

Ton manuskryptu. Literatura – edycja – życie

Paweł Bem

ORCID: 0000-0002-2620-113X

1.

Zapewne gdzieś na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku w wagonie pociągu – jeżeli wierzyć metatekstowej notatce autora – Wasilij Rozanow, błazen i dziwny geniusz, zapisuje takie zdania:

To jakby ten przeklęty Gutenberg oblizał swoim językiem z brązu wszystkich pisarzy, którzy wydrukowali, stracili swoją twarz, swój charakter, nie mają już duszy. Moje „ja” istnieje tylko w moich rękopisach. Tak samo zresztą, jak każdego pisarza. Z tego powodu najprawdopodobniej odczuwam strach zabobonny darcia listów, kajetów (nawet kajetów dziecinnych), rękopisów i nigdy nic nie drę. Zachowałem nawet wszystkie, aż do ostatniego, listy moich kolegów szkolnych. Drę z żalem tylko moje własne pisma, bo jest ich zbyt dużo; drę z bólem i bardzo rzadko¹.

¹ Zapisek ten wejdzie do tomu *Ujedinionnoje* Wasilija Rozanowa z 1912 roku. W Polsce książka ta ukazała się w roku 2004 pod tytułem *Odosobnionie* (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego) w przekładzie Ireneusza Kani i Piotra Nowaka. Cytowany fragment znajduje się w niej na s. 22. Ja korzystam z przekładu Józefa Czapskiego, który zacytował ten fragment we własnym tłumaczeniu w eseju *Sprzeczne widzenie: Rozanow – Mauriac*, cyt. za wydaniem w: Józef Czapski, *Patrząc* (Kraków: Znak, 1990), 282.

Traktować te słowa można co najmniej dwojako: z dystansem, widząc w nich charakterystyczną dla Rozanowa emfazę, a może nawet – prowokację, lub też całkowicie poważnie, rozumiejąc je jako świadectwo odpowiedzialnego człowieka, dla którego zapis jest dokumentem najwyższej wagi – dokumentem Istnienia.

Paradoks jest oczywisty. Wszak czytelnik poznaje słowa te z druku. Mają co prawda w tym wyjątkowym wypadku być ekwiwalentem rękopisu², ale to jedynie życzenie autora. Druk, niezależnie od formy, nie zastąpi odręcznego pisma. Rozanow niejako sam się ośmiesza, „traci swoją twarz”. Ale pozostawia obietnicę: znajdziecie mnie **tam**.

2.

Notowanie odręczne jest często spontaniczne, natychmiastowe, łapie myśl, która ucieka z każdym ruchem ciała. Dlatego Rozanow nie ufał dodatkowym manipulacjom wprowadzanym przez druk. Notatki rękopiśmienne opatrywał często informacją o miejscu i momencie pisania, zapisy były do nich immanentnie przypisane. Notując, bał się niekiedy zmienić stronę, by nie stracić wątku. Zapisywał wówczas gęsto, wszędzie, gdzie została jeszcze odrobina światła. „Całe jego życie sprowadzało się do walki o zachowanie więzi ze Słowem”³ – ta walka, jak można sądzić, miała także swój zupełnie materialny aspekt.

Różne dyscypliny i dziedziny naukowe zajmowały się rękopisem. Można powiedzieć, że krytyka genetyczna jest szkołą (metodą) badania rękopisów (szerzej: przedpublikacyjnego materiału roboczego). Jest to zdanie zasadniczo prawdziwe, ale nieprecyzyjne, pozbawione bowiem fundamentalnego dopowiedzenia, które określa sprawę najważniejszą, czyli cel tych badań. A jest nim rzecz abstrakcyjna, a mianowicie rekonstruowany proces tekstotwórczy.

Proces to czas. Krytyka genetyczna zajmuje się czasem. Jest spekulacją na temat temporalnego przebiegu tworzenia. Bada dokumenty materialne, ale jej (postulowaną) stawką jest uchwycenie, opisanie – a w pracach najbardziej ambitnych także zdefiniowanie – wydarzenia niematerialnego. To już pewnie dość, by uznać krytykę genetyczną za paradoksalną. Słusznie. Nie bez kozery jeden z jej inicjatorów, Louis Hay, już w latach 70. w posłowie do kultowego dziś zbioru *Essais de critique génétique* snuł opowieść o tym, że gdy wróżki obecne przy narodzinach krytyki genetycznej zaglądały do jej kołyski, najpotężniejszą wróżką, jaka wówczas padła, była „wróżba paradoksu”⁴. Była to największa siła powołująca krytykę genetyczną do życia i określająca jej przyszłe postępy.

² „[...] od czasu, gdy wymyślono druk, nikt w ogóle nie miał siły przewyciężyć Gutenberga. Moja rzeczywista samotność, prawie tajemnicza, to osiągnęła”. Wasilij Rozanow, *Opadłe liście*, cyt. za: Józef Czapski, *Sprzeczne widzenie: Rozanow – Mauriac*, 282. Fragment ten – inaczej przetłumaczony – znalazł się w polskim wydaniu *Opadłych liści* (tłum. Jacek Chmielewski i Ireneusz Kania [Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2013], 110), ale i tym razem korzystam z wczesnego tłumaczenia Czapskiego.

³ Piotr Nowak, „Posłowie”, w Rozanow, *Odosobnione*, 157.

⁴ Louis Hay, „La critique génétique: origines et perspectives”, w *Essais de critique génétique*, red. Louis Hay (Paris: Flammarion, 1979), 227.

Nauka nie lubi paradoksu. Ma sobie wszak z paradoksem jakoś radzić, rozwiązywać go, rozkładać, wyjaśniać, opisywać, a więc sprowadzać do formy nieparadoksalnej. Wróżba była problematyczna.

3.

Inny paradoks może wynikać także z faktu, że krytyka genetyczna, wyrosła w dużej mierze z tradycji strukturalistycznej i proponowanego przez strukturalizm pojęcia tekstu, wykształciła swój własny, w gruncie rzeczy biegunowo różny paradygmat tekstu jako możliwości. „*Le Texte n'existe pas*»: réflexions sur la critique génétique – brzmi stanowczy tytuł jednej z prac Haya z 1985 roku⁵, choć artykuł zrobił bodaj największą karierę w angielskim przekładzie pod tytułem *Does 'Text' Exist?*⁶. Tłumacze wprowadzili w tytule asekurację – tytuł oryginalny wykorzystuje cytat z Jacques'a Petita – ale to jedynie zabieg stylistyczny, treść artykułu jest bowiem wymowna. Przywołując historię definiowania „tekstu” – od XVIII wieku określanego w opozycji do „notatek, komentarzy, glos” – Hay przyznaje, że nie warto upierać się przy jednej, absolutnej wykładni „tekstu”, ale tak czy inaczej bardziej zasadne jest zawsze mówienie nie o jednym „Tekście”, ale o „tekstach”⁷, gdyż tekst trzymany w rękach jest zawsze jedynie jedną z wielu opcji. „Pisanie nie wyczerpuje się w napisanym dziele. Powinniśmy być może uznać tekst za konieczną możliwość (*un possible nécessaire*), za jedną z realizacji procesu, który zawsze jest potencjalnie obecny w tle jako rodzaj trzeciego wymiaru dzieła”⁸.

4.

Krytyka genetyczna budzi oczywiste – i mniej oczywiste – kontrowersje, często w środowisku edytorów. Wielu z nich myśli o niej podejrzliwie i zachowuje wobec niej stosunek cokolwiek defensywny. Dlaczego? Pierwszy powód, wcale nie taki błahy, istniejący i uwierający podskórnie, jest – jak sądzę – taki, że krytyka genetyczna jest bardzo wpływowa jako szkoła czytania i opisywania procesu twórczego. Francuski L'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) działa z sukcesami formalnie od roku 1982, a historia krytyki genetycznej sięga lat 60. XX wieku. Jeśli zajrzemy do wydanej jako owoc działalności ITEM-u edycji scenariuszy i planów *Pani Bovary*⁹, na końcu tomu znajdziemy broszurkę-apel Daniela Ferrera, który organizował subskrypcję na hipertekstową edycję *Pani Bovary*, a był rok 1995! Zatem już ćwierć wieku temu francuscy badacze realizowali w praktyce coś, co w wielu krajach, w tym w Polsce, do tej pory nie stało się nawet przedmiotem teoretycznych rozważań edytorskich na szerszą skalę. Dość też powiedzieć, że we Francji znaczenie krytyki genetycznej doprowadziło do włączenia jej do programów nauczania w szkołach średnich. Za granicą Francji również od wielu lat istnieje zainteresowanie tymi nowymi studiami literackimi, co w niektórych wypadkach doprowadziło do powstania specjalnych ośrodków badawczych bez-

⁵ Louis Hay, „«Le Texte n'existe pas»: réflexions sur la critique génétique”, *Poétique* 62 (1985).

⁶ Louis Hay, „Does 'Text' Exist?”, tłum. Matthew Jocelyn, Hans Walter Gabler, *Studies in Bibliography* 41 (1988).

⁷ Hay, „«Le Texte n'existe pas»: réflexions sur la critique génétique”, 154.

⁸ Hay, 158.

⁹ Gustave Flaubert, *Plans et scénarios de Madame Bovary*, prezentacja, transkrypcja i notatki autorstwa Yvan Leclerc, (Paris: CNRS/Zulma, 1995).

pośrednio inspirowanych tą metodą: w Belgii, Brazylii, Argentynie, także już w Polsce. We Francji kilka lat temu powstała prowadzona przez szefa ITEM-u, Paolo D'Iorio, międzynarodowa grupa badawcza „Genetic Criticism and Digital Humanities”¹⁰, która skupia dwanaście instytucji z różnych krajów i ma na celu między innymi promowanie krytyki genetycznej na świecie. W ramach tej promocji grupa zajmuje się obecnie tworzeniem słownika krytyki genetycznej oraz wykorzystaniem narzędzi cyfrowych do tworzenia elektronicznych edycji genetycznych.

Dlaczego jeszcze krytyka genetyczna nie bardzo podoba się edytorom? Jeżeli zechcemy wypożyczyć jedną z poświęconych jej książek, np. *Logiques du brouillon* Ferrera, okaże się niechybnie, że nie znajdziemy jej w pozycjach objętych hasłem przedmiotowym „edytorstwo” – w bibliotece Instytutu Badań Literackich, na przykład, trafimy na nią pod hasłem „Język literatury – teoria. Poetyka. Stylistyka”. Nie jest to być może przyporządkowanie optymalne, ale nie jest też przecież przypadkowe. Krytyka genetyczna nie jest szkołą edytorską, nie jest metodą edytorską, a mimo to wprowadza jakiś ferment do edytorstwa, jakiś rozgardiasz, krytycy genetyczni chcą bowiem upowszechniać rękopisy, chcą ułatwić dostęp do nich i pracę nad nimi, zajmują się więc także edytorstwem, piszą o edytorstwie, tworzą nawet typologie edycji¹¹ i wydają edycje. A że edycje te są często dziwaczne – bo dziwaczne i heterogeniczne są rękopisy – że są „niepoprawne” – bo rękopisy zawierają przecież wiele „niepoprawności”, różnego rodzaju – to taka praca często nie podoba się edytorom, którzy z zasady lubią normalizować, wygładzać, ujednolicać itd.

Poza tym edytorzy, którzy najczęściej krzywią się na hasło „krytyka genetyczna”, zajmują się na ogół rękopisami wieków dawnych (kopiowanymi), które *de facto* pełniły funkcję publikacji. Krytykę genetyczną interesuje rękopis nowożytny, tj. autograf powstały mniej więcej po roku 1750¹², jest on bowiem dokumentem – uogólniając – o charakterze dużo bardziej prywatnym.

Inna rzecz, która może budzić kontrowersje – nie tylko wśród edytorów – to wspomniany przedmiot badań krytyki genetycznej, czyli proces tekstotwórczy. Jest to rzecz nieuchwytna, rekonstruowana przez genetykę, nieistniejąca materialnie, hipotetyczna, a tego edytorstwo, które kiedyś porównywało siebie z naukami ścisłymi, nie lubi z zasady. Owszem, edytorstwo krytyczne, na drodze krytyki tekstu, „rekonstruuje tekst”, a więc przygotowuje byt tekstowy, który istniał być może lub nie istniał w ogóle, ale chlubi się tym, że zabieg swojej rekonstrukcji kończy produktem materialnym (niekiedy nazywanym wręcz „kanonicznym”). Oczywiście ukazują się także edycje genetyczne, ale ich zadaniem jest reprodukcja i upowszechnienie materiałów źródłowych, nie kompilowanie z nich tekstu. Domeną krytyki genetycznej pozostaje tekstologiczna opowieść.

Można powiedzieć, że istnieją dwie globalne tendencje w pracach genetycznych: jedne skupiają się na zdobyciu nowej wiedzy o tekście, na zbadaniu rękopisu i procesie twórczego po to, by wiedzieć więcej o dziele: by poznać jego historię powstawania, dowiedzieć się być może

¹⁰GDR DIGEN, <http://www.item.ens.fr/digen/> (dostęp: 15.06.2020).

¹¹Zob. np. Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. Filip Kwiatek i Maria Prussak (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2015), 113–130.

¹²De Biasi, 22.

więcej o jego enigmatycznych momentach, niezrozumiałych, podejrzanych, frapujących. Ale są również prace, które koncentrują się wyłącznie na studiowaniu procesu tekstotwórczego – dla niego samego, by poznać jego dynamikę, ewentualne mechanizmy tworzenia, by poznać proces pisania. W tym wypadku wyglądanie poza proces w ogóle nie jest konieczne, czy wręcz wskazane. Produkt procesu jest poza zainteresowaniem badawczym wielu prac genetycznych. Dla edytorstwa naukowego to aberracja.

Są też inne różnice, które powodują opór w poznawaniu i adaptowaniu krytyki genetycznej. Transkrypcja czy transliteracja rękopisu będą zawsze zależne od spojrzenia badacza, od jego postrzegania dokumentu i jego interpretacji. Nie sposób czytać „kanonicznie” rękopiśmiennych zapisków. Można je odczytywać i rozumieć na wiele sposobów, z których liczne będą w pełni uprawnione. Jeden dokument może być zatem transkrybowany i rozumiany rozmaicie. Dla edytorstwa naukowego w wersji krytycznej, które dąży usilnie do ustalenia jednego obowiązującego tekstu, jest to myślenie obce. Podobnie jak stosowane przez krytykę genetyczną metody, które mają sprawić, że geneza stanie się czytelna – są one różne, w zależności od materiału i celu. Edytorstwo krytyczne lubi natomiast korzystać ze zdefiniowanego i ściśle ograniczonego zestawu metod i narzędzi.

Ponadto krytyka tekstu i edytorstwo interesują się tym, co powtarza się w kolejnych wersjach zapisu. Edytorstwo bazuje na powtórzeniach, tropi to, co powtórzone, pod kątem zarówno „poprawności”, jak i „błędu”. Stemma opiera się wszak na zasadzie „wspólnota błędu implikuje wspólnotę pochodzenia”, szukamy więc z założenia tego, co powtórzone, by niekiedy potwierdzić wiarygodność lekcji, i szukamy błędów powtarzanych w różnych przekazach, by potwierdzić ich wspólną genezę. Tymczasem krytyka genetyczna przeciwnie – przedmiotem analizy czyni to, co inne, nowe, odbiegające od reszty, skupia się na tym, co się przeobraża i w jaki sposób. Dla edytorstwa to, co odbiega od preparowanego tekstu „poprawnego”, jest warte odesłania do aparatu krytycznego, najczęściej na koniec tomu. Krytyka genetyczna żyje zaś tym, co różne w odmiennych wersjach. Dlatego też tak niepodobny jest na ogół stosunek edytorstwa i krytyki genetycznej do pojęcia i terminu „wariantu”. Jest to rzecz zasadnicza, która każe w tym miejscu przypomnieć kilka fundamentalnych terminów krytyki genetycznej – można je przyjąć albo odrzucić, trzeba jednak mieć świadomość ich istnienia i znaczenia, by rozumieć, jakie są najbardziej problematyczne propozycje krytyki genetycznej.

5.

Dossier genetyczne, czyli dokumenty genezy, to różnego rodzaju świadectwa pomagające rekonstruować genezę dzieła. Są to więc przede wszystkim robocze rękopisy autora: projekty, plany, notatniki, zeszyty, szkice, rysunki, notatki z lektur, księgozbiór z marginaliami autora, wypisy z dokumentów, brudnopisy, czystopisy, korekty autorskie itd. Ale są to także dokumenty w żaden sposób niewłączone do powstającego dzieła, inne materiały pomagające zrozumieć jego genezę: dzienniki, korespondencja, umowy wydawnicze etc.

Dossier jest efektem pracy przygotowawczej. Nie są to wszystkie archiwa autora, cała jego archiwalna spuścizna. Są to rzeczy wybrane z tego gąszczy na potrzebę konkretnych studiów.

Tekst i przed-tekst. Mówiąc w skrócie, krytyka genetyczna, zwłaszcza w rygorystycznym wydaniu, utożsamia „tekst” z drukiem. Cezura druku oddziela sferę intymną, sferę przed-tekstu, sferę tego, co doprowadziło do tekstu, od sfery publicznej, efektu pracy twórczej, jakim jest „tekst”. Przed-tekst jest dziełem badacza, jego krytycznym konstruktem. Nie są to same rękopisy jako takie, jest to ich krytyczne uporządkowanie. Przed-tekst jest wynikiem selekcji materiału z *dossier*, klasyfikacją tego materiału, nadaniem mu porządku chronologicznego, słowem: to efekt subiektywnych działań krytycznych, na podstawie których można stworzyć przekonującą narrację tekstologiczną. Wypada powiedzieć śmiało, że przed-tekst jest zawsze hipotezą, ale hipotezą ściśle ugruntowaną w materiale źródłowym. Nie jest to wymysł, ale wyodrębnienie konkretnego materiału i skomponowanie go w zbiór, który da podstawę do rekonstrukcji genezy. Z jednego *dossier* można wyodrębnić wiele przed-tekstów i można też na ich podstawie przeprowadzić różne analizy, zależnie od przyjętej metody czytania przed-tekstu: socjokrytycznej, lingwistycznej, psychoanalitycznej (bardzo popularnej we Francji w środowisku krytyki genetycznej), poetologicznej itd.

6.

Krytyka genetyczna analizuje więc etapy procesu twórczego, a nie efekt tego procesu, czyli tekst. W konsekwencji nie interesuje ją – przynajmniej gdy idzie o deklarację teoretyczną – spojrzenie teleologiczne. Większość genetycyistów nie bada rękopisu jako podrzędnego świadectwa etapów doskonalenia tekstu. Teleologia, tak istotna dla edytorstwa krytycznego, zainteresowanego ulepszaniem na kolejnych etapach efektem procesu, nie dotyczy krytyki genetycznej, ponieważ – znów: zgodnie z teorią – genetycyista nie powinien, zajmując się procesem twórczym (a najczęściej jakimś jego fragmentem), korzystać z perspektywy efektu procesu, którego badane rękopisy w momencie swojego powstawania nie mogły znać. Mówiąc inaczej, krytyka genetyczna pragnie lepiej poznać dzieło przez pryzmat rękopisów, przez ich uporządkowanie przyczynowe i czasowe, ale przestrzega przed ich interpretacją z wykorzystaniem tekstu, gdyż byłoby to działanie *par excellence* anachroniczne. Logika wprowadzana do świata chaosu, porządkowanego, ale jednak chaosu, i narracja powołująca się na ład ostatecznego celu byłyby odwróceniem perspektywy, oznaczałyby narzucanie gotowego sensu czemuś, co dopiero rodziło różne sensy, punkt dojścia znalibyśmy już zatem przed badaniem.

Pobrzmiwa tu echo kłopotliwej wróżby. Można uznać, że krytyka genetyczna karmi się niekiedy – przynajmniej na poziomie teoretycznym – wytworzoną przez siebie, by tak rzec, utopią abstrahowania od tekstu. De Biasi pisze:

Genetyk powinien więc, zwłaszcza na etapie interpretacji, wystrzegać się wszelkiej teleologicznej redukcji i oceniać możliwie najdokładniej rolę i specyficzny status tych „pozostałości” działań twórczych, tej kolosalnej „nadwyżki” (często znacznie obszerniejszej niż tekst „pozostawiony”), która w genezie dzieła jest nieusuwalnym śladem innych dróg, jakie mogłoby ono wybrać, jakie w istocie wybrało lub próbowało wybrać, zanim skurczyło się do postaci końcowej, którą znamy dzięki ostatecznemu rękopisowi albo drukowanej wersji tekstu¹³.

¹³De Biasi, 136–137.

Przy czym, pisze jednocześnie de Biasi, wprowadzane przez genetycę porządki „zakładają pewną symulację celu, do którego dąży przed-tekst”. Faktem jest też, że sama nazwa „krytyka genetyczna” może implikować rodzaj uprawianej przez nią teleologii¹⁴ i że bardzo trudno uniknąć niezauważalnych niekiedy form teleologii w rozważaniach genetycznych, ale stanowisko antyteleologiczne jest w pracach genetycznych (zwłaszcza teoretycznych) częste.

7.

Jakie są konsekwencje utożsamienia tekstu z drukiem? Warto zwrócić uwagę na nazwę najważniejszego ośrodka genetycznego: ITEM, instytut tekstów i manuskryptów – to jest dystynkcja zasadnicza. Odróżnienie to oznacza akceptację autonomii rękopisu, respektowanie jego istnienia na innych prawach niż tekst. Skoro zatem rękopis nie jest „tekstem” (Ferrer nazywa rękopis „protokołem tworzenia tekstu”¹⁵), to zapisy rękopiśmienne i inne przed-teksty nie mogą być odmianą tekstu, są to wszak dwa odrębne światy. De Biasi bardzo kategorycznie twierdzi, że termin „wariant” traci zastosowanie w użyciu wiążącym go z rękopisem nowożytnym – rękopis nie zna tekstu, nie można go w związku z tym traktować jako jego odmiany.

Przez długi czas, w okresie powstawania, nic nie jest zatwierdzone ani stabilne, ani definitywne – każdy stworzony element może w każdej chwili zniknąć albo zamienić się w swoje przeciwieństwo, albo rozwinąć się kosztem innego elementu, albo też doprowadzić całą pracę twórczą do unicestwienia.

Tymczasem w edycjach krytycznych łączenie tych porządków tekstologicznych jest powszechne. Świat brulionów rządzi się swoimi prawami i wymaga swoistej typologii i metodologii badawczej, w swoich ramach – tak jak świat druków – jest pełen wariantów, owszem, ale nie są to warianty „tekstu”. Dla krytyki genetycznej różnica między pisaniem a tekstem jest fundamentalna. Dlatego będzie ona posługiwała się sformułowaniami, takimi jak „powtórne pisanie” (*réécriture*), „etapy pisania” albo „historia procesu pisania”, a „wariant” będzie stosować przede wszystkim „przy opisie odmian w tekstach o tym samym statusie, występujących między różnymi wydaniem tego samego dzieła”¹⁶. Tego typu działania de Biasi nazywa „genetyką druku”, której zadaniem jest „opisanie i interpretacja zmian tekstu na każdym etapie jego wydawniczego istnienia”¹⁷.

8.

Jedną z misji krytyki genetycznej pozostaje upowszechnianie dostępu do rękopisów i materiałów roboczych. Funkcje te spełniają także edycje genetyczne. Te drukowane dzielą się

¹⁴Frank Paul Bowman, „Genetic Criticism”, *Poetics Today* 11 (1990): 628.

¹⁵Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon* (Paris: Éditions du Seuil, 2011), 182.

¹⁶De Biasi, *Genetyka tekstów*, 36.

¹⁷De Biasi.

zasadniczo na dwa rodzaje: horyzontalne i wertykalne. Edycja horyzontalna pokazuje dokumenty dotyczące konkretnego momentu genezy dzieła, unaocznia etap kształtowania się pomysłów¹⁸. Edycja wertykalna ukazuje kolejne fazy genetyczne dzieła, jest więc chronologicznie uporządkowana i przedstawia określony ciąg przemian.

Czy edycje te spełniają swoje zadanie? Metody i tekstologiczne efekty działań krytyków genetycznych są powszechnie uznane, jednak książkowe edycje genetyczne równie powszechnie uznaje się za nieczytelne, czasochłonne i nieprzydatne w efekcie. Problem uzmysławia, jak sądzę, na przykład edycja *Billy'ego Budda*¹⁹.

Krytycy genetyczni szybko zaczęli myśleć o edycjach elektronicznych. Argumentem głównym była oczywiście pojemność nowego nośnika i nieosiągalne w druku możliwości prezentacji procesu twórczego. De Biasi wylicza, w przybliżeniu, że dysproporcja między objętością brudnopisów i rozmiarem tekstu „ostatecznego” to mniej więcej 5–10 kart brudnopisu na stronę tekstu, a transliteracja dyplomatyczna w edycji genetycznej zajmie 2–3 strony na jedną kartę autografu, co w rezultacie powoduje, że edycja genetyczna dokumentująca proces pisania będzie od 10 do 30 razy obszerniejsza niż samo dzieło. Gdybyśmy zatem chcieli transliterować brudnopisy pięciusetstronicowej powieści, musielibyśmy liczyć się z książką obejmującą od 5000 do 15 000 stron.

9.

Jeśli medium papierowe nie bardzo nadaje się do stworzenia czytelnej i w miarę możliwości pełnej, rozbudowanej edycji genetycznej, trzeba szukać pomocy w nośniku cyfrowym. Pytanie podstawowe brzmi: czym jest genetyczna edycja elektroniczna? Czy właściwiej: czym chcemy, by była. Nie ma powszechnie przyjętej definicji takiej edycji, są zaś postulaty. Jeżeli przyjmujemy, że naszym celem jest edycja genetyczna ukazująca proces, a więc płynność, to jak tę płynność chcemy pokazać? Czy wystarczy skan rękopisów z różnymi rękopiśmiennymi redakcjami tekstu? Czy faksymile i elektroniczna transkrypcja/transliteracja rękopisów? Czy ma to być może coś więcej? Wizualizacja zmian? Diagramy – jakiego rodzaju, czemu służące? Narzędzie do kolacjonowania zmian?

Powiedzmy na początek, że na pewno czym innym niż cyfrowa edycja genetyczna (będę dalej używał skrótu CEG) jest na przykład faksymilowa edycja cyfrowa – rzetelna, ale nadal faksymilowa, czyli pozbawiona transliteracji i tym samym uniemożliwiająca dokonywanie ciekawych z naukowego punktu widzenia operacji na tekście. Taka edycja jest na przykład częścią projektu Nietzsche Source, który rozwinął się z pionierskiego Hyper Nietzsche (1999)²⁰. Znajdziemy tutaj zdigitalizowaną edycję krytyczną tekstów, które są zakodowane w standardzie XML-TEI, przede wszystkim faksymilową edycją całego (sic!) archiwum Nietzschego.

¹⁸Przykładem takiej edycji są plany i scenariusze do *Pani Bovary*, zob. przypis 9.

¹⁹Można podejrzeć tu: <https://christopherohge.com/hayford-sealts-billy-budd-transcription.pdf> (dostęp: 15.06.2020).

²⁰Zob. <http://www.nietzschesource.org> (dostęp: 10.06.2020).

Czym innym jest także cyfrowa edycja rękopisu/rękopisów, która najczęściej polega na udostępnianiu skanów rękopisu oraz równoległej ich transliteracji. Takich projektów jest bardzo wiele, np.: Jane Austen's Fiction Manuscripts Digital Edition²¹.

Są też edycje, a najczęściej archiwa, które udostępniają wysokiej rozdzielczości skany rękopisów i opatrują je transkrypcjami niedokonanymi krytycznie na nowo, ale dostępnymi już w edycjach papierowych – przykładem elektroniczne archiwum Emily Dickinson²².

Ciekawą i przydatną rzecz znajdziemy w cyfrowym archiwum Walta Whitmana²³. Warto zwrócić uwagę na zawarte elementy: poza skanem i transliteracją z podstawową legendą umieszczono tam metadane uwzględniające – a to praktyka słuszna – nazwiska ludzi odpowiedzialnych za konkretny element cyfrowy. Na ogół nad takimi edycjami pracuje duży zespół. Należy się tym ludziom, często studentom, odnotowanie ich pracy.

Istnieje wiele podobnych edycji materiałów rękopiśmiennych, edycje te mają różne cele. Warto przywołać jeszcze projekt zapewniający bardzo wygodny ogląd dokumentów, na który składa się: faksymile, transkrypcja, transkrypcja z kodem – mowa o archiwum rodziny pisarzy Shelleyów-Godwinów²⁴. Są też wreszcie projekty, które starają się – w prosty, ale przydatny sposób – pokazać płynność tekstową. Należy do nich dostępna odpłatnie „płynna edycja” (*Fluid Edition*) powieści *Taipei* Hermana Melville'a²⁵.

10.

Zastanówmy się zatem, czym miałyby być cyfrowa edycja genetyczna *sensu stricto*, co taki projekt powinien zawierać. Propozycje zawartości takiej edycji już dziesięć lat temu przedstawił Paolo D'Iorio²⁶. Wydaje się, że jest to propozycja, którą w dalszym ciągu należy brać pod uwagę. D'Iorio, mówiąc w skrócie, wymienia następujące składowe części takiej edycji:

1. *Dossier* genetyczne. Skoro mamy do dyspozycji medium pojemniejsze niż książka, należałoby zgromadzić wszystkie pisemne, wizualne, audiowizualne dokumenty dotyczące tekstu lub dzieła artystycznego, którego genezę chcemy przedstawić. W wypadku tekstu byłyby to rękopisy poprzedzające go, książki innych autorów, z których autor korzystał w trakcie redagowania swojego tekstu, listy dotyczące tej pracy, materiały biograficzne, umowy, faktury itd., wreszcie, jeśli istnieją, szczerki z autorskimi poprawkami oraz tekst wydany pod kontrolą autora. Słowem: należy pomieścić w tej części archiwum autora, które dotyczy danego tekstu. Można też oczywiście stworzyć taką edycję i odpowiednie *dossier* na potrzeby edycji materiałów, które nie doczekały się druku, a które także są przedmiotem edycji

²¹Zob. <https://janeausten.ac.uk/index.html> (dostęp: 10.06.2020).

²²Zob. <http://www.edickinson.org> (dostęp: 10.06.2020). Projekt ten zapewnia dodatkową wygodę – po zalogowaniu – tworzenia własnych notatek i dokonywania własnej edycji.

²³Zob. <https://whitmanarchive.org> (dostęp: 10.06.2020). Warto zwrócić uwagę na fundamentalną cechę takiej edycji – całe strony poświęca się opisowi wykorzystanego kodowania.

²⁴Zob. <http://shelleygodwinarchive.org/> (dostęp: 10.06.2020).

²⁵Zob. <https://rotunda.upress.virginia.edu/melville/> (dostęp: 10.06.2020).

²⁶Paolo D'Iorio, „Qu'est-ce qu'une édition génétique numérique?”, *Genesis* 30 (2010), 49-53.

genetycznych, śledzących niekiedy proces twórczy, który niekoniecznie został zakończony dziełem.

Stworzenie takiego *dossier*, tak jak w wypadku edycji drukowanej, opiera się na ścisłej klasyfikacji dokumentów genezy. Trzeba pamiętać, że chodzi tu o pracę krytyczną. Należy zgromadzić dokumenty często rozsiane po różnych instytucjach. *Dossier* zbiera te dokumenty, jest więc często bytem, który nie ma materialnego, tzn. niecyfrowego odpowiednika. *Dossier* wymaga skatalogowania i wskazania czytelnikom miejsc przechowywania dokumentów, konieczny jest także opis jego zawartości.

2. Faksymilowa edycja dokumentów, która jest „niezbędną, choć niewystarczającą”²⁷ częścią całego przedsięwzięcia. Tego typu rozbudowane *dossier*, które obejmuje elementy tekstowe, ikonograficzne, dźwiękowe, stworzono na przykład dla powieści *Marzenie Emila Zoli*²⁸ (przy czym cały materiał faksymilowy jest w tej chwili niedostępny – to częsta wada projektów cyfrowych; nadal bolączką edytorów pozostaje zapewnienie ciągłego utrzymania elektronicznego projektu). Wspomniana edycja obejmuje także historię recepcji, co jest coraz częściej praktykowane przy okazji edycji cyfrowych, podobnie jak przedstawienie ewentualnych kontynuacji wątków w dziełach teatralnych, filmowych itd.

3. Transkrypcja. Z czysto teoretycznego punktu widzenia według D’Iorio transkrypcja nie jest koniecznym elementem cyfrowej edycji genetycznej, ponieważ, jak już wspomniałem, nie ma ona tworzyć – jak się to praktykuje w edycji krytycznej – nowego tekstu. Jej zadaniem jest udostępniać dokumenty procesu tworzenia, realizacja takiej edycji mogłaby zatem sprowadzić się do faksymilowej edycji *dossier* opatrzonego klasyfikacją dokumentów oraz przedstawieniem i wyjaśnieniem podstawowych procesów genetycznych. Zawartość edycji zależy w ogromnej mierze od tego, kto ma być jej przewidywanym odbiorcą. Dokumenty genezy dostępne tylko w formie faksymilowej mogą być trudne do odczytania przez niespecjalistów. Zależy to zasadniczo od stopnia czytelności pisma autora, a trzeba pamiętać, że oprócz zapisów rękopiśmiennych istnieją nowsze zapisy genetyczne, często w całości pisane na komputerze. D’Iorio sugeruje zaopatrzenie edycji w transkrypcję, która umożliwi operacje na tekście i z praktycznego punktu widzenia jest konieczna. A jaka miałaby to być transkrypcja/transliteracja? Przede wszystkim dyplomatyczna, to znaczy zachowująca sposób rozmieszczenia zapisu na stronie, ale także linearna, która ma szersze zastosowanie w wyszukiwaniu zapisów w całym korpusie. D’Iorio wspomina także o potencjalnej transliteracji ultradyplomatycznej, która na faksymile strony rękopisu nanosi – zamiast znaków rękopiśmiennych – znaki typograficzne. Taka edycja „ultra” może być interaktywna w taki sposób, że zamiana znaków dokonuje się na życzenie użytkownika, np. przez umieszczenie kursora na danym zapisie rękopiśmiennym, zmieniającym się wówczas w zapis typograficzny.

²⁷D’Iorio, 50.

²⁸Zob. <http://gallica.bnf.fr/dossiers/html/dossiers/Zola/> (dostęp: 15.06.2020).

4. Klasyfikacja genetyczna. Pierwszą formą klasyfikacji archiwum jest wspomniane katalogowanie, które ma na celu zlokalizowanie i opisanie znaczenia dokumentów, co odbywa się także przez uporządkowanie ich według typów. Z drugiej strony, ściśle chronologiczna klasyfikacja, znamieną dla krytyki genetycznej, powinna pomijać typologię dokumentów i umieszczać każdy element na osi czasu zgodnie z datą jego utworzenia, o ile można to precyzyjnie ustalić. Chodzi więc także o klasyfikację, która pokrywa się z tzw. ścieżką genetyczną.

5. Punkt ostatni i najważniejszy, charakterystyczny element edycji genetycznej: odtworzenie procesów twórczych. Jak rekonstruować ten proces w edycji cyfrowej? Dziesięć lat temu D'Iorio sugerował, że mogą temu służyć tzw. diagramy genetyczne. Pozwalają one pokazać, na przykład, które strony rękopisów są podstawą określonego segmentu tekstu, rozdziału itd. Innym narzędziem cyfrowym ułatwiającym zrozumienie genezy jest wizualizacja zmian tekstowych. Jeśli tekst został odpowiednio otagowany, możliwe są wizualizacje operacji genetycznych, takich jak dodawanie tekstu, przemieszczenie, skreślanie itd.

Kluczowy, uważam, jest nadal wniosek D'Iorio dotyczący ewentualnych form cyfrowej reprezentacji procesu tekstotwórczego. Mimo niezaprzeczalnej skuteczności tych narzędzi historię powstawania dzieła można łatwiej opowiedzieć niż pokazać. Edytor musi stać się w większym niż dotychczas stopniu interpretatorem i narratorem zmian, a rzeczywista historia narodzin tekstu, powiada D'Iorio, pozostanie najpewniej między edycją genetyczną a krytyką genetyczną, która jest „jedynie” opowieścią.

11.

Jak wspomniano, nie ma jednej i niezmiennej definicji CEG. Nie wiadomo też, czy taka definicja powstanie, i – co ważniejsze – czy jest potrzebna. Wydaje się jednak, że taki projekt winien zbliżyć się do zarysowanego wyżej modelu, a na pewno uwzględnić go w fazie namysłu. Bez wątplenia CEG to najtrudniejszy typ edycji – jakby jej nie projektować, jej celem jest przede wszystkim ukazanie zmian w czasie, a to nadal problematyczne także w środowisku cyfrowym.

Nie istnieje wiele projektów, które definiują się jako CEG. Jeśli są, to na ogół dostęp do nich jest płatny. Projektem pod wieloma względami wzorcowym jest The Beckett Digital Manuscript Project²⁹. Jest to model edycji Dirka Van Hullego, *spiritus movens* projektu Beckettowskiego. Van Hulle podkreśla, że nie jest to „model cyfrowej edycji genetycznej”, ale raczej model naukowej edycji cyfrowej służący krytyce genetycznej, do użytku krytyki genetycznej³⁰. Van Hulle wyprowadza model tej edycji i jej zawartość oraz funkcjonalność z pięciu – czy też na podstawie pięciu – aspektów krytyki genetycznej. Przede wszystkim egzogenezy i endogenezy³¹.

²⁹Zob. <https://www.beckettarchive.org> (dostęp: 10.06.2020).

³⁰Dirk Van Hulle, „Modelling a Digital Scholarly Edition for Genetic Criticism: A Rapprochement”, *Variants. The Journal of the European Society for Textual Scholarship* 12–13 (2016): 36, przypis 3.

³¹Są to pojęcia wprowadzone do krytyki genetycznej (przez nią) już w latach 70., zob. Raymonde Debray Genette, „Genétique et poétique: Le cas Flaubert”, w *Essais de critique génétique*, 21–67.

Egzogeneza to inaczej selekcja i przyswajanie różnych źródeł, sposób, w jaki elementy zewnętrzne „wpisują się” w rękopisy, jak torują sobie do nich drogę. W wypadku powieści historycznej chodziłoby o wydobywanie przez autora materiałów czy faktów ze źródeł historycznych i przeobrażenie ich w zapis literacki. Marginalia zachowane na książkach należących do księgozbioru autora również mogą być powiązane z jego własną twórczością. Van Hulle przywołuje przykład notatek dokonywanych przez Samuela Becketta w powieści Prousta i udowadnia, że pracując nad esejem o Prouście, Beckett czytał bardzo „aktywnie” *W poszukiwaniu straconego czasu* – łączył na przykład różne wątki rozproszone w tomach, numerował je, i była to jego praktyka pisarska, praktyka tworzenia: intensywne czytanie. Stąd postulat, by cyfrowa edycja genetyczna nie tylko rekonstruowała księgozbiór autora, ale także przeprowadzała symulację ścieżek tego aspektu procesu tworzenia, czyli symulację użytku autora z zewnętrznymi źródłami.

Endogeneza to z kolei kształtowanie struktury, czyli kolejne stadia procesu pisania i przekształcania. Jest oczywiście ściśle związana z egzogenezą, niekiedy trudno je od siebie całkowicie oddzielić.

Aby przedstawić te przemiany w świecie cyfrowym, często korzysta się z narzędzi do kolacjonowania, bardzo popularny nadal pozostaje CollateX. W projekcie dotyczącym Becketta wykorzystano go między innymi w ten sposób, by lokalizował dowolnie wybrane przez czytelnika zdanie – zdanie jest tutaj jednostką porównawczą – i wizualizował momentalnie jego postaci na kolejnych etapach tworzenia.

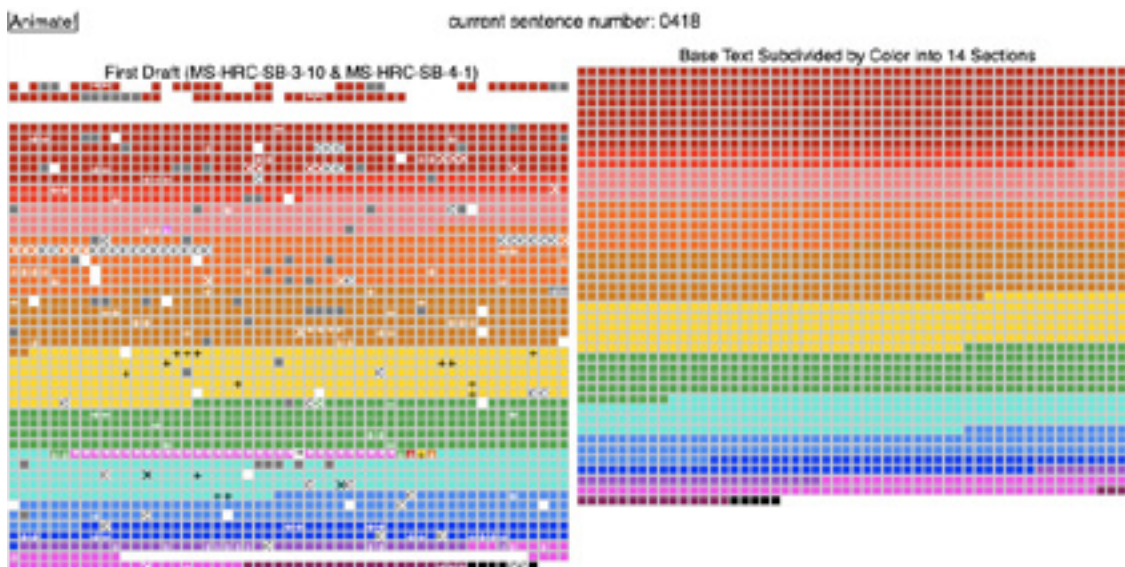
Van Hulle uwzględnia także epigenezę, czyli procesy zachodzące w zapisach już uznanych za skończone, po publikacji. Można uznać, że nie należą do przed-tekstu, ale są przypadki, i tak jest u Becketta, że to, co autor wprowadza jako zmianę do tekstu, staje się przed-tekstem innego tekstu, jak na przykład w sytuacjach, gdy Beckett sam tłumaczył swoje teksty na inne języki i kiedy tekst oryginału stawał się poniekąd przed-tekstem przekładu.

Kolejny aspekt, mikrogeneza, to przetwarzanie w procesie pisania określonego egzogenicznego tekstu źródłowego bądź historia zmian jednego elementu w całej endogenetyce i/lub epigenetyce, lub zmiany, lub poprawki w jednej wersji.

Z kolei makrogeneza to już geneza dzieła w całości, w perspektywie jego wszystkich wersji.

Przywołajmy za Van Hullem przykład *Nienazywalnego*, trzeciej części trylogii Becketta. Otóż kiedy Beckett skończył pierwsze dwadzieścia parę stron pierwszego zeszytu zawierającego rękopis *Nienazywalnego*, wpadł na pomysł końca powieści. Zapisał go na dwóch oddzielnych kartkach i umieścił je na końcu zeszytu, w którym pisał. Ostatecznie nie użył tych zapisów jako końca, ale wykorzystał je do stworzenia fragmentu pod koniec książki. Analiza makrogenetyczna ustala i przedstawia związek między topografią zeszytu i rozwojem narracji. Wykorzystana w tej edycji wizualizacja unaocznia fakt, że te dwie luźne strony powstały we wczesnej fazie procesu pisania (co jest sprzeczne z wrażeniem, jakie tworzy topografia zeszytu). Aby zwizualizować to wydarzenie w ramach makrogenezy, zastosowano ten sam system numeryczny (zakodowany w XML-u), który umożliwia porównanie

zdań w podglądzie synoptycznym. Czytelnik ma możliwość kilku wizualizacji, w tym „bardziej tekstowej” i „bardziej dokumentalnej”. Wizualizacja dokumentalna, ukierunkowana na aspekt dokumentalny strony rękopiśmiennej, pokazuje taką kolejność zdań, w jakiej zostały one zapisane na stronie rękopisu (i porównuje je równoległe z edycją książkową). Przedstawia każde zdanie jako kratkę powiązaną ze swoim numerem opartym na kolejności zdań tekstu i zakodowane kolorystycznie zgodnie z czternastoma sekwencjami narracyjnymi, na które edytorzy podzielili powieść. Wizualizacja nastawiona bardziej na tekst skupia się na nadanej przez autora kolejności zdań rękopisu, nie na ich rozlokowaniu na stronie zeszytu. Jeśli więc Beckett zapisał zdanie, a potem w odległym od niego miejscu dopisał na marginesie inne, które jest ciągiem dalszym, to w tej wizualizacji pojawią się one w ciągu linearnym. W wizualizacji dokumentalnej będą w takiej kolejności, jaką zachowała topografia rękopisu. Tego typu narzędzia pozwalają dostrzec „różnice między topologią dokumentu a chronologią tekstu”³².



Ilustracja 1. Samuel Beckett Digital Manuscript Project. Zrzut ekranu ukazujący efekt zakończonej animacji wizualizującej (po lewej stronie) kolejność powstawania zdań we francuskim rękopisie *Nienazywalnego* i ich relację względem drukowanej wersji powieści. Zdania z rękopisu, które nie weszły do tekstu, są oznaczone na szaro. Na biało zaś te, których nie było w rękopisie, a pojawiły się w druku. Znak „+” oznacza wersję roboczą zdania, które pojawia się w rękopisie jeszcze w innej postaci, „x” – zdania skreślone w rękopisie, a strzałki w lewo i prawo wskazują kierunek, w którym zdanie zostanie przesunięte na dalszym etapie procesu pisania. Źródło ilustracji (i animacja czekająca na włączenie!): <https://www.beckettarchive.org/writingsequenceoffinnommable.jsp> (dostęp: 20.06.2020).

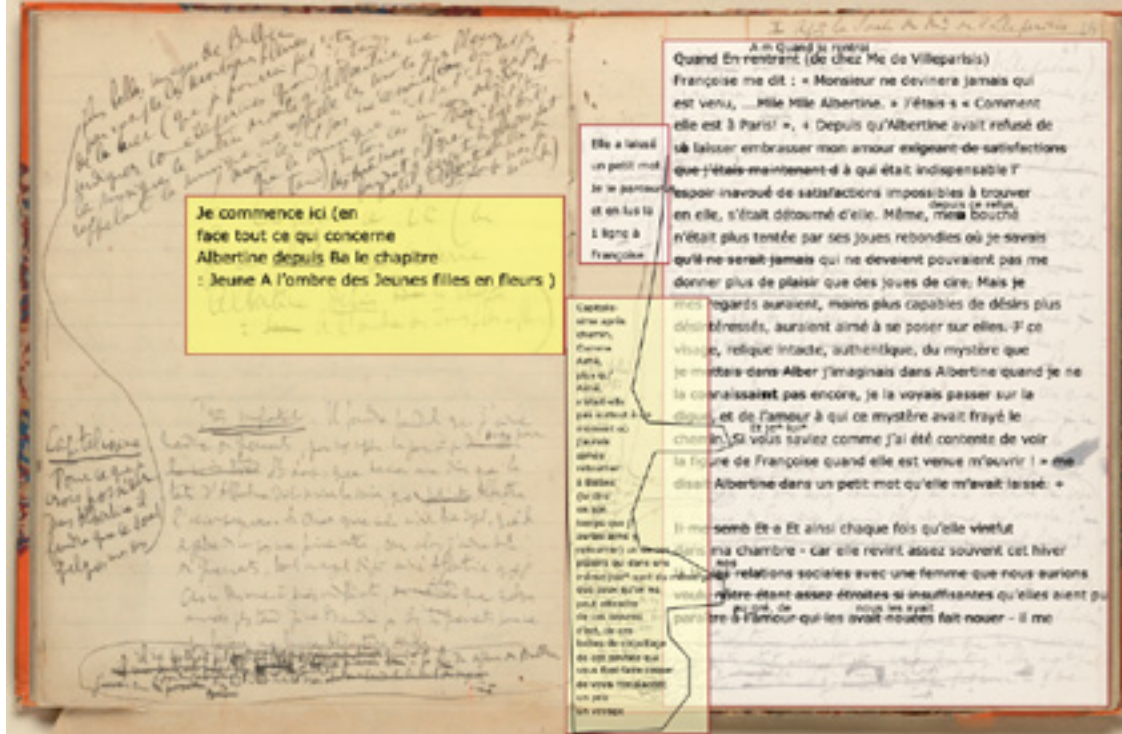
³²Van Hulle, „Modelling a Digital Scholarly Edition for Genetic Criticism: A Rapprochement”, 52.

Inny ciekawy – niestety jedynie prototypowy – projekt cyfrowy, pozwalający korzystać z wizualizacji kolejnych sekwencji „przyrastania” odręcznych zapisów, powstał w 2011 roku, kiedy opracowywano język odpowiedni do kodowania rękopisów zawierających liczne poprawki. Projekt, przedstawiony na konferencji naukowej zorganizowanej przez ITEM w roku 2012, dotyczył jednego z notatników Prousta³³. Przedstawiono w nim faksymile dokumentu oraz transliterację. Tego typu przedsięwzięcia cyfrowe mają najczęściej co najmniej dwie wady: pierwszą nazywa się niekiedy przywiązaniem do „paradygmatu strony”³⁴. Chodzi o ambicję utrzymania topografii strony rękopisu w prezentacji materiału transliterowanego. Po pierwsze zabieg ten nigdy nie oddaje dynamiki pisania, po wtóre zaś nawet najbardziej ultradypłomatyczna edycja nie odda w całości topografii strony, jest to rzecz nadal nieosiągalna. Transkrypcja najpewniej nigdy nie odda ducha strony. Ponadto takie rozwiązanie skazuje użytkownika edycji najczęściej na samodzielne łączenie fragmentu rękopisu z transkrypcją przedstawioną obok, co bywa niewygodne. W dodatku edycje cyfrowe stosują na ogół w prezentacji tekstu rozwiązanie „strona po stronie”. W niektórych przypadkach jest ono zawodne – Proust w swoim zeszycie zapisywał notatki zawsze na jednej stronie, a na drugiej robił poprawki, dopiski itd. Kolejność zapisu jest więc inna niż strona po stronie. Wymusiło to wprowadzenie transkrypcji do faksymile, czy też: na faksymile. Najczęściej w podobnych projektach stosuje się proste rozwiązanie, w którym kursor myszki umieszczony na fragmencie rękopisu powoduje pojawienie się transkrypcji bezpośrednio przy danym fragmencie. W tym wypadku zaproponowano inne, polegające na klikaniu w dowolne miejsce faksymilowego obrazu. Wizualizacja ta przedstawia zatem – za pomocą pojawiających się w miejscu odręcznych zapisków elektronicznych transkrypcji – rekonstruowaną kolejność pisania rozwijającą się z każdym kliknięciem myszką (il. 2). Ambicją tego prototypu było zachowanie wartości naukowej, ale jednocześnie zachęcenie do lektury, sprawienie odrobiny przyjemności ludziom, którzy nie są specjalistami. Słowem – upowszechnienie i spopularyzowanie rękopisu³⁵.

³³ http://research.cch.kcl.ac.uk/proust_prototype/ (dostęp: 16.06.2020). Strona projektu została zarchiwizowana pod adresem https://web.archive.org/web/*/http://research.cch.kcl.ac.uk/proust_prototype/.

³⁴ Patrick Sahle, *About a catalog of Digital Scholarly Editions*, <http://v3.digitale-edition.de/>, (dostęp: 16.06.2020).

³⁵ Dostępność i przystępność przedstawionego w edycji cyfrowej materiału oraz zestawu narzędzi są bardzo istotne. Niektóre rozwiązania cyfrowe, choć na poziomie koncepcyjnym niezwykle ciekawe i ambitne, mogą speszyc. Niezwykle wysublimowana pod względem naukowym i technicznym, ale, jak sądzę, stawiająca pewien opór w czytelnym opanowaniu jest na przykład złożona elektroniczna edycja *Fausta* uwzględniająca aspekty genetyczne: <http://faustedition.net> (dostęp: 16.06.2020).

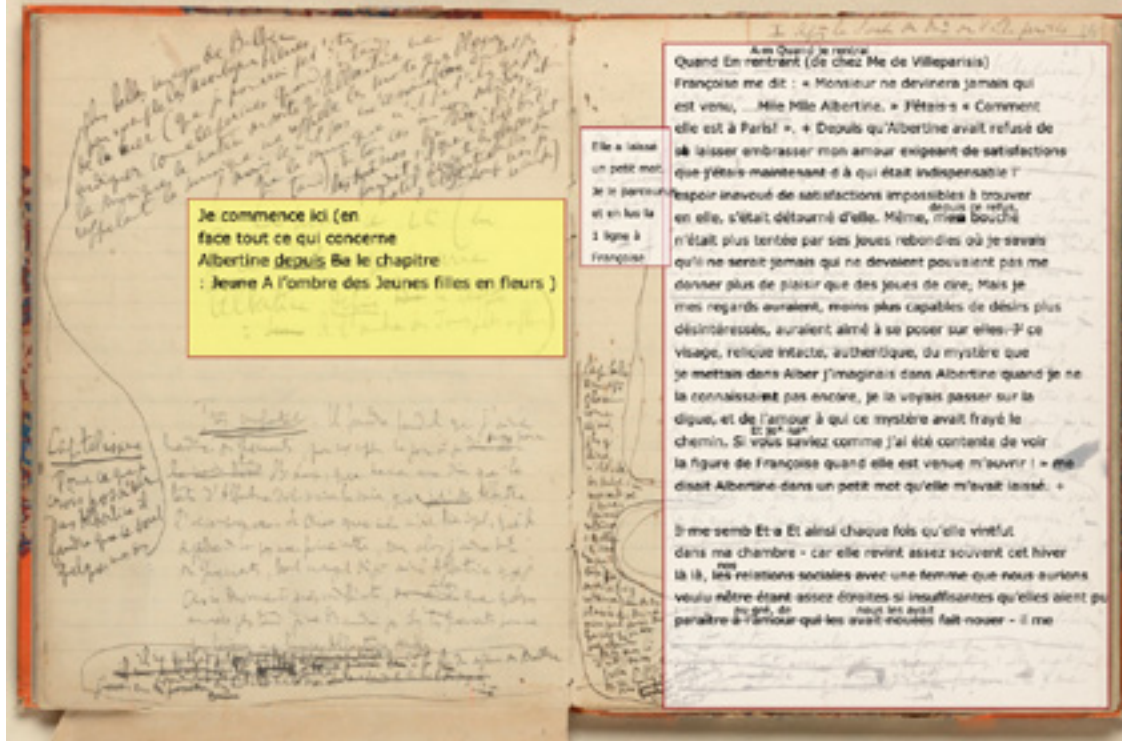


Je commence ici (en face tout ce qui concerne Albertine depuis le chapitre : Jeune A l'ombre des Jeunes filles en fleurs)

Elle a laissé un petit mot de se pencher et en lui la 1 ligne à Françoise

C'est-à-dire que elle cherchait, comme elle, plus qu'Albertine, et elle n'avait pas su dire ce qu'elle voulait dire. Elle n'avait pas su dire ce qu'elle voulait dire. Elle n'avait pas su dire ce qu'elle voulait dire.

À la fin Quand le mystère
Quand En rentrant (de chez Me de Villeparisis)
Françoise me dit : « Monsieur ne devinera jamais qui est venu, ...Mlle Mlle Albertine. » J'étais « Comment elle est à Paris! ». « Depuis qu'Albertine avait refusé de se laisser embrasser mon amour exigeant de satisfactions que j'étais maintenant d à qui était indispensable l'espérance inavouée de satisfactions impossibles à trouver en elle, s'était détournée d'elle. Même, ^{depuis ce refus} même bouche n'était plus tentée par ses joues rebondies où je savais qu'il ne serait jamais qui ne devaient pouvoir pas me donner plus de plaisir que des joues de cire. Mais je mes regards auraient, moins plus capables de desirs plus désintéressés, auraient aimé à se poser sur elles-P de visage, relique intacte, authentique, du mystère que je mettais dans Alber j'imaginai dans Albertine quand je ne la connaissais pas encore, je la voyais passer sur la digue, et de l'amour à qui ce mystère avait frayé le chemin. Si vous saviez comme j'ai été contente de voir la figure de Françoise quand elle est venue m'ouvrir ! = elle disait Albertine dans un petit mot qu'elle m'avait laissé. »
Il me sembla Et « Et ainsi chaque fois qu'elle vint dans ma chambre - car elle revint assez souvent cet hiver là là, les relations sociales avec une femme que nous aurons voulu être étant assez étroites si insuffisantes qu'elles aient pu paraître à l'amour qui les avait nouées fait nouer - il me

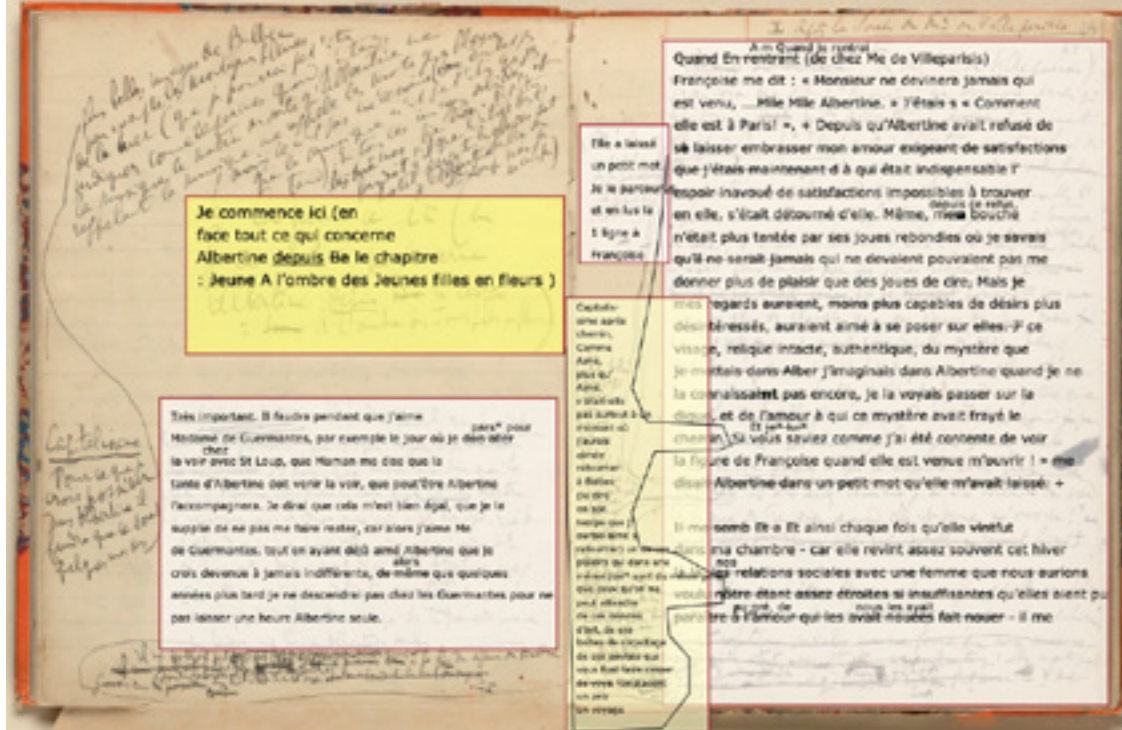


Je commence ici (en face tout ce qui concerne Albertine depuis le chapitre : Jeune A l'ombre des Jeunes filles en fleurs)

Elle a laissé un petit mot de se pencher et en lui la 1 ligne à Françoise

C'est-à-dire que elle cherchait, comme elle, plus qu'Albertine, et elle n'avait pas su dire ce qu'elle voulait dire. Elle n'avait pas su dire ce qu'elle voulait dire. Elle n'avait pas su dire ce qu'elle voulait dire.

À la fin Quand le mystère
Quand En rentrant (de chez Me de Villeparisis)
Françoise me dit : « Monsieur ne devinera jamais qui est venu, ...Mlle Mlle Albertine. » J'étais « Comment elle est à Paris! ». « Depuis qu'Albertine avait refusé de se laisser embrasser mon amour exigeant de satisfactions que j'étais maintenant d à qui était indispensable l'espérance inavouée de satisfactions impossibles à trouver en elle, s'était détournée d'elle. Même, ^{depuis ce refus} même bouche n'était plus tentée par ses joues rebondies où je savais qu'il ne serait jamais qui ne devaient pouvoir pas me donner plus de plaisir que des joues de cire. Mais je mes regards auraient, moins plus capables de desirs plus désintéressés, auraient aimé à se poser sur elles-P de visage, relique intacte, authentique, du mystère que je mettais dans Alber j'imaginai dans Albertine quand je ne la connaissais pas encore, je la voyais passer sur la digue, et de l'amour à qui ce mystère avait frayé le chemin. Si vous saviez comme j'ai été contente de voir la figure de Françoise quand elle est venue m'ouvrir ! = elle disait Albertine dans un petit mot qu'elle m'avait laissé. »
Il me sembla Et « Et ainsi chaque fois qu'elle vint dans ma chambre - car elle revint assez souvent cet hiver là là, les relations sociales avec une femme que nous aurons voulu être étant assez étroites si insuffisantes qu'elles aient pu paraître à l'amour qui les avait nouées fait nouer - il me



Je commence ici (en face tout ce qui concerne Albertine depuis le chapitre : Jeune A l'ombre des Jeunes filles en fleurs)

Elle a laissé un petit mot de se pencher et en lui la 1 ligne à Françoise

C'est-à-dire que elle cherchait, comme elle, plus qu'Albertine, et elle n'avait pas su dire ce qu'elle voulait dire. Elle n'avait pas su dire ce qu'elle voulait dire. Elle n'avait pas su dire ce qu'elle voulait dire.

À la fin Quand le mystère
Quand En rentrant (de chez Me de Villeparisis)
Françoise me dit : « Monsieur ne devinera jamais qui est venu, ...Mlle Mlle Albertine. » J'étais « Comment elle est à Paris! ». « Depuis qu'Albertine avait refusé de se laisser embrasser mon amour exigeant de satisfactions que j'étais maintenant d à qui était indispensable l'espérance inavouée de satisfactions impossibles à trouver en elle, s'était détournée d'elle. Même, ^{depuis ce refus} même bouche n'était plus tentée par ses joues rebondies où je savais qu'il ne serait jamais qui ne devaient pouvoir pas me donner plus de plaisir que des joues de cire. Mais je mes regards auraient, moins plus capables de desirs plus désintéressés, auraient aimé à se poser sur elles-P de visage, relique intacte, authentique, du mystère que je mettais dans Alber j'imaginai dans Albertine quand je ne la connaissais pas encore, je la voyais passer sur la digue, et de l'amour à qui ce mystère avait frayé le chemin. Si vous saviez comme j'ai été contente de voir la figure de Françoise quand elle est venue m'ouvrir ! = elle disait Albertine dans un petit mot qu'elle m'avait laissé. »
Il me sembla Et « Et ainsi chaque fois qu'elle vint dans ma chambre - car elle revint assez souvent cet hiver là là, les relations sociales avec une femme que nous aurons voulu être étant assez étroites si insuffisantes qu'elles aient pu paraître à l'amour qui les avait nouées fait nouer - il me

Tels importants. Il faudra pendant que j'aime par exemple le jour où je devais aller chez le voir avec St Lup, que Haman me dit que la tante d'Albertine venait le voir, que pouvait être Albertine l'accompagner. Je disai que cela m'est bien égal, que je le supplie de ne pas me faire rester, car alors j'aime Me de Guermantes, tout en ayant déjà aimé Albertine que je crois devenue à jamais indifférente, de même que quelques années plus tard je ne descendrai pas chez les Guermantes pour ne pas laisser une heure Albertine seule.

12.

Jakiego języka można użyć do kodowania rękopisów w edycji genetycznej? Pierwszy nazywał się „Genetic Encoding Language” (GEL), powstał w 2003 roku, wcześniej znany jako „HyperNietzsche Markup Language” (HNML), który był odmianą języka XML³⁶ przeznaczonego do kodowania rękopisów. Nieco później powstała specjalna grupa robocza w ramach TEI³⁷, która miała taki język opracować. Można przyjąć, że wydarzeniem założycielskim nowego języka były warsztaty *Genetic Editions in a Digital Framework* zorganizowane przez ITEM w maju 2009 roku w Paryżu, między innymi przez Paolo D’Iorio i Elenę Pierazzo. Celem tych warsztatów było wypracowanie modelu kodowania na potrzeby edycji genetycznych, do czego doszło w 2011 roku, kiedy opublikowano TEI P5 w wersji 2.0. Wprowadzono w niej rozwiązania, które pozwalają zakodować cechy dokumentu, a nie tylko tekstu, co więcej ułatwiają one kodowanie czasu, sekwencyjności i etapów pisania w transkrypcjach dokumentów. Wprowadzono wówczas element <sourceDoc>, który w hierarchii kodu istnieje na tym samym poziomie co elementy <teiHeader>, <facsimile> czy <text>. Był to rodzaj manifestu TEI, inicjatywy, która, jak sama nazwa wskazuje, faworyzowała do tej pory „tekst”. Od tamtej pory dokumenty można transkrybować jak dokumenty³⁸, a nie z użyciem, jak jeszcze do niedawna, kodowania przeznaczonego dla tekstów. Dla ułatwienia zakodowania sekwencji w transkrypcji rękopisu wprowadzono na przykład element <change>, który pozwala między innymi zaznaczać zmiany w pojedynczym dokumencie. Model ten jest cały czas w trakcie doskonalenia, ale jego zasadniczy zrąb istnieje³⁹.

13.

Po tym błyskawicznym i z konieczności naskórkowym rekonesansie wracam na koniec do Rozanowa i kontrowersji. Andriej Bieły uwiecznił taki oto moment spotkania z tym „wrogim mu, olśniewającym pisarzem”⁴⁰:

Pewnego razu włącząc na mnie, tratując i macając, splunął pytaniem; ja zaś, odpowiadając na nie, bazgrałem coś tam palcem po obrusie, mimowolnie. Zrazu nie dosłyszał moich słów. Podstawivszy więc swoje (ogromne) ucho, obserwował ślad paznokcia, którym kreśliłem na obrusie esy floresy. Następnie wlepiając oczy w nakreślony paznokciem rysunek, strzyknął kawałkiem śliny: „Rozumie pan!”.

³⁶XML (ang. *Extensible Markup Language*) – uniwersalny język znaczników stosowany do reprezentowania ustrukturalizowanych danych.

³⁷TEI (ang. *Text Encoding Initiative*) – standard wykorzystywany do definicji formalnej struktury dokumentów XML.

³⁸Wykorzystuje to między innymi Shelley Godwin Archive: <http://shelleygodwinarchive.org/> (dostęp: 9.06.2020).

³⁹[An Encoding Model for Genetic Editions: https://tei-c.org/Vault/TC/tcw19.html](https://tei-c.org/Vault/TC/tcw19.html) (dostęp: 9.06.2020).

⁴⁰Andriej Bieły, *Rozanow*, w *Rozanow, Odosobnione*, 5.

Krytyka genetyczna pragnie zrozumieć ślady, próbuje ustalić, jak przebiega proces ludzkiej działalności kreatywnej i intelektualnej. Najbardziej powszechne w jej zakresie pozostają nadal badania nad literaturą. „Nasze pojęcie o literaturze europejskiej byłoby zupełnie inne, gdyby nie przypadkowe przetrwanie tak wyjątkowych rękopisów, jak *Mysli* Pascala, tzw. *Prafaust* Goethego, *Lucien Leuwen* czy wielkie powieści Kafki”⁴¹. Inna byłaby także historia literatury polskiej, dość przywołać chociażby *Liryki lozańskie*, późne dramaty Słowackiego, *Vademecum*. Spektrum zainteresowań krytyki genetycznej systematycznie się jednak powiększa, w grę wchodzi coraz częściej rozpoznania dotyczące innych dziedzin życia – genetycyści zajmują się zapisami laboratoryjnymi, które rejestrują rozwój eksperymentu naukowego, badają partytury muzyczne, szkice i rysunki przygotowawcze malarzy, niewykorzystane nagrania filmowe, zbiory fotograficzne, notatki sceniczne itp.⁴². Czy wszyscy autorzy rękopisów życzyliby sobie, by zaglądały do nich kolejne pokolenia uczonych? Czasem odpowiedź jest oczywista, bywa jednak, że nie mamy już szans jej poznać. Zapewne nie wszyscy pisarze mieli do swoich rękopisów taki stosunek jak Rozanow. I z całą pewnością wielu twórców upubliczniających jedynie swój tekst, a nie rękopiśmienne zapiski, które mogą być sprawą w najwyższym stopniu intymną, wolałoby uniknąć ciekawskiego spojrzenia badaczy. Wiele swoich rękopisów zniszczył Ladislav Klíma. Manuskrypty dzieł opublikowanych obracał w perzynę Claude Simon. Ale byli też inni, którzy pieczołowicie przechowywali swoje archiwa (by nie szukać daleko: Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert). Fakt, że je – przy niemałym przecież trudzie – zachowali, nie musi oczywiście o niczym świadczyć i nie musi też oznaczać zgody na penetrację badawczą tych szpargałów. Czy zatem, nie mając w rękach pisemnej zgody na takie działania, mamy prawo materiały te upubliczniać? Rozstrzygnięcie dylematu wykracza poza argumenty naukowe, a ewentualny spór jest sporem moralnym, w którym nikt nie może mieć wyższej racji. Jeżeli materiały archiwalne nie zostały przez autora zastrzeżone, sprawa pozostaje otwarta i dyskusyjna. Louis Aragon osobiście przekazał swoje rękopisy badaczom. Wreszcie byli i tacy, którzy sami przeznaczali do publikacji reprodukcje swoich rękopisów (Tadeusz Różewicz), zamieniając tym samym potencjalny przed-tekst w tekst. Zaglądając do materiałów roboczych, które dokumentują liczne transformacje autorskich zapisów, niejako przywracamy je do życia, nadajemy im nową rangę, niekiedy restytuujemy fragmenty zaniechane.

W *Opadłych liściach*, późniejszym zbiorze błyskawicznych notatek, Rozanow zapisuje:

Zupełnie nie zauważyli, co jest nowego w *Odosobnionym*. Porównywali z *Wyznaniami* Rousseau, podczas gdy ja nie czynię żadnych wyznań.

Nowy jest – ton, ton (znowu!) manuskryptów, ton „sprzed Gutenberga”, dla siebie⁴³.

Krytyka genetyczna jest wścibska. W zakresie literatury od kilku dekad bada czyjś „ton dla siebie”. Fascynacja rękopisem ma prawdziwe źródło, jak ośmielam się sądzić, nie w chęci

⁴¹Hay, «Le Texte n'existe pas»: réflexions sur la critique génétique”, 150.

⁴²Zob. <http://www.item.ens.fr/thematique/> (dostęp: 9.06.2020).

⁴³Wasilij Rozanow, *Opadłe liście*, tłum. Jacek Chmielewski i Ireneusz Kania (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2013), 110.

poznania procesu tworzenia dla niego samego. Stawka epistemologiczna zdaje się jeszcze większa. W grę wchodziłoby zatem poznanie nie tylko tendencji i predylekcji twórczych, najróżniejszych autorskich skłonności i praktyk, ale też, mówiąc śmiało, jakiejś części „istoty” autora. Nie chciałbym oceniać poznawczych możliwości, zasadności czy naukowej przydatności dochodzeń o takich ambicjach, ale faktem jest, jak sądzę, że krytyka genetyczna – choćby wzbraniała się przed tą tezą – chce pojąć specyfikę człowieka, który pisze. Dlatego nie jest zapewne przypadkiem, że najściślej – dobitnie przekonuje o tym bibliografia literatury przedmiotu i konkretnych studiów przypadku – jest związana psychoanalizą i że narzędzia psychoanalizy, jeżeli spojrzeć na skumulowany od tych kilku dziesięcioleci stan badań, są nadal w czołówce najczęściej wykorzystywanych instrumentów genetycystów. Krytyka genetyczna bada więc człowieka i jego życie. A jeżeli filologia to także „intymne przeżywanie słów”⁴⁴, to głębokie przeżycie i nową wiedzę z całą pewnością może zapewnić jedynie „ton manuskryptu”.

⁴⁴Nowak, „Posłowie”, 157.

Bibliografia

- [An Encoding Model for Genetic Editions](https://tei-c.org/Vault/TC/tcw19.html), <https://tei-c.org/Vault/TC/tcw19.html> (dostęp: 9.06.2020).
- André, Julie, Pierazzo, Elena. *Around a sequence and some notes of Notebook 46: encoding issues about Proust's drafts*, http://research.cch.kcl.ac.uk/proust_prototype/ (dostęp: 9.06.2020).
- de Biasi, Pierre-Marc. *Genetyka tekstów*. Przetłumaczone przez Filip Kwiatek i Maria Prussak. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2015.
- Bieły, Andriej. „Rozanow”. W *Rozanow*, Wasilij. *Odosobnionie*. Przetłumaczone przez Ireneusz Kania i Piotr Nowak, 5-16. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2004.
- Bowman, Frank Paul. „Genetic Criticism”. *Poetics Today* 11 (1990): 627-646.
- Czapski, Józef. *Patrząc*. Kraków: Znak, 1990.
- Debray Genette, Raymonde. „Genetique et poétique: Le cas Flaubert”. W *Essais de critique génétique*. Zredagowane przez Louis Hay, 21-68. Paris: Flammarion, 1979.
- Emily Dickinson Archive, <http://www.edickinson.org> (dostęp: 9.06.2020).
- Faust Edition, <http://faustedition.net> (dostęp: 9.06.2020).
- Ferrer, Daniel. *Logiques du brouillon*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.
- Flaubert, Gustave. *Plans et scénarios de Madame Bovary*. Prezentacja, transkrypcja i notatki autorstwa Yvan Leclerc. Paris: CNRS/Zulma, 1995.
- Gallica, <https://gallica.bnf.fr/dossiers/html/dossiers/Zola/> (dostęp: 9.06.2020).
- GDRI DIGEN, <http://www.item.ens.fr/digen/> (dostęp: 15.06.2020).
- Hay, Louis. „Does 'Text' Exist?”. Przetłumaczone przez Matthew Jocelyn i Hans Walter Gabler. *Studies in Bibliography* 41 (1988): 64-76.
- . „La critique génétique: origines et perspectives”. W *Essais de critique génétique*. Zredagowane przez Louis Hay, 227-236. Paris: Flammarion, 1979.
- . „«Le Texte n'existe pas»: réflexions sur la critique génétique”. *Poétique* 62 (1985): 146-158.

- Herman's Melville's „Typee”. A Fluid Edition, <https://rotunda.upress.virginia.edu/melville/> (dostęp: 9.06.2020).
- D'Iorio, Paolo. „Qu'est-ce qu'une édition génétique numérique?”. *Genesis* 30 (2010), 49-53.
- L'ITEM, <http://www.item.ens.fr/thematique/> (dostęp: 9.06.2020).
- Jane Austen's Fiction Manuscripts Digital Edition, <https://janeausten.ac.uk/index.html> (dostęp: 9.06.2020).
- Nietzsche Source, <http://www.nietzschesource.org> (dostęp: 9.06.2020).
- Nowak, Piotr. „Posłowie”. W: Rozanow, Wasilij. *Odosobnione*. Przetłumaczone przez Ireneusz Kania i Piotr Nowak, 141–59. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2004.
- Rozanow, Wasilij. *Odosobnione*. Przetłumaczone przez Ireneusz Kania i Piotr Nowak. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2004.
- . *Opadłe liście*. Przetłumaczone przez Jacek Chmielewski i Ireneusz Kania. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2013.
- Sahle, Patrick. *About a catalog of Digital Scholarly Editions*, <http://v3.digitale-edition.de> (dostęp: 9.06.2020).
- Samuel Beckett Digital Manuscript Project, <https://www.beckettarchive.org/writingsequenceoffinnommable.jsp> (dostęp: 9.06.2020).
- Shelley Godwin Archive, <http://shelleygodwinarchive.org/> (dostęp: 9.06.2020).
- Van Hulle, Dirk. „Modelling a Digital Scholarly Edition for Genetic Criticism: A Rapprochement”. *Variants. The Journal of the European Society for Textual Scholarship* 12–13 (2016): 34–56.
- Walt Whitman Archive, <https://whitmanarchive.org> (dostęp: 9.06.2020).

SŁOWA KLUCZOWE:

cyfrowa edycja genetyczna

edytorstwo naukowe

ABSTRAKT:

Artykuł dotyczy teoretycznych i praktycznych propozycji krytyki genetycznej oraz jej skomplikowanej relacji z edytorstwem naukowym. Autor omawia korzyści wynikające z zastosowań tej metody czytania rękopisów, związane z nią trudności oraz możliwości wykorzystania jej efektów w edytorstwie cyfrowym. Przedstawia także przykłady istniejących cyfrowych edycji genetycznych, dodając praktyczne uwagi dotyczące aspektów technicznych – w tym języka do kodowania rękopisów i cyfrowej rekonstrukcji procesu tekstotwórczego – związanych z taką prezentacją tekstu w środowisku elektronicznym.

HUMANISTYKA CYFROWA*k r y t y k a g e n e t y c z n a***NOTA O AUTORZE:**

Paweł Bem – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Ośrodku Badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego w IBL PAN, członek komitetu redakcyjnego serii „Filologia XXI”. Autor między innymi książki *Dynamika wariantu. Miłosz tekstologicznie* (Warszawa 2017), nagrodzonej w Konkursie im. Inki Brodzkiej-Wald. Zajmuje się przede wszystkim tekstologią i polską literaturą emigracyjną po roku 1945.