

How to reference this article

Majdzik, K. (2016). Dyskurs przestrzeni – przestrzeń dyskursu. Obraz miasta w *Innej Wenecji* Predraga Matvejevicia. *Italica Wratislaviensia*, 7, 105–121. DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2016.07.06>

Katarzyna Majdzik
Uniwersytet Śląski
katarzyna.majdzik@us.edu.pl

DYSKURS PRZESTRZENI – PRZESTRZEŃ DYSKURSU. OBRAZ MIASTA W *INNEJ WENECJI* PREDRAGA MATVEJEVICIA

THE DISCOURSE OF SPACE – THE SPACE OF DISCOURSE.
THE IMAGE OF THE CITY IN *DRUGA WENECJA*
(*THE OTHER VENICE: SECRETS OF THE CITY*)
BY PREDRAG MATVEJEVIĆ

Abstract: The author of this article reconstructs the image of Venice depicted in the novel-essay *Druga Venecja (The Other Venice: Secrets of the City)* by Predrag Matvejević. The novel is characterised by multilingualism (loanwords from the Italian language and its dialects) and contributions from other arts (numerous illustrations, maps, photo reprints, etc.). The discursive mechanisms shaping the impression of space and the world that is represented, as well as the nonlinguistic (visual) ways of its reproduction, are analysed in the article.

The narration of the novel is deprived of plot, as it is essayistic and dehistoricised. *The book incorporates different genres, combining elements of the essay, travelogue novels, encyclopaediae, and portolan charts.* It is characterised by minimalism and restrained language, which are distinguishing features of Matvejević's work.

The poetics of minimalism is reflected in the fragmentation of the plot, the selectivity of themes, and the simplicity of style. The writer concentrates on presenting the details, exploring unknown areas that are overlooked in other literary descriptions of Venice. The originality of Matvejević's creative method is based on tracking down abandoned, non-obvious, and devastated places; the book, therefore, describes the passages of the city, referring random information and fragments of other stories and legends. Enumeration is the most frequent figure of speech used by the writer to describe phenomena in a synchronous and non-hierarchical way.

The starting point for the considerations made in this article are the philosophical concepts of the relationship of semiotic systems and different types of art (both applied and fine) to the category of spatiality (Derrida, Rewers, Eco, Taine).

Keywords: discourse, space, Matvejević, city, Venice

Predrag Matvejević znany jest polskiemu czytelnikowi przede wszystkim jako autor *Brewiarza śródziemnomorskiego* (wyd. oryg. 1987), który ukazał się w Polsce w 2003 r. w przekładzie Danuty Cirlić-Straszyńskiej, opatrzony posłowiem znanej sławistki Joanny Rapackiej i przedmową Claudia Magrisa – autora dobrze znanego na polskim rynku wydawniczym. W 2005 r. ukazał się również polski przekład, autorstwa tej samej tłumaczki, eseizującej powieści Matvejevicia *Inna Wenecja* (wyd. oryg. 2002)¹ – tym razem ze wstępem Raffaele La Caprii. Już te zdawkowe informacje wydawnicze każą domyślać się, że pisarz porusza się w ramach co najmniej dwóch kręgów kulturowych: słowiańskiego i romańskiego (istotnie, w przypadku *Innej Wenecji* to właśnie te dwa obszary są szczególnie silnie reprezentowane). Twórczo eksploruje Matvejević obszar jeszcze szerszy. Jego pisarstwo charakteryzują bowiem przede wszystkim kulturowa otwartość i pluralizm, które sprowadzić można ostatecznie do wspólnego mianownika – fascynacji Śródziemnomorzem:

Matvejevicia – pisze Joanna Rapacka – charakteryzuje zadomowienie we wszystkich ważniejszych centrach kultury europejskiego Zachodu, czemu towarzyszy programowa otwartość na inne kultury, przede wszystkim na prawosławie, a następnie na islam i judaizm. Stąd m.in. jego fascynacja Śródziemnomorzem jako miejscem spotkania tych czterech kultur, które gdzie indziej obce sobie, zamknięte i nieprzyjazne, przy brzegach Morza Śródziemnego stają się częścią jednej wspólnoty kulturowej. Nie bez znaczenia dla śródziemnomorskich pasji Matvejevicia było też miejsce jego urodzenia – Mostar, położony kilkadziesiąt kilometrów od morza, a więc w sąsiedztwie na tyle bliskim, by umożliwić intymną znajomość nadmorskiego świata, ale zarazem na tyle dalekim, by sprzyjało kontynentalnej tęsknocie do morza (Rapacka, 2003, s. 251)².

¹ Cytaty z Matvejevicia podaję według wydań: 2005a (tekst oryginalny); 2005b (przekład polski, tłum. D. Cirlić-Straszyńska); 2012 (przekład włoski, tłum. G. Scotti).

² Warto w tym miejscu przytoczyć kilka szczegółów z biografii pisarza: urodzony w Bośni i Hercegowinie z ojca Rosjanina i matki Chorwatki, Matvejević studiował romanistykę i doktoryzował się na Sorbonie. Pracował na Uniwersytecie w Zagrzebiu, potem wyemigrował do Francji, a następnie do Włoch. Jest profesorem Uniwersytetu La Sapienza w Rzymie, gdzie prowadzi Katedrę Języków i Literatur Słowiańskich.

Magris, La Capria, Matvejević – pisarzy tych łączy pokrewieństwo wyobraźni, duchowości i wrażliwości. Zafascynowani są tym, co lokalne, ale i tym, co wykracza poza granice oswojonego i udomowionego. Dostrzegają atrakcyjność myślenia kategoriami wspólnot i środowisk, nie zaś społeczeństw i systemów, tj. Baumanowskimi kategoriami postmodernizmu: „*ludzkiego środowiska* (zbudowanego ze wspólnot), stojącego w opozycji do *sztucznego środowiska* (wprowadzonego w ciąg ostatnich dwóch wieków przez modernizm, nastawionego na regulacje ustanawiane przez naród-państwo)” (Rewers, 1996, s. 31). Ta idea przyświecać musiała Matvejevićowi także, gdy pisał swoją powieść-esej pt. *Inna Wenecja*. Tej pozycji właśnie poświęcone będą moje dalsze rozważania.

Opisana wyżej episteme prowadzi wprost do negacji czynnika historycznego na rzecz czynnika przestrzennego oraz w dalszej perspektywie – do zatarcia różnicy między tym, co przestrzenne i fizyczne, a tym, co językowe³. Procesowi zacierania granic między praktykami językowymi i przestrzeniami nie oparł się Matvejević, którego narracja o Wenecji jest nie tylko odhistoryczniona, ale i na różnych poziomach „uprzestrzenniona”. Przekonuje o tym lektura powieści: „Kiedy porównuję swoje rzeczywiste podróże po lądzie i morzu z wyobrażonymi, widzę, że znacznie więcej przeszedłem, przejechałem

Ma włoskie obywatelstwo. Szerokim echem odbiła się sprawa „naszych talibów”, gdy w 2001 r. na łamach zagrzebskiej gazety *Jutarnji list* obarczył winą za zbrodnie popełnione podczas wojny domowej w Bośni i Hercegowinie grupę kilku pisarzy, za co został zresztą skazany przez sąd (por. także Czerwiński, 2006).

³ Problem trafnie opisała Ewa Rewers: „Przechodzenie od obecności historii (tego, co historyczne) ku doświadczeniu przestrzeni (tego, co przestrzenne ‘nominalistycznie’) we współczesnym dyskursie ujmuję jako konsekwencje rozmontowywania utrwalonej w tradycji, zwłaszcza filozoficznej, niepomiarnej bardziej złożonej relacji między językiem i przestrzenią, *logosem* i *logosferą*, tekstem oraz środowiskiem, mową i *chorą*. Wydłużając ten szereg, dodajmy za Michele Serresem – między czytaniem i podróżowaniem, za Derridą – pisaniem i zamieszkiwaniem, itd. Inaczej jeszcze rzecz ujmując, głównym przedmiotem namysłu będzie tu ulegająca rozmyciu w perspektywie poststrukturalistycznej opozycja między tym, co językowe, a co przestrzenne, co platońsko-systemowe, a co ‘nominalistycznie’ przestrzenne” (Rewers, 1996, s. 8).

i przepłynąłem dzięki ich [pisarzy i kartografów – KM] wiedzy i wyobraźni” (s. 124).

Na dialektycznym związku języka i przestrzeni będzie zatem Matvejević budował swoją osobistą wizję Wenecji. Ma bowiem autor świadomość, że przyszło mu się zmierzyć z tematem wielokrotnie opisywanym, z miastem obecnym w wyobraźni niemal każdego Europejczyka, bohaterem licznych utworów literackich. „Wystrzegaj się miejsc ogólnie znanych, unikaj ich” – narrator przypomina sobie radę, jakiej w okolicach Triestu udzielił mu pewien stary człowiek. „Nie opisuj miast, przez które przejeżdżało wielu; ktoś już to zrobił przed tobą, być może lepiej” – i dalej – „Unikaj przytaczania cudzego tekstu, pisz własny” (s. 9, 24). Tak oto, uświadamiając sobie trud zadania, zaczyna narrator swoją opowieść.

Tytuł powieści zapowiada inne, a więc nowe spojrzenie na Wenecję, co stanowi dla pisarza nie lada wyzwanie. Narracja opowieści Matvejevicia skupia się na szczególe, eksplorując obszary nieznane, pomijane we wcześniejszych opisach sławnego miasta. Autor, poszukując oryginalnej formuły opowieści, próbuje tropić miejsca opuszczone, niespektakularne, czy nawet zdewastowane. Przygląda się fragmentom, pozostałościom i drobnostkom, rzeczom małym i nieoczywistym. Zauważa np. wystające spomiędzy murów rośliny, które potem odnajduje na płótnach wielkich weneckich mistrzów:

Na obrazie Tiepola „Droga na Kalwarię” widać, jak Chrystus pada pod krzyżem na stertę kamieni, z której wyrastają kruche łodyżki i listki. [...] Oglądałem dzieła Carpaccia, Giorgionego, Veronesego, Tycjana. Oni także chodzili obok tych murów, na których kiełkowały te skromne, niepozorne roślinki. (s. 39)

Znajdziemy w książce Matvejevicia rdzę pokrywającą nabrzeża, podążymy śladami dawnych mieszkańców Serenissimy, odnajdziemy szczątki i kawałki budowli, wraki statków. Z takiego stosunku pisarza do przestrzeni miejskiej można wyczytać strategię dyskursywną obliczoną nie tylko na oryginalność (artystyczną niepowtarzalność), lecz przede wszystkim na walkę ze stereotypami, kierującymi postrzega-

niem świata w ogóle⁴ i percepcją konkretnego miasta – Wenecji. Pisarz dobrze orientuje się w pułapkach dyskursu, których próbuje unikać, wypracowując własną, osobistą narrację, przy okazji podważając pewne schematy myślowe. Zapisując niektóre wyrażenia w cudzysłowie, zaznacza swój stosunek do spetryfikowanych form dyskursywnych:

Wielu pisało z podziwem lub zazdrością o dziełach, które w Wenecji stworzyli i zostawili po sobie mistrzowie pędzla: zagadkowy Carpaccio, starszy i młodszy Bellini, Giorgione „samotnik” (ten przydomek stałe dodawano do jego nazwiska), Tycjan „w swoim długim życiu” (to też się regularnie powtarza) czy Paolo Veronese na swoich „wielkich płótnach”. (s. 9)

W *Innej Wenecji* łączy pisarz gatunki portolanu, powieści-eseju i leksykonu, choć możliwości tego ostatniego wypróbował najpełniej w słynnym *Brewiarzu śródziemnomorskim*. Stosuje przy tym język prosty, zwięzły, rygorystyczny. Z tych zapewne powodów Raffaele La Capria określił tę poetykę mianem minimalistycznej:

Wypada podkreślić, że właśnie tu, w *Innej Wenecji*, autor próbuje powtórzyć z Wenecją to, co przedtem tak mu się udało ze Śródziemnomorzem. I tu znajdziemy ten sam minimalizm, tę samą miniaturyzację, to samo – nieraz wyrafinowane – odzyskiwanie szczegółu (który przedtem mógł wydać się komuś albo nazbyt oczywisty, albo zbyt mało znaczący, by go zauważyć i wyróżnić), tę samą pokorę w podejściu. (La Capria, 2005, s. 7)

Minimalizm, który dostrzegł w *Innej Wenecji* La Capria, to pierwszy sygnał rozmywania się granic rzeczywistego i językowego, a także stapiania się porządku dyskursywnego i przestrzennego. „Inna” Wene-

⁴ Na ten aspekt poetyki powieści Matvejevicia zwraca uwagę Maciej Czerwiński: „W twórczości Matvejevicia, a nade wszystko w przetłumaczonej niedawno u nas *Innej Wenecji*, bohaterem narracji jest szczegół. Autor chce w ten sposób wygrzebać Wenecję – miasto tylekroć opiewane przez poetów – spod pokładów stereotypów. Ów świadomy mikroakt poetycki staje się także punktem wyjścia do namysłu nad ludzkim poznaniem, nad zgubną tendencją do generalizowania. Dla Matvejevicia – twórcy, który sam jest przedmiotem skrajnych ocen – ma to znaczenie fundamentalne i staje się zapewne istotnym wyznacznikiem jego postawy wobec kultury, z której się wywodzi” (Czerwiński, 2006).

cja to nie tylko Wenecja „nieturystyczna” (autor nie opisuje znanych budynków ani nie podaje najistotniejszych faktów historycznych itp.), nie tylko – co oczywiste – Wenecja postrzegana subiektywnie i tym samym selektywnie. Zasadnicza „inność” autorskiej wizji miasta ma przede wszystkim charakter dyskursywny. Wenecja wyłania się z narracji afabularnej, zeseizowanej i w pewnym sensie odhistorycznionej. Co prawda pojawiają się tu i ówdzie zaczątki fabuły, wspomina się o wydarzeniach z przeszłości miasta, jednak dominuje relacja synchroniczna, opis nie tyle historii, co właśnie przestrzeni. Rzeczy, zjawiska umieszczone są obok siebie w układzie symultanicznym, nieco przywodząc na myśl hasła z leksykonu. Mamy więc ustępy poświęcone roślinności, malarstwu, cmentarzom, restauracjom itd. Kronikarska rzetelność każe narratorowi zapisywać występujące tu gatunki roślin, rodzaje łodzi rybackich, przede wszystkim zaś słowa. W opisie stosuje chętnie figurę wyliczenia, która nie hierarchizuje zapisywanych słów i zjawisk, pozwalając ocalić je dla potomnych:

Archiwa dokumentują przybycie piekarzy z Niemiec i Austrii, a przede wszystkim z Krainy słoweńskiej. Ci ostatni pilnie pracowali w Wenecji już wcześniej, zanim ugięła się pod berłem Habsburgów. *Kipfel* (rogalik) i *Kaiser-semmel* (kajzerka, bułeczka) służyły za wzór dla lekkiego i kruchego *panino*. [...]

W opowieści o chlebie weneckim trzeba by jakoś streścić wszystkie te tradycje, wpływy, recepty, tak przecież rozmaite. Bo jak opisać i wyjaśnić kształty i pochodzenie owego chleba, jego składniki i gatunki, jak go sklasyfikować i wreszcie jak przetłumaczyć jego nazwy: *ciabatta*, *cioppa* (*ciopa*), *ciopetta* i *bovolo*, *montasù*, *pane arabo*, [...] *zoccoletto* i *gioletto* (w dialekcie *zaeto*, żółty chlebek z mąki kukurydzianej), wykwinny *pan buffetto* i ubogi *pan tagliato* lub *traverso*. (s. 62)

W specyfice tych słów odbija się wyjątkowość Wenecji, co więcej, to te wyjątkowe słowa tworzą unikalny obraz miasta, innego miasta. Nie tylko dlatego, że wprost odnoszą się do elementów jego rzeczywistości, że dotyczą życia mieszkańców, zabarwiają prozę lokalnym kolorytem. Najistotniejszy jest ich wymiar językowy, fakt, że posługuje się nimi narrator: wplata je w tkankę tekstu, tworząc językowy amalgamat. Ten zaś odsyła do wielu porządków kulturowych, pozostając z punktu

widzenia odbiorcy być może nieco niejasnym lub tajemniczym, obco brzmiącym, i wreszcie rozsadzając przestrzeń semantyczną tekstu.

W opublikowanym w 1985 r. szkicu pt. *Wieża Babel* Jacques Derrida formułuje tezę o oryginale błagającym o przekład. Wywodzi ją z rozważań nad mitem wieży Babel, który uznaje za figurę przekładu. W eseju Derridy problematyczny okazuje się przekład wieloznacznego słowa „Babel”, którego sensów nie sposób oddać w tłumaczeniu, lecz które się też tłumaczenia (przekładu) i wyjaśnienia domaga. Derrida postuluje, by nazwy własne lub słowa specyficzne dla idiolektu danego twórcy „tłumaczyć”, zostawiając je nieprzełożone, tj. stosując zapożyczenie (jak zwykle się mówi w terminach translatoologii; por. Balcerzan, 1998). Słowa takie jak „Babel” można by zapisywać kursywą lub opatrywać cudzysłowem i przenosić niezmienione do tekstu sekundarnego.

Operacja tego rodzaju nie jest właściwa jedynie tekstom przetłumaczonym. Słowa obco brzmiące częstokroć spotykamy w oryginale, co zresztą potwierdza tylko Derridiańska intuicję, że wieloznaczność słowa i jego unikalność ocalimy jedynie na drodze cytatu. Tak też zachowuje i zapisuje słowa Matvejević (przypomnijmy pokrótce: „Bo jak opisać i wyjaśnić kształty i pochodzenie owego chleba, jego składniki i gatunki, jak go sklasyfikować i wreszcie jak przetłumaczyć jego nazwy: *ciabatta*, *cioppa*”; jak wyżej).

Gdy tego rodzaju zapożyczenie (z tekstu oryginału) przeniesiemy raz jeszcze, więc użyjemy go w tekście przekładu, dokonamy operacji analogicznej do tej opisanej przez Derridę w eseju *Wieża Babel*. Będziemy mieć wówczas do czynienia z zapożyczeniem zapożyczenia, a ściślej z przekładem przekładu i jednoczesnym brakiem przekładu (bo w końcu nie tłumaczymy). Takiej operacji dokonali tłumacze książki Matvejevicia. W *Innej Wenecji* zawarł przecież autor liczne zapożyczenia, m.in. z włoskiego i jego dialektów (*veneto* i *veneziano*):

Okoliczne wysepki, obrośnięte trzcina i algami, to *canneti* i *barene*. Nanosy błotnistego mułu pokryte szuwarami to *velme*, a wody między nimi to *ghe-*

bi – te nazwy wychodzą już z użycia, zapisuję je ze złudzeniem, że może łatwiej przetrwają. (s. 15)⁵

W powyższym fragmencie autor zapożycza słowa *cannetti*, *barene*, *ghebi*, dostrzegając wartość w ich lokalności, a więc unikatowym i niepowtarzalnym charakterze. Zapisuje je kursywą, ocalając ich pierwotny kształt i brzmienie. Nie są to nazwy własne, choć w tekście Matvejevicia zyskują taki właśnie status. Są po Derridiańsku przekładalne i nieprzekładalne zarazem. Oprócz znaczonego wartością jest oznaczające. Oznaczane zaś zawiera w sobie cały bagaż kulturowy, wieloznaczność i niejednoznaczność, jak również zdolność do odsyłania ku innemu światu – obrazowi całej Wenecji.

Zapożyczeniom mogą towarzyszyć także autorskie (czy lepiej: narratorskie) komentarze:

U wschodnich wybrzeży zachodzące słońce kładzie się na powierzchni morza i w nim tonie. Na przeciwległym wybrzeżu słońce zachodzi za mniejsze czy większe wzniesienia na lądzie. Po wschodniej stronie powstało słowo *suton*, od słońca, które tonie (*sunce tone*). Po zachodniej – *tramonto*, jako że słońce zachodzi tam „za góry”. Słowa po jednej i drugiej stronie idą za słońcem. (s. 20)⁶

⁵ W oryginale (a) i przekładzie na język włoski (b) fragment ten brzmi:

- (a) Okolni otočići, obrasli trskom i algama, nazivaju se *canneti* i *barene*. Naplavine i nanose, prekrivene glibom i šašom, zovu *velme*, a prolaze među njima *ghebi* – imena im padaju u zaborav, zapisujem ih u nadi da će se možda sačuvati (s. 14).
- (b) Le isoline sparse intorno, ricoperte di canne e d'alghes, sono i *canneti* e le *barene*. Le alluvioni ricoperte di fanghiglia si chiamano *velme*. I passaggi fra di loro sono i *ghebi*. Questi termini, insieme ad altri, rischiano purtroppo di finire nell'oblio, perciò è forse utile annotarli (s. 14).

⁶ Porównajmy oryginał (a) i włoski przekład (b):

- (a) Na jednoj obali sunce na zalasku polegne na površinu mora i utone u nju. Na drugoj zađe krajem dana iza manje ili veće uzvisine na obali. Na istoku je skovana riječ *suton*, po „su(ncu koje) ton(e)”. Na zapadu *tramonto*, po zalasku „iza brda”. Riječi su se, i na jednoj i drugoj strani, uskladile sa suncem (s. 22).
- (b) Da quella sponda il sole al tramonto si adagia sulla superficie del mare e vi affonda, da quest'altra, alla fine del giorno, si corica dietro le alture della terraferma e sparisce. Sul litorale orientale le popolazioni hanno coniato la parola *suton* derivata da «*sun(ce)*» e «*ton(e)*» – nel significato di *sole* (che) *affonda*. Su quello

We fragmencie tym narrator powieści próbuje zachować oryginalny zapis słów wraz z ich bogactwem semantycznym. Objaśniając etymologię, tworzy Matvejević rodzaj mini-studium translatorycznego i językowego. Udowadnia mimochodem tezę o wspólnej intencyjności języków (Walter Benjamin stwierdzał wszak, że języki są spokrewnione w swoich intencjach, a więc w tym, co chcą wyrazić; por. Benjamin, 2011), odsłaniając równocześnie partykularność każdego z nich. Wskazuje bowiem uniwersalny mechanizm tworzenia sensów, po czym zwraca uwagę na odmienność realizacji tej samej zasady (w tym wypadku u podstaw różnorodności leży czynnik percepcyjny związany z położeniem geograficznym). Ów gest przywodzi na myśl dążenie do wypełnienia hermeneutycznej idei zrozumienia Innego, ale też idąc o krok dalej – prezentuje działanie języka w ogóle.

W tym miejscu chciałabym wskazać jedynie na pewną zbieżność, jaką dostrzegam między działaniem Matvejevicia (w przywoływanym wyżej fragmencie) z aktem przekładu, jakim rozumiał go Walter Benjamin, który stwierdza:

Otóż tak jak skorupy naczyńia – po to, by można je było złączyć – muszą nie tyle być identyczne, ile odpowiadać sobie w najdrobniejszych szczegółach, tak też przekład – zamiast upodabniać się do sensu oryginału, musi raczej ukształtować się we własnym języku według właściwego oryginałowi sposobu wskazywania, miłośnie śledząc wszystkie jego szczegóły, tak by – podobnie jak skorupy rozpoznajemy jako ułamki jakiegoś naczyńia – oryginał i przekład można było rozpoznać jako ułamki pewnego większego języka. (Benjamin, 2011, s. 37)

Etymologia słowa „przekład” (łac. *translatio, traducere*) podsuwa nam wskazówkę, jak rozumieć akt translacji. To przecież nie tylko (1) „przeniesienie” (a więc transfer znaczenia, „przepisanie” tekstu w drugim języku), lecz także (2) „objaśnienie”. W tym sensie próba wyjaśnienia znaczeń słów *tramonto* i *suton*, jaką dał Matvejević, ma charakter

occidentale, appenninico, il *tramonto* viene da «*tra* (i) *monti*» – il sole che si precipita in mezzo alle montagne o le rive stesse. Sull’una e sull’altra sponda le lingue si sono adeguate al sole (s. 20–21).

„przekładu” (albo nawet „przekładoznawczy”). Efekt zaś przypomina to, do czego dążyć ma translacja w koncepcji „czystego języka” Benjamina.

Przywoływaną nieorganiczną metaforę przekładu jako „skorupy naczyń”, którą posłużył się autor *Zadania tłumacza*, warto na potrzeby dalszych rozważań pozbawić jej pierwotnego mistycznego i sakralnego wymiaru. Przekład miał być u Benjamina medium, przez które ujawnia się „czysty język”. W bliższych nam terminach powiedzielibyśmy jednak, że ujawnia się w nim językowość *par excellence*, tj. to, jak nasze doświadczenie jest przez język strukturalizowane, i sam mechanizm ujęzykowania myśli. W mojej ocenie to właśnie opisał Matvejević, przy okazji wiążąc element językowy z realnym doświadczeniem przestrzeni.

Pozostając wciąż przy Benjaminowskiej metaforze, chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jedno jej podobieństwo z wizją Matvejevicia. Czytamy w *Innej Wenecji*:

Wielu szukało, a niektórzy nawet znajdowali niepospolite odpadki, skorupy, czyli *cocci*. Jest to właściwie wybrakowany materiał z warsztatów, w których powstawała wenecka ceramika. [...] Odkrycie takich przedmiotów, potłuczonych i rozrzuconych, nieprzewidywalnych, nie jest czymś banalnym, codziennym. W monotonnym otoczeniu pojawia się naraz jakiś kształt czy kolor, czasem w błocie lub zielsku – COCCIO. (s. 79–80)

Dostrzeżemy tu nie tylko motyw skorup naczyń, który zresztą (co pokażę za chwilę) pojawia się także u innych badaczy. W roli głównej powraca tu bowiem znów słowo (dodatkowo zapisywane wielkimi literami), które odsyła do czegoś niepełnego, fragmentarycznego („odkrycie takich przedmiotów, potłuczonych i rozrzuconych, nieprzewidywalnych...”; jak wyżej). Między skorupami (*cocci*) i słowami opowieści o Wenecji powstaje luka, słowem: przestrzeń niedopowiedzenia, niepokoju, niepokodzenia. Istnieje zatem przestrzeń nieprzetłumaczalna i przetłumaczalna zarazem w sensie Derridiańskim. Przestrzeń, którą konstytuuje nie tyle sam artefakt (skorupa, fragment), ile obco brzmiące słowo *coccio*.

Słowa te (np. *coccio*, *tramonto*, *ghebi* itd.) tworzą Wenecję Matvejevicia, ocalają i kreują jej tożsamość, przypominają o świecie, który

już nie istnieje lub ginie na oczach autora. *Coccio*, to słowo-symbol, mówi wiele o Wenecji takiej, jaką ją widzi Matvejević. Zatem szczątkowej, ginącej, ale też partykularnej i rozproszonej. Innymi słowy, przywoływane obrazy i konkretne słowa (w funkcji Derridiańskich „nazw własnych”) funkcjonują na zasadzie symbolu i wymagają lektury (interpretacji) w trybie symbolicznym. *Nota bene*, ideę symbolu wyjaśniano często w oparciu o tylekroć już tu przywoływaną metaforę rozłupanego naczynia lub pokrewną jej metaforę złamanej monety:

[...] symbol stanowił pierwotnie sposób rozpoznania umożliwiony przez złożenie dwóch połówek przełamanej monety czy medalu [...]. Mamy do czynienia z dwoma połówkami jednego przedmiotu, z których każda jest równoważna drugiej (*aliquid stat pro aliquo*, jak to ma miejsce we wszystkich klasycznych definicjach znaku), a jednak dwie połówki monety spełniają bez reszty swoją funkcję tylko wtedy, gdy łączą się ponownie, ustanawiając jedność. W charakterystycznej dla znaku dialektyce oznacznika i znaczenia to ponowne połączenie pozostaje zawsze niekompletne, niedoskonałe; za każdym razem, gdy znak zostaje zinterpretowany, czyli przetłumaczony na inny znak, odkrywa się coś nowego i zamiast scalenia powstaje jeszcze większy, ostrzejszy rozróżnienie [...]. W symbolu, przeciwnie, istnieje idea odesłania do sensu, która w jakiś sposób zostaje zrealizowana: jest nią zespolenie z początkiem. (Eco, 2007, s. 304)

Czy zatem odwołamy się do Derridiańskiej wieloznaczności wymagającej równoczesnego przekładu i jego zaniechania, czy też do metafory opisującej symbol i jego semantykę, zawsze w tekście obecna będzie przestrzeń (!) niedopowiedzenia, niejednoznaczności. W ten sposób Matvejević, który szczególnie uważnie przygląda się dialektyce kultur, ich przenikaniu się, dopełnianiu i rozmijaniu w intencjach, na swój sposób rekonstruuje przestrzeń miasta. Jest to zarazem przestrzeń jego dyskursu artystycznego.

Przedmioty, którym przygląda się narrator, a także słowa, napisy, ikony, symbole, reprezentują nie tylko szczątki czy fragmenty miasta. Odsyłają one do jego historii, stymulują akt twórczy, a więc prowokują pisarza do fabuły. Wielu uległo tej pokusie. Matvejević pragnie jednak pozostać wierny swojemu minimalistycznemu, zdyscyplinowanemu dyskursowi. Dlatego narrator, znajdując fragment rzeźby umieszczony

na wraku statku, zauważa: „Pewien rodzaj literatury, który w podobnych wypadkach szuka dla siebie okazji lub wymówki, takiemu odkrywcy nadałby zapewne znaczenie wzniosłe lub sentymentalne. Tak czy inaczej, jest to sprawa godna wspomnienia: dostarcza materiału dla historii czy choćby historyjki” (s. 87) – sam jej jednak takiej opowieści nie przedstawia.

Powieść Matvejevicia ilustrują XVI- i XVII-wieczne mapy Wenecji oraz drzeworyty i ryciny ukazujące jej pejzaże. Także one pobudzać miały wyobraźnię pisarza-narratora do odbywania podróży w wyobraźni po Serenissime, jej okolicach i dalej, po Morzu Śródziemnym:

Co do mnie, to udzieliła mi się, poza wszystkim, tęsknota za starymi mapami, portolonami i opisami wysp (isolari), wędutami i planami miast, wykonanymi przez znanych mistrzów i rysowników. Z nią – z nostalgią – piszę te słowa. [...] Z Giuseppe Rosacciem płynąłem kilkakrotnie „od Wenecji do Istambułu” (Viaggio da Venezia a Constantinopoli), tam i z powrotem. Tommaso Porcacchi ukazał mi „najsłynniejsze wyspy świata” (L'isole più famose del mondo), a Cristoforo Buondelmonti „wyspy archipelagu – z ilustracjami” (Liber insularum Archipelagi – cum pictura). [...] Razem z nimi obserwowałem z pokładu, a czasem z masztu, wybrzeża i zatoki, wyspy i porty. [...] Uczyli mnie, jak patrzeć. (s. 122–123)

W powyższym passusie spotykamy znaną nam już figurę wyliczenia, tyle że tym razem słowom towarzyszą obrazy. Przedstawienia ze starych map różnią się w swych założeniach od narracji Matvejevicia: narrator skupia się na szczególe, na rzeczach drobnych, wylicza, starając się przedstawić rzeczy równorzędnej wartości, ale tekst pozostaje mimo wszystko zapisem linearnym. Inaczej jest z mapą: mapa pokazuje równocześnie wiele obiektów, wskazując „na charakterystyczną dla zjawisk przestrzennych równoczesność” (Rewers, 1996, s. 34). Stare mapy opatrywano ikonami najważniejszych obiektów, nie zaś rzeczy drobnych, szczegółów, które tak bardzo upodobał sobie autor. Jednak podobnie jak dyskurs strukturalizuje narrację, a więc i doświadczenie rzeczywistości, tak mapa stanowi „wstępny etap tekstualizacji przestrzeni” (Rewers, 1996, s. 35), której pełnię stanowi opis miejsca. Zatem formy językowe, jak zauważa Ewa Rewers, są nieprzestrzenne, lecz rzeczywistość tekstowa już jest uprzestrzenniona, nie tylko dzięki nagromadzeniu prze-

strzennych metafor w dyskursie naukowym, lecz także wspomnianej już przeze mnie transwersalności znaczeń symbolicznych.

Drzeworyty, pejzaże, fotografie, mapy z jednej, a ekfrazy, opisy obrazów weneckich mistrzów, charakterystyka przedmiotów z drugiej strony mącą niejako tezę o czysto dyskursywnym/językowym bytowaniu Wenecji. Choć wciąż mamy tu do czynienia z rezultatami działań narratora i, jak mi niechcący, czytelników w trybie symbolicznym (przedmioty, np. *cocci*, też zyskują cechy znaków/symboli), to nie zawsze jest to działanie jedynie i *stricte* językowe. Pomimo wierności przyjętej strategii dyskursywnej Matvejević pozostaje jakby w rozdarciu między świadomością uznakowania rzeczywistości a tęsknotą za nieuwarunkowanym znakowo (nieelitarnym, nieprofesjonalnym) przeżyciem rzeczywistości, więc także między świadomością akademika a świadomością artysty:

Stare fotografie, wykonane przez anonimowych autorów, interesują mnie bardziej niż nowe. [...] Początkującym [fotografom – KM] obca była biegłość, która udawała sztukę. Nie głowili się nad różnicą między rzeczywistością przedstawioną a samą rzeczywistością. Ważniejsza była dla nich Wenecja niż obraz Wenecji. Fotografowanie traktowali raczej jako rozrywkę niż jako zawód. Ich naiwność polegała na sympatii, wiedza na intuicji, sukces przychodził przypadkiem. Oddawali się przedmiotowi, który sami wybierali, i okazji, która wybierała ich. (s. 117)

Chwilami jakby pobrzmiewały w wypowiedziach narratora tezy Hippolyte'a Taine'a sprzed półtora wieku. Taine posłużył się terminem *milieu* na określenie tego, co dziś nazwalibyśmy najpewniej środowiskiem kulturowym, przyrodniczym, społecznym (biorąc pod uwagę czynniki biologiczne, ekonomiczne, historyczne, a nawet klimatyczne), by dojść do wniosku, że literatura jest znakiem pewnego stanu umysłów (ref. za Rewers, 1996, s. 22–25). Tezy Taine'a były wielokrotnie atakowane i krytykowane, i zapewne trudno zgodzić się choćby z tezą o geograficznym źródle sztuki (S. Morawski; ref. za Rewers, 1996, s. 23). Taine'a krytykowano za „klimatologię”, w tym sprowadzanie różnic między malarstwem niderlandzkim a weneckim do kategorii geograficznych. Jeśli jednak do tej tego rodzaju podejmiemy, wyzbywając

się radykalnego determinizmu, pewnie łatwiej będzie zrozumieć nam kolejny przykład podawany przez Matvejevicia na związek przestrzeni/miejsca ze środkami artystycznego wyrazu. Zwróćmy uwagę, że związek ten sankcjonuje dodatkowo język, w którym istnieje słowo *rutilante* określające specyficzny rodzaj czerwieni:

Weneckie zachody słońca często malowano jaskrawymi farbami: żółtą, złotą, różową, czerwoną, płomiennoczerwoną (*rutilante*). [...] Nawykli do swojego miasta i jego wyglądu na co dzień, malarze weneccy żegnali słońce dyskretniej niż cudzoziemcy. Ci ostatni swoją nagłą, nieokielznaną miłość nierzadko przemieniali w orgię, oddając się światłu, zaniedbując cień. Trudno po jednych i drugich malować zmierzchy Wenecji. Jest to właściwie niewykonalne. Ten, kto się jednak zdecyduje, wystawia się na ryzyko. (s. 19)

W zachodniej metafizyce – jak stwierdza Ewa Rewers – doszło do przeciwstawienia *logosu* i metafizyki wraz ze stwierdzeniem, że rozum ludzki ma status wyższy niżli natura. Wystarczy więc człowiekowi rozum i historia. Realność jest fikcyjna, gdyż tworzą ją znaczenia, te zaś nie istnieją poza mówieniem i pisaniem. Język jest więc pierwotny wobec znaczeń, te zaś wobec realności przez nie konstytuowanej.

Kognitywiści Lakoff i Johnson odkryli jednak metaforę przestrzenną nie tylko na obrzeżach, ale w samym centrum dyskursu. Tak oto linearny tekst zyskał swój przestrzenny wymiar. Matvejević przestrzenność językową oddawał nie tylko przez nagromadzenie obcych słów, używanych lokalnie (co wskazywałoby na przestrzeń geograficzną, ale też mentalną i wreszcie dyskursywną, a nawet systemową – zapożyczenia rozsadzają „przestrzeń” systemu danego języka), ile przez ich nieprzekładalność i wieloznaczność (głębia znaczeń – to także wymiar przestrzeni), a wreszcie przez zbliżenie się (a więc ruch w przestrzeni) do szczegółu, pochylenie się nad małym, zdawałoby się nieistotnym przedmiotem, przez umieszczenie przedstawień plastycznych w swojej książce i prostotę syntaktyczną (dającą złudzenie otwartej przestrzeni, spokoju, klarowności). Przedstawienia plastyczne stanowią nie tylko wstęp do „tekstualizacji przestrzeni” (co już stwierdziliśmy), lecz są także świadectwem czyjejś osobistej topografii miejsca. A raczej kom-

promisem między obiektywizmem kartografii/faktografii a subiektywizmem spojrzenia kartografa, fotografa, artysty:

Ten, kto rysuje „plan miasta”, pozostaje w jego granicach. Powinien ukazać szczegółowość przestrzeni – „rybę”, którą przypomina kształtem Wenecja – i ramy mieszczące tę przestrzeń. Ustalić cechy, jakie narzuca przedmiot, i inne, mniej czy bardziej przypadkowe i niezależne. „Uzgodnić historię miasta z historiografią ośrodków miejskich” – zanotował pewien miłośnik anonimowych wedyt. To, co „monumentalne i odświętne”, powinien zatem sprowadzić do równych płaszczyzn i suchych przekrojów, zmniejszyć, pomieścić w określonym porządku i proporcjach. Czasami trzeba się było wyrzec własnego poczucia miary, na tyle, na ile wymagała tego abstrakcja kartograficzna. Pogodzić punkt widzenia mierniczego, konstruktora, urzędnika katastralnego i zwyczajnego kreślarza: geometrię i utopię, topografię i narrację, urbanistykę i wyobraźnię. (s. 130)

Innymi słowy, łączy Matvejević „naiwne” spojrzenie nieprofesjonalisty i XIX-wieczny „geograficzny determinizm” z całkiem współczesnym przekonaniem o ujętykowieniu postrzegania rzeczywistości. Te skrajnie odmienne perspektywy udaje się łączyć pisarzowi, gdyż wszelkim punktem odniesienia czyni on zawsze Wenecję:

Obrazy, pejzaże, przestrzeń, architektura, kształty, ponownie obrazy – na początku i na końcu. Scena jest ta sama, scenografia zmienna. Perspektywa lotu ptaka nie istnieje, nie ma wzniesień – Kampanila to nie piramida. Niezmierzone panoramy trzeba sprowadzić do określonych miar. Patrzeć z bliska i z daleka, raz tak, a raz inaczej – oto pierwsza i ostatnia alternatywa. Na końcu, tak jak na początku, wspólnym mianownikiem wszelkich ujęć i metod jest zawsze Wenecja, „miasto najbardziej niewiarygodne”, oraz jej Laguna. (s. 130)

Związek przestrzeni i dyskursu jest więc dla Matvejevicia niepodważalny, a realna optyka – patrzenie raz z bliska, raz z daleka – staje się podstawą do stworzenia autorskiej metody twórczej.

BIBLIOGRAFIA

- Balcerzan, E. (1998). *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice: „Śląsk”.
- Benjamin, W. (2011). Zadanie tłumacza (tłum. A. Lipszyc). *Literatura na Świecie*, nr 5–6/2011 (478–479), 27–41.
- Czerwiński, M. (2006). Matvejević i talibowie. *Tygodnik Powszechny*, nr 2/2006.
- La Capria, R. (2005). Minimalna Wenecja. W: P. Matvejević, *Brewiarz śródziemnomorski* (tłum. D. Cirlić-Straszyńska) (s. 5–8). Sejny: Pogranicze.
- Derrida, J. (2009). Wieże Babel (tłum. A. Dziadek). W: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia* (s. 373–384). Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Eco, U. (2007). Tryb symboliczny (tłum. M. Woźniak). W: A. Burzyńska, M.P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia* (s. 304–353). Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Matvejević, P. (1987). *Mediteranski brevijar*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Matvejević, P. (2003). *Brewiarz śródziemnomorski* (tłum. D. Cirlić-Straszyńska). Sejny: Pogranicze.
- Matvejević, P. (2005a). *Druga Venecja*. Split: Slobodna Dalmacija.
- Matvejević, P. (2005b). *Inna Wenecja* (tłum. D. Cirlić-Straszyńska). Sejny: Pogranicze.
- Matvejević, P. (2012). *L'altra Venezia* (tłum. G. Scotti). Trieste: Asterios.
- Rapacka, J. (2003). O „Brewiarzu śródziemnomorskim”. W: P. Matvejević, *Brewiarz śródziemnomorski* (tłum. D. Cirlić-Straszyńska) (s. 251–253). Sejny: Pogranicze.
- Rewers, E. (1996). *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Streszczenie: Autorka rekonstruuje obraz Wenecji przedstawiony w powieści-eseju Predraga Matvejevicia pt. *Inna Wenecja*. Powieść tę charakteryzuje wielojęzyczność (zapożyczenia z języka włoskiego i jego dialektów) oraz wielotworzywowość (zawiera bowiem liczne ilustracje, mapy, przedruki zdjęć itp.). Analizie zostają poddane mechanizmy dyskursywne kształtujące wrażenie przestrzeni i świat przedstawiony oraz niejęzykowe (plastyczne) sposoby jej odwzorowania.

Narracja w *Innej Wenecji* jest afabularna, zeseizowana i odhistoryczniona. Powieść łączy gatunki eseju, powieści podróżniczej, leksykonu i portolanu. Charakteryzuje ją minimalizm i wstrzemięźliwość językowa, które są znakami rozpoznawczymi twórczości Predraga Matvejevicia. Przejawiają się one we fragmentaryczności fabuły, wybiórczości motywów, prostocie stylu. Autor koncentruje się na przedstawianiu szczegółu, eksploruje obszary nieznane, pomijane w innych literackich opisach Wenecji. Oryginalność metody twórczej Matvejevicia polega na tropieniu miejsc opuszczonych, nieoczywistych, zdewastowanych. Opisuje więc fragmenty, miasta, przytacza wrywkowe informacje i fragmenty opowieści. Najczęściej stosuje autor figurę wyliczenia, dzięki której opisywane zjawiska są przedstawiane w sposób synchroniczny i niezhierarchizowany.

Punktem wyjścia do podjętych rozważań są koncepcje filozoficzne podejmujące problem związku systemów semiotycznych i różnych rodzajów sztuk z kategorią przestrzenności (Derrida, Rewers, Eco, Taine).

Słowa kluczowe: dyskurs, przestrzeń, Matvejević, miasto, Wenecja