

Jurij Łotmano

Tekst i struktura audytorium

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 82/1, 235-241

1991

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.

JURIJ ŁOTMAN

TEKST I STRUKTURA AUDYTORIUM

Pogląd, że każdy komunikat jest adresowany do pewnego określonego audytorium i że tylko w jego świadomości może się w pełni zrealizować, nie jest czymś nowym. Często przytacza się zabawne zdarzenie z biografii znanego matematyka, P. L. Czebyszewa. Na jego odczyt poświęcony matematycznym aspektom kroju zjawiała się nieprzewidziana publiczność: krawcy, modne damy itd. Jednakże już pierwsze zdanie mówcy: „Przypuśćmy dla uproszczenia, że ciało ludzkie ma formę kuli”, zmusiło ich do ucieczki. Na sali pozostali tylko matematycy, którzy w takim początku nie dostrzegli niczego dziwnego. Tekst „wybrał” sobie audytorium, formując je na swój obraz i podobieństwo.

Rzeczą znacznie ciekawszą jest zwrócenie uwagi na konkretne mechanizmy wzajemnych relacji tekstu i jego adresata. Jasne, że przy rozbieżności kodów odbiorcy i nadawcy (ich zbieżność możliwa jest wyłącznie jako teoretyczne założenie, nigdy praktycznie w pełni nie realizowane) tekst komunikatu ulega deformacji w trakcie jego dekodowania przez odbiorcę. Jednakże w danym wypadku chcielibyśmy zwrócić uwagę na inny aspekt tego procesu — na to, jak komunikat oddziałuje na odbiorcę, zmieniając jego oblicze. Zjawisko to związane jest z tym, że wszelki tekst (a zwłaszcza artystyczny) zawiera w sobie element, który chcielibyśmy nazwać obrazem audytorium, i że ten obraz audytorium aktywnie wpływa na realną publiczność, stając się dla niej pewnym normotwórczym kodem. Ten ostatni narzuca się świadomości audytorium i staje się dla niego normą jego własnego wyobrażenia o sobie, przenosząc się ze sfery tekstu do sfery realnego zachowania zbiorowości kulturowej.

[J. M. Łotman (ur. 1922), historyk i teoretyk literatury, semiotyk kultury, profesor uniwersytetu w Tartu, członek-korespondent Brytyjskiej Akademii Nauk, wiceprezes Międzynarodowego Towarzystwa Semiotycznego, redaktor naczelny „Trudow po znakovym sistiemam” (dotychczas ukazały się 23 tomy). Opublikował m.in. *Lekcyi po strukturnoj poetikie* (1964), *Struktura chudożestwiennogo tieksta* (1970; przekład polski A. Tanalskiej, 1984), *Siemiotika kino i problemy kino-iskusstwa* (1973; przekład polski J. Faryny, T. Miczki, 1983).

Przekład według: J. M. Łotman, *Tiekst i struktura auditorii*. „Trudy po znakovym sistiemam” 9, Tartu 1971, s. 55—61.

W ten sposób pomiędzy tekstem a publicznością kształtuje się relacja, która nie charakteryzuje się pasywnym odbiorem, lecz posiada naturę dialogu. Mowa dialogowa wyróżnia się nie tylko istnieniem wspólnego kodu w dwu stykających się ze sobą wypowiedziach, ale także w spólną pamięcią nadawcy i odbiorcy¹. Niespełnienie tego warunku czyni tekst nieczytelny. Trzeba tu powiedzieć, że wszelki tekst nie tylko składa się z kodu i komunikatu, ale także posiada nastawienie na określony typ pamięci (strukturę pamięci i charakter jej wypełnienia).

Z tego punktu widzenia można wyodrębnić dwa typy działalności językowej. Jedna skierowana jest ku abstrakcyjnemu odbiorcy, którego pojemność pamięci jest taka jak u przeciętnego nosiciela danego języka. Druga zwrócona jest do konkretnego rozmówcy, którego osoba mówiąca widzi, a pisząca zna osobiście, i którego pojemność pamięci indywidualnej jest nadawcy doskonale znana. Tego przeciwstawienia dwóch rodzajów działalności językowej nie należy utożsamiać z antytezą: „pisemna forma mowy — ustna forma mowy”². Takie utożsamienie zaprowadziło np. J. Vacheka do pojmowania relacji „fonem/grafem” i „komunikat ustny/komunikat pisemny” jako relacji należących do tego samego typu. Z tej pozycji Vachek polemizuje z de Saussure’em, wskazując na sprzeczność, jaka istnieje między twierdzeniem o niezależności faktów językowych od materialnej substancji ich wyrażenia („jeśli znaki i ich relacje stanowią jedyną wartość, to powinny one otrzymać jednakowe wyrażenie w jakimkolwiek materiale, w tym także w pisemnych *par excellence* znakach literowych”) a wyraźną strukturalną odrębnością w naturze pisemnych i ustnych komunikatów („w przeciwieństwie do tego należy wskazać na tę okoliczność, że wypowiedzi pisemne — przynajmniej w kulturalnych zbiorowościach językowych — ujawniają pewną niezależność w stosunku do ustnych”)³. Naturę tej ostatniej antynomii Vachek wyjaśnia następująco: „Wypowiedź ustna polega na tym, żeby jak najbardziej bezpośrednio reagować na ten czy ów fakt; pisemna zaś wypowiedź utrwała stosunek do tej czy owej sytuacji na dłuższy okres”⁴.

Jednakże grafem i tekst (pisany ręcznie lub drukowany) są zjawiskami z gruntu odmiennymi. Grafem należy do kodu językowego i jest rzeczywiście obojętny wobec swego materialnego ucieleśnienia. Tekst zaś jest funkcjonalnie specyficznym komunikatem. Można udowodnić, że cechy odróżniające komunikat pisemny od ustnego uwarunkowane są nie

¹ Por. O. G. Riewzina, I. I. Riewzin, *Siemioticzeskij eksperiment na scenie. (Naruszenije postulatata normalnogo obszczenija kak dramaturgiczeskij prijom)*. „Trudy po znakovym sistiemam” 5, Tartu 1971, s. 240 n.

² Por. J. Vachek: *K problemie piśmiennogo jazyka*. W zbiorze: *Pražskij lingwisticzeskij kružok*. Moskwa 1967; *Piśmiennyy jazyk i pieczatnyj jazyk*. W: jw. — J. Baudouin de Courtenay, *Ob odnoszenii russkogo piśma k russkomu jazyku*. Pietierburg 1912.

³ Vachek, *K problemie piśmiennogo jazyka*, s. 527.

⁴ *Ibidem*, s. 528.

tyłe przez technikę eksplikacji, ile przez stosunek do funkcjonalnego przeciwstawienia: „oficjalne — intymne”. Cechę tę określa nie materialna, bezpośrednia realność tekstu, lecz jego stosunek do tekstów przeciwstawnych funkcjonalnie. Takimi przeciwstawieniami mogą być: „ustne — pisemne”, „wydrukowane — nie wydrukowane”, „ogłoszone *ex cathedra* — informacja poufna”. Wszystkie powyższe przeciwstawienia mogą być sprowadzone do opozycji „oficjalne = autorytatywne — nieoficjalne = nieautorytatywne”. Znamiennie, iż przy zestawieniu opozycji „ustne — pisane (rękopiśmienne)” oraz „pisane (rękopiśmienne) — drukowane” rękopiśmienne w jednym wypadku występuje jako funkcjonalny ekwiwalent „drukowanego”, a w drugim — „ustnego”.

Wydaje się jednak, że wybór tych funkcjonalnych grup zależy od charakteru adresata konstruowanego przez sam tekst. Komunikacja z rozmówcą możliwa jest tylko pod warunkiem istnienia pewnej wspólnej pamięci. Pod tym względem występują jednak zasadnicze różnice między tekstem skierowanym do każdego adresata a tym, który ma na uwadze konkretną i osobiście znaną mówiącemu postać. W pierwszym wypadku zakres pamięci adresata konstruowany jest jako obligatoryjny dla każdej osoby posługującej się danym językiem. Jest on pozbawiony pierwiastka indywidualnego. Jest abstrakcyjny i zawiera w sobie tylko pewne niezbędne minimum. Jasne, że im uboższa jest pamięć, tym bardziej szczegółowy, obszerniejszy winien być komunikat, nie dopuszczający elips i przemilczeń. Tekst oficjalny konstruuje abstrakcyjnego adresata, jedynie nosiciela wspólnej pamięci, pozbawionego osobistego oraz indywidualnego doświadczenia. Taki tekst może być skierowany do wszystkich i do każdego, a wyróżnia się szczegółowością, brakiem domysłów, skrótów i aluzji oraz przybliżeniem do normatywnej poprawności.

Inaczej zbudowany jest tekst przeznaczony dla osobiście znanego adresata, dla postaci, która dla nas nie jest oznaczana przez zaimek, lecz przez imię własne. Zakres pamięci adresata i charakter jej zawartości jest nam znany i bliski. W tym wypadku nie ma żadnej potrzeby przeładowywania tekstu zbędnymi szczegółami, które już znajdują się w pamięci adresata. Wystarczy aluzja, żeby je zaktualizować. Będą więc szeroko stosowane konstrukcje eliptyczne, lokalna semantyka, skłaniająca do tworzenia „domowej”, „intymnej” leksyki. Tekst będzie oceniany nie tylko miarą zrozumiałości dla danego adresata, lecz i stopniem niezrozumiałości dla innych⁵. W ten sposób orientacja na taki lub inny typ pamięci adre-

⁵ Utożsamienie komunikatu ogólnie zrozumiałego, adresowanego do wszystkich i do każdego, z komunikatem oficjalnym i autorytatywnym jest właściwe tylko pewnej orientacji kulturowej. W kulturach przypisujących najwyższe charakterystyki aksjologiczne tekstom przeznaczonym do obcowania z Bogiem (pochodzącym od Boga i skierowanym ku Bogu) wyobrażenie o bezgraniczności pamięci jednego z uczestników komunikacji może uczynić tekst całkowicie ezoterycznym

sata każe uciekać się albo do „języka dla innych”, albo do „języka dla siebie” — do jednej z dwóch przeciwstawnych potencji strukturalnych kryjących się w języku naturalnym. Znając zatem tylko w pewnym zakresie pakiet kodów językowych i kulturowych, można na podstawie analizy danego tekstu określić jego nakierowanie — czy jest on zwrócony do „swojego” czy też do „cudzego” audytorium. Rekonstruując charakter „wspólnej pamięci” koniecznej dla jego rozumienia otrzymujemy „obraz audytorium” ukryty w tekście. Z tego wynika, że tekst zawiera w sobie zwinięty system wszystkich ogniów łańcucha komunikacyjnego i podobnie jak wydobywamy z niego pozycję autora, możemy też zrekonstruować na jego podstawie idealnego czytelnika. Tekst rozpatrywany nawet w izolacji (ale ma się rozumieć, przy istnieniu określonych wiadomości na temat struktury kultury, która go wytworzyła) stanowi najważniejsze źródło sądów o jego własnych związkach pragmatycznych.

Problem ten swoiście komplikuje się i nabiera szczególnego znaczenia w odniesieniu do tekstów artystycznych.

W tekście artystycznym orientacja na pewien typ pamięci zbiorowej, a zatem i na strukturę audytorium, nabiera zasadniczo innego charakteru. Przestaje ono być rzeczą implikowaną automatycznie, a staje się znaczącym (czyli wolnym) elementem, który swoje stosunki z tekstem może układać na podobieństwo gry.

Zilustrujemy to paroma przykładami z poezji rosyjskiej XVIII i początku XIX wieku.

W hierarchii gatunków poetyckich XVIII w. decydującym czynnikiem było przekonanie o tym, że wartość poezji zależy od stopnia abstrakcyjności adresata, do którego się ona zwraca. Osoba, do której został skierowany wiersz, jest konstruowana jako nosiciel maksymalnie abstrakcyjnej — ogólnokulturowej i ogólnonarodowej — pamięci⁶. Nawet gdy idzie o całkowicie realnego i osobiście znanego poecie odbiorcę, istniejący kanon poetyckości wymagał, żeby zwracać się do niego tak, jak gdyby adresata i autora łączyła wspólna pamięć jedynie jako członków tego samego państwa i użytkowników tego samego języka. Konkretny adresat awansuje na skali wartości, przemieniając się w „jednego ze wszystkich”. Przykładowo W. Majkow rozpoczyna wiersz skierowany do hrabiego Z. G. Czernyszewa następująco:

*O ty, słuczajami ispytanyj gieroj,
Kotorogo widal woźdiom rossijskij stroj*

Trzecia osoba wciągnięta do takiego aktu komunikacyjnego ceni w komunikacie właśnie jego niezrozumiałość — znak swego wtajemniczenia. Tutaj niezrozumiałość utożsamiona zostaje z autorytatywnością.

⁶ Przy tym mowa tu nie o realnej pamięci ogólnonarodowej zbiorowości, lecz o pewnej idealnej pamięci idealnej narodowej całości, rekonstruowanej na podstawie XVIII-wiecznych teorii.

*I znajet, kakowa dusza twoja wielika,
Kogda ty diejstwowal protiwu Fridierika!
Potom, kogda monarch siej nam sojuznik stal,
On chrabrost' sam twoju i razum ispytal*⁷.

[O ty, przypadkami doświadczony bohaterze, / W którym wodza upatrywało rosyjskie wojsko / I wie, jak wielka jest twoja dusza, / Gdyś występował przeciw Fryderykowi! / Potem, gdy ten monarch stał się naszym sojusznikiem, / On sam poznał twoją odwagę i rozum.]

Zakłada się, że fakty z biografii Czernyszewa nie tkwią w pamięci Czernyszewa (ponieważ nie ma ich w pamięci innych odbiorców) i w skierowanym do niego wierszu poeta powinien przypomnieć i wyjaśnić, kto to jest Czernyszew. Nie można opuścić tych znanych zarówno autorowi, jak i odbiorcy informacji, ponieważ przesunęłoby to uroczyste posłanie do prestiżowo niższego szeregu tekstów nieartystycznych, skierowanych do realnej osoby. Nie mniej charakterystyczne są przypadki skrótów w analogicznych tekstach. Kiedy Dierżawin układał lapidarny napis na grobowiec Suworowa: „Tu leży Suworow”⁸, to wychodził z założenia, iż wszystkie informacje, które — zgodnie z rytuałem — mogłyby być wyryte na nagrobku, są wpisane we wspólną pamięć historii i państwa, mogą zatem zostać opuszczone.

Przeciwstawny biegun stanowi strukturalizacja audytorium dokonywana przez teksty Puszkina. Puszkini świadomie opuszcza jako rzeczy znane lub zastępuje aluzją w drukowanym tekście, adresowanym do każdego czytelnika, to, co z góry było wiadome jedynie nielicznemu kręgowi wybranych przyjaciół. Tak oto we fragmencie *Kobiety* (z pierwotnego wariantu IV rozdz. *Eugeniusza Oniegina*) znajdują się wersy:

*Słowami wieszczego poeta
Skazat' i mnie pozwoleno:
Tiemira, Dafna i Lileta —
Kak son, zabyty mnoj dawno*⁹.

[Słowami wieszczego poety / I mnie powiedzieć wolno: / Temira, Dafnis i Lilith — / Jak sen przeze mnie dawno zapomniany.]

Dzisiejszy czytelnik, chcąc się dowiedzieć, kto kryje się za „wieszczym poetą”, sięga po komentarz i stwierdza, że chodzi tu o Delwiga i fragment jego wiersza:

*Tiemira, Dafna i Lileta
Dawno, kak son zabyty mnoj
I ich dla pamiaty poeta
Chranit lisz stich udacznoj moj*¹⁰.

[Temira, Dafnis i Lilith / Dawno jak sen już zapomniałem / I dla pamięci poety / Przechowuje je jedynie mój udany wiersz.]

⁷ W. Majkow, *Izbrannyje proizwiedienija*, Moskwa—Leningrad 1966, s. 276.

⁸ G. Dierżawin, *Stichotworienija*, Leningrad 1947, s. 202.

⁹ A. S. Puszkini, *Połnoje sobranije soczinienij*, T. 6. Moskwa 1937, s. 647.

¹⁰ A. Delwig, *Niezdannnyje stichotworienija*, Pietierburg 1922, s. 50.

Nie należy jednak zapominać, że wiersz ten został opublikowany dopiero w 1922 r. Wiersz ten w r. 1827 nie był opublikowany i współcześni, jeśli mieć na uwadze podstawową rzeszę czytelników lat dwudziestych w. XIX, nie znali go, ponieważ Delwig odnosił się do swych wczesnych wierszy wyjątkowo krytycznie, drukował je bardzo powściągliwie, a odrzuconych nie rozpowszechniał w odpisach.

Puszkin zatem odsyłał czytelników do tekstu, o którym wiedziało się, że nie był znany. Jaki to miało sens? Rzecz w tym, że pośród potencjalnych czytelników *Eugeniusza Oniegina* znajdowała się niewielka grupa przyjaciół Puszkina z Liceum (wiersz Delwiga został napisany w Liceum) i, być może, wąskie grono przyjaciół z okresu policealnego, dla których aluzja była przejrzysta. W tym kręgu wiersz Delwiga z pewnością był znany.

W ten sposób Puszkiniowski tekst oczywiście dzieli audytorium na dwie części: jedną, niezmiernie małą, dla której tekst jest zrozumiały i bliski, oraz na rzeszę zwykłych czytelników, którzy wyczuwali w nim aluzję, lecz nie byli w stanie jej rozszyfrować. Jednakże rozumienie faktu, iż tekst wymaga od czytelników bycia w intymnej zażyłości z poetą, zmuszało czytelników do tego, by w wyobraźni sytuowali się właśnie w takiej relacji do tych wierszy. W rezultacie tekst wywoływał jeszcze jeden efekt: stawiał każdego czytelnika w pozycji bliskiego przyjaciela autora, dzielącego z nim szczególną, jedyną wspólnotę pamięci i z tego powodu zdolnego do porozumiewania się aluzjami. Czytelnik był tu włączany do gry przeciwstawnej do takiej, jaką jest nazywanie niemowlęcia oficjalnym imieniem, co przenosi bliskich ludzi w pozycję „każdego” (por.: „Iwan Siergiejewicz! — powiedział mąż dotykając palcem jego podbródka. Znów zasłoniłam szybko Iwana Siergiejewicza. Nikomu oprócz mnie nie wolno było na niego długo patrzeć”)¹¹, analogicznej do użycia przez dorosłych i dalekich ludzi „dziecięcego” imienia innego dorosłego człowieka.

Jednakże w realnym akcie mowy użycie przez kogoś środków pochodzących z języka oficjalnego albo intymnego (ściślej: z hierarchii „oficjalność — intymność”) uwarunkowane jest przez pozajęzykową postawę wobec mówcy czy słuchacza. Tekst artystyczny zaznajamia audytorium z systemem pozycji w tej hierarchii i pozwala mu na swobodne przemieszczanie się w okienka wskazywane przez autora. Przekształca on czytelnika na czas trwania lektury w człowieka, którego stopień znajomości z autorem ustala arbitralnie sam autor. A więc autor zmienia zakres pamięci czytelniczej, ponieważ podczas odbioru tekstu audytorium — dzięki konstrukcji pamięci ludzkiej — może „przypomnieć sobie to, co nie było mu znane”.

¹¹ L. N. Tołstoj, *Szczęście rodzinne*. Przełożyła E. Słobodnikowa. Warszawa 1982, s. 232.

Z jednej strony autor narzuca audytorium naturę jego pamięci, z drugiej zaś — tekst przechowuje w sobie obraz audytorium¹². Uważny badacz może go wydobyć, analizując tekst.

Przełożył *Bogusław Zytko*

¹² Z tym się wiąże zasadniczo różny charakter adresowania tekstu artystycznego i nieartystycznego. Tekst nieartystyczny jest czytany (w normalnej sytuacji) przez tego, do kogo został skierowany. Czytanie cudzych listów oraz przekazów przeznaczonych dla innych jest etycznie naganne. Tekst artystyczny z reguły odbierany jest nie przez tego, do kogo jest adresowany: wiersz miłosny staje się przedmiotem drukowanej publikacji, dziennik intymny lub proza epistolarna są podawane do powszechnej wiadomości. Za jedną z roboczych właściwości tekstu artystycznego można uznać rozbieżność między formalnym a realnym adresatem. Dopóki wiersz zawierający wyznanie miłosne znany jest tylko tej jedynej osobie, która wzbudziła w autorze to uczucie, dopóty tekst funkcjonalnie nie występuje jako artystyczny. Dopiero publikacja w czasopiśmie czyni go dziełem sztuki. Boris Tomaszewski wyraził niegdyś sugestię, że Puszkina ofiarował pani Kern wiersz, którego adresatką dawno już być przestała. W tym wypadku nastąpił proces odwrotny: tekst artystyczny był funkcjonalnie zawężony do faktu biograficznego (publikacja znów przemieniła go w fakt sztuki; należy podkreślić, że decydujące znaczenie ma tu nie stosunkowo przypadkowy fakt publikacji, lecz nastawienie na publiczne wykorzystanie). Pod tym względem perlustrator czytający cudzą korespondencję doświadcza emocji, które w jakiejś mierze dają się porównać z estetycznymi. Por. w *Rewizorze* (M. Gogol, *Rewizor. Komedia w 5 aktach*. Przełożył J. Tuwim. Wstępem i objaśnieniami opatrzył A. Walicki. Wrocław 1966, s. 18. BN II 78) rozmyślenia poczmistrza: „arcyciekawa lektura... Czasem się taki list trafi, że po prostu rozkosz, opisane są różne pasażerze... i jakie nieraz budujące! Lepsze niż w »Moskiewskich Wiadomościach«”. „Gra z adresatem” to właściwość tekstu artystycznego. Jednakże właśnie takie teksty, adresowane jak gdyby nie do tego, kto się nimi posługuje, stają się dla czytelnika szkołą przeistaczania się, ucząc go zdolności do zmian punktu widzenia przy odbiorze tekstu i grania różnorodnymi typami pamięci społecznej.