

## Z TKANINY DO TEKSTU. AUTOREFERENCYJNOŚĆ W TWÓRCZOŚCI BRUNONA SCHULZA I ERWINA MORTIERA

KRIS VAN HEUCKELOM\*

### 1. WPROWADZENIE

Jakkolwiek cały dorobek literacki Brunona Schulza liczy niecałe paręset stron, jego skromne dzieło artystyczne stało się w przeciągu dziesięcioleci po jego śmierci źródłem fascynacji i inspiracji dla wciąż powiększającego się grona pisarzy i artystów<sup>1</sup>. Istotną cechą tej tak zwanej literatury „Schulzopochodnej” jest to, że kluczową rolę odgrywa w niej nie tylko samo dzieło Schulza, ale także jego życie i gwałtowna śmierć. Dotyczy to zwłaszcza twórczości autorów żydowskich, takich jak David Grossman i Cynthia Ozick<sup>2</sup>. Jak trafnie zauważył David Goldfarb, w niejednej książce zainspirowanej Schulzem napotykamy „fikcyjną postać lub też zaginionego literackiego ojca, którzy wzorowani na osobie samego Schulza, łatwo dają się zidentyfikować poprzez nawiązania do jego opowiadań, zagubionego manuskryptu powieści *Mesjasz* i dramatycznej śmierci autora”<sup>3</sup>. Autor *Sklepow cynamonowych* jako emblematyczna ofiara Holocaustu w tego typu przypadkach staje się rodzajem symbolu ogromnych strat, jakich kultura żydowska doznała w wyniku II wojny światowej. Bywają jednak także zagraniczni autorzy, którzy, choć znajdują w prozie Schulzowskiej inspirację, nie wskazują eksplicytnie na to źródło swojej twórczości. Nader intrygujący przykład takiego podejścia można znaleźć w debiutanckiej powieści *Marcel* nider-

---

\* Kris Van Heuckelom – prof. dr, Katholieke Universiteit Leuven (Belgia).

<sup>1</sup> Zob. B. Stojanović, *Umitycznienie Brunona Schulza*, „Parnasik” 2006, nr 1–2, ss. 20–23; D. Goldfarb, *A Living Schulz: The Night of the Great Season*, „Prooftexts” 1994, nr 14 (1), ss. 25–47, a także *Inspiracje Schulzowskie w literaturze. Materiały naukowe IV Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniok, Полоністичний науково-інформаційний центр ім. Ігоря Менька, Drohobycz 2010.

<sup>2</sup> N. Ravvin, *Veneration and Desecration: The Afterlife of Bruno Schulz*. W zb.: *Bruno Schulz. New Readings, New Meanings. Nouvelles lectures, Nouvelles significations*, red. S. Latek, Polish Academy of Arts and Sciences – Polish Institute of Arts and Sciences in Canada, Kraków – Montréal 2009, ss. 55–66.

<sup>3</sup> D. Goldfarb, *Appropriations of Bruno Schulz*, „Jewish Quarterly” 2011, nr 218, s. 42.

landzkojęzycznego pisarza belgijskiego Erwina Mortiera. Aczkolwiek tematyka i tło historyczne powieści Mortiera zdają się być bardzo odległe od świata Schulzowskich opowiadań, proza belgijskiego autora sygnalizuje parę zasadniczych analogii godnych uwagi. Zarówno w pisarstwie Mortiera, jak i w dziełach Schulza spotkać można wysublimowane nawiązania do osobliwego statusu tekstu jako artefaktu literackiego. Co więcej, w obu wypadkach odniesienia te opierają się na wielowiekowej analogii pomiędzy tekstem i tkaniną. W świetle owej intrygującej symetrii artykuł niniejszy proponuje analizę komparatystyczną prozy Brunona Schulza i debiutanckiego utworu Erwina Mortiera, ze szczególnym uwzględnieniem znamiennej roli, jaką otrzymuje w nich świat tkanin wraz ze swymi właściwościami, zarówno na poziomie świata przedstawionego, jak i w zakresie stosowanych przez obu autorów poetyk<sup>4</sup>.

## 2. MARCEL – POWIEŚĆ „FLAMANDZKA”

Urodzony w roku 1966 Erwin Mortier uchodzi za jednego z najbardziej cenionych i najczęściej nagradzanych pisarzy młodego pokolenia. Zadebiutował on w roku 1999 powieścią, która otrzymała rozliczne nagrody i nominacje do nagród literackich, zarówno w Belgii i Holandii, jak i poza obszarem niderlandzkojęzycznym<sup>5</sup>. Mimo międzynarodowego uznania, jakie stało się udziałem owego debiutu, *Marcel* jest powieścią typowo „flamandzką” w tym znaczeniu, iż wiąże się ona tematycznie z walką o kulturę i polityczną autonomię w ramach państwa belgijskiego, prowadzoną przez niderlandzkojęzycznych Flamandów (tzw. Ruch Flamandzki). Tematyką powieści są pokłosa II wojny światowej w małej flamandzkiej gminie wiejskiej w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Narratorem powieści jest bezimienny mały chłopiec, którego składająca się z zagorzałych Flamandów rodzina Ornelis kolaborowała z niemieckim okupantem, ze względu na co dotknęły ją po wojnie różne represje. Atmosfera tabu, którą wojenna przeszłość rodziny zostaje okryta, daje się najlepiej zauważyć w sposobie, w jakim rodzina obchodzi się z pamięcią o Marcelu Ornelisie, dziadku ciotecznym narratora, który w czasie wojny zginął na froncie wschodnim, walcząc po stronie Niemców, i którego miejsce pochówku pozostaje nieznane<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Chciałbym podziękować Łukaszowi Gągale za bardzo cenną pomoc w tłumaczeniu niniejszego tekstu na język polski. Załączkiem tego artykułu jest napisany przeze mnie po niderlandzku esej *Een Schulzianse ‘anarchie van lappen en draden’. Autoreferentialiteit en intertekstualiteit in „Marcel” van Erwin Mortier*, drukowany w zbiorze *Van Eeden tot heden. Literaire dwarsverbanden tussen Midden-Europa en de Lage Landen*, red. K. Van Heuckelom, C. De Strycker, D. De Bruyn, Gent 2013, ss. 59–82.

<sup>5</sup> W ostatnich latach powieściowy debiut Mortiera został przetłumaczony m.in. na język angielski, francuski, niemiecki i bułgarski. W przygotowaniu jest czeski przekład.

<sup>6</sup> Por. J. Lensen, *Een half weggevaagd gezicht. Het thema van de Tweede Wereldoorlog in „Marcel” (1999) van Erwin Mortier* [Wpół wymazana twarz. Temat drugiej wojny światowej w *Marcelu* (1999) Erwina Mortiera], „Spiegel der Letteren” 2007, nr 49, ss. 23–52.

Kluczową postacią dla powieści *Mortiera* jest Andrea Ornelis, siostra tytułowego Marcela i babka narratora, który opisuje ją jako „największą ze swojej rasy akuszerkę zmarłych”: babcia Andrea odprawia przeróżne rytuały, poprzez które zdaje się ona przywracać zmarłym utraconą cześć, a nawet życie. Oprócz częstych wizyt na miejscowym cmentarzu odkurza ona co tydzień swoje zdjęcia, ożywiając tym samym w myślach tych, którzy odeszli. Pośród nich szczególnie miejsce zajmuje właśnie jej brat Marcel, który stracił życie na froncie rosyjskim ponad dwadzieścia lat wcześniej. Do uszu narratora spędzającego wiele czasu w towarzystwie babki, regularnie dochodzą strzępki wypowiedzi i rozmów, w których pojawiają się wspomnienia o kolaboracji i tragicznym końcu jego dziadka ciotecznego. Nie tylko ze względu na wiek, ale także poprzez fakt, iż o Marcelu mówi się zawsze w sposób dyskretny i skryty, narrator bardzo długo nie jest pewien, jak dokładnie wyglądały losy jego ciotecznego dziadka i co motywoowało podjęte przez niego decyzje. Podobnie ma się rzecz w przypadku samego czytelnika, który dowiaduje się o dziejach Ornelisów – rodziny flamandzkich nacjonalistów – dopiero na końcu powieści z treści listu, który zostaje znaleziony przez młodego chłopaka, a który został napisany przez samego Marcela na froncie w Rosji.

### 3. TKANINA W TEKSTACH SCHULZA I MORTIERA

Uwzględniwszy specyficzną problematykę flamandzkiej kolaboracji z nazistami i związanymi z tym powojennymi represjami *Marcel* zdaje się być milowo odległy od świata fantasmagorii, który do życia powołuje Bruno Schulz w swoich opowiadaniach. Niemniej, kiedy zaczynamy mówić o perspektywie narracji w obu dziełach, to można znaleźć pewną liczbę wyrazistych analogii. Zarówno u Schulza, jak i u *Mortiera* pierwszoosobowa narracja jest prowadzona przez kogoś, kto przy pomocy luźno ze sobą związanych opowiadań usiłuje zrekonstruować różniczne obrazy z lat swego dzieciństwa. W obu wypadkach owa narracja mająca charakter retrospektywny jest prowadzona przez osobę dorosłą, która wchodzi w świat doświadczeń i wrażeń swojego młodzieńczego „ja”. Jeżeli posługujemy się terminologią zaproponowaną przez Gerarda Genette’a, to narracja u *Mortiera*, podobnie jak u Schulza, ewoluuje stopniowo z „homodiegetycznej” do „autodiegetycznej”, co znaczy, iż pierwszoosobowy narrator zyskuje wraz z przebiegiem czasu coraz większą autonomię i sam występuje coraz bardziej w funkcji agensa, zarówno w sensie werbalnym, jak i intelektualnym<sup>7</sup>. Podczas gdy u Schulza sceną mitycznego okresu dzieciństwa jest niepozorne prowincjonalne miasteczko na obrzeżach monarchii austro-węgierskiej, gdzieś w początkach dwudziestego

<sup>7</sup> G. Genette, *Discours du récit* [w:] tegoż, *Figures III, Editions du Seuil, Paris 1972*. W przypadku Schulza to niewątpliwie nowela *Wiosna* z drugiego tomu opowiadań stanowi najbardziej intrygujące świadectwo rosnącej autonomii i niezależności pierwszoosobowego narratora.

wieku, w powieści *Mortiera* mamy do czynienia z małą wschodnioflamandzką wsią z drugiej połowy tego samego wieku.

Innym ważnym punktem wspólnym jest fakt, że w obu przypadkach akcja ma miejsce w środowisku handlarzy tkanin. W debiutanckiej powieści flamandzkiego pisarza figura Schulzowskiego ojca – handlarza płótnem – otrzymuje wyrazisty ekwiwalent w postaci babci narratora, Andrei Ornelis, która z zawodu jest krawcową. Zarówno u Schulza, jak i u *Mortiera* pierwszoosobowy narrator staje się dalece zafascynowany starszym członkiem rodziny. Postać ojca Jakuba, jak wiemy, zamienia się w niektórych opowiadaniach ze *Sklepów cynamonowych* w na poły mityczną istotę – uczonego mędrca, który spędza całe dni pośród tajemnych ksiąg, prowadząc w międzyczasie dyskusje z Bogiem (zwanym tutaj Demiurgiem) o drażliwych problemach metafizycznych. O tym, że figura ojca u Schulza w oczach narratora przyjmuje rozmiary pewnego rodzaju maga, świadczy chociażby następujące spostrzeżenie:

Nasz herezjarcha szedł wśród rzeczy jak magnetyzer, zarażając je i uwodząc swym niebezpiecznym czarem<sup>8</sup> [Op, 32].

U *Mortiera* w podobnej aurze tajemniczości zostają zanurzone czynności babki Andrei:

Nikomu nie udałooby się podsłuchać jej tajemniczych formuł, egzorcyzmów i jej szemrania, kiedy przyszło do wlewania życia w garderobę. Pracownia krawiecka stawała się laboratorium magicznym, a babka niby-alchemikiem<sup>9</sup> [M, 33].

W przypadku powieści *Mortiera* istnieje bardzo bliski związek pomiędzy pracą krawiecką babki a sposobem, w jaki obchodzi się ona ze zmarłymi krewnymi. Zarówno szyjąc, jak i poświęcając czas rodzinnym pamiątkom, próbuje ona pobudzać do życia, co się dzieje według dobrze ustalonych zasad. Narrator przywołuje niekiedy „poufne” rozmowy o klientach, które są prowadzone między babcią a jej pomocniczką Stellą. Konfekcja, którą tworzą obie kobiety, ma za swój najważniejszy cel zakrywanie fałd ciała, ale w taki sposób, dzięki któremu nikt nie zauważyłby krawieckich sztuczek. Wnuk opisuje odpowiednio ową robotę krawiecką:

W poniedziałki szkicowała szablony, obliczała sztuczki i dobierała igły, tak aby w końcu zakryć fałdy ciała. – Dobra suknia, mówiła babcia Andrea z pewnością, która dobywała się z jej piersi, wie sama, gdzie musi kłamać, a gdzie nie [M, 33].

<sup>8</sup> Wszystkie cytaty z dzieł Brunona Schulza (dalej jako Op z podaniem strony) na podstawie: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, red. J. Jarzębski, Wrocław 1989.

<sup>9</sup> Cytaty z powieści *Marcel* (dalej jako M z podaniem strony) przetłumaczono na podstawie: M. Mortier, *Marcel*, Amsterdam 1999. Przekładu cytatów dokonał Łukasz Gągała.

Celem ostatecznym dzieł magicznych babki Andrei jest, mówiąc innymi słowami, mistyfikacja, kreowanie iluzji, tak że niejasne staje się, gdzie rzeczywistość („fałdy ciała”) ustępuje przed fałszem. Owa semantyczna różnica pomiędzy wyglądem zewnętrznym a tym, co drzemie pod powierzchnią i pozostaje ukryte, staje się zagadnieniem przewodnim całej powieści, otrzymując formę różnorodnych izotopii obejmujących rozliczne pola znaczeniowe: wizualne (widoczne/ukryte, jasne/ciemne), audytywno-werbalne (powiedziane/przemilczane), przestrzenne (górze/dół, zewnętrzne/wewnętrzne, powierzchnia/głębina), kognitywne (wspomniane/zapomniane, przywołane/wyparte), społeczne (publiczne/prywatne). Pole napięć pomiędzy owym „oficjalnym” dyskursem (dotyczącym widocznego, słyszalnego i publicznego) i tym zepchniętym na margines wiąże się z wojenną przeszłością rodziny narratora, w szczególności losami Marcela Ornelisa i jego tragicznej śmierci na froncie rosyjskim.

Mistyfikacja jest nie tylko definitywnym celem prac babki, charakteryzuje ona również jej metody pracy. Ubrania są wykonywane w pracowni krawieckiej ukrytej przed oczami klientów. W rozdziale drugim przy wizycie panny Veegaete, nauczycielki młodego bohatera głównego, narrator zauważa:

Z pracy tajemnej w pracowni krawieckiej nie miała panna Veegaete szansy dostrzec niczego. Nic z jamy wężowej bezwładnych suwaków skrytych w szufladzie. Nic z gniazda os pełnych szpilek, pudełek pełnych guzików z masy perłowej lub też z emalii na regałach w wysokiej gablocie [M, 30].

Subtelne manipulacje i próby zachowywania pozorów są również elementami prowadzonej przez babkę działalności jeszcze przed właściwą pracą krawiecką, w momencie przyjścia klientów chcących złożyć zamówienie. Narrator opisuje owe pełne kurtuazji spotkania jako „audience”: klienci zostają przyjęci z odpowiednią atencją w pokoju obok, przy czym ich życzenia i prośby zostają wysłuchane. Wraz z pomocnicą Stellą babka urządza w przejściu rodzaj *quasi*-teatru z klientami (głównie kobietami), podczas którego te zostają nakierowane na dobranie odpowiedniego materiału i projektu. Kluczowe w owym teatralnym przedstawieniu jest podarowanie klientkom „pozoru wyjątkowości” i zaferowanie im wreszcie czegoś, co z pewnością nie jest żadnym „produktem seryjnym”, lecz „haute couture”, dziełem uszytym na miarę. Narrator śledzi ten teatralny charakter ich pracy, przedstawiając go w sposób następujący:

Godzina po godzinie scena była sprządana i za każdym razem przy pomocy tych samych rekwizytów ponownie zaludniana dla innej publiki. Każdy z gości ogrzewał się w pozorze własnej nietuzinkowości [M, 30].

U Schulza praca krawiecka zaczyna się również w porównywalnej w ogólnych zarysach konfiguracji teatralnej. W *Manekinach* zjawiają się w jadalni starego domu dwie krawcowe Polda i Paulina:

Tymczasem w jadalni przygotowywano już scenierię wieczoru. Polda i Paulina, dziewczęta do szycia, rozgospodarowywały się w niej z rekwizytami swego fachu [Op, 29].

Gdy obie dziewczyny oddają się wirowi swojej pracy, w pomieszczeniu pojawia się postać ojca Jakuba całkowicie zaabsorbowanego poczynaniami krawcowych:

Podczas jednej ze swych wędrówek wieczornych po mieszkaniu, przedsięwziętych pod nieobecność Adeli, natknął się mój ojciec na ten cichy seans wieczorny [...]. Przypadkowe to spotkanie stało się początkiem całej serii seansów, podczas których ojciec mój zdołał rychło oczarować obie panienki urokiem swej przedziwnej osobistości [Op, 30–31].

„Audiencje” babki są w powieści *Marcel* niejako odpowiednikiem prowadzonych przez Jakuba „seansów”, których treść konkretyzuje się w *Traktacie o manekinach albo Wtórej Księdze Rodzaju*, następującym bezpośrednio po opowiadaniu *Manekiny*. Rzeczą charakterystyczną dla rozpraw Jakuba jest nie tylko to, iż swoją koncepcję stworzenia wyjaśnia on w sposób eksplicytny (w przeciwieństwie do babki u Mortiera, która ukrywa swój warsztat przed światem zewnętrznym), lecz także to, że Jakubowy dyskurs o tak zwanym „wtórym stworzeniu” stanowi antynomię tego, co dzieje się w pracy krawieckiej babki. Nawiązując do boskiego aktu stworzenia w *Księdze Rodzaju*, Jakub użala się:

Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze, pragniemy dla siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej, pragniemy – jednym słowem – demiurgii [...]. Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach, my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału. Czy rozumiecie – pytał mój ojciec – głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do papier mâché, do lakowej farby, do kłaków i trociny? [...] – Słowem – konkludował mój ojciec – chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekinu [Op, 34–36].

W Schulzologii uchodzi ten fragment – i generalnie cały *Traktat o manekinach* – za tekst o bardzo złożonej funkcji refleksyjnej, niejako rodzaj innowacyjnego metapoetyckiego dyskursu, który rzuca światło na fikcyjną rzeczywistość, której część sam traktat stanowi<sup>10</sup>. Jak słusznie zauważa Dieter De Bruyn, „powinniśmy [w *Traktacie*] widzieć pożądaną apologię nieuniknionej nieautentyczności każdej sztuki (gdyż każde ludzkie przedstawienie jest tak samo sztuczne lub też manekino-podobne). W przeciwieństwie do tych form sztuki, które w swej naiwności uzurpują sobie prawo do pewnej autentyczności i nieprzemijalności, Jakub tworzy kreacje, które *explicite* są sztuczne i tuż po swym urzeczywistnieniu ponownie giną”<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> O szczegółowej analizie poetyki Schulzowskiego cyklu o manekinach, patrz: A. Schönle, *Cinnamon Shops by Bruno Schulz: the Apology of Tandeta*, „The Polish Review” 1991, nr 36 (2), ss. 127–144.

<sup>11</sup> D. De Bruyn, *Literaire reflexiviteit in het Poolse modernisme. Karol Irzykowski en Bruno Schulz tussen autotemafictie en metafiction* [Literacka refleksyjność w polskiej literaturze nowoczes-



Inaczej aniżeli szyjąca babka u Mortiera, która władając różnorakimi chwytami i technikami właściwymi dla jej rzemiosła, okrywa ich istnienie tajemnicą, w dyskursie Jakuba owe umiejętności otwarcie są eksponowane na pierwszym planie, tak iż to nieautentyczność artefaktu niedwuznacznie wypływa na powierzchnię tekstu. Zasada ojca, aby tworzyć „na obraz i podobieństwo manekina”, uzyskuje dodatkowe znaczenie poprzez skonfrontowanie pośledniego i mizernego charakteru manekina z zorientowaną na mimesis i iluzję istotą figury z panoptikum<sup>12</sup>.

#### 4. „NUDNE SUKNIE” I „RÓŻNOKOLOROWE NICI”

Kluczową rolę w aktywizacji wymiaru autoreferencyjnego opowiadań Schulza i powieści Mortiera odgrywa fakt, iż różnorodne formy ludzkiej twórczości (w szczególności w świecie tekstyliów) zajmują szczególną pozycję w świecie przedstawionym. W przypadku Mortiera metafikcyjny charakter tekstu literackiego wiąże się nie tylko z uwagą, która zostaje ukierunkowana na proces twórczy i jego specyficzne modalności i intencje, lecz również na materiał użyty w owym procesie twórczym. U Schulza jest to tak zwana „tandeta”, czyli niemający żadnego związku z perfekcją łań, który z definicji sam z siebie emanuje defekcyjnością (lub też „pstra bibułka, papier mâché, lakowa farba, właki i trocina”, jak to nazywa w swym języku Jakub). Fascynacja podrzędnymi materiałami, którą zdradza ojciec w swych traktatach, otrzymuje rodzaj prefiguracji we fragmencie z cytowanego już opowiadania *Manekiny*, gdzie narrator w następujący sposób opisuje pracę krawiecką dwóch szwaczek – Poldy i Pauliny:

Ich dusze, szybkie czarodziejstwo ich rąk było nie w nudnych sukniach, które zostawały na stole, ale w tych setkach odstrzygnięć, w tych wiórach lekkomyślnych i płochych, którymi zasypać mogły całe miasto, jak kolorową fantastyczną śnieżycą [Op, 29–30].

---

nej. Karol Irzykowski i Bruno Schulz pomiędzy autotematyzmem i metafikcją], Universiteit Gent, Gent 2006, s. 350 (niepublikowana rozprawa doktorska).

<sup>12</sup> Ogromnym dramatem owego panoptikum jest to, jak sugeruje sam Jakub w swych opowieściach, iż figury z panoptikum muszą zachowywać pozory i pretendują do bycia odpowiednikami postaci historycznych, których jednakże są tylko imitacją i niczym więcej: „Figury panopticum, moje panie – zaczął on – kalwaryjskie parodie manekinów, ale nawet w tej postaci strzeżcie się lekko je traktować [...]. Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, nie wyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią? [...] Nadajecie jakiejś głowie z włóków i płótna wyraz gniewu i pozostawiacie ją z tym gniewem, z tą konwulsją, z tym napięciem raz na zawsze, zamkniętą ze ślepią złością, dla której nie ma odpływu. Tłum śmieje się z tej parodii. Płaczcie, moje panie, nad losem własnym, widząc nędzę materii więzionej, gnębionej materii, która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano. [...] O, ironio tych nazw, tych pozorów! Czy jest w tej pałubie naprawdę coś z królowej Dragi, jej sobowtór, najdalszy bodaj cień jej istoty? To podobieństwo, ten pozór, ta nazwa uspokaja nas i nie pozwala nam pytać, kim jest dla siebie samego ten twór nieszczęśliwy” [Op, 46–47].

Wykończone „nudne suknie” na stole u Schulza mogą uchodzić za odpowiednik tak zwanych „dobrych sukien”, o których babka Ornelis wypowiada się w cytowanym fragmencie powieści *Marcel*, mówiąc, że ubranie mające za cel mistyfikację biegle miesza prawdę z kłamstwem. Tak samo jak narrator u Schulza, narrator Mortierowski zdaje się poświęcać jednak wiele uwagi nie tak zwanemu perfekcyjnemu produktowi końcowemu procesu krawieckiego, lecz różnorodnym odpadkom, które praca krawiecka generuje i które lądują na podłodze pod i wokół stołu. W pewnym momencie narrator zauważa:

Frywolna anarchia łąt i nici na podłodze była każdego wieczora zagarniana w kupę, a z końcem miesiąca zaś sprzedawana na szmaty [M, 30].

Fakt, że „frywolna anarchia” zniknęła za każdym razem za sprawą szyjącej babki, która zbywała ją jako łąchmany, pozostaje w ścisłym związku z jej niemalże obsesyjną potrzebą porządku i czystości, która uzewnętrznia się w różnych miejscach powieści. Ta cecha charakteru babki daje się zauważyć również poza domem, mianowicie w ogrodzie, gdzie pani domu bojaźliwie próbuje uchronić swoje królestwo (sad) przed dziczą rozrastającą się wkoło grządek:

Każdego roku babka w konwulsjach ponownie oddzielała oba światy. Nieopodal jej pracowni swobodnie funkcjonowała dalej. W środku suknie wisały na manekinach, na zewnątrz zaś ich korony kotysały się jak krynoliny na wietrze [M, 49].

Również tutaj idea zamaskowania i zatuszowania zajmuje miejsce centralne, zarówno w środku domu („suknie na manekinach”), jak i na zewnątrz („krynoliny” koron). Poza tym napotkać można rozliczne sugestie, iż owa potrzeba maskowania (wyzbywanie się tandety albo wycinanie chwastów) jest powiązane z kontrowersyjną przeszłością wojenną rodziny Ornelis. W ten sposób uwaga narratora, który skupia się na „frywolnej anarchii łąt i nici”, otrzymuje wyraźną prefigurację w scenie rozgrywającej się w sklepie z tekstyliami należącym do flamandzkiej rodziny Maurice’a Bernaerts’a, również byłego kolaboranta ukaranego po zakończeniu wojny. W czasie odwiedzin w owym sklepie w towarzystwie swojej babki narrator opisuje:

W długich rzędach wisały bale płótna. Po ziemi miały się różnokolorowe nici, a pod sufitem białe lampy jarzeniowe wybrzęcały swoją jaskrawą poświatę nad szpulami. – Ej, chłopcy, zawołał Maurice, pozamiatajcie z raz tę podłogę! Bardzo niechlujnie to wygląda [M, 11].

To, że zachowania jeszcze młodego bohatera stają się rodzajem antytezy postaw dorosłych z jego otoczenia, wynika wyraźnie nie tylko z jego fascynacji „frywolną anarchią łąt i nici” na podłodze, lecz również z jego poczynań w ogródku, gdzie ku wielkiemu niezadowoleniu swojej najbliższej rodziny pozwala rosnąć swoistej „dżungli”:



W okamgnieniu otrzymał mój ogród kontury podkowy, bastionu z wyludnionego listowia. W tym dzikim wzroście mogłem się w gorące dni skrywać, kiedy moja matka wykrzykiwała moje imię, a ja chciałem pozostać niedostrzeżonym [M, 55].

## 5. MARCEL JAKO BILDUNGSROMAN

Działania babki w *Marcelu* są ukierunkowane na wpojenie jej wnukowi poczucia ładu („uczyła mnie pielici” [M, 51], jak to ujmuje sam narrator). Powieść Mortiera nieprzypadkowo jako *sui generis Bildungsroman* podąża chronologią roku szkolnego: akcja rozpoczyna się wczesną jesienią i kończy podczas kolejnych wakacji letnich. Śledzimy przy tym nie tylko emocjonalny i intelektualny rozwój narratora, ale również postęp w pracach nad suknią, która jest przygotowywana przez babkę dla nauczycielki narratora, panny Veegaete. W pewnym sensie ona sama może być postrzegana jako odpowiednik Adeli z prozy Schulza. Tak samo jak narrator Schulzowski uprawiający bezwstydną fascynację na temat mieszkającej z nimi pokojówki, bohater Mortiera przechodzi proces miłosnej inicjacji, która uwidacznia się w jego erotycznych fascynacjach korpulentną nauczycielką, panną Veegaete. Tak samo jak Schulzowska Adela zostaje przedstawiona jako moralnie dwuznaczna figura, panna Veegaete pozostaje równie wyraźnie postacią ambiwalentną. Organizując w miejscowości kolaboranckiej „Kulturabende” podczas wojny, staje się szczególnym wzorcem pięknego pozoru. Ucieleśnia się to nie tylko poprzez „tuszącą” letnią sukienkę szytą na miarę przez babkę Ornelis, ale również poprzez fakt, iż wyzbywszy się sympatii do nazistowskich Niemiec panna Veegaete zastąpiła je zestawem frankofońskich burżuazyjnych zachowań.

Na końcu powieści Mortiera dochodzi do swego rodzaju ugody pomiędzy babką i wnukiem, przy czym oboje dystansują się od rzeczowej panny Veegaete. Podczas kiedy babcia wyznaje wnukowi, że ten „nie zawsze musi kierować się powierzchownym połyskiem” [M, 136], narrator postanawia z kolei, „że [panna Veegaete] od teraz jednak sama ścibi swoje ubrania” [M, 137]. Owo rezolutne odrzucenie oznacza jednocześnie formę syntezy pozycji babki, która przechodzi do porządku dziennego z wojenną przeszłością swej rodziny, z pozycją narratora, który nie czuje się obciążonym przeszłością i może się z nią swobodnie obchodzić. Jednocześnie jest to też odrzucenie procesu kreacji, który jest śledzony w całej powieści i swoje apogeum znajduje w „dobrej sukni” założonej przez panną Veegaete w ostatnim dniu roku szkolnego. Owa – zawierająca podtekst seksualny – frustracja narratora wyraża się w interesujący sposób w opisie ostatniego dnia szkoły:

Moja szczęka zgrzytała, mój język szukał słowa, musiało być ostre jak nóż, który jak szabla albo też granat rozerwie jej sukienkę na strzępy [M, 125].

## 6. TEKSTOWA KONSTRUKCJA SCHULZOWSKIEJ TKANINY

To, że narrator Mortierowski dąży do słownego zdemaskowania próbującej ukryć wszystko panny Veegaete, stoi w ścisłym związku z alternatywnym procesem kreacji, który zostaje uruchomiony w powieści. Jak zostało już zauważone, praca krawiecka babki nie tylko skrywa się w aurze niedopowiedzenia i magii, ale także otoczona jest sferą dyskrecji. Inklinacja do kamuflażu może być odczytana tutaj jako pewna metafora owego sposobu obchodzenia się z wojenną przeszłością, w szczególności w przypadku jej brata Marcela, którego losy – wypowiedziane albo szeptem lub też wcale – pozostają obecne w tle w domu i w myślach mieszkańców. Jest to również odczuwane przez samego narratora, który w domu interpretuje nocne odgłosy i bajkowe majaki jako krążące widmo swojego ciotecznego dziadka, który nie może zaznać spokoju. Na końcu piątego rozdziału główny bohater wzdycha, będąc w łóżku podczas takiego nocnego przyływu strachu:

Rozmyślałem, co bym zrobił: policzyć do dziesięciu tysięcy, albo modlić się lub też przekonać siebie samego, że wróżki jednak istnieją i na ośle pomyśleć życzenie. Wyobrażam sobie, że wszystko, co spada ze stołu, się składa. Łata zamssu. Strzęp futra. Wyobrażam sobie, że wszystkie resztki sergu zaczynają sprzysięgać się razem z różnymi guzikami. Że pozwalają kłębkowi nici ułożyć jarzmo na podłodze. Jakies dziesięć napastrków zostaje przekupionych. W szufladzie popędzają zepsuty zamek błyskawiczny i wraz z nim obmyślają spisek. Mord na wspak. Nowy rys. Znośniejszy nagrobek. Nie będzie musiał wtedy krążyć, w skarpetach lub w butach, z poddasza do piwnicy, albo zatrzymywać się pod moimi drzwiami [M, 94–95].

„Frywolna anarchia” resztek i krawieckich odpadków pod stołem, o których wcześniej opowiadał narrator, pojawia się tutaj ponownie w intrygujący sposób. Magiczny proces kreacji, którego młody chłopiec tak bardzo pragnie, pokazuje – w przeciwieństwie do tego, co praktykuje w swej pracy krawieckiej babka – wiele podobieństw ze *Wtórą Księgą Rodzaju*, nad którą rozwodzi się Schulzowski Jakub, mianowicie chodzi tutaj o kreację czegoś nowego z różnorodnych wybrakowanych i wyrzuconych materiałów. Potencjał metafikcyjny, który ów fragment posiada (a który wraz z opowiadaniem Schulza staje się coraz bardziej przekonywający), skłaniać może czytelnika do łączenia tego artefaktu, o którym marzy narrator („znośniejszy nagrobek” dla jego dziadka ciotecznego Marcela), z tym, w którym sam młody chłopiec wypowiada się – tj. z samą powieścią *Marcel*. Ów artefakt zdradza formalne podobieństwa z formą „ubrań”, które w tym fragmencie zostały opisane: powieść składa się z ośmiu krótkich (ponumerowanych) rozdziałów, które z kolei są podzielone na pomniejsze fragmenty odseparowane asteriksami. Treściowo ta wspomnieniowa opowieść narratora składa się w znacznej mierze z ułamków konwersacji, które młody chłopiec wyłapuje w swoim bliskim otoczeniu i w końcu z fragmentu listu, który Marcel napisał z Rosji do jednego z członków rodziny, a który daje zniuansowany obraz jego

zaangażowania w politykę. Tak, jak sukienka panny Veegaete, która otrzymuje kształt wraz z rozwojem opowieści (innymi słowy na poziomie czasu fabuły), tak również alternatywna „suknia”, zwana *Marcelem*, otrzymuje formę wraz z lekturą (czyli na poziomie czasu narracji). Podczas gdy przygotowywana przez babkę sukienka panny Veegaete, symbol aparycji i wdzięcznego pozoru, traci w końcu swoją konsystencję i w pewien sposób zostaje rozpruta, sama powieść prezentuje się jako alternatywny kostium, jako wielokolorowy i wszechstronny patchwork, w którym marginalne, peryferyjne i uciemnione otrzymuje swoje miejsce.

Nie potrzeba przy tym dowodzić, iż autoreferencyjny charakter *Marcela* (jako artefakt, który subtelnie wskazuje na własny proces kreacji) w znacznej mierze znajduje swoje uzasadnienie w etymologicznym związku pomiędzy „tekstem” i „tekstylami”, który zaś swoje korzenie ma w starożytności i ponownie otrzymuje centralne miejsce we francuskim strukturalizmie (między innymi u Rolanda Barthes’a i Julii Kristevej)<sup>13</sup>. Jak wiadomo, w minionych dziesięcioleciach używano często w badaniach nad intertekstualnością konceptu „palimpsestu”, który wskazywał na proceder wymazywania tekstów, które jednak nadal przezierają z nowo utworzonych tekstów. Metafora metafikcji uruchomiona w powieści Mortiera uprawomocnia rodzaj intertekstualności, który daje się opisać nie tyle w wertykalnych, co horyzontalnych kategoriach (nie skupia się na poszczególnych warstwach, lecz na powierzchni, na których owe warstwy stają się widoczne), to znaczy jako produkt z tkaniny, który zdradza właściwości pstrokatego patchworku. Mortier zdaje się zatem czerpać z o wiele starszego konceptu intertekstualności, który pojawił się w starożytności, mianowicie z gatunku literackiego zwanego „cento” (z greckiego „kentron”). Podczas gdy „cento” składało się z amalgamatu cytatów zaczerpniętych ze znanych autorów i tekstów, „anarchia łąt i nici” zostaje tutaj sfastrygowana w tekst-patchwork innego gatunku, lecz nie mniej intertekstualny. Strzępy tekstów, które narrator wyłapuje i wprowadza do swojego patchworku, znajdują się w pierwszej instancji wewnątrz świata przedstawionego, jednak jednocześnie chodzi tutaj o te strzępy tekstów, które wskazują na inne teksty, spoza świata przedstawionego (zaś te stanowią część konstrukcji narracyjnej, której formę nadaje już dojrzały narrator). Uwzględniwszy taką zależność, dzieło Schulza zdaje się być ważnym punktem odniesienia, „łątą zamszu” albo „strzępem futra” (mówiąc słowami narratora), które pomagają wyzwolić metafikcyjny potencjał *Marcela* (jako tekstu i tkaniny zarazem).

---

<sup>13</sup> Por. J. J. Scheid & J. Svenbro, *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric*, Cambridge–London 1996, oraz K. S. Kruger, *Weaving the Word. The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*, Selinsgrove–London 2001.

## 7. SCHULZ I „ROZLUŻNIENIE TKANKI”

Jakkolwiek opowiadania Brunona Schulza zdają się tworzyć ważny punkt odniesienia dla lektury *Marcela*, mamy również do czynienia z rozlicznymi, również istotnymi różnicami pomiędzy oboma dziełami. Podczas gdy w obu przypadkach z „frywolnej anarchii łąt i nici” zostaje stworzony pewien rodzaj porządku, powstała w ten sposób konstrukcja tekstowa ma inny charakter u Mortiera niż u Schulza. Przede wszystkim Mortier nie zdaje się iść tak daleko w demaskacji (rozluźnieniu) tak zwanej „dobrej sukni” (lub też „nudnej sukni”, którą znajdujemy u Schulza). Podczas gdy Schulz podważa autentyczność sztuki jako taką i – dążąc do wyższego poziomu autentyczności – wysuwa nieautentyczność każdej kreacji artystycznej na pierwszy plan, u Mortiera pole napięcia pomiędzy autentycznym a nieautentycznym pozostaje specyficznie powiązane ze sposobem traktowania przeszłości, w szczególności z flamandzką kolaboracją w czasie II wojny światowej. Jednostronna i jednowymiarowa opowieść o przeszłości zostaje zastąpiona przez inną, zniuansowaną, mniej prostą i koniecznie niejednorodną opowieść o tej samej przeszłości. Ten alternatywny projekt zostaje w *Marcelu* również ostatecznie dokończony, nie tylko na poziomie świata przedstawionego (narrator urządza na końcu powieści rodzaj pogrzebu listowi, który brat jego babki wysłał z frontu w Rosji, tak iż ten w końcu otrzymuje własne miejsce spoczynku na rodzinnej ziemi), lecz również na poziomie samej narracji: poprzez swój status dzieła wykończonego książka *Marcel* może również rzeczywiście pełnić funkcję „znośnego nagrobku”, co daje bezpośrednio miejsce problematyce represji i kolaboracji w zbiorowej świadomości.

Mortier fabrykuje z owych „łąt i nici”, jakby nie patrzeć, sztywno skomponowaną *Bildungsroman*, u Schulza zaś nie może być mowy o tego typu narracyjnym domknięciu i mniej lub bardziej linearnym wykończonym dyskursie. Jest to związane nie tylko z cyklicznym, a nie linearnym charakterem Schulzowskich opowiadań, ale również z faktem, iż potencjał metafikcyjny tych opowiadań zdaje się mieć całkowicie inny charakter. Podczas gdy u Mortiera autoreferencyjność wiąże się z materiałami podrzędnymi, z których artefakt zostaje stworzony, Schulz idzie (kiedy przypatrzymy się słowom Jakuba z *Traktatu*) krok dalej, mianowicie skupiając się na podrzędnym modelu docelowej kreacji („manekin” lub też model krawiecki, który sam dla siebie jest już kopią).

Oznacza to również bezpośrednio, że Schulz robi użytek z udomowionego porównania tekstu i tkaniny w sposób mniej tradycyjny, radykalniejszy. Jeśli u Mortiera mamy do czynienia z klasycznym dwuwymiarowym płótnem (albo jako tekstem, albo jako tkaniną), to Schulz wciąga w swój dyskurs poetyczny trójwymiarowy poziom (kreacja dzieł plastycznych na kształt modelu krawieckiego lub figury z panoptikum). Do tego dochodzi również teza, iż występujące u Schulza motywy teatralne – inaczej aniżeli u Mortiera – nie wskazują na fakt, że bohaterzy (tak jak szwaczki i ojciec w *Manekinach*) w świecie przedstawi-

nym próbują zachować określony pozór swojej obecności, lecz na fakt, że owi „kreatywni” bohaterzy sami zdają się być tworam defekcyjnymi w świecie stworzonym przez siłę wyższą. W ten sposób zostaje w świat simulaków wciągnięty nie tylko produkt procesu twórczego, lecz również człowiek jako instancja tworząca i porządkująca (co z pewnością nie ma miejsca w *Marcelu*). Schulzowski narrator zauważa w pewnym momencie, przyglądając się dwóm „dziewczętom do szycia”, które ukazują się w opowiadaniu *Manekiny*:

Dziewczęta siedziały nieruchomo z szklanymi oczyma. Twarze ich były wyciągnięte i zgłupiałe zasłuchaniem, policzki podmalowane wypiekami, trudno było w tej chwili ocenić czy należą do pierwszej, czy do drugiej generacji stworzenia [Op, 36].

W przypadku powieści *Mortiera* tego typu uwaga padająca z ust homodiegetycznego narratora podważyłaby niewątpliwie oczyszczającą funkcję powieści jako „znośnego nagrobka”, zwodziłaby czytelnika w narracyjny gabinet luster lub – mówiąc w terminach bardziej Schulzowskich – „panmaskaradę”. To, że Schulz sytuuje jednak wspomniane rozprucie „tkaniny” tekstu na wyższym poziomie aniżeli w przypadku *Mortiera*, znajduje odpowiednio swój wyraz w często cytowanej wypowiedzi samego Schulza o swoim piarstwie:

Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy [...]. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról [...]. Jaki jest sens tej uniwersalnej deziluzji rzeczywistości – nie potrafię powiedzieć. Twierdę tylko, że byłaby ona nie do zniesienia, gdyby nie doznawała odszkodowania w jakiejś innej dymensji. W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie realności [Op, 444–445].

Rozwiązując „tkankę rzeczywistości” Schulz nie wskazuje już na rzeczywistość samą w sobie, lecz na realność iluzji, którą dobitnie w swych opowiadaniach stawia na pierwszym planie. Dieter De Bruyn celnie definiuje ową strategię artystyczną w następujący sposób: „W miejsce tworzenia dzieł literackich w oparciu o schematy codzienności, Schulz chce otworzyć w swych powieściach nowe znaczenia, problematyzując (odczarowując) te skostniałe schematy (konwencje)”<sup>14</sup>.

Radykalny charakter Schulzowskiego sposobu traktowania różnorodnych konwencji wyraża się nie tylko w otwartej kompozycji i w metafikcyjnym, opatrzonym atrybutami tkaniny dyskursie, który przenika opowieści pisarza z *Drohobycza*, lecz także w barokowym stylu, który charakteryzuje jego opowiadania. Skłonność *Mortiera* do „twórczości ozdobnej” (która była mu zarzucana przez niektórych krytyków literackich) zdaje się raczej powierzchowna w porównaniu do dalekosiężnych i wysnutych metafor, które narrator Schulza w swych wspomnieniach fastryguje. Również i tutaj zdaje się Schulz iść dalej w rozpruwaniu

<sup>14</sup> D. De Bruyn, *op. cit.*, ss. 211–212.

tekstowej (czy też językowej) „tkaniny”. O wiele bardziej niż u Mortiera, gdzie bohaterzy wydają się pociągać za sznurki narracji, u Schulza sama materia (najbardziej ta werbalna) staje się aktywnym podmiotem<sup>15</sup>. Najlepiej ilustrują to dwie sceny, odpowiednio z *Marcela* i z opowiadania *Noc wielkiego sezonu*, które rozgrywają się w sklepie z materiałami tekstylnymi. U Mortiera czytamy:

Za półkami pomocnicy rozpyłali się, tak ażeby z innego rogu, ze spojrzeniem przerwane go zaangażowania na swych wybladłych twarzach, móc podejść do niego [Maurice’a, właściciela sklepu]. Jego ręce wystrzeliwały we wszystkie kierunki. Pomocnicy wyciągali długie sznury, które wisiły na hakach obok półek. Wszędzie brzmiał biadający chrobot. Z półek spływały w dół jak tapiserie płachty materiału. Sklep stawał się labiryntem o ścianach z tweedu, dzikiego jedwabiu lub weluru. Maurice chodził z babką od korytarza do korytarza i wskazywał długą laską drewnianą na te tkaniny jakby na mapę pełną obcych kontynentów [M, 12].

W dziele Schulza ojcowski sklep przepełniony „arsenałami sukiennej jesieni” [Op, 94] staje się jednak autonomiczną instancją, która prawie nieokiełznanie pasożytuje na innych obszarach (językowej) rzeczywistości i doprowadza do swojej „sukiennej kosmogonii” [Op, 99]:

Głęb wielkiego sklepu ciemniała i wzbogacała się z dnia na dzień zapasami sukna, szewiotów, aksamitów i kortów. W ciemnych półkach, tych spichrzach i lamusach chłodnej, piłśniowej barwności, procentowała stokrotnie ciemna, odstała korowość rzeczy, mnożył się i sycił potężny kapitał jesieni. Tam rósł i ciemniał ten kapitał i rozsiadał się coraz szerzej na półkach, jak na galeriach jakiegoś wielkiego teatru, uzupełniając się jeszcze i pomnażając każdego rana nowymi ładunkami towaru, który w skrzyniach i pakach wraz z rannym chłodem wnosili na niedźwiedzych barach stękający, brodaci tragarze w oparach świeżości jesiennej i wódki. Subiekci wyładowywali te nowe zapasy syjących bławatnych kolorów i wypełniali nimi, kitowali starannie wszystkie szpary i luki wysokich szaf. Był to rejestr olbrzymi wszelakich kolorów jesieni, ułożony warstwami, usortowany odcieniami, idący w dół i w górę, jak po dźwięcznych schodach, po gamach wszystkich oktaw barwnych. Zaczynał się u dołu i próbował jęklonie i nieśmiało altowych spełności i półtonów, przechodził potem do spłowiejących popiołów dali, do gobelinowych błękitów i rosnąc ku górze coraz szerszymi akordami, dochodził do ciemnych granatów, do indyga lasów dalekich i do pluszu parków szumiących, ażeby potem poprzez wszystkie ochry, sangwiny, rudości i sepie wejść w szelestny cień więdących ogrodów i dojść do ciemnego zapachu grzybów, do tchnienia próchna w głębiach nocy jesiennej i do głuchego akompaniamentu najciemniejszych basów [Op, 93–94].

Barokowe i dynamiczne opisy ucieleśniają konstruktywny wymiar Schulzowskiego projektu artystycznego. Albowiem gdy już raz tkanka (tekstowych, językowych, artystycznych, poznawczych) konwencji zostaje rozpruta, zaczyna ona zbierać swój „kapitał” na nowo i niestrudzenie. Tak jak zauważa to celnie Krzysztof Stala w swym studium o metaforycznym użyciu języka u Schulza:

<sup>15</sup> Por. rozdział o Schulzu [w:] W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni: studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996 (wyd. II poprawione i uzupełnione), ss. 225–319.



„Słowo, które wraca do rzeczywistości po swojej podróży metaforycznej, już nie jest tym samym słowem; jest to słowo uwolnione, formujące i twórcze, pełne energii”<sup>16</sup>.

## 8. MARCEL A TAK ZWANA LITERATURA SCHULZOPOCHODNA

Na początku tego artykułu podkreśliliśmy, iż autorzy zainspirowani Schulzem nieraz stawiają jego tragiczny los w centrum swej twórczości i skupiają się w sposób zauważalny na zagadnieniu „utruty”. W ten sposób związek pomiędzy Schulzem i *Endlösung* staje się widoczny na przykład w *See under: Love* [Patrz pod: miłość] Davida Grossmana i *The Messiah of Stockholm* [Mesjasz ze Sztokholmu] autorstwa Cynthii Ozick. Debiutancka powieść Mortiera *Marcel* odbiega od tych typowych tendencji poprzez kreatywne przetworzenie wyłącznie wewnątrztekstowych aspektów Schulzowskiego dzieła bez eksplicytnego odsyłania do pisarstwa Drohobyczanina lub do jego biografii (aczkolwiek nie ulega wątpliwości, że autor *Marcela* dobrze zna twórczość Schulza)<sup>17</sup>. Poza tym Mortier poprzez subtelne nawiązania do Schulzowskiej idei „Wtórego Stworzenia” nie stawia w centrum swojej książki anihilacji i destrukcji, lecz kreację i konstrukcję. Jako powieść o wojnie i kolaboracji, *Marcel* wysuwa w wyrafinowany sposób na pierwszy plan budzący wiele emocji temat II wojny światowej: w miejsce bezpośredniego opisu losów tytułowego Marcela (tak jakby miał to sugerować tytuł), do głosu dochodzi przedstawiciel następnego pokolenia, który uosabia nieżyjącego krewnego, przywracając go do życia na różnorodne sposoby. Paradoksalnie owe literackie „przeistoczenie” (ze „słowa”, które staje się „ciałem”) nie stawia sobie celu ponownego ożywienia zmarłego, lecz ostateczne pochowanie go, by móc wspominać go jako zmarłego.

Nie znaczy to oczywiście, że nie istnieją żadne punkty styeczne pomiędzy biografią Schulza i dorobkiem literackim Mortiera. W pewnym sensie fabuła *Marcela* – która obfituje w nawiązania do II wojny światowej – zaczyna się dokładnie w czasie, w którym życie Schulza dobiega końca. Co więcej, wraz z wyjazdem Marcela na front wschodni powstaje rodzaj geograficznej bliskości pomiędzy fikcyjnym światem przedstawionym w *Marcelu* a rzeczywistym miejscem zamieszkania Schulza. Tajemnicza osoba Marcela tak jak sam Schulz pada również ofiarą wojny, jakkolwiek obie postacie znajdowały się po przeciwnych stronach linii strzału. Przypatrzwszy się dokładniej, Marcel fikcyjny dzieli ten

<sup>16</sup> K. Stala, *On the Margins of Reality. The Paradoxes of Representation in Bruno Schulz's Fiction*, Stockholm 1993, s. 92.

<sup>17</sup> Nazwisko Schulza pojawia się miejscami w tekstach eseistycznych Mortiera i w wywiadach z pisarzem, np.: E. Mortier, *Wat voorbij is begint pas. Lichtzinnige meditaties over het schrijven* [Co przeminęło, dopiero się zaczyna. Lekkożyśne medytacje o pisaniu], Amsterdam 2010, s. 110. Wątek tragicznej śmierci artysty z Drohobycza nie pojawia się jednak w owych komentarzach.



sam pogrobowy los, co Schulz rzeczywisty: ciała obu po gwałtownej śmierci zostają pochowane w anonimowych mogiłach, zaś same postacie nie dają żyjącym zaznać spokoju (w przypadku Marcela chodzi tutaj o najbliższą rodzinę, u Schulza zaś o adeptów jego dzieła, którzy podejmują na poły archeologiczne poszukiwania artystycznego dziedzictwa i śladów tego pisarza). We wszystkich tych zbieżnościach tkwi bez wątpienia pewna ironia. Najbardziej nurtujące здаwać się może twierdzenie, iż pewna ilość znaczących elementów pisarstwa polsko-żydowskiego autora, który zginął w czasie Holocaustu, więcej aniżeli pół wieku później przedostaje się do napisanej w języku niderlandzkim powieści, która próbuje przedstawić zniuansowany obraz flamandzkiej kolaboracji z reżimem nazistowskim. Artystyczna transformacja, która tutaj występuje, podkreśla w końcu ponownie różnicę perspektyw pomiędzy Schulzowską prozą a powieścią Mortiera: tam, gdzie u Drohobyczanina „rozluźnienie tkanki” jest wydarzeniem na poły metafizycznym, strzępienie się i ponowne fastrygowanie tkaniny tekstu u Mortiera zostają zastosowane do konkretnego historycznie usytuowanego projektu literackiego, który próbuje znaleźć dla pamięci o kolaboracji i represjach z okresu II wojny światowej pewne stałe miejsce w kolektywnej świadomości.

*Kris Van Heuckelom*

FROM DRAPERY TO TEXT: AUTOREFERENTIALITY IN THE FICTION  
OF BRUNO SCHULZ AND ERWIN MORTIER

Summary

This article offers a comparative study of the fiction of Bruno Schulz and Marcel, the debut novel of the Belgian writer Erwin Mortier (published in 1999). It focuses in particular on the key role of cloth and textiles in the works of the authors involved, both on the level of the represented world and the poetic techniques employed. As the analysis shows, Mortier's novel is a very untypical example of so called "Schulz-derivative" literature. While subtly drawing on the autoreferential and metafictional potential of some Schulzian themes (especially the motif of textile waste), Mortier transfers and adjusts them to an utterly different cultural context (viz. the Flemish collaboration with the Nazis during the Second World War).