

Filip Szwałasek: Uchwyt zmarłego

O rękach Jakuba Schulza pisał, że były „silne w węzłach, długie, chude, z wypukłymi paznokciami”¹. Opisywał też dłonie Józefa, jak gdyby w próbie porównawczego nałożenia ich na dłonie ojcowskie. To doświadczenie, pomimo intensywnej metaforyzacji, jest bardzo materialne i, przez swoją zmysłowość, intymne. Dla obu bohaterów, ale chyba też dla samego Schulza.

W *Księdze* pojawiają się „drżące i wydłużone” palce, którymi chłopiec próbuje nakreślić „rzecz nie do opisaną” (BS, 107), a w *Genialnej epoce* Józef mówi o swojej „ręce całej w drgawkach nowych odruchów i impulsów” (BS, 124), jak gdyby coś – inna ręka – w jego rękę się wcielało. Nie bez przeszkód – dłoni „nieraz krzyczała z bólu i przerażenia w kleszczach i szczypcach” (BS, 124) – ale z powodzeniem. Oglądający rysunki Szłoma mówi, że są „kapitałne”.

Te epizody poprzedza opis – jeszcze mocnego – ciała ojca: nóg, między którymi narrator lubił stawać, „obejmując je z obu stron, jak kolumny”, dłoni podczas podpisywania listów parafką „zawiłą i wirującą, jak trele koloraturowego śpiewaka”, oraz ust, gdy „wypuszczał w tęczową przestrzeń bańki mydlane z długiej słomki” (BS, 106). Ale to ciało (z)niknie.

Biograf ojca – jak trafnie nazywa Józefa Jan Gondowicz² – wraz ze zmierzchem jego życia musi zatem zmienić się ze świadka w kontynuatora: „Jak w królewskich i książęcych rodzinach ze śmiercią naczelnika rodu syn przybiera jego tytuł, tak często, w drodze innego rodzaju intronizacji, pochodzącej z głębszego źródła, umarły chwytą żywego, który staje się podobnym doń następcą, dalszym ciągiem jego przerwanej życia”³.

To być może właśnie „uchwyt zmarłego” wywołuje wewnętrzne drżenie. Syn musi przyjąć na siebie rolę tłumacza i będzie odtąd wiódł *vita interpretativa*⁴, czyli życie, które nie będzie dążyło do s a m o spełnienia, ograniczając się do czytania tekstu czyjejś egzystencji. „Ograniczenie” nie jest tu zresztą szczęśliwym określeniem, skoro mówimy o transferze większego życia w mniejsze – tego pełnego „awantur” w to przyziemne, zwyczajne.

1 B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 24. Dalej jako BS z podaniem numeru strony.

2 J. Gondowicz, *Powrót wielkich ptaków*, „Schulz/Forum” 1, 2012, s. 6.

3 M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 4: *Sodoma i Gomora*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1974, s. 198.

4 Por. A. Żychliński, *Laboratorium antropofikcji. Dociekania filologiczne*, Warszawa 2014, s. 98.

Zmierzch pewnego biografemu

W *Republice marzeń*, podobnie jak w *Sanatorium pod Klepsydrą*, ojciec może już tylko wykonywać gesty; jedynie sygnalizować, nie zaś realizować swoje dążenia, ale jego wpływ nie maleje. Jakub wciąż manifestacyjnie czegoś łaknie, ale jego nieskrywany egoizm uśmierza tęsknoty innych, pozwalając im na co dzień obcować z tym, co jest nie do pomyślenia, a mianowicie z natychmiastowym przeskokiem od pomysłu do czynu. Ojciec nie radzi się nikogo ani też nie obawia się konsekwencji. Jeśli postępuje tak nawet wtedy, gdy nie zachodzi taka potrzeba, to dlatego, że zdaje sobie sprawę ze swojego obowiązku wobec innych, mniej śmiałych. Jest ich awatarem, postacią, w której przygodach – nawet jeśli je gania – znajdują połowiczne spełnienie.

Tego rodzaju dziecinność jest schedą, którą Szloma rozpoznaje w rysunkach kolegi i uznaje za „odblask rąk bożych”. Jednak samo połączenie schedy i dzieciństwa, dzieciństwa jako schedy, sprawia, że coś niedobrego dzieje się z czasem – jak gdyby rodzic miał przeżyć dziecko i na podstawie własnych doświadczeń z dorosłością zobowiązać je do zatrzymania się na etapie dzieciństwa. Jakub wymaga od Józefa, by uwierzył na słowo, że w dorosłości nie ma nic wartego uwagi. Właściwie sprowadza się ona do ciągłego ukrywania podziwu wobec dzieci, czasem do wybuchów jawnej zazdrości wobec ich stylu życia.

W *Republice* z Jakuba zostaje tylko gest. To jego ostatnia przemiana. Po karaluchu, raku i tak dalej – w gest. Znak (na) ojca. Jego trop, zamiast niego samego. Gest wykonany na początku opowiadania, jeszcze przed budową twierdzy przez syna i jego kolegów, można uznać za sygnaturę, jaką malarze opatrywali dzieła wykonane w większości przez swoich uczniów. Ale nawet jeśli ojciec patronuje inicjatywie chłopców, jego nieobecność pozostaje faktem. Czytamy tu nie tylko o końcu jednego z biografemów Józefa, ale też o zmierzchu pewnej epoki. Zostaje to przekazane czytelnikowi zarówno na płaszczyźnie fabuły, jak i w praktyce pisarskiej. W *Republice* mowa o Błękitnookim, jednym mężczyźnie, jednym architekcie, podczas gdy w *Po tamtej stronie* Kubina, skąd Schulz czerpał inspirację, błękitnookich było (jeszcze) całe plemię⁵.

Co począć? Ojca należy zastąpić, i to sobą. Józef ma dokonać restauracji mitu, „przeprowadzić mit-żywiół w sens i w słowo”, a więc osiągnąć swoim życiem to, czego zdaniem Schulza Kaden-Bandrowski i Wierzyński dokonali w swoich książkach o Piłsudskim⁶. Egzystencja syna będzie od tej chwili projektem,

5 Por. A. Kubin, *Po tamtej stronie*, przeł. A. M. Linke, Kraków 2008, s. 124–127.

6 B. Schulz, *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, wstęp i oprac. S. Rosiek, Kraków 1993, s. 30 i 42.

którego wymogi (podobne do tych, jakie stawiał sobie Pierre Menard) okażą się niemożliwe do udźwignięcia.

Naelektryzowanie

Jest u Schulza scena, w której ręce – sportretowane na początku *Sklepów cynamonowych* – portretują ojca oraz to, co chciałby dać z siebie synowi. Mówię o spacerze do teatru, „wyjściu z domu”, które matka zarządza, by Jakub pobył między ludźmi. W drodze na przedstawienie zapada noc. Już na miejscu „ojciec zaczął zdradzać pewne oznaki zaniepokojenia, chwycił się za kieszenie i wreszcie oświadczył, że zapomniał portfelu z pieniędzmi i ważnymi dokumentami” (BS, 59). Czy aby na pewno z a p o m n i a ł? Po co nagle dokumenty czy pieniądze, skoro do teatru weszli już na poprzedniej stronie?

Patrzę na dłonie, które „chwytają za kieszenie”, szperają w nich, oklepują ciało, n a ś l a d u j ą c ruchy wykonywane podczas rewizji, i nie mam wątpliwości, że Jakub udaje. To inscenizacja, która skrycie godzi w przedstawienie, mające za chwilę rozpocząć się na deskach teatru. Ojciec nie „zapomniał”, lecz oto właśnie „zapomina” portfelu, z myślą o synu – by dać mu pretekst do zasmakowania w jednym z najbardziej formatywnych doświadczeń młodości – w samotnej wędrówce nocą po mieście. Józef nie jest w stanie odczytać intencji ojca. Oczywiście, nocny spacer wprawi go w stan, który można określić jako rausz, upojenie, ale sądzi, że zawdzięcza go przypadkowi, ewentualnie roztargnieniu rodzica, a nie jego świadomej decyzji.

Jeżeli Józef kiedykolwiek przejrzy dobroczynny podstęp, to nie w pełni świadomie. Jego przyswojenie rozegra się na zasadzie przecucia, pół-obecności. Gdy bohater Schulza wychodzi już z teatru na ulicę, widzi, że „otwierają się w głębi miasta ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne. Oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracji” (BS, 59–60). Te zdania parafrazują *Wolę mocy* Nietzschego, zwłaszcza fragmenty poświęcone upojeniu⁷, o którym Heidegger pisał, iż jest właśnie siłą formującą.

Możemy powyższą scenę rozważać na dwóch poziomach. Po pierwsze – odnosząc się do zabudowy miejskiej w czasach Schulza, kiedy to „nocna przestrzeń miasta była patchworkiem – obok miejsc centralnych oświetlonych lampami żarowymi istniał dużo większy obszar drugorzędnych ulic i terenów nadal oświetlanych gazem”, więc „przechodzień doświadczał nagłych i dezorientujących zmian optycznych wynikających z sąsiedowania ze sobą skrajnie

7 Por. F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości (studia i fragmenty)*, przeł. S. Frycz i K. Drzewiecki, Warszawa 1910, s. 416–417.



Autoportret i studium dłoni, ok. 1936, 200×145 cm,
Muzeum Literatury w Warszawie



Autoportret i studium dłoni, ok. 1933, 200×160 cm,
Muzeum Literatury w Warszawie

odmiennych środowisk świetlnych”⁸. Po drugie – na płaszczyźnie osobistej, biograficznej, albowiem „wyobraźnia wytwarzająca złudne plany miasta” to wyobraźnia powołująca ojca do istnienia. „Zapomniawszy” portfelu, Jakub niejako wciela się w Józefa, przenosi się w niego, by dać mu odczuć, jak to jest być nim.

Młodemu chłopcu zostaje poruczone zadanie uobecnienia tego, co w danej chwili dla ojca jest niewykonalne. Jakub jak gdyby stwierdzał, że musi istnieć w świecie, że od jego obecności zależy jakaś równowaga, a zatem kiedy zmuszony jest wysiedzieć parę godzin w teatrze, ceduje swoją misję na syna. Wyobraźnia Józefa „wytwarza złudne plany miasta”. To pierwsze zetknięcie z żywiołem ojca. Od razu na głęboką wodę. Psychodeliczny Drohobycz ze *Sklepów* antycypuje późniejsze badanie barokowej mapy w *Ulicy Krokodyli*. Osiemnastowieczny prospekt zawieszony w gabinecie ojca to teoria, którą Józef wprowadza właśnie w praktykę.

„Pragnienie oglądania miasta poprzedziło środki umożliwiające jego zapokojenie. Średniowieczne czy renesansowe malowidła przedstawiały miasto w perspektywie postrzeganej nieistniejącym jeszcze okiem. Wymyślały zarówno wlot nad miastem, jak i panoramę, jaką on umożliwił. Fikcja ta zmieniała już średniowiecznego widza w niebiańskie oko. Tworzyła bogów”⁹. Józef zostaje wysłany w noc, by otarłszy się o boskość, zyskał umiejętność odtworzenia ojca w przyszłości, gdy go zabraknie.

Wróćmy jeszcze do rąk, pozwolą one lepiej zrozumieć testament Jakuba oraz siłę, z jaką zmarły potrafi ucześcić się żywego.

Parę rąk i jedna

W drugiej części *Księgi obrazów*, zatytułowanej *Autoportrety i portrety*, znajdują się dwa szkice rąk. Oba – jeden datowany na rok 1933, drugi trzy lata późniejszy – podpisane jako *Autoportret i studium dłoni*¹⁰. To odosobnione przypadki dłoni wyraźnych, to znaczy narysowanych precyzyjnie, z poszanowaniem reguł anatomii, w wystudiowanym przegięciu nadgarstka, jak gdyby autor chciał prześledzić linię jakiegoś mięśnia czy ścięgna, które wypuklają się w konkretnej pozycji. Na rysunku wcześniejszym widzimy dłoń zwróconą w stronę widza (oraz rysownika), z wydłużonym, napiętym mięśniem odwodzicielem kciuka i przykurczonym odwodzicielem palca małego.

8 W. Schivelbusch, *Disenchanted Light. The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, Berkeley 1988, s. 118; cyt. za: J. Cray, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, red. naukowa i posłowie I. Kurz, Warszawa 2009, s. 284.

9 M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 94.

10 B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, oprac., komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 139 i 151. Kolejne reprodukcje lokalizuję jako KO z numerem strony.

Na późniejszym pozycy jest jeszcze trudniejsza do utrzymania: dłoń została pokazana z wierzchu, palec serdeczny wyprostowany, reszta lekko przegięta w lewo. W takim ustawieniu drżenie występuje prawie natychmiast. Obie ręce są lewe.

Dalej *Autoportret na tle Drohobycza* (KO, 140). Mamy tu dłonie mniej wyraźne, także z uwagi na zastosowaną technikę. Prawą Schulz położył na kolanie, rozcapierzając palce tak, że trudno powiedzieć, czy są rozluźnione, czy napięte. Lewa uniesiona w nienaturalnej pozycji. Palce wskazujący i środkowy złączone i wyprostowane, reszta podwinięta, jak gdyby trzymające pałeczki (orientalne sztuce, *kuai-zi*). Tak wyraźne dłonie jeszcze tylko dwa razy pojawią się na stronach *Księgi obrazów*, ale nie będą już należały do Schulza. Ma je Maria Budracka (portret ołówkiem i czarną kredką z roku 1919; KO, 173) oraz bohaterka rysunku sprzed 1933 roku, który Ficowski podpisał jako *Kobieta na tronie* (?) (KO, 368). Lewa dłoń władczyni spoczywa na dekolcie i jaskrawo wyróżnia się na tle jej ledwo naszkicowanego ciała. Kontur mocno poczerniony, jakby linie palców zostały parokrotnie obrysowane. To ręka znana nam już z pierwszego wariantu *Autoportretu i studium dłoni*, ale okazuje się, że od niego starsza. Zanim narysował własną dłoń, Schulz wprawiał się w szkicowaniu dłoni kobiecej.

Tych paru wyraźnych rąk wśród prac graficznych Schulza trzeba się naszukać. Kobiety, najczęściej obsadzone na pierwszym planie, mają dłonie „niepełne”, ukryte, albo są ich w ogóle pozbawione. Trzymają pejcz, całą gamę torebek (aktówki, nesesery, kopertówki), wachlarz albo karty do gry, a więc kamuflują palce. Niekiedy zaciskają pięść, jak w wypadku *Nagiej kobiety na łóżku na tle miasta* (KO, 339). Inne chowają ręce za głową (*Naga kobieta w kapeluszu*; KO, 320–321), za biodrem, w muflce albo obejmują nogę tak, że dłonie nikną pod udem (*Naga kobieta na kanapie z pościelą, siedząca ze skrzyżowanymi nogami*; KO, 346–347).

Ręce niektórych są ukryte w męskich dłoniach, a od góry przesłonięte jeszcze cmokającymi je ustami (*Mężczyzna z psem całujący w rękę dziewczynę i Mężczyzna całujący kobietę w rękę*; KO, 304 i 305). Są też hetery wybrakowane, których ręce urywają się w nadgarstku – jak choćby u *Siedzącej dziewczyny z bufiastą suknią* (KO, 394–395) czy w szkicu *Trzy dziewczyny, czwarta stoi* (KO, 384–385) – albo są zdeformowane: palce jak zęby grzebienia czy też, przeciwnie, płetwiaste (jak w obu wersjach rysunku *Kobieta i Amor z lustrem*; KO, 322), albo też nienaturalnie wykręcone (*Kobieta siedząca na tapczanie czy też siedząca na stole*; KO 332 i 333–334).

Powyższe wyliczenie zmierza ku uwydatnieniu jednej, szczególnie dziwnej, spośród ilustracji zebranych w *Księdze obrazów*. Otóż po przejrzeniu dziesiątek damskich dłoni (a właściwie dziesiątek braków tychże) rzuca się w oczy niewątpliwie męska ręka na jednym z ostatnich szkiców ołówkiem. Chodzi o rysunek zatytułowany *Dwie kobiety, ubrana i naga, grające w karty, u ich stóp szkic męskiej postaci na czworakach (z prawej studium dłoni)*.



Dwie kobiety, ubrana i naga, grają w karty, u ich stóp szkic męskiej postaci na czworakach (z prawej – studium dłoni), ok. 1933, 210×255 cm, Muzeum Literatury w Warszawie.

Autoportret na tle Drohobycza, 1936, 440×360 cm, własność prywatna.

W rozlanym kształcie po prawej dopiero z czasem daje się rozpoznać dłoń, lewa, a więc niemogąca należeć do kogoś, kto jawnie staje w progu. To ręka osoby, która kryje się za ścianą, przyciskając się do niej całym ciałem, i zagląda do środka, wsparłszy się dla równowagi o framugę. Dzięki temu chwytowi będzie można szybko ująć uwadze grających, jeśli przypadkiem oderwą się od kart. Kciuk mocno zaczerwioniony – podglądacz wychyla się z ciemności, jego ciekawska twarz rzuca cień na ten fragment dłoni. Głowa należy do artysty i zarazem do oglądającego obraz. Role nakładają się na siebie.

Powinniśmy sięgnąć do opowiadania, które ów szkic mógłby ilustrować. Grające w karty kobiety i mężczyzna z wahaniem wkraczający do salonu występują w *Ojczyźnie*.

Bowaryzm

W wydaniu Biblioteki Narodowej, z którego korzystam, opowiadanie to znajduje się na samym końcu, po wszystkich innych. Może dlatego robi takie wrażenie. Właściwie nie zauważa się braku stałych protagonistów – Józefa, Jakuba, Adeli – tak oszałamiająco działa zwrot stylistyczny. Tuż po galopującej, barwnej *Komecie* otwiera się proza paroksyzmu, pisarstwo tłumiące pod pozorem niemrawości rzetelną trwogę. Być może przyczyną odmienności *Ojczyzny* jest to, że została napisana po niemiecku, a później przetłumaczona na polski¹¹. Sam pisarz twierdził, iż „rzecz cierpi na pewnej niezdolności do ostatecznego wysiłku, do rzutów odkrywczych”¹². Jakkolwiek by było, traktuję *Ojczyznę* jako dopełnienie *Republiki marzeń* – narrator jest jednym z podróźnych uciekających przed wilkami, mówi się o refugium i tak dalej.

Walcząc – jak to ujmuje – już tylko o nagie życie, bezimienny bohater łąduje w średniej wielkości prowincjonalnym mieście, które w młodzieńczych fantazjach przeznaczał sobie na starość. Zatrzymajmy się na ostatnim zdaniu tej historii: „Siedząc na łóżku w ubraniu, biorę w milczeniu rękę Elizy i trzymam ją przez chwilę w mojej” (BS, 361). To jedna z kilku milczących, statycznych scen rozsianych po całym utworze, ale właśnie ta – jak żadna inna – zdradza rys bowaryzmu, mocną kreską wykańczający portret bohatera *Ojczyzny*. Dłoń Elizy jawi się jako negatyw ręk, „za które trzymamy się wszyscy tajemnie

11 „Można przypuszczać, że *Ojczyzna* stanowi przekład napisanego przez Schulza w języku niemieckim dłuższego opowiadania *Die Heimkehr* (1937). Oba utwory da się połączyć, analizując fakty biograficzne oraz wskazówki tekstowe. [...] Hipotezę przekładu potwierdzają ponadto cechy językowe *Ojczyzny*, między innymi nietypowa składnia oraz konstrukcje przyimkowe i elementy leksykalne pokrewne z germanizmami. [...] Być może więc *Ojczyzna* to przekład, którego autorem nie jest nawet sam Schulz” (J. Scholz, *Ojczyzna – Die Heimkehr*, w: *Słownik schulzowski*, red. J. Jarzębski, W. Bolecki, S. Rosiek, Gdańsk 2004, s. 252–253).

12 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016.

pod stołem”. To chwyt konwencji. Mężczyzna ujmuje dłoń kobiety w milczeniu, które nie jest bezsłownym porozumieniem zakochanych. Gest narratora to raczej gest ważenia, rozpoznawania ciężaru, którym jest – także, między innymi – każde ujęcie dłoni Innego, czy robi to zdrowy względem chorego („ile to jeszcze potrwa?”), czy ludzie zawierający znajomość („jakie on/ona będzie mieć dla mnie znaczenie?”).

„Skąd czerpie on tę lekkość, ten humor wisielczy, jak zbył powagi, ciężaru, odpowiedzialności i stał się tancerzem dna? Może – zdradzamy to szeptem – jest po prostu umarłym? Przeżył katastrofę jako umarły” (BS, 409). Tak Schulz pisał o tytułowym bohaterze eseju *Wędrówki sceptyka*. W kontekście niniejszego tekstu można traktować te słowa jako jeszcze jedną próbę rozwikłania zagadki, którą przedstawiał sobą stary Jakub. Umarły za życia, sztucznie podtrzymujący oznaki witalności dzięki hodowli ptaków, przemianom, eksperymentom naukowym, jak Emma Bovary, kurczowo trzymająca się zgubionej przez Rudolfa papierośnicy i w niej lokująca całość swojej egzystencji.

Podczas powrotu do domu żona narratora jest „ożywiona grą, szczęściem, które dopisało, wypitym winem i pełna małych, kobiecych projektów” (BS, 361). W tym protekcyjnym tonie znów da się rozpoznać Emmę i to, jak widziała swojego męża, Karola, z jego „małymi projektami”. Ale bohaterkę Flauberta widać jeszcze wyraźniej kawałek dalej, kiedy bohater *Ojczyzny* ma szansę, „wysiadłszy z gry, bez zwrócenia czyjejkolwiek uwagi, opuścić stół i przejść po cichu do drugiego pokoju. Ciemno tam jest, tylko latarnia uliczna przysyła z daleka swe światło. Z głową opartą o szybę okna stoję tak przez długą chwilę i dumam...” (BS, 360).

Stolik karciany – odpowiednik wspólnych posiłków i wspólnego łoża państwa Bovarych; synonim wyjścia do teatru, o którym pisałem wcześniej – opuszcza się dyskretnie, po kryjomu, jak gdyby wyzyskując rzadko nadarżającą się okazję do spojrzenia na papierośnicę, do zażycia narkotyku, przypomnienia sobie, kim się naprawdę jest, a mianowicie tym właśnie, kim nie udało się stać. Narrator *Kanady* Roberta Forda mówi, że w twarzach bezdomnych „dostrzegął ślady ludzi, którymi niemal udało im się zostać, ale zawiedli i stali się sobą”¹³. Myślę, że o tym właśnie – o zawodzie bycia sobą – opowiada szczytowy moment *Ojczyzny*. To szczyt, który wychyla się ku temu, co pomimo nie(do)istnienia jest odczuwane jako prawda „ja”. Na resztę – to, co naprawdę jest – macha się tu ręką.

Józef – jeśli to właśnie on jest bohaterem *incognito* ostatniego opowiadania Schulza – zawiódł, nie stał się nowym Jakubem. Tylko podtrzymując to rozczarowanie poprzez bycie sobą, może nawiązać kontakt z ojcem. „Uciekam, aby nie wiedzieć, ale nie mogę nie wiedzieć, że uciekam, i ucieczka od trwogi

13 R. Ford, *Kanada*, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2015, s. 96.

jest tylko sposobem uświadomienia sobie trwogi”¹⁴ – pisał Sartre, Józef zaś mógłby ów wywód przełożyć następująco: „Nie jestem ojcem, aby być sobą, ale nie bycie nim jest tylko sposobem uświadomienia sobie jego obecności”. Obecność ta jest napomnieniem, że życie syna nie będzie nadawało się do interpretacji. Józef czuje, że w porównaniu z charyzmatycznym poprzednikiem może zostać w każdej chwili zdemaskowany jako nudziarz. Podobne odczucia muszą chyba nawiedzać bohaterkę Flauberta – jak żywa kobieta miałaby bowiem sprostać powieściom, które przeczytała? I bardziej istotne pytanie: po co miałaby to robić?

Nie da się tego prosto wyjaśnić, dlatego też szkolnej lekturze *Pani Bovary* towarzyszy tak silna irytacja. Ten, kto Emmę „czuje”, nie ma szans wyklarować jej motywacji polonistce przestrzegającej przed „bujaniem w obłokach”. Wyobraźmy sobie, że ta jedna lekcja polskiego – trzy kwadransy urabiania przeciwko zrywom serca – rozciąga się na całe życie. To właśnie los Józefa, który co rusz odkrywa, że nie potrafi, nie potrafi i już, uzasadnić wyczynów własnego ojca. Narrator *Sklepów* i *Sanatorium* waha się, sam sobie przeczy, popada w wielosłowie, które często wygląda na unik. Jednak nawet jeśli poczynania ojca są niezrozumiałe, to wiadomo przynajmniej, że coś robi; o synu nie można tego powiedzieć i jeśli opowiadania Schulza zostawiają tak duże pole manewru interpretatorom, to być może właśnie dlatego, iż nie do końca wiadomo, co się w nich właściwie – z Józefem, narratorem – dzieje.

Osoba, którą spotykamy na początku *Republiki marzeń*, a później – tak myślę – w *Ojczyźnie*, to człowiek gryzący się tym, że nie sprostał („Dawno wyrzekliśmy się naszych marzeń o twierdzy”, BS, 331). „Z gorącym czołem przyciśniętym do szyby czuję i wiem: nic złego nie może mi się już przydarzyć, znalazłem przystań i spokój. Nadejdzie teraz długi szereg lat ciężkich od szczęścia i sytych, nieskończony ciąg dobrych i błogich czasów. W ostatnich kilku płytkich i słodkich westchnieniach pierś moja napęlnia się po brzegi szczęściem” (BS, 360–361). Takie przemyślenia snuje się po odejściu od karcianego stołu.

W następnych zdaniach pojawi się temat śmierci, wyobrażenie własnego pogrzebu. Szczęście, jeśli zostanie przez syna swobodnie przyjęte, to wbrew Jakubowi, wbrew jego ostatniemu słowu. Im będzie pewniejsze, tym jaśniej objawiać się będzie brak ojca. Ta wyrazistość zaniku – uwyrażnianie się poprzez zanik – ujmuje sedno trudów z czytaniem jego egzystencji.

¹⁴ J.-P. Sartre, *Problem nicości*, przeł. M. Kowalska, Białystok 1991, s. 56.