

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/SE.2022.00016>
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu,
kontakt: bohusz@umk.pl,
ORCID ID: 0000-0003-0033-2876
Sztuka Edycji 1/2022
ISSN 2084-7963 (print)
ISSN 2391-7903 (online)
s. 220–223

Paweł Bohuszewicz

Edytor: jednak aktor, nie reżyser interpretacji

Odpowiedź
Krzysztofowi Obremskiemu

Krzysztof Obremski napisał polemikę z moim tekstem *Aktorzy interpretacji*¹ zatytułowaną „*Bogurodzica*” i *aktorzy interpretacji: edytorzy oraz edycje*. Stanowiący podstawę polemiki artykuł jest propozycją nowego ujęcia zagadnienia interpretacji – takiego, które wychodziłoby poza opozycję realizm (esencjalizm) – konstruktywizm społeczno-kulturowy (antyesencjalizm). Pragnąłem w nim pokazać, że w procesie interpretacji działa nie jeden aktor (tekst w realizmie albo czytelnik/wspólnota interpretacyjna w konstruktywizmie), lecz ich sieć, na którą składałyby się media, autorzy innych opracowań oraz ich teksty, tekst oraz autor interpretacji.

Będąc wiernym empirycznemu podejściu charakterystycznemu dla inspiratora mojego tekstu, Bruno Latoura, skonstruowałem swoją koncepcję jako „teorię oddolną” i teoretyczne ustalenia wywiodłem ze studium praktyki interpretacyjnej, czyli zawartej w *Średniowieczu* Teresy Michałowskiej interpretacji *Bogurodzicy*².

Zgadzam się z Krzysztofem Obremskim, że edytorzy są istotnymi aktorami interpretacji, z chęcią więc przystaję na jego postulat uzupełnienia sporządzonej przeze mnie listy aktorów, którą zawarłem na końcu swojego artykułu. Zarazem chciałbym podkreślić, że edytorzy jako aktorzy interpretacji zostali w moim tekście ujęci jako aktorzy znaczący (choć nie „główni”, tych bowiem jest więcej), od opisu działań edytorskich rozpoczynam wszak swoją charakterystykę aktorów interpretacji:

Propozycjonalno-artykulacyjny charakter ma również czynność znana każdemu edytorowi, czyli ustalenie kształtu tekstu. Michałowska na stronie 281 swojego podręcznika nie umieszcza tzw. przekazu kcyńskiego *Bogurodzicy* (nie jest w stanie tego zrobić), lecz własną jego artykulację. Przekaz kcyński to anonimowy autograf sporządzony na tylnej wyklejce oprawy kodeksu, w którym słowom pieśni towarzyszy zapis nutowy. Ów przedmiot zamienia się w propozycję – trzystrofową pieśń – w momencie zetknięcia się z badaczką, która artykułuje rękopiśmienny zapis pod postacią zapisu drukowanego³.

Znaną każdemu edytorowi czynność ustalenia tekstu ująłem tu przy wykorzystaniu słownika Latoura, w którym wszystko to, co robimy z przedmiotami naszych badań (określonymi przez niego w tym kontekście jako „propozycje”), polega na „artykułowaniu” owych przedmiotów. „Artykulacja” to poddawanie ich jakiejś zmianie przy użyciu narzędzi, które ułatwiają współdziałanie z nimi oraz pozwalają zobaczyć w nich coś, co byłoby niewidoczne bez użycia owych narzędzi. Badacz gleby artykułuje swój przedmiot przez umieszczenie go w przyrządzie zwanym pedokomparatorem, który ułatwia mu współdziałanie z glebą (ziemię pozyskaną w Amazonii pedolog może przewieźć do swojego laboratorium, gdzie będzie poddawał ją dalszym artykulacjom), a dzięki temu pozwala mu na dostrzeżenie w glebie pewnych regularności niewidocznych bez użycia pedokomparatora. Analogicznie działa Teresa Michałowska: rękopiśmienny tekst przekazu kcyńskiego „artykułuje” jako tekst drukowany, dzięki czemu uzyskuje zwiększoną czytelność tekstu, uwyrażnienie pewnych wewnątrztekstowych relacji niewidocznych

bez zapośredniczenia druku, a także zwiększa możliwość jego rozpowszechniania oraz ustala prawdopodobną wersję pierwotną. Dostrzegam zatem aktywną rolę edytorów w procesie interpretacji tekstu, choć faktycznie o nich zapominam w końcowym wyliczeniu – tu biję się w pierś. Różnica między stanowiskiem Krzysztofa Obremskiego a moim pojawia się gdzie indziej: tam gdzie odpowiadamy na pytanie o status edytorskiej sprawczości.

Autor polemiki poczynaniom edytora przyznaje rolę prymarną, co najwyraźniej ujawnia się w jego metaforach edytorów jako reżyserów interpretacji oraz ich rozstrzygnięć jako zwrotnic nastawiających interpretację na takie lub inne tory⁴. Komentując sporządzoną przez siebie tabelę, obrazującą bardzo duże rozbieżności w edycjach *Bogurodzicy*, Krzysztof Obremski pisze tak:

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?”⁵

Sporządzona tu lista pytań pozornie implikuje wiele odpowiedzi, wszystkie bowiem mają wspólny mianownik, którego pełniejszą postać można wywieść z wcześniejszego artykułu autora polemiki dotyczącego *Bogurodzicy*⁶, w którym komentowana tabela pojawia się zresztą po raz pierwszy. Jerzy Woronczak, Julian Krzyżanowski, Ewa Ostrowska czy Teresa Michałowska zostają tu określani jako „Imitatorzy”, którzy arbitralnie wytwarzają swoje własne *Bogurodzice*, pozostając ograniczonymi jedynie przez swoje własne przedsady na temat artyzmu najstarszej polskiej pieśni. „Pragnienie unaocznienia artystycznej budowy średniowiecznego wiersza”⁷ sprawia, że z tekstu pierwotnie niepodzielonego na strofy konstruują oni tekst stroficzny, dopiero taki ukazywałby ów artyzm.

Oba teksty Krzysztofa Obremskiego stanowią w mojej opinii przykład literaturoznawczej wersji konstruktywizmu społeczno-kulturowego w takim jego ujęciu, jakie (niezależnie od siebie) zaproponowali Ian Hacking i Bruno Latour. W *Konstrukcji społecznej: czego?* Hacking pokazał, że konstruktywizm to stanowisko krytyczne, które polega na demaskowaniu powszechnie przyjętych oczywistości jako znaturalizowanych skutków w istocie przygodnych i arbitralnych

działań⁸. Latour swoją uwagę poświęca społeczno-kulturowej wersji konstruktywizmu w kilku miejscach: w *Nadziei Pandory* odnosi się do niego, korzystając z metafory „umysłu w słoju”, zgodnie z którą konstruktywizm to inna wersja solipsyzmu, w której odcięty od świata umysł kontaktuje się jedynie ze swoimi własnymi wytworami⁹, a w *Splatając na nowo to, co społeczne* pokazuje, że konstruktywizm jest stanowiskiem redukcjonistycznym, które polega na:

[...] zastąpieniu tego, z czego zbudowana jest [...] rzeczywistość jakąś inną materią, tym, co społeczne, w czym „faktycznie” ma to być wbudowane co społeczne. Opis heterogenicznego powstania budowli zostaje zastąpiony innym, gdzie mamy do czynienia z homogeniczną materią społeczną, w którą jest ona wbudowana¹⁰.

Wszystkie trzy składowe tej charakterystyki konstruktywizmu społeczno-kulturowego – a więc krytycyzm, solipsyzm i redukcjonizm – odnajduję w tekstach Krzysztofa Obremskiego. Prezentuje w nich stanowisko krytyczne, które demaskuje „fałszywą świadomość” edytorów niepotrafiących dostrzec, że motywowani są przez zupełnie inne czynniki niż te, które pozostają w polu ich świadomości; redukcjonistyczne, ponieważ Krzysztof Obremski na scenie interpretacji pozostawia tylko jednego aktora, którym jest edytor; oraz solipsystyczne, a to dlatego, że ów samotny edytor operuje wyłącznie na wytworach swojego własnego umysłu. Zastosowane do obu przywoływanych tu tekstów pojęcie redukcjonizmu jest problematyczne, ponieważ Krzysztof Obremski, akceptując w swojej polemice sporządzoną przeze mnie listę aktorów interpretacji¹¹, przyznaje sprawstwo również takim aktorom, jak media, autorzy i konteksty. Z drugiej jednak strony kiedy pisze o edytorach, stosuje metafory reżyserów i zwrotnic interpretacji, które implikują, że działają tylko edytorzy i ich edycje. Nie rozstrzygając teraz tej sprzeczności, należy zaznaczyć, że pojawiający się w pierwszym tekście Krzysztofa Obremskiego mocny redukcjonizm zostaje osłabiony w artykule polemicznym.

Głównym impulsem, który skłonił mnie do napisania *Aktorów interpretacji*, był sprzeciw wobec konstruktywizmu społeczno-kulturowego w jego literaturoznawczym wydaniu, nie będzie więc niespodzianką, że i teraz go powtórzę. Przyznam, że nie przestudiowałem uważnie wszystkich edytorskich posunięć, które zbiera w swojej tabeli Krzysztof Obremski, wierzę jednak, że to, jak z tekstem *Bogurodzicy* współdziałała Teresa Michałowska, będzie reprezentatywne

przynajmniej dla pewnej (mam nadzieję, że większej) ich części. Zastosowana przez nią artykulacja przekazu kcyńskiego¹² nie dowodzi ani edytorskiej inwencji, ani arbitralności, ani woluntaryzmu, ani anarchii, ani fantazmatyczności „wielorako unaocznianej struktury artystycznej” – żadnego z możliwych wyjaśnień przedstawionej przez mojego polemistę w jego tabeli wielości edytorskich rozstrzygnięć.

Wszystkie użyte przez niego pojęcia zakładają, że jedynie sprawczym jest „zamknięty w słóju” własnych pragnień i przeswiadczeń edytor, tymczasem praca, jaką wykonała Teresa Michałowska, dowodzi czegoś przeciwnego – tego, że posunięcia edytora możliwe są dopiero wtedy, gdy rozbije on słój oddzielający go od rzeczywistości i zacznie podążać za wieloma aktorami, z którymi jest zmuszony negocjować po to, aby ustalić taki kształt tekstu, jaki odpowiada jego przekonaniu o właściwej wersji¹³. Podział *Bogurodzicy* na trzy strofy nie został zastosowany po to, aby uwydatnić czy wytworzyć artyzm *Bogurodzicy*, ale dlatego, że Teresa Michałowska za innymi badaczami założyła, że tekst kcyński jest jedynie przekazem, a zatem musiał istnieć jakiś wcześniejszy od niego tekst oryginalny, który należało zrekonstruować¹⁴. Wyraźnie przekonanie to zostało ostatnio zwerbalizowane przez Antoniego Czyżę, w którego artykule pojawia się także ciekawe „mediologiczne” wyjaśnienie braku podziału na strofy w przekazie kcyńskim:

Kodeks wikarego z Kcyni 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 i miejscem do zapisu**. Układ ten nie może oddawać tekstualnego wyglądu utworu. Postać pieśni, jej układ wersyfikacyjny nie wyłania się stąd jasno¹⁵.

Czy zresztą wskazywana wielokrotnie przez badaczy kunsztowność formalna i treściowa pieśni znika, jak twierdzi Krzysztof Obremski, gdy zdecydujemy się podążać tylko za przekazem kcyńskim?¹⁶ To prawda, że jej artykulacja dwu- lub trzystrofowa pozwala wyraźniej zobaczyć, a w niektórych interpretacjach nawet wytworzyć zależność między układem formalnym a zawartością treściową – tu zgadzam się z autorem polemiki. Prawdą też jednak wciąż pozostaje, że rymy wewnętrzne, paralelizmy składniowe czy gra paradoksami, wielokrotnie wskazywane jako dowód artyzmu *Bogurodzicy*, są w niej obecne bez względu na to, ile i czy w ogóle zdecydujemy się podzielić ją na strofy. W odniesieniu do tych

podziałów nie może być też mowy o „anarchii”, którą sugeruje Krzysztof Obremski, odwołując się zapewne do tego jej rozumienia, jakie onegdaj zaproponował Andrzej Szahaj¹⁷. Szahajowy anarchizm to nic innego jak subiektywizm prowadzący do zupełnej arbitralności interpretacyjnej. Subiektywizm i arbitralność w Teresy Michałowskiej działaniach z tekstem powstrzymywane są przez uczestnictwo autorki w dwóch wspólnotach interpretacyjnych: edytorów (na gruncie tej wspólnoty przynajmniej do pewnego czasu czymś oczywistym było założenie o konieczności/możliwości rekonstrukcji „pierwotnej wersji tekstu”)¹⁸ i historyków literatury średniowiecza, którzy zakładają, że przekazy *Bogurodzicy* pozostają tylko przekazami. Trudno też przystać na to, że w pracy badaczki jakoś silnie zaznacza się woluntaryzm czy inwencyjność. O ile bowiem pojęcia te, powtórzę, zakładają, że posunięcia edytora ograniczane są jedynie przez jego własne presupozycje, o tyle w przypadku podziału *Bogurodzicy* na trzy strofy zachodzi ograniczanie owych presupozycji przez to, co od nich niezależne. Nie mogą w tym momencie zrekonstruować całej drogi, która doprowadziła autorkę *Średniowiecza* do uznania schematu trójkowego za schemat właściwy, poprzestaną na tym, co najogólniejsze. Otóż zdecydowała się ona podzielić wersy *Bogurodzicy* właśnie tak, ponieważ uznała (nie ona sama zresztą, robi to przecież w ślad za innymi badaczami), że:

Kształt formalny *Bogurodzicy* nawiązuje do łacińskich pieśni liturgicznych i łączy się ściśle z przeznaczeniem tekstu do chóralnego wykonania wokalnego. Utwór powstał, jak się przyjmuje, w wyniku tropowania aklamacji *Kyrie eleison*. Struktura tekstu zdaje się naśladować popularny w zachodnioeuropejskich tropach do *Kyrie* schemat zwrotkowy¹⁹.

Co robi więc edytor? Czy jest „reżyserem”? Całkowicie wolnym autorem nowej *Bogurodzicy* wytworzonej na podstawie własnych przekonań? Nie wiem, czy faktycznie najstarsza pieśń polska powstała jako tropowanie *Kyrie eleison*, ale również Michałowska nie twierdzi tego z całą stanowczością. Ta nie jest wskazana w sytuacji, w której istnieje tylko prawdopodobieństwo, a nie faktyczność pewnego stanu rzeczy. Pisząc więc, że „tak się przyjmuje”, stwierdza, że wcześniejsza od przekazu kcyńskiego postać *Bogurodzicy* mogła mieć trójstrofowy kształt, a w tym stwierdzeniu własne domniemane założenia badaczki są ograniczane przez decyzje innych badaczy, stan badań nad *Bogurodzicą* i tekst (choć nie „tekst sam w sobie”), który konotuje związki z innymi podobnymi pieśniami religijnymi swego czasu. Oczywiście wszystko to

Teresa Michałowska robi jako edytor, ten wymiar jej działań pozostaje więc czymś ważnym, jak chce tego Krzysztof Obremski, jednak jej aktywność jest wciąż powstrzymywana, motywowana, inspirowana przez to, co przychodzi do niej skądinąd, a to skłania mnie do odrzucenia krytycznego, redukcjonistycznego i solipsystycznego stanowiska autora polemiki.

¹⁸ Na temat problematyczności pojęcia tekstu pierwotnego zob. K. Budrowska, „Tekst kanoniczny”, „intencja twórcza” i inne kłopoty. Z zagadnień terminologicznych tekstologii i edytorstwa naukowego, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3.

¹⁹ T. Michałowska, op. cit., s. 288.

¹ P. Bohuszewicz, *Aktorzy interpretacji*, „Teksty Drugie” 2021, z. 2, s. 101–117.

² Piszę tu o interpretacji, choć zawarty na s. 278–293 *Średniowiecza opis Bogurodzicy* składa się z kilku różnych poczyniń: analizy przekazów i ustalenia kształtu tekstu, odczytania znaczeń słów i eksplikacji poszczególnych partii oraz całości tekstu. W odniesieniu do pierwszego etapu można mówić o interpretacji tylko w szerokim jej rozumieniu – takim, które jest charakterystyczne dla konstruktywizmu społeczno-kulturowego, z którym polemizuję w swoim tekście – jako wszelkiej czynności poznawczej, która polega na umieszczeniu badanego przedmiotu w jakimś kontekście.

³ P. Bohuszewicz, op. cit., s. 107.

⁴ K. Obremski, „Bogurodzica” i aktorzy interpretacji: edytorzy oraz edycje – tekst zamieszczony w tym numerze czasopisma, s. 215–219.

⁵ Ibidem, s. 217.

⁶ K. Obremski, *Część archaiczna pieśni ojczystej: „wyrafinowany aryzm” a majuskuły jako znaki delimitacji wiersza (źródło „versus” imitacyjne konstrukcje)*, „Litteraria Copernicana” 2016, nr 3 (19): *Konstruktywizm w literaturoznawstwie*, pod red. P. Bohuszewicza i M. Cyzman, s. 99–117.

⁷ Ibidem, s. 103.

⁸ I. Hacking, *Konstrukcja społeczna „czego”?*, tłum. E. Bińczyk, w: *Horyzonty konstruktywizmu. Inspiracje, perspektywy, przyszłość*, pod red. E. Bińczyk, A. Derry i J. Grygieńcia, Toruń 2015, s. 19.

⁹ B. Latour, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, tłum. K. Abriszewski et al., Toruń 2013, s. 32–39.

¹⁰ Idem, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra i K. Abriszewski, Kraków 2010, s. 130.

¹¹ K. Obremski, „Bogurodzica” i aktorzy interpretacji: edytorzy oraz edycje, s. 218.

¹² Na marginesie swojej polemiki w przypisie Krzysztof Obremski zwraca uwagę, że dostrzeżone przeze mnie odczucie wzniosłości, jakie może towarzyszyć kontaktowi z dawnych rękopisem, jest niemożliwe w przypadku rękopisu kcyńskiego, ten bowiem jest przechowywany obecnie między dwiema ochronnymi szybami w specjalnej szkatułce. Pisząc o kontakcie z rękopisem, miałem na myśli jedyny mi dostępny kontakt z jego cyfrową reprodukcją, odczucia wzniosłości nie przypisywałem też sobie, lecz jedynie wskazałem za Frankiem Ankersmitem na pewną możliwość. W swoim tekście autor polemiki pisze również o przekazie krakowskim, do którego nie odnoszę się w swojej odpowiedzi, ta bowiem, podobnie jak *Aktorzy interpretacji*, swoim przedmiotem czyni *Bogurodzicy* opis dokonany przez Teresę Michałowską w *Średniowieczu*.

¹³ Jak widać, przekonania edytora stanowią podstawę jego działań – ta konstruktywistyczna teza pozostaje w mocy. Należy tylko podważyć konstruktywistyczne stwierdzenie, że to owe przekonania są jedynymi aktorami.

¹⁴ T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2000, s. 278.

¹⁵ A. Czyż, „Bogu rodzicy” aluzje biblijne. *Cudze słowo arcypieśni*, „Conversatoria Linguistica” 2018, nr 12, s. 86; wyróżnienie autora. Tutaj także nowa, jeszcze inna wersja zapisu *Bogurodzicy*.

¹⁶ „[...] dawność i pobożność pieśni współtworzą sprzężenie zwrotne o wyjątkowej mocy perswazyjnej, toteż poprowadziły [jej edytorów] do odnajdywania w najstarszej pieśni ojczystej takiej kunsztownej sztuki słowa, jaka nie była jej dana. Filologicznie bezdyskusyjna formuła *ad fontes* (tu znaczy: do przekazu kcyńskiego) nakazuje »wyrafinowany aryzm« archaicznej części pieśni ojczystej uznać za mediewistyczną poezję kunsztowną tworzoną przez Imitatorów, nie zaś przez autora słów zachowanych w przekazie kcyńskim”; K. Obremski, *Część archaiczna pieśni ojczystej*, s. 112.

¹⁷ A. Szahaj, *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, w: idem, *O interpretacji*, Kraków 2014. Szahajowy „anarchizm” to indywidualizm interpretacyjny, który jest zawsze powstrzymywany przez pozostawianie interpretatora w obrębie jakichś wspólnot interpretacyjnych.