

Maciej Dajnowski: Szpargał, artefakt, fantazmat. Mapa w *Ulicy Krokodyli*

Proza Schulza jest poezją ruchu, mapa zaś – centralny i, wespół, ramowy motyw *Ulicy Krokodyli* – to w potocznym rozumieniu ucieleśnienie bezruchu, z jednej strony schematycznie utrwalony dokument złożonych doświadczeń czasoprzestrzennych, a z drugiej zatrzymany w kartograficznym kadrze „moment wieczny” nieustającej ewolucji przestrzennego kształtu świata.

Zanim zajmiemy się literacką reprezentacją mapy u Schulza, należy poświęcić kilka słów pozornie oczywistej ontologii tego rodzaju kartograficznego artefaktu. Upraszczając sprawę, mapa traktowana jest we współczesnych dociekaniach teoretyczno-kartograficznych na trzy odmienne sposoby. Koncepcja najstarsza, odrzucona przez zorientowane humanistycznie nurty tej refleksji, które rozwinęły się pod wpływem pism Nietzschego, Foucaulta, Derridy, głosi, że jest to płaskie, uogólnione odwzorowanie obiektywnego kształtu powierzchni Ziemi, wyrażone za pośrednictwem określonego zbioru konwencji matematycznych i graficznych¹.

Podjęcie drugie – umiarkowanie krytyczne względem tradycyjnego – stanowi, że mapa odwzorowuje nie obiektywność przestrzennego ładu powierzchni naszej planety, ale raczej jego wyobrażenie, zależne od historycznych, kulturowo-społecznych i politycznych uwarunkowań środowiska, w jakim powstaje i funkcjonuje. Istotnym aspektem tego ujęcia jest teza, iż mapa jako „przezroczysta”, mistyfikująca własny wymiar mimetyczny forma propagacji rozproszonych dyskursów władzy jest środkiem umacniania dominujących ideologii i z natury narzędziem

odrzucone

1 Dla przykładu wybieram kilka klasycznych definicji podręcznikowych, powstałych w różnych kręgach kulturowych, ale w zbliżonym przedziale czasowym i w ramach wyznaczonych przez wspólną *epistémé*. „Mapa jest to graficzny obraz powierzchni Ziemi, innego ciała niebieskiego lub nieba, przedstawiona w zmniejszeniu w sposób określony matematycznie, uogólniony i umowny” – piszą Witold Ostrowski i Jacek Paślawski we *Wprowadzeniu do kartografii i topografii* (Wrocław 2006, s. 16). Jest to punkt widzenia zbieżny z prezentowanym w klasycznej (pierwodruk w 1976 roku), wznawianej w Polsce wielokrotnie pozycji Konstantina Aleksiejewicza Saliszczewa, *Kartografia ogólna*: „Specyfikę map geograficznych określają trzy cechy: 1) matematycznie określona konstrukcja, 2) zastosowanie specjalnych systemów znaków (symboli kartograficznych), 3) wybór

politycznej opresji. W klasycznym już, dość radykalnym sformułowaniu prekursora geografii krytycznej – Johna Briana Harleya – brzmi to następująco: „Społeczna historia map – inaczej niż dzieje literatury, sztuk plastycznych czy muzyki – zdaje się nie odnotowywać wielu prawdziwie popularnych [w sensie: stworzonych przez *populus* – M.D.], alternatywnych lub burzycielskich modeli ekspresji. Mapy ucieleśniają przede wszystkim język władzy, nie język protestu. Choć wkroczyliśmy w epokę masowej komunikacji [dokonującej się także] za pośrednictwem map, narzędzia komunikacji kartograficznej, niezależnie od tego, czy mają charakter komercyjny, czy instytucjonalny, są wciąż kontrolowane przez ośrodki reprezentujące władzę. [...] Kartografia pozostaje dyskursem teleologicznym, utwierdzającym władzę, umacniającym *status quo*, unieruchamiającym relacje społeczne w ramach nakreślonych przez siebie granic”².

Trzecie teoretyczne stanowisko dotyczące roli map w kulturze – najbardziej radykalne i najsilniej inspirowane tezami teorii krytycznej – idzie w swych sformułowaniach jeszcze dalej. Jeden z najbardziej wpływowych współczesnych przedstawicieli kartografii krytycznej, Denis Wood, utrzymuje na przykład, że mapa w ogóle nie jest żadnym odwzorowaniem ani realnego stanu przestrzeni, ani jej mniej lub bardziej subiektywnego mentalnego obrazu, lecz projektem zagospodarowania tej przestrzeni, narzędziem przestrzennej dyslokacji symboli władzy, jej sprawowania, aktem performatywnym. Tworzenie map nie jest przy tym postrzegane w ujęciu kartografii krytycznej (szczególnie „lewego” jej skrzydła) jako zjawisko uniwersalnie ludzkie, lecz jako fenomen kulturowy właściwy wyłącznie niektórym formacjom historyczno-społecznym (w tym epoce nowoczesnej

i uogólnienie przedstawionych zjawisk (przeł. B. Horodyski, Warszawa 2003). Nie inaczej wyglądają definicje powstałe w niemieckim obszarze językowym: „Mapy są to zmniejszone, uogólnione, objaśnione i uzupełnione o dodatkowe treści rzuty rysunkowe powierzchni Ziemi lub jej fragmentów” (E. Imhof, *Gelände und Karte*, Erlenbach–Zürich–Stuttgart 1968, s. 69; por. też wersję prawie identyczną w: E. Arnsberger, *Handbuch der thematischen Kartographie*, Wien 1966, s. 3; jeżeli nie zaznaczono inaczej, przekłady moje – M.D.). Wreszcie – mimo pewnych niuansów podobnie brzmi definicja sformułowana przez prominentnego przedstawiciela kartografii amerykańskiej, Arthura Robinsona: „[Mimo wszelkich szczegółowych różnic] Wszystkie mapy są zredukowanymi (skala) przedstawieniami Ziemi lub innego ciała niebieskiego, do konstrukcji których wykorzystano zasady geometrii oraz użyto zgeneralizowanych znaków przedstawiających rzeczywistość” (A. H. Robinson, R. Sale, J. Morrison, *Podstawy kartografii*, red. nauk. przekładu W. Ostrowski, Warszawa 1988, s. 13).

- 2 J. B. Harley, *Maps, Knowledge and Power, w: The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, ed. D. Cosgrove, S. Daniels, Cambridge 1989, s. 301–303. Jest to punkt widzenia dobrze znany na gruncie polskim, choćby w następującym sformułowaniu historyka Karla Schlöglä: „Mapy nie są [...] tylko pasywnym odwzorowaniem, odbiciem lub wyrazem naszych czasów. Są również konstrukcjami, projektami, projekcją przyszłości. Mówią coś o władzy, ekspansji, agresji i panowaniu, o apetytach, ambicjach i pasjach” (K. Schlögel, *Czas map. Czas zamknięty w mapach*, w: idem, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geo-poetyce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, postłowie H. Orłowski, Poznań 2009, s. 85).

Zachodu) jako narzędzie kontroli – a zatem kartografia sama jest rozumianym w duchu Michela Foucaulta dyskursem władzy³.

W obu ostatnich przypadkach można zatem mówić o fundamentalnej więzi łączącej w kontekście kartografii zagadnienie reprezentacji z ideologią (rozumianą jako zespół wartości organizujących więź podmiotu reprezentacji ze światem, nadających światu sens)⁴. Optyka taka dobrze zgadza się z Deleuzjańską metaforą artefaktu kulturowego jako fałdy, której sensem (czy może lepiej: interpretantem) pozostaje to, co w stosunku do niej samej zewnętrzne: funkcjonalny kontekst⁵. Zwraca przy tym mapie jej ontologiczną dynamikę, „zrabowaną” w mortyfikującej metaforze statycznego odwzorowania.

Mapa wykreowana w *Ulicy Krokodyli* Schulza nie jest, rzecz jasna, zjawiskiem tego samego rzędu, co realnie istniejące „odwzorowania” kartograficzne. Refleksja nad nimi pozwala jednak ustanowić kilka punktów wyjścia dogodnych dla niniejszej interpretacji.

Po pierwsze zatem (efekt lekcji Harleya) – zasadniczym dla Schulzowskiej mapy odniesieniem nie będzie realna topografia czy pejzaż Drohobycza, ani też sposób doświadczenia ich przez samego Schulza, ale sposób postrzegania jej, a raczej kreowania, przez tekstowy podmiot narracji. Właściwie jest to sprawa z punktu widzenia metodologii literaturoznawczej oczywista, niemniej – nadmieniam dla porządku wyводу, szczególnie, że w punkcie tym optyka reprezentowana przez zorientowane ergocentrycznie teorie interpretacji jest zbieżna z semiotycznym, tekstualnym i komunikacyjnym ukierunkowaniem dociekań wczesnej kartografii krytycznej.

Po drugie (lekcja Wooda) – radykalnie krytyczne spojrzenie na mapę jako taką, pozwala dowartościować w niniejszych analizach kreacyjny, performatywny i procesualny wymiar Schulzowskiego planu miasta, w miejsce akcentowania jego charakterystyki „stabilizującej”; mimetyczno-

lekcja
Harleja

...i Wooda

3 Por. np. D. Wood, *The Fine Line Between Mapping and Mapmaking*, „Cartographica” 1993, No. 4 (30), s. 50–60 passim.

4 Posługuję się tu rozumieniem tego pojęcia zaproponowanym przez Michała Pawła Markowskiego, który z kolei idzie tropem rozważań Louisa Althussera i Corneliusa Castoriadis; por. M. P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 316.

5 Idę tu tropem interpretacji myśli Deleuze’a zaproponowanej przez Bogdana Banasiaka w: B. Banasiak, *De Interpretatione. Deleuze versus Derrida...*, „Nowa Krytyka” 2002, t. 13, s. 115. Cytat dotyczący wnętrza jako „fałdy zewnątrz” autor lokalizuje następująco: G. Deleuze, *Foucault*, Paris 1986, s. 104. O postdeleuzjańskim modelu tworzenia (się) i interpretacji mapy pisałem nieco w: M. Dajnowski, *Mapy literackie – klucze, fałdy i „efekt przedpokoju”*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 8; oraz w: *Gdańskie tramwaje jako mobilne miejsca upamiętnienia. Formowanie nowej narracji historycznej*, w: *O Gdańsku literackim 1945–2015. Archeologie miejsca, palimpsesty historii*, red. J. Mosakowski, B. Dąbrowski, R. Młynarczyk, A. Nowaczewski, Gdańsk 2018. Tam także wyjaśniam, dlaczego wybieram formę „fałda” zamiast spopularyzowanego w polskich przekładach „fałdu”.

-imitacyjnej, reproduktywnej. W konsekwencji przyjęcia takiej decyzji – uprzedzam tu nieco właściwe rozważania – zmierzam do tezy, że w strukturze opowiadania ten ewoluujący, rozwijający się motyw „ucieleśnienia władzę” podmiotu narracyjnego nad światem przedstawionym. Oczywiście nie chodzi tu o władzę w rozumieniu politycznym (jak w koncepcjach kartografów szkoły krytycznej), raczej o to, że opis dialektycznych metamorfoz mapy niejako *pars pro toto* przedstawia mechanizm rozwoju fabuły, która w poszczególnych fazach tej deskrypcji się materializuje, że mapie zawdzięczamy w *Ulicy Krokodyli* nie tyle orientację w przestrzeni rzeczywistości przedstawionej, ile rodzaj przewodnika po świecie wartości opowiadania (po jego uwarunkowaniach ideologicznych), z zagadnieniem samej możliwości *mimesis*, reprezentacji jako naśladownictwa czy reprodukcji na czele.

Po trzecie (lekcja Deleuze’a) – sens mapy Schulza postrzegany tu będzie przede wszystkim jako to, co w stosunku do niej zewnętrzne, kontekstowe. Oprócz rozmaitych konkurujących o prawo do głosu dyskursów mimetycznych i artystycznych wypada w tym kontekście wymienić przynajmniej zapożyczone z psychoanalizy zainteresowanie tym, co pominięte, przesłonięte, zmarginalizowane, w jawnym obrazie opowiadania niejako „uśpione”, jedynie potencjalnie niosące jakiś rodzaj przekazu. Deleuzjańska koncepcja tekstu kulturowego jako fałdy presuponuje istnienie także „kontrafałd”, to jest obszarów w tekstowej tkaninie „zaprasowanych”, ukrytych⁶. Perspektywa taka uzasadnia w mojej ocenie wzmianki (kilkukrotnie niżej poczynione) o tym, czego w tekście Schulza „nie ma”, a co zda mi się odgrywać ciekawą rolę podczas jego interpretacji.

Przyjęcie takiego punktu wyjścia unieważnia pozorną opozycję, którą sformułowałem w pierwszym zdaniu artykułu, a która zdawała się wskazywać na jakąś sprzeczność strukturalną w *Ulicy Krokodyli*: renesansowo-romantyczny mag, kabalista i zatracony neoplatonik, jakim jest Schulz, powinien – spodziewamy się – raczej wymierzyć cios w reprezentacyjno-naśladowczy wymiar mapy. Zgodnie z Platońską koncepcją *mimesis* literacki opis mapy jako odwzorowanie odwzorowania, które naśladuje świat sam w sobie będący kopią, jest pozbawione wartości, przynajmniej tych poznawczych. U Schulza, rzecz jasna, kwestia reprezentacji nie sprowadza się jednak do naśladowania, a mimetyczny wymiar jego obrazów ma własną, odrębną (to znaczy nienaśladowczą) charakterystykę. Ma też wewnętrzną dynamikę, którą – w nieco innym kontekście – Włodzimierz Bolecki opisał niegdyś jako dialektyczne napięcie pomiędzy awangardową

6 Szerzej piszę o tym w: M. Dajnowski, *Mapy literackie – klącze, fałd i „efekt przedpokoju”...*, s. 21–32.

formą poszukiwania metafory-synonimu dla tego, co „przedstawione”, i symbolistyczną ideą niemożliwości przedstawienia tego, co esencjalne, aproksymatywnych jedynie przybliżeń, swoistej poetyki peryfrastycznej⁷ czy – rzekłbym nawet – apofatycznej.

Przyjrzyjmy się zatem metamorfozom owego zasadniczego motywu opowiadania. Wielka mapa ścienna miasta pojawia się najpierw jako „czysty” apelatyw (po prostu nazwa zaadresowana jedynie do słownikowych kompetencji czytelnika, niezmodyfikowana ani na drodze deskrypcji, ani też tropologicznie), by wraz z pierwszym opisem przybrać kształt swego własnego destruktu – wolumenu pergaminowych kart *in folio*, pierwotnie spojonych paskami płótna. Spoczywa on „na dnie” prywatnego mebla, jakim jest ojcowskie biurko (ściśle – w jego dolnej szufladzie). Do kwestii „dna” ojcowskiej przestrzeni prywatnej będzie chyba trzeba jeszcze powrócić.

Następnie mapa „fenomenologicznie” odzyskuje postać oryginalną – zawieszoną na ścianie panoramy z ptasiej perspektywy. Dookreślenie to zawiera załączek wewnętrznej sprzeczności (jeżeli ptasią perspektywę utożsamić ze spojrzeniem z góry, pozostaje w konflikcie z raczej horyzontalnie uformowaną panoramą). Wymiar „fenomenologiczny”, o którym tu mówię, sprowadza się do faktu, że mapa powraca na ścianę za sprawą pamięci narratora lub – co bardziej prawdopodobne – ruchu jego wyobraźni. Przy tym jej ujęta w deskrypcji sprzeczność tyleż zdradza cechy awangardowej metaforyki, intelektualnej raczej niż wizualnej⁸, ile – już na tym wczesnym etapie – wskazuje na możliwość derridiańskiego czytania „reproduktywnych” obrazów Schulza. Uwikłane w rozmaicie definiowane i niekoniecznie uzgadnialne ze sobą opozycje par „oryginał–reprodukcja” znoszą sens tego przeciwstawienia, podważają substancjalną naturę „oryginału” i obiektywną – „reprezentacji”, dowartościowują Różnicę, to, co pomiędzy, tym samym pozwalając wskazać na swoiście apofatyczny, „neoplatoniski” charakter nazw i opisów stosowanych przez Schulza w odniesieniu do rzeczywistości⁹.

najpierw
„czysty”
apelatyw

mapa powraca
na ścianę

7 Por. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, wyd. 2 popr. i uzup., Kraków 1996; szczególnie rozdział części poświęconej Schulzowi, zatytułowany *Nazywanie nienazywalnego*, s. 269–280.

8 Por. np. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Wrocław 1965, s. 34, 126–127.

9 O Platonijskich źródłach paradoksów mimetyczności w Schulzowskim wariacie modernizmu znakomicie pisze Krzysztof Stala w drugim (na przykład) rozdziale swego studium *Na marginesach rzeczywistości*: „Świat Schulzowski [...] jest oparty na bardzo wyraźnej hierarchii, przesycony wartościami, które nadają mu czasem piętno sakralnej istotności i powagi. To uwznioślenie przez słowo dotyka sfer najbardziej powszednich: codziennych czynności, zwykłych sytuacji, domowych sprzętów i otoczenia. Bierze się ono ze skrajnie intensywnego przeżycia rzeczywistości; przeżycia przetwarzającego kształt świata, studiującego jego formy, «czytającego» świat – wprost i między

Jakby na potwierdzenie tych intuicji seria metamorfoz mapy rozwija się w opowiadaniu dalej – panorama przekształca się w okno na dolinę Tyśmienicy i miasto, następnie jednak opisywany widok przypisany zostaje pracy sztycharza-rytownika. W materii opisu i jego konotacji zachodzą więc na tym etapie przekształcenia o charakterze znaczącym (w semiotycznym, niewartościującym sensie tego słowa). Po pierwsze, reprezentacja (mapa) ulega metamorfozie w okno (bliższe wzorcowi tego, co reprezentowane, lub interpretacji odwzorowania), następnie ponownie w reprezentację, ale o charakterze ewidentnie artystycznym, to jest będącym oczywistą, jawną interpretacją (szych). Po drugie, „ptasia” perspektywa zostaje zastąpiona renesansową perspektywą malarską (której metaforą od traktatów Giovanniego Battisty Albertiego i Albrechta Dürera po studia Svetlany Alpers pozostaje właśnie okno); szych zachowuje takie właśnie pejzażowe, a nie kartograficzne ujęcie miasta, choć należy odnotować także etap przejściowy pomiędzy tymi dwoma kadrami, kiedy budynki rysują się jak w okularze lunety. Wypadałoby więc zwrócić uwagę także na ten okulocentryczny i mikrofokalizujący symbol jako na jeszcze jeden element dynamiki przekształceń wyobrażenia miasta.

Rozwinę nieco intuicje naszkicowane w powyższym ustępie. Tradycja europejskiej historii sztuki (z jej kulminacyjnym momentem w postaci studiów Erwina Panofsky'ego) postrzegала sztukę renesansu jako rodzaj wzorca z Sèvres malarstwa i punkt odniesienia analiz malarskości, obrazowości, figuratywności dla późniejszych modeli sztuki¹⁰. Amerykańska historyczka sztuki (rosyjskiego pochodzenia) Svetlana Alpers

wierszami, dosłownie i figuralnie, w tekście oficjalnym i na jego marginesach. [...] *mimesis* zostaje związana u swoich źródeł [u Platona – M. D.] z pojęciem prawdy; czy to jako *aletheia* – odsłanianie, czy jako *homoiosis*, adekwatność – relacja zgodności między przedstawieniem a rzeczą samą. W tym drugim przypadku *mimesis* wyraża bardziej relację, to tu pojawia się możliwość tłumaczenia jej poprzez słowa, imitacja, naśladowanie – w zgodzie z prawdą natury, aż do wytarcia samej siebie, uczynienia się przeźroczystą, niewidzialną. To krążenie *mimesis* wokół pojęcia prawdy, jej podążanie za «procesem prawdy» wyznacza horyzont jej norm i wartości [...] *Mimesis* – jako jednocześnie naśladowanie, imitacja, «przedrzeźnianie» natury oraz odkrywanie jej prawdy, ujawnianie, czy raczej samoujawnianie, jej istoty, samouzewnętrznianie – paradoks ten, jak się wydaje, rządzi pewnym przekrojem Schulzowskiej rzeczywistości. [...] Z tego właśnie splotu wysnuwa się cała sieć opozycji: materia – forma, zmysłowość – pojęciowość, materia – idea, słowo – obraz” (K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 31–34).

- 10** Por. następujący cytat: „Sztuka włoska i dyskurs wokół niej zdominowały nie tylko główne nurty w artystycznej praktyce Zachodu, ale także sposób jej badania. Od momentu, w którym historia sztuki się zinstytucjonalizowała, stając się dyscypliną uniwersytecką, punktem odniesienia zasad analitycznych, nauczanych i stosowanych do oglądania i interpretowania obrazów [...], zawsze była tradycja włoska” (S. Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris 1990, s. 15; cyt za: L. Marin, *Pochwała pozoru*, przeł. J. Bodziańska, w: idem, *O przedstawieniu*, wybór D. Arasse i in., przeł. P. Pieniążek i in., Gdańsk 2011, s. 278. Por. także I. Gaskell, *The Art of Describing*, [recenzja] „The Oxford Art Journal” 1984, Vol. 7:1, s. 57.

dokonała znaczącego przesunięcia w tym paradygmacie za sprawą swego głośnego studium *The Art of Describing*¹¹. Idąc w ślady Michela Foucaulta i jego rozważań nad formacją rozmaitych *épistémès*¹², badaczka zestawiała kontrastywnie charakterystyki włoskiego malarstwa renesansowego i holenderskiego malarstwa wieku XVII, a także ich doktryn oraz społeczno-kulturalnych i ekonomicznych kontekstów ich zaistnienia. Tezą wynikłą z jej analiz jest z jednej strony wykazanie zbieżności pomiędzy teoriami naukowymi Północy w wieku XVII a językiem malarstwa holenderskiego, z drugiej zaś wyraźnie uargumentowana różnica tego malarstwa w stosunku do modelu renesansowego, włoskiego¹³. Ograniczając niniejszy ekskurs do minimum, trzeba wskazać na zasadnicze cechy różnicujące oba paradygmaty wizualności. Włoski – narracyjny, podporządkowany humanistycznej kulturze słowa, ucieleśnia się w zaczerpniętej ze studium Albertiego metaforze okna, przez które artysta i widz wspólnie z nim spoglądają na wykreowany na płótnie świat, uformowany na ogół jako ilustracja fundamentalnych dla odrodzenia tekstów z tradycji antycznej i chrześcijańskiej. Bohaterami są ludzie, ich działania, emocje, pozostałe elementy zaś stanowią rampę i kulisy swoistej sceny, na której rozgrywa się „boska komedia” dziejów. Niezbywalnym elementem tego modelu wizualności jest też wyróżniony punkt widzenia (technicznie rzecz biorąc – wirtualnego zbiegu linii perspektywicznych przed obrazem, punktu, w którym musi się znaleźć oko patrzącego, by doznania wzrokowe odpowiadały doznaniom artysty)¹⁴.

Paradygmat holenderski różni się we wszystkich wymienionych punktach znacząco. Jego zapleczem teoretycznym jest fascynacja

dwa paradygmaty wizualności:

włoski...

11 S. Alpers, *The Art of Describing*, Chicago 1983.

12 Por. ibidem, s. 79.

13 Por. także eadem, *Interpretation without Representation, or, the Viewing of „Las Meninas”, „Representations”* 1983, No. 1, s. 37. W tłumaczeniu polskim kluczowy fragment przedstawia się następująco: „Wyobraźmy sobie dwa rodzaje obrazów. Pierwszy z nich zaprojektowany jest jak okno otwierające się na postrzeganą rzeczywistość. Artysta ustawia się po tej samej, co widz, stronie obrazu i wygląda na świat przez ramę. Świat ten rekonstruuje później na powierzchni obrazu za pomocą geometrycznej konwencji perspektywy liniowej. Z tego modelu korzysta na przykład [Albrecht] Dürer na grafice przedstawiającej rysownika przy pracy. Stosunek artysty-mężczyzny do obserwowanej kobiety, oferującej mu swoje nagie ciało, by ukazać je na rysunku, jest nieodłączną częścią władczego podejścia do świata wpisanego w ten model reprezentacji. Drugi model to nie okno, lecz płaszczyzna, na którą świat rzuca swój obraz, podobnie jak światło zogniskowane przez soczewkę tworzy wizerunek na siatkówce oka. O ile w pierwszym modelu artysta, by stworzyć obraz świata, wkłada go w ramy, o tyle tutaj to świat produkuje swój własny obraz, bez żadnej ramy. Ta replikacja istnieje jako dana do oglądania bez ludzkiego udziału. Zakłada się, że widziany w ten sposób świat jest uprzedni wobec artysty-widza” (*Interpretacja bez interpretacji, albo oglądanie „Panien dworskich”,* przeł. M. Szcześniak, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 219).

14 Por. S. Alpers, *Interpretation without Representation...*, s. 36.

...i holenderski

patrzeniem jako takim, wizualnym wymiarem poznania w naukach empirycznych, wynalazek mikroskopu, studia Christiaana Huygensa czy traktat Johanna Keplera o oku. Figurą odpowiadającą albertiańskiemu oknu jest *camera obscura* – urządzenie ułatwiające artyście wyczerpującą rejestrację niezliczonych szczegółów odtwarzanego otoczenia¹⁵. Nie bez znaczenia wreszcie dla niniejszych rozważań jest bliski (czasem bezpośredni wręcz) związek malarstwa holenderskiego z rozwojem sztuki kartograficznej. Do cech spokrewniających rodzące się równocześnie dwa modele odwzorowania rzeczywistości, kartograficzny i pejzażowy (holenderski), należą „dokumentarne” podejście do rejestrowania materialnej faktyczności świata, swoiście „addytywna” poetyka (traktowanie przedstawienia jako nieograniczonego żadną ramą, otwartego na możliwość rozszerzenia), brak dominacji określonego punktu widzenia w kompozycji (tak jak oko „błądzi” po mapie, tak samo dzieje się w przypadku „naturalistycznego” obrazu holenderskiego, który, nie będąc już renesansowym oknem-sceną, zda się być przypadkowym wycinkiem rzeczywistości, w której zanurza się i wędruje spojrzenie)¹⁶.

Powyższa dygresja pomaga rzucić odrobinę światła na dialektyczny charakter przemian Schulzowskiej mapy-okna. Motyw mapy – tak bliskiej poetyce holenderskiego pejzażu w ujęciu Alpers – w jakimś sensie prefiguruje następującą wkrótce metamorfozę do postaci krajobrazu – wycinka rzeczywistości, w który niezauważenie wkracza narrator. Zawiera w sobie także wyobrażeniowe zawiązki „stadiów pośrednich”: „niestabilnej” znaczeniowo „perspektywy z lotu ptaka” (w której spojrzenie z góry odpowiada kartograficznemu modelowi odwzorowań, perspektywiczność zaś – raczej malarsko-pejzażowemu, jej natura odpowiada więc charakterem filmowemu „montażowi na ruchu”); wzmiankowanemu teleskopicznemu spojrzeniu, w którym można upatrywać wyrażoną w modalności synekdochy, charakterystyczną dla formacji okulocentrycznej fascynację „narzędziami” patrzenia (obok lornet i teleskopów mieści się tu i mikroskop, i *camera obscura*, i – wkrótce wyraziście ujawniający się w opowiadaniu – aparat fotograficzny). Jednocześnie swoista redundancja „technik patrzenia” i odpowiadające im instrumentarium reprodukcji w opowiadaniu („okno” i zmatematyzowana

spojrzenie teleskopiczne

15 Por. eadem, *The Art of Describing...*, s. 45; eadem, *Interpretation without Representation...*, s. 37. Por. także J. Cray, *Camera obscura i jej podmiot*, przeł. M. Szcześniak, w: *Antropologia kultury wizualnej...*

16 Por. np. S. Alpers, *The Mapping Impulse in Dutch Art*, w: *Art and Cartography: Six Historical Essays*, ed. D. Woodward, Chicago 1987, s. 54, 59, 60–67. Dyskusja pojęcia naturalizmu w tym kontekście – por. np. L. O. Goedde, *Naturalism as Convention. Subject, Style, and Artistic Self-Consciousness in Dutch Landscape*, w: *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, ed. W. Franits, Cambridge – New York 1997, s. 129–143.

perspektywa Włochów, domyślna *camera obscura* Holendrów, „addytywna” poetyka i skala kartografii, ślady kubizmu analitycznego – to jest odwzorowania na płaszczyźnie wymiaru czasowego – w opisie sztychu centrum miasta, luneta, aparat fotograficzny) ujawniają się jako symptomy zjawiska określonego przez Martina Jaya jako kryzys władzy spojrzenia¹⁷, „pomieszania języków widzenia” Hansa Beltinga¹⁸, a być może wręcz wpisują się w dyskusję nad kategorią obrazu jako problemu, każąc zastanowić się nad uwikłaniem refleksji Schulzowskiej na przykład w rozważania nad różnicą widzialności i wizualności¹⁹.

a jednak
nie!

Wszystkie wyliczone wyżej etapy metamorfoz – *in toto* – przeciwstawiają się renesansowemu oknu-scenie, na której mogłyby się rozegrać wydarzenia opowiadania, a wobec których narrator zachowywałby neutralną i bezpieczną pozycję spoglądającego bóstwa-spektatora. Zważywszy na uzależnienie renesansowego modelu przedstawienia od narracji mitologii i historii świętej, takie uformowanie nie byłoby sprzeczne z Schulzowską ambicją mitologizowania własnej pisarskiej rzeczywistości. Nie wprowadzałoby też dysonansu w tendencję artysty do nieustannego demistyfikowania konstruowanego świata jako steatralizowanego, reproduktowanego, podrobionego. Wręcz przeciwnie. Niemniej – droga ta wydaje się w opowiadaniu zarzucona: narrator-bohater wkrótce „wyruszy” w głąb rzeczywistości, choć ta i tak razić go będzie właśnie brakiem głębi,

17 Por. M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 295–330.

18 Por. np. H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, przeł. M. Bryl, „Artium Questiones” 2000, nr XI, s. 295.

19 Por. np.: „Aktualna topografia wizualności musi opierać się na kategorii otwartości, która ujawnia swoje znaczenie w bardzo różnych kontekstach. Metodologie badawcze i dyscypliny wiedzy kształtują się w odniesieniu do tej kategorii; właśnie dlatego dyskursy mówiące o obrazie nigdy nie są autonomiczne, nie mają z góry określonej formy, lecz tworzą się w wyniku serii wymian i interakcji. Współczesna topografia wizualności jest zatem niestabilna i relacyjna, a istniejące w jej ramach kategorie – w tym także kategoria obrazu – nie mają raz na zawsze ustalonego znaczenia” (A. Leśniak, *Obraz otwarty. Współczesna topografia wizualności*, „Artium Questiones” 2007, nr XVIII, s. 261). Por. też: H. Belting, op. cit., s. 295; a także G. Didi-Huberman: „W obrazie dochodzi do pracy negatywności, «mrocznego» oddziaływania, które drąży widzialność (porządek przedstawienia) i zabija czytelność (porządek znaczenia). Z pewnego punktu widzenia ta praca może się wydawać regresem, ponieważ prowadzi nas do czegoś, co symboliczne opracowanie dzieł sztuki już przemodelowało. Jest to jakby ruch wyłaniania się z morza, w którym to, co było zanurzone, wyłania się na chwilę, by zaraz ponownie zniknąć. To *materia informis*, kiedy dopasowuje się do formy, to uobecnienie, kiedy dopasowuje się do przedstawienia, to wizualność, kiedy dopasowuje się do widzialności. [...] nie chodzi tu o wybór: wiedzieć albo widzieć – byłoby to proste „albo” wyłączenia, a nie alienacji. Chodzi o pozostanie wewnątrz dylematu, pomiędzy wiedzą a widzeniem: wiedzieć coś, nie widząc czegoś innego, widzieć coś, nie widząc czegoś jeszcze innego... W żadnym wypadku nie chodzi o zastąpienie tyranii tezy przez tyranie antytezy. Chodzi jedynie o dialektykę: myślenie tezy razem z antytezą, architektury z jej brakami, reguły z jej transgresją, dyskursu z jego lapsusami, funkcji z dysfunkcją [...], a tkaniny z jej rozdarciami...” (G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 99).

tandetno-jarmarczną widowiskowością, widmem splagiatowania. Elementy te ujawniają jednak, że metafora okna-sceny, na której rozgrywa się już czytana (*déjà lu*) opowieść, nie zostaje ostatecznie unieważniona – przeciwnie, zawiera się u Schulza dialektycznie w pozostałych, z pozoru dominujących metaforach (lunety, pejzażu, spaceru).

Powróćmy teraz do fenomenologii samego Schulzowskiego „widowska kartograficznego”. W obrębie poszczególnych obrazów zachodzą tu znaczące fluktuacje kolorystyki. Jako destrukty i panorama ścienna mapa pozostaje jeszcze „chromatograficznie neutralna” – jest pozbawiona sugerowanych wprost treści barwnych. Natomiast jako okno oraz sztych zdominowana zostaje przez słowa, aluzje, peryfrazy wskazujące na prawie wyłączną obecność czerni i bieli – odpowiadających raczej rysunkowym i graficznym walorom światła i ciemności niż wartościom malarzkim. Prawie wyłączną, ponieważ „okienna hipostaza” mapy różni się w tym względzie znacząco od „rytowniczej”. Tyśmienica widziana przez okno to „bladozłota wstęga”, obraz zaś zamyka „złotawa i dymna mgła horyzontu”, pochmurne popołudnie tonie w „ciemnym złocie”, a cień nasuwa na myśl „plastry ciemnego miodu”. Kwestie kolorystyczne nie powinny być tu lekceważone – „chromatonimy” i odpowiadające im peryfrazy są w opowiadaniu znacząco zredukowane. Jeżeli pominiemy popielną szarość, która jest bezdyskusyjną dominantą wyobrażenia ulicy Krokodyli, jedynym – prócz barwy złota – kolorem wyraźnie sugerowanym w tekście jest brąz (tabaki, ciemnej pigmentacji skóry prostytutek etc.), obecny w późniejszym obrazie tej szemranej dzielnicy. Prócz budowanych przez autora jednoznacznych odniesień symbolicznych do zakazanych postaci erotyzmu ów delikatny brąz – już w początkowych deskrypcjach Schulz nazywa go sepią – indeksuje także artefaktualny, imitacyjny charakter zakazanych rewirów miasta. Indeksuje raczej, niż sugeruje, ponieważ – mimo sięgających XVIII stulecia związków z pigmentami otrzymywanymi z ciała mątwy – współcześnie termin ten odsyła dość jednoznacznie do barwy właściwej technice tonowania odbitek fotograficznych (albuminowych, kolodionowych i późniejszych), charakterystycznej dla końca XIX i początków XX wieku. Symboliczne indeksy przeszłości (minionego czasu) oraz imitacyjności spokrewniają zatem sepię w wymiarze znaczeń z dominującą w opisach, charakterystyczną dla dyskursu melancholijnego (*l'écriture mélancolique*) szarością popiołu czy ołowiu²⁰. Trop ten przybliży nas do zagadnienia współczesnego podmiotu melancholijnego z jego inherentnym rozszczepieniem.

20 O symbolice barw melancholii por. np. W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 37–38; M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 65. Por. też cytaty z Awicenny: „Jeden z rodzajów wydzielinowej

Złota barwa tła natomiast w tradycji malarstwa bizantyńskiego (i pochodnych, zatem również w ikonopisarstwie i malarstwie wieków średnich) w sposób symboliczny odsyła do obecności *sacrum*; jeżeli czasową sygnaturą sepii jest przeszłość, w przypadku złota odpowiada jej przyszłość lub zgoła wieczność²¹. Wyobrażona „substancjalność” barwy również ukształtowana jest w tej parze opozycyjnie – jeżeli przeszłość sepii została zdestruowana i wydobywa się jedynie z pamięci; przyszłość (lub wieczność) złota ma charakter pragnienia, nadziei, wyobrażenia ukierunkowanego na jakiś transcendentny *telos*. Zróżnicowanie charakterystyk reprezentacji miasta, jakimi posłużył się tu Schulz, obrazu będącego hybrydą renesansowego pejzażu i bizantyńskiej ikony oraz sepiowej fotografii, w kontekście ich charakterystyk barwnych staje się sygnałem jeszcze jednej ważnej w tym opowiadaniu opozycji formuł mimetycznych: interpretacji (obraz) i imitacji (fotografia)²².

Powracam do śledzenia kolejnych etapów transformacji wyjściowej mapy. Dialektyki mapy-panoramy oraz okna-szttychu ujawniają jeszcze kilka migotliwych (i ewoluujących) właściwości tej przedziwnie artefaktualnej reprezentacji, jaką jest „ojcowska” mapa w opowiadaniu Schulza. Widok z okna – mimo „metafizycznego”, bizantyńskiego tła, a wspólnie z symboliką zarówno lunety-oka, jak i rytowniczego charakteru szczegółu ujawnianego w „zbliżeniach” – nie jest reprezentacją uczestnictwa w krajobrazie (w przestrzeni przedstawionej), lecz spojrzenia nań oddzielonego szybą. Jest figurą panoptyczną. Zawiera w sobie jednak załączek metamorfozy, która nastąpi za chwilę, gdy spoglądanie z okna płynnie przemieni się w spacer uliczkami krokodylej dzielnicy. Załączkiem tym jest metaforyczny opis miasta jako zespołu „wydobytych” przez sztycharza brył o wyraźnej architektonice światła i cienia, niejako przywołanie substancji rzeźbiarskiej (i architektonicznej – stąd wyliczenia „gzymśów, architrawów, archiwolt i pilastrów” etc.²³) w miejsce dominującej dotąd substancji graficzno-malarskiej. W miarę jak

dialektyka
mapy
i okna

melancholii nienaturalnej powstaje ze spopielonej żółci... [...] Inny ze spopielonej flegmy [...], jeszcze inny ze spopielonej krwi. Czwarty wreszcie rodzaj powstaje z melancholii naturalnej, która została spopielona [podkreślenia moje – M.D.]” (cyt. za: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 108).

- 21 Por. L. Uspienski, *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Poznań 1993, szczególnie rozdział *Znaczenie i treść ikony*; M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wyd. nowe, uzup., Kraków 1983, szczególnie rozdział *Estetyka blasku*, s. 110–118.
- 22 Imitacyjność jako pojęcie związane z fotografią przyjmuję tu, oczywiście, jako pewne heurystyczne uproszczenie (por. szczegółową dyskusję o nieredukowalnej konwencjonalności fotografii „realistycznej” w: A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hademann, Kraków 2007, szczególnie rozdział zatytułowany *Prawda fotografii*).
- 23 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 70.

obraz-reprezentacja nabiera trzeciego wymiaru, dynamizuje się także sam podmiot spojrzenia i sposób, w jaki fokalizuje doświadczenie przestrzeni-pejzażu. Okno symbolicznie przekształca się w drzwi, którymi narrator opowiadania rusza na podbój ulicy Krokodyli. Tym samym mamy do czynienia z jeszcze jedną, niejako podskórnie zachodzącą metamorfozą. Renesansowa perspektywa „okna na świat”, nieodrodnie związana ze stabilnym punktem widzenia-władzy (oraz ze statyczną – pasową kompozycją opisywanego krajobrazu), przemienia się w siedemnastowieczną perspektywę „holenderską”, swoiście „uczestniczącą”, wedle reguł której pozycji podmiotu spoglądającego odpowiada stan „zanurzenia” w rzeczywistości, a nie – oddzielenia od niej szyć. Zmiana ta następuje stopniowo, wraz z uruchamianiem się spojrzenia wyobraźni, która przemierza przestrzeń (oraz czas, o czym zaraz) przemianowując jej charakterystyki, i owocuje przyjęciem przez nie (narracyjne spojrzenie) statusu ruchomego punktu widzenia, „przechadzającego się” podmiotu poetyki percepcyjnej²⁴.

Tym ewolucjom spojrzenia generującego kolejne reprezentacje patronuje jednak cały czas mapa, o czym przypominają wzmianki o widniejących na niej nazwach ulic oraz obszarach „białych plam”. W tej mierze początek *Ulicy Krokodyli* przypomina obraz *Alegoria malarstwa Vermeera*. Centrum obrazu zajmuje tam mapa, którą kreśli artysta, na niej zaś widnieją, skreślone ozdobnym liternictwem, nazwy własne. Innymi słowy – zarówno u Vermeera, jak i u Schulza mapa, artefakt przede wszystkim wizualny, ujawnia się od razu jako przedmiot opisany i w związku z tym plasuje się nie tylko w polu tego, co widziane, ale także w polu wiedzy dyskursywnej²⁵. W przypadku planu Schulzowskiego napisy (a więc jakby przedustawne sensory obrazu) są zróżnicowane: krojem ozdobnym opisano uliczki starego miasta, „dzielnicę krokodyli” zaś, prócz rozmytych konturów i niewielkiej dokładności wyobrażenia, charakteryzują napisy nieozdobne, czysto „techniczne”, jakby pośpieszne i wstydlive.

24 Por. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, szczególnie rozdział *Zmiana perspektywy: od panoramy do przechadzki*: „Kwestia wyboru perspektywy – tak przestrzennej, jak narracyjnej – jest sprawą zasadniczą dla sposobu prezentacji miasta. Symptomem nowoczesnego przedstawienia przestrzeni miejskiej, jak przyjęto uważać, jest [...] przejście od zewnętrznego punktu widzenia (panoramicznego, z lotu ptaka lub, jak w dawnych wedytach, spoza granic miasta) do wewnętrznego (percepcji doświadczanej przez przechodnia), od osi wertykalnej do horyzontalnej. Perspektywa panoramiczna sytuuje się ponad lub poza miastem, zakłada nieruchomy punkt widzenia, ogląd całości i dystans przestrzenny, perspektywa przechodnia natomiast warunkuje ruch i zmienność punktów widzenia, zniesienie bądź skrócenie dystansu” (s. 109).

25 Por. S. Alpers, *The Mapping Impulse in Dutch Art...*, passim (zagadnienie związków widzialności i wiedzy jest jednym z zasadniczych tematów tego studium).



Jest jeszcze coś – plan ulicy Krokodyli skojarzony zostaje przez Schulza z białą plamą na mapie, swoistym ekranem fantazmatycznych projekcji (które w pewnym stopniu ziszczą się w dalszej części utworu)²⁶. W kontekście relacji między słowem a obrazem (i – analogicznie – między interpretacją a odwzorowaniem) warto w tym miejscu przypomnieć, jakim znakiem na mapach średniowiecznych i wczesnoreniesansowych oznaczano odpowiednik dziewiętnastowiecznych białych plam. Dość znanym faktem jest w tym kontekście maksyma „Hic sunt leones” („Tu są lwy”). Faktem mniej znanym jest, że okazjonalnie napis ten przybierał także formę „Hic sunt dracones” (*resp.* „HC SVNT DRACONES”) – „Tu żyją smoki”²⁷. Konotacja ta rzuca pewne światło na metaforyczne znaczenie i samej ulicy Krokodyli, i poświęconego jej opowiadania. Ulica Krokodyli, gdzie „żyją smoki”, a więc bestie zrodzone z wyobraźni pełnej lęku i ciekawości zarazem²⁸, jest tyleż obszarem zakazanym, ile białą plamą – ekranem, na którym rozgrywają się (*resp.* spełniają) fantazmaty.

Jest to chyba właściwy moment, by do rozważań niniejszych ponownie wprowadzić rozróżnienie widzialności i wizualności, rozwijane współcześnie w pracach Georges’a Didi-Hubermana. Jeżeli analizy Alpers wskazujące na paradygmatyczną różnicę narracyjnego (linearnie

26 „Na tym planie, wykonanym w stylu barokowych prospektów, okolica ulicy Krokodylej świeciła pustą bielą, jaką na kartach geograficznych zwykło się oznaczać okolice podbiegunowe, krainy nie zbadane i niepewnej egzystencji” (B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, s. 71).

27 Gwoli ścisłości należy jednak zaznaczyć, że w istocie napis tej treści został udokumentowany dla zaledwie dwóch artefaktów kartograficznych, przy czym drugi jest odkryciem na tyle świeżej daty, że nie odnotowuje go jeszcze monumentalna *Historia kartografii* Harleya i Woodwarda. Chodzi mianowicie o dwa globusy, pretendujące do miana najstarszych, tak zwany Globus Hunta-Lenoxa (datowany na mniej więcej rok 1510) oraz bezimienny na razie globus wykonany na dwóch połówkach strusiego jaja, powstały około roku 1504, a odkryty dopiero w roku 2013. Por.: E. Dekker, *Globes in Renaissance Europe*, w: *The History of Cartography*, Vol. 3: *Cartography in the European Renaissance*, Part 1, ed. D. Woodward, Chicago–London 2007, s. 160; wersja pdf dostępna online na stronach The University of Chicago Press: <http://www.press.uchicago.edu/books/HOC/index.html> (dostęp: 4 lutego 2018); E. L. Stevenson, *Terrestrial and Celestial Globes. Their History and Construction Including a Consideration of Their Value as Aids in the Study of Geography and Astronomy*, New Haven 1921, Vol. 1, s. 73–74; wersja pdf dostępna online w serwisie Archives.org: https://archive.org/details/terrestrialceles01stev_0 (dostęp: 4 lutego 2018); por. też *Earliest Globe Mention America*, artykuł redakcyjny na stronie Washington Map Society, dostępny online: <http://www.washmapsociety.org/Earliest-Globe-Mention-America.htm> (dostęp: 4 lutego 2018). Niemniej na późnośredniowiecznych *mappae mundi* adnotacje o obecności smoków w różnych częściach świata rzeczywiście się zdarzają. Do najśladniejszych przypadków należą mapa Borgii (ok. 1430) i mapa Brata Maura (1457–59) – por. np. szczegółowe opracowania obu autorstwa Jima Siebolda, dostępne online: <http://www.myoldmaps.com/late-medieval-maps-1300/> (dostęp: 5 lutego 2018).

28 Szeroko o związkach figury smoka z wyobrażeniem krokodyla np. w: G. E. Smith, *The Evolution of the Dragon*, Manchester 1919, *passim*; wersja pdf książki dostępna online w serwisie Archive.org: <https://archive.org/stream/evolutionofdrago00smituoft#page/n5/mode/2up> (dostęp: 3 lutego 2018); Por. też: W. Bölsche, *Drachen. Sage und Naturwissenschaft. Eine volkstümliche Darstellung*, Stuttgart 1929; rozdział pierwszy, w którym sporo na temat wyobrażeń krokodyla w tym kontekście, dostępny online w serwisie Projekt Gutenberg: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/drachen-3023/1> (dostęp: 3 lutego 2018).

ustrukturyzowanego) modelu wiedzy o człowieku w sztuce włoskiego renesansu i kumulatywnie („addytywnie”) zorientowanego, wzrokowego modelu wiedzy o świecie w malarstwie holenderskim zachowywały cechy strukturalnego myślenia o obrazie i jego kulturowych uwarunkowaniach, Didi-Huberman idzie o krok dalej, przenosząc ciężar rozważań na sytuację percepcji-odbioru. Rozróżnienie tego, co widzialne (w sensie fenomenalnym), od tego, co wizualne (zrozumiałe w widzialnym w kontekście dyskursywnym, historyczno-kulturowym), nosi u niego znamiona płynnej różnicy²⁹, opozycji swoiście dialektycznej, samounicestwiającej, bliskiej pod względem dynamik Derridiańskiej Różnicy³⁰. Stąd jego analizy Freudowskich opisów pracy marzenia sennego i redefinicji snu jako rebusu (łączącego substancję widzialną z językową), a nie „*disegno*” (monosymbolicznego „rysunku” imitującego fragmenty rzeczywistości), uzasadniają posłużenie się kategorią symptomu, „nocnego śladu”, znamienia zapomnienia³¹. To, czego poszukujemy w obrazie – zdaje się mówić Didi-Huberman – nieustannie umyka, pozostawiając nas w nieuniknionym i trwałym zawieszeniu pomiędzy tym, co możemy nazwać (i już nazwaliśmy, czyniąc je częścią wiedzy syntetycznej, totalizującej, a więc unieważniającej), a tym, co nazwaniu wciąż się wymyka (i jest zaprzeczeniem możliwości wszelkiej trwałej syntezy sensu)³². Ujęcie takie tłumaczy zarówno nieustanny ruch interpretacyjny („gorączkę” deskryptywną, peryfrastyczną, tropologiczną) Schulzowskiego podmiotu spoglądającego i opowiadającego, jak i nieredukowalną niespójność symboliczną efektów owego spojrzenia i jego narracji. Bohater-narrator *Ulicy Krokodyli* stoi „przed obrazem” (*devant l'image*) świata, bezradny wobec fenomenu jego widzialności, poszukując w nim objawicielskich znamion trwałego sensu, a odnajdując nieustannie ślady *déjà lu* (resp. *déjà vu*), tego, co wizualne, wiedzy dziedzicznej, tradycji ustanawiającej (i mortyfikującej tym samym) kondycję tego, kto spogląda. Tym natomiast, co niezmiennie w jego (narratora) nieustannym „błądzeniu” wzrokiem, jest głód (pożądanie) znaczenia, symptom odsyłający do wnętrza podmiotu jako swego domniemanego źródła.

widzialne
i wizualne

29 Zapożyczam się tu u Andrzeja Leśniaka, którego metafora „płynnego obrazu” ujmuje swoistość koncepcji obrazowości Didi-Hubermana (por. A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2012).

30 Por. obszerny cytat w przypisie 19.

31 Por. G. Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, przeł. M. Loba, „Artium Questiones” 2000, nr X, s. 245–246.

32 Por. ibidem, s. 246. Por. także: „stajemy w obliczu symptomu, tak jak wobec pewnego przymusu do nie-rozumu, według którego fakty nie dają się odróżnić od fikcji, według którego fakty są fikcyjne z istoty, a fikcje skuteczne. [...] Freud osmielił się głosić jako metodę interpretacji to, co w żargonie historyków często uchodzi za najcięższą obelgę: mianowicie «nadinterpretację» (*Überdeutung*) [...]” (s. 247).



Szkic ołówkiem, lata 30., Muzeum Literatury im.
Adama Mickiewicza w Warszawie, K.175

Powracam zatem do kwestii fantazmatyki, projekcji rzutowanych na „białą plamę” mapy – ich dynamika być może odsłoni jakiś fragment wewnętrznej złożoności bohatera-opowiadacza. Jakiego rodzaju są te fantazje, przekonujemy się w momencie, gdy podmiot opowieści rezygnuje z bezpiecznej pozycji „przed obrazem” (*alias* „nad mapą”), ponieważ odrzuca insygnia swej panoptycznej władzy nad miastem i zanurza się w jego niebezpieczeństwa.

Miasto, które w pierwotnej, wyłącznie okulocentrycznej perspektywie jawiło się jako czarno-biała szachownica, gdzieśgdzie znaczona plamami sepiowego cienia i podświetlona od horyzontu mistycznym złotem, ujawnia się teraz jako obszar niezróżnicowanej, popielnej szarości, chwilami przechodzącej jedynie w blaknącą sepię fotografii. „Oryginał” rzeczywistości na każdym kroku zdradza się jako podróbka i blamaż. Wejście w obszar obiecującego fantazmatu okazuje się odpowiednikiem kartkowania dwuwymiarowych odbitek zdjęć w starym katalogu handlowym, wszędzie straszy imitatywna, gipsowa fasadowość, dodatkowo spececona działaniem czasu i naznaczona stygmatami rozkładu, niepodzielnej władzy entropii. Odwiedziny w labiryntach tajemnic (ksiąg) to raczej błąkanie się w rekwizytorni teatru, sam teatr zaś to raczej kabaret czy lichey tingel-tangel, nieoferujący nawet porządnej imitacji snu, którym kusił. Stary szpargał reklamowy i wodewilowa scenografia są tu kolejnymi inkarnacjami mapy, od której rozpoczęła się ta dzika przygoda wyobraźni. Należy tu raczej mówić nie o esencjalnej ewolucji motywu, ale o jego inwolucji, „zwijaniu się”, redukcji jego potencjalnie atrakcyjnych znaczeń. Można zatem widzieć w nim ucieleśnienie „płaskiej” scenografii świata melancholii, gdzie wielowymiarowość (i wiecznotrwałość) symbolu zredukowana zostaje do jednokierunkowego (wiodącego wstecz, pod prąd czasu niejako) ruchu alegorii samounieważniającej się poprzez odesłanie do swej mitycznej przeszłości (i równie mitycznego, nigdy do końca nieucieleśniającego się sensu).

„Na długo przed Derridą melancholia opisała na swój niefilozoficzny sposób, że w jej świecie, który jest światem bez początku i bez końca, światem, w którym wszystko już było i wszystko zostało zapisane, i wszystko kręci się w kole powtórzenia (melancholia też sobie mówi, dla swoich potrzeb, *toujours déjà*, «zawsze już»), nie ma imienia własnego. Jest tylko teatralne rozmnożenie masek, przybrań [sic!], alter ego w miejscu i w miejsce utraty, wielorodność, w której znaleźć swoje imię, to zobaczyć i przywłaszczyć byt oraz słowa «innych jeszcze»”³³. W taki oto sposób ujmuje kondycję melancholijną Marek Bieńczyk, a nie jest to jedyne jego

podróbka
i blamaż

„na długo
przed
Derridą”

(i innych klasyków studiów nad melancholią) sformułowanie, w którym zetlały świat obrazów, znaczeń i istnień *Ulicy Krokodyli* odbija się jak w zwierciadle.

Najciekawsza jest w omawianym kontekście rola erotyzmu, który wydaje się ośrodkową wartością krokodylej dzielnicy. Kobiety – sprzedawczynie, prostytutki, gimnazjalistki – wszystkie reprezentują typ zmysłowy, ucieleśniają pełnię erotycznej swobody. Prócz zwierzęcej gibkości i uległości, naznaczone są tajemniczą skazą – raczej ponętną niż odpychającą (przy czym jej natura pozostaje oczywiście niedopowiedzeniem). Efeminacji ulegają także tutejsi mężczyźni – subieki (a ich „handlowy” rys zawodowy udziela się jakby samemu ich człowieczeństwu); nie tylko wszystkie kobiety tej dzielnicy to kokoty – mężczyźni także.

Cóż z tego, jeżeli czar trwa jedynie przez chwilę, naprężenia charakteryzujące rozerotyzowaną przestrzeń zdarzeń rozluźniają się, rozplývają się w powietrzu obiekty seksualnej idolatrii, a gniazda zepsucia okazują się mieszczańskimi gniazdkami.

Ta nagłość i żalosna momentalność erotycznego uniesienia w opowiadaniu ujawnia (ponownie) charakter rzeczywistości jako marzenia, snu, fantazmatu, które mogą trwać jedynie przez chwilę. Spod ich maski wyłania się jarmarczno-małomieszczańska, prowincjonalna namiastka fantazji – rzeczywistość. Innymi słowy, kiedy biała plama na mapie wypełnia się treścią, reprezentacja świata traci swój fantastyczno-interpretacyjny charakter, a niebezpiecznie zbliża się do tandetnej imitacji. Paradoksalnie tym, co w mapie najważniejsze, jest więc to, czego na niej nie ma...

Pozostaje mi na koniec pytanie o status ontologiczny samej mapy, będącej pretekstem do tej erotyczno-dramatycznej przechadzki po przestrzeniach zakazanego, które nie istnieje. Czy istnieje sama mapa? Wszak jej pierwotnym i ostatecznym miejscem ulokowania jest dolna szuflada ojcowskiego biurka, a jej stanem materialnego skupienia – destrukta, po-fragmentowany, niespoisty zbiór kart. „Przygody mapy” – jej metamorfozy w ewolucyjno-inwolucyjnej dialektyce (Schulzowska metafora fermentacji) byłaby w tym kontekście bodaj najcenniejsza – to oczywiście fanaberie umysłu marzącego. Co może najciekawsze, fantazje bohatera opowiadania naznaczone są znacznie częściej sygnaturami czasu przeszłego (są popielne, są sepiowe, są re-produktywne) niż czasu przyszłego lub modusu niedokonanego (znaczący wyjątek stanowi tu metafizyczne złoto obrazu-panoramy, wskazujące na nadzieję i wartość tego, co za horyzontem rzeczywistości). Wyobrażenia – ciekawość i pożądanie ożywiają martwą mapę, by oznaczyć w jej pustych obszarach przestrzenie realizacji marzeń i sekretnych pragnień. Marzenia jednak przyjmują formę obrazów, w dodatku jakoś zapośredniczonych, reprodukowanych, należących do

pełnia
erotycznej
swobody

fanaberie
umysłu
marzącego

utraconych wymiarów czasu. Ich termin zdatności do spożycia okazuje się krótki – prawie natychmiast ujawniają swoje zmediatyzowanie – to upiory materializujące się przez chwilę w medium snu i marzenia. Wszystkie kokoty naszej dzielnicy są kokotami minionego czasu...

Opowiadanie Schulza – jak sen – uchyla możliwość realizacji fantazmatu, szczególnie fantazmatu erotycznego. Skaza, która swą atrakcyjnością naznacza bywalczywie ulicy Krokodyli, nie oznacza jedynie atrakcyjnego i łatwo dostępnego zepsucia; przeciwnie, równocześnie oznacza także zakaz dostępu. Być może dlatego, że jak twierdzą Jacques Lacan i Slavoj Žižek, pożądaniu bynajmniej nie zależy na tym, by być zaspokojonym. Jest wprost przeciwnie – doświadczenie obiektu pożądania musi natychmiast stracić swój fantazmatyczny, pociągający walor, by pożądanie mogło pozostać wieczne³⁴. Nie jest więc przypadkiem, że korzenny zapach sprzedawczyń z ulicy Krokodyli zmienia się w przesycony smrodem tabaki zaduch, kiedy tylko bohater się do nich nadmiernie zbliża. I nie jest przypadkiem, że i jawno-grzesznice, i dzielnica czerwonych świateł ujawniają się natychmiast jako reprodukowane, nieautentyczne, unurzane w sepii, a złoty horyzont znika jak złoty sen. Czerwień burdelowych latarń w ogóle się w opowiadaniu nie pojawia, a byłaby w tym kontekście figurą żywego doświadczenia-spełnienia...

Fantazje erotyczne bohatera i narratora należą do przeszłości, są imitatywne, są powtórzeniem innych, cudzych fantazji, które je poprzedziły. Nie jest przypadkiem, że rzutowane są na ekran mapy, której miejsce (bodaj przez cały czas) jest na dnie (przeszłość/pamięć) biurka (prywatność przestrzeni) ojca (przeszłość, zarazem też dominacja w wymiarze ontologicznym). Ktoś przeżywał (i zużywał) je już dużo wcześniej.

Ów imitacyjny, reprodukcyjny charakter erotyki w *Ulicy Krokodyli* pozwala na dokonanie w tym miejscu jeszcze jednego ekskursu interpretacyjnego. We współczesnych rozważaniach nad erotyką melancholijną tradycyjnym punktem odniesienia jest szkic Freuda z roku 1917, przeciwstawiający pracy żaloby odmowę jej podjęcia, która charakteryzuje kondycję melancholijną³⁵. W refleksji Freudowskiej kondycja ta omarkowana jest znakami narcyzmu i ambiwalentnego wczesnodziecięcego stosunku homoseksualnego względem ojca. Ten „olbrzym” skupia w sobie cechy źródła lęku i przemocy, ale także staje się pożądanym wzorcem własnej kondycji dziecka, składnikiem kształtującej się podmiotowości, rozszczepiającym w efekcie jej spoistość. Jest zewnątrzem, zagnieżdżonym w samym

jeszcze jeden ekskurs

34 Por. np. S. Žižek, *Patrząc z ukosa*, przeł. J. Bator, P. Dybel, „Teksty Drugie” 1998, nr 1–2, s. 161–166.

35 Por. S. Freud, *Żaloba i melancholia*, w: idem, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 145–159. Por. też: W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 136–145; M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 21–23.

sercu podmiotowego wnętrza, źródłem narcystycznego zakochania i cierpienia związanego z nieredukowalną niemożnością zaspokojenia pożądań. Od samego początku jest szczeliną w podmiocie, swoistą pustką, na której status utrata realnego obiektu (ojca) ma wpływ stosunkowo niewielki. Melancholik tym samym nie jest w stanie podjąć pracy żałoby w sytuacji straty, ponieważ przedmiot jego miłości ma zawsze charakter paradoksalny – istnieje i nie istnieje zarazem, jest pogrzebany wewnątrz podmiotu, i choć nie umiera, nie jest też dostępny jako zaspokajający pragnienie³⁶.

znaczące
rozszerzenie

Freudowskie refleksje na ten temat znacząco rozszerzyli w latach 60. i 70. XX wieku Maria Torok i Nicholas Abraham. Przeciwwstawiając sobie pojęcia introjkcji i inkorporacji, wskazali na jeszcze inną możliwą dynamikę procesu melancholijnego. Pierwsze ze zjawisk odpowiada w ich teorii żałobnemu pochłonięciu przedmiotu pożądania i straty („strawieniu” go i przetworzeniu w część siebie – własnej pamięci, projektu, pożądania, podmiotowości). Drugie – związane z gwałtowną odmową żałoby – polega na uczynieniu z własnego wnętrza schronienia dla utraconego obiektu („połknięciu” go w całości). Schronienie to – nazywane przez autorów *L'Écorce et le noyau* „kryptą” – jest w strukturze podmiotu inkluzem, obcym ciałem, rozszczepiającym jego spoistość (pustkę krypty „zamieszkuje” obraz utraconego przedmiotu pragnienia, osoby, której nie objęła praca żałoby). Podmiot melancholijny udziela w sobie azylu temu, kogo przejęła śmierć, oferuje mu swoiste życie wieczne, ale kosztem dzielenia się własnym życiem ze swoim upiorem, oddaje je pragnieniom, dążeniom, tęsknotom tego, kogo skrywa, podporządkowując kryptycznemu obrazowi własną podmiotowość³⁷.

Powróćmy ponownie do kwestii ojcowskiej przestrzeni prywatnej – najniższej szuflady biurka, gdzie kryje się mapa – plan fantazmatycznych podbojów. Podporządkowanie tej symboliki propozycji Abrahama i Torok umożliwia zinterpretowanie znaczeń, które w opowiadaniu odgrywa melancholijna niemożność zaspokojenia pragnień, fakt, że z wszystkimi kobietami (a może również z mężczyznami³⁸) w naszej dzielnicy już ktoś się kochał (figura „zużytych” kokot), wszystkie przestrzenie ktoś

³⁶ Por. S. Freud, op. cit., s. 151–153.

³⁷ Por. N. Abraham, M. Torok, *Mourning or Melancholia: Introjection versus Incorporation*, w: *The Shell and the Kernel*, vol. I, ed., trans. and with introduction by N. T. Rand, Chicago–London 1994, s. 125–138; por. także: N. Abraham, *Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology*, w: ibidem, s. 171–176; oraz J. Derrida, *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török*, przeł. B. Brzezicka, „Teksty Drugie” 2016, nr 2: *Widmologie*, s. 122–168.

³⁸ Warto przypomnieć, że delikatne przecucia homoerotycznych fascynacji ojca ciąży także bohaterowi *Sanatorium pod Klepsydrą* – por. B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 263–264.

przemierzył (figura tandetnych dekoracji), wszystkie obrazy już ktoś obejrzał i utrwalił, wszystkie imiona nadał i odczytał. Tym, kto „zużył” świat przed bohaterem opowiadania, jest oczywiście jego ojciec – w opowiadaniu wspomniany zaledwie raz³⁹.

Ta szczątkowa obecność „winowajcy” nie musi jednak unieważniać wyartykułowanego tu podejrzania, skoro w lekturze przyjmujemy rozmaite modalności czytania wywiedzione z Freudowskich analiz snu i języka. Ich znamiona ma i analiza poszukiwanego w obrazie „symptomu” Didi-Hubermana, i koncepcja kryptonimii pary Torok–Abraham. Kryptonimia to – w największym skrócie – odwołujący się do relacji metonimicznych język krypty. Charakteryzuje go ambiwalencja ucieleśniająca się w jednoczesnym zdradzaniu i maskowaniu istnienia mieszkańca krypty, udzielaniu mu głosu i utrzymywaniu tego głosu w sekrecie. Właściwe jej są rozmaite „uskoki” mowy, poprzez które podmiot jednocześnie odsłania i maskuje swoją wewnętrzną tajemnicę⁴⁰. Jest oczywiście rzeczą dyskusyjną, czy mówiąc o *Ulicy Krokodyli*, da się cechy kryptonimii przypisać zerwaniom logiki towarzyszącym kolejnym etapom metamorfoz mapy oraz pozycji i statusu podmiotu opowieści. Wątek ten porzucam jednak w tym miejscu, aby dotknąć problemu bardziej mnie intrygującego niż relacje narrator–ojciec (a także by zerwać tę nić rozważań, która nieuchronnie musi wywołać pytania o genetyczne związki opowiadania i domniemanych relacji autora z rzeczywistą osobą jego ojca).

Kluczem do wynurzenia się z czysto psychoanalitycznych rozważań jest zagadnienie widmontologii – filozoficznej ekstrapolacji koncepcji Abrahama i Torok, której dokonał Jacques Derrida w *Widmach Marksa*⁴¹. W opowiadaniu Schulza cała rzeczywistość nosi charakter swoiście widmowy, a już szczególnie są nim naznaczone obrazy ulicy Krokodyli, zanurzonej w melancholijno-infernalnej szarości i indeksującej re-produktywny charakter obrazów sepii. Brak onirycznej feerii barw odsyła do innych rejestrów marzenia. Jest to – jak starałem się pokazać – melancholijne marzenie nie do końca rozpoznanej straty (popielne szarości) i jednocześnie fantazja „nie-utrąty” (fotograficzne sepie). Widmo, *spectrum* Derridy jest jednym z tych pojęć, za pośrednictwem których

winny
ojciec

kluczem
widmonto-
logia

39 Por. też całą, ośrodkową dla symbolicznego kompleksu melancholii, ikonografię kanibalizmu saturnicznego: „starzec, sierp, symbolika płodności, a zwłaszcza emblematy pożerającego w s z y s t k o c z a s u [podkreślenie moje – M.D.]” (D. Birnbaum, A. Olsson, *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*, przeł. J. Balbierz, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 159). Klasyczne rozważania na ten temat zawiera studium *Dramat tragiczny i tragedia* Waltera Benjamina w tymże numerze czasopisma (przeł. M. Sugiera, s. 104–107).

40 Por. N. Abraham, *Notes on the Phantom...*, s. 175–176.

41 Por. J. Derrida, *Specters of Marx. The State of the Dept, the Work of Mourning & the New International*, trans. P. Kamuf, New York 1994.

widmo
z niebytu

francuski filozof rzucał wyzwanie metafizyce obecności. Widmo nie istnieje w sposób, w jaki ujęłaby to tradycyjna metafizyka. Jest śladem, resztówką przeszłości, która odeszła wraz z biegiem historii, ale nie została definitywnie uśmiercona, unieważniona, „pochowana”. Istnieje w nieświadomości kultury, w archeologicznych warstwach języka i wyrażonych w nim idei, jest zbiorowym odpowiednikiem melancholijnej odmowy pochowania Boga (idei Absolutu, Prawdy, Transcendencji, Sensu itd.) po jego skonkludowanej przez Nietzschego śmierci i kryzysie przełomu antypozytywistycznego. Widmo w każdej chwili może wynurzyć się ze swego pozornego niebytu, interferując w językową, pojęciową, dyskursywną, obrazową grę współczesności ze sobą samą, nie ukrywając jednak swego wątpliwego statusu powtórzenia, re-petycji, *déjà vu*. Jest tym, czego świadomość rozsadza z pozoru stabilne porządki reprezentacji, dyskursy prawdy, pewność ontologiczną, epistemologiczną, aksjologiczną. Analogicznie jak Derridiańska Różnica uniemożliwia ustabilizowanie światobrazu, wprowadzając weń nieuchronnie czasowość, dynamikę zmiany, energię różnicowania⁴². Innymi słowy, widmowa *Ulica Krokodyli* pozwala się dzięki Derridzie czytać jako dokument modernistycznego kryzysu wiary w przedstawienie, ucieleśniającego się w hiperproliferaacji obrazów zaczerpniętych z „ojcowskiej” pamięci (pamięci kulturowej, porządku symbolicznego w rozumieniu lacanowskim), jako świadectwo prób powrotu do Realnego, maskowanego nieustającą grą kulturowych znaków. Powrotu – oczywiście – naznaczonego klęską, ponieważ Realne (w tym przypadku przedustawna więź słowa i rzeczy,

och!

42 Por. np. następujące cytaty: „pojęcie zwiastuje zawieszenie obowiązywania zasady tożsamości, zwornika metafizyki zachodniej, czyli jednego z pierwszych praw myślenia i bytu, wedle którego każda rzecz jest tożsama, identyczna sama ze sobą ($A=A$). Widma kpią sobie z tożsamości, gdyż mogą ją swobodnie przybierać oraz dowolnie zmieniać, podszywając się pod każdy podmiot, dzięki czemu rozwarstwiają jego granice oraz rozmywają, podważają stabilne do tej pory poczucie własnego istnienia. Podobna sytuacja odnosi się do wszystkich kategorii klasycznej filozofii, które od tego momentu przestają być spójne, zostają rozwarstwione, a ich dotychczas mocne granice stają się naruszone i nadwyreżone. Pojęcia, podmioty i przedmioty nie posiadają już ściśle określonej, zdeterminowanej istoty, zatem nie możemy się dłużej na nich opierać jak na czymś stabilnym ani ufać bezwzględnie, że zawsze już będą tym samym, czym są w danej chwili” (A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 127); „Nawiedzenie przez widma polega między innymi na posiadaniu wspomnień czegoś, co nigdy się nie wydarzyło i nie miało miejsca. [...] Wykorzystując koncepcję widm do dekonstrukcji metafizyki obecności i opisu zjawisk słabych, Derrida zwraca uwagę na niepogrzebane, powracające, wciąż aktywne pozostałości przeszłości lub ledwo majaczące, jednak już w jakiś sposób zarysowane na horyzoncie zapowiedzi jutra. Przeszłe wizje przyszłości łączą w sobie obie cechu przypisywane widmom: już wprowadzicie nie istnieją, a wciąż jeszcze przecież się nie wydarzyły. Funkcjonują zatem jako niepogrzebane i nieodżałowane pozostałości, gdyż nadal wywierają pewien wpływ na teraźniejszość, a jednocześnie stanowią zapowiedź tego, co mogłoby się zdarzyć, lecz nigdy się nie uobecniło. Charakteryzują się dwiema, całkowicie sprzecznymi, typowymi dla widma cechami: byciem niepogrzebanym (już nie) i niewydarzonym (jeszcze nie)” (ibidem, s. 231).

postulowana przez Schulza w *Mityzacji rzeczywistości*) zawsze ujawnia się jako to, co „już było”, nigdy nieutracony obiekt melancholijnego pożądania, dostępny spojrzeniu Benjaminowskiego Anioła, jako szczątki, ślady, alegorie.

Jeżeli jednak treść fantazji (zarówno tych ściśle erotycznych, jak i tych o świecie obiecującym spełnienie, o odzyskaniu totalizującego, platońskiego sensu świata) ma charakter wtórny, re-produktywny, imitacyjny, a więc także momentalny i nietrwały, sama mapa okazuje się koniecznością jako ekran marzenia i pożądania (które jest wieczne). Jest impulsem (pożądaniem samym) i zasadą zmiany (jako pustka domagająca się wypełnienia). Co w opowiadaniu wydaje mi się istotne, to fakt, że o ile poszczególne pragnienia przybierają kształt zużytych znaków, reprezentacji-imitacji, o tyle mapa pozostaje fantazmatem reprezentacji-interpretacji, światem-ekranem, który w każdej chwili mogą wypełnić nowe obrazy-pragnienia – czy będzie nimi złote światło zanikającego za pagórkami *sacrum*, czy też (nieistniejące) krwiste latarnie ulicy Krokodyli.

ekran
marzenia
i pożądania