

Dogó rodzica dzawiga bogem slawena maria

Ltwego syna gospodzina matko swolena maria

Espca nam spweci nam kymelensson

Lwego dzela krzizigela bozige **L**sliz glis

Lnapleh misti glowege **L**sliz modlitwo qof

Lnosim **L**dag rozi gegof prosim a naswege

Lzbozni pobith posiwoge rastu pzbiti kymelensson

Handwritten notes in a smaller, cursive script at the bottom of the page, including the word "quadragesima".

PRZE
GLĄ
DY,
SPRA
WO
ZDA
NIA,
POLE
MIKI

Krzysztof Obremski

*Bogurodzica i aktorzy
interpretacji:
edytorzy oraz edycje*

Brak nam krytycznych, poprawnych wydań, nawet najgłośniejszych autorów [...]. Może w takich warunkach być mowa o metodzie naukowej, która przede wszystkim żąda i za pierwszy warunek stawia dostępność, zupełność i poprawny tekst źródeł?¹

Konieczne wstępne wyjaśnienie: ta publikacja intencyjnie jest bądź przynajmniej powinna stać się dopełnieniem innej, mianowicie Pawła Bohuszewicza *Aktorów interpretacji* („Teksty Drugie” 2021, nr 2, s. 101–117). Problematyka podjęta w tamtej publikacji została zdominowana tym, jak archaiczna część *Bogurodzicy* jest obecna w monografii Teresy Michałowskiej *Średniowiecze* oraz w artykule Zdzisławy Krążyńskiej i Tomasza Miki *Architektura „Bogurodzicy”*. Taki wybór tekstów ilustrujących na pewno fundamentalną materię literaturoznawczą, tj. teorię aktora-sieci (ANT) w wersji latourowskiej, jest szczególnie: właśnie też archaiczna część „pieśni ojców” szczególnie wyraziście unaocznia, że pierwszoplanowymi aktorami² interpretacji mogą stawać się także edytorzy oraz edycje. To przecież edytorskie rozstrzygnięcia pozostają niczym zwrotnice, które wyznaczają analityczno-interpretacyjnym myślom takie czy inne kierunki podążania. Co więcej: może nawet zawczasu wytyczają granice „od–do”, po których przekroczeniu można orzekać, że interpretacja staje się już nadinterpretacją.

Innymi słowy: właśnie archaiczna część *Bogurodzicy* wydaje się tym tekstem może nawet całej literatury polskiej, który najmocniej dowodzi fundamentalnego statusu edytorów oraz edycji, oni i one mogą być postrzegane jako aktorzy i (!) nawet reżyserzy interpretacji. Dowodzą tego również np. wiersze Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, o których kompozycji nawet nie sposób mówić, gdyż ta byłaby

jedynie edytorskim wytworem wręcz arbitralnym³. Leszek Kukulski i jego wydania twórczości Jana Andrzeja Morsztyna oraz Wacława Potockiego⁴ Bez tych dzieł sztuki edycji niepodobna zmierzyć się z wyzwaniem stanowiącym poezję polskiego baroku. Nowe wydania przynajmniej bywają sprzężone z odkrywczym czytaniem tekstów, przykładem są chociażby wiersze ks. Józefa Baki poprzedzone wstępem Antoniego Czyży i Aleksandra Nawareckiego. Wyjdźmy poza staropolskie granice: zespół kierowany przez Mirosława Strzyżewskiego stosunkowo niedawno przygotował edycję twórczości Zygmunta Krasieńskiego i dopiero ona sprawia, że odpowiedzi na wielorakie pytania (listy?!), mogą stawać na pewnym gruncie.

W *Aktorach interpretacji* jako główne teksty ilustrujące tytułową materię zostały wybrane archaiczna część *Bogurodzicy* oraz monografia *Średniowiecze*:

Zgadzać się z Latourem, że aby odpowiedzieć, czym coś jest, należy najpierw określić, jak to coś działa, na początku [mojej publikacji] zaprezentuję [Paweł Bohuszewicz] własne studium będące zapisem cudzej praktyki interpretacyjnej [...]. Aktorem, za którym podążę, będzie dokonana przez Teresę Michałowską w *Średniowieczu* interpretacja archaicznej części *Bogurodzicy*. Będąc typowo instytucjonalną lekturą tekstu, jak by powiedział Barthes, klasycznego, może ona posłużyć za prototyp reprezentujący ogólniejsze mechanizmy interpretacji literaturoznawczej⁵.

Otóż owa „praktyka interpretacyjna” jeśli nie zasadniczo, to przynajmniej połowicznie jest właśnie edytorska, co wynika nawet z tekstu *Aktorów interpretacji*: „Teresy Michałowskiej opis *Bogurodzicy* to modelowy opis filologiczny, który składa się z trzech przeplatających się ze sobą etapów: 1) analizy przekazów i ustalenia kształtu tekstu, 2) odczytania znaczeń słów i 3) eksplikacji poszczególnych partii oraz całości tekstu”⁶. W tym jednym zdaniu zostały wyartykułowane dwa fundamentalne problemy literaturoznawstwa: relacji między opisem a interpretacją (on jest nią?)⁷ oraz między nią a edycją. Tu zostaniemy przy tym drugim problemie: archaiczna część *Bogurodzicy* to tekst wyjątkowy w tym, że koniecznym punktem wyjścia podejmowania literaturoznawczych wyzwań pozostają przyjmowane wybory edycji. Zarazem nadmierną generalizacją byłoby przekonanie, że im bliżej czasów już współczesnych, tym mniejsze znaczenie tychże wyborów (*vide* powojenne dekady i „gra” między

np. „Kulturą” czy „Aneksem” a Głównym Urzędem Kontroli Prasy i Widowisk).

„Pieśń ojców” ocalała w kilkudziesięciu przekazach⁸, dwa najstarsze i zarazem pierwszoplanowe to kcyński (opatrzone nutami) i krakowski (bez nut). Jakkolwiek nie naruszając integralności dwojakiej natury pieśni (współtworzonej melodią i słowami), można zapytać o to, jak przekazy te okazują się aktorami w Latourowskim znaczeniu tegoż słowa.

Przekaz kcyński to tekst niejako może nawet konstytuowany zapisem melodii:

Bogurodzica dziewica, Bogiem sławiena Maryja,
U twego syna Gospodzina matko zwolena, Maryja!
Zyszczy nam, spuści nam. Kyrieleison.
Twego dzieła Krzciciela, bożycze, usłysz głosy,
napelni myśli człowiecze. Słysz modlitwę, jaż
nosimy, a dać raczy, jegoż prosimy: a na świecie
zbożny pobyt, po żywocie rajski przebyt. Kyrieleison⁹.

Oczywista dla przekazu kcyńskiego przewaga zapisu melodii nad zapisem słów¹⁰ może zostać uznana za wyjaśnienie tego, że o szczególnym uporządkowaniu naddanym tu jednak trudno mówić, by już o strukturze artystycznej w ogóle nie wspomnieć.

Także przekaz krakowski powinien ograniczać wykreowanie sztuki słowa, ponieważ w nim archaiczna część *Bogurodzicy* nie może być postrzegana jako wiersz wyróżniający się uporządkowaniem naddanym czy tym bardziej strukturą artystyczną, czego dowodzi ta transkrypcja tekstu w jego oryginalnym graficznym zapisie:

Bogurodzica dziewica, Bogiem sławiena Maryja,
U twego syna Gospodzina matko zwolena, Maryja!
Zyszczy nam, spuści nam. Kyrieleison.
Twego dzieła Krzciciela, bożycze, usłysz głosy, napelni
myśli człowiecze.
Słysz modlitwę, jaż nosimy, a dać raczy, jegoż prosimy:
a na świecie zbożny
pobyt, po żywocie rajski przebyt. Kyrieleison¹¹.

Przychodzi powtórzyć: taki podział słów przekazu krakowskiego na wersy znacząco ogranicza poszukiwania sztuki pieśniowego wysłowienia, należy bowiem przynajmniej respektować oryginalny zapis ze znamieną nieobecnością strof. Co podobnie istotne: uporządkowanie naddane przekazu krakowskiego dowodzi, że ono zasadniczo wyczerpuje się na paralelnych konstrukcjach zdań. Przerzutnia „a na świecie

zbożny / pobyt, po żywocie rajski przebyt” nawet jeśli była uwarunkowana granicą stanowioną prawym marginesem, to przecież taka jego dominacja nad strukturą artystyczną tekstu powinna stawać się istotną przesłanką konstatacji: wolny od „dyktatu” zapisu nutowego przekaz krakowski zwerbalizowaną nim sztukę słowa pozwala ocenić jedynie jako umiarkowaną. Owa przerzutnia dowodzi, że paralelizm był czy nie był cenioną wartością artystyczną?

W obydwu najstarszych przekazach *Bogurodzicy* tekst pieśni jako sekwencja słów sprzężonych z zapisem nutowym jest w melodii „pieśni ojców” niejako „uwięziony” – kiedy jednak poniechamy dwoistego statusu pieśni i przyjmujemy monolityczny status tekstu literackiego, wówczas toż „uwięzienie” może sprzyjać silniejszemu „wyzwoleniu” już samoistnej sztuki słowa („uwięzienie” i „wyzwolenie” współtworzą relację wprost proporcjonalną?). Tak uwarunkowana „wolność” interpretacji graficznego zapisu słów pieśni (współtworzących jedynie wersy) pobrzmiwa nawet „dziełem otwartym”, co pozwoli dojrzeć tabela przedstawiająca dokonywane przez edytorów podziały archaicznego tekstu *Bogurodzicy* na strofy, wersy i części – podziały zdeterminowane dążeniami do unaocznienia zawartej w niej sztuki słowa pojmowanej jako kunsztowna mowa wiązana¹².

Tabela 1

„Konstruktorzy”	Liczba strof	Liczba wersów	Liczba części ¹
J. Woronczak I ² J. Krzyżanowski I ³ E. Ostrowska I ⁴ W. Wydra, W. R. Rzepka ⁵ T. Michałowska I ⁶	3	11	0
J. Woronczak II ⁷	4/6 ⁸	14	26
J. Krzyżanowski II ⁹ Ewa Ostrowska II ¹⁰ Roman Mazurkiewicz ¹¹	2	11	0
M. Dłuska ¹²	2	11	24/27 ¹³
T. Michałowska II ¹⁴	6	15	26
A. Dąbrówka ¹⁵	2	12	0

¹ To znaczy elementów mniejszych niż wersy.

² J. Woronczak, *Wstęp filologiczny*, w: *Bogurodzica*, oprac. J. Woronczak, wstęp językoznawcy E. Ostrowska, oprac. muzykologiczne H. Feicht, Wrocław 1962, s. 96.

³ J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*, Warszawa 1966, s. 54.

⁴ E. Ostrowska, „Bogurodzica”, w: eadem, *O artyzmie polskich średniowiecznych zabytków językowych („Bogurodzica”, „Kazania świętokrzyskie”, „Posłuchajcie, bracia miła”)*, „Zeszyty Naukowe UJ” 1967, nr 154, s. 7.

⁵ *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*, oprac. W. Wydra i W. R. Rzepka, red. nauk. W. Kuraszkiewicz, Wrocław 1984, s. 235.

⁶ T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s. 281.

⁷ J. Woronczak, op. cit., s. 11.

⁸ Zależnie od tego, czy dwukrotne „Kyrieison” potraktujemy jako strofy – na to wskazuje ich samoistny status w przestrzeni zapisu wiersza.

⁹ J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1970, s. 19.

¹⁰ E. Ostrowska, op. cit., s. 7.

¹¹ Zob. http://staropolska.pl/średniowiecze/poezja_religijna/bogurodzica/bogurodzica.html (dostęp: 12.07.2016).

¹² M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 1, Warszawa 1978, s. 81–82.

¹³ Zależnie od tego, jak zostanie rozstrzygnięta alternatywa: „[Dwa] Czołowe wiersze trójdzielne względnie czwórzielne”. W tym miejscu powinienem dopowiedzieć: Maria Dłuska nie zauważa, że drugi wiersz drugiego („Ustysz / głosy, // napetń myśli // człowiecze”) to jeden z dwóch „Czołowych wierszy trójdzielnych” – względnie (!) czwórzielnych. Przyjąwszy podział czwórzielny – otrzymamy dwadzieścia siedem części.

¹⁴ T. Michałowska, op. cit., s. 289.

¹⁵ A. Dąbrówka, *Średniowiecze. Korzenie*, Warszawa 2005, s. 155–156.

Obecnie (zima 2021 roku) do tej tabeli powinny zostać dodane dwie publikacje późniejsze niż czas jej pierwodruku. A. Studium Antoniego Czyża „*Bogu rodzicy*” *aluzje biblijne. Cudze słowo arcydzieła*. Tamże na sąsiednich stronach znajdziemy dwie zasadniczo odmienne strofy przekazu kcyńskiego: 1) zapis wyrażający „kontur składniowy i znaczenia tekstu” (dwie strofy liczące jedenaście wersów) oraz 2) zapis przyjmujący „liczne rymy nie jako współbrzmienia wewnątrz wersu, lecz jako sygnały klauzuli”, tzn. „traktując rymy jako zapowiedź końca wersu” (dwie strofy liczące dwadzieścia sześć wersów)¹³. B. Książkę Jana Malickiego *Bogurodzica. Rozplątanie nierozwiązywalnego*, w niej zaś przeczytamy, że przekaz kcyński liczy dziewięć wersów¹⁴. Trudno, a może nawet niepodobna przejść do porządku nad rozrzutem liczb wersów: dziewięć, jedenaście, dwanaście, czternaście, piętnaście i dwadzieścia sześć.

W tym miejscu ponownie (tak jak w pierwodruku mojej publikacji z 2016 roku – por. przypis 12) należy dopowiedzieć: rzecz jasna tabelaryczne unaocznienie „wyrafinowanego artyzmu” wielorakimi liczbami zawiera się nie tylko w liczbach, np. Maria Dłuska wyróżnia nie strofy, lecz periody, Teresy Michałowskiej trzy strofy są zaś nawet nieporównywalne z tymi trzema wyróżnionymi przez Jerzego Woronczaka.

Jak wyjaśnić przedstawioną tabelą jedność w wielości czy też wielość w jedności? Pomińmy kwestie poniekąd detaliczne (np. elementy mniejsze niż wersy), aby zapytać o to, co tu najistotniejsze: czegoż dowodzi owa tabela? Edytorskiej inwencji? Arbitralności? Woluntaryzmu? Anarchii? Wielorako unaoczniana struktura artystyczna byłaby fantazmatem? „O czym nie da się mówić, to się musi przemilczeć?”

Każda z tych sześciu odpowiedzi tak czy inaczej będzie związana z istotnymi działaniami autorów poszczególnych „obrazów tekstu” *Bogurodzicy*, co pozwala przyjąć, że również edytorzy oraz edycje są aktorami interpretacji. Tu należy dopowiedzieć: „[W ANT-owskiej wyobraźni] Poznanie polega

na podążaniu za aktorem¹⁵. Stąd wynika nakaz wypełnienia luki stanowionej przeoczeniem edytorów oraz edycji:

Procedura interpretacji polega na przyłączaniu jednego aktora do drugiego i budowaniu z nich sieci. Sieci mogą być mocne lub słabe, a ich siła jest pochodną liczby tworzących je aktorów oraz charakteru wiązań między nimi. To, co podczas interpretacji tworzy sieć, nie może być zredukowane do kontekstu (choć nie szedłbym [Paweł Bohuszewicz] tak daleko jak Rita Felski, która twierdzi, że „kontekst jest do bani”), ponieważ w interpretację tekstu, jak starałem się pokazać, zaangażowani są także inni aktorzy:

- media (to, czy interpretujemy rękopis czy druk oraz, już na etapie druku, wersję dwu- lub trzystrofową)¹⁶,
- autorzy innych opracowań oraz ich teksty,
- sam tekst (choć nie „tekst sam w sobie”!),
- jego autor oraz, *last but not least*,
- autor interpretacji.

To, że wszystkie te byty działają, ujawnia się podczas eksperymentu polegającego na usunięciu lub zamianie jednego z nich [...]¹⁷.

Ten wykaz aktorów – twierdzę – powinien zostać dopełniony o edytorów oraz o edycje, a zarazem przeformułowany tak, aby kolejność trafniej wyrażała rzeczowy porządek:

- autor tekstu czy też współautorzy,
- teksty,
- media (formuła „Przekaznik jest przekazem” przynajmniej zasadniczo pozostaje bezdyskusyjna; o przekazie kcyńskim w kontekście artykulacji rękopisu drukiem można przynajmniej podyskutować¹⁸; niepodobna współcześnie abstrahować od „cyfrowej rewolucji” w zakresie dostępności do bibliotecznych zasobów),
- edytorzy i edycje jako pierwsze instancje rozstrzygające o tekstowym „być albo nie być” („Bez edycji nie ma ani historii literatury, ani nawet pisarzy – nie wszyscy bowiem zadbali o publikację swoich utworów”)¹⁹,
- kontekst bądź przeważnie konteksty,
- autor czy też autorzy bądź współautorzy interpretacji w jej szerszym lub węższym rozumieniu²⁰ (tu abstrahujemy od nadinterpretacji i poprzestańmy wyłącznie na punktowym wskazaniu wspólnot interpretacyjnych)²¹.

Wszyscy ci aktorzy interpretacji pozostają wielorako powiązani intertekstualną materią...

Tego, że edytorzy oraz edycje również są pierwszoplanowymi aktorami interpretacji (przynajmniej w zakresie stanowionym polską literaturą dawną), można dowieść nawet tylko

jednym cytatem pochodzącym ze studium Tomasza Chachulskiego *Edytorstwo jako historia literatury*:

Edytorstwo naukowe tekstów dawnych wydaje się dziś jednym z najważniejszych zadań współczesnej nauki o literaturze. Przyrost wiedzy o dziele literackim i jego autorze, jaki następuje przy okazji przygotowania wydania krytycznego utworu lub wyraźnie wyodrębnionej części dorobku literackiego pisarza, daleko wyprzedza inne poczynania z zakresu historii literatury. W czasach dominacji coraz bardziej fragmentarycznych i cząstkowych metod badawczych ustalenie tekstu, objaśnienie, skomentowanie i udostępnienie nie tylko najważniejszych utworów epoki, ale także tych, które znacząco odcisnęły się w ówczesnej kulturze literackiej, pozwala pozostać na twardym gruncie badań podstawowych. Tak rozumiane edytorstwo należy do najtrwalszych, najlepiej społecznie weryfikowalnych obszarów badań literackich²².

Szczególnie w kontekście *Aktorów interpretacji* należy dopowiedzieć:

Milowymi kamieniami rozwoju historii literatury są ważne edycje o charakterze monograficznym (wiersze zebrane danego pisarza, pisma zebrane lub choćby mniejsze, lecz zamknięte całości jego dzieł). To one umożliwiają podjęcie nowych prac, wyznaczają kierunki zainteresowań, inspirują, a nawet prowokują. Edycje „przeglądowe” (poezja danej epoki, antologia gatunku, antologie tematyczne czy różnego rodzaju wybory) rzadko można nazwać wydaniem krytycznym i tylko wyjątkowo spełniają tak istotną rolę, jak pełna edycja pism (wierszy, utworów, znaczącego utworu) jednego pisarza²³.

„Ważne edycje o charakterze monograficznym” oraz niektóre „edycje przeglądowe” co robią? Działają. Więc są aktorami interpretacji – przynajmniej równorzędnym innym. Edytorzy? Również oni działają, a zarazem niektórzy spośród nich stają się aktorami w wyjątkowym sensie tego wszak kluczowego terminu ANT, czego przykładem jest Radosław Grześkowiak: kiedy zmagął się z Jana Kochanowskiego *Gadką* z trzeciej księgi *Fraszek*, wówczas przeprowadził kwerendę i przejrzał niemal sto dwadzieścia egzemplarzy (!) staropolskich edycji owych *Fraszek*, „by stwierdzić, iż ledwie w kilku przypadkach czytelnicy powodowani wewnętrznym przymusem na marginesie *Gadki* poczynili jakiegokolwiek adnotacje”²⁴.

Niczym tzw. kropka nad „i” jawi się to twierdzenie Tomasz Chachulskiego: „[...] faktycznie każdy ruch [edytorów] zarówno w przeprowadzanej transkrypcji, jak i w zakresie objaśniania tekstu, jest jakąś formą interpretacji i nie da się od niej uciec”²⁵.

¹ Program Zjazdu Historycznoliterackiego Polskiego imienia Jana Kochanowskiego w 1884 r.; cyt. za: T. Chachulski, *Edytorstwo naukowe jako historia literatury*, w: idem, *Edytorstwo naukowe jako historia literatury i inne studia o poezji XVIII wieku*, Warszawa 2019, s. 12.

² „W różnych pracach Latoura występuje wiele, często enigmatycznych, definicji tego ostatniego pojęcia [aktora], na pewno jednak francuski filozof przystałby na stwierdzenie, że aktorem jest to, co działa, a co uwidacznia się w zmianie wprowadzonej w otoczeniu (natomiast poznaniem jest podążanie za tymi zmianami)”; P. Bohuszewicz, *Aktorzy interpretacji*, „Teksty Drugie” 2021, nr 2, s. 105.

³ „Ponieważ żaden z zachowanych przekazów wierszy Sępa (poza przekazem M) nie mógł zostać sporządzony pod kontrolą autora, a przekazy zawierające większą ilość utworów ułożono wedle odmiennych i nie zawsze zrozumiałych reguł, w edycji niniejszej, zbierającej wszystkie znane wiersze poety zachowane w przekazach o tak różnorodnym charakterze, wydawcy byli zmuszeni wprowadzić układ **arbitralny**”; *Komentarz edytorski*, w: M. Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*, wydali R. Grzeškowiak i A. Karpiński przy współpracy K. Mrowciewicz, Warszawa 2001, s. 123; wyróżnienie – K. O.

⁴ Tu, jedynie punktowo, należy przywołać przynajmniej dwie książki: R. Grzeškowiak, *Barokowy tekst i jego twórcy. Studia o edycji i atrybucji poezji „wieku rękopisów”*, Gdańsk 2003; A. Karpiński, *Tekst staropolski. Studia i szkice o literaturze dawnej w rękopisach*, „Studia Staropolskie. Series Nova”, t. 8 (64), Warszawa 2003.

⁵ P. Bohuszewicz, op. cit., s. 103. Jedynie na marginesie: toż *Średniowiecze*, ta „typowo instytucjonalna lektura tekstu” (licząca w sumie ponad dziewięćset stron!), faktycznie jest „podręcznikiem” (jak zostało określone na s. 110)? Odpowiedź twierdząca prowadzi do pytań o Tadeusza Witczaka *Literaturę średniowiecza* i Andrzeja Dąbrowski *Średniowiecze. Korzenie*.

⁶ Ibidem, s. 106.

⁷ Janusz Sławiński odróżniał opis (analizę) tekstów będących przedmiotem interpretacji oraz samą interpretację, co Andrzej Szahaj uznał za niedający się utrzymać „dualizm metodologiczny, a nawet ontologiczny”. „[Według Janusza Sławińskiego] Jest rzeczą pożądaną, aby właściwie odróżniać poziom interpretacji dzieła od poziomu jego opisu, czy też inaczej mówiąc analizy. Opis utworu nie wychodzi poza elementy, cechy i stosunki bezpośrednio obserwowalne i dające się przedstawić w terminach jednostek i relacji standardowych, właściwym całym klasom utworów”; J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji”*, w: *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006, s. 10–11. „Uważam [Andrzej Szahaj], że zarysowany powyżej podział na to, co jest analizą (opisem), i na to, co jest interpretacją, jest nie do utrzymania. Wszystko jest przedmiotem interpretacji. Jedyna uchwytna różnica, która dałaby się jakoś wpisać w obserwację Sławińskiego, to różnica pomiędzy interpretacjami, o których interpretacyjności już zapomnieliśmy, a zatem tak się skonwencjonalizowały, że nie dostrzegamy już ich interpretacyjności, a interpretacjami, które wciąż są postrzegane jako interpretacje, albowiem nie uległy jeszcze owej konwencjonalizacji, są wciąż żywe czy świeże. [...] Interpretacja nie jest jakimś dodatkiem do czegoś, co nie jest interpretacją, jakąś nadbudową nad czymś, co wymyka się interpretowaniu”; A. Szahaj, *Sławiński o interpretacji. Analiza krytyczna*, w: idem, *O interpretacji*, Kraków 2014, s. 115–119.

⁸ „Graficzne przedstawienie związków między [pięćdziesięcioma] przekazami *Bogurodzicy*”, w: *Bogurodzica*, oprac. J. Woronczak, wstęp językoznawczy E. Ostrowska, oprac. muzykologiczne H. Feight, Wrocław 1962, s. 23.

⁹ Transkrypcja przekazu krakowskiego na podstawie: ibidem, s. 96 oraz ryc. 1.

¹⁰ „Kodeks wikarego z Kcynii ma format 29,5 × 21 cm. Taki też jest format wyklejki. Karta zawiera **zapis nutowy pieśni**, pod którym rozciąga się tekst. Jest siedem wierszy (linijek) zapisu melodii i – zatem – siedem wierszy (wersów) tekstu. Układ całości widomie uwarunkowany jest **powierzchnią karty jako miejscem do jego zapisu**. Układ ten nie może oddawać jasno wyglądu tekstu utworu. Postać pieśni, jej układ wersyfikacyjny nie wytłumacza się stąd jasno”; A. Czyż, „*Bogu rodzicy*” *aluzje biblijne. Cudze słowo arcydzieła*, w: idem, *Rojny i gwarany blask kultury. Literacka „varietas” i historyczne „multum” tekstów*, Siedlce 2019, s. 159.

¹¹ Transkrypcja przekazu krakowskiego na podstawie: *Bogurodzica*, s. 97–98 oraz ryc. 3.

¹² Tabelę tę (w nieco zmienionej postaci: „Imitatorzy” tu zostali zastąpieni „Konstruktorami”) cytuję za wcześniejszą publikacją: K. Obremski, *Część archaiczna pieśni ojczystej: „wyrafinowany artyzm” a majuskuły jako znaki delimitacji wiersza (źródło „versus” imitacyjne kon-*

strukcje), „Litteraria Copernicana” 2016, nr 3 (19): *Konstruktywizm w literaturoznawstwie*, pod red. P. Bohuszewicza i M. Cyzman, s. 107.

¹³ A. Czyż, op. cit., s. 160–161.

¹⁴ J. Malicki, *Bogurodzica. Rozwiązywanie nierozwiązywalnego*, Katowice 2021, s. 12 i 24.

¹⁵ P. Bohuszewicz, op. cit., s. 105.

¹⁶ Problem: tekst *Bogurodzicy* stał się drukiem w *Statucie* Jana Łaskiego (1506) i tamże był podzielony jedynie na wersy – próżno szukać strof.

¹⁷ P. Bohuszewicz, op. cit., s. 115.

¹⁸ „Ten, kto czytał rękopis kcyński (a nie jego drukowaną artykulację), ma szansę doświadczyć tego, co historycy nazywają »doświadczeniem historycznym«, które pojawia się w momencie kontaktu z jakimś artefaktem z przeszłości. Jest to oszołomienie chwilą, wywołane tym, że ma się »wrażenie bycia w bezpośrednim i absolutnie autentycznym kontakcie z przeszłością«. Czy to doświadczenie wzniosłości ma wpływ na interpretację? [...]”; ibidem, s. 116. Otóż niemal od stu dwudziestu lat już nikt nie ma szansy na takie »wrażenie bycia w bezpośrednim i absolutnie autentycznym kontakcie z przeszłością«, ponieważ: „W roku 1903 tylna wyklejka [oprawy kodeksu zawierającego autograf tacińskich kazań niedzielnych Macieja z Grochowa – będącego wikariuszem w Kcyni] z tekstem *Bogurodzicy*, po uprzednim dokonaniu jej zdjęcia *in situ*, została przez A. Chmiela odlepiona od okładki. Biblioteka Jagiellońska przechowuje ją obecnie między dwiema ochronnymi szybmami w specjalnej szkatułce”; J. Woronczak, *Wstęp filologiczny*, w: *Bogurodzica*, s. 96. Co więcej: także wzniosłość uwarunkowana grunwaldzkim śpiewem *Bogurodzicy* będzie zakwestionowana tym, że śpiew ten to jedynie polsko-litewski „fakt medialny” wymuszony wojną dyplomatyczną – na europejskich dworach przegrywaną przez bitewnych zwycięzców. Por. S. Kwiatkowski, *Śpiewy grunwaldzkie. Dlaczego rycerstwo Władysława Jagiełły miało śpiewać „Bogurodzicę” podczas kampanii w Prusach w 1410 roku?*, „Przegląd Zachodniopomorski” 2006, t. 21 (50), z. 4, s. 110, 117 i 118. Szerzej: K. Obremski, *Czy faktycznie pod Grunwaldem śpiewano „Bogurodzicę”?*, „Prace Polonistyczne” 2021, nr 76 (2021), s. 380–392.

¹⁹ T. Chachulski, op. cit., s. 15–16.

²⁰ P. Bohuszewicz, op. cit., s. 104.

²¹ Ibidem, s. 105 i 109–110.

²² T. Chachulski, op. cit., s. 5.

²³ Ibidem, s. 14.

²⁴ R. Grzeškowiak, *O dupie Maryni. Rozwiązywanie „Gadki” Jana Kochanowskiego*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 2016, nr 60, s. 131.

²⁵ T. Chachulski, op. cit., s. 39.