

# **Czym jest antropologia literatury? Pytanie o początek literatury. Z Danielem Fabre rozmawia Paweł Rodak.**

Daniel Fabre, Paweł Rodak

# Rozmowy

Czym jest antropologia literatury?  
Pytanie o początek literatury

Z Danielem Fabre rozmawia Paweł Rodak

**Paweł Rodak:** *Chcę Panu zadać kilka pytań związanych z antropologią literatury. Na początek, jak zwykle, pytanie najbardziej zasadnicze. Czym z Pana punktu widzenia jest antropologia literatury? Jakie są jej tematy, problemy, kategoryzacje?*

**Daniel Fabre:** To bardzo obszerne pytanie, gdyż jest wiele sposobów uprawiania antropologii literatury. Zasadniczo jednak można wyróżnić dwa takie sposoby. Pierwszy polega na antropologicznej lekturze dzieł literackich. Problematykę antropologiczną, kategorie antropologiczne, narzędzia antropologiczne odnosi się do dzieł literackich, powieści, sztuk teatralnych. W tym podejściu literatura traktowana jest jako specyficzny rodzaj społecznego i kulturowego dokumentu. Drugi sposób uprawiania antropologii literatury zakłada, że literatura to nie tylko dzieła literackie, ale także instytucje literackie i role społeczne: pisarze, czytelnicy, wydawcy, księgarze, krytycy. To skomplikowany świat społeczny ze swoimi praktykami, rytuałami, figurami, zachowaniami. W tym przypadku celem antropologii literatury jest odkrycie specyficznych właściwości tego świata. Ja osobiście próbowałem uprawiania obu tych typów antropologii literatury.

**P.R.:** *A jakie są relacje między antropologią literatury i socjologią literatury, reprezentowaną przez takich autorów jak Lucien Goldmann, Rober Escarpit czy Arnold Hauser?*

**D.F.:** Podstawowe pytanie, które stawiała sobie socjologia literatury, brzmi następująco: w jaki sposób literatura jest odbiciem lub rezultatem pewnej sytuacji hi-

storycznej. To pytanie dzisiaj nie jest już tak żywe. Wcale nie dlatego, żeby było nieistotne, ale dlatego, że jest zbyt obszerne. Jeśli się je formułuje na takim poziomie ogólności, nie sposób na nie odpowiedzieć lub też odpowiedź może okazać się karykaturalna. Weźmy przykład słynnej książki Luciena Goldmanna *Le Dieu caché* [*Bóg ukryty*]<sup>1</sup> – można odnieść wrażenie, że jest ona dużym uproszczeniem, szczególnie tam, gdzie dochodzi do głosu perspektywa marksistowska, w której identyfikuje się dzieło literackie z emanacją interesów pewnej klasy społecznej.

Co do antropologii literatury, tak jak ja ją widzę, powiedziałbym, że nie ma tu jakiejś szczególnej doktryny, natomiast charakterystyczny zestaw przedmiotów badań. Myślę, że mógłbym wymienić co najmniej pięć, sześć różnych współczesnych sposobów uprawiania antropologii literatury. Antropologia literatury czerpie z badań nad tekstem literackim, z semiologii, analizy bibliograficznej, badań nad drukiem i książką, wreszcie tego wszystkiego, co można nazwać antropologią polityczną, czyli badań związków między literaturą i światem władzy.

Chcę jeszcze dodać, że określenie „antropologia literatury” jest stosunkowo niedawne. Socjologowie, psychologowie, historycy zawsze interesowali się literaturą jako źródłem czy przedmiotem badań. Tymczasem w antropologii było to bardzo, bardzo rzadkie. Specjalnością antropologów była oralność, „literatura oralna”. Wobec tekstów pisanych zachowywali oni daleko idący dystans. Były wyjątki, na przykład świetna analiza *Kotów* Baudelaire’a autorstwa Lévi-Straussa i Jakobsona<sup>2</sup>. To się powoli zmienia, mniej więcej od dwudziestu lat. Zawodowi antropologowie analizują teraz dzieła literackie i dają to bardzo interesujące rezultaty.

**PR.:** *Zostaje nam jeszcze pytanie o początek literatury z antropologicznego punktu widzenia. Gdzie według Pana należy ten początek umiejscowić? Od kiedy możemy mówić o literaturze?*

**D.F.:** Faktycznie, pytanie, „kiedy zaczyna się literatura?”, jest pytaniem antropologicznym. Wielu moich kolegów uważa, że decydującym momentem jest tu pojawianie się czytelnika, który „bierze w posiadanie tekst” w sposób osobisty, dzięki czemu staje się możliwa lektura literacka. Można również powiedzieć, że literatura zaczyna się wtedy, kiedy tekst ustala się w wersji zapisanej, a następnie jest przechowywany w bibliotekach, to znaczy odrywa się od okoliczności jego wypowiedziania, wykonywania na głos, i kiedy czyni się z niego osobny świat, który ma swoje odrębne miejsca, swoich autorów i komentatorów. Możemy powiedzieć, że z tego punktu widzenia ważnym zjawiskiem dla literatury jest powstanie w starożytności Biblioteki Aleksandryjskiej.

Inni z kolei, Pierre Bourdieu na przykład, uważają, że literatura w pełnym tego słowa znaczeniu zaczyna się w połowie XIX wieku, kiedy pojawia się idea sztuki

<sup>1</sup> Zob. L. Goldmann *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans la Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris 1955.

<sup>2</sup> R. Jakobson, C. Lévi-Strauss, „*Koty*” Baudelaire’a, w: *Sztuka interpretacji*, red. H. Markiewicz, t. I. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.

## Czym jest antropologia literatury? Pytanie o początek literatury

literackiej, której materią jest język i której celem jest tworzenie dzieł będących przedmiotami estetycznymi, dziełami językowymi, autonomicznymi z funkcjonalnego punktu widzenia. Jednocześnie, ze społecznego punktu widzenia, pole literackie, w którym funkcjonują pisarze [*champs des écrivains*], staje się bardziej autonomiczne, ponieważ zaczynają oni żyć z pisania. Pojawia się tu jednocześnie cały system mediacji – wydawcy, księgarze, krytycy – związany z tą autonomizacją pola literackiego [*champs littéraire*]. Bourdieu uważa, że dopiero od tego momentu można mówić o literaturze, a to, co było wcześniej, to coś zupełnie innego, *les belles-lettres*<sup>3</sup>.

Jeszcze inaczej narodziny literatury widzi Paul Bénichou. Dla niego około roku 1750 mamy do czynienia z narodzinami autorytetu pisarza jako osoby obdarzonej wielką mocą, niemal świętością, co przypomina moc kapłana. W pewnym sensie pisarz staje się nowym typem osoby duchownej i autorytetu – klerka, który zastępuje kapłana i zajmuje ważne miejsce w nowoczesnym społeczeństwie. Jednocześnie pojawia się wtedy pojęcie praw autorskich, a przynajmniej własności literackiej<sup>4</sup>.

Jak więc Pan widzi, nie ma jednej odpowiedzi na pytanie o początek literatury. Dodałbym tylko, że ze wszystkich tych koncepcji wynika jednocześnie, że literatura to nie tylko tekst, ale także cała „architektura” instytucjonalna wokół tekstów oraz wyobrażenia na temat twórczości i osoby pisarza. Z tego punktu widzenia nie możemy powiedzieć, że jakiś tekst jest sam w sobie literacki lub nie, ponieważ literackość [*littérarité*] jest kwestią recepcji. W gruncie rzeczy o literackości tekstu można zdecydować dopiero jakieś sto lat później. Dwa przykłady. Kiedy Juliusz Verne – dziś uważany za wielkiego francuskiego pisarza – publikował swoje powieści, były one czytane przede wszystkim dla rozrywki. Podobnie Aleksander Dumas, który dziś znalazł się w Panteonie<sup>5</sup>, obok Woltera, Rousseau, Malraux, kiedyś nie był uważany za wielkiego pisarza i sam za takiego się nie uważał.

---

<sup>3</sup> Zob. P. Bourdieu *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

<sup>4</sup> Zob. P. Bénichou *Le sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, J. Corti, Paris 1973 (wznowione w dwutomowym zbiorze prac Paula Bénichou *Romantismes français*, t. I, Gallimard, Paris 2004, s. 19-441).

<sup>5</sup> Panteon – klasycystyczna budowla na terenie Dzielnicy Łacińskiej w Paryżu, wzorowana na Panteonie rzymskim, wzniesiona w 1789 roku. Jest miejscem spoczynku wielu sławnych Francuzów i Francuzek, m.in. Woltera, Jan Jakuba Rousseau, Emila Zoli, André Malraux. Trzykrotnie Panteon pełnił funkcję religijną (1789-1791, 1821-1830, 1851-1885), od roku 1885, roku śmierci i pochowania w Panteonie ciała Victora Hugo, ostatecznie przeznaczono go na mauzoleum. Aleksander Dumas (1802-1870) został pochowany w Villers-Cotterets – miejscowości, gdzie się urodził. W roku 2002 na wniosek prezydenta Francji Jacques'a Chiraca jego szczątki przeniesiono do Panteonu.

## Rozmowy

Dzisiaj studiuje się sztukę pisarską, sztukę opowiadania i styl Aleksandra Dumas, tym samym wydobywając coś, co jest czysto literackie i co przynależy do sztuki, mimo że nie powstawało w tym celu. Uważam więc, że literackość jest kategorią relatywną. Tymczasem przez ostatnie pół wieku krytyka i teoria literatury definiowała literaturę przede wszystkim poprzez obiektywną kategorię tekstu, jak również specyficzne użycie języka oraz autonomiczny przekaz, skoncentrowany na sobie samym.

### Sakralizacja i desakralizacja pisarza nowoczesnego

**PR.:** *Chciałbym, abyśmy teraz poświęcili trochę czasu procesowi „uświęcenia pisarza” [sacre de l'écrivain], opisywanemu przez Paula Bénichou. Jak wraz z tym procesem zmienia się rola pisarza w społeczeństwie nowoczesnym? Czy zgadza się Pan z Bénichou, że pisarz zaczyna odgrywać rolę duchowego przewodnika, a literatura staje się instytucją konkurencyjną wobec kościoła?*

**D.F.:** Jeśli chodzi o tę ostatnią kwestię, jest to faktycznie teza Bénichou, który akcentuje dokonujący się proces laicyzacji społeczeństwa, a w szczególności jego elit. Pamiętajmy, że aż do połowy XVIII wieku ogromna większość tego, co jest drukowane i co znajduje się w bibliotekach, to teksty religijne. Z drugiej strony, rośnie autorytet pisarza, autorytet laicki. Zatem z punktu widzenia makrohistorycznego następuje swoista zamiana miejsc między księdzem a pisarzem. Nie można jednak powiedzieć, że literatura po prostu zastępuje religię. Na przykład literatura nie strukturyzuje społeczeństwa tak, jak religia. Pisarze przejmują pewne atrybuty dawnych klerków, posługują się specyficznym językiem, ale nie można powiedzieć, że zajmują miejsce księży w społeczeństwie. Natomiast następuje niewątpliwie zmiana postrzegania przez pisarza swojej roli. Bénichou ciekawie pokazuje, jak pisarze i filozofowie, poczynając od okresu oświecenia, chcą w coraz większym stopniu odgrywać rolę moralną, polityczną, ideologiczną.

Ja poszedłbym może nawet krok dalej. Wydaje mi się, że dzieło Bénichou, choć fundamentalne, jest niepełne. Trzyma się on ściśle analizy tego, co pisarze w jasny sposób wyrażają, czego się domagają. Tymczasem wydaje mi się, że jego analiza poszłaby dalej, mogłaby być głębsza, gdyby dodał on, że to uświęcenie pisarza [sacre de l'écrivain] dokonuje się z jednej strony, w sposobie jego życia, z drugiej zaś, w odbiorze jego dzieł. Bénichou łączy sakralizację pisarza z jego autonomizacją, ekonomiczną i polityczną. Mnie jednak wydaje się, że równie ważnym aspektem jest zmieniająca się recepcja pisarzy, stosunek czytelników do nich, bo przecież nie można samemu się „wyświęcić” czy „ukoronować”. Uświęcenie pisarza zakłada, że ma on swoich „wyznawców”, „poddanych”, inaczej mówiąc, czytelników, którzy mają nowy stosunek do pisarza. Jednocześnie uświęcenie wpływa na samego pisarza, na stosunek, jaki ma on do swojego ciała, na sposób pracy, na jego życie, także intymne. Te dwie komplementarne perspektywy wyznaczają nowy obszar badań, który nazwałbym antropologią pisarza.

## Czym jest antropologia literatury? Pytanie o początek literatury

**P.R.:** *Czy zatem owa sakralizacja pisarza jest oznaką jego nowoczesności. Czy pisarz nowoczesny to pisarz uświęcony?*

**D.F.:** Tak, zasadniczo zgadzam się z tym ujęciem. Jednak na wielu płaszczyznach proces konsekracji, uświęcenia pisarza zaczyna się wcześniej, znacznie wcześniej. To nie jest tak, że w okolicach roku 1750 wszystko nagle się zmienia. W rzeczywistości jest to długotrwały proces, któremu zarazem bardzo wcześnie, być może już w okolicach roku 1840, zaczyna towarzyszyć przeciwna tendencja – do desakralizacji pozycji pisarza. Chodzi o to, że świat pisarzy dystansuje się od modelu, który sam wytworzył, poddaje się pewnemu rodzajowi autokrytyki. Mamy zatem jednocześnie dwie przeciwstawne sobie tendencje – do sakralizacji i desakralizacji pisarza. Dzisiaj pierwsza z nich zdaje się dominować na świecie, podczas gdy we Francji wygrywa raczej ta druga. Obecnie sakralizacja pisarza, która wiąże się z pewną szczególną koncepcją odgrywanej przezeń roli, stylu jego życia, ze sposobem lektury jego dzieł i relacji z publicznością literacką, jest traktowana krytycznie przez samych pisarzy. Bardzo mnie interesuje badanie, w jaki sposób sakralizacja pisarzy ulega profanacji, co skądinąd świadczy o tym, że sakralizacja taka wcześniej się dokonała. Można zatem analizować rozmaite aspekty sakralizacji pisarza, na przykład sposób postrzegania przez niego i innych jego miejsca pracy. Weźmy Chateaubrianda – twórcę, który był architektem własnego miejsca pisania, który stworzył to miejsce, zrobił z niego prawdziwe laboratorium swojej pracy pisarskiej, miejsce szczególne, w którym pracował nocą (charakterystyczne odwrócenie czasu). Od niego możemy datować ten szczególny sposób traktowania przez pisarza swojego miejsca pracy, który widzimy również u Wiktora Hugo, Zoli, Balzaca, a także u pisarzy dwudziestowiecznych, takich jak Pierre Loti czy André Breton. Z drugiej strony są pisarze, którym takie podejście, to wyolbrzymienie i uświęcenie własnego miejsca pisania, jest obce, na przykład Nerval, Rimbaud czy Sartre, który przez dużą część swego życia mieszkał w hotelu, a pisał w kawiarni.

**P.R.:** *Albo Genet...*

**D.F.:** Tak, albo Genet. Sartre jednak jest tu ciekawym przypadkiem, gdyż jak powiedziałem, jeśli chodzi o miejsce pisania, jest on daleki od jego sakralizacji, natomiast dokonuje jej, jeśli chodzi o sam akt pisania. Sakralizacja pisarza dokonuje się tutaj w postrzeganiu pisania jako produktu metamorfozy duchowej, pewnego wyjątkowego stanu ducha, do którego pisarz musi dążyć. Istotną rolę odgrywają tu różnego rodzaju nowoczesne środki pobudzające [*excitants modernes*], jak mówi Balzac, takie jak kawa, alkohol, opium i w ogóle narkotyki. Sartre jest jednym z ostatnich pisarzy, który pisze pod wpływem narkotyków, zażywa amfetaminy w olbrzymich dawkach. Tym samym praktykuje ten rodzaj autodestrukcji cielesnej, który znany był również Balzacowi i stanowił konsekwencję morderczej pracy korespondującej z kanonicznym, by tak powiedzieć, modelem uświęconego pisarza. Zatem mamy tu do czynienia z paradoksem: z jednej strony zostaje odrzucony pewien aspekt bycia „świętym pisarzem”, ale z drugiej strony realizowany jest inny aspekt tego samego modelu.

„Wcielenia” i „odcieleśnienia” literatury: rękopisy i teksty

**PR.:** *Z procesem, o którym Pan mówi, łączy się także, jak sądzę, zjawisko nadawania istotnego znaczenia już nie tylko dziełu pisarza, ale całej sferze materialnej, przedmiotowej, czasowo-przestrzennej, związanej z pisarzem i jego twórczością: rękopisom, jego rzeczom osobistym, domowi pisarza, miejscu, w którym mieszkał, jego ciału, grobowi etc. Od kiedy zaczyna się to uwielbienie, ta adoracja, fetyszyzacja materialnych, „cielesnych” znaków, symboli literackości w kulturze europejskiej?*

**D.F.:** Zaczniemy od rękopisów. Ja osobiście sądzę, że pojawienie się druku nie wpłynęło natychmiast na kondycję literatury, czy szerzej – piśmiennictwa. Oczywiście, istnieje również hipoteza, wedle której narodziny literatury wiążą się z wynalezieniem druku. Przechodzimy wtedy od sytuacji, w której książka jest każdorazowo przedmiotem oryginalnym i niepowtarzalnym, dającym się powielić tylko do pewnego stopnia, do sytuacji, kiedy istnieje już możliwość multiplikacji dzieła, a co za tym idzie, jego rozpowszechniania, aż do możliwej wszechobecności tego dzieła. Jednak nie stało się to od razu wraz z wynalezieniem druku. Przez co najmniej dwa stulecia praktyki drukarskie były zasadniczo kontynuacją praktyk rękopiśmiennych. Chodzi o to, że autor mógł wprowadzać poprawki do tekstu aż do ostatniej chwili, nie było bowiem pojęcia ostatecznej wersji rękopisu, a nawet ostatecznej wersji tekstu. Pojęcie kanonicznej wersji tekstu pochodzi z końca XVIII wieku czy nawet z wieku XIX. Jednak to nie druk spowodował pojawienie się idei tekstu autonomicznego, który krąży i może być czytany przez każdego, równie dobrze na wyspie Tahiti, co w Andach, wszędzie. Stało się to dużo później i stało się możliwe dzięki stopniowemu uniezależnianiu się dzieła od kontekstu komunikacyjnego. Tym samym autonomizacja tekstu prowadzi do tego, że staje się on pewną abstrakcją, rodzajem substancji aktualizowanej poprzez lekturę dokonującą się gdziekolwiek i przez kogokolwiek. Inaczej mówiąc literatura, od momentu kiedy zaczyna się identyfikować ją z pojęciem tekstu, staje się całkowicie „odcieleśniona”. Temu zjawisku towarzyszy przeciwstawna tendencja – do zachowywania i kolekcjonowania „wcielen” literatury, takich jak rękopisy opublikowanych książek, bowiem rękopisy książek niepublikowanych zawsze przechowywano. Wiktor Hugo jest pierwszym pisarzem, który zamiast dawać swój rękopis drukarzowi, sporządzał jego kopię, a oryginał zachowywał dla siebie. Przez całe życie, od lat młodości, gromadził swoje rękopisy w metalowej szafie, by następnie zapisać je w testamencie Bibliotece Narodowej.

W obrębie wspomnianej tendencji sytuują się też takie nowe zjawiska, jak różne przejawy kultu pisarza jako osoby: odwiedzanie pisarzy, pisanie do nich listów, chęć ich zobaczenia. Nie chcę przez to powiedzieć, że w XVII wieku nie próbowano spotykać się z pisarzami, ale były to spotkania dokonujące się w obrębie tego samego świata społecznego, świata ludzi znających się wzajemnie: dworu, miasta, potem salonu. Natomiast później całkiem anonimowi czytelnicy wsiadają do dylżansu lub pociągu, by złożyć wizytę pisarzowi. To już jest coś całkiem nowego.

## Czym jest antropologia literatury? Pytanie o początek literatury

A zatem im bardziej tekst literacki się „odcieleśnia”, stając się rzeczywistością „wirtualną”, można by powiedzieć „wszędobylską”, w dużym stopniu niezależną od warunków jej wytworzenia i rozpowszechniania, tym bardziej nasila się ów ruch przeciwny – w stronę konkretyzacji, materializacji i personalizacji literatury.

W mojej definicji literatury próbuję uwzględnić obie te tendencje, zarówno do „odcieleśniania” literatury i jej tekstualizacji, jak i „ucieleśniania” literatury ponad miarę, głównie przez eksponowanie osoby pisarza i materialnych postaci tekstu (na przykład bibliofilstwo). Chciałbym tu przywołać analizy Waltera Benjamina dotyczące kondycji „dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej”<sup>6</sup>. Benjamin mówi: kiedy możemy reprodukować dzieło sztuki, na przykład poprzez jego fotografowanie, dzieło to traci swą aurę, to znaczy swój niepowtarzalny charakter i sposób istnienia polegający na obecności przed nami. Utrata ta jest, według Benjamina, ceną demokratyzacji. Z jednej strony ma on niewątpliwie rację: dzięki reprodukcjom masa ludzi zna Monę Lisę i nie musi oglądać jej osobiście. Z drugiej strony, jak sądzę, to właśnie możliwość reprodukcji powoduje, że ludzie poszukują owej aury dzieła, kontaktu z niepowtarzalnym, materialnym przedmiotem obdarzonym znaczeniem. Stąd w literaturze mnogość wydań oryginalnych, luksusowych, ilustrowanych, numerowanych egzemplarzy, edycji ograniczonych do kilku, kilkunastu sztuk. Są to sposoby przywrócenia aury, blasku rzeczy niepowtarzalnej w epoce masowej reprodukcji. Literatura zatem nie może się obyć całkowicie bez tej specyfiki cechującej dzieło sztuki, która polega na unikatowej obecności pewnego wyjątkowego obiektu, przedmiotu, wywołującej niepowtarzalne emocje. Pamiętam, jak w 1991 roku, kiedy pokazano rękopis *Une Saison en Enfer* [*Sezonu w piekle*] Rimbauda w paryskiej Bibliotece Narodowej, mimo że prawie nic nie było na nim widać (był słabo oświetlony, aby nie uległ zniszczeniu), to jednak odczuwało się przed nim wzruszenie związane z obcowaniem z tekstem-przedmiotem unikatowym. Poczucie, że Rimbaud własną ręką kreślił te linie, jest czymś innym niż doświadczenie lektury, a jednak dzisiaj towarzyszy ono doświadczeniu lektury, uzupełnia je.

### Obecność literatury: portrety, posągi, fotografie

**P.R.:** *Swoisty kult pisarza objawia się także w jego wizerunkach, portretach, popiersiach, rzeźbach, pomnikach, potem w fotografiach. Kiedy to z kolei się zaczyna? Czy w wieku XVIII? Pisał Pan o tym, że właśnie w XVIII wieku mamy do czynienia z multiplikacją portretów Rousseau i Woltera w porównaniu z bardzo rzadkimi portretami Kartezjusza sto lat wcześniej.*

**D.F.:** Jest to związane z problemem obecności literatury. Tekst sam w sobie nie wystarcza, aby tę obecność zapewnić. Tekstowi musi towarzyszyć pewien zespół

<sup>6</sup> Zob. W. Benjamin *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: tegoż *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 201-239.



znaków, pośród których bardzo ważny jest właśnie portret pisarza. Moim zdaniem Wolter był pierwszym, który doskonale zdawał sobie z tego sprawę. Długo nie znosił, kiedy robiono mu portrety. Potem jednak, kiedy przenosi się na prowincję, mieszka we własnej posiadłości w Ferney, jest daleko od dworów i salonów, Berlina i Paryża, zaczyna zgadzać się na wszystkie takie propozycje. Wtedy portret staje się dla niego sposobem multiplikacji swej obecności. Jednocześnie te portrety stają się bardzo urozmaicone. Pojawia się coś, co można by nazwać portretem realistycznym, czy nawet hiperrealistycznym, na przykład Wolter zakładający spodnie. Oznacza to, że pojawia się szczególnie rodzaj relacji z pisarzem, polegający na celebrowaniu jego geniuszu, niepowtarzalności, na sakralizowaniu go. A jednocześnie ta postać sakralizowana musi być nam bliska, ludzka, aby komunikacja była możliwa. Portret łączy oba te poziomy: jest znakiem świętości i świętości pisarza, a jednocześnie sposobem jego familiaryzacji, zbliżenia go do czytelników. To geniusz, a zarazem zwykły człowiek. Dwoistość tę widać również w relacjach z odwiedzin u pisarzy, które zaczynają się pojawiać również w XVIII wieku. Z jednej strony są w nich zachwyty nad niezwykłością pisarzy, z drugiej spostrzeżenia dotyczącego ich codziennego, zwykłego życia, na przykład ubioru czy posiłków: „był w kapciach”, „jadł jak prosię”...

W tym samym okresie, w XVIII wieku, w miejscach publicznych zaczyna się stawiać posągi pisarzy. Pojawiają się także liczne karykatury pisarzy. Istnieje na przykład posąg nagiego Woltera: wychudzone ciało odpowiadające, jak się wydaje, wyobrażeniu, jakie Wolter miał o ciele pisarza, cierpieniu pisarza. Nazywam to „ciałem patetycznym”. Od czasu Woltera w dziełach literackich i w korespondencji pojawia się motyw cierpienia spowodowanego przez pisanie. To znaczy, że praca pisarska staje się pracą fizyczną, a zarazem pracą wewnętrznej metamorfozy, która może być destrukcyjna, a która wiąże się z metamorfozą tożsamości pisarza, w szczególności z powstaniem swego rodzaju androgyniczności, pewnej ambiwalencji seksualnej, tak jak to było w przypadku Woltera. Wolter był przypadkiem szczególnie: nie rosła mu broda, utrzymywał bardzo specyficzne relacje z kobietami, w pewnym sensie podkreślał swoją figurę pisarza w ciele, które jest niezróżnicowane, pozbawione płci i wieku. Oczywiście widać to na jego portretach. Potem, w XIX wieku i w wieku XX, portrety pisarzy bardzo się rozpowszechniły i zyskały na znaczeniu, między innymi za sprawą pojawienia się fotografii. Fotografia umożliwiła niezwykłą intensyfikację obecności pisarza – unikalnej obecności pisarza w obrazie i poprzez obraz.

### Doczesne szczątki i nieśmiertelność pisarza

**PR.:** *Chciałbym, abyśmy pozostali jeszcze przy problemie ciała pisarza i sakralizacji zwłok pisarza po jego śmierci. Kiedy to zjawisko się pojawia i jakie przybiera postaci?*

**D.F.:** Fenomen ten nie został do tej pory dostatecznie zbadany, a niewątpliwie zasługuje on na uwagę. Jeśli popatrzymy na niego w perspektywie historycznej, zdamy sobie sprawę, że podejście do kwestii nieśmiertelności pisarza zmieniało

## Czym jest antropologia literatury? Pytanie o początek literatury

się. W pierwszym okresie, od wieku XVII, nieśmiertelność pisarza jest w pewnym sensie gwarantowana przez sposób traktowania jego ciała jak ciała świętego, które staje się źródłem relikwii. Fragmenty ciała pisarza są przechowywane i traktowane nie tylko jako pamiątki po nim, ale przekonujące świadectwa jego bycia pisarzem. Fenomen ten narodził się w środowisku jansenistycznym w okresie 1640-1650, a następnie rozpowszechnił się szeroko i trwał aż do rewolucji francuskiej. Mamy tu do czynienia z czymś, co nazywam „czynieniem relikwii ze zmarłego ciała pisarza” [*traitement reliquaire du corps des écrivains*]. Było tak w przypadku ciał Woltera, Rousseau, a także ciał pisarzy, które były ekshumowane i przenoszone w inne miejsce podczas Rewolucji: Moliere, La Fontaine, Madame de Sevigné.

Tak więc pierwszy model obchodzenia się z ciałem pisarza, to czynienie zeń relikwii. Aby taką relikwię cielesną uzyskać, zwłoki pisarza są traktowane dokładnie tak samo jak zwłoki króla. To znaczy ciało takie było rozkrajane, pozbawiane wnętrzości, otwierana była czaszka i wyjmowany mózg... Zatem mamy tu do czynienia z obchodzeniem się z trupem podobnym do tego, jakie było typowe dla króla, więc osoby posiadającej w tym względzie szczególne przywileje. Choć w przypadku króla ciało nie stawało się źródłem relikwii.

Drugi model stosunku do ciała i śmierci pisarza pojawia się w drugiej połowie XVIII wieku. Przypomina on to, co w stosunku do króla nazywane jest „podwójnym ciałem”. Pierwsze to ciało ziemskie, fizyczne, które umiera, drugie to coś, co żyje po nim – „drugie ciało króla”, jak pisze Ernst Kantorowicz<sup>7</sup>. Drugim ciałem pisarza jest jego dzieło, w szczególności jego dzieła zebrane. Pojęcie dzieł zebranych, obejmujących wiele tomów, pojawia się w drugiej połowie XIX wieku, wraz z dziełami Woltera, Rousseau, potem Balzaca i Zoli. Dzieła te są rzeczywiście drugim ciałem pisarza, poprzez które uczestniczy on w transcendentnej ciągłości, która nie jest ciągłością dynastii, jak w przypadku króla, ale ciągłością literatury.

Wreszcie trzeci model, który pojawia się w XIX wieku, kiedy wraz ze śmiercią Wiktora Hugo w roku 1885 podjęta zostaje decyzja o stworzeniu Panteonu, który na nowo staje się świecką świątynią, aby tam złożyć zwłoki pisarza. Badałem dyskusje, które przy tej okazji miały miejsce. Przeciwnicy mówili: przepędziliśmy Boga z jego kościoła, aby stworzyć w tym miejscu świątynię dla człowieka genialnego, ale tylko człowieka, którym jest pisarz. Tak więc ten trzeci typ afirmacji pisarza raz jeszcze łączy się z kwestią jego nieśmiertelności, a pytanie o nieśmiertelność pisarza łączy się z kolei ze sposobem traktowania jego ciała. Z pisarzem mamy podobny problem jak z królem: nie chodzi o jego indywidualną nieśmiertelność, ale o trwanie królestwa. W przypadku pisarza królestwem tym jest literatura.

<sup>7</sup> Zob. E. Kantorowicz *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957 [polski przekład: *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski i A. Krawiec, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008].

## Figury pisarza

**PR.:** *Wróćmy jednak od pisarza zmarłego do pisarza żyjącego. Jakie zatem są najważniejsze figury pisarza w kulturze europejskiej. Spróbuję niektóre wyliczyć: pisarz dworski, pisarz-fachowiec sprzedający owoce swej pracy na rynku, pisarz uświęcony, pisarz przeklęty...*

**D.F.:** Tak, wyliczył Pan rzeczywiście wiele możliwych realizacji sposobu bycia pisarzem. Przede wszystkim przypomniabym dawny sposób funkcjonowania literatury, w którym pisarz był protegowanym władcy, od którego nierzadko był bezpośrednio zależny, a jednocześnie zawdzięczał tej protekcji swego rodzaju wolność twórczą. W odniesieniu do wieku XVII paradoks ten dobrze zbadał Christian Jouhaud<sup>8</sup>. W istocie ten związek między pisarzem i królem gwarantuje relatywną autonomię literatury, autonomię koncesjonowaną, ale jednak autonomię. To model średniowieczny, który trwa aż do wieku XVII.

Następnie mamy model pisarza uświęconego, o którym dużo już mówiliśmy. Mamy tu do czynienia z całkowitą autonomią literatury, tzn. pole literackie konstituuje się w całej swojej odrębności, zdobywa autonomię. Istnieją oczywiście – jak pisze Bourdieu – związki między literaturą i władzą, jednak w zasadzie pole literackie tworzy swe własne prawa. W obrębie tego modelu ma miejsce owa gra sakralizacji i desakralizacji, chwały i przekleństwa. Wzmacnia ona tylko pozycję pisarza w społeczeństwie. Na przykład poeta przeklęty [*poète maudit*] to ktoś, kto wbrew pozorom mieści się całkowicie w modelu pisarza uświęconego, albowiem przekleństwo jest odwrotną stroną błogosławieństwa. Poeta przeklęty to męczennik literatury.

Potem następuje okres, już dużo bliższy naszych czasów, kiedy pisarze w sposób całkowicie świadomy występują przeciw modelowi pisarza uświęconego. Wiąże się to z rezygnacją z figury autora jako twórcy/stwórcy [*créateur*]. Na przykład taka grupa literacka jak Oulipo we Francji, której członkowie piszą literaturę eksperymentalną, posługując się całym systemem ograniczeń zewnętrznych wobec pisania. Powiedziałbym, że to negacja aktu twórczego posunięta do granic możliwości, która zarazem nie jest negacją, gdyż ma swoje ograniczenia<sup>9</sup>. Weźmy przy-

<sup>8</sup> Zob. Ch. Jouhaud *Les pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Gallimard, Paris 2000.

<sup>9</sup> Oulipo (od *Ouvroir de Littérature Potentielle* – Warsztat Literatury Potencjalnej) – eksperymentalna, awangradowa grupa literacka założona w roku 1960 przez francuskiego pisarza Raymonda Queneau i matematyka François Le Lionnais. Oulipo proponowała tworzenie dzieł literackich w oparciu o „poetykę przymusu”, zakładającą m.in. wykorzystanie formuł i praw matematycznych (kombinatoryka, teoria gier). Dzieło miało być podporządkowane pewnym restrykcjom, ograniczeniom [*contrainte*]. Do najwybitniejszych realizacji tej zasady zalicza się: *Cent mille milliard du poèmes* [Sto tysięcy miliardów wierszy] Raymonda Queneau (zbiór wierszy jako kombinacji dziesięciu sonetów, których pocięte wersy dobierane są losowo), *Zamek krzyżujących się losów* Italo Calvino (fabuła oparta o talie kart do tarota, wyd. pol. 2000), *La Disparition* [Zniknięcie] Georges Perec (powieść napisana bez użycia litery e).

## Czym jest antropologia literatury? Pytanie o początek literatury

kład Georges'a Pereca. Próbuje on uzewnętrznić warunki pracy twórczej [*la création*], stać się skromnym rzemieślnikiem języka i opowiadania w ramach ograniczeń, które sam sobie narzucił. Zatem eksternalizuje on doświadczenie pracy twórczej, lecz w rzeczywistości pozostaje twórcą, to znaczy nie może pozbyć się myślenia o sobie samym jako o twórcy. *Życie, instrukcja obsługi* [*La vie mode d'emploi*] to gigantyczna kreacja, do której odczytania sam twórca daje klucz, demystyfikując tym samym błysk natchnienia, tak ważny dla modelu pisarza uświęconego. Współcześnie owa świętość pisarza jest więc niby podważana, ale jednocześnie jeśli przeanalizujemy praktyki współczesnych pisarzy, widzimy, że nie są oni w stanie zrezygnować z „transcendencji” literatury, która ustanawia ich byt jako pisarzy.

### Pisarze i tożsamości nowoczesne

**P.R.:** *W tym kontekście chciałbym Panu zadać pytanie o znaczenie pisarzy w kształtowaniu się nowoczesnych tożsamości narodowych?*

**D.F.:** Te rzeczy są rzeczywiście powiązane ze sobą. Początkowo to w gruncie rzeczy król był gwarantem jedności i symbolem ciągłości narodu. Wraz z zanikaniem królestw i tworzeniem się nowoczesnych narodów w XIX wieku powstaje potrzeba, by ta tożsamość narodowa była zapisana w opowieściach: opowieściach historycznych, historii narodowej, a także w wielu obiektach materialnych: pomnikach, muzeach, w tym co nazywamy dziedzictwem. Pisarze, język i literatura to obszary, w których również realizuje się owa wspólnota narodowa, między innymi dzięki szkole. Powstaje kanon literatury, kanon wielkich pisarzy, który jest kanonem narodowym. Znajomość tego kanonu jest częścią elementarnej wiedzy, którą powinien posiadać każdy obywatel, a zarazem formą partycypacji we wspólnotę wyobrażonej narodu<sup>10</sup>. Stąd w XIX wieku nowe narody bardzo mocno waloryzują dodatnio wielkie postaci pisarzy. Także w Polsce. Mickiewicz czy Słowacki to prawdziwe wcielenia narodu i jego ciągłości.

**P.R.:** *Dzisiaj jednak pisarze nie odgrywają już jedynie istotnej roli przy tworzeniu się tożsamości narodowych, ale także – a może przede wszystkim – tożsamości lokalnych, regionalnych z jednej strony i ponadnarodowych z drugiej (na przykład tożsamość środkowoeuropejska, europejska). Co Pan o tym sądzi?*

**D.F.:** Ma Pan rację. Pisarz ma swój udział w tworzeniu się tożsamości na wielu poziomach. Jeśli chodzi o kwestię uniwersalności, to jest to sprawa interesująca, ponieważ dzisiaj mamy do czynienia ze zmianą pojęcia uniwersalności literatury. Dzisiaj współlistnieją dwa sposoby jej rozumienia. Jeden to ten wprowadzony przez Goethego, kojarzący uniwersalność literatury z dziełami jej największych twórców: Dantego, Szekspira, samego Goethego, które wyrażają uniwersalną prawdę o człowieku. Drugi, który pojawił się stosunkowo niedawno, jest związany z ist-

<sup>10</sup> Zob. B. Anderson *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997.

nieniem pisarzy-nomadów, przenoszących się z miejsca na miejsce, funkcjonujących pomiędzy różnymi kulturami i w tym sensie tworzących literaturę światową. Cechą pisarza staje się kosmopolityzm, ale kosmopolityzm bardzo szczególny, który wiąże się ze swego rodzaju triumfem zachodniego modelu pisarza. Model ten rozpowszechnił się w Azji, Afryce, Ameryce Łacińskiej. Widać to na przykładzie gatunków literackich. Światowa kariera powieści, gatunku typowego dla kultury Zachodu, świadczy o tym, że ów zachodni model wziął górę nad wszystkimi innymi tradycjami literackimi, wielkimi tradycjami literackimi o charakterze regionalnym. Nie odważyłbym się mówić o Chinach jako o tradycji „regionalnej”, ale nawet tam zdobywa przewagę model zachodniego pisarstwa. A zarazem funkcjonuje cały czas, niemal na całym świecie, typ pisarza „narodowego”, który odgrywa istotną rolę w kształtowaniu się tożsamości narodowych. Bowiem, o czym nie należy zapominać, proces tworzenia się narodów nie jest bynajmniej zakończony i w różnych częściach świata dokonuje się na naszych oczach.

**PR.:** *Jaka zatem jest rola pisarza w naszym nowoczesnym społeczeństwie, w społeczeństwie europejskim?*

**D.F.:** Myślę, że możemy uważać pisarzy za awangardę nowoczesnego indywidualizmu [*individualisme moderne*]. To znaczy, że wewnątrz społeczeństwa jednostek [*société des individus*], o którym pisał Norbert Elias, są takie jednostki jak pisarze czy artyści, którzy bardziej niż inni są uosobieniem tej nowoczesnej tendencji, która polega na zmianie porządku społecznego, właśnie na przejściu do społeczeństwa jednostek. Z tego punktu widzenia jest logiczne, że osoba pisarza staje się tematem jego dzieła, jak mówi Montaigne: „ja sam jestem materią mej książki”<sup>11</sup>. Teraz mamy do czynienia z jeszcze innym fenomenem. Odkąd to, co indywidualne staje się uprzywilejowanym obszarem eksploracji pisarza, to wszystko, co intymne zaczyna być traktowane jako literatura, nawet jeśli jest to najzwyczajniejsza intymność ludzi, którzy wcale nie są pisarzami.

**PR.:** *Z tym wiąże się wzrastająca rola dokumentów osobistych, zapisów codziennych, tekstów autobiograficznych, o czym dużo już mówiliśmy. Teraz są one włączane w obręb literatury, traktowane jako literackie, a nawet najważniejsze w dorobku wielu pisarzy. Również w Polsce, gdzie dzienniki wielu wybitnych pisarzy – Zofii Nałkowskiej, Marii Dąbrowskiej czy Witolda Gombrowicza – tak właśnie są traktowane.*

**D.F.:** To prawda, że w obrębie dzieła literackiego pisarza, jego dorobku, bardziej cenione zaczynają być teksty intymne niż stricte literackie. Natomiast w odniesieniu do tekstów nieliterackich to samo nastawienie powoduje, że mamy skłonność do uznawania powszednich zapisów za literaturę. Fenomen ten badał Philippe Lejeune. Dlaczego jesteśmy poruszeni przez każdy tekst, który jest napisany

<sup>11</sup> M. de Montaigne *Proby. Księga pierwsza*, przeł. T. Żeleński (Boy), oprac., wstęp i kom. Z. Gierczyński, Warszawa 1985, s. 139 (słowa te pochodzą z rozpoczynającego księgę pierwszą wstępu *Autor do czytelnika*).

## Czym jest antropologia literatury? Pytanie o początek literatury

w pierwszej osobie. Odwołując się do kategorii Gérarda Genette'a, Lejeune pokazywał, że to nie styl, sposób wypowiedzenia [*diction*], ani fabuła [*fiction*] wywierają na czytelniku wrażenie, ale to co możemy nazwać prawdziwością [*véridicité*], to znaczy fakt, że ten dyskurs ma związek z prawdą, prawdą tego co się zdarzyło, co działo się w pewnym określonym momencie w pewnej jednostce, formą poszukiwania prawdy. W ten sposób Lejeune proponuje modyfikację kryteriów literackości tekstu<sup>12</sup>. Prawda jednostki staje się rzeczywiście jednym z motorów naszego zainteresowania lekturą, tym bardziej że wyznacznikiem literatury zaczyna być przyjemność czytania. W rezultacie również teksty intymne włączane są stopniowo w obręb literatury. Ta eksplozja tekstów intymnych wydaje mi się bardzo interesująca. Oczywiście towarzyszy temu również ostra reakcja negatywna, tzn. krytyka wszelkich form intymizmu w literaturze. Co zresztą tylko potwierdza rzeczywiste znaczenie tego zjawiska.

Dorzucę do tego jeszcze jedną uwagę. W nowoczesnych wizjach świata całkowitej zmianie uległo umiejscowienie tego, co tajemnicze, zagadkowe, będące przedmiotem poszukiwań, badań, eksploracji. Miejsce to nie znajduje się już w obrębie świata, ani rzeczywistości metafizycznej, ale w samej jednostce. Tajemnica jest w każdym z nas. Można powiedzieć, że „duszę” zastąpiła „pamięć”, czyli to, co sprawia że każda jednostka jest niepowtarzalna, nieporównywalna z żadną inną. Pamięć to zdolność do tworzenia przeszłości indywidualnej, jednostkowej. Nawet jeśli duża część naszego życia podlega socjalizacji i dzielona jest z innymi, to pamięć, a szczególnie pamięć dzieciństwa, to coś co nas odróżnia od siebie. Widziane w tym kontekście dzieło Prousta to poszukiwanie duszy...

**P.R.:** ...*duszy indywidualnej poprzez eksplorację pamięci.*

**D.F.:** Właśnie tak. To bardzo ważne i znaczące.

**P.R.:** Dziękuję za rozmowę.

---

<sup>12</sup> Zob. Rozmowa w Philippe'em Lejeune'em.

Rozmowy

## Abstract

**Paweł RODAK**  
**University of Warsaw**

### **What is Literary Anthropology? The Question of Literature's Origins. An Interview with Daniel Fabre.**

In his conversation with Paweł Rodak, Daniel Fabre first discerns two ways of practising anthropology of literature: one consisting in anthropological reading of literary works and the other assuming that literature is not limited to literary works but spans over literary institutions and social roles: authors, readers, publishers, booksellers, critics. He then goes on to indicate various answers to the question on the origin of literature from an anthropologic point of view, remarking that literature is not just about texts but embraces the entire institutional 'architecture around texts and the ideas on the author's output and the author as a human being – literariness being but a matter of reception. In the second part of this conversation Daniel Fabre speaks of the major constituents of the material sphere associated with writer and his/her creative work: manuscripts, effigies, body, corpse, and grave. The talk is concluded by a discussion of the significance of writers in the shaping of modern national and supra-national identities.