

Alicja Pałęcka

Instytut Socjologii, Uniwersytet Jagielloński
Fundacja Korporacja Ha!art

GRA W LITERATURĘ. WARUNKI PRODUKCJI LITERACKIEJ W POLSCE

Game of Literature. Conditions of Literary Production in Poland

Abstract: The aim of the article is to reflect on the ‘double life’ of writers in Poland. Bernard Lahire’s concept is employed to clarify writers’ position in the field of literature and in the system of work and employment. The article is based on qualitative data gathered during the project *Pierre Bourdieu and Polish literature after 1989*. Interviews with 74 Polish writers present the consequences of writers’ unstable condition for literary production in Poland, main agents influencing their situation, as well as some, however scarce, ideas for systemic strategies of improvement.

Key words: literary production in Poland, double life of writers, conditions of creative work, self-organization, cultural workers’ movement

Pośród respondentów i respondentek badań *Pole literackie w Polsce po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu* powszechne okazało się przekonanie, że uprawianie literatury nie przynosi korzyści finansowych – „na pisaniu się nie zarabia”. Pisarze i pisarki wykonują zatem szereg innych prac, aby się utrzymać, lub są zatrudnieni na stałym etacie. Prowadzą więc „podwójne życie”, jak nazywa je Bernard Lahire. Podwójne życie autorów i autorek ma różne wymiary i wiąże się z różnorodnymi strategiami funkcjonowania w polu literackim. Niniejszy tekst stanowi opis warunków pracy literackiej w Polsce według narracji zebranych w 74 wywiadach.

Podwójne życie pisarzy i pisarek

Pierre Bourdieu rozwinął teorię pola, zgodnie z którą gromadzi ono aktorów wokół praktyk i celów o rozpoznawanej przez nich istotności. Pole jest przestrzenią gry o stawkę uznania według podzielanych przez graczy kryteriów, nazwaną przez Bourdieu *illusio*¹. Lahire zauważa ograniczenia tego ujęcia, które nie uwzględni

¹ P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2007.

złożonej „gry gier”, jaką zmuszeni są podejmować aktorzy pola literackiego inwestujący w różnym stopniu i w różnym czasie w różne aktywności życiowe, przy czym zarobkowa jest według niego podstawową i podporządkowującą sobie pozostałe. Pisarki i pisarze utrzymujący się z zajęć innych niż literackie pojawiają się na polu i znikają z niego, angażują w grę okresowo podczas publikacji i promocji książki, żeby wycofać się na czas innych przedsięwzięć². W ten sposób twórczość literacka staje się „zabawą” przeciwstawioną „poważnej” aktywności przynoszącej dochód³. Uczestnictwo w Bourdieańskim polu jest więc w tym ujęciu rzeczą dynamiczną – gracze w różnym stopniu podziela ją jego wartości⁴, a zmiany dotyczą nie tylko przesuwania się aktorów na pozycjach w obrębie pola, lecz także wychodzenia z niego i powrotów. To podwójne życie, dynamika uczestnictwa i wycofywania się z gry literackiej, rozkrok między uprawianiem literatury a życiem zawodowym, jest według Lahire’a podstawową właściwością literackiej produkcji oraz sytuacji pisarzy i pisarek.

Mimo przekonania Lahire’a, że udało mu się poprawić teorię pola o dane empiryczne wrażliwe na złożoność indywidualnego położenia aktorów i ich uczestnictwa w wielu sferach, polach, światach społecznych czy grach, pewien problem wynika z jego redukcjonizmu ekonomicznego. Uważa on, iż podporządkowanie czynności pisania pracy zarobkowej czyni z większości autorów i autorek graczy okazjonalnych, niezaangażowanych, niezależnie od tego, jak mocno wiążą oni własne tożsamości z literaturą i tym samym są przywiązani do literackiego *illusio*. Według Bourdieu natomiast – i jest on tu bliższy zarejestrowanym podczas badań oddolnym narracjom – ten „podwójny status” bywa rekompensowany właśnie przez bycie rozpoznanym w środowisku literackim jako twórca: „fakt bycia osobą powszechnie znaną pozwala na przykład zadowalać się tymi wszystkimi drobnymi robotami określonymi jako wyrobnicze”⁵. Prezentowany społecznie czy publicznie wizerunek jest niezależny od codziennie wykonywanego zawodu. Zazwyczaj zachodzi więc próba utrzymania i przeniesienia tożsamości z pola, którego *illusio* jest dla gracza najbardziej wartościowe, stanowi najważniejszy punkt odniesienia.

Z tych rozważań wynikają pytania o istotność i wpływ aktywności na zewnątrz na praktyki wewnątrz pola⁶ oraz o model jednostki wytwarzany w warunkach „podwójnego życia”: „jaki jest »typ człowieka« (w sensie Weberiańskim), którego kształtuje społeczeństwo, kiedy postrzega mniej lub bardziej schizofreniczne podwójne życie pisarzy i pisarek jako normalne, regularne zjawisko społeczne, kiedy widzi jako »powszednią« permanentną frustrację wynikającą z niemożności poświęcenia się swojej

² B. Lahire, *The Double Life of Writers*, przeł. G. Wells, „New Literary History” 2010, nr 41, s. 444.

³ *Ibidem*, s. 457.

⁴ Gra, a zatem i *illusio* są więc niezależne od pola. Lahire stawia wobec tego interesujące pytania: czy jest możliwa integracja *illusio* z dwóch różnych pól/gier/światów społecznych? Czy można inwestować tak samo intensywnie w dwa rodzaje *illusio* i w dwóch grach? (*ibidem*, s. 446).

⁵ P. Bourdieu, *op. cit.*, s. 346.

⁶ B. Lahire, *op. cit.*, s. 447.

sztuce, kiedy uznaje za »normalne« lub »banalne« udrękę związaną z rozbieżnością między indywidualną autodefinicją (jako pisarza lub pisarki) a dużą częścią obiektywnych warunków życia⁷.

Odpowiedź na postawione przez Lahire'a pytanie o kondycję człowieka wiodącego podwójne życie można odnaleźć w pracach Isabell Lorey, która nazywa pracowników kultury „wirtuozami wolności”, przystosowanymi do neoliberalnego porządku prekariuszami z wyboru⁸. Owi wirtuozi żyją z tymczasowych kontraktów, zwykle bez jakichkolwiek zabezpieczeń socjalnych i finansowych. Nie rozdzielają czasu wolnego i czasu pracy, a akumulacja wiedzy i umiejętności (należy dodać: także akumulacja twórczości w postaci portfolio – czy to w omawianym tu przypadku literatów i literatek, czy pracowników i pracownic kreatywnych w ogóle), dokonywana również w czasie wolnym, jest kluczowa dla ich pracy. Nieustanna komunikacja i ciągle rozszerzanie sieci kontaktów są niezbędne dla ich przetrwania na rynku. Starania o kolejne, mniej kreatywne prace dla sfinansowania własnej artystycznej działalności też są powszechne. „Takie finansowanie swojej własnej twórczości, wymuszone, a równocześnie wybrane, nieustannie wspiera i reprodukuje warunki, które są opresyjne, lecz w których jednostka pragnie żyć⁹”.

Cechą charakterystyczną wirtuozów wolności jest także odżegnanie się od potrzeby zrzeszenia w instytucji reprezentującej jego lub jej interesy – jako skutek indywidualizacji i etosu odpowiedzialności za swoje położenie ekonomiczne i społeczne. Są oni prekariuszami w pełnym tego słowa znaczeniu, jednak jak zauważa Lorey, z wyboru (choćby wyobrażonego). Według Guya Standinga prekariat to „globalna klasa” charakteryzująca się brakiem bezpieczeństwa związanego z pracą w epoce przemysłowej, m.in. bezpieczeństwa na rynku pracy (możliwości pracy zarobkowej), dochodu (adekwatnego stałego dochodu zapewnionego np. przez indeksację płac), a także reprezentacji, zbiorowego głosu na rynku pracy, z którego wirtuozi wolności rezygnują¹⁰.

Podwójne życie, rozproszenie na wielu polach aktywności i brak jednoznacznego związania ze sferą literatury sprzyjają atomizacji i indywidualizacji strategii przetrwania, co utrudnia samoorganizację. Naturalizowane w polu literackim założenie, że „na pisaniu się nie zarabia”, czy przekonanie, iż właściwa, prawdziwa literatura to ta, która nie przynosi zysku, stawiają wirtuozów wolności nie tyle wobec wyboru między twórczością niezależną a komercyjną, ile wobec podstawowego pytania o to, która z ich aktywności jest pracą (wobec czego można oczekiwać za nią wynagrodzenia).

⁷ *Ibidem*, s. 445.

⁸ I. Lorey, *Virtuosos of Freedom: On the Implosion of Political Virtuosity and Productive Labour*, M. O'Neill, [w:] G. Rauning, G. Ray, U. Wuggenig (red.), *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*, MayFly Books, London 2011, s. 79–90.

⁹ *Ibidem*, s. 86–87.

¹⁰ G. Standing, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, przeł. K. Czarnecki, P. Kaczmarek, M. Szlinder, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 49.

Próba badawcza i opis badania

Niniejszy tekst powstał na podstawie częściowo strukturyzowanych wywiadów z polskimi pisarzami i pisarkami, przeprowadzonych w ramach badań *Pole literackie w Polsce po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu*. Wywiadów udzieliły 74 osoby o różnym statusie w polskim polu literackim. Grupa była zróżnicowana zarówno pod względem wielkości dorobku, jak i widoczności w polu oraz kapitału symbolicznego (dla którego wskaźnikami były: liczba zdobytych nagród i nominacji, tłumaczenia na języki obce, wzmianki w podręcznikach i opracowaniach naukowych). Nie była to jednak próba reprezentatywna, co jest charakterystyczne dla badań jakościowych, ale też badań tak trudno dostępnej zbiorowości. Określenie właściwej liczby pisarzy i pisarek w Polsce jest niemożliwe, gdyż grupa ta jest rozproszona i nieuchwytna – m.in. z powodu opisywanych tu uwarunkowań jej pracy. Zarejestrowane wywiady służą zatem jako ilustracja pewnych zjawisk, o których respondenci i respondentki mówili stosunkowo często jako o właściwych dla pola literackiego w Polsce.

Próba obejmowała osoby z różnych grup wiekowych: 2 osoby urodzone w latach 1936–1950, 9 osób w latach 1950–1959, 12 osób w latach 1960–1969, 34 osoby w latach 1970–1979, 16 osób w latach 1980–1989 i jedną osobę urodzoną w latach 90. 14 osób wydało 1–3 książek, 32 osoby – 4–9 książek, 15 osób – 10–20 książek, 3 osoby były autorami lub autorkami ponad 20 opublikowanych książek. Spośród tych 74 pisarzy i pisarek 28 było laureatami istotnych nagród literackich (Nike, Nagroda Literacka Gdynia, Paszport Polityki, Nagroda Kościelskich lub Wrocławska Nagroda Poetycka Silesius). 19 osób zajmuje się poezją, 32 prozą, natomiast oboma typami – 23 osoby. W badaniu wzięły więc udział osoby widoczne w polu, o potwierdzonym statusie, ze znaczącym dorobkiem, jak i osoby uprawiające twórczość niszową, debiutujące lub zajmujące pośrednie pozycje w grze literackiej. Około jedna trzecia badanych nie otrzymuje żadnych wynagrodzeń za pracę literacką, podczas gdy dwie osoby spośród 74 utrzymują się wyłącznie ze swoich dzieł¹¹. Ta ostatnia charakterystyka próby jest najbardziej znamienna i najistotniejsza w kontekście opisywanych tu problemów.

Celem badania było odtworzenie kształtu i dynamiki pola literackiego w Polsce, strategii jego aktorów, jego zewnętrznych uwarunkowań i wpływów. Wywiady dotyczyły: procesu pisania i warsztatu (w sensie materialnym, fizycznym), autopromocji i komunikacji z publicznością, promocji literatury i obecności w mediach, funkcjonowania środowisk literackich, istotności krytyki literackiej i teorii kultury dla literatury. Dla omawianych tu zagadnień kluczowe są dwa wątki: współpraca

¹¹ Temat ten bardziej szczegółowo opisany jest przez Jana Sowę w: G. Jankowicz, P. Marecki, A. Pałęcka, J. Sowa, T. Warczuk, *Literatura w Polsce po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań*, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków 2014.

pisarzy i pisarek z wydawnictwami oraz ich źródła zarobkowania, sytuacja finansowa i dostęp do zabezpieczeń socjalnych.

Robótki okołoliterackie, czyli literackie źródła dochodu

Podwójne życie oznacza podejmowanie zarówno gry literackiej, jak i aktywności zawodowej w innej sferze. Szczególnym przykładem podwójnego życia jest „podwójne życie literackie”. Lahire ma tutaj na myśli uprawianie równocześnie twórczości „czystej”, niekomercyjnej, jak i popularnej, mającej przynosić zyski, często publikowanej pod pseudonimem¹². Taka dywersyfikacja ma służyć uzyskiwaniu odpowiedniego poziomu zarobków wyłącznie z pisania; w tym modelu dochody z produkcji i sprzedaży literatury komercyjnej mają finansować „właściwą”, ambitną twórczość, która jest źródłem satysfakcji i samorealizacji. Model ten jest realizowany inaczej przez naszych respondentów i respondentki. W przypadku badanych, którzy twierdzą, że utrzymują się z pisania, podstawową formą zarabiania i utrzymania się są honoraria za różnorodne okołoliterackie aktywności. Jest to wszystko to, co robi się jak o rozpoznawalny autor czy profesjonalna pisarka: recenzje, felietony i publicystyka, spotkania autorskie, występy w mediach, prowadzenie kursów i warsztatów pisania, adaptacje filmowe czy teatralne dzieła, tłumaczenia na języki obce, tworzenie na zamówienie wydawnictwa lub teatru, wreszcie uczestnictwo w jury i różnego rodzaju komisjach (np. stypendialnych). Innymi słowy, pisanie „czyste”, niekomercyjne, posiada funkcję na literackim rynku pracy, służy bowiem zajęciu pozycji, która pozwala na zdobywanie płatnych zleceń.

„Utrzymywanie się z literatury” oznacza wypełnianie kalendarza wieloma wydarzeniami, spotkaniami, zleceniami:

Nie, oczywiście, że nie [da się utrzymać z pisania]. Znaczy wiesz, zależy, na jakim jesteś poziomie. To by wymagało takiej strasznej ruchliwości, działalności poza artystycznej też. No, chyba że by się udało z taką opcją, o jakiej ci powiedziałem przed chwilą, z takimi występami [w bibliotekach w całej Polsce], ale to jest chałturzenie. Ja się nie czuję za dobrze. (...) Z pisania można się utrzymywać, jakbym na przykład pisał recenzje. I miał takich... starał się o masę takich robótek okołoliterackich.

Utrzymuję się z tego, co piszę, od wielu lat. (...) Honoraria z publikacji, nawet w dobrych pismach, są śmieszne, są symboliczne. Więc źródłem dochodów są rzeczy, owszem, literackie, ale związane z życiem literackim. A więc spotkania autorskie, festiwale, tego typu, stypendia i tak dalej. Natomiast oczywiście nie byłbym w stanie utrzymać się z honorariów za wiersze.

Dla mnie pisanie dłuższych tekstów to jest święto, ponieważ zarabiam na tych mniejszych, które też są dla mnie bardzo ważne, oczywiście. Bo wszystko to, co się wiąże z pisaniem, nie jest jakąś głupią, odtwórczą pracą, jest fajne.

¹² B. Lahire, *op. cit.*, s. 445.

W tych przypadkach właściwa twórczość staje się nie tylko mało istotna jako bezpośrednie źródło dochodu, ale też z konieczności poświęca się jej mniej czasu niż innym związanym z literaturą zajęciom zarobkowym. Te drugie są bowiem niestale i nieprzewidywalne lub wymagają pracy-dla-zatrudnienia¹³, czasu i środków dla ich pozyskania i wykonania, jak w przypadku respondenta, który stara się o wypełnienie grafiku samodzielnie:

Okolo godziny dziesiątej zabieram się za pracę, i nie jest to pisanie, jest to zwykle... Jeśli jest to sezon, czyli wiosna bądź jesień, dzwonię do biblioteki bądź domu kultury, gdzie tam, ustalam cykl spotkań autorskich, koordynuję to wszystko i jestem takim naprawdę bardziej menedżerem w tym momencie niż pisarzem. Czyli do godziny dziesiątej, między godziną dziesiątą a czternastą, kiedy przychodzą różni dyrektorzy, kiedy można z nimi coś załatwić, porozmawiać z nimi, dzwonię, wysyłam maile i tak dalej, korespondencję prowadzę.

Autor staje się tu menedżerem samego siebie, zarządzającym własną marką, organizującym sobie trasy występów („Niekiedy trzeba zrobić kilka spotkań, żeby się opłacało w ogóle pojechać w okolice Nowego Sącza na przykład”), wypełniającym kalendarz w taki sposób, aby przychody były możliwie regularne i by nie zniknąć z rynku. Mimo że pisanie samo w sobie nie przynosi znacznych dochodów (około 10% budżetu cytowanego wyżej respondenta), to otwiera dalsze możliwości zarobku.

W tego rodzaju pracach okołoliterackich – jak udział w festiwalach, publikacje drobnych form w czasopiśmie, redakcja tomów zbiorowych, uczestnictwo w projektach kulturalnych i jury – Pierre Bourdieu widział strategię utrzymywania się w grze, uczestniczenia w dynamice pola: „Te zatrudnienia (...) mają swoją zaletę: sytuują oddające się im osoby w samym sercu »milieu«, gdzie krążą informacje, które są częścią specyficznej kompetencji pisarza oraz artysty, gdzie wreszcie zdobywa się często pozycje władzy specyficznej – status wydawcy, kierownika czasopisma, serii wydawniczej lub dzieł zebranych – mogące służyć powiększaniu się kapitału specyficznego dzięki uznaniu i hołdom otrzymywanym od wkraczających w życie artystyczne w zamian za publikację, rady, patronat etc.”¹⁴.

Jest to podwójna gra, prace te otrzymuje się bowiem jako autor lub autorka dysponująca odpowiednim kapitałem symbolicznym, przy czym dają one wielu osobom jedyną możliwość czerpania jakichkolwiek zysków finansowych z twórczości, wynagrodzenie jest więc niejako przenoszone pomiędzy literackimi zadaniami. Istotnym aktorem tej gry są wydawcy. Jedna z polskich oficyn specjalizujących się w publikowaniu debiutów, nie mogąc wypłacać za nie honorariów, roztacza nad swoimi autorami i autorkami opiekę, ułatwiając im dostęp do okołoliterackich zleceń. Chodzi przede wszystkim o kontynuowanie współpracy z młodymi pisarzami i pisarkami w ramach projektów finansowanych z grantów, w których możliwe jest określenie

¹³ G. Standing, *op. cit.*, s. 245.

¹⁴ P. Bourdieu, *op. cit.*, s. 346.

wynagrodzeń lub nagród pieniężnych¹⁵. Jako instytucja kulturalna mająca dostęp do dofinansowań, oficyna ta staje się agentem przekierowującym środki do młodych twórców i twórczyń, a „okołoliterackie robótki” są najłatwiej dostępnym kanałem.

Wydawnictwa duże i małe, czyli ekonomia kapitałów

Bezpośredni wpływ na warunki wynagrodzenia i pracy literackiej mają wydawnictwa, które jednak są stosunkowo słabymi graczami (zdominowanymi przez podmioty rynkowe, tj. obojętne na *illusio* pola: dystrybutorów i sieci księgarń)¹⁶. Według narracji naszych respondentek i respondentów, wydawnictwa na polskim rynku dosyć wyraźnie dzielą się na dwie grupy: duże, komercyjne podmioty i niewielkie, etosowe oficyny. Opisy lub kryteria podziału dotyczyły także wymiarów takich jak: działalność komercyjna i niekomercyjna (znacznie rzadziej: awangardowa) lub głównego nurtu i niezależna. Zazwyczaj osoby wydające w tych pierwszych, dużych, dobrze zorganizowanych firmach mogą liczyć na prawidłową dystrybucję i promocję swoich książek, a co za tym idzie – dochody z ich sprzedaży, a także jednorazowe honoraria w formie zaliczek. Tego wszystkiego małe oficyny na ogół nie zapewniają lub wręcz pomijają to w swojej działalności. Jedną z wyraźnych różnic między oboma typami wydawnictw okazała się kwestia umów. Podczas gdy duże wydawnictwa zawsze dopełniają swoich obowiązków w tym zakresie, działalność małych niekiedy nie jest poparta uregulowaniami¹⁷:

Nigdy niczego nie podpisywaliśmy, to było na zasadzie „na gębę”. Mniej więcej sobie ufaliśmy i za każdym razem dostałem rozliczenie w książkach. (...) Rozliczenie było w książkach, czyli dostałem jakąś liczbę egzemplarzy tych książek i mogłem je sobie dystrybuować na swoich warunkach.

Zaufanie i relacje towarzyskie są ważnymi czynnikami współpracy z małymi wydawnictwami, mają jednak konsekwencje w postaci braku formalnych zabezpieczeń praw autorskich lub wynagrodzeń.

Nie jest jednak tak, że małe wydawnictwa nie są konkurencyjne w pozyskiwaniu autorów i autorek, wygrywają bowiem wartością innego rodzaju: kapitałem społecznym i symbolicznym. Większość badanych osób uznaje, że bezpośrednie zyski finansowe z literatury są tak niewielkie, że starania o wydanie książki w dużym wydawnictwie okazują się niewarte zachodu. Swoista aura towarzysząca publikacji w niezależnej oficynie, etykieta działalności niekomercyjnej, awangardowej, jest argumentem co najmniej równie istotnym, co zyski materialne – i często przeważa.

¹⁵ Na podstawie wywiadu udzielonego autorce w ramach modułu badania *Pole literackie w Polsce...* dotyczącego wydawnictw.

¹⁶ Zob. G. Jankowicz, P. Marecki, A. Pałęcka i in., *op. cit.*

¹⁷ Potwierdziły to wywiady z przedstawicielami i przedstawicielkami oficyn prowadzone w jednym z modułów badania *Pole literackie w Polsce...*

Kapitał symboliczny w sferze twórczości zdaje się bardziej istotny niż kapitał ekonomiczny:

Ile by to mogło być [zysku ze sprzedaży przez duże wydawnictwo]? 500 zł? Decydowałabym raczej, wiesz, po tym, jak robią, jaki jest *image* wydawnictwa, czy mi się podoba, jak oni te książki robią, czy są ładnie wydane, czy jest dobra okładka, jak są złożone. Już bez przesady, to jest dla mnie ważne, jak wydają jakąś książkę, więc jakieś tam parę stów by nie decydowało o tym.

[Dwa małe wydawnictwa] są mi bliskie ideowo, a także pod względem tego, co wydają, jeżeli chodzi o literaturę i poezję. No i też chodziłoby mi o to, żeby wspierać właśnie takie wydawnictwo, które popieram, tak?

Bo to jest cały czas taka skala kasy, że to chodzi głównie o fajność. Mi robiło to, że właśnie [małe wydawnictwo A], że [małe wydawnictwo B]. A konkretne hajsy, wiesz... Wiedziałem, że i tak wyjdzie na zero.

Tego rodzaju opisy, w których estetyka, etos, ideologia, wizerunek okazują się najważniejszymi kryteriami wyboru wydawnictwa, wskazują na stawkę przeciwstawną logice zysku finansowego. Współpraca z oficyną cieszącą się opinią awangardowej czy etosowej jest elementem budowania marki samej pisarki czy pisarza – w ten sposób potwierdza się bowiem ich status twórców literatury „czystej”, niekomercyjnej. Wiąże się to jednak z ryzykiem nieprawidłowości: brakiem umów i rozliczeń, promocji, niewygodną dystrybucją, błędami lub brakiem redakcji. Jednak o pieniądzach, nieautoryzowanych dodrukach, braku rozliczeń po prostu nie rozmawia się podczas towarzyskich spotkań z wydawcami, którzy często są również dobrymi znajomymi swoich autorów i autorek. Co więcej, wokół małych wydawnictw i ich założycieli zazwyczaj tworzą się środowiska literackie i grupy towarzyskie. Uczestnictwo w takim środowisku jest więc gwarancją utrzymania sieci znajomości, a bezpośredni kontakt z innymi twórcami, redaktorami, wydawcami czasopism i antologii oraz kierownikami instytucji kulturalnych może być przyczynkiem do kolejnych projektów i zleceń, od których, jak już zostało wyjaśnione, większość twórców jest uzależniona. Małe oficyny „opłacają” pracę literacką kapitałem społecznym i symbolicznym, umożliwiającym poszukiwanie dalszych zleceń i owo podwójne życie literackie.

Wirtuozowie wolności, czyli organizowanie dochodu

Wyplącalność pracodawców w sferze kultury wydaje się równie nieprzewidywalna, co same zlecenia. Dotyczy to przede wszystkim redakcji czasopism, głównie branżowych (literackich), choć opiniotwórcze tygodniki czy popularne miesięczniki także były wymieniane jako nierzetelni płatnicy.

Są pisma, które płacą regularnie, do tego określonego dnia, ale są takie, które mają trzymiesięczne obsuwki niespodziewane, podniżki, bo ma się umowę na stałą współpracę. Miałem taką i nagle się okazało, że po pewnym czasie zacząłem dostawać za tę współpracę o jedną trzecią mniej. Bo cięcia, bo kryzys i tak dalej. Bez

uprzedzenia. Także są takie sytuacje, że rzeczywiście pisma nie dają sobie rady i wtedy są rzeczywiście obsuwy.

Ja ostatnio czekałam pół roku na 500 zł za tekst z października, nie wiedzieć czemu. Znaczący każdy ma taką historię, tysiące. (...) Mi się zdarzają na przykład problemy z płatnościami, albo ściemnianiem: „o Jezu, nie mam kasy”. Nie mogę tego słuchać. (...) Nie wyobrażam sobie sytuacji podpisania z kimś umowy i potem niezapłacenia mu z argumentem: „oooch”. No nie wyobrażam sobie. Albo ma się pieniądze i podpisuje się umowę, albo się tego nie robi. Ale po prostu skala wyzysku i ściem grafików, pisarzy, dziennikarzy to jest naprawdę jakieś szaleństwo. Znaczący grupa [na Facebooku] „Czekam na przelew” naprawdę rośnie w siłę. To jest koszmar.

To jest tak, że tam czasem jak coś wydawałem w gazetce (...), to czasem się [wydawca] reflektował i przelewał na konto jakieś 200 złotych, bo coś tam miał z darów, grantów, czegoś tam. Czasem nie przelewał. I taka była niepisana umowa.

Zaplanowanie dochodów jest znacznie utrudnione, a wielość zleceń i prac ma amortyzować ewentualne opóźnienia (lub brak) wypłat. Brak kontroli nad własną egzystencją jest konsekwencją braku kontroli nad pracą. W przypadku zawodów twórczych niestabilność oznacza zagrożenie spadkiem i tak już nieprzewidywalnych zarobków oraz wykluczenie z systemu ubezpieczeń:

Jak miałem propozycję, zaliczkę z [dużego wydawnictwa], felieton tu, hu hu, spotkań cztery, dwa w tygodniu, (...) to zarabiałem z dziesięć razy więcej niż teraz. Jeżeli wtedy to było spoko, nie, to teraz jest słabo. Ja, wiesz, kombinuję, jak mogę, ale (...) daję sobie taki termin, do którego mogę funkcjonować jako pisarz, jako artysta, po którym nastąpi... Trzeba będzie pójść do jakiejś pracy.

Chociażby w sytuacji, gdy musisz iść do lekarza, a tam cię pytają: „a czy ma pani opłacony ZUS? Nie? To wtedy 200 zł za wizytę” – to jest trudne.

Te wypowiedzi wolnych strzelców zajmujących się oprócz literatury różnorodną działalnością kulturalną i artystyczną wynikają z długoletniego doświadczenia prekarności – braku zabezpieczeń socjalnych i płynności finansów, niemożności przewidzenia faktycznych dochodów i nieustannego starania się o zdobycie nowych ich źródeł, swoiste „zarządzanie brakiem”. Drugą stroną tego trybu pracy jest organizowanie projektów i zleceń w taki sposób, aby nakładały się na siebie, pielęgnowanie sieci kontaktów, które mogą przynieść kolejne zlecenia, nieustanna autopromocja i przyjęcie roli menedżera samego siebie.

Alternatywą dla modelu promotora i menedżera samego siebie jest etat, zapewniający nie tylko stabilny dochód, ale i zabezpieczenia socjalne. Czasochłonna praca na etacie niekiedy wykraczająca poza standardowe osiem godzin dziennie odbija się jednak na pracy twórczej:

Pracuję (...) w rytmie takim sobotnio-niedzielnym, bo od poniedziałku do piątku siedzę w pracy normalnie i w tygodniu nie mam głowy do tego. W związku z czym bardzo często jest tak, że żeby pisać jakieś takie projekty okołoliterackie, literackie, to biorę wolne, gdzieś wyjeżdżam. Ale z reguły jest tak, że muszę się oderwać od bieżącej mojej pracy codziennej.

Muszę walczyć o to, żeby mieć chwilę czasu. Nie chodzi o natchnienie, chodzi o czas głównie.

– Czy twoje życie zawodowe ma wpływ na literaturę, którą tworzysz?

– Ma wpływ taki, że mało tworzę.

Rzekłbym, że [piszę] nieregularnie i raczej w dni wolne od pracy, to jest sobota, niedziela (...).

To wynika z tego, że ta praca dodatkowa, z której są jakieś rachunki do opłacenia, czyli poniedziałek–piątek, zabiera dużo czasu.

Bezpieczeństwo pracy i dochodu wymaga poświęcenia się stałej pracy, która nie pozostawia wiele czasu i energii na twórczość literacką. Wywiady z osobami zatrudnionymi na etacie wyraźnie potwierdziły tezę Bernarda Lahire’a: pisarstwo musi zostać podporządkowane tym zajęciom, które zapewniają utrzymanie siebie i rodziny. Zorganizowanie sobie czasu na pracę literacką wymaga wysiłku i starań, takich jak dodatkowe nieodpłatne urlopy, niekiedy pisanie w biurze w godzinach pracy, planowanie wielu krótkich okresów spokoju i wolnego czasu.

Brak czasu na twórczość jest charakterystyczny nie tylko dla tych, którzy mają stałą pracę od poniedziałku do piątku. Swobodne życie *freelancera* stawia przed nią być może jeszcze więcej przeszkód:

I faktycznie udaje mi się od czterech lat utrzymywać się całkowicie z pisania. Na to mi się zaczynać tęsknić już za pisaniem książek powoli, bo niestety pisanie dla telewizji i do filmu bardzo wciąga, ale nie ma kompletnie czasu na literaturze. Zauważyłem, że podstawową strukturą mojej pracy jest przerwa w przerwie. To znaczy, że ja coś piszę i nagle jest telefon, że jest jakaś pilniejsza sprawa. W związku z tym przerywam i biorę się za pilniejszą. A potem okazuje się, że trzeba przerwać, bo jest coś na jutro.

Wspomniana już praca-dla-zatrudnienia, ciągłe starania o kolejne zlecenia w przypadku wolnych strzelców przenoszą ich uwagę i aktywność z pisania na poszukiwanie możliwości zarobku i przyjmowanie możliwie wielu zleceń. Tego rodzaju brak czasu jest odczuwalny przez niemal wszystkich respondentów i respondentki, niezależnie od charakteru zatrudnienia. Autor utrzymujący się z różnorodnej twórczości artystycznej podkreślił nieregularność pracy podporządkowanej zwykłym codziennym czynnościom:

Raczej szukam w ciągu dnia możliwości. Teraz mam opiekunkę [do dziecka], ale różnie z tym jest. Muszę znajdować sobie godzinę. Jak miałem pierwsze dziecko, to pisałem, gdy to dziecko zasypiało. Miałem wtedy półtorej godziny wieczorem, jak już poszło spać...

Bardzo podobnie wypowiada się niedawny debiutant, dzielący czas pomiędzy pracę, zajmowanie się dziećmi i – w ostatniej kolejności – pisanie:

Ja pracuję cały czas zawodowo, mam dzieci, nie mogłem sobie pozwolić na regularny tryb pracy, chociażbym chciał. Pracowałem nad książką tylko wtedy, kiedy miałam wolny czas, czyli wieczorami, trochę więcej w okresie wakacji. Nie miałam żadnego rytmu, żadnej stałości.

W tej sytuacji literatura często powstaje jedynie na zamówienie lub pod presją wydawcy. Wydaje się, że regularna praca nad książką jest domeną prozaików, a brak systematyczności wpływa na powstawanie przede wszystkim długich form:

Obecnie piszę wyłącznie na zamówienie, praca zawodowa nie pozwala na spontaniczne pisanie.

Jednakże poeta, który na co dzień pracuje w uzależnionej od grantów organizacji pozarządowej, przyznaje, że tworzy wyłącznie, kiedy otrzymuje zlecenie na tomik:

Nie mogę sobie pozwolić teraz na spontaniczną pracę, bo za bardzo mi praca zawodowa siada na to. (...) Więc chciałbym mieć tak wolną głowę, żeby sobie pozwolić na taki spontan, że siadam sobie, nic mnie nie ciśnie, nie mam nic z tyłu głowy: „rób, rób, rób”, tylko: „rób coś dla siebie”. (...) To jest jedyne, co mnie mobilizuje teraz, takie zamówienia.

W ten sposób tworzenie literatury bywa kolejną pracą podejmowaną na zlecenie, zgodnie z logiką *freelancingu*, mimo że zlecenia te nie przynoszą honorariów (w przypadku poezji). Zewnętrzne zamówienie staje się formą motywującą do pracy, bodźcem do pisania, czy nawet sposobem funkcjonowania w polu. Ponadto właściwa twórczość literacka staje się aktywnością okazjonalną, „weekendową”, prowadzoną w czasie wyrwanym bardziej zobowiązującym czynnościom.

Ujednolicanie podwójnego życia, czyli siły wzmacniające pozycję pisarzy i pisarek

Wobec wymienionych trudności związanych z podwójnym życiem twórców i twórczyń literatury, z wywiadów należałoby wyłuskać wypowiedzi dotyczące potencjalnych sił stabilizujących, wspomagających autorów i autorki w pracy. Te jednak pojawiały się podczas badań bardzo rzadko. Jednym z ważnych, choć często niedostrzeganych graczy w polu literackim jest państwo, dysponujące narzędziami bezpośredniego wsparcia takimi jak stypendia, oraz finansujące działalność instytucji kulturalnych. Jeden z respondentów wyjaśnia ich mechanizm:

Kasa, którą dostaję [z organizacji pozarządowej działającej w sferze kultury] jako pracownik, tak naprawdę pochodzi od państwa. Jest to wniosek [grantowy]... Kasa, którą dostaję jako występujący [na spotkaniach autorskich], też jest państwowa, bo to instytucje kultury finansowane przez państwo. Więc jakby zależymy totalnie od finansów państwa jako twórcy. Więc jedyni twórcy, którzy od tego uciekają, są już naprawdę rozpoznawalni, których kariera już się toczy sama.

Podobnie o niemożności funkcjonowania bez wsparcia instytucji państwowych wypowiada się artysta, który realizuje projekty literackie i muzyczne:

To jest duża kasa (...), która pozwala w jakiś sposób zaistnieć tym projektom. (...) Gdyby nie ta kasa, to tych projektów byłoby kilkaset mniej. Jeśli to są projekty niekomercyjne, nieprzy-

noszące dochodów, no to absolutnie one by nie powstały, albo powstałyby w ograniczonym zakresie.

Państwo za pośrednictwem instytucji kulturalnych w rozmaity sposób finansuje więc kulturę i sztukę niekomercyjną, umożliwiając jej zaistnienie i kontynuację. „Drugi obieg” życia literackiego, czyli czasopisma, festiwale, warsztaty, konkursy etc. są wspierane głównie ze środków publicznych lub z grantów Unii Europejskiej. Środki te umożliwiają też względną niezależność twórców. Jedną z osób, które konstruują swój budżet wyłącznie z aktywności okołoliterackich, okazuje się artystą sprawnie obracającym się w systemie dotacji i grantów:

Ale [stypendia] jest to na pewno rzecz potrzebna i korzystam z niej tak często, jak tylko mogę. Zdarza się, że nawet kilka razy w roku.

Państwo w polu literackim, w sferze literatury niekomercyjnej, jest istotnym graczem. Brak instytucjonalnych rozwiązań gwarantujących minimalne zabezpieczenia socjalne dla nieregularnie zarabiających polskich twórców jest tym samym w pewnym stopniu rekompensowany. Z drugiej strony z perspektywy pisarzy i pisarek sytuację tę można określić jako niespójność polityki, która *de facto* polega na „kupowaniu” przez państwo określonych produktów poprzez konkursy grantowe. Taki system pozwala im utrzymać się jedynie na minimalnym poziomie, tym samym nie pozwalając na „ujednoczenie” podwójnego życia.

Strategią zmiany pozycji „na końcu łańcucha pokarmowego rynku wydawniczego” mogłaby być organizacja środowiska przy związkach zawodowych, podjęcie prób zmiany instytucjonalnych warunków funkcjonowania pisarzy i pisarek. Jednak wypowiedzi dotyczące wspólnego położenia, interesu czy możliwości organizowania się były praktycznie nieobecne w wywiadach. Wątek parazytycznych zrzeszeń pojawił się dwa razy, poruszony przez kobiety, które utrzymują się wyłącznie z pracy twórczej (szeroko pojętej pracy literackiej i kreatywnej). Przystosowane do niestabilnych zarobków pracowników i pracownic kultury fundusze emerytalne, przystępne ubezpieczenia zdrowotne, poradnictwo w zakresie umów i praw autorskich oraz wspieranie autorów i autorek w sporach z wydawnictwami – wszystko to było wymienione jako podstawowe potrzeby i nierozwiązane problemy. Ale w pozostałych wywiadach w odpowiedzi na pytanie o reprezentację odwoływano się do już istniejących struktur, przede wszystkim Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, z zastrzeżeniem, że pełni ono raczej funkcje towarzyskie¹⁸. Solidarność środowiskowa pojawia się ewentualnie w sferze towarzyskiej i w formie plotki:

Bardzo dużo dają mi też rozmowy z innymi pisarzami. (...) Natomiast miałam takie poczucie, że musimy lepiej sami się wspierać jako branża, więc bar-

¹⁸ Statut SPP obejmuje jednak „zabieganie o wszechstronną pomoc materialną i prawną pisarzom i ich rodzinom” oraz „reprezentowanie zrzeszonych w nim pisarzy wobec władz, organizacji społecznych i innych instytucji”. Zob.: Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Statut, dostępny na stronach oddziałów, np. <http://www.sppkrakow.pl/statut/> (data dostępu: 1.02.2015).

dzo cenię sobie i zresztą ze mną też się czasem [rozmawia]: „Ej, słuchaj, co powiesz mi o tym i o tym wydawnictwie? Słyszałaś o tym i o tym?”. Więc, drogie wydawnictwa, to nie jest tak, że po prostu wasze występkę są zapomniane. Ale też wasze profity i tam w ogóle plusiki też są omawiane szeroko.

W kręgach towarzyskich trwa zatem wymiana istotnych informacji o warunkach pracy i współpracy z pozostałymi aktorami pola. Zapewne ta sieć może być podstawą rozpoznania podobnego położenia i wspólnych interesów. Ogranicza się jednak do spotkań i rozmów nieformalnych i niezorganizowanych.

Pewne wysiłki zostały wszak podjęte. Wzorem artystów i artystek zrzeszonych w Obywatelskim Forum Sztuki Współczesnej w 2014 roku wszczęto próby wprowadzenia pisarzy i pisarek w struktury Ogólnopolskiego Związku Zawodowego Inicjatywa Pracownicza¹⁹. Najbardziej widoczną akcją Forum był strajk artystów w maju 2012 roku. Forum rozpoczęło następnie współpracę z OZZ IP i podpisało porozumienia z instytucjami kulturalnymi o minimalnych wynagrodzeniach dla artystów i artystek. Prace Forum są kontynuowane²⁰. Do tej pory osobna grupa literatów i literatek nie zawiązała się we własnej organizacji, pojedyncze osoby współpracują z OFSW i IP. Trzeba jednak zaznaczyć, że ich relacja z wydawnictwami, które wypłacają lub pośredniczą w wypłacaniu ich honorariów, jest inna niż relacja twórców z instytucjami kultury finansowanymi przez państwo i samorządy, takimi jak galerie, muzea, festiwale czy teatry. Wydawnictwa są bowiem prywatnymi firmami, stosunkowo rzadko wspomaganiymi ze środków publicznych, które stabilizowałyby ich funkcjonowanie. Ale niektóre problemy – jak konstrukcja systemu ubezpieczeń emerytalnych i zdrowotnych lub ujęcie uprawnień pracowników i pracownic kultury jako praw pracowniczych – pozostają wspólne.

Równocześnie trzeba dostrzec, że samo środowisko dąży do naturalizowania podwójnego życia jako właściwego położenia pisarzy i pisarek. Dyskusja medialna po wystąpieniu Kai Malanowskiej w marcu 2014 roku²¹ wykazała, iż „twórcy skutecznie kontrolują się sami”²², dyskredytując próby krytyki *status quo*. W świetle teorii pola jest to zachowanie „bardzo trudne do wytłumaczenia (...), bowiem częścią *illusio* jest w każdym polu gotowość do obrony istnienia tego pola, również poprzez żądania polepszenia materialnej kondycji jego głównych graczy”²³. Bernard Lahire wprowa-

¹⁹ Zob. K. Malanowska, *Pisarzu, pisarko, dołącz do nas!*, „Dziennik Opinii”, 12.05.2014, <http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20140512/pisarzu-pisarko-dolacz-do-nas> (data dostępu: 1.02.2015).

²⁰ Zob. <http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/> (data dostępu: 1.02.2015).

²¹ Zob. K. Malanowska, *Co wolno wojewodzie, to nie pisarzowi*, „Dziennik Opinii”, 2.03.2014, <http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20140302/co-wolno-wojewodzie-nie-pisarzowi> (data dostępu: 1.02.2015); K. Varga, *Ja piszę tylko dla hajsu, czyli Malanowska obrażona*, Wyborecza.pl, 11.03.2014, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,136810,15604221,Ja_pisze_tylko_dla_hajsu_czyli_Malanowska_obrazona.html (data dostępu: 1.02.2015); A. Pałęcka, *O biednych i oszukanych, czyli pisanie to też praca*, „Dziennik Opinii”, 31.03.2014, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/czytaj-dalej/20140331/o-biednych-i-oszukanych-czyli-pisanie-tez-praca> (data dostępu: 1.02.2015).

²² G. Jankowicz, P. Marecki, A. Pałęcka i in., *op. cit.*, s. 245.

²³ *Ibidem*.

dził pojęcie podwójnego życia, aby uwzględnić obserwacje i doświadczenia dotyczące pola literackiego, dla którego teoria Bourdieu okazała się nie odpowiadać empirii. Teoria pola pozostaje jednak w mocy, a wsparcie uniezależnienia części graczy od innych pól jest równoznaczne z dążeniem do autonomii samego pola. W tym sensie podwójne życie graczy jest aberracją, która miałaby być usunięta w grze o autonomię.

Tekst powstał na podstawie danych z badań *Pole literackie w Polsce po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu* pod kierownictwem dr. Piotra Mareckiego. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2011/01/D/HS2/05129.

Bibliografia

- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2007.
- Jankowicz G., Marecki P., Pałęcka A., Sowa J., Warczok T., *Literatura w Polsce po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań*, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków 2014.
- Lahire B., *The Double Life of Writers*, przeł. G. Wells, „New Literary History” 2010, nr 41, s. 443–465.
- Lorey I., *Virtuosos of Freedom: On the Implosion of Political Virtuosity and Productive Labour*, przeł. M. O'Neill, [w:] G. Rauning, G. Ray, U. Wuggenig (red.), *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*, MayFly Books, London 2011, s. 79–90.
- Malanowska K., *Co wolno wojewodzie, to nie pisarzowi*, „Dziennik Opinii”, 2.03.2014, <http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20140302/co-wolno-wojewodzie-nie-pisarzowi> (data dostępu: 1.02.2015).
- Malanowska K., *Pisarzu, pisarko, dołącz do nas!*, „Dziennik Opinii”, 12.05.2014, <http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20140512/pisarzu-pisarko-dolacz-do-nas> (data dostępu: 1.02.2015).
- Pałęcka A., *O biednych i oszukanych, czyli pisanie to też praca*, „Dziennik Opinii”, 31.03.2014, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/czytaj-dalej/20140331/o-biednych-i-oszukanych-czyli-pisanie-tez-praca> (data dostępu: 1.02.2015).
- Standing G., *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, przeł. K. Czarnecki, P. Kaczmarski, M. Szlinder, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.
- Varga K., *Ja piszę tylko dla hajsu, czyli Malanowska obrażona*, Wyborcza.pl, 11.03.2014, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,136810,15604221,Ja_pisze_tyloko_dla_hajsu_czyli_Malanowska_obrazona.html (data dostępu: 1.02.2015).