



Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska* 

WYBRANE ZAGADNIENIA EDYTORSTWA DRAMATÓW POWOJENNYCH I WSPÓŁCZESNYCH – W ODSŁONIE DRUKOWANEJ I CYFROWEJ

SŁOWA KLUCZOWE

edytorstwo dramatów powojennych i współczesnych; edytorstwo naukowe; naukowa edycja cyfrowa; gatunki dramatyczne; struktura dramatu; płynny tekst dramatu; seria „Dramat Polski. Reaktywacja”; *Cyfrowa edycja polskiego dramatu powojennego i współczesnego*

Zagadnienia edycji dramatów rzadko bywają podejmowane osobno w teorii edytorstwa, a źródłem wiedzy na temat problemów i ich rozstrzygnięć pozostają edycje naukowe dzieł zebranych uznanych polskich pisarzy, których spuścizna obejmuje utwory dramatyczne¹. Może to wynikać z podstawowego założenia teoretycznego, które kategorii genologicznych nie umieszcza w orbicie zainteresowań *stricte* tekstologicznych/edytorskich, a rozważania nad nimi przypisuje naukom o literaturze, które badają dzieła literackie, a nie sam tekst (Loth 2006: 16). Bardziej realnym powodem wydaje się jednak rozpatrywanie wyjątkowości dramatu jedynie w kategoriach odrębnego układu graficznego, który z kolei bywa uznawany za konwencję wydawniczą.

* Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska – dr, Instytut Badań Literackich PAN, ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warszawa, <https://orcid.org/0000-0001-9698-9076>; e-mail: agnieszka.kramkowska-dabrowska@ibl.waw.pl

¹ Przywołajmy tu przykładowo tomy dramatów Stefana Żeromskiego w opracowaniu Justyny i Zbigniewa Golińskich, Justyny Kołodziejczyk, Beaty Utkowskiej, Grażyny Legutko, wchodzące w skład *Pism wszystkich* pod red. Zbigniewa Golińskiego i Zdzisława Jerzego Adamczyka oraz dramaty Stanisława Ignacego Witkiewicza wydane przez Janusza Deglera jako część *Dzieł zebranych*.

Celem niniejszego artykułu nie jest jednak opracowanie ścisłych wytycznych odnośnie sposobu wydawania dramatów, ale wykazanie, że pewne cechy konstytutywne dramatu jako rodzaju literackiego warte są uwzględnienia w procesie przygotowywania edycji krytycznej. Wiele spostrzeżeń oraz przykładów, które przywołam, zawdzięczę uczestniczeniu w projekcie NPRH „Dramat polski. Reaktywacja” oraz jego kontynuacji, prowadzonych w latach 2012–2023 w Ośrodku Badań nad Polskim Dramatem Współczesnym Instytutu Badań Literackich PAN pod kierunkiem Jacka Kopcińskiego. Przedsięwzięcie zaowocowało wydaniem dwudziestu tomów dramatów wybitnych polskich pisarzy powojennych (w ramach serii „Dramat Polski. Reaktywacja”) oraz przygotowaniem *Cyfrowej edycji polskiego dramatu powojennego i współczesnego* dostępnej na platformie *tei.nplp.pl*.

Podwójny status ontologiczny dramatu

Dobrochna Ratajczakowa, posługując się tytułem komedii Carla Goldoniego, nazywała dramat „sługą dwóch panów” (Ratajczakowa 1990: 80). Ta metafora oddaje istotę dwoistej natury dramatu jako dzieła przypisanego literaturze, w swojej warstwie słownej kreującego fikcyjny świat przedstawiony, a jednocześnie przekazującego autorską wizję jego prezentacji i uwikłanie w system znaków teatralnych. Projekt inscenizacji, sytuacja i konwencja teatralna, nawet stopnień ujawniania się tych informacji są nieodzownym składnikiem dzieła, które określamy mianem dramatu. Zdając sobie sprawę ze sporów o naturę dramatu między teoretykami literatury i teatru, możemy koncyliacyjnie, bo podążając za definicjami słownikowymi, których autorami są zarówno literaturoznawcy, jak i teatrologi, uznać podwójny, literacko-teatralny status ontologiczny dramatu, który znajduje odzwierciedlenie w jego warstwie słownej. Mówiliśmy dotąd o dramacie jako dziele literackim – a pojęcie dzieła nie jest wszak tożsame z tekstem będącym przedmiotem badań tekstologicznych i opracowań edytorskich (Górski 1975: 14–20). Skoro jednak podwójny status dramatu znajduje odzwierciedlenie w kształcie słownym utworu, to jasne jest, że przełoży się także na zapis językowo-brzmieniowej warstwy dzieła, stając się tym samym przedmiotem badań tekstologicznych i edytorskich.

Dramat jako dzieło w ciągłym ruchu

Ukierunkowanie dzieła dramatycznego – jako utworu literackiego – ku innej dziedzinie sztuki i odmiennym mediom niż druk sprawia, że jest ono bardzo podatne na zmiany i adaptacje. Autor widząc swoją sztukę na scenie lub biorąc udział w przygotowaniu premiery – niejednokrotnie podejmuje decyzje o kolejnych przekształceniach utworu. Może go to wieść nawet do reinterpretacji

własnego dzieła, dzięki ujrzeniu bohaterów sztuki w świetle rampy i usłyszeniu ich słów wcielonych w realne głosy aktorów. Stało się tak w przypadku *Dnia gniewu* Romana Brandstaettera: po premierze teatralnej autor postanowił, że inaczej rozdzieli partię chóru, ale jednocześnie, modyfikując dialogi, zmienił charakterystykę jednej z postaci. Z kolei Władysław Terlecki, już po obejrzeniu *Dwóch głów ptaka* w Teatrze Polskim w Warszawie, zanotował na kserokopii programu teatralnego pomysł na niemą scenę², którą później wykorzystał, pisząc scenariusz przeznaczony dla Teatru Telewizji³.

Kiedy mówimy o dramacie jako dziele w ciągłym ruchu, warto przywołać *Kartotekę* i *Kartotekę rozrzuconą* Tadeusza Różewicza. Do dramatu, który został opublikowany w 1960 roku poeta powrócił po ponad trzydziestu latach, podczas pracy z aktorami wrocławskiego Teatru Polskiego. Tak powstała *Kartoteka rozrzucona*, złożona z fragmentów *Kartoteki*, dopisanych scen oraz fragmentów różnych komunikatów medialnych. Płynność tekstu, niezamykanie się w ramach jednej formy, twórczy *recycling* to hasła wywoławcze całej twórczości Różewicza (Bukowiecka 2017: 161–182). Jednak ten eksperyment pisarski i teatralny jednocześnie, gest rozrzucenia fiszek z kartoteki, posłuży nam za graniczny przykład kontaktu pisarza ze sceną.

Intencja dramatopisarza

W rozważaniach genologicznych nad dramatem mowa jest o utworze literackim „przeznaczonym na scenę” bądź „pisanym z myślą o wystawieniu na scenie”. W definicji gatunku zawarto więc informację o zamierzeniu autorskim⁴, które w przypadku wyboru formy dramatycznej ma poważniejsze konsekwencje niż kiedy autor decyduje się na formę prozatorską czy poetycką. Twórca wpisuje bowiem w swoje dzieło literackie znaki świata teatralnego, które trwale współtworzą literacką strukturę i warstwę znaczeń utworu, a jednocześnie są rodzajem otwarcia na jego realizację sceniczną, wejście w przestrzeń sztuki teatru. Autor bardzo często planuje włączyć dramat do dwóch obiegu: literackiego i teatralnego, chce ujrzyć go zarówno w druku, jak i w realizacji sceniczej. Te dwa tory mogą bieć równolegle, przeplatać

² Dokument w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Archiwum Władysława Terleckiego. *Sztuki teatralne: Dwie głowy ptaka*. Akc. 98/07.

³ W. Terlecki, *Dwie głowy ptaka*, scenariusz dla Teatru Telewizji, reż. Wojciech Wójcik, data premiery spektaklu: 22.02.1993. Egzemplarz scenariusza przechowywany w Dziale Dokumentacji Aktowej TVP.

⁴ Mówiąc o definicjach, warto wspomnieć powracającą w ostatnich latach dyskusję teoretyczną nad edytorskim pojęciem „intencji twórczej autora” (Budrowska 2006: 118–121; Prussak 2020: 31–43).

się lub być tożsame. Wiele zależy od założeń twórczych pisarza, jego rozumienia literatury i teatru, w dużej mierze także od okoliczności zewnętrznych.

Leon Płoszewski, edytor *Dzieł zebranych* Wyspiańskiego, nazywał egzemplarze teatralne, przygotowane przez pisarza z myślą o konkretnej realizacji scenicznej, „ślepy m tor tragedii” (Płoszewski 1958: 278). Wyspiański inaczej bowiem opracowywał tekst dramatu przeznaczony dla czytelnika od tekstu, który miał posłużyć inscenizatorom. Różnice można dostrzec w formułowaniu didaskaliów, stylistyce dialogów oraz w interpunkcji – skierowanej do aktorów jako dyspozycja wykonawcza lub podporządkowanej regułom logiczno-składniowym w druku (Mayenowa 2013, Prussak 2023). Dlatego Maria Prussak proponowała, aby w egzemplarzu teatralnym zobaczyć „tor nie tyle ślepy, co odrębny, równoległy” (Prussak 2023: 89–90). Przyjmując taki punkt widzenia, nie należy zatem zaliczać egzemplarza teatralnego do rejestru odmian tekstu. Po drugiej stronie tych rozstrzygnięć można postawić twórczość Różewicza, który stwierdzał dobitnie: „Sam fakt realizacji jest dla mnie sprawą drugorzędną. Sprawą najważniejszą jest rozegranie dramatu na papierze” (Różewicz, Puzyna 1969: 101), zaś *Kartotekę rozrzuconą*, będącą efektem autorskiego eksperymentu teatralnego, opublikował w jednym wydaniu z *Kartoteką* w 1997 roku i w podobnym układzie w *Utworach zebranych* (2005, za wydaniem z 2001 roku).

Dramatopisarze powojenni i współcześni, o których piszę, nie mieli okazji tak jak Różewicz pracować bezpośrednio nad realizacją swoich sztuk. Własną wizję sceniczną lokowali w utworach dramatycznych, które ogłaszali drukiem i próbowali zainteresować nimi ludzi teatru. Warto wspomnieć, że w „Dialogu”, najważniejszym czasopiśmie publikującym współczesne dramaty, niezmiennie respektowano zasadę ustaloną przez Adama Tarna: przyjmowano do druku tylko te utwory, które nie miały jeszcze swojej premiery teatralnej. W praktyce jednak zdarzało się, że opracowanie redakcyjne i przygotowania do realizacji scenicznej odbywały się równolegle. Jeśli nawet uznamy, że jednoczesność tych działań nie miała bezpośredniego wpływu na proces twórczy, to jednak znajdzie ona odzwierciedlenie choćby w charakterystyce przekazów tekstowych, które będą przedmiotem zainteresowania edytora. To z kolei postawi go przed trudnymi pytaniami: czy ma do czynienia z wariantem tekstu, z dokumentem przynależącym do dziełziny innej sztuki, czy może z odrębnym utworem.

Dramat do druku – egzemplarz dla teatru

[...] dociekiłość wydawcy naukowego, mającego świadomość, że wszelkie zabieganie o informację na temat towarzyszących danemu piarstwu wydarzeń i okoliczności powstawania dzieł pozwoli mu lepiej odczytać tekst, nie może być limitowana (Goliński 1981: 7).

Edytor dzielący przekonanie Zbigniewa Golińskiego dołoży starań, aby poznać historię tekstu, podejmie się także odtworzenia sytuacji wydawniczej i teatralnej dramatu. W tym celu dotrze także do archiwów teatralnych. Można tam znaleźć: maszynopis autorski dramatu lub maszynopis sporządzony w teatrze na podstawie autorskiego przekazu, egzemplarz cenzorski, reżyserski, inspicjencki czy egzemplarze aktorskie. Szczególnie istotny jest maszynopis zawierający tekst dramatu przekazany przez autora do teatru. Może on być jednocześnie egzemplarzem cenzorskim, zawierającym skreślenia i inne ingerencje cenzury oraz pieczęcie GUKPPiW. Zdarza się i tak, że na egzemplarz autorski naniesione są ręcznie zmiany poczynione przez reżysera, a dopiero egzemplarze inspicjencki i suflerskie zawierają tekst już przetworzony, na nowo przepisany, choć ze skreśleniami i poprawkami zapisywanymi w toku prac nad spektaklem. Rekonstrukcja „tekstu inscenizacji”, czyli tekstu wygłoszonego na scenie, będzie polegała na nakładaniu na siebie kolejnych warstw dopisków. Z kolei edytor dramatów będzie raczej warstwy te zdejmował, aby dotrzeć do tekstu autorskiego. Zwłaszcza, że właśnie taki egzemplarz teatralny może okazać się jedynym przekazem niepublikowanym, służącym jako przekaz kontrolny w edycji dzieła, które miało np. tylko jedno wydanie. Jeśli zaś dramat nie był publikowany za życia autora, rozstrzygnięcia edytorskie staną się jeszcze bardziej skomplikowane. W edycji dzieł wszystkich danego pisarza jako *ineditum* najpewniej zasili on ostatnie tomy takiego wydawnictwa. Wiele też będzie zależało od tego, czy uda się edytorowi wyraźnie oddzielić ścieżkę teatralną od wydawniczej w procesie twórczym pisarza, w jego myśleniu o dramacie, a przede wszystkim – wśród dostępnych przekazów. Przeanalizujmy przykład. Dramat *Mirakle* Henryka Bardijewskiego był ogłoszony drukiem tylko raz, w lipcowym numerze „Dialogu” z 1984 roku. Dziesięć miesięcy później odbyła się premiera sztuki w Teatrze Polskim w Warszawie (reż. Jerzy Rakowiecki). Bliskość pierwodruku i premiery teatralnej mogą sugerować zbieżność wersji zaproponowanej przez autora teatrowi oraz opublikowanej w czasopiśmie teatralnym. Domysł w tym przypadku okazał się mylny, czego dowodzą maszynopisy zachowane w Teatrze Polskim: egzemplarz cenzorski z nielicznymi ingerencjami urzędnika GUKPPiW i zgodą na publikację oraz dwa identyczne przekazy zawierające tekst, który był wygłaszany na scenie. Te dwa tożsame maszynopisy respektują uwagi cenzora, zawierają także kolejne zmiany, które można przypisać pracy reżysera. Zgoda cenzora pochodzi z połowy grudnia 1984 roku, zatem została wydana zaledwie kilka miesięcy po publikacji *Mirakli* z podtytułem *Sztuka w 14 obrazach* w „Dialogu”. Tylko kilka scen z wersji drukowanej i egzemplarza teatralnego jest tożsamy, ale są one ułożone w innej kolejności. Pozostałe zawierają zaś całkowicie różny tekst przypisany innym postaciom. Na tym etapie brak jednoznacznych dowodów, że obie wersje – drukowana i teatralna – są autorskie. Można bowiem zakładać, że egzemplarz cenzorski zawiera tekst już opracowany przez reżysera. Świadczyć może o tym

maszynopis autorski, przechowywany w Bibliotece ZAiKS, zawierający redakcję najwcześniejszą, ale bliższą „Dialogowi”. Przekaz ten pozwala także odrzucić tezę, że *Mirakle* zostały zmienione pod wpływem współpracy z redakcją czasopisma. Jednocześnie fakt, że w egzemplarzu teatralnym pojawiają się całkowicie nowe sceny, każe powątpiewać w tak rozległą ingerencję reżysera, który musiałby napisać na nowo co najmniej połowę sztuki. Mógł najwyżej skłonić do tego Bardijewskiego.

Więcej informacji przynoszą późniejsze przekazy w postaci plików komputerowych sporządzonych przez autora i przechowywanych w należącym do niego laptopie oraz na dyskietkach: plik *Mirakle 2004* z tekstem zatytułowanym *Mirakle, czyli skąd nadejdą święci. Komedia* oraz plik zawierający *Mirakle* z podtytułem *Komedia surrealistyczna*. Plik z datą 2004 zawiera tekst zbieżny z egzemplarzem cenzorskim z Teatru Polskiego, a różniący się głównie uwspółcześnieniem drobnych realiów. Na tej podstawie można już sądzić, że tekst znany z egzemplarza cenzorskiego pochodził od autora, ewentualnie był inspirowany przez reżysera. Na pewno jednak musiał być uznany przez Bardijewskiego za własny, skoro pisarz postanowił powrócić do niego po dwudziestu latach. Najprawdopodobniej chciał ponownie zainteresować teatr *Miraklami*. W ten sposób uczynił np. z *Guwernantkami* opublikowanymi w 1992 roku, których wersję – uwspółcześnioną i zmodyfikowaną w zakończeniu – zapisał w swoim komputerze w pliku o znaczącej nazwie *Guwernantki 1 – teatr*. Moglibyśmy zatem i w przypadku *Mirakli* mówić o dwóch torach praktyki twórczej Bardijewskiego: wydawniczym i teatralnym. Ale dysponujemy przecież jeszcze jednym autorskim plikiem elektronicznym. Bardijewski tworząc go, jak podała córka pisarza, korzystał ze starego maszynopisu (do którego niestety nie udało się dotrzeć). Porównanie tego pliku komputerowego z pozostałymi przekazami wykazało, że zapisane w nim *Mirakle* łączą w sobie sceny i rozwiązania zarówno z wersji z Teatru Polskiego, jak i z „Dialogu”. Odkrycie to zachwiało pewnością, że mamy do czynienia z dwoma ścieżkami – teatralną i wydawniczą, wyraźnie oddzielonymi przez pisarza. Być może ów nieodnaleziony (a może zniszczony przez pisarza) maszynopis był pierwotną wersją *Mirakli*, która następnie rozgałęziła się na dwa tory: czytelniczy i teatralny? Może zawierał w sobie wszystkie sceny znane z obu zasadniczych wersji – albo przynajmniej ich załączki? A może był zbieżny z wersją z teatru, którą autor dopiero w latach dwutysięcznych skompilował z wersją z „Dialogu”? Brak tajemniczego maszynopisu uniemożliwia jednoznaczną odpowiedź na te pytania. Z pewnością jednak plik zawierający *Komedie surrealistyczne*, przenoszony przez pisarza z laptopa na kolejne dyskietki i opracowywany do 2005 roku jest ostatnią redakcją *Mirakli*⁵. Łączy w sobie pomysły znane z egzemplarza teatralnego

⁵ *Mirakle* w tej ostatniej autorskiej wersji zostały opublikowane w serii „Dramat Polski. Reaktywacja” (Bardijewski 2023: 293–398).

i z publikacji w „Dialogu”. Scala więc – z powrotem lub zupełnie od nowa – ścieżkę teatralną i wydawniczą. Edytor musi z kolei rozstrzygnąć, czy ma do czynienia z wersjami tego samego dramatu, czy może jednak powinien wyodrębnić tor teatralny – a jeśli tak, to które wersje należy do niego zaliczyć. Odpowiedzi na te pytania będą skutkowały zawartością rejestru odmian tekstu, a także układem dramatów w ewentualnej edycji dzieł zebranych Henryka Bardijewskiego.

Nowe medium – nowy gatunek – odrębny utwór?

Od drugiej połowy XX wieku potencjał realizacyjny dramatu poszerzył się o studio radiowe i plan telewizyjny, dzięki rozwojowi teatru radiowego i telewizyjnego. W przypadku tego pierwszego mówimy nawet o polskiej szkole słuchowisk, którą współtworzyli znani pisarze, m.in. Stanisław Grochowiak, Ireneusz Iredyński, Władysław Terlecki, Zofia Posmysz, Janusz Kasiński, Henryk Bardijewski. Utwory powstałe z myślą o realizacji słuchowiskowej nazywamy dzisiaj dramatem radiowym i uznajemy za gatunek literacki w obrębie dramatu. W skład nazwy tej formy, jako dookreślenie, wchodzi nazwa medium, z myślą o którym autor napisał swój utwór. Gdyby jednak chodziło tylko o ów zamiar, „przeznaczenie dla radia”, wówczas mielibyśmy raczej do czynienia ze scenariuszem, realizowanym w medium, którego jedynym budulcem jest materia wyrażona dźwiękiem – słowem mówionym, pozasłownym materiałem fonicznym i muzyką. W dramacie radiowym – jako gatunku literackim – autor wpisuje w wykreowany przez siebie świat przedstawiony warstwę dźwiękową, a ściślej: świat ów jest wykreowany słownymi ekwiwalentami warstwy fonicznej. Dla pisarzy takich jak Henryk Bardijewski, Tomasz Łubieński, Władysław Terlecki czy Jarosław Abramow-Newerly stworzenie dramatu radiowego było często punktem dojścia procesu twórczego. Z kolei Janusz Kasiński niemal wszystkie swoje dramaty radiowe rozwinął i przekształcił w dramaty sceniczne.

Czapa Kasińskiego zyskała popularność dzięki realizacjom radiowym i telewizyjnym⁶. Powstała na zamówienie radia, choć jej prapremiera odbyła się w 1965 roku w Studenckim Teatrze „Hybrydy”. Ukazała się w tym samym roku w „Dialogu” z podtytułem *Komedia stereofoniczna* – jako dramat radiowy, niedługo przed premierą słuchowiskową. Następnie miały miejsce premiery teatralne, jednakże ich podstawą był utwór dramatyczny o wiele obszerniejszy niż drukowana w „Dialogu” *Komedia stereofoniczna*. Niemal równolegle *Czapę* przygotował Teatr Telewizji (1967). W związku z tą realizacją *Czapa* – z podtytułem *Makabreska* – ukazała się w wieloautorskim zbiorze *Teatr szklanego ekranu*

⁶ Teatry także zainteresowały się *Czapą*, lecz realizacje sceniczne nie zdobyły rozgłosu.

(1970). W 1973 roku został wydany tom pt. *Czapa i inne dramaty*, w którym PIW zebrał dramaty sceniczne Krasińskiego, z których wszystkie były rozwinięciem (lub przekształceniem) dramatów radiowych realizowanych słuchowiskowo, miały już za sobą premierę teatralną, a często także w Teatrze Telewizji. Z kolei trzy lata później, nakładem Wydawnictwa Radia i Telewizji ukazał się tom *Śniadanie u Desdemony*, który gromadzi dramaty Krasińskiego realizowane radiowo. *Czapa* została tu opublikowana w kształcie znanym z „Dialogu”. Już sam wykaz publikacji wskazuje spore komplikacje metodologiczne. Czy grubą kreską należy oddzielić publikacje związane z *Czapą* radiową od *Czapy* scenicznej i telewizyjnej? Czy *Komedię stereofoniczną* – znaną z „Dialogu” należałoby uznać za utwór odrębny od *Czapy* – *Dramatu wisielczego w dwóch aktach* opublikowanego w PIW? Czy wobec tego telewizyjna *Makabreska* będzie scenariuszem telewizyjnym, mimo że różni się od maszynopisu scenariusza przechowywanego w TVP, złożonego tam przez autora i odrębnie modyfikowanego przez realizatorów? Jest to oczywiście wdzięczny temat do rozważań genologicznych, genetycznych i dramatologicznych – koncentrujących się na dramacie jako dziele podlegającym nieustannym zmianom. Nie uniknie go jednak także i edytor, który będzie musiał zdecydować, czy ma do czynienia z wariantami tekstu, a może dwoma – czy trzema odrębnymi utworami. Przykłady można mnożyć, jeśli przywołamy nazwiska pisarzy zainteresowanych różnymi mediami, np. Władysława Terleckiego, Zofię Posmysz, Annę Świrszczyńską, Ireneusza Iredyńskiego, Henryka Bardijewskiego. Każde z nich poruszało się między trzema mediami, przepisywało, dopisywało i autoadaptowało. Jak w edycji dzieł wszystkich wersje te розміścić w poszczególnych tomach, ułożonych wedle tradycji nie tylko zgodnie z chronologią, ale także podług klucza gatunkowego? Przywołałam nazwiska pisarzy, których tomy opublikowano w serii „Dramat Polski. Reaktywacja”, ale zjawisko jest o wiele szersze.

Konwencje wydawnicze i strategie artystyczne

Specyfiki edytorstwa dramatów można upatrywać nie tylko w zakresie poszukiwania i oceny źródeł czy rozstrzygnięć genologicznych, bezpośrednio wpływających na sporządzanie wykazu odmian. Dwoista natura dramatu zawierającego w sobie zarówno żywioł literacki, jak i teatralny znajduje odbicie w jego materii tekstowej, co w konsekwencji wpływa na edytorskie opracowanie tekstu. Literacko-teatralna dwoistość odciska się w strukturze tekstu, jego układzie graficznym, ale także w materii słownej, uporządkowaniu ortograficznym, gramatycznym i interpunkcyjnym. Edytor będzie więc poruszał się między konwencjami wydawniczymi a różnorodnymi strategiami artystycznymi, bądź to inspirowanymi żywym słowem wypowiedzanym ze sceny, bądź wynikającymi z wizji teatru i spektaklu,

jaką autor wpisuje w swój utwór. Oczywiście są to zagadnienia, które podejmuje współczesna dramtologia, jednakowoż powinny on leżeć także w zakresie zainteresowań edytora dramatów, którego praca nad tekstem może stać się pasem transmisyjnym dla strategii artystycznych powziętych przez autora i utrwalonych w zapisie dzieła, ale może też te strategię zaciemniać, niweczyć – lub na odwrót: stwarzać pozory ich istnienia.

„Tekst główny” i „tekst poboczny”

Współczesna didaskaliologia już dawno rozprawiła się z potocznym podziałem struktury dramatu na „tekst główny” i „tekst poboczny”, którym miały by być didaskalia, rozumiane jako wskazówki reżyserskie czy autorskie dyspozycje wykonawcze. Już w połowie XX wieku Irena Sławińska przekonywała, że

wszystko jest tekstem głównym i zasadniczym w dramacie, gdyż podobnie jak świat poetycki i kształt teatralny wyraża się przez wszystko (Sławińska 1960: 28).

Ustalenia współczesnych dramtologów pokazały nadto, że przywrócenie równorzędnej rangi w tekście didaskaliom wcale nie oznacza tylko dostrzeżenia i podniesienia roli autorskiej wizji spektaklu. Jak pokazały badania Ewy Wąchockiej, Haliny Filipowicz, Jacka Kopcińskiego, Krystyny Ruta-Rutkowskiej (Wąchocka 1999; Filipowicz 2001; Kopciński 2014; Ruta-Rutkowska 1999) i wielu innych – didaskalia nierzadko stają się miejscem aktualizacji różnorodnych strategii artystycznych autora. Co więcej, w dramacie współczesnym, jak zauważyła Irena Jajte-Lewkowicz, didaskalia „eksponują przede wszystkim swoją pozycję miejsca w tekście dramatycznym, w którym prezentowane są autorskie dyrektywy dotyczące sposób odczytania tego tekstu – jako tekstu właśnie (Jajte-Lewkowicz 2014: 112). Witold Wołowski jeszcze ostrzej postawił tę tezę, stwierdzając:

rozwijające się wielokierunkowo didaskalia (język, zakres opisu, funkcje, komunikacja z odbiorcą, użycie technik graficznych) stały się [...] podstawowym czynnikiem, który wyprowadził dramat poza możliwości teatru, lub też zamknął tekst dramatyczny w przestrzeni lektury (Wołowski 2016: 103).

Świadomość tych ustaleń wydaje się kluczowa w pracy edytora, aby didaskalia nie stały się „niezrozumianymi, wzgardzonymi, odrzuconymi biedactwami” (Wołowski 2016: 15)⁷, oddanymi we władanie wydawniczej konwencji. Edytor działa bowiem w miejscu przecięcia – między konwencjami zapisu didaskaliów

⁷ Jest to cytat z artykułu Lindy Burgoyne *La didascalie omnisciente ou la perversion du faire théâtral*, który podaje w tłumaczeniu Witolda Wołowskiego.

a ich różnorodnymi rolami, które mogą spełniać w tekście dramatu. Twierdzenie to trzeba rozciągnąć na te elementy składowe tekstu dramatycznego, które badacze dramatu nazywają paratekstami, czyli: podtytuły, przedmowy, spisy postaci wraz z opisem miejsca akcji i czasu, przypisy, elementy słowne i graficzne wskazujące podział struktury (akty, sceny etc.). Rozbudowane fragmenty narracyjne, przytaczanie kwestii postaci w obrębie didaskaliów, gry językowe i metatekstowe prowadzone na poziomie tytułów scen stają się domeną dramatu współczesnego (obok – całkowitego braku didaskaliów i paratekstów!), o czym piszą Beata Popczyk-Szczęsna (Popczyk-Szczęsna 2017: 215–227) i Irena Jajte-Lewkowicz (Jajte-Lewkowicz 2013: 97–122).

Trudno jest stwierdzić, kiedy kursywa stała się najczęściej stosowanym wyróżnikiem typograficznym didaskaliów, warto jednak pamiętać, że dotyczy on tylko druku – niemożliwy był do odwzorowania na klasycznej maszynie do pisania, a w zapisie odręcznym pochylenie liter jest raczej stałą cechą charakteru pisma danej osoby. Kursywa jest zatem elementem wnoszonym dopiero na etapie druku, a nieobecnym w fazie przedwydawniczej powstawania dzieła. Z kolei ujmowanie didaskaliów w nawiasy nie jest już tak częstym wyróżnikiem w druku – w drugiej połowie XX wieku nie stosowały ich takie wydawnictwa jak Czytelnik czy PIW. W maszynopisach zaś jest to podstawowy znak otwierający i zamykający didaskalia (ale przyjmuje postać pochyłej kreski). Edytor ma szansę dostrzec różnicę w zapisach, co nie znaczy, że będzie ona czymś więcej niż inną konwencją. Różnica ta może okazać się istotna w dramatach, którym autorzy nadali formę wierszowaną i nie stosowali interpunkcji w dialogach. Warto tu przywołać dramaty *Król Mięsopest* i *Ułani* Jarosława Marka Rymkiewicza, które ukazały się w serii „Dramat Polski. Reaktywacja” (Rymkiewicz 2016: 69–290) jeszcze za życia autora. Opracowująca je do druku Blanka Mieszkowska uzgadniała szczegóły typograficzne z autorem, który w sposób konsekwentny, ale odmienny od zasad serii, zapisywał didaskalia. Z kolei w Ernest Bryll, którego tom dramatów ukazał się w serii kilka lat później w opracowaniu Grzegorza Kowalskiego (Bryll 2021), w tym samym zakresie przyjął konwencję proponowaną przez wydawcę. Taka dywersyfikacja zapisu didaskaliów w serii „Dramat Polski. Reaktywacja” była możliwa dlatego, że twórcy wytycznych do serii jedynie wstępnie wyznaczyli kształt graficzny i podział didaskaliów na dwie kategorie. Pierwsza obejmuje didaskalia odnoszące się do bieżącej wypowiedzi danej postaci i zapisywane w nawiasie, kursywą, od małej litery i bez kropki na końcu. Druga – didaskalia kreujące nową sytuację dramaturgiczną, odnoszące się do zachowań postaci innych niż właśnie mówiąca; zapisywane w osobnym bloku tekstowym jako zdania zakończone kropką, bez nawiasów, ale nadal wyróżniane kursywą. Uporządkowania takiego nierzad domagały się dramaty, których podstawy miały niekonsekwentny układ

didaskaliów, będący wynikiem niestaranności wydawcy. Zapis taki rzecz jasna wzbudzał czujność edytora i mógł doprowadzić do ciekawych odkryć związanych z autorskim uporządkowaniem didaskaliów. Najbardziej mylący bywał układ uporządkowany według konwencji narzuconej przez wydawcę i zbieżny z wytycznymi serii. Doświadczenie pokazało jednak, że w każdym wypadku niezbędna jest konfrontacja z autografami i rozstrzygnięcie, czy autor jedynie dostosowywał się do konwencji, własnego przyzwyczajenia – czy kierował się zamysłem, którego nie zdołał (lub nie próbował) przeforsować w wydawnictwie. Można także zakładać rzecz odwrotną – to dopiero na etapie wydawniczym autor kontrolował, akceptował sugestie redakcji lub sam je wysuwał. Czy zatem wobec braku reguły, powtarzalnych przypadków albo przy braku przejrzystych wskazań autorskich warto poświęcać uwagę zapisowi, uznanemu przecież za konwencjonalny, a zatem nie niosący znaczeń?

Odpowiedź jest twierdząca, o czym zaświadcza didaskalia omawianej już *Czapy*. Jako dramat radiowy miała eksponować nowe osiągnięcie techniki radiofonicznej – dźwięk stereo. Stąd pomysł autora, aby osadzeni w celi więźniowie – bohaterowie dramatu – porozumiewali się ze współwięźniami z sąsiednich cel alfabetem Morse’a, stukając w lewą lub prawą ścianę. Kierunek nadawania komunikatu miał ogromne znaczenie, ponieważ cel z prawej strony zajmował były współnik złoczyńców, lewa zaś ściana dzieliła Kuźmę i Olesia od celi śmierci, w której pojawiali się na moment skazańcy tuż przed wykonaniem wyroku. Mamy jeszcze odgłosy z korytarza więziennego, które charakteryzuje zmienność natężenia (np. kroki zbliżającego się Strażnika). Krasieński wykorzystał też jeszcze jeden kierunek dźwięku, w *Komedii stereofonicznej* nazywany, zgodnie z nomenklaturą radiową „trzecim planem”, który w kolejnych wcieleniach dramatu był opisywany jako dźwięki dochodzące z oddali. Są to odgłosy stacji kolejowej znajdującej się w pobliżu więzienia. Ten sam plan foniczny został przez pisarza wykorzystany we wszystkich innych postaciach dramatu – *Czapy* publikowanej jako sztuka w dwóch aktach oraz sztuka telewizyjna. Tak pomyślana „scenografia dźwiękowa” została zapisana w didaskaliach, w których znajdziemy także didaskalia określające sposób mówienia postaci, ich czynności, wzajemne interakcje. Kolejne wydania – nie dość, że wychodziły nakładem różnych wydawnictw, o odmiennym profilu i zadaniach, to prezentowały odmienne gatunki *Czapy*: najpierw ukazała się drukiem *Czapa* radiowa, później telewizyjna (Wydawnictwo „Iskry”), następnie dwuaktowa, znana ze sceny (PIW), później ponownie – radiowa (Wydawnictwa Radia i Telewizji). Każde z wydawnictw miało inną konwencję zapisywania didaskaliów, co więcej – te same wyróżniki graficzne, które różnicowały didaskalia między sobą w jednym wydaniu, nie miały takiego znaczenia w innym. Przykładowo w „Dialogu” zapis w osobnym wierszu didaskaliów

umieszczonych w nawiasie odróżniał je od pozostałych, zapisanych również w nawiasie, ale w tym samym wierszu co kwestia postaci. Z kolei w wydaniu PIW wszystkie didaskalia były drukowane w osobnych wierszach, nie miały nawiasów, ale były różnicowane zapisem od dużej lub małej litery oraz z kropką lub bez. W ramach tych konwencji wszystkim wydawcom zabrakło jednak konsekwencji. Z kolei maszynopisy *Czapy* nie były sporządzone przez autora, jedyny zaś autorski przekaz niepublikowany, czyli maszynopis z Muzeum Literatury, również zawierał, nieliczne na szczęście niekonsekwencje. Niekonsekwencje te – co okazało się paradoksalnie pomocne – nie były jednakowe we wszystkich przekazach. Analiza wydań i konwencji, wraz z konfrontacją z maszynopisem wskazała jednak na idącą w konkretnym kierunku autorską próbę uporządkowania didaskaliów, bez względu na rodzaj publikacji. Było to dążenie do wyodrębnienia w planie fonicznym tych dźwięków, które w planie zdarzeń dramatu mają swoje znaczenie naddane. Są to komunikaty odbierane i nadawane alfabetem Morse’a – a więc tak naprawdę zakodowane w rytmie wypowiedzi postaci nieobecnych na scenie (tłumaczone kwestiami dialogujących bohaterów) – oraz, co niezwykle istotne: odgłosy ze stacji (furka, pociąg, ekspres), które dla więźniów niosą informację o etapach wykonania wyroków śmierci w sąsiedniej celi⁸. Wyodrębnienie graficzne, nadanie „rangi” didaskaliom niosącym wyraźnie określony przekaz nie ma nic wspólnego z tym, co nazywalibyśmy dyspozycjami wykonawczymi zapisanymi przez autora ani nawet z „autorską wizją spektaklu”. Jest to komunikat nadawany do czytelnika, dotyczący „odczytania tego tekstu – jako tekstu właśnie”, jak pisała przywoływana już Jajte-Lewkowicz. Jesteśmy więc w samym sercu literatury! Warto więc dołożyć wszelkich edytorskich starań, aby tego autorskiego komunikatu, będącego sednem tekstu dramatycznego – nie utracić. Oczywiście nie zawsze komunikat taki ma miejsce, może też mieć zupełnie inny charakter niż ten w *Czapie*.

Ciekawym przykładem są dramaty radiowe, których autorzy dbali o to, aby układ graficzny był swego rodzaju przełożeniem na druk zasad radiowych. Chodzi o niestosowanie zwielokrotnionej interlinii nad didaskaliami wprowadzającymi nową scenę. Zwielokrotniona interlinia to podstawowa konwencja wydawnicza dramatów, które mają podział na sceny (lub ich ekwiwalenty) numerowane, tytułowane, oddzielane znakami graficznymi (np. gwiazdkami) lub wydzielane tylko większym światłem. W trakcie prac nad tomami Zofii Posmysz (Posmysz 2020) i Tomasza Łubieńskiego (Łubieński 2021) notowałam sugestie i poprawki autorskie, a także omawiałam z pisarzami wyłonięne przez edytorów

⁸ Ustalenia te znalazły odzwierciedlenie w edycji dramatu przygotowanej przeze mnie do tomu z serii „Dramat Polski. Reaktywacja” (Krasiński 2013: 31–112).

różnice w przekazach⁹. Wspólna dla obojga – tak bardzo różnych – twórców okazała się jednoznaczna deklaracja, aby nie rozdzielać scen (odsłon) w dramatach radiowych żadnymi dodatkowymi interliniami. W odczuciu autorów większa przestrzeń między segmentami tekstu byłaby ekwiwalentem ciszy w radiu. A cisza w radiu nie występuje – jeśli jednak tak się dzieje, ma to o wiele większe znaczenie niż w spektaklu teatralnym. Fonia jest bowiem jedyną materią przekazu radiowego, jej przerwanie oznacza całkowite zerwanie komunikatu. Nieprzerwany rytm zapisu w kolejnych wersach kwestii postaci i didaskaliów oddaje zatem ciągłość fonii słuchowiska radiowego. Kompozycja graficzna stała się więc elementem znaczącym. Mimo że nie wchodzi w korelację z sensami świata przedstawionego w dramacie jak w *Czapie*, to nie jest „wskazówką wykonawczą” czy projektem słuchowiska. Jest, owszem, wskazówką lekturową, przede wszystkim jednak jej istotą jest wprowadzenie do dramatu żywiołu radia, jego podstawowej zasady ciągłego nadawania komunikatu.

Zbierane wraz z kolejnymi tomami serii doświadczenia własne oraz innych edytorów przygotowujących poszczególne wydania pozwoliły postrzegać dramat jako dzieło szczególne, które wymaga od edytora wykraczania poza świat literatury i skłania do spotkań ze sztuką teatru, radia i telewizji. Mobilizuje także do szukania wciąż nowych rozwiązań, aby móc dzielić się z czytelnikami zebranych bogactwem materiałów i poznanych wcieleni dzieła dramatycznego.

Cyfrowa edycja polskiego dramatu powojennego i współczesnego

Projekt cyfrowy został zrealizowany w ramach grantu NPRH kierowanego przez Jacka Kopcińskiego jako edycja równoległa do serii papierowej. Jego zadaniem nie było odzwierciedlenie wydanych tomów w nowym medium, ale wykorzystanie środowiska cyfrowego, aby stworzyć strukturę i narzędzia, które umożliwią zaprezentowanie dramatów jako tekstów literackich obecnych w przestrzeni historycznoliterackiej, teatralnej, telewizyjnej, radiowej – w wielu odsłonach, wersjach i adaptacjach, często pozostających w rękopisach¹⁰. To właśnie podatność dramatu na zmiany, adaptacje i autorskie reinterpretacje stała się inspiracją do myślenia o *Edycji cyfrowej polskich dramatów powojennych i współczesnych*. Zmienności tekstu wychodzi naprzeciw natura środowiska cyfrowego, które w przeciwieństwie do druku jest bardziej pojemne, nie jest jednowymiarowe

⁹ Edytorami kolacjonującymi przekazy, wybierającymi podstawę wydania i opracowującymi dramaty byli: Anna Dżabagina (Posmyśz 2020) i Bartłomiej Kuczkowski (Łubieński 2021).

¹⁰ Szczegółowo cele edycji cyfrowej i zakres materiału omówiłam w nocie edytorskiej zamieszczonej on-line (Kramkowska-Dąbrowska 2023).

(czyli np. dysponuje możliwością nakładania na siebie i zdejmowania różnych warstw tekstu i komentarza), jest ruchome (m.in. oferuje odbiorcy płynne przechodzenie do innych materiałów kontekstowych w o wiele większym zakresie niż przewracanie kartek) i multimedialne. Pojemność i wielowymiarowość medium daje szansę na ukazanie wielowymiarowości samego dramatu, który może mieć nie tylko wiele wariantów i różne wersje gatunkowe, ale z powodu swojej dialogicznej, zderzającej różne racje dwoistej natury, powiązań ze sztuką teatru, niesie ze sobą wiele kontekstów, polemik, nawiązań historycznych, politycznych i społecznych. Dramat publikowany, ale też wystawiany na scenie w drugiej połowie XX wieku był poddany działaniu kilku instytucji cenzury, co również owocować mogło różnymi zmianami w tekście. Dwoista natura dramatu prowokuje także do pytań o tekst, który wybrzmiewa na scenie (a jest zapisany w postaci egzemplarza reżyserskiego czy inspicjenckiego) jako utwór literacki poddany twórczej pracy ludzi teatru. Dopiero tak wielka rozpiętość rodzajowa, gatunkowa i materialna dokumentacji tekstowej, oglądana jako szczególna całość, pozwala ujrzyć fenomen dramatu jako utworu literackiego. Ukazanie tego fenomenu odbiorcy – jako cel omawianego projektu – stało się wyzwaniem zarówno metodologicznym, jak i technologicznym¹¹. Do edycji cyfrowej wybrano dziesięć dramatów różnych autorów, aby jak najpełniej ukazać różnorodność tekstów i zbudować uniwersalne narzędzia, użyteczne także w innych edycjach. Złożyły się one na całość, którą można nazwać laboratorium tekstu dramatycznego i formy dramatycznej.

Laboratorium tekstu dramatycznego

Zadaniem podstawowym edycji było stworzenie ram metodologicznych, a także odpowiedniej struktury, które umożliwiłyby odbiorcy symultaniczne czytanie kilku tekstów i ogląd wyeksponowanych różnic między nimi. Chodziło także o wypracowanie formuły pozwalającej zestawiać zarówno warianty tekstu, jak również dramaty o tym samym tytule, które zmieniły klasyfikację gatunkową, a nawet rodzajową, jeśli stały się autorskimi scenariuszami. Chcieliśmy zatem, aby czytelnik mógł zapoznać

¹¹ Pracę nad edycją podjął zespół złożony z badaczy zajmujących się edytorstwem dramatów (Anna Dżabagina, Grzegorz Kowalski, Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska, Bartłomiej Kuczkowski, Kamila Łapicka) oraz specjalistów humanistyki cyfrowej (Anna Mędrzecka-Stefańska, Kajetan Mojsak, Konrad Niciński, Bartłomiej Szleszyński, Agnieszka Szulińska). Niezbędne bowiem były zarówno nowe badania archiwalne, analizy tekstologiczne, opracowanie edytorskie i dobór materiałów kontekstowych, wspólne opracowanie struktur, w których owe materiały mogłyby być umieszczone oraz stworzenie narzędzi informatycznych, a przede wszystkim dostosowanie i rozwinięcie znaczników TEI, ponieważ ten standard języka XML został wybrany jako podstawa opracowania edycji. A finalnie za edycję cyfrową każdego z dramatów odpowiadała dwójka badaczy: jeden z zespołu edytorskiego i jeden z zespołu cyfrowego.

się równolegle z kilkoma tekstami o różnym statusie – mając świadomość, że nie muszą to być warianty tekstu, ale pokrewne utwory. Zespół projektowy opracował więc strukturę złożoną z trzech sąsiadujących kolumn tekstowych, w których mogłyby zostać umieszczone poszczególne teksty tak, aby można było je czytać równolegle lub osobno. W nagłówkach kolumn pozostały widoczne informacje orientujące czytelnika w tym, jakie rodzaje czy warianty tekstu zestawia ze sobą. Przykładowo w sąsiednich kolumnach zamieszczono trzy wersje *Czapy* Janusza Krasińskiego: radiową *Komedię stereofoniczną*, dwuaktowy *Dramat wisielczy* i telewizyjną *Makabreskę*¹². Opracowana przez zespół cyfrowy mechanika pozwala na wyodrębnienie i zestawienie miejsc we wszystkich wersjach, w których zaszły zmiany. Dzięki temu czytelnik może zrozumieć decyzje artystyczne i stylistyczne rozwiązania, które pisarz przyjmował w zależności od tego, czy prezentowaną wersję dramatu przeznaczał do druku, na scenę, dla radia czy też dla Teatru Telewizji.

Jeszcze innym przekształceniom, związanym z realizacją na scenie i w telewizji, Władysław Terlecki poddał swój dramat *Dwie głowy ptaka* opublikowany w „Dialogu”. Pod naciskiem zespołu pracującego nad premierą sztuki w Teatrze Dramatycznym w 1982 roku została dopisana duża partia tekstu, którą roboczo nazywam „sceną z Siostrą”. W wyniku tego zabiegu postawa głównego bohatera, Aleksandra Waszkowskiego, czyli ostatniego naczelnika Warszawy w powstaniu styczniowym – nazwana została wprost zdradą. Jak pokazują zachowane w Ossolineum przekazy *Dwóch głów ptaka*, autor uznawał tę scenę za część odrębną, zawsze tylko dołączaną do maszynopisów jako dodatek. Sytuacja zmieniła się dopiero w latach 90., kiedy to Terlecki napisał scenariusz do spektaklu telewizyjnego. Z traktowanej zawsze osobno sceny uczynił ramę kompozycyjną planowanego przedstawienia, a scenariusz wzbogacił szczegółowym planem niemych scen, które miały być nakręcone oddzielnie i zmontowane razem ze spektaklem. Dzięki możliwości osadzenia tekstów w sąsiadujących kolumnach tekstowych można było pokazać zarówno etapy „przyswajania” przez autora wspomnianej sceny, jak i pracę Terleckiego jako scenarzysty¹³.

Aby w pełni unaocznic przemiany tekstu dramatycznego trzeba było także uwzględnić taką publikację *ineditów*, która eksponowałaby cechy przekazu brulionowego – skreślenia, nadpisanie, dopisanie. Przy tym powinna być na tyle elastyczna, aby w razie potrzeby oddać różne rodzaje transliteracji, które Pierre-Marc De Biasi nazwał transliteracją dyplomatyczną, linearną i linearną diachroniczną

¹² Por. Krasiński 2023. Edycję cyfrową tego dramatu przygotowałam wspólnie z Bartłojem Szleszyńskim.

¹³ Por. Terlecki 2023. Edycję cyfrową tego dramatu przygotowałam we współpracy z Konradem Nicińskim.

(De Biasi 2015: 108)¹⁴. Rozwiązania te mogły okazać się przydatne w kolejnym zadaniu tej edycji, jakim było stworzenie modelu i narzędzi do prezentacji przedtekstów dokumentujących proces twórczy. Nie mogły być one jednak wystarczające, ponieważ koncepcja edycji genetycznej dramatu obejmowała prezentację wielu autorskich etapów kształtowania tekstu, nie tylko w fazie przedwydawniczej. Należało bowiem uwzględnić wcześniejsze rozpoznanie: dramatopisarze często decydują się na zmiany w tekście już po wydaniu dzieła, współpracując przy inscenizacji dramatu lub po prostu oglądając przygotowany spektakl. Tak stało się w przypadku *Dnia gniewu* Romana Brandstaettera – pisarz doprowadził do publikacji dwóch wydań dramatu, z czego drugi zawierał zmiany, które wynikały ze zmodyfikowanej wizji realizacji scenicznej oraz autorskiej reinterpretacji postaci Julii Chomin, jej dialogów z Przeorem, a także kwestii Borna. Z badań, jakie przeprowadziłam nad wszystkimi dostępnymi przekazami dramatu (Biblioteka Kórnicka i Ossolineum) wynikało, że wahania autora dotyczące kreacji bohaterów oraz sposobu, w jaki uzasadniali swoje postępowanie, pojawiały się już na najwcześniejszych etapach powstawania dramatu. Do wskazywania różnic w dwóch wydaniach wystarczyłby mechanizm porównywania kolumna tekstu, ale w edycji *Dnia gniewu* chodziło o ukazanie genezy kluczowych fragmentów dramatu w fazach poprzedzających oba wydania. W rozumieniu krytyki genetycznej taką edycję należy nazwać wertykalną fragmentaryczną i powinna ona pomieścić wszystkie udokumentowane etapy powstawania wyszczególnionych fragmentów dzieła (De Biasi 2015: 128–129). W trakcie prowadzonych przeze mnie badań nad autografami *Dnia gniewu* i śledzenia autorskich reinterpretacji postaci Julii Chomin narodził się pomysł „okien genetycznych”, czyli dodatkowych ekranów powiązanych z konkretnym miejscem w tekście. W oknach tych można umieścić cztery kolumny, a zatem wprowadzić tekst pochodzący z czterech różnych dokumentów genezy. Każda z kolumn „okna genetycznego” posiada nagłówek niosący informację o rodzaju dokumentu. Mamy do czynienia z przekazami o charakterze brulionowym, dlatego postaraliśmy się o przeniesienie do okien takich samych rozwiązań, jakie zostały opracowane dla oznaczania cech *ineditów*¹⁵. Zatem już z jednej kolumny okna genetycznego zawierającej transliterację linearną danego przekazu czytelnik może zrekonstruować kilka kolejnych redakcji fragmentu. Spoglądając zatem przez „okna genetyczne” odbiorca ma szansę zagłębić się w archeologię tekstu, odtworzyć etapy powstawania fragmentu, a jednocześnie zbadać jego brzmienie w pierwszym i drugim wydaniu¹⁶.

¹⁴ Nazewnictwo tej praktyki może być również nieco inne (Troszyński 2017: 37).

¹⁵ Za wdrożenie pomysłu „okien genetycznych” oraz opracowanie odpowiednich rozwiązań cyfrowych odpowiadał współtworzący ze mną edycję tego dramatu Konrad Niciński.

¹⁶ Por. też praktyczne rozwiązania przyjęte w edycji cyfrowej: Brandstaetter 2023.

Tab. 1. Koncepcja „okna genetycznego” na przykładzie edycji *Dnia gniewu* Romana Brandstaettera (oprac. własne)

				Dzień gniewu wydanie I	Dzień gniewu wydanie II	
Przekaz A	Przekaz B	Przekaz C	Przekaz D	Tekst podany za wydaniem PAX 1962 Wyróżnione graficznie fragmenty tekstu, do których mogą być wyświetlone ich rękopiśmienne wersje w „oknie genetycznym” Wyróżnione graficznie fragmenty tekstu różniące się redakcją między dwoma wydaniem	Tekst podany za wydaniem PAX 1971 Wyróżnione graficznie fragmenty tekstu, do których mogą być wyświetlone ich rękopiśmienne wersje w „oknie genetycznym” Wyróżnione graficznie fragmenty tekstu różniące się redakcją między dwoma wydaniem	Możliwa do utworzenia trzecia kolumna tekstu, jeśli w edycji innego dramatu istniałoby jeszcze jedno wydanie

„Okno genetyczne” wyświetlające się jako ekran nałożony na widok ogólny, zawierające wcześniejsze redakcje fragmentu tekstu, przy którym zostało uruchomione

Zaprojektowana struktura umożliwia zaprezentowanie nawet trzech głównych kolumn tekstu, do których można dołączyć dowolną ilość okien genetycznych, z których każde będzie dysponowało czterema kolejnymi kolumnami. Daje to szansę pokazania niemal symultanicznie dwunastu redakcji tekstu. Tak skonstruowana rama wymaga oczywiście odpowiedniego materiału i starannego opracowania, ale może okazać się pomocna nawet w bardziej skomplikowanych przypadkach niż *Dzień gniewu*.

Formuła trzech kolumn, traktowanych jako przestrzeń zestawienia tekstów i wersji o różnej randze, ułatwiła zaprezentowanie nie tylko zmian autorskich, ale także przekształceń dokonywanych przez reżyserów i zestawiania ich z oryginalnym tekstem autorskim. Znane są wydania scenariuszy wybitnych twórców teatralnych, jak na przykład wielotomowa publikacja dzieł Jerzego Grzegorzewskiego (Grzegorzewski 2013–2015) czy edycja przygotowana przez Jana Gota, prezentująca tekst i inscenizację *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego z roku 1901 (Wyspiański 1977). Nie było jednak edycji, która pokazywałaby pracę reżysera czy dramaturga teatralnego na tekście istniejącego dramatu i zestawiała efekty tej tekstowej pracy z oryginalnym dziełem pisarza. Zadanie to zrealizowano w edycji cyfrowej *Śmierci białej pończochy* – dramatu napisanego przez Mariana Pankowskiego w latach 70. XX wieku i reaktywowanym na scenie Teatru Wybrzeże w adaptacji Radosława Paczochy i reżyserii Adama Orzechowskiego. Z kolei na

przykładzie sztuki *Ułani* Jarosława Marka Rymkiewicza, wystawionej w Teatrze Narodowym w reżyserii Piotra Cieplaka edytorzy pokazali inne niż tekstowe zabiegi adaptatorów¹⁷.

Laboratorium formy dramatycznej

Celem projektu było stworzenie również takich narzędzi, które umożliwiają badaczom dramatu i teatru wyodrębnienie istotnych cech tego gatunku literackiego: wydobywanie schematu konstrukcyjnego wraz z możliwością zestawiania go w różnych wersjach tekstu, wykrywanie napięcia między *mimesis* i *diegesis* w tekście dramatu, obserwowanie założonej przez autora aktywności postaci, natężenia replik, obecności danego bohatera w dramacie jako postaci mówiącej i tej, o której się mówi – i w jaki sposób. Stworzono ponadto możliwość wykazania, czy i jak autor ujawnia się w dziele oraz jaką wizję sceniczną swojego dramatu wpisał w tekst.

Opracowano także narzędzia do zliczania kwestii postaci oraz wskazywania czy przywoływania ich nazwy przez innych bohaterów. Najwięcej informacji o autorskiej wizji scenicznej oraz bezpośrednim ujawnianiu się osoby autora w dramacie udało się zgromadzić dzięki opracowaniu klasyfikacji didaskaliów¹⁸. Było to ogromne wyzwanie dla zespołu edytorskiego, mającego świadomość wielości teorii i systemów porządkujących didaskalia. Z kolei pracujący w zespole badacze humanistyki cyfrowej przygotowali odpowiednie rozszerzenia znaczników, ponieważ zestaw znaczników TEI Drama nie dysponował takimi rozwiązaniami.

Działania podjęte w tej warstwie opracowania tekstu wychodzą poza tradycyjnie rozumiane zadania edycji i kierują się w stronę edycji pojętej jako baza danych (w rozumieniu humanistyki cyfrowej), umożliwiającej komputerowe analizy ilościowe zorientowane na specyficzne cechy dramatu, a w przyszłości – łączenie korpusów tekstowych, prowadzenie zestawień statystycznych czy tworzenie wizualizacji danych (wykresy, tabele). Jest to także propozycja dla odbiorcy, który chciałby w trakcie swojej lektury i interpretacji widzieć formę dramatu jako istotny składnik warstwy znaczeniowej dzieła.

¹⁷ Edycję cyfrową *Śmierci białej pończochy* przygotowali Bartłomiej Kuczkowski i Kajetan Mojsak, zaś *Ułanów* – Kamila Łapicka i Konrad Niciński. W celu zapoznania się z pozostałymi realizacjami założeń edytorskich, takimi jak oznaczenie ingerencji cenzorskich czy włączenie kontekstów historycznych, ale i teatralnych por. zasób *Cyfrowa edycja polskich dramatów powojennych i współczesnych* na platformie tei.nplp.pl.

¹⁸ Klasyfikacja didaskaliów została opisana we wprowadzeniu do *Cyfrowej edycji polskich dramatów powojennych i współczesnych* (Kramkowska-Dąbrowska 2023).

Obecność tekstu kanonicznego

Większość warstw opracowania może być w każdym momencie przez odbiorcę uwidoczniiona lub porzucona – aby powrócić do obcowania z samymi tekstami. Na poziomie opracowania tekstów w *Cyfrowej edycji polskiego dramatu powojennego i współczesnego* przeważają metody edycji dokumentacyjnej. Dostrzeżone błędy korygowano za pomocą przypisów. Zastosowano je tam, gdzie zestawiano wydania za życia autora lub przekazy niepublikowane. Ingerencje w ich brzmienie zaciemniłyby różnice między przekazami. Aby nie pozostawić odbiorcy w sytuacji obcowania z wieloma przekazami i uniknąć nieporozumień na poziomie czytelnictwa – każdy z dramatów umieściliśmy w osobnej kolekcji na platformie nplp.pl w postaci tekstu krytycznego, pochodzącego z tomu z serii „Dramat Polski. Reaktywacja”. Odbiorca może swobodnie przemieszczać się między kolekcjami. Przenosząc się na platformę tei.nplp.pl do *Cyfrowej edycji polskiego dramatu powojennego i współczesnego*, ma szansę zobaczyć teksty kryjące się za fasadą wydania krytycznego. Otrzymuje tym samym zaproszenie do wejścia do laboratorium tekstu dramatycznego i formy dramatycznej. Aby jednak nie była to pracownia alchemiczna a naukowa edycja cyfrowa, zarówno cała kolekcja, jak również każdy z dramatów zostały zaopatrzone w noty edytorskie zawierające spis przekazów publikowanych i niepublikowanych danego dramatu, zwięzłą historię tekstu, zasady i cel edycji. Z kolei noty cyfrowe przy każdym z dramatów opisują sposób użycia poszczególnych znaczników i funkcjonalności, nie tylko żeby ułatwić odbiorcy korzystanie z narzędzi cyfrowych, ale także aby udzielić informacji badaczom zajmującym się humanistyką cyfrową.

Wnioski ogólne

Przygotowując każdą edycję dzieła literackiego – zarówno w formie drukowanej, jak i cyfrowej – edytor staje przed wyborem perspektywy naukowej lub już prezentuje określoną postawę badawczą. Wynika ona albo z przyjęcia zasad edytorstwa stawiającego sobie za cel opracowanie tekstu kanonicznego, albo wiąże się z nadaniem szczególnej rangi wielowariantowości tekstu, co z kolei skutkuje powstaniem edycji dokumentacyjnych czy symultanicznych. Środowisko cyfrowe, z racji większych możliwości technicznych, jest oczywiście naturalnym sprzymierzeńcem tej drugiej postawy (Bryant 2023: 226–249)¹⁹, choć edycje dokumentacyjne respektujące zmienność, niestabilność tekstu bywają także wydawane drukiem,

¹⁹ Warto nadmienić, że Bryant w swojej książce proponuje eksperyment polegający na „synergii książki i ekranu” (Bryant 2020: 229).

jak opracowany przez Marka Troszyńskiego *Samuel Zborowski* (Troszyński 2017). Mamy też świadomość, że nawet ufundowana na tradycyjnych założeniach publikacja cyfrowa nie polega na przeniesieniu widoku wydrukowanej strony na ekran (wtedy byłoby to repozytorium). Jest bowiem przekładem na inne medium i ujęciem tekstu literackiego w ramy wybranego języka programistycznego. Nie musi być to kod, który stał się językiem wspólnym wielu edycji, czyli XML w standardzie TEI, który oferuje znaczniki sformułowane na podstawie literackich teorii tekstu²⁰. Wybór oraz rozwijanie danego języka programistycznego i sposobów cyfrowej prezentacji tekstów nie są tylko zmianą nośnika. Nie chodzi też tylko o powszechnienie znaną (i uznaną) formułę McLuhana „przekaznik jest przekazem”. Język programistyczny ufundowany wyjściowo na kodzie zero-jedynkowym wymusza podobne, usystematyzowane spojrzenie na tekst dzieła i przyjmowanie w ten sposób ukierunkowanych rozwiązań. Wśród edytorów pojawia się jednak wątpliwość, czy rzeczywiście medium cyfrowe wiedzie nas w stronę zupełnie nowej edycji, nie w sensie technologicznym lecz teoretycznym. Należy jednak cały czas pamiętać, że trzeba oddzielać to, co jest prezentowane odbiorcy (frontend) od tego, co jest dostępne jako backend tylko osobom przygotowującym edycję (Pichler, Bruvik 2014: 179–199). Znajduje się tam zapis kodowania tekstu, którego dokonują edytorzy²¹. Do zakodowania tekstu wiedzie długa droga od analizy literackiej, przez dobór kodu po samo kodowanie, a każdy z tych etapów bywa uznawany za odrębną czynność badawczą (Ohge 2021: 58). To, co widać po otwarciu strony internetowej zawierającej edycję, może rzeczywiście stwarzać wrażenie jedynie uatrakcyjnienia. Jest to oczywiście ogromne uproszczenie, ponieważ projekt wizualny, jak również funkcjonalności dostępne w tej warstwie edycji wynikają z głębszego namysłu nad prezentowanym materiałem. Można jednak próbować utrzymywać, że namysł ten wiedzie utrwalonymi ścieżkami tekstologicznymi i edytorskimi. Wydaje się więc, że największa rewolucja w edytorstwie – za sprawą edycji cyfrowych – może dokonać się w wyniku jeszcze głębszego wniknięcia w tekst dzieła przez badacza. Dzieje się tak za sprawą specyfiki opracowania cyfrowego, które wiąże się z pracą bardzo blisko tekstu, na poziomie jego najmniejszych segmentów przekładanych na kod programistyczny oraz większych struktur językowych, kompozycyjnych, ale też właściwości wybranego za podstawę opracowania przekazu tekstowego. Opracowanie cyfrowe uwyrażnia ponadto wszystkie miejsca wyłamujące się ze schematów, które mogą być miejscami szczególnie znaczącymi – ale też zwykłymi niekonsekwencjami: autorskimi, wydawniczymi

²⁰ Istnieją także inne kategorie anotacji, np. językoznawcze.

²¹ Trzeba jednak zauważyć, że coraz częściej zapis kodowania udostępniany jest czytelnikom.

bądź edytorskimi²². Można powiedzieć, że zmusza edytora – który już przecież dokładnie czytał przekazy i zapoznał się z meandrami historii tekstu – do mozolnego przyglądania się tekstowi dzieła kolejny raz. To ponowne spojrzenie może stać się nową perspektywą rozumienia dzieła. Z nowych perspektyw rodzą się nowe, nieszablonowe ujęcia, a z nich – nowe teorie i nowe edycje.

BIBLIOGRAFIA

Bardijewski Henryk. 2023. *Mirakle. Dramaty*. Wybór i wstęp Jarosław Cymerman. Oprac. edytorskie Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN. S. 293–398.

Brandstaetter Roman. 2023. *Dzień gniewu*. Oprac. Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska, Konrad Niciński. [online] Protokół dostępu: <https://www.tei.nplp.pl/documents/1738> [5.04.2024].

Bryant John. 2020. *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstw w dobie książki i ekranu*. Tłum. Łukasz Cybulski. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.

Bryll Ernest. 2021. *Na szkle malowane. Dramaty*. Wybór i wstęp Tomasz Bocheński. Oprac. edytorskie Grzegorz Kowalski. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.

Budrowska Kamila. 2006. „Tekst kanoniczny”, „intencja twórcza” i inne kłopoty. Z zagadnień terminologicznych tekstologii i edytorstwa naukowego. „Pamiętnik Literacki”, nr 3. S. 109–121.

Bukowiecka Marta. 2017. *Dzieło jako proces. Wokół spójności tekstów Tadeusza Różewicza*. „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, nr 6. S. 161–182.

Cyfrowa edycja polskiego dramatu powojennego i współczesnego. 2023. Red. Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska, Jacek Kopciński, Bartłomiej Szleszyński, Konrad Niciński, Kajetan Mojsak. [online] Protokół dostępu: <https://www.tei.nplp.pl/categories/cyfrowa-edycja-polskiego-dramatu-powojennego-i-wspolczesnego> [6.04.2024].

De Biasi Pierre-Marc. 2015. *Genetyka tekstów*. Przeł. Filip Kwiatek, Maria Prussak. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.

Filipowicz Halina. 2001, *Laboratorium form nieczystych*. Przeł. Tomasz Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Goliński Zbigniew. 1981. *Wstęp*. W: Stefan Żeromski. *Pisma zebrane*. T. 1: *Opowiadania*. Oprac. Zdzisław Jerzy Adamczyk. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN. S. 5–123.

²² Tak pojmowane możliwości medium cyfrowego wychodzą naprzeciw głównemu zadaniu, jakie wyznaczał edycjom naukowym Konrad Górski: dostarczenie badaczom tekstu, który umożliwi im wszechstronne analizy i interpretacje (Górski 1975: 229–296).

Górski Konrad. 1975. *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Grzegorzewski Jerzy. 2013–2015. *Scenariusze*. Warszawa. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego.

Jajte-Lewkowicz Irena. 2014. *Parateksty na wolności. O roli didaskaliów w dramacie współczesnym*. W: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*. Red. Artur Grabowski, Jacek Kopciński. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN. S. 97–122.

Kopciński Jacek. 2014. *Podmiot w nowym dramacie: ponad głowami bohaterów*. W: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*. Red. Artur Grabowski, Jacek Kopciński. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN. S. 180–197.

Kramkowska-Dąbrowska Agnieszka. 2023. *Wprowadzenie do Cyfrowej edycji polskiego dramatu powojennego i współczesnego* [online] Protokół dostępu: <https://www.tei.nplp.pl/categories/cyfrowa-edycja-polskiego-dramatu-powojennego-i-wspolczesnego#editorial> [5.04.2024].

Kraśński Janusz. 2013. *Krzak gorejący. Dramaty*. Wybór i wstęp Wanda Zwinogrodzka. Opracowanie edytorskie Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN. S. 31–112.

Kraśński Janusz. 2023. *Czapa*. Oprac. Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska, Bartłomiej Szleszyński. [online] Protokół dostępu: <https://www.tei.nplp.pl/documents/602> [5.04.2024].

Loth Roman. 2006. *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.

Łubieński Tomasz. 2021. *Koczowisko. Dramaty*. Wybór i wstęp Ewa Wąchocka. Oprac. edytorskie Bartłomiej Kuczkowski. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.

Mayenowa Maria Renata. 2013. „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego. *Problemy kompozycji*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.

Ohge Christopher. 2021. *Publishing Scholarly Editions. Archives, Computing, and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pichler Alois, Bruvik Tone Merete. 2014. *Digital Critical Editing: Separating Encoding from Presentation*. W: *Digital Critical Editions*. Red. Daniel Apollon, Claire Bélisle, Philippe Régnier. Urbana: University of Illinois Press. S. 179–199.

Płoszewski Leon. 1958. *Uwagi o tekstach*. W: Stanisław Wyspiański. *Dzieła zebrane*. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie. S. 278.

Popczyk-Szczęśna Beata. 2017. *Problem paratekstów w nowym dramacie polskim: narracje, śródtytuły, didaskalia*. W: *Metateksty i parateksty teatru i dramatu. Od antyku do współczesności*. Red. Jadwiga Czerwińska, Katarzyna Chizińska, Małgorzata Budzowska. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. S. 215–227.

Posmysz Zofia. 2020. *Czy to temat? Dramaty.* Wybór i wstęp Anna Burzyńska. Oprac. edytorskie Anna Dżabagina. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.

Prussak Maria. 2020. *Zmierzch edycji krytycznych?* „Pamiętnik Literacki”, nr 4. S. 31–43.

Prussak Maria. 2023. *Brzmienia Wyspiańskiego.* Kraków: Wydawnictwo Żywość.

Puzyna Konstanty, Różewicz Tadeusz. 1969. *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej.* „Dialog”, nr 7. S. 101–106.

Ratajczakowa Dobrochna. 1990. *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu.* „Teksty Drugie”, nr 5–6. S. 80–92.

Ruta-Rutkowska Krystyna. 1999. *Dramatyczne gry w podmiot.* „Teksty Drugie”, nr 1–2. S. 31–48.

Rymkiewicz Jarosław Marek. 2016. *Dwór nad Narwią. Dramaty.* Wybór i wstęp Tomasz Bocheński. Oprac. edytorskie Blanka Mieszkowska. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.

Sławińska Irena. 1960. *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie.* Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Terlecki Władysław. 2016. *Krótką noc. Dramaty.* Wybór i wstęp Ewa Wąchocka. Oprac. edytorskie Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.

Terlecki Władysław. 2023. *Dwie głowy ptaka.* Oprac. Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska, Konrad Niciński. [online] Protokół dostępu: <https://www.tei.nplp.pl/documents/604> [5.04.2024].

Troszyński Marek. 2017. *Alchemia rękopisu. „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego.* Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.

Wąchocka Ewa. 1999. *Autor i dramat.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Wołowski Witold. 2016. *Didaskalia i didaskaliczność. W dramacie i nie tylko.* Lublin: Wydawnictwo KUL.

Wyspiański Stanisław. 1977. *Wesele. Tekst i inscenizacja z roku 1901.* Oprac. Jerzy Got. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.

Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska

SELECTED ASPECTS OF EDITING POST-WAR AND CONTEMPORARY DRAMAS IN PRINT AND DIGITAL FORMATS

(abstract)

What may serve as a starting point for discussing various aspects of editing post-war and contemporary dramatic works are unique features of drama as a literary text – one that presents the author's vision of its stage performance. The first part of the article focuses on the works of writers, such as Janusz Krasiński, Władysław Terlecki, Henryk Bardijewski, and Roman Brandstaetter, whose dramas were published in the series titled "Dramat Polski. Reaktywacja" ("Polish Drama. Reactivation"). The examples that are examined show a tendency of dramatic works to change and evolve, which is related to their adaptation to various media: theatre, radio, and television. The article also examines the consequences that this poses for editors, including a necessity for extensive archival research, the unclear status of the theatrical copy, and the difficulties in cataloguing the diverse versions of the text. Kramkowska-Dąbrowska also discusses another important aspect of the editor's work on dramas: the preparation of stage directions for publication. The second part of the article describes the concept and objectives of the *Cyfrowa edycja polskiego dramatu powojennego i współczesnego* (Digital Edition of Polish Post-War and Contemporary Drama), developed alongside the print series as part of the same project. Then, the methods used in creating the digital edition are compared to traditional editing. In both cases the process starts with the analysis of the text and its sources. Kramkowska-Dąbrowska emphasizes the role of textual research and editorial accuracy in preparing digital editions and explains how textual research may shape the process of creating digital editions.

KEYWORDS

post-war and contemporary drama editing; academic edition; digital scholarly edition; genres of drama; structure of dramatic work; changeability of drama; "Dramat Polski. Reaktywacja" ("Polish Drama. Reactivation") series; *Cyfrowa edycja polskiego dramatu powojennego i współczesnego* (Digital Edition of Polish Post-War and Contemporary Drama)