

Jak wieść niesie, kiedyś, dawno temu, ludzie czcili wizerunki jak bogów i przypisywali im boską moc; podobnie jak niektórym słowom – imionom świętym. Potem wizerunki miały za zadanie ukazywać bóstwa – były to ikony, święte ze względu na to, co przedstawiają, a nie ze względu na to, czym są same w sobie. Jeszcze później zyskały alegoryczny charakter – obrazy sugerowały lub symbolizowały pewne idee, związki czy byty, przedstawiane jednak nie jako one same, lecz w postaci zastępców. Potem uwaga sztuk pięknych skupiła się na świecie przyrody i na opisywaniu tego świata, w którym Bóg nie był widzialny, niemniej stale domyślna była Jego obecność jako pierwotnego Stwórcy, kryjącego się gdzieś w przeszłości lub za newtonowską scenografią. Później nawet to założenie przestało obowiązywać. Krajobraz był krajobrazem, krowa krową – ich wizerunki odsyłały do pewnych stanów umysłowych czy emocjonalnych, lecz były to umysł i emocje człowieka. Rzeczywista obecność Boga się skończyła.

Na Zachodzie jednak, gdy pękł balon religii, rzeczywista obecność przekradła się do dziedziny sztuki. W XIX wieku postrzeganie roli artysty stale się

zmieniało. Pod koniec stulecia miał on – lub ona – służyć tajemniczemu bytowi, jakim była Sztuka przez duże „S” – współtworzyć uświęconą przestrzeń, którą wyznaczały granice dzieła. Gdy Yeats nawoływał do stworzenia nowej religii i wzniesienia kościoła wypełnionego przykładami z tradycji poetyckiej, jego głos nie był odosobniony, jedynie wyjątkowo donośny. Świętą przestrzeń sztuki uważano bądź za czystsza, bądź za potworniejszą od normalnej, w każdym razie zdecydowanie odrębną od pospolitego, pazernego, banalnego i profańskiego życia, jakie wiodła większość społeczeństwa. Artysta miał być kapłanem, wcielać rzeczywistą obecność w życie, tak jak według wierzących ksiądz rzymskokatolickiego obrządku wnosi rzeczywistą obecność Boga w teraźniejszość, gdy odprawia mszę świętą. Wymaga to wielkiej wiary lub wielkiej wyobraźni.

Z takiego postrzegania roli artysty wynikł jednak pewien skutek. Jedną z cech księdza z prawdziwego powołania jest brak zainteresowania pieniędzmi – tak głosi tradycja, a właściwie tradycje, w liczbie mnogiej, gdyż pogląd ten panuje w wielu kulturach. Gdzie jednak w społeczeństwie, w którym nie ceni się już innych wartości poza materialnymi, jest miejsce dla artysty i jego świętej pracy, nie wspominając o rachunku za prąd?

W poprzednim rozdziale mówiłam, że w swoim odczuciu pisarz czy pisarka jest dwiema osobami – zadaniem

jednej jest żyć, a zatem ostatecznie także umrzeć, druga zaś zajmuje się pisaniem i staje się nazwiskiem oderwanym od ciała, związanym jedynie z korpusem twórczości. Teraz chciałabym przyjrzeć się bliżej innej dychotomii – między sztuką a pieniądzem. Mówiąc najprościej, i uciekając się do kolokwializmu, tu właśnie jest pies pogrzebany. Tu pisarz odkrywa, że znajduje się w potrzasku, w którym z jednej strony naciska chęć tworzenia, a z drugiej konieczność opłacenia czynszu. Czy pisarz powinien pisać dla pieniędzy? A jeśli nie dla pieniędzy, to w imię czego? Jakie intencje można uznać za chwalebne, jakie motywacje za godziwe? Gdzie wyznaczyć granicę między twórczą wiernością sobie a ceną netto? Komu lub czemu powinien artysta poświęcać swój trud?

Może myślicie już, że samo poruszenie tego tematu – tematu pieniędzy – jest w złym guście. Myślę podobnie, gdyż dla mojego pokolenia – choć byliśmy dusigroszami – mówienie o pieniądzach przypominało mówienie o domowych brudach. Ale czasy się zmieniły, a brudne rzeczy są dziś towarem na sprzedaż, bywają także elementami instalacji w najmodniejszych galeriach sztuki, dlatego też chociaż myślicie może, że to w złym guście, może uważacie równocześnie, że to gest bezpośredni i szczery – ba, niemal godny szacunku – czyż pieniądz nie jest dziś bowiem miarą wszystkiego?

W dekonstruującym Hollywood thrillerze Elmore'a Leonarda *Dorwać Małego* gwiazdor filmowy i agent

rozmawiają o pisarzu, którego obydwaj uznają za niezbyt zaawansowaną formę pierwotnego życia. „Taki pisarz może strawić całe lata nad książką, co do której nie może być pewny, czy w ogóle się sprzeda” – mówi gwiazdor. I zadaje pytanie, jak można to wytłumaczyć. „Pieniądze” – odpowiada agent⁶. Wyjaśnienie to nosi przynajmniej znamiona demokratyczności – każdy potrafi je zrozumieć – a przy tym brzmi przekonująco, tymczasem wszelkie dywagacje o Sztuce przez duże „S” – jak te, którymi niebawem was uraczę – w świetle nieskomplikowanego hollywoodzkiego materializmu wydawałyby się jakoś przestarzałe i sztuczne.

Nie można twierdzić jednak, że to zjawisko ogranicza się do Hollywoodu. Czyż wydawnictwa nie ujawniają wysokich sum zaliczek wypłaconych autorom, oczekując, że dzięki temu wzrośnie szacunek czytelników do danej książki? Po co udawać, że to odbiorców nie interesuje? W 1972 roku odbyłam jednoosobową trasę promocyjną po Dolinie Ottawy. Region ten był wówczas niemal pustkowiem i nie spotykało się tam księgarń na każdym kroku. Wyruszyłam w trasę autobusem, osobiście transportowałam egzemplarze na sprzedaż – pracowałam kiedyś na targach sprzętu sportowego i nie miałam sobie równych w wydawaniu reszty – a na pewnym odcinku, ze względu na

6 Elmore Leonard, *Dorwać Małego*, przeł. Jacek Łaszcz, Zysk i S-ka, Poznań 2000, s. 229.

burzę śnieżną, torbę z książkami ciągnęłam na sankach. W czterech miasteczkach, do których zawitałam, byłam pierwszą autorką poezji, jaka pojawiła się za życia najstarszych mieszkańców, a być może w ogóle. Na spotkaniach ze mną były pełne sale, nie dlatego, by ludzie tak kochali poezję lub mnie, ale dlatego, że obejrzeni już przypadający na ten tydzień film. Dwa najlepsze pytania, jakie mi zadano, brzmiały: „To pani naturalne włosy czy coś pani z nimi robi?” oraz „Ile pani zarabia?”. Żadne z nich nie miało w sobie wrogości. Obydwa były jak najbardziej zasadne.

Pytanie o włosy miało na celu wyjaśnienie – tak to przynajmniej odebrałam – czy rozwichrzona fryzura, nadająca mi wygląd osoby natchnionej lub lekko szurniętej (odpowiedni, jak podejrzewano, dla poetki), otóż czy ta fryzura to robota genów czy profesjonalisty. Pytanie o pieniądze oznaczało z kolei zwykłe stwierdzenie faktu mojego człowieczeństwa: pisarz ma ciało, którego częścią jest żołądek. Pisarze też muszą jeść. Można być zamożnym z domu, można przez małżeństwo wejść do majątnej rodziny, można zdobyć mecenasa – czy to króla, czy księcia, czy komisję do spraw finansowania sztuki; można mieć pracę zarobkową; można wreszcie zaprzedać się rynkowi książki. Jeśli chodzi o pieniądze, w wypadku pisarzy ta lista wyczerpuje pulę możliwości.

W biografjach kwestia pieniędzy bywa omawiana nader pobieżnie, biografów bowiem z reguły znacznie

bardziej fascynują romanse ich bohaterów, neurozy, uzależnienia, źródła twórczych inspiracji, choroby i wszelkie szkodliwe nawyki. Niemniej pieniądze często przesądzają nie tylko o tym, czym pisarz się żywi, lecz również o tym, co pisze. Niektóre znane z historii przykłady dobitnie to ilustrują – na przykład los nieszczęsnego Waltera Scotta, który podżyrował wspólnikowi pożyczkę i po bankructwie tegoż pisał, zapracowując się na śmierć, by spłacić dług. Koszmary tego rodzaju męczą nas nawet w biały dzień, nie mówiąc już o nocach. Przykucie do biurka. Przymus poświęcenia się literackiej produkcji niezależnie od nastroju, niezależnie od jakości tego, co udaje się wyprodukować. Niewolnictwo pióra. Istny czyściec.

Nawet jeśli jednak będziemy stronić od roli żyran-ta, istnieją inne pułapki. Na przykład świat wydawniczy i rosnąca w nim w siłę frakcja liczykруп, dla których ważny jest tylko wynik sprzedaży. Od pewnego wydawcy usłyszałam następujące zdanie: „My nie sprzedajemy książek, tylko rozwiązania problemów marketingowych”. Wszyscy znamy opowieść o pisarzu, którego pierwsza powieść nie odniosła sukcesu i który po jakimś czasie przedstawia następną. „Ach, gdyby to była pierwsza powieść – wzdycha agent – to może udałoby mi się znaleźć dla niej wydawcę”. Morał: wydawca jest gotów zaryzykować, ale – coraz częściej – tylko jeden jedyny raz. Skończyły się te czasy – choć czy kiedykolwiek ich doświadczyliśmy? – gdy redaktor pokroju

Maxwella Perkinsa⁷ stał murem za pisarzem pomimo dwóch, trzech czy czterech finansowych porażek, czekając na przełom. Dziś z kolei,

*He who writes, and makes it pay,
Will live to write another day*⁸.

(Tylko) *ten, kto pisze i uzyskuje z tego przychód,
Będzie mógł pisać i następnego dnia.*

Jeśli twardo upierasz się, że musisz coś jeść, a nie udaje ci się ani sprzedać kolejnej powieści, ani zdobyć pracy kelnera/kelnerki, możesz ubiegać się o grant literacki – zostanie ci przyznany, jeżeli zdołasz się przepchnąć na początek kolejki złożonej z tysięcy innych pisarzy znajdujących się w takim samym położeniu jak ty. Możesz zdobyć posadę nauczyciela twórczego pisania, ale do nich też ustawiają się kolejki. Ci, którzy wydali coś niedawno lub z sukcesem, mają jeszcze

7 Maxwell Perkins (1884–1947) – redaktor naczelny wydawnictwa Scribner's, był archetypowym redaktorem roztaczającym nad autorem opiekę, który wydał utwory twórców takich jak Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald czy Thomas Wolfe. Uważa się, że jest on pierwowzorem postaci Foxhalla Edwardsa w powieści Wolfe'a *You Can't Go Home Again* (1941).

8 To parafraza znanego dwuwiersza „*He who fights and runs away/
Will live to fight another day*” [Ten, kto się bije i ucieka, będzie mógł się bić i następnego dnia].

szansę załapać się na międzynarodowe festiwale literackie, budzące grozę trasy promocyjne obejmujące dwadzieścia miast czy udzielać wywiadów dla gazet. Kiedyś tego wszystkiego nie było.

Jeśli nic nie wypali, pozostaje chałturzenie. Zawsze w grę wchodzi publikowanie w internecie. A w ostateczności – pseudonim. Dzięki niemu można sprawić, by powieść wyglądała na pierwszą, mimo iż nią nie jest. Kraina alfabetu to dżungla. Chociaż nie, raczej machina. W której wszystkie śrubki hołdują prawu: albo oni, albo ja.

Gdy jako szesnastolatka odkryłam, że jestem pisarką, na liście moich priorytetów pieniądze zajmowały ostatnie miejsce, ale szybko wskoczyły na pierwsze. Kończyłam siedemnaście, osiemnaście, dziewiętnaście lat i gdy myślałam o swojej sytuacji, ogarniał mnie coraz większy lęk. Jak będzie wyglądało moje życie? Rodzice, zaprawieni w trudach życia po wielkim kryzysie, wychowali mnie na osobę, jak to się mówi, fiskalnie odpowiedzialną, i wedle ich oczekiwań miałam się samodzielnie utrzymywać. Nie wątpiłam, że to mi się uda, w taki czy inny sposób; nie miałam jednak pojęcia, w jakim byłam niebezpieczeństwie jako młoda osoba próbująca funkcjonować w roli pisarki w świecie, w którym liczne siły mogły skutecznie i nieodwracalnie podciąć mi skrzydła.

Nie znałam książek o pisarzach i ich życiu zawodowym, póki na studiach nie wpadła mi w ręce *Enemies*

of Promise Cyrila Connolly'ego, wydana po raz pierwszy w 1938 roku, lecz wznowiona w momencie bardzo odpowiednim, by wzbudzić mój lęk⁹. Wyliczone są w niej przeszkody, które mogą pisarza – zakłada się, że to mężczyzna – odwieść od stworzenia najlepszych tekstów, na jakie go stać. Zaliczają się do nich nie tylko dziennikarstwo – zdecydowany krwiopijca, jeśli chodzi o talent i czas – lecz także komercyjny sukces, nadmierne zaangażowanie w politykę, brak pieniędzy oraz orientacja homoseksualna. Właściwie najsensowniejszym ruchem, jaki pisarz może wykonać, by rozwiązać kwestię utrzymania – i Connolly, i ja, gdy go czytałam, żyliśmy w epoce poprzedzającej wysyp grantów – jest ożenek z bogatą kobietą. W moim wypadku nie było na to wielkich widoków – tymczasem według Connolly'ego wszystkie pozostałe drogi najeżone były niebezpieczeństwami.

Ani przez chwilę nie myślałam, że uda mi się zarabiać na pisaniu – w każdym razie na takim pisaniu, jakim w swoich wyobrażeniach miałam się zająć. Na tamtym etapie nie groziło mi zaprzędanie się rynkowi. Po pierwsze, dużą część mojej twórczości stanowiła poezja. To mówi samo za siebie. Co do reszty zaś – a mówiąc „reszta”, mam na myśli powieści – jak już wspomniałam, każdy wchodzi na scenę w pewnym określonym

9 Cyril Connolly, *Enemies of Promise*, Penguin, Harmondsworth, Middlesex 1961.

momencie i miejscu, a w moim wypadku była to Kanada, koniec lat pięćdziesiątych. Teraz oczywiście wszystko się zmieniło i w mojej ojczyźnie zaliczka w wysokości kilkuset tysięcy dolarów znajduje się w zasięgu młodego autora powieści, który cieszy się przychylnością odbiorców – wówczas jednak było to nie do pomyślenia. Niewiele było krajowych wydawnictw, a i te zarabiały na pośrednictwie w handlu utworami z importu oraz na sprzedaży podręczników szkolnych. Nie paliły się do podejmowania ryzyka, ponieważ nie było zapotrzebowania na lokalną twórczość. Wciąż mocno trzymała się mentalność kolonialna, to znaczy zakładano, że w sztuce Dobre Miejsce znajduje się gdzieś indziej, na przykład w Londynie, Paryżu czy Nowym Jorku; jeśli ktoś był pisarzem kanadyjskim, rodacy uważali go nie tylko za gorszego od twórców zagranicznych, lecz na dodatek pretensjonalnego, żałosnego i godnego politowania. Wyndhama Lewisa, który na okres wojny zadekował się w Toronto, jedna z miejscowych pań zapytała kiedyś, gdzie mieszka, a gdy odpowiedział, skomentowała: „Panie Lewis, to nie jest zbyt modny adres”. „Droga pani – odrzekł na to pisarz – całe Toronto to nie jest zbyt modny adres”. Było tak również w czasach, kiedy sama zaczynałam pisać. Jeśli chciało się być poważnym pisarzem, trzeba było pisać sobie a muzom, ponieważ trudno było liczyć, że uda się na tym zarabiać.

Zanim skończyłam dwadzieścia lat, znałam już ludzi piszących, żaden z nich jednak nie oczekiwał, że

pisanie będzie jego źródłem utrzymania. By załapać się choćby na okruch z literackiego stołu, trzeba było publikować za granicą, to znaczy napisać coś, co mogłoby skusić zagranicznego wydawcę. Nie trzeba dodawać, że zagraniczni wydawcy niespecjalnie interesowali się Kanadą. Wciąż powszechnie kojarzona była tak, jak ją lekceważąco określił Voltaire: „*quelques arpents de neige*” [ileś tam akrów śniegu]. W środowisku ambitnych pisarzy kanadyjskich rezonowało znane trójczłonowe hasło Jamesa Joyce’a, „milczenie, wygnanie i spryt”¹⁰, a przede wszystkim jego środkowy element, wygnanie.

Moje pokolenie było zatem skazane, wobec braku lepszych perspektyw, na poświęcenie się sztuce dla sztuki, choć bynajmniej nie zgłębiliśmy ani historii, ani ikonografii tego stanowiska. Gdybyśmy posiadli odpowiednią wiedzę, moglibyśmy sądzić, że niedosięgłość pokus mamony jest dla nas dobra – istnieli tacy, których zdaniem pieniądze, choć konieczne do życia, były złem koniecznym, przynajmniej w wypadku twórcy. Sto razy lepiej zamknąć się na strychu, głodować, mieć wizje. Aby utrzymać się przy życiu, trzeba było mieć choć trochę środków – najlepiej odziedziczonych, gdyż odpadała wtedy konieczność poniżającego uganiania się za nimi; z kolei pisanie dla pieniędzy, lub choćby podejrzenie o to, równało się prostytucji.

¹⁰ James Joyce, *Portret artysty w wieku młodzieńczym*, przeł. Jerzy Jarniewicz, Biuro Literackie, Wrocław 2016, s. 256.