sytuację i podejmuje samodzielne decyzje. Oczywiście działania podmiotu są zawsze ograniczone przez właściwości strukturalne, ale dzięki refleksyjności może on rozpoznać ograniczenia i możliwości w niej zawarte. Dzięki temu aktor posiada też zdolność kształtowania swoich działań w taki sposób, aby realizować własne troski. Pojęcie „troski” odnosi się do tego, co dla aktora ważne w danym momencie życia. W przypadku poety, dla którego na pewnym etapie życia główną troską jest utrzymanie rodziny, jej realizacja będzie wymagała podjęcia szeregu „strategicznych” działań opartych na percepcji ograniczeń (np. brak stałych dochodów, ubezpieczenia społecznego) i możliwości (np. praca na etacie). Oprócz koncepcji podmiotowego sprawstwa istotną korzyścią z zastosowania teorii Archer do badań kondycji

14 Schatzki, T. (2003) *The Site of the Social: A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*, Penn State University Press.

pisarzy, ilustratorów i tłumaczy, jest założenie, iż struktura społeczna i podmiotowe sprawstwo wchodzi ze sobą w ciągłe interakcje, których rezultatem może być zmiana strukturalna. Wywalczenie przez tłumaczy prawa do traktowania ich pracy translatorskiej jako pracy twórczej podlegającej regułom prawa autorskiego stanowi dobrą ilustrację takiego procesu.

Jako podstawę do przedstawionych w niniejszym raporcie badań przyjęto autorski program opierający się na triangulacji teoretycznej, a więc połączeniu elementów omówionych powyżej systemów teoretycznych. Podejście takie zawsze wiąże się z ryzykiem. Systemy te, w szczególności interakcjonizm w wydaniu Howarda S. Beckera i Bernarda Lahire’a, w zestawieniu z realizmem krytycznym Margaret Archer są w niektórych obszarach nieprzystawalne i posługują się różnymi pojęciami. Niemniej jednak przy próbie stworzenia własnej propozycji podejścia do badań kondycji twórców skupiłem się na tym, co czyni te teorie komplementarne i jest zarazem najbliższe postulatowi „ponownego odkrycia autora” sformułowanemu przez Wendy Griswold. Pisze ona:

Socjologowie powinni ponownie odkryć autora, tę zagubioną duszę, która została zdekonstruowana aż do zatracenia. Przypominanie sobie, że ludzie tworzą obiekty literackie może być oznaką teoretycznej naiwności, ale stanowi też przecież oznakę zdrowego rozsądku¹⁵.

Odwołując się do obszaru świata społecznego, w którym wytwarzana jest literatura, będę, zamiast pojęć „pole literackie” (Bourdieu) czy „literacki świat artystyczny” (Becker) stosował pojęcie „przestrzeń literacka”. Przestrzeń literacką rozumiem – w duchu Margaret Archer – jako rodzaj wielowymiarowej struktury społecznej (norm, instytucji), z którymi aktorzy literaccy (pisarze, ilustratorzy, tłumacze) wchodzi w interakcję. Przestrzeń literacka składa się z wymiaru symbolicznego, gdzie panują reguły pozycjonowania twórców, wymiaru relacyjnego, który wypełniają sieci relacji między aktorami, które mogą z kolei mieć zróżnicowaną „gęstość” i „punkty skupień”, oraz wymiaru zawodowego,

15 Griswold, W. (2015) *Najnowsze tendencje w dziedzinie socjologii literatury*, w: Jankowicz, G., Tabaczyński, M. (red.), *Socjologia literatury*, dz. cyt.

który określa strukturę możliwości działania aktora w domenie twórczości. Aktorzy są podmiotami sprawczymi. W swoich działaniach kierują się „troskami” (czyli: tym co dla nich ważne). Rozpoznają przestrzeń możliwości i ograniczeń dla realizacji swoich trosk i dzięki umiejętności refleksji podejmują decyzje i działania tak, aby te troski realizować (np. aspiracje do „bycia pisarzem”). Jednocześnie aktorzy w przestrzeni literackiej toczą literacką grę, której rezultatem jest ich usytuowanie w wymiarze symbolicznym tej przestrzeni. Gra, oprócz rywalizacji, może zawierać elementy współpracy, stałe i czasowe sojusze. Wszystkie te elementy gry składają się na swoistą strategię.

Przedstawione powyżej podejście teoretyczne pozwala zarówno unikać „gorsetu Bourdieu”, rozmycia się twórcy w zespole literackiego świata artystycznego Beckera, a jednocześnie uwypukla indywidualny charakter strategii podejmowanych przez literackich graczy Lahire’a. Przyjęte w tym opracowaniu podejście teoretyczne współgra z wynikami najnowszych badań kondycji gdańskich pisarzy i pisarek. Jednym z ważnych rezultatów tego badania było przedstawienie sposobu uprawiania zawodu pisarza/pisarki w czterech modelach „kontinuum zaangażowania i czasu”¹⁶. Modele te w odniesieniu do sprawczego charakteru działalności twórczej interpretuję jako typy indywidualnych strategii w przestrzeni literackiej. Dzięki takiemu spojrzeniu mamy szansę na nowo zobaczyć pisarza, ilustratora czy tłumacza jako ludzi z krwi i kości.

16 Budnik, A., Jankowicz, G., Pałęcka, A., Sowiński, M. (2024) *Pisać może dziś każdy. Raport z badania kondycji gdańskich pisarzy i pisarek*, Gdańsk: Gdańska Galeria Miejska, s. 119.

CEL I PYTANIA BADAWCZE

Twórczość, której rezultatem jest książka w formie papierowej bądź elektronicznej, a także wszelkie wytwory powstałe wokół książki, takie jak scenariusze do filmu/serialu, audiobooki, filmy animowane, są wytworem wielu osób reprezentujących różne grupy zawodowe. Z perspektywy badacza socjologa proces wytwarzania książki jest z natury społeczny, a jego rezultat to wynik pracy zespołowej. Z punktu widzenia przyjętego podejścia teoretycznego, przedmiotem badania są pisarze, ilustratorzy i tłumacze jako podmioty sprawcze, które uprawiają grę literacką. Zrealizowane w 2018 r. – w duchu socjologii Pierre’a Bourdieu – badania krakowskiego pola literackiego wskazują na to, iż w centrum „mentalnej mapy” aktorów zaangażowanych w wytwarzanie książki obok pisarzy i poetów znajdują się wydawcy oraz organizatorzy festiwali i wydarzeń literackich. Kolejny krąg – nieco dalej od centrum – obejmuje czytelników i bloggerów literackich. Dopiero w trzecim kręgu tej mapy znajdują się krytycy literaccy, właściciele kawiarni literackich, tłumacze oraz pracownicy fundacji i stowarzyszeń literackich. Peryferyjną pozycję w polu zajmują zaś bibliotekarze, drukarze, antykwariusze i agenci literaccy¹⁷. Każdy z tych aktorów posiada inny status zawodowy, określony poprzez zakres typowych czynności przypisanych do zawodu (domena, w której realizowana jest działalność zawodowa), ale również szereg atrybutów z nim związanych, takich jak: formalno-prawne uwarunkowania uprawiania zawodu, prestiż społeczny oraz stopień, w jakim domena zawodowa stanowi działalność twórczą.

Z wymienionej powyżej listy aktorów wybrano trzy kategorie: pisarzy, ilustratorów i tłumaczy, a więc osoby, którym przysługują

¹⁷ Dzięglewski, M., Fiń, A. (2018) „Dramat i życie” czyli raport z krakowskiego pola literackiego Kraków: KBF, s. 52.

prawa autorskie z tytułu ich działalności twórczej. Formalne kryterium wyboru tych kategorii wynika jedynie z konieczności doprecyzowania i ograniczenia zakresu projektu badawczego. Tym, co łączy te kategorie, jest bardzo płynny i niedookreślony formalnie i prawnie status zawodowy. Klasyfikacje zawodów, takie jak międzynarodowa ISCO-o8 (*International Standard Classification of Occupations*), zawierają wprawdzie kody dla tych kategorii zawodowych (np. „pisarze i scenarzyści”), ale konkretne rozwiązania dotyczące uregulowania prawnego-formalnego uprawiania zawodu różnią się znacznie w zależności do systemów prawnych funkcjonujących w różnych krajach.

W polskiej Klasyfikacji Zawodów i Specjalności opartej na ISCO-o8 także opisano zakres działalności, który obejmują takie zawody, jak pisarz, tłumacz czy ilustrator, analogicznie do innych branż i obszarów rynku pracy. Również Polska Klasyfikacja Działalności pozwala usytuować te kategorie w obrębie między innymi takich kodów, jak: „artystyczna i literacka działalność twórcza” (PKD 90.03.Z), „działalność związana z tłumaczeniami” (PKD 74.30.Z) czy „wydawanie książek, komiksów, e-booków, powieści graficznych” (PKD 58.II.Z).

Fakt, iż kategorie te są ujęte i opisane w urzędowych klasyfikacjach, w żaden sposób nie wyjaśnia tego, czym faktycznie się zajmują i jak w rzeczywistości funkcjonują w Polsce pisarze, ilustratorzy i tłumacze. Aby to lepiej zrozumieć, niezbędne jest przede wszystkim spojrzenie na zawód jako na rolę społeczną opartą na uznaniu społecznych kompetencji, której towarzyszy społeczne oczekiwanie pełnienia użytecznej funkcji. Ważne jest przy tym, jak dowodzi Everett Hughes – jeden z przedstawicieli szkoły chicagowskiej – to, w jaki sposób aktorzy osiągają status zawodowy, innymi słowy, w jaki sposób odbywa się walka społeczna o uznanie i legitymizację tego statusu¹⁸. Aby opisać rolę społeczną pisarzy, ilustratorów i tłumaczy w Polsce, należy pochylić się nad empirycznie uchwytными praktykami społecznymi, które ci na co dzień realizują.

Głównym celem autora projektu była diagnoza kondycji zawodowej i warunków pracy pisarzy, ilustratorów i tłumaczy w Polsce. Diagnoza taka posłużyła do opracowania rekomendacji rozwiązań systemowych (programów, regulacji prawnych), które następnie przedstawione

18 Hughes, E. C. (1958) *Men and their work*. Glencoe, IL: Free Press, s. 78.

zostały osobom decyzyjnym, mającym realny wpływ na kształtowanie polityki kulturalnej w zakresie wytwarzania książki w Polsce¹⁹. Można zatem powiedzieć, iż projekt ma charakter aplikacyjny, a jednocześnie jest silnie osadzony w rzetelnym warsztacie naukowym – teorii i metodologii badań społecznych.

Główne pytanie badawcze, na które zespół badawczy szukał odpowiedzi brzmi:

W jaki sposób uprawiane są dzisiaj w Polsce zawody pisarza, ilustratora, tłumacza?

Pytanie to doprecyzowano w formie pytań szczegółowych:

1. W jaki sposób twórcy książek postrzegają swoją twórczość?
 - Co o niej myślą?
 - Jak ją definiują?
 - W jaki sposób – za pomocą jakich strategii i narzędzi – ją kształtują?
2. Jak twórcy postrzegają swój status zawodowy?
 - Jaki jest szacunkowy odsetek twórców, którzy prowadzą wyłącznie działalność związaną z tworzeniem książek, jaki zaś musi łączyć ją z wykonywaniem innego zawodu, będącego rzeczywistym źródłem utrzymania?
 - Jaki jest dochód twórców w odniesieniu do obiektywnych wskaźników wynagrodzeń na rynku pracy? Jaki jest profil zatrudnienia twórców (rodzaj umowy, świadczenia socjalne, benefity)?
 - Czy twórcy korzystają z różnych form wsparcia (materialnego i niematerialnego) w ramach prowadzonej działalności? Jeśli tak, jakiego typu jest to wsparcie?
 - W jaki sposób twórcy definiują swoją pozycję w przestrzeni literackiej?

¹⁹ Po „WspółKongresie Kultury”, który odbył się w listopadzie 2024 r. powołano Zespół ds. Pola Literackiego przy Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Niniejszy raport przygotowany dla Instytutu Książki (członka tego zespołu) finansowany jest ze środków ministerstwa. Zob. <https://www.gov.pl/web/kultura/realizujemy-postulaty-srodowiska-literackiego> [dostęp: 29.06.2025].

3. Jak kształtują się relacje twórców z instytucjami wydawniczymi oraz innymi instytucjami w przestrzeni literackiej (lub szerzej – w obszarze kultury, np. z organizatorami wydarzeń literackich, takich jak festiwale), z którymi współpracują?
4. Jakie są bariery i udogodnienia, których doświadczają twórcy w swojej pracy?
 - Jak przebiega publikacja efektów pracy twórczej?
 - Czy/na ile twórcy wykorzystują w swojej pracy narzędzia oparte na modelu sztucznej inteligencji (AI)?
 - Czy twórcy podejmują aktywność promocyjną związaną z prowadzoną działalnością? Jeśli tak, jaką?
 - Jakie są „dobre praktyki” w pracy twórczej pisarzy, ilustratorów i tłumaczy?
 - Jakie propozycje systemowych rozwiązań codziennych problemów artykułują twórcy?

Tak postawione pytania ukierunkowują badacza na poznanie sytuacji zawodowej wybranych kategorii twórców książki, ich praktyk i strategii. Pozwalają także poddać analizie mechanizmy rządzące relacjami pomiędzy poszczególnymi aktorami (wydawcami, agentami, krytykami) w przestrzeni literackiej. Strukturalne uwarunkowania, które definiują aktorzy w zderzeniu z autonarracjami na temat podejmowanych działań, pozwalają na zrozumienie i opis gry literackiej, bez stracenia jednocześnie z pola widzenia jednostki – pisarza, ilustratora, tłumacza – jako indywidualnego podmiotu sprawczego, który podejmuje szereg decyzji na bazie własnych trosk i percepcji możliwości i barier strukturalnych²⁰.

Aby przełożyć język zaproponowanego w projekcie podejścia teoretycznego na język wskaźników i zmiennych, którymi posługujemy się w badaniach empirycznych, poddano operacjonalizacji kluczowe pojęcia wchodzące w skład przyjętego w teorii słownika. Przedstawiono je w poniższej tabeli:

20 W duchu socjologii Margaret Archer. Zob. Archer, M. S. (2013) *Człowieczeństwo. Problem sprawstwa*, Kraków: Wydawnictwo Nomos.

Tabela 1. Operacjonalizacja najważniejszych pojęć

Pojęcie	Definicja operacyjna	Wskaźniki
Pozycja w przestrzeni literackiej	Usytuowanie aktorów w symbolicznym wymiarze przestrzeni literackiej, które jest rezultatem mechanizmów wewnętrzno-strukturalnych – reguł działania instytucji literackich (profesjonalna krytyka, nagrody, wyróżnienia).	narracje respondentów na temat czynników wpływających na pozycję twórcy w przestrzeni literackiej
Strategia literacka (zamiennie również: „stwarzanie siebie” jako pisarza/ilustratora/tłumacza	Względnie trwałe kierunek działań w biografii twórcy, na który składa się (1.) percepcja możliwości i barier strukturalnych oraz relacji z innymi aktorami, (2.) refleksja na temat sposobu realizacji indywidualnych trosk w kontekście struktury możliwości, (3.) indywidualne decyzje o podjęciu tych działań.	- narracje respondentów na temat działań w obszarze autoprezentacji; - narracje respondentów ujawniające postawy wobec innych aktorów, strukturę możliwości; - narracje ujawniające spójną / niespójną sekwencję działań respondenta w dłuższym okresie (biografia)
Troski	Uświadomione przez aktora wartości, którymi kieruje się w swoich działaniach podejmowanych na drodze refleksji.	narracje respondentów na temat rangi działalności twórczej, jej znaczenia w systemie normatywnym uwewnętrznionym przez respondenta
Gra literacka	Kluczowy element strategii pisarzy, ilustratorów i tłumaczy, polegający na podejmowaniu działań o charakterze rywalizacji, kooperacji, sojuszy, który decyduje o pozycji twórcy w przestrzeni literackiej.	- narracje respondentów dotyczące relacji z innymi aktorami w przestrzeni literackiej - narracje respondentów na temat czynników, które decydują o pozycji twórcy w przestrzeni literackiej
Praktyki społeczne aktorów w polu literackim	Zorganizowany zbiór działań, które osadzone są w przyjętych regułach i znaczeniach, są powtarzane i rozumiane wspólnotowo.	narracje respondentów na temat powtarzalnych czynności, którym nadają oni określone znaczenia i rangę (np. spotkania z czytelnikami)

Pojęcie	Definicja operacyjna	Wskaźniki
Status zawodowy aktora w przestrzeni literackiej	Ogół praktyk i konwencji związanych z działalnością w domenie literackiej obejmujący: (1) uwarunkowania formalno-prawne, (2) zakres czynności przypisanych na mocy konwencji do działalności twórczej (pisarza, ilustratora, tłumacza), (3) poziom kapitału ekonomicznego (wynagrodzenia), (4) poziom uznania/prestiżu społecznego.	- narracje respondentów na temat źródeł dochodu z pracy twórczej, rodzaje umów - narracje respondentów na temat warsztatu i trybu pracy twórczej - dane ilościowe dotyczące wysokości dochodów, rodzaju zabezpieczenia socjalnego
Struktura możliwości	Ogół empirycznie obserwowalnych (niekoniecznie dostępnych świadomości aktora) możliwości związanych z usytuowaniem w przestrzeni literackiej.	- narracje respondentów na temat uwarunkowań formalno-prawnych działalności twórczej - narracje respondentów dotyczące instytucjonalnych i pozainstytucjonalnych form wsparcia pisarzy, ilustratorów, tłumaczy (np. rezydencje, stypendia)
Sieć relacji pomiędzy aktorami	Powiązania o charakterze zawodowym i/lub osobistym, oparte na normie wzajemności, zaufaniu i kooperacji.	narracje respondentów dotyczące innych aktorów w przestrzeni literackiej
Relacyjne punkty skupienia	Punkt w relacyjnym wymiarze przestrzeni literackiej, wokół którego występuje silne zagęszczenie powiązań pomiędzy aktorami.	narracje respondentów dotyczące kluczowych jednostek (np. krytyków literackich), podmiotów (np. czasopism literackich), wokół których skupiają się działania dużej liczby aktorów
Mikroświaty literackie	Wyodrębniona część przestrzeni literackiej, w której działania aktorów ogniskują się wokół relacyjnego punktu skupienia.	narracje respondentów na temat „środowisk” twórców, którzy skupieni są wokół określonego podmiotu i definiują tę działalność w kategoriach wspólnotowych „my”

Źródło: opracowanie własne

METODY I TECHNIKI BADAŃ

Oprócz triangulacji teoretycznej w badaniu przyjęto triangulację metodologiczną. Za główną metodę badawczą przyjęto indywidualny wywiad pogłębiony. Pozyskanie danych jakościowych przy pomocy tej metody uzupełniono sondażem diagnostycznym, który dostarczył bardziej precyzyjnych danych ilościowych, szczególnie ważnych przy ocenie kondycji materialnej osób uprawiających zawód pisarza, ilustratora lub tłumacza. Zastosowanie metod badawczych w odniesieniu do zakresu tematycznego projektu przedstawiono w poniższej tabeli:

Tabela 2. Metodologia badania

Metoda	Technika	Narzędzie	Jednostka obserwacji	Wielkość próby (N)	Obszar tematyczny
Indywidualny wywiad pogłębiony	Wywiad bezpośredni/ wywiad zapośredniczony (online)	Dyspozycje do wywiadu swobodnego	Narracja respondenta (pisarz, ilustrator, tłumacz)	75	1. Praca twórcza i życie rodzinne (motywacja, warsztat, wsparcie) 2. Status zawodowy: źródła dochodów, sytuacja materialna i bezpieczeństwo socjalne 3. Autopromocja i wizerunek: media, konkursy, festiwale i wydarzenia literackie 4. Relacje z wydawnictwami: doświadczenia wydawnicze, strategia promocyjna i prawa autorskie 5. Relacje w środowisku twórczym: pozycja w środowisku, stowarzyszenia branżowe i grupy nieformalne 6. Relacje z innymi aktorami: agenci literaccy, krytycy, organizatorzy wydarzeń 7. Autonomia: niezależność twórcza i zaangażowanie społeczne 8. Utrudnienia i szanse: wyzwania i dobre praktyki, propozycja rozwiązań systemowych

Metoda	Technika	Narzędzie	Jednostka obserwacji	Wielkość próby (N)	Obszar tematyczny
Sondaż diagnostyczny	CAWI/PAPI	Kwestionariusz ankiety	Pisarz, ilustrator, tłumacz	663	1. Typ i liczba źródeł dochodu, wysokość dochodów z poszczególnych źródeł 2. Typ umowy /umów o pracę, warunki umów (np. wysokość odsetek od sprzedaży), 3. Warunki sprzedaży autorskich praw majątkowych (typ licencji, okres licencji) 4. Rodzaj ubezpieczenia społecznego (ubezpieczenie zdrowotne, emerytalne) 5. Warunki pracy (pomieszczenie, warsztat pracy) 6. Rodzaj i częstotliwość praktyk, takich jak: udział w wydarzeniach (festiwale, targi książki), udzielanie wywiadów do mediów, spotkania z czytelnikami, 7. Opinia na temat: konkursów i nagród literackich, poziomu profesjonalizmu kadry wydawniczej, środowiska twórców, uczestnictwa w stowarzyszeniach branżowych, krytyki literackiej, czynników decydujących o pozycji w przestrzeni literackiej 8. Największe utrudnienia związane z uprawianiem zawodu 9. Propozycje rozwiązań

Źródło: opracowanie własne

Narzędzie do komponentu jakościowego (dyspozycje do swobodnego, indywidualnego wywiadu pogłębionego), jak też i narzędzie do komponentu ilościowego (kwestionariusz ankiety) skonstruowano, opierając się na zakresie tematycznym opisanym w tabeli 2. Narzędzia zostały poddane pilotażowi. W przypadku kwestionariusza wywiadu

pilotaż przeprowadzono dwutorowo: (1) poprzez zebranie informacji zwrotnej od 5 ekspertów merytorycznych (pisarzy, ilustratorów, tłumaczy) i 3 ekspertów metodologicznych, a także (2) realizację pilotażowego badania wśród 20 respondentów. Pilotaż pozwolił na rozpoznanie błędów w warstwie logicznej, merytorycznej i tekstowej narzędzi. Rozpoznane mankamenty narzędzi skorygowano, badanie właściwe przeprowadzono, opierając się na końcowej, poprawionej wersji narzędzi badawczych. Obydwa narzędzia dołączono do raportu i umieszczono w Aneksie.

Wielkość próby badawczej w jakościowym komponencie badania (indywidualne wywiady pogłębione) wyniosła 75 respondentów (po 25 z każdej z trzech kategorii). Dobór próby do tego komponentu miał charakter celowy. Próbę skonstruowano w trzech etapach. W pierwszym etapie dokonano doboru kryterialnego (*criterion sampling*), decydującego o zakwalifikowaniu lub odrzuceniu respondenta. Przyjęte kryterium to: **posiadanie min. 2 książek autorskich opublikowanych w wydawnictwach polskich.**

Drugi etap doboru polegał na celowym określeniu kwot (*quota sampling*) zgodnych z wcześniej ustalonymi podgrupami w próbie. Etap ten pozwolił na zachowanie pewnej struktury próby. Kwoty określono w odniesieniu do następujących zmiennych:

1. kategoria zawodowa (pisarz, tłumacz, ilustrator) – po 25 respondentów w każdej kategorii,
2. płeć (39 mężczyzn, 36 kobiet),
3. pozycja w środowisku literackim (mierzona liczbą książek i liczbą nagród) („top” – 23 respondentów, „środek” – 27 respondentów, „dół” – 25 respondentów).

Ostatnim etapem doboru próby była kontrola zróżnicowania próby tak, aby objąć jak najszersze spektrum różnic w badanej populacji (*maximum variation sampling*) i tym samym uniknąć homogeniczności próby. Zmienne kontrolne uwzględnione na tym etapie to:

1. dominujący rodzaj uprawianej twórczości (proza, poezja, dramat, reportaż/esej/literatura faktu, inne, np. komiks),
2. rok urodzenia respondenta (do 1949 r., od 1950 do 1959 r., od 1960 do 1969 r., od 1970 do 1979 r., od 1980 do 1989 r., od 1990 do 1999, po roku 2000),

3. typ odbiorcy (elitarny, masowy),
4. miejsce zamieszkania (zgodnie z klasyfikacją makroregionów GUS: makroregion południowy, północno-zachodni, południowo-zachodni, północny, centralny, wschodni i makroregion województwa mazowieckiego).

W przypadku tłumaczy jako zmienną kontrolną uwzględniono również język tłumaczenia. Celem takiej procedury doboru próby było z jednej strony ustrukturyzowanie próby na bazie wiedzy na temat funkcjonowania pola literackiego wynikającej z badań zrealizowanych w 2015 r., z drugiej zaś – uzyskanie wszechstronnego obrazu badanego zjawiska.

Wielkość próby w przypadku drugiego, ilościowego komponentu badania wyniosła 663 respondentów. Dobór próby również miał charakter celowy ze względu na brak operatu pozwalającego na dobór losowy. Nie istnieje zamknięta lista współcześnie żyjących pisarzy, tłumaczy i ilustratorów, a co za tym idzie – nie ma możliwości skonstruowania próby reprezentatywnej dla całej populacji. Zdecydowano się zatem oprzeć dobór próby na kryterium dostępności danych kontaktowych w różnego rodzaju publicznych bazach, stronach internetowych (instytucji kultury, wydawnictw), a także mediach społecznościowych oraz chęci udziału w badaniu wyrażonym poprzez przyjęcie zaproszenia i wypełnienie kwestionariusza ankiety. Rezultatem takiego podejścia do doboru próby może być znaczne „zakrzywienie” obrazu całej populacji oraz brak możliwości formułowania wniosków, które mogłyby się do niej odnosić. Ograniczenie to narzuca dużą odpowiedzialność na badacza, który swoje wnioski powinien formułować z dużą ostrożnością bez generalizowania czy uogólniania.

Aby nieco zminimalizować efekt braku reprezentatywności ilościowego komponentu badań, utworzono bazę danych zawierającą 1500 przedstawicieli zawodów w trzech kategoriach (pisarz, ilustrator, tłumacz), spełniających kryteria kwalifikacji do badania przyjęte w pierwszym komponentcie badania. Bazę tę opracowano, opierając się na rzetelnych źródłach, takich instytucji, jak między innymi: Instytut Książki, strona internetowa Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury, stron internetowych wydawnictw i stron zawierających

wykaz nagród i konkursów literackich. Ponadto zaproszenia do udziału w badaniu rozsyłano za pośrednictwem organizacji branżowych oraz instytucji kultury posiadających własne bazy danych kontaktowych, w szczególności za pośrednictwem:

- Stowarzyszenia Pisarzy Polskich,
- Związku Literatów Polskich,
- Unii Literackiej,
- Polskiej Sekcji IBBY,
- Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury,
- Stowarzyszenia Twórców Grafiki Użytkowej (STGU).

Procedura badawcza podczas realizacji komponentu jakościowego objęła następujące kroki:

- rejestrację wywiadu audio na nośniku cyfrowym,
- sporządzenie transkrypcji wywiadu,
- zakodowanie transkrypcji przy wsparciu oprogramowania do analizy danych jakościowych (Max QDA),
- ilościową i jakościową analizę danych, która objęła analizę treści, analizę skupień, analizę korespondencji, analizę zależności (cechy społeczno-demograficzne twórców vs treści zawarte w ich narracjach).

Procedura badawcza podczas realizacji komponentu ilościowego przebiegała w następujących krokach:

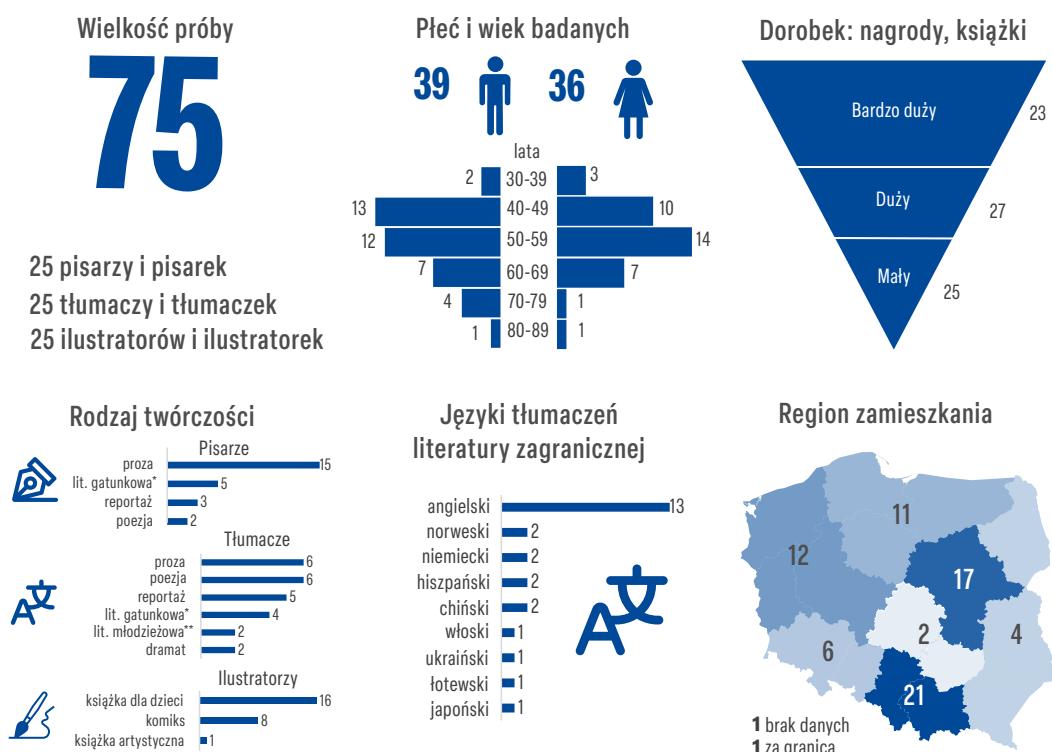
- zebranie danych techniką CAWI lub PAPI,
- opracowanie i „wyczyszczenie” bazy danych ilościowych,
- analiza danych z wykorzystaniem pakietu statystycznego (SPSS), która objęła statystykę opisową, testy zależności zmiennych.

Badanie zostało zrealizowane w okresie od 18 czerwca do 30 września 2025 r. przez firmę includLab na zlecenie Instytutu Książki. Zespół badawczy składał się z 6 osób: czterech badaczy terenowych i dwóch asystentów. Badania przebiegły sprawnie. Nie zarejestrowano większych utrudnień w pozyskaniu respondentów i realizacji obydwu komponentów badania.

CHARAKTERYSTYKA BADANYCH

Zgodnie z założeniami metodologicznymi, w badaniu jakościowym udział wzięło 75 osób (39 mężczyzn i 36 kobiet), po 25 z każdej grupy zawodowej: pisarzy, tłumaczy, ilustratorów (rys. 1).

Rysunek 1. Charakterystyka próby w badaniach jakościowych (N=75)



* kryminał, thriller, fantastyka, fantasy

** literatura dla dzieci i młodzieży (young adults)

Źródło: opracowanie własne

Najliczniejszą grupę stanowili twórcy w kategorii wiekowej 50-59 lat (12 mężczyzn, 14 kobiet) oraz 40-49 lat (13 mężczyzn i 10 kobiet). Debiut tej kategorii badanych to okres pierwszej i drugiej dekady XXI wieku, a więc czas interesujących nas przemian na rynku książki. Mniej

licznie reprezentowani byli przedstawiciele starszych pokoleń (14 osób w wieku 60–69 lat, 5 w wieku 70–79 lat i 2 w wieku 80–89 lat). Dzięki wywiadam z reprezentantami starszych pokoleń, którzy debiutowali w okresie PRL oraz w latach 90. XX w., możliwe było uwzględnienie szerszej perspektywy czasowej i procesu zmian dokonujących się dynamicznie w szczególności w okresie transformacji i w kolejnych dekadach kształtowania się rynku książki. Nieliczną grupę w badaniu stanowią respondenci najmłodsi, w wieku 30–39 lat (5), których debiut przypada na trzecią dekadę XXI w. Wywiady z przedstawicielami tej kategorii wiekowej przynoszą cenną wiedzę na temat najnowszych tendencji na rynku książki. Pozwalają na zestawienie sytuacji zawodowej współczesnych debiutantów z twórcami debiutującymi w poprzednich okresach przed narodzinami rynku książki w Polsce i podczas jego kształtowania.

Do badania zaproszono uznanych twórców z bardzo bogatym dorobkiem wydawniczym oraz licznymi nagrodami. Wśród tej grupy twórców (23) znalazły się osoby, które debiutowały przed transformacją lub w latach 90. XX w. w starszej grupie wiekowej. Twórcy z tej kategorii posiadają w swoim dorobku liczne wydane i wyróżnione prestiżowymi nagrodami książki. W zależności od kategorii zawodowej były to między innymi takie nagrody, jak: Nagroda Literacka „Nike”, Nagroda Literacka Gdynia, nagroda Polskiej Sekcji IBBY czy nagrody w dziedzinie tłumaczeń literackich. Obok tej kategorii twórców znaleźli się pisarze, ilustratorzy i tłumacze, którzy posiadają duży dorobek, ale zarówno liczebnie, jak też i pod kątem uzyskanych nagród – nieco mniejszy niż poprzednicy (27 badanych). W kategorii tej umieszczono osoby, które wyróżnione zostały nagrodami o charakterze lokalnym (np. nagrody przyznawane przez samorządy). Do badania zaproszono również twórców, których dorobek jest skromny i nie został dotychczas nagrodzony przez gremia oceniające książki. W kategorii tej znajdują się zarówno debiutanci (respondenci w wieku 30–39 lat), jak też i osoby starsze. Trzeba w tym miejscu podkreślić, iż podział na twórców ze względu na dorobek twórczy jest umowny. Niejednokrotnie trudno było bowiem jednoznacznie zakwalifikować pisarza czy tłumacza do danej kategorii. Niemniej jednak kryterium dorobku przyjęto dla potrzeb analitycznych. Narracje respondentów w pełni potwierdzają słuszność tego umownego podziału. Tak rozumiany

dorobek twórców bardzo różnicuje szereg zagadnień związanych z ich sytuacją zawodową, pozycją zarówno w środowisku literackim, jak też i na rynku książki.

Zasadnym okazało się również uwzględnienie w charakterystyce badanych rodzaju literatury, jaki uprawiają, tłumaczą lub ilustrują. Rodzaj literatury jest najbardziej istotnym czynnikiem różnicującym sytuację zawodową pisarzy i pisarek. Choć twórcy literatury nierzadko uprawiają więcej niż jeden rodzaj czy gatunek literacki, to – jak wynika z analizowanych narracji – dominujący typ uprawianej literatury bardzo często z góry przesądza o statusie i kondycji zawodowej twórcy. Wśród badanych pisarzy i pisarek znalazło się 15 twórców prozy, 5 – literatury gatunkowej (kryminał, thriller, fantasy), 3 autorów reportaży literackich, 2 reprezentantów twórczości poetyckiej oraz 2 przedstawicieli świata dramatopisarzy. Wśród badanych tłumaczy rodzaj tłumaczonej literatury w mniejszym stopniu wpływa na ich kondycję zawodową. Badani tłumacze i tłumaczki bardzo często tłumaczą różne rodzaje tekstów literackich i użytkowych. W próbie znalazły się osoby, które tłumaczą głównie utwory prozatorskie (6), poezję (6), reportaże (5), literaturę gatunkową (4), dziecięcą i młodzieżową (2) oraz utwory dramaturgiczne (2). W przypadku ilustratorów i ilustratorek, rynek książki zdaje się z góry narzucać rodzaj książki, do której przygotowują oni ilustracje. Aż 16 z 25 respondentów to twórcy ilustracji do książek dla dzieci, 8 – twórcy komiksów, a tylko jeden badany zadeklarował jako główny obszar swojej działalności ilustracje do książek dla dorosłych i książkę artystyczną (tzw. *picture book*). Już taki rozkład obszarów działalności twórców ilustracji do książek wskazuje na główną tendencję i luki na rynku książki ilustrowanej (ilustrowane książki dla dorosłych, *young adults*, książki artystyczne).

Wśród tłumaczy dominującą grupę stanowią badani tłumaczący z języka angielskiego (13 z 25 respondentów). Tendencja ta od lat widoczna jest w statystykach dotyczących liczby tłumaczeń z poszczególnych języków²¹. Rynek tłumaczeń w Polsce od dłuższego czasu zdominowany jest przez tłumaczenia z tego języka. Wśród pozostałych respondentów znaleźli się tłumacze i tłumaczki z innych popularnych języków

21 Jankowicz, G., Marecki, P., Sowiński, M., Pałęcka, A., Sowa, J., Warczok, T. (2014) *Literatura polska po 1989 w świetle teorii...*, dz. cyt.

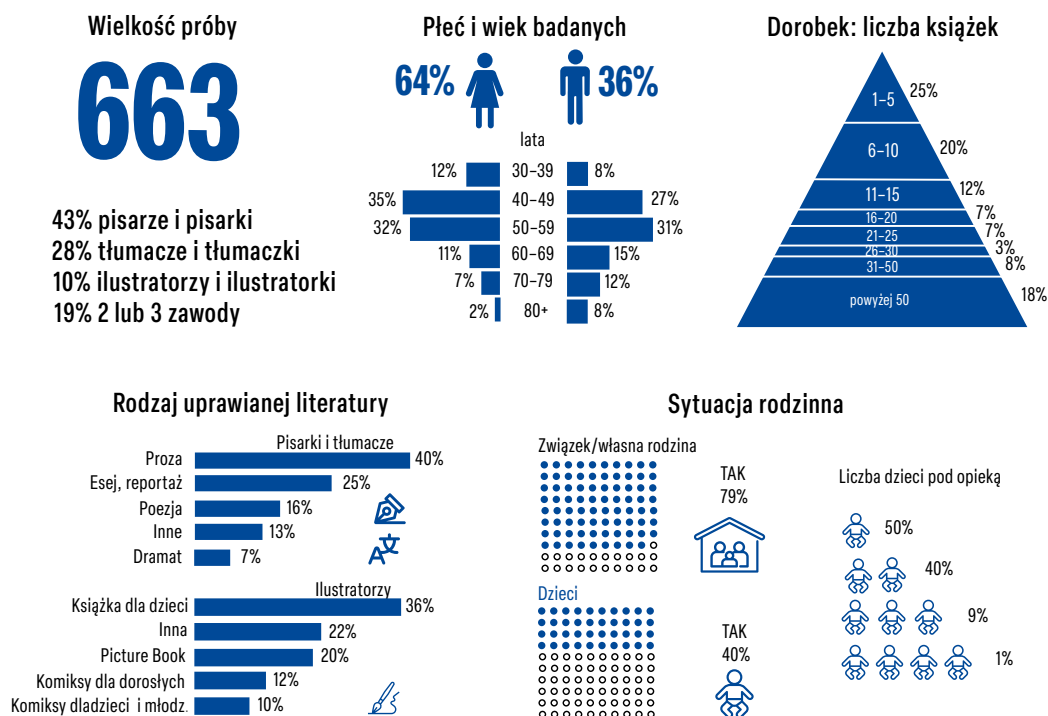
europejskich (niemiecki, hiszpański, włoski), języków najbliższych sąsiadów (ukraiński), krajów bałkańskich (łotewski), skandynawskich (norweski), a także azjatyckich (japoński, chiński). Uwzględnienie tej zmiennej w analizie wypowiedzi respondentów również okazało się zasadne. Narracje badanych jednoznacznie wskazują na to, iż język tłumaczenia odgrywa podobną rolę w kształtowaniu pozycji zawodowej tłumacza, jak rodzaj uprawianej literatury w przypadku pisarzy i pisarek.

W dobie postępującej cyfryzacji, która wpływa na specyfikę pracy twórców książki mogłoby się wydawać, iż ich miejsce zamieszkania nie powinno wpływać na ich sytuację zawodową. Narracje respondentów wskazują jednak na zasadność uwzględnienia tej zmiennej w analizie danych. Większość badanych związanych jest z dużymi ośrodkami miejskimi, takimi jak Warszawa, Kraków, Gdańsk, Poznań, Wrocław. Zdarzają się wśród badanych przypadki zamieszkania poza dużymi aglomeracjami miejskimi, mają one jednak charakter dobrowolnego wyboru stylu życia (z dala od wielkomiejskiego zgiełku). Najlicniejszą grupę wśród respondentów stanowią twórcy z regionu południowego (małopolskie, śląskie; 21 respondentów) oraz z regionu województwa mazowieckiego (17), z historycznie silnymi ośrodkami literackimi (Kraków, Warszawa). 12 badanych zamieszkuje na terenie regionu północno-zachodniego, którego głównym ośrodkiem jest Poznań, 11 – region północny z głównym ośrodkiem, jakim jest Gdańsk. Nieco mniej licznie reprezentowani są twórcy z regionu południowo-zachodniego (6), wschodniego (4) i centralnego (2). Uwzględnienie zmiennej geograficznej w analizie narracji pozwoliła na uchwycenie specyficznych „mikroświatów”, w których poruszają się twórcy, a także wskazanie ośrodków przyciągających i kształtujących konkretne obszary i nurty w twórczości literackiej (np. Poznań jako ważny punkt w trajektorii zawodowej ilustratorów czy Gdańsk jako miasto, w którym pisarzy cechuje specyficzny sposób uprawiania prozy literackiej).

W badaniu sondażowym udział wzięło 663 respondentów, z czego zdecydowaną większość stanowili twórcy, którzy jako jedyną domenę swojej działalności wskazali pisanie (43%). Niewiele ponad jedną czwartą próby stanowili twórcy, którzy jako jedyną branżę wskazali translatorską (28%), a jedną dziesiątą – branżę ilustratorską (10%). Niemal jedna piąta badanych (19%) wskazała dwie lub trzy domeny

swojej pracy twórczej (19%). Zazwyczaj twórcy ci łączą pracę pisarską z tłumaczeniami, rzadziej – pracę ilustratorską z pisanem. Rozkład takiego profilu w próbie badawczej w badaniu sondażowym w dużej mierze odzwierciedla również struktura próby do badań jakościowych. Działalność w dwóch branżach wydaje się zatem stosunkowo często wybieraną strategią, która pozwala na intensyfikację dochodów z działalności twórczej i większe bezpieczeństwo wynikające z większych możliwości podtrzymania ciągłości zleceń (rys. 2).

Rysunek 2. Charakterystyka próby w badaniach ilościowych (N=663)



Źródło: opracowanie własne

W przeciwieństwie do próby w badaniach jakościowych w sondażu udział wzięło zdecydowanie więcej kobiet (64%) niż mężczyzn (36%), przy czym kobiety biorące udział w badaniu są nieco młodsze niż

mężczyźni. Większy udział kobiet w badaniach sondażowych jest pewną regułą. W świetle badań ilościowych można mniemać, iż większy udział kobiet w badaniu może też być spowodowany poczuciem nierównego traktowania kobiet na rynku wydawniczym i potrzeby wyartykułowania tego problemu. Wątek ten pojawiał się w wypowiedziach respondentek najczęściej w odniesieniu do wysokości wynagrodzeń oferowanych mężczyznom i kobietom. Podobnie jak w badaniu jakościowym najliczniejszą kategorię respondentów stanowią osoby w wieku od 40 do 59 lat (łącznie 67% kobiet i 58% mężczyzn biorących udział w badaniu). Są więc to twórcy, którzy debiutowali na przestrzeni ostatnich trzech dekad rozwoju rynku książki w Polsce. Mniej licznie w próbie prezentowane są starsze pokolenia twórców (20% kobiet i 30% mężczyzn) oraz najmłodsze pokolenie – twórcy w wieku 30–39 lat, którzy są na początku swojej drogi zawodowej (12% kobiet, 8% mężczyzn). Rozkład wieku badanych koresponduje z dorobkiem twórców – ponad połowa z nich (52%) ma w swoim dorobku publikację od 1 do 15 książek. Relatywnie wysoki odsetek twórców, którzy mają na swoim koncie 50 i więcej książek (18%) obejmuje przede wszystkim tłumaczy, których tempo pracy – na co zwracają oni uwagę w wywiadach – jest niezwykle szybkie, a presja czasu wydaje się w ostatnich latach zwiększać. Rozkład typu twórczości, jaką uprawiają twórcy dostarcza kolejnego argumentu dla tezy o dominacji twórczości prozatorskiej w twórczości pisarskiej i translatorskiej oraz książki dla dzieci w twórczości ilustratorskiej, a jednocześnie marginalizacji poezji i dramatu oraz innych form książki ilustrowanej. Niezwykle ważną z punktu widzenia analizy sytuacji ekonomicznej badanych jest ich sytuacja rodzinna. Zdecydowana większość badanych żyje w związku (formalnym lub nieformalnym; 79%) i niemal połowa posiada na utrzymaniu dzieci (40%). Rodziny badanych są na ogół niewielkie. 90% respondentów posiadających dzieci sprawuje opiekę nad jednym dzieckiem lub dwójką dzieci. Zróżnicowana sytuacja rodzinna respondentów w badaniach sondażowych pozwoliła na uchwycenie dodatkowych aspektów sytuacji zawodowej i materialnej twórców, które to aspekty zostaną omówione w kolejnych rozdziałach.

Rozdział 3

Wybór zawodu i warunki pracy

ŚCIEŻKI ZAWODOWE

W świetle badań sondażowych tylko dla jednej trzeciej badanych (33%) praca twórcza była jedynym obszarem aktywności zawodowej. Pozostali respondenci wykonują ją łącznie z innymi obszarami zawodowymi, przy czym niemal równie często jest ona traktowana jako główny obszar (28% respondentów), jak też obszar dodatkowy, poza główną aktywnością zawodową (26%). W porównaniu odpowiedzi kobiet i mężczyzn widoczne jest, iż praca twórcza częściej stanowi jedyną aktywność zawodową w przypadku kobiet niż mężczyzn, wśród których z kolei częściej jest to aktywność dodatkowa. Największe różnice jednak widać, kiedy zestawimy odpowiedzi respondentów na pytanie o rangę twórczości w ich życiu zawodowym, uwzględniając przy tym poszczególne branże. Dla niemal 60% tłumaczy i tłumaczek uprawiana twórczość jest ich jedyną aktywnością zawodową. Twórczość stanowi jedyną aktywność dla zaledwie 37% ilustratorek i dla 24% pisarzy (tab. 3). Różnice te mogą sugerować bardziej stabilną sytuację finansową tłumaczy związaną ze stałymi zleceniami.

Tabela 3. Ranga pracy twórczej w życiu zawodowym badanych (N=663)

Jakie miejsce w Pana / Pani życiu zawodowym zajmuje praca twórcza?	Pisarze	Ilustratorzy	Tłumacze	2 lub 3 zawody	Razem
Jest jedynym obszarem mo- jej aktywności zawodowej	24%	37%	60%	35%	33%
Jest głównym, ale nie jedynym obszarem mojej aktywności zawodowej	27%	24%	25%	36%	28%

Jakie miejsce w Pana / Pani życiu zawodowym zajmuje praca twórcza?	Pisarze	Ilustratorzy	Tłumacze	2 lub 3 zawody	Razem
Jest takim samym obszarem mojej aktywności zawodo- wej jak inne	12%	15%	4%	19%	13%
Jest aktywnością dodatkową, poza głównym obszarem mojej aktywności zawodowej	37%	24%	10%	10%	26%
Razem	100%	100%	100%	100%	100%

Źródło: opracowanie własne

Badania jakościowe przynoszą bardziej pogłębione informacje na temat ścieżki, która doprowadziła badanych do wyboru zawodu i jego znaczenia w życiu badanych. Podjęcie pracy twórczej przez respondentów wynikało w zdecydowanej większości z pasji rozwijanej od dzieciństwa. Stanowi ona trzon tożsamości osobistej i zawodowej badanych. W wielu przypadkach ważną rolę w rozwijaniu zainteresowania książką odgrywało środowisko rodzinne respondentów. Rola ta na ogół polega na dziedziczeniu wysokiego kapitału kulturowego rodziców (kompetencje literackie, naukowe, artystyczne). Większość badanych obcowała z dużą liczbą książek w dzieciństwie. Nawyki czytelnicze, kompetencje językowe i artystyczne były kształtowane i rozwijane przez rodziców poprzez opowiadanie historii, czytanie, pisanie czy prace plastyczne:

[...] ja jestem po prostu wychowana na baśniach, bajkach, opowieściach, narracjach babć, cioci, plotkach sąsiadek, które fabularyzowałam i które są bardzo literackie. I opowieść jest we mnie po prostu na stałe. I to z dzieciństwa. Zanim jeszcze umiałam pisać, już umiałam zmyślać. Mam takie nagrania, mój tato nagrywał i ja wymyślam historie różne, przedziwne, niekoniecznie spójne, ale dość ładne. Jak słuchamy teraz, to tak siostra na mnie patrzy z uznaniem, że mając cztery lata, opowiadałam takie

historie. Niektóre zwroty weszły do naszego języka rodzinnego, nawet z tych nagrań moich. [R12_PS]

Ja się nauczyłam czytać w wieku lat trzech, więc jak odkurzaczy po prostu przejechałam przez wszystkie książki, które moi rodzice mieli na półkach. Dużo czytałam, więcej niż tylko książki dla dzieci. Byłam zachwycona tym, jak można pisać. Jako mała dziewczynka chciałam być poliglotką i pisarką, jako małe dziecko. [R14_PS]

W niektórych przypadkach jednak wyrastanie w świecie książki stanowi dla respondentów swoistą ucieczkę od problemów dnia codziennego, bezpieczną przestrzeń pozwalającą uciec przed problemami, czy wręcz dysfunkcyjnym środowiskiem rodzinnym:

[...] jak wielu pisarzy, byłem dzieckiem, które bardzo dużo czyta. Często za tym stoi w ogóle jakaś niefajna sytuacja życiowa, że dzieci siedzą w książkach, no bo to jest najbezpieczniejsze miejsce w ich życiu. Ja faktycznie jestem dzieckiem wychowanym w literaturze. I ta literatura była w domu i była w bibliotece, była wszędzie, czytałem wszystko. I myślę, że to po prostu wykształciło w ogóle w moim mózgu mięśnie, które pozwalają na twórczość literacką. [R57_PS]

Motywacja do podjęcia pracy twórczej tylko w kilku przypadkach wynikała z chęci zarobkowania, zazwyczaj wiąże się z wewnętrzną potrzebą, marzeniem, jest wartością autoteliczną – ważną dla niej samej. W swoich narracjach respondenci kładą nacisk przede wszystkim na radość i satysfakcję, jaka od wczesnych lat dzieciństwa towarzyszy im niezmiennie podczas pracy twórczej.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na specyfikę rozwoju motywacji do pracy twórczej w poszczególnych profesjach. Każda z nich cechuje się nieco inną trajektorią ścieżki zawodowej. Procesowi temu towarzyszą też nieco inne punkty zwrotne. W niektórych przypadkach na rozwój motywacji do podjęcia pracy w danej profesji ważny wpływ miało nie tylko środowisko rodzinne, ale również takie czynniki, jak wiek, a co za tym idzie czasy, w których badani debiutują. Czas debiutu bardzo często wiąże się z różnymi czynnikami koniunkturalnymi, takimi jak: kształtowanie się rynku książki w Polsce w latach 90. XX w.

czy rozwój technologii i cyfryzacja procesów produkcji książki. Czynniki te kształtują wybory życiowe badanych.

W przypadku pisarzy i pisarek zainteresowanie pisaniem „od zawsze” często łączy się z innymi pasjami, takimi jak muzyka, teatr czy sztuki wizualne. Tylko wyjątkowo pisarska pasja rozwija się w późniejszych etapach życia – na studiach, w wieku dojrzałym. Przedstawiciele starszego pokolenia pisarzy i pisarek podkreślają szeroką dostępność, wręcz wszechobecność, książki w ich rodzinnym środowisku. Pierwsze próby pisarskie podejmowane w szkole podstawowej i średniej zachowały się w pamięci badanych jako wczesne potwierdzenie ich kompetencji i zasadności wyboru ścieżki pisarskiej. Na tym etapie ważną rolę odgrywali rodzice, nauczyciele i rówieśnicy, którzy często motywowali i inspirowali ich do dalszych działań twórczych. Potrafił też wskazać odpowiednie miejsca czy środowiska dla rozwoju kompetencji pisarskich (np. klub czytelników, warsztaty, turnieje). Wybór dalszego kierunku kształcenia jest zróżnicowany. Niemal wszyscy badani to absolwenci szkół wyższych na kierunkach humanistycznych i społecznych, takich jak polonistyka, dziennikarstwo, historia, socjologia. W niektórych narracjach badani zwracają uwagę na olimpiady przedmiotowe jako swoistą bramę do otrzymania indeksu na wymarzonych uczelniach. Okres studiów to najczęściej czas, kiedy dojrzewa decyzja o wyborze pisarskiej ścieżki zawodowej, co nie musi być równoznaczne z debiutem literackim. Część pisarzy i pisarek debiutuje, publikując opowiadanie w czasopiśmie w szkole średniej, a niektórzy – kilka lat po studiach. W kształtowaniu się świadomej decyzji o byciu pisarzem/pisarką kluczową rolę – obok środowiska rodzinnego i rówieśniczego – odgrywają dwa czynniki: mentorzy i kluczowe wydarzenia, które stanowią często punkt zwrotny. Wśród tych pierwszych respondentów wymieniają ulubionych pisarzy, poetów, książki, ale także profesorów, nauczycieli, animatorów kultury, rzadziej – redaktorów czasopism i pracowników wydawnictw. Wymienione osoby pełnią funkcję swoistych przewodników, inspirują i wspierają wysiłki swoich podopiecznych. Wśród ważnych wydarzeń badani wymieniają udział w konkursie, otrzymanie nagrody/wyróżnienia, warsztaty pisarskie, spotkania z pisarzami, kursy pisarskie, wyjazd zagraniczny (np. w ramach programu Erasmus) czy otrzymanie stypendium.

Warto zwrócić uwagę na zróżnicowanie doświadczeń związanych z kształtowaniem się świadomości bycia pisarzem/pisarką w zależności od kategorii wiekowej badanych. Starsi twórcy, których okres studiów przypada na lata 60. i 70. XX w., zwracają w swoich narracjach uwagę na rolę środowisk twórczych w ich drodze ku pisarstwu:

[...] to miało związek z pobytem w tej szkole plastycznej, dlatego że tam była grupa osób, powiedziałbym – dobre określenie ogólne – twórczych. To znaczy, że oni byli nastawieni na twórczość w ogóle, a to, że akurat malują w tej chwili, to było jakby realizacją tego ogólnego pomysłu. Były takie osoby tam, które bardzo się interesowały filmem na przykład i poszły do szkoły plastycznej, żeby potem pisać scenariusze i reżyserować filmy [...] Więc to bardzo mnie pobudzało oczywiście, bardzo mnie to pobudzało, że tam były te pomysły scenariuszowe. [R24_PS]

Te swoiste mikroświaty, w których dojrzewają pisarze i pisarki, tworzą się również wokół szeroko rozumianych kręgów ideowych, tak jak to miało miejsce w środowisku „Gazety Wyborczej”, w okresie jej powstawania i pierwszych lat rozwoju. Środowisko to często opisywane jest w narracjach respondentów, szczególnie reporterów, autorów i autorek książek biograficznych czy szerzej – literatury non-fiction. W przypadku reportażystów ich droga do świadomego samookreślenia się jako pisarz/pisarka zazwyczaj rozpoczyna się od pracy w charakterze dziennikarza, który z czasem obok krótkich tekstów prasowych zaczyna tworzyć większe formy, np. reportaże literackie. Znamienne, iż narracje młodszych pisarzy i pisarek pozbawione są niemal całkowicie wątku wspólnotowego, środowiskowego odkrywania własnej drogi, na rzecz bardzo indywidualnych i nierzadko – samotniczych ścieżek rozwoju.

Motywacje do zawodowej działalności w świecie ilustratorów i ilustratorek nie różnią się od pisarzy i pisarek. Niemal zawsze u podstaw wyboru tej ścieżki zawodowej tkwi pasja, zainteresowanie, marzenie. Tylko wśród niektórych przedstawicieli młodszego pokolenia ilustratorów pasja ta połączona jest z bardziej utylitarystycznym spojrzeniem na twórczość jako zawód dostarczający środków do życia. Ważnym czynnikiem różnicującym proces dojrzewania do bycia ilustratorem/ilustratorką jest wiek oraz typ literatury. Ze względu na specyfikę

rynku książki zdecydowana większość badanych tworzy ilustracje do książek dla dzieci. Odrębną grupę stanowią twórcy komiksów. Chociaż nie jest to zasadą, w badanej grupie twórcy ilustracji do książek dla dzieci najczęściej przechodzą bardzo prostą ścieżkę edukacyjną od zainteresowań w wieku szkolnym, poprzez zajęcia w domu kultury, liceum plastyczne i studia na Akademii Sztuk Pięknych. Podobnie jak wśród osób piszących książki, przyszli ilustratorzy i ilustratorki często opowiadają o ważnych dla nich osobach oraz wydarzeniach, które ich ukierunkowały, w szczególności w okresie studiów. W narracjach często wspomniani są twórcy polskiej szkoły ilustracji, w szczególności Jan Marcin Szancer, ale także twórcy polskiej szkoły plakatu i inni artyści polscy i zagraniczni, którzy byli dla nich inspiracją. Odrębną kategorią ważnych aktorów są nauczyciele, wykładowcy, których badani opisują jako swoich mentorów, a relację z nimi jako relację mistrz-uczeń. Wybór ilustracji spośród szerokiego wachlarza form wyrazu artystycznego nauczanych na ASP nie zawsze był dla respondentów oczywisty, często pojawił się na skutek ważnych wydarzeń, takich jak udział w konkursie, dobre przyjęcie pierwszej książki czy wyjazd za granicę w ramach programu Erasmus. Pobyty zagraniczne pozwalają badanym poznać sposób funkcjonowania artystów we Francji czy Włoszech i w niektórych przypadkach stanowią inspirację do podjęcia takiej aktywności zawodowej w Polsce.

Alternatywą dla ścieżki kształcenia artystycznego była również samodzielna ścieżka rozwoju zainteresowań ilustratorskich podejmowana w szczególności przez młodszych ilustratorów zainteresowanych twórczością komiksową. Można tę ścieżkę określić jako „oddolną” i do pewnego czasu komplementarną – jeśli nie krytyczną – w stosunku do klasycznej drogi kształcenia artystycznego. Zarówno w pierwszym, jak też i w drugim przypadku, nie bez znaczenia dla odkrycia własnej drogi zawodowej przez badanych okazał się kontekst przemian historycznych. Dla ilustratorów książki dla dzieci ważnym okresem był gwałtowny wzrost popytu na książki w latach 90. XX w. oraz swoiste „dowartościowanie” i czy „moda” na dobrą książkę dla dzieci. Z kolei twórcy komiksów w badanej próbie to osoby, które rozpoczynały swoją działalność jako twórcy *zinów*, członkowie klubów, akademii, dla których istotnym momentem jest pojawienie się platform cyfrowych, rozwój web komiksu, *self-publishingu* i innych form współdzielenia

własnej twórczości w mediach społecznościowych. W przypadku niektórych badanych twórczość komiksowa wiąże się też z zainteresowaniami związanymi z branżą gier komputerowych, filmem, animacją, fantastyką i fantasy. Ważnym okresem dla tych twórców była z kolei „nobilitacja” komiksu jako formy sztuki, która zaczęła być dostrzegana i nauczana w akademii:

[...] więc jak ja zaczynałem, to komiks był traktowany tak po macoszemu, na przykład na uczelniach, w różnych szkołach. Teraz oczywiście sytuacja jest zupełnie inna i wtedy my, mówię tu ogólnie o środowisku komiksowym, to mieliśmy taki główny cel, jakby nobilitacja komiksu ogólnie jako medium, czyli żeby on był traktowany poważnie, że no, że my tu robimy sztukę, na przykład, że to jest coś innego niż tylko robienie wesołych obrazeczków dla dzieci na przykład. Chociaż oczywiście to też jest naiwne myślenie, bo komiks dla dzieci to jest w ogóle wyższa szkoła jazdy i też odrębna dziedzina, tak, ale no traktowanie komiksu, no pamiętam taki *vibe* był wtedy właśnie na tę nobilitację komiksu. [R25_IL]

Droga do świadomego definiowania siebie w kategoriach tłumaczy różni się od poprzednich. Badanym również najczęściej od dziecka towarzyszy pasja do literatury, czytania i obcowania z książkami. Nie zawsze jednak decyzja o pozostaniu tłumaczem jest oczywista. Większość badanych tłumaczy i tłumaczek to osoby, które ukończyły studia filologiczne (filologia angielska, norweska, sinologia). W grupie tej były też osoby, które skończyły inny – humanistyczny – kierunek studiów (np. polonistyka) lub osoby dwujęzyczne. Motywacja do podjęcia pracy w charakterze tłumacza jest znacznie bardziej zróżnicowana niż w pozostałych profesjach. Oprócz rozwijanej od dziecka pasji do książek, wśród badanych są osoby, które podjęły decyzję o zmianie profesji w późniejszym okresie życia lub rozwijają pasję translatorską równolegle z inną, np. w ramach pracy akademickiej. Szczególnie ciekawym rysem ścieżki zawodowej badanych w tej kategorii okazało się przejście od pracy w wydawnictwie w charakterze redaktora do pracy translatorskiej, którą badani definiują w kategoriach „ucieczki”:

Główna motywacja? Prawdę mówiąc, to była chęć ucieczki z wydawnictwa. To znaczy, pracowałem przez kilka lat w wydawnictwie jako redaktor i sytuacja

zawodowa tam była w pewnym momencie nieciekawa, atmosfera zrobiła się dosyć nieciekawa i po prostu chciałem znaleźć coś swojego. [R27_TŁ]

Doświadczenie pracy na stanowisku redaktora często opisywane jest przez badanych w sposób negatywny, jednak praca taka pozwala – ich zdaniem – bardzo dobrze poznać sposób funkcjonowania wydawnictw i zrozumieć, jak działa rynek książki.

Do ważnych dla przyszłych tłumaczy aktorów zaliczyć należy innych znanych tłumaczy – takich, jak często wspominany Stanisław Barańczak – oraz wykładowców. Ponieważ w obszarze tłumaczeń, konkursy i nagrody są nieliczne – ważnym wydarzeniem potwierdzającym kompetencje translatorskie były dla respondentów wysoko oceniane przez wykładowcę, wydawcę czy czytelników próby ich tłumaczeń. Do czynników historycznych, które odegrały ważną rolę w wejściu badanych na rynek książki należą takie momenty, jak kształtowanie się rynku książki w latach 90. XX w. i związany z tym duży popyt na tłumaczy oraz wszelkiego rodzaju trendy czytelnicze, takie jak np. moda na literaturę skandynawską:

I ja miałam bardzo szczególną sytuację, bo ja jestem tłumaczką z języka norweskiego. I wtedy, kiedy ja zaczęłam tłumaczyć, to na rynku książki w Polsce wydarzyło się coś bardzo ciekawego i bardzo specyficznego. Mianowicie, bardzo dużą popularność zyskały tak zwane sagi skandynawskie. [...] W związku z czym wydawnictwa, które w tamtym momencie były trzy, z tego co pamiętam, zaczęły bardzo gorączkowo szukać tłumaczy, którzy mogliby przekładać te książki, ponieważ po prostu popyt był większy niż podaż. Więc wydawnictwa na przykład dzwoniły do sekretariatów instytutów skandynawistyki w Gdańsku i w Poznaniu i pytały, czy macie jakichś studentów, którzy chcieliby tłumaczyć. [R49_TŁ]

W biografii wszystkich badanych wskazać można wyraźnie momenty inicjujące świadome postrzeganie siebie w kategoriach pisarza, tłumacza czy ilustratora. Nagroda i wyróżnienie, publikacja pierwszej książki, opowiadania, dobrze oceniona próbka tłumaczenia uruchamiają kolejne zlecenia. Każda książka jest dla autorów kolejnym potwierdzeniem ich samoidentyfikacji w kategoriach pisarza, ilustratora czy tłumacza.

WARUNKI I SPECYFIKA PRACY TWÓRCZEJ

Warunki pracy badanych znacznie odbiegają od typowej pracy etatowej pod względem:

- miejsca wykonywania i organizacji przestrzeni pracy,
- warsztatu: narzędzi i zaplecza,
- godzenia ról zawodowych i pozazawodowych,
- organizacji czasu pracy,
- czynników wpływających na zdrowie fizyczne i psychiczne.

Zdecydowana większość badanych biorących udział w sondażu (93%) oraz respondentów w badaniach jakościowych wykonuje swoją pracę w miejscu zamieszkania, przy czym przestrzeń ta aranżowana jest w różny sposób. Najczęściej miejsce pracy to:

- współdzielona z innymi lokatorami przestrzeń domowa (w mieszkaniu lub w domu),
- „własny kącik” w mieszkaniu,
- osobny pokój w mieszkaniu, rzadziej w domu,
- wydzielona pracownia w mieszkaniu (np. pokój) lub w domu (np. poddasze).

W badaniu sondażowym poproszono respondentów o opisanie miejsca pracy za pomocą zestawów przeciwstawnych cech na skali od 1 (cecha pozytywna) do 5 (cecha negatywna). Celem tego pytania było poznanie opinii badanych na temat warunków pracy w miejscu, które najczęściej jest także miejscem zamieszkania. Pozyskane dane wskazują na to, iż ponad 90% badanych pracuje w miejscu, w którym panuje spokój umożliwiający skupienie się na pracy. Zdecydowana większość respondentów postrzega swoje miejsce pracy jako „ładne” (78%) i „przyjemne” (73%, tab. 4)

Tabela 4. Cechy miejsca pracy wskazane przez badanych (N=663)

	1-2	3	4-5	
Obszerne	42,7%	29,7%	27,6%	Ciasne
Wygodne	62,4%	23,1%	14,5%	Niewygodne

	1-2	3	4-5	
Przyjemne	72,9%	19,6%	7,5%	Nieprzyjemne
Ładne	78,3%	16,9%	4,8%	Brzydkie
Spokojne	90,6%	6,6%	2,7%	Hałaśliwe
Osobne	65,8%	23,2%	11,0%	Współdzielone
Poukładane	61,7%	13,6%	24,7%	Zagracone
Oswojone	47,4%	24,9%	27,8%	Obce

Źródło: badanie własne

Większość badanych (66%) posiada wyodrębnioną własną przestrzeń („osobne”), ale co dziesiąty badany współdzieli tę przestrzeń z innymi („współdzielone”). Większość badanych twórców ocenia swoje miejsce pracy jako „wygodne” (62%), ale aż 15% jako „niewygodne”. Stosunkowo duży odsetek badanych wskazuje na takie cechy miejsca pracy, jak „ciasne” (28%), „obce” (28%) i „zagracone” (25%). Dane te wskazują na to, iż relatywnie duża część badanych pracuje w pomieszczeniach, które nie są dobrze dostosowane do specyfiki ich pracy: są to pomieszczenia niewielkie, nie zawsze wygodne, nie do końca „oswojone”. Pewnym utrudnieniem w pracy może być także fakt współdzielenia przestrzeni pracy z innymi osobami – najczęściej są to po prostu członkowie rodziny, z którymi twórca mieszka pod jednym dachem.

Wywiady z respondentami w badaniu jakościowym wskazują na to, że w nielicznych przypadkach respondenci pracują w wynajmowanych pracowniach poza miejscem zamieszkania, przy czym dotyczy to tylko ilustratorów i ilustratorek. W swoich narracjach respondenci wymieniają również takie miejsca pracy, jak: biblioteka, kawiarnia, park, rzadko jednak przestrzenie te są opisywane jako miejsca, w których dobrze się pracuje. Niektórzy twórcy opowiadają o nawyku pisania czy tłumaczenia „wszędzie”, który dotyczy osób często zmieniających miejsce (np. w związku z koniecznością dojazdu do drugiej pracy, częstych podróży) lub autorów krótkich form prozatorskich, reportaży i poezji. Miejsce pracy zależy przede wszystkim

od sytuacji materialnej twórców. W najmniej sprzyjającej sytuacji są ci twórcy, którzy współdzielą przestrzeń domową z rodziną – partnerami i dziećmi, a funkcję biurka pełnią dla nich zazwyczaj meble wykorzystywane do innych funkcji:

Jeśli się pracuje w domu, no to trzeba ten bałagan sprzątać, bo zazwyczaj to jest taki stół, na którym dzieje się wszystko, łącznie ze spożywaniem posiłków. Przynajmniej u mnie tak było. Ja pracowałam w domu. Małe biureczko, na którym stał mój komputer i jakieś 10 cm² przestrzeni. A jak miałam coś rysować i właśnie rozkładać papiery, wycinać, to musiałam to robić na stole, przy którym też jemy i wszystko się dzieje, więc to trzeba było sprzątać. [R37_IL]

Ja piszę na desce do prasowania, ponieważ mam tak malutkie miejsce między ścianą a łóżkiem, że tam się nic więcej nie mieści i tylko deski do prasowania mi nie zabrano. Jak miałam swoje biurko, to to biurko zaanektowano. Jak miałam stolik, to poszedł na balkon i teraz po prostu zrobiłam sobie takie minimum. Kiedyś pisałam w kucki, siedząc po tu-recku z laptopem na kolanach. Więc tak wygląda moje miejsce. [R12_PS]

Warunki pracy w takiej przestrzeni opisywane są jako niezwykle uciążliwe i obciążające psychicznie, dlatego też badani dążą do tego, aby wydzielić w przestrzeni domowej własny kącik lub osobne pomieszczenie. „Własny kącik” to najczęściej osobne biurko, przy którym twórcy pracują – wciąż jednak w przestrzeni wspólnej – kuchni, salonu czy współdzielonego pokoju:

[...] nie powiedziałam panu, że ja mieszkam z czterema osobami, z czego jedna jest wirtuozem kontrabas, muzykiem, jedna jest uczniem szkoły muzycznej, mamy pianino w domu, a jedna jest normalną nastolatką, czyli mamy tylko dwunasto-, piętnastoletnie dzieci i mamy trzy pokoje. W jednym pokoju jest nasza sypialnia, tam jest kontrabas i moje biurko, w drugim pokoju mamy pokój z kuchnią, w sensie salon z taką kuchnią amerykańską, potem jest pokój dzieci, które też dzielą razem pokój. Tak. I inwazje w tą moją przestrzeń zdarzają się co pół godziny, bo co pół godziny moje dzieci mi się przypominają, „mamo, coś tam”, „mamik coś tam”. [R14_PS]

Bardzo często w szczególności w narracjach ilustratorów i ilustratorek pojawia się wątek osobnej pracowni. Na ogół jest to wydzielony w mieszkaniu pokój do pracy lub większa przestrzeń w przypadku domu, przy czym należy zaznaczyć, iż tylko kilku respondentów w badanej grupie mieszka w domu (na wsi lub w okolicy podmiejskiej). Pracownia dla twórców oznacza przede wszystkim fizyczne oddzielenie przestrzeni pracy od przestrzeni życia domowego, chociaż granica ta jest bardzo umowna i dla wielu respondentów wiąże się z dużym problemem oddzielenia czasu pracy od czasu prywatnego. Jest to wątek, który opisywany jest często w kategoriach dużego napięcia psychicznego. Niezbędny dla większości badanych „spokój” w pracy twórczej jest często zakłócany przez innych domowników, a granica, jaką jest osobne pomieszczenie, okazuje się bardzo płynna. Pracownie w miejscu zamieszkania mają szczególne znaczenie dla ilustratorów i ilustratorek, których warsztat pracy często wymaga wielu materiałów, narzędzi, w szczególności w przypadku prac wykonywanych techniką manualną. Zdarza się, że pracownie są współdzielone z partnerem/mężem/żoną, który/która również wykonuje pracę artystyczną. O ile wydzielona pracownia do pewnego stopnia ułatwia organizację warsztatu pracy, nie rozwiązuje często dylematu i potrzeby „wyjścia z domu do pracy”:

To jest jakby dom, tylko tyle, że jest pracownia, ale to jest nadal praca w domu. I teraz wiem, że gdybym jeszcze raz to robił, to bym postawił tę pracownię osobno, choćby na 5 metrów dalej, ale osobno, żeby się ubrać w domu i po prostu do niej iść. [R72_IL]

Ponadto respondenci zwracają często uwagę na fakt, iż „siedzenie w domu” przez ich otoczenie bywa odczytywane jako swoiste „nienierobienie”, bezrobocie, unikanie „prawdziwej” pracy. Dla większości badanych możliwość wynajęcia osobnego lokalu ze względu na wysokie koszty pozostaje marzeniem.

Ilustratorzy i ilustratorki, którzy mają taką możliwość i decydują się na wynajem pracowni poza miejscem zamieszkania, są bardzo zadowoleni z takiego rozwiązania. Jednym ze sposobów minimalizacji kosztów wynajmu jest wynajem pracowni wspólnie z innymi twórcami. Wspólna pracownia, tworząc przestrzeń dla twórczego

kolektywu, pozwala też na realizację potrzeb interakcji społecznych w środowisku twórczym:

Ja od samego początku kariery zawsze dzielę pracownię, również dlatego, że po prostu z dużą grupą studentów z tych moich studiów, natychmiast po zakończeniu szkoły wynajęliśmy jeszcze w Mediolanie przestrzeń, gdzie w dziesięcioro ilustratorów pracowaliśmy i dla mnie w związku z tym ilustracja została takim społecznym zawodem. Nie izolowałam się, tylko przebywałam wśród osób robiących podobne rzeczy i to też bardzo wpłynęło na sposób, w jaki pracuję, na jakieś moje pojęcie o świecie ilustracji i o rytmie pracy i praktyk. Też wiem, że są osoby, którym po prostu przeszkadzaliby inni ludzie, ja wręcz przeciwnie. Raczej źle się czuję, jeżeli jestem cały czas zamknięta samotnie w jakiejś przestrzeni i po prostu wolę ją dzielić. [R60_IL]

Wątek braku interakcji społecznych na skutek ciągłej pracy w domu, pojawia się w szczególności w wypowiedziach ilustratorek i ilustratorów. Niektórzy badani nazywają swoje miejsce pracy „samotniczą norą”. Zdarza się, iż popadają oni w różnego rodzaju zaburzenia psychiczne, są pacjentami poradni psychologicznych i uczestnikami sesji psychoterapeutycznych. Wątek zdrowia psychicznego wśród badanych kategorii zawodowych zdaje się być pomijany w dotychczasowych badaniach, dlatego zostanie rozwinięty w dalszej części raportu.

Biblioteka, kawiarnia, park miejski to miejsca, w których powstają teksty literackie czy tłumaczenia, czasami szkice i rysunki. Nie są to dla większości badanych miejsca komfortowe do pracy, częściej wymieniane są jako potencjalna korzyść z uprawiania zawodu w nie-normowanym czasie pracy. Wątek ten pojawia się w formie autorefleksyjnej wypowiedzi, podczas której badani próbują zbilansować ograniczenia i korzyści związane z miejscem pracy:

Więc z jednej strony fakt, że mogę sobie pracować z domu, a jeżeli w domu jest mi duszno, bo jest fala upałów, to mogę sobie iść z tym komputerem do parku i w parku sobie przepracować przyjemnie w zieleni. To jest wielka zaleta tego zawodu. [R33_TŁ]

Nieliczna grupa badanych (pisarze, tłumaczkі) pracuje podczas podróży różnymi środkami komunikacji (pociąg, samolot). Jest to możliwe w przypadku, gdy jedynym niezbędnym narzędziem jest laptop, szkicownik, notatnik. Ponadto czasami wynika to z potrzeby chwili i specyfiki twórczości, np. potrzeba zanotowania obserwacji, informacji przydatnej w pracy nad powieścią czy reportażem, a także zapisu ważnego doświadczenia w formie poetyckiej frazy. Nierzadko wynika też z ograniczeń czasowych:

Ale ja też dużo podróżuję. Ja się kiedyś śmiałem, że głównym miejscem mojej pracy są wagony Warszawy w pociągu. Bardzo dużo jeżdżę, ponieważ ja mieszkam w Gdyni, a pracuję w Poznaniu w X, więc tam co najmniej raz w tygodniu muszę pojechać i wrócić. Dużo jeździłem do Portugalii, więc trzeba było najczęściej do Berlina pociągiem pojechać, później samolotem do Porto, ewentualnie przez Londyn albo przez jakieś inne przesiadkowe lotnisko, gdzie trzeba było godzinami siedzieć. Dostyc sporo do Krakowa i do Warszawy. Tym pociągiem naprawdę się najeździłem bardzo dużo, oczywiście wagon barowy Warszawy. Całą książkę „XY” na przykład przetłumaczyłem w pociągu. [R66_TŁ]

Organizując swój warsztat pracy twórcy wykorzystują szereg narzędzi, przy czym najbardziej zróżnicowany jest zestaw narzędzi ilustratorów. W przypadku pisarzy i pisarek głównym narzędziem pracy jest komputer/laptop z edytorem tekstu na równi z notesem, w którym sporządzają notatki i szkice. W przypadku twórców reportażu ważne narzędzia to urządzenia do rejestracji, takie jak dyktafon czy aparat fotograficzny (zazwyczaj w telefonie). Smartfon służy czasami do notowania obserwacji czy poetyckich fraz. W przypadku tłumaczy oprócz komputera przydatne są również różnego rodzaju słowniki, coraz częściej jednak w wersji cyfrowej. Narzędzia pracy ilustratorów obejmują tradycyjny zestaw przyborów plastycznych: deskę kreślarską, farby (akryle, akwarele), pędzle, tusze, pióra, papiery. Oprócz tego ilustratorzy i ilustratorki wykorzystują tablety graficzne, oprogramowanie (pakiet Adobe, najczęściej Photoshop), drukarki, skanery i komputery. O ile „skrzynka narzędziowa” pisarza czy tłumacza jest bardzo skromna i mobilna (laptop), o tyle warsztat pracy twórców ilustracji jest bardzo rozbudowany.

Ciekawym wątkiem w wypowiedziach pisarzy i ilustratorów jest przywiązanie do manualnych narzędzi – pióra i notesu. Niemal wszyscy ilustratorzy i ilustratorki, szczególnie wykształceni w szkołach artystycznych lubią wykonywać swoje prace z wykorzystaniem technik manualnych (np. akwarela, wycinanka), które łączą z technikami cyfrowymi:

Więc rysowałem te wszystkie postacie osobno, a potem je skanowałem do komputera i w programie graficznym sobie je układałem na stronie. Komputer bardzo tutaj pomagał w projektowaniu, w komponowaniu, bo można działać taką metodą prób i błędów. [R32_IL]

W przypadku starszego pokolenia twórców, których praca zawodowa rozpoczęła się przed rewolucją cyfrową, nauka nowych technologii, oprogramowania jest nieunikniona. Opinia na temat cyfrowych narzędzi jest ambiwalentna. Z jednej strony twórcy podkreślają fakt, iż narzędzia te ułatwiają im pracę, w szczególności „rzemieślnicze” i pracochłonne etapy (np. kolorowanie). Z drugiej strony prace koncepcyjne, próbki i szkice wykonują technikami tradycyjnymi przy użyciu papieru i ołówka. Inaczej jest z twórcami młodszego pokolenia, którzy rozpoczynają swoją drogę zawodową od narzędzi cyfrowych. W tym przypadku, nawet pierwsze szkice wykonywane są na tabletach graficznych. Przyznają oni jednak, iż z czasem przechodzą oni do technik manualnych, w twórczy sposób łącząc je z technikami cyfrowymi.

[...] miałem taki okres właśnie, że kilka lat pracowałem wyłącznie na tablecie, robiłem wszystko cyfrowo, aż w pewnym momencie stwierdziłem, że jednak nie, że jest na pewno jeden atut taki, że ma się oryginały, oryginalne plansze [...] Jednak ten taki warsztat manualny jest tutaj bardzo istotny, zaczęło mnie to coraz bardziej bawić, żeby tak przysiąc dłużej nad planszą, żeby konkretnie poeksperymentować sobie albo na przykład zrobić coś, na co zawsze miałem jakąś ochotę i na przykład, że no kiedyś sobie tam zrobię jakąś technikę, wypróbuję na przykład. A teraz myślę, no kiedy to zrobię, no teraz muszę to zrobić, bo nigdy tego nie zrobię i może w jakiś sposób to włączę do moich działań, czyli przeszedłem na tryb manualny. [R25_IL]

Badani na co dzień w swojej pracy korzystają z wyszukiwarek internetowych jako głównego źródła dostępu do informacji na etapie researchu, czy w trakcie pracy twórczej. Oprócz oprogramowania „branżowego” (programy graficzne, translatorskie) niektórzy respondenci korzystają z oprogramowania blokującego tzw. „rozpraszacze” czyli dostęp do poczty internetowej, powiadomień i innych narzędzi, które zabierają dużo czasu przeznaczonego na pracę. Szczególne emocje budziło wśród respondentów zagadnienie dotyczące wykorzystania sztucznej inteligencji w pracy twórczej. Reakcje respondentów były skrajnie zróżnicowane od przerażenia skutkami zastosowania AI, poprzez niepokój, ciekawość, aż do zupełnego bagatelizowania narzędzi opartych na sztucznej inteligencji. Znaczna część respondentów twierdziła, iż „twórczość musi być dziełem ludzkim” [R47_PS], a „kreatywne rzeczy pozostawione jednak ludziom” [R68_IL].

Bez względu na postawy w stosunku do zastosowania AI w pracy twórczej, znaczna część badanych wykorzystuje te narzędzia zazwyczaj w fazie researchu lub przy wykonaniu prostych, powtarzalnych prac „rzemieślniczych”. Takie narzędzia jak chat GPT służą respondentom do sprawdzenia informacji, automatycznego generowania transkrypcji z przeprowadzonych wywiadów, systematyzowania i kategoryzowania informacji, generowania próbek tłumaczonych fraz. Na ogół narzędzia te wykorzystane w takiej roli oceniane są pozytywnie, jako wspierające i przyspieszające pracę:

To nie są rzeczy, które są kreatywne, nie są rzeczy, które wymagają jakiegokolwiek kreatywnego zacięcia, bo to jest np. wypełnianie kolorami 15 kadrów komiksu, które są dokładnie takie same. To jest praca, którą robię mechanicznie, ja nawet przy tym nie myślę, puszczam sobie film z drugiej strony i tylko macham ręką. Ja w tym nie widzę żadnej wartości. Gdyby to robił ze mnie chat GPT, to prawdopodobnie zaoszczędziłabym sporo czasu i mogłabym robić w tym czasie coś innego. Natomiast myślę, że jeżeli są wydawcy, którzy uważają, że chat GPT jest w stanie stworzyć dobrą książkę, to nie wiem, jakim sposobem oni robią książki, bo to jest po prostu moim zdaniem niemożliwe. [R9_IL]

Jedna z respondentek porównała chat GPT do robota kuchennego, wskazując na to, że jest to narzędzie przydatne, ale jednocześnie

bardzo ograniczone. Badani podawali przykłady własnych lub zasłyszanych prób zastosowania narzędzi opartych na AI przy pisaniu prozy, generowaniu tłumaczenia książki czy ilustracji. Rezultat własnych prób („zabawa z chatem GPT”) oceniany był z pobłażliwym uśmiechem. Efekt pracy chatu GPT oceniano jako prymitywny, nieudolny czy wręcz komiczny. Zwracano uwagę na konfabulacje czy „halucynacje”, które są cechą charakterystyczną prostych modeli AI. Jednocześnie bardzo widoczne w wypowiedziach respondentów jest poczucie niepokoju związane z zagrożeniami spowodowanymi przez zastosowanie AI oraz nieuprawnionym – zdaniem badanych – wykorzystaniem dzieł twórców w procesie maszynowego uczenia się AI. Zagrożenia definiowano w odniesieniu do ogólnej debaty na temat manipulacji i trudności w odróżnieniu faktów od wygenerowanych przez AI treści, ale przede wszystkim w odniesieniu do sytuacji zawodowej w poszczególnych branżach. Największe poczucie zagrożenia związane z potencjalnym zastąpieniem pracy ludzkiej sztuczną inteligencją widoczne jest wśród tłumaczy i tłumaczek. Nawet jeśli tłumaczenia wygenerowane przez AI badani uznają za niedoskonałe, dostrzegają presję rynkową (czas, koszty), która – w ich odczuciu – wcześniej czy później zmusi wydawców do rezygnacji z pracy tłumaczy na rzecz tłumaczenia wykonanego przez AI. Podają oni szereg przykładów wydawnictw zagranicznych, które takie rozwiązania wprowadzają. Wśród badanych są osoby przekonane o nieuchronności takiego scenariusza:

Natomiast jeśli idzie o tłumaczenia, to jestem przekonany, że nasz zawód wymrze kiedyś, bo sztuczna inteligencja nas wyprze, ale chwilę to jeszcze potrwa. Wiadomo, że wyprze, bo to będzie narzędzie, które ma dostęp do wszystkich książek na świecie, do wszystkich tłumaczeń na świecie. To już 800 stron, to będzie jedno naciśnięcie klawisza. [R62_TŁ]

Nieco mniejszy niepokój przejawiają ilustratorzy i ilustratorki wskazujący na to, iż o dziele artystycznym decyduje przede wszystkim oryginalność i niepowtarzalność. Zastąpienie pracy twórcy maszynami jest bardziej prawdopodobne w branży agencji reklamowych, w których to zjawisko już jest widoczne. Wypowiedzi pisarzy i pisarek w dużym stopniu uwarunkowane są rodzajem uprawianej przez nich twórczości.

Zwracają oni uwagę na to, że być może przyszłość wysokonakładowej gatunkowej prozy, scenariuszy do seriali stoi pod znakiem AI, jednak takie gatunki, jak poezja czy reportaż są niezagrożone:

W przypadku reportera nie bardzo ta sztuczna inteligencja się sprawdza. I jak mówią, że ona nas zastąpi, to ona może zastąpić pisarzy fikcji, bo sam przeczytałem opowiadanie, które było napisane przez AI w stylu Stasiuka i było naprawdę dobre. Naprawdę było dobre. Przysłał mi człowiek. Naprawdę było dobre. Ale reportażu ona nie napisze, dlatego że reportaż powstaje na podstawie rozmów z ludźmi, na podstawie wizyt w domach, na podstawie tego, że idę na spacer i on mi opowiada o swoim życiu. I tego AI za mnie nie robi. Więc może mi wygładzić tekst, może mi pokazać błędy. [R10_PS]

Duży niepokój wśród respondentów budzą niejasne zasady korzystania przez modele AI z zasobów objętych prawem autorskim. Twórcy mają poczucie, że technologia ta „karmiona jest” dziełami twórców, którzy nie wyrazili na to zgody, a także nie mają żadnych dochodów z tego tytułu. W połączeniu z narracją na temat wielkich technologicznych korporacji i agresywnego oddziaływania rynku – wizja rozwoju AI jest bardzo niepokojąca:

[...] ja również jednak jestem po tej stronie czasem oburzonych, ale też zaniepokojonych twórców. No, tu przede wszystkim jednak martwimy się o brak poszanowania praw autorskich, o to, że jednak bez zgody nasze prace są, brzydko mówiąc, zasysane do tego generatora czy generatorów i nie wiem, jak to się dalej potoczy. Wśród ilustratorów jest obawa, że zostaniemy wyparci przez sztuczną inteligencję. [R7_IL]

Warunki pracy badanych zależą w dużym stopniu od konfiguracji czynników, takich jak: wielkość gospodarstwa domowego (jednoosobowe/wielooosobowe) i wykonywanie dodatkowej pracy – jej domena i forma. Osoby nieposiadające własnej rodziny stanowią niewielką grupę wśród badanych. Definiują się jako „single/singielki” i w swoich narracjach opowiadają o swojej sytuacji w kategoriach „komfortu”, „luksusu” związanego z brakiem dodatkowych obciążeń lub w kategoriach własnego, świadomego wyboru związanego często z przekonaniem

o braku możliwości połączenia swojego twórczego powołania i stylu życia z życiem rodzinnym:

Ani jakieś dłuższe zobowiązania romantyczne, powiedzmy, to też nie, bo ja też wiem, że to pieprznie. A potem ja bym została tylko z takim poczuciem, że ja muszę w czymś być, bo mnie warunki ekonomiczne do tego zmuszą. No to jest najlepszy sposób, żeby kogoś znienawidzić z mojego punktu widzenia po prostu. [...] Dwa, jakby to powiedzieć, no moim problemem nigdy nie było to, że ja bym chciała gdzieś wyjechać, na przykład, nie słyszeć pięciorga dzieci krzyczących „mamę daj kaszę”, bo to na szczęście nie jest mój problem. [R22_TŁ]

Osobom nieposiadającym rodziny zdecydowanie łatwiej jest organizować sobie czas pracy, są one także bardziej mobilne i skłonne do podejmowania działań wymagających dłuższego intensywnego zaangażowania w pracę twórczą.

Większość badanych posiada własną rodzinę – partnerów (48 z 75 badanych) i dzieci (30). Generuje to szereg dodatkowych obowiązków, które zależą od etapu w cyklu życia badanych i wieku dzieci. Wraz z dorastaniem dzieci obowiązki związane z opieką nad nimi maleją. W przypadku dzieci w wieku niemowlęcym i szkolnym dużym obciążeniem jest sprawowanie codziennej opieki nad dziećmi (gotowanie, karmienie, odwożenie do szkoły i na dodatkowe zajęcia). Respondenci z tej kategorii często mówią o sytuacji komfortowej wtedy, gdy ich dzieci są dorosłe – studiują, pracują i mieszkają poza domem. Obowiązki rodzinne dotyczą oczywiście pracowników każdej grupy zawodowej, jednak w przypadku twórców i twórczyń pracujących w domu spadają przede wszystkim na nich – ze względu na możliwość elastycznych godzin pracy, których nie ma partner, co odbywa się kosztem czasu na pracę twórczą. W badanej próbie bardzo często są to mężczyźni:

Wszystko generalnie, co potrzeba zrobić [w domu], to ja mogę zrobić. Tylko potem nie zawsze jest tak, że jak ja siadam do pracy po południu, to wszyscy są z tego powodu zadowoleni, no bo dzieci by chciały oczywiście z tatą spędzić czas w takiej czy innej formie, tak? Żona też czasami się na mnie krzywo patrzy, że ja znowu odpalam ten komputer, no ale ja mówię,

no przepraszam, w godzinach ośmiu, powiedzmy ośmiu, bo ja nawet nie dojeżdżam, więc nie, że więcej, no bo żona akurat pracuje na drugim końcu Krakowa, więc jak wyjeżdża do pracy, no to tam dziewięć i pół godziny lekką ręką, mówię, jej w domu nie ma, nie? [R21_TŁ]

Godzenie roli rodzica i pisarza, ilustratora czy tłumacza przy organizacji czasu i warsztatu pracy dla wielu badanych jest dużym wyzwaniem. Strategie jakie realizują badani wynikają z uwewnętrznionych wartości i priorytetów, jakie nadają oni pracy twórczej i rodzinie, indywidualnych zasad podziału obowiązków pomiędzy partnerami i sytuacji zawodowej partnerów. Wielu respondentów i respondentek podkreśla fakt, iż życie rodzinne jest dla nich priorytetem, ale zdarzają się też autorefleksyjne, samokrytyczne wypowiedzi, w których respondenci uznają, że zbyt mało czasu i uwagi poświęcają swoim dzieciom w związku z pracą twórczą, która jednocześnie jest ich życiową pasją. Podział obowiązków w rodzinie najczęściej dostosowany jest do trybu pracy partnerów. Specyficzną sytuację rodzinną mają ci respondenci, których partner również wykonuje pracę twórczą w domu (stosunkowo częsty przypadek małżeństw ilustratorów w badanej grupie). Badani zwracają jednak uwagę na wypracowane przez lata praktyki – techniki i schematy, które zakładają dużą elastyczność i gotowość do działania w sytuacjach niedających się przewidzieć (choroba dziecka, nagłe wydarzenie). Rodzina bywa też opisywana w wypowiedziach badanych jako ograniczenie w korzystaniu z możliwości wyjazdowych, np. rezydencji:

Ja nie jestem jakimś ekspertem od wynajdywania sobie stypendiów, grantów, różnych takich rzeczy, bo czymś innym się trochę jednak w życiu zajmuję. No i przede wszystkim dla mnie teraz, no co, powiem żonie i dzieciom, że wyjeżdżam na trzy miesiące, nie wiem, do Pragi, piękne miasto, czy coś w tym stylu. No to ten pomysł raczej póki co nie przejdzie. Może jak te dzieci będą większe, pytanie, czy mnie się będzie chciało wtedy. [R21_TŁ]

Poziom zaangażowania respondentów w wychowanie i opiekę nad dziećmi – w ich własnej ocenie – często nie jest satysfakcjonujący. Badani zwracają uwagę na ciągłe „przywiązanie do biurka” w przestrzeni domowej czy rzadkie okresy dłuższego pobytu z rodziną na

wakacjach (często z laptopem na kolanach). W niektórych przypadkach respondenci starają się łączyć wyjazdy związane z pracą z wyjazdami rodzinnymi lub na odwrót. Niektórzy badani mają poczucie „niepełnej obecności” w życiu rodzinnym, inni z kolei pozytywnie oceniają taką formę godzenia życia rodzinnego z pracą:

Znaczy, jak nie chodziła do szkoły albo były wakacje, to razem jeździliśmy. Byliśmy razem w Kazachstanie zbierać materiał. Znaczy ja zbierałam, oni nie, ale byliśmy razem. Byliśmy razem w Stanach zbierać materiał, razem w Izraelu. Nie, byłam sama z mężem z Izraelu. Ale w różne miejsca staramy się jeździć razem, żeby właśnie spędzać czas razem, łączyć. I to jest bardzo fajne. [R61_PS]

Kolejnym wyzwaniem w organizacji warsztatu i czasu pracy twórczej jest praca na etacie, dodatkowa praca na zlecenie czy prowadzenie własnej działalności gospodarczej. Ten ostatni przypadek należy do wyjątków. W próbie badawczej znajdowało się zaledwie 7 osób prowadzących własną firmę. Praca na etacie – dobrze opisana w literaturze jako „podwójne życie pisarzy”²² – jest bardzo częstym przypadkiem wśród badanych, w szczególności wśród poetów i tłumaczy. Najczęściej – co też jest dobrze opisane – jest to praca na uczelni w charakterze wykładowcy, badacza na kierunku ściśle związanym z pracą twórczą (filologicznym, humanistycznym, artystycznym). Badani często wskazują na to, że jest to najlepsze rozwiązanie dla osób tworzących książkę, z tego względu, iż oferuje stosunkowo niewielkie obciążenie czasowe, długie wakacje i przerwy od zajęć dydaktycznych, bardzo dużą elastyczność i autonomię. Dla poparcia tej tezy badani podają przykłady wybitnych twórców, takich jak Czesław Miłosz, Adam Zagajewski, Jerzy Pilch pracujących na uczelni. W narracjach respondentów praca na uczelni wiąże się z wieloma korzyściami, ale również generuje presję związaną z koniecznością prowadzenia pracy badawczej, publikowania artykułów i monografii naukowych, które są skrupulatnie rozliczane. W przypadku znanych pisarzy, którzy mają wysoką pozycję w świecie literackim, niektóre uczelnie – traktując ich jako swego rodzaju wizytówkę

22 Lahire, B. (2015) *Podwójne życie pisarzy*, dz. cyt.

swojej marki – wspierają ich działalność pisarską poprzez różnego rodzaju nagrody czy urlopy naukowe, podczas których mogą oddać się w pełni pracy twórczej. Postawy pracujących na uczelniach twórców w stosunku do obowiązków akademickich są zróżnicowane – od wykonywania minimum wymaganych prac do pełnego zaangażowania w pracę dydaktyczną i badawczą, której rezultatem są poszczególne szczeble kariery akademickiej – z uzyskaniem tytułu profesora zwyczajnego włącznie. Pozostałe miejsca pracy etatowej to biblioteka, redakcja prasowa, radio, wydawnictwo, szkoła, czasami też miejsca niezwiązane w ogóle z działalnością twórczą.

Obciążenia zawodowe badanych obejmują również szereg prac dodatkowych wykonywanych na zlecenie. Mogą one mieć charakter związany bądź też niezwiązany z pracą twórczą. Podejmowanie tych dodatkowych prac najczęściej podyktowane jest koniecznością podreperowania domowego budżetu. W przypadku prac twórczych respondenci decydują się na zlecenia mało ambitne, ale dobrze opłacane, często określane przez nich jako „komercyjne” w odróżnieniu od „poważnej” twórczej pracy literackiej. Mogą to być: grafika reklamowa, sponsorowane teksty reklamowe czy tłumaczenie „romansideł”. Jeden z poetów w następujący sposób opisuje ten typ pracy:

W tej chwili ja piszę teksty reklamowe, takie artykuły sponsorowane, które gdzieś tam trafiają na różne strony, czy nie wiem, mogę pisać o butach, a jutro piszę o oponach samochodowych. [R55_PS]

W przypadku osób posiadających własne firmy (jednoosobowa działalność gospodarcza) dodatkowym obciążeniem czasowym i psychicznym są również sprawy związane biurokracją i bieżącym utrzymaniem firmy. Organizacja warsztatu i czasu pracy komplikuje się w przypadku podejmowania przez twórców działań, takich jak: spotkania autorskie, warsztaty, udział w debatach, występy w mediach czy prowadzenie własnych mediów społecznościowych.

Najtrudniejszą sytuacją dla organizacji warsztatu pracy twórczej jest nakładanie się zbyt wielu przenikających się obszarów aktywności i ról społecznych: pracy na etacie (w tym pełnienie ważnych funkcji w organizacji), realizacji obowiązków rodzinnych, realizacji dorywczych zleceń, podejmowanie licznych działań związanych

z promowaniem własnej twórczości. Jedna z poetek w następujący sposób opisuje taką sytuację:

[...] wstawałam rano, byłam mamą, wysyłałam dzieci do szkoły, zostawałam. Ja prosiłam o zajęcia [na uczelni]²³ rano, bo wtedy jeszcze moja głowa..., jestem też zmęczona potem, więc prosiłam o zajęcia rano, więc miałam zajęcia w dwa dni, ale wracałam do domu, dużo czasu mi zajmował sekretariat, sekretariat [obowiązki biurowe związane z pełnieniem funkcji kierowniczej]. I na przykład tę książkę napisałam w nocy. Napisałam ją w nocy. W nocy, jak dzieci chodziły spać między dwudziestą drugą, a pierwszą w nocy. Pierwsza trzydzieści to jest taki moment, kiedy już mój mózg chce, żeby go położyć spać, bo po prostu dość. Ale trzeba wstać o szóstej, szóstej trzydzieści, bo moje dziecko chodzi do szkoły na siódmą trzydzieści. [R14_PS]

W kontrze do opisanej sytuacji można wskazać niezbędny warunek dla idealnej organizacji pracy twórczej. Byłby to przede wszystkim czas pracy w pełni poświęcony na pisanie/ilustrowanie/tłumaczenie bez konieczności dodatkowego zarobkowania (czy to na etacie, czy poprzez dodatkowe prace zlecane). Takie warunki pracy w naszej próbie posiadało zaledwie 4 na 75 badanych.

Sposób organizacji czasu i rytm pracy twórców jest podporządkowany naczelnej zasadzie pracy projektowej. Projekt zakłada określony cel (np. publikację przetłumaczonej książki) i jest zamknięty, w dłuższym zazwyczaj okresie, po którym twórcy są rozliczani ze swojej pracy. Taka naczelna zasada jest charakterystyczna dla freelancerów w różnych branżach, jednak w przypadku twórców zasada ta generuje dodatkowe obciążenia, które sprawiają, że ich praca ma charakter prekaryjny. Obciążenia te to:

- bardzo wysoki stopień ryzyka związany z niewiadomym rezultatem pracy (wynagrodzenie, sprzedaż),
- nieprzewidywalny i trudny do uwzględnienia popyt na pracę (ryzyko braku zleceń),

23 W nawiasach kwadratowych umieszczono dodatkowe uwagi autora raportu we wszystkich przypadkach, w których było to konieczne dla zrozumienia kontekstu wypowiedzi.

- bardzo słaba pozycja negocjacyjna w stosunku do pozycji pozostałych aktorów w przestrzeni literackiej (wydawnictwa, sieci sprzedaży, dystrybutorzy) w obszarze negocjacji warunków pracy.

Można powiedzieć, iż ryzyko związane ze świadczeniem usług na rynku pracy to naturalne zjawisko, które cechuje każdego freelancera. Niemniej jednak, ze względu na kulturotwórczą funkcję książki, praca przy jej powstawaniu powinna podlegać szczególnej ochronie poprzez systemowe regulacje. Podejmując pracę „od projektu do projektu”, duża część twórców zasila szeregi tzw. projektariatu²⁴. Pomimo indywidualnych sposobów organizacji czasu i warsztatu pracy przez twórców pracujących w rytmie projektowym, można wskazać kilka charakterystycznych praktyk:

- twórcy sami planują poszczególne etapy realizacji projektu (napisania książki, tłumaczenia, stworzenia ilustracji) często rozłożonego na wiele miesięcy czy nawet lat;
- nienormowany czas pracy wymaga od twórców własnych strategii związanych z samodyscypliną, łączeniem czasu pracy z innymi obowiązkami, w szczególności, gdy praca realizowana jest w domu, powoduje też szereg problemów, takich jak: praca w nocy (zaburzenia snu), zmaganie się z prokrastynacją, trudności związane z „wejściem” w rytm pracy przy bardzo „poszatkowanym” czasie pracy w ciągu dnia;
- planowanie poszczególnych etapów pracy przez twórców naznaczone jest niepewnością i nieprzewidywalnością związaną ze specyfiką procesu twórczego;
- kluczowym momentem w planowaniu czasu pracy jest termin oddania dzieła, najczęściej wyznaczony przez wydawcę i wpisany do umowy (deadline);
- rytmu pracy obejmuje okresy i momenty bardzo dużej intensywności nierzadko przekraczającej 12 h dziennie przez dłuższy okres, łącznie z pracą w weekendy i święta (zbliżający się termin oddania pracy).

24 Szreder, K. (2016) *ABC projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.

W przypadku poetów, niektórych pisarzy czy ilustratorów, praca nad książką nie zawsze wynika ze zobowiązania w stosunku do wydawcy. Niektóre książki powstają przez wiele lat. O ile w takim przypadku można mówić o projekcie, jest to projekt indywidualny, autorski pomysł, idea, koncept, który rozwijany jest bez z góry narzuconego projektowego rytmu. Cechuje go bardzo duża elastyczność.

Niezwykle istotny w narracjach twórców i twórczyń jest opis procesu powstawania książki, w szczególności w przypadku osób piszących i ilustrujących. Proces ten – w zależności od typu twórczości – nigdy nie jest linearny. Pisarze i pisarki często podkreślają, że na pisanie składa się szereg czynności, które przeciętnemu odbiorcy w ogóle z pisanem się nie kojarzą, takich jak: praca dokumentacyjna (kwerendy w archiwach, lektura materiałów źródłowych), praca koncepcyjna (np. opracowanie rysu charakterologicznego postaci, struktury tekstu), tworzenie próbek, szkiców, konsultacje z innymi osobami zaangażowanymi w proces twórczy (grono osobistych krytyków). Niektórzy pisarze zauważają, iż w procesie tym etap samego pisania bywa najmniej czasochłonny:

I czasami było tak, że kiedy musiałam bardzo szybko napisać tekst, potrafiłam siedzieć cały dzień, czyli cały dzień być w takiej pracy, w skupieniu i czytaniu czy tam kojarzeniu sobie różnych tematów, ale sam zapis, takie jakby pisanie, bardzo często zajmuje mi około godziny czy półtorej i to jest między godziną drugą a czwartą rano. [R38_PS]

[...] pisanie nie oznacza stukania w klawiaturę, ponieważ często pisanie to jest sześć godzin myślenia i jedna godzina pisania, a czasami to jest trzy tygodnie myślenia i zero stukania, i to też jest pisanie. [R57_PS]

Etap researchu jest szczególnie istotny w pracy reportażystów. Odgrywa też ważną rolę w pracy prozaików, dla których istotny jest kontekst faktograficzny (historyczny, polityczny etc.). W przypadku reportażystów dokumentowanie wiąże się bardzo często z wyjazdami i dłuższym pobytem poza domem. Ich praca przypomina czasami pracę antropologa w terenie, który obserwuje i stara się uczestniczyć w wydarzeniach swoich bohaterów. Dokumentowanie obejmuje zatem takie czynności, jak sporządzanie notatek, zdjęć, rejestrację wywiadów,

ich transkrypcję i analizę, docieranie do dokumentów zastanych/ archiwalnych i ich analizę oraz lekturę szeregu innych opracowań o różnym charakterze. Są to zadania wykonywane w nienormowanym czasie pracy, w sposób nie zawsze dający się przewidzieć.

[...] staram się, o ile to jest możliwe, wielokrotnie wracać do swoich bohaterów. Kiedy zbiorę taką warstwę faktograficzną, w zasadzie można powiedzieć: mogę pisać, to dopiero wtedy zaczyna się najfajniejsza praca, gdzie ja uczestniczę, staram się uczestniczyć w życiu, czy bardziej w pracy zwykłej, swoich bohaterów. I tak było właśnie, do X zacząłem jeździć. Jechałem całą ekipą do tych chorych, tak było przecież w Y, brałem udział w ekshumacjach, tak było poniekąd w Z z różnymi osobami. [R71_PS]

Z wypowiedzi niektórych reportażyistów można wywnioskować, iż to właśnie etap dokumentacyjny jest istotą ich zawodu. O samym pisaniu mówią z niechęcią, tak jak się mówi o nielubianym obowiązku. Podobnie o swojej pracy dokumentacyjnej opowiadają twórcy powieści osadzonej w realiach historycznych. Jest to żmudna, wielogodzinna praca archiwisty:

Korzystałem z zbiorów Polskiej Akademii Nauk [...], która jest kopalnią materiałów na temat historii miasta. A ponieważ ja zbierałem informacje o X w dwudziestolecie międzywojennym i powojennym, no to tam była kopalnia. Także robiłem research fotograficzny. Prasa międzywojenna i tak dalej. To wszystko tam było. Miałem tą odpowiednią warstwę całą. „Polona”. No to ta biblioteka internetowa tekstów dawnych. [R24_PS]

Nie inaczej proces dokumentowania opisują poeci, dla których zapisane w notatniku obserwacje, frazy, notatki z lektur w bibliotekach i archiwach również stanowią materiał do książki. W przypadku ilustratorów etap researchu również jest niezwykle ważny, w szczególności w przypadku ilustracji o charakterze edukacyjnym. Proces ten czasami polega na studiowaniu specjalistycznych opracowań, rycin, zdjęć, filmów oraz bardzo licznych szkiców, w niektórych przypadkach konsultowanych z innymi osobami.

Praca koncepcyjna w przypadku tłumaczy i tłumaczek ma nieco inny charakter. Polega ona z jednej strony na skrupulatnym sprawdzaniu warstwy faktograficznej tekstu, a z drugiej strony na samoedukacji i częstych konsultacjach językowych w przypadku obszarów wymagających specjalistycznej wiedzy, np. z zakresu mitologii ludowej danego regionu Chin, technologii kosmicznych etc. Osoby tłumaczące teksty literackie z innych języków bardzo często opisują przypadki, w których istotną rolę w ich pracy odegrała znajomość specjalisty w danej branży czy obszarze tematycznym.

Etap fizycznego pisanie/ilustrowania nie zawsze jest etapem ciągłym i przewidywalnym. Proces twórczy cechują okresy – wydawałoby się – bezproduktywne:

[...] mam czasem taki tydzień, że piszę codziennie, a potem mam czasem takie dwa tygodnie, że nie piszę wcale. [R48_PS]

Końcowym etapem pracy twórców nad danym dziełem jest etap korekty i redakcji, ostatecznego dopracowania dzieła do publikacji w formie książki. Oczywiście opublikowane książki żyją własnym życiem, podczas którego zaangażowanie twórcy się nie kończy. Może on być włączony w działania promocyjne i szereg innych czynności związanych z książką.

Przy organizacji dnia pracy część badanych próbuje dostosować swój dzień do regularnych godzin w pracy biurowej (8 godzin od poniedziałku do piątku), stanowią oni jednak niewielką grupę. Taki nacisk na zadaniowość jest widoczny wśród tłumaczy, którzy obliczają liczbę stron do tłumaczenia w danym odcinku czasowym. Znacznie liczniejsza część badanych to twórcy, którzy pracują w różnych godzinach dnia, elastycznie dostosowując je do innych obowiązków domowych, np. zakupów, odwiezienia dzieci do szkoły czy załatwienia spraw urzędowych. Każde „pozapracowe” obowiązki muszą zostać nadrobione w kolejnych dniach, co wiąże się z pracą po 10–12 godzin. Znaczna część badanych pracujących w domu i posiadających rodziny z dziećmi decyduje się na pracę twórczą w godzinach wczesnoporannych (przed wstaniem współdomowników) lub późnym wieczorem i nocą (kiedy domownicy śpią). Zdarza się, iż dzień pracy przerywany jest obowiązkami domowymi i trwa od rana do

późnego wieczora, chociaż na „pełnowartościową” pracę twórczą przypada kilka godzin. Dzieje się tak dlatego, iż nierzadko „wejście” w odpowiedni kreatywny rytm pracy wymaga czasu:

[...] u mnie to wygląda tak, że ja nawet jak robię okładkę, czy tak bardzo często bywało, że miałam zlecenie na okładkę, miałam trzy tygodnie i ja te trzy tygodnie to właściwie chodziłam jak w ciąży. Dlatego że ja chodziłam, coś tam robiłam, przekopałam sobie ogródek, pojechałam do stajni, niby nic nie robiłam, natomiast tam w tej głowie ciągle się coś się miało, ciągle jakby ten proces twórczy się przez te trzy tygodnie.... No tam się działo wszystko. Jakieś tryby pracowały i to mówię, to po prostu było to tak, jak jakaś ciąża i nagle siadałam przy komputerze albo przy tym stoliczku moim, gdzie wycinam moje kolaże i po prostu to był port. To jest naprawdę szybka praca, bardzo intensywna. [R31_IL]

[...] znanym jest żartem w naszym środowisku, że czasami po prostu o dziesiątej odpiszę na jednego maila i już tego dnia nie ma. I ludzie tego nie rozumieją. Ale jak to, że odpisałeś, odebrałeś jeden telefon? Mówię, nie. Czasami trzeba po prostu pięć godzin chodzić po parku, żeby wejść w ten stan i mówię, okej, wtedy to mam i dopiero potem mogę się zastanawiać, jakimi słowami to opisać. Także to zajmuje mnóstwo czasu. [R57_PS]

W przypadku twórców, dla których twórczość nie jest jedynym źródłem dochodu – czas na pracę twórczą jest przez nich opisywany jako czas „wyszarpany” z pozostałych obowiązków.

Mówiąc o nienormowanym czasie pracy respondenci zwracają uwagę na potencjalne korzyści wynikające z możliwości wyjścia z pracy o dowolnej godzinie czy zaplanowania kilkudniowej przerwy w pracy, wyjazdu, odpoczynku. Jednak w praktyce są to możliwości rzadko wykorzystywane. Najgorszym okresem w opinii badanych jest zbliżający się termin oddania pracy lub przyjęcie zlecenia do realizacji w terminie bardzo krótkim. Wówczas czas ich pracy często przekracza 10 godzin, a badani – aby oddać w terminie zlecenie – pracują również w weekendy i święta:

[...] tylko, że moje życie przez pięć tygodni wyglądało tak, że ja wstawałam, siadałam do biurka i do komputera, no jadłem śniadanie i piłem kawę, ale

potem siadałem do tego biurka i komputera, w porze obiadu obracałem się o 90 stopni do stołu, wciągałem ten obiad, wracałem do komputera. W porze kolacji było to samo i generalnie wyłączałem ten komputer tak, no, dość późno, ale w pięć tygodni faktycznie wcisnąłem tę książkę, no była to powieść historyczna osadzona w realiach średniowiecza. [R21_TŁ]

No też ze względu na rodzinę, mam dwójkę dzieci, ale oczywiście to jest czasem trudne do zrobienia. Czasem trzeba pracować wieczorami, czasem trzeba pracować w nocy, czasem trzeba pracować w weekendy i święta, zwłaszcza jeśli [...] deadline'y gonią. [R27_TŁ]

Praca „ponad miarę” opisywana jest przez badanych jako wyczerpująca fizycznie i psychicznie. Wielu starszych respondentów podkreśla istotną zmianę w podejściu do organizacji czasu pracy polegającą na rezygnacji ze zbyt licznych zleceń oraz większej dbałości o zdrowie. Czasami zmiana taka możliwa jest dzięki wysokiej pozycji twórcy, który może wybierać oferowane mu zlecenia:

Ja staram się już nie pracować tak jak na początku. Pracowałam zaraz po studiach tak, że zarywałam noce i robiłam dużo więcej niż ode mnie oczekiwano. [...] Staram się szanować swój czas i staram się mieć przynajmniej jeden dzień w tygodniu tak zupełnie wolny. To niby praca, która nie jest jakoś szalenie fizyczna, ale męczy. Muszę wietrzyć głowę sobie przynajmniej jeden dzień, a najlepiej dwa tygodnie. [R37_IL]

Zdecydowana większość twórców i twórczyń ma duży problem z odpoczywaniem. Pomimo przemęczenia trudno jest im wygospodarować czas wolny, znaczna część badanych określa się mianem „pracoholików”. Nieliczni respondenci wyjeżdżają na urlop czy wakacje. Dla respondentów posiadających rodziny dwutygodniowe wakacje są traktowane jako niezbędny do regeneracji czas, o który zabiegają. Dla wielu jest to komfort, na który nie mogą sobie pozwolić. Twórcy będący na początku swojej kariery zawodowej obawiają się „wypadnięcia z rynku” na skutek odrzucenia kolejnych zleceń. Aby się zregenerować fizycznie, część badanych podejmuje różnego rodzaju zajęcia fizyczne, takie jak: bieganie, wspinaczka, jazda na rowerze, koszykówka, żeglarsstwo, spacerzy czy wycieczki górskie. Niektórzy

respondenci swój wolny czas poświęcają na wyjście do kina, teatru czy lekturę niezwiązaną z pracą. Główną przestrzenią spędzania czasu wolnego jest rodzina, a w przypadku osób nieposiadających własnej rodziny – znajomi i przyjaciele. Doraźne spotkania czy czas dla rodziny w narracjach badanych to czas wygospodarowany z wielkim trudem. Ponieważ specyfiką wszystkich analizowanych profesji jest zbieżność pasji z pracą, która ma zapewnić środki do życia – nawet wakacje bywają łączone z działalnością twórczą:

Ja jak wyjeżdżałem do tej Francji, wyjeżdżaliśmy na wakacje w miejsce bardzo turystyczne, to jest X²⁵, to jest miejsce, w którym Polański kręcił fragment „Y”. Ja tam malowałem akwarele dla turystów. [R11_IL]

Warunki pracy badanych, w połączeniu z cechami osobowościowymi, które często przypisujemy twórcom, takimi jak wrażliwość, empatia, mogą prowadzić do zaburzeń psychicznych. Oprócz osobistych historii związanych ze zdiagnozowaną depresją, spektrum autyzmu, psychoterapią, niektórzy twórcy opisują innych znanych im poetów, ilustratorów, jako przykład ogólniejszej tendencji – „życia na krawędzi obłądu”:

[...] jeżeli jest pan osobą twórczą, zwłaszcza uprawia pan poezję, to wydaje mi się, że ma pan psychiczne... znaczy psychicznie jest pan osobą szalenie delikatną. I teraz, to znaczy, że jest pan podatny na depresję, jest pan podatny na nerwice, jest pan podatny... To są znane przypadki w naszym środowisku, są osoby, które mają zdiagnozowane „borderline” i leczone jest ten „borderline”. Ja miałam długie rozmowy z XY, ponieważ do X go wzięłam, wywiozłam na targi książki. On mi opowiadał, że jego proces twórczy, to jest cały czas... on musi trzymać tę swoją psychozę maniako-no-depresyjną. On może pisać tylko wtedy, jak ma fazę manii. Stara się wtedy nie brać za dużo leków, ale niestety opłaca to potem tym, że zapada się w fazę depresji, gdzie nie może zrobić po prostu totalnie w ogóle nic, nawet nie może wyjść z łóżka. I to tak cały czas się kręci. [R14_PS]

25 W celu anonimizacji wypowiedzi w miejscach, w których rozmówcy podają informacje umożliwiające ich rozpoznanie, zastąpiono je literami X, XY, Z etc.

Tak między nami... ja zrobiłam sobie straszne zaległości. Spóźniłam się z dwoma książkami bardzo poważnie. Bo byłam rozbita. Bo nie potrafiłam się skupić, nie potrafiłam... Byłam w stanie takiej bardzo zaawansowanej depresji, z której kompletnie sobie nie zdawałam sprawy. Zdarzało mi się, że jak wstawałam od komputera, to... Zanim doszłam do kuchni, w której miałam coś wstawione, robiłam pięć tysięcy rzeczy po drodze, bo to wszystko musiało być zrobione i efekt był taki, że właściwie nic nie robiłam. Bo byłam nieskuteczna. [R6_IL]

PODSUMOWANIE

1. Głównym motywem decyzji o podjęciu zawodu pisarza, ilustratora czy tłumacza jest rozwijana od wczesnego dzieciństwa pasja do sztuki i literatury.
2. Ważną rolę w rozwoju zainteresowań i kompetencji twórczych odegrało środowisko rodzinne, mentorzy i kluczowe wydarzenia (np. otrzymanie nagrody) utwierdzające badanych w przekonaniu o słuszności wyboru ścieżki zawodowej.
3. Cechą charakterystyczną uprawiania zawodu pisarza, ilustratora i tłumacza jest zacieranie się granicy pomiędzy pracą i pasją. Praca twórcza stanowi trzon tożsamości indywidualnej i zawodowej. Jest silnie zinternalizowaną wartością autoteliczną dla badanych.
4. Warunki uprawiania pracy twórczej są bardzo trudne. Praca twórcza w większości przypadków wiąże się z większą niż standardowa liczbą godzin pracy, w tym pracy w weekendy, święta oraz w nocy, niekomfortowym miejscem i warsztatem pracy, którym najczęściej jest dom, trudnościami w organizacji pracy wynikającymi z nakładania się wielu obowiązków i ról społecznych.
5. Życie zawodowe twórców i twórczyń wiąże się z dużym obciążeniem psychicznym, co w niektórych przypadkach prowadzi do zaburzeń i chorób psychicznych.

Na status zawodu pisarza, ilustratora czy tłumacza składa się szereg elementów, takich jak: wysokość i źródło wynagrodzenia, stabilność zatrudnienia, zabezpieczenie socjalne oraz prestiż społeczny. Jednym z podstawowych problemów uprawiania działalności twórczej w tych zawodach jest brak regulacji prawnych, które zapewniałyby przynajmniej minimalne prawa oczywiste dla innych grup zawodowych, jak chociażby dostęp do systemu ubezpieczeń społecznych czy emerytalnych dla osób utrzymujących się jedynie z twórczości.

WYSOKOŚĆ I ŹRÓDŁA DOCHODÓW

Wśród uczestników badania sondażowego jedynie $\frac{1}{4}$ twórców utrzymuje się wyłącznie z pracy twórczej (25%), pozostali respondenci posiadają dochody również z innych źródeł. Większość osób, które łączą twórczość z innym typem pracy, udział dochodu z pracy twórczej stanowi nie więcej niż 25%, a dla niemal $\frac{1}{5}$ respondentów dochody z twórczości stanowią mniej niż połowę całłościowych dochodów. Oznacza to zatem, że w przypadku niemal $\frac{3}{4}$ badanych dochody z pracy twórczej są raczej uzupełnieniem budżetu niż jego głównym źródłem. Wyniki takie wyraźnie wskazują na to, iż zdecydowana większość twórców książki nie utrzymuje się z pracy twórczej, co wynika z bardzo niskich wynagrodzeń za tego typu pracę.

Pytanie o źródła i wysokość dochodów za pracę twórczą pozwala poznać lepiej strukturę i sytuację ekonomiczną związaną z uprawianiem badanych zawodów. Niemal 70% badanych w okresie ostatnich 12 miesięcy przed badaniem uzyskała dochody ze sprzedaży licencji i praw autorskich do własnych książek, 42% dochody czerpała z tantiem, niewiele mniej bo 41% z wypożyczeń bibliotecznych (LPR) i 40% ze spotkań z czytelnikami (tab. 5).

Tabela 5. Źródła i wysokość dochodów badanych w ciągu ostatnich 12 miesięcy z pracy twórczej (N=663)

Źródło dochodów z pracy twórczej	Brak dochodów	Do 5 tys. zł	Powyżej 5 tys. do 20 tys. zł	Powyżej 20 tys. do 50 tys. zł	Powyżej 50 tys. do 100 tys. zł	Powyżej 100 tys. zł
Sprzedaż praw autorskich w wydawnictwach polskich (honorarium)	30,9%	26,8%	21,4%	13,6%	5,6%	1,7%
Sprzedaż praw autorskich w wydawnictwach zagranicznych (honorarium)	79,0%	16,0%	2,9%	1,4%	0,3%	0,5%
Wynagrodzenie związane z liczbą sprzedanych książek (tantiemy)	57,9%	28,5%	7,8%	2,6%	1,4%	1,8%
Sprzedaż praw do ekranizacji, wystawienia, adaptacji dzieła	86,0%	10,0%	2,9%	0,5%	0,6%	0,2%
Wynagrodzenia z tytułu wypożyczeń bibliotecznych	58,8%	38,9%	2,0%	0,3%	0,0%	0,0%
Granty (np. dofinansowanie przekładów)	84,0%	10,6%	4,2%	0,8%	0,5%	0,0%
Rezydencje, stypendia	81,1%	11,8%	5,1%	1,7%	0,3%	0,0%
Spotkania z czytelnikami	59,3%	29,6%	9,7%	1,2%	0,3%	0,2%
Udział w wydarzeniach literackich (np. festiwale, targi książki)	64,3%	30,8%	4,8%	0,2%	0,0%	0,0%

Źródło: badanie własne

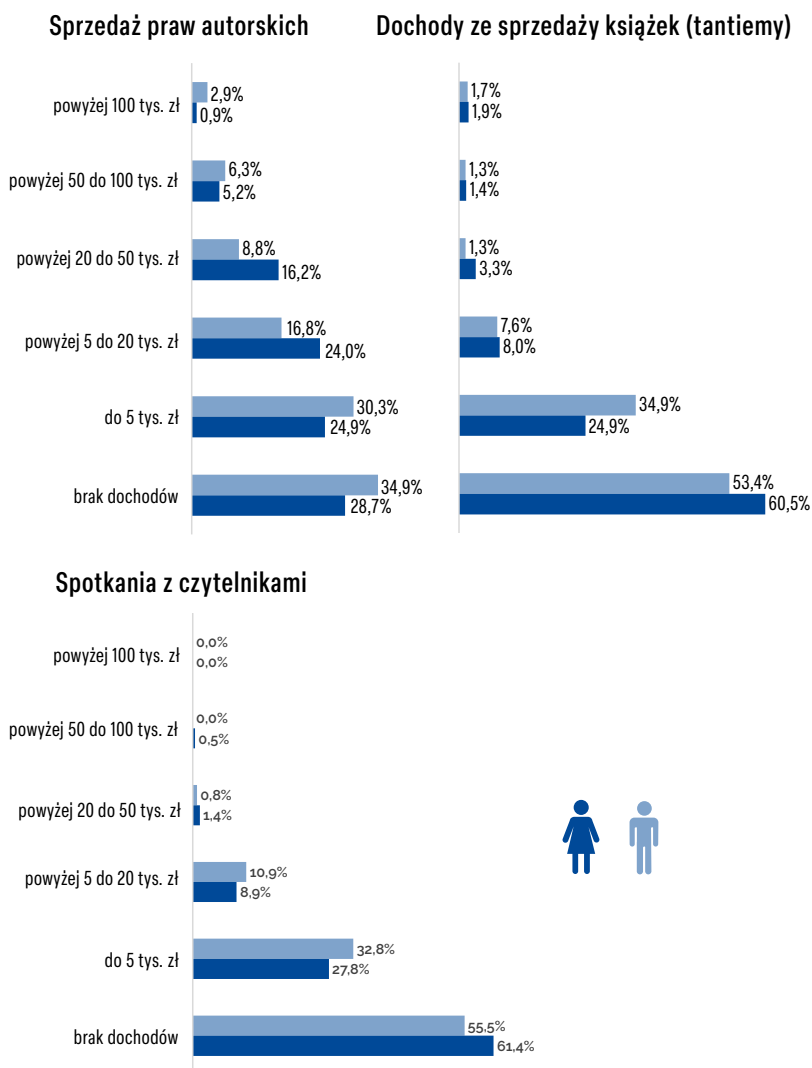
Do rzadkości należą dochody z tytułu sprzedaży praw do adaptacji dzieła (np. ekranizacji), rezydencji, stypendiów czy nagród. Bardzo niewielu twórców osiąga dochody ze sprzedaży licencji i praw autorskich w wydawnictwach zagranicznych. Już ta wstępna analiza pozwala stwierdzić, iż w każdej kategorii dochodów istnieje bardzo duży odsetek twórców, którzy w ogóle nie osiągają dochodów ze swojej pracy. W głównej kategorii dochodowej – sprzedaży licencji i praw autorskich do swoich dzieł – jedynie 1,7% respondentów osiągnęła w ostatnim roku dochód powyżej 100 tys. zł, 5,6% – powyżej 50 do 100 tys. zł, 13,6% – powyżej 20 do 50 tys. zł. Niemal połowa badanych zarobiła na sprzedaży licencji lub praw autorskich do swoich utworów nie więcej niż 20 tys. w ciągu roku. Rozkład wysokości dochodów w tej kategorii dobrze oddaje bardzo duże rozwarstwienie wśród twórców i pokazuje kształt struktury dochodowej twórców książki. Przyjmując stawkę minimalnego wynagrodzenia w Polsce w roku 2025 w wysokości 4666 zł brutto miesięcznie, można oszacować, iż niespełna 7% badanych mogła wykazać wyższe dochody ze sprzedaży licencji i praw autorskich w ostatnim roku²⁶. Twórcy łączą różne źródła dochodów z pracy twórczej, dzięki czemu wysokość dochodu wzrasta. Biorąc jednak pod uwagę to, że dochody w wysokości powyżej 20 tys. rocznie w pozostałych kategoriach osiąga od 0,2% do 2,6% badanych, odsetek badanych, którzy w ostatnim roku uzyskali dochody z pracy twórczej wyższe niż minimalne wynagrodzenie krajowe, może wahać się od 7% do 10%. W przypadku pozostałych źródeł dochodu najczęściej badani osiągalili dochody nie wyższe niż 5 tys. zł rocznie z takich źródeł jak: wypożyczenia biblioteczne (39% respondentów), wynagrodzenia za udział w wydarzeniach literackich (31%), spotkania z czytelnikami (30%) czy tantiemy (29%).

Pomimo że podczas wywiadów zwracano uwagę na różnice w wysokości wynagrodzeń pomiędzy mężczyznami i kobietami, w świetle badań sondażowych trudno tę obserwację jednoznacznie potwierdzić. Mężczyźni trzykrotnie częściej osiągają dochody powyżej 100 tys. zł ze sprzedaży licencji i praw autorskich niż kobiety, ale jednocześnie częściej niż kobiety nie osiągają w ogóle dochodów lub najniższe dochody (do 5 tys. zł) z tego tytułu (rys. 3). W przypadku dochodów z tantiem czy ze spotkań z czytelnikami najwyższe widełki dochodowe

²⁶ Roczny dochód minimalny w roku 2025 to 55 992 zł (4666 zł × 12 miesięcy).

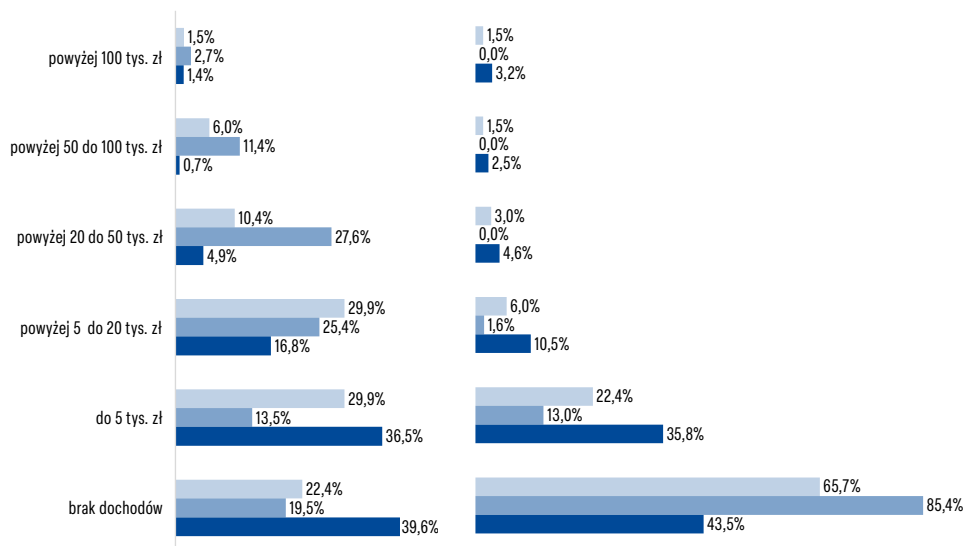
dotyczą zbliżonych odsetek kobiet i mężczyzn. Różnice natomiast wi-
dać w dolnych obszarach wysokości ich dochodów. W tym przypadku
nieco większy odsetek mężczyzn osiąga dochody do 5 tys. zł w tych
dwóch kategoriach. Więcej kobiet niż mężczyzn w ogóle nie osiąga
dochodów z tantiem i spotkań z czytelnikami. Zatem wyższe wynagro-
dzenia mężczyzn dotyczą przede wszystkim dochodów ze sprzedaży
licencji i praw autorskich – w najwyższych widełkach płacowych.

Rysunek 3. Struktura dochodów badanych w ciągu ostatnich 12 miesięcy z pracy twórczej
z uwzględnieniem płci (N=663) i branży (N=537*)

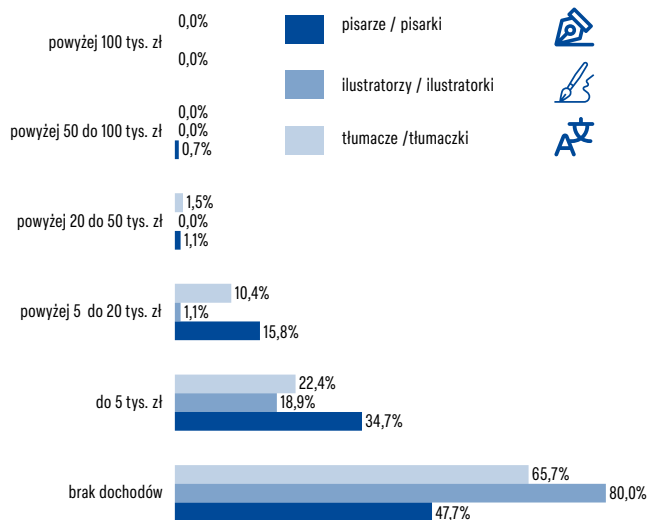


Sprzedaż praw autorskich

Dochody ze sprzedaży książek (tantiemy)



Spotkania z czytelnikami



* Przy porównaniu poszczególnych branż ograniczono się do respondentów, którzy wskazali tylko jeden obszar pracy twórczej

Źródło: badanie własne

Istotne różnice w strukturze dochodów z pracy twórczej zarysowują się w odniesieniu do poszczególnych zawodów. W badanej grupie dochody ze sprzedaży licencji i praw autorskich w górnych widełkach dochodowych (powyżej 20 tys. zł rocznie) najczęściej uzyskują ilustratorzy. Niemal dwukrotnie częściej niż pisarze i tłumacze osiągnęli oni powyżej 100 tys. zł w ciągu ostatnich 12 miesięcy. Ilustratorzy ponad dziesięciokrotnie częściej niż pisarze i niemal dwukrotnie częściej niż tłumacze osiągnęli w ostatnim roku w tej kategorii dochody powyżej 50 do 100 tys. zł. Pisarze stanowią kategorię najrzadziej osiągającą dochody w górnych widełkach ze wszystkich trzech zawodów. Najwięcej pisarzy i pisarek osiąga w tej kategorii dochody nie wyższe niż 20 tys. zł. W przypadku tantiem i spotkań z czytelnikami tylko jedna piąta ilustratorów i jedna trzecia tłumaczy osiąga jakiegokolwiek dochody z tego tytułu. Najwyższe dochody z tantiem osiągają pisarze, niemal dwukrotnie rzadziej – tłumacze. Ilustratorzy w ostatnim roku w ogóle nie uzyskali dochodów z tantiem powyżej 20 tys. O ile zatem ilustratorzy zarabiają znacznie więcej od pisarzy ze sprzedaży licencji i praw autorskich, o tyle pisarze zarabiają znacznie więcej ze sprzedaży swoich książek w księgarniach i sieciach sprzedażowych. Pisarze także znacznie częściej niż tłumacze i ilustratorzy czerpią dochody ze spotkań z czytelnikami, chociaż najczęściej są to dochody nieprzekraczające 20 tys. złotych rocznie. Dane dotyczące częstotliwości udziału badanych w spotkaniach z czytelnikami wskazują na to, że w takich spotkaniach uczestniczy 81% pisarzy, ale już tylko 45% tłumaczy i niespełna 29% ilustratorów, przy czym są to najczęściej minimum dwa spotkania w ciągu roku. W przypadku pisarzy, co trzeci z nich uczestniczy w spotkaniach minimum raz na kwartał, a co dziesiąty – minimum raz w miesiącu.

Potoczne postrzeganie twórczości literackiej jako działalności, z której trudno lub nie sposób się utrzymać jest wielokrotnie podkreślane w wypowiedzi respondentów, w szczególności tych, którzy posiadają rodziny. Bliższa analiza danych jakościowych wskazuje jednak, iż twierdzenie to nie zawsze znajduje odzwierciedlenie w sytuacji niektórych badanych, którzy z powodzeniem utrzymują siebie i swoje rodziny z dochodów czerpanych z pisania, ilustrowania

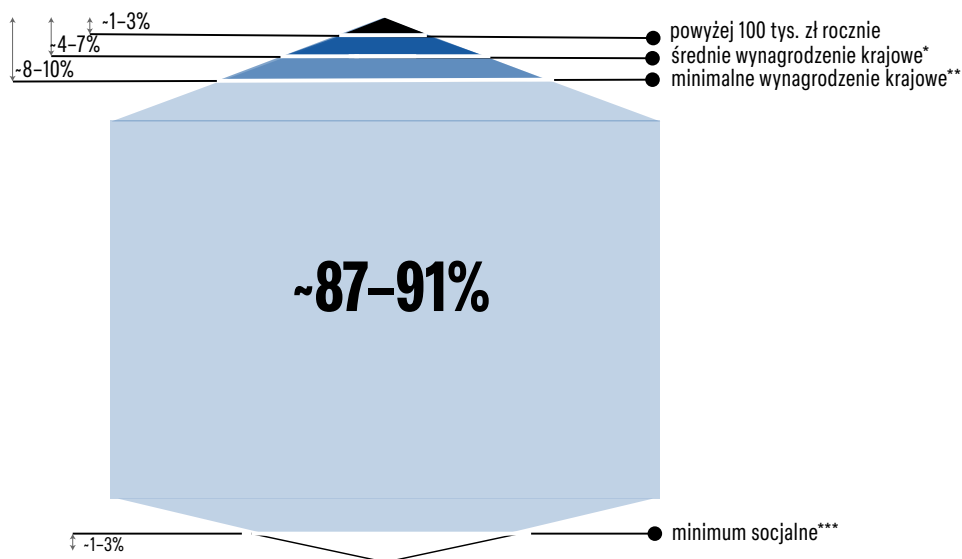
czy tłumaczenia. Jak to zazwyczaj bywa, fenomen ten jest bardzo złożony. Cechą szczególną poziomu wynagrodzeń i sytuacji ekonomicznej wśród twórców są bardzo duże nierówności – nieporównywalne w stosunku do bardziej stabilnych profesji, takich jak np. praca nauczyciela. W świetle narracji respondentów oraz danych sondażowych rozkład dochodów twórców dobrze ilustruje sześciokąt, w którego górnej części niewielki odsetek twórców uzyskuje bardzo wysokie (ok. 1-3%) oraz wysokie dochody (ok. 4-7%) lub dochody powyżej minimalnej płacy krajowej (ok. 8-10%), w środkowej części znajdują się twórcy, którym udaje się uzyskać satysfakcjonujący poziom zarobków głównie dzięki łączeniu pracy twórczej z inną, gdyż dochody z twórczości nie przekraczają minimalnego miesięcznego wynagrodzenia („klasa średnia”, ok. 87-91%). Najniższą część sześciokąta to twórcy osiągający nieproporcjonalnie niskie dochody z pracy twórczej, poniżej minimum socjalnego, a także osoby, którym praca twórcza nie przynosi żadnych dochodów, a nawet wiąże się ze stratami (rys. 4).

Sytuacja taka sprawia, iż bardzo trudno formułować ogólne wnioski i propozycje rozwiązań, które mogłyby się w równym stopniu odnosić do wszystkich twórców, w szczególności na podstawie badań jakościowych, w których mamy do czynienia z bardzo subiektywnymi ocenami własnej i cudzej sytuacji ekonomicznej. Musimy również pamiętać, iż w badaniu sondażowym $\frac{3}{4}$ respondentów posiadało inne niż praca twórcza źródła dochodu, stąd ich ocena sytuacji ekonomicznej może być dobra, pomimo iż dochody z twórczości stanowią niewielką część wszystkich dochodów.

Czynniki, które cechują twórców osiągających wysokie czy satysfakcjonujące dochody z twórczości to:

- wysokie nakłady książek i sukces sprzedażowy (bestsellery),
- rodzaj twórczości (proza gatunkowa, scenariusze do filmów i adaptacji),
- wysoka rozpoznawalność, często potwierdzona nagrodami.

Rysunek 4. Struktura wysokości dochodów z pracy twórczej



* W 2025 r. według Ustawy budżetowej na ten rok prognozowane średnie miesięczne wynagrodzenie brutto w gospodarce narodowej wynosiło 8673 zł.

** Minimalne wynagrodzenie w 2025 r. ustalone rozporządzeniem Rady Ministrów z dn. 12 września 2024 r. wynosiło 4 666 zł brutto miesięcznie.

*** Według obliczeń Instytutu Pracy i Spraw Socjalnych (IPiSS) w I kwartale 2025 r. minimum socjalne wyniosło 1 896,57 zł dla osoby mieszkającej w gospodarstwie jednoosobowym.

Źródło: badanie własne

Ciekawym spostrzeżeniem wynikającym z analizy narracji jest też fakt pewnego uprzywilejowania twórców z dużych, prężnie rozwijających się miast (Warszawa, Kraków, Poznań, Wrocław, Gdańsk). Wypowiedzi respondentów z małych miejscowości, oddalonych od tych ośrodków, wyraźnie wskazują na poczucie „peryferyjnej pozycji” w stosunku do twórców z dużych miast. Trzeba także zaznaczyć, iż rozpoznawalność ilustratorów i tłumaczy jest nieporównywalnie mniejsza niż pisarzy i pisarek, dlatego też o wysokich dochodach częściej decydują takie czynniki, jak: liczba i stałość zleceń, tempo pracy i typ zleceniodawcy (polski, zagraniczny). W tych zawodach, które postrzegane są jako bardziej „rzemieślnicze”, zdają się nie występować aż tak duże

rozbieżności w dochodach, jak ma to miejsce w przypadku pisarzy i pisarek. Pisarze zwracają też uwagę na fakt, iż debata, w której mówi się o twórcach w kategoriach zawodów niskopłatnych, nie dotyczy w ogóle twórców literatury popularnej:

Wieńc właśnie jest jakaś grupa pisarzy bardzo popularnych. I te wszystkie dywagacje nasze tutaj, uważam, że powinny sprowadzać się do kryterium – też oczywiście dyskusyjnego – literatury wysokoartystycznej i literatury popularnej. Problemy, o których my mówimy, to są problemy literatury wysokoartystycznej. Literatura popularna, jeśli jest kilka właśnie takich lokomotyw, to one w ogóle..., to jest w ogóle śmiech, kiedy się mówi o jakichś kłopotach z dystrybucją. Oni dostają takie pieniądze, X dostaje pieniądze potworne. Y – taki gość jest też. Z, W. [R24_PS]

Twórcy, podając nazwiska poczytnych kolegów i koleżanek, bardzo często używają takich określeń, jak np.: „ogromne kwoty”, „niewyobrażalne”, „potworne”, podkreślając nierówności, które często postrzegają jako niesprawiedliwe społecznie. Wielu twórców, którzy osiągają satysfakcjonujące ich dochody, wskazuje na swoją uprzywilejowaną sytuację: długi staż pracy (20 lat i więcej) czy pozycję w świecie literackim, starając się w symboliczny sposób „usprawiedliwić” swoją sytuację dochodową jako „odbiegającą” od typowego twórcy. Typowy dochód z działalności twórczej zawsze opisywany jest jako zarobek poniżej minimalnej miesięcznej stawki krajowej. Bardzo rzadko badani z grupy najlepiej zarabiających twórców podają konkretne kwoty, jednak zdarzają się twórcy, którzy obliczają swój stały dochód z tantiem na 10 tys. złotych miesięcznie czy podają wynagrodzenia z tytułu sprzedaży licencji do scenariusza filmowego w wysokości 300 tys. zł. Trudno jednoznacznie ocenić wysokość dochodów z działalności twórczej na podstawie podawanych kwot zaliczek, wynagrodzeń za sprzedaż licencji czy praw autorskich ze względu na ich nieregularność. Nawet bardzo wysokie kwoty dochodów rozkładają się bowiem w długim okresie na niskie miesięczne wynagrodzenie, jednak przy ciągłej pracy mogą one zapewnić duży komfort ekonomiczny:

Jeśli chodzi o moje dochody z książek, to one teoretycznie, zaraz powiem dlaczego teoretycznie, nie są złe, są wspaniałe. Myślę, że na książce „XY”

zarobiłem łącznie przez te dwadzieścia lat jakieś 400 tysięcy złotych. To jest nieźle. Tak? [...] mniej więcej co roku, nawet jak nie piszę książki, to moje tantiemy takie roczne w roku, kiedy nie wydałem nic, to jest jakieś 120 tysięcy, czyli mniej więcej 10 tysięcy miesięcznie. Czyli to jest niezła pensja, można nie pracować. [R10_PS]

Środkową część „sześcianu” wynagrodzeń z działalności twórczej najliczniej wypełniają tłumacze i ilustratorzy, ale także znaczna część badanych pisarzy, których sytuację lapidarnie określił jeden z badanych:

[...] głodem nie przymieram, ale maserati nie przyjechałem. [R15_TŁ]

Stosunkowo często dochody z pracy twórczej umożliwiają względnie stabilne utrzymanie, jednak niemal zawsze wiąże się to z bardzo dużą liczbą zleceń, godzin pracy, co też wpływa na tempo pracy i związane z tym ciągle napięcie. Ponadto strategia wielu twórców w tej kategorii polega na wykonywaniu doraźnych zleceń „okołozawodowych” lub „komercyjnych”, które stanowią „zastrzyk finansowy” pozwalający na „bardziej ambitne” prace literackie:

[...] oni [ilustratorzy z pokolenia polskiej szkoły ilustracji], widzę, że też tymi moimi dwoma miesiącami są zniesmaczeni i zażenowani po prostu. Uważają, że nie da się zrobić tej pracy dobrze w tak krótkim czasie. Natomiast ja wiem, że muszę ją zrobić, bo po prostu ekonomia mnie też do tego zmusza. [...] To znaczy ja wiem, że muszę przyjąć jakieś zlecenie krótkie, szybkie, albo właśnie zdecydować się na wyjazd, na spotkanie z dziećmi gdzieś, bo to daje mi zastrzyk pieniędzy, który pozwoli mi spokojnie skończyć książkę i zapłacić rachunki. [R19_IL]

Bo czułem, że, że to się nie uda, że jeżeli to ma się udać, to się muszę po prostu zająć tylko tym [ilustracjami do książki dla dzieci]. Tak się szczęśliwie złożyło, że zrobiłem ilustrację dla agencji reklamowej, chyba jakąś reklamę kart kredytowych i na tym zarobiłem kilkadziesiąt tysięcy złotych, co mi pozwoliło po prostu odmawiać, przestać rysować do gazet i skupić się tylko na robieniu książki. [R32_IL]

Umiejętne „żonglowanie” zleceniami to bardzo częsta i skuteczna strategia utrzymywania się z twórczości, przy czym kluczowe w zrozumieniu sukcesu twórców jest poznanie wszystkich czynności i rodzajów prac, które kryją się pod deklaracją „utrzymuję się z pisanie/ilustracji/tłumaczenia”, co zostanie omówione w dalszej części rozdziału.

Najniższe dochody lub brak dochodów z pracy twórczej deklarują najczęściej poeci, twórcy komiksów oraz osoby o mniejszym stażu pracy i dorobku. W przypadku poetów, nawet duża rozpoznawalność, nagrody i uznanie nie przekładają się na dochody pozwalające na utrzymanie się z pracy twórczej. Jedną ze strategii, o której opowiadają respondenci z tej kategorii, polega na minimalizowaniu codziennych wydatków i ograniczaniu potrzeb do absolutnie niezbędnych. Bardzo niskie dochody lub brak dochodów z pracy twórczej w połączeniu z brakiem innego źródła zarobkowania może prowadzić do ubóstwa, wiąże się z brakiem dostępu do – uznanych ogólnie za podstawowe – dóbr i usług:

[...] zdarzało mi się na przykład nie chodzić na jakieś imprezy towarzyskie, nawet nasze branżowe, po prostu dlatego, że było mi szkoda kasy, którą wydam na kawę, nie wiem w jakiejś kawiarni. [...] I każda kwota z tej kawy, ja mogę sobie zrobić zakupy spożywcze. Albo na przykład chodzę wszędzie piechotą i to do dzisiaj mi zostało, no bo jak kupię dwa bilety, to... no i tak dalej, i tak dalej. [...] nigdy w życiu nie miałam samochodu na przykład. Mam prawo jazdy, ale nie miałam samochodu. Nawet jak się zdarzało, że jakieś większe pieniądze mi wpadły i mogłam ten samochód jakiś tam używany kupić, niby sobie pojeździć na wycieczki albo coś tam, to bardzo szybko sobie liczyłam, że ile miesięcznie kosztuje ten samochód i ile musiałabym zapłacić*** dodatkowo, żeby ten samochód utrzymać. I lepiej mi wychodziło, że transport publiczny jest przecudowny. Nie przeszkadzało mi to, bo to nie było coś, czego ja potrzebowałam jako środka transportu, albo jako jedzenia, albo czegoś. Potrzebowałam tego natomiast jako składową mojego życia społecznego. I to jest dość istotna rzecz, że brak pieniędzy, czy niskie dochody wpływają na jakość życia społecznego po prostu. [R22_TŁ]

W przypadku młodych twórców komiksu, którzy wydają książkę na własny koszt, we własnym wydawnictwie i najczęściej sami próbują

ją sprzedawać na stoiskach festiwalowych, poniesione koszty nigdy się nie zwracają:

Moderator: A jak to jest z tymi komiksami, czy jakiegokolwiek tutaj profity z tego są, czy kompletnie nic, czy raczej dokładasz?

Respondent: No na zero raczej, tak. Na zero. Tylko koszty pokrywane, czyli jakieś tam wyjazdy na festiwale, gdzie mam swoje stoisko, no to jest pierwsza zasada, żeby festiwal się zwrócił, to musi się zwrócić za stoisko, wtedy jest dobry festiwal. Czyli na przykład za wynajem stolika w Krakowie na KFK. [R74_IL]

W takiej sytuacji jedynym rozwiązaniem jest utrzymywanie się z innych źródeł dochodu. Ciekawym przykładem wśród twórców w kategorii najniższych dochodów z pracy twórczej są pisarze i pisarki, którzy finansują wydanie swoich książek w małych wydawnictwach dzięki datkom od sponsorów, darczyńców, a w bardziej nowoczesnym wydaniu – dzięki datkom zebranych na platformach crowdfundingowych. Niedostatecznie opisanym zjawiskiem jest też wsparcie finansowe środowisk branżowych dla najbardziej potrzebujących twórców. Przyjmuje ono formę stałych comiesięcznych wpłat (Patronite, fundusz w ramach stowarzyszenia) czy jednorazowych zrzutek ogłaszanych na grupach twórców w mediach społecznościowych. Fakt, że niezależnie od sytuacji ekonomicznej, badani nie porzucają swojej pracy, potwierdza bardzo ważną rolę twórczości jako organicznego, niezbywalnego rysu tożsamości badanych.

Warto też zwrócić uwagę na zmiany wysokości dochodów w odniesieniu do lat 90. XX w. i obecnie. Niemal wszyscy badani zgadzają się z tym, iż realne wynagrodzenia z tytułu pracy twórczej są coraz niższe w związku z inflacją. Jest to widoczne w narracjach na temat podwyżek stawek za tłumaczenie arkusza wydawniczego, które „nie nadążają za inflacją” oraz w przyspieszonym tempie pracy i zwiększonej liczbie przyjmowanych przez ilustratorów zleceń, aby utrzymać dotychczasowy poziom dochodów. Wysokość wynagrodzenia z tytułu sprzedaży praw autorskich do książki w latach 90. – w przypadku jednego ze znanych autorów prozy literackiej – wydaje się dzisiaj nieosiągalna:

Umowa była znacznie gorsza niż te umowy, które są teraz, bo ona była umową o dzieło, a nie była umową egzemplarzową, jak gdyby procentową [...] to była jednorazowa wypłata, ale ona była taka, że mieszkanie kupiliśmy. [R24_PS]

Niemal jedna trzecia badanych (22 respondentów) deklaruje, iż utrzymuje się tylko z pracy twórczej. W kilku przypadkach badani realizują prace twórcze w dwóch lub więcej obszarach, najczęściej łączą pracę pisarską z tłumaczeniami dzieł literackich. W próbie znaleźli się prozaicy, którzy jednocześnie przygotowują ilustracje do swoich książek, a także ilustratorzy, którzy piszą tekst do autorskich książek dla dzieci. Za deklaracją „utrzymywania się z pracy twórczej” kryje się szereg podejmowanych prac i przedsięwzięć, które czasami nie łączą się wprost z fizyczną czynnością pisania, ilustrowania czy tłumaczenia. Co więcej, zdarza się, iż prace te dostarczają znacznie więcej dochodu, niż zarobki bezpośrednio związane z publikacją książek (sprzedaż licencji, praw autorskich, tantiemy):

To znaczy powiedziałabym, że ta druga część życia pisarskiego, to znaczy w momencie, kiedy ukaże się książka i zaczynają się spotkania autorskie, wyjazdy do bibliotek, jakieś festiwale literackie, to to czyni moją egzystencję finansową znacznie lepszą. To znaczy ja znacznie lepiej zarabiam na postprodukcji tej książki, to znaczy na spotkaniach autorskich, niż na bezpośrednich zarobkach z książki. [R2_PS]

Warto zatem bliżej przyjrzeć się źródłom dochodu badanych. Są to przede wszystkim honoraria wypłacane w formie zaliczki na poczet jednorazowego zbycia praw autorskich lub sprzedaży czasowej licencji do utworu. Wskazywana przez respondentów kwota zaliczki dla pisarza, pisarki waha się pomiędzy 10 a 50 tys. zł w przypadku utworów prozatorskich. W przypadku tłumaczy honorarium obliczane jest według stawki za tłumaczenie jednego arkusza wydawniczego. Podawane przez respondentów stawki wahały się pomiędzy 700 a 1500 zł za arkusz. Ponadto, część twórców otrzymuje tantiemy zależne od wielkości sprzedaży książki w wysokości od 2% do 15% ceny książki, przy czym od zapisu w umowie zależy zazwyczaj, czy jest to cena okładowa czy cena sprzedaży. Tantiemy z tytułu sprzedaży książek

rzadziej niż pisarze otrzymują ilustratorzy, a najrzadziej tłumacze. Warto zaznaczyć, że wysokość honorarium zależy również od tego, czy działalność twórcza kierowana jest tylko na rynek polski, czy też ma ona zasięg międzynarodowy. Badani, którzy realizują zlecenia dla zagranicznych wydawców lub których książki zostały przetłumaczone i wydane na rynkach zagranicznych, najczęściej czerpią z tego tytułu dochody znacznie wyższe niż w Polsce.

Oprócz honorariów i tantiem twórcy czerpią dochody z bardzo wielu typów działalności, którą podzielić można na bezpośrednio związane z wydanymi lub przygotowywanymi książkami oraz przedsięwzięcia wymagające kompetencji artystycznych i związane z zajmowaną pozycją w przestrzeni literackiej. Do tych pierwszych zaliczyć należy:

- wynagrodzenie za spotkanie autorskie (głównie pisarze i ilustratorzy, rzadko tłumacze);
- wynagrodzenia z tytułu wypożyczeń bibliotecznych (PLR),
- nagrody w konkursach literackich, poetyckich, ilustratorskich i translatorskich;
- stypendia (np. MKiDN, fundowane przez miasto);
- rezydencje (krajowe, zagraniczne);
- wsparcie różnych instytucji publicznych (np. z Funduszu Popierania Twórczości ZAiKS-u, Instytutu Adama Mickiewicza, Instytutu Książki);
- wynagrodzenie z tytułu udziału w festiwalu, na targach książki w roli zaproszonego gościa (najczęściej związane z promocją książki).

Do źródeł dochodu niezwiązanych bezpośrednio z publikacją lub pracą nad książką należą:

- wynagrodzenia za scenariusze do filmów fabularnych i animowanych, słuchowisk radiowych, seriali, adaptacji teatralnych dzieł literackich, a także drobnych zleceń dla branży filmowej (np. dekoracje do filmów) i gamingowej (animacje);
- wynagrodzenia z tytułu prowadzenia wydarzenia literackiego (np. slamu poetyckiego, konkursu jednego wiersza, debaty w ramach festiwalu);

- wynagrodzenia z tytułu pracy w jury konkursów literackich,
- honoraria za artykuły krytyczno-literackie, ilustracje do prasy, magazynów oraz czasopism branżowych;
- honoraria za projekty okładek do książek, serii wydawniczych (ilustratorzy);
- wynagrodzenia za krótkie teksty polecające daną pozycję drukowane na okładkach książek (blurby);
- wynagrodzenie za występ w mediach (wywiady, debaty, rozmowy);
- dochody z prowadzenia własnego podcastu, profilu na kanale YouTube, programu radiowego, telewizyjnego;
- wynagrodzenia z tytułu promowania książek innych autorów w mediach społecznościowych;
- dochody z tytułu sprzedaży oryginalnych prac plastycznych: planszy komiksowych, ilustracji do książek, winiet, exlibrisów;
- honoraria za prace pisarskie, translatorskie i ilustratorskie o charakterze użytkowo-promocyjnym, np. artykuły sponsorowane, tłumaczenie instrukcji obsługi urządzenia, tłumaczenie symultaniczne podczas wydarzenia, projekt plakatu promującego kartę kredytową etc.;
- wynagrodzenia z tytułu prowadzenia warsztatów artystycznych (literackich, ilustratorskich) i edukacyjnych;
- wynagrodzenia z tytułu realizacji zleconych zajęć na uczelniach wyższych i w szkołach;
- wynagrodzenia za realizację kursów (np. kreatywnego pisanie).

Tak szeroki zakres prac z jednej strony umożliwia uzyskanie satysfakcjonujących dochodów, z drugiej strony – wymaga bardzo dużej elastyczności i kompetencji organizacyjnych. Dla wielu badanych stanowi też duże obciążenie, w szczególności w sytuacjach, w których dodatkowe prace odbywają się kosztem skupienia się na „czystym” pisaniu, ilustrowaniu czy tłumaczeniu. Prace te są opisywane często jako niezbędne dla utrzymania się badanych. W rezultacie od indywidualnego wzorca połączenia przez respondentów poszczególnych zadań zależy wysokość ich dochodu. Prowadzi to często do specyficznej sytuacji, w której zawód pisarza czy pisarki jest swoistą hybrydą:

Zdarzało mi się pisać jakieś artykuły dla gazet z punktu widzenia, że byłem pisarzem. Dostawałem jakieś takie fuchy dziwne czasami z punktu widzenia, że jestem pisarzem. Teraz zostałem zaproszony do jury konkursu. Płatne. No właśnie, bo jestem pisarzem. No plus jest cała działalność w social mediach, gdzie dostaje się czasami wynagrodzenie za polecanie książek. To jest tam. I to jest płatne. Albo prowadzenie spotkań, bo też prowadzę spotkania. Więc jest ileś tam rzeczy, które można robić wokół swojego pisania. Prowadziłem warsztaty pisarskie. Już tego nie robię, bo nie muszę, ale robiłem to przez lata. [R47_PS]

Każda z opisanych powyżej form działalności była szczegółowo komentowana przez badanych, którzy podczas wywiadu dzielili się swoimi doświadczeniami, obserwacjami i opiniami. Najważniejsze z tych obserwacji to:

1. Niekorzystny dla mniej znanych twórców system organizacji spotkań autorskich finansowanych ze środków przyznanych bibliotekom w ramach Narodowego Programu Rozwoju Czytelnictwa. System ten promuje autorów o uznanej renomie, często twórców bestsellerów, których stawki wynagrodzeń są bardzo wysokie (powyżej 2000 zł netto za spotkanie), podczas gdy mniej znani twórcy otrzymują stawki wielokrotnie niższe (500–800 zł za spotkanie) lub przyjeżdżają na zaproszenie lokalnej szkoły czy biblioteki w poczuciu misji, nie otrzymując za to żadnego wynagrodzenia. Problem ten jest dobrze znany i opisany w literaturze przedmiotu, sformułowano też rekomendacje dotyczące modyfikacji Programu Rozwoju Czytelnictwa w kolejnych edycjach²⁷.
2. Mało efektywny system wynagrodzeń dla autorów książek z tytułu wypożyczeń bibliotecznych.
3. Ambiwalentne postawy badanych w stosunku do nagród literackich, które stanowią nieprzewidywalny element wynagrodzeń. Laureaci wysokich, prestiżowych nagród literackich (powyżej 100 tys. zł) definiują ten dochód w kategoriach rzadkiego, ale „potężnego zastrzyku finansowego”. Otrzymane środki często pozwalają im na komfortową pracę nad kolejną książką lub sfinansowanie kosztów

27 Zob. Rachubik, J., Sroczyński, M., Oleszczuk-Zygmuntowski, J. (2024), *Jeszcze książka nie zginęła? Raport o stanie polskiego rynku książki*, Warszawa: Polska Sieć Ekonomii.

poniesionych w związku ze zbieraniem materiałów do reportażu. Z kolei uczestnicy konkursów poetyckich, wymieniając ich długą listę, zwracają uwagę na ich rozdrobnienie (liczne nagrody lokalne/regionalne) i ich symboliczną wysokość (od 500 do 2000 zł). Badani negatywnie oceniają praktykę nagradzania, w której tylko jedna osoba z grona finalistów otrzymuje nagrodę finansową, a pozostałe muszą zadowolić się tytułem finalisty konkursu.

4. Bardzo duże znaczenie rezydencji i stypendiów w karierze twórców, w ramach których badani w bardzo komfortowych warunkach mogli zrealizować swoje plany twórcze, zakończone często wydaniem książki prozatorskiej czy tomu poetyckiego. Respondenci w ramach stypendiów i rezydencji wyjeżdżali do takich krajów jak USA, Meksyk, Japonia, Niemcy, Szwecja, Hiszpania, Włochy. Zazwyczaj są to wyjazdy od 1 do 3 miesięcy, rzadziej 6 lub 12 miesięcy. Respondenci opowiadają o tych pobytach jako o czasie niezwykle komfortowej pracy „wyłączonej” z presji ciągłego zabiegania o zdobycie środków na bieżące utrzymanie. Warto jednak zwrócić uwagę na to, iż oferta rezydencji i stypendiów adresowana jest do stosunkowo wąskiego grona osób, które są mobilne (nie mają pod opieką małych dzieci, schorowanych rodziców, pracy na etacie wymagającej pobytu w jednym miejscu). Ważną obserwacją dotyczącą tej formy wsparcia twórców i twórczyń jest fakt, iż niemal w każdym przypadku rezydencje i stypendia przyniosły konkretny rezultat w postaci wydanej książki.
5. Ambiwalentne opinie na temat udziału w festiwalach jako źródła dochodu. Badani zwracali uwagę na to, iż grono zapraszanych na festiwale twórców oraz stawki za ich udział w roli festiwalowego gościa podlegają selekcji według takich samych kryteriów, jak w przypadku spotkań autorskich. Część bardzo rozpoznawalnych twórców ustala własne wysokie stawki za zgodę na udział w wydarzeniu. Mniej znani twórcy i twórczynie otrzymują wielokrotnie niższe wynagrodzenia lub nie otrzymują ich wcale. Respondenci zwracali uwagę na „towarzyski” charakter powiązań pomiędzy niektórymi organizatorami wydarzeń literackich a autorami. Bardzo rzadko na wydarzenia zapraszani są tłumacze literatury. Dodatkowym problemem są dysproporcje w wynagrodzeniach między polskimi i zagranicznymi gośćmi festiwalów.

6. Bardzo lukratywne finansowo dochody z prac „komercyjnych”, w szczególności dla branży reklamowej, gamingowej, filmowej, które dostarczają „zastrzyków finansowych” umożliwiających twórcom realizację ich pasji twórczych. „Zastrzyk finansowy” to fraza, która często pojawia się w wypowiedziach respondentów. Odnosi się ona zarówno do prac o charakterze bardziej „rzemieślniczym”, jednak wymagających dobrej znajomości warsztatu pisarskiego, ilustratorskiego czy translatorskiego.

Pomimo kilku głosów wyrażających satysfakcję z własnej sytuacji ekonomicznej, czy szerzej – materialnej, zdecydowana większość badanych ocenia wysokość zarobków w badanych profesjach jako bardzo niskie. Dochody z pracy twórczej są – w opinii twórców – nieadekwatne do nakładu pracy i rażąco nieadekwatne w kontekście znaczenia wytworów tej pracy dla rozwoju kultury i społeczeństwa. Warunki pracy określane są często jako prekaryjne, a sytuacja materialna – w wielu przypadkach – opisywana jest jako balansowanie na granicy ubóstwa. Znamienne jest to, iż w opinii respondentów, ekonomiczna sytuacja twórców znacznie pogorszyła się w ostatnich latach na skutek inflacji, gwałtownego wzrostu cen, a co za tym idzie kosztów utrzymania, przy znikomym i znacznie wolniejszym wzroście wynagrodzeń i stawek. Zdecydowana większość badanych, mówiąc o tym zjawisku, wyraża opinię, iż kierunek tego procesu nie zmienia się od dłuższego czasu i nic nie wskazuje na to, aby miał się on zmienić w przyszłości.

ETAT I DOSTĘP DO SYSTEMU UBEZPIECZEŃ SPOŁECZNYCH

Osobnym zagadnieniem w analizie sytuacji zawodowej twórców i twórczyń książki jest łączenie pracy twórczej ze stałym zatrudnieniem na etacie²⁸. Dochody z działalności twórczej mogą być jedynym, głównym lub dodatkowym źródłem dochodu. Sytuacja ekonomiczna twórców i ich rodzin nie musi być zła, nawet wtedy, gdy dochody z pracy twórczej nie są wystarczające, aby się za nie utrzymać. Na bardzo dobrą czy satysfakcjonującą sytuację ekonomiczną wpływ mają takie czynniki,

²⁸ Zob. Lahire, B. (2015), dz. cyt.

jak posiadanie kapitału, który zapewnia stały dochód pasywny (udziały w spółce, posiadanie akcji, wynajem nieruchomości, renta, emerytura) czy zabezpieczenie wszystkich podstawowych potrzeb przez partnera (stały dochód partnera/partnerki). Należy zwrócić uwagę również na fakt, iż łączenie pracy twórczej ze stałym zatrudnieniem na etacie nie musi wynikać z przymusu ekonomicznego.

Nie można jednak bagatelizować silnej presji ekonomicznej, w obliczu której wielu badanych twórców przyjmuje najbardziej racjonalną strategię. Dane z badania sondażowego wskazują na to, iż $\frac{3}{4}$ badanych łączy pracę twórczą z inną pracą. Najczęściej jest to praca na etacie (45% badanych) oraz praca na umowę o dzieło (34%), przy czym najwyższe dochody generuje zatrudnienie na etat (12% respondentów – dochody powyżej 50 do 100 tys. i 4% – powyżej 100 tys., tab. 6). Znacznie mniej twórców (28%) decyduje się na założenie własnej działalności gospodarczej. Znacznie rzadziej też, w porównaniu z zatrudnieniem na umowę o pracę, jest to źródło dochodów, które przynosi najwyższe wynagrodzenia, jednak z kolei własna działalność znacznie częściej generuje wysokie dochody niż zatrudnienie na umowy cywilne. Badanie sondażowe pozwoliło też na uchwycenie szarej strefy – pracy twórczej wykonywanej bez formalnej umowy. Chociaż wiąże się ona najczęściej z niewielkimi zleceniami (do 5 tys. zł) jej skalę w badanej grupie oszacować należy na 15%, co oznacza, że co 15 badany w ciągu ostatnich 12 miesięcy rozliczył się z pracy nieformalnie. Zjawisko to może być znacznie szersze, gdyż respondenci – co zrozumiałe – na ogół niechętnie udzielają informacji na ten temat.

Tabela 6. Źródła i wysokość dochodów z pracy niezwiązanej z twórczością wśród osób, dla których dochody z pracy twórczej nie są jedynym źródłem dochodów (N=497)

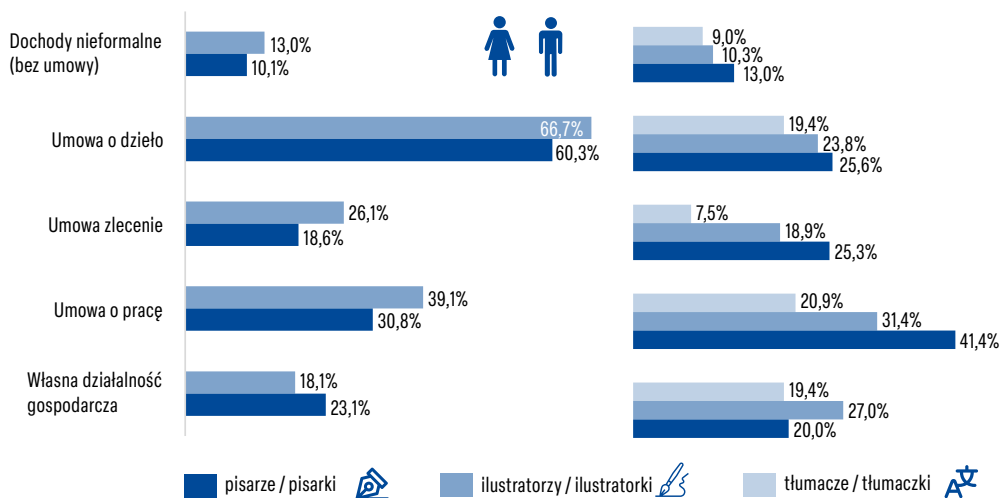
Źródła dochodów	Brak dochodów	Do 5 tys. zł	Powyżej 5 tys. do 20 tys. zł	Powyżej 20 tys. do 50 tys. zł	Powyżej 50 tys. do 100 tys. zł	Powyżej 100 tys. zł
Własna działalność gospodarcza	71,6%	6,2%	7,6%	5,2%	4,8%	4,4%
Umowa o pracę	54,9%	9,7%	10,1%	4,6%	12,1%	8,7%

Źródła dochodów	Brak dochodów	Do 5 tys. zł	Powyżej 5 tys. do 20 tys. zł	Powyżej 20 tys. do 50 tys. zł	Powyżej 50 tys. do 100 tys. zł	Powyżej 100 tys. zł
Umowa zlecenie	71,6%	17,7%	6,4%	3,4%	0,8%	0,0%
Umowa o dzieło	65,8%	18,3%	10,7%	3,6%	1,0%	0,6%
Dochody nieformalne (bez umowy)	85,1%	10,9%	2,6%	1,0%	0,2%	0,2%

Źródło: badanie własne

Uwzględniając zmienną płci można dostrzec, że mężczyźni częściej niż kobiety podejmują zatrudnienie na podstawie umowy o pracę, a także na podstawie umów cywilnoprawnych, kobiety natomiast częściej prowadzą działalność gospodarczą (rys. 5).

Rysunek 5. Źródła i wysokość dochodów z pracy niezwiązanej z twórczością wśród osób, dla których dochody z pracy twórczej nie są jedynym źródłem dochodów, z uwzględnieniem płci i branży (N=497)*



* Odsetki nie sumują się do 100, ponieważ respondenci mogli wskazać dwa lub więcej źródeł dochodu (np. umowę o pracę i umowę zlecenie). Przy porównaniu poszczególnych branż ograniczono się do respondentów, którzy wskazali tylko jeden obszar pracy twórczej.

Źródło: badanie własne

Najczęściej zatrudnienie na podstawie umowy o pracę podejmują pisarze, rzadziej ilustratorzy czy tłumacze. Pisarze najczęściej też decydują się na zatrudnienie na podstawie umowy cywilnoprawnej. Główna branża, w której uczestnicy badań sondażowych podejmują pracę, to edukacja, dziennikarstwo i publicystyka, w mniejszym stopniu – organizacja wydarzeń kulturalnych. Pisarze i pisarki często wykonują pracę związaną z książką, taką jak redakcja tekstu czy praca w bibliotece. Ilustratorzy i ilustratorki podejmują dodatkową pracę w branży graficznej i IT – jako projektanci interfejsów czy materiałów wizualnych. Tłumacze i tłumaczki dorabiają jako tłumacze przysięgli, w pracach związanych z tłumaczeniami biznesowymi, specjalistycznymi, technicznymi czy tłumaczeniem symultanicznym. Pewna część badanych podejmuje prace biurowe, a także prace w branżach zupełnie niezwiązanych z literaturą, takich jak: finanse, bankowość, analityka biznesu, zarządzanie czy psychoterapia.

W przypadku respondentów biorących udział w badaniu jakościowym, praca etatowa ma również charakter kreatywny. W swoich decyzjach twórcy są bardzo autonomiczni. Za stereotypową deklaracją o tym, iż „nie da się utrzymać” z pisania/ilustrowania/tłumaczenia kryją się bardzo zróżnicowane decyzje dotyczące podjęcia lub rezygnacji z podjęcia dodatkowego zatrudnienia na etacie. Przede wszystkim sama praca ilustratorska, pisarska czy translatorska nie zawsze jest głównym zajęciem badanych. Bywa czasem traktowana jako zajęcie dodatkowe, ale nigdy jako hobby. Twórcy z całą powagą mówią o niej jako o pracy bardzo ciężkiej, czasochłonnej i niezwykle złożonej. Na przeciwnym krańcu postaw w stosunku do rangi pracy twórczej znajdują się twórcy – w szczególności pisarze i pisarki – którzy z pełną świadomością rezygnują ze stałego zatrudnienia na etacie, koncentrując się wyłącznie na twórczości, nawet jeśli oznacza to życie na skraju ubóstwa. Swoją decyzję motywują tym, iż jakakolwiek dodatkowa praca uniemożliwiłaby im realizowanie się w roli twórcy. Częściej takie decyzje podejmują osoby nieposiadające rodziny i innych stałych zobowiązań oraz posiadające minimalne zabezpieczenie bytowe, np. w postaci możliwości mieszkania w domu rodziców.

Reasumując, decyzja o łączeniu pracy twórczej z pracą na etacie nie musi wynikać z konieczności, często jest podyktowana względami ekonomicznymi, ale równie często względami związanymi z dostępem

do publicznego systemu świadczeń społecznych, potrzebą poczucia stabilizacji i pewności zatrudnienia. Podjęcie dodatkowej pracy w niektórych przypadkach wynika z chęci podniesienia standardu życia, jest więc świadomym wyborem twórców. Dodatkową pracę na etacie podejmują rzadziej twórcy z górnej kategorii dochodowej, znacznie częściej ci, którzy znajdują się w środkowej i dolnej kategorii.

Niemal połowa twórców w badanej grupie (33 respondentów) to pracownicy etatowi, w większości – pracownicy naukowcy zatrudnieni na polskich i zagranicznych uczelniach (18 z 33 respondentów). Pozostałe miejsca stałego zatrudnienia to: biblioteka, wydawnictwo, szkoła, redakcja czasopisma/gazety, teatr. Obok korzyści i ograniczeń związanych z warunkami i organizacją codziennej pracy, omówionymi w poprzednim rozdziale, warto przede wszystkim zwrócić uwagę na to, iż są to miejsca pracy w większości przypadków związane z pracą twórczą. Łączenie zajęć dla studentów z zakresu przekładu poetyckiego, czy z zakresu pisania scenariuszy filmowych z własnym warsztatem twórczym wydaje się idealnym połączeniem. Nie zawsze jednak etatowa praca związana jest z domeną twórczości. Wśród badanych znalazły się też osoby zatrudnione w takich podmiotach jak firma produkująca opakowania kartonowe czy firma z sektora obronnego. Zatrudnienie – w tych przypadkach na pół etatu – wynika najczęściej z potrzeby dostępu do systemu świadczeń społecznych: regularnego opłacania składek ZUS przez pracodawcę, dostępu do lekarza i wypracowania przyszłej emerytury.

Z ekonomicznego punktu widzenia zatrudnienie na etacie sprawia, że pisarze, ilustratorzy i tłumacze odczuwają znacznie mniejszą presję na podejmowanie dodatkowych prac okołoliterackich (spotkania autorskie, zlecenia komercyjne, warsztaty). Głównym argumentem za podjęciem pracy na etacie w wielu przypadkach jest potrzeba uzyskania stałego dochodu, który w przeciwieństwie do dochodów z pracy twórczej jest przewidywalny i zapewnia dostęp do systemu opieki społecznej. Stała praca na etacie oznacza również dostęp do kredytu, co jest szczególnie istotne w kontekście zakupu własnego mieszkania czy domu. W sytuacji braku ustawowych regulacji w odniesieniu do zawodu artysty w Polsce – jak to ma miejsce np. w przypadku nauczycieli czy innych kategorii zawodowych – strategia łączenia pracy na etacie z pracą twórczą jest rozwiązaniem racjonalnym.

Twórcy rzadko decydują się na prowadzenie własnej działalności gospodarczej. W badanej grupie tylko 7 z 75 respondentów posiadało zarejestrowaną firmę. Najczęściej w przypadku prowadzenia działalności twórczej wynikało to z ułatwień w rozliczeniach z kontrahentami (faktura). Najczęściej jednak badani oceniali samozatrudnienie jako nieopłacalne, wskazując na wysokie koszty utrzymania firmy. W przypadku pojedynczych respondentów prowadzenie działalności gospodarczej wiązało się z odmiennym od pracy twórczej zakresem działalności, który przynosił przewidywalne i stałe dochody oraz umożliwiał opłacenie składek na świadczenia społeczne.

Jedną z największych bolączek wszystkich twórców jest brak systemowego rozwiązania w zakresie dostępu do publicznego systemu opieki społecznej. Jest to luka prawna związana z niemożnością regulowania składek w ramach – najczęściej podpisywanych przez twórców – umów o dzieło. Problem ten jest aktualny od początku kształtowania się rynku książki w Polsce w latach 90. XX w. i dobrze opisany w literaturze. Zaproponowano też konkretne rozwiązania, za którymi lobbują stowarzyszenia twórców²⁹. Co ciekawe, w okresie PRL problem ten nie dotyczył twórców posiadających status artysty zawodowego. Obecnie trwają prace legislacyjne nad wprowadzeniem ustawy, która pozwoli na dostęp do świadczeń społecznych dla zawodowych twórców. Większość badanych jest dobrze poinformowana o etapie prac legislacyjnych, a także treści proponowanej ustawy. W badanych środowiskach twórców jest ona oceniana pozytywnie. Do czasu wprowadzenia nowych rozwiązań twórcy i twórczynie skazani są na podejmowanie różnych strategii, które pozwalają im włączyć się do systemu ubezpieczeń społecznych, aby – na równi z innymi – korzystać z opieki lekarskiej, emerytury i innych świadczeń. Strategie te okazują się skuteczne. W świetle danych sondażowych jedynie 15% badanych nie posiadało prawa do świadczeń społecznych, przy czym najwięcej takich osób było wśród tłumaczy i tłumaczek (21% badanych z tej branży), a najmniej wśród pisarzy i pisarek (12%).

Badani, którzy posiadają prawo do świadczeń społecznych uzyskali je głównie dzięki zatrudnieniu na umowę o pracę (40%), opłacaniu

²⁹ Zob. Rachubik, J., Sroczyński, M., Oleszczuk-Zygmuntowski, J. (2024) *Jeszcze książka nie zginęła?*, dz. cyt.

składek w ramach działalności gospodarczej (18%), oraz dzięki składkom opłacanym przez członka rodziny (14%). Niemal co siódmy respondent w chwili badania posiadał emeryturę (16%). Bardzo niewielka grupa badanych posiadała prawo do świadczeń społecznych dzięki regularnie opłacanym dobrowolnym składkom na ubezpieczenie społeczne (tab. 7).

Tabela 7. Tytuł prawa do świadczeń społecznych (N=561)

Tytuł prawa do ubezpieczenia	%
Umowa o pracę	40,1%
Własna działalność gospodarcza	17,6%
Emerytura	15,7%
Składki opłacane przez członków rodziny	14,4%
Umowy zlecenie	10,7%
Składki opłacane dobrowolnie	4,1%
KRUS	3,6%
Umowa o dzieło	1,2%
Rozliczenie za granicą	1,1%

Źródło: badanie własne

Tak rozkład odpowiedzi na pytanie o podstawę ubezpieczenia społecznego dużo mówi o strategiach, jakie podejmują respondenci w sytuacji ewidentnej luki prawnej, która pozostawia artystów (pracujących w ramach umów cywilnoprawnych) poza systemem ubezpieczeń społecznych. Dominującą strategią jest łączenie pracy twórczej z zatrudnieniem na etacie, prowadzenie własnej firmy i objęcie ubezpieczeniem przez członka rodziny.

Bardzo podobnie kształtują się strategie respondentów biorących udział w badaniu jakościowym, można je podzielić na kilka kategorii:

- dostęp do systemu ubezpieczeń społecznych dzięki zatrudnieniu na etacie lub jego części,

- ubezpieczenie w zakładzie pracy lub firmie partnera/partnerki,
- opłacanie składek ubezpieczenia z tytułu prowadzenia własnej działalności gospodarczej,
- dobrowolne opłacanie składek ubezpieczenia,
- opłacanie składek ubezpieczenia z tytułu realizacji umowy zlecenia,
- ubezpieczenie z tytułu statusu bezrobotnego poszukującego zatrudnienia.

Powyższe praktyki – obejmujące $\frac{3}{4}$ badanych – gwarantują respondentom bieżący dostęp do podstawowych świadczeń, przede wszystkim do publicznej służby zdrowia. W wielu wypowiedziach respondenci podkreślają, iż brak regulacji prawnych wymusza na nich konieczność poszukiwania alternatywnych rozwiązań („kombinowanie”). Pozostała $\frac{1}{4}$ respondentów funkcjonuje poza systemem ubezpieczeń społecznych. W praktyce oznacza to brak podstawowego zabezpieczenia na wypadek choroby czy uszczerbku na zdrowiu uniemożliwiającego dalszą pracę. Funkcjonowanie w „szarej strefie” oznacza również brak jakiegokolwiek zabezpieczenia emerytalnego. Niektórzy badani w tej kategorii – o ile są w młodszym wieku i w dobrej kondycji zdrowotnej – przejawiają tendencję do bagatelizowania tego problemu, wskazując na to, iż bardzo rzadko chodzą do lekarza, a jeśli już, to korzystają z prywatnej służby zdrowia. W niektórych narracjach respondenci starają się w formie żartu lub „dykteryjki” ukryć niepokój i towarzyszący im ciągle stres związany z brakiem dostępu do podstawowych świadczeń medycznych:

[....] pamiętam, że kiedyś wracałam z jakiejś imprezy w środku nocy przez Mariensztat z moim kolegą i w pewnym momencie po jakichś kręconych schodach żeśmy schodzili. Ja stanęłam za nim, złapałam go za ramiona i powiedziałam „Janek, idź pierwszy, ty jesteś ubezpieczony”. I on się potem strasznie z tego śmiał, a ja sobie uświadomiłam, że to jest coś, co tak mocno siedzi z tyłu głowy i że ja ten sposób myślenia cały czas mam. [R22_TŁ]

Także to jest takie życie świerszczyka absolutnie, tak? Który sobie na tych skrzypczkach popłata. Natomiast nie chcę myśleć o tym, co by było wtedy, gdyby ewentualnie jedno z odnóży sobie złamał albo zgubił skrzypczki.

Po prostu naprawdę żyjemy na pełnej petardzie, ale na bieżąco. Ja już się też, mówiąc szczerze, przyzwyczaiłam do tego, że jestem bez etatu, że nigdy nie wiem, co będzie po tej pracy, nad którą siedzę. [R19_IL]

Z badań sondażowych wynika, iż niespełna 1/5 badanych posiada wykupiony abonament medyczny w prywatnym ośrodku zdrowia. Pakiety takie opłacane są głównie ze środków własnych (50% badanych), rzadziej przez pracodawcę (27%) lub pracodawcę członka rodziny (23%). Na pytanie o oszczędzanie środków w dobrowolnych systemach emerytalnych tylko nieco ponad jedna czwarta badanych odpowiedziała pozytywnie (28%). Zadane podczas badań jakościowych pytanie o emeryturę dla wielu respondentów wydaje się być pytaniem abstrakcyjnym. Twórcy często mówią o swojej pracy, która jest jednocześnie pasją, jako o zajęciu, które chcą lub muszą wykonywać aż do śmierci, o ile pozwoli im na to zdrowie. Na pytanie o to, czy taki scenariusz jest wyborem czy koniecznością, analizując narracje respondentów, trudno jednoznacznie odpowiedzieć. Specyfika pracy twórczej z pozoru zdaje się nie wymagać zachowania perfekcyjnej sprawności fizycznej, co pozwala myśleć respondentom o braku przeszkód w jej kontynuacji do późnej starości:

Ja w moim zawodzie nie wyobrażam sobie przejścia na emeryturę. Jeśli nie oślepnę, albo mi się coś nie stanie z rękoma, to chciałabym pracować do śmierci. Takie mam wyobrażenie o swojej pracy. [R21_IL]

Z drugiej strony – jak wskazują badani – w ich środowisku są twórcy w zaawansowanym wieku, którzy chętnie zakończyliby aktywność zawodową, ale ich sytuacja ekonomiczna zmusza ich do dalszej pracy:

I powiem też, że właściwie każdy ze znanych mi twórców, którzy są na emeryturze – pomijając osoby, nie wiem, koło dziewięćdziesiątki, schorowane – pracuje na emeryturze. Nie tylko z powodów chęci i apetytów, i gejerów twórczych, tylko po prostu emerytura nie wystarczy na życie. Życie w ogóle, a już takie dogodności, czy przyjemności w życiu kulturalnym? [R19_IL]

Pomimo takiego nastawienia część respondentów znajdujących się w „szarej strefie” stara się zabezpieczyć na starość, myśląc o sytuacji,

w której nie będą oni mogli wykonywać swojej pracy. Zabezpieczenia takie przybierają formę oszczędności, dobrowolnego funduszu emerytalnego, a także nieruchomości czy akcji w spółkach notowanych na giełdzie. Niepokojącym zjawiskiem jest fakt, iż pewna część twórców nie posiada nie tylko dostępu do publicznej służby zdrowia, ale również prawa do emerytury i jakichkolwiek oszczędności. Jedna z respondentek, zwracając na ten problem uwagę, podaje nazwiska twórców, którzy są rozpoznawalni, wielokrotnie nagradzani, jednak pomimo swojej wysokiej pozycji w środowisku twórczym są wyłączeni z systemu ubezpieczeń społecznych:

Na przykład XY, nie będąc zatrudniona na uniwersytecie, ZY czy jeszcze ktoś inny, nie będąc zatrudniony w instytucji, nie będąc afiliowanym, jest w szarej strefie. I do dentysty, do ginekologa albo do kardiologa nie pójdzie. Bo nigdy nie wiem, czy moje nazwisko nie podświetli się na czerwono i czy za tę wizytę nie będę musiała na przykład w szpitalu zapłacić. Na co mnie może nie być stać. Tak, nagradzane nazwiska, tak, wybitne specjalistki i specjaliści są bez ubezpieczenia. [R12_PS]

SPOŁECZNY ODBIÓR ZAWODÓW TWÓRCZYCH

W wypowiedziach twórców i twórczyń wyraźnie wybrzmiewa poczucie zmarginalizowania profesji, którą uprawiają:

No po prostu totalny brak szacunku do budowania... no nie wiem... Dla mnie to jest super istotne, że my tworzymy, wpisujemy się w tę szlachetną grupę, język, w którym się ludzie porozumiewają i poszerzamy, zmieniamy, jakby upiększamy, różne rzeczy z tym robimy. Wszyscy z tego korzystają w pewien sposób, a jesteśmy totalnie zepchnięci na margines. [R16_PS]

Na pytanie o to, czy uprawianiu zawodu pisarza, ilustratora czy tłumacza towarzyszy prestiż, uznanie społeczne, badani nie potrafili udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Wynika to z faktu, iż stanowią oni bardzo zróżnicowaną grupę. Relatywnie najwyżej na skali społecznego uznania – w opinii badanych – sytuują się pisarze i pisarki, znacznie niżej ilustratorzy i ilustratorki, a najniżej tłumacze i tłumaczki.

Przedstawiciele tej ostatniej profesji często mówią o swoim zawodzie jako niedostrzeganym. Warto jednak zwrócić uwagę na to, iż badani zauważają pozytywną zmianę w postrzeganiu tłumaczy i ilustratorów, jaka zaszła w ostatniej dekadzie, co przypisują prężnym działaniom stowarzyszeń reprezentujących te grupy zawodowe, oraz trendom czytelniczym, które dowartościowują taką formę twórczości, jak książka dla dzieci czy komiks. Wzrost widoczności tłumaczy i tłumaczek postrzegany jest również jako efekt działalności różnych instytucji kultury i gremiów przyznających nagrody, w tym nagrody za przekłady literackie.

Mówiąc o estymie społecznej w odniesieniu do profesji pisarzy i pisarek należy zwrócić uwagę na to, iż jednym z czynników różnicujących poziom społecznego uznania jest typ uprawianej literatury. Najbardziej cenieni – w opinii badanych – są autorzy prozy, niemal niewidoczni w społecznym odbiorze są dramatopisarze, którzy nie mają też przestrzeni do wydawania swojej twórczości w formie książkowej. Na samym dole na skali społecznego uznania sytuują się poeci. Autorzy tej formy twórczości mają poczucie, iż odbiór społeczny ich pracy opiera się na negatywnych stereotypach „niebieskiego ptaka”, „próżniaka”, „wykolejence”. W swoich wypowiedziach podają przykłady sytuacji, w których obawiali się ujawnienia swojej profesji z obawy przed wyśmianiem i pogardliwymi komentarzami. Podobne podziały na skali prestiżu społecznego dostrzec można wśród ilustratorów („niepoważna” literatura dla dzieci). W przypadku tłumaczy praca ta – w odczuciu badanych – postrzegana jest jako bardziej „rzemieślnicza”, a jednocześnie odtwórcza. Tłumacze i tłumaczki z dużą satysfakcją mówią o dowartościowaniu przekładu poprzez formalne uznanie ich pracy za pracę twórczą. Nie jest ona jednak – w ich odczuciu – tak postrzegana przez ogół społeczeństwa. W opinii przedstawicieli tej profesji – tłumacze i tłumaczki – nie są zauważani przez czytelników, a ich praca postrzegana jest jako czynność rzemieślnicza, odtwórcza, którą wkrótce zastąpią zautomatyzowane algorytmy sztucznej inteligencji.

Na niski poziom społecznego uznania dla zawodów kreatywnych w Polsce – zdaniem badanych – duży wpływ ma bardzo słaby poziom czytelnictwa, brak edukacji przygotowującej do odbioru literatury oraz bardzo niskie dochody w stosunku do innych kategorii

zawodowych. Jedna z respondentek w następujący sposób opisuje swoją pozycję:

Mam 56 lat. Zorientowałam się niedawno, że koleżanki zaczynają iść na emeryturę i że ja tej emerytury nie będę miała. Że muszę wszystko kupować za gotówkę, bo nawet pralki i lodówki nie mogę kupić na raty, bo nie mam, bo po prostu nie, mogę przynieść PIT i tam wychodzi i zarabiam nawet więcej niż osoba, która jest na etacie, ale to nic nie znaczy. W tym systemie nie mogę wziąć nic na kredyt, muszę mieć cały czas gotówkę, samochód za gotówkę. Ostatnio jeździłam bardzo złym samochodem, który oddałam już na złom i to było niezwykle trudne. „Pani Pisarka” – a propos prestiżu – podjeżdża samochodem, który się sypie. I w pewnym momencie zaczęło mi to doskwierać. Było mi z tym niezręcznie, zaczęłam się wstydzić. Zdałam sobie sprawę właśnie, że ja promując i krytyczne myślenie, i właśnie tę kulturę, ja się staram dzieci uczyć wartości. Mam być w tym roku ambasadorem programu X [na terenie całego kraju]. [R43_PS]

Badani zwrócili też uwagę na zjawisko społecznego postrzegania twórców przez pryzmat autorów bestsellerowych powieści, celebrytów często pojawiających się w mediach. W ich opinii taki stereotypowy i odległy od sytuacji większości twórców wizerunek bardzo szkodzi wszelkim dążeniom do zmian w porządku formalno-prawnym i uregulowania problemu dostępu do świadczeń społecznych dla artystów. Zdaniem wielu respondentów opinia społeczna, wskazując na dobrze zarabiających, nielicznych twórców literatury w Polsce, wszelkie żądania tej grupy zawodowej uznaje za nieuprawnione, a do licznych stereotypowych i krzywdzących określeń dla przedstawicieli tych zawodów dodaje jeszcze jedno – „darmozjad”. Określenie to w odniesieniu do twórców i twórczyń literatury przytaczane jest w wypowiedziach niektórych respondentów, którzy cytują wpisy uczestników debat w mediach społecznościowych. Badani wskazują na to, że w debatach tych twórcy bywają przedstawiani jako swoista „klasa próżniacza”, domagająca się przywilejów i życia na koszt innych „normalnych” grup zawodowych. Określenie „normalna praca” często przekornie pojawia się w wypowiedziach respondentów. „Normalna praca” w tych narracjach to przede wszystkim praca na

etacie. Używając z przekąsem tego określenia, badani mają poczucie „nienormalności” uprawiania profesji twórczej, odbiegającej od norm przyjętych dla zawodów ujętych w ramy formalno-prawne, takie jak kodeks pracy, system ubezpieczeń społecznych etc.

Fakt, iż część społeczeństwa, która dostrzega i ceni twórców książki jest ograniczona ze względu na niskie czytelnictwo, sprawia, że mówiąc o prestiżu, badani odnoszą się przede wszystkim do swoich środowisk, a nie do ogółu społeczeństwa. Szacunek i uznanie dla niektórych twórców płynie – w ich odczuciu – głównie ze strony aktywnych uczestników życia literackiego, a ponieważ znaczna część polskiego społeczeństwa rzadko sięga po książkę – poziom estymy społecznej dla zawodów takich jak pisarz, ilustrator czy tłumacz jest niewielki. Ważnym wątkiem, dotychczas niedostatecznie zbadanym, jest walka o uznanie społeczne pomiędzy aktorami w przestrzeni literackiej. Symbolicznym przejawem tej walki jest konkurencja wokół widoczności danego aktora na okładce książki. Twórcy zwracają uwagę na to, że w przestrzeni tej współzawodniczą ze sobą autorzy, ilustratorzy, tłumacze, wydawcy. Można również wskazać innych aktorów, takich jak redaktorzy, korektorzy, autorzy projektu okładki. To, czy, jakim fontem i w jakim miejscu pojawi się logotyp wydawnictwa, nazwa serii wydawniczej, nazwisko autora, tłumacza czy ilustratora często jest rezultatem przemyślanych praktyk wydawniczych, w których pozostali aktorzy starają się wynegocjować jak najlepszą pozycję. Miejsce na okładce dla danego uczestnika procesu wydawniczego lub brak tegoż miejsca jest często rezultatem negocjacji i walki w warunkach dużej konkurencji.

PODSUMOWANIE

1. Strukturę dochodów badanych z pracy twórczej cechują bardzo duże nierówności. Nieliczna grupa badanych osiąga bardzo wysokie lub wysokie dochody (ok. 10%). Zarobki zdecydowanej większości twórców nie przekraczają minimalnej płacy krajowej (ok. 87–91%). Niewielka grupa badanych osiąga dochody poniżej minimum socjalnego lub nie czerpie żadnych dochodów z pracy twórczej (1–3%).

2. $\frac{1}{3}$ badanych w badaniu jakościowym i $\frac{1}{4}$ w badaniu sondażowym utrzymuje się tylko z pracy twórczej. Pozostali twórcy czerpią dodatkowo dochody z takich źródeł jak: praca na etacie (głównie na uczelniach), prowadzenie własnej firmy, wynajem nieruchomości czy zasiadanie w radzie spółki.
3. Główną strategią zapewniającą utrzymanie się wyłącznie z pracy twórczej jest podejmowanie bardzo wielu działań okołoliterackich, takich jak: spotkania autorskie, warsztaty, szkolenia, udział w wydarzeniach w roli jurora, gościa lub moderatora, udział w konkursach, stypendiach i rezydencjach, a także realizacja dobrze płatnych zleceń komercyjnych.
4. $\frac{3}{4}$ respondentów w badaniach jakościowych i 85% w badaniu sondażowym ma dostęp do systemu świadczeń społecznych dzięki takim strategiom jak: zatrudnienie na etacie, opłacanie dobrowolnej składki ZUS, opłacanie składki z tytułu umowy zlecenia, prowadzenia firmy, ubezpieczenie przez członka rodziny, otrzymaniu renty lub emerytury. $\frac{1}{4}$ respondentów w badaniu jakościowym i 15% w badaniu sondażowym nie ma w ogóle dostępu do świadczeń społecznych. 72% respondentów w badaniu sondażowym nie posiada żadnego zabezpieczenia emerytalnego.
5. W percepcji badanych, zawody pisarza, ilustratora czy tłumacza wiążą się z niskim prestiżem społecznym. Zdaniem badanych, wynika to z niskiego poziomu czytelnictwa oraz negatywnych stereotypów ukazujących artystę jako „darmozjadą” lub „bogatego celebrytę”.

Ścieżka dotarcia pisarzy, ilustratorów i tłumaczy ze swoją twórczością do czytelników jest niezwykle długa, złożona i wyboista. Składa się na nią kilka etapów: przygotowanie tekstu do publikacji, druk, promocja, dystrybucja i sprzedaż. Proces ten można by było porównać do sprzedaży każdego innego produktu na rynku, trzeba jednak pamiętać o tym, iż książka jest dobrem specyficznym – przynależnym do dwóch różnych porządków – kultury i gospodarki, z czego wynika wiele napięć. Z jednej strony książka jako produkt podlega prawom popytu i podaży, z drugiej strony – jako dobro kultury, które buduje kapitał kulturowy, społeczny i wspólnotowy – stanowi wartość samą w sobie i jako takie powinno być chronione³⁰. W procesie tym towarzyszy twórcom wielu aktorów, którzy nawzajem ze sobą powiązani tworzą w wymiarze kulturowym przestrzeń literacką, a w wymiarze gospodarczym – rynek książki. Wśród tych aktorów przede wszystkim należy wymienić wydawnictwa, dystrybutorów i księgarnie (stacjonarne i internetowe). Pojęcie „rynek książki” zazwyczaj używane jest przez uczestników badania z dużym dystansem, co podkreśla silne przekonanie respondentów o tym, iż książki nie należy traktować jak każdego innego produktu. Bez względu na opinie badanych czy też ogólną percepcję obiegu książki w społeczeństwie, rynek książki istnieje obiektywnie i opisywany jest jako specyficzny segment gospodarki, który pełni ważną rolę w budowaniu kapitału ludzkiego³¹.

Z perspektywy twórców kluczowym aktorem w przestrzeni literackiej są wydawnictwa. Są to zarazem podmioty, z którymi twórcy mają najwięcej styczności, a relacje z przedstawicielami wydawnictw budzą wiele emocji i są przedmiotem bardzo burzliwej debaty nie tylko w środowiskach twórców, ale także w przestrzeni publicznej.

30 Rachubik, J., Sroczyński, M., Oleszczuk-Zygmuntowski, J. (2024) *Jeszcze książka nie zginęła?*, dz. cyt.

31 Tamże, s. 15.

Badani w swoich narracjach poświęcają bardzo dużo uwagi doświadczeniom związanym z publikacją własnych książek w różnych wydawnictwach, ale odnoszą się również do innych aktorów w przestrzeni literackiej – w szczególności do dystrybutorów, sieci sprzedażowych i księgarni. Wielu badanych posiada wyrobioną opinię na temat nie tylko wydawnictw, z którymi współpracuje, ale także na temat ogólnych mechanizmów czy praw rządzącym produkcją, dystrybucją i konsumpcją literatury.

POSTRZEGANIE RYNKU WYDAWNICZEGO

Mówienie o książce w kontekście rynku budzi na ogół mieszane uczucia wśród badanych, co wynika z głębokiego przekonania, iż książka nie powinna być postrzegana tylko w kategoriach produktu, a co za tym idzie – powinna być w szczególnie sposób chroniona przez państwo. W jednym z sondażowych pytań poproszono respondentów o ustosunkowanie się do tezy: „Rynkowe reguły sprzedaży książek niszczą dobrą literaturę”. $\frac{2}{3}$ badanych zgodziło się z tą opinią, przy stosunkowo niewielkim odsetku respondentów, którzy wybrali odpowiedź „trudno powiedzieć” (10%). Świadczy to o wyrobionej opinii na temat wolnorynkowych reguł w odniesieniu do obiegu literatury. O ile płeć nie odgrywa istotnej różnicy w opiniach na ten temat, o tyle branża już tak. Najbardziej przekonani o zgubnych skutkach rynkowych mechanizmów okazali się pisarze (73% respondentów), w dalszej kolejności ilustratorzy (63%), a najmniej – tłumacze (58%). Różnica ta wynika zapewne z faktu, iż to właśnie sytuacja zawodowa pisarzy i pisarek najbardziej uzależniona jest od mechanizmów rynkowych.

W badaniach jakościowych respondenci mieli możliwość opisania cech rynku wydawniczego w Polsce. W opinii badanych polski rynek wydawniczy jest rynkiem stosunkowo niewielkim, co wynika z niskiego poziomu czytelnictwa w Polsce. W odczuciu respondentów rynek książki jest zalewany bardzo zróżnicowaną pod względem poziomu literaturą, a cykl życia książki jest bardzo krótki:

Książek jest za dużo po prostu. Musi być coś wyjątkowego, żeby ludzie zwrócili uwagę na książkę. Chyba, że ktoś jest znanym nazwiskiem, znaną

osobą, twarzą, którą się kojarzy. [...] W moim przekonaniu sytuacja debiutantów jest katastrofalna. [R24_PS]

W opinii respondentów sytuacja „nadmiaru książek” stanowi bardzo duże wyzwanie dla czytelnika, który poszukuje dobrej literatury. Duża liczba wydawanych książek odnosi się nie tylko do dzieł polskich autorów, ale także książek tłumaczonych z innych języków, co sprawia, że – o ile tłumacze mogą być zadowoleni z tej sytuacji – o tyle polscy pisarze i pisarki muszą konkurować z twórcami zagranicznymi. Na peryferiach rynku wydawniczego, na którym działa wiele podmiotów, badani umieszczają wszelkiego rodzaju platformy internetowe umożliwiające publikację książki w formie *self-publishingu*, takie jak Wattpad. Taka formuła publikowania własnej twórczości jest przez zdecydowaną większość badanych odrzucana jako przeznaczona raczej dla amatorów. W percepcji badanych rynek wydawniczy wypełniają nieliczne duże koncerny wydawnicze, które mają pozycję dominującą oraz bardzo liczna i zróżnicowana grupa wydawnictw niewielkich, niszowych. Pośrodku tej przestrzeni sytuują się też wydawnictwa średnie, które łagodzą napięcia pomiędzy dużymi i małymi podmiotami na rynku wydawniczym.

Badani poproszeni o własną, subiektywną charakterystykę rynku wydawniczego skupiali się na podziałach pomiędzy wydawnictwami według kilku kryteriów:

- wydawnictwa duże – małe,
- wydawnictwa uczciwe – nieuczciwe (etyczne – nieetyczne),
- wydawnictwa profesjonalne – nieprofesjonalne,
- wydawnictwa prestiżowe – niszowe,
- wydawnictwa z tradycją (stare) – nowe.

Ponadto badani zwracali uwagę na obszar literatury, w jakim specjalizują się wydawnictwa.

Zasadniczy podział na wydawnictwa małe i duże wynikał najczęściej z własnych doświadczeń badanych. Częste zestawienia tych dwóch typów wydawnictw miało na celu ukazanie korzyści i ograniczeń współpracy z danym podmiotem, a pośrednio – opis sposobu jego funkcjonowania. Warto przy tym zaznaczyć, że respondenci często bronią się przed jakimikolwiek generalizacjami i zwracają uwagę na

funkcjonujące w środowisku stereotypy (duży = zły, mały = dobry), które często odbiegają od rzeczywistych doświadczeń badanych:

Znaczy są też pewne stereotypy dotyczące typu wydawnictw i one nie są do końca prawdziwe. Znaczy nie zawsze są prawdziwe, bo na przykład jest takim stereotypem, że te koncerny to są złe, wykorzystują i są bezduszne, a ten autor jest anonimowy, a te małe oficyny wręcz przeciwnie. Ale to jest bardzo różnie. [R3_PS]

Jest to specyficzna cecha, a zarazem forma opowiadania o wydawnictwach, która wskazuje na dużą ostrożność w formułowaniu opinii. Ostrożność ta wynika z asymetrii w relacjach pomiędzy twórcami a wydawnictwami i uzależnienia twórców od wydawnictwa, które jest ich pracodawcą.

Mówiąc o dużych wydawnictwach, badani czasem używają pejoratywnych określeń, takich jak „moloch”, „korpo” etc. W innych przypadkach z kolei koncentrują się na pozytywnych określeniach odnoszących się do profesjonalizmu i sprawności organizacyjnej pracowników wydawnictwa. Taki ambiwalentny opis dużych wydawnictw odnosi się do podmiotów, które zatrudniają bardzo wielu pracowników i posiadają złożoną strukturę organizacyjną z wyodrębnionymi działami specjalizującymi się w takich obszarach jak: redakcja, marketing, dystrybucja, sprzedaż praw autorskich etc. Często też podmioty te są częścią większego organizmu – sieci czy grupy kapitałowej. Podmioty takie – w odczuciu badanych – ukierunkowane są przede wszystkim na zysk, a organizacja pracy zakłada profesjonalny, szybki cykl produkcyjny i masową sprzedaż bardzo dużej liczby tytułów. Duże wydawnictwa – zdaniem respondentów – dzięki działom marketingu i dobrej dystrybucji zapewniają szeroką dostępność książki i zwiększają szanse na jej widoczność w ogromnej masie tytułów. Często pełnią też rolę agenta w sprzedaży licencji do praw autorskich za granicę, poszerzając w ten sposób grono czytelników. Z punktu widzenia twórcy dużą korzyścią związaną z publikacją w dużym wydawnictwie jest kompleksowa obsługa całego cyklu życia książki, od przygotowania jej do publikacji, poprzez wydruk, przekazanie do dystrybucji i nadzór nad sprzedażą, a także możliwość pozyskiwania stałych zleceń:

Są wydawnictwa, które są duże, które podzieliłabym na wydawnictwa, które są w porządku, które są duże, ale są profesjonalne, starają się mieć swój profil wydawniczy, które wtedy płacą stawki, które są najwyższe w Polsce, które wciąż nie są specjalnie wysokie, ale są najwyższe, jakie można mieć w tej branży, którzy oferują dość profesjonalną współpracę, którzy rozumieją jakieś granice, które się stawia, którzy próbują sprzedawać licencje za granicę, więc jest możliwość wpływów zagranicznych, którzy dbają o promocję książek i którzy są takim powiedzmy najbliższym odpowiednikiem pracy na etacie, jaki można sobie wyobrazić, bo oni też mają możliwości, żeby powiedzmy pracować z ilustratorami na zasadzie takiej, że dają im zlecenia ciągle, to znaczy ma się zlecenie za zleceniem, więc powiedzmy jest to coś w rodzaju zwykłej pracy. [R9_IL]

Wśród negatywnych elementów opisu dużych wydawnictw w naracjach respondentów znajdują się uwagi dotyczące szybkiego i nie zawsze profesjonalnego procesu redakcyjnego, konfliktów oraz braku szacunku dla twórcy i jego pracy.

Stereotypowe skojarzenie dużych wydawnictw z produkcją wysokonakładowej literatury „niższych lotów” nie znajduje odzwierciedlenia w wypowiedziach respondentów. Zauważają oni dobrze opisany w literaturze przedmiotu mechanizm łączenia produkcji wysokonakładowej literatury popularnej z wydawaniem literatury ambitnej, projektami ryzykownymi z punktu widzenia sukcesu sprzedażowego³²:

Każdy wydawca, przynajmniej poważniejszy, chce uchodzić za kogoś, kto jest twórcą kultury. I w związku z tym on przymknie oczy na rozmaite tam te popularne, ale będzie tutaj budował jednak ten kapitał swój poważny. [R24]

Badani zauważają, iż w okresie ostatnich dwóch dekad strategia dużych wydawnictw bardzo się zmieniła – zaczęły one stopniowo przejmować literaturę wysokoartystyczną, którą dotychczas wydawały niewielkie, niszowe oficyny. Dzięki wysokiej pozycji na rynku wydawniczym duże wydawnictwa oferują zatem twórcom ambitnej literatury dostęp do całego profesjonalnego zaplecza reklamowo-dystrybucyjnego.

32 Zob. Bourdieu, P. (2001) *Reguły sztuki*, dz. cyt.; Jankowicz, G., Marecki, P., Sowiński, M., Pałęcka, A., Sowa, J., Warczok, T. (2014) *Literatura polska*, dz. cyt.

Małe oficyny postrzegane są częściej jako podmioty komplementarne niż konkurenci wielkich korporacji wydawniczych. Ich pozycja na rynku jest pozycją zdominowaną w stosunku do innych aktorów rynku – w szczególności do dystrybutorów. Małe oficyny mają bardzo utrudniony dostęp do czytelników. Największą bolączką tego typu oficyn są promocja i dystrybucja. Respondenci opisują różne typy małych wydawnictw, nadając im czasami własne nazwy, takie jak:

- oficyny „kraftowe”,
- oficyny „hobbistyczne”,
- wydawnictwa instytucji kultury,
- wydawnictwa „grantowe”,
- wydawnictwa założone przez twórców lub ich partnerów.

Mówiąc o małym wydawnictwie, respondenci odnoszą się do podmiotów, które zatrudniają kilka osób, a nierzadko są to podmioty jedno- czy dwuosobowe. Z punktu widzenia twórców małe wydawnictwa cechuje przede wszystkim bezpośrednia, osobowa, czasami bardzo bliska relacja z twórcą. Zdarza się, że właściciel jednoosobowej oficyny jest wieloletnim przyjacielem twórcy.

Oficyny „kraftowe” to wydawnictwa założone zazwyczaj przez pasjonatów, osoby, które same uprawiają jakiś rodzaj twórczości. Epitet „kraftowy”, który na co dzień używany jest w odniesieniu do szerokiej gamy rzemieślniczych browarów, jest określeniem nobilitującym, podkreślającym takie cechy, jak: pasja, profesjonalizm, unikalność, niezależność i wysoką jakość. „Kraftowe” oficyny to podmioty, które wydają najczęściej literaturę niemieszczącą się w głównym obiegu sprzedażowym, w których nakłady wydawanych tytułów są niewielkie, w przypadku poezji wynoszą od 500 do 1000 egzemplarzy. Tacy wydawcy są bardzo pozytywnie oceniani przez twórców:

Są wydawcy, są małe wydawnictwa, które wydają ambitne książki i są absolutnymi pasjonatami, naprawdę, oddanymi sercem. Mogę przyjąć z pomysłem i on zostaje przyjęty, doceniony, literacko dopieszczony, doceniony. Ja bym chciała tego ilustratora, bo on pasuje, dyskutujemy, jakby... dobranie, taka perełka wydawnicza, papier, wszystko jest przedyskutowane, wszystko jest bardzo zadbane. [R43_PS]

Z kolei oficyny „hobbistyczne” opisywane są jako jednoosobowe przedsięwzięcia podejmowane przez osoby, które nie są przygotowane do prowadzenia takiego podmiotu, działają amatorsko, co skutkuje wieloma napięciami, konfliktami i frustracją:

Są małe wydawnictwa, z którymi na ogół ja przynajmniej średnio chcę pracować, bo to są wydawnictwa, które są hobbistyczne. To jest jakiś właściciel wydawnictwa, który wydaje książki, które mu się bardzo podobają i on ma bardzo dużo entuzjazmu, ale zwykle nie ma za dużo profesjonalizmu, więc oczekuje właśnie pracy za pasję. Tak naprawdę robimy wspólną książkę, my ją wydamy, powinien się cieszyć, że ją wydajemy. To jest superważna książka, więc zapłacimy Ci bardzo mało i będziemy do Ciebie pisać smsy po nocach, że musisz coś zrobić, bo nie potrafimy pracować profesjonalnie. [...] Z kilkoma wydawnictwami takimi się zetknęliśmy, które były jakby to powiedzieć, taką chwilową potrzebą, kaprysem mamy, która miała swoje dzieci, chciała swoim dzieciom, ach, to będziemy piękne książki wydawać. Forsa często szła od męża, może z jakichś zarobków, jakichś skarbów rodzinnych i to były często wydawnictwa, z którymi trudno się współpracowało. [R11_IL]

Wydawnictwa instytucji kultury, takich jak np. muzeum, archiwum, biblioteka, postrzegane są jako „solidne”, jednak respondenci zwracają uwagę na fakt, iż działalność wydawnicza nie jest ich główną domeną. W związku z tym, chociaż twórcy mogą liczyć na promocję ich dzieła, są to jednak wydawnictwa o niskim nakładzie, nie mają też rozwiniętej sieci dystrybucyjnej.

Wśród małych wydawnictw wymieniane są także przedsięwzięcia wydawnicze związane z realizacją przez instytucje publiczne, pozarządowe – rzadziej podmioty prywatne – projektów finansowanych z krajowych i unijnych środków publicznych. Wydawnictwa – nazwane przez respondentów „grantowymi” – cechuje brak profesjonalizmu oraz zupełny brak zainteresowania losiem wydanej książki, jej promocją i dystrybucją:

Bo wydawnictwami grantowymi zawiadują zazwyczaj ludzie, którzy są od jakichś nie wiem, planów historyczno-społecznych, NGO-sów od wszystkiego i tak dalej, i oni nie są wydawcami sensu stricto, tylko oni mają jakąś

tam misję do zrealizowania, konkretnie jakieś pieniądze do wzięcia, na jakieś konkretne cele. I im się wydaje, że mogą jako redaktora wziąć na przykład jakiegoś polonistę ze szkoły numer 35 gdzieś. Ten polonista, to w przypadku mojej ostatniej książki, ten polonista zagląda do mojego tekstu i mówi, że no, jak cudownie, cudownie, ale potem mi przysyła coś, gdzie jest w każdym zdaniu po 5 poprawek, bo on postanowił pozmieniaszyk wyrazów w zdaniach. [R22_TŁ]

Ciekawym przypadkiem małego, jednoosobowego wydawnictwa jest wydawnictwo założone przez twórcę lub jego partnera/partnerkę. Analiza narracji wskazuje na to, iż przypadek ten odnosi się zarówno do rozpoczynających swoją karierę młodych twórców komiksów, jak i do bardzo znanych i wysoko usytuowanych w przestrzeni literackiej twórców wielokrotnie nagradzanej twórczości prozatorskiej. W pierwszym przypadku strategia taka wynika z braku środków na publikację w wydawnictwie zewnętrznym lub braku zainteresowania wydawnictw przesłanymi przez twórców propozycjami. Wydanie książki we własnym wydawnictwie traktowane jest jako inwestycja, która nie zawsze się zwraca:

A drugą książkę wydawałam jako samowydawca, więc też musiałam sporo zainwestować i też nie udało mi się tego odrobić, więc na zarobkowanie nie ma szans. [R17_PS]

W drugim przypadku strategia taka wynika z racjonalnej analizy dotychczasowych doświadczeń współpracy na rynku wydawniczym. Analiza taka prowadzi do przekonania, iż publikacja w wydawnictwie zewnętrznym jest mniej korzystna pod wieloma względami, takimi jak: zapisy w umowie dotyczące praw autorskich/licencji, wysokość tantiem, nakład czy stosunek wydawców do autorów i autorek. Wydawnictwa tego typu – jak wszystkie małe oficyny – muszą samodzielnie zmierzyć się z promocją i dystrybucją wydanych tytułów. W porównaniu z dużymi wydawnictwami uzyskującymi duże rabaty od firm dystrybucyjnych małym oficynom zdecydowanie trudniej przebić się ze swoją ofertą do księgarni, ale jak dowodzą pojedyncze przypadki pisarzy i pisarek, wysoka rozpoznawalność w przestrzeni literackiej sprawia, że przedsięwzięcia wydawnicze kończą się

sukcesem sprzedażowym. Trzeba przy tym zwrócić uwagę, iż moment założenia własnego wydawnictwa w przypadku uznanych twórców następuje dopiero wtedy, gdy stają się oni „widoczni”, rozpoznawalni w przestrzeni literackiej.

Kolejnym z kryteriów, według którego respondenci klasyfikują wydawnictwa, jest podział na wydawnictwa uczciwe i nieuczciwe lub etyczne i nieetyczne. Podział ten budzi skrajne emocje wśród respondentów. Większość respondentów doświadczyła różnego rodzaju konfliktu z wydawnictwem, które zazwyczaj dotyczą niekorzystnych zapisów w umowach wydawniczych, opóźnienia w wypłacie honorarium lub braku wypłaty i innych nieuczciwych praktyk. Wiele z tych konfliktów kończy się w sądzie. Narracje respondentów zawierają szereg przykładów rozstania z nieuczciwym – w ich odczuciu – wydawcą, zmiany wydawcy czy podjęcia decyzji o założeniu własnego wydawnictwa, aby uniknąć dalszych problemów. Co ciekawe, podział na wydawnictwa uczciwe i nieuczciwe dotyczy zarówno małych, jak i dużych wydawnictw. Wskazanie na kryterium uczciwości jako jednej z głównych cech charakteryzujących wydawnictwa w Polsce świadczy o dużym uwrażliwieniu twórców na ten obszar, co wynika z systemowej, uprzywilejowanej pozycji wydawnictw w stosunku do twórców, którą niektóre oficyny wykorzystują.

Poziom profesjonalizmu jako kryterium różnicujące wydawnictwa omawiany jest przez badanych w odniesieniu do całego procesu wydawniczego – korekty, redakcji, promocji, dystrybucji, a nade wszystko do stosunku właścicieli lub pracowników wydawnictwa do twórcy. Jako profesjonalne opisywane są zarówno wydawnictwa duże, jak i małe oficyny „kraftowe”. Dzieje się tak dlatego, iż to zawsze od kompetencji indywidualnego pracownika lub właściciela wydawnictwa zależy to, jak przebiega proces wydawniczy. Na ogół – jako bardziej profesjonalne – wskazywane są kadry dużych sieci wydawniczych, w szczególności młode pokolenie redaktorów. Nie jest to jednak normą. W dużych wydawnictwach twórcy również napotykają na osoby, z którymi współpraca układa się nie najlepiej.

Kryteria prestiżu i obecności na rynku wydawniczym często idą ze sobą w parze. Respondenci wskazują na wydawnictwa, które zostały założone w okresie powojennym, i w późniejszych latach PRL jako na wydawnictwa o długiej historii, tradycji, a co za tym

idzie – renomie. Jako prestiżowe wskazywane są też niektóre wydawnictwa (duże i małe), powstałe w latach 90. XX w. i później, które zdążyły już zdobyć uznanie zarówno twórców, czytelników oraz szerzej – środowiska literackiego.

Ciekawym wątkiem w narracjach badanych jest opis zmian, jakie dokonały się i wciąż się dokonują na rynku wydawniczym. Wśród tych zmian zwracano uwagę na powstawanie wydawnictw średnich, które z mniejszym lub większym powodzeniem budują swoją pozycję na rynku, zdecydowane przyspieszenie cyklu produkcji książki, a co za tym idzie ciągły wzrost liczby książek, wysoką markę niektórych wydawnictw na rynku międzynarodowym oraz podejmowanie się przez niektóre wydawnictwa świadomego kształtowania gustów wydawniczych. Jeden z respondentów w następujący sposób opisuje średnie wydawnictwa:

No i są jeszcze takie wydawnictwa, powiedzmy, które aspirują do bycia tymi wydawnictwami dużymi, z tej lepszej półki, ale jeszcze nie są na tyle duże, więc wydają mniej tytułów. Zdecydowanie trudniej zacząć z nimi współpracę, ponieważ wydają mało książek rocznie, więc naturalnie zatrudniają mniej osób, którym nie są w stanie zaoferować takiej stałej współpracy. Natomiast są uczciwe i mają też dobre wynagrodzenia i profesjonalne podejście do współpracy. [R9_IL]

Nowo powstające średnie wydawnictwa postrzegane są przez niektórych respondentów jako podmioty wprowadzające nową jakość i nowe praktyki na rynek wydawniczy, a więc poważne traktowanie autorów i profesjonalizm. Przyspieszenie cyklu produkcji książki badani interpretują jako rezultat presji mechanizmów rynkowych, której poddają się szczególnie wydawnictwa nastawione przede wszystkim na duże zyski ze sprzedaży. Presja ta wymusza szybkie wprowadzanie na rynek nowości wydawniczych oraz uleganie modom i trendom czytelniczym. Niektórzy respondenci z dużym dorobkiem, zapatrzeni na wczesnym etapie kariery (lata 70. i 80. XX w.) w książki wydawane w wydawnictwach zagranicznych, z satysfakcją dostrzegają fakt, iż książki wydawane w niektórych wydawnictwach polskich niczym nie odbiegają od książek zagranicznych wydawców. Marka polskich wydawnictw jest też ich zdaniem rozpoznawalna na

arenie międzynarodowej, a poziom książek wydawanych w polskich wydawnictwach oceniany jest przez twórców jako „światowy”:

Powstało kilka takich niedużych wydawnictw, w tym wydawnictwo Dwie Siostry, Wytwórnia, Muchomor, Zakamarki, nie wiem czy to wtedy, ale powstało parę takich małych wydawnictw, które zaproponowały książki, no które ja widywałem tylko na stoiskach jakichś zagranicznych wydawnictw. W innej estetyce, takie bardziej, powiedziałbym nie wiem, europejskie, światowe. [...] Te wydawnictwa, niektóre z nich są dzisiaj, no po prostu bardzo wysoko cenione, tak jak wydawnictwo Dwie Siostry, które w 2018 roku zostało wybrane na targach książki w Bolonii najlepszym wydawcą książek dla dzieci w Europie. To jest ogromne wyróżnienie. [R32_IL]

Za rewolucyjną zmianę twórcy uznali dowartościowanie i bogatą ofertę książek dla dzieci. Zwrócili także uwagę na ważną rolę w tym procesie samych wydawnictw, które zaczęły „uczyć” czytelników nowej estetyki:

Nie kupują najtańszych książek, tylko starają się kupić te najlepsze książki. I wiem, że dużą pracę te Dwie Siostry wykonują, żeby nauczyć i bibliotekarzy, i też... wychować ludzi do nowej estetyki. I myślę, że im się to udało. Ten rynek się bardzo zmienił w ciągu ostatnich dwudziestu paru lat. Ludzie mają... No po prostu dobre wydawnictwo, to jest marka, która proponuje po prostu jakość, dobrą jakość. [R32_IL]

DOŚWIADCZENIA TWÓRCÓW NA RYNKU WYDAWNICZYM

Badani bardzo dużo miejsca w swoich wypowiedziach poświęcili na opis własnych doświadczeń związanych ze współpracą z wydawnictwami i przebiegiem procesu wydawniczego. Trzonem tych narracji jest opis relacji pomiędzy twórcą a pracownikiem lub właścicielem wydawnictwa. Można powiedzieć, że sposób, w jaki badani opisują swoją relację z wydawnictwem przypomina opis relacji w związku (partnerskim, małżeńskim). Opisywana relacja ma przeważnie charakter osobowy, rzadko zdarza się, że jest to relacja zapośredniczona, np. przez agenta literackiego. W przypadku uznanych pisarzy i pisarek bywa to relacja bardzo bliska:

[...] ja tak naprawdę nigdy nie miałam do czynienia z rynkiem wydawniczym. Miałam do czynienia zawsze z przyjaciółmi albo dobrymi znajomymi, którzy pracowali w jakimś wydawnictwie i namawiali mnie, że wydadzą mi książkę. [R26_PS]

Opisywana relacja – tak jak to jest w związku – ma swoje dobre i słabe momenty, czasami jest pełna harmonii, innym razem pełna napięć, frustracji i wzajemnej niechęci. Może też przybrać formę otwartego konfliktu i walki. Stosunkowo często relacja taka kończy się porażką, co oznacza rezygnację twórcy (lub wydawnictwa) z dalszej współpracy. Częstotliwość tego typu sytuacji świadczy o utrwalonej w przestrzeni literackiej praktyce.

To, co tkwi u podstaw relacji twórca–wydawnictwo, to przede wszystkim asymetria sił, która sytuuje wydawnictwo na pozycji uprzywilejowanej w stosunku do twórców. Problem ten nie jest niczym nowym, można go obserwować od samego początku kształtowania się rynku książki w Polsce, został zdiagnozowany i opisany w różnych opracowaniach³³. Pomimo upływu trzech dekad i zasadniczych zmian w praktykach i kadrach wydawnictw, wciąż jeszcze partnerska relacja, w której twórca traktowany jest z szacunkiem i uznaniem przez wydawcę, nie jest normą. W dużej mierze zależy ona od kultury organizacyjnej i profesjonalizmu wydawcy. Dobitnie o podrzędnej pozycji twórcy w stosunku do wydawcy mówi jedna z respondentek:

Nie mamy żadnego wpływu na decyzje wydawców. Naprawdę nie mamy żadnego wpływu. Nie mamy wpływu na termin premier, nie mamy wpływu na nakład, nie mamy wpływu na warunki umów zawieranych, które mają bezpośrednie przełożenie na naszą sytuację. Na warunki umów zawieranych z dystrybutorami. A jeżeli mamy procent od zysku, czyli przychodu wydawnictwa netto, to to, jaką wydawnictwo zawiera, na jaką marżę umowę z dystrybutorem, ma bezpośrednie przełożenie na to, czy ja kupię najtańsze jedzenie, czy ja sobie będę mogła pójść do kawiarni. Widzi to Pani? [R12_PS]

33 Zob. Jankowicz, G., Marecki, P., Sowiński, M., Pałęcka, A., Sowa, J., Warczok, T. (2014) *Literatura polska...*, dz. cyt.; Dzięglewski, M., Fiń, A. Miszczuk-Wereszczyńska, M. (2018) „Dramat i życie”..., dz. cyt.; Budnik, A., Jankowicz, G., Pałęcka, A., Sowiński, M. (2024) *Pisać może dziś każdy*, dz. cyt.

W niektórych wypowiedziach badani opowiadają o relacji twórca-wydawca, używając takich określeń, jak „wyzysk”, „ucisk”, „oszustwo” czy „gangsterstwo”. Innym razem – szczególnie w przypadku małych wydawnictw – w kategoriach „symbiozy”, „przyjaźni” czy „koleżeństwa”:

Tak, ja bym powiedział, że my jesteśmy w takiej zabawnej symbiozie w tej chwili, dlatego że, tak jak powiedziałem, wydawcę i właściciela wydawnictwa coraz bardziej interesuje, żeby być obecnym także w literaturze. Z żalem wspomina czasy, kiedy był bogaty, bo drukował kodeksy. I oczywiście on zawsze mówi, słuchaj, jeżeli przekroczymy trzy tysiące egzemplarzy, to może nawet będę mógł pomyśleć o jakimś honorarium dla ciebie, ale to się na razie nie zdarza. On jest moim dobrym kolegą. [R29_PS]

Pozycja twórców w stosunku do wydawnictwa zmienia się wraz z upływem czasu, budowaniem dorobku i zdobywaniem przez niego doświadczenia (rys. 6). Najśłabszą pozycję mają debutanci, którym zależy na publikacji pierwszej książki i często stają przed wyborem, wahając się między zgodą na wszystkie warunki, jakie stawia wydawnictwo, a rezygnacją z wydania książki:

[...] takim najbardziej chodliwym przekładem czy autorem, którego przekładałem jest X. I ja go tłumaczyłem na samym właściwie początku, no w początkach, powiedzmy, mojej kariery tłumacza. Więc po pierwsze nie bardzo byłem w stanie przewidzieć, jak on się będzie sprzedawał, a po drugie nie miałem możliwości manewru, bo wydawnictwo X, w którym go wydawałem, działało na zasadzie takiego, no takiego, ten właściciel jest takim Januszem biznesu, to znaczy właściwie gdybym mu powiedział wtedy, że chcę coś tam negocjować, to rozłożyłby ręce i powiedziałby, że go to nie interesuje, że on chce wykupić prawa właśnie na stałe i tyle. [R3_PS]

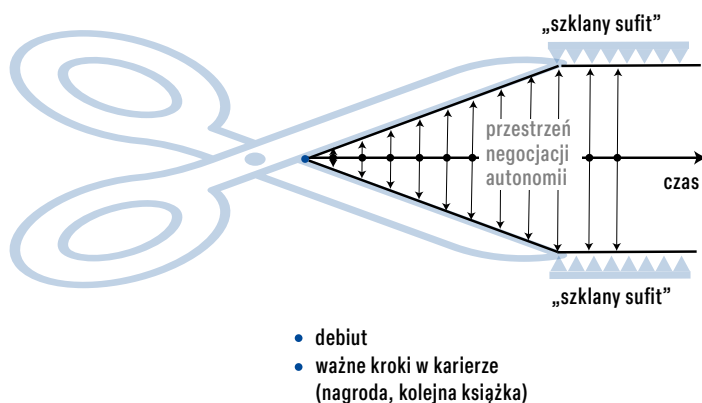
W początkowym etapie kariery wielu twórców wysyła fragmenty lub gotowe manuskrypty do wielu wydawnictw. Z wypowiedzi respondentów wynika, iż częstą praktyką jest brak jakiegokolwiek odpowiedzi ze strony wydawnictw. Badani wyrażają zrozumienie dla tej sytuacji i tłumaczą wydawców tym, iż – przynajmniej w przypadku prestiżowych

wydawców – otrzymują oni ogromne ilości materiałów, których nie są w stanie nawet dokładniej przejrzeć.

Momentem zwrotnym w ścieżce kariery twórcy jest sytuacja, w której to wydawnictwa zgłaszają się ze zleceniami, a nie odwrotnie. Wraz z upływem czasu ilustrator czy tłumacz sam wybiera z otrzymanych ofert tę, która mu odpowiada. W przypadku niektórych tłumaczy i ilustratorek wydawnictwo lub osoba zlecająca pracę opisywana jest w kategoriach „klienta”:

Ja zawsze na początek zadaję kilka takich podstawowych pytań potencjalnemu klientowi. I one są decydujące. O ile już w pierwszym mailu od klienta nie pojawią się tak zwane red flagi, bo wtedy to momentalnie dyskwalifikuje takiego klienta. I to jest na przykład, nie wiem, domaganie się wykonania jakichś darmowych, próbnych ilustracji. Albo po prostu jakiś absurdalnie krótki deadline. [...]. Mam też takie na przykład założenie, że nie ilustruję, nie wykonuję zleceń związanych z alkoholem. W ogóle z żadnymi używkami. [...] Ale też decydujący jest termin. W przełożeniu na ilość pracy. Oczywiście bardzo ważna jest tutaj stawka. Czy ta stawka będzie mi się po prostu zgadzała, powiedzmy, że muszę wykonać książkę w ciągu ośmiu miesięcy. Wtedy staram się sobie wyliczyć, ile godzin dziennie przez te osiem miesięcy będę sobie pracować i czy ta stawka jest wystarczająca. [R7_IL]

Rysunek 6. Zmiana pozycji negocjacyjnej twórcy w czasie



Wybór oficyny w przypadku twórców o ugruntowanej pozycji opiera się w dużej mierze na profilu działalności wydawnictwa, renomie, ale przede wszystkim dotychczasowych doświadczeniach – w szczególności negatywnych, które są dla twórców swoistą lekcją, jakich wydawnictw czy ofert unikać.

Częstym wątkiem w narracjach badanych jest budowana przez lata relacja z konkretnym redaktorem czy wydawcą, która z czasem przeradza się w stałą współpracę. Badani opisują takie relacje jako oparte na wzajemnym zaufaniu, szacunku i profesjonalizmie. Oddzielają też relacje z pracownikami większych wydawnictw od kadry zarządzającej, na której decyzje nie mają wpływu. W rezultacie twórcy są skłonni publikować kolejne książki w danym wydawnictwie ze względu na redaktora. Zdarza się też stosunkowo często, iż więź pomiędzy twórcą a redaktorem jest na tyle silna, że zmiana wydawnictwa przez redaktora powoduje, iż twórca także zmienia wydawnictwo, aby dalej pracować ze swoim ulubionym redaktorem. Doświadczenia ze współpracy z wydawnictwami są na ogół dla twórców specyficzną szkołą, dzięki której rozpoznają oni niebezpieczeństwa i pułapki, jakie mogą na nich czyhać na rynku wydawniczym i odpowiednio się przed nimi bronić.

Doświadczenia respondentów związane ze współpracą z wydawnictwami można podzielić na pozytywne i negatywne, przy czym te drugie zdają się budzić znaczne emocje, podczas gdy doświadczenia pozytywne opisywane są jako „naturalne”, „oczywiste”. Często twórcy uważają, że ich pozytywne doświadczenia we współpracy z wydawnictwami są rezultatem szczęśliwego zbiegu okoliczności. Opisuując swoje najnowsze przedsięwzięcia wydawnicze, twórcy na ogół mówią o swoim zadowoleniu ze współpracy z obecnym wydawcą, zaznaczając przy tym, iż obecna sytuacja jest rezultatem długiej i bolesnej ścieżki, negatywnych doświadczeń ze współpracy z wcześniejszymi wydawnictwami. Wśród pozytywnych doświadczeń respondentów należy wymienić:

- szacunek dla twórcy ze strony wydawcy, który przejawia się w partnerskich relacjach;
- przejrzyste i korzystne dla twórcy umowy wydawnicze, uwzględniające faktyczny nakład pracy, pozycję i dorobek autora;

- profesjonalne i kompleksowe wsparcie w całym procesie wydawniczym (np. pokrycie kosztów produkcji reportażu, sprawna praca redakcyjna, duży wkład w promocję i sprzedaż książki);
- „godne” warunki wynagrodzenia, uwzględniające optymalny podział zysków ze sprzedaży książki pomiędzy wydawnictwem i twórcą, opierające się na rzetelnych raportach ze sprzedaży;
- dobra i konstruktywna komunikacja (bieżące omawianie kolejnych etapów pracy, szybka i konkretna wymiana informacji).

Z obszernych fragmentów wypowiedzi, opisujących indywidualne perypetie związane z wydaniem książki wyłania się bardzo długa lista negatywnych doświadczeń respondentów. Doświadczenia te silnie kontrastują z harmonijną i udaną współpracą. Wśród takich doświadczeń wymienić należy przede wszystkim:

- brak szacunku dla twórcy ze strony wydawnictwa;
- bardzo niskie honoraria czy stawki za wykonane zlecenie;
- oszustwa – najczęściej nieuregulowanie zobowiązania finansowego (honorarium, zaliczki, tantiem);
- opóźnienia w płatnościach;
- niekorzystne dla twórcy zapisy w umowach wydawniczych;
- brak poszanowania dla praw autorskich:
 - ▷ dodruki i sprzedaż książki bez wiedzy, zgody i wynagrodzenia autora,
 - ▷ wykorzystywanie fragmentów dzieł przed publikacją i redakcją w materiałach promocyjnych bez zgody, wiedzy i wynagrodzenia autora,
 - ▷ „wojny okładkowe”;
- brak raportów na temat sprzedaży książki lub fałszowanie tych raportów;
- brak profesjonalizmu podczas prac redakcyjnych nad książką,
- zaniedbania w obszarze promocji i sprzedaży książki;
- nieefektywna komunikacja.

W narracjach badanych znaleźć można szereg opisów, w których jawią się oni jako osoby potraktowane przez wydawców „niepoważnie”,

a czasem – przedmiotowo. Brak należnego twórcy szacunku – w percepcji badanych – przejawia się niemal we wszystkich obszarach współpracy: od „niepoważnej” oferty wynagrodzenia, poprzez krzywdzące warunki umowy wydawniczej, nieposzanowania praw autorskich, aż do sposobu komunikacji, podczas której autorzy czują się celem agresji słownej. Respondentów razi także paternalistyczna postawa przedstawicieli świata wydawniczego, w szczególności na wczesnym, debiutanckim etapie ich twórczości. Można zatem powiedzieć, iż postawa niektórych przedstawicieli świata wydawniczego w stosunku do pisarzy kładzie się głębokim cieniem na ich konkretnych działaniach.

Przypadki, w których wydawnictwa proponują niewspółmierne niskie wynagrodzenia w stosunku do nakładu pracy, pozycji i dorobku pisarzy, ilustratorów czy tłumaczy, budzą wśród badanych uczucie rozgoryczenia, a czasami śmiech. W dobrej sytuacji są tłumacze czy ilustratorzy, którzy mogą sobie pozwolić na odrzucenie takiej oferty, ale w przypadku początkujących twórców, np. debiutujących pisarzy, często takie oferty są przyjmowane:

[...] zadzwoniło do mnie wydawnictwo i powiedziało, że oni mają książkę i bardzo by chcieli, żebym ją tłumaczyła i wszystko tego, tylko boją się, że warunki finansowe, które zaproponują, mogą być niezadowalające. Po czym podali mi te warunki, więc ja zasłoniłam – bo to jeszcze były czasy telefonów stacjonarnych – zasłoniłam mikrofon, bo ryknęłam śmiechem, po czym po chwili się opanowałam, powiedziałam, no niestety rzeczywiście są niezadowalające i zrezygnowałam z tego. [R20_TŁ]

Proponowane warunki wynagrodzenia są postrzegane jako „niegodne” w grupie twórców, którzy przepracowali w zawodzie 20 czy 30 lat i wciąż z takimi ofertami się spotykają:

Jakby nie patrzeć, ci państwo handlują moimi wyślepionymi oczami, moim krzywym kręgosłupem, wszystkimi takimi sprawami, które się wiążą z formą pracy, jaką ja uprawiam, tak. [R21_TŁ]

W retrospektywnych opowieściach na temat doświadczeń wydawniczych pojawiają się opisy przypadków oszustw, jakich dopuściły się

wydawnictwa w stosunku do twórców. Najczęściej są to przypadki niewypłacenia należnego honorarium za wykonane zlecenie czy dzieło, mimo podpisanej umowy. W takich przypadkach wielomiesięczna praca twórcza okazuje się pracą charytatywną. Próby odzyskania należności na drodze sądowej opisane przez respondentów są bezowocne, gdyż nieuczciwe wydawnictwa, nie posiadając płynności finansowej, bankrutują, a komornik nie ma z czego odzyskać należnego wynagrodzenia. Przypadki takich praktyk nie są liczne i można je spotkać w każdym sektorze gospodarki rynkowej, nagminne jednak w narracjach badanych są opisy przypadków dużych opóźnień w regulowaniu zobowiązań finansowych przez wydawnictwa. Liczba przypadków tego typu działań świadczy o tym, iż są to ugruntowane praktyki, które godzą przede wszystkim w podstawy bezpieczeństwa ekonomicznego twórców. Sytuacje opóźnień częściej dotyczą wydawnictw mniejszych, które posiadają słabą płynność finansową i są zależne od płatności swoich kontrahentów. Respondenci rozumieją dobrze ten mechanizm, ale trudno im się pogodzić z sytuacją, kiedy to właśnie oni są „na końcu listy płac”. Sytuacja braku płatności w terminie sprawia, że twórcy muszą różnymi drogami domagać się swoich należności, co może trwać miesiącami:

Także jak się trafi na jakiegoś wydawcę, który zachowuje się przynajmniej z grubsza po ludzku, już nie mówię, że płaci, bo z tym to jest bieda, ale mam na myśli stawki, bo też bieda, jeśli chodzi o opłaty, płatności honorariów i tak dalej. Wygląda tak, że człowiek, prawda, robi, robi, robi tę książkę, jak ona nie jest podzielona na segmenty, to nawet nie dostaje tych pieniędzy przez jakiś czas, więc musi się jakoś tam prawda, z jakichś zaskórniaków płacić sobie za chlebek i za rachunki i potem, no już oddaje to tłumaczenie, patrzy w tę umowę już, wedle umowy to w zasadzie te pieniądze powinny być na moim koncie, nie ma ich, no to człowiek tam pisze, mailuje, dzwoni, różnie. [R2I_TŁ]

Brak płatności w terminie nie tylko skazuje twórcę na życie w dużej niepewności i stresie, ale także potwierdza przekonanie o bezkarności wydawnictwa. Ostatecznym odruchem niektórych twórców, który metaforycznie nazywają „odruchem rozpacz”, jest wysłanie przez twórcę sądowego wezwania do zapłaty lub pozwu:

Tak, ale mnie to po prostu tak wkurzyło, że ja czekałam na to dziewięć miesięcy, że napisałam: proszę Państwa, a robiłam jakąś okładkę, że proszę Państwa, ja oczywiście bardzo, bardzo chętnie już Państwu oddaję, tylko ja poproszę o te 150 zł, które mi wisicie od dziewięciu miesięcy. Skończyło się na tym, że po prostu wysłałam im wezwanie do zapłaty. I był to mój ostatni kontakt. Za te 150 zł. [R31_IL]

Wśród negatywnych doświadczeń wydawniczych twórcy wskazują również przypadki nieposzanowania praw autorskich przez wydawnictwa. Praktyki te przyjmują różną formę. Jedną z takich form jest dodruk dodatkowych egzemplarzy książki, które trafiają do sprzedaży bez zgody i wiedzy autora, a także bez dodatkowego honorarium:

Ja przesłałam całą drogę partyzancką od umowy z wydawnictwem, które nazywało się X, które kiedyś miało coś wspólnego z tą gazetą, a później nie, i w którego ręce trafiła moja książka. I ten wydawca po wygaśnięciu umowy dodrukował kilkanaście tysięcy tej książki bez aneksowania tej umowy, bez poinformowania mnie o tym. Sprawa zakończyła się w sądzie. Ja wtedy byłam młodą dziewczyną bez tego, co mam teraz. I do tej pory pamiętam sformułowanie, że sędzia nie dostrzegł znamion czynu przestępczego w tej działalności. To nauczyło mnie dużo, nauczyło mnie ostrożności. To była moja książka, która miała sukces. Ona do tej pory miała już siedem wydań i ciągle się sprzedaje, więc zwyczajnie zostałam oszukana. [R39_PS]

W przedstawionym poniżej przykładzie takiej praktyki, działania wydawnictwa uznane zostały przez sąd za zgodne z prawem. Udział twórcy w dochodach ze sprzedaży bardzo wysokiego nakładu książki był jednak niewspółmierny do jednorazowego honorarium za sprzedaż praw autorskich, co budzi uzasadnione zastrzeżenia etyczne. Podobne przypadki zgłaszali też inni twórcy. Brak szacunku dla praw autorskich ze strony wydawnictwa czasami przybiera formę wykorzystywania fragmentów dzieł przed publikacją i redakcją w materiałach promocyjnych lub wielokrotnego korzystania z dzieła w dowolny sposób. Odbywa się to również bez zgody i wiedzy autora oraz bez dodatkowego wynagrodzenia. Taka praktyka wywołuje oburzenie wśród badanych, którzy czują się oszukani:

[...] ja sobie wywalczyłem właściwie, wynegocjowałem można powiedzieć w wydawnictwie X, które bardzo dużo korzystało z moich ilustracji, wręcz po prostu byłem już zniesmaczony tym, bo oni... [...] to było wykorzystanie ilustracji do różnych rzeczy, po prostu odgrzewane kotlety po kilka razy, to już było niezdrowe. I mnie to irytowało bardzo, bo oni tam za bardzo kombinowali też w tym, czyli zmieniali zawsze. Jak robili coś i jeszcze podpisywali to moim nazwiskiem, to już w ogóle było perfidne, bardzo niefajne, no i tyle. Bo jak ktoś coś zmienia w ilustracjach i potem jeszcze mnie podpisuje pod tym, to już w ogóle jest dramat. No, ale to jest kwestia tej umowy. [R72_IL]

Szczególnym przypadkiem braku szacunku dla twórców książki są „wojny okładkowe”, które polegają na celowym unikaniu lub specyficznym pozycjonowaniu nazwisk autorów na okładkach książek. Sytuacja ta w mniejszym stopniu dotyczy pisarzy i pisarek, gdyż ich nazwiska zawsze pojawiają się na okładce. Pisarze co najwyżej zauważają, że ich nazwisko jest znacznie mniej widoczne na okładce niż logotyp wydawnictwa czy nazwa serii wydawniczej. „Wojny okładkowe” najbardziej dotyczą tłumaczy i tłumaczki, których nazwiska często są pomijane na okładkach, pojawiają się dopiero na dalszych stronach. W przypadku ilustratorów i ilustratorek – ich nazwiska też nie zawsze są odpowiednio wyeksponowane. Tłumacze i ilustratorów dosyć elastycznie podchodzą do tego zagadnienia. Nie jest ono prawnie uregulowane. Umieszczanie na okładce książki tłumacza i ilustratora powinno jednak być dobrą praktyką, czego twórcy są w pełni świadomi.

Palącym problemem i głównym trzonem dyskusji na temat relacji pomiędzy wydawcami a twórcami są przykłady niekorzystnych dla twórcy zapisów w umowach wydawniczych. Jest to temat bardzo złożony i zostanie omówiony dokładniej w dalszej części raportu. W tym miejscu jednak należy zwrócić uwagę na główne obszary zapisów, które badani odbierają jako niekorzystne lub nieuczciwe. Są to przede wszystkim:

- zapis o trwałej sprzedaży praw autorskich, za które przysługuje jednorazowe wynagrodzenie;
- brak zapisu dotyczącego wynagrodzenia z tytułu sprzedaży książek (tantiem);

- zapis o przekazaniu praw autorskich na wszystkich polach eksploatacji (np. prawa do adaptacji filmowej dzieła).

Należy zauważyć, iż kwestia tantiem, pomimo dużych zmian w podejściu wydawnictw do tego problemu, wciąż budzi bardzo wiele emocji. Przede wszystkim z wywiadów z ilustratorami i tłumaczami wynika, że umowy, w których oferowane są im tantiemy, wciąż należą do rzadkości. W przypadku pisarzy i pisarek sytuacja jest niezwykle zróżnicowana. Rzadko tantiemy proponowane są debiutantom, nie zdarza się to w przypadku książek poetyckich czy komiksów, które z założenia nie generują dochodów i/lub wychodzą w niewielkich nakładach. Propozycja tantiem pojawia się w przypadku autorów poczytnych, którzy najczęściej negocjują ich wysokość.

Problemem bezpośrednio związanym z wypłatą i wysokością tantiem jest brak dostępu twórców do rzetelnych raportów sprzedaży książek. W narracjach badanych pojawił się też wątek braku zaufania w stosunku do rzetelności prezentowanych w raportach danych. Jest to element szerszego problemu ograniczonego dostępu do informacji sprzedażowych na rynku książki. Diagnoza tego problemu przez zespół Polskiej Sieci Ekonomii wskazuje na to, iż informacje te są dostępne dla kilku największych sieci dystrybucyjnych i sprzedażowych, które mają charakter monopolistyczny. Dostęp do niektórych danych jest płatny, w związku z czym mniejsze wydawnictwa, których nie stać na wykupienie tych danych, nie mają pełnej wiedzy o tym, ile swoich książek sprzedały, nie mogą też przekazać takich informacji autorom³⁴. Z perspektywy twórcy, sytuacja taka pozbawia go jakiegokolwiek wiedzy na temat losów książki, stawia pod znakiem zapytania wypłatę tantiem, nawet jeśli zostały one wynegocjowane i są zapisane w umowie, budzi też poważne podejrzenia o celowe ukrywanie danych przez wydawnictwo:

Ja wydałam moją najlepszą książkę do tej pory, „XY”, i ulubioną, w wydawnictwie X i oni się nie chcieli ze mną rozliczyć bardzo długo. I tam

³⁴ Rachubik, J., Sroczyński, M., Oleszczuk-Zygmuntowski, J. (2024) *Jeszcze książka nie zginęła?*, dz. cyt.

jest, generalnie jest gnój. I też jest gnój, jeśli chodzi o liczbę sprzedanych książek, że ja na przykład do dzisiaj nie wiem, ile tego „XY-a” poszło. Wiem, że był nakład 600, potem był dodruk 600 [...]. Nie poszło to na przemiał i te książki krążą, a potem była jeszcze jedna chyba partia, ale nie wiem, po ile sztuk i nie chcieli mi powiedzieć. [R16_PS]

Ja się przeniosłam, ja wydawałam wcześniej w innym wydawnictwie, ale tam nie dostawałam raportów sprzedaży. Dostawałam lepsze pieniądze, ale nie dostawałam raportów sprzedaży. Nigdy nie wiedziałam, ile książek się sprzedało. Mimo wielokrotnych próśb o raport, nie otrzymałam go. Poprosiłam prawniczkę, wystosowała notę, mimo że była cudowna wydawczyni i poza tym brakiem raportów nie mogę jej nic zarzucić. Wydawała książki polskich autorów, dbała o nas, jeździliśmy na spotkania. Naprawdę mi było żal, ale potrzebowałam rozliczenia, nie otrzymywałam go. Przeniosłam się do innego wydawcy z książkami dziecięcymi, dostaję rozliczenia, ale kwota jest taka. [R43_PS]

Bardzo ważnym etapem współpracy z wydawnictwem jest redakcja książki. Badani dużo miejsca poświęcają opisowi swoich doświadczeń współpracy z redaktorami. Oprócz przywiązania do ulubionych redaktorów, z którymi nawiązują się długotrwale więzi, badani opisują sytuację zupełnego braku zrozumienia i szacunku dla ich pracy ze strony redaktorów. Sytuacja taka jest dosyć często przywoływana w kontekście pracy tłumaczy i tłumaczek, podczas której materia językowa jest przedmiotem szczególnej uwagi. Brak zrozumienia kontekstu sytuacyjnego, kulturowego, specyficznej „dykcji” autora tłumaczonego dzieła przez redaktora w połączeniu z trzymaniem się sztywno schematów i reguł sprawiają, że współpraca z redaktorem staje się dla twórców nieznośna.

W odniesieniu do promocji i dystrybucji książek badani opisują szereg doświadczeń, które wiążą się głównie z ograniczonymi działaniami promocyjnymi, brakiem środków na odpowiednią dystrybucję i sprzedaż książek. Najgorszym jednak doświadczeniem respondentów w tym obszarze jest sytuacja całkowitego braku zainteresowania promocją i dystrybucją książki przez wydawnictwa „grantowe”, które poprzestają na wydaniu książki jako jednym z celów realizowanego projektu:

No, więc fajnie, jak wydawcy zależy na tym, żeby sprzedać książkę, żeby ją zrobić ładnie, dobrze, porządnie, ale żeby sprzedać książkę. A są wydawcy, którym nie zależy na sprzedaży książki. Z tego też powodu, ale to też lata świetlne temu, więc nie ma co tego przywoływać, odszedłem. W ogóle nie wydałem drugiej rzeczy w wydawnictwie X, bo oni mieli dotacje i oni wydawali książki po kilkaset egzemplarzy, żeby wydać, ale im nie zależało na sprzedaży. Ja mówię, ostrzegajcie autorów, że wam nie zależy, to będzie uczciwie, że wam nie zależy, nie zależy na sprzedaży. [R71_PS]

Przy okazji pytania o promocję i sprzedaż książek przez wydawnictwa wielu respondentów dzieliło się szerszą refleksją na temat mechanizmów obiegu książki w Polsce. Wypowiedzi te świadczą o bardzo dobrej znajomości głównych bolączek rynku książki, które zostały zdiagnozowane przez zespół Polskiej Sieci Ekonomii³⁵. Badani zwracają uwagę na fakt, iż głównym aktorem regulującym sprzedaż książek nie jest wydawnictwo tylko dystrybutor. Respondenci mają świadomość, że dystrybucja książki w Polsce jest w rękach kilku dużych graczy, którzy mają monopol i narzucają bardzo wysokie marże na książki:

Ale wiem, że stawki u dystrybutorów różnych, nie mówię o moim dystrybutorze, są coraz wyższe. Jeżeli na przykład dystrybutor żąda 60% od sprzedaży na przykład książki, do tego żąda określonej opłaty za to, że książki są u niego w magazynie na półce, po czym w momencie, który uzna za stosowne, mówi, że on odsyła te książki, bo się nie sprzedają albo nie chce już ich mieć i wydawca musi zapłacić za tę przesyłkę, a potem za jakiś czas ten sam dystrybutor zwraca się o te same książki i znowu wydawca musi zapłacić za wysyłkę, to jest to karkołomne, to z takim dystrybutorem nie należy pracować. [R24_PS]

Oni [dystrybutorzy] mają pozycję monopolistów i negocjacje z nimi są niemożliwe. Albo chce pan, dobrze, nie, do widzenia i już. [R24_PS]

Badani swoją wiedzę na temat mechanizmów dystrybucji książki w Polsce czerpią często z bezpośrednich rozmów z zaprzyjaźnionymi

35 Rachubik, J., Sroczyński, M., Oleszczuk-Zygmuntowski, J. (2024) *Jeszcze książka nie zginęła?*, dz. cyt.

wydawcami. Z takich rozmów badani wychodzą z przekonaniem o „zabetonowaniu” rynku przez dużych graczy, ale także z przekonaniem, iż argument związany z wysokimi kosztami dystrybucji służy niektórym wydawnictwom jako swoista „zasłona dymna”, za którą kryje się nieproporcjonalny podział zysków ze sprzedaży książek:

To jest jakaś cholerna mafia. I rozmawiałam wiele z wydawcami, z różnymi, bo też na festiwalach się spotykamy przecież z innymi wydawcami, gdzieś my się przyjaźnimy. Na obiad poszliśmy i gadamy, i oni tam mówią: „A wy narzekacie na to, że my jesteśmy tacy biedni”. Ja mówię: „To zróbcie coś z dystrybutorami”. „Nie da się, nie da się”. To jest taki niedasizm. [R6I_PS]

W związku z taką sytuacją, dużym wydawnictwom, które są w stanie uzyskać wysokie rabaty od dystrybutorów i posiadają dostęp do ogólnokrajowych sieci księgarń, znacznie łatwiej jest generować wysoką sprzedaż. Kolejnym zjawiskiem, które ułatwia dużym graczom sprzedaż, jest konsolidacja w ramach dużych grup kapitałowych kilku obszarów działalności na rynku książki – wydawniczego, dystrybucji i sprzedaży. Dostęp do rynku zbytu z perspektywy mniejszych wydawnictw jest bardzo ograniczony ze względu na fakt, iż nie otrzymują one tak wysokich rabatów od największych dystrybutorów. W związku z tym muszą radzić sobie w inny sposób.

Z wywiadów z respondentami wynika, iż promocją i sprzedażą książek są zainteresowani przede wszystkim pisarze i pisarki, zarówno tacy, którzy otrzymują tantiemy, jak i ci, którzy ich nie otrzymują, a starają się budować swoją pozycję w przestrzeni literackiej. Najmniej zainteresowani sprzedażą książki są tłumacze, którzy otrzymują najczęściej jednorazowe wynagrodzenie za wykonane zlecenie.

Wydawnictwa, którym w większości zależy na sprzedaży książek, podejmują szereg działań promocyjnych: organizują spotkania autorskie, finansują recenzje i artykuły, prowadzą intensywną akcję informacyjną w mediach tradycyjnych i społecznościowych, uczestniczą w festiwalach i targach książki. W dużych wydawnictwach cały ten proces realizowany jest w działach marketingowych i jest w pełni sprofesjonalizowany. W przypadku, gdy wydawnictwo podejmuje się funkcji sprzedaży licencji do dzieła zagranicę – twórcy mogą również liczyć na dotarcie ze swoją książką do czytelników

zagranicznych. Twórcy uczestniczą w działaniach promocyjnych na warunkach ustalonych w umowie wydawniczej. W małych wydawnictwach działania promocyjne są bardzo ograniczone ze względu na brak środków. Często mają zasięg lokalny i/lub środowiskowy. W takim przypadku działania promocyjno-sprzedażowe spadają na barki twórców. Podejmują się oni tego wyzwania na ogół niechętnie, zwracając uwagę na to, iż jest to działalność bardzo czasochłonna, która odbywa się kosztem pracy twórczej. Nierzadko, w przypadku małych nakładów książek lub publikacji niskonakładowych wydanych we własnym wydawnictwie, twórcy sami próbują rozprowadzać swoje książki w bibliotekach, księgarniach, na festiwalach i różnych wydarzeniach literackich.

Bez względu na wielkość wydawnictwa, o którym opowiadają respondenci, ich opisy ujawniają szereg zaniedbań wydawnictw, które niedostatecznie zabiegają o promowanie danego tytułu. Zaniedbania te, to przede wszystkim niedostateczna informacja o książce w mediach, niedostarczenie książki na ważne wydarzenia, takie jak spotkanie autorskie, brak zgłoszenia książki do konkursu o nagrodę czy niewystarczające wyeksponowanie atutów książki, takich jak przyznane nagrody, pozycja autora etc.

Wiele negatywnych doświadczeń badanych wynika ze sposobu komunikacji pomiędzy przedstawicielem wydawnictwa a twórcą. Już w okresie poszukiwania wydawnictwa dla debiutanckiej książki twórcy spotykają się z sytuacją braku jakiejkolwiek informacji zwrotnej w odpowiedzi na przesłaną propozycję wydawniczą. Jedni twórcy postrzegają takie zachowanie jako aroganckie, inni z kolei starają się tłumaczyć wydawców ogromną liczbą nadsyłanych propozycji. Sytuacje, w których twórcy nie potrafią dogadać się z redaktorami, opiekunami merytorycznymi, również są często opisywane przez respondentów. Incydentalnie pojawiają się też wątki zniesławiania na forum publicznym twórców przez pracowników wydawnictw, w sytuacji różnicy zdań lub konfliktu.

Rezultatem napięć i konfliktów twórców z wydawnictwami jest wejście przez twórców na ścieżkę sądową i postrzeganie dalszych relacji w kategoriach „walki”, „szarpania się” czy „zmagania”. W wyniku tych działań niektórym twórcom udaje się wygrać, inni ponoszą porażkę lub rezygnują:

[...] moje pierwsze książki wydałam w znanym wydawnictwie, które ze zbójcejką... Ja wtedy nic nie wiedziałam o niczym, cieszyłam się jakbym Pana Boga za nogi złapała. Dostałam zbójcejką umowę. Wydają te książki nadal, od 30 lat. Ja nie mam z tego ani grosza. Dostałam minimalne honorarium 30 lat temu raz. I kiedy próbowałam z nimi renegocjować, znaczy w ogóle prawo autorskie mnie chroni, bo mogłabym ich do sądu pozwać o to, ale oni się po prostu wówczas wycofują. Próbowałam to przy jednej książce zrobić, po prostu wyrzucili ją z rynku. No to ja uznałam, że... I w ogóle nie odpisują. Ja uznałam, że no co, wywalczę to, że one znikną z tego rynku. Już nie mam siły na to. Zaplecza prawnego także nie mam. [R59_IL]

UMOWY WYDAWNICZE

Warunki, na jakich twórcy współpracują i rozliczają się finansowo z wydawnictwem najczęściej regulowane są umową o dzieło z przeniesieniem lub udzieleniem licencji do praw autorskich. Nie znaczy to, iż nie zdarzają się inne podstawy współpracy, takie jak ustna umowa nieformalna („dżentelmeńska umowa”), szczególnie w przypadku przedsięwzięcia niedochodowego i niewielkiego nakładu książki. Inaczej też funkcjonują twórcy, którzy wydają książki we własnym wydawnictwie czy twórcy prowadzący własną działalność gospodarczą, która opiera się głównie na realizacji zleceń klientów (ilustratorzy). Nie zmienia to faktu, iż umowa o dzieło pozostaje najczęstszym i podstawowym typem umowy z tego powodu, że jest ona postrzegana jako korzystna dla obydwu stron. W przypadku wydawnictwa – nie wiąże się z koniecznością opłacenia wszystkich składek społecznych, w przypadku twórcy – zmniejsza kwotę należnego podatku dochodowego. Z perspektywy twórców najważniejsze obszary, które regulują zazwyczaj umowy wydawnicze, to:

- wysokość honorarium za przekazanie lub udzielenie licencji do praw autorskich oraz zasady wypłaty,
- w przypadku udzielenia licencji – okres, rodzaj i pola eksploatacji, na których udzielana jest licencja,
- zobowiązanie do wydania dzieła,
- wysokość wynagrodzenia z tytułu sprzedaży książek (tantiemy),

- terminy realizacji wzajemnych zobowiązań,
- przebieg i warunki udziału twórców w procesie promocji książki,
- poufność informacji gospodarczych zawartych w umowie.

Ponadto umowy zawierają szereg innych szczegółowych zapisów, w zależności od pozycji twórcy, profilu wydawnictwa i zakresu współpracy. Wszystkie zapisy dotyczące obrotu dziełem literackim reguluje w Polsce ustawa z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych z późniejszymi zmianami, między innymi z tzw. klauzulą bestsellerową (art. 44 ustawy)³⁶.

W świetle badań sondażowych w okresie ostatnich dwóch lat respondenci najczęściej rozliczali się z wydawnictwami na podstawie umowy cywilnoprawnej (82% respondentów), znacznie rzadziej w ramach prowadzonej działalności gospodarczej (18%) i bardzo rzadko na podstawie umowy o pracę (4%)³⁷. Umowę cywilnoprawną jako podstawę rozliczenia najczęściej wskazywali pisarze, działalność gospodarczą tłumacze i ilustratorzy, a umowę o pracę – ilustratorzy. Ta ostatnia grupa zawodowa dwukrotnie częściej niż pisarze i pisarki wskazywała na umowę o pracę (5%) i działalność gospodarczą (24%) jako podstawę rozliczenia z wydawnictwem. Może się to wiązać z jednej strony ze stałym zatrudnieniem ilustratorów przez wydawnictwa, a z drugiej – z szeroką gamą możliwości oferowania usług graficznych przez ilustratorów różnym podmiotom i branżom. Trzykrotnie wyższy niż pisarze odsetek tłumaczy prowadzących działalność gospodarczą (30%) wskazuje na podobną strategię wykorzystania kompetencji translatorskich w różnych obszarach, niekoniecznie związanych z literaturą (tłumaczenia symultaniczne, techniczne, przysięgłe). Na uwagę zasługuje również fakt, iż 6% badanych rozliczało się z wydawnictwami w sposób nieformalny, bez podpisywania umowy, przy czym niemal jedna piąta z nich (19%) wskazała na to, że rozliczyła w taki właśnie

36 Treść tego artykułu brzmi: „W razie rażącej dysproporcji między wynagrodzeniem twórcy a korzyściami nabywcy autorskich praw majątkowych lub licencjobjorcy, twórca może żądać stosownego podwyższenia wynagrodzenia przez sąd”, Ustawa z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz.U. z 1994 r. Nr 24, poz. 83.

37 Odsetki nie sumują się do 100, ponieważ respondenci mogli zaznaczyć dwa typy umów lub więcej.

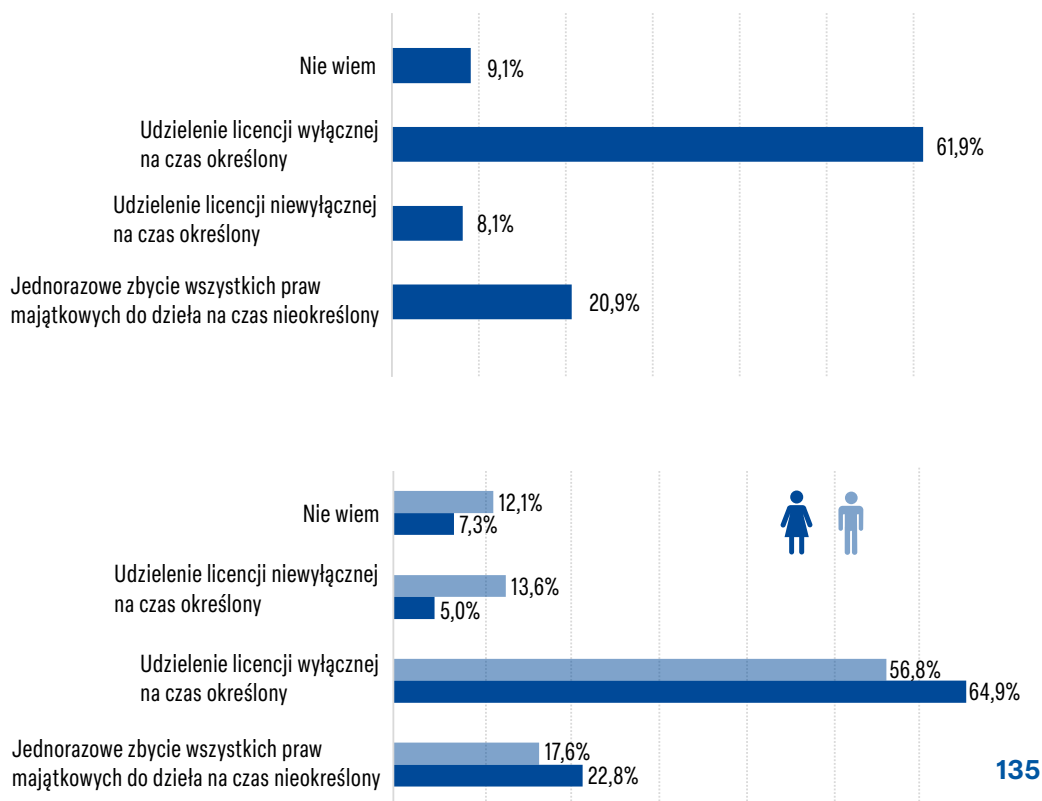
sposób wszystkie dochody z pracy twórczej. Jest to bardzo niepokojące zjawisko, świadczy bowiem o istnieniu szarej strefy i strategiach unikania dodatkowych obciążeń podatkowych zarówno po stronie wydawnictwa, jak i twórcy.

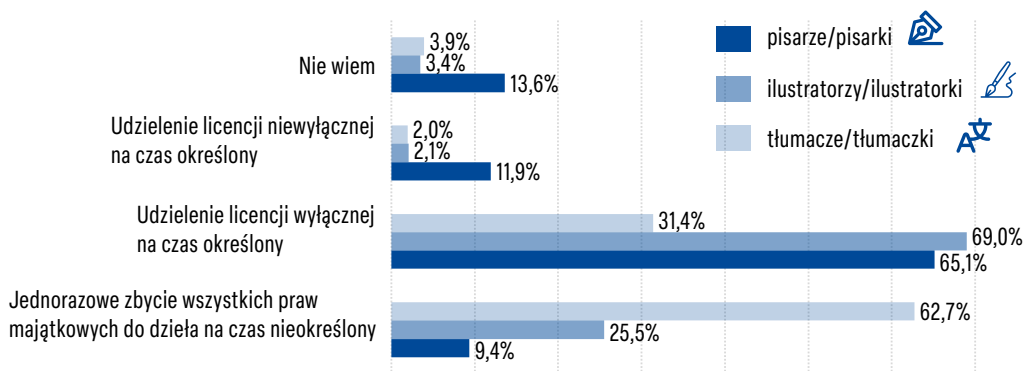
Większość badanych (62%) w ciągu ostatnich 2 lat podpisywała z wydawnictwem najczęściej umowy licencyjne na wyłączność, na czas określony. Niewiele ponad 1/5 respondentów najczęściej zbywała wszystkie prawa majątkowe na czas nieokreślony (rys. 7). Umowy tego typu są bardzo niekorzystne dla badanych, gdyż pozbawiają ich możliwości osiągnięcia zysków w przypadku kolejnych wydań książki w kolejnych latach. Wydawnictwo jako dysponent praw majątkowych może je sprzedać lub udzielić na nie licencji innym podmiotom, np. z branży filmowej lub innym wydawnictwom, w tym zagranicznym. W takim wypadku twórca nie otrzymuje z tego tytułu żadnych dochodów. Niewielki odsetek, bo 8% badanych, udzielił licencji niewyłącznej na określony czas. Tego typu licencje są dla twórcy najbardziej korzystne, gdyż ma on możliwość wydania książki w innym wydawnictwie lub udzielenia jej innym podmiotom, np. na potrzeby adaptacji filmowej. Niemal co dziesiąty badany (9%) nie potrafił powiedzieć, jakie były warunki sprzedaży praw autorskich w zawartej umowie, co z kolei może świadczyć o braku zainteresowania szczegółami zapisów prawnych ze strony twórców. Prezentowane dane wskazują z jednej strony na pozytywne rezultaty kampanii stowarzyszeń branżowych, które promują modelowe umowy i rekomendują umowy licencyjne, z drugiej strony – na wciąż stosunkowo wysoki odsetek twórców, którzy za swoją pracę otrzymują jednorazowe wynagrodzenie bez prawa do innych korzyści związanych z eksploatacją majątkowych praw autorskich.

Mężczyźni niemal dwukrotnie częściej niż kobiety nie posiadali wiedzy na temat warunków licencyjnych podpisywanych umów, zdecydowanie częściej jednak podpisywali najbardziej korzystne umowy, udzielając wydawcy licencji niewyłącznej na czas określony. Kobiety nieco częściej podpisywały umowy licencyjne na wyłączność oraz sprzedawały na czas nieokreślony wszystkie prawa autorskie. Widoczna jest bardzo wyraźna różnica w typie podpisywanych umów, gdy porównamy te zawierane przez przedstawicieli badanych zawodów. Najbardziej korzystne umowy (licencja) podpisywali pisarze i pisarki.

Twórcy z tej kategorii zdają się być świadomi możliwości, jakie daje im licencja niewyłączna w zakresie udzielania licencji do adaptacji dzieła w innej niż książkowa formie – audiobooka, scenariusza do serialu etc. Najmniej korzystne umowy zawierali tłumacze i tłumaczki. W przypadku tej kategorii aż 60% respondentów w ciągu ostatnich dwóch lat wyzbyło się wszystkich praw autorskich na czas nieokreślony. Jest to bardzo wysoki odsetek, w zestawieniu z ¼ badanych ilustratorów i ⅓ pisarzy. Być może wynika to ze słabszej pozycji negocjacyjnej przedstawicieli tej branży w porównaniu do pozostałych zawodów. ⅔ respondentów, którzy podpisywali umowy licencyjne, udzielało licencji na okres od 5 do 7 lat (77%), jedynie 17% badanych udzielało licencji na okres od 1 do 4 lat.

Rysunek 7. Warunki sprzedaży/użyczenia majątkowych praw autorskich badanych w ciągu ostatnich 2 lat: ogółem (N=541), z uwzględnienie płci (N=541), z uwzględnieniem branży (N=431)





Źródło: badanie własne

W świetle wyników sondażu widać wyraźnie, iż umowy, w których pojawia się klauzula odnosząca się do wynagrodzenia autora w zależności od liczby sprzedanych książek, nie jest ogólnie przyjętym standardem. Klauzulę taką w swoich umowach posiadało niewiele ponad 1/3 badanych (35%). Trzeba przy tym wskazać na bardzo duże różnice w umowach zawieranych z przedstawicielami poszczególnych branż. O ile zapisy dotyczące tantiem pojawiły się w umowach ponad połowy pisarzy (52%), to umowy na tych warunkach zawarła niespełna 1/3 tłumaczek (24%) i jedynie 8% ilustratorów. Widać zatem, że tantiemy w przypadku ilustratorów stanowią rzadkość. Sposób obliczania wysokości wynagrodzenia z tytułu sprzedaży książek opiera się na określeniu odsetka od ceny sprzedaży książki (43%), rzadziej od ceny okładowej (20%). Ma to niekorzystne konsekwencje dla twórców ze względu na fakt, iż cena sprzedaży książki może być wielokrotnie niższa niż cena okładowa (rabaty, „tania książka”), co w rezultacie wiąże się z niewielkimi dochodami z tantiem. Odsetek od sprzedaży książek przynależny na mocy umowy twórcom tylko w jednostkowych przypadkach przekroczył 20%, odsetki w wysokości 1–5% zadeklarowało 24% badanych, 6–10% deklarowało 30% respondentów, 11–15% z kolei 30% badanych, a 16–20% zaledwie 14% respondentów. Biorąc pod uwagę fakt, iż prawo do tantiem wciąż pozostaje w zasięgu tylko 1/3 badanych, ich wysokość liczona jest od ceny sprzedaży detalicznej książek, od której autor otrzymuje relatywnie niewielki odsetek, znaczące dochody możliwe są jedynie w przypadku bardzo wysokich nakładów, bestsellerów i „longsellerów”.

Badania jakościowe pozwalają na bliższe przyjrzenie się temu zjawisku. Analiza wypowiedzi respondentów wskazuje na to, że na ogół twórcy, podpisując pierwsze, debiutanckie, umowy wydawnicze, o których wspominają, rzadko je analizują. Zazwyczaj, znając ogólnie swoje prawa, akceptują wszystkie oferowane im warunki bezdyskusyjnie. Wynika to z oczywistej dysproporcji pomiędzy pozycją wydawcy (szczególnie dużego podmiotu) i nieznanego debiutanta. Dopiero przy kolejnych przedsięwzięciach publikacyjnych, często po przykrych doświadczeniach związanych z niekorzystnymi warunkami współpracy, omawiają i starają się – początkowo nieśmiało – negocjować warunki umowy. Sam proces analizowania umowy opisywany jest jako bardzo żmudny. Z relacji respondentów wynika, iż przyjętą praktyką jest przysyłanie gotowych umów przez wydawnictwa. Umowy takie w dużych wydawnictwach przygotowane są w profesjonalny sposób. Niektórzy respondenci zwracali uwagę na ich obszerność (nawet 50 stron), a także specjalistyczny prawniczy język, który nie zawsze jest dla nich zrozumiały. Współcześnie autorzy mają duże wsparcie stowarzyszeń branżowych w postaci wzorcowych umów, szkoleń czy prawników, którzy pomagają w negocjacjach. Niektórzy badani – uprzedzając wydawnictwa – przysyłają wydawcom modelowy projekt umowy rekomendowany przez stowarzyszenia branżowe, która później staje się podstawą do negocjacji.

W czasie pisania niniejszego raportu rozgorzała publiczna dyskusja na temat skandalicznie niskiego wynagrodzenia autorów spowodowana domaganiem się renegotiacji umowy ze strony Joanny Kuciel-Frydryszak, autorki książki reportażowej *Chłopki*, która to książka okazała się bestsellerem (ponad 500 tys. sprzedanych egzemplarzy). Domagając się dodatkowego wynagrodzenia w związku z niespodziewanie wysoką sprzedażą książki, autorka powołuje się na tzw. klauzulę bestsellerową. Nazwisko reporterki i „afery *Chłopki-gate*” jak określił ten przypadek jeden z pisarzy, pojawiły się niemal we wszystkich wywiadach. Wszyscy twórcy i twórczynie empatyzują z Joanną Kuciel-Frydryszak i popierają jej działania, dostrzegając w nich punkt zwrotny. Ponieważ bardzo gorąca dyskusja przyczyniła się, ich zdaniem do powstania Zespołu ds. Pola Literackiego przy MKiDN, liczą, iż sprawa *Chłopek* przyczyni się do ustawowego uregulowania sytuacji zawodowej twórców. Głosy poparcia dla autorki *Chłopek*

ze strony respondentów są najbardziej widoczne w grupie pisarzy i pisarek. W pojedynczych narracjach można znaleźć informację, że twórcy rozpatrują podjęcie kroków w celu renegocjacji własnych umów z przeszłości w oparciu o klauzulę bestsellerową lub wręcz je podejmują, idąc za przykładem Joanny Kuciel-Frydryszak. Wśród nielicznych respondentów dostrzec można postawę dystansu wobec żądań autorki *Chłopiek*, wśród innych – obawy, iż żądania względem uregulowania sytuacji zawodowej twórców mogą spowodować „przebudzenie się” wielu innych grup zawodowych. Pojedynczy respondenci zwracali uwagę na niewielkie szanse przeprowadzenia procesu legislacyjnego z powodów politycznych i ciągle negatywnych społecznych wizerunków twórców („darmozjady”, „celebryci”).

Ponieważ wszystkich autorów zobowiązuje klauzula poufności, w wywiadach nie przedstawiali oni szczegółowych zapisów umów, nie podawali też wysokości wynagrodzeń czy tantiem. Zazwyczaj, podając jakieś wyliczenia, operowali ogólnymi informacjami, nie wiążąc ich z konkretnym wydawnictwem. Dla pełnego obrazu sytuacji związanej z umowami wydawniczymi podpisywanymi przez badanych należy podkreślić, iż w wielu narracjach badani twórcy z dużym dorobkiem wydawniczym i wysoką pozycją są zadowoleni z zapisów w tych umowach, mówią też o wydawnictwach w samych superlatywach. Sytuacja ta jednak została przez nich przez lata „wypracowana” i określana jest jako „komfortowa”. Duża liczba respondentów wskazuje jednak na umowy, które w taki czy inny sposób uznaje za niekorzystne i/lub nieuczciwe. Można domniemywać, iż zarówno w umowach podpisywanych dwie dekady wstecz, jak i we współczesnych znajdują się klauzule abuzywne, we współcześnie oferowanych umowach – jak zauważają twórcy – są one jednak zawoalowane w bardzo zawiłych, szczegółowych zapisach. W opisach niekorzystnych – zdaniem autorów – umów, respondenci przedstawiają się najczęściej jako „ofiary”, a wydawnictwo jako podmiot, który wykorzystuje ich słabą pozycję negocyjacyjną. Językowa warstwa tych opisów zawiera szereg określén nacechowanych emocjonalnie.

Za najbardziej krzywdzący w stosunku do autora zapis twórcy zgodnie uznają klauzulę trwale przekazującą prawa autorskie do utworu wydawnictwu na wszystkich polach eksploatacji za jednorazowe – najczęściej skromne – honorarium. Godzący się na takie warunki twórcy

nie mają wpływu na dalsze losy ich dzieła, może ono być wielokrotnie wydane, sprzedane innemu wydawnictwu, może też być przedmiotem adaptacji filmowej czy stać się kanwą gry komputerowej. Autor dzieła, nie będąc już jego prawnym właścicielem, nie czerpie żadnych korzyści finansowych z tego tytułu. Opisy takie najczęściej spotkać można w narracjach pisarzy i pisarek, którzy po dłuższym okresie są świadkami rynkowego sukcesu swoich dzieł w takiej czy innej formie. Wówczas wynagrodzenie, które otrzymali za trwałe przekazanie praw, jest w ich odczuciu „szokująco” niewspółmierne w stosunku do dochodów wydawnictwa i innych podmiotów, które te prawa kupiły. Z wypowiedzi respondentów wynika, iż umowy, w których twórcy na trwałe przekazują prawa autorskie, są bardzo częste w niektórych typach wydawnictw, np. w wydawnictwach komiksowych.

W autorefleksyjnych komentarzach badani silnie akcentują to, że jedyną uczciwą umową w obszarze praw autorskich jest umowa licencyjna, w której autor nie wyzbywa się autorskich praw majątkowych, tylko ich użycza na pewien okres. Ponadto badani zwracają uwagę na to, że twórcy z dużą uwagą powinni przyglądać się domem, w jakich udzielają licencji (tzw. polom eksploatacji) i zachować prawa do udzielenia licencji do ewentualnej adaptacji teatralnej czy filmowej. Czasami respondenci przekazują wydawnictwom prawo do udzielania sublicencji na przekład i wydanie książki w wydawnictwach zagranicznych. Zwracają przy tym uwagę na to, iż czasem takie przekazanie kończy się tym, że nikt w wydawnictwie nie zajmuje się sprzedażą praw za granicę. Respondenci – po przykrych dla nich doświadczeniach – starają się dokładnie analizować zapisy dotyczące udzielanej licencji. Takie elementy „dobrej umowy” rekomendowane są przez stowarzyszenia branżowe, jak dowodzą respondenci – nie jest to jednak standardem, pomimo korzystnych zmian w ostatnich latach. Uznany autorom, o wysokiej pozycji negocjacyjnej udaje się jednak takie umowy – określane „umowami gwiazdorskimi” – uzyskać:

Ja udzielam wydawcy licencji na sprzedaż książki w formie drukowanej, e-booka i audiobooka. Poza tym pozostałe prawa majątkowe, np. prawa, nie wiem, do adaptacji filmowej, telewizyjnej, teatralnej, do tłumaczeń są przy mnie. Ale udzielam swojemu wydawcy licencji niewyłącznej na to. [R57_PS]

Omawiając swoje ostatnie umowy, badani wskazują, iż najczęściej są to umowy licencyjne na okres od 5 do 7 lat. W zależności od siły negocjacyjnej badanych twórcy sprzedają licencje wyłączne lub niewyłączne. Większość wydawnictw jednak dąży do podpisania umowy na wyłączność. Twórcy widzą i wykorzystują atuty umów licencyjnych, w szczególności po upływie okresu licencji, a także w sytuacji zmiany kontekstu, w którym książka jest wydawana:

Nie, to jest złoty standard [licencja], bo to pozwala tłumaczowi na przykład renegotjować warunki. Jeżeli nasza autorka dostanie Nobla, no to ja będę chciała na przykład renegotjować umowę. Jeżeli mam oddane, przekazane prawa czy sprzedane na amen, no to już nic nie mogę. [R14_PS]

Sprzedaż licencji lub trwałe przeniesienie praw na wydawnictwo nie musi oznaczać wydania książki. Przypadki, w których wydawnictwo kupuje prawa do książki czy do jej tłumaczenia, a następnie dzieło to nie zostaje w ogóle wydane stosunkowo często opisywane są przez badanych:

Co więcej, są umowy wydawnicze, w których wydawca nawet nie zobowiązuje się do tego, że wyda książkę. Czyli może się zdarzyć tak, że ktoś oddaje książkę, przez pięć lat trwa licencja, a wydawca nie przystępuje do eksploatacji praw autorskich, które ma w licencji wyłącznie. Może się zdarzyć też tak, że jeżeli autor chce przejść do innego wydawnictwa, to żli wydawcy dokonują pewnych czynności na niekorzyść autora. Tak to bardzo eufemistycznie nazwę. I mam jedną sprawę, która jest o nękanie. Naprawdę, tak. [R12_PS]

Kolejnym elementem „krzywdzącego” zapisu w umowach jest brak klauzuli dotyczącej dochodu ze sprzedaży książki. Pomimo pozytywnych zmian w tym zakresie, obejmują one głównie pisarzy i pisarki o silnej pozycji negocjacyjnej (rozpoznawalnych, z dużym dorobkiem). W świetle wywiadów z ilustratorami i tłumaczami – umowy zawierające zapis o tantiemach są w przypadku tych profesji raczej rzadkie. Jedynym wynagrodzeniem tłumacza pozostaje w takim wypadku jednorazowe wynagrodzenie wyliczone według ustalonej w umowie stawki za tłumaczenie arkusza wydawniczego:

Tak, jak mówimy o tantiemach, no, rany boskie, ja mam na sumieniu książek około 50 i tantiemy miałem przy tym na trzech umowach. Na trzech umowach. A to powinien być, przepraszam bardzo, psi obowiązek każdego wydawcy. Psi obowiązek. To powinno być ustawowo zawarowane. [R2I_TŁ]

Badani zwracają też uwagę na szczegółowe zapisy dotyczące warunków wypłaty tantiem. Zazwyczaj głównym kryterium jest osiągnięcie określonego w umowie pułapu sprzedaży. W przypadku wielu twórców pułapy te okazują się tak wysokie, iż zapis dotyczący tantiem pozostaje martwy:

Nie mam chyba żadnej umowy z tantiemami. Wydawcy bardzo niechętnie się na to godzą. Raczej jakby w ogóle, nie wiem, może gdzieś tam na początku mojej kariery gdzieś tam chyba mam jakąś jedną umowę z tantiemami, które zresztą nigdy nie zadziałały w tym sensie, że po prostu książka nie osiągnęła takiego progu sprzedaży, żeby te tantiemy zaczęły działać. [R18_TŁ]

Wysokość tantiem – w świetle analizowanych danych – negocjowana jest tylko w przypadku znanych twórców i wynosi od 3% do 15% od ceny książki. Od reguły tej zdarzają się wyjątki, jednak badani jednoznacznie stwierdzają, że w negocjacjach istnieje zjawisko „szklanego sufitu” i wyższa stawka wynagrodzenia jest po prostu nieosiągalna. Na podstawie wysokości tantiem respondenci przeliczają często dochód ze sprzedaży, który do nich trafia. Są to najczęściej kwoty od 2 do 5 zł za każdą sprzedaną książkę. Ważnym elementem narracji twórców jest kwestia sposobu obliczania stawki za sprzedaż książki. Najczęściej jest ona obliczana po cenie sprzedaży, co oznacza, że w przypadku problemów ze sprzedażą, cena katalogowa może zostać wielokrotnie obniżona. Niektórzy autorzy podawali przykłady wykupywania swoich książek ze stoisk „taniej książki” i ich sprzedaży własnymi kanałami. Praktyka taka budzi w respondentach frustrację i poczucie braku szacunku dla ich pracy twórczej. Inną praktyką wśród twórców posiadających własne firmy jest wykup własnych książek z rabatem dla autora i ich sprzedaż na własną rękę. Aby wypłata tantiem w ogóle była możliwa, niezbędne są dane dotyczące sprzedaży. Sytuacja braku dostępu do rzetelnych informacji na ten temat jest kolejnym

problemem, z którym zmagają się wielu autorów. Pomimo obowiązku informacyjnego wiele wydawnictw nie przekazuje autorom danych na ten temat. Ponieważ niektóre sieci i dystrybutorzy domagają się opłat za cykliczne dane sprzedażowe, mniejsze wydawnictwa nie zawsze mogą takie dane pozyskać.

Pomimo określonych w umowie terminów płatności wielu autorów zmagają się z ich egzekwowaniem. Płatności są często odwołane. Bywa, iż ostatecznym środkiem w takiej sytuacji jest sądowe wezwanie do zapłaty. Do rzadkości należy sytuacja, w której wydawca partycypuje w kosztach zbierania materiałów do książki, co ma kluczowe znaczenie przy pisaniu biografii czy reportażu. Najbardziej przewidywalną sytuacją, z jaką spotykają się badani, jest otrzymanie zaliczki od wydawnictwa.

Bardzo charakterystyczną cechą narracji respondentów jest retrospektywna refleksja, dzięki której możemy prześledzić poszczególne doświadczenia w czasie biograficznym, ale także w czasie historycznym od lat 70. XX w. aż po współczesność. Najważniejszą zmianą, która wynika z wypowiedzi respondentów, jest powolny, ale widoczny trend wzrostu świadomości wydawców w zakresie roli, którą odgrywają twórcy w przestrzeni literackiej. Przejawia się to w zmianie standardów umów podpisywanych z twórcami na ich korzyść, a także w bardziej partnerskich relacjach i generalnie lepszym traktowaniu twórców przez wydawców. Równocześnie z tym procesem dostrzec można wyraźny proces konsolidacji środowisk twórczych i budowania wspólnoty interesów. Zjawisko to dostrzegane jest przez badanych w odniesieniu do działalności stowarzyszeń branżowych. W przypadku pisarzy i pisarek najczęściej wskazywana jest Unia Literacka, wśród tłumaczy – Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury. Badani ilustratorzy wskazywali na toczące się rozmowy i plany powołania własnego stowarzyszenia.

Ogólnie stowarzyszenia przyczyniły się do szczegółowej diagnozy sytuacji twórców: badania realizowane przez STL w środowisku tłumaczy³⁸, szkolenia, opracowania szeregu wskazówek, dobrych praktyk,

38 Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury prowadziło dotychczas badania obejmujące swoim zakresem między innymi zapisy w umowach wydawniczych oraz wysokość stawek za tłumaczenia. Zob. STL (2020) *Sytuacja zawodowa tłumaczy literatury 2018–2019. Przypadki*

a przede wszystkim wzorcowych zapisów w umowach wydawniczych, opracowania postulatów i udziału w procesie legislacyjnym mającym na celu systemową zmianę warunków pracy twórców. Wyraźny wzrost poczucia wspólnoty interesów wśród przedstawicieli badanych branż przejawia się też bardzo wysoką świadomością własnych praw, standardów, dobrych praktyk, postulatów środowiska i etapu prac legislacyjnych nad ustawą o zawodzie artysty i wiedzą na ten temat³⁹. W narracjach respondentów opisujących swoje doświadczenia relacji z wydawcami w dłuższym okresie dostrzec można również wyraźną przemianę ich postaw w zakresie negocjowania warunków umowy. W pokornych i przyjmujących wszystkie narzucone przez wydawnictwo warunki pisarzach, ilustratorach czy tłumaczach z czasem budzą się pewni siebie twórcy, znający dobrze własne prawa i twardo negocjujący warunki współpracy.

Coraz powszechniejsze domaganie się w przestrzeni publicznej systemowych rozwiązań dla twórców powoduje presję na wydawców, którzy stopniowo wycofują się z niekorzystnych dla twórców umów:

Jeżeli chodzi o jakieś tam negocjowanie umów w tej chwili, to chyba nie mam z tym problemu. Jeżeli ktoś się nie chce zgodzić na umowę licencyjną, to po prostu nie podpisuję tej umowy, natomiast mam wrażenie, że w ostatnich latach wydawcy dużo częściej jakby sami wychodzą z propozycją licencyjnych umów i to już nie jest takie, no bo na przykład jak zaczynałam pracę, no to w ogóle nie funkcjonowały, mam wrażenie, prawie umowy licencyjne. Wszystkie były o przeniesienie praw autorskich. [R9_IL]

Badani dostrzegają również stopniową pozytywną zmianę w postawach pracowników i właścicieli wydawnictw w stosunku do twórców, która zaczyna być mniej asymetryczna, a bardziej partnerska.

Dostęp twórców – przede wszystkim debiutantów – do rynku wydawniczego uwarunkowany jest tym, w jakim historycznym momencie rozwoju tego rynku twórcy wysyłają swoje autorskie propozycje.

Hieronimy Hipotetycznej, Kraków: STL oraz STL (2022) *Wynagrodzenia w branży tłumaczeń literackich w latach 2020–2022. Raport*, Kraków: STL.

39 Informacje o pracach legislacyjnych nad tą ustawą znajdują się na stronie: <https://www.gov.pl/web/premier/projekt-ustawy-o-zabezpieczeniu-socjalnym-osob-wykonujacych-zawod-artystyczny> [dostęp: 22.09.2025].

Ostatnia dekada rozwoju rynku wydawniczego – w opinii badanych – cechuje się bardzo dużą konkurencją, a debiutantom zdecydowanie trudniej dotrzeć z własną propozycją do wydawcy, niż miało to miejsce dwie dekady wcześniej. Widocznym przejawem takiej sytuacji jest brak odpowiedzi na wysyłane do dziesiątków wydawnictw propozycje:

Z własnych doświadczeń jest zero odpowiedzi ze strony wydawców. Tak jak powiedziałem, Wydawnictwo X było na tyle miłe, że napisało, że może wydrukujemy, ale nie szybko. Natomiast 99% tego, co wysyłałem do wydawnictw, jest zero odpowiedzi. Ani nie, że przysłał pan gniota, ani nie jesteśmy zainteresowani, po prostu cisza. [R29_PS]

W kontrze do tej sytuacji badani z pewną nostalgią piszą o okresie lat 90. XX w., kiedy zapotrzebowanie na nowości nie nadążało za podażą, a nowe wydawnictwa powstawały jak grzyby po deszczu:

Jak ja zaczynałam pracę, to nastąpił ten wielki wybuch wydawniczy w Polsce. To ja ponieważ się interesuję fantastyką, zaczynałam tłumaczenie fantastyki i te fantastyczne wydawnictwa zakładali nasi znajomi z fandomu. Naszymi znajomymi z fandomu byli założyciele wydawnictwa X, wydawnictwa Y, czy wcześniej tam chyba Z, ZX. Mnóstwo wydawnictw takich, część już niedziałających i myśmymy się po prostu znali wcześniej. [R20_TŁ]

PODSUMOWANIE

1. Relacje wydawców z twórcami cechuje nierównowaga sił. Uprzywilejowana pozycja wydawców sprawia, iż możliwości negocjowania warunków współpracy przez twórców są ograniczone, jednak pozycja negocjacyjna twórców na rynku wydawniczym rośnie z upływem czasu, z dorobkiem i ze zdobytym doświadczeniem.
2. Duża liczba badanych twórców posiada negatywne doświadczenia współpracy z wydawnictwami. Doświadczenia te dotyczą przede wszystkim bardzo niskich honorariów, niekorzystnych zapisów w umowach wydawniczych, braku poszanowania praw autorskich, nieuregulowanych zobowiązań finansowych,

opóźnień w płatnościach oraz zaniedbania w promocji i sprzedaży książki.

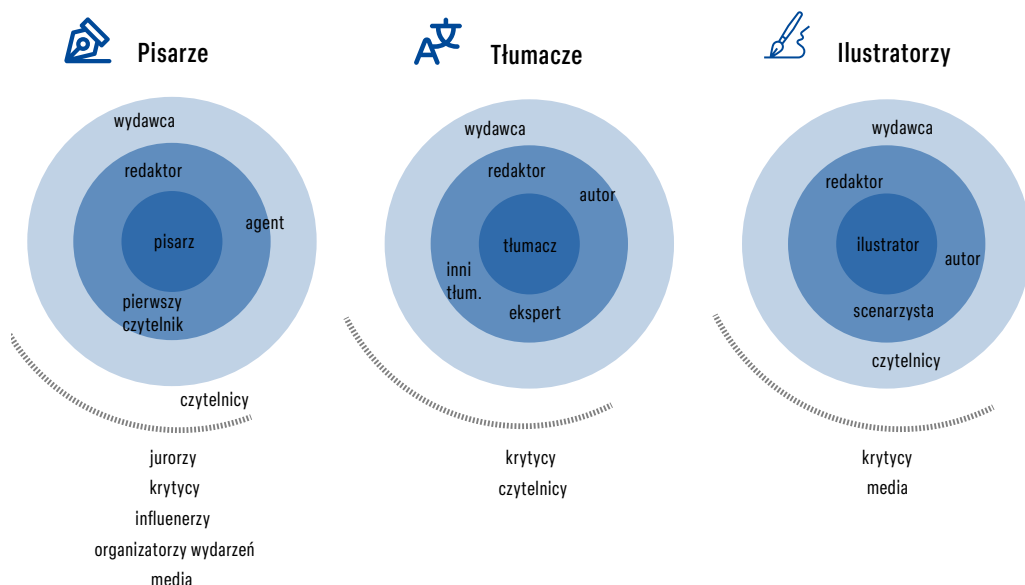
3. 62% badanych w sondażu diagnostycznym w ciągu ostatnich 2 lat najczęściej udzielało wydawcom licencji wyłącznej na czas określony, 21% – rozliczało się z wydawcami poprzez trwałe zbycie praw majątkowych do utworu.
4. Wśród najczęściej krytykowanych zapisów w umowach wydawniczych badani wskazali trwałą sprzedaż praw autorskich za jednorazowe wynagrodzenie, brak tantiem oraz zapis o przekazaniu praw autorskich na wszystkich polach eksploatacji.
5. Badanych twórców cechuje bardzo wysoka świadomość praw autorskich oraz wiedza na temat mechanizmów rynkowych i działań poszczególnych aktorów. Za niskie wynagrodzenia twórców z tytułu sprzedaży książek winią dystrybutorów, których udział w sprzedaży jest nieproporcjonalnie wysoki w stosunku do pozostałych aktorów (wydawnictw, autorów, księgarni).
6. Badani dostrzegają pozytywną zmianę w relacjach pomiędzy wydawcami i autorami w ostatnich latach, której symptomem jest „dowartościowanie” autora, bardziej partnerskie stosunki, korzystniejsze umowy oraz wzrost świadomości praw autorskich u wydawców i twórców.

RELACJE Z INNYMI AKTORAMI W PRZESTRZENI LITERACKIEJ

Niektórzy badani, opowiadając o swojej pracy, kładą nacisk na samotniczy charakter aktu twórczego. W indywidualny sposób budują oni sieci relacji z innymi aktorami, którzy współuczestniczą w procesie twórczym i których obecność jest niezbędna do powstania i obiegu książki w przestrzeni społecznej. Badani mają jednak świadomość, iż twórczość literacka jest działaniem zespołowym. Relacje z innymi aktorami różnią się w różnych przypadkach pod względem dystansu, gęstości i siły. Zgodnie z koncepcjami kapitału społecznego siła sieci społecznych zależy od poziomu wzajemnego zaufania i normy wzajemności. Dystans możemy mierzyć częstotliwością styczności pomiędzy aktorami i emocjonalnym natężeniem tych kontaktów, a gęstość sieci społecznych można opisać na podstawie liczby aktorów, z którymi powiązany jest twórca.

W badaniach jakościowych oprócz relacji z wydawcami badani zwracali uwagę na znaczenie, jakie mają dla nich relacje z takimi aktorami, jak: „pierwsi odbiorcy”, inni zaprzyjaźnieni twórcy, mistrzowie/mentorzy, redaktorzy wydawnictw i czasopism. Zazwyczaj w dalszej kolejności omawiali relacje z takimi aktorami, jak agenci literaccy, krytycy, influencerzy, jurorzy, bibliotekarki i bibliotekarze, organizatorzy wydarzeń czy księgarze. Struktura sieci relacji, w tym miejsce czytelników oraz dystans w relacjach z tymi aktorami, cechuje się nieco odmiennym wzorem w każdym z omawianych zawodów, co przedstawiono na rys. 8.

Rysunek 8. Struktura sieci relacji twórcy z innymi aktorami w świetle narracji badanych (N=75)



Źródło: opracowanie własne

Wśród pisarzy i pisarek ważną rolę odgrywają tzw. „pierwsi czytelnicy”. Są to na ogół członkowie rodziny lub inni twórcy, z którymi badani omawiają swoje dzieło, którym przedstawiają fragmenty książki i których opinie są dla nich ważne:

Moja mama czyta każdy rozdział, nawet tych powieści, które nie do końca są w jej stylu, komentuje go, opowiada swoim koleżankom o mnie, jest bardzo dumna, gdy właśnie jakaś koleżanka z dawnych lat zaczepi ją na ulicy i mówi, że wypożyczyła książkę, że „Krysiu wypożyczyłam z biblioteki książkę twojej córki”. To jest dla nich źródłem wielkiej dumy, a i ja jestem dumna z tego, że mam taką rodzinę, która ani na moment nie zwątpiła w to, że ja powinnam kroczyć taką ścieżką. [R17_PS]

Interakcje takie opierają się na bardzo dużym zaufaniu i przebiegają w przyjaznej atmosferze, o czym nie zawsze można powiedzieć w przypadku relacji z redaktorami wydawnictw. W tym przypadku – jak

opisano to już we wcześniejszych rozdziałach – pisarze i pisarki mają bardzo różne doświadczenia. Pozyskanie dobrego redaktora – w opinii badanych – jest na wagę złota. Dobry redaktor opisywany jest jako osoba profesjonalna, która dobrze rozumie specyfikę językową redagowanego tekstu, kontekst kulturowy, społeczny, historyczny, jest komunikatywna i można jej zaufać. Zdaniem badanych takich redaktorów jest niewielu, co tłumaczy fakt bardzo częstej praktyki budowania wieloletnich bliskich więzi pomiędzy twórcami a „ich” redaktorami, za którymi czasem pisarze i pisarki są skłonni przenieść się do innego wydawnictwa.

Nieco większy dystans występuje w relacjach autora z agentem literackim, przy czym należy zaznaczyć, iż współpracę z agentami podejmują tylko nieliczni pisarze i pisarki o wysokiej pozycji w przestrzeni literackiej. Zjawisko to jest uwarunkowane wysokimi kosztami związanymi z usługami agentów. Wielu badanych na pytanie o współpracę z agentem odpowiada, iż zwyczajnie ich na taką współpracę nie stać lub też w ogóle krytycznie oceniają oni skuteczność pracy agentów. Inną ważną kwestią podnoszoną w wywiadach jest rozróżnienie typów usług oferowanych przez agencje literackie. Badani korzystają z usług agentów, którzy działają w trzech obszarach:

- poszukiwanie nabywcy, negocjowanie i sprzedaż praw autorskich/licencji w wydawnictwach zagranicznych („agent zagraniczny”);
- poszukiwanie wydawcy, negocjowanie i sprzedaż praw autorskich/licencji w Polsce;
- organizacja działań promocyjnych, w szczególności zapewnienie logistycznego zaplecza dla spotkań autorskich.

Najczęściej badani korzystali z usług agentów organizujących spotkania autorskie, tylko nieliczni – najbardziej uznani autorzy – korzystali z agentów zagranicznych. Efekty pracy agentów odpowiedzialnych za kalendarz wydarzeń autorów oceniane były pozytywnie:

Ja mam dwadzieścia scenariuszy i te dwadzieścia scenariuszy moja agentka wysyła do bibliotek. Biblioteki, zależnie od tego, jakie mają projekty, w co się wpisują moje scenariusze, zapraszają mnie albo nie. I ona potem organizuje mi trasę, jeżeli ja mieszkam na północy, no to

żeby pojechać na południe na jedno spotkanie, to nie są takie stawki, żeby mi się to jakoś kalkulowało, więc organizuje mi kilka spotkań, robi mi trasę z pociągami, hotele mi rezerwuje i po prostu mnie wysyła na tydzień. I ja jadę. [R43_PS]

Praca agencji sprzedających licencje często spotykała się z krytyką. Zwracano uwagę na fakt, iż instytucja agenta literackiego nie sprawdza się w Polsce ze względu na mały rynek książki i praktykę bezpośredniego kontaktowania się autorów z wydawcą. Badani nie zawsze dobrze oceniali skuteczność działań swoich agentów oraz zwracali uwagę na wysokie koszty usług oferowanych przez agencje:

Znowu wracam do tego, że pisarze i pisarki zazwyczaj nie mają dużo tych pieniędzy. Więc jeśli pojawia się agent, agentka, to oni pracują na prowizji. W związku z tym im zależy na tym, żeby domykać umowy. Jak najwięcej, jak najszybciej. Te umowy nie zawsze są dobre dla autorów z tego powodu, bo oni nie mają motywacji, żeby dbać o umowę, ani o to, żeby dbać o autora. Żeby agent dbał o autora, to musiałby pracować bezpośrednio dla mnie, czyli ja musiałbym płacić. On nie dostaje żadnych prowizji od niczego, co wynegocjuje, a agent dostaje ode mnie co miesiąc jakąś tam kwotę, na którą się umówimy. Tylko, że takich agentów generalnie w Polsce nie ma. I znowu autorów, których stać na to, żeby co miesiąc komuś płacić jakieś sensowne pieniądze, też nie ma w Polsce zbyt wielu. [R47_PS]

Złożone relacje pomiędzy twórcami i wydawcami zostały omówione w poprzednim rozdziale, w tym miejscu warto tylko przypomnieć, że w percepcji badanych redaktor zatrudniony w wydawnictwie i wydawca – to dwóch odrębnych, choć powiązanych, aktorów, z którymi relacje nie zawsze są tożsame.

Relacje pisarzy i pisarek z pozostałymi aktorami cechuje większy dystans. Wypowiedzi respondentów potwierdzają znaną dobrze tezę o upadku profesjonalnej krytyki literackiej w Polsce. Badani wymieniają wprowadzie takich krytyków, jak Justyna Sobolewska, Michał Nogaś, Wojciech Szot czy Przemysław Czapliński, wskazują jednak na to, iż ich recenzje mają bardzo ograniczony zasięg i zupełnie nie przekładają się na pozycję pisarza czy trendy czytelnicze:

Obawiam, że w Polsce w ogóle nie ma krytyki literatury. Że to jest jakby pięta achillesowa w ogóle polskiego literaturoznawstwa, że krytyka literacka leży. Nie pamiętam, zdarzyło mi się raz czy drugi przeczytać jakąś emocjonalną, emocjonującą dyskusję na temat tłumaczenia jakiejś tam książki właśnie. [R51_TŁ]

Starsi twórcy z nostalgią podają przykłady oddziaływania krytyki literackiej w czasach PRL, w których głos Jana Błońskiego czy Marii Janion był jednoznacznym i jasnym sygnałem dla wszystkich autorów i czytelników, który autor zasługuje na laur uznania, a który nie.

Kiedys istnieli tacy recenzenci, jak na przykład Jan Błoński, na którego werdykty się czekało i wiadomo było, że są profesjonalne. [...] Jeśli Błoński powiedział, że ten jest ważny, to ludzie to traktowali poważnie. Szli do księgarni i kupowali jego książki. Teraz nie ma takiej osoby. W Polsce nie ma nawet jednej takiej osoby, która by tak powiedziała i taki efekt byłby społeczny. [R24_PS]

W odniesieniu do dotychczasowych badań⁴⁰ należy zauważyć, iż proces zastępowania instytucji krytyki tekstami promocyjnymi – w opinii badanych – coraz bardziej się nasila. Badani zwracają uwagę na to, że w dużych gazetach, tygodnikach opiniotwórczych, a nawet w niektórych czasopismach zastąpiono teksty recenzyjne krótkimi kilkuzdaniowymi notkami o charakterze informacyjno-promocyjnym:

Jeśli chodzi o recenzje książek w czasopismach, miesięcznikach, tygodnikach itd., uważam, że one ciągle zajmują za mało miejsca, to znaczy za mało się pisze o książkach i to są bardzo często bardzo krótkie i zdawkowe teksty. Czasem się też zdarza, że to są teksty powielające teksty promocyjne od wydawcy, to znaczy zdarza mi się czytać teksty, które udają tylko autorską recenzję, a tak naprawdę są po prostu powieleniem jakichś materiałów promocyjnych. [R18_PS]

40 Jankowicz, G., Marecki, P., Sowiński, M., Pałęcka, A., Sowa, J., Warczok, T. (2014) *Literatura polska...*, dz. cyt.

W opinii badanych teksty czy materiały na temat książek prezentowane w mediach społecznościowych często są przygotowane nieprofesjonalnie przez osoby niekompetentne. Zwrócono także uwagę na wycofanie z telewizji publicznej programów publicystycznych, w których poważnie rozmawia się o książkach. Nieco lepiej oceniono regionalne rozgłoszenie Polskiego Radia, w których pojawiają się programy poświęcone literaturze. Dominujące formy to obecnie notka oraz blurb połączone z praktykami pozycjonowania czy polecenia książek przez influencerów w mediach społecznościowych. Respondenci dystansują się od praktyk płatnego promowania książek w mediach społecznościowych oraz od samych influencerów i influencererek polecających różne tytuły. Postrzegają te praktyki jako wątpliwe etycznie. Z drugiej strony zdają się rozumieć działania wydawnictw, które opłacają recenzentów czy twórców materiałów promujących książkę w mediach społecznościowych. Niektórzy pisarze i pisarki podają też przykłady recenzji, których wydźwięk jest negatywny ze względu na pozaliterackie napięcia, konflikty czy układy o charakterze towarzyskim. Przykłady recenzji, komentarzy w mediach społecznościowych, w których zamiast argumentów merytorycznych recenzenci atakują personalnie autora, świadczą o toczących się pomiędzy aktorami konfliktach, a także o podziałach w przestrzeni literackiej, które przebiegają według granic ideologicznych, politycznych czy po prostu towarzyskich. Generalnie jednak, ponieważ bardziej pogłębione, profesjonalne recenzje zdarzają się bardzo rzadko, pisarze i pisarki z dużym entuzjazmem reagują na każdą taką recenzję, nawet jeśli jest ona krytyczna:

Moim zdaniem to świetnie, że jest dyskusja. Ja bym chciał, żeby było nawet ich więcej, tych recenzji. Tak. Żebym trochę więcej się dowiedział. Więc myślę, że każda recenzja, każdy komentarz to jest dla książki... Nawet myślę, nawet jeżeli ta recenzja jest negatywna. [...] Myślę, że to dobrze, że te recenzje są, nawet jak są jakieś szczekliwe, czy coś... Bo to wzbudza też w czytelniku jakieś zainteresowanie, bo ktoś czyta i może potem sięgnąć tam, jeżeli ta recenzja będzie jakaś tam. Więc ja bym chciał, żeby było więcej. [R67_TŁ]

Mi się wydaje, że teraz prawie nie ma recenzji. Teraz zobaczyłam z przyjemnością, moja przyjaciółka XY, która wydała książkę i ukazały się dwie

recenzje w gazecie i pomyślałam: „Jezu, jakie to jest fantastyczne! Jaki to cud! Jak się jej udało!”. Jak to przyjemnie w ogóle przeczytać dużą recenzję książki, ale tych recenzji prawie nie ma i z moich książek też prawie nie ma. Prawie nie ma recenzji. [R26_PS]

Reakcje twórców potwierdzają, iż istnieje bardzo duże zapotrzebowanie na tego typu krytykę i krytyków. Zapotrzebowanie na informację zwrotną wśród twórców można także zauważyć w opisach ich działań związanych z czytaniem komentarzy od czytelników czy wypowiedzi bloggerów (booktuberów, bookinstagramerów) w mediach społecznościowych. Do najczęściej wskazywanych źródeł, do których zaglądają twórcy, należy strona lubimyczytac.pl. Format umieszczanych na tej stronie komentarzy oraz fakt, iż napisać je może każdy – bez względu na kompetencje i wiedzę – budzi duże zastrzeżenia badanych. Pomimo tych zastrzeżeń, sięgają oni często do tych komentarzy.

Jeszcze większy dystans odczuwają pisarze i pisarki w stosunku do jurorów w konkursach literackich i organizatorów wydarzeń. Postrzeganie pracy jurorów w dużej mierze zależy od tego, czy respondent sam zasiadał w takich gremiach oraz czy był laureatem nagrody literackiej. Pisarze i pisarki zasiadające w gremiach oceniających prace literackie są bardziej wyważeni w swoich opiniach. Twórcy zwracają jednak uwagę na zasiadanie w gremiach jurorskich tych samych osób. Ponadto pisarze i pisarki podkreślają szereg innych negatywnych aspektów konkursów, takich jak: niemożność rzetelnego zapoznania się przez jurorów z olbrzymią liczbą utworów zgłaszanych na konkurs, wpływ polityczno-ideologicznych i towarzyskich kryteriów na ocenę przesyłanych tekstów, dużą liczbę konkursów, niewielki wpływ nagrody na sprzedaż książek i pozycję twórcy, niską wartość finansową nagrody i brak uhonorowania laureatów. Wątki te zostaną dokładniej omówione w rozdziale poświęconym budowaniu pozycji przez twórców.

O organizatorach wydarzeń badani mówią niewiele. Jeśli pojawiają się jakieś wątki poświęcone relacjom między pisarzami i pisarkami a organizatorami festiwali literackich dotyczą one nie tyle doświadczeń badanych, co raczej ich obserwacji i opinii. Obserwacje te dotyczą głównie reguł, według których organizatorzy decydują o tym, kogo należy zaprosić na wydarzenie i czy/w jaki sposób powinien być on za to wynagrodzony. Niektórzy badani wskazywali na istnienie

nieformalnej sieci powiązań pomiędzy niektórymi organizatorami a twórcami, która sprawia, iż zaproszonymi gośćmi są często te same osoby – zazwyczaj pisarze i pisarki znani/znane i popularni/popularne.

Natomiast zauważyłem, że są pewne festiwale, na których się na przykład pojawiają ci sami autorzy czy te same autorki, bo to jest pewne środowisko to samo. To dotyczy nawet pisarzy, których bardzo cenię i swoją drogą są świetnymi pisarzami i swoją drogą są niekomercyjnymi bardzo pisarzami, ale wiem, że na przykład oni są zaprzyjaźnieni na przykład z organizatorami pewnych festiwali i na przykład na kolejnych edycjach festiwali się pojawiają zawsze. [R3_PS]

Badani zwrócili również uwagę na sporą różnicę w gratyfikacji, jaką organizatorzy wydarzeń literackich oferują gościom zagranicznym i polskim:

I oczywiście organizatorzy wiedzą, że my to [festiwale] kochamy. I to jest po prostu żerowanie na tym. Jeszcze pół biedy, jak jest tak, że każdy dostaje tak samo mało. Ale słyszałem o festiwalach, gdzie naprawdę gwiazda po prostu ściągnięta z zagranicy dostanie 20 tysięcy, a po prostu autor z Podkarpacia ma propozycję, żeby przyjechać za darmo, za tak zwany prestiż. Ponieważ bardzo ważną walutą w rozliczeniach z polskimi artystami jest prestiż. [R57_PS]

Większość pisarzy i pisarek deklarowała brak osobistych powiązań z organizatorami wydarzeń. Niektórzy pisarze i pisarki nie są w ogóle zapraszani na duże festiwale i wydarzenia.

Miejsce czytelników w sieci relacji pisarzy i pisarek jest ważne, ale jego ranga zależy od indywidualnych potrzeb i praktyk twórców. Zdecydowana większość badanych lubi i ceni kontakt z czytelnikiem, najczęściej w formie spotkań autorskich. Traktują takie spotkania bardzo poważnie, przygotowują się do nich i starają się „dać z siebie wszystko”. Są jednak tacy twórcy, którzy takich spotkań unikają, a także tacy, których takie spotkania męczą, w szczególności gdy jest ich bardzo dużo.

Opisana powyżej struktura sieci relacji pisarzy i pisarek ma charakter bardzo uproszczony i modelowy. Jest to raczej typ idealny

w rozumieniu Maxa Webera⁴¹ niż rzeczywiste doświadczenie konkretnego twórcy. Od tego modelu istnieje szereg indywidualnych odstępstw. Szczególnym przypadkiem odmiennego wzoru sieci relacji są poeci. Ze względu na fakt, że liczba aktywnych czytelników poezji w Polsce jest niewielka, a wydawanie twórczości poetyckiej jest aktywnością niszową, między poszczególnymi poetami istnieją olbrzymie różnice co do relacji z ich czytelnikami. Niektórzy z nich wprost mówią, iż swoją twórczość adresują głównie do grona kilku swoich najbliższych kolegów i koleżanek poetów. To oni stanowią trzon czytelników poezji, gdyż jest to wąska grupa osób, które – w opinii badanych – posiadają kompetencje do odbioru twórczości poetyckiej.

Swoisty dystans w stosunku do czytelnika potwierdzają też opinie poetów na temat wydarzeń, takich jak festiwale, konkursy jednego wiersza czy slamy poetyckie. Z opisów badanych wynika, iż są to wydarzenia, w których udział biorą jednocześnie w roli twórcy, moderatora i odbiorcy sami poeci i czasami – animatorzy kultury związani z daną instytucją czy regionem (w przypadku wydarzeń lokalnych). Jeszcze innym przykładem odmienności wzoru sieci relacji autorów są dramatopisarze, których przestrzeń interakcji koncentruje się wokół scenicznej adaptacji dzieła, a nie jego publikacji. Dlatego też w wypowiedziach przedstawicieli tego typu twórczości dominują takie osoby, jak: dyrektor teatru, reżyser, aktor teatralny, scenarzysta. Krytyk teatralny zdaje się odgrywać bardziej widoczną rolę w świecie zawodowym dramatopisarzy niż ma to miejsce w przypadku innych twórców. Ponieważ utwory dramatyczne niemal nie funkcjonują w obiegu wydawniczym, relację twórcy z czytelnikiem zastępuje relacja z widzem teatralnym. Współczesny teatr często wciąga widzów w dramaturgiczną grę i zaciera granicę pomiędzy sceną i widownią. Opowiadając o takich doświadczeniach, badani dramaturdzy dużo uwagi poświęcają reakcjom i opiniom dochodzącym do nich ze strony publiczności.

Struktura sieci relacji tłumaczy i tłumaczek z innymi aktorami różni się od struktury pisarzy i pisarek w kilku ważnych obszarach. Miejsce „pierwszych czytelników” w tych relacjach zajmują znajomi

⁴¹ Weber, M. (2002) *Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

eksperci w dziedzinie, której dotyczy książka. Jeśli tłumaczona książka zawiera opisy regionalnych tradycji ludowych egzotycznego obszaru Chin czy zagadnień związanych z astrofizyką, tłumacze chętnie korzystają ze wsparcia swoich znajomych, którzy są specjalistami w tych dziedzinach, aby mieć pewność, że ich tłumaczenie oddaje specyficzne konteksty, nieuchwytnie dla laika:

Jedna z doktorek w instytucie, doktor XY jest ekspertką od wojskowości, broni, sprzętu, tego typu rzeczy, od historii jeszcze do tego. W związku z czym zawsze do niej piszę. Kiedyś miałem schemat rewolweru używanego w XIX wieku w Ameryce i teraz tam był taki element, który wyglądał mi na spłonkę, ale nie byłem pewien, czy to jest spłonka. Musiałem ją zapytać, czy w tamtych rewolwerach używało się spłonki. [...] Z kolei kolega prawnik kiedyś nazwy pomieszczeń w sądzie mi ogarniał. Kolega astrofizyk jakieś koncepcje z fantastyki naukowej i tak dalej. [R1_TŁ]

Ponadto część tłumaczy nawiązuje relacje z żyjącymi autorami tłumaczonych książek. Częstym przedmiotem interakcji są wątpliwości związane z tłumaczeniem tekstu zgodnie z zamysłem autora. Tłumacze często weryfikują warstwę faktograficzną tekstu, co wymaga czasami konsultacji z autorem książki. Relacje z redaktorami zatrudnionymi w wydawnictwie wydają się przysparzać tłumaczom znacznie więcej trudności niż ma to miejsce w przypadku pisarzy i pisarek. Napięcia podczas pracy redakcyjnej często spowodowane są odmiennym postrzeganiem tekstu przez redaktora, który dąży do wypracowania takiej redakcji tekstu, która jest zgodna ze standardami języka polskiego, a unikalnym stylem i konwencją językową autora, którego tłumacz stara się oddać jak najwierniej.

W strukturze sieci relacji tłumaczy i tłumaczek rzadko pojawia się agent literacki, a jeśli już się pojawia – jest to agent zagraniczny reprezentujący autora tłumaczonej książki. Relacje z czytelnikami i organizatorami wydarzeń cechuje znacznie większy dystans niż ma to miejsce w przypadku pisarek i pisarzy. Tylko incydentalnie tłumacze spotykają się z jakąkolwiek poważniejszą krytyką literacką. Fakt ten tłumaczy tym, iż ocena tłumaczenia literatury z języka obcego wymaga bardzo wysokich kompetencji, których krytycy literaccy

nie posiadają. Praca tłumaczy i tłumaczek często jest niedostrzegana przez krytyków, skupiają się oni na wartości literackiej książki, a nie na ocenie jakości przekładu:

[...] ogólnie rzecz biorąc, miło jest, jak recenzent czasem wspomni na przykład, że jest coś takiego, że na przykład widać, że przekład był trudny i w związku z tym warto zwrócić uwagę. Ale też bardzo mnie kiedyś rozczuliło, że jakaś tam się ukazała recenzja niezwykle pochwalna „XY”, którą tłumaczyłam, gdzie wychwalali niezwykle ilustracje, no jest to zrozumiałe, bo to były ilustracje XY, ale też napisali, jaki był świetny wstęp i jeden, drugi, trzeci, ale o tłumaczeniu nie było ani słowa. [R20_TŁ]

Tym bardziej jest mi przykro, kiedy widzę, że na przykład ktoś pisze recenzję tej książki i że fantastyczna książka, natomiast nie podaje mojego nazwiska jako osoby, która to przetłumaczyła. Wtedy, nie ukrywajmy, jest mi trochę przykro, że można się jednocześnie zachwycać, jakim pięknym stylem autorka napisała, „Och, taka... piękna poezja” i nawet to nazwisko tłumacza jest nie podane. [R33_TŁ]

Badani tłumacze i tłumaczki zdecydowanie bardziej w swojej pracy opierają się na opinii swoich kolegów i koleżanek niż na skąpych uwagach recenzentów czy krytyków. W przeciwieństwie do pisarzy i pisarek, których praca jest w większości przypadków pracą samotną, tłumacze i tłumaczki mają wypracowane kanały kooperacji. Najczęstszą praktyką wśród tłumaczy jest wysyłanie zapytań na forum w mediach społecznościowych dotyczących konkretnych problemów translatorskich, czy materiałów (cytatów), których potrzebują. Wielu respondentów wskazywało ten sposób współpracy jako bardzo szybki, sprawny i skuteczny. Koledzy i koleżanki „z branży” stanowią dla wielu tłumaczek swoiste zaplecze, na którym można polegać. Znaczny dystans w relacjach z czytelnikami tłumaczonych książek wynika z faktu, iż dla większości odbiorców literatury, tłumacz wciąż pozostaje niewidoczny. Pomimo wielu działań instytucji kultury i Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury, które mają wpływ na zwiększenie widoczności tłumaczy w przestrzeni literackiej, tłumacze i tłumaczki bardzo rzadko zapraszani są na spotkania z czytelnikami, wydarzenia czy do mediów.

Struktura sieci relacji ilustratorów i ilustratorek podobna jest do struktury pisarzy i pisarek. Relacje z redaktorami wydają się szczególnie istotne w kontekście książek edukacyjnych, które – podobnie jak to ma miejsce w przypadku tłumaczeń – wymagają eksperckiej wiedzy. W takiej sytuacji redaktorzy zapraszają do współpracy ekspertów, z którymi konsultują ilustracje od strony merytorycznej (np. zgodną z rzeczywistością kolorystykę rośliny). W strukturze sieci relacji istotną rolę odgrywają autorzy tekstu czy scenariusza do książek. Współpraca na tej linii często opiera się na bardzo bliskich relacjach, częstych interakcjach i dobrej komunikacji. Ilustratorzy w naturalny sposób czują się współautorami książki, a swoją pracę częściej skłonni są postrzegać w kategoriach pracy zespołowej. Młodsze pokolenie ilustratorów i ilustratorek ma tendencję do mówienia o wydawcach w kategoriach „klientów”, podobnie jak w przypadku innych podmiotów, które zlecają im prace określane jako komercyjne. Taka relacja zakłada dokładne poznanie potrzeb zamawiającego, omówienie i negocjowanie warunków realizacji zlecenia, aktywny udział zamawiającego w kolejnych etapach realizacji usługi i jej odbiór. Język, którego badani używają do opisu procesu współpracy z wydawcami jest charakterystyczny dla opisu profesjonalnej działalności usługowej firm i osób prowadzących działalność gospodarczą w różnych branżach, także w tzw. sektorach kreatywnych (gry komputerowe, aplikacje), w których coraz częściej uwzględnia się potrzeby tzw. użytkowników (*User-Centred Design*). Ilustratorzy i ilustratorki książek dla dzieci zdają się być bardzo blisko swoich czytelników. Stosunkowo często uczestniczą w spotkaniach z dziećmi i ich rodzicami, prowadzą warsztaty artystyczne czy autorskie programy edukacyjne oparte na scenariuszu związanym z daną książką. Podobnie jak w przypadku tłumaczy książki dla dzieci – jeśli w ogóle są recenzowane – oceniane są pod kątem merytorycznym. Uwagi dotyczące artystycznej warstwy książki są raczej skromne, dlatego krytycy są dla tej kategorii zawodowej aktorami mało istotnymi.

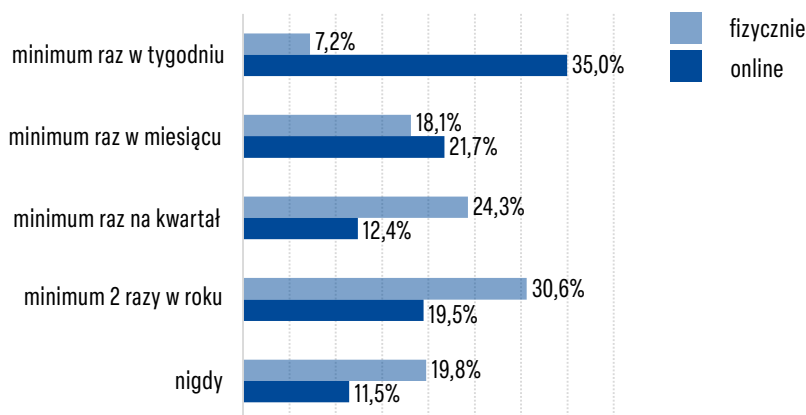
MIKROŚWIATY LITERACKIE

Badani, poza interakcjami z innymi aktorami niezbędnymi w procesie powstania i obiegu książki, uczestniczą w szerszych sieciach relacji jako

członkowie stowarzyszeń, uczestnicy branżowych wydarzeń, autorzy związani z danym wydawnictwem czy twórcy mieszkający w danym mieście. Interakcje w tych sieciach nie polegają tylko na ciągłej walce o zasoby. Aktorzy w sieciach budują różnego rodzaju sojusze, obozy, konkurują ze sobą, ale także skłonni są do podejmowania działań kooperacyjnych, wspólnotowych, ponad podziałami, mających duży wpływ na kształt uwarunkowań strukturalnych.

Ważnym elementem budującym przestrzeń społeczną badanych są interakcje z innymi twórcami. W świetle badania sondażowego badani zdecydowanie częściej kontaktują się ze swoimi koleżankami i kolegami z branży poprzez komunikatory internetowe. Tylko 12% respondentów nigdy nie kontaktuje się z innymi twórcami w ten sposób. Znacznie rzadziej kontakty takie mają miejsce w przestrzeni fizycznej – co piąty badany (20%) w ogóle nie ma takich kontaktów (rys. 9). Kontakty pomiędzy twórcami w przestrzeni internetowej są stosunkowo częste. 35% badanych kontaktuje się z kolegami i koleżankami minimum raz w tygodniu, a 22% – raz w miesiącu. W przypadku kontaktów w przestrzeni fizycznej kontakty są znacznie mniej częste. Niemal 1/3 badanych deklaruje taki kontakt minimum 2 razy w roku (31%), a 1/4 respondentów – minimum raz na kwartał.

Rysunek 9. Częstotliwość spotkań badanych z innymi twórcami (N=663)



Analiza częstotliwości kontaktów badanych wskazuje na to, iż główną przestrzenią kontaktów są media internetowe. Kontakty fizyczne wiążą się raczej z uczestnictwem w wydarzeniach literackich, które są okazją do takich spotkań. Częstotliwość interakcji z kolegami i koleżankami „po fachu” jest też uzależniona od specyfiki pracy. Najrzadziej w przestrzeni fizycznej spotykają się ilustratorzy, nieco częściej tłumaczkii, a najczęściej pisarze. Może to wynikać z szerszej oferty wydarzeń, w których uczestniczą pisarze i pisarki.

Badania sondażowe wskazują też wyraźnie na to, iż w świadomości respondentów ani poszczególne grupy zawodowe, ani ogólniej „twórcy” tudzież „ludzie literatury” nie tworzą zwartego środowiska. $\frac{2}{3}$ badanych zgodziło się z twierdzeniem, iż „środowiska twórców książki są rozproszone/zatomizowane” (66%). Z tezą tą nie zgodziło się jedynie 7%. Pozostali badani nie mieli w tej kwestii wyrobionego zdania. Najczęściej na rozproszony charakter środowiska twórców wskazywali pisarze (73%), rzadziej tłumacze (61%), a najrzadziej ilustratorzy (53%). Poziom poparcia dla tezy o rozproszeniu twórców, w zestawieniu z odpowiedziami na pytanie o częstotliwość kontaktów z kolegami i koleżankami z branży w przestrzeni fizycznej wskazuje na to, iż branża, gdzie te kontakty są najrzadsze, najmniej wskazuje na zatomizowanie środowiska, a branża, gdzie te kontakty są najczęstsze – najczęściej. Wydawałoby się, że kontakty powinny sprzyjać poczuciu spójności, tak się jednak nie dzieje. Jak wyjaśnić ten paradoks? Pewnym tropem może okazać się przestrzeń kontaktów, częstsze kontakty w przestrzeni fizycznej w przypadku pisarzy i pisarek mogą wiązać się z udziałem w wydarzeniu, podczas którego twórcy ze sobą konkurują (o nagrodę, popularność etc.). Tymczasem w przypadku tłumaczy i tłumaczek, którzy rzadziej spotykają się w przestrzeni fizycznej, a częściej niż pisarki w przestrzeni online, relacje te opierają się na kooperacji, w szczególności w przypadku wsparcia, jakiego szukają podczas pracy translatorskiej – o czym często wspomniano podczas wywiadów.

Analiza narracji uczestników badania jakościowego wskazuje na to, że nie istnieje w polskiej przestrzeni literackiej jedna instytucja, osoba, grupa, która stanowiłaby centralny punkt, wokół którego skupiają się relacje wszystkich twórców. Zamiast „centrali”, która przywodzi na myśl czasy PRL, w przestrzeni literackiej dostrzec można bardzo

wiele punktów zagęszczenia sieci relacji pomiędzy aktorami w wielu wymiarach. Sieci relacji ogniskują się wokół danej instytucji kultury, czasopisma, osób i grup, a także według podziałów geograficznych. I chociaż w języku potocznym używa się pojęcia „środowisko literackie”, taka jednorodna zbiorowość nie istnieje. Dlatego zaproponowane w niniejszym raporcie pojęcie mikroświatów odnosi się do bardzo zróżnicowanych i często odległych od siebie społeczności, które wyróżnia zagęszczenie interakcji. Podstawą takiego zagęszczenia może być miejsce zamieszkania (miasto), czasopismo literackie, fandom, typ uprawianej/tłumaczonej literatury, wydawnictwo i wiele innych obszarów, które nazywam relacyjnymi punktami skupień. Ich analiza pozwala lepiej zrozumieć sposób funkcjonowania twórców, ich zróżnicowanie, strategie, a także mechanizmy rządzące procesem budowania pozycji twórcy w przestrzeni literackiej.

Podczas wywiadów poproszono twórców o ich własną charakterystykę środowiska pisarzy, ilustratorów i tłumaczy, a także ocenę własnego uczestnictwa i zaangażowania w środowiskowe, branżowe czy wspólnotowe przedsięwzięcia. Analiza narracji potwierdza słuszność przyjęcia koncepcji mikroświatów, gdyż twórcy na ogół odnoszą się tylko do „wycinka” przestrzeni literackiej, tak jak np. tłumacze poezji, ilustratorzy książki dla dzieci, „komiksiarze”. W wielu wypowiedziach znajdujemy potwierdzenie tezy, iż trudno dzisiaj mówić o dającym się jednoznacznie wyodrębnić „środowisku literackim”, w którym funkcjonują pisarze, ilustratorzy i tłumacze:

Ja nie znam środowiska pisarzy. Nie wiem, co to w ogóle środowisko pisarzy. Ja się przyjaźnię z wieloma pisarzami [...] Ale czy ja mam na tej podstawie jakieś wnioski generalizujące wyciągać? [R13_PS]

Granice odrębnych „mikroświatów” wyznaczają takie kryteria, jak:

- przynależność do danej kategorii zawodowej (pisarze, ilustratorzy, tłumacze);
- podział na twórców uprawiających literaturę „wysokoartystyczną” i „popularną”;
- podział na twórców mainstreamowych i niszowych;
- podział na twórców rozpoznawalnych (medialnych) i nieznanymi;

- podział na twórców różnych rodzajów i gatunków literackich:
 - ▷ poeci,
 - ▷ dramaturdzy,
 - ▷ prozaicy (w tym autorzy prozy wysokoartystycznej, powieści kryminalnych, thrillerów, fantasy, fantastyki, powieści dla młodych dorosłych),
 - ▷ reportażyści,
 - ▷ ilustratorzy książek dla dzieci,
 - ▷ twórcy komiksów,
 - ▷ tłumacze prozy wysokoartystycznej i popularnej,
 - ▷ tłumacze poezji i dramatu;
- przynależność pokoleniowa twórców (w tym także rok debiutu);
- podział na twórców według profilu polityczno-ideologicznego;
- miejsce zamieszkania (duże metropolie/małe miejscowości),
- płeć.

Przynależność do branży ilustratorskiej, pisarskiej czy translatorskiej to pierwsza linia podziału na osobne mikroświaty twórcze. Jest to granica płynna, gdyż czasami pisarze są jednocześnie tłumaczami i na odwrót. Ilustratorzy współpracują ściśle z autorami tekstu do książki, a bez względu na uprawianą twórczość badani nawiązują wiele relacji z twórcami z innych obszarów sztuki, również muzyki czy sztuki filmowej. Wśród pisarzy i tłumaczy bardziej wyrazisty jest podział na twórców uprawiających i tłumaczących literaturę „wysokoartystyczną” i „popularną”. Respondenci zastrzegają przy tym, iż taki podział jest zawsze dyskusyjny, jednak niektórzy poeci czy prozaicy wyraźnie dystansują się w stosunku do pisarzy powieści „gatunkowych”: thrillerów, kryminałów, które sprzedają się w masowych nakładach. Wysoka sprzedaż – w ich opinii – nie musi oznaczać niskiej wartości artystycznej dzieła, tak jak niewielkie nakłady nie świadczą o dziełach wybitnych pod względem artystycznym, jednak podział na literaturę wysoką i popularną w pewnej mierze pokrywa się z podziałem na twórców niszowych i „mainstreamowych”. Co ciekawe, podziały te, widoczne wśród pisarzy i pisarek, w mniejszym stopniu odnoszą się do ilustratorów

i ilustratorek, a wśród tłumaczy i tłumaczek w ogóle nie są zauważane. Twórca mainstreamowy to zazwyczaj artysta, którego twórczość jest celebrowana w przestrzeni publicznej, a on sam jest postacią znaną, zapraszaną na wszystkie ważne wydarzenia i obecną w mediach głównego nurtu. Twórcy „niszowi” opisywani są jako osobowości, które nie poddają się modom i trendom, mają swoją własną dykcję, której są wierni:

Nazwałabym ich bardziej... profesjonalnymi poetami, czyli to są tacy ludzie, z którymi dobrze się pracuje, oni są tacy, że mainstream, jak najbardziej, frontem do czytelnika, i ten. A są po prostu wariaci, którzy muszą i oni są indywidualni, oni mają bardzo swoje dykcje, nie sposób tego sp***, nie? Tak bym podzieliła na takich koniunkturalistów po prostu, nie boję się tego słowa, i ludzi, którzy całe życie mają jakąś swoją ścieżkę, bo to są tak naprawdę badania na jakimś wycinku rzeczywistości, który ich interesuje i oni tam wchodzi bardzo głęboko lub też poszerzają jakby... [R16_PS]

Poziom rozpoznawalności twórców jest bardzo zróżnicowany. Bardzo często – chociaż nie jest to regułą – twórcy mainstreamowi są jednocześnie artystami rozpoznawalnymi. W narracjach badanych często pojawiają się opisy twórców, którzy są bardzo aktywni w debatach publicznych, wypowiadając się w nich na różne tematy związane z literaturą, ale także tematy społeczno-polityczne, często zabierają głos w mediach tradycyjnych i mediach społecznościowych, czasami prowadzą własne programy lub angażują się w działania społeczne. Wizerunek artysty celebryty, którego synonimami w świecie literackim są Jakub Żulczyk czy Szczepan Twardoch, zderzony zostaje na zasadzie kontrastu z wizerunkiem twórców nieznanymi, o niewielkiej rozpoznawalności, a których twórczość jest przez kolegów i koleżanki bardzo wysoko oceniana:

Ale niemniej gdzieś trzeba coś ponazywać i znam ilustratorów, którzy są wybitni, artystami są po prostu, którzy się nie przebijają, a znam ilustratorów, którzy, nie wymieniam nazwisk, w związku z czym mogę powiedzieć, dla mnie to jest straszne, co robią, a robią karierę. I zarabiają hajs i jakby są te rzeczy publikowane. I zawsze tak jest. [R59_IL]

Rodzaj i gatunek uprawianej twórczości jest może jednym z ważniejszych kryteriów podziału na literackie mikroświaty. Warunki pracy i sposób funkcjonowania poetów czy dramatopisarzy ma niewiele wspólnego z codziennym życiem twórców prozy gatunkowej. Inne są też wyzwania i problemy, przed którymi stają ci twórcy. Podobnie wygląda podział pomiędzy twórcami ilustracji do książki dziecięcej a twórcami komiksów. Tym pierwszym – najczęściej wykształconym w uczelniach artystycznych trudno byłoby znaleźć wspólny język z niektórymi autorami publikowanych we własnym zakresie autorskich komiksów sprzedawanych przez nich na stolikach wystawowych przy okazji festiwali. Pomimo zauważalnej nobilitacji komiksu, który stał się jednym z obszarów edukacji na wyższych uczelniach artystycznych, w wypowiedziach respondentów da się zauważyć wyraźną dystynkcję pomiędzy tymi gatunkami sztuki. Nie sposób też zauważyć, iż twórcy komiksu tworzą swoistą „bańkę”, mikroświat, który funkcjonuje niejako obok głównego nurtu twórczości ilustratorskiej. Ta z kolei zdominowana jest przez książkę dla dzieci. Tylko incydentalnie ilustratorzy mają okazję tworzyć książki artystyczne (*picture booki*) czy ilustracje do książek dla dorosłych. Badani zwracają uwagę na to, że dominacja książki dla dzieci wynika z braku zainteresowania ilustrowanymi książkami dla dorosłych i zapotrzebowania na nie. Lukę tę w pewnej mierze wypełniają właśnie opowieści komiksowe. Podziały wśród tłumaczy częściej wyznacza język, w którym się specjalizują, niż typ tłumaczonej literatury. Z wypowiedzi badanych wynika, iż hegemoniczną pozycję posiadają tłumacze z języka angielskiego.

Podziały pokoleniowe pomiędzy twórcami nie są zbyt wyraziste, jednak twórcy próbują czasami w swoich wypowiedziach uchwycić specyfikę własnego pokolenia:

Całe pokolenie ludzi, którzy zyskiwali swoją taką świadomość, dojrzałość jakby w latach dziewięćdziesiątych. To jestem częścią tego pokolenia. Uważam, że jest superciekawe, ale oczywiście historycy mają takie powiedzenie, że ze środka krowy nie widać, że to krowa. Także to przyjdzie oceniać, czy to nasze pokolenie miało jakiś sęk. Uważam, że wcześniejsze, czyli pokolenie, nie wiem, Pawła Huellego, Jerzego Pilcha, Andrzeja Stasiuka, Olgi Tokarczuk... [R57_PS]

W wypowiedziach twórców nie sposób dostrzec jakiś większych antagonizmów, krytyki czy buntu w stosunku do poprzednich pokoleń twórców. Dla młodszych pisarzy czy ilustratorów poprzednicy najczęściej stanowią inspirację, a czasami pełnią funkcję mentora. Widać to w szczególności wśród ilustratorów książek dla dzieci, którzy z bardzo dużym uznaniem i szacunkiem mówią o twórcach polskiej szkoły ilustracji czy polskiej szkoły plakatu. Z kolei w wypowiedziach twórców starszego pokolenia wyczuć można rodzaj troski o młodszych kolegów i koleżanki, wynikający z przekonania o znacznie trudniejszej sytuacji zawodowej twórców debiutujących współcześnie w porównaniu z sytuacją w czasach PRL, na które przypadły ich debiuty. Dystynkcje pomiędzy pokoleniami dostrzec można natomiast w opisie warsztatu pracy, stosunku do nowych technologii i cyfrowych narzędzi.

Ciekawym wątkiem w wypowiedziach respondentów są podziały na tle ideowo-politycznym. Większość badanych była zdania, iż środowiska twórcze zdominowane są przez osoby o poglądach lewicowych i liberalnych, a twórcy o poglądach konserwatywnych czy prawicowych stanowią osobny mikroświat, w stosunku do którego większość twórców się dystansuje:

Z polityką jest zresztą tak, że większa część tego środowiska, nie cała, ale większa część tego środowiska literackiego, artystycznego jest taka, powiedzmy, to jest opcja liberalno-lewicowa, jeśli w ogóle nie lewicowa. A to prawicowe środowisko jest mocno odrębne i one się mało przenikają, więc tutaj to w ogóle jest, jakby jestem w tym, powiedzmy, tym lewicowo-liberalnym odłamie, nuncie i po prostu w nim jestem. Nie dlatego, że piszę jakoś politycznie, ale po prostu jakoś po prostu trafiłem do tego działu, nie? [R3_PS]

Trudno taką tezę zweryfikować, gdyż wśród badanej grupy dominowały osoby, które deklarowały się jako twórcy o poglądach lewicowych lub liberalnych. Z ich wypowiedzi można by było wywnioskować, iż przyczepienie artyście łatki „prawicowca” może narazić go na ostracyzm w środowisku. Znakiem rozpoznawczym postaw politycznych, a jednocześnie obszarem dynamicznej dyskusji w środowisku tłumaczy i tłumaczek, jest debata na

temat stosowania feminatywów i tzw. języka inkluzywnego w tłumaczeniach:

Może nie to, że boją się, ale są grupy takie, że bardzo manifestują swoją sympatię polityczną. Są grupy, które się w ogóle nie odzywają, takie na przykład jak ja. Są grupy, które bardzo forsują właśnie feminatywy, jakieś środowiska LGBT. Także tutaj jest naprawdę różnorodność bardzo duża. [R34_TŁ]

Warto przy tej okazji zauważyć, iż znaczna część badanych nie chce i nie czuje potrzeby deklarowania własnych przekonań politycznych czy ideologicznych, ponieważ nie uważa tego za istotne z punktu widzenia pracy zawodowej.

Mogłoby się wydawać, że w dobie cyfrowego obiegu informacji i komunikacji podziały terytorialne wśród twórców są nieistotne. W świetle wypowiedzi respondentów widać, że jest jednak inaczej. Twórcy mieszkający poza dużymi ośrodkami miejskimi bardzo często piszą o swojej pozycji jako o peryferyjnej, z wyjątkiem pisarzy czy ilustratorów, którzy świadomie przeprowadzają się z dużego miasta do podmiejskich osiedli lub na wieś, utrzymując jednocześnie silny związek z dużym miastem. Ponadto w wypowiedziach respondentów wyraźnie uwidacznia się swoista mapa, na której zaznaczyć można kilka mikroświatów lokalnych skoncentrowanych na dużych miastach: Kraków, Warszawa, Trójmiasto i Poznań:

Tradycyjnie jednak Kraków ma swoje miejsce. Nie wiem, jak to odpowiada rzeczywistości, ale mitologia Krakowa utrzymuje się, mitologia Poznania też, Wrocławia. Ale ja mówię o mitologiach, to znaczy o takim wyobrażeniu społecznym miejsca, które jest warte uwagi. Tam się dzieją różne rzeczy ważne. Czy tak jest naprawdę, to nie wiem, czy rzeczywiście. Warszawa w tej chwili jest przodującym ośrodkiem takim pod względem pisarzy, którzy tam działają. [R24_PS]

Każdy z tych ośrodków posiada własne zaplecze twórców, instytucji i jest najczęściej osadzony w bogatej tradycji wspieranej aktywnie przez instytucje samorządowe (rezydencje, stypendia, targi, festiwale, nagrody literackie). Próbę odtworzenia mapy mentalnej na podstawie wypowiedzi respondentów przedstawiono na rys. 10.

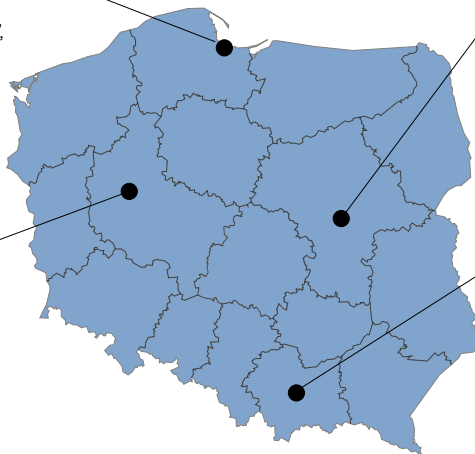
Rysunek 10. Ośrodki, wokół których koncentrują się mikroświaty literackie na podstawie wypowiedzi respondentów (N=75)

Gdańsk/Trójmiasto

Gdańsk. Miasto Literatury,
Nagroda Literacka Gdynia,
Nagroda „Europejski Poeta Wolności”,
Instytut Kultury Miejskiej,
„Autograf”,
„Topos”,
„Migotania, Przejścia”

Poznań

Poznań Poezji,
Nagroda im. Kościelskich,
Międzynarodowe Targi Książki,
Centrum Kultury Zamek,
„Czas Kultury”,
„Zeszyty Literackie”



Warszawa

Nagrody: m.st. Warszawy,
„Nike”,
R. Kapuścińskiego,
Targi Książki,
Dom Literatury/ZLP,
Instytut Reportażu,
„Twórczość”,
„Dialog”,
„Literatura na Świecie”

Kraków

Miasto Literatury UNESCO,
Nagroda im. W. Szymborskiej,
Festiwal im. Cz. Miłosza,
Festiwal Conrada,
Krakowski Festiwal Komiksu,
Instytut Książki,
„Dekada Literacka”,
„Kwartalnik Artystyczny”

Źródło: opracowanie własne

Granice mikroświatów są płynne, a ponieważ wyznaczone są w różnych wymiarach (np. rodzaj uprawianej literatury, miejsce zamieszkania i przynależność pokoleniowa) tworzą bardzo złożone struktury interakcyjne, dzięki czemu możliwe jest funkcjonowanie twórców w kilku mikroświatach jednocześnie. Mikroświaty stanowią naturalne, komfortowe dla twórców środowisko społeczne, łączą ludzi, którzy dzielą tę samą pasję, uprawiają sztukę o podobnym profilu i pracują w podobnych warunkach i kontekście społeczno-kulturowym. Członków mikroświatów cechuje podobieństwo praktyk i rytuałów, takich jak np. coroczne uczestnictwo w konwencie, festiwalu czy aktywne uczestnictwo w spotkaniach autorskich.

Mikroświaty nie mogłyby istnieć, gdyby nie specyficzny „klej” tworzący tkankę społeczną. Dodatkowym spoiwem sieci relacji pomiędzy twórcami w mikroświatach są tzw. relacyjne punkty skupień, wokół których ogniskują się interakcje badanych. Z analizy narracji respondentów wynika, że w przypadku każdej z badanych grup zawodowych takimi punktami są:

- znani wszystkim twórcy, często wymieniani z imienia i nazwiska;
- stowarzyszenia branżowe, grupy dyskusyjne, fora internetowe,
- liderzy reprezentujący branżę w mediach, ciałach biorących udział w konsultacjach społecznych;
- instytucje budujące pozycję twórców w przestrzeni literackiej, takie jak: nagrody, festiwale literackie, media, ogólnopolskie instytucje kultury;
- gazety, czasopisma i redaktorzy czasopism;
- instytucje samorządowe (urząd miasta, biblioteki, lokalne instytucje kultury);
- uczelnie;
- kluby, kawiarnie, miejsca spotkań.

W każdej z analizowanych grup zawodowych pojawiają się nazwiska twórców, którzy z różnych powodów uznawani są za postacie ważne dla badanych. Wśród pisarzy i pisarek takimi postaciami są Olga Tokarczuk i Wiesław Myśliwski, wśród tłumaczy Stanisław Barańczak, a wśród ilustratorów – przedstawiciele polskiej szkoły ilustracji, a także tacy twórcy jak Gosia Herba czy Aleksandra i Daniel Mizielińscy.

Tkanekę społeczną mikroświatów budują również stowarzyszenia branżowe. W badaniu sondażowym aż 60% respondentów odpowiedziało twierdząco na pytanie o przynależność do stowarzyszenia. Najczęściej wskazywanymi organizacjami były Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury (29% wszystkich badanych), Stowarzyszenie Pisarzy Polskich (16%) i Unia Literacka (10%, tab. 8)

Tabela 8. Przynależność do stowarzyszeń (N=393)*

Nazwa stowarzyszenia	Odsetek respondentów
Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury	29,1%
Stowarzyszenie Pisarzy Polskich	16,0%
Unia Literacka	10,4%
Inne	8,4%

Nazwa stowarzyszenia	Odsetek respondentów
PEN Club	3,3%
Związek Literatów Polskich	2,6%
Polska Sekcja IBBY	0,9%

* Odsetki nie sumują się do 100, ponieważ respondenci mogli wskazać dowolną liczbę stowarzyszeń.

Źródło: badanie własne

Rozkład przynależności do stowarzyszeń w próbie nie odzwierciedla rzeczywistej skali „popularności” poszczególnych organizacji. W dużej mierze jest on pochodną odpowiedzi na zaproszenia do udziału w badaniu wystosowane do władz poszczególnych stowarzyszeń. Niemniej jednak może on wskazywać na wysokie znaczenie organizacji branżowych wśród twórców. Oprócz wymienionych w kwestionariuszu ankiety organizacji badani mieli możliwość wskazać inne, do których przynależą. Wśród tych organizacji znalazły się stowarzyszenia polskie: Forum Redaktorów i Korektorów, Stowarzyszenie Tłumaczy Polskich, ZAiKS, Polskie Stowarzyszenie Biur Tłumaczeń, Klub Ilustratora oraz zagraniczne: American Literary Translators Association, Authors Guild, Society of Authors, Institute of Translation and Interpreting, ITI Polish Network, North-West Translators’ Association. Przynależność twórców do stowarzyszeń międzynarodowych najczęściej dotyczy tłumaczy.

Również w badaniach jakościowych najbardziej wyrazistym rysem narracji na temat tkanki społecznej mikroświatów literackich są wypowiedzi odnoszące się do stowarzyszeń branżowych. Na plan pierwszy w tych narracjach wysuwają się stosunkowo „młode” organizacje: Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury (STL) i Unia Literacka (UL). Na marginesie wypowiedzi badanych pojawiają się też takie organizacje, jak: Związek Literatów Polskich, Związek Polskich Artystów Plastyków, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Polska Sekcja IBBY, Stowarzyszenie Twórców Grafiki Użytkowej (STGU), a także Polskie Stowarzyszenie Komiksowe.

Powstanie i działalność organizacji branżowych należy postrzegać w szerszym kontekście czasowym jako bardzo istotny etap w procesie zmian sytuacji zawodowej twórców. W wypowiedziach badanych „stare”

organizacje literackie, w szczególności Związek Literatów Polskich utworzony po II wojnie światowej, funkcjonowały w zupełnie innych realiach, ich cele i działalność zupełnie nie przystają do dzisiejszej sytuacji twórców funkcjonujących na rynku książki. Starsi badani z nostalgią wspominają status i zaplecze socjalne, jakie oferowano członkom ZLP w czasach PRL – dostęp do publicznej służby zdrowia, emerytury, domy pracy twórczej i szereg innych udogodnień. Młodszy twórcy – chociaż w wypowiedziach na ogół z szacunkiem odnoszą się do tych organizacji – zwracają uwagę na koncentrację działań tych stowarzyszeń wokół organizacji spotkań, wieczorków poetyckich, odczytów – na ogół we własnym gronie. „Stare” stowarzyszenia w niektórych narracjach opisywane są jako skostniałe i zupełnie nieprzygotowane do roli rzecznika zmagających się z funkcjonowaniem na obecnym rynku twórców, w sytuacji braku uregulowań prawnych chroniących zawód artysty.

Zarówno powstały w 2010 r. STL, jak i Unia Literacka, która powstała w 2018 r. to organizacje oddolne utworzone z potrzeby integracji, artykułowania i tworzenia wspólnego, silnego frontu oddziaływania na decydentów w celu poprawy warunków pracy i wynagrodzenia twórców. Z punktu widzenia badanych najistotniejszą wartością stowarzyszeń jest jej funkcja integracyjna. Dzięki stowarzyszeniom badani wyraźnie czują, że tworzą wspólnotę interesów, która ma swoich silnych i głośno wyrażających ich potrzeby reprezentantów:

Myślę, że Unia jest genialnym pomysłem, jest właśnie tym, co ma szansę nas połączyć i sam fakt, że prowadzimy tę rozmowę, która jest efektem działań Unii, samo zaistnienie czegoś takiego, jak społeczność pisarzy, bardzo to doceniam i jestem bardzo wdzięczna, że tam jestem. [...] Jestem niezwykle wdzięczna zarządowi za zebranie nas, mamy listę mailingową, mamy porady prawne, mamy umowy modelowe, mamy poczucie, że nie jesteśmy sami, to jest ogromna siła. [R43_PS]

Ja uważam, że to jest planeta małych wysp pojedynczych albo kosmos, tak jak miał ten mały księżę tę jedną planetę, na której mieszkał sam. Jesteśmy wszyscy osobni, to jest bardzo samotny zawód i Unia Literacka, czy też inne stowarzyszenia, to są jedyne miejsca, gdzie ludzie mogą się jakoś zjednoczyć. [R61_PS]

Badani z bardzo dużym uznaniem wypowiadają się na temat działalności obydwu stowarzyszeń. Ich rolę w integrowaniu różnych mikroświatów literackich w jeden spójny front działań trudno przecenić. Badani wskazują na konkretne działania stowarzyszeń, które przynoszą im na co dzień dużo korzyści:

- utworzenie list mailingowych, forum w mediach społecznościowych (tłumacze);
- utworzenie ogólnodostępnych baz na temat pisarzy (impresariat literacki) i tłumaczy (profile zawodowe tłumaczy literatury);
- dostęp do zniżek przy korzystaniu z pakietów ubezpieczeniowych;
- dostęp do porad prawnych w zakresie prawa autorskiego;
- opracowanie modelowych umów i standardów współpracy z wydawcami;
- bieżąca diagnoza sytuacji ekonomiczno-prawnej twórców oparta na cyklicznych badaniach członków stowarzyszenia (STL – badanie wysokości stawek, analiza umów z wydawcami),
- szkolenia w zakresie prawa autorskiego;
- działalność rzecznicza: udział w dyskusjach i debatach publicznych, reprezentowanie twórców w ciałach konsultacyjnych, reprezentowanie środowisk polskich twórców w parasolowych międzynarodowych organizacjach twórców;
- działalność lobbingowa: opracowanie i przedstawianie postulatów środowisk twórczych, proponowanie rozwiązań systemowych w obszarze regulacji rynku książki i ubezpieczeń społecznych twórców.

Badani z satysfakcją i dużym entuzjazmem mówią o sukcesach organizacji branżowych. Tłumacze przede wszystkim za główny sukces STL uważają zwiększenie widoczności tłumaczy i dowartościowanie ich pracy w przestrzeni publicznej:

Jeśli chodzi o osoby czytelnicze, to wydaje mi się, że w ostatnich latach dużo się zmieniło tak na plus, że tak powiem, bo wydaje mi się, że ta widoczność osób tłumaczących jest znacznie większa, w sensie osoby czytelnicze częściej po prostu kojarzą, kto tłumaczył, kojarzą też wiele

osób tłumaczących po nazwiskach, przynajmniej te większe nazwiska, co oczywiście mnie cieszy. Wydaje mi się, że to jest też w dużej mierze zasługa organizacji takiej, jak Stowarzyszenie Tłumacze Literatury, no i też wydawców. I znowu tych mniejszych wydawców, bo to zwykle o nich chodzi, którzy gotowi są umieszczać nazwisko osoby tłumaczącej na okładce, a nie tylko na pierwszej stronie czy w ogóle zakopane dalej gdzieś na karcie redakcyjnej, bo to się ciągle zdarza. [R45_TŁ]

Za największe osiągnięcie obydwu stowarzyszeń i przedstawicieli innych środowisk – w tym ilustratorów – badani jednoznacznie uznają udział ich przedstawicieli w pracach legislacyjnych nad ustawą dotyczącą zabezpieczenia socjalnego osób wykonujących zawód artystyczny. W chwili pisania niniejszego raportu projekt tej ustawy został wpisany do wykazu prac legislacyjnych. Ciekawym rysem w wypowiedziach respondentów jest kooperacja przedstawicieli stowarzyszeń ponad podziałami branżowymi. Od początku publicznej dyskusji nad kondycją zawodową twórców oprócz przedstawicieli świata pisarzy i tłumaczy bardzo aktywny udział biorą w niej przedstawiciele ilustratorów. Z analizy wypowiedzi ilustratorów i ilustratorek wynika, iż prace nad utworzeniem stowarzyszenia reprezentującego tę branżę trwają od dłuższego czasu i wiele wskazuje na to, iż taka organizacja – wzorowana na najlepszych osiągnięciach STL i Unii Literackiej – powstanie w najbliższej przyszłości.

Spoiwem tkanki społecznej mikroświatów są liderzy, którzy posiadają duży kapitał zaufania i uznania wśród swoich kolegów i koleżanek. Postacią ikoniczną – nie tylko wśród pisarzy i pisarek – jest Jacek Dehnel, który bardzo często przywoływany jest nie tylko jako uznany twórca, ale słyszalny i skuteczny głos domagający się konkretnych rozwiązań systemowych dla twórców. W środowisku ilustratorów taką pozycję zajmują Gosia Herba i Paweł Pawlak, o których z dużym uznaniem mówi większość badanych. W środowisku tłumaczy często pojawiającym się nazwiskiem jest Aga Zano, która jest dla kolegów i koleżanek swoistym uosobieniem uznania i dowartościowania pracy twórczej tłumaczy.

Instytucje budujące rozpoznawalność pisarzy – nagrody, festiwale, instytucje kultury – zostaną omówione w kolejnym rozdziale. W tym miejscu warto jednak zaznaczyć, iż funkcja integracyjna tych

instytucji jest bardzo ważna, ale ich rozproszenie powoduje, iż zasięg ich oddziaływania ogranicza się do pojedynczych mikroświatów, nie ma natomiast charakteru uniwersalnego.

Rola czasopism jako spoiwa społecznej tkanki mikroświatów wydaje się znikoma. Proces stopniowego zaniku i marginalizacji pism literackich – zdaniem badanych – jest częścią szerszego procesu zaniku prasy papierowej oraz ukształtowania nowego typu czytelnika, który nie jest w stanie skoncentrować się na dłuższym tekście krytyczno-literackim. Respondenci zwracają też uwagę na słabą pozycję finansową redakcji uznanych czołowych czasopism literackich i ich marginalizację. Stąd, jeśli badani mówią o „poważnych” czasopismach, zwracają uwagę na to, że stają się one elitarne, a grono ich czytelników niewielkie. Nieco częściej badani podają przykłady czasopism regionalnych czy lokalnych, które skupiają twórców mieszkających w danym mieście, publikują utwory prozatorskie, poetyckie, recenzje i eseje. Pełnią one ważną rolę w budowaniu lokalnej wspólnoty twórców. Są to jednak czasopisma niskonakładowe, czasami utrzymywane z dotacji miejskich.

W wypowiedziach starszych twórców pojawia się wątek opisywania czasopism literackich jako bramy do udanego debiutu. Opisy te dotyczą okresu PRL i lat 90. XX w. W tym okresie czasopisma i redaktorzy jawią się jako czołowi aktorzy przestrzeni literackiej, to od przyjęcia lub odrzucenia tekstu przez czasopismo zależą bowiem dalsze losy twórców:

Że w latach dziewięćdziesiątych i na początku XX wieku sieć jakby tych czasopism papierowych, niszowych, jakby kulturalnych o różnym profilu była sposobem dla młodych twórców, żeby wejść jakby w ten świat, debiutować z zestawem wierszy, recenzją, esejem i tak dalej. Czyli to był etap właśnie dla debiutantów, że szukano sposobów debiutu. [R54_PS]

Wyraźnie też – na podstawie wypowiedzi respondentów – można przypisać ważną rolę integracyjną niektórym czasopismom, które wносиły nowy świeży powiew w okresie PRL i w pierwszych latach kształtowania się późniejszego rynku książki. Do takich tytułów należą między innymi wymieniane przez respondentów „Fantastyka” czy „Literatura na Świecie”, przy czym to drugie czasopismo wciąż cieszy się dużym uznaniem wśród tłumaczy. Z wypowiedzi respondentów wynika, iż dzisiaj rolę *gate-keepera*, jaką pełniło czasopismo,

w pewnym stopniu odgrywa instytucja nagrody, a funkcję integracyjną przejmują takie instytucje, jak fora internetowe, media społecznościowe czy festiwale literackie.

Spoiwem tkanki społecznej mikroświatów często są instytucje samorządowe. Wielokrotnie wskazywano na szereg programów miejskich wspierających literaturę, szczególnie w Warszawie, Krakowie, Gdańsku, Wrocławiu czy Poznaniu. W każdym z tych miast można by wskazać kilka elementów, które współtworzą lokalny mikroświat literacki, posiadający specyficzne cechy. Wśród tych elementów można wymienić: programy miejskie (rezydencje, stypendia, nagrody, festiwale), instytucje kultury (np. Instytut Kultury Miejskiej w Gdańsku, CK Zamek w Poznaniu), uczelnie (w tym głównie kierunki filologiczne i artystyczne), wydarzenia (np. Festiwal im. Cz. Miłosza w Krakowie). W połączeniu z infrastrukturą miejską – miejscami spotkań, kawiarniami, galeriami i działalnością lokalnych twórców, instytucje samorządowe tworzą lokalne mikroświaty, z którymi twórcy w mniejszym lub większym stopniu się utożsamiają, mówiąc o „krakowskim”, „trójmiejskim” czy „warszawskim” środowisku literackim.

Większość respondentów zwróciła uwagę na kooperacyjny i wspierający charakter relacji pomiędzy twórcami. Takie postrzeganie mikroświatów zdaje się dominować w narracjach badanych, chociaż stosunkowo często mówią oni o konkurencji czy rywalizacji, która najczęściej opisywana jest przez pisarki i pisarzy. Konkutowanie w tych opisach nie ma jednak wydźwięku negatywnego, nie kojarzy się z bezwzględną walką o zasoby, a więc uznanie czy rozpoznawalność:

Oczywiście, bo nagrody, no przecież oczywiście, tylko że ta rywalizacja nie jest ze środka. Sam fakt istnienia gremiów jurorskich, które oceniają i nie mówią, wszyscy macie, wszyscy, którzy zrobili zadanie, mają piątki. Wszyscy mają zdany egzamin. Oni mówią: to jest lepsze od tego, co się nie dostało do ścisłego finału. A z tych pięciu czy trzech, czy siedmiu książek finałowych najlepsza jest ta. Czy to nie jest rywalizacja? Czysta, w najczystszej postaci. Choćbyśmy nie wiem, jak mieli czyste i życzliwe serca. [R12_PS]

Bardzo rzadko w wypowiedziach respondentów wprost pojawiają się opisy zazdrości czy zawiści w stosunku do kolegów czy koleżanek. O występowaniu takich emocji możemy wnioskować pośrednio

z kontekstu wypowiedzi dotyczących innych twórców. Jak określiła to jedna z twórczyń, postawy takie mają charakter „podskórny” i zdecydowanie najczęściej dotyczą pisarzy i pisarek:

Jeszcze są różnego rodzaju tak zwane zawiści podskórne, bo w gruncie rzeczy tego dotyczyło Pana pytanie. I moim zdaniem są to zawiści dotyczące po pierwsze widzialności. Rozpoznawalności, widzialności, czyli jaką kto ma tak zwaną twarz publiczną. Kto jest widzialny, a kto jest niewidzialny. [...] Pisze tyle rzeczy, tyle publikuje, jest widzialny, no to trzeba go jakoś tam właśnie... Trzeba go nie lubić. [R24_PS]

W narracjach pisarzy i pisarek, znacznie częściej niż opisy konfliktów czy konkurencji pojawiają się opisy przykładów wsparcia, jakiego doświadczają twórcy od środowiska, lub jakie sami świadczą na rzecz osób takiego wsparcia potrzebujących:

Ja osobiście doświadczyłam bardzo dużo wsparcia ze strony środowiska literackiego. I to bardzo nieoczywistego wsparcia. I widzę, że to wsparcie jest i nie tylko ja go doświadczam. Widzę też, że innym osobom też, że myślimy o sobie z troską. Ja doświadczyłam po raz pierwszy, ale to naprawdę było niezwykle wzruszające. Ja nie potrafiłam się z tego długo, długo, długo otrząsnąć. Kiedy była potrzebna pomoc mojej mamie, była zbiórka finansowa dla mojej mamy, to ponad połowę, zbiórka się zakończyła w ciągu 12 godzin. A kwota to była niebagatelna, ponad 50 tysięcy. [R12_PS]

Zarówno wśród pisarek, jak i tłumaczy postawa wzajemnego wspierania się jest bardzo często pierwszym elementem w charakterystyce mikroświatów, w których badani uczestniczą. Oprócz wsparcia w sytuacjach nagłych, twórcy dzielą się swoją wiedzą z zakresu prawa autorskiego, wymieniają informacjami o wydarzeniach, stypendiach, udzielają sobie nawzajem porad, udzielają głosu poparcia swoim kolegom i koleżankom w mediach społecznościowych, użyczają noclegu czy wspólnie spędzają wakacje:

No, ale nie, no generalnie raczej odbieram to towarzystwo, jako to całe to środowisko, jako raczej takie przyjazne, współpracujące, ludzie chętnie sobie pomagają na różne sposoby, nie wiem, goszczą się nawzajem, na

przykład, nie wiem, jak ktoś jedzie do Trójmiasta, to może znaleźć nocleg u kogoś, kto akurat... u tłumacza, który akurat mieszka w Trójmieście czy gdzieś za granicą, bo też jesteśmy rozsiani po różnych krajach. Nie, raczej, raczej mam wrażenie, że więcej jest w tym, no, takich, no po prostu przyjaźni i dobrych relacji niż jakiś złych. [R18_TŁ]

Uważam, że tworzymy naprawdę przesympatyczną, bardzo życzliwą i koleżeńską, też w takim poczuciu solidarności, grupę. To jest niezwykle, bo my też spędzamy część ze sobą wakacji, potrafimy jechać na koniec Polski na wernisaż przyjaciela czy przyjaciółki. Bardzo za siebie trzymamy kciuki, chociaż jesteśmy konkurencją. [R19_IL]

W przypadku tłumaczy, środowiskowe wsparcie widoczne jest w przypadku wątpliwości związanych z właściwym tłumaczeniem tekstu:

No tak, tak, jest takie forum, to pewnie wszystkie osoby, z którymi Pan będzie rozmawiał, to Panu powiedzą. Jest od wielu lat takie forum tłumaczy literatury na Facebooku, no i chyba to jest takie najżywsze, najżywszy jakiś kanał czy najżywsza taka grupa, w której właśnie, no i się wymieniamy jakimiś informacjami i korzystamy nawzajem ze swojej pomocy. Często to ma taką postać, że na przykład ktoś potrzebuje cytatu z jakiejś książki przełożonej na polski, akurat nie ma jej na półce, ani nie ma jej gdzieś tam w bibliotece w pobliżu, więc rzuca pytanie, czy ktoś może ma na półce coś tam, nie wiem, *Kapitał* Marksa i może mi podać tam fragment z drugiego akapitu. [R18_TŁ]

Współpraca i kooperacja jako dominujący sposób opisu relacji między twórcami każe myśleć o życiu społecznym badanych jako o świecie bardzo uładowanym, w którym panuje swoista praktyka „ugrzecznienia” w stosunku do innych twórców. Starsze pokolenie pisarzy i pisarek zwracało uwagę na brak w przestrzeni publicznej debat czy sporów, które rozpałyby twórców w Polsce:

Nie uczestniczyłem w żadnej debacie, która była debatą [...] ja miałem wrażenie takie, że muszę przezwyciężać pewną konwencję takiej uprzejmej narracji, takie pojednanie, takie miękkie cnoty. Ta debata, która się kieruje wielkimi cnotami, to nie jest żadna debata. To jest wymiana takich

opinii... Kiedyś były awantury literackie. Jak sobie przypomnijmy walkę między klasykami i romantykami to iskry szły po prostu. A teraz w Polsce, kto tu w ogóle z kim walczy? [R24_PS]

Kontynuując krytykę „uładzonej” rzeczywistości społecznej, zwracano uwagę na to, że kultura dyskusji w gronie twórców literatury i czytelników jest kulturą monologów, a nie dialogu, co dodatkowo podtrzymuje podział na mikroświaty, zamiast kreowania jednego środowiska literackiego, w którym ważne debaty publiczne rozpalałyby wyobraźnię twórców w całym kraju.

MIEJSCE I AKTYWNOŚĆ W TWÓRCÓW W MIKROŚWIATACH

Stopień aktywności twórców w ich mikroświatach jest zróżnicowany. Wśród badanych wyróżnić można twórców, którzy:

- są liderami w swoich środowiskach, reprezentują je na zewnątrz w różnych gremiach na poziomie krajowym, regionalnym i lokalnym;
- są aktywnymi członkami branżowych stowarzyszeń i aktywnie uczestniczą w ich działaniach (spotkaniach, szkoleniach etc.);
- są aktywnymi członkami nieformalnych grup, społeczności, klubów;
- są biernymi członkami stowarzyszeń, nie biorą udziału w przedsięwzięciach wspólnotowych;
- są twórcami, którzy sporadycznie („przelotnie”) uczestniczą w środowiskowych aktywnościach, przeważnie przy okazji różnych wydarzeń, w których biorą udział;
- są twórcami nieangażującymi się w żadne aktywności wspólnotowe, czasem dystansującymi się od środowiska;
- są twórcami, którzy czują się odrzuceni lub zepchnięci na margines przez własne środowisko.

Liderzy to osoby, które łączą pracę twórczą z dużym zaangażowaniem na rzecz swojego środowiska. Zazwyczaj są to osoby, które cieszą się dużym autorytetem wśród swoich kolegów i koleżanek, mają wysoką

pozycję w przestrzeni literackiej, są rozpoznawalni oraz mają dar przyciągania do siebie innych twórców. Działania na rzecz środowiska, rozumianego albo jako cała branża, albo jako jeden z mikroświatów (np. lokalnych, skupionych wokół kobiet ilustratorek) zawsze są działaniami społecznymi, podejmowanymi charytatywnie. Działania takie obejmują: powoływanie do życia formalnych lub nieformalnych grup i struktur, udział w gremiach międzybranżowych, zespołach konsultujących rozwiązania systemowe, diagnozowanie problemów i prezentowanie postulatów środowiska mediom i podmiotom administracji publicznej, animowanie dyskusji, wymiany poglądów, a także edukowanie kolegów i koleżanek w kluczowych obszarach życia zawodowego.

Większość uczestników badania była członkami jakiegoś branżowego stowarzyszenia, poza ilustratorami, którzy takiego stowarzyszenia nie posiadają. Część badanych członków stowarzyszeń pełni w nich jakąś funkcję. Są to członkowie zarządów, szefowie oddziałów lokalnych i regionalnych, skarbnicy, delegaci do pracy w różnego rodzaju komisjach i gremiach. Ich aktywność ocenić należy jako znaczną, tym bardziej, że zawsze dzieje się to kosztem czasu na własną twórczość i wiąże się z brakiem wynagrodzenia. Podobną rolę pełnią aktywni członkowie grup nieformalnych, które spotykają się w określonych miejscach (np. kawiarniach, klubach) lub na grupach i forach w mediach społecznościowych. Wśród biorących udział w badaniu członków branżowych stowarzyszeń – jak w większości organizacji pozarządowych – znajdują się też twórcy, których członkostwo ma charakter bierny. Bardzo wysoko oceniają oni działania stowarzyszeń, jednak nie angażują się w nie z powodu braku czasu, możliwości czy po prostu z racji cech osobowościowych:

No, ja nie mam jakby żyłki działacza w sobie szczególnej, raczej jestem takim sam sobie sterem, żeglarzem i tak dalej, w ogóle czasami się zdumiewam, że ja się zapisałem do tego stowarzyszenia, ale zapisałem się, no i jakby korzyści z tego są takie, że oprócz tego, że zdarza mi się dostać jakąś propozycję tłumaczeniową od kogoś, kto znalazł mnie w bazie danych STL. [R2I_TŁ]

Do najczęściej spotykanych opisów w narracjach badanych należą te, w których twórcy jawią się jako „przelotni”, „spontaniczni”, „sytuacyjni”

uczestnicy życia literackiego. Pretekstem dla aktywności w mikroświatach literackich w przypadku tych twórców jest najczęściej wydarzenie, które skupia grono kolegów i koleżanek „z branży”:

Natomiast w jakichś festiwalach, jak się spotykam z autorami, z autorkami, których znam, no to chętnie pójde na kawę czy na piwo i jest fajnie, oczywiście. Natomiast to nie jest coś, co jest mi jakoś do życia niezbędnie potrzebne, po pierwsze, bo nie jestem takim człowiekiem, natomiast... Nie, natomiast tylko po drugie, w X nie ma właściwie życia literackiego. [R3_PS]

Tak, no mówię, mnie to też mniej dotyczy z uwagi na to, że ja sobie siedzę w tym lesie. Fajnie, przyjeżdżam, podoba mi się, nie wiem, o co chodzi. [...] Tak, tak więc nie dostrzegam też tych jakby osi konfliktów, chociaż oczywiście plotkuje się totalnie w tym środowisku. Więc czasem się dowiaduję, kto się z kim tam pokłócił o podstawy warsztatu lub egzystencji. [R16_PS]

Paradoks życia społecznego twórców polega na tym, iż jest to zbiorowość ludzi kreatywnych, oryginalnych, o bardzo wyrazistych rysach osobowościowych, co nie zawsze ułatwia im odnalezienie się w poszczególnych mikroświatach. Niektórzy twórcy celowo dystansują się wobec mikroświatów, nie chcą w nich uczestniczyć, opisują się jako „outsiderzy”. Tryb i warunki pracy to czynniki, które dodatkowo utrudniają kontakty społeczne. Pojawiający się czasami – szczególnie w narracjach ilustratorów – wątek samotniczego życia we własnej „norze” – każe postrzegać część twórców jako pozostających na marginesie lub nieuczestniczących w życiu społecznym mikroświatów. W niektórych wypadkach jest to rezultat świadomego wyboru, w innych z kolei – swoista pułapka, która może wynikać z ograniczeń dostępu do życia społecznego (brak środków, odległość od dużych ośrodków miejskich). Niektórzy twórcy opisywali swoje odseparowanie jako źródło dużego dyskomfortu, a w kilku przypadkach – zdiagnozowanych zaburzeń psychicznych.

Szczególną kategorią outsiderów są twórcy, którzy czują się odrzuceni przez swoje mikroświaty. Przyczyna odrzucenia opisywana jest w różny sposób. Może to być publiczne oskarżenie o nieuczciwe praktyki, niska ocena wartości artystycznej dorobku twórcy czy jego poglądy i wyrażane publicznie opinie. Opisywane przypadki takiej

sytuacji wskazują na analogiczny mechanizm działania „odrzućenia”. W pierwszym etapie twórcy zostaje przyklejona negatywna etykieta przez jakąś wpływową w danym środowisku osobę, a w kolejnym etapie zostaje on stopniowo pozbawiony dostępu do różnego rodzaju zasobów: możliwości wydawniczych, zaproszeń na festiwale literackie czy możliwości otrzymania nagrody:

Ja nie dostanę nigdy żadnej nagrody i to wiem, ponieważ jestem, ponieważ no nie jestem w tym towarzystwie. Nie jestem w tym towarzystwie. [R7I_PS]

PODSUMOWANIE

1. Struktura sieci relacji społecznych przedstawicieli każdego zawodu jest nieco inna. Obok redaktorów i wydawców w sieciach pisarzy i pisarek ważną rolę odgrywają „pierwsi czytelnicy”, znacznie mniejszą jurorzy, krytycy i influencerzy. Dla tłumaczy i tłumaczek ważni są eksperci, autorzy i inni tłumacze, a dla ilustratorów – autorzy tekstu do książki.
2. Z wypowiedzi badanych wynika, iż nie istnieje jednorodne „środowisko literackie”. Przestrzeń literacką wypełniają mniej lub bardziej powiązane ze sobą mikroświaty, których granice wyznaczają: przynależność do danej branży, uprawiany typ i gatunek literatury, poziom rozpoznawalności, przynależność pokoleniowa, poglądy polityczne, miejsce zamieszkania i płeć.
3. Życie społeczne w mikroświatach ogniskuje się wokół relacyjnych punktów skupień, którymi są: uznani twórcy, stowarzyszenia, liderzy reprezentujący branżę, nagrody, festiwale, czasopisma, instytucje samorządowe, uczelnie i miejsca spotkań.
4. Stopień zaangażowania twórców w życie mikroświatów jest zróżnicowany. Znaczna część badanych aktywnie działa w stowarzyszeniach i bierze udział w wydarzeniach branżowych. Nieliczni twórcy dystansują się w stosunku do mikroświatów, pojedyncze osoby czują się z nich wykluczone.

Pozycja, autonomia i rola społeczna twórcy

We wcześniejszych rozdziałach skupiliśmy się na wymiarze zawodowym przestrzeni literackiej, która odnosi się do struktury możliwości wynikającej z warunków pracy i pozycji negocjacyjnej twórcy w stosunku do innych aktorów – przede wszystkim wydawnictw. Z analizy danych wynika, iż kluczowym elementem decydującym o możliwościach twórców (wysokość sprzedaży, dochody, obecność na wydarzeniach czy w mediach), jest pozycja twórcy w przestrzeni literackiej. To od niej zależy, jakie zapisy pojawiają się w umowach z wydawcami, na ile są one negocjowalne, czy dany twórca jest zapraszany na ważne wydarzenia i jak jest za nie wynagradzany. Pozycja w przestrzeni literackiej nie jest prostą wykładnią popularności pisarza czy pisarki, która to pozycja przekłada się na wysoką sprzedaż książki. Nie jest też jedynie rezultatem „namaszczenia” przez „kapłanów”, jak to sugerował Pierre Bourdieu⁴². Niewątpliwie jednak pozycja twórcy budowana jest w dłuższym okresie, a wpływ na nią mają mechanizmy i czynniki „podskórne”, trudne do empirycznego uchwycenia i opisu. Pozycja budowana jest przede wszystkim w wymiarze symbolicznym przestrzeni literackiej, jednak przy próbie jej analizy, nie sposób pominąć specyfiki polskiego rynku książki. Można zatem powiedzieć, iż na pozycję twórcy w przestrzeni literackiej wpływ mają zarówno czynniki symboliczne, jak i ekonomiczne. Analiza narracji badanych wskazuje na to, że proces budowania pozycji twórcy w przestrzeni literackiej nie jest wynikiem jedynie strukturalnych czynników, które czynią pisarza, ilustratora czy tłumacza powolnym przedmiotem oddziaływania niezależnych od niego sił. Z wypowiedzi i działań twórców wynika, iż mają oni istotny udział w budowaniu własnej pozycji, w pewnym sensie sami „stwarzają się” jako twórcy. Przyjmując w niniejszym raporcie za podstawę

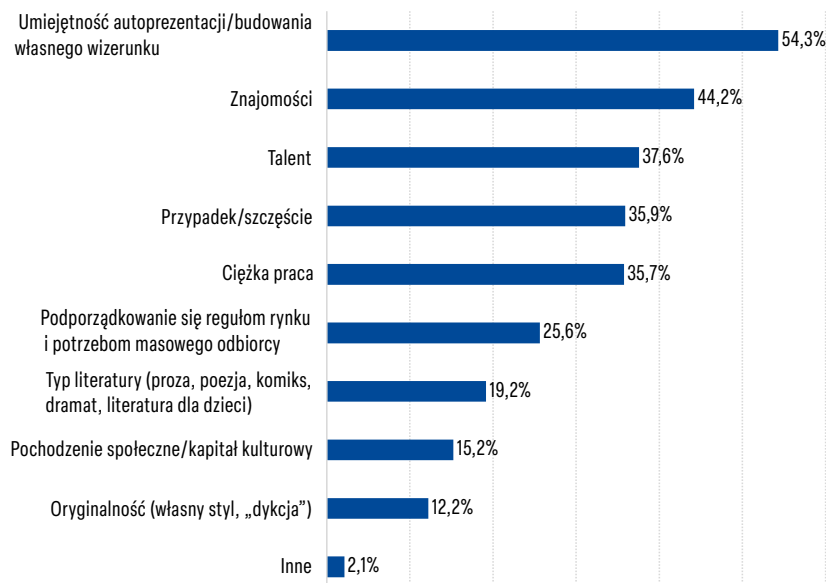
⁴² Bourdieu, P. (2001) *Reguły sztuki*, dz. cyt.

teoretyczną koncepcję podmiotowego sprawstwa Margaret Archer⁴³, postrzegam proces budowania pozycji twórców jako swoistą strategię, która ukierunkowana jest na realizację indywidualnych trosk – najważniejszych wartości dla pisarzy, ilustratorów i tłumaczy. Strategia taka zakłada poznanie ograniczeń i szans strukturalnych, takich jak mechanizmy rynkowe, luki prawne, praktyki społeczne i kulturowe, a następnie podejmowanie działań ukierunkowanych na realizację indywidualnych trosk, przy czym działania te wynikają z refleksji nad strukturalnymi uwarunkowaniami. Jednym z nieodzownych elementów strategii jest swoista gra literacka, która polega na podejmowaniu działań o charakterze rywalizacji, kooperacji oraz na budowaniu sojuszy z innymi aktorami w przestrzeni literackiej. Skoro od pozycji twórcy w przestrzeni literackiej zależy niemal wszystko, nieuniknione staje się pytanie o to, co decyduje o usytuowaniu pisarza, ilustratora czy tłumacza w przestrzeni literackiej.

Pytanie takie zadano respondentom w badaniu sondażowym. Respondenci mogli wybrać maksymalnie 3 z 9 odpowiedzi lub proponować własną. Wybierając czynniki, które najbardziej wpływają na pozycję twórcy, zwracano w pierwszym rzędzie uwagę na umiejętność autoprezentacji/budowania własnego wizerunku (54% badanych) oraz znajomości (44%). Dopiero na trzecim miejscu wymieniano talent (38%). Świadczy to o przekonaniu badanych, iż to nie obiektywne kryteria, takie jak wartość artystyczna twórczości, decydują o miejscu twórcy w przestrzeni literackiej. „Medialność” i znajomości to – w opinii badanych – klucz do sukcesu. Za równie ważne czynniki respondenci uznali ciężką pracę i szczęście/przypadek (36% badanych). Tak wysoki odsetek badanych uzależniających pozycję twórcy od przypadku potwierdza przekonanie o mniejszym znaczeniu obiektywnych czynników (ciężka praca, talent) w budowaniu pozycji oraz dużej nieprzewidywalności w przebiegu karier twórców książki (rys. 11)

43 Archer, M. (2013) *Człowieczeństwo*, dz. cyt.

Rysunek 11. Czynniki decydujące o pozycji twórcy w świecie literackim w opinii badanych (N=663)*



* Odsetki nie sumują się do 100, respondenci mogli bowiem wybrać maksymalnie trzy odpowiedzi.

Źródło: badanie własne

Jedynie co siódmy respondent uznał, iż istotne w budowaniu pozycji społecznej jest pochodzenie społeczne (15%), co wskazuje na to, że większość badanych postrzega pozycję w przestrzeni literackiej jako przestrzeń pozbawioną barier klasowych, które utrudniałyby dostęp do wyższych pozycji.

WYMIARY BUDOWANIA POZYCJI W PRZESTRZENI LITERACKIEJ

Podejmując próbę namysłu nad pozycją twórcy w przestrzeni literackiej, zakładamy, iż przestrzeń ta jest w jakiś sposób zhierarchizowana. Usytuowanie twórcy na jednym ze szczebli tej hierarchii byłoby zadaniem prostym, gdyby przestrzeń ta była jednowymiarowa i posługiwalibyśmy się jednym, konkretnym i mierzalnym wskaźnikiem.

Tymczasem budowanie pozycji twórcy w przestrzeni literackiej odbywa się na wielu poziomach. Z wypowiedzi badanych biorących udział w badaniu jakościowym można wnioskować, iż najważniejsze z nich to:

- pozycja zajmowana w mikroświatach literackich, w gronie kolegów i koleżanek z branży,
- pozycja na rynku wydawniczym,
- pozycja wśród odbiorców – czytelników i ogółu społeczeństwa.

Jeśli weźmiemy pod uwagę tylko te czynniki, przestrzeń literacka jawi się jako przestrzeń trójwymiarowa, a pozycję twórcy wyznaczają punkty przecięcia wszystkich tych wymiarów. Sytuację dodatkowo komplikuje fakt nieprzystających do siebie dystansów dzielących poszczególne pozycje w badanych branżach. Branże różnią się pod względem struktury pozycji – od bardzo zhierarchizowanej w przypadku pisarzy i pisarek do znacznie bardziej egalitarnej w przypadku tłumaczy:

W przypadku tłumaczy nie mamy tych struktur. W związku z tym panuje o wiele większa egalitarność. [R46_TŁ]

Kwestię pozycjonowania twórców komplikuje dodatkowo fakt, że pozycje zajmowane w poszczególnych wymiarach mogą się nawzajem wzmacniać, ale także nie mieć na siebie wpływu ze względu na sporą różnicę (np. wysoka pozycja wśród innych twórców i niska pozycja rynkowa):

Są autorzy, którzy mają, czy autorki, które mają, mam wrażenie, wysoką pozycję, pomimo tego, że nie sprzedają wielu książek, ale wszyscy wiemy, że te książki są znakomite, że to jest świetna literatura i taki autor, taka autorka cieszy się szacunkiem i uznaniem. [R47_PS]

Respondenci podają przykłady umacniania się pozycji w jednym wymiarze dzięki wysokiej pozycji w innym wymiarze, ale także przykłady sytuacji, w których taka zależność nie występuje. Empiryczne dane zatem wskazują na ograniczenia zastosowania teorii Pierre’a Bourdieu, która mówi o możliwości „przekucia” kapitału symbolicznego w kapitał ekonomiczny⁴⁴.

44 Bourdieu, P. (2001) *Reguły sztuki*, dz. cyt.

Wielu twórców zwraca uwagę na efemeryczność zajmowanych pozycji. Nawet twórcy o ugruntowanej pozycji borykają się z syndromem „wiecznego debutanta”. Każda kolejna książka, zlecenie, przedsięwzięcie, pomimo ogromnego i uznanego dorobku, wiąże się z napięciem i niepewnością. Wielu twórców zauważa, iż kolejna książka może przynieść potwierdzenie zajmowanej pozycji, ale niesie także ryzyko jej utraty. Bardzo duża dynamika, zmiany pokoleniowe, trendy czytelnicze, mody i mechanizmy rynkowe sprawiają, iż zajmowanie wysokiej pozycji w jakimkolwiek wymiarze nigdy nie jest dane raz na zawsze. W połączeniu ze specyficznym „rozcłunkowaniem” przestrzeni literackiej na mniejsze lub większe mikroświaty, zajmowanie danej pozycji jest w rzeczywistości ciągłym procesem, niezwykle płynnym i podatnym na dynamiczne zmiany:

Ale myślę, że to się bardzo też zmienia z czasem, że ktoś, kto był znany i był supergwiazdą, powiedzmy w cudzysłowie, 15 lat temu, może być tak, że w ogóle go nikt nie zna. Najbardziej młodzi ludzie. Nie kojarzą na przykład takich osób, które gdzieś kiedyś miały ten swój taki moment silny i że gdzieś to wszystko jest takie bardziej dynamiczne i się zmienia na naszych oczach przez to, że mamy te narzędzia ku temu, żeby po prostu obserwować to, co jest w danym momencie i rzadziej sięgamy do przeszłości przez to. Ale mam taką świadomość i to też to obserwuję, że to nie jest dane na zawsze. [R64_IL]

W Polsce to ja mam taką jakąś superpozycję w tym akurat wąskim gronie dramatisarce czy dramatisarzy. No to super, ale tak naprawdę to w literaturze szeroko pojętej to w ogóle nigdzie chyba. Więc na tym polegają takie powiedzmy kariery w wąskich dziedzinach. [R36_PS]

Wskaźniki pozycji w mikroświatach różnią się w poszczególnych branżach. W mikroświatach tłumaczy i tłumaczek istotnym wskaźnikiem jest pozycja autora, którego się tłumaczy. Twórczość wysoko oceniana przez kolegów i koleżanki z branży będzie jednocześnie „windować” pozycję tłumacza nie tylko w wymiarze mikroświatów, ale także na rynku wydawniczym i wśród czytelników. Podobną rolę w mikroświatach ilustratorów i ilustratorek odgrywa warsztat, znajomość rzemiosła, która często utożsamiana jest z ukończeniem Akademii

Sztuk Pięknych. Pomimo tych różnic badania wskazują następujące wskaźniki pozycji w mikroświatach:

- ocena poziomu artystycznego dzieła przez grono koleżanek i kolegów z branży (talent, warsztat, wykształcenie);
- dotychczasowy dorobek artystyczny;
- opinie krytyków literackich, recenzje;
- nagrody literackie;
- aktywny udział w festiwalach literackich;
- renoma wydawnictwa, w którym publikowane są książki twórcy;
- poziom zaangażowania na rzecz mikroświata;
- sieć relacji w mikroświecie (towarzyskich i zawodowych).

Mimo tego, że twórcy są świadomi, iż uniwersalne kryteria oceny wartości artystycznej dzieła literackiego są trudne do zdefiniowania, budują przekonanie o swojej własnej pozycji na podstawie opinii kolegów i koleżanek z najbliższego kręgu ilustratorów, poetów, dramaturgów, w szczególności tych, do których mają zaufanie i których twórczość sami wysoko oceniają:

No i tak to zainteresowanie czytelnicze jest minimalne. I tak, no, tak naprawdę zależy nam wszystkim, wydaje mi się, żeby tych pięciu kolegów, dla każdego to są inni koledzy, są tam też koleżanki oczywiście, żeby klepnęło, że fajnie. Dla mnie to jest największy komfort w ogóle zajmowania się tym zajęciem, że nie muszę, nie wiem, wypruwać sobie żył marketingowo, oczywiście ludzie też to robią, też to robią. [R16_PS]

Twórcy oceniają wartość artystyczną dzieła według kryteriów przyjętych w danym mikroświecie, co oznacza, iż przechodząc do innego mikroświata, kryteria te mogą okazać się już zupełnie inne:

Jednak to wartość artystyczna jest ważna. Ja myślę, że jak się rozmawia z autorami, to trzeba zwrócić uwagę przede wszystkim na to, czy ten ktoś ma wykształcenie artystyczne, czy rzeczywiście się rozwija, jaki jest warsztat tej pracy, czy to jest dobry warsztat, czy to jest jakiś kicz przejęty z Zachodu. I dopiero potem sprawdzić sprzedaż. No jednak nam wszystkim zależy na tym, żeby w jakiś sposób siebie realizować i też żeby ta książka

miała jakiś sens, że wyjdzie na tym rynku i ja mam satysfakcję, że to jest książka wysokiej jakości. Sprzedaż to dobrze, bo musi być, żeby się jakoś utrzymać, ale to nie jest priorytet. [R5_IL]

Warto też zwrócić uwagę na kryteria związane z budowaniem sieci relacji między twórcami oraz poziomem ich zaangażowania w działania na rzecz danego mikroświata:

W tych dwóch ostatnich książkach, kiedy w ogóle były spotkania autorskie, czyli mojego tomu „XY”, były to spotkania organizowane raz przez X, który był wydawcą, ale też chyba dwa spotkania jeszcze miałam, czy trzy, które organizowane były przez zaprzyjaźnione osoby. Czyli gdybym nie miała zaprzyjaźnionych osób zajmujących się literaturą, którym zależało na tym, żebym mogła mieć spotkanie w innym mieście niż swoje, nie odbyłyby się one. Czyli właściwie to jest kwestia wsparcia i zabiegania osób, które ja znam. [R36_PS]

W przypadku wskaźników pozycji na rynku wydawniczym zdecydowanie łatwiej jest je zdefiniować. Są to wskaźniki empirycznie uchwytne, mierzalne, takie jak:

- wysokie nakłady książki,
- duża liczba sprzedanych książek,
- sprzedaż licencji na wykorzystanie dzieła na różnych polach eksploatacji (scenariusz do serialu czy filmu, gra komputerowa etc.)
- sprzedaż licencji na wydanie dzieła za granicą (liczba tłumaczeń i sprzedanych książek),
- status bestsellera,
- wysokie zarobki umożliwiające utrzymanie się wyłącznie z pracy twórczej.

Gdybyśmy mieli przeprowadzić badania pozycji twórców wśród czytelników według obiektywnych kryteriów, skoncentrowalibyśmy się na liczbie spotkań autorskich i liczbie ich uczestników, statystykach wypożyczeń bibliotecznych (PLR) czy liczbie czytelników mierzonej przez liczbę sprzedanych książek. Takie wskaźniki jednak rzadko omawiane są przez badanych w odniesieniu do ich pozycji w środowisku

czytelników. Niemal wszyscy respondenci lubią i cenią kontakt z czytelnikami i niemal wszyscy podkreślają silny ładunek emocjonalny tej relacji, którego nie da się w żaden sposób sprowadzić do liczby czytelników. Główną formą kontaktu z czytelnikami wśród pisarzy i pisarek są spotkania autorskie, wśród ilustratorów i ilustratorek – spotkania połączone z warsztatami. Tłumacze i tłumaczki znacznie rzadziej uczestniczą w spotkaniach autorskich czy dyskusjach, częściej natomiast kontaktują się z czytelnikami na różnego rodzaju forach dyskusyjnych i poprzez media społecznościowe. Zarówno pisarze, na spotkania z którymi przychodzą tłumy, jak i ilustratorzy, którzy prowadzą warsztaty z grupką kilkunastu dzieci, opowiadają o kontakcie z czytelnikami jako o bardzo radosnym przeżyciu, wydarzeniu, które „dodaje skrzydeł”, motywuje, daje poczucie spełnienia i stanowi potwierdzenie słuszności wybranej drogi zawodowej:

To już jest dla mnie nagroda, że ludziom się to podoba i powiem szczerze, że to dodaje skrzydeł i tych sił, żeby po godzinach to robić, bo jak ludziom się podoba i piszą to [...], a jeśli ludzie to piszą i doceniają, czy to komiks, czy na moich socialach, czy gdzieś indziej, to jednak pomaga. Pomaga, bo człowiek jednak siedzi sam w czterech ścianach, często bardzo długie godziny i takie wsparcie jest mega pomocne. Tak więc dziękuję bardzo. [R68_IL]

Czytelnicy, najbardziej czytelnicy. To znaczy mnie to niesamowicie napędza. Każde spotkanie autorskie, ale też to, że ktoś przyjdzie i po prostu powie, że przeczytał, że mu się podobało, że się jakoś odnalazł, że go coś wzruszyło. To jest strasznie taka satysfakcja, ogromna satysfakcja. [R2_PS]

Respondenci zwracają uwagę na fakt, iż grono czytelników tworzy rodzaj wspólnoty – mikroświata, który ogniskuje się wokół twórcy. Jednocześnie jest to wspólnota osób, dla których książka jest wartością, i z którą obcuja na co dzień. Już sam ten fakt prowadzi niektórych badanych do przekonania, iż wspólnota taka jest elitarna w społeczeństwie, w którym czytelnictwo jest na tak niskim poziomie. Narracje respondentów obfitują w przykłady bardzo emocjonalnych doświadczeń związanych z czytelnikami. Emocje towarzyszą zarówno czytelnikom, jak i twórcom, dla których żywy odbiór ich

książek stanowi potwierdzenie ich statusu jako pisarza, ilustratora czy tłumacza:

I powiedział mi do ucha, że ta książka pomogła mu przeżyć śmierć ojca. Znaczy pomogła mu w żałobie. To jest piękne. Albo taki list od stewarda [...], że steward z lotów takich międzykontynentalnych tak się zaczytał, że siedział na podłodze w samolocie i płakał. I nie mógł się uspokoić. Nie mógł się uspokoić, bo ja też się łatwo wzruszam. Nie mógł się uspokoić i koleżanki musiały za niego pójść na jedną rundę rozwożenia jedzenia, bo on po prostu nie mógł się uspokoić. Jak słyszę takie rzeczy, to to są... [Rio_PS]

Ciekawym wątkiem w wypowiedziach pisarzy i pisarek jest bardzo poważne traktowanie spotkań autorskich bez względu na to, gdzie one się odbywają i ile osób gromadzą. Niektórzy badani podkreślają dodatkową wartość spotkań w niewielkich bibliotekach, peryferyjnie usytuowanych względem dużych miast. Czerpią dużą satysfakcję z żywej i autentycznej relacji z czytelnikami:

Takim najbardziej stałym miejscem spotkania autorskiego są biblioteki, zwłaszcza jakieś prowincjonalne. Tam zresztą jest szczególna publiczność, bo tam są ludzie, którzy niekoniecznie twoje książki znają, ale są dużo bardziej otwarci i ciekawi pisarzy niż ludzie w dużych miastach. Jak masz spotkania autorskie w mieście, w dużym typy Poznań, to publiczność jest taka dużo bardziej, jest zawsze większa, ale jest taka bardziej zamknięta, milcząca, tak mam wrażenie, że się wszyscy chyba trochę wstydzą, np. zadawać pytania, natomiast w takich małych miejscowościach jest zupełnie inaczej. [R2_PS]

Cechą specyficzną budowania pozycji twórcy wśród czytelników jest ograniczony zasięg jego oddziaływania, który sprawia, że powstaje bardzo dużo zupełnie nieprzystawalnych mikroświatów czytelniczych, które rządzą się swoją logiką. Na ich rozkład w przestrzeni literackiej wpływ mają kryteria pozaartystyczne, takie jak popularność danego typu literatury wśród czytelników, mody czy typ osobowości twórcy. W niektórych przypadkach mikroświaty czytelnicze przybierają formę wspólnoty fanów, którzy wiernie

towarzyszą twórcy, nawet wtedy, gdy stanowią oni jedynie nieliczną i dość specyficzną zbiorowość:

Jeśli chodzi o publiczność, wiem, że te książki nie sprzedawały się w masowych nakładach. Chodzi mi o te moje albumy komiksowe, zwłaszcza o te nowele graficzne. Nie jest to sztuka przeznaczona dla wszystkich, tylko dla amatorów takiego, a nie innego poczucia humoru. Także nigdy nie należałem do jakiejś ekstraklasy sprzedawalności, a wręcz przeciwnie. Mimo to często spotykam ludzi, którzy mówią, że znają moją twórczość i że ją lubią. I niektórzy, wielu z nich ma też na ścianach moje obrazki albo wydrukowane, albo kupione i tak dalej, więc to też jest miara taka niewymierna sukcesu. Czyli takie uznanie po prostu „zwiewne”, które się łapie jak strzępki dmuchawca.

Nieredukowalność wymiaru pozycji autora wśród czytelników do liczby sprzedanych książek (wymiar pozycji na rynku), sprawia, że niezwykle trudno analizować pozycję czytelniczą w kategoriach hierarchicznych. Należałoby zatem mówić raczej o tych twórcach, których cechuje duże zaangażowanie w relacje z czytelnikami i tych, którzy takiego kontaktu nie utrzymują, a pozycję twórcy wśród czytelników definiować zdolnością do pobudzania żywych i autentycznych interakcji na linii twórca-czytelnik. Stosunkowo najniższa zdolność do takich interakcji widoczna jest wśród tłumaczy i tłumaczek ze względu na fakt, iż ich praca często postrzegana jest jako „rzemieślnicza”, „odtwórcza” w stosunku do autorów. Sami tłumacze zaczynają być dostrzegani w sytuacji, kiedy wysoko oceniany jest autor, którego tłumaczą. Przy czym głośne nazwiska autorów klasyki literackiej nie gwarantują dostrzeżenia tłumacza przez czytelników:

Mam tutaj kolegę Bartnicki, on Joyce’a przetłumaczył, no i w środowisku tłumaczy, literatury, no to był znany, dostał nagrodę, ale że tak powiem, tłumów nie porwał, no bo kto jest w stanie przeczytać Joyce’a? [R15_TŁ]

W takim przypadku brak zainteresowania trudną dla czytelników klasyką literacką sprawia, iż tłumacz może mieć bardzo wysoką pozycję wśród swoich kolegów i koleżanek, natomiast w ogóle nie być dostrzeganym przez czytelników.

W kontekście pozycji twórców wśród czytelników warto także zwrócić uwagę na mechanizm, który polega na budowaniu wysokiej pozycji czytelniczej (pobudzaniu czytelników do częstych interakcji) nie dzięki walorom samego dzieła, ale raczej dzięki rozpoznawalności, medialnej popularności czy po prostu – postrzeganej jako ciekawa – osobowości twórcy. Mechanizm ten dotyczy najczęściej pisarzy znanych ze swojej działalności medialnej. Motywacją do spotkania z takim twórcą wcale nie musi być wydana książka, której uczestnicy spotkania mogą w ogóle nie znać:

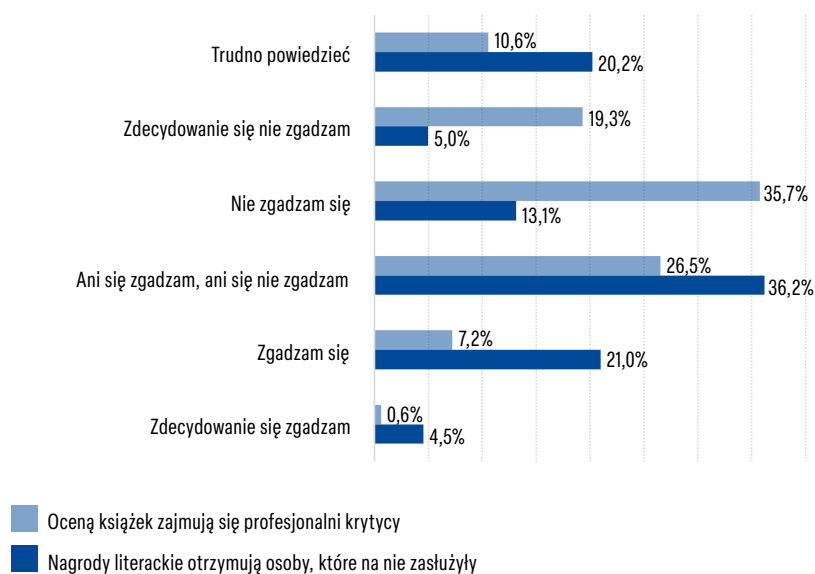
No więc zdarzają się jeszcze jakieś takie typy, ale przeważnie ja przynajmniej słyszę od wielu osób, także młodych, że mnie kojarzą, ale z telewizji. Kojarzą mnie z Instagrama, kojarzą mnie z Facebooka. I coraz częściej mi się zdarza, że na moje spotkania autorskie przychodzą ludzie, którzy mówią, że nie czytali moich książek, ale przyszli, bo mnie znają z Instagrama. [RIO_PS]

NARZĘDZIA BUDOWANIA POZYCJI

W teorii Pierre’a Bourdieu budowanie pozycji symbolicznej twórcy odbywa się w procesie „konsekracji”, a więc swoistego rytuału performatywnego, na mocy którego „instytucje konsekrujące” ustalają hierarchę i pozycję zajmowaną przez twórców. Do takich instytucji – w świetle tej teorii – zaliczyć należy przede wszystkim nagrody, krytykę literacką i wydarzenia, takie jak np. festiwale. W badaniu sondażowym poproszono respondentów o ustosunkowanie się do twierdzeń odnoszących się do nagród i krytyki literackiej. Aż 60% badanych nie zgodziło się z tezą głoszącą, iż oceną książek zajmują się profesjonalni krytycy, a jedynie 8% z taką tezą się zgodziło. Oznacza to, iż w opinii badanych krytyka literacka jako instytucja „konsekrująca” nie odgrywa znaczącej roli w przestrzeni literackiej. Można się domyślać, iż przestrzeń ta została zawłaszczona przez powierzchowne oceny o charakterze promocyjnym, które formułowane są w przestrzeni mediów społecznościowych (rys. 12). Nieco bardziej zniuansowany obraz wyłania się z analizy odpowiedzi badanych na pytanie o obiektywność nagród literackich. ¼ respondentów (25%) zgodziła się z opinią, iż nagrody literackie otrzymują osoby, które na nie zasłużyły, a 30% – nie zgodziło się z tą

opinią. Ciekawe jest to, iż ponad połowa respondentów nie potrafiła jednoznacznie odnieść się do tej opinii. Świadczy to o dużej ambiwalencji postaw w stosunku do nagród literackich. Można podejrzewać, że z jednej strony są one oczekiwane i przynoszą dużo korzyści twórcom, z drugiej strony – budzą też szereg negatywnych emocji.

Rysunek 12. Opinie badanych na temat krytyki literackiej i nagród (N=663)



Źródło: badanie własne

Wypowiedzi respondentów biorących udział w badaniu jakościowym potwierdzają ograniczenia krytyki literackiej i nagród jako narzędzi budowania pozycji symbolicznej we współczesnej przestrzeni literackiej. Z analizy danych jakościowych wynika, iż instytucje konsekrujące ulegają wyraźnej dewaluacji i rozdrobnieniu. W budowaniu pozycji na znaczeniu zyskują natomiast mechanizmy rynkowe oraz media społecznościowe. Zmiany te wpisują się w szerszy nurt przemian o charakterze cywilizacyjnym, obejmujący transformację cyfrową, nowe nawyki oraz praktyki tworzenia i odbioru kultury, w tym literatury.

Badani dużo uwagi poświęcili refleksji nad funkcją nagród literackich. Należy tutaj zaznaczyć dużą dysproporcję pomiędzy liczbą

i rangą nagród przyznawanych pisarzom i pisarkom oraz przedstawicielom pozostałych zawodów. W Polsce wciąż jest stosunkowo niewiele nagród za działalność translatorską i ilustratorską – pozostają one w cieniu nagród za twórczość literacką. Co więcej, w samym tylko obszarze twórczości literackiej istnieje duża dysproporcja w liczbie i randze nagród przyznawanych poetom, dramaturgom, prozaikom czy reportażyście. Innym ważnym rysem procesu przemian w dziedzinie konkursów literackich jest ich znaczny ilościowy przyrost, a co za tym idzie – zdecydowane rozdrobnienie. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest także „rozdrobnienie” kapitału symbolicznego, prestiżu przynależnego laureatowi konkursu. Ostatecznie prowadzi to do dewaluacji nagród jako narzędzia budowania pozycji twórcy. Niewielkie znaczenie nagród wiąże się też z bardzo krótkim cyklem życia książki oraz ogromną liczbą książek na rynku. Sprawia to, że nawet jurorzy konkursów nie są w stanie dokładnie się z wszystkimi książkami zapoznać i wybrać z nich najlepszą:

Ja myślę, że one się trochę zdewaluowały. To jest taka sytuacja, że ich jest trochę i być może za dużo, chociaż z drugiej strony nie można powiedzieć, że jest za dużo, no bo to jest dalej forma dystrybucji finansów, tylko czy nagroda wywołuje taką sytuację, że to wszystko jest taką, się robi trochę taką bieżączką. Tak naprawdę książka w Polsce istnieje 2-3 miesiące i jeżeli nie ma jakiegoś wielkiego odzewu, to ona znika i za chwilę idzie coś nowego, coś nowego i w tej chwili naprawdę już mało kto moim zdaniem ogarnia w ogóle to od strony technicznej, no bo to nawet wystarczy sobie zadać pytanie, no jeżeli jakaś nagroda jest ogłaszana powiedzmy w styczniu, jest wręczana w czerwcu, nie wiem, w prozie wychodzi 200 książek, powiedzmy strzelam teraz, na przykład, to siłą rzeczy, co by to musiało oznaczać? To by musiało oznaczać, że każdy juror dziennie czyta, no nie wiem, jedną książkę przynajmniej. Całkowicie niemożliwe. I doskonale myślę, że sobie wszyscy z tego zdają sprawę. Są pewne nazwiska, które są głośniejsze na wszelkich listach, no i są wiadomo ludzie, którzy lepiej piszą, gorzej, no wiadomo, też można jakąś gradację przeprowadzić. [R55_PS]

W rezultacie takiej sytuacji nazwiska laureatów prestiżowych nagród, w szczególności gdy są to nazwiska debutantów, z trudem przebijają

się nie tylko do świadomości czytelników, ale także innych twórców. Badani często powołują się na ten argument, mówiąc o dewaluacji nagród. Nawet twórcy, którzy mają wyraźną pozycję w mikroświatach literackich, na rynku wydawniczym i wśród czytelników nie są w stanie śledzić nazwisk laureatów poszczególnych konkursów:

Respondent: Nikt nie pamięta. Pan pamięta, kto dostał nagrodę w zeszłym roku?

Moderator: No nie.

Respondent: No to na tym to polega. Kiedyś się pamiętało. Jak ona się pojawiła na początku, to się pamiętało. [R24_PS]

Nie oznacza to, że nagrody nie mają żadnego znaczenia, a jedynie to, że – co często podkreślają badani – nie przekładają się one na pozycję na rynku wydawniczym (sprzedaż) ani też na pozycję w mikroświatach czytelnicznych. Ich rola w budowaniu pozycji twórcy ogranicza się w zasadzie do obszaru określonych mikroświatów twórców. Rozdrobnienie nagród sprawia zatem, że ich laureaci cieszą się szacunkiem kolegów i koleżanek ze swojego najbliższego branżowego mikroświata (np. wśród poetów), ale mogą oni być już kompletnie niewidoczni w innych (np. wśród dramaturgów):

Więc jeśli chodzi o nagrody, ja zdecydowanie zmniejszyłabym ich rolę, bo ona jest niewidzialna, ona jest tylko środowiskowa. Na zewnątrz to nie przynosi nam nic, oprócz kosztów, że czasem ja się trochę boję powiedzieć, że dostałam nagrodę, bo wiem, że moja koleżanka albo kolega nie napisał gorszej książki. [R12_PS]

Badani w swoich narracjach dzielą się swoimi doświadczeniami i opiniami na temat kilku typów konkursów. Konkursy te różnią się pod względem zasięgu, domeny, czasu powstania oraz wartości finansowej nagrody. Respondenci w swoich wypowiedziach odnosili się do następujących nagród:

1. Nagrody o zasięgu krajowym i europejskim:
 - Nagroda Fundacji im. Kościelskich,
 - Nagroda Żółtej Cizemki,

- Nagroda Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek (konkurs „Najpiękniejsza Książka Roku”),
- Książka Roku Polskiej Sekcji IBBY,
- Literacka Nagroda Europy Środkowej Angelus,
- Nagroda im. Ryszarda Kapuścińskiego,
- Nagroda Literacka im. Witolda Gombrowicza,
- Ogólnopolski konkurs Sinoprzekład,
- Nagroda Literacka im. Leopolda Staffa (przekład),
- Paszporty „Polityki”,
- Złoty Kurczak (komiks),
- Nagroda Dramaturgiczna im. Tadeusza Różewicza,
- Literacka Podróż Hestii,
- Ogólnopolski Konkurs Poetycki im. Haliny Poświatowskiej,
- Ogólnopolski Konkurs Poetycki „O Laur Czerwonej Róży”,
- Wrocławska Nagroda Poetycka Silesius,
- Nagroda im. Wisławy Szymborskiej,
- Ogólnopolski Konkurs Literacki „Złoty Środek Poezji”.

2. Konkursy o zasięgu lokalnym:

- Nagroda Prezydenta Miasta Gdańska za Twórczość Translatorską im. T. Boya-Żeleńskiego,
- Nagroda Krakowa Miasta Literatury UNESCO,
- Nagroda Literacka m.st. Warszawy,
- Pomorska Nagroda Literacka „Wiatr od morza”.

Pomimo ambiwalentnych postaw twórców w stosunku do nagród, ich otrzymanie zawsze wiąże się z dużą radością i satysfakcją. Nagrody wciąż pełnią kilka istotnych funkcji w przestrzeni literackiej:

- stanowią potwierdzenie uznania dla dorobku twórcy ze strony kolegów i koleżanek z branży, przez co budują ich pozycję w mikroświatach twórców;
- stanowią potwierdzenie statusu zawodowego pisarza, ilustratora czy tłumacza (przekonanie o „dobrze wykonanej robocie”, o tym, że „robię to na czym się dobrze znam”), co jest szczególnie ważne na etapie debiutu twórcy,
- stanowią dodatkowy zastrzyk finansowy, w niektórych przypadkach pozwalający na komfortową pracę nad kolejną książką;

- zastępują do pewnego stopnia rolę profesjonalnej krytyki literackiej, która – zdaniem badanych – jest w poważnym kryzysie;
- pomagają w procesie promocji twórcy i książki, chociaż w niewielkim stopniu przekładają się na sprzedaż.

Poza oczywistymi korzyściami z otrzymania nagrody badani zwracali też uwagę na nieuniknione napięcia, jakie wywołuje system konkursowy wśród twórców, oraz fakt, iż żadna nagroda nie gwarantuje trwałej pozycji w przestrzeni literackiej. Pozycja ta musi być wciąż potwierdzana, a napięcie z tym związane wywołuje silne negatywne emocje oraz presję, którą odczuwają nagrodzeni twórcy:

Tym bardziej. Więc skoro jest to obciążenie psychiczne, skoro jest to niepotrzebne podbijanie i tak istniejącej rywalizacji, skoro kosztem tego jest depresja naprawdę, faktycznie występująca oraz dopuszczenie do głosu wewnętrznego krytyka, bo teraz to, co napiszę, to już o Jezusie, o Jezusie. Boję się w ogóle napisać pierwsze zdanie. Trudno jest z drugą książką po nagrodzie. Trudniej niż bez nagrody. [R12_PS]

Zdecydowana większość badanych otrzymała nagrodę literacką lub była do niej nominowana. W porównaniu do twórców, którzy takich nagród nie otrzymali, badani ci starają się zbilansować korzyści i ograniczenia systemu konkursowego. Niemniej jednak formułują szereg krytycznych opinii na ten temat. Co ciekawe, zarzuty pod adresem kryteriów konkursowych, organizatorów czy jury, są niezmiennie od lat. Znamy je z poprzednich badań⁴⁵. Respondenci krytykują:

- brak wystarczających kompetencji jury,
- powoływanie jury i ocenę twórczości według klucza towarzysko-politycznego,
- skupienie werdyktów w rękach wąskiej grupy oceniających (te same osoby „obsługujące” duże konkursy od lat),
- niskie nagrody finansowe, szczególnie w konkursach poetyckich,

⁴⁵ Jankowicz, G., Marecki, P., Sowiński, M., Palęcka, A., Sowa, J., Warczok, T. (2014) *Literatura polska...*, dz. cyt.

- system nagradzania finansowego tylko laureata wybranego spośród kilku finalistów, nominowanych do nagrody.

Sytuacja finalistów zdaje się rozbudzać bardzo negatywne emocje. Twórcy – zarówno nagrodzeni, jak i ci, którzy zostali jedynie nominowani do nagrody – czują się niekomfortowo na gali wręczania nagród. Sytuację taką dokładnie ilustrują poniższe wypowiedzi:

Na przykład jest nagroda „Nike”. Ludzie, no wiadomo, no wiadomo, że wszyscy jesteśmy równi, ale zwłaszcza dziewczyny pójdą jednak po prostu kupić sobie sukienkę i tak dalej, i pojadą do Warszawy na galę i nagle widzą, że ktoś wychodzi, mając 100 tysięcy w kieszeni, a im zostaje satysfakcja. [R57_PS]

I cóż, i zgadzam się z tym, że równie miłe to jest, kiedy jest się nominowanym. Temu towarzyszy taki sam..., takie samo uczucie o wektorze dokładnie odwrotnym, a może nawet większe, kiedy jednak tej nagrody się nie dostaje. No, to wszyscy w środowisku, którzy przez to przeszli, chyba to wiedzą i pewnie się większość z nich zgodzi, że, no, bardzo przykre jest to, co się dzieje później. [R40_TŁ]

Ze względu na fakt, iż sytuacja konkursu rozpala negatywne uczucia i napięcia pomiędzy twórcami, pojedyncze osoby w badanej próbie w ogóle nie biorą udziału w konkursach. To samo dotyczy nielicznych twórców, którzy nie wierzą w profesjonalną ocenę jury lub czują się odrzuceni w swoich mikroświatach literackich.

Kolejnymi instytucjami konsekrującymi pojawiającymi się w dotychczasowych analizach z zakresu socjologii literatury są krytyka literacka i wydarzenia, przede wszystkim festiwale literackie. Dotychczasowa analiza siły oddziaływania krytyki literackiej wskazuje na to, iż nie odgrywa ona znaczącej roli w pozycjonowaniu twórców. W przypadku wydarzeń literackich, takich jak festiwale, nie jest to takie oczywiste. Swoista festiwalizacja różnych obszarów życia społecznego obejmuje także literaturę. Festiwal literacki to wydarzenie, które gromadzi przedstawicieli różnych mikroświatów i czytelników w jednym miejscu i czasie. Badani wielokrotnie zwracali uwagę na fakt, iż tego typu wydarzenie czasami jest dla nich rzadką okazją do

wyjścia ze swoich samotniczych pracowni – spotkania *face to face* z kolegami i koleżankami oraz budowania sieci relacji. Na ogół wydarzenia literackie oceniane są przez badanych pozytywnie:

To znaczy festiwale literackie są cudownym miejscem integracji, gdzie można spotkać mnóstwo ciekawych ludzi, pogadać, sięść przy jednym stoliku, napić się piwa i spędzić miło czas. Bardzo lubię jeździć, jeźdź, pokazuję się. [R47_PS]

Z wypowiedzi badanych wynika, iż dostęp do życia festiwalowego nie jest powszechny. Ograniczają go z jednej strony organizatorzy, którzy pełnią rolę *gate-keepera* w przypadku niektórych wydarzeń, a z drugiej – czynniki obiektywne, takie jak: duża odległość od miejsca zamieszkania do miejsc festiwalowych (zazwyczaj duże miasta) czy obciążenie obowiązkami rodzinnymi. Festiwale są najczęściej omawianą, ale nie jedyną, formą wydarzeń literackich. Wydarzenia, o których najczęściej mówili badani, to:

1. Festiwale literackie:

- Festiwal Góry Literatury (Nowa Ruda, Radków);
- Międzynarodowy Festiwal Literatury im. Josepha Conrada w Krakowie;
- Festiwal im. Cz. Miłosza w Krakowie;
- Międzynarodowy Festiwal Literatury Dziecięcej w Rabce (Rabka Festival);
- Międzypokoleniowy Festiwal Literatury Dziecięcej – Ojce i Działki (Gdynia, Sopot, Warszawa, Lublin, Wrocław, Katowice);
- Festiwal Stolica Języka Polskiego w Szczecinie (Szczecin i Zamość);
- Festiwal Słowa im. Jerzego Pilcha w Wiśle;
- Krakowski Festiwal Komiksu;
- Międzynarodowy Festiwal Komiksu i Gier w Łodzi.

2. Cykliczne spotkania i konferencje branżowe:

- Gdańskie Spotkania Literackie „Odnalezione w tłumaczeniu”;
- Festiwal Komunikacji Ilustrowanej ILUSTRATOR.

3. Konwenty:
 - Pyrkon Festiwal Fantastyki w Poznaniu;
 - Copernicon w Toruniu;
 - Białogard Comic Con.
4. Targi książki (Kraków, Warszawa, Gdańsk).
5. Gale wręczenia nagród literackich (dla tłumaczy, ilustratorów, pisarzy).
6. Warsztaty dla twórców organizowane przez wydawnictwa (np. warsztaty tłumaczeniowe).
7. Plenery (ilustratorzy).

Wśród omawianych przez badanych wydarzeń znajdują się festiwale o zasięgu międzynarodowym, krajowym oraz lokalnym. Uczestnictwo badanych w festiwalach wiąże się zazwyczaj z cyklem wydawniczym, z promocją najnowszej książki. Twórcy uczestniczą w wydarzeniach nie tylko w roli zaproszonych gości, ale także w roli osób prowadzących spotkania i debaty czy członków jury. Niektórzy badani postrzegają swój aktywny udział w wydarzeniach literackich jako istotny element uprawianego zawodu. Podejmowane przez twórców aktywności podczas wydarzeń ilustrują ich najważniejsze funkcje. Z punktu widzenia twórcy są to:

- promocja książki (udział w spotkaniu z czytelnikami, podpisywanie książek),
- budowanie pozycji i rozpoznawalności (udział w debatach, dyskusjach),
- integracja z innymi twórcami (spotkania kulturalne, dyskusje, afterparty),
- dodatkowy dochód dla twórców (honoraria za przeprowadzone warsztaty, udział w spotkaniach, w jury),
- sprzedaż książki/poszukiwanie nowych zleceń.

Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na specyfikę analizowanych zawodów. Największe zaangażowanie w życie festiwalowe widoczne jest wśród pisarzy i pisarek, nieco mniejsze wśród ilustratorów i ilustratorek, natomiast stosunkowo niewielkie wśród tłumaczy i tłumaczek. Aktywność i obecność tych ostatnich w wydarzeniach literackich zdecydowanie wzrosła w ciągu ostatnich lat. Tłumacze i tłumaczki

mają swoje stałe stoisko na dużych targach książki, uczestniczą w debatach festiwalowych oraz w coraz liczniejszych galach poświęconych wręczaniu nagród. Wzrost aktywności tłumaczy i tłumaczek w tym obszarze jest jednym z elementów wyraźnej konsolidacji środowisk wokół Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury i zwiększenia widoczności tej kategorii zawodowej w przestrzeni publicznej. Najczęstszą formą uczestnictwa ilustratorów i ilustratorek w wydarzeniach literackich są warsztaty, często powiązane z książką. Wśród przedstawicieli tej kategorii zawodowej również widać wyraźne tendencje integracyjne, przejawiające się w tworzeniu własnych branżowych wydarzeń, takich jak Festiwal Ilustrator, czy działania zmierzające do powołania branżowego stowarzyszenia ilustratorów i ilustratorek. Mimo tych zmian to pisarki i pisarze pozostają głównymi aktorami na największych festiwalowych scenach, w ramach których dla ilustratorów i tłumaczy często wyodrębnia się osobne pasma tematyczne. Wyjątkiem są typowo branżowe wydarzenia, takie jak np. spotkania „Odnalezione w tłumaczeniu”, w którym czołowymi aktorami są tłumacze i tłumaczki.

Duża liczba wydarzeń literackich i okołoliterackich sprawia, iż ich znaczenie w budowaniu pozycji twórców jest niewielkie. Niektóre wydarzenia jednak uznawane są przez respondentów za prestiżowe ze względu na ich zasięg, tradycję i dużą liczbę uczestników. To w odniesieniu do takich wydarzeń niektórzy respondenci formułują szereg krytycznych opinii. Badani zwracają uwagę przede wszystkim na powiązania pomiędzy organizatorami i twórcami o charakterze towarzyskim, które decydują o tym, iż stała grupka twórców pojawia się na wszystkich kluczowych festiwalach literackich. Sytuację taką opisują najczęściej twórcy, którzy obserwują festiwalowe życie z pewnego dystansu, lub którzy nie są na nie zapraszani:

Są takie stałe kręgi organizatorów festiwalu. Więc wytwarza się pewna taka, jakby to określić, taka grupa dość zwarta, która strzeże swoich interesów i ostatnio w dużym stopniu też to wpływa na ranking pisarzy. Dlatego, że to jest dość istotne, jeśli chodzi o prestiż pisarza, kto jest zapraszany, a kto nie jest zapraszany. [R24_PS]

Kolejnym obszarem krytyki badanych są honoraria dla twórców z tytułu udziału w festiwalach, które są niezwykle zróżnicowane.

Zagadnienie to omówiono w poprzednim rozdziale. Z punktu widzenia znaczenia wydarzeń dla budowania pozycji twórcy w przestrzeni literackiej to właśnie tego typu „podskórne” mechanizmy, jak dobór festiwalowych gości i wysokie honoraria dla wybranych, posiadają pewną moc konsekuracyjną. Z wypowiedzi respondentów wynika, iż rezultatem tych mechanizmów jest akumulacja symbolicznych i ekonomicznych zasobów przez twórców, którzy i tak posiadają już bardzo wysoką pozycję w przestrzeni literackiej. Mechanizmy te są bliźniaczo podobne do zgłaszanych przez badanych praktyk związanych z dystrybucją przez biblioteki środków z Narodowego Programu Rozwoju Czytelnictwa, gdzie zapraszając autorów, faworyzuje się twórców uznanych i rozpoznawalnych⁴⁶. Ostatecznym efektem tego typu mechanizmów jest zwiększanie się zróżnicowania i dystansu między pozycjami poszczególnych twórców w przestrzeni literackiej.

Siłę oddziaływania „instytucji konsekrujących” na pozycję twórcy w przestrzeni literackiej zdecydowanie osłabiają bardzo dynamiczne procesy rynkowe, cyfryzacja i przemiany w sferze odbioru dzieła literackiego. Wśród procesów rynkowych wskazać należy dominującą rolę dystrybutorów i dużych sieci sprzedażowych działających według logiki masowej produkcji i sprzedaży, w której kluczową rolę odgrywają strategie marketingowe i różne techniki promocyjne. Dużym graczom na rynku dystrybucji i sprzedaży stosunkowo łatwo sterować tym, jakie książki będą eksponowane we wszystkich sieciowych księgarniach i w jaki sposób. Równie łatwo takim graczom szybko wycofać słabo sprzedające się tytuły, kreować mody i trendy czytelnicze. Zdarza się, że mody te nie idą w ogóle w parze z werdyktami jurorów. Badani dostrzegają te zjawiska, ale nie są jednomyślni w swoich opiniach. Wynika to z faktu, iż niektórzy z nich czerpią wiele korzyści z funkcjonowania w tym masowym obiegu, podczas gdy inni są z niego wyłączeni. Jedni i drudzy jednak dostrzegają ciekawe zjawisko dowartościowania i rozwoju małych, niezależnych księgarni, klubokawiarni literackich, które – mimo bardzo nierównych szans na rynku książki – znajdują swoich odbiorców i stają się alternatywą dla masowego obiegu literackiego w wielkich sieciach sprzedażowych.

⁴⁶ Zob. Rachubik, J., Sroczyński, M., Oleszczuk-Zygmuntowski, J. (2024) *Jeszcze książka nie zginęła?*, dz. cyt.

Zjawisko to świadczy o zmianach, które zaobserwować można w praktykach czytelniczych oraz potwierdza tezę o rozdrobnieniu przestrzeni literackiej na mikroświaty. W socjologii literatury od zawsze zwracano uwagę na podział pomiędzy czytelnikiem masowym i elitarnym. Tego drugiego zazwyczaj obdarzano wysokim kapitałem kulturowym, który pozwala na rozkoszowanie się literaturą erudycyjną, trudną, wymagającą znajomości różnych kontekstów i konwencji. Tymczasem rozczłonkowanie współczesnego rynku książek, które można nabyć w formie papierowej, e-booka, audiobooka, w księgarni sieciowej, małej lokalnej klubokawiarni czy na stoisku ulubionego twórcy podczas konwentu, kształtuje podziały na grupy czytelnicze, które to podziały nie przebiegają już tylko pomiędzy masowym a elitarnym.

We współczesnym obiegu książki nie sposób pominąć roli mediów jako pośrednika pomiędzy czytelnikiem a twórcą. Media – w tym w szczególności społecznościowe – zdają się odgrywać istotną rolę w pozycjonowaniu twórców szczególnie w wymiarze rynkowym, jak też i w odbiorze czytelników. Badani twórcy uświadamiają sobie znaczenie mediów zarówno w promocji i sprzedaży ich książek, jak też i w budowaniu własnej rozpoznawalności. Ich postawy w tym zakresie obejmują szerokie spektrum od bardzo dużej aktywności i świadomego kreowania własnego wizerunku, poprzez działania uznane za „konieczne”, „niezbędne”, aby uprawiać z sukcesem wybrany zawód, aż do całkowitego jego odrzucenia i niechęci do wszelkiej aktywności na tym polu:

Tak, to niestety tak jest, że książki się sprzedaje twarzą własną niestety i jest taka presja, to znaczy można oczywiście zdać się na dział promocji wydawnictwa, ale to nie gwarantuje sukcesu, a raczej zazwyczaj jest niewystarczające. To znaczy pisarz, który nie promuje swojej książki sam, nie istnieje. Po prostu nie istnieje na rynku, nie sprzedaje. [R2_PS]

Niechęć wielu twórców do medialnej aktywności wiąże się też z nieuniknionym konfliktem wewnętrznym pomiędzy chęcią bycia rozpoznawalnym i czytany, a zachowaniem własnej prywatności i autentyczności:

Na pewno nie chciałabym być sławna w tym sensie, że nie chciałabym, żeby ludzie mnie rozpoznawali na ulicy. Uważam, że to jest jakieś koszmarnie

obciążenie i uważam, że wszyscy, którzy tego pragną, to mają coś nie tak głową. [...] Ja jestem tą osobą, która rzuciła to wszystko i pojechała na wieś. [R16_TŁ]

Dodatkowe obawy związane z aktywnością w mediach społecznościowych wywołuje już sama specyfika tych mediów. Ponieważ mają one charakter interaktywny, mogą z jednej strony przynieść oczekiwaną informację zwrotną od czytelnika, ale równie dobrze szereg negatywnych czy obraźliwych komentarzy.

Należy też zwrócić uwagę na to, iż na postawy twórców duży wpływ ma przynależność do danej branży oraz doświadczenia pokoleniowe. W przypadku tłumaczek i tłumaczy zagadnienie budowania własnego wizerunku przez media tradycyjne czy społecznościowe wydaje się czymś zupełnie abstrakcyjnym. Przedstawiciele tego zawodu najczęściej nie odczuwają takiej potrzeby:

Nie chodzę na rauty, nie chodzę na spotkania, chyba, że naprawdę muszę. Nie mam potrzeby rozczapierzania tego ogona absolutnie. Uważam, że jeżeli chodzi o tłumacza, powinien się bronić swoją pracą. Pisarz to trochę inaczej, inaczej wygląda działalność literata w wersji pisarz, bo on musi być trochę narcystyczny. Natomiast my powinniśmy raczej w kąciку siedzieć. Ja to robię i wydaje mi się, że dopóki moja praca się broni, to jest dobrze. [R66_TŁ]

W przypadku ilustratorów i ilustratorek dosyć popularną wersją kreowania własnego wizerunku jest prezentowanie własnych prac w mediach społecznościowych (Instagram) w formie grafiki, ilustracji, kolaży lub krótkich filmików przedstawiających etapy pracy twórczej. Reprezentanci tej branży często też posiadają konta na platformach typu Behance, gdzie prezentują swoją sylwetkę twórczą, przykłady prac, portfolio po to, aby pozyskać zlecenia:

Ale też nie ukrywam, że jakby zdaję sobie sprawę z tego, że obecność w mediach społecznościowych dzisiaj jest bardzo potrzebna. I ja też wiem, że niektóre zlecenia zawodowe, jakie dostałam, takie zupełnie poważne, polegały na tym, że ktoś zobaczył, że nie wiem, ja lubię malować rośliny. Albo rzucać jakiś tam temat. Coś, co robiłam tylko dla siebie i dla przyjemności, nie myśląc jeszcze w ogóle o książce. [R19_IL]

Najbardziej jednak aktywną kategorią zawodową w przestrzeni medialnej pozostają pisarze i pisarki. W tym przypadku aktywność medialna przyjmuje bardzo wiele zróżnicowanych form:

- wywiady i dyskusje w mediach tradycyjnych (telewizja, radio, prasa),
- aktywne prowadzenie profilu w mediach społecznościowych (Facebook, Instagram, Tik-Tok),
- realizacja własnych podcastów,
- publikacja cyklicznych filmów na kanale YouTube (własny program).

Relatywnie najlepiej ocenianą formą aktywności w mediach jest zaproszenie twórcy do programów w mediach tradycyjnych, w szczególności w radiu, gdzie mają oni większą swobodę i przestrzeń na dłuższą, pogłębioną wypowiedź. W bardzo zróżnicowany sposób badani podchodzą do kwestii aktywności w mediach społecznościowych. Zdecydowanie chętniej aktywność w mediach społecznościowych podejmują twórcy młodszy. W przypadku twórców, którzy debiutowali przed erą rozwoju mediów społecznościowych, korzystanie z tych mediów budzi często niechęć. Badanych w szczególności zniechęca duży nakład pracy i czasu, jaki trzeba poświęcić na przygotowanie jakościowo dobrych i cyklicznie publikowanych materiałów. Kreowanie własnego wizerunku postrzegają też jako działanie wątpliwe etycznie:

No, to jest element, który wykonuję niestety bardzo źle. Co też jest myślę pokoleniowe, że nasze takie pokolenie X, tak powiedzmy, jakby zyskiwało świadomość w takich czasach sprzeciwu wobec właśnie, no nie wiem, w czasach po prostu fight clubu, tak? Że w ogóle na takiej pogardzie wobec kultury jakby bycia akwizytorem samego siebie, sprzedawania się i tak dalej. [R57_PS]

Dostrzegają oni korzyści płynące z prezentacji swojego dorobku, promocji książki, cieszą się jednak w sytuacji, kiedy to wydawnictwo przejmuje na siebie obowiązek związany z promocją twórcy i książki i przez swoje kanały dociera do czytelników.

Szczególnym przypadkiem twórców, o których dosyć często mówią badani, są pisarze i pisarki, którzy określani są mianem „celebrytów”.

Literacki celebryta to osoba, która jest stale obecna w przekazach medialnych o różnym zasięgu i formie. Jest to osoba dobrze znana nie tylko w kręgu czytelników, ale szerzej w świadomości społecznej, na równi z aktorami, reżyserami, dziennikarzami. Pisarz celebryta, to osobowość medialna, która wypowiada się nie tylko w kwestiach związanych z literaturą, ale szerzej – z kulturą, życiem społecznym i politycznym. Twórca taki ma zazwyczaj swoje zagorzałe grono fanów, które jest bardzo liczne i można je zmierzyć za pomocą takich wskaźników, jak liczba like’ów, followersów etc. W przypadku takich twórców media pełnią rolę akceleratora kumulacji kapitału symbolicznego, a co za tym idzie – budowania pozycji w przestrzeni literackiej w szczególności w dwóch omawianych wymiarach: w wymiarze rynkowym i wśród czytelników. Opinie badanych na temat „celebryctwa” są ambiwalentne. Z jednej strony twórcy podkreślają konieczność budowania własnego wizerunku jako elementu bycia artystą, a z drugiej strony – dystansują się w stosunku do takiej formy kreacji, w której autor wypowiada w przestrzeni publicznej opinie na każdy – niezwiązany z literaturą – temat. Niektórzy badani postrzegają też nadmierne eksponowanie własnej osoby w mediach jako swoisty „ekshibicjonizm”:

Bycie popularnym za dobre prace jest jak najbardziej, jakby wszyscy to szanują. A natomiast taka nadmierna ekspozycja... [...] Taki nadmierny exhibicjonizm i też filmowanie, nie wiem, procesu twórczego. Wydaje mi się, że każdy, kto się tym zajmuje zawodowo wie, że to jest nienaturalne i że to jest zrobione pod te kanały promocji i to jest wyśmiewane. [R69_IL]

Większość badanych nie odczuwa potrzeby kreowania swojego wizerunku, jednak chce mieć kontakt ze swoimi czytelnikami – głównie przez własny profil w mediach społecznościowych. Dla wielu badanych konflikt między potrzebą dotarcia do odbiorców i niechęcią do aktywności medialnej wydaje się nierozwiązanym dylematem, który powoduje dodatkowe obciążenie psychiczne.

Potwierdzenie znaczenia pozycji w przestrzeni literackiej dla samych twórców odnaleźć można również w odpowiedziach badanych na pytanie o to, jak definiują sukces. Badani odnoszą się do wszystkich trzech opisanych wymiarów: uznania ze strony kolegów i koleżanek

z branży (pozycja wśród innych twórców), sukcesu sprzedażowego (pozycja rynkowa) i rozpoznawalności (pozycja wśród czytelników). Jednocześnie w odpowiedziach na to pytanie zawiera się informacja na temat wartości, które cenią twórcy. Są to: autonomia, niezależność, wysoka jakość artystyczna dzieła:

Trzy przeplatające się wątki. I kolejność, w jakiej wymienię, to nie jest kolejność ważności, tylko akurat tak przychodzi na język. Znaczy oczywiście, jeżeli książka się sprzedaje w dużym nakładzie, to wtedy ja czuję, że to jest sukces i się cieszę. Jeżeli książka zdobywa nagrody, to ja to odbieram jako sukces i się cieszę. Jeżeli książka ani nie zdobywa nagród, ani nie zdobywa dużych pieniędzy, ale ja czuję, że zrobiłem coś fantastycznego i mi się podoba, to ja to też odbieram jako sukces. Więc to są zawsze, ja bym powiedział, to są te trzy takie nogi, które niestety zwykle są oddzielone od siebie, ale mamy też takie książki, którym zdarzyło się zdobyć parę nagród i które były sukcesem finansowym. [R11_IL]

Książka, która okaże się artystycznym sukcesem, to książka, która będzie dla czytelników czymś więcej niż przelotną lekturą czy rozrywką. W wypowiedziach niektórych twórców wyraźnie pobrzmiwa ton misji, jaka wiąże się z ich zawodem:

Sukces jest, jeżeli książka, którą przetłumaczyłem, jest ważna, coś mebluje ludziom w głowie i została zauważona i dobrze się sprzedaje, bo to jest szansa, że wielu ludziom się dobrze umebluje w głowie. Ja mam taką ambicję, żeby tłumaczyć książki, które pomagają ludziom zrozumieć świat w taki, czy inny sposób. [R51_TŁ]

Dla wielu twórców sukcesem jest osiągnięcie takiej pozycji w przestrzeni literackiej, która pozwala na swobodne utrzymanie się z twórczości, a więc sytuację, która jest udziałem bardzo nielicznej grupy twórców:

Dla mnie sukces oznaczałoby to, że ja mogę dzięki pieniądзом zarobionym ze spotkań i ze sprzedaży, mogę, nie zajmując się żadnymi czynnościami innymi niż pisanie literackie, pracować nad kolejną książką. Czyli moje dochody musiałyby być na pewno wyższe niż średnia krajowa, bo umówmy się, że to nie jest komfortowa stawka. Gdybym mogła pracować plynnie,

czyli móc pozwolić sobie na wyjeżdżanie na spotkania, zabezpieczenie codzienności, życia codziennego i tych moich potrzeb, jakie mam, i też potrzeb związanych z pisanie nowej książki, to byłby sukces. Czyli że mam czytelników, dobrze mi się sprzedaje. Ja wierzę w to, że osoba utalentowana, jeśli ma komfort i może zająć się pisanie, to pisanie jest lepsze. Tak utopijnie powiem, więc tutaj sukces oznaczałby możliwość przeżycia, ale nie na poziomie minimalnym, funkcjonowania w pisanie. [R36_PS]

AUTONOMIA I SPOŁECZNA ROLA TWÓRCÓW

Problem autonomii twórców i twórczyni książki jest niezwykle ważny dla zrozumienia wyborów, przebiegu ścieżki zawodowej i właściwego zdiagnozowania najważniejszych dylematów, jakie wiążą się z uprawianiem zawodu pisarza, ilustratora czy tłumacza. Wypowiedzi respondentów potwierdzają słuszność przyjętej koncepcji twórcy jako podmiotu sprawczego, który dokonuje życiowych decyzji, kierując się wartościami, które są dla niego ważne i które chce promować. Jednocześnie w swoich wyborach w sposób refleksyjny dokonuje analizy możliwości i ograniczeń, a w odpowiedzi na nie buduje swoją własną strategię działania.

Zdecydowana większość badanych silnie podkreśla swoją niezależność i autonomię twórczą, których przejawem jest podążanie za własną wizją artystyczną, nieskrępowany wybór prac oraz skuteczna obrona przed jakąkolwiek zewnętrzną ingerencją w ich pracę twórczą. Wyrażając głębokie przekonanie o swojej niezależności niektórzy badani porównują uprawianie zawodu artysty do pracy na etacie (pracy „ustrukturyzowanej”). W porównaniu tym wartością samą w sobie jest szerokie pole autonomii, jakie oferuje praca twórcza:

Na pewno doceniam autonomię, w porównaniu z osobami pracującymi na etacie, które jeśli mają kiego szefa, albo menadżera, albo współ-pracowników, to nie bardzo mają możliwości ruchu. Ja jestem bardzo autonomiczna w tym sensie, że jeżeli z kimś mi się źle współpracuje, to po prostu, jak skończymy projekt, to już nie wracamy. No i to jest duża swoboda, którą bardzo doceniam, bo to było dla mnie kiedyś oczywiste, ale widzę, jakie ludzie mają kłopoty, pracując w jakichś zastanych strukturach,

często w fajnej pracy, ale w której jakby ten zespół się nie zmienia i nie ma na to szans. [R6o_IL]

Inną metaforą w opisie autonomii w zawodach artystycznych jest metafora twórcy jako kowala własnego losu, self-made mana:

Jest to pełna niezależność pod tym względem, że jeśli ja nie chcę czegoś zrobić, to tego nie będę robił. Nie zrobię jakiegoś zlecenia najwyżej. Natomiast, to tak jak chyba wszyscy, którzy nie pracują na etacie, tylko zakładają własną działalność gospodarczą, to taka formułka o byciu panem własnego losu czy kowalem. To naprawdę tak działa. Ja mam świadomość tego, że jeśli ja coś robię, to dlatego, że się na coś zdecydowałem. I właśnie tak definiuję autonomię, którą posiadam w bardzo dużym spektrum. [R8_IL]

Proces samostwarzania się twórcy opisywano już we wcześniejszych opracowaniach, które krytycznie odnoszą się do gorsetu teoretycznego Pierre'a Bourdieu⁴⁷. W świetle tej teorii twórca jest zdany na mechanizmy od niego niezależne, instytucje „namaszczone” autora na twórcę. Zarówno w wypowiedziach, jak i opisie konsekwentnych działań badanych wyraźnie uwidacznia się refleksyjność, dzięki której działania te układają się w mniej lub bardziej spójny ciąg zdarzeń budujących biografię twórcy wokół uznanych przez niego kluczowych wartości.

Za spontanicznymi deklaracjami twórców dotyczącymi ich niezależności często kryje się jednak szereg presji, z którymi twórcy radzą sobie w różny sposób. Nawet jeśli mają poczucie poddania się takiej czy innej presji, jest to jednak ich świadoma decyzja, a nie wynik niewidocznych mechanizmów, które nimi sterują. Najczęściej wskazywane ograniczenia w niezależności twórczej odnoszą się do presji ekonomicznej, presji związanej z warsztatem twórczym i presji ideologiczno-politycznej czy obyczajowej. W przypadku tej pierwszej twórcy odnoszą pojęcie niezależności do swobodnego wyboru zleceń otrzymywanych najczęściej od wydawnictw. Sytuacja ta w niewielkim stopniu dotyczy pisarzy i pisarek. To głównie tłumacze i ilustratorzy funkcjonują w relacji klient-zleceńbiorca z wydawnictwami, które

47 Dziegłowski, M. (2015) *Literatura w gorsecie...*, dz. cyt.

zlecają im wykonanie tłumaczenia czy ilustracji do książki. Poziom autonomii przejawia się w możliwości wyboru zleceń i jest silnie skorelowany z pozycją twórcy. Ci twórcy, którzy mają ugruntowaną i silną pozycję w przestrzeni literackiej, posiadają nieporównywalnie większe pole autonomii od tych, dla których każde zlecenie jest na wagę złota, bez względu na ich indywidualną ocenę wartości dzieła czy własne preferencje. We wszystkich grupach zawodowych obszar autonomii rozpatrywany jest też w kategoriach możliwości skupienia się na najbardziej wartościowych – w opinii twórców – działaniach artystycznych, bez konieczności wykonywania prac komercyjnych w celach zarobkowych. Ze względu na duże nierówności między twórcami co do ich pozycji, tak rozumiana autonomia dostępna jest tylko nielicznym, najlepiej zarabiającym twórcom, którzy utrzymują się wyłącznie z pracy twórczej. Jednak także i w takich przypadkach badani mówią o kompromisach, na jakie się zgadzają na różnych – przeważnie początkowych – etapach swojej drogi zawodowej. W przypadku ilustratorów kompromisy te polegają między innymi na realizacji projektów graficznych dla branży reklamowej, w przypadku tłumaczy – tłumaczenia tekstów użytkowych, a w przypadku pisarzy – opracowywania sloganów reklamowych i artykułów sponsorowanych.

Ważnym wątkiem w narracjach na temat autonomii jest presja związana z warsztatem twórcy, która ma miejsce w relacjach na linii twórca–redaktor. W wypowiedziach tłumaczy i tłumaczek powtarzają się opisy napięć i konfliktów wywołanych naciskami ze strony redaktorów dotyczącymi ostatecznego kształtu tłumaczonego tekstu. Z wypowiedzi i opisywanych działań przedstawicieli tej kategorii zawodowej wynika, iż twórcy są otwarci na dialog i zmiany, jednak stanowczo bronią swojego stanowiska. Mają przy tym wysoką świadomość swoich ustawowych praw, w szczególności prawa do ostatecznej akceptacji lub odrzucenia korekty redakcyjnej:

No to jest coś, co określa ustawa o prawie autorskim. To znaczy ja, autor polskiego tekstu i tłumacz jako autor przekładu jestem chroniony ustawą o prawie autorskim, która określa, że właśnie taki tłumacz ma prawo do tak zwanej korekty autorskiej, to znaczy wydawca musi mu przedstawić proponowane zmiany, tak, czyli po prostu redakcję z widocznymi poprawkami i zasadniczo, no to tłumacz jako autor tego tekstu, jako autor

przekładu decyduje o tym, co tam się w tym tekście stanie i ma prawo się nie zgodzić na różne poprawki redakcyjne czy korektorskie. [R18_TŁ]

Najwięcej emocji wśród uczestników badania budzi jednak taka czy inna próba cenzurowania rezultatów ich pracy. Starsi uczestnicy badania wspominają doświadczenia związane z cenzurą za czasów PRL, która była zinstytucjonalizowaną formą kontroli twórczości literackiej. Formą cenzury i autocenzury, która najczęściej pojawia się w wypowiedziach respondentów, jest różnie rozumiana polityczna poprawność. W opinii respondentów, o ile sama idea – rozumiana jako świadoma postawa szacunku dla przedstawicieli wszystkich grup i kategorii mniejszości – na ogół uznawana jest za słuszną, to jej literalne wdrażanie budzi dystans i niechęć. Badani podają szereg przykładów, w których, ich zdaniem, idea poprawności politycznej prowadzi do absurdów. Uwagi na ten temat wpisują się w szerszą debatę publiczną i znajdują swoje odzwierciedlenie w dyskusjach na takie tematy, jak:

- stosowanie w języku feminatywów i osobatywów (języka inkluzywnego),
- wizerunek (ilustracja, opis) przedstawicieli grup mniejszości etnicznych, narodowych, religijnych i seksualnych.

W tym pierwszym przypadku twórcy, w szczególności tłumacze i tłumaczki, nie są zgodni. Część przedstawicieli branży popiera i stara się w swoich pracach translatorskich precyzyjnie odzwierciedlać językowe niuanse związane z zastosowaniem języka inkluzywnego. Nie zawsze jest to pożądane przez wydawnictwa, a czasami wiąże się z zarzutami ze strony czytelników oceniających takie działanie jako rujnowanie zasad języka polskiego lub zaniedbanie redaktorskie:

Powiem tak, jak tłumacz czasami próbuje zmieniać świat i na przykład proponuje psycholożkę, filolożkę, to później strasznie dostaje po pupie za to, że używa feminatywów. Co obecnie jest taką kością niezgody między tłumaczami a czytelnikami. I ja na przykład, jeżeli chodzi o mnie, miałam taki przypadek, że miałam w tłumaczeniu postacie niebinarne, gdzie musiałam używać zaimków „onu”, „jenu” itd. Przy czym zadzwonił do mnie mój wydawca i powiedział, że dostał straszną burę od czytelników, że książka

się ukazała na przykład z literówkami, bo nie wszyscy byli świadomi, że to są zaimki niebinarne. [R34_TŁ]

Z punktu widzenia tłumacza wiąże się to z presją ze strony czytelników, ale także wydawnictwa. Z kolei tłumacze nieprzekonani do idei języka inkluzywnego najczęściej stosują strategię polegającą na unikaniu zleceń, w których takie dylematy translatorskie mogłyby się pojawić i które postrzegane są jako swoiste „pole minowe”. Mówiąc o różnicach w opiniach na temat stosowania feminatywów, część tłumaczy i tłumaczek zwracała uwagę na to, iż unika brania udziału w dyskusjach na ten temat z obawy przed wykluczającymi komentarzami koleżanek i kolegów promujących język inkluzywny.

Polityczna poprawność w prezentowaniu różnych mniejszości dotyka w szczególności sposób ilustratorów i ilustratorki. Część z nich, która ma doświadczenia w realizacji zleceń dla zachodnich wydawnictw w Europie i USA zdaje się oswojona z uwzględnianiem w ilustracjach wizerunków przedstawicieli różnych grup mniejszościowych w „odpowiednich” konwencjach, sytuacjach i kontekstach. Nawet oni jednak nie kryją zaskoczenia uwagami krytycznymi redaktorów i przedstawicieli wydawnictw w reakcji na własne ilustracje:

Ale zdarzają się też takie uwagi, które są przesadnie poprawne politycznie. Na przykład pamiętam, w tej książce o higienie jest taka ilustracja, która przedstawia krakowski szpital w XIX wieku. I było pytanie, dlaczego wszyscy lekarze są mężczyznami? I dlaczego wszyscy są biali? Dlaczego nie ma na przykład czarnego lekarza? Albo kobiety? Ja mówię, no w XIX wieku w krakowskich szpitalach nie było czarnoskórych lekarzy, to jest fakt. I nie było też lekarzy kobiet. Kobiety zaczęły studiować medycynę dopiero chyba w 1910 roku, więc mogę się zgodzić na pielęgniarkę, bo pielęgniarki owszem były, ale nie, no jakby kobiet lekarzy nie było. To byłoby jakby zafałszowanie rzeczywistości. [R32_IL]

Norweskie wydawnictwo kupiło prawa do książki „XY” i cała debata się przy tym pojawiła, że wspieramy zły dotyk, pamiętam. No właśnie, bo tam niedźwiedź przytula różne postaci w lesie i to niby jest promocja złego dotyku, co było wielkim szokiem dla mnie. Ale to już było za późno, bo ta książka tam wyszła. [R5_IL]

Opisywane doświadczenia ilustratorów i ilustratorek dotyczą negatywnych reakcji wydawnictw na takie elementy ilustracji, jak: sposób przedstawienia rodziny, płci, koloru skóry postaci, elementów ubioru czy symboli religijnych. W każdej z przytaczanych historii przedstawiciele wydawnictw w mniejszym lub większym stopniu naciskali na twórców, aby wprowadzili do swoich prac korektę. Twórcy na ogół byli zaskoczeni tymi uwagami, gdyż nie dostrzegali w swoich ilustracjach treści, które mogłyby kogokolwiek obrazić. Dodatkowym doświadczeniem jest także sytuacja wydania książki w innym kręgu kulturowym (np. w krajach arabskich), w której stosunkowo często twórcy spotykają się z żądaniem wprowadzenia zmian w swoich książkach zgodnych z normami kulturowymi i obyczajowymi przyjętymi w danym kraju. Z tego typu presjami twórcy radzą sobie w bardzo indywidualny sposób. W niektórych przypadkach je ignorują, w innych – dostosowują się do wymagań wydawców. O strategii tej decyduje w dużej mierze pozycja twórcy w przestrzeni literackiej. Nie ulega jednak wątpliwości, iż w sytuacji braku zinstytucjonalizowanej cenzury, w świecie wolnego rynku i wolnego słowa jednym z ważnych dylematów twórców staje się niewidoczna cenzura i autocenzura w przestrzeni kulturowej, która często przybiera formę „politycznej poprawności” i postrzegana jest jako swoista pułapka, szczególnie w połączeniu z presją ekonomiczną. Lapidarnie dylemat ten ujął jeden z badanych:

Byłem właśnie u jednego z wydawców moich zachodnich i ten wydawca mówi: „No dobrze, ale nad czym Pan teraz pracuje? Jesteśmy zainteresowani”. A ja mówię: „No, ale czy pan miałby tutaj jakieś oczekiwania?”. A on na mnie popatrzył tak. Mówi: „Wie Pan, może Pan pisać o wszystkim. Tylko żadnej religii, żadnej polityki i żadnej moralności”. [...] Nie ruszać rzeczy moralnych i politycznych. I broń Boże religijnych rzeczy. No to o czym pisać? O tym, że Jaś poznał Anię. No i co z tego wynikło? No, wtedy się dobrze sprzeda. [R24_PS]

Oprócz subiektywnego poczucia autonomii zawodowej, której zakres związany jest z zajmowaną pozycją, ważną kwestią poruszaną w wypowiedziach badanych była społeczna rola twórców książki. Rola taka wykracza poza pozycję pisarza, ilustratora czy tłumacza wśród innych twórców na rynku książki czy wśród czytelników. Odnosi się

do miejsca, jakie artysta zajmuje lub powinien zajmować w społeczeństwie, a więc również wśród osób, które rzadko sięgają po książkę. Rola społeczna zawsze wiąże się ze społecznymi oczekiwaniami związanymi z zajmowaną pozycją. Aby w rzetelny sposób można było zbadać te oczekiwania, należałoby przeprowadzić dodatkowe badania wśród przedstawicieli ogółu społeczeństwa. Z badań przeprowadzonych wśród pisarzy, tłumaczy i ilustratorów dowiadujemy się tego, jak postrzegają oni swoją rolę. Taka autodefinicja roli społecznej ma dwa źródła. Wynika ona z głębokiego przekonania o kluczowej roli wytworów kultury w rozwoju indywidualnym człowieka, ale także w budowaniu potęgi społeczeństw i narodów, również ze społecznego odbioru twórców i ich pracy.

Generalną konkluzją wynikającą z wypowiedzi respondentów na ten temat jest przekonanie o całkowitej marginalizacji twórców książki w przestrzeni społecznej, co zdaniem badanych jest tylko elementem szerszego zjawiska niedoceny roli kultury w życiu i rozwoju społecznym. W wielu wypowiedziach pojawiają się porównania kontekstu funkcjonowania literatury w czasach współczesnych oraz w okresie PRL. Twórcy debiutujący lub pamiętający dobrze ten okres, podkreślają, iż przy całym nieakceptowalnym systemie zinstytucjonalizowanej cenzury i uwikłania twórców w politykę, głos pisarza czy pisarki był wyraźnie słyszalny i poważany w społeczeństwie. W kontrze do przywoływanych czasów PRL we współczesnym społeczeństwie polskim nie ma przestrzeni dla twórców, którzy cieszyliby się porównywalnym autorytetem. Jeśli są obiektem społecznego zainteresowania, to zazwyczaj jest to mniej lub bardziej wąska grupa czytelników czy fanów.

Badani różnią się w swoich opiniach na temat zaangażowania twórców w bieżące życie społeczne i polityczne. Niektórzy starsi pisarze i pisarki uważają, że rolą pisarza jest również publiczne zabieranie głosu w sprawach dotyczących ważnych kwestii społeczno-kulturalnych, obywatelskich, a także politycznych, komentowanie bieżących wydarzeń. Rola pisarza jako swoistego autorytetu, przewodnika, interpretatora wydarzeń społecznych i kulturalnych jest rzadko przywoływana w wypowiedziach badanych, ma swoje źródła w poprzedniej epoce, ale również w odniesieniu do innych krajów, w których twórcy zdają się odgrywać istotną rolę w debacie publicznej. Pewną ograniczoną współczesną formą pełnienia takiej funkcji jest obecność

pisarzy celebrytów w mediach społecznościowych. Trzeba przy tym zaznaczyć, iż celebrytstwo zakłada treści sensacyjno-rozrywkowe, nieprzystające do poważnych debat publicznych w – oddziałujących niegdyś w skali ogólnokrajowej – tradycyjnych mediach, takich jak telewizja czy prasa. Większość badanych jednak jest zdania, iż twórca nie powinien występować w roli komentatora bieżących wydarzeń, a już w szczególności „mieszać się” do polityki. Jego przestrzeń społecznego oddziaływania winna być sama twórczość pozbawiona politycznych inklinacji. Twórcy są świadomi, iż „wypowiadanie się tylko poprzez twórczość” w kraju, który jest silnie spolaryzowany politycznie i w którym polityka rozpala silne emocje, jest niemożliwe. Już sam wybór tematu książki czy stosowanie feminatywów w tłumaczeniach sytuuje autorów w społecznej percepcji po jednej lub drugiej stronie sceny politycznej. Niemniej jednak pewna „przezroczystość” twórcy jest częstym wątkiem w narracjach. Na ogół pisarze i pisarki nie chcą być autorytetem moralnym, mentorem, przewodnikiem. Ich celem jest raczej dostarczanie przeżyć, doświadczeń estetycznych, pobudzanie do refleksji, ale również dobra rozrywka.

Część badanych twórców stosunkowo dobrze czuje się w roli osoby zaangażowanej na rzecz promowania konkretnych idei (równouprawnienie kobiet) lub przedsięwzięć (np. wpieranie postaw obywatelskich). Aktywizm społeczny twórców obejmuje szereg działań ukierunkowanych na wspieranie własnej grupy zawodowej (działalność w stowarzyszeniach), grup i kategorii osób zmarginalizowanych lub potrzebujących wsparcia (np. osoby starsze, uchodźcy). Zakres aktywności społecznej obejmuje zarówno środowisko lokalne, ogólnokrajowe, jak i międzynarodowe. Działalność społeczna twórców przyjmuje bardzo zróżnicowane formy, takie jak np. prowadzenie własnej fundacji, organizacja zbiórki pieniężnej, aktywny udział w marszu protestacyjnym czy przeznaczenie swoich prac na licytację w ramach akcji charytatywnej. W wypowiedziach tych twórców można zauważyć, iż ich rozpoznawalność jest dodatkowym atutem, który pozwala im skuteczniej realizować podejmowane cele społeczne.

Misyjność pojawiająca się w wypowiedziach respondentów i przejawiająca się w przekonaniu, iż kultura jest równie ważnym co gospodarka – jeśli nie od niej ważniejszym – motorem rozwoju społecznego, spleta się często z myśleniem o twórcy jako dobrym rzemieślniku.

Takie pojmowanie roli społecznej twórcy częściej widoczne jest w wypowiedziach tłumaczy i ilustratorów. Niektórzy przedstawiciele tych zawodów postrzegają swoją rolę w kategoriach dostawcy usług i produktów w odpowiedzi na zapotrzebowanie społeczne:

Nigdy się nie uważałam za artystkę i uważałam się bardziej za rzemieślnika, no bo ta praca jest tak na zapotrzebowanie, prawda, ktoś do mnie przychodzi i mówi, potrzebujemy tego i to jest pewien kontekst. Jakby ilustrator ma mniejszą, czy rzadziej ma taką wolność twórczą, jakby musi dopasować się do tekstu, do kontekstu, do elementów. No i ja tak o sobie myślałam, że jestem rzemieślnikiem. [R59_IL]

Obok twórcy – autorytetu, celebryty, dostawcy przeżyć i refleksji oraz rzemieślnika warto wskazać też rolę „poety wyklętego”. Pojęcie to dobrze osadzone jest w historii literatury i chociaż trudno by było jednoznacznie wskazać takich twórców, pewne rysy tego mitu obecne są w doświadczeniach pojedynczych badanych oraz opisach odnoszących się do ich kolegów i koleżanek. Opisy te dotyczą z jednej strony granicznych doświadczeń związanych z odrzuceniem przez twórców przyjętych norm, eksperymentami z używkami czy „granicznymi doświadczeniami”. Z drugiej strony w wypowiedziach badanych są też opisy swoistego odrzucenia twórców przez środowisko. Mechanizm odrzucenia – opisany w poprzednich rozdziałach – pokazuje pęknięcia wewnątrz mikroświatów, konflikty i napięcia wewnątrzśrodowiskowe. Najlepszym przykładem tego mechanizmu – omawianym przez respondentów – jest opublikowanie przez krytyczkę i influencerkę Maję Staśko tzw. „listy seksistów” na profilu społecznościowym. Lista zawierająca między innymi nazwiska nagradzanych oraz uznanych pisarzy i poetów wywołała wiele kontrowersji w przestrzeni literackiej i podzieliła środowisko. Z wypowiedzi respondentów wynika, iż jednym z efektów tego działania było odsunięcie się wydawnictw i organizatorów wydarzeń od niektórych wymienionych na tej liście autorów. Z punktu widzenia społecznej percepcji pisarzy i pisarek mit „poetów wyklętych” ma znaczenie o tyle, że odradza się on w różnych wersjach, jest obecny przede wszystkim w dyskursie „artysty darmozjada”. Takie postrzeganie twórców przez społeczeństwo jest nie tylko głęboko krzywdzące dla samych artystów, niesprawiedliwe,

nieprawdziwe, ale także stanowi realną barierę w próbach wdrażania systemowych rozwiązań, chociażby w obszarze zabezpieczenia socjalnego osób uprawiających zawody artystyczne.

PODSUMOWANIE

1. Budowanie pozycji twórcy jest długim procesem, który odbywa się w wymiarze symbolicznym (pozycja wśród innych twórców), ekonomicznym (pozycja rynkowa) i społecznym (pozycja wśród czytelników i ogółu społeczeństwa).
2. Tradycyjne „narzędzia” budowania pozycji twórców, takie jak nagrody, krytyka literacka, się zdewaluowały. Coraz większe znaczenie mają mechanizmy rynkowe oraz poziom rozpoznawalności twórcy.
3. Dostęp do różnych zasobów (ekonomicznych, prestiżu) dla twórców o wysokiej pozycji stale rośnie, podczas gdy twórcom o niższej pozycji bardzo trudno „przebić się” na wyższe pozycje, są oni systemowo marginalizowani.
4. Pomimo relatywnie wysokiej autonomii zawodów artystycznych twórcy odczuwają różnego rodzaju presję, w szczególności związane z koniecznością dostosowania się do wymogów politycznej poprawności, co przez niektórych twórców odbierane jest jako współczesna forma cenzury.
5. Zdaniem badanych twórcy nie odgrywają istotnej roli w przestrzeni publicznej, a zawody pisarza, ilustratora i tłumacza się pauperyzują. Przyczyną tego zjawiska jest dewaluacja kultury w przestrzeni publicznej jako narzędzia rozwoju społeczeństwa i gospodarki.

Przystępując do podsumowania badań i przedstawienia rekomendacji, należy zwrócić uwagę na kluczowe problemy, które wyłaniają się z przedstawionego powyżej opisu życia zawodowego pisarzy, ilustratorów i tłumaczy. Trzeba przy tym pamiętać o specyfice każdej z tych branż, a także o złożonej strukturze i uwarstwieniu wewnątrz zawodowym. Uwarstwienie jest wynikiem działania procesów endo- i egzogennych. Działania endogenne obejmują między innymi mechanizmy pozycjonowania twórców w mikroświatach. Działania egzogenne to mechanizmy zewnętrzne związane z rynkiem książki, trendami czytelnickimi czy porządkiem prawnym. Konsekwencją uwarstwienia są duże nierówności pomiędzy twórcami, które obserwować można w kilku wymiarach, takich jak wysokość dochodów, rozpoznawalność czy prestiż w mikroświatach. Zarówno czynniki endo-, jak i egzogenne mogą być przedmiotem interwencji. Tworzą one strukturę możliwości, w ramach której twórcy realizują swoje strategie, opierając się na refleksyjnej diagnozie barier na drodze do realizacji kluczowych dla nich wartości.

WNIOSKI KOŃCOWE

Zrealizowane badania pozwoliły na pogłębioną odpowiedź na pytanie badawcze, którego celem była próba charakterystyki sposobu uprawiania zawodów pisarza, ilustratora oraz tłumacza w Polsce. Rezultaty badania prowadzą do następujących wniosków, które pogrupowano w kategorie odnoszące się do szczegółowych obszarów badań.

A. Postrzeganie pracy twórczej i warunki pracy

1. Głównym motywem decyzji o podjęciu zawodu pisarza, ilustratora czy tłumacza jest rozwijana od wczesnego dzieciństwa pasja do sztuki i literatury.

2. Ważną rolę w rozwoju zainteresowań i kompetencji twórczych odegrało środowisko rodzinne, mentorzy i kluczowe wydarzenia (np. otrzymanie nagrody) utwierdzające badanych w przekonaniu o słuszności wyboru ścieżki zawodowej.
3. Cechą charakterystyczną uprawiania zawodu pisarza, ilustratora i tłumacza jest zacieranie się granicy pomiędzy pracą i pasją. Praca twórcza stanowi trzon tożsamości indywidualnej i zawodowej. Jest ona dla badanych silnie zinternalizowaną wartością autoteliczną.
4. Warunki uprawiania pracy twórczej są bardzo trudne. Praca twórcza w większości przypadków wiąże się z większą niż standardowa liczbą godzin pracy, w tym pracy w weekendy, święta oraz w nocy, niekomfortowym miejscu i warsztatem pracy, którym najczęściej jest dom, trudnościami w organizacji pracy wynikającymi z nakładania się wielu obowiązków i ról społecznych.
5. Życie zawodowe twórców i twórczyń wiąże się z dużym obciążeniem psychicznym, co w niektórych przypadkach prowadzi do zaburzeń i chorób psychicznych.

B. Status zawodowy

1. Strukturę dochodów badanych z pracy twórczej cechują bardzo duże nierówności. Nieliczna grupa badanych (ok. 10%) osiąga bardzo wysokie lub wysokie dochody. Zarobki zdecydowanej większości twórców (ok. 87–91%) nie przekraczają minimalnej płacy krajowej. Niewielka grupa badanych (1–3%) osiąga dochody poniżej minimum socjalnego lub nie czerpie żadnych dochodów z pracy twórczej.
2. $\frac{1}{3}$ badanych w badaniu jakościowym i $\frac{1}{4}$ w badaniu sondażowym utrzymuje się tylko z pracy twórczej. Pozostali twórcy czerpią dodatkowo dochody z takich źródeł, jak: praca na etacie (głównie na uczelniach), prowadzenie własnej firmy, wynajem nieruchomości czy zasiadanie w radzie spółki.
3. Główną strategią zapewniającą utrzymanie się tylko z pracy twórczej jest podejmowanie bardzo wielu działań okołoliterackich, takich jak: spotkania autorskie, warsztaty, szkolenia, udział w wydarzeniach w roli jurora, gościa lub moderatora,

udział w konkursach, stypendiach i rezydencjach, a także realizacja dobrze płatnych zleceń komercyjnych.

4. $\frac{3}{4}$ respondentów w badaniach jakościowych i 85% w badaniu sondażowym ma dostęp do systemu świadczeń społecznych dzięki takim strategiom jak: zatrudnienie na etacie, opłacanie dobrowolnej składki ZUS, opłacanie składki z tytułu umowy zlecenia, prowadzenia firmy, ubezpieczenia przez członka rodziny, otrzymywania renty lub emerytury. $\frac{1}{4}$ respondentów w badaniu jakościowym i 15% w badaniu sondażowym nie ma w ogóle dostępu do świadczeń społecznych. 72% respondentów w badaniu sondażowym nie posiada żadnego zabezpieczenia emerytalnego.
5. W percepcji badanych zawody pisarza, ilustratora czy tłumacza wiążą się z niskim prestiżem społecznym. Zdaniem badanych wynika to z niskiego poziomu czytelnictwa oraz negatywnych stereotypów ukazujących artystę jako „darmozjadą” lub „bogatego celebrytę”.

C. Doświadczenia na rynku wydawniczym

1. Relacje wydawców z twórcami cechuje nierównowaga sił. Uprzywilejowana pozycja wydawców sprawia, że możliwości negocjowania warunków współpracy przez twórców są ograniczone, jednak pozycja negocjacyjna twórców rośnie wraz z upływem czasu, powiększaniem się dorobku i zdobytego doświadczenia w funkcjonowaniu na rynku wydawniczym.
2. Duża liczba badanych twórców posiada negatywne doświadczenia ze współpracy z wydawnictwami. Doświadczenia te dotyczą przede wszystkim bardzo niskich honorariów, niekorzystnych zapisów w umowach wydawniczych, braku poszanowania praw autorskich, nieuregulowanych zobowiązań finansowych, opóźnień w płatnościach oraz zaniedbania w promocji i sprzedaży książki.
3. 62% badanych w sondażu diagnostycznym w ciągu ostatnich 2 lat najczęściej udzielało wydawcom licencji wyłącznej na czas określony, 21% rozliczało się z wydawcami poprzez trwałe zbycie praw majątkowych do utworu.
4. Wśród najczęściej krytykowanych zapisów w umowach wydawniczych badani wskazali trwałą sprzedaż praw autorskich za

- jednorazowe wynagrodzenie, brak tantiem oraz zapis o przekazaniu praw autorskich na wszystkich polach eksploatacji.
5. Badanych twórców cechuje bardzo wysoka świadomość praw autorskich oraz wiedza na temat mechanizmów rynkowych i działań poszczególnych aktorów. Za niskie wynagrodzenia twórców z tytułu sprzedaży książek winią dystrybutorów, których udział w sprzedaży jest nieproporcjonalnie wysoki w stosunku do pozostałych aktorów (wydawnictw, autorów, księgarń).
 6. Badani dostrzegają pozytywną zmianę w relacjach między wydawcami i autorami w ostatnich latach, której symptomem jest dowartościowanie autora, bardziej partnerskie stosunki, korzystniejsze umowy oraz wzrost świadomości praw autorskich u wydawców i twórców.

D. Sieci relacji i miejsce twórców w mikroświatach

1. Struktura sieci relacji społecznych przedstawicieli każdego zawodu jest nieco inna. Obok redaktorów i wydawców w sieciach pisarzy i pisarek ważną rolę odgrywają „pierwsi czytelnicy”, znacznie mniejszą jurorzy, krytycy i influencerzy. Dla tłumaczy i tłumaczek ważni są eksperci, autorzy i inni tłumacze, a dla ilustratorów – autorzy tekstu do książki.
2. Z wypowiedzi badanych wynika, iż nie istnieje jednolite środowisko literackie. Przestrzeń literacką wypełniają mniej lub bardziej powiązane ze sobą mikroświaty, których granice wyznaczają: przynależność do danej branży, uprawiany typ i gatunek literatury, poziom rozpoznawalności, przynależność pokoleniowa, poglądy polityczne, miejsce zamieszkania i płeć.
3. Życie społeczne w mikroświatach ogniskuje się wokół relacyjnych punktów skupień, którymi są: uznani twórcy, stowarzyszenia, liderzy reprezentujący branżę, nagrody, festiwale, czasopisma, instytucje samorządowe, uczelnie i miejsca spotkań.
4. Stopień zaangażowania twórców w życie mikroświatów jest zróżnicowany. Znaczna część badanych aktywnie działa w stowarzyszeniach i bierze udział w wydarzeniach branżowych. Nieliczni twórcy dystansują się w stosunku do mikroświatów, pojedyncze osoby czują się z nich wykluczone.

E. Pozycja, autonomia i rola społeczna

1. Budowanie pozycji twórcy jest długim procesem, który odbywa się w wymiarze symbolicznym (pozycja wśród innych twórców), ekonomicznym (pozycja rynkowa) i społecznym (pozycja wśród czytelników i ogółu społeczeństwa).
2. Tradycyjne narzędzia budowania pozycji twórców, takie jak nagrody czy opinie krytyki literackiej, się zdewaluowały. Coraz większe znaczenie mają natomiast mechanizmy rynkowe oraz poziom rozpoznawalności twórcy.
3. Dostęp do różnych zasobów (ekonomicznych, prestiżu) dla twórców o wysokiej pozycji stale rośnie, podczas gdy twórcom o niższej pozycji bardzo trudno przebić się na wyższe pozycje, są oni systemowo marginalizowani.
4. Pomimo relatywnie wysokiej autonomii zawodów artystycznych twórcy odczuwają różnego rodzaju presję, w szczególności związane z koniecznością dostosowania się do wymogów politycznej poprawności, co przez niektórych twórców odbierane jest jako współczesna forma cenzury.
5. Zdaniem badanych twórcy nie odgrywają istotnej roli w przestrzeni publicznej, a zawody pisarza, ilustratora i tłumacza się pauperyzują. Przyczyną tego zjawiska jest dewaluacja kultury w przestrzeni publicznej jako narzędzia rozwoju społeczeństwa i gospodarki.

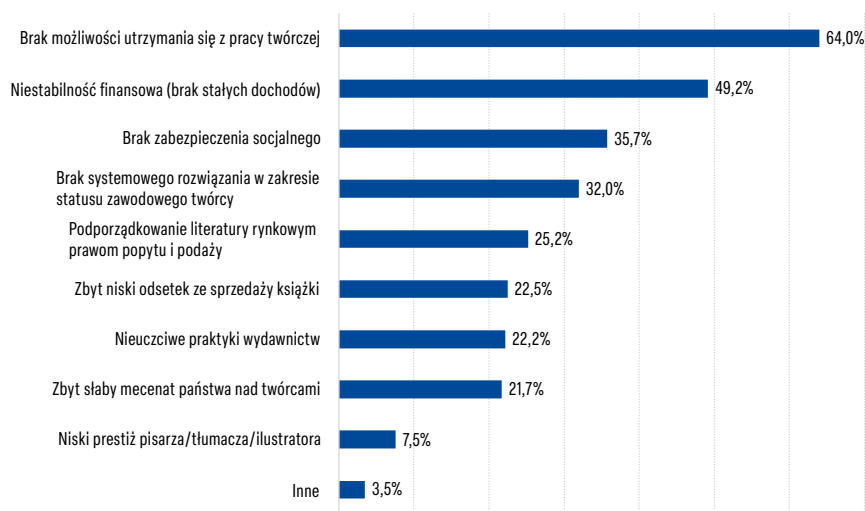
BARIERY I STRATEGIE BADANYCH

W świetle badania sondażowego do najważniejszych problemów, z którymi borykają się przedstawiciele analizowanych zawodów, należą przede wszystkim niskie wynagrodzenia, niemożność utrzymania się z pracy twórczej (64% respondentów), niestabilność finansowa (49,2%), brak zabezpieczenia socjalnego (35,7%) oraz brak systemowego rozwiązania w zakresie statusu zawodowego twórcy, które – zdaniem respondentów – powinno stanowić minimum wsparcia państwa (32%, rys. 13). Dane z badania jakościowego pokrywają się z tą generalną diagnozą, pozwalają też na nieco bardziej pogłębiony wgląd w istotę trudności związanych z uprawianiem zawodu pisarza, ilustratora

czy tłumacza. Bariery te można przedstawić w odniesieniu do kilku głównych problemów:

1. Nieuregulowany rynek książek;
2. Brak regulacji prawnych chroniących zawód artysty;
3. Deficyty systemu edukacji, w tym również edukacji artystycznej;
4. Niekorzystne zmiany kulturowo-społeczne i technologiczne.

Rysunek 13. Największe utrudnienia/bariery, z którymi zmagają się pisarze/ilustratorzy/tłumacze w ich opinii (N=663)*



* Odsetki nie sumują się do 100, gdyż respondenci mogli wskazać więcej niż jedną odpowiedź (maksymalnie 3)

Źródło: obliczenia własne

Pierwszy problem został już szczegółowo zbadany i opisany, a wypowiedzi respondentów jedynie potwierdzają dobrze znane mechanizmy i ich skutki⁴⁸. Badanych cechuje bardzo duża wiedza na temat patologii, jakie obserwować można na rynku książki, który w obecnym kształcie nie podlega regulacji, przez co książka traktowana jest jak każdy inny produkt. Rezultatem tej sytuacji są takie zjawiska jak:

48 Rachubik, J., Sroczyński, M., Oleszczuk-Zygmuntowski, J. (2024) *Jeszcze książka nie zginęła?*, dz. cyt.

niesprawiedliwy podział zysków ze sprzedaży książki, który konsumują głównie dystrybutorzy, monopolistyczne praktyki dużych sieci księgarskich, bardzo szybki cykl produkcji. Rynek książki w obecnym kształcie cechuje nadmiar książek o bardzo zróżnicowanej wartości i bardzo krótki cykl ich życia, co dodatkowo potęguje i tak już bardzo dużą konkurencję między twórcami i wydawnictwami. Rezultatem tej sytuacji na rynku jest obserwowany przez badanych upadek małych wydawnictw i księgarni, obniżenie jakości wydawanych książek, prymat książek generujących wysoką sprzedaż nad literaturą wysokoartystyczną, ograniczenie różnorodności oferty wydawniczej. Z punktu widzenia twórców brak regulacji rynku książki sprawia, że pozycja pisarza, ilustratora czy tłumacza jest asymetryczna. Warunki pracy i wynagrodzenia określają wydawnictwa, które z kolei muszą liczyć się z ograniczeniami narzuconymi przez dystrybutorów i duże sieci księgarskie. Monopolistyczna pozycja tych podmiotów sprawia, że sprzedaż książek w Polsce jest przedmiotem takich praktyk, jak np. dumping cenowy. W wielu wypowiedziach respondentów mechanizmy na rynku książki określane są dosadnie jako „system mafijny”:

Książka jest też towarem niestety i to moim zdaniem wymaga silnej interwencji, ale to już na szczeblu państwowym, bo sposób, w jaki książka jest dystrybuowana, w jaki sposób trafia do księgarni, w jaki sposób trafia zwłaszcza do Empiku, do dużych sieci sprzedażowych, no to jest absolutnie, według mnie to jest takie mafijne wręcz. To znaczy trzeba zapłacić haracz w postaci olbrzymiej zniżki już w momencie promocji, no książki. To jest jeden z tych nielicznych bardzo produktów, które w dniu premiery mają 20% zniżki. 20% promocji już jest od ceny startowej, żeby w ogóle ktoś kupił i wydawnictwa, no nie mogą sobie pozwolić na to, żeby na przykład nie współpracować z dużymi dystrybutorami, nie współpracować z Empikiem, ponieważ ludzie do Empiku idą i to Empik sprzedaje najwięcej książek. Więc wydawnictwo musi dać rabat, wydawnictwo musi opłacić półkę w Empiku, wydawnictwo musi zapłacić za to, że książka będzie w Empiku promowana i jak długo będzie w ogóle na półce. Więc moim zdaniem to musi być uregulowane, bo to już jest taki monopol praktycznie. [R2_PS]

Proszę zobaczyć jaką patologią jest, gdy cały rynek jest skondensowany w jednym ręku, gdzie pisarz jest jednocześnie dyrektorem wydawnictwa,

wydawnictwo jest jednocześnie częścią grupy wydawniczej, grupa wydawnicza jest właścicielką albo właścicielem dystrybutora. A ten dystrybutor ma jedną z największych sieci księgarni w Polsce. Gdzie tutaj mamy możliwość umieszczenia swoich książek, które nie są z tej grupy wydawniczej? [R12_PS]

Funkcjonowanie twórcy na rynku książki wiąże się z bardzo dużą nieprzewidywalnością, konkurencją, niskim wynagrodzeniem i brakiem stabilności ekonomicznej. Kluczowym dylematem twórcy – w szczególności debiutanta – jest przebicie się na rynku. Wątek „przebicia się” przedstawiany jest przez respondentów jako rodzaj gry, którą prowadzą badani, a w której można zyskać wszystko lub wszystko stracić. Mechanizmy rynkowe sprzężone z praktykami pozycjonowania autorów wewnątrz ich mikroświatów powodują ogromne rozwarstwienie i nierówności w dochodach twórców. Twórcy o wysokich dochodach stanowią bardzo nieliczną kategorię. Dominują autorzy, których dochody oscylują wokół minimalnej pensji krajowej. Pewna grupa twórców żyje na granicy ubóstwa – poniżej tego poziomu. Badani zauważają, iż ich sytuacja materialna na rynku pogarsza się, wynagrodzenia rosną znacznie wolniej niż koszty życia, a presja rynku sprawia, że muszą oni pracować coraz więcej i w szybszym tempie. Jednocześnie mechanizmy pozycjonowania twórcy w przestrzeni literackiej nagradzają twórców, którzy już osiągnęli wysoką pozycję, umożliwiając im powiększanie kapitałów, co jeszcze bardziej dystansuje ich w stosunku do twórców o niższej pozycji.

Problem braku ram prawnych dla uprawiania zawodów artystycznych w Polsce sprawia, iż próba utrzymania się tylko z pracy twórczej wyklucza pisarza, ilustratora czy tłumacza z dostępu do publicznego systemu świadczeń społecznych. Sytuacja taka wymusza na twórcach różnego rodzaju strategie radzenia sobie z tym problemem – najczęściej poprzez łączenie pracy twórczej z pracą na etacie. Specyfika biografii zawodowej twórcy pracującego w roli freelancera wiąże się z dużym ryzykiem, brakiem poczucia stabilności finansowej, nienormowanym czasem pracy, brakiem możliwości skorzystania z powszechnych świadczeń, takich jak: urlop, zwolnienie lekarskie czy przejście na emeryturę. W wypowiedziach respondentów wątek niepewności i wykluczenia z „normalnego życia” pojawia się bardzo często:

W całej tej niepewnej sytuacji, kiedy z miesiąca na miesiąc trochę zmienia się to, czego ci wydawcy oczekują, bardzo dynamicznie zmienia się sprzedaż książek, czy ona jest wyższa, czy niższa, czy lepsza, czy gorsza. Ciężko jest mieć takie poczucie stabilności. Nie możemy wziąć kredytu na mieszkanie, bo nie mamy umowy o pracę. [R9_IL]

Praca przez wiele lat w warunkach ciągłego napięcia, przemęczenia i frustracji prowadzi do stopniowej utraty zdrowia, wypalenia zawodowego, zaburzeń psychicznych, w szczególności depresji:

Do tego się jeszcze, na to się jeszcze nakłada po prostu pogarszające się z wiekiem zdrowie, no bo jeżeli ktoś przez właśnie, nie wiem, dwadzieścia czy trzydzieści lat siedzi przy komputerze i jeszcze rezygnuje z wypoczynku, tak? Nie ma porządných urlopów, nie dba o zdrowie, nie ma pieniędzy na, nie wiem, zajęcia sportowe czy na jakąś rehabilitację, no to po prostu jego zdrowie się pogarsza, tak? I ta sytuacja ogólna życiowa się będzie raczej pogarszać niż poprawiać, więc to takie poczucie beznadziei, wypalenia na pewno się pojawia. [R18_TŁ]

Poczucie wykluczenia z „normalnego życia” w wypowiedziach niektórych twórców podkreślane jest przez wskazanie na znaczenie rezultatów pracy twórczej dla rozwoju kultury i społeczeństwa:

No i wiadomo, że żeby dostać minimalną emeryturę, trzeba mieć 20 lat składkowych. No i teraz będzie przechodzić na emeryturę pokolenie, no, pokolenie Olgi Tokarczuk, tak? Które całe życie przepracowało w wolnej Polsce w 1989 roku, tworząc bez wątpienia tkankę kulturową Rzeczypospolitej i której nie przysługuje prawo do tej minimalnej emerytury. [R57_PS]

Nieoczywistym problemem związanym z sytuacją zawodową twórców jest system edukacji w Polsce. Twórcy patrzą na miejsce książki w polskim społeczeństwie w szerszym kontekście. Za przaprzyczynę niskiego prestiżu twórców książki, ale także małego i niezwykle konkurencyjnego rynku uważają brak kształtowania nawyków, kompetencji czytelniczych i przygotowania do odbioru literatury. Rezultatem deficytów w powszechnym systemie edukacji jest bardzo niski poziom czytelnictwa w Polsce. Wskaźniki czytelnictwa są dla twórców

argumentem za tezą, iż czytanie staje się stopniowo czynnością elitarną, swoistą niszą. Pisarze i pisarki zwracają też uwagę na zupełną marginalizację kształcenia w zakresie odbioru poezji czy twórczości dramaturgicznej. Rezultatem tej sytuacji są bardzo niewielkie nakłady tomików poezji i zupełna nieobecność w przestrzeni wydawniczej twórczości dramatopisarskiej. Tłumacze i tłumaczki kładą nacisk na niewidoczność pracy tłumacza w programach z zakresu edukacji literackiej. Ilustratorzy i ilustratorki natomiast zwracają uwagę na marginalizację edukacji, która uwrażliwia i dostarcza kompetencji do odbioru sztuk wizualnych. Rolę rozwijania i kształtowania wrażliwości artystycznej zdaniem badanych powinny również pełnić wydawnictwa:

Wielu czytelników nie ma za bardzo wyrobionego gustu artystycznego i jakby generalnie zadaniem, powiedzmy, wydawców, twórców książek jest trochę kreowanie tego gustu. Więc zagrożenie, które widzę, to jest takie zachłyśnięcie się tym robieniem tanich i brzydkich rzeczy nieprzemyślanych, dawanie tego ludziom, którzy to przyjmują, ponieważ nie są za bardzo w stanie oddzielić tego, co jest dobre czy co jest złe. Jak odpowiednio dużo widzą treści jakichś, to nagle ich gust zaczyna być kształtowany pod to. [R9_IL]

Brak kompetencji i nawyków obcowania ze sztuką wizualną niektórzy ilustratorzy i ilustratorki podają jako przyczynę dominacji książki ilustrowanej dla dzieci jako głównego formatu obecnego na rynku książki. Zwracają oni uwagę na brak zapotrzebowania na książki ilustrowane dla dorosłych, książki artystyczne. Twórcy zwracali też uwagę na deficyty w systemie edukacji wyższej w dwóch obszarach: kształcenie kompetentnych krytyków literackich oraz kształcenia kompetencji związanych z funkcjonowaniem twórców na rynku książki. Postulat kształcenia na wydziałach humanistycznych krytyków literackich wynika w dużej mierze z poczucia upadku znaczenia tej instytucji i wyraźnej potrzeby otrzymania pogłębionej, profesjonalnej recenzji pracy twórców w świecie zdominowanym przez promocyjne, krótkie przekazy influencerów w social mediach. Brak przygotowania do pełnienia roli zawodowej najczęściej wskazują ilustratorzy i ilustratorki, którzy ukończyli uczelnię artystyczną. Kompetencje, których deficyt najbardziej odczuwają, to przede wszystkim wiedza z zakresu prawa

autorskiego, umiejętność negocjowania umów wydawniczych, stawek oraz posługiwania się autopromocją.

Problem zmian kulturowo-społecznych i technologicznych odnosi się do stopniowego spadku zainteresowania kulturą i koncentracją przy rozwoju gospodarczym mierzonym wskaźnikami ekonomicznymi. Symptomaticznie tego procesu w opinii badanych jest widoczne usuwanie literatury z łam gazet i tygodników opiniotwórczych oraz programów telewizyjnych, uwiędnięcie profesjonalnej krytyki literackiej, zamykanie księgarni w mniejszych miejscowościach i dużych miastach, nieobecność literatury w debatach publicznych. Zmiany technologiczne, których obawiają się w szczególności tłumacze i tłumaczki to zastąpienie ich pracy przez modele oparte na sztucznej inteligencji. Zmiany w zakresie digitalizacji i cyfrowego obiegu treści literackich, które budzą niepokój badanych, to nieuprawnione korzystanie z dorobku twórców w budowaniu modeli AI oraz piractwo.

Powyższe zmiany prowadzą do stopniowej pauperyzacji zawodu pisarza, ilustratora i tłumacza. Rezultatem zmian w sferze społeczno-kulturowej jest bardzo niski prestiż tych zawodów. W opinii badanych widocznym przejawem tej sytuacji są nie tylko niskie wynagrodzenia, ale także krzywdzące stereotypy, które każą myśleć o pisarzach i pisarkach w kategoriach aroganckich „celebrytów” lub „darmozjadów”:

Opinia publiczna słyszy „artysta”, słyszy powiedzmy „aktor” i wyobraża sobie Krystynę Jandę, a nie wyobraża sobie jakieś osoby, powiedzmy z teatru w Bydgoszczy. Słyszy „pisarz” i wyobraża sobie, nie wiem JK Rowling, a nie osobę, która napisała powiedzmy jedną powieść i nadal musi, nie wiem, pracować normalnie, w biurze, utrzymać rodzinę i tak dalej. Oni od razu widzą tylko te osoby, które są na świeczniku, czyli te osoby, które z definicji odniosły największy sukces i prawdopodobnie mogą wyżyć z tego sukcesu. Im się wydaje, że wszyscy w tej branży mają takie same zarobki. [R33_TŁ]

W wyniku tych procesów rola społeczna twórcy jest niewielka, dodatkowo ograniczona coraz bardziej elitarnym charakterem aktywności, jaką staje się czytanie.

Sposób, w jaki twórcy ustosunkowują się do tych problemów i działają w odpowiedzi na nie, jest bardzo zróżnicowany. Można jednak – przy zastrzeżeniu, iż jest to duże uproszczenie – wyróżnić

pięć strategii „radzenia sobie” z uwarunkowaniami strukturalnymi. Przy opracowaniu poniższych strategii wykorzystano dotychczasowe badania, a w szczególności typologię zaproponowaną przez badaczy gdańskiego pola literackiego⁴⁹. Strategie opracowano, opierając się na wskaźnikach statusu zawodowego i pozycji w przestrzeni literackiej. W pierwszym obszarze uwzględniono następujące wskaźniki:

1. źródło utrzymania: tylko praca twórcza, praca twórcza połączona ze zleceniami komercyjnymi, praca twórcza połączona z pracą na etacie;
2. zarobki z twórczości: wysokie, przeciętne, niskie, brak;
3. ubezpieczenie społeczne: tak (posiada), nie (nie posiada).

W obszarze pozycjonowania w przestrzeni literackiej uwzględniono następujące wskaźniki:

1. pozycja w mikroświatach literackich (określona nagrodami, obecnością na festiwalach etc.): wysoka/średnia/niska;
2. pozycja rynkowa (mierzona nakładami i liczbą sprzedanych książek): wysoka/średnia/niska;
3. rozpoznawalność (mierzona obecnością i aktywnością w mediach tradycyjnych i społecznościowych, aktywnym uczestnictwem w kluczowych wydarzeniach): wysoka/średnia/niska.

Analiza wypowiedzi respondentów uwidacznia pięć powtarzających się wzorów, w jakie układają się poszczególne wskaźniki. Dla ich uwytklenia każdemu z tych wzorów nadano nazwę, przy czym należy podkreślić, iż nie należy jej odczytywać dosłownie. Nazwa strategii nawiązuje bowiem do jednej z cech charakterystycznych danego profilu jedynie metaforycznie. Wyznaczenie typów idealnych strategii twórców w rozumieniu Maxa Webera⁵⁰ ma walor czysto analityczny, ale pozwala na opracowanie rekomendacji, które będą odpowiedzią na potrzeby zarówno przedstawicieli wszystkich branż, jak i ich poszczególnych segmentów. Cechy charakterystyczne poszczególnych strategii przedstawiono w tabeli 9.

49 Budnik, A., Jankowicz, G., Pałęcka, A., Sowiński, M. (2024) *Pisać może dziś każdy*, dz. cyt.

50 Weber, M. (2002) *Gospodarka i społeczeństwo*, dz. cyt.

Tabela 9. Strategie literackie

Obszary strategii	Wskaźniki	Celebryta	Uznany	Rzemieślnik	Debiutant	Outsider
Status zawodowy	Źródło utrzymania	twórczość	twórczość + etat	twórczość + komercja / twórczość + etat	twórczość + etat	twórczość
	Zarobki z twórczości	wysokie	przeciętne	przeciętne	brak	niskie
	Ubezpieczenie społeczne	tak	tak	tak/nie	tak	nie
Pozycja w przestrzeni literackiej	Pozycja w mikroświecie	niska / średnia	wysoka	średnia	niska	średnia / wysoka
	Pozycja rynkowa	wysoka	średnia	średnia	niska	niska
	Rozpoznawalność	wysoka	wysoka	średnia	niska	średnia / wysoka

Źródło: opracowanie własne

Strategia „celebryty” cechuje twórców o wysokiej pozycji rynkowej i równie wysokiej rozpoznawalności. Wysoka pozycja „celebryty” w mikroświatach literackich nie jest częstą cechą tej strategii. „Celebryci” bywają nagradzani, jednak brak najbardziej prestiżowych nagród nie wpływa na wysokość sprzedaży książek. Są to twórcy, których książki sprzedają się w dużych nakładach w głównych sieciach sprzedażowych, są wznawiane, tłumaczone i wydawane za granicą. Twórcy czerpią wysokie zyski ze sprzedaży książek (tantiemy), posiadają bardzo wysoką pozycję negocjacyjną w relacji z wydawnictwami, co pozwala im w dużym stopniu dyktować warunki umowy, wysokość honorarium i tantiem. Zazwyczaj to wydawnictwa zabiegają o to, by wydawać ich kolejne książki. Swoją pozycję rynkową „celebryci” zazwyczaj budują przez wiele lat. Ważnym elementem tego procesu

jest obecność w przestrzeni publicznej przez aktywne uczestnictwo w mediach tradycyjnych, prowadzenie własnego profilu lub kanału w mediach społecznościowych, uczestnictwo w debatach publicznych a także obecność podczas wydarzeń głównego nurtu. Budowanie wizerunku „celebryty” aktywnie wspierają profesjonalne działania promocyjne na dużą skalę realizowane przez działy marketingowe dużych wydawnictw i sieci sprzedażowych. Wysokie zarobki z pracy twórczej pozwalają „celebrycie” na utrzymywanie się wyłącznie z twórczości, bez konieczności „dorabiania”. „Celebryta” posiada prawo do ubezpieczeń społecznych z tytułu dobrowolnych składek, posiada też pakiet ubezpieczeniowy w sektorze prywatnym, odkłada oszczędności w prywatnym funduszu emerytalnym. Trzonem strategii „celebryty” są działania polegające na utrzymaniu wysokiej pozycji na rynku wydawniczym przez maksymalizację zasobów związanych z wysoką rozpoznawalnością.

Strategia „uznanego” cechuje twórców o wysokiej pozycji w mikroświatach literackich. Są to autorzy, których twórczość jest wysoko oceniana przez kolegów i koleżanki oraz krytykę literacką. Cieszą się oni dużym szacunkiem, a także otrzymują prestiżowe nagrody w konkursach literackich. Nagrody w niewielki sposób przekładają się na wysokość sprzedaży książek. Ich nakłady są znacznie niższe niż w przypadku „celebryty”, jednak pozycja negocjacyjna w relacji z wydawnictwem stosunkowo wysoka. Dzięki temu „uznany” może do pewnego stopnia negocjować warunki wynagrodzenia. Dzięki nagrodom i aktywności w życiu festiwalowym „uznany” jest twórcą rozpoznawalnym, ma swoje wierne grono czytelników, z którymi ma aktywny kontakt podczas spotkań autorskich. Wynagrodzenie ze sprzedaży książek nie zawsze pozwala na utrzymanie, dlatego „uznany” często łączy pracę twórczą z pracą na etacie. Dzięki takiej strategii ma zapewnione prawo do świadczeń społecznych i emerytury. Działania „uznanego” ukierunkowane są na wzmocnienie jego pozycji w mikroświatach przez podejmowanie wysokoartystycznych projektów, pozyskiwania stypendiów, rezydencji, poszukiwanie odbiorców za granicą, budowanie dobrych relacji z czytelnikami, a także działalność na rzecz branży.

Strategia „rzemieślnika” cechuje twórców, którzy otrzymują nominacje do nagród lub mniej prestiżowe nagrody, a ich książki nie

sprzedają się w wysokich nakładach lub nie otrzymują w ogóle wynagrodzenia z tantiem. Twórcy są znani i szanowani w swoich mikroświatach, jednak ich rozpoznawalność wśród czytelników jest ograniczona. Podstawowym elementem ich strategii jest aktywne zdobywanie dużej liczby zleceń, w tym szeregu zleceń komercyjnych, które pozwalają na podreperowanie budżetu. Wśród „rzemieślników” jest najwięcej osób, które angażują się bardzo aktywnie w szereg prac okołoliterackich będących ważnym źródłem dochodu. Są to: spotkania autorskie, warsztaty, działania edukacyjne. Wielu twórców w tej kategorii utrzymuje się tylko z pracy twórczej. Strategia ta jednak ogranicza znacznie możliwości związane z dostępem do publicznego systemu ubezpieczeń społecznych. W rezultacie tego wielu twórców nie posiada ubezpieczenia ani też zabezpieczenia emerytalnego. Część „rzemieślników” podejmuje dodatkową pracę na etacie po to, aby uzyskać prawo do świadczeń społecznych. Strategia ta najczęściej jest realizowana przez ilustratorów i tłumaczy.

Strategia „debiutanta” cechuje nie tylko twórców, którzy rozpoczynają swoją karierę, ale również tych, którzy czasami przez wiele lat podejmują próby „przebicia” się do szerszego świata literackiego. „Debiutanci”, którzy nie zostali dotychczas zauważeni i nagrodzeni za swoją twórczość, są znani tylko w bardzo wąskim gronie kolegów i koleżanek. Wysyłają oferty do wydawnictw, jednak odzew na nie jest znikomy. Ich książki wydawane są w bardzo niewielkim nakładzie i na ogół nie trafiają do szerszego obiegu sprzedażowego. Zdarza się, że sami muszą finansować koszty wydania książki, które nie zawsze się zwracają. Na ogół nie osiągają żadnych dochodów z pracy twórczej. Aby się utrzymać, „debiutanci” pracują na etacie. Dzięki takiemu podejściu mają dostęp do systemu opieki społecznej i świadczeń emerytalnych. Najważniejszym celem, na który ukierunkowują się działania „debiutantów”, jest wydanie książki, która zostanie zauważona i doceniona przez krytyków, kolegów i koleżanki z branży. W tym celu „debiutanci” podejmują takie działania jak: wysyłanie zgłoszeń do wydawnictw, *self-publishing*, pozyskiwanie sponsorów, sprzedaż własnych książek podczas targów i wydarzeń, aktywność w mediach społecznościowych. Strategię tę często realizują twórcy komiksów.

Strategia „outsidera” różni się od stosowanej przez „debiutanta” radykalną postawą rezygnacji z podjęcia dodatkowej pracy poza

pracą twórczą, co postrzegane jest przez nich jako kompromis nie do zaakceptowania. Dodatkowa praca, np. na etacie, oznacza dla „outsidera” sprzeniewierzenie się własnemu powołaniu, misji. Twórczość „outsidera” jest dostrzegana w środowisku kolegów i koleżanek i nagradzana przez różne gremia, może jednak budzić kontrowersje lub być przedmiotem dyskusji. „Outsiderzy” to twórcy, którzy są stosunkowo dobrze rozpoznawalni i mają swoje wąskie grono fanów. Ich pozycja negocjacyjna w relacji z wydawcą jest niewielka, a książki wydawane są w niewielkich nakładach i dystrybuowane poza głównym obiegiem sprzedażowym. Bardzo niewielkie dochody z pracy twórczej z trudem pozwalają na życie na granicy ubóstwa. „Outsiderzy” nie posiadają żadnego zabezpieczenia socjalnego ani emerytalnego. Celem strategii „outsiderów” jest autentyczne doświadczenie aktu twórczego i wierność swojemu powołaniu. Ich działania koncentrują się na uczestnictwie w środowiskowych wydarzeniach, ale również podejmowaniu eksperymentów artystycznych, czasami też negowaniu ogólnie przyjętych norm społecznych.

REKOMENDACJE

Przy opracowaniu rekomendacji uwzględniono głosy i propozycje przedstawicieli badanych zawodów, dotychczasowe ekspertyzy i badania, które zestawiono z oficjalnymi postulatami stowarzyszeń branżowych oraz projektami ustaw i rozporządzeń⁵¹. Wypowiedzi respondentów podczas wywiadów oraz odpowiedzi na pytanie otwarte w sondażu świadczą o tym, iż badani nie tylko trafnie diagnozują kluczowe problemy, ale również mają dużą wiedzę na temat rozwiązań systemowych, które są przedmiotem dyskusji w ramach działalności stowarzyszeń branżowych. Członkowie stowarzyszeń mieli możliwość zapoznać się z projektami tych rozwiązań, w szczególności z projektem ustawy o zabezpieczeniu socjalnym osób wykonujących zawód artysty, ale również z rozwiązaniami proponowanymi przez zespół

51 W szczególności chodzi o ustawę o zabezpieczeniu socjalnym osób wykonujących zawód artystyczny oraz rozporządzenie w sprawie określenia kategorii urządzeń i nośników służących do utrwalania utworów.

ekspertów Polskiej Sieci Ekonomii⁵². Nie znaczy to jednak, iż badani są jednomyślni w stosunku do proponowanych rozwiązań. Można jednak zauważyć, iż istnieją jednak i takie rozwiązania, co do których istnieje konsensus. Celem badania było uzyskanie odpowiedzi na pytanie o warunki pracy i kondycję zawodową pisarzy, ilustratorów i tłumaczy. Dlatego też najważniejsze rekomendacje będą odnosić się do problemów w tym właśnie obszarze. Niemniej jednak – jak wielokrotnie podkreślano – kluczowe przy formułowaniu propozycji rozwiązań jest podejście holistyczne, które uwzględnia nie tylko kondycję twórców i twórczyń, ale także szerszy kontekst obejmujący rynek książki, system edukacji oraz uwarunkowania spowodowane szybkimi zmianami społeczno-kulturowymi i technologicznymi. Dlatego też poniższe rekomendacje uporządkowano według czterech głównych problemów przedstawionych powyżej, przy czym niektóre z proponowanych rozwiązań – w szczególności w odniesieniu do regulacji rynku książki – zostały już wcześniej sformułowane⁵³. Poniżej odwołujemy się do nich o tyle, o ile zostały one uznane przez badanych za skuteczne, lub o ile respondenci, odwołując się do nich, proponują różne warianty czy modyfikacje dotychczas wypracowanych rozwiązań. Oprócz rekomendowanych rozwiązań utworzono listę postulatów i propozycji, które zgłosili respondenci podczas badań i które powinny stać się przedmiotem szerszej dyskusji z udziałem wszystkich kluczowych aktorów: decydentów (w tym przedstawicieli MKiDN oraz MEN), wydawnictw, dystrybutorów, bibliotek, księgarni, instytucji kultury, przedstawicieli stowarzyszeń branżowych, szkół i uczelni.

Problem 1: Nieuregulowany rynek książki

Rekomendowane rozwiązania:

- wprowadzenie ustawy regulującej rynek książki obejmującej następujące elementy:
 - ▷ ograniczenie monopolu dystrybutorów, hurtowników i dużych sieci sprzedażowych poprzez wprowadzenie

⁵² Rachubik, J., Sroczyński, M., Oleszczuk-Zygmuntowski, J. (2024), *Jeszcze książka nie zginęła?*, dz. cyt.

⁵³ Tamże.

jednolitej ceny okładkowej książki lub innych mechanizmów uniemożliwiających dumping cenowy i blokowanie dostępu do rynku mniejszym podmiotom,

- ▶ utworzenie funduszu celowego na rzecz: (a) wspierania wydawnictw publikujących literaturę wysokoartystyczną i debiuty, w szczególności twórczość poetycką, dramatopisarską, komiksową, ilustrowane książki artystyczne; (b) wspieranie i rozwój niezależnych, lokalnych księgarni z szeroką ofertą literatury wysokoartystycznej, w szczególności w mniejszych miejscowościach,
- ▶ wprowadzenie standardowych, obowiązujących umów między wydawcami i twórcami, określających warunki w zakresie minimalnych stawek, wysokości obowiązkowych tantiem (również dla ilustratorów i tłumaczy) oraz korzystnych dla twórców zapisów dotyczących sprzedaży licencji wypracowanych w dialogu pomiędzy przedstawicielami stowarzyszeń branżowych i wydawcami,
- ▶ wymóg bezpłatnego dostarczenia kwartalnych lub półrocznych informacji sprzedażowych przez dystrybutorów wydawcom i przez wydawców autorom, pod groźbą wysokich kar,
- ▶ zmniejszenie terminu wymagalności płatności wydawnictwom i autorom za sprzedaż książek z 90 do 30 dni,
- ▶ wymóg zakupu przez biblioteki publiczne książek z uwzględnieniem mniejszych wydawnictw i dystrybutorów przez inne niż tylko cena kryteria zamówień publicznych;
- reforma systemu wypożyczeń bibliotecznych (PLR):
 - ▶ zwiększenie budżetu proporcjonalnie do wskaźników inflacji (waloryzacja) oraz liczby zgłaszanych książek w systemie w każdym kolejnym roku,
 - ▶ zwiększenie liczby bibliotek uwzględnionych w systemie, docelowo objęcie systemem wszystkich bibliotek publicznych w Polsce (ujednolicenie komputerowego systemu bibliotecznego),
 - ▶ rotacyjny system doboru bibliotek do systemu raz w roku (zanim w systemie zostaną uwzględnione wszystkie biblioteki),

- ▶ uwzględnienie w systemie danych z wypożyczenia e-booków i audiobooków na platformach streamingowych (np. Storytel, Legimi);
- nadanie niewielkim księgarniom lokalnym specjalnego statusu upoważniającego je do: zniżek w opłatach czynszowych, otrzymywania subwencji z funduszu wspierania i rozwoju lokalnych księgarni na współfinansowanie zakupu książek wysokoartystycznych, działania promocyjne, organizację wydarzeń literackich o zasięgu lokalnym i regionalnym, zatrudnianie profesjonalnej kadry;
- objęcie opłatą reprograficzną takich urządzeń jak: laptop, tablet, smartfon, dyski komputerowe i przenośne, odtwarzające audio/wideo zgodnie z projektem nowelizacji rozporządzenia w sprawie określenia kategorii urządzeń i nośników służących do utrwalania utworów⁵⁴;
- rozwój programów wspierania literatury ze środków samorządowych również w mniejszych miastach, które obejmą takie obszary, jak:
 - ▶ oferta stypendiów i rezydencji połączonych ze wsparciem finansowym w wydaniu książki,
 - ▶ nagrody literackie w obszarach takich, jak: twórczość literacka (w szczególności obszary marginalizowane, jak twórczość poetycka, dramat), tłumaczenia, książka ilustrowana (w tym książki artystyczne),
 - ▶ wsparcie finansowe w organizacji wydarzeń lokalnych (w domach kultury, bibliotekach),
 - ▶ wsparcie finansowe dla małych księgarni i wydawnictw oferujących ambitną literaturę.

54 Przychody z opłaty reprograficznej trafiają przez określone instytucje, takie jak ZAiKS, do twórców. Rozporządzenie to nie było aktualizowane od 2003 r. i nie uwzględnia urządzeń, z których korzystamy na co dzień i poprzez które docieramy do dzieł literackich i ich adaptacji. W związku z tym znajdują się w nim urządzenia, takie jak np. odtwarzacz VHS. W chwili pisania raportu prace nad nowelizacją są na etapie konsultacji społecznych. Zob. https://www.gov.pl/web/kultura/novelizacja-rozporzadzenia-w-sprawie-oplat-reprograficznych-aktualizujemy-liste-czystych-nosnikow?utm_source=chatgpt.com [dostęp: 30.09.2025].

Uzasadnienie

Sytuacja, gdy Państwo ingeruje w rynek książki, jest konieczna ze względu na specyfikę książki, której nie można sprowadzić tylko do jej wartości czysto ekonomicznej. Jako dobro kultury służy wszystkim obywatelom, przyczynia się do rozwoju społecznego i ekonomicznego, jest także coraz bardziej istotnym elementem budowania marki narodowej (*soft power*). Dotychczasowe ekspertyzy i doświadczenia innych krajów wskazują na pozytywne efekty takiej regulacji. Ograniczenie monopolu dystrybutorów i wielkich sieci sprzedażowych rozbija koncentrację rynku, pozwoli na większy dostęp do niego mniejszym podmiotom. W rezultacie pozwoli to na zwiększenie różnorodności oferty wydawniczej o wartościowe publikacje. Jednolita cena okładowa książki – jako narzędzie ograniczające praktyki monopolistyczne – nie jest rozwiązaniem jednomyślnie popieranym przez wszystkich badanych. Budzi ona obawy o to, że konsekwencją tego rozwiązania będzie wzrost cen książek i ich mniejsza dostępność dla czytelników. Na poparcie tego rozwiązania podaje się natomiast takie argumenty, jak: większa konkurencyjność małych księgarni z wartościową ofertą i poprawa ich sytuacji ekonomicznej, wzrost różnorodności oferty, klarowne wyliczenie wysokości tantiem jako odsetka od ceny okładowej książki oraz przesunięcie sfery konkurencji z ceny na jakość oferowanych usług⁵⁵.

Utworzenie funduszu celowego to kolejny krok w stronę wzmocnienia pozycji mniejszych wydawnictw na rynku książki. Rozwiązanie to jest odpowiedzią na niezwykle trudną sytuację debutantów oraz twórców, których pozycja w mikroświatach literackich jest wysoka (nagrody, wyróżnienia), ale nie wiąże się z tym wysoka pozycja rynkowa. Wspieranie z funduszu działalności małych księgarni i wydawnictw ma również na celu wzmocnienie pozycji rynkowej tych podmiotów, szczególnie w wymiarze działań promocyjnych, w którym obecnie konkurują one z profesjonalnymi działami marketingowymi wielkich sieci sprzedażowych.

Wprowadzenie ustawowe obowiązku uczciwych zapisów w umowach pomiędzy wydawcami a twórcami to powtarzający się często

55 Rachubik, J., Sroczyński, M., Oleszczuk-Zygmontowski, J. (2024) *Jeszcze książka nie zginęła?*, dz. cyt, s. 62.

postulat badanych. Wypracowane w ramach działalności stowarzyszeń branżowych umowy modelowe określają minimalne standardy w tym zakresie. Wśród najważniejszych zapisów znajdują się te, które odnoszą się do czasowego odstąpienia majątkowych praw autorskich (licencja), zamiast ich trwałej sprzedaży, okresu udzielenia licencji (postulowane maksymalnie 5 lat), uwzględnienia ograniczeń/wyłączeń w polach eksploatacji, do których odnosi się licencja, obowiązku zapłaty tantiem po osiągnięciu określonego progu sprzedażowego (nie tylko dla pisarzy, ale również tłumaczy i ilustratorów). Badani nie są zgodni co do szczegółowych zapisów w ustawie, ale znaczna część respondentów proponuje, aby minimalny dochód ze sprzedaży książek dla autora wynosił 3% ceny okładowej książki, a minimalny próg sprzedaży – 1000 egzemplarzy. Umowy nadal pozostawałyby przedmiotem negocjacji, jednak pozycja twórcy w stosunku do wydawcy byłaby w tym przypadku nieporównywalna z dzisiejszą. Twórca mógłby powołać się na zapisy w ustawie, a same umowy byłyby wystandardyzowane i przejrzyste dla obu stron.

Ustawowy obowiązek przekazywania danych sprzedażowych rozwiązuje wiele problemów zarówno wydawnictw, jak i autorów. Wydawnictwom pozwala na racjonalne planowanie budżetu i podejmowanie decyzji opartych na rzetelnych danych. W przypadku twórców zapewnia przewidywalność dochodów i uczciwe rozliczenie się z wydawcą⁵⁶. Zmniejszenie terminu wymagalności płatności za sprzedane książki to rozwiązanie, które wychodzi naprzeciw małym podmiotom, posiadającym niewielką płynność finansową. Długie terminy płatności wiążą się z dużym ryzykiem dla tego typu podmiotów.

56 W raporcie Polskiej Sieci Ekonomii dla Instytutu Książki eksperci rekomendują, aby dane sprzedażowe były zbierane przez Główny Urząd Statystyczny i udostępniane poszczególnym podmiotom posiadającym odpowiedni poziom dostępu do danych (Rachubik, J., Sroczyński, M., Oleszczuk-Zygmuntowski, J. (2024) *Jeszcze książka nie zginęła?*, dz. cyt, s. 66). Taki scentralizowany punkt gromadzenia danych ma wiele zalet. Wśród rozwiązań zaproponowanych przez badanych pojawił się postulat stworzenia ogólnopolskiej aplikacji, która pozwalałaby – po zalogowaniu się do bazy danych – śledzić na bieżąco sprzedaż książek przez ich autorów. Rozwiązanie takie wydaje się w tym momencie trudne do realizacji ze względu na brak regulacji, które wymusiłyby na dużych podmiotach udostępnianie danych. Od strony technicznej jest to jednak rozwiązanie stosunkowo proste i byłoby bardzo komfortowe nie tylko dla twórców, ale także dla innych aktorów w przestrzeni literackiej.

Problemy finansowe wydawnictw ostatecznie skupiają się na twórcy, który zмага się z ciągłymi opóźnieniami w płatnościach, a w skrajnych przypadkach z trudnościami z ich wyegzekwowaniem. Skrócenie terminu wymagalności płatności na drodze ustawowej wydaje się niezwykle trudne i skomplikowane, ponieważ wiąże się z regulacjami na poziomie całego systemu finansowego, w każdej innej branży, niemniej jednak jest to rozwiązanie konieczne, aby ustabilizować rynek książki. Zakup książek przez biblioteki ze środków publicznych (w ramach Narodowego Programu Rozwoju Czytelnictwa) wspiera duże sieci wydawnicze i największych dystrybutorów, gdyż oferują oni najniższą cenę. W sytuacji jednolitej ceny okładkowej sytuacja ta zmieni się na korzyść innych dostawców. Rekomendowane rozwiązanie odnoszące się do ustawowego obowiązku uwzględniania przez biblioteki w zamówieniach publicznych innych kryteriów przetargowych, które kładą nacisk na jakość oferty, dodatkowo wzmocni mniejsze podmioty⁵⁷.

Reforma systemu wypożyczeń bibliotecznych jest kolejnym koniecznym krokiem w kierunku polepszenia sytuacji twórców na rynku książki, w szczególności godnego wynagrodzenia dla nich. Przede wszystkim należy stopniowo i regularnie zwiększać budżet w systemie PLR. Obecne wynagrodzenia z tego tytułu są w większości przypadków symboliczne – sięgają średnio kilkaset złotych w skali roku. Idealnym rozwiązaniem byłoby włączenie do systemu rozliczeń w ramach PLR wszystkich bibliotek publicznych, co wymagałoby ujednolicenia systemu komputerowego obsługującego zbiory biblioteczne. Dopóki problem ten nie zostanie rozwiązany, wskazane jest objęcie tym systemem większej liczby bibliotek oraz ich losową rotację w każdym kolejnym roku. Pozwoli to na bardziej obiektywny i sprawiedliwy podział środków między twórcami. Ponieważ twórczość literacka dystrybuowana jest również za pośrednictwem platform streamingowych w formie audiobooków i e-booków, wskazane byłoby włączenie do tego systemu także danych pozyskanych z wypożyczeń na tych platformach. Takie rozwiązanie jednak napotyka na szereg barier, gdyż wymaga zgody na taką współpracę ze strony podmiotów z sektora prywatnego. Niemniej jednak możliwość wynagradzania

57 Niektórzy respondenci proponowali, aby przy zakupie książek przez biblioteki publiczne promowano zakupy książek lokalnych twórców.

autorów w ramach systemu PLR z uwzględnieniem takich platform mogłaby istotnie zwiększyć dochody twórców z tytułu wypożyczeń.

Kolejnym krokiem w celu wzmocnienia pozycji niezależnych księgarń na rynku książki jest nadanie specjalnego statusu podmiotom, które spełniają odpowiednie kryteria (publikują debiuty, twórczość o wysokiej wartości artystycznej, prowadzą działalność promocyjną, organizują wydarzenia). W dotychczasowych rekomendacjach proponowano, aby księgarniom takim ustawowo nadać status instytucji kultury oparty na systemie certyfikacji, który w ramach swojego programu realizuje już Instytut Książki⁵⁸. Korzyści płynące z tego rozwiązania to między innymi obniżki czynszu, dostęp do programów dotacyjnych i możliwość realizacji profesjonalnych wydarzeń. Mechanizm ten pozwoli niezależnym księgarniom nie tylko skuteczniej konkurować z dużymi sieciami sprzedażowymi, ale również sprawi, że księgarnie takie będą miały szansę stać się prężnymi ośrodkami kultury, promocji czytelnictwa i edukacji literackiej.

Kolejnym rozwiązaniem, koniecznym dla dostosowania rynku książki do współczesnych technologii, jest zmiana rozporządzenia dotyczącego opłaty reprograficznej z 2003 r. Środki z tej opłaty trafiają do twórców za pośrednictwem różnego rodzaju instytucji, np. ZAiKS. Nieaktualizowane przez ponad 20 lat rozporządzenie obejmuje taką opłatą urządzenia i nośniki, które już dawno wyszły z obiegu, jak np. magnetowidy. Na liście nie ma natomiast urządzeń powszechnie i masowo używanych, takich jak smartfon czy laptop, na których odtwarzamy audiobooki, czytamy e-booki czy oglądamy adaptacje filmowe i teatralne dzieł literackich. Obecna propozycja aktualizacji rozporządzenia jest w trakcie konsultacji społecznych, a MKiDN szacuje, iż w wyniku nowelizacji rozporządzenia do budżetu zasilającego twórców trafi dodatkowo od 150 do 200 mln złotych rocznie⁵⁹.

Regulacja rynku książki winna być wspierana również oddolnie, przez samorządy. Badani wielokrotnie podkreślali znaczenie wsparcia, jakiego udzielają twórcom niektóre miasta (Gdańsk, Kraków) poprzez

⁵⁸ Rachubik, J., Sroczyński, M., Oleszczuk-Zygmuntowski, J. (2024) *Jeszcze książka nie zginęła?*, dz. cyt., s. 67.

⁵⁹ <https://www.gov.pl/web/kultura/nowelizacja-rozporzadzenia-w-sprawie-oplat-reprograficznych-aktualizujemy-liste-czystych-nosnikow> [dostęp: 30.09.2025].

określone programy, stypendia, rezydencje, ulgi czynszowe dla niezależnych księgarń, współfinansowanie wydarzeń literackich czy fundowanie nagród literackich. Finansowe wsparcie literatury przez instytucje samorządowe buduje markę regionalną, co przyczynia się do rozwoju turystyki i inwestycji. Z punktu widzenia aktorów na rynku książki zaangażowanie samorządów wzmacnia pozycję rynkową niezależnych podmiotów, zwiększa szansę przebicia się na rynek twórców mniej znanych, zwiększa różnorodność oferty wydawniczej i promuje wartościową literaturę.

Problem 2: Brak regulacji prawnych chroniących zawód artysty

Rekomendowane rozwiązania:

- wprowadzenie ustawy o zabezpieczeniu socjalnym osób wykonujących zawód artysty, która będzie zawierać następujące elementy:
 - ▶ wprowadzenie statusu artysty zawodowego przyznawanego i wznawianego na okres 3 lat aktywnym twórcom, którzy mogą wykazać się odpowiednimi osiągnięciami,
 - ▶ powołanie instytucji złożonej z przedstawicieli MKiDN, ekspertów i przedstawicieli stowarzyszeń branżowych, która rozpatruje wnioski i nadaje status artysty zawodowego,
 - ▶ objęcie osób posiadających status artysty zawodowego pełnym ubezpieczeniem społecznym (ubezpieczenie zdrowotne, prawo do renty i emerytury), dopłata do składek ubezpieczenia w wysokości określonej przez Ustawodawcę dla twórców o najniższych dochodach uniemożliwiających opłatę składek,
 - ▶ nadanie statusu artysty zawodowego twórcom w wieku przedemerytalnym i emerytalnym nieposiadającym prawa do emerytury na podstawie dotychczasowego dorobku ocenianego przez instytucję nadającą status,
 - ▶ monitoring sytuacji finansowej i kondycji zawodowej twórców przez regularne (raz w roku) badania w ramach już prowadzonej działalności badawczej, np. przez Bibliotekę Narodową czy Instytut Książki;

- wprowadzenie Karty Artysty Zawodowego uprawniającej do zniżek w ofercie instytucji kultury (teatry, kina, muzea) i innych zniżek na podobieństwo Karty Dużej Rodziny;
- odpisy podatkowe dla twórców obejmujące koszty zakupu książek, materiałów i narzędzi (w przypadku ilustratorów), sprzętu, oprogramowania, opłat abonamentowych umożliwiających dostęp do repozytoriów cyfrowych niezbędnych do pracy;
- utworzenie funduszu celowego na: (1) wspieranie publikacji książek debiutanckich, wysokoartystycznych, niekomercyjnych; (2) stypendia dla debiutantów i twórców posiadających dorobek literacki; (3) rezydencje dla twórców, którzy przedstawiają najlepsze projekty oceniane przez zespół ekspertów; (4) wynagrodzenia dla specjalistów z zakresu prawa autorskiego; (5) utrzymanie domów pracy twórczej; (6) wsparcie wydarzeń organizowanych przez niezależne księgarnie literackie;
- wsparcie utworzonych przy stowarzyszeniach branżowych biur prawniczych zatrudniających specjalistów z zakresu prawa autorskiego (finansowanych z funduszu celowego) świadczących bezpłatną pomoc prawną dla twórców w zakresie umów z wydawcami i wsparcia twórców dochodzących swoich praw w sytuacjach naruszenia praw autorskich, wprowadzenie odpowiednio wysokich kar za wszelkie naruszenia.

Uzasadnienie

Procedowana obecnie ustawa o zabezpieczeniu socjalnym osób wykonujących zawód artysty była na ustach niemal wszystkich respondentów biorących udział w badaniach jakościowych. Projekt ustawy był stosunkowo dobrze znany respondentom i oceniany na ogół pozytywnie. Można powiedzieć, że nawet jeśli dostrzegano i wskazywano ograniczony zakres proponowanych rozwiązań ustawowych, to w środowiskach twórców panuje konsensus co do konieczności włączenia profesjonalnych twórców do powszechnego systemu ubezpieczeń społecznych. Ustawa postrzegana jest jako krok milowy, konieczne rozwiązanie, które „ucywilizuje” sytuację zawodową twórców. Postulaty badanych w dużej mierze pokrywają się z obecnym projektem. Zakłada on wprowadzenie statusu artysty zawodowego,

o który może ubiegać się osoba posiadająca udokumentowany dorobek artystyczny z okresu ostatnich 3 lat. Status przyznawany jest w drodze decyzji opiniowanej przez Komisję złożoną z członków organizacji branżowych, organizacje związkowe, przedstawicieli MKiDN oraz ZUS. Otrzymanie statusu pozwala twórcom na korzystanie ze świadczeń społecznych finansowanych przez państwo w określonych sytuacjach, takich jak: urlop wychowawczy, świadczenie pielęgnacyjne, zasiłek stały z pomocy społecznej, świadczenia rodzinne oraz świadczenia zdrowotne (NFZ). Rozwiązanie takie sprawia, że warunki pracy – o których mówili badani – zmieniają się diametralnie. Najbardziej oczekiwaną zmianą, która jest uwzględniona w projekcie ustawy, są jednak dopłaty do składek ubezpieczeniowych, którymi objęci zostaną twórcy w najgorszej sytuacji materialnej, niebędący w stanie regularnie opłacać minimalnych składek emerytalnych, rentowych i zdrowotnych. W badaniach jakościowych takie osoby stanowiły 1/3 wszystkich respondentów. W badaniu sondażowym 15% respondentów nie posiadało prawa do świadczeń społecznych. Są to twórcy, którzy funkcjonują poza systemem powszechnego ubezpieczenia społecznego, co oznacza, iż nie mają dostępu do publicznej służby zdrowia, a także prawa do emerytury czy renty w przypadku trwałej utraty zdrowia. Jednocześnie twórcy ci osiągają bardzo niskie dochody, znacznie poniżej minimalnej pensji krajowej. To właśnie ta grupa artystów będzie największym beneficjentem wprowadzonej ustawy. Kryterium dostępu do dopłat – zgodnie z projektem ustawy – będzie średnia roczna wysokość dochodów osiągniętych w ciągu ostatnich 3 lat, które nie mogą być wyższe niż 125% dwunastokrotności minimalnego miesięcznego wynagrodzenia za pracę. Oznacza to, że uwzględniając minimalne wynagrodzenie na rok 2025 w wysokości 4666 zł brutto, miesięczne dochody twórcy kwalifikującego się do otrzymania dopłaty nie powinny przekroczyć kwoty 5832,5 zł miesięcznie. Maksymalna dopłata do składek na ubezpieczenie społeczne i zdrowotne została oszacowana przez zespół przygotowujący projekt na kwotę 1808,83 zł (z czego: 1446,46 zł to suma składek na ubezpieczenia społeczne, a 362,32 zł – składka zdrowotna). Według szacunków zespołu przygotowującego projekt z dopłat skorzysta ponad 21 tysięcy twórców wykonujących pracę w takich branżach, jak architektura, film, literatura, muzyka, taniec, teatr, sztuki wizualne i twórczość ludowa. Koszt, jaki ponosi

państwo w związku z wprowadzeniem ustawy, w pierwszym roku jej funkcjonowania oszacowano na ponad 321 mln zł. Wyliczenia te opierają się na danych opracowanych przez zespół pod kierunkiem prof. Doroty Ilczuk⁶⁰. Liczbę twórców – obliczoną z wykorzystaniem rzetelnej metodologii – określono na ponad 62 tysiące, przy czym autorzy raportu zastrzegają, iż faktyczna liczba osób uprawiających zawody artystyczne może być znacznie wyższa.

Można prognozować, że uzyskaniem statusu zawodowego artysty będą mniej zainteresowani twórcy osiągający bardzo wysokie dochody z pracy twórczej, zatrudnione na umowę o pracę, a także osoby prowadzące działalność gospodarczą. Nie wiadomo również, na ile opisane powyżej strategie łączenia pracy twórczej z pracą na etacie (dla typów „uznany”, „rzemieślnik” i „debiutant”) zmienia się w wyniku wprowadzenia ustawy. Wiele wskazuje na to, iż praca etatowa nadal będzie dla wielu twórców strategią optymalną. Wielu badanych jednak deklaruowało chęć poświęcenia się wyłącznie pracy twórczej w sytuacji systemowego rozwiązywania kwestii dostępu do świadczeń społecznych. Proponowana ustawa nie rozwiązuje wielu problemów twórców, stanowi jednak podstawę dla dalszych prac. Docelowo powinna przyczynić się do większej różnorodności oferty literackiej i bardziej komfortowych warunków pracy twórców. Czy tak się stanie, będzie można ocenić dopiero w dłuższej perspektywie czasowej. Dlatego też istotne jest bieżące monitorowanie zmian w sytuacji zawodowej twórców, jakie przyniesie ustawa na drodze cyklicznych badań i ewaluacji efektów wprowadzonej ustawy, co również zapisano w projekcie. Monitorowanie sytuacji zawodowej twórców jest niezbędne, aby umożliwić rzetelne planowanie polityki kulturalnej państwa w zakresie rynku książki i ochrony zawodów artystycznych. Do już istniejących raportów należy dołączyć dane z badań dotyczących stawek na rynku książki, typów podpisywanych umów, zabezpieczenia socjalnego twórców. Dobrą praktyką w tym zakresie są badania prowadzone przez Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury wśród jego członków, które dają bardzo dobry wgląd w sytuację ekonomiczną tej grupy zawodowej

⁶⁰ Ilczuk, D., Gruszka-Dobrzyńska, E., Socha, Z., Hazanowicz, W. (2020) *Policzone i policzeni. Artysci i Artystki w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo SWPS, Dom Wydawniczy Elipsa.

i zmiany, jakie następują w tym zakresie w poszczególnych latach⁶¹. Dzięki bieżącym danym możliwe będzie podejmowanie konkretnych decyzji na szczeblu krajowym, regionalnym i lokalnym, które pozwolą na podejmowanie konkretnych działań.

Opierając się na wypowiedziach badanych, ekspertyzach oraz rozwiązaniach funkcjonujących w innych krajach wskazane jest również wprowadzenie mechanizmów opartych na ulgach finansowych dla osób posiadających status zawodowego artysty. Do takich rozwiązań można zaliczyć ulgi podatkowe oraz wprowadzenie Karty Artysty Zawodowego uprawniającej do zniżek. Obydwa rozwiązania będą realnym wsparciem budżetu tych twórców, którzy z powodów bardzo niskich dochodów są zmarginalizowani i wykluczeni z udziału w życiu społecznym i kulturalnym. Postulowany fundusz celowy ma przede wszystkim na celu pobudzenie aktywności twórców i instytucji kultury oraz wzmocnienie ochrony prawnej autorów. Szczególnej wagi dla twórców – w świetle danych z badań jakościowych – nabierają stypendia i rezydencje. Stypendia, aby mogły być skutecznym narzędziem wsparcia dla twórców, powinny spełniać kilka kryteriów. Przede wszystkim ich wysokość powinna być wystarczająca do zabezpieczenia finansowego twórcy w taki sposób, aby nie był on zmuszony do podejmowania innych prac i mógł całkowicie poświęcić się twórczości. Po drugie, stypendia powinny być przyznawane na dłuższy okres (2 lata) i zapewniać pełny dostęp do świadczeń społecznych (NFZ i odkładanie składek emerytalnych). Wskazane jest, aby wyodrębnić dwa profile odbiorców stypendiów: debiutanta i twórcę z dorobkiem. W pierwszym przypadku kryteria otrzymania stypendium powinny odnosić się do oceny zaproponowanego projektu, a w drugim – oprócz oceny projektu – do dotychczasowego dorobku i osiągnięć twórcy. Wskazane jest również, aby stypendium obejmowało również wsparcie finansowe w publikacji i promocji dzieła będącego efektem stypendium. Badania jednoznacznie dowodzą, iż znaczna część książek, o których opowiadali respondenci, powstała właśnie podczas stypendium. Badani opisywali ten okres w swojej pracy zawodowej jako bardzo komfortowy ze względu na fakt, iż pozwolił im na pełne skupienie się na

61 STL (2020) *Sytuacja zawodowa tłumaczy literatury 2018-2019*, dz. cyt. oraz STL (2022) *Wynagrodzenia w branży tłumaczeń...*, dz. cyt.

pracy nad książką. Można zatem powiedzieć, iż stypendia są jednym z najskuteczniejszych narzędzi, dzięki którym powstają wartościowe książki. Z systemu stypendium bardzo rzadko korzystają ilustratorzy i tłumacze. Z dużym prawdopodobieństwem można powiedzieć, iż w przypadku tych zawodów przyniosłyby one równie dobry rezultat. Jako dobre praktyki należy wskazać powstałe przy stowarzyszeniach branżowych punkty porad prawnych. Wskazane jest dofinansowanie tych inicjatyw, które w przyszłości mogłyby stać się ważnymi instytucjami wywierającymi presję na wydawnictwa, aby te przestrzegały praw autorskich i oferowały uczciwe, adekwatne do nakładu pracy, wynagrodzenia dla twórców.

Problem 3. Deficyty systemu edukacji, w tym również edukacji artystycznej (niskie czytelnictwo, upadek krytyki literackiej, niedostateczne kompetencje twórców w zakresie funkcjonowania na rynku książki)

Rekomendowane rozwiązania:

- rozwój promocji czytelnictwa od wczesnego etapu edukacji (przedszkole) aż po kluby seniora poprzez:
 - ▷ system zachęt (finansowych, pozafinansowych) dla nauczycieli szkół podstawowych i średnich, którzy realizują zajęcia popularyzujące czytelnictwo, współpracują z lokalnymi twórcami, bibliotekami, księgarniami i domami kultury,
 - ▷ dowartościowanie przez nauczycieli szkół podstawowych i średnich takich obszarów literatury, jak poezja i dramat, przez udział uczniów w wydarzeniach literackich, wyjścia do teatru i innych instytucji kultury,
 - ▷ kształtowanie kompetencji i wrażliwości estetycznej przez nauczycieli szkół podstawowych i średnich w zakresie odbioru sztuk wizualnych poprzez realizację zajęć szkolnych, warsztatów, we współpracy z lokalnymi twórcami i galeriami, udział w wystawach prac plastycznych i wydarzeniach artystycznych,
 - ▷ zachęcanie do aktywności czytelniczej w klubach książki młodych dorosłych, osoby pracujące, a także osoby w starszym wieku w ramach działalności klubów seniora;

- zwiększenie środków publicznych na wsparcie finansowe wydarzeń upowszechniających literaturę i czytelnictwo (festiwale, warsztaty, spotkania);
- zwiększenie środków publicznych na wartościowe programy w publicznej telewizji i radiu, wspieranie redakcji dzienników, tygodników opiniotwórczych w prowadzeniu działów poświęconych literaturze (profesjonalne recenzje, wywiady, dyskusje, publikacja fragmentów twórczości literackiej, ilustratorskiej, tłumaczeń);
- utworzenie w ramach studiów filologicznych specjalności, w ramach której studenci mogliby nabywać wiedzę i praktyczne umiejętności w zakresie:
 - ▷ profesjonalnej krytyki literackiej,
 - ▷ profesjonalnej krytyki przekładu literackiego,
 - ▷ profesjonalnej krytyki sztuki z naciskiem na sztuki wizualne, w tym książki ilustrowane dla dzieci, dorosłych, książki artystyczne i komiksy;
- wdrożenie i rozwój kursów z zakresu prawa autorskiego, negocjacji umów i praktycznych umiejętności (pozyskiwanie zleceń, przygotowanie portfolio, współpraca z wydawnictwami), niezbędnych do funkcjonowania na rynku książki, na wydziałach i w uczelniach artystycznych;
- rozwój kierunków i kursów na poziomie uniwersyteckim kształcących kompetencje w zakresie tworzenia różnych form literackich (reportaż, scenariusz) na wzór amerykańskich uczelni realizujących programy *Creative writing*, na których wykładowcami są uznani twórcy.

Uzasadnienie

Zaproponowane w odpowiedzi na zdefiniowany problem rekomendacje mają charakter mniej lub bardziej ogólnych postulatów. Wskazują raczej kierunek działań niż konkretne rozwiązania. Niemniej jednak winny być przedmiotem troski decydentów, instytucji edukacyjnych oraz poszczególnych aktorów w przestrzeni literackiej. Niski poziom czytelnictwa w Polsce często oceniany był przez badanych jako rezultat słabej edukacji, niskiej świadomości wartości kultury

dla rozwoju społeczeństwa i gospodarki wśród decydentów oraz słabej infrastruktury, a przede wszystkim niewielkiej liczby lokalnych księgarni czy instytucji kulturalnych w małych miejscowościach. W rezultacie polskie społeczeństwo – w oczach wielu badanych – cechuje brak „kultury czytania”. Aby tę sytuację zmienić, niezbędne są szeroko zakrojone działania, które w dłuższej perspektywie pozwolą na stopniowy wzrost czytelnictwa i zajęcie przez książkę należytego miejsca w przestrzeni publicznej.

Należy zatem zadbać o promocję czytelnictwa i kształtowanie nawyków sięgania po książkę od najwcześniejszego etapu kształcenia, tj. już na etapie edukacji przedszkolnej. Kluczową rolę w tym zadaniu odgrywają nauczyciele. System edukacji powinien promować tych nauczycieli, którzy popularyzują książkę i czytanie poprzez realizację programu nauczania we współpracy z lokalnymi instytucjami kultury, bibliotekami, księgarniami, a także twórcami. Uczestnictwo w warsztatach, spotkaniach z twórcami, festiwalach, wyjścia do teatru, na wystawę, udział w konkursach, w połączeniu z kształtowaniem kompetencji czytelniczych winny stać się ważnym elementem zajęć w szkołach na wszystkich poziomach edukacji. W obszarze tym można wskazać wiele dobrych praktyk, jednak dodatkowe obciążenia biurokratyczne nałożone na nauczycieli, niskie wynagrodzenia i niski prestiż zawodowy są często czynnikami demotywowującymi do podejmowania dodatkowych działań. W systemie edukacji publicznej zdecydowanie większy nacisk powinien zostać położony na takie rodzaje twórczości literackiej, które nie znajdują wielu odbiorców w Polsce, w szczególności poezję i utwory dramaturgiczne. Ważnym elementem budowania znaczenia książki w polskim społeczeństwie jest kształtowanie kompetencji estetycznych poprzez obcowanie uczniów z różnymi rodzajami sztuki współczesnej i klasycznej. W tym obszarze rekomendowaną formą edukacji jest udział uczniów w zajęciach warsztatowych prowadzonych przez artystów zapraszanych do szkół, udział w konkursach plastycznych, wyjścia do galerii sztuki. Promocja czytelnictwa powinna też objąć osoby, które ukończyły formalny etap edukacji – osoby pracujące i osoby w wieku emerytalnym. W przypadku pierwszej kategorii ważną rolę odgrywają przede wszystkim lokalne instytucje kultury i biblioteki. Dobrą przestrzenią do promowania czytelnictwa są – rozwijające

się bardzo prężnie w Polsce – kluby seniora. Seniorzy zdają się być niedoceniani jako aktywni czytelnicy, a jest to kategoria osób, których statystycznie przybywa, która dysponuje kapitałem wolnego czasu i która stanowi naturalne ogniwo w procesie przekazu wartości i kultury młodszemu pokoleniu.

Ważną rolę w obszarze edukacji pełnią media. Pomimo, iż tradycyjne media, takie jak prasa i telewizja, tracą na znaczeniu w zestawieniu z mediami społecznościowymi, środowiska twórców i czytelników powinny naciskać w szczególności na media publiczne, aby w pełni realizowały swoją misję przez produkcję wartościowych programów promujących literaturę i czytelnictwo. Wartościowe programy publicystyczne, adaptacje filmowe i teatralne, debaty, relacje z wydarzeń literackich powinny być elementem kampanii budowania kultury czytania w Polsce. Produkcje takie winny być rozpowszechniane również za pomocą takich kanałów, jak media społecznościowe, platformy streamingowe i portale internetowe.

Odpowiedzią na zdiagnozowane podczas badań deficyty w kompetencjach związanych z funkcjonowaniem na rynku pracy artystów (w szczególności ilustratorów) jest propozycja wprowadzenia obowiązkowych kursów na uczelniach i wydziałach artystycznych z zakresu prawa autorskiego, negocjowania umów, rozliczeń finansowych, szacowania wartości zlecenia itd. Twórcy, którzy ukończyli uczelnię, przed okresem transformacji w Polsce nie mieli możliwości, aby taką wiedzę posiłować. Obecnie kursy takie już się odbywają na niektórych uczelniach, wydaje się jednak, iż wciąż nie przygotowują one w pełni absolwentów uczelni artystycznych do pracy odbywającej się najczęściej w formule freelancera. Odpowiedzią na problem upadku znaczenia krytyki literackiej w Polsce jest propozycja wprowadzenia do oferty edukacyjnej na wydziałach humanistycznych specjalności, w ramach której studenci będą zdobywali kompetencje w zakresie przygotowania profesjonalnych recenzji twórczości literackiej, przekładu literackiego i sztuk wizualnych. Duża autonomia, jaką cieszą się w Polsce uczelnie, pozwala na wdrażanie szeregu nowatorskich kursów, a także całych programów studiów. Wydaje się jak najbardziej realne utworzenie kierunków studiów przygotowujących absolwentów do roli krytyków literackich. Programy takie mogłyby powstawać we współpracy z twórcami, krytykami, którzy mogliby prowadzić

praktyczne, warsztatowe zajęcia przygotowujące studentów do przyszłej roli zawodowej.

Rozwiązaniem, które dobrze sprawdza się w szczególności w USA, są programy i kierunki *Creative writing* na poziomie uniwersyteckim. Często na takich uczelniach zatrudniani są uznani pisarze czy pisarki, którzy z jednej strony budują wizerunek uczelni, a z drugiej strony – mają możliwość kształcić kompetencje w zakresie pisania różnych form literackich: eseju, prozy czy scenariusza. Wielu uczestników badania jakościowego to pracownicy uczelni. W przypadku tłumaczy, ich praca akademicka jest powiązana z pracą translatorską, podobnie wygląda to wśród ilustratorów. Przypadki pisarzy, którzy mogą prowadzić zajęcia w ramach programów „kreatywnego pisania” są jednak rzadkie. Kompetencje w tym zakresie oferowane są raczej w ramach pojedynczych, krótkich kursów realizowanych przez pisarzy lub pisarki zatrudnianych na umowy zlecenia. Akademickie kierunki *Creative writing* mogłyby przyciągnąć nowe pokolenia przyszłych twórców, a z drugiej strony zapewnić stałą pracę już uznanym pisarzom i pisarkom. Na przeszkodzie do takiego rozwiązania stoi jednak system ewaluacji dorobku, który narzuca na pracowników naukowych obowiązek publikacji artykułów naukowych w czasopismach akademickich rozliczanych w systemie punktowym. „Punktoza” wymusza na pisarzach i pisarkach poświęcenie dużej ilości czasu na publikacje naukowe, co odbywa się kosztem pracy twórczej. Pojedyncze przypadki biografii badanych świadczą jednak o tym, iż duża autonomia władz uczelni i świadomość znaczenia literatury i twórców umożliwiła im funkcjonowanie w komfortowych warunkach. W sytuacji pojedynczych uznanych twórców władze uczelni były skłonne wspierać ich przez różnego rodzaju nagrody, stypendia, urlopy i inne narzędzia, które umożliwiały im pracę twórczą, a jednocześnie prowadzenie zajęć bardzo zbliżonych do profilu ich twórczości. Wydaje się, iż opracowanie kierunku studiów lub specjalności kształcących przyszłych twórców literatury (reportażystów, scenarzystów, prozaików) w połączeniu z bardziej elastycznym systemem rozliczania dorobku naukowego przyniosłoby pozytywne efekty zarówno dla samych pisarzy i pisarek, jak i rozwoju kompetencji kolejnych pokoleń twórców.

Problem 4. Niekorzystne zmiany społeczno-kulturowe i technologiczne (mediatyzacja życia społecznego, sztuczna inteligencja)

Rekomendowane rozwiązania:

- kształtowanie nawyków czytelniczych przez pozytywne kampanie i działania ukazujące książkę i czytanie jako wartościową alternatywę dla spędzania czasu w mediach społecznościowych;
- rozwój łatwo dostępnej infrastruktury w postaci lokalnych klubokawiarni literackich, punktów wymiany książek, klubów czytelniczych, mobilnych bibliotek w mniejszych miejscowościach;
- szeroka, łatwo dostępna oferta wydarzeń literackich organizowanych przez biblioteki, księgarnie, klubokawiarnie, domy kultury, skierowana do osób w każdym wieku na poziomie lokalnym;
- obecność literatury w przestrzeni publicznej (w środkach masowej komunikacji, w mediach, w debatach publicznych).

Uzasadnienie

Żyjemy w świecie niezwykle szybkich zmian w sferze technologicznej oraz społeczno-kulturowej. Zmiany te obejmują takie zjawiska, jak: dominująca rola mediów społecznościowych jako środka komunikacji, cyfryzacja i digitalizacja zasobów kultury oraz wkraczanie sztucznej inteligencji do wszystkich dziedzin życia, w tym do kultury. Nowe rozwiązania technologiczne zmieniają tradycyjne formy książki, obieg literatury, ale także zmieniają praktyki czytelnicze. Szybkie zmiany technologiczne prowadzą też do przyspieszenia cyklu produkcji, promocji i sprzedaży książek. Efektem tych zmian jest nadprodukcja książek, skrócenie ich cyklu życia, co jest elementem zdiagnozowanej przez badanych problemu „kultury nadmiaru”. Przeciętny czytelnik ma prawo czuć się zupełnie zagubiony pośród ogromnej oferty, której nie jest w stanie poznać w pełni, ocenić i dokonać w jej obrębie właściwego wyboru. Przekonanie o nadmiarze literatury przeciętnej i mało wartościowej dostępnej w dużych sieciach sprzedażowych towarzyszy wielu badanym twórcom. Jednocześnie wraz ze wzrostem liczby książek wzrasta znaczenie krótkich promocyjnych

form rekomendowania poszczególnych tytułów w mediach społecznościowych. Takie rekomendacje, które często są nieprofesjonalnie przygotowane i opłacane przez duże podmioty na rynku książki, zastępują poważną krytykę literacką. W rezultacie takie podejście do książki wpływa na wyeksponowanie rozrywkowej funkcji literatury i kształtuje nawyki szybkiego „konsumowania” prostych treści, niewymagających refleksji. W rezultacie takich nawyków książka przestaje być źródłem przeżycia, namysłu, kształtowania wrażliwości estetycznej i rozwoju czytelnika.

Książce drukowanej coraz częściej towarzyszą jej cyfrowe ekwiwalenty – e-booki, audiobooki odtwarzane na urządzeniach cyfrowych i udostępniane na platformach streamingowych. Te nowe formy obiegu literatury nie powinny być demonizowane, a raczej postrzegane jako nowa przestrzeń do zagospodarowania przez twórców i wydawców. Kluczowe przy tym jest to, aby twórcy mogli czerpać zyski z udostępniania swoich dzieł w takiej formie, a więc zadbanie o odpowiednie zapisy dotyczące pól eksploatacji, na których udzielana jest licencja do dzieła. W odniesieniu do problemu sztucznej inteligencji twórcy są jednomyślni w ocenie obecnych możliwości modeli AI do generowania tekstu literackiego czy obrazu. W ich opinii narzędzia oparte na sztucznej inteligencji nigdy nie zastąpią twórcy, a ich obecne możliwości wykorzystywane są bardzo rzadko przez twórców, głównie w formie zaawansowanej wyszukiwarki. Dużą obawę jednak budzi wykorzystanie modeli opartych na sztucznej inteligencji w pracy translatorskiej. Tłumacze zwracają uwagę na fakt, iż modele te są coraz bardziej zaawansowane, a presja rynkowa, może w przyszłości pchnąć wydawców do zastąpienia ich pracy przez sztuczną inteligencję.

Wszystkie opisane zmiany technologiczne i społeczno-kulturowe nie dotyczą tylko Polski, mają charakter globalny. Przynoszą one szereg niepożądanych skutków z punktu widzenia twórców, ale także czytelników i pozycji literatury w społeczeństwie. Obok niepożądanych skutków rozwoju nowych technologii wymienić można jednak wiele pozytywnych aspektów tego procesu, jak chociażby szerszy dostęp do dóbr kultury. Należy zatem patrzeć na ten proces jak na wyzwanie i podejmować działania, które pozwolą odpowiednio zagospodarować nową przestrzeń na rzecz rozwoju literatury

i wzmocnienia jej rangi w społeczeństwie. Ze względu na globalny zakres zachodzących zmian, w szczególności dotyczących rozwoju AI czy mediów społecznościowych, rozwiązania formalno-prawne muszą być wdrażane na szczeblu organizacji międzynarodowych. Palącym problemem w świetle badań jakościowych jest regulacja prawna dotycząca wykorzystania utworów artystycznych przez modele oparte na sztucznej inteligencji. Niestety regulacje takie znacznie wybiegają poza obszar prawodawstwa krajowego. Jeszcze innym problemem w rekomendowaniu rozwiązań w omawianym obszarze jest duża złożoność i zakres zmian, co sprawia, że nie sposób opracować precyzyjnych wskazówek dla działań poszczególnych aktorów w przestrzeni literackiej.

Pomimo powyższych ograniczeń warto przynajmniej określić kierunek pożądaných działań. Kierunek ten jest zbieżny z postulatami zawartymi w propozycjach dotyczących obszaru edukacji. Można by go określić mianem „budowania kultury czytania”. Określenie to rozumiem jako szereg spójnych działań poszczególnych aktorów w przestrzeni literackiej, których celem jest utrwalenie w świadomości społecznej przekonania o kluczowej roli książki w rozwoju indywidualnym, społecznym i gospodarczym, a co za tym idzie – obecność literatury w codziennym życiu ogółu społeczeństwa. Badani twórcy często odwoływali się do przykładu Szwecji jako kraju, który cechuje taka właśnie kultura, czego przejawem jest wysoki poziom czytelnictwa, prężnie działająca profesjonalna krytyka literacka czy światowy sukces szwedzkiej literatury⁶². Aby taką kulturę kształtować, niezbędne są: rozbudowa infrastruktury literackiej, zwiększenie oferty wydarzeń literackich, obecność literatury w mediach i przestrzeni publicznej.

Na infrastrukturę składają się biblioteki, księgarnie, domy kultury, kluby czytelnicze, kawiarnie literackie czy punkty wymiany książek. O ile w dużych miastach aktywność niektórych instytucji kultury jest imponująca, o tyle mniejsze miejscowości systematycznie pozbawiane są takich miejsc, w szczególności niezależnych księgarni, które nie są w stanie utrzymać się ze sprzedaży książek. Niezbędne jest

⁶² Zob. Tubylewicz, K., Diduszko-Zyglewska, A., (red.) (2015) *Szwecja czyta. Polska czyta*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

zatem wsparcie państwa. Formy takiego wsparcia opisano w punkcie odnoszącym się do regulacji rynku książki. Biblioteka, księgarnia czy klub dyskusyjny z profesjonalną kadrą powinny stać się miejscami powszechnie dostępnymi, zapewniającymi czytelnikom zasoby i możliwości, bez konieczności wyjazdu w tym celu do dużego miasta. Powinny stać się elementem pejzażu na równi ze sklepem spożywczym, miejscem skupiającym aktywność lokalnej społeczności, ale także miejscem, w którym każdy czytelnik uzyska profesjonalną informację, wskazówkę, po jaką książkę warto sięgnąć.

Dla budowania kultury czytania ważna jest widoczność literatury w mediach oraz w przestrzeni publicznej, podczas debat nad ważnymi problemami społecznym, w dyskusjach polityków i decydentów różnego szczebla. Należy zwiększyć liczbę programów publicystycznych poświęconych literaturze w mediach publicznych, relacji z wydarzeń literackich i festiwali. Państwo – jako główny mecenas kultury – powinno również w większym stopniu wspierać organizację wydarzeń literackich, co dokładniej opisano w rekomendacjach dotyczących regulacji rynku książki. Kolejnym ważnym elementem budowania kultury czytania powinny być duże kampanie społeczne, które promują czytanie jako atrakcyjny, wartościowy i zdrowy styl życia, alternatywny w stosunku do życia w ciągłym pośpiechu, pogoni i „niedoczasie”.

Oprócz przedstawionych powyżej rekomendacji wskazane jest uwzględnienie w dyskusjach i konsultacjach społecznych nad koniecznymi zmianami następujących postulatów zgłaszanych przez badanych:

- opracowanie i upublicznienie ogólnie obowiązujących „wideltek” wynagrodzeń za udział twórców w wydarzeniach (festiwal, debata) oraz w spotkaniach autorskich organizowanych przez biblioteki, tak aby ograniczyć „gwiazdorskie” gaje dla twórców celebrytów i zwiększyć dostęp i godziwe wynagrodzenie dla twórców mniej znanych;
- zwiększenie wysokości nagród literackich, tak aby umożliwiły one autorowi komfortowe warunki pracy nad kolejną książką (bez konieczności poszukiwania dodatkowych zajęć, by się utrzymać);
- zwiększenie rotacji jurorów w konkursach literackich,

- zrównanie stawek i wynagrodzeń dla kobiet i mężczyzn;
- zmiany legislacyjne w zakresie wykorzystania dzieł artystycznych przez modele sztucznej inteligencji (wymóg zgody autora na takie wykorzystanie i wynagrodzenie dla autorów);
- poszerzenie definicji literatury/pola literackiego o takie formy twórczości, jak serial, formy metafilmowe (Tik-Tok, YouTube), komiksy webowe, gry komputerowe;
- wypracowanie modelu zatrudnienia twórcy w oparciu o stałe zlecenia oferowane przez instytucje samorządowe na realizację usług, takich jak: organizacja i udział w biletowanych wydarzeniach, spotkaniach, wykładach, debatach, warsztatach, pracach w przestrzeni miejskiej (np. murale, gry narracyjne etc.);
- wprowadzenie innego niż umowa o dzieło i umowa zlecenie rodzaju umowy umożliwiającej prawo do świadczeń społecznych i emerytury;
- wsparcie ze strony instytucji publicznych (np. Instytut Książki) przedsięwzięć twórczych łączących różne branże, w szczególności literaturę z twórczością filmową;
- zwiększenie systemowego wsparcia promocji polskiej literatury za granicą, poprzez dofinansowania tłumaczeń i wydarzeń literackich;
- budowanie kultury relacji między twórcą a wydawnictwem opartej na modelu, w którym wydawnictwa budują swoją markę dzięki stałej współpracy z twórcami, a ci z kolei stają się twarzą danej oficyny („stajnia autorów” promowana przez wydawnictwo);
- preferencyjne warunki zakładania działalności gospodarczej, w ramach których twórcy oferują swoje usługi, np. translatorskie czy ilustratorskie;
- budowanie większej świadomości rangi kultury jako narzędzia budowania marki narodowej (*soft power*) wśród klasy politycznej;
- wzmacnianie integracji środowisk branżowych przez elektroniczne platformy wymiany informacji oraz wydarzenia (np. targi branżowe, gdzie można wymienić się informacjami i nawiązać współpracę);

- zwiększenie liczby sygnatariuszy „Konwencji krakowskiej” przez system zachęt (np. dodatkowe punkty we wnioskach o dotacje do przedsięwzięć wydawniczych ze środków publicznych) i premiowanie wydawnictw, które stosują się do uczciwych zapisów w umowach (umowa licencyjna, tantiemy) poprzez nadanie znaku/certyfikatu „Uczciwy Wydawca”;
- wprowadzenie bezwarunkowego dochodu podstawowego dla twórców.

Zakończenie

Zaprezentowane w niniejszym raporcie wyniki badań przyniosły pogłębioną odpowiedź na pytanie o kondycję zawodową pisarzy, tłumaczy i ilustratorów w Polsce, a także pozwoliły poznać główne problemy i strategie, które realizują twórcy w odpowiedzi na strukturalne ograniczenia, z jakimi borykają się każdego dnia. To, co przewija się w wypowiedziach i postawach twórców, nawet jeśli wskazują na szereg mankamentów związanych z uprawianiem literatury, to pasja i radość z pracy twórczej, którą wykonują. Praca, która jest ich pasją, to dla nich jednocześnie błogosławieństwo i przekleństwo. Błogosławieństwo, ponieważ uprawianie literatury daje poczucie autonomii, wolności, którą trudno znaleźć w innych pozaartystycznych branżach. Przekleństwo, ponieważ wiąże się z niepewnością, marginalizacją i brakiem stabilizacji. Godne uwagi jest jednak przede wszystkim to, iż pisarze, ilustratorki i tłumacze konsekwentnie trwają przy swojej pasji, bez względu na utrudnienia. W wielu przypadkach w wirtuozerski sposób łączą różne zajęcia, podejmują różne przedsięwzięcia i aktywności, które pozwalają im z sukcesem realizować się w roli artysty. Wysokie poczucie sprawstwa ujawnia się szczególnie na poziomie strategii, które realizują badani. Ich decyzje i działania nie tylko umożliwiają im realizację życiowej pasji, jaką jest twórczość, ale także wpływają na zmiany uwarunkowań strukturalnych. Widoczne jest to przede wszystkim w konsolidacji branż artystycznych, bardzo dużej aktywności w przestrzeni publicznej, której efektem są konkretne rozwiązania, takie jak ustawa o zabezpieczeniu socjalnym osób wykonujących zawód artystyczny.

Warto sobie w tym miejscu zadać pytanie o przyszłość kondycji zawodowej twórców książki w Polsce. Czy autorzy książek mają szansę na lepsze warunki pracy: wyższe wynagrodzenia, bardziej korzystne umowy, większą stabilność ekonomiczną i uznanie społeczne? Wiele wskazuje na to, iż znajdujemy się na początku długiej drogi. Napięcia związane z sytuacją zawodową artystów znajdują się w momencie

przesilenia. Głos środowisk artystycznych jest coraz lepiej słyszalny, postawy wydawców w stosunku do twórców wyraźnie zmieniają się na korzyść. Coraz więcej mówi się też o niezbędnych regulacjach rynku książki w Polsce. Wszystkie te zjawiska napawają optymizmem. Aby jednak pozytywne zmiany mogły rzeczywiście nastąpić, w najbliższej przyszłości niezbędne wydają się zmiany w świadomości i postawach polityków oraz ogółu społeczeństwa. Bez szerokiego społecznego uznania dla rangi literatury i książki jako bezcennego dobra, które należy chronić i o które należy dbać, trudno będzie budować poparcie dla koniecznych zmian systemowych. Jednocześnie warto pamiętać o tym, iż zmiany te mają o tyle sens, o ile realizowane są w sposób wieloaspektowy. Wprowadzenie ustawy o zabezpieczeniu socjalnym osób wykonujących zawód artystyczny to jedynie czubek góry lodowej, pierwszy krok na drodze do „cywilizowania” branż artystycznych. Sama ustawa niewiele zmieni, jeśli nie zostaną podjęte kroki w kierunku ograniczenia monopolistycznych praktyk dystrybutorów i wielkich sieci sprzedażowych czy wzmocnienia pozycji niezależnych księgarni i ambitnych niewielkich wydawnictw. W świetle dotychczasowych badań i dyskusji mapa drogowa dla dalszych działań wydaje się dosyć dobrze wytyczona. Nie wiadomo jednak, na ile zwolennikom tej mapy wystarczy konsekwencji i wytrwałości, a także, na ile proponowane rozwiązania uzyskają szerokie poparcie społeczne.

Przedstawione w raporcie wyniki badań nie wyczerpują bardzo szerokiego obszaru, jakim jest przestrzeń literacka w Polsce. W przyszłości, oprócz bieżącego monitorowania sytuacji zawodowej twórców oraz badań ewaluacyjnych poświęconych wprowadzanym rozwiązaniom, należałoby bliżej przyjrzeć się innym branżom ściśle związanym z książką. Zupełnie zmarginalizowanym i „niewdzięcznym” zawodem wydaje się praca redaktora w wydawnictwie. Wiemy o niej głównie z przekazów pisarzy i tłumaczy. Niewiele też wiemy o zakresie obowiązków i warunkach pracy osób zatrudnionych w większych wydawnictwach na stanowiskach związanych z promocją książek, sprzedażą licencji za granicę czy działach prawnych. Warto by było również przeprowadzić badania dotyczące możliwości stworzenia ekosystemu umożliwiającego rzetelny dostęp do informacji o rynku książki, w szczególności o wysokości sprzedaży poszczególnych tytułów. Ekosystem taki mógłby obejmować obecne systemy biblioteczne,

a także system wypożyczeń bibliotecznych. Przy obecnym rozwoju technologii i cyfryzacji w Polsce taki projekt wydaje się możliwy do realizacji od strony technicznej. Istnieje jednak zapewne wiele barier o charakterze formalno-prawnym i organizacyjnym, które utrudniają takie rozwiązanie. Ze względu na rangę, jaką dla funkcjonowania rynku i sytuacji twórców ma dostęp do rzetelnej informacji, warto podjąć próbę poznania tych barier i poszukania odpowiedniego rozwiązania.

BIBLIOGRAFIA

- Archer, M. S. (2013) *Człowieczeństwo. Problem sprawstwa*, Kraków: Wydawnictwo Nomos.
- Becker H.S. (1974) *Art as collective action*, *American Sociological Review* 6, s. 767–776.
- Becker H.S. (1982) *Art Worlds*, Berkeley.
- Bourdieu P. (2001) *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Kraków: Universitas.
- Bourdieu P. (2005) *Pole sztuki i pole władzy*, w: W. Burszta, A. Zawadzki (red.) *Spółeczna konstrukcja rzeczywistości społecznej*, Kraków: Universitas, s. 117–134.
- Budnik A., Jankowicz G., Palęcka A., Sowiński M. (2024) *Pisać może dziś każdy. Raport z badania kondycji gdańskich pisarzy i pisarek*, Gdańsk: Gdańska Galeria Miejska.
- Dzięglewski M. (2015) *Literatura w gorsecie socjologii kulturowej Pierre’a Bourdieu*, *Studia Socjologiczne* 3 (218), s. 253–263.
- Dzięglewski M., Fiń A., Miszczuk-Wereszczyńska M. (2018) *„Dramat i życie”, czyli raport z krakowskiego pola literackiego*, Kraków: KBF.
- Hughes, E. C. (1958) *Men and their work*, Glencoe, IL: Free Press.
- Ilczuk D., Gruszka-Dobrzyńska E., Socha Z., Hazanowicz W. (2020) *Policzone i policzeni. Artyści i Artystki w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo SWPS, Dom Wydawniczy Elipsa.
- Jankowicz, G., Marecki, P., Sowiński, M., Palęcka, A., Sowa, J., Warczok, T. (2014) *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Raport z badań*, Kraków: Korporacja Ha!art.
- Jankowicz G., Tabaczyński M. (red.) *Socjologia literatury. Antologia*, Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- Lahire B. (1995) *La regle et le droit: Essai sur la theorie de la litterature*, Paris: Editions de Minuit.

- Ossowski S. (1962) *O osobliwościach nauk społecznych*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Rachubik J., Sroczyński M., Oleszczuk-Zygmuntowski J. (2024) *Jeszcze książka nie zginęła? Raport o stanie polskiego rynku książki*, Warszawa: Polska Sieć Ekonomii.
- Schatzki T. (2003) *The Site of the Social. A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*, Penn State University Press.
- STL (2020) *Sytuacja zawodowa tłumaczy literatury 2018–2019. Przypadki Hieronimy Hipotetycznej*, Kraków: STL.
- STL (2022) *Wynagrodzenia w branży tłumaczeń literackich w latach 2020–2022. Raport*, Kraków: STL
- Szreder K. (2016) *ABC projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Tubylewicz K., Diduszko-Zyglewska (red.) (2015) *Szwecja czyta. Polska czyta*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Weber, M. (2002) *Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

SPIS TABEL

Tabela 1.	Operacjonalizacja najważniejszych pojęć	29
Tabela 2.	Metodologia badania	31
Tabela 3.	Ranga pracy twórczej w życiu zawodowym badanych (N=663)	43
Tabela 4.	Cechy miejsca pracy wskazane przez badanych (N=663)	51
Tabela 5.	Źródła i wysokość dochodów badanych w ciągu ostatnich miesięcy z pracy twórczej (N=663)	76
Tabela 6.	Źródła i wysokość dochodów z pracy niezwiązanej z twórczością wśród osób, dla których dochody z pracy twórczej nie są jedynym źródłem dochodów (N=497)	93
Tabela 7.	Tytuł prawa do świadczeń społecznych (N=561)	98
Tabela 8.	Przynależność do stowarzyszeń (N=393)	168
Tabela 9.	Strategie literackie	229

SPIS RYSUNKÓW

Rysunek 1. Charakterystyka próby w badaniach jakościowych (N=75)	36
Rysunek 2. Charakterystyka próby w badaniach ilościowych (N=663)	40
Rysunek 3. Struktura dochodów badanych w ciągu ostatnich 12 miesięcy z pracy twórczej z uwzględnieniem płci (N=663) i branży (N=537)	78
Rysunek 4. Struktura wysokości dochodów z pracy twórczej	82
Rysunek 5. Źródła i wysokość dochodów z pracy niezwiązanej z twórczością wśród osób, dla których dochody z pracy twórczej nie są jedynym źródłem dochodów z uwzględnieniem płci i branży (N=497)	94
Rysunek 6. Zmiana pozycji negocjacyjnej twórcy w czasie	120
Rysunek 7. Warunki sprzedaży/użyczenia majątkowych praw autorskich badanych w ciągu ostatnich 2 lat: ogółem (N=541), z uwzględnieniem płci (N=541), z uwzględnieniem branży (N=431)	135
Rysunek 8. Struktura sieci relacji twórcy z innymi aktorami w świetle narracji badanych (N=75)	148
Rysunek 9. Częstotliwość spotkań badanych z innymi twórcami (N=663)	159
Rysunek 10. Ośrodki, wokół których koncentrują się mikroświaty literackie na podstawie wypowiedzi respondentów (N=75)	167
Rysunek 11. Czynniki decydujące o pozycji twórcy w świecie literackim w opinii badanych (N=663)	183
Rysunek 12. Opinie badanych na temat krytyki literackiej i nagród (N=663)	192
Rysunek 13. Największe utrudnienia/bariery, z którymi zmagają się pisarze/ilustratorzy/tłumacze w ich opinii (N=663)	222

WARUNKI PRACY OSÓB TWORZĄCYCH KSIĄŻKI W POLSCE

Dyspozycje do wywiadu swobodnego z pisarzami/ilustratorami/tłumaczami

Opracowanie: Mariusz Dziegłowski⁶³

Wprowadzenie

Mod.: *Jeszcze raz dziękuję, że zgodził/-a się Pan/Pani na udział w badaniu. Przypomnę, że głównym celem badania jest poznanie kondycji zawodowej pisarzy, ilustratorów i tłumaczy literatury. Badanie realizowane jest przez firmę badawczą includLab na zlecenie Instytutu Książki.*

Ja nazywam się... i poprowadzę nasz wywiad. Wszystkie informacje, jakich Pan/Pani udzieli, są poufne i dostęp do nich ma jedynie zespół badawczy. Wywiad jest nagrywany, a następnie transkrybowany i poddany analizie. Fragmenty Pana/Pani wypowiedzi mogą zostać wykorzystane w raporcie z badania w formie zanonimizowanej (bez imienia, nazwiska oraz jakichkolwiek danych umożliwiających rozpoznanie konkretnej osoby).

Badanie potrwa około 1,5 godziny. W każdym momencie może Pan/Pani zrezygnować z wywiadu bez konieczności podawania powodu rezygnacji.

Czy ma Pan/Pani jakieś pytania?

[Mod.: Odpowiedz na pytania respondenta i przejdź do wywiadu. Dyspozycje wskazują najważniejsze problemy, które należy poruszyć podczas wywiadu. Zarówno kolejność pytań, jak też ich forma powinny

⁶³ Wersja ostateczna narzędzia została opracowana po pilotażu i uwzględnieniu uwag i propozycji dr hab. Aldony Guzik (prof. UKEN), dr hab. Pauliny Rojek-Adamek (prof. UKEN) oraz dra Mateusza Szasta (UKEN).

być dostosowane do Respondenta, a także do rytmu i przebiegu wywiadu. Podczas wywiadu pogłębiaj te zagadnienia, które nie zostały omówione wyczerpująco, pomini zaś te, które wyraźnie nie dotyczą danego Respondenta (np. życie rodzinne w przypadku, gdy respondent nie posiada rodziny).]

1. Praca twórcza i życie rodzinne (motywacja, warsztat, wsparcie)

- Motywacja do podjęcia pracy w roli pisarza/tłumacza/ilustratora.
- Miejsce pracy (biuro, co-working, dom).
- Rytm pracy (godziny, dni tygodnia, weekendy, pisanie „spontaniczne” *versus* pisanie „na zamówienie”).
- Opis warsztatu pracy (materiały, przybory, narzędzia).
- Wykorzystanie technologii w pracy twórczej (np. chat GPT, generowane komputerowo tłumaczenia i obrazy/ilustracje, inne technologie i narzędzia, takie jak edytory, translatory, tablety graficzne, oprogramowanie).
- Zagrożenia związane z rozwojem narzędzi i nowych technologii (np. nielegalne kopiowanie chronionych prawem autorskim treści).
- Wsparcie innych osób podczas pracy twórczej.
- Sposób godzenia pracy twórczej z innymi obowiązkami.
- Praca twórcza a życie rodzinne i towarzyskie (dobór kręgu znajomych).
- Rekreacja, odpoczynek, sposób spędzania czasu wolnego.

2. Status zawodowy

- Źródła dochodów bezpośrednio związane z pracą twórczą (honoraria, tantiemy). Możliwość utrzymania się z tych dochodów. Konieczność podjęcia dodatkowej pracy.
- Rodzaj umowy, w ramach której wykonywany jest zawód (działalność gospodarcza/freelancer, umowa o pracę na czas określony/nieokreślony, umowa zlecenie/o dzieło).
- Dochody z innych źródeł pośrednio związanych z pracą twórczą (stypendium, nagroda w konkursie, udział w spotkaniu autorskim, wypożyczenia biblioteczne, występ w mediach, prowadzenie własnego profilu na YouTube).

- Inne benefity związane z pracą twórczą: możliwość podróżowania, rezydencje, programy wsparcia dla twórców książki.
- Ocena sytuacji materialnej na tle innych kategorii zawodowych (zarobki).
- Ocena zabezpieczenia socjalnego (dostęp do służby zdrowia, emerytura).
- Ocena poziomu uznania społecznego/prestiżu związanego z uprawianiem zawodu ilustratora/tłumacza/pisarza.

3. Komunikacja i autoprezentacja

- Definicja sukcesu i czynniki wpływające na sukces pisarza/tłumacza/ilustratora.
- Potrzeba kreowania własnego wizerunku, rozpoznawalności. Opinia o strategiach podejmowanych w tym zakresie (stylizacja, „celebrytowo”).
- Opinia na temat obecności twórców w mediach tradycyjnych (telewizja, radio, wysokonakładowa prasa, magazyny) i mediach społecznościowych. Własne doświadczenia w tym zakresie.
- Opinia o konkursach i nagrodach literackich/dla tłumaczy/dla ilustratorów oraz ich znaczenie dla twórcy.
- Opinia o festiwalach literackich/festiwalach książki i własne doświadczenia w tym zakresie.
- Opinia o wydarzeniach związanych z książką (targi książki, konferencje, spotkania z czytelnikami, spotkania w kawiarniach artystycznych) i własne doświadczenia w tym zakresie.
- Kanały komunikacji i sposób kształtowania relacji z czytelnikami (środki, strategie, media).

4. Relacje z innymi aktorami

4a. Relacje z wydawnictwami

- Własna charakterystyka wydawnictw w Polsce (zróżnicowanie, typy/kategorie, sposób funkcjonowania).
- Kryteria wyboru wydawnictwa, w którym się publikuje/z którym się współpracuje.
- Doświadczenia ze współpracy z wydawnictwami (wsparcie w procesie produkcji książki, profesjonalizm, przejrzystość i uczciwość w rozliczeniu finansowym).

- Stosunek do praw autorskich w wydawnictwie (typ umowy o przeniesieniu/sprzedaży majątkowych praw autorskich).

- Wpływ na decyzje redakcyjne (korekta, skróty, szata graficzna).

- Ocena strategii promocyjnej i dystrybucyjnej wydawnictwa.

4b. Relacje w środowisku twórczym

- Charakterystyka polskiego środowiska pisarzy/tłumaczy/ilustratorów (ważne postaci, środowiska, napięcia, podziały/kryteria podziałów).

- Znaczenie aktywnego członkostwa w stowarzyszeniach skupiających pisarzy/ilustratorów/tłumaczy.

- Znaczenie aktywnego udziału w życiu środowisk twórczych, grup artystycznych, działalności klubów, spotkań w gronie innych pisarzy/tłumaczy/ilustratorów.

- Opinia na temat tego, co decyduje o pozycji twórcy w środowisku polskich pisarzy/tłumaczy/ilustratorów.

- Usytuowanie siebie w tym środowisku.

4c. Relacje z innymi aktorami.

- Inni aktorzy/podmioty/osoby w obszarze „wytwarzania książki” ważni z punktu widzenia respondenta i relacje z nimi.

- Stosunek do krytyków literackich, redaktorów czasopism literackich, publicystów i recenzentów.

- Doświadczenia współpracy z agencjami/agentami literackimi i ich ocena.

- Współpraca z organizatorami wydarzeń: spotkania z czytelnikami, festiwale, działania promocyjne.

5. Autonomia

- Ocena stopnia własnej niezależności twórczej.

- Opinia na temat zaangażowania twórcy w sferę polityki, aktywizm społeczny. Własne doświadczenia.

- Odczuwane przez twórcę presje: społeczne („co wypada/co nie wypada”), polityczne, ideologiczne (np. naciski na treści zawarte w książce).

- Uczestnictwo twórcy w debatach na temat społeczno-politycznego zaangażowania literatury.

6. Utrudnienia i szanse

- Największe wyzwania, z jakimi stykają się pisarze, ilustratorzy i tłumacze w swojej pracy.
- Propozycje rozwiązań najważniejszych problemów.
- Czynniki, rozwiązania systemowe, które pozytywnie wpływają na poziom satysfakcji z pracy pisarza, ilustratora czy tłumacza. Dobre praktyki.

Dodatkowe zagadnienia

[**Mod.:** w miarę możliwości czasowych należy pogłębić wywiad o zagadnienia odnoszące się do specyfiki danej kategorii zawodowej. W zależności od przebiegu wywiadu zagadnienia te mogą pojawić się w trakcie omawiania innych problemów lub na koniec wywiadu.]

Zagadnienia dotyczące pisarzy:

- Zdobywanie nowych czytelników za granicą, tłumaczenia, promocja twórczości za granicą (rola wydawnictwa i autora).
- Rodzaje wsparcia pracy twórczej ze strony instytucji publicznych, instytucji pozarządowych, mecenat państwa (granty, programy).

Zagadnienia dotyczące tłumaczy:

- Znaczenie znajomości kontekstu kulturowego społeczeństwa/kraju, którego literaturę się tłumaczy.
- Znaczenie rezydencji/dłuższych pobytów w tym kraju dla pracy translatorskiej.
- Kontakty ze środowiskiem literackim, autorami, twórcami książki w danym kraju.

Zagadnienia dotyczące ilustratorów:

- Dominacja książki dla dzieci i młodzieży, literatury edukacyjnej na rynku ilustracji. Ilustrowanie książek dla dorosłych.
- Specyfika budowania wizerunku (jako ilustrator czy jako artysta plastyk, grafik lub plakacista).

Zakończenie

Mod.: To już wszystkie pytania, które przygotowaliśmy. Może jednak są takie tematy, wątki, których nie poruszyliśmy podczas naszej rozmowy, a które Pana/Pani zdaniem są ważne dla dokładnego opisu kondycji zawodowej współczesnych pisarzy/ilustratorów/tłumaczy. Jeśli tak, będę wdzięczny/wdzięczna jeśli Pan/Pani o nich krótko opowie. Czy chciałby/chciałaby Pan/Pani coś jeszcze dodać?

Mod.: Dziękuję za udział w badaniu. Pana/Pani głos jest dla nas bardzo ważny.

KONDYCJA ZAWODOWA PISARZY, ILUSTRATORÓW I TŁUMACZY W POLSCE

Kwestionariusz ankiety

Opracowanie: Mariusz Dziegłowski⁶⁴

Wprowadzenie

Zapraszamy do udziału w pierwszym w Polsce – tak szerokim – badaniu sytuacji zawodowej pisarzy, ilustratorów i tłumaczy literatury w oparciu o rzeczywiste dane dotyczące źródeł dochodu, typu zawieranych umów, warunków pracy i codziennych praktyk tych grup zawodowych. Badanie jest komponentem szerszego projektu, w ramach którego dotychczas zrealizowano kilkadziesiąt indywidualnych wywiadów z reprezentantami tych zawodów. Projekt realizowany jest przez firmę includLab na zlecenie Instytutu Książki.

Pozyskane dane zaprezentowane zostaną w raporcie w formie zbiorczych, anonimowych zestawień. Raport będzie opublikowany na stronie Instytutu Książki.

Szacunkowy czas badania to ok. 15 minut. Jeśli nie wskazano inaczej, proszę zaznaczyć tylko jedną odpowiedź.

Pana/Pani udział w badaniu jest bardzo ważny. Przyczyni się do pracy nad systemowymi rozwiązaniami Zespołu do spraw Pola Literackiego działającego przy Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Badanie finansowane ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na podstawie Umowy nr 145/DF- VII/2025 z dn. 9.06.2025 dotyczącej udzielenia dotacji celowej na wydatki bieżące ze środków finansowych Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z budżetu państwa.

⁶⁴ Przy pracy nad ostatecznym kształtem kwestionariusza autor konsultował swoje uwagi z drem Grzegorzem Dutką (UKEN w Krakowie).

A. Status zawodowy

A1. Jakie miejsce w Pana/Pani życiu zawodowym zajmuje praca twórcza?

(Proszę wybrać jedną odpowiedź, która najlepiej opisuje Pana/Pani sytuację).

1. Jest jedynym obszarem mojej aktywności zawodowej.
2. Jest głównym, ale nie jedynym obszarem mojej aktywności zawodowej.
3. Jest takim samym obszarem mojej aktywności zawodowej jak inne.
4. Jest aktywnością dodatkową, poza głównym obszarem mojej aktywności zawodowej.

A2. Proszę zaznaczyć rodzaj aktywności twórczej, którą Pan/Pani realizuje.

(Proszę zaznaczyć wszystkie pola, w których podejmuje Pan/Pani aktywność).

1. Pisanie/twórczość literacka
2. Tłumaczenie tekstów literackich
3. Ilustrowanie

A3. **[jeżeli A2=1 | 2]** Jakiego rodzaju twórczość Pan/Pani uprawia/tłumaczy?

(proszę zaznaczyć wszystkie właściwe odpowiedzi)

1. Proza
2. Poezja
3. Dramat
4. Esej, reportaż, literatura faktu
5. Inny

A31 **[jeżeli A3=5]** jaki?

(proszę wymienić inny rodzaj twórczości, który Pan/Pani uprawia/tłumaczy)

A4. **[jeżeli A2=3]** Jaki rodzaj pracy ilustratorskiej Pan/Pani uprawia? *(proszę zaznaczyć wszystkie właściwe odpowiedzi)*

1. Ilustracje do książek dla dzieci i młodzieży
2. Książki artystyczne/picture books
3. Komiksy dla dzieci i młodzieży
4. Komiksy dla dorosłych
5. Inny

A4I [jeżeli A4=5] Jaki?

(Proszę podać inny rodzaj pracy ilustratorskiej, jaki Pan/
Pani uprawia).

B. Miejsce i warsztat pracy twórczej

B1. Gdzie najczęściej wykonuje Pan/Pani pracę twórczą (pisanie, tłumaczenie, ilustrowanie)?

1. W domu, w którym mieszkam
2. Poza domem, w którym mieszkam

B1I [jeżeli B1=2] W jakich miejscach wykonuje Pan/Pani pracę twórczą?

B2. Jak opisałby/-aby Pan/Pani miejsce, w którym na ogół Pan/Pani pracuje twórczo? Proszę zaznaczyć na skali wartość od 1 do 5 między dwiema różnymi cechami na końcu skali.

(Np. jeżeli pomieszczenie, w którym Pan/Pani pracuje, jest odizolowane od innych części domu i pozwala na samotną pracę bez udziału innych osób na skali osobne (1) – współdzielone (5), należy zaznaczyć „1”).

	1	2	3	4	5	
B2.1 Obszerne	1	2	3	4	5	Ciasne
B2.2 Wygodne	1	2	3	4	5	Niewygodne
B2.3 Przyjemne	1	2	3	4	5	Nieprzyjemne
B2.4 Ładne	1	2	3	4	5	Brzydkie
B2.5 Spokojne	1	2	3	4	5	Hałaśliwe
B2.6 Osobne	1	2	3	4	5	Współdzielone
B2.7 Poukładane	1	2	3	4	5	Zagracone
B2.8 Oswojone	1	2	3	4	5	Obce

C. Dochody z działalności twórczej

C1. Czy uprawianie działalności związanej z pisanie/tłumaczeniem/ilustrowaniem książek stanowi jedyne źródło Pana/Pani dochodów?

1. Tak
2. Nie

C2. [jeżeli C1=2] Jaki był udział Pana/Pani dochodu z działalności twórczej w dochodach ogółem w ciągu ostatnich 12 miesięcy?

1. Mniej niż 25%
2. 25%–49%
3. 50%–75%
4. Powyżej 75%

C3. Proszę zaznaczyć źródła dochodów związane z działalnością pisarską/translatorską/ilustratorską, a następnie wybrać szacunkową wysokość wynagrodzenia brutto w ciągu ostatnich 12 miesięcy dla każdego z wymienionych źródeł
(Jeżeli jednocześnie wykonuje Pan/Pani np. prace translatorskie i pisarskie czy ilustratorskie, proszę uwzględnić dochody z wszystkich tych obszarów).

	Do 5 tys. zł	Powyżej 5 tys. do 20 tys zł	Powyżej 20 tys. do 50 tys. zł	Powyżej 50 tys. do 100 tys. zł	Powyżej 100 tys. zł
C31 Sprzedaż praw autorskich w wydawnictwach polskich (honorarium)	1	2	3	4	5
C32 Sprzedaż praw autorskich w wydawnictwach zagranicznych (honorarium)	1	2	3	4	5
C33 Wynagrodzenie związane z liczbą sprzedanych książek (tantiemy)	1	2	3	4	5
C34 Sprzedaż praw do ekranizacji, wystawienia, adaptacji dzieła	1	2	3	4	5
C35 Wynagrodzenia z tytułu wypożyczeń bibliotecznych	1	2	3	4	5

C36 Granty (np. dofinansowanie przekładów)	1	2	3	4	5
C37 Rezydencje, stypendia	1	2	3	4	5
C38 Nagrody, wyróżnienia	1	2	3	4	5
C39 Spotkania z czytelnikami	1	2	3	4	5
C310 Udział w wydarzeniach literackich (np. festiwale, targi książki)	1	2	3	4	5
C311 Wynagrodzenia z tytułu udzielenia wywiadu/uczestnictwa w programie telewizyjnym/radiowym	1	2	3	4	5
C312 inne	1	2	3	4	5

D. Prawne aspekty zatrudnienia i rozliczeń

D1. W jaki sposób rozliczał/-a się Pan/Pani z podmiotami, dla których wykonuje Pan/Pani działalność twórczą (np. wydawnictwa, media) w ciągu ostatnich 2 lat?

(Proszę zaznaczyć wszystkie prawidłowe odpowiedzi).

1. Na podstawie umowy o pracę
2. Na podstawie umowy cywilnoprawnej (umowa o dzieło/zlecenie) lub umowy licencyjnej
3. W ramach prowadzonej działalności gospodarczej
4. Nieformalnie (bez podpisywania umowy)
5. W inny sposób

D1I [jeżeli C1=5] W jaki inny sposób rozliczał/-a się Pan/Pani z podmiotami, dla których wykonuje Pan/Pani działalność twórczą (np. wydawnictwa, media) w ciągu ostatnich 2 lat?

D2. [jeżeli D1=4] Jaką część Pana/Pani dochodów z działalności twórczej w ciągu ostatnich 2 lat rozliczał/-a Pan/Pani nieformalnie (bez podpisywania umowy)?

1. Mniej niż 25%
2. 25%–49%
3. 50%–75%
4. Powyżej 75%
5. Wszystkie

D3. [jeżeli D1=2] Na jakich warunkach na ogół sprzedawał/-a Pan/Pani majątkowe prawa autorskie do książki/tłumaczenia/ilustracji do książki w ciągu ostatnich 2 lat?

(Proszę wybrać tylko jedną odpowiedź odnoszącą się do sytuacji, która jest najbardziej typowa dla zapisów w umowach, które Pan/Pani podpisuje).

1. Jednorazowe zbycie wszystkich praw majątkowych do dzieła na czas nieokreślony
2. Udzielenie licencji wyłącznej na czas określony
3. Udzielenie licencji niewyłącznej na czas określony
4. Nie wiem

D4. [jeżeli D3=2|3] Na jaki okres na ogół udzielał/-a Pan/Pani licencji na dzieło w ciągu ostatnich 2 lat?

1. od 1 do 3 lat
2. 4 lata
3. 5 lat
4. 6 lat
5. 7 lat
6. więcej niż 7 lat

D5. Czy w umowach z polskimi wydawcami, które Pan/Pani zawarł/-a w ciągu ostatnich 2 lat, znajduje się klauzula dotycząca wynagrodzenia autora w zależności od liczby sprzedanych książek (tantiemy)?

1. Tak
2. Nie
3. Nie wiem

D6. [jeżeli D5=1] W jaki sposób ustalona została cena książki, od której wyliczane było Pana/Pani wynagrodzenie (tantiemy)?

1. Przyjęto cenę katalogową książki brutto
2. Przyjęto cenę sprzedaży książki brutto
3. Nie wiem
4. Ustalono ją w inny sposób

D6r [jeżeli D6=4] W jaki inny sposób ustalona została cena książki, od której wyliczane było Pana/Pani wynagrodzenie (tantiemy)?

D7. [jeżeli D5=1] Jaki odsetek ceny książki otrzymał/-a Pan/Pani jako jej autor/tłumacz/ilustrator?
(O ile to możliwe, proszę odwołać się do zapisów w umowach z wydawcami).

1. 1-5 %
2. 6-10 %
3. 11-15%
4. 16-20%
5. 21-25%
6. powyżej 25%

E. Aktywność niezwiązana z działalnością twórczą

E1. [jeżeli C1=2] Jakie obszary obejmuje Pana/Pani działalność zawodowa niezwiązana bezpośrednio z twórczością (pisanie/tłumaczeniem/ilustrowaniem książek)?
(Proszę wybrać maksymalnie 3 obszary).

1. Edukacja/nauka
2. Dziennikarstwo/publicystyka (prasa, telewizja, radio)
3. Media społecznościowe
4. Reklama
5. Przemysł gamingowy
6. Film/teatr
7. Krytyka literacka
8. Organizacja wydarzeń kulturalnych
9. Inne

E1I [jeżeli E1=7] Jakie inne obszary obejmuje Pana/Pani działalność zawodowa niezwiązana bezpośrednio z twórczością (pisanie/tłumaczeniem/ilustrowaniem książek)?

E2. [jeżeli C1=2] Proszę zaznaczyć źródła dochodów niezwiązane z pracą twórczą (pisanie/tłumaczeniem/ilustrowaniem), a następnie wybrać szacunkową wysokość **wynagrodzenia brutto w ciągu ostatnich 12 miesięcy** dla każdego z wymienionych źródeł

	Do 5 tys. zł	5001- 20 000 zł	20 001- 50 000 zł	50 001- 100 000 zł	Powyżej 100 000 zł
E21 Własna działalności gospodarcza	1	2	3	4	5

	Do 5 tys. zł	5001– 20 000 zł	20 001– 50 000 zł	50 001– 100 000 zł	Powyżej 100 000 zł
E22 Umowa o pracę	1	2	3	4	5
E23 Umowa zlecenie	1	2	3	4	5
E24 Umowa o dzieło	1	2	3	4	5
E25 Dochody nieformalne (bez umowy)	1	2	3	4	5

F. System ubezpieczeń społecznych

F1. Czy ma Pan/Pani prawo do świadczeń zdrowotnych w ramach NFZ?

1. Tak
2. Nie

F2. **[jeżeli F1=1]** Z jakiego tytułu posiada Pan/Pani prawo do ubezpieczenia społecznego?

(Proszę zaznaczyć wszystkie właściwe odpowiedzi).

1. Umowa o pracę
2. Własna działalność gospodarcza
3. Umowa zlecenie
4. Umowa o dzieło
5. Składki opłacane dobrowolnie
6. Składki opłacane przez członka rodziny
7. KRUS
8. Emerytura
9. Rozliczenie zagranicą

F3. Czy korzysta Pan/Pani z abonamentu/pakietu w prywatnej firmie świadczącej usługi medyczne?

1. Tak
2. Nie

F4. **[jeżeli F3=1]** Z jakich źródeł opłacany jest ten abonament?

1. Ze środków własnych
2. Przez pracodawcę
3. Przez pracodawcę członka rodziny
4. Z innych źródeł

F4i [jeżeli F4=4] Z jakich innych źródeł opłacany jest ten abonament?

F5. Czy oszczędza Pan/Pani środki na emeryturę w dobrowolnych systemach emerytalnych?

1. Tak
2. Nie

G. Praktyki

G1. Jak często...

	Nigdy	Minimum 2 razy w roku	Minimum raz na kwartał	Minimum raz w miesiącu	Minimum raz w tygodniu
G1.1 bierze Pan/Pani udział w festiwalach literackich?	1	2	3	4	5
G1.2 bierze Pan/Pani udział w targach książki	1	2	3	4	5
G1.3 udziela Pan/Pani wywiadu dla mediów (tradycyjnych i społecznościowych)?	1	2	3	4	5
G1.4 spotyka się Pan/Pani z czytelnikami?	1	2	3	4	5
G1.5 kontaktuje się Pan z innymi pisarzami/ilustratorami/tłumaczami online?	1	2	3	4	5
G1.6 spotyka się Pan/Pani z innymi pisarzami/ilustratorami/tłumaczami (np. w kawiarni, podczas wydarzenia)?	1	2	3	4	5

G2. Czy jest Pan/Pani członkiem jakiegoś stowarzyszenia branżowego (tłumaczy/ilustratorów/pisarzy)?

1. Tak
2. Nie

G3. [jeżeli G2=1] Do jakiego stowarzyszenia Pan/Pani należy?
(Proszę zaznaczyć wszystkie możliwe odpowiedzi).

1. Stowarzyszenie Pisarzy Polskich
2. Związek Literatów Polskich
3. Unia Literacka
4. PEN Club
5. Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury
6. Polska Sekcja IBBY
7. Stowarzyszenie Twórców Grafiki Użytkowej
8. Inne

G3I [jeżeli G3=8] Do jakiego innego stowarzyszenia Pan/Pani należy?

H. Opinie

H1. W jakim stopniu zgadza się Pan/Pani z poniższymi twierdzeniami?

	Zdecydowanie się zgadzam	Zgadzam się	Ani się zgadzam, ani nie zgadzam	Nie zgadzam się	Zdecydowanie się nie zgadzam	Trudno powiedzieć
H11 Nagrody literackie otrzymują osoby, które na nie zasłużyły	1	2	3	4	5	6
H12 Rynkowe reguły sprzedaży książek niszczą dobrą literaturę	1	2	3	4	5	6
H13 Oceną książek zajmują się profesjonalni krytycy	1	2	3	4	5	6
H14 Środowiska twórców książki są rozproszone / zatamizowane	1	2	3	4	5	6
H15 Małe księgarnie skutecznie konkurują z księgarniami sieciowymi	1	2	3	4	5	6

H2. Jakie czynniki przede wszystkim decydują o pozycji pisarza/tłumacza/ilustratora w świecie literackim?

(Proszę zaznaczyć maksymalnie 3 odpowiedzi).

1. Ciężka praca
2. Talent
3. Pochodzenie społeczne/kapitał kulturowy
4. Znajomości
5. Umiejętność autoprezentacji/budowania własnego wizerunku
6. Przypadek/szczęście
7. Podporządkowanie się regułom rynku i potrzebom masowego odbiorcy
8. Oryginalność (własny styl, „dykcja”)
9. Typ literatury (proza, poezja, komiks, dramat, literatura dla dzieci)
10. Inne

H2I [jeżeli H2=10] Jakie inne czynniki przede wszystkim decydują o pozycji pisarza/tłumacza/ilustratora w świecie literackim?

I. Utrudnienia i rozwiązania

II. Jakie są największe utrudnienia/bariery, z którymi borykają się pisarze/ilustratorzy/tłumacze?

(Proszę zaznaczyć maksymalnie 3).

1. Brak możliwości utrzymania się z pracy twórczej
2. Brak zabezpieczenia socjalnego
3. Zbyt niski odsetek ze sprzedaży książki
4. Niestabilność finansowa (brak stałych dochodów)
5. Niski prestiż społeczny pisarza/tłumacza/ilustratora
6. Nieuczciwe praktyki wydawnictw
7. Zbyt słaby mecenat państwa nad twórcami
8. Podporządkowanie literatury rynkowemu prawom popytu i podaży
9. Brak systemowego rozwiązania w zakresie statusu zawodowego twórcy
10. Inne

III [jeżeli II=10] Jakie są inne największe utrudnienia/bariery, z którymi borykają się pisarze/ilustratorzy/tłumacze?

- I2 Jakie rozwiązania Pana/Pani zdaniem ułatwiłyby pracę pisarzy/
ilustratorów/tłumaczy w Polsce?
(Proszę krótko opisać te rozwiązania).
-

X. Pytania metryczkowe

X1. Płeć

1. Kobieta
2. Mężczyzna

X2. Rok urodzenia

1. przed 1949
2. 1950–1959
3. 1960–1969
4. 1970–1979
5. 1980–1989
6. 1990–2000
7. po roku 2000

X3. Wykształcenie

1. Podstawowe
2. Gimnazjalne
3. Zasadnicze zawodowe
4. Zasadnicze branżowe (szkoła branżowa I stopnia)
5. Średnie branżowe (szkoła branżowa II stopnia)
6. Średnie (liceum, technikum)
7. Wyższe

X4. Czy jest Pan/Pani w związku (formalnym lub nieformalnym)?

1. Tak
2. Nie

X5. Czy posiada Pan/Pani uczące się lub studiujące dzieci („na utrzymaniu”)? Ile dzieci Pan/Pani posiada?

1. Tak
2. Nie

X51 [jeżeli X5=1] Ile dzieci uczących się lub studiujących („na utrzymaniu”) Pan/Pani posiada?

X6. W jakim rodzaju lokalu Pan/Pani mieszka?

1. Mieszkanie/dom własnościowy
2. Mieszkanie/dom wynajmowany

3. Pokój w mieszkaniu wynajmowanym z innymi osobami
4. Inny
- X6i [jeżeli X6=4] W jakim innym rodzaju lokalu Pan/Pani mieszka?
- X7. Ile książek Pan/Pani opublikował(-a)/przetłumaczył(-a)/zilustrował(-a)?
1. 1-5
 2. 6-10
 3. 11-15
 4. 16-20
 5. 21-25
 6. 26-30
 7. 30-50
 8. Powyżej 50
- X8. Przyznane nagrody literackie (w dziedzinie pisarstwa, translatorskiej lub ilustratorskiej)
(Proszę wymienić max. 3 najważniejsze).
- XX [TYLKO DO PILOTAŻU] Jeśli ma Pan/Pani jakieś uwagi/komentarze/opinie dotyczące kwestionariusza ankiety – proszę zapisać je poniżej. Pomogą nam one go poprawić. W szczególności prosimy o uwagi dotyczące tego, czy wszystkie pytania są zrozumiałe, czy są pytania, na które trudno odpowiedzieć, a może zauważył Pan/Pani inne mankamenty?

Zakończenie

Dziękujemy za udział w badaniu. Pana/Pani odpowiedzi są dla nas bardzo ważne.

Zespół Badawczy includLAB

MARIUSZ DZIĘGLEWSKI (DR HAB.)

Pracownik Instytutu Studiów Międzykulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, właściciel firmy badawczo-rozwojowej includLab. Specjalizuje się w socjologii kultury, ruchach migracyjnych i badaniach doświadczeń użytkowników nowych technologii (UX).

Jest autorem kilku monografii i kilkudziesięciu artykułów naukowych, w tym monografii *Coming Home to (Un)familiar Country* (2021) opublikowanej w wydawnictwie Palgrave. W ostatnich latach zrealizował kilka projektów badawczych, między innymi w zakresie promocji polskiej kultury za granicą (polca.uken.pl). Jest autorem lub współautorem wielu raportów badawczych, w tym między innymi takich jak: *Dramat i życie czyli raport z krakowskiego pola literackiego* (2018), *Promocja kultury polskiej w Berlinie, Londynie i Nowym Jorku* (2024), *Wskaźniki w procesie programowania i ewaluacji działań z zakresu promocji kultury polskiej za granicą* (2024).

Wydawca

Instytut Książki

ul. Zygmunta Wróblewskiego 6

31-148 Kraków

tel. (+48) 12 61 71 900

e-mail: [biuro\[at\]instytutksiazki.pl](mailto:biuro[at]instytutksiazki.pl)



**Instytut
Książki
© Poland**



Instytut
Książki
©Poland



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa Narodowego

ISBN 978-83-68579-17-8