

Edward Balcerzan

Przestrzenie tekstu a teksty przestrzeni

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 71/4, 3-17

1980

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

EDWARD BALCERZAN

PRZESTRZENIE TEKSTU A TEKSTY PRZESTRZENI

Semiotyka nie jest jedyną doktryną inspirującą współczesne badania nad przestrzenią artystyczną. Równie aktywne są tradycje filozoficznych (w Polsce — fenomenologicznych) rozmyślań o spacjalnym porządku świata¹. Nie ulega jednak wątpliwości, iż to przestrzeń właśnie stała się problemem faworyzowanym w semiologicznej teorii sztuki, a w tym także i teorii sztuki słowa². Dlaczego? Poznanie przestrzennej organizacji tekstu literackiego rozwija się tu równoległe do poszukiwania wyznaczników — osobiwie rozumianej — „literackości” przestrzeni realnej. Literatura jest budowaniem przestrzeni; przestrzeń jest nagromadzeniem tekstów — tak by można najkrócej sformułować jedno z fundamentalnych założeń orientacji semiotycznej XX wieku. Orientacja ta chce „czytać” otoczenie człowieka, jak gdyby podlegało ono regułom systemowości języka; pragnie pojmować przestrzeń jako dziedzinę mowy. Jednocześnie dochodzi do odwrócenia tej perspektywy i oto w aktach mowy rozpoznaje się cechy systemowości przestrzennej. Skoro przestrzeń może być (pod jakimiś względami) podobna do tekstu, tekst może przypominać (w jakimś sensie) przestrzeń. Jeżeli istnieją tu uchwytne zależności, to muszą to być zależności obustronne. Mówiąc zaś nieco dokładniej: procesom semiozy przestrzeni realnej odpowiadają w historii badań semiotycznych procesy spacjalizacji tekstów słownych.

Gdyby w tym właśnie kierunku miały się kiedyś rozwinąć studia nad dziejami semiotyki, doszłoby, przypuszczam, do jaśniejszego niż dotąd uporządkowania jej odmian i szkół — wciąż dezorientujących różnorodnością swoich stylów, metod, celów. Przede wszystkim: pery-

¹ Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przekładu dokonała M. Turowicz. Warszawa 1960, s. 287 n.

² Zwłaszcza w najnowszych koncepcjach radzieckiej semiotyki sztuki. Zob. J. Lotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*. Przełożył J. Faryno. W zbiorze: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie E. Janus i M. R. Mayenowa. Warszawa 1975. — Z. Minc, *Struktura „przestrzeni artystycznej” w lirycie A. Błoka*. Przełożył J. Faryno. W: jw.

feriami świadomości semiotycznej okazałyby się wszelkie jednostronne, nie powiązane wzajem ujęcia problemów języka oraz problemów przestrzeni. Im „czyściej”, im „osobniej” rysowałyby się tu nastawienia na sam język lub na samą przestrzeń, tym dalej znajdowalibyśmy się od semiotyki kultury. Byłyby to, zauważmy od razu, peryferia bez granic, gdyż obejmowałyby zarówno naukowe, jak i nienaukowe zespoły przekonań lingwistycznych bądź proksemicznych³. Zarazem wszelkie ciężenia lingwistyki ku proksemice i proksemiki ku lingwistyce, wszelkie potencjalne bodaj prawdopodobieństwa dialogu tych dziedzin zbliżałyby nas do centrum semiotyki. Tu, w centrum, trzeba by usytuować świadome, programowe związania obu dziedzin w jedną całość.

Z historycznego punktu widzenia nie jest, oczywiście, rzeczą obojętną, czy światopogląd semiotyczny — w danym fragmencie dziejów humanistyki — formuje się tak, iż punktem wyjścia są doświadczenia językoznawcze, czy odwrotnie, teoria komunikacji przestrzennej wyprzedza poznanie struktur językowych. Pierwszy kierunek zaznacza się bardzo wyraźnie w *Kursie językoznawstwa ogólnego* Ferdinanda de Saussure'a. Drugi — w ewolucjach poglądów Michaiła Bachtina.

Dla Saussure'a „znak jest najpierw pojęciem językoznawczym, które rozszerza się na niektóre rodzaje faktów ludzkich i społecznych”⁴; naj-silniejszą pokusę stwarza odniesienie języka do zjawisk z zakresu komunikacji przestrzennej, takich jak sygnalizacja wojskowa, alegorie plastyczne, formy grzecznościowe, pantomima. To jest szansa ukonstytuowania nowej nauki: semiologii, powiada Saussure. I semiologia będzie musiała w przyszłości ustalić, czy wszystkie rodzaje ekspresji, a więc również te, które wykorzystują znaki w pełni „naturalne”, znajdują się w granicach jej kompetencji, a co za tym idzie, czy *langue* sprosta wymogom modelu tłumaczącego pozawerbalne systemy porozumiewania się⁵. Dziś tę samą, choć imponująco rozszerzoną wizję świata jako świata znaków projektuje teza o wtórnych systemach modelujących, które znaczą o tyle, o ile nadbudowują się nad językiem naturalnym. W praktyce wymaga to poszukiwania słownika i gramatyki oraz innych homologii lingwistycznych dla kodu architektury, malarstwa, rzeźby. Jak piszą Wiaczesław Iwanow i Władimir Toporow —

³ Zob. E. T. Hall, *Ukryty wymiar*. Przełożyła T. Hołówk a. Warszawa 1978, s. 23: „Głównym tematem tej książki jest przestrzeń społeczna i indywidualna oraz postrzeganie jej przez człowieka. Dla określenia powiązanych ze sobą obserwacji i teorii, dotyczących posługiwania się przestrzenią jako szczególnym wytworem kultury, wprowadziłem termin »proksemika«. W takim znaczeniu będę i ja posługiwał się tym terminem w dalszym ciągu rozważań.

⁴ E. Benveniste, *Semiologia języka*. W zbiorze: *Znak — styl — konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 16 (tłum. K. Falicka).

⁵ *Ibidem*, s. 17—18.

W ten sposób potwierdza się rola języka naturalnego jako podstawowego modelu dla wszystkich tych dziedzin⁶.

Inaczej Bachtin. Podczas gdy o koncepcji Saussure'a oraz kontynuatorów jego idei rzecz by można, iż w niej na początku było słowo, w koncepcji Bachtina słowo jest — na końcu. Aby zrozumieć bohatera utworu literackiego jako „formę przestrzenną”, formę „przedstawioną słowami” i wyjaśnić przestrzenność świata wypowiedzianego w literaturze, Bachtin buduje najpierw teorię widzenia przestrzeni realnej. Myślę o jego rozprawie z pierwszej połowy lat dwudziestych. Jego opozycja „widnokregu” i „otoczenia” różnicuje postrzeganie człowieka, który w danej przestrzeni jest „m n a” lub jest „i n n y m”, okazuje się tedy komponentem plastycznym krajobrazu — wyłącznie w oczach innego, drugiego człowieka.

Możliwe jest dwojakie połączenie człowieka ze światem: od wewnątrz jednostki — jako jej widnokrąg, i z zewnątrz — jako jej otoczenie⁷.

Dysponując rozwiniętą szczegółowo teorią zachowań człowieka wśród ludzi i rzeczy, po dokonaniu wielu oryginalnych ustaleń typu filozoficznego i psychologicznego, Bachtin przechodzi we wspomnianej rozprawie do rekonstruowania językowej przestrzeni artystycznej. Na początku lat dwudziestych wydaje mu się, że przestrzeń artystyczna musi koniecznie oznaczać redukcję doświadczeń człowieka w przestrzeni realnej. Sądzi, że świat przedmiotów przedstawionych w tekście literackim może wystąpić tylko jako otoczenie bohatera, nigdy jako widnokrąg. Merytoryczna wartość tej koncepcji, wielokrotnie i wspaniale modyfikowanej w późniejszych pracach autora *Problemów poetyki Dostojewskiego*, interesuje nas w tym momencie rozważań mniej niż sam plan postępowania badawczego, który stanowi manifestacyjne, w pełni świadome zresztą, odwrócenie semiologii wedle Saussure'a⁸. Modelem wyjaśniającym struktury werbalne, zwłaszcza literackie, okazują się u Bachtina egzystencjalne doświadczenia jednostek i grup, a w kręgu tych doświadczeń olbrzymią rolę odgrywają stosunki proksemiczne.

Ani w powyższej opozycji historycznych szkół semiotyki kultury, ani w innych rozdrożeniach myśli semiotycznej, mniej czy bardziej zbliżonych do polemiki Bachtina z Saussure'em (Saussure a Peirce, Ja-

⁶ В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства в диахроническом аспекте*. W zbiorze: *Труды по знаковым системам*. VIII. Тарту 1977, s. 103.

⁷ М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*. Москва 1979, s. 87.

⁸ Z krytyką „obiektywizmu abstrakcyjnego” teorii Saussure'a wystąpił M. Bachtin w książce *Марксизм и философия языка* (1929; wyd. pod nazwiskiem W. N. Wołoszynowa). A w rozprawie *Слово в поэзии и слово в прозе* (tłum. J. Walicka. „Literatura na Świecie” 1973, nr 6, s. 8) pisał: „Обходит нас язык идеологично наполненный, язык как светопогляд [...]”.

kobson a Mukařovský), nie pojawia się prosta, mechaniczna symetria odwróconych perspektyw. Wydaje się, iż wybór modelu, a więc przestrzeni słowa lub pozasłownych obszarów komunikacji znakowej, decyduje o całym obrazie świata. Wszak i „słowo”, i „przestrzeń” nabierają w przywoływanych tu koncepcjach innej — jeśli nie antynomicznej zgoła względem siebie — treści. Dla Saussure’a słowo to element systemu statycznego, podstawowa cząstka *langue*, a więc byt, który „należy do dziedziny czasu odwracalnego”, jak to nader sugestywnie określił Claude Lévi-Strauss⁹. Dla Bachtina słowo staje się atrakcyjne dopiero w momencie, gdy objawia się jako czyjeś słowo, a zatem reprezentuje nieodwracalny czas historii, jest ekranem ideologii językowej, fenomenem wyłowionym z potoku *langage*. Spadkobierców idei Saussure’a zawsze i przede wszystkim będzie intrygowała uległość przestrzeni wobec językoznawczych kategorii opisu. Będą oni pytali: co w przestrzeni wyodrębnia się jako jej fonem? co stanowi leksykę spacialną? a co frazeologię języka architektury czy języka wystaw sklepowych? itd. Kontynuatorzy Bachtina, odwrotnie, troszczą się głównie i ustawicznie o uległość mowy wobec wprojektowanych w nią doświadczeń człowieczego obcowania z przestrzenią. Ścisłej — z czasoprzestrzenią, z chronotopem¹⁰. Pytają więc: Jak się zmienia struktura słowa, które „pamięta” śmiech karnawałowy? Jak reaguje narracja na otwarcie, a jak na zamknięcie przestrzeni? Itd. Różnice oczekiwań okazują się nie tylko znaczne, ale wręcz fundamentalne. A mimo to, twierdzą, semiotyka w swoim rozwoju zmierza do spotkania obydwu tradycji: Chciałoby się rzec: „za dużo wie” o przestrzeniach tekstu i o tekstach przestrzeni, aby miała nie skorzystać z szansy badań interdyscyplinarnych, a szansę tę daje obustronne „tłumaczenie” doświadczeń tak jednej, jak i drugiej strefy poznania.

Tu rzeczywiście warto sięgnąć po modele tłumaczenia. Bezpośrednia konfrontacja form przestrzeni i form mowy jest niemożliwa. Badacz musi dysponować trzecim elementem, pośredniczącym między obydwoma rzeczywistościami. Jak w translatoologii. Nie wystarczy mu jednak element współwystępujący po jednej i po drugiej stronie badań, który pozwala co najwyżej stwierdzić, iż i tu, i tam jest „tak samo”. Co więcej, poszukiwanie tożsamości — przy jednoczesnym zacieraniu się

⁹ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*. Przełożył K. Pomian. Warszawa 1970, s. 288.

¹⁰ Zob. M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*. Przełożył J. Faryno. W zbiorze: *Wokół problemów realizmu*. Warszawa 1977, s. 16: „Istotne współpowiązanie relacji czasowych i przestrzennych, przyswojonych w literaturze artystycznej, będziemy nazywali chronotopem, co w dosłownym tłumaczeniu oznacza »czasoprzestrzeń«. [...] W literackiej czasoprzestrzeni zachodzi zespolenie oznak przestrzennych i czasowych w sensownej i konkretnej całości. Czas tu się kondensuje, zagęszcza, staje się artystycznie widzialny; przestrzeń zaś ulega intensyfikacji i zostaje wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii”. Tekst niniejszy wiele zawdzięcza inspiracji teorii Bachtina.

niepodobieństw struktur przestrzennych — budzi już dzisiaj niepokój. Niepokoi taka spacjologia, w której „literatura nie stanowi świadectwa ani jedyne, ani nawet najbardziej osobliwego”.

Poetyckie czy narracyjne utrwalenia kulturowych wzorców doświadczania przestrzeni znajdują się w długim szeregu świadectw z tego punktu widzenia analogicznych, żeby wymienić tylko opisy geograficzne, teksty historiografii czy traktaty teologiczne.

— zauważa Janusz Sławiński. I dalej:

problematyka obecnie sygnalizowana wychodzi w ogóle poza świat tworów słownych, ponieważ żywi się w nie mniejszym stopniu manifestacjami rytualnymi, ceremoniałami, etykietami, zabawami, architekturą, urbanistyką, a także zróżnicowaną dziedziną obrazów naocznych: malarskich, rysunkowych, filmowych...¹¹

Ujęcie „translatologiczne” tej problematyki powinno zmienić sytuację. Chodzi o znalezienie pośrednika, a nie jedynie podobieństwa; pośrednika aktywnego w tym sensie, że powoduje on k o n t r a s t y w n e widzenie empirii porównywanych, podobieństwo ukazuje na tle niepodobieństwa. Takim instrumentem-pośrednikiem w interesującym nas zakresie badań semiotycznych jest c z a s. Nie tylko czas, w grę wchodzi wiele innych czynników (ruch, rytm), ale wszystkie one dają się w końcu sprowadzić do aspektu temporalnego, podczas gdy aspekt temporalny nie da się zredukować do żadnego z nich.

Zupełnie elementarnym warunkiem „ujętkowania” przestrzeni realnej jest włączenie w nią czynnika czasowego. Mam na myśli przestrzeń ukształtowaną przez przedmioty podporządkowane człowiekowi, sytuujące się w systemie kultury, a zarazem pogrążone w bezruchu¹². Dodajmy od razu, iż owo podporządkowanie człowiekowi jest niejednorodne, stopniowalne i odnosi się nie tylko do wytworów pracy ludzkiej, lecz także do tworów natury. Chodzi o „miejsca”, które dlatego potrafimy nazwać, że potrafimy zarazem przyporządkować je odniesieniom do kultury: odniesienia te, i tylko one, odróżniają jakiś obszar zadrzewiony jako „sad”, „park”, „las” czy „rezerwat przyrody”. Trzeba mostu, powiada Martin Heidegger, aby rzeka oraz jej brzegi stały się składni-

¹¹ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*. W zbiorze: *Przestrzeń i literatura*. Wrocław 1978, s. 12.

¹² Jest to jedna zaledwie, najbliższa, jak sądzę, świadomości potocznej możliwość widzenia przestrzeni — jako kombinacji rzeczy i odległości między nieruchomymi rzeczami. Rozwijając myśl Halla, pisze D. Ratajczak w artykule *Przestrzeń domu w dramacie i teatrze* („Pamiętnik Literacki” 1978, z. 2, s. 108): „Przecież postrzegamy właśnie przedmioty, nie zaś znajdującą się pomiędzy nimi przestrzeń, choć paradoksalne, że mówiąc i myśląc o przestrzeni, myślimy właśnie o pustych miejscach między przedmiotami, miejscach przeznaczonych dla ruchu”. Ruch rzeczy i ludzi w przestrzeni stwarza nowe sytuacje semiotyczne, podobnie jak język, który istnieje w przestrzeni realnej w postaci napisów; sytuacje te wymagają analiz odrębnych, nieobojętnych także i dla badacza literatury.

kami „miejsca”, które konstytuują przestrzeń kultury, przestrzeń budowania, mieszkania, myślenia.

Most „lekko i mocno” góruje nad rzeką. Nie tylko łączy on już istniejące brzegi. Brzegi ujawniają się jako brzegi dopiero wtedy, gdy są złączone mostem. Brzegi nie leżą bowiem niezależnie od siebie po obu stronach rzeki, lecz odnoszą się do siebie nawzajem — właśnie dzięki mostom¹³.

Na tym przykładzie — jeżeli uznamy jego trafność — można pokazać proces semiotyzacji form przestrzennych oraz tego procesu aspekt temporalny. Dopóki most komunikuje wyłącznie własną funkcję praktyczną, własne przeznaczenie, dopóty jest „znakiem samego siebie”¹⁴, a więc zaprzeczeniem znaku *sensu stricto*: znak musi kierować naszą myśl ku rzeczywistości znajdującej się poza nim! Tą rzeczywistością odniesienia semiotycznego mogłaby być rzeka (z jej brzegami), ale nie ta, którą widzimy pod mostem, jednocześnie z nim, lecz w c z e ś n i e j s z a niż most, sprzed ujarzżenia mostem, „dzika”. Nie jest nam ona dana bezpośrednio — pojawia się za pośrednictwem wysiłku interpretacyjnego, który każe rozumieć most jako „poprawkę” wprowadzoną do natury. Natura, rzeka, obiekt oznaczany, znajduje się w istocie teraz poza mostem jako znakiem: ale poza nie przestrzennie, lecz czasowo.

Analogiczną prawidłowość, dotyczącą już nie relacji natura—kultura, lecz stosunków w obrębie przestrzeni kultury, zauważa Umberto Eco, gdy zastanawia się nad heurystycznymi jakościami architektury miejskiej. Jego zdaniem, nowe dzieła architektoniczne kierują myśl użytkownika w stronę dzieł wcześniejszych: choćby dlatego, że wszelkie nowatorstwo percypujemy jako krytykę stylów i konwencji zastanych.

¹³ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Wybrał, opracował [...] K. Michalski. Warszawa 1977, s. 324 (tłum. K. Michalski).

¹⁴ Pojęcie przedmiotu jako „znaku samego siebie” nie jest w semiotyce jednoznaczne. Czy ma rację R. Barthes, który twierdzi, że „z chwilą powstania społeczeństwa wszelkie użycie czegokolwiek staje się swym własnym znakiem”? (cyt. za: U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*. Przełożył A. Weinsberg. Warszawa 1972, s. 274). Czy nie rozszerza to nadmiernie obszaru interwencji semiotycznych? „Nikt nie może wątpić, że dach służy przede wszystkim do przykrycia, a szklanka do takiego zbierania płynu, by potem łatwo było go przeleknąć. Są to stwierdzenia tak oczywiste i bezsporne, że dziwna mogłaby się wydawać chęć dopatrzania się [w tym] za wszelką cenę aktu komunikacji [...]” (cyt. jw., s. 272). W moim odczuciu rozpoznanie funkcji praktycznej przedmiotu nie jest jeszcze przyjęciem komunikatu. Znak konstytuuje się w momencie wytrącenia rzeczy z jej praktycznej funkcjonalności. Wedle J. Lotmana (*Семiotика сцены*. „Театр” 1980, nr 1, s. 93) „znakiem samego siebie” jest przedmiot na wystawie sklepowej, zwłaszcza gdy towarzyszy mu napis „dekoracja” czy „towarów z wystawy nie sprzedaje się”. Dlatego wystawa tak łatwo staje się kombinacją fotografii lub plastycznych wizerunków sprzedawanych przedmiotów, tekstów słownych, cyfr i indeksów i autentycznie realnych rzeczy — wszystkie one występują w funkcji znakowej”. Lecz przedmiot na wystawie kieruje uwagę poza siebie, a więc i jest, i nie jest „znakiem samego siebie”.

Każde prawdziwe dzieło architektoniczne przynosi coś nowego — nie tylko przez to, że jest dobrą „maszyną mieszkalną” lub że konotuje określoną ideologię zamieszkiwania, lecz i przez to, że dzięki samemu swemu istnieniu konotuje poprzednie sposoby i ideologie zamieszkiwania¹⁵.

Mamy oto jak gdyby dwie strony tego samego procesu semiozy przestrzeni realnej. Albo przedmiot staje się znakiem wśród przedmiotów, ponieważ jest od nich późniejszy, albo rzeczywistość otaczającą dany przedmiot trzeba sobie pomyśleć jako wcześniejszą, aby przedmiot ten stał się jej znakiem. Tak czy inaczej, włączenie czynnika temporalnego — rozsuniecie przestrzeni w czasie — okazuje się w przebiegach semiozy *conditio sine qua non*. Zagęszczenie relacji typu „wcześniejszy—późniejszy” powoduje, że produkty wcześniejsze również potęgują swoją semiotyczność i jakże często wydają się skierowanymi do nas przesłaniami dawnych epok. Zdaniem Bachtina, dopiero wiek XVIII w Europie jest silnym rozbudzeniem poczucia czasu w przestrzeni, a genialnym urzeczywistnieniem tego procesu są przeżycia Goethego utrwalone w jego pismach.

Prosta styczność (*neben einander*) przestrzenna zjawisk była mu głęboko obca, on ją nasycił, przesywał cza s e m, odsłaniał w niej stawanie się, rozwój [...]. Współczesność — w przyrodzie i w życiu ludzkim — uobecnia mu się jako istotna różnoczesność: jako przeżytki czy relikty różnych szczebli i formacji przeszłości i jako zaczątki mniej lub bardziej odległej przyszłości¹⁶.

Dziś ten mechanizm percepcyjny skłonni bylibyśmy traktować jako normę turystycznego przeżywania świata w systemie kultury masowej. Poszukiwanie zabytków, a także śladów prehistorii danej miejscowości — w muzeach regionalnych, wyostrzone widzenie nawarstwień czasowych w budowlach czy całych dzielnicach, kiedy to znakiem czasu bywa nie tylko stan substancji budowlanej, ale i podział przestrzeni, odległości między domami oraz uformowania tych odległości, wszystko to należy nieomal do elementarza turysty XX wieku.

Wypada zgodzić się z tezą Jana Mukařovskiego, który twierdził już w latach trzydziestych, iż najsilniejszy impuls semiotyczny w obcowaniu z architekturą daje stylizacja.

Komunikat zawarty w dziele architektury [...] widoczny staje się dopiero wtedy, kiedy budowla markuje inną funkcję niż ta, którą pełni: dom czynszowy w kształcie pałacu, fabryka na kształt zamku itp. Markowane przeznaczenie (pałac, zamek) staje się wtedy prawdziwym komunikatem dla odbiorcy¹⁷.

¹⁵ Е с о, *op. cit.*, s. 321.

¹⁶ Бахтин, *op. cit.*, s. 208.

¹⁷ J. Mukařovsk ý, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*. W: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Wybór, redakcja [...] J. Sławiński. Warszawa 1970, s. 115 (tłum. J. Baluch). Ten sam problem analizuje M. Głowiński w rozprawie *O stylizacji* (w: *Style odbioru*. Kraków 1977, s. 176—177).

Zwróćmy uwagę, iż teza Mukařovskiego jest potwierdzeniem naszej intuicji, a zarazem wzbogaceniem procesu semiozy o nowy jej wariant — uzależniony od konfiguracji temporalnych wprojektowanych w konfiguracje spacialne. Stylizacja to rozsunięcie w czasie, udawanie dawności, imitowana historyczność.

Analizowane transformacje przestrzeni w czasoprzestrzeń pozwalają jej znaczyć w trzech wymiarach semiotycznych. W wymiarze semantyki, gdyż są „wychyleniem się” poza daną bezpośrednio formę przestrzenną — w kierunku jakiejś innej empirii. W perspektywie syntaktyki, bo „różnoczesność przestrzeni”, by posłużyć się terminem Bachtina, wyłania rozmaite porządki, wobec których określa się znak. W aspekcie pragmatyki, ponieważ proces „rozsunięć czasowych” jest wysiłkiem interpretacyjnym użytkownika, który może potęgować lub osłabiać owo „widzenie czasu w przestrzeni”, a więc i widzenie w niej tekstów. Sądzę nadto, że to samo kryterium daje się zastosować także do czwartego — estetycznego — wymiaru znaku: do napięcia między znakiem a jego substancją¹⁸. Oddzielenie substancji od formy, pomyślenie sobie materiału, z którego dana rzecz jest zrobiona, jako czegoś od niej odrębnego, a zatem — znów! — wcześniejszego, ma charakter hipotezy na temat procesu tworzenia tej formy. Przedmiot będący znakiem własnej substancji to nie to samo co przedmiot będący znakiem siebie samego: tylko w pierwszym wypadku dochodzi do wtrącenia w porządek znaczeń, znaczeń estetycznych.

Semiotyczna rola czasu daje o sobie znać nie tylko wtedy, gdy pojawia się czas wyobrażony, ale i wtedy, gdy bierzemy pod uwagę *c z a s o d b i o r u*. Wspominałem o turystycznych „czytaniach” przestrzeni. To nie przypadek, iż najdogodniejszą dydaktyczną sytuacją, która pozwala wytłumaczyć mechanizm semiozy, jest sytuacja zwiedzania miasta. Piśze Aleksander Wallis:

Dla obserwatora, który porusza się po ulicach i placach, miasto jawi się w postaci niewyczerpanej ilości krajobrazowych widoków i perspektyw, a jednocześnie w postaci wielu warstw informacyjnych¹⁹.

Jeżeli przestrzeń, w tym wypadku przestrzeń miejska, ma zakomunikować człowiekowi organizującą ją myśl urbanistyczną, poinformować o obowiązujących w niej przepisach, odsłonić różnicowanie miejsc — zabawy i powagi, bezpieczeństwa i zagrożenia, świętości i zwyczajności itd. — musi rozwinąć się w czasie. W trakcie zwiedzania, wędrówki, włóczęgi — z planem lub bez planu²⁰ — formy przestrzenne mogą sta-

¹⁸ Szerzej o tym piszę w szkicu *Estetyka: czwarta część semiologii* („Teksty” 1979, nry 2, 5).

¹⁹ A. Wallis, *Informacja i gwar. O miejskim centrum*. Warszawa 1979, s. 101.

²⁰ O roli planu w „czytaniu” miasta zob. J. Błóński, *Miasta*. „Teksty” 1972, nr 1, s. 80 n.

wać się elementami syntagm, czyli *sui generis* „wypowiedziami”, uzyskiwać znaczenie metafor bądź metonimii²¹. Jak już wspomniałem, brzydota i piękno przestrzeni, owe „widoki i perspektywy” krajobrazów, wcale nie muszą być przeciwstawiane „wartościom informacyjnym”, z chwilą bowiem gdy całe miasto doświadczamy jako rozwijający się w czasie przekaz semiotyczny, jego walory widokowe stają się dla nas nośnikami informacji estetycznej. I nawet estetyka środowiska naturalnego staje się także składnikiem „komunikatu”: o tyle, o ile uzależnia się od sztucznego świata rzeczy zbudowanych przez człowieka (o czym już była mowa).

Marshall MacLuhan utrzymuje, iż architekturę i rzeźbę tym wyrażniej odbieramy jako rodzaje komunikacji pozasłownej, im dobitniej odczuwamy ich aspekt sensualny, zwłaszcza kinetyczny (a więc uwarunkowany przez czas). Ruch wokół rzeźby przywodzi na myśl takie sposoby komunikacji, jak taniec, gest, poza.

A architektura jest formą rzeźby. Podobnie najwspanialszymi i najbardziej znaczącymi rzeźbami Ameryki Północnej są jej autostrady. Forma sztuki ziemi. [...] W czasie jazdy po autostradzie odczuwa się kinetyczny charakter przestrzeni. Ruch wzdłuż zwojów, skrętów, w górę, w dół lub pęd naprzód kreują doświadczenie pozawizualne²².

W tej niesłychanie przenikliwej obserwacji kumulują się wszystkie poruszone dotąd kwestie. Związek tego, co estetyczne w przestrzeni i w jej doznawaniu zmysłowym, z tym, co znaczące, i związek semiotyki przestrzennej z ruchem: z włączeniem elementu czasowego.

Z kolei warunkiem „uprzestrzennienia” tekstu werbalnego jest zatrzymanie czasu, w którym rozwija się dany tekst. Nie potrafimy w pełni zrekonstruować przestrzeni językowej, zanim nie dojdzie do wyłączenia z przekazu — jego temporalności. Analiza konfiguracji spacjiowych wypowiedzi słownej to analiza wypowiedzi gotowej, skończonej: w praktyce to oznacza, że do rekonstrukcji przestrzeni możemy przystąpić po przeczytaniu całości, gdy wygaśnie procesualność tekstu i to, co w lekturze było fazą przebiegu, etapem rozwoju, interwałem działania się — stanie się „miejscem”, „stroną” czy „piętrzem”. Oto jeden z najbardziej oryginalnych przykładów spacjiacji dokumentu mowy (można w tym zresztą widzieć także semiozę przestrzeni; obydwie perspektywy są prawomocne): Erwin Panofsky demonstruje związek pomiędzy

²¹ Zob. M. Porębski, *Ikonosfera*. Warszawa 1972, s. 164: „jako część otaczającego świata obiekt architektoniczny staje się jego obrazem metonimicznym — reprezentuje go, łączy się z nim i komunikuje. Jako przeciwstawna reszcie świata całość jest obrazem metaforycznym: upodabnia się lub wyróżnia w stosunku do całości analogicznych, zyskując sobie wśród nich własną indywidualną wagę i odpowiedni status znaczeniowy”.

²² *Wywiad z Marshalllem MacLuhanem*. Przeprowadziła [...] A. Passakas-Dancker. „Teksty” 1979, nr 2, s. 137.

sztuką gotycką a scholastyką. Porównuje kompozycję traktatu scholastycznego do kompozycji architektonicznej kościoła gotyckiego. Okazuje się to, owszem, wykonalne, ale w odniesieniu do „przestrzeni” dzieła gotowego, które już się odbyło, rozegrało się w czasie od początku do końca, i w swym spełnieniu lekturowym, w jednoczesności wszystkich swoich faz ujawnia takie cechy, jak symetria układu, „system odpowiadających sobie wzajem części i ich dalszych podziałów”²³, itp. I dlatego może być porównywane do budowli z przestrzeni realnej.

Rzecz znamienita, że przestrzeń jako problem specyficznie literacki narzuca się uwadze badaczy — najwcześniej i najintensywniej — tam, gdzie czas już został zatrzymany: wolą twórcy. Dotyczy to wprawdzie innej odmiany czasu niż czas tekstu (jego trwania w przebiegu lektury), odnosi się do wewnętrznych przepływów czasowych świata przedstawionego, ale potwierdza tę samą regułę. Gdy milknie czas, zaczyna mówić przestrzeń. Prawidłowość tę zaobserwowano w poetykach nastawionych na deskryptywne możliwości mowy, a zatem w poemacie opisowym, w prozie naturalistycznej o rozbudowanych scenach czy w zdążającej do achronii „nowej powieści” francuskiej²⁴. Tu najenergiczniej objawia się „przestrzeń jako siła antyfabularna”²⁵, a więc także i antytemporalna.

Wspomniałem o dwóch odmianach czasu i przestrzeni. Ile ich jest naprawdę? i co znaczy słowo „naprawdę” w odniesieniu do zjawisk formujących się w wyobraźni? w wyobraźni zdeterminowanej przez konwencje i przewyżczającej ich ograniczenia? Przyjmijmy, iż tyle jest w literaturze odmian czasu, ile istnieje w niej potencjalnie odmian przestrzeni. Nie ma w strukturze wypowiedzi literackiej możliwości ukonstytuowania się przestrzeni poza systemem napięć temporalnych. Przestrzeń to rezultat unieruchomienia czasu; czas to prawdopodobieństwo przeistoczenia się w układ spacji.

W świetle powyższych założeń sygnałami spacji tekstu byłyby wszelkie działania retardacyjne. Retardacja poprzez opis (krajobrazu, wnętrza pomieszczenia, wyglądu postaci) to najbardziej oczywisty, ale wcale nie jedyny sposób hamowania akcji. Bieg akcji to bieg powiadomień o akcji; każde włamanie do narracji powiadamiającej o rozwoju wydarzeń przedstawionych, wszelkie zatrzymanie opowiadania o tych wydarzeniach, splątanie wątków, spotęgowanie niejasności, przerwanie relacji dygresją, rozważaniami na tematy abstrakcyjne, coś w rodzaju „rozmów istotnych” Stanisława Ignacego Witkiewicza czy *Traktatu o manekinach* w *Skleпах cynamonowych* Brunona Schulza,

²³ E. Panofsky, *Architektura gotycka i scholastyka*. W: *Studia z historii sztuki*. Wybrał J. Białostocki. Warszawa 1971, s. 42 (tłum. P. Ratkowska).

²⁴ Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1976, s. 353.

²⁵ Sławiński, *op. cit.*, s. 20.

są retardacjami. *Ergo*: możliwościami przestrzeni, jej rozmaitych wariantów w strukturze dzieła literackiego. Lecz skoro tak, to znaczy, że wcale nie tylko poetyki deskryptywne — w rodzaju poetyki sceny powieściowej czy poematu opisowego — wylaniają spacyjność tekstu, przeciwnie, gatunki zdominowane przez fabułę są również gatunkami „przestrzennymi”, gdyż nie ma fabuły bez retardacji; akcja w stanie czystym jest prawdopodobna w sensie teoretycznym, ale w praktycznych urzeczywistnieniach pisarskich brak retardacji oznaczałby brak dramatyzmu; przestrzeń staje się w tych gatunkach partnerem postaci, traci charakter „siły antyfabularnej” i okazuje się siłą fabułowórczą.

Powieść podróżnicza. Fabuła rozwija się tu w przestrzeni ciągłej, która składa się z szeregu miejsc zamkniętych lub, dokładniej, zamykających bohatera, hamujących bieg podróży. Istota konfliktu polega na tym, że bohater-podróżnik usiłuje przekształcić ciągłość przestrzeni zamkniętej w ciągłość przestrzeni otwartej. Bohater chce oszukać naturę, natura oszukuje bohatera. Bohater odmyka jeden obszar i natychmiast popada w zamknięcie innego obszaru, który znów przerywa peregrynację. Rzecz w tym, żeby każde zamknięcie było różne od poprzedniego, a doświadczenie zdobyte podczas pokonywania przegród przestrzennych w jednej sytuacji (huragan, zamieć, powódź) powinno się okazać nieprzydatne w sytuacji nowej (uszkodzenie pojazdu, choroba bohatera). Piszę „powinno” mając na myśli strategię sukcesu prozy podróżniczej. Sukces czytelniczy jest założeniem tego gatunku, powieść podróżnicza musi być ciekawa, musi się podobać. Co to znaczy? Z punktu widzenia spacjologii znaczy to, że i każda kolejna decyzja bohatera — będąca fortem w grze z przestrzenią, i każdy nowy sposób uwięzienia bohatera w przestrzeni zamkniętej — nie są w pełni przewidywalne, lecz zachowują określony procent „życiowego” prawdopodobieństwa. Interesująca nas odmiana gatunkowa różnicuje się (i dlatego żyje) i przekształca się w rozmaitych zakresach, np. powieść przedstawiająca podróże kosmiczne łączy prawdopodobieństwo „życiowe” z prawdopodobieństwem hipotezy naukowej lub paranaukowej; wszystkie zróżnicowania są tu związane bezpośrednio nie tylko z konfliktem temporalnym, ale także z konfliktem spacyjnym.

Podróż urojona w kompozycji sternowskiej powoduje odwrócenie reguł czasoprzestrzennych powieści podróżniczej. Tutaj przestrzeń otaczająca bohatera nie walczy z nim, jest otwarta dla peregrynacji. Przeszkodami okazują się skomplikowania w przestrzeni wewnętrznej bohatera. Bohater sam siebie oszukuje, sam przekształca faktyczne otwarcie przestrzeni w jej urojone zamknięcie. Przestrzeń wewnętrzna realizuje się tu jako przestrzeń opowiadania. Opowiadanie o podróży hamuje bieg podróży. Ruch w słowie narracyjnym pochłania energię bohatera-narratora i w jakimś sensie zastępuje ruch w przestrzeniach pozasłownych. Powieść podróżnicza korzysta z pewnej bierności prze-

strzeni wewnętrznej, a eksponuje aktywność przestrzeni zewnętrznej; natomiast powieść o podróży urojonej (lub, jak u Sterne'a, prawie urojonej)²⁶ — odwrotnie: aktywizuje przestrzeń *psyche* bohatera, pozbawia aktywności przestrzeń gór i mórz, prerii i tundry, itp.

Jeżeli możliwe są takie charakterystyki odmian gatunkowych, które nie tylko wyznaczają funkcje przestrzeni literackiej, ale wydobywają opozycje form przestrzennych i uświadamiają przemienność relacji między przestrzeniami a bohaterami, to może literatura żywi się wcale precyzyjną gramatyką spacialną, a genologia korzysta z paradygmatu stosunków przestrzennych?

Z całą pewnością teza ta jest prawdziwa w odniesieniu do skodyfikowanych gatunków narracyjnych. W paradygmacie stosunków przestrzennych odnotujmy dla przykładu — obok już omówionych — takie opozycje, jak opozycja przestrzeni „zagęszczonej” i „rozrzedzonej” (w opowieści marynistycznej będzie to konflikt przestrzeni statku i przestrzeni oceanu), opozycja przestrzeni natury, która nie stawia zasadniczych przeszkód bohaterowi, i przestrzeni obyczajowości, która krępuje bohatera i prowokuje do buntu (powieść łotrzykowska). Badacze powiedzieli już sporo o spacialnej gramatyce prozy kryminalnej²⁷. I tu także opozycje odmian gatunkowych są opozycjami przestrzennymi. W odmianie detektywistycznej przestrzeń jest nie tylko zamknięta, odcięta od reszty świata, ale też jednaka dla zbrodniarza i detektywa. Przestępca dlatego wymyka się detektywowi, że ma te same możliwości ruchu w przestrzeni zamkniętej, i dlatego w końcu zostaje zdemaskowany, że nie wykorzystuje wszystkich szans tożsamości przestrzeni własnej i przestrzeni ścigającej go sprawiedliwości. W odmianie „gangsterskiej” czy, w Polsce, „milicyjnej”, przestrzeń przestępcy jest otwarta, nieomal bez granic, i wskutek tego jest ona „zamknięta” dla ścigającego. Miejsce przestępcy znajduje się „wszędzie”, jest niewidoczne. Miejsce detektywa znają wszyscy, łącznie z przestępcą. Detektyw może pokonać zbrodniarza w jeden tylko sposób: gdy własną sytuację przestrzenną „przekazać” zbrodniarzowi, a sytuację przestrzenną zbrodniarza zaanektuje dla siebie. (Czyż reguła ta nie tłumaczy pojawiającego się raz po raz w powieści gangsterskiej zmieszania etyk ściganego i ścigającego?) Związanie gra-

²⁶ Reguły tej konwencji obnażają naśladowania i pastisze. Zob. Z. Sinko, wstęp w: L. Sterne, *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*. Przełożyła A. Glinczanka. Wrocław 1973, s. LXIV—LXV (BN II 174): „W r. 1826 ukazał się dowcipny anonimowy *pastiche*: *A Sentimental Journey by a Sterne Shade*. Opisano tu podróżnego, który stojąc u stóp wzgórza waha się, czy iść, czy też nie iść na zabawę zorganizowaną przez burmistrza Londynu. Wciąż zatrzymują go różne dostrzegane rzeczy [...]. Do końca opowiadania podróżny nie rusza się z miejsca”. Podobnie — polska anonimowa *Podróż autora z Warszawy do wód przez niego samego napisana* z r. 1820 — zob. *ibidem*, s. LXXIX: „był to wojaż, który zakończył się tuż za bramami stolicy”.

²⁷ Np. A. Martuszevska, *Krajobrazy sprawiedliwości*. „Teksty” 1973, nr 6.

matyki spacji z gramatyką genologiczną wydaje się zadaniem w pełni wykonalnym. Poprzestańmy na podanych wyżej charakterystykach: można ich dać znacznie więcej.

Gatunek jest tym właśnie, co pozwala godzić sprzeczności statyki i dynamiki dzieła. Funkcjonuje jako schemat dzieła gotowego, a więc jak gdyby tekst „przeczytany” w swych najważniejszych dążeniach, i zarazem ma charakter scenariusza weryfikowanego przez każdorazową lekturę konkretnego utworu, która w dowolnym momencie „tłumaczy” czas na przestrzeń, ruch na układ form spacji. Można powiedzieć nadto, iż przestrzeń w gatunkach skodyfikowanych wyznacza normy spójności tekstu. Jeżeli niespójność zrozumiemy — za Marią Renatą Mayenową — jako „wszelkie zachwianie równowagi między różnymi stopniami języka używanego w danym tekście”²⁸, to szansą pokonania niespójności musi być rzeczywistość spoza mowy, zewnętrzna wobec niej lub przez nią kreowana. Może to być przestrzeń przedstawiona, a także przestrzeń przedstawiająca; może to być każdy wariant przestrzeni literackiej.

Kwestię tę już poruszano. Badając wiersze awangardowe Erazm Kuźma doszedł do słusznej konkluzji:

każda niespójność przestrzenna prowadzi do niespójności tekstu, chociaż nie każda niespójność tekstu musi ujawniać się w niespójności przestrzeni²⁹.

Dzieje się tak dlatego, że organizacja spacji może przeciwstawić się sytuacji wśród słów utworu literackiego, ponieważ ma oparcie w doświadczeniach proksemicznych człowieka, a te z kolei nie są regulowane wyłącznie przez prawa języka, są natomiast w dużej mierze materiałem komunikacji pozasłownej. Zwracałem już na to uwagę. Lecz przestrzeń staje się regulatorem spójności wcale nie jako reprodukcja wszelkich doświadczeń proksemicznych: przestrzeń może decydować o spójności tylko wtedy, gdy — na co także już zwracałem uwagę — określa się wobec systemu utrwalonych w pamięci literackiej³⁰, jasnych opozycji,

²⁸ M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wyd. 2, uzupełn. i popr. Wrocław 1979, s. 313.

²⁹ E. Kuźma, *Przestrzeń w poezji awangardowej a problem spójności tekstu*. W zbiorze: *Przestrzeń i literatura*, s. 264.

³⁰ Zob. Hall, *op. cit.*, s. 133: „Jaki byłby rezultat, gdyby zamiast rozpatrywać obrazy stworzone przez autora jako pewne konwencje literackie, rozważać je jako pewne wzorcowe systemy przypomnień, wyzwajające w czytelniku określone obrazy? W tym celu należałoby poznawać literaturę nie tylko dla przyjemności czy też dla uchwycenia wątku czy intrygi, lecz poznawać ją z pełną świadomością również i po to, aby zbadać zasadnicze składniki przekazów, jakie autor przesyła czytelnikowi po to, by mógł on stworzyć własne doznania przestrzenne. [...] wielcy pisarze postrzegają i komunikują znaczenie przestrzeni jako jednego z ważnych kulturowo elementów w stosunkach międzyludzkich”. Autor pasjonującego wykładu reguł proksemiki najwyraźniej nie zdaje sobie sprawy z tego, czym zajmuje się dziś wiedza o konwencjach literackich. Od dawna nie jest ona ani sprawą „przyjemności” li tylko, ani „uchwyceniem wątku i intrygi”. Konwencja określa

ich paradygmatu. Nie ma zatem racji Kuźma, gdy powiada: „Spójność jest jedna, sposobów jej zakłócania jest mnóstwo [...]”³¹. Istnieje tyle spójności, ile dyrektyw scalania tekstu, ile przepisów dobrej roboty pisarskiej — wprojektowanych w genologię.

Zapytajmy najpierw, czy kategoria spójności może być stosowana w odniesieniu do doświadczenia przestrzeni realnej. Z punktu widzenia wyobraźni semiotycznej odpowiedź na to pytanie musi być twierdząca. Jeżeli ikonosfera coś „mówi”, jej „mowa” podlega regułom koherencji lub stanowi ich naruszenie. Spójność tekstu przestrzeni otaczającej człowieka to fenomen autokomunikacji jednostki bądź grupy ludzkiej; podobnie jak w interpretacji przekazów werbalnych, tak i w scalaniu znaków proksemicznych decyzja należy do „owej świadomości porządkującej, która stanowi warunek spójności tekstu”³². Oczywiście, jest to świadomość wielorako zdeterminowana, a jej doznania autokomunikacyjne nie są — lub są w sytuacjach wyjątkowych — samowolą czy kaprysem fantazji. Antropologia wie od dawna, iż ta sama (w sensie fizycznym) przestrzeń wywołuje nader zróżnicowane emocje i bywa rozumiana rozmaicie — w zależności od typu kultury. Inaczej pojmuje otaczające go krajobrazy człowiek religijny, inne są normy orientacji w przestrzeni człowieka niereligijnego, powiada Mircea Eliade, a przecieź trudno kwestionować „różnorodność religijnego doświadczenia przestrzeni”³³, jak i wielorakość jej odczuwań laickich. Ile „stylów odbioru” tekstów spacji, tyle odmian spójności pożądanej, poszukiwanej przez człowieka w przestrzeni.

Z kolei trzeba zapytać, jak kształtują się relacje między porządkami spójnościowymi przestrzeni literackiej a sposobami scalania znaków w przestrzeni pozaliterackiej. Z góry można przewidzieć, że nie będą to relacje niezmiennie, raz na zawsze zakrzeple w jakimś uniwersalnym systemie norm. Przeciwnie. Stosunek między poczuciem spójności przestrzeni życia a modelem spójności przestrzeni literatury to zagadnienie, które może rozstrzygać poetyka historyczna, co znaczy, że nie rozstrzygnie się go nigdy w sposób ostateczny, zawsze bowiem mogą pojawić się nowe, niespodziewane proksemiki i zaskakujące, niezwykle architektury świata powieściowego czy lirycznego. W schematycznym, jakże uproszczonym zarysie dałoby się wyodrębnić trzy zasadniczo odmienne relacje.

dokładnie to, o co chodzi Hallowi: sposób komunikowania „ważnych kulturowo elementów w stosunkach międzyludzkich”. Konwencja każe zarazem pamiętać, iż ów sposób tak samo jest uzależniony od tradycji literackiej, jak i od języka naturalnego, co — powołując się na hipotezę Sapira i Whorfa — sam Hall uporczywie w swojej książce akcentuje (np. na s. 129—132).

³¹ Kuźma, *op. cit.*, s. 263.

³² Mayenowa, *op. cit.*, s. 267.

³³ M. Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*. W: *Sacrum — mit — historia. Wybór esejów*. Wyboru dokonał M. Czerwiński. Przełożyła A. Tarkiewicz. Warszawa 1970, s. 93.

1. Literatura apeluje do jakiegoś jednego i jednolitego systemu orientacji proksemicznych. Odwzorowanie tego systemu daje gwarancję spójności świata przedstawionego. W poszczególnych realizacjach tej zasady rozmaite okazują się stopnie semiotycznej wyrazistości przestrzeni zobrazowanej w utworze. Jeżeli odzwierciedla się potoczną, zdroworoządkową, zbanalizowaną wiedzę o przestrzeni realnej, to wyrazistość semiotyczna takiego odzwierciedlenia bywa na ogół słaba, zatarta: nie stanowi problemu ani dla pisarza, ani dla czytelnika, ani dla postaci. Jest jakieś „miejsce akcji”, jest jakieś „tło zdarzeń”, to oczywiste, ale i neutralne w poetyce dzieła. Z chwilą zaś, gdy system orientacji proksemicznych odznacza się czymś oryginalnym, staje się przedmiotem refleksji lub wyzwala spór, polemikę itd., semiotyczność przestrzeni przedstawionej zostaje spotęgowana.

2. Literatura odwołuje się jednocześnie do dwóch lub więcej systemów kultury przestrzennej, aktywizuje różne, najczęściej sprzeczne zespoły doświadczeń proksemicznych oraz proksemicznych przekonań. Dialog odwzorowanych systemów z reguły silnie „semiotyzuje” przestrzeń literacką, jej warianty oświetlają się wzajem i uwyrażniają. Dzieje się tak np. w *Mistrzu i Małgorzacie* Michaiła Bułhakowa, a zwłaszcza w scenach „dwuprzestrzennych”, gdy te same przedmioty i pomieszczenia okazują się na przemian bytami „z tego świata” i „nie z tego świata”. Tu odwzorowanie — nawet najwierniejsze — systemów proksemicznych nie daje efektu spójności. Spójność może być uzyskana ponad przestrzeniami; musi być spójnością ich gry, a zatem reguły gry międzyprzestrzennej określają stopień koherencji dzieła.

3. Literatura wykorzystuje doświadczenia porażek semiotycznych człowieka w obcowaniu z przestrzenią realną. Odwołuje się do pamięci o takich sytuacjach, które były błędzeniem w przestrzeni, utratą orientacji, poczuciem obcości i „niekomunikatywności” krajobrazu. Owe porażki semiotyczne mogą wywoływać irracjonalne podejrzenie, iż „nie rozumiemy” terenu, ponieważ teren „nie chce” zostać przez nas zrozumiany, złośliwie przeciwdziała naszym poczynaniom. Im uporczywiej „semiotyzujemy” przestrzeń zagubienia, tym natrętniej jej znaki, które nas zwodzą, jej teksty, które oszukują, nabierają złowieszczonego charakteru. Wydają się albo bełkotem, albo złą wolą — czyją?... Genialnym odwzorowaniem takich właśnie zdarzeń i podejrzeń jest *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego. Lecz również liczne gatunki prozy popularnej, w których przestrzeń jest partnerem postaci, można interpretować jako wykorzystanie proksemicznych niepowodzeń człowieka. Niepowodzenia proksemiczne każą nam oceniać teksty przestrzeni jako teksty niespójne. Wynikałoby z tego, że literatura potrafi przekształcić także i niespójność semiotyki przestrzeni rzeczywistej w spójne opowieści o grze człowieka z przestrzenią.