

Współczesne teorie dramatu a edytorstwo cyfrowe¹

AGNIESZKA KRAMKOWSKA-DĄBROWSKA

ORCID: 0000-0001-9698-9076

(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

W ostatnich latach obserwujemy niezwykle ciekawe zjawiska związane z dramatopisarstwem oraz odradzanie się badań nad dramatem jako dziełem literackim. Wybrzmiały już bowiem dwa terminy, dwie wielkie teorie święcące tryumfy na przełomie XX i XXI wieku. Chodzi tu o pojęcia, które stały się słowami kluczami do rozumienia zjawisk sztuki teatralnej nowego stulecia: zwrot performatywny i teatr postdramatyczny. W optyce zwrotu performatywnego „świat nie jest już postrzegany jako księga, którą się czyta, lecz jako performans, w którym się uczestniczy” – jak objaśniał Richard Schechner, założyciel Department of Performance Studies na Uniwersytecie w Nowym Jorku². Z kolei Hans-Thies Lehmann w przełomowej książce³ sprzed ponad dwudziestu lat przekonywał, że teatr postdramatyczny uznał za równorzędne wszystkie składniki spektaklu: zarówno tekst, jak i sceniczne środki wyrazu, między innymi scenografię, światło, dźwięk, choreografię czy ciało aktora. Tekst literacki nie był odtąd definiowany jako podstawa spektaklu, stracił funkcję syntetyzującą przedstawienie. Zasadniczo mógł nie istnieć w ogóle... Na tej teorii, wyrosłej ze znakomitych osiągnięć awangardy teatralnej XX wieku oraz samych pisarzy (na przykład twórczości Tadeusza Różewicza), rozrastały się i ugruntowywały swoją pozycję nauki: teatrologia i performatyka. Konsekwencją rozumienia dramatu jako elementu spektaklu, wcale nie najważniejszego, a nawet niekoniecznego, było zaprzeczenie jego samowystarczalności, odebranie mu pełni możliwości, jakie ma literatura. To oczywiście preludium do obwieszczenia „końca dramatu”, który – jak wiele końców i zmierzchów ogłaszanych przez myślicieli – nie nastąpił. Dramatopisarze – jakby na złość – nadal pi-

1 Artykuł jest zmodyfikowaną wersją referatu *Digital editions and new theories of drama*, wygłoszonego po angielsku na konferencji *DSE (micro)communities of practices. How to serve the globally and locally* w 2024 r. Referat ten, po znacznym rozbudowaniu, stał się rozdziałem w mojej książce pt. *Między mediami. Przestrzenie istnienia dramatu* (Warszawa 2025).

2 Podają za: E. Domańska, „Zwrot performatywny” *wie współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

3 Książka *Postdramatisches Theater* ukazała się w 1999 r., a jej polskie tłumaczenie – pięć lat później, zob. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.

sali, rozwijały się nowe media dla ich tekstów (radio, teatr, telewizja, internet), a zepchnięty na pewien czas w cień namysł literaturoznawczy nad dramatem dostał szansę, aby zyskać drugi oddech dzięki przyjęciu nowej perspektywy.

Jean-Pierre Sarrazac we wstępie do polskiego wydania *Słownika dramatu nowoczesnego i najnowszego* przywołał stwierdzenie Bernarda Dorta: „Scena jest nie tyle rzeczywistością materialną, służącą jako uzupełnienie tekstu dramatycznego, ile określoną koncepcją. I jako taka nie ma wpływu na już napisany tekst, natomiast stanowi niezbędną część jego kompozycji”⁴. Teza ta pozwala literaturoznawcom spojrzeć na dramat całkowicie na nowo. Analizując dzieło dramatyczne, zaczynają bowiem dostrzegać, że koncepcja sceny, która istnieje w przestrzeni tradycji i współczesnej kultury, jest – owszem – wpisywana w tekst, ale niezupełnie dlatego, że dramat ma stać się „tekstem dla teatru”. Dramat przyswaja język teatru, lecz po to, aby uczynić go składnikiem operacji literackich, estetycznych; punktem odniesienia, zaprzeczenia czy polemiką. Badacze uznają go za zjawisko transgresyjne⁵, ponieważ łamie granice między literaturą a innymi sztukami. Może być inscenizowany zarówno na scenie żywego planu, jak i w telewizji czy radiu – a nawet: na kartach książki. Tkwią w nim zatem nie tylko dyspozycje teatralne, ale także filmowe, telewizyjne, radiowe, plastyczne, muzyczne. Współczesny dramat wchłania język teatru, radia oraz telewizji i przetwarza we własną, literacką estetykę.

Z tych wielkich przemian i zwrotów w rozumieniu dramatu jako dzieła szczególnego, lecz również z praktyk twórczych pisarzy wynikają konkretne problemy edytorskie, a przede wszystkim – otwierają się ciekawe perspektywy dla edytorstwa cyfrowego.

WERSJE RÓWNOLEGŁE DRAMATU

Ukierunkowanie dzieła dramatycznego – jako utworu literackiego – ku innej dziedzinie sztuki i ku różnym mediom sprawia, że jest ono bardzo podatne na zmiany, przekształcenia i adaptacje. Autorskie reinterpretacje, modyfikacja dużych partii tekstu czasem wiele lat po publikacji zdarzają się także w utworach prozatorskich czy poetyckich. Odmiany tekstu, jego redakcje możemy układać według daty wydania czy różnicować za pomocą technik znanych tekstologii. Dramaty natomiast mogą mieć wersje powstałe w podobnym czasie, ale posiadające odmienny status

4 J.-P. Sarrazac, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, współpr. C. Naugrette i in., tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 9.

5 Zob. I. Górski, *Dramat jako filozofia dramatu na przykładzie twórczości Tadeusza Różewicza*, Poznań 2004, s. 15.

(dzieło przeznaczone do druku i egzemplarz autorski przekazany do teatru, by stać się podstawą przedstawienia), a ponadto te same tytuły mogą reprezentować inne gatunki dramatyczne, które w swoją tkanę literacką mają wpisane właściwości i znaki różnych mediów (teatralne, radiowe czy telewizyjne). W tym drugim przypadku nie zawsze jest oczywiste, czy mamy do czynienia z wersją tekstu, czy z odrębnym dziełem – a może adaptacją lub scenariuszem.

W kształtowaniu się polskiego dramtopisarstwa powojennego dużą rolę odegrały Teatr Polskiego Radia oraz, choć w innym stopniu, Teatr Telewizji. W Polsce od połowy lat sześćdziesiątych XX wieku trwa współpraca znakomitych dramtopisarzy i radia. Powstała dzięki temu ogromna liczba słuchowisk, których podstawą są utwory literackie. Od początku twórcy mieli świadomość, że nie dostarczają scenariuszy, ale tworzą teksty literackie, które zaczęto nazywać dramatami radiowymi. Określenie to nie wiązało dzieła z konkretną realizacją radiową, nie zawsze bowiem pisano je na zamówienie. Były natomiast publikowane w czasopiśmie „Dialog” czy w seriach wydawniczych ukazujących się pod auspicjami Polskiego Radia i Telewizji. Autorzy podpisywali je podtytułami: dramat radiowy, słuchowisko, ale też na przykład „przypowieść radiowa”, „bajka radiowa”, „komedia stereofoniczna”⁶. Dramaty te spełniają wymogi związane z ich realizacją w radiu, to znaczy są o wiele krótsze i mają inny podział strukturalny niż te przeznaczone na scenę tradycyjną, a przede wszystkim są skonstruowane tak, aby cały świat przedstawiony mógł być wykreowany fonicznie, czyli za pomocą słów i dźwięków. Z drugiej strony autorzy starają się wyzyskiwać w swoich dramatach właściwości medium radiowego i specyficzną sytuację nadawczo-odbiorczą, która następuje podczas słuchania audycji radiowej. Radio bywa osią zdarzeń (*Feinweinblein* Weroniki Murek)⁷, a nawet zyskuje status równorzędny osobie (począwszy od dramatów Zbigniewa Herberta⁸, po *Przemianę 1999* Lidii Amejko)⁹, podobnie jak głos automatycznej sekretarki stał się pełnoprawną postacią w *Walizce* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk¹⁰.

W przypadku dramatów pisanych z myślą o realizacji w Teatrze Telewizji nadal nie ma konsensusu w sprawie dookreśleń gatunkowych. Wiele znakomitych sztuk współczesnych realizowano w ramach tego formatu, ale były to utwory przeznaczone dla sceny teatralnej (sztuki Tadeusza Różewicza, Sławomira Mrożka, Ireneusza Iredyńskiego). Czasem wymagały szczególnej adaptacji i przygotowania osob-

6 „Komedię stereofoniczną” jest radiowa *Czapa* Janusza Kosińskiego, określenia: „przypowieść radiowa”, „bajka radiowa” pochodzą zaś ze sztuk Henryka Bardijewskiego.

7 W. Murek, *Feinweinblein*, „Dialog” 2015, nr 7/8.

8 Zob. M. Baranowska, *Radio jako osoba dramatu*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3/4.

9 L. Amejko, *Przemiana 1999 (na motywach opowiadania Franza Kafki)*, w: eadem, *Farrago. Dramaty*, wybór i wstęp J. Kociński, oprac. edytorskie G. Wroniewicz, Warszawa 2020.

10 M. Sikorska-Miszczuk, *Walizka*, „Dialog” 2008, nr 9.

nego scenariusza telewizyjnego. Istnieją także dramaty, które sami autorzy nazywają „sztukami telewizyjnymi”, mimo że nigdy nie pojawiły się w telewizji, jak choćby *Spektakl* Henryka Bardijewskiego¹¹. Ich „telewizyjność” niekoniecznie nawet musi oznaczać ukierunkowanie na ten rodzaj realizacji, chodzi bardziej o włączenie języka medium, jego możliwości oraz artystycznej gry z konwencjami – w tkankę dzieła literackiego. Pojęcia „dramatu telewizyjnego” i scenariusza są jednak często mylone na niekorzyść tego pierwszego. Rozstrzygnięcie wydaje się bardzo potrzebne, ponieważ nie chodzi o przesunięcia gatunkowe w obrębie dramatu. Scenariusz, uznawany za tekst literacki, sytuuje się na pograniczu dramatu i epiki, wykorzystując środki właściwe obu rodzajom. Z kolei w dramacie dwudziestowiecznym i najnowszym badacze dostrzegają dużą tendencję do narratywizacji¹², co – jak sądzę – zbliża go także do scenariusza. Pokrewieństwo obu form stało się polem eksperymentów twórców takich jak Władysław Terlecki, który łączył profesje powieściopisarza, dramatopisarza i scenarzysty filmowego. Jednocześnie płynność, niejednoznaczność gatunkowa stanowi poważny problem w edytorstwie, zwłaszcza że nierzadko dotyczy tego samego tytułu.

Rozwój nowych możliwości inscenizacyjnych – radiowych i telewizyjnych, a równocześnie trwała, silna rola kulturotwórcza sceny teatralnej spowodowały, że pisarze przepisują ten sam dramat na różne media. Posiadają one bowiem odmienne środki wyrazu, inną specyfikę i sposób kreowania znaczeń inscenizowanego dzieła. Dany utwór może mieć zatem wersje: tę pisaną z myślą o realizacji radiowej, następną przeznaczoną dla teatru, a kolejną – do telewizji. Gdybyśmy nie postrzegali dramatu jako zjawiska transgresyjnego, wtedy może mówilibyśmy o dziele „głównym” i autorskich adaptacjach. Chociaż i tak pojawiłyby się trudności w ustaleniu, co jest adaptacją, a co podstawą. Wiele utworów dramatycznych, nawet z epok dawnych, było adaptowanych na potrzeby radia, ale dramaty współczesne bardzo często najpierw powstawały od razu dla radia lub telewizji, a dopiero później autor tworzył tekst z myślą o jego realizacji w teatrze. Tak stało się w przypadku *Czapy* Janusza Krasińskiego¹³: na początku był to dramat radiowy. Powstanie dramatu scenicznego wiązało się z dopisaniem wielu nowych scen, wykreowaniem dodatkowego bohatera oraz włączeniem do przestrzeni fonicznej dzieła projektu sceny teatralnej. Z kolei wersja telewizyjna, opublikowana wcześniej niż sceniczna, ale

11 H. Bardijewski, *Spektakl. Sztuka telewizyjna*, w: idem, *Mirakle. Dramaty*, wybór i wstęp J. Cymerman, oprac. edytorskie A. Kramkowska-Dąbrowska, Warszawa 2023.

12 Zob. E. Wąchocka, *Autor i dramat*, Warszawa 1991, s. 50–51, zob. także z perspektywy teatrologicznej hasło *Upowieściowienie*, w: *Słownik dramatu nowoczesnego...*, s. 169–172.

13 J. Krasiński, *Czapa. Komedia stereofoniczna*, „Dialog” 1956, nr 6; idem, *Czapa. Dramat wisielczy w dwóch aktach*, w: idem, *Czapa i inne dramaty*, Warszawa 1973; *Czapa czyli Śmierć na raty. Makabreska*, w: *Teatr szklanego ekranu*, Warszawa 1970.

napisana później – ma już znacznie mniej nowatorskich pomysłów. Używam tu słowa „wersje”, choć z moich własnych ustaleń poczynionych wiele lat temu wynika, że tak naprawdę mamy do czynienia z odrębnymi dziełami, należącymi do innych kategorii gatunkowych. Autor z kolei miał świadomość płynności swojego utworu, dlatego zachowywał jego tytuł, lecz zmieniał podtytuły. *Czapa* radiowa to *Komedia stereofoniczna*, *Czapa* sceniczna – *Dramat wisielczy w dwóch aktach*, a *Czapa* telewizyjna – *Makabreska*. Każdy z tych podtytułów wiąże dramat z konkretnym medium, ze sztuką radia, teatru lub telewizji. Wśród nowszych dramatów można przywołać *Przemianę 1999* Lidii Amejko, napisaną osobno dla teatru i dla telewizji¹⁴, podobnie jak *Łucja i jej dzieci* Marka Pruchniewskiego¹⁵.

Przypisanie danych dzieł do określonych gatunków, trudności w rozstrzygnięciu, czy mamy do czynienia z wersjami, czy odrębnymi utworami, wreszcie kwestia równorzędności wersji – to problemy, z którymi borykają się edytorzy współczesnych dramatów, zwłaszcza wtedy, kiedy opracowują tomy dzieł zebranych i należy klasyfikować poszczególne utwory. Bolączki te nie ominą także edytorów pracujących w środowisku cyfrowym, mimo że to właśnie edytorstwo cyfrowe wszelkich dzieł literackich zawsze było postrzegane jako przełomowy paradygmat, który umożliwi prezentację wielu odmian tekstu. Pierwszą próbą ukazania różnorodnych postaci tekstu dramatycznego była *Cyfrowa edycja polskiego dramatu powojennego i współczesnego*¹⁶. W ramach tej kolekcji zestawialiśmy wersje autorskie przygotowane dla kilku mediów (radio, telewizja, teatr), wydania wcześniejsze i późniejsze, rękopisy i druki, pokazywaliśmy pracę reżysera na tekście dramatu. Nie chodziło w niej o zaprezentowanie wszystkich odmian czy redakcji lub zastosowanie tego samego rozdziału gatunkowego, ale o przybliżenie odbiorcom zmiennej natury dzieła dramatycznego¹⁷. Opracowanie rozwiązań technicznych umożliwiających publikowanie wersji, które można poznawać symultanicznie, inspiruje jednak do dalszych prac cyfrowych i kolejnych rozważań teoretycznych, ale także uwidacznia potrzebę wprowadzania standardów publikacyjnych.

Z punktu widzenia edytorstwa cyfrowego uwzględniającego teorię badań nad

14 Opublikowana została tylko wersja dla Teatru Telewizji: L. Amejko, *Przemiana 1999...*

15 Wersja telewizyjna została opublikowana w tomie *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, wybór R. Pawłowski, Kraków 2004, natomiast sceniczna ukazała się drukiem w zbiorze: *Transformacja. Dramat polski po 1989 roku*, t. 2, wybór i wstęp J. Kociński, oprac. tekstów B. Mieszkowska, Warszawa 2013.

16 *Cyfrowa edycja polskiego dramatu powojennego i współczesnego*, red. A. Kramkowska-Dąbrowska, J. Kociński, B. Szleszyński, K. Niciński, K. Mojsak, <https://www.tei.nplp.pl/categories/cyfrowa-edycja-polskiego-dramatu-powojennego-i-wspolczesnego> (stan z 29 września 2025 r.).

17 Zob. A. Kramkowska-Dąbrowska, *Wprowadzenie do Cyfrowej edycji polskiego dramatu powojennego i współczesnego* [Tekst edytora], <https://www.tei.nplp.pl/categories/cyfrowa-edycja-polskiego-dramatu-powojennego-i-wspolczesnego#editorial> (stan z 29 września 2025 r.).

dramatem współczesnym niezwykle istotna jest refleksja dotycząca publikowania wersji równoległych, które w ścisłym słowa znaczeniu nie są odmianami tekstu, a w rozumieniu gatunkowym – to odrębne utwory. Pojmowanie dramatu współczesnego jako dzieła w ciągłym ruchu, którego istotą jest zmiana i wychylenie ku różnym mediom – a następnie odzwierciedlanie tego podejścia w poszczególnych edycjach – może powodować trudności w konstruowaniu większych korpusów, zwłaszcza międzynarodowych, gromadzących edycje wielu grup badawczych z różnych krajów¹⁸. Korpusy tekstowe umożliwiają z kolei badania ilościowe czy stylo-metryczne oraz wszelkie działania porównawcze oparte na analizie danych zakodowanych w tekstach¹⁹. Konieczna jest tutaj uważność w dobieraniu materiału do badań porównawczych i konstruowaniu ich kryteriów. Nieświadome porównywanie różnych wersji dramatów może skutkować niemiarodajnymi wynikami. Jednocześnie świadomość cech dramatu współczesnego otwiera nowe możliwości dla tego typu badań, które mogłyby także analizować zmienność i rodzaje przekształceń, jakim poddawane są teksty „przepisywane” na potrzeby odmiennych mediów. Warto zatem opracować i stosować standard, w którym nie tylko oznaczalibyśmy wersję, ale też reprezentowany przez nią gatunek dramatu – dramat radiowy, sceniczny, telewizyjny – za pomocą przyjętej anotacji, uzgodnionej z szerszym gronem badaczy. Chodziłoby o powiązanie tych dwóch informacji, tak aby w języku kodu było jasne, że obcujemy z wersją mającą inną reprezentację gatunkową. Oczywiście nawet w przypadku stworzenia standardu kodu problem nie zostanie rozwiązany systemowo. Nadal to edytor będzie musiał rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z wersjami tekstu w różnych odsłonach gatunkowych, czy raczej z adaptacjami – i wziąć za tę decyzję odpowiedzialność. Oznaczenie ich w ten sposób cyfrowo to nadanie im niejako etykiety – nie zawsze widocznej dla masowego odbiorcy, lecz mającej duże konsekwencje dla dalszych, „cyfrowych” losów tekstu. Zakodowane oznaczenia będą zaciągać się do korpusów, do wszelkich operacji maszynowych. Nie jest to tylko – jak w edytorstwie tradycyjnym – kwestia opisu, który może okazać się błędny, ale swego rodzaju uszkodzenie istotnej klasyfikacji tekstu, niewidoczne gołym okiem. Odpowiedzialność edytorów i ich decyzji będzie więc w tym przypadku jeszcze większa niż dotychczas. Jest to także dowód na konieczność dbania o przejrzystość kodu i jego stałą widoczność dla wszystkich odbiorców.

18 Projekt kierowany przez Franka Fischera z Uniwersytetu w Berlinie, <https://dracor.org/pol> (stan z 29 września 2025 r.).

19 Metody badań komputerowych i badań ilościowych nad dramatami różnych epok prezentuje książka *Computational Drama Analysis*, red. M. Andresen, N. Reiter, Berlin 2024.

ANOTOWANIE INTERMEDIALNOŚCI

Zagadnienia klasyfikacji gatunkowej są wspólne zarówno w edycjach drukowanych, jak i cyfrowych, ale nawet te same rozstrzygnięcia wiążą się z innymi rozwiązaniami. Niemniej wiedza o współczesnym dramacie musi stanowić podstawę działań w obu typach edycji. Natomiast w badaniach interdyscyplinarnych, łączących dzisiejszą dramatologię i edytorstwo cyfrowe, dostrzegam szanse na rozwój obu tych dziedzin. Ciekawym przykładem może być wspólne spojrzenie na dramat jako dzieło przetwarzające język innych sztuk: teatru, radia, telewizji, a ponadto malarstwa, muzyki, które stają się częścią świata literatury, współtworząc znaczenia literackie w nowy sposób, odświeżając formę dramatu.

Technologia cyfrowa wykorzystana do edycji dzieł dramatycznych może pomóc dramatologom sprawdzić i pokazać, jak materialność teatru, jego składniki, a więc na przykład: scenografia, światło, dźwięk, audiowizualność, cielesność, są przez autora – na zasadzie przekładu intersemiotycznego – przepisywane na słowa i stają się częścią dzieła literackiego, współbudując jego znaczenia. Edycje cyfrowe mają bowiem potencjał, aby bardzo sprawnie eksponować w tekście dramatu intermedialność, przekroczenia między gatunkami i rodzajami literackimi. Mogą się posługiwać nawet prostymi narzędziami – chociażby w standardzie TEI znajdujemy znaczniki odpowiadające i dramatowi, i scenariuszowi, i sztukom pokrewnym. Łatwo je rozszerzyć, ale możliwe są także bardziej skomplikowane rozwiązania. W *Cyfrowej edycji polskiego dramatu powojennego i współczesnego* opracowaliśmy klasyfikację didaskaliów – wśród nich wyodrębniając didaskalia *media-theater*, *media-radio* i *media-television*²⁰. Znaczniki *media-radio* i *media-television* komunikują zaistnienie w didaskaliach wskazówek wykonawczych, scenograficznych, lecz również interpretacyjnych, znaczeniowych, ściśle związanych z konkretnym medium, wyraźnie odrębnym od teatralnego. Z kolei oznaczenie *media-theater* szczególnie uwzględnia znaki teatralne i techniczne właściwości sceny, jej nagłośnienia i oświetlenia. Jak łatwo zauważyć, takie rozwiązanie grupuje w jeden zbiór sygnały powiązane z medium, dla którego dramat został napisany. Odchodząc od tego pomysłu, można także, za pomocą oznaczeń opracowanych już w podręczniku TEI Performance Text, wyodrębnić elementy i struktury scenariuszy telewizyjnych oraz radiowych za pomocą następujących składników kodu:

20 Sposób, w jaki na potrzeby tej edycji opracowano znaczniki odpowiadające stworzonej przez nas klasyfikacji didaskaliów, opisuje Bartłomiej Szleszyński (idem, *Krajobraz naukowego edytorstwa cyfrowego – możliwości i wyzwania*, „Sztuka Edycji” 2023, nr 1, s. 93).

- » <View> [widok] – opisuje kontekst wizualny części scenariusza w kategoriach tego, co widzi widz, zazwyczaj niezależnie od dialogu.
- <Camera> [kamera] – opisuje konkretny kąt kamery lub punkt widzenia w scenariuszu.
- <Caption> [napisy] – zawierają tekst napisu lub inny tekst wyświetlany jako część scenariusza filmowego.
- <Sound> [dźwięk] – opisuje efekt dźwiękowy lub sekwencję muzyczną określoną w scenariuszu filmowym bądź radiowym²¹.

Te i podobne anotacje mogą być z powodzeniem użyte podczas kodowania dramatu literackiego – nie tylko scenariusza telewizyjnego czy scenariusza słuchowiska. Jako przykład niech posłużą *Kuzyni* – czyli dramat radiowy Władysława Terleckiego, opublikowany w 1966 roku²², a także dramat telewizyjny napisany trzydzieści lat później, nigdy niezrealizowany i nieopublikowany. Dramat radiowy prezentuje sądowe zeznania świadka – a w zasadzie oskarżonego, który, jak się szybko okazuje, mataczy w swoich opowieściach, powołuje się na nieistniejące zdjęcia i niedające się zweryfikować znajomości z nieżyjącymi już ludźmi. Utwór utrzymany jest w stylistyce narastającej groteski i absurdu. Kiedy autor usiadł do tworzenia dramatu telewizyjnego – rozpiął najpierw monolog oskarżonego na kolejne akty, ale didaskalia dodał dopiero w drugim rzucie powstawania tekstu. Duży nacisk położył w nich na szczegóły realizacji telewizyjnej – przede wszystkim opisał, co pokazywać ma kamera:

- » *Kamera panoramuje zdjęcie letniska; ganek, światło w oknie, czyjeś zdjęcie, przechodzi ze zdjęcia na zdjęcie, zahacza o kawałek sukna [...]. Pod koniec monologu rozszerza nieco kąt widzenia i widzimy, że rozrzucone zdjęcia na stole wypadły z tomów akt²³.*

W dramacie telewizyjnym okazało się więc, że zdjęcia, które miały być zmyślone lub ulec zniszczeniu, nadal istnieją, tylko wypadły z akt. Dlatego Sędzia ich nie widzi. W dramacie radiowym o ich istnieniu nie wiedzieli też czytelnicy. Teraz – za pośrednictwem kamery – mogą je dostrzec. Tak naprawdę oglądają je wspólnie z kamerą, ponieważ jest ona tu bardzo silnie spersonifikowana. Zatem informacja na pierwszy rzut oka techniczna, przeznaczona dla realizatorów, w rzeczywistości

21 Tłumaczenie własne fragmentu instrukcji TEI Performance, <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/DR.html> (stan z 29 września 2025 r.).

22 W. Terlecki, *Kuzyni* [dramat radiowy], w: idem, *Herbatka z nieobecnym*, Warszawa 1976.

23 Idem, *Kuzyni* [dramat telewizyjny, wydruki komputerowe], Ossolineum, nr akc. 98/2007/2.

zmienia wymowę dramatu. Z tego powodu podczas kodowania edycji cyfrowej warto by było posłużyć się takim znacznikiem, który wyróżni spojrzenie „okiem kamery” (w standardzie TEI byłby to znacznik *camera*). Ponadto niezbędne byłoby oznaczenie na poziomie kodu, że mamy do czynienia z dwoma odrębnymi utworami realizującymi cechy innego gatunku literackiego (dramat radiowy i dramat telewizyjny).

Najciekawsze jednak wydaje się oznaczanie tych cech dramatu współczesnego, które wykraczają poza jego gatunkowość. Mogą one bowiem ukazać bardzo charakterystyczne dla dramatów współczesnych gry z konwencją i możliwościami danego medium czy różne autorskie operacje metatekstowe. Za przykład niech posłuży dramat radiowy Rafała Wojasińskiego zatytułowany *Obcy człowiek*, skonstruowany wedle wszelkich prawideł i wymagań, aby powstało na jego podstawie słuchowisko radiowe. Całość kończy się didaskaliami: „*Żona siedzi przy stole i patrzy przed siebie tępo. Światło pada na nią*”²⁴. Nietrudno się domyślić, że taka wskazówka inscenizacyjna jest niemożliwa do realizacji w radiu. Jacek Kopciński, interpretując to zakończenie, napisał:

» Ponieważ świat dramatu Wojasińskiego organizują przede wszystkim dźwięki, obraz padającego na Żonę światła odbieram nie jako pomyłkę, ale świadomie skonstruowany znak – symetryczny do didaskalium „zaciemnienie”, które pojawia się po każdej scenie dramatu. Jest to znak niewyraźnego, które z powodów technicznych nie może zaistnieć w radiu, a z powodów psychicznych w życiu bohaterów dramatu. Może natomiast zaistnieć w świadomości czytelników *Obcego człowieka*²⁵.

W kontekście rozważań edytorskich należałoby jeszcze dodać, że wyzwaniem edycji cyfrowej tego dramatu byłoby takie anotowanie „światła”, aby tę niewyraźność i możliwość jej zaistnienia uchwycić.

ŁAMANIE BARIER GATUNKOWYCH

Didaskalia w dramacie współczesnym przestają mieć jednolitą strukturę, zaczynają się piętrzyć, rozwarstwiać, rozbudowywać i przeplatać z dialogami. Stają się

24 R. Wojasiński, *Obcy człowiek*, „Dialog” 2015, nr 1, s. 190.

25 J. Kopciński, *To, co przychodzi. O radiowej dramaturgii Rafała Wojasińskiego*, w: *Świat (w) polskiej dramaturgii najnowszej. W radiu*, red. J. Kopciński, Warszawa 2016, s. 54.

planszą złożonej gry autora z czytelnikiem, reżyserem, konwencjami – zarówno teatralnymi, jak i literackimi. Paradoksalnie dużą rolę odegrał tutaj właśnie tryumfalny pochód performansu, ale także przemiany społeczne dotyczące postrzegania i odbierania słowa jako nośnika znaczeń. Słowo już od czasów powojennych przestało być obdarzane zaufaniem, co znalazło bardzo wyraźne odbicie w twórczości Tadeusza Różewicza. Współcześnie – jak przekonuje Witold Wołowski – to

- » znak pozasłowny – tak jakby bardziej przypominający czyn niż deklaracje – stał się dla nowoczesnego odbiorcy czymś bardziej autentycznym i wymownym niż słowo. W konsekwencji słowo zostało zaprzęgnięte do służebnego zadania, jakim jest wierny opis znaków pozawerbalnych. Stąd właśnie, między innymi, bierze się tryumfalny pochód didaskaliów, które nie tylko przerastają ilościowo tak zwany tekst główny, ale posuwają się wręcz do zaaneksowania całości dzieła²⁶.

W *Miłości na Krymie* Sławomira Mrożka, sztuce powstałej w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, didaskalia niekiedy przesłaniają ilościowo tekst główny (choć nie przejmują całkowitej inicjatywy). Każdy akt poprzedzony jest niespotykane obszernym, pedantycznym omówieniem architektury i przestrzeni sceny teatralnej, co można nawet odbierać jako zabieg komiczny. Didaskalia zapisane przy dialogach są z kolei tradycyjnymi wskazówkami scenicznymi: dotyczą przede wszystkim ruchu postaci. Z czasem jednak coraz bardziej zaczynają przypominać opisy sekwencji niemych scen:

- » *Pauza.*

Zachedrynski siedzi na sofie zapatrzony przed siebie. Po chwili zauważa chustkę leżącą na podłodze. Wstaje, podnosi chustkę i chowa ją do kieszeni płaszcza kąpielowego.

Podnosi półlitrowkę z podłogi, idzie do biurka, siada na krześle przed biurkiem naprzeciw Lenina.

Odbija korek z butelki.

Salutuje Leninowi butelką i przyklada ją do ust.

Pije, po każdym łyku przechylając głowę coraz bardziej do tyłu.

Zaczyna się zamykać kurtyna. Gdy Zachedrynski jest już maksymalnie

26 W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność. W dramacie i nie tylko*, Lublin 2016, s. 55–56.

*przechylony do tyłu, a butelka jest już prawie pionowo, kurtyna domyka się całkowicie*²⁷.

Dariusz Kosiński, bardzo wnikliwie analizując didaskalia w *Miłości na Krymie*, przekonuje, że Mroźek przynależy

» do tych autorów, którzy za fundament tożsamości dzieła teatralnego uznają tekst drukowany i świadomie konstruują go w sposób, który można nazwać *mise-en-page* – inscenizacją na kartach książki. [...] Mroźek nie wymazuje sceny z tekstu, ale dąży do jej bezpośredniego przedstawienia – do czegoś, co można by nazwać „efektem rzeczywistości teatru”²⁸.

Didaskalia są zatem częścią projektu artystycznego Mroźka, jego wizji dramatu niepodległego wobec teatru, a przy tym projektem własnej „dramatycznej przestrzeni scenicznej”, jak pisze Kosiński, posługując się kategorią stworzoną przez Anne Ubersfeld²⁹.

Didaskalia to miejsce różnorodnych działań artystycznych. Jak podaje *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*: „Specyfika niektórych tekstów dramatycznych sprowadza się do konfrontacji dwóch form dialogu: tego w tekście dialogowym i tego w tekście didaskaliów”³⁰. Didaskalia służą do wprowadzania nowych głosów, zderzania ich ze sobą, wypowiedzania wątpliwości kompozycyjnych, realizacyjnych, odnośnie do świata przedstawionego, wreszcie to miejsce zwrotów do czytelnika. Lidia Amejko w *Przemianie 1999* umieściła takie oto didaskalia po kwestii wypowiedzianej przez Radio:

» *Radio robi pauzę, jakby czekając na to, co się stanie. Zapada cisza, a cisza, jak wiadomo, jest w radiu absolutnie niedopuszczalna!! Senso odchyła głowę do tyłu i... zaczyna płukać gardło!*³¹

W obrębie didaskaliów toczy się wewnętrzny dialog między różnymi autorskimi

27 S. Mroźek, *Miłość na Krymie. Komedія tragiczna w trzech aktach*, w: *Transformacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, t. 1, wybór i wstęp J. Kociński, oprac. tekstów G. Wroniewicz, Warszawa 2012, s. 179.

28 D. Kosiński, *Ostatni Mohikanin, czyli Sławomira Mroźka teatr w książkach*, w: *Teatr absurdu – nowy czy stary teatr*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 49.

29 *Ibidem*, s. 50.

30 Hasło *Głos*, w: *Słownik dramatu nowoczesnego...*, s. 68.

31 L. Amejko, *Przemiana 1999...*, s. 188. Wyróżnienie w oryginale.

instancjami nadawczymi, podważającymi swoje decyzje artystyczne. Amejko zawarła tu także zwrot do czytelnika – niebezpośredni, ale wpisany w ekspresyjną interpunkcję i wyrażenie metatekstowe, które zakłada wiedzę wspólną z odbiorcą („jak wiadomo”). Wśród współczesnych pisarzy sposób formułowania didaskaliów – lekko ironiczny czy autoironiczny – szczególnie upodobała sobie Małgorzata Sikorska-Miszczyk, której didaskalia w *Walizce* tak oto komentują kwestię bohatera: „Narrator zachęca do swoich historii, ale zaczyna i kończy na francuskiej”³².

Ewa Wąchocka, przypominając o odziedziczonym po strukturalizmie i ugruntowanym przez postmodernizm kryzysie autora, zaznacza jednocześnie, że „autor nigdy nie był w dramacie absolutnym – ani też jedynym – «stwórcą»”³³. Co ważne jednak, konkluduje badaczka:

» zjawiska, które obserwujemy w najnowszej dramaturgii, świadczą o czymś zgoła odwrotnym, bo o istnieniu szczególnej władzy nadawcy nad prezentowanym światem, jak również o towarzyszącym temu nieraz dążeniu do osiągnięcia efektu jawności³⁴.

Natomiast polski najnowszy dramat, jak zauważa Kopciński, przeciwstawia kryzysowi podmiotowości w kulturze własne próby ustanowienia „podmiotu dramaturgicznego”, między innymi ukrytego w „monologu dramatycznym burzącym ramy wspomnień i refleksji pojedynczego bohatera” (*Pęknięta, obwiązana nitką* Zyty Rudzkiej), ujawniającego się w „metadramatycznej ramie tekstowej, tworzącej nową przestrzeń spotkania z bohaterami i odbiorcą dzieła” (*Popietuszek* Sikorskiej-Miszczyk) czy zauważalnego w „tekstowym strumieniu jako narzędziu synoptycznego ujęcia rzeczywistości” (*W środku słońca gromadzi się popiół* Artura Pałygi)³⁵. „Wszystkie te formy tekstowe kryją w sobie odrębny, wewnętrzny podmiot dramatyczny”, który formuje się „ponad głowami postaci, w projektowanej przez tych autorów szczególnej interakcji z czytelnikiem” – rekapitułuje badacz³⁶. Dodajmy, że ta interakcja z odbiorcą odbywa się nie tylko ponad głowami bohaterów dramatu, ale też ponad jego regułami i formą, a jednocześnie poprzez posłużenie się językiem oraz znakami teatru, telewizji i radia. Rozgrywka ta toczy się,

32 M. Sikorska-Miszczyk, *Walizka...*, s. 5.

33 E. Wąchocka, *Autor...*, s. 15.

34 Ibidem.

35 J. Kopciński, *Podmiot w nowym dramacie – ponad głowami bohaterów*, w: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, red. A. Grabowski, J. Kopciński, Warszawa 2014, s. 196.

36 Ibidem.

co pokazał Kopciński, zarówno w obrębie didaskaliów, jak i w ramach specyficznie konstruowanych monologów czy dialogów.

„Ja” przekraczające granice formy dramatu, szczególnie naruszające normę autorskiej obecności w tekście, jest silnie obecne w *Dniu świra* Marka Koterskiego. W swoim *Monologu dramatokomicznym w trzech częściach na dowolną ilość osób* (podtytuł sztuki) sprawnie zaciera granice między „autorem” piszącym przedmowę, „dysponentem reguł dramatycznych”, utyskującym na lekceważenie reżyserów, a samym bohaterem sztuki, nazwanym Ja i wygłaszającym monolog, w którym jedynie przywołuje dialogi z innymi postaciami:

» *Tym razem didaskaliów nie będzie. W dobie powszechnego olewania autorów przez reżyserów, uważam to za bezcelowe. W dupie tam. I tak zrobią, co zechcą. Ale – jako nie wybaczący sobie grzechu zaniechania – podpowiadam jednak tym niedobitkom spośród reżyserów którzy nie mają jeszcze całkiem ukręconej gałki odbioru: [...]*

Słowem – ap tu ju...

Ale przecież to drętwa mowa do chińskiego ludu...

Aha! I wara od mojej interpunkcji! Stosuję ją tak jak stosuję – szczególnie w dialogach – o tyle tylko o ile jest to konieczne dla jasności z n a c z e ń...

I od układu – też proszę – z daleka; bo przez monolog – przeważnie rytmiczny – przebiwychyna trzynastozgłoskowiec³⁷.

Jest to fragment przedmowy – części dramatu, którą zwykliśmy uważać za bezpośredni zwrot do czytelnika bądź twórców teatralnych, wyjaśniającą okoliczności powstania dzieła, jego interpretację czy sposób realizacji. W przytoczonym cytacie nie chodzi zresztą tylko o krytykę nieszanowania w teatrze woli i wizji autora sztuki. Zwraca również uwagę apel do wydawcy o poszanowanie oryginalnej formy zapisu. Najważniejsze – w kontekście tych rozważań – okazuje się jednak dostrzeżenie, że przedmowa ta jest bliżej świata przedstawionego, niż zakładają reguły. A nawet przekracza granice – w zasadzie mogłaby być wypowiedziana przez monologujące Ja:

» JA

[...] Wciąż z pozycji czworaków i z kołdrą na plecach – przysiadam na piętach, z dłońmi na prześcieradle. Sewen tajms. Obwioźli.

Liczę – fan tu sewen.

37 M. Koterski, *Dzień świra. Monolog dramatokomiczny w trzech częściach na dowolną ilość osób*, w: *Transformacja...*, t. 1, s. 813. Wyróżnienie w oryginale.

[...]

Kiedy wychodzę z supersamu, jakaś kobita blond 40-ka z pretensją w wyglądzie popywypychuje mnie ręką w nerkę w wyjściu pod łopatkę, mlaszcząc mi w szyję krówką³⁸.

Kreowanie „autora” piszącego przedmowę jako osoby bardzo zaangażowanej w świat przedstawiony dramatu, a nawet do niego należącej, mogliśmy także znaleźć wcześniej w dramatach Tomasza Łubieńskiego. Już pierwsze didaskalia *Zegarów* – częściowo nawiązujące do formy przedmowy sytuującej akcję utworu w konkretnej epoce – odsłaniają „narratora” zamiłowanego w opisywanym okresie historycznym. Następne, wprowadzone przy okazji pojawienia się na scenie Rożka, służą nawiązaniu bezpośredniego kontaktu z czytelnikiem: „*tak sobie ostatecznie nazwijmy staruszka, bo umówmy się, do końca niech jakoś tam przypomina prawdziwego, dziejowego Aleksandra Roźnieckiego*”³⁹. W edycji cyfrowej *Zegarów* (jeżeli taka zostałaby zrealizowana) należałoby zatem dobrze przemyśleć, czy omawiane części oznaczyć jako „przedmowę” czy „didaskalia”. Wiele kłopotu sprawiłoby także przydzielenie do odpowiedniej kategorii (lub opracowanie nowej) dialogów zapisanych w obrębie didaskaliów w *Koczowisku* Łubieńskiego⁴⁰. Ciekawym wyzwaniem dla edycji cyfrowej byłaby *Miłość na Krymie*, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę *Posłowie* ze wskazówkami zarówno dla „inscenizatorów i aktorów: z komizmem proszę ostrożnie”, jak i wydawców: „byłoby pożądane zachować ten sam układ graficzny (i marnotrawstwo papieru), jakie zastosowałem w maszynopisie”⁴¹. W przypadku dramatu *Mroźka*, bez względu na rodzaj edycji, decyzji edytorskiej wymagałoby umieszczenie – lub nie – nietypowego projektu umowy z teatrem, który znalazł się jako dodatek w pierwodruku sztuki⁴².

Decyzje o wyborze albo stworzeniu znacznika czy odrzuceniu schematu podziału dramatu na dialogi i didaskalia zupełnie przecież nie istnieją w edycjach papierowych, gdzie wystarczy w takiej sytuacji dobór adekwatnej czcionki czy kroju pisma, co z kolei nie ma tak dalekosiężnych konsekwencji. Na poziomie kodu bowiem konkretna anotacja będzie łączyła te części z innymi, które zostały przypisane do tej samej kategorii, tworząc zbiór danych. W przypadku włączenia opracowanego cyfrowo tekstu do większego korpusu i posłużenia się nim do badań

38 Ibidem, s. 815, 864.

39 T. Łubieński, *Zegary*, w: idem, *Koczowisko. Dramaty*, wybór i wstęp E. Wąchocka, oprac. edytorskie B. Kuczkowski, Warszawa 2021, s. 57.

40 T. Łubieński, *Koczowisko*, w: idem, *Koczowisko...*

41 S. Mrozek, *Miłość na Krymie...*, s. 228.

42 Idem, *Miłość na Krymie. Komedія tragiczna w 3 aktach*, „Dialog” 1993, nr 12.

typu *distant reading* decyzje edytorskie będą miały bezpośredni wpływ na uzyskiwane wyniki.

W *Cyfrowej edycji polskiego dramatu powojennego i współczesnego* didaskalia silnie nacechowane obecnością „ja” autorskiego czy eksperymentujące z formą były oznaczane jako „didaskalia, typ: *metatext*”. W kolekcji dziesięciu utworów udało się wyłonić przynajmniej w dwóch z nich (*Śmierć białej pończochy* Mariana Pankowskiego i *Przemiana 1999* Lidii Amejko)⁴³ duży zbiór didaskaliów, które możemy uznać za zapowiedź wszechobecnego w najnowszym dramacie kreowania w tekście zupełnie nowego „ja” autorskiego. Oznaczanie tego zjawiska jako wspólnego typu didaskaliów pozwala oczywiście unaocznic pewne zagadnienie, nie podąża natomiast w pełni za stałą już tendencją we współczesnym polskim dramacie, który różnorodnie i pomysłowo umieszcza personę autora w tekście. Praktyka artystyczna współczesnych dramatopisarzy, polegająca na zacieraniu granic między strukturami dramatu, w szczególności między didaskaliami oraz dialogiem, pomaga edytorom przemyśleć nowe znaczniki, które pozwoliłyby na wyodrębnianie fragmentów i struktur wykraczających poza utarte podziały. Wbrew tradycji dzielącej dramat na dialogi i didaskalia, znaczniki takie powinny penetrować cały, traktowany równorzędnie, tekst. Odpowiadałoby to najnowszemu myśleniu o dramacie i współczesnej praktyce twórczej. Nie nakładałoby także archaicznie rozumianych struktur („tekst główny” i „tekst poboczny”) na utwór zbudowany na innych zasadach. Nie byłaby to zatem sprawa interpretacji narzuconej przez edytora czytelnikowi, ale próba uniknięcia sztucznego, nieadekwatnego do budowy i koncepcji dzieła oznaczania – czyli nazywania w języku XML poszczególnych partii tekstu.

JĘZYK KODOWANIA EDYCJI CYFROWEJ – JĘZYKIEM TEORII DZIEŁA LITERACKIEGO

Jeśli chcielibyśmy, aby edycja cyfrowa nie była jedynie zdigitalizowaną książką, ekwiwalentem wydrukowanego egzemplarza dzieła, a edycją naukową zgodną ze swoim cyfrowym paradygmatem, powinna być konstrukcją wielowymiarową, interaktywną i dostarczać jak najwięcej wiarygodnych, precyzyjnych i użytecznych dla dalszych badań informacji o dziele – jak postulował ponad dekadę temu Patrick Sahle⁴⁴. Jednocześnie warto jednak podkreślać, że dążenie do tworzenia wielopo-

43 M. Pankowski, *Śmierć białej pończochy*, oprac. B. Kuczkowski, K. Mojsak, w: *Cyfrowa edycja polskiego dramatu...*; L. Amejko, *Przemiana 1999*, oprac. G. Kowalski, B. Szleszyński, ibidem.

44 P. Sahle, *What is a Scholarly Digital Edition?*, w: *Digital Scholarly Editing*, red. E. Pierazzo, M.J. Driscoll, <https://books.openedition.org/obp/3397> (stan z 29 września 2025 r.).

ziomowych, niezwykle rozbudowanych edycji nie wyklucza istnienia edycji cyfrowych bardziej zbliżonych do założeń wydań papierowych, choć już zmiana medium z drukowanego na cyfrowe powoduje nietożsamość edycji drukowanej i cyfrowej oraz wymusza przyjęcie w obu z nich odmiennych rozwiązań.

Edytor naukowy, bez względu na typ i rodzaj przygotowywanej edycji, zawsze porusza się pomiędzy wskazówkami tekstowymi, strukturami a interpretacjami. Jego decyzje edytorskie, bardzo istotne, bo przecież przesądzające o strukturze i brzmieniu tekstu, oparte na wnikliwej analizie przekazów, historii tekstów – również wynikają z interpretacji zebranego materiału. Edycje cyfrowe na pierwszym etapie swoich prac przejmują wszystkie procedury badawcze i ustalenia tekstologiczne właściwe edycjom papierowym. Natomiast na etapie poszukiwania i tworzenia narzędzi cyfrowych, a następnie anotowania edytor znajduje się bardzo blisko tekstu na poziomie jego struktury, pojedynczych elementów, ale także konstrukcji językowych, ich kolejnych pięter oraz konotowanych znaczeń. Środowisko cyfrowe, język XML czy każdy inny system znaczników, którym obramowujemy tekst literacki, wymaga nazywania, klasyfikowania. Edytor cyfrowy może próbować posługiwać się jak największymi uogólnieniami i schematycznymi strukturami – schematy takie jednak, w przypadku dramatu współczesnego, nie dość, że niewiele nam mówią o samym dziele, to nawet zaciemniają jego znaczenia. Cała gra toczy się bowiem w owym „obramowaniu” innym językiem, które jest tak naprawdę nie tylko językiem programowania, ale także językiem teorii literackiej i wiedzy o danym dziele.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotowa

Amejko L., *Przemiana 1999 (na motywach opowiadania Franza Kafki)*, w: eadem, *Farrago. Dramaty*, wybór i wstęp J. Kopciński, oprac. edytorskie G. Wroniewicz, Warszawa 2020.

Bardijewski H., *Spektakl. Sztuka telewizyjna*, w: idem, *Mirakle. Dramaty*, wybór i wstęp J. Cymerman, oprac. edytorskie A. Kramkowska-Dąbrowska, Warszawa 2023.

Koterski M., *Dzień świra. Monolog dramatokomiczny w trzech częściach na dowolną ilość osób*, w: *Transformacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, t. 1, wybór i wstęp J. Kopciński, oprac. tekstów G. Wroniewicz, Warszawa 2012.

Łubieński T., *Koczwisko*, w: tegoż, *Koczwisko. Dramaty*, wybór i wstęp E. Wąchocka, oprac. edytorskie B. Kuczkowski, Warszawa 2021.

Zegary, w: tegoż, *Koczwisko. Dramaty*, wybór i wstęp E. Wąchocka, oprac. edytorskie B. Kuczkowski, Warszawa 2021.

Mrozek S., *Miłość na Krymie. Komedia tragiczna w 3 aktach*, „Dialog” 1993, nr 12.

Mrozek S., *Miłość na Krymie. Komedia tragiczna w trzech aktach*, w: *Transformacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, t. 1, wybór i wstęp J. Kopciński, oprac. tekstów G. Wroniewicz, Warszawa 2012.

Murek W., *Feinweinblein*, „Dialog” 2015, nr 7/8.

Pankowski M., *Śmierć białej pończochy*, oprac. B. Kuczkowski, K. Mojsak, w: *Cyfrowa edycja polskiego dramatu powojennego i współczesnego*, red. A. Kramkowska-Dąbrowska, J. Kopciński, B. Szleszyński, K. Niciński, K. Mojsak, <https://www.tei.nplp.pl/categories/cyfrowa-edycja-polskiego-dramatu-powojennego-i-wspolczesnego> (stan z 29 września 2025 r.).

Pruchniewski M., *Lucja i jej dzieci* [tekst na zamówienie Teatru Telewizji], w: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszych dramatu polskiego*, wybór R. Pawłowski, Kraków 2004.

Lucja i jej dzieci, w: *Transformacja. Dramat polski po 1989 roku*, t. 2, wybór i wstęp J. Kopciński, oprac. tekstów B. Mieszkowska, Warszawa 2013.

Sikorska-Miszczuk M., *Walizka*, „Dialog” 2008, nr 9.

Terlecki W., *Kuzyni* [dramat radiowy], w: idem, *Herbatka z nieobecnych*, Warszawa 1976.

Kuzyni [dramat telewizyjny, wydruki komputerowe], Ossolineum, nr akc. 98/2007/2.

Wojasiński R., *Obcy człowiek*, „Dialog” 2015, nr 1.

Literatura przedmiotowa

Źródła

Cyfrowa edycja polskiego dramatu powojennego i współczesnego, red. A. Kramkowska-Dąbrowska, J. Kopciński, B. Szleszyński, K. Niciński, K. Mojsak, <https://www.tei.nplp.pl/categories/cyfrowa-edycja-polskiego-dramatu-powojennego-i-wspolczesnego> (stan z 29 września 2025 r.).

Instrukcja TEI Performance, <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/DR.html> (stan z 29 września 2025 r.).

Opracowania

Baranowska M., *Radio jako osoba dramatu*, „Pamiętnik Teatralny” 1973, z. 3/4.

Computational Drama Analysis, red. M. Andresen, N. Reiter, Berlin 2024.

Domańska E., „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

Górska I., *Dramat jako filozofia dramatu na przykładzie twórczości Tadeusza Różewicza*, Poznań 2004.

Kopciński J., *Podmiot w nowym dramacie – ponad głowami bohaterów*, w: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, red. A. Grabowski, J. Kopciński, Warszawa 2014.

To, co przychodzi. O radiowej dramaturgii Rafała Wojasińskiego, w: *Świat (w) polskiej dramaturgii najnowszej. W radiu*, red. J. Kopciński, Warszawa 2016.

Kosiński D., *Ostatni Mohikanin, czyli Stawomira Mrożka teatr w książkach*, w: *Teatr absurdu – nowy czy stary teatr*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

Kramkowska-Dąbrowska A., *Wprowadzenie do Cyfrowej edycji polskiego dramatu powojennego i współczesnego* [Tekst edytora], <https://www.tei.nplp.pl/categories/cyfrowa-edycja-polskiego-dramatu-powojennego-i-wspolczesnego#editorial> (stan z 29 września 2025 r.).

Lehmann H.-T., *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.

Sahle P., *What is a Scholarly Digital Edition?*, w: *Digital Scholarly Editing*, red. E. Pierazzo, M.J. Driscoll, <https://books.openedition.org/obp/3397> (stan z 29 września 2025 r.).

Sarrazac J.-P., *Przedmowa do wydania polskiego*, w: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007.

Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego, red. J.-P. Sarrazac, współpr. C. Naugrette i in., tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007.

Szleszyński B., *Krajobraz naukowego edytorstwa cyfrowego – możliwości i wyzwania*, „Sztuka Edycji” 2023, nr 1.

Wąchocka E., *Autor i dramat*, Katowice 1999.

Wołowski W., *Didaskalia i didaskaliczność. W dramacie i nie tylko*, Lublin 2016.

SŁOWA KLUCZE: teorie dramatu, edycje cyfrowe dramatu, polski dramat współczesny

CONTEMPORARY THEORIES OF DRAMA AND DIGITAL SCHOLARLY EDITING

The article discusses the aspects of studies of contemporary dramaturgy that are often a challenge for editors, while simultaneously constituting a potential impulse for the development of digital editing. The author raises the issue of the existence of parallel versions of contemporary dramas, created by playwrights with staging in mind, either on the theatrical stage, in a radio or television studio, and for publication. The author demonstrates the usefulness of marking versions when encoding the text, and highlights the need to establish international standards in this field. The text also touches on the issue of intermediality of drama, understood as its ability to absorb the signs and aesthetics of those media that are the potential spaces for its staging (theatre, radio, television). The author shows the ways in which digital editing can support such an outlook on drama, as well as pointing to the benefits and challenges of preparing multifaceted, complex digital editions.

KEYWORDS: drama theory, digital editions of drama, contemporary Polish drama