

This tab shows a co-occurrence network. If two characters appear in the same scene or act, they are linked.

Network properties

Segments: 28
All-in at segment 28 (at 100%)
Network size: 45
Density: 0.18
Diameter: 3
Average path length: 2.03
Average clustering coefficient: 0.8
Average degree: 7.91
Maximum degree: 31 (Macbeth)

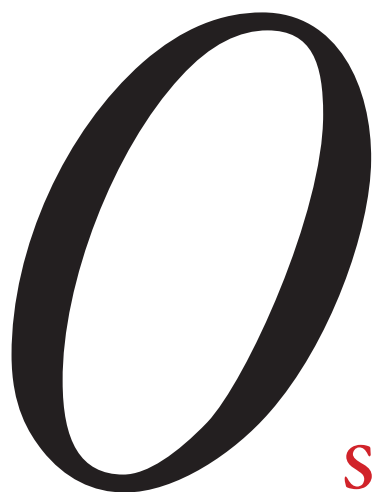
Cast list

(in order of appearance)

1. WITCHES.1_Mac 🧙🏻‍♂️
2. WITCHES.2_Mac 🧙🏻‍♂️
3. WITCHES.3_Mac 🧙🏻‍♂️
4. Duncan 🏴
5. Malcolm 🏴
6. SOLDIERS.Captain_Mac 🧙🏻‍♂️
7. Lennox ♂
8. Ross ♂
9. Macbeth 🏴
10. Banquo ♂
11. Angus ♂
12. Lady Macbeth 🏴
13. Three Messengers, Three Servants, a Lord
14. Fleance ♂
15. Porter_Mac ♂



Konrad Niciński



strukturalizmie w działaniu, czyli TEI i naukowa edycja cyfrowa z perspektywy praktyki edytorskiej

Instytut Badań Literackich PAN, kontakt: konrad.nicinski@ibl.waw.pl,
ORCID ID: 0000-0003-0465-8806

Nazwanie czyjejs sytuacji paradoksalną nader często jest efektownym eufemizmem. W wypadku obecnego stanu refleksji nad naukową edycją cyfrową w polskim literaturoznawstwie określenie to wydaje się jednak zadziwiająco adekwatne. Można bowiem odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z dwoma nieszczególnie przylegającymi do siebie zbiorami. Pierwszy z nich to teksty, których autorzy stawiają sobie za cel teoretyczny namysł nad edytorstwem cyfrowym – jakie ono jest i jakie być powinno. Najczęściej takie prace są pisane przez uczonych żywo zainteresowanych historią i teorią edycji, którzy jednak albo nie mają żadnego doświadczenia w pracy nad edycjami cyfrowymi, albo dopiero sposobią się do pracy tego rodzaju¹. Drugi zbiór to teksty zdające sprawę z toczących się prac nad edycjami cyfrowymi, pisane przez praktyków zajmujących się naukową edycją cyfrową, i mające raczej sprawozdawczy charakter². Wprawdzie często wychodzą one poza sprawozdawczość,

przedstawiają koncepcję edytorską, ale skupiają się głównie na konkretnych rozwiązaniach, nie na wnioskach ogólniejszej natury. W efekcie otrzymujemy, jak się rzekło, dwa różne dyskursy, z których jeden mówi o wyobrażeniach i oczekiwaniach polskiego edytorstwa naukowego wobec edycji cyfrowej, drugi – o rozwiązywaniu konkretnych problemów. Żaden z nich nie przedstawia jednak panoramy naukowej edycji cyfrowej w jej obecnym kształcie. Kiedy naukowa edycja cyfrowa w Polsce wciąż dopiero się rozwija, taka sytuacja nie jest zaskakująca. Nie dziwi, że nieliczni edytorzy, którzy pracują w środowisku cyfrowym, wolą dzielić się swym doświadczeniem niż przedstawiać na wczesnym etapie rozwoju dyscypliny daleko idące postulaty teoretyczne. W gruncie rzeczy nie dziwi też to, że badacze zainteresowani edycją cyfrową, mimo braku doświadczenia praktycznego, formułują na piśmie swoje oczekiwania i projekty. W ich sytuacji jednak spełnienie ambicji teoretycznych wydaje się niemożliwe, teorii tekstu nie sposób bowiem oprzeć wyłącznie na przesądach i założeniach badawczych – podobnie zresztą jak w wypadku edycji tradycyjnej, gdy naturalne jest, że badacze bez doświadczenia edytorskiego nie formułują teorii edycji. Mimo że można wskazać przyczyny tej sytuacji, brak szerszej refleksji teoretycznej – przy wspomnianych dwóch różnych zakresach dyskursu – skutkuje tym, że obraz edytorstwa cyfrowego, jaki można wyczytać z polskich publikacji, jest niepełny. To z kolei może rodzić kolejne nieporozumienia, zwłaszcza między edytorami zainteresowanymi edycją cyfrową a edytorami tradycyjnymi, którym brak refleksji teoretycznej może utrudniać zrozumienie, co nowego edycja cyfrowa może dać edytorstwu, czego zaś dać nie może albo nie powinna.

Czy w kręgu polskiego edytorstwa cyfrowego nastał już czas na formułowanie wniosków teoretycznych? Z jednej strony przy niewielkiej liczbie realizowanych edycji cyfrowych wciąż możemy zastanawiać się, czy jesteśmy już na etapie, na którym możemy formułować sądy ogólniejszej natury na podstawie nie tylko analizy cudzych dokonań, ale także rozpoznania wynikających z własnej pracy edytorskiej. Z drugiej strony to zaniechanie w sytuacji rozwarstwienia dyskursów musi skutkować tworzeniem bardzo niepełnego – a zatem w jakiejś mierze fałszywego – obrazu naukowej edycji cyfrowej. Jeśli bowiem spróbujemy oba dyskursy złożyć w całość, okaże się, że jest między nimi wiele miejsc pustych, i to nie tylko dlatego, że w polskiej sytuacji te projekty, które są realizowane, najczęściej wykonuje się według innych założeń niż

te proponowane przez badaczy, którzy swoich postulatów nie urzeczywistniają. Także dlatego, że między każdym z tych etapów – luźnym namysłem rozpoczynającym pracę i rozwiązywaniem szczegółowych problemów edytorskich – rozciąga się właśnie ta przestrzeń, która najbardziej powinna podlegać namysłowi teoretycznemu, czyli koncepcja edytorska przekładana na realizację, w której wybrana szkoła edytorska zderza się z żywą materią tekstu. Co więcej, wydaje się, że w wypadku edycji cyfrowej ta przestrzeń ma więcej warstw, niż jesteśmy do tego przyzwyczajeni. I to chyba rodzi najwięcej nieporozumień między edytorami tradycyjnymi i cyfrowymi. Prowadzi to do wniosku, że aby edytor tradycyjny pełniej mógł zrozumieć edycję cyfrową – i aby możliwe było przeprowadzenie refleksji teoretycznej wokół edycji cyfrowej, która w istocie będzie próbą teorii, a nie teoretyzowaniem – najpierw należy nazwać te jej warstwy, z których każda może podlegać osobnej refleksji teoretycznej (często w obrębie różnych metodologii). Na namysł nad teorią cyfrową złoży się zatem namysł nad każdą z tych warstw z osobna – i nad interakcją między

Czy w kręgu polskiego edytorstwa cyfrowego nastał już czas na formułowanie wniosków teoretycznych?

nimi, będący w największym stopniu nową jakością teoretyczną. Sąd ten wydaje się dość oczywisty, niemniej jednak w praktyce pisanie o edycjach cyfrowych wcale oczywisty nie jest. Przejdźmy zatem do podstaw – i do próby wyodrębnienia wspomnianych

warstw podlegających refleksji.

Podczas budowy teoretycznego modelu edycji cyfrowej powinniśmy brać pod uwagę co najmniej cztery jej warstwy. Pierwszą warstwą oczywiście jest tradycja wydania książkowego, która – czy tego chcemy, czy nie – stanowi naturalny punkt wyjścia i odniesienia dla edytora działającego w nowym środowisku. Nie użyłem tutaj określenia „teoria edycji”, wydaje się bowiem, że w tym miejscu można umieścić zarówno określoną teorię edycji (jeśli edytor takową preferuje), jak i określoną szkołę czy tradycję edytorską, także w nurcie wyrażającym niewiarę w możliwość zamknięcia reguł edycji w konkretnym modelu teoretycznym³. Z drugiej strony mamy warstwy pozornie należące do sfery technicznej – warstwę programowania i kodowania oraz warstwę projektowania interfejsu. Między nimi mamy warstwę namysłu teoretycznego nad edycją cyfrową *per se*, którą należy ułożyć tu dlatego, że nie jest w pełni autonomiczna. W związku z tym – i to jest kwestia w polskiej refleksji nad edycją cyfrową najczęściej pomijana – warstwy technologiczna i produkcyjna muszą podlegać takiemu samemu namysłowi teoretycznemu jak pozostałe. To bowiem, jak edycja cyfrowa zostanie przygotowana

(również na poziomie programowania), może mieć bezpośredni wpływ nie tylko na to, czy edytor przedstawi swoje odczytanie tekstu, lecz także na to, czy będzie on w stanie oddać w edycji cyfrowej swój sposób myślenia o tekście i o sztuce edycji. Można np. dość łatwo wyobrazić sobie sytuację (co postaram się pokazać w dalszej części artykułu), w której edytor mający jasno sprecyzowane przekonania w zakresie teorii edycji (jest chociażby zwolennikiem krytyki genetycznej albo, na odwrót, korzysta z klasycznie pojętego aparatu krytycznego) nie jest w stanie ich właściwie wyrazić w edycji cyfrowej, ponieważ wybrane przezeń oprogramowanie nie jest w pełni dopasowane do preferowanej szkoły edytorskiej. Czy jest to sytuacja inna od tej, do której jesteśmy przyzwyczajeni? I tak, i nie. Nie do końca, jako że pytania o technologię produkcji tekstu literackiego i jej wpływ na odczytania tekstu (a zatem na namysł edytora nad dziełem) były dość często stawiane w ostatnich trzech dekadach przez teoretyków edycji szczególnie w kręgu anglosaskim (John Bryant⁴, a zwłaszcza Jerome McGann⁵ – sensacyjność jego teorii polegała właśnie na uczynieniu refleksji nad technologią zagadnieniem najistotniejszym). Z drugiej jednak strony warsztat edytorski, którym dysponujemy (obojętnie, w jakiej szkole będziemy się sytuować), niemal zawsze opiera się na założeniu, że naszym medium jest druk (co nie dziwi, zważywszy na kilkusetletni jego prymat oraz na to, że to w jego paradygmacie wykształciły się wszystkie sposoby edycji tekstu nowocześnie rozumianych nauk humanistycznych). Znamienne zresztą, że teoretycy edycji postulujący wyjście poza paradygmat książki (Bryant i de Biasi⁶ stanowią tu oczywisty przykład) skupiają się na substancji tekstu – na namyśle, jak inna technologia może pokonać ograniczenia druku np. w zestawieniu kilku równorzędnych wersji tekstu – a nie na aparacie krytycznym, który też przecież w innym paradygmacie mógłby funkcjonować zupełnie inaczej⁷. Jeden z paradoksów edycji cyfrowej polega na tym, że chcąc w niej jak najpełniej pokazać „galaktykę Gutenberga” (by wykorzystać metaforę Marshalla McLuhana), równocześnie musimy z niej wyjść. Wyjść i zadawać pytania o technologię produkcji, pytania znacznie dalej idące niż te, czy umieścić przypisy u dołu strony, czy na końcu. Dobór oprogramowania może dać zupełnie inny efekt edytorski przy tak samo przygotowanym przez edytora tekście. A oprogramowanie nie jest jedynym *stricte* technologicznym zmartwieniem edytora cyfrowego, nie zapominajmy bowiem o tym, że ten sam wybór języka (np. kodowania XML w substandardzie TEI), a nawet towarzyszącego mu oprogramowania nie oznacza, że czytelnik

Czy teoria edycji cyfrowej zawsze jest teorią edycji cyfrowej?

zobaczy tekst tak samo skomponowany. To, co zobaczy, w dużym stopniu zależy od wyboru środowiska cyfrowego, w którym zostanie umieszczone oprogramowanie, i od tego, jak zostanie zaprojektowany serwis internetowy, w którym z edycji cyfrowej będziemy korzystać, te same komendy oprogramowania mogą się przecież wyświetlać w różny sposób, zależnie od przyjętego projektu (także rozumianego na poziomie projektowania graficznego; np. to, jakie ikony będzie wykorzystywać interfejs naszej edycji, zależy bardziej od projektowania graficznego niż od programowania). I dlatego właśnie możemy wyróżnić dwie warstwy: warstwę oprogramowania i kodowania oraz warstwę projektowania interfejsu z myślą o użytkowniku (czytelniku), z których każda ma swoje odrębne metodologie i środowiska teoretyczne. Oczywiście to, że w tak dużej mierze należy się skupić i na nich, zależy w znacznym stopniu od momentu, w którym się znajdujemy. Wielu pytań o technologię produkcji książki nie zadajemy w teorii edycji dlatego, że wiedza ta, podobnie jak symbioza między medium papierowym a edycją, jest od dekad ustabilizowana. O ile dwie ostatnie warstwy mogą wydawać się badaczom literatury nieoczywiste, o tyle dwie pierwsze są im dobrze znane. A jednak, jeśli skupimy się rzeczywiście na edycji cyfrowej, a nie na odnajdywaniu w nowym medium myśli tradycyjnej, to i one mogą okazać się nieoczywiste.

Czy teoria edycji cyfrowej zawsze jest teorią edycji cyfrowej? Pytanie brzmi paradoksalnie, ale zawiera się w nim ciekawy problem. Otóż jeśli poddamy dyskusji opracowania teoretyczne, które w ostatnich dwóch dekadach odegrały istotną rolę w wytyczaniu nowej drogi od edycji tradycyjnej do cyfrowej, czyli *Genetykę tekstu* Pierre-Marca de Biasiego i *Płynny tekst* Johna Bryanta, najpewniej okaże się, że są one postrzegane różnie w zależności od orientacji uczestników dyskusji. Edytor tradycyjny będzie raczej postrzegał oba teksty jako łączące tradycyjną teorię edycji z teorią edycji cyfrowej ze względu na rozdziały, w których opisano, dlaczego edycja książkowa nie jest w stanie wiernie odzwierciedlić modelu teoretycznego wynikającego z edytorskiego doświadczenia autora i jak edycja cyfrowa może rozwiązać problemy, które w edycji książkowej nie są w pełni rozwiązywalne. Edytor cyfrowy raczej nie będzie postrzegał wywodów zawartych w obu książkach jako teorii edycji cyfrowej w ścisłym sensie tego słowa. Wynika to z prostego faktu przekładającego się na tezy i argumenty obu autorów. Prace te powstawały w momencie, kiedy ich autorzy sposobili się do przygotowania edycji cyfrowej, jednak nie zweryfikowali jeszcze swoich tez

w praktyce. O ile zatem spełniają one funkcję teoretycznego podsumowania doświadczeń edytorskich obu autorów, o tyle części dotyczące edycji cyfrowych zawierają raczej jej założenia niż jej teorię. Z perspektywy dzisiejszego polskiego czytelnika, świadomego, że de Biasi patronował cyfrowej edycji tekstów Flauberta, a Bryant kierował wieloletnim projektem edycji cyfrowej dzieł Melville’a⁸, są to teksty teoretyków i praktyków zarazem. Nie wolno jednak zapomnieć, że mimo iż zostały przetłumaczone na język polski stosunkowo niedawno, to od ich pierwodruku minęły ponad dwie dekady⁹, co w edytorstwie cyfrowym jest całą epoką – nawet jeśli rozważania autorów opierałyby się (a tak nie jest) na doświadczeniu, a nie na rekapitulacji założeń. I tu pojawia się dość poważny problem. W idealnym świecie, pisząc o teorii edycji cyfrowej, prawdopodobnie wychodzilibyśmy od wcześniejszych teorii edytorskich i albo nakładalibyśmy na nie rozpoznania teorii cyfrowej, albo odbieralibyśmy je jako proces (którym – na ile w momencie powstania było to możliwe – starają się być książki Bryanta i de Biasiego) przechodzenia od teorii edycji w paradygmacie książkowym ku umieszczeniu jej w nowym paradygmacie cyfrowym. W praktyce najczęściej mamy do czynienia z zapisami niedokończonych procesów lub z jedną tylko z trzech potencjalnych warstw tej układanki. Resztę musimy ułożyć sami. W wypadku próby „wewnętrznego” układania teorii edycji cyfrowej na podstawie sprawozdawczych i instruktywnych tekstów pisanych przez jej praktyków problem stanowi z kolei nadmierna praktyczność. Dokładniej zaś to, że korzenie edycji cyfrowej tkwią w projektach bardzo praktycznie pojętych, stanowiących przede wszystkim sprawdzian możliwości rozwiązań cyfrowych, najczęściej jednocześnie za pomocą prób i błędów wykonywanych narzędzi. To zaś musi skutkować oddaleniem od perspektywy teoretyków edycji.

Co więcej, może się okazać, że rozwiązania pragmatyczne niejako z rozpędu wpisują się w tendencje teoretyczne, które nie są zbieżne z rozpoznaniem wyrastającym z tradycyjnych doświadczeń edytorskich (jak krytyka genetyczna czy teoria płynnego tekstu). W zaproponowanym powyżej modelu warstwy wpływają na siebie nawzajem i nie istnieją w pełni bez pozostałych, dopiero ich interakcja tworzy całość, w dodatku żadna z warstw z teoretycznoliterackiego punktu widzenia nie jest „przezroczysta”. Nie jest tak zatem, że przygotowawszy na podstawie tekstu koncepcję edycji, która zostanie udostępniona w środowisku cyfrowym, możemy potraktować warstwę techniczną wyłącznie jako nośnik koncepcji edytorskiej. Właściwie każda technologia programowania i kodowania dostosowana do potrzeb naukowej edycji cyfrowej oparta jest

na namyśle – wprawdzie najczęściej rozpoczynającym się od prezentowania stanowiska jednoznacznie pragmatycznego – jakie funkcje w edycji ma spełniać i jakim celem edytorskim ma służyć. Wydaje się też, że każda edycja cyfrowa może podlegać interpretacji z punktu widzenia teoretycznoedytorskiego i teoretycznoliterackiego, wpisując się w określony model teoretyczny, który może zresztą wynikać z interpretacji własnej, czyli z tego, jak będzie on postrzegany przez odbiorcę-literaturoznawcę, a niekoniecznie z tego, czy i jaki model teoretyczny był zakładany podczas jej tworzenia.

Dobrym przykładem jest tu TEI (Text Encoding Initiative). Pierwszy korpus znaczników pod tą nazwą został ogłoszony przez zespół pod kierunkiem Lou Burnarda i Michaela Sperberga-McQueena w 1994 roku jako substandard SGML dostosowany do potrzeb oznaczania tekstu w humanistyce cyfrowej¹⁰. W 2002 roku TEI zostało przekształcone w standard XML, którym pozostaje do dziś. Czy TEI intencjonalnie stworzono jako strukturalistyczny model naukowej edycji cyfrowej? W sensie ścisłym – najpewniej nie. To „nie” musi stanowić sumę kilku zastrzeżeń różnej natury. Po pierwsze, sformułowanie „oznaczanie tekstu” zostało tu użyte celowo. Początkowo TEI było bardziej sposobem opisu substancji tekstu i wprowadzenia najważniejszych informacji metatekstowych niż całościowo pomyślanym narzędziem edycji. Notabene do dziś TEI często jest używane do przekazywania informacji metatekstowych, i to niekoniecznie tylko w naukowych edycjach cyfrowych – także np. w cyfrowych kolekcjach¹¹ czy atlasach. Po drugie, anglosaska tradycja edycji naukowej, zarówno ze względu na pragmatyczne podejście do opracowania tekstu, jak i wieloletnią tendencję do formułowania teorii wyłącznie na podstawie refleksji edytorskiej (bez wyraźnego eksponowania związków z teorią literatury *sensu largo*), nie zakładała i nie zakłada pojmowania strukturalizmu jako nurtu myślenia o teorii (i praktyce) edycji. Po trzecie, TEI rozwijało się jako konsorcjum badaczy i edytorów naukowych (którym pozostaje do dziś) korzystających ze wspólnego standardu znaczników, których doświadczenia przyczyniają się do rozwoju systematyki opisu. A to oznacza szukanie wspólnego mianownika na gruncie metodologii edycji cyfrowej przez badaczy z różnych krajów, różnych specjalności i o zróżnicowanym zapleczu teoretycznym. Z drugiej strony poszukiwania programistyczne w zakresie nauk humanistycznych, zwłaszcza dotyczące prac językoznawczych i korpusowych, były dość mocno nacechowane strukturalistycznym porządkiem myślenia o humanistyce, co siłą rzeczy musiało mieć wpływ na kształtowanie się narzędzi humanistycznej cyfrowej w ogólności (i co stanowi osobny wątek, który tu

tylko wskazuję). Co najistotniejsze, mimo że termin „strukturalizm” przy okazji wypowiedzi konsorcjum TEI w zasadzie nie jest używany, to organizacja systemu oznaczeń daje prawo do tego rodzaju teoretycznej jego interpretacji.

Tu na marginesie warto zadać pytanie, czy w tego rodzaju rozważaniach możemy w ogóle wyjść poza zakres teorii edytorskich i skierować naszą uwagę ku refleksji teoretyczno-literackiej *sensu largo*. Pytanie jest o tyle zasadne, że anglosaska teoria edycji, stanowiąca naturalny punkt odniesienia dla pierwszych twórców TEI, skupia się głównie na problemach wewnątrztekstowych i bardzo wyraźnie akcentuje swoją odrębność od dyskursów odnoszących się do teorii literackich. A jednak trudno np. fundamentalne dla anglosaskiej teorii edycji stanowisko Waltera Wilsona Grega i Fredsona Bowersa odczytywać w oderwaniu od dominującego wówczas w anglosaskiej teorii i krytyce literackiej paradygmatu Nowego Krytycyzmu (*New Criticism*)¹². Pożyteczna w tej materii może być twórcza lektura *Phynnego tekstu* Johna Bryanta. Mimo że autor skutecznie stara się większość omawianych sporów i problemów dotyczących teorii edycji lokować wewnątrz niej, bez zewnętrznych kontekstów ani nawiązań, to uważny i zainteresowany teorią tekstu czytelnik z łatwością będzie w stanie dopasować do omawianych problemów stosowny kontekst teoretycznoliteracki. Dobrym przykładem są tu fragmenty odnoszące się do Hansa Waltera Gablera i szkoły edytorstwa procesu¹³, dla których nad wyraz czytelnym kontekstem, choć nieobecnym w tekście Bryanta, jest szkoła estetyki recepcji (np. działalność Wolfganga Isera). Zresztą jeśli przeniesiemy ten namysł na grunt polski, to może on przynieść podobną refleksję. Oczywiście o ile literaturoznawca z łatwością przypisze Teresę Kostkiewiczową czy Michała Głowińskiego do określonej szkoły teoretycznoliterackiej, to z badaczami kojarzonymi przede wszystkim z praktyką i teorią edycji, jak np. Roman Loth, będzie miał kłopot. A przecież podjęte przez Lotha próby skodyfikowania polskiej edycji naukowej tekstu literackiego¹⁴ istnieją w określonym kontekście – historycznym i przestrzennym – refleksji teoretycznoliterackiej. W związku z tym ta ostatnia jawi się jako w pełni uprawniony poziom kontekstowy, pożyteczny zwłaszcza tam, gdzie istnieje konieczność mediatyzacji pojęć i zjawisk z innego kręgu kulturowego badań nad tekstem (tu wraca przykład potencjalnej twórczej lektury Bryanta) lub nowych w obrębie literaturoznawstwa doświadczeń (jak omawiany problem konstrukcji teoretycznych wokół naukowej edycji cyfrowej).

Przejdźmy teraz do próby przełożenia na refleksję teoretyczną doświadczenia praktyka. W trakcie pracy nad edycją cyfrową w standardzie TEI trudno jest oprzeć się wrażeniu,

że standard, w którym działam, wymusza na mnie myślenie strukturami – niezależnie od tego, czy uważam się za spadkobiercę warszawskiej szkoły strukturalistycznej, czy nie. Dlaczego tak się dzieje? Spójrzmy, jak ustrukturyzowany jest system oznaczeń TEI¹⁵. Mamy jasną hierarchię oznaczeń (*elements* > *attributes*), wyraźną semantykę (od razu widać, które spośród *attributes* mogą uzupełniać *elements* i w jaki sposób, a to determinuje warunki, pod jakimi można rozszerzać – w razie potrzeby, jeśli jakaś funkcja tekstu pozostaje jeszcze nienazwana – słownik *attributes*) i nadrzędny porządek klasyfikacji tego, czym oznaczamy tekst, i tego, co jest w tekście oznaczane. Możliwość klasyfikowania jest niejako podwójnie ograniczona – przez wymogi czytelności kodu (nie zapominajmy, że wszystkie znaczniki TEI są jednocześnie komendami programistycznymi, częścią języka XML) i przez możliwości pokazania w czytelny sposób wszystkich znaczników użytkownikom. Te ostatnie zależne są m.in. od tego, co jest możliwe na poziomie projektowania odbioru, a nie od języka oprogramowania, czyli należą zarazem do dwóch warstw edycji cyfrowej. To wszystko prowadzi do wniosku, że jeśli edytor cyfrowy decyduje się na wykorzystanie kodowania TEI, musi gruntownie przemyśleć zarówno strukturę tekstu, który poddaje edytowaniu, jak i strukturę aparatu komentarzy i oznaczeń, czyli to, jak zamierza skomponować edycję. Jeśli wyobrazimy sobie TEI jako szafę z wieloma szufladami, często celowo ze sobą połączonymi (a czasem nie), to musimy zadać sobie pytanie, co tego rodzaju machina może zrobić z kategoriami, które są płynne lub nieostre.

Dobrym przykładem tego, co TEI może dać, a co odebrać edytowanemu tekstowi, jest próba dostosowania możliwości TEI do edycji rękopisów Juliusza Słowackiego z okresu genezyjskiego (nad którą trwają właśnie prace w ramach zadań bieżących zespołu Nowej Panoramy Literatury Polskiej IBL PAN; pierwszym tak opracowanym tekstem będzie *Samuel Zborowski*, którego edycję cyfrową, na podstawie edycji naukowej rękopisu w opracowaniu Marka Troszyńskiego¹⁶, przygotowują Anna Mędrzecka-Stefańska i Ewa Mirkowska-Treugutt)¹⁷. Chaos kart pozostawionych przez Słowackiego wydaje się antytezą porządku, którego wymaga TEI. Niezależnie od tego, jak dobrze w tym wypadku edytor ma przeżywaną strukturę aparatu komentarzy i strukturę tekstu, ta ostatnia zawsze będzie po części wymykała się zabiegom porządkującym. Liczba miejsc, w których następstwo skreśleń, rozgraniczenie fragmentów lub przydzielenie ich określonym głosom jest niejasne, mimo wszystkich prac edytorskich okazuje się wciąż duża. TEI wymusza udzielenie racjonalnych odpowiedzi na pytania, co jest czym w tekście, w jakim

porządku i w jakim celu powstało, a manuskrypt Słowackiego nierzadko takich odpowiedzi nie udziela. TEI wymusza też jednoznaczność klasyfikację każdego z zaznaczanych elementów. Nawet jeśli istnieją znaczniki w rodzaju *choice*, pozwalające ukazać wątpliwość i oboczność, i tak wymuszają one pokazanie możliwości wyboru. W wypadku rękopisu Słowackiego nierzadko precyzyjna klasyfikacja będzie przekłamaniem; ujednoznacznianiem czegoś, co powinno pozostać niedookreślone. Mimo że znaczniki TEI pozwalają potraktować manuskrypt także jako mapę tekstu, również tu stopień skomplikowania układu graficznego może utrudnić właściwe ich stosowanie. Jednak jeśli zdecydujemy się na edycję przypominającą wydanie faksymilowe, w której najważniejsze będzie oddanie rękopisu autora (np. przez kolekcję skanów, być może w części „ożywionych” programowaniem), także wiele stracimy. Na początku utracimy przeszukiwalność tekstu, w związku z czym zapewne i możliwość lektury przez odbiorcę, który nie jest wyszkolonym edytorem i nie ma doświadczenia w czytaniu rękopisów. Stracimy bogactwo uporządkowanego interaktywnego komentarza, powiązanego wprost z tekstem, które daje nam TEI. Konieczność nazwania i uszeregowania struktur – na różnych poziomach – wiele utrudnia, ale i dużo daje w zamian.

Pomyślmy choćby o możliwości łatwego wyluskania z tekstu i zgromadzenia razem wszystkich tak samo zaklasyfikowanych elementów albo o możliwości prześledzenia powtarzalności praktyk pisarskich Słowackiego podczas pracy nad tekstem. We wprawnych rękach edytora znaczniki TEI mogą dać lepszy wgląd w „alchemię rękopisu”, niż gdyby ten rękopis ukazywały w formie faksymile. Wydaje się zatem, że praca edytora posługującego się TEI nad manuskrytem tak pełnym niejasności jak późne rękopisy Słowackiego musi stanowić ostrożne – i bardzo trudne – poszukiwanie złotego środka. Z jednej strony edytor nie może poddać się porządkowi myślenia narzucanemu przez narzędzie. Jeśli to uczyni, może zacząć objaśniać rzeczy, których w pełni objaśnić się nie da, a w ten sposób przekształci tekst w coś, czym on nie jest (co akurat w dziejach wydawania genezyjskich pism Słowackiego zdarzało się już aż nadto często). Z drugiej strony w tym wypadku uważne wykorzystanie narzędzia, które nie wydaje się dopasowane do tekstu, może pomóc edytorowi ujawnić szereg elementów, które w odbiorze są niełatwe do dostrzeżenia, a jednakowoż są zawarte w tekście.

W prowadzonych pod kierunkiem de Biasiego pracach nad modelem edycji Flauberta zastosowano inny model

prezentacji oznaczeń, *What You See Is What You Get* (WYSIWYG), najogólniej rzecz ujmując – posługujący się nie myśleniem analitycznym i strukturyzującym, a procesualnym. Najwyrazistszym bodaj sposobem używania modelu WYSIWYG w naukowej edycji cyfrowej jest wykorzystanie przezeń skanów tekstu źródłowego. Czytelnik może nałożyć na skan (dzięki pracy edytorów i programistów) poprawki i zmiany dokonane przez autora w kolejnej wersji tekstu lub (zależnie od inwencji i możliwości technicznych) płynnie przechodzić między wersjami tekstu, oddzielić od siebie rękopis i nano-szone na niego później korekty autorskie bądź (niejako w jego imieniu) wprowadzać je do tekstu¹⁸. WYSIWYG jest nie tyle innym sposobem kodowania niż TEI (notabene najczęściej w jego tworzeniu programiści wykorzystują kodowanie XML – to samo, którego rozwinięciem jest kodowanie TEI), ile innym sposobem prezentacji tekstu i pracy edytora; zorientowanym na prezentacji materiału źródłowego, niemającym jednak ustalonego sposobu kodowania informacji o tekście i informacji metatekstowych (jak TEI), siłą rzeczy zatem

**Edytor nie może
poddąć się
porządkowi myślenia
narzucanemu przez narzędzie**

mniej skoncentrowanym na analizie strukturalnej tekstu, kontekstów i komentarza. John Bryant rozwiązał ten problem we właściwy sobie „płynny” sposób; na potrzeby naukowej edycji cyfrowej dzieł Hermana Melvil-

le’a stworzył (czy dokładniej: pod jego okiem stworzono) oprogramowanie typu *custom* łączące ze sobą funkcjonalności kilku systemów oznaczeń (w tym TEI i WYSIWYG), inkrurowane wtyczkami własnego projektu. W obu przypadkach warstwa programowania znakomicie odpowiada dwóm poprzednim ogniwom i organicznie z nich wynika. Warto jednak zauważyć, że to rezultat nie tylko doskonałego, jak się zdaje, zrozumienia, na ile istotne jest w edycji cyfrowej myślenie o formie jako o części procesu edycji naukowej. Ważne są tu także możliwości techniczne i infrastrukturalne. Oczywiście jest to w wypadku edycji dzieł Melville’a, gdzie udało się zgromadzić zespół ludzi pracujących po obu stronach Atlantyku, po czym wykonać szereg trudnych i kosztochłonnych prac nad warstwą techniczną edycji. Nie uchroniło to jej od licznych kłopotów technicznych tuż po premierze, co w żadnej mierze nie jest tu przytykiem, a raczej zwróceniem uwagi na problem dostępności naukowej edycji cyfrowej, zwłaszcza o bardzo złożonym charakterze. Edycja dzieł Melville’a została udostępniona w wolnym dostępie, co oznacza, że liczba skomplikowanych niekiedy od strony funkcjonowania oprogramowania działań prowadzonych równocześnie przez nas, użytkowników z całego świata, może skutkować

tymczasowymi trudnościami natury technicznej. Edycje wykorzystujące formułę WYSIWYG najczęściej są udostępniane w sposób częściowo lub całkowicie zamknięty, przede wszystkim ze względu na możliwe komplikacje techniczne podczas równoczesnych działań użytkowników¹⁹. Są to też edycje zazwyczaj dość trudne w bieżącym utrzymaniu i kosztochłonne już na etapie projektowania i programowania. Cóż zatem ma począć edytor chcący przygotować cyfrową edycję genetyczną tekstu, który nie dysponuje odpowiednimi możliwościami infrastrukturalnymi?

Zalety i wady myślenia o tekście, które implikuje TEI czy WYSIWYG, często odmiennie się materializują w różnych warstwach edycji cyfrowej. WYSIWYG bardzo dobrze współgra z teoriami edycji, których celem jest pokazanie dzieła jako procesu i przewyżczenie ograniczeń formy książkowej, ale jest trudny w bieżącym utrzymaniu, a także wiąże się z większymi niż TEI ograniczeniami m.in. w zakresie przeszukiwalności tekstu i pozostałych danych czy też opracowania rozbudowanego i wychodzącego poza ograniczenia formy książkowej aparatu krytycznego. TEI wprowadza znacznie

więcej ograniczeń strukturalnych w myśleniu o tekście i jego edycji, ale znacznie bardziej sprzyja publikacji naukowej edycji cyfrowej w otwartym dostępie, oferuje w pełni przeszukiwalny tekst i daje edytorowi wiele

możliwości podzielenia się swoją wiedzą o dziele za pomocą narzędzi cyfrowych. Może zatem zdarzyć się tak, że edytor na gruncie teorii edycji najbliższy jest krytyce genetycznej, ale na gruncie teorii projektowania i programowania jest przekonany o niezbędności zamieszczania publikacji wyłącznie w wolnym dostępie. Kwestia, którą musi rozwiązać, jest więc bliska zadanemu powyżej pytaniu o brak możliwości infrastrukturalnych. Cóż wtedy? Droga, którą poszedł Bryant wraz ze swoim zespołem, jest z przyczyn infrastrukturalnych drogą ekskluzywną, pokazuje jednak możliwość tkwiącą w twórczym podejściu do warstw naukowej edycji cyfrowej pod warunkiem uważnego namysłu nad nimi – i nad całością, którą mają tworzyć. Czy pokazanie tekstu czytanego z perspektywy krytyki genetycznej za pomocą kodowania TEI jest niemożliwe? Nie, nie jest. Wymaga jednak świadomości tego, że składamy ze sobą dwie warstwy, które nie przylegają do siebie idealnie. W związku z tym jednym z zadań badawczych edytora naukowego jest równoczesny namysł teoretyczny (i przeniesienie tej refleksji w sferę praktyki edytorskiej) nad tym, jak zaadaptować procesualność krytyki genetycznej tekstu do silnie strukturalnego języka oznaczeń cyfrowych.

TEI wprowadza znacznie więcej ograniczeń strukturalnych w myśleniu o tekście i jego edycji

Innymi słowy – jak zgrać ze sobą różne jakości, które oferują obie założone warstwy, by wzajemnie się dopełniały.

Próbę rozwiązania tego problemu podjęto w ramach prowadzonego pod kierunkiem Jacka Kopcińskiego projektu *Dramat polski. Reaktywacja/kontynuacja*, przygotowując edycję współczesnych dramatów (edycję cyfrową realizuje zespół Nowej Panoramy Literatury Polskiej, do którego należy piszący te słowa). Na podjęcie decyzji o wykorzystaniu substandardu TEI wpłynęło kilka przyczyn zarówno infrastrukturalnych (posiadanie niezbędnego oprogramowania i dostosowanej do TEI platformy internetowej, wolnodostępnej dla czytelników i nietrudnej w utrzymaniu technicznie; kilkuletnie doświadczenie zespołu w pracy z semantyką TEI), jak i merytorycznych (zróżnicowanie materiału tekstowego i wynikających zeń problemów edytorskich). Edycja składa się z dzieł dramatów, z których każdy stanowi odrębny przypadek edytorski. Zróżnicowane są liczba wersji, liczba i typ zachowanych dokumentów źródłowych, przeznaczenie kolejnych wersji (m.in. wersje pisane z myślą o publikacji, scenie, antenie radiowej czy telewizji), przyczyny zmian, ich

rodzaje oraz autorstwo (czasami na ich wprowadzanie miał wpływ nie tylko autor, ale także inscenizator czy cenzor). Przy tak dużym zróżnicowaniu materiału edytorskiego TEI wydawał się narzędziem najbardziej

uniwersalnym. W części tekstów najważniejsze problemy, które ma rozwiązać opracowanie edytorskie (rozbudowa struktury kompozycyjnej tekstu w *Czapie* Janusza Krasińskiego; ukazanie drogi między świadectwem historycznym a przetworzeniem literackim w *Dwóch głowach ptaka* Władysława L. Terleckiego), znakomicie odpowiadają strukturalnemu myśleniu narzucanemu przez TEI. Tym, co stanowiło oczywiście wyzwanie, była konieczność wprowadzenia do niektórych tekstów elementów edycji genetycznej; w jednym przypadku (*Dzień gniewu* Romana Brandstaettera) obfitość materiału źródłowego w połączeniu z dużą liczbą zmian i powrotów autora do tekstu czyni przyjęcie metody genetycznej w zasadzie nieodzowną. Spośród środków wykorzystanych w tym celu przez edytorów cyfrowych warto wymienić trzy. Po pierwsze, zastosowano mające stałe miejsce w semantyce TEI znaczniki właściwości artefaktu (ukazujące skreślenia, nadpisanie itd., a także pozwalające określić okoliczności ich powstania). W tym wypadku tendencja TEI do porządkowania struktur zawartych w tekście i kontekście dobrze współgra z potrzebami edycji genetycznej. Po drugie, by pokazać daleko idące przeobrażenia struktury kompozycyjnej tekstów, edytorzy

cyfrowi wykorzystali znaczniki TEI pozwalające opisać relacje między wersjami tekstu (jak dodanie, usunięcie, zastąpienie) w połączeniu z możliwościami związanymi z czwartą warstwą, czyli zakodowaniem sposobu prezentacji tekstu. Dobrym przykładem może być tu zestawienie trzech dramatów: *Orfeusza* Anny Świrszczyńskiej (edycja: Anna Dżabagina i Bartłomiej Szleszyński), *Śmierci białej pończochy* Mariana Pankowskiego (edycja: Bartłomiej Kuczkowski i Kajetan Mojsak) i wspomnianych już *Dwóch głów ptaka* (edycja: Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska i Konrad Niciński). W każdym przypadku wielokrotne i daleko idące zmiany kompozycyjne między dwiema z trzech wersji (wersją sceniczną i radiową *Orfeusza*; wersją drukowaną i egzemplarzem reżyserskim *Śmierci białej pończochy*; wersją sceniczną i wersją telewizyjną *Dwóch głów ptaka*) zostały podobnie wyrażone znacznikami, ale każdy z edytorów cyfrowych przyjął nieco inny sposób ich umocowania między wersjami i tym samym udostępnienia ich czytelnikowi – tak, aby odpowiednio za pomocą formy ukazać odmienny charakter przekształceń w każdym z tekstów. Znaczniki w *Orfeuszu* podkreślają chociażby interakcję między dwiema warstwami, podczas gdy podobne znaczniki w *Dwóch głowach ptaka* zostały nałożone w taki sposób, aby tylko czytelnik wersji telewizyjnej (znacznie późniejszej chronologicznie) widział, w jaki sposób przekształca ona wersję sceniczną. Po trzecie, w najbardziej wymagającej pod tym względem edycji *Dnia gniewu*²⁰ zwykle zastosowanie znaczników właściwości artefaktu okazało się niewystarczające wobec liczby i złożoności zmian wewnątrz obu wersji dramatu. TEI, usilnie starając się nadać tekstowi strukturalny porządek, nie radził sobie z ciągłymi zmianami wprowadzanymi przez autora i jego powrotami do tych samych partii tekstu. W tej sytuacji edytorzy postanowili wesprzeć warstwę trzecią (znaczników) warstwą czwartą: zmianą sposobu prezentacji tekstu. Jednak zamiast szukać np. kontaminacji TEI z inną koncepcją lektury tekstu, edytorzy postanowili postąpić odwrotnie – zwiększyć liczbę dostępnych struktur za pomocą narzędzi do prezentacji tekstu. Na ich zamówienie programiści wykonali dodatkowe narzędzie, pozwalające na uzupełnienie danej wersji dodatkowymi fragmentami, także oznaczonymi w TEI, umożliwiającymi podzielenie pracy autora nad tekstem na fazy i pokazanie każdej fazy z osobna. Czytelnik widzi je w postaci wyskakującej ramki, w której każda kolumna odpowiada innej fazie pracy. Każda z faz oraz zawartość tekstu jest opisywalna strukturami TEI. Ukazanie procesu powstawania tekstu nie jest zatem tak spektakularne wizualnie, jak byłoby zapewne w formule WYSIWYG, dokumentuje jednak proces twórczy bardzo szczegółowo, przekazując znacznie

więcej danych analitycznych, które można łatwo wyodrębnić i wykorzystać w dalszych badaniach. Pozostaje przy tym zgodna z semantyką i kierunkiem myślenia o tekście przyjętej wcześniej metody tworzenia edycji cyfrowej. Co najistotniejsze – stanowi próbę wytworzenie nowej jakości edytorskiej na przecięciu różnych jakości metodologicznych.

Pora wrócić do postawionego na początku artykułu pytania: czy w kręgu polskiego edytorstwa cyfrowego nastał już czas na formułowanie wniosków teoretycznych? Wydaje się, że – przy całej ostrożności dyktowanej niewielką jeszcze liczbą rodzimych edycji cyfrowych – odpowiedź winna być twierdząca. Ten tekst nie rości sobie pretensji do tworzenia teorii edycji cyfrowej. Jego zamierzeniem – również, choć mniej, nieskromnym – są swego rodzaju prolegomena niezbędne do namysłu nad takową: nad tym, czym dysponujemy, by ją stworzyć, co w szczególności powinniśmy opisać, z jaką złożonością problemów musimy się zmierzyć. Wydaje się to ważne na polskim gruncie, gdzie właściwie wciąż jesteśmy w przededniu jej stworzenia; warto, aby refleksja teoretyczna formułowana w danym języku była wyrażana własnym jego głosem, z myślą o już funkcjonujących w nim teoriach i praktykach edycji.

Key Words: scholarly edition, digital edition, digital humanities, theory of edition, theory of literature, structuralism, genetic criticism

Abstract: The starting point of the article is a reflection on the lack of texts attempting a theory of digital edition in Polish and the state of knowledge in this matter in the Polish scholarly editing community. The essential part of the text consists of prolegomena necessary for the reflection on the theory of this kind, written from the point of view of a practitioner of scholarly digital editing, familiar with foreign discussions on digital editing and the resulting practical realizations. One of the threads is the presentation of theoretical-literary reflection as one of the layers of reflection on scholarly digital editing, shown as a “case study” on the basis of the interpretability of the TEI marking standard (Text Encoding Initiative) as “structuralism in practice”.

¹ M. M. Śliwińska, *Dzieła zebrane Zygmunta Krasińskiego – elektroniczna edycja naukowa*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2014, nr 1–2 (6); Zygmunta Krasiński – *edycje i interpretacje*, pod red. M. Strzyżewskiego; B. Hojdis, A. Cankudis, *Cyfrowe edycje literackie i naukowe jako element cyfrowej humanistyki*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2020, nr 1 (17): *Tekstografie. Edytorskie przestrzenie tekstu i obrazu*, pod red. M. Czerwińskiego, I. Kropidło i O. Taranek-Wolańskiej. Skrajnym przykładem tej postawy (ze względu na całkowite oderwanie refleksji teoretycznej od praktyki edytorskiej) jest artykuł Pawła Bema *Dłaczego polskie edytorstwo naukowe nie istnieje*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.

² Por. m.in. A. Skolimowska, M. Turska, *Corpus of Ioannes Dantiscus' Latin Texts and Correspondence*, w: *Respublica Litteraria in Action: Religion and Politics*, ed. A. Skolimowska, Warszawa–Kraków 2012; A. Kochańska [Szulińska], K. Niciński, *Cyfrowa edycja listów Lecho-
nia, Wierzyńskiego i Grydzewskiego – założenia projektu i wstępne rozpoznania*, „Sztuka Edy-
cji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2016, nr 2 (10): *Edytorstwo w świecie elektronicznym*,
pod red. M. M. Śliwińskiej.

³ T. Chachulski, *Edytorstwo naukowe jako historia literatury*, w: idem, *Edytorstwo jako
historia literatury i inne studia o poezji XVIII wieku*, Warszawa 2019.

⁴ J. Bryant, *The Fluid Text*, Ann Arbor 2002; wyd. polskie: idem, *Płynny tekst*,
tłum. Ł. Cybulski, Warszawa 2020.

⁵ P. McGann, *A New Republic of Letters: Memory and Scholarship in the Age of Digital
Reproduction*, Cambridge, MA 2014; wyd. polskie: idem, *Nowa respublica litteraria*,
tłum. P. Bem i Ł. Cybulski, Warszawa 2016.

⁶ P.-M. de Biasi, *La Génétique des textes*, Paris 2000; wyd. polskie: idem,
Genetyka tekstów, tłum. F. Kwiatek i M. Prussak, Warszawa 2015.

⁷ K. Niciński, *Obecność przypisu w edycji cyfrowej – rekonesans*, „Napis” 2019, nr 25.

⁸ Zob. <https://melville.electroniclibrary.org> (dostęp: 21.04.2023).

⁹ Książkę Bryanta wydano po raz pierwszy w 2002 roku, de Biasiego – w 2000 roku.

¹⁰ Jako datę rozpoczęcia prac konsorcjum TEI przyjmuje się jednak 1987 rok, kiedy
rozpoczęto prace nad zintegrowanymi rozwiązaniami kodowymi.

¹¹ Pojęcie kolekcji cyfrowej rozumiem szeroko, jako zbiór treści naukowych składają-
cych się z różnorodnych form danych (np. artykułów naukowych, materiałów wizualnych)
i opatrzonych metadanymi.

¹² J. Bryant, *Płynny tekst*, s. 67–69 i 87–91. Zob. także: Ł. Cybulski, *Krytyka tekstu na
rozdrożach. Anglo-amerykańska teoria edytorstwa naukowego w drugiej połowie XX w.*,
Warszawa 2017.

¹³ J. Bryant, *Płynny tekst*, s. 126–128 i 201–209.

¹⁴ R. Loth, *Podstawowe problemy i pojęcia tekstologii i edytorstwa naukowego*, Warsza-
wa 2006.

¹⁵ Zob. <https://tei-c.org/guidelines> (dostęp: 21.04.2023).

¹⁶ M. Troszyński, *Alchemia rękopisu. „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*, War-
szawa 2017.

¹⁷ Obu Edytorkom jestem winien podziękowania za możliwość wykorzystania ich prac
w tym artykule.

¹⁸ Dobrym przykładem jest tu rosyjski projekt *Tekstograf*; B. Orekhov, F. Tolstoy, *Texto-
graf. A Web Application for Manuscript Digitization*, „Digital Humanities” 2017; <https://dh2017.adho.org/abstracts/602/602.pdf> (dostęp: 21.04.2023).

¹⁹ Dobrym przykładem jest tu także omawiana w prezentowanym numerze „Sztuki
Edycji” edycja dzieł Samuela Becketta.

²⁰ Tekst przygotowany do wydania cyfrowego przez Agnieszkę Kramkowską-
Dąbrowską (edycja naukowa) i Konrada Nicińskiego (edycja cyfrowa).

Wśród mgły i szronu , gdy smutno na niebie ,

Gdy wszystkie kwiaty już zmarły na ziemi ,

Ten jeden jeszcze znalazł em dla ciebie

I tu przynoszę , by wędnać z innymi ,

Był ci pamiątką wśród tylu pamiątek .

O , daj mu lepszy , niż innym , zakątek !

O , niech spoczywa w tym maleńkim grobie ,

Jak myśl ukryta , co marzy o tobie ,

Z wspomnień i przeczuć wysnuta tysiąca ,

A precz ujęta spod promieni słońca ,

By wieczniej mogła , niewidna nikomu ,

Mieszkać w twej duszy , jak anioł - stróż domu

A ile razy na nią spojrzysz , Daj ,

Czy będę z tobą , czy będę w oddali ,

Czy pośród ludzi , czy w zawczesnym grobie ,

Myśl , że z tą myślą mój duch jest przy tobie .

2 listopada 1839 , Fryburg .