

PAN TADEUSZ I POLSKA TRADYCJA EDYTORSKA

REC.: Teresa Winek, „*Pan Tadeusz*” *Adama Mickiewicza. Autografy i edycje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Toruń–Warszawa 2011, ss. 453.

OCENĘ AKTUALNEJ kondycji edytorstwa dzieł literackich w Polsce można by przeprowadzić na podstawie zestawienia dostępnych i wykorzystywanych w praktyce podręczników poświęconych tej dziedzinie. Już pobieżny przegląd aktualności wydawniczych wykazuje zaskakująco niewielką liczbę¹ pozycji (szczególnie w kontekście licznie powstających edycji), z natury konserwatywnych i stroniących od podejmowania pytań zadawanych w pracach obcojęzycznych². Nadto przegląd ich treści odsłania stale utrzymujące się przekonanie o definitywności ustaleń zawartych w klasycznym już podręczniku Konrada Górskiego³. Rozprawa Teresy Winek, jak wskazuje sam tytuł, podejmuje zagadnienia dla edytorstwa fundamentalne, obejmujące (choć tego już sam tytuł nie zdradza) zdarzenia i motywacje wypełniające przestrzeń pomiędzy manuskrypcem a jego drukowanym odpowiednikiem. Dlatego też, mimo towarzyszącej wywodom autorki obszernej literatury filologicznej poświęconej dziełom Mickiewicza, która z pewnością wymaga osobnego przedstawienia, warto przy okazji zwrócić uwagę na sygnalizowany problem – jeśli nawet nie z troski o dobro dyscypliny, to chociażby z uwagi na fakt, że spośród dwu istotnych publikacji to właśnie książka wybitnego mickiewiczologa (jego nazwisko wielokrotnie pojawia się na kartach omawianej pracy), nie zaś Zbigniewa Golińskiego *Edytorstwo – tekstologia: przekroje*, doczekała się w nieodległej przeszłości wznowienia⁴. Zamiast jednak szukać w książce Winek odpowiedzi na pytanie o charakterystykę i konsekwencje utrzymującego się dziś stanu wiedzy, na potrzeby niniejszego omówienia korzystniej będzie postawić inne: jaki rodowód owej wiedzy wyłania się z obserwacji procesów towarzyszących przemianom tekstu w drodze od rękopisu do druku?

Rozważając perypetie wydawnicze *Pana Tadeusza* na przestrzeni stulecia 1834–1934 oraz powstałe w tym okresie rozprawy poświęcone poematowi, badaczka przedstawia złożony proces formowania się (czy dojrzewania) tego, co ostatecznie zdefiniowane zostało jako „zespół dochodzeń filologicznych, mających na celu ustalenie tekstu zgodnego z intencją pisarza i prześledzenie na podstawie istniejącej dokumentacji, jak przebiegały poszczególne stadia jego kształtowania się”⁵. W powyższym przytoczeniu szczególnie istotne dla tekstologii, bo o niej mowa, jest wskazanie na rangę dokumentacji, to od niej bowiem zależy zarówno ustalenie tekstu, jak i jego historii.

1 Syntetyczne ujęcia z ostatniego dziesięciolecia: R. Loth, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, Warszawa 2006; Ł. Garbal, *Edytorstwo: jak wydawać współczesne teksty literackie*, Warszawa 2011.

2 Roman Loth odnotowuje ich kilka w – wybiórczej z założenia – bibliografii.

3 K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Warszawa 1975.

4 Tenże, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, oprac. A. Markuszewska [i in.], Toruń 2011.

5 K. Górski, *Tekstologia...*, Warszawa 1975, s. 10.

Decyzja autorki, by prześledzić ów proces na przykładzie twórczości Mickiewicza, wydaje się wyjątkowo trafna, gdyż stosowana dziś metoda edytorska opracowana została w znacznej mierze na podstawie doświadczeń wynikających z badań filologicznych nad wydaną i rękopiśmienną spuścizną autora *Dziadów*.

Historia rękopiśmiennej dokumentacji procesu tworzenia epopei jest obecnie dość dobrze znana, podobnie jak spłoty wydarzeń towarzyszących poszczególnym rękopisom, które były rekonstruowane i wielokrotnie poddawane próbie systematyzacji. Ich skrótowe przypomnienie przez badaczkę jest uzasadnione próbą odpowiedzi na pytanie o przyczynę silnego rozproszenia i rozczłonkowania przekazów. Proces ten rozpoczął się w niedługim czasie po publikacji w 1834 roku pierwodruku *Pana Tadeusza*, kiedy to Mickiewicz wykorzystywał swoje rękopisy, stanowiące dziś cenną dokumentację, „jako źródło podpory finansowej” (s. 26); ponadto ofiarowywał rękopisy na pamiątkę przyjaciołom, którzy z kolei naruszali ich integralność, dzieląc się kartami z najbliższymi. Reprezentatywna pod tym względem jest wciąż niejasna historia należącego do Piotra Moszyńskiego albumu, zachowanego w postaci niekompletnej. Istniejące luki w poetyckim szkicowniku najprawdopodobniej przypisać należy nie tyle przypadkowym uszkodzeniom, ile raczej wyżej opisanym praktykom, które zaspokajały pragnienie posiadania rękopisów poety traktowanych jako przedmiot kultu. Ciekawa z punktu widzenia badacza dziejów kultury rękopiśmiennej społeczna rola przekazów oraz sytuacja, w jakiej się znalazły, stanowią tło centralnych zagadnień poruszanych w pracy Winek.

Trwające latami rozdarowywanie większych bądź mniejszych partii manuskryptów osobom spragnionym posiadania choćby kilku słów rzuconych na papier ręką poety, jednoznacznie zdeterminowało, jak przekonuje badaczka, pośmiertną historię wydawniczą poematu. Kolejne jej etapy wyznaczają publikacje z filologicznego punktu widzenia nieistotne, a zatem najczęściej nie brane pod uwagę w wydaniach krytycznych i wobec tego praktycznie nieznanne, chociaż rola, jaką odegrały w zachowaniu i przekazaniu spuścizny, okazuje się niebagatelna. Stanowią one bowiem źródło wiedzy na temat tego, w jaki sposób *Pana Tadeusza* odczytywano, i o tym, jak chciano, by był odczytywany. Dokonany przez badaczkę wnikliwy ogląd owych wydań nie jest pedantycznym poszerzeniem rejestrów bibliograficznych – zawiera analizę metod i celów, jakie przyświecały wydawcom, a które przejawiały się w ich stosunku do dostępnego (lub nie) materiału rękopiśmiennego. Stosunek ów wyznacza granicę filologiczności (czy, jak pisze autorka, świadomości filologicznej) realizowanych przedsięwzięć, począwszy od nieuświadomionych i niezamierzonych przejawów, aż po jej formę dojrzałą i sprecyzowaną. Okazuje się, że omawiane wydania, czasem oddalone od siebie zaledwie o kilka lat, nie powielają biernie propozycji poprzedników, wnosząc pewną pulę własnych modyfikacji, na które nie składały się bynajmniej wyłącznie błędy.

Pierwszym ogniwem pośmiertnych edycji pism poety był anonimowy artykuł opublikowany w „Czasie” (1856), zawierający opis pozostałości poetyckich i podający obszerne rękopiśmienne wypisy nieogłoszonych przez autora fragmentów *Pana Ta-*

deusza, wraz z wykazem błędów wydania z 1844 roku. Motywacja sporządzenia tego, niepełnego zresztą, wykazu była dwojaka. Przede wszystkim, pozostająca w rękach spadkobierców spuścizna poety miała służyć zapewnieniu zysków finansowych dzieciom Mickiewicza jako materiał niezbędny przy nowych wydaniach jego dzieł. Anonimowa publikacja, spreparowana prawdopodobnie przez Juliana Klaczkę i – być może – Eustachego Januszkiewicza, była niejako wynikiem rozpoznania przygotowawczego. Można również przypuszczać, że zbiór wypisów przedstawiał pewną wartość także dla zwykłego czytelnika, który zyskał możliwość rozszerzenia na własną rękę niektórych miejsc dzieła. Jeśli przyjąć, że kształt edycji odzwierciedla świadomość wydawcy, ta zaś reprezentuje oczekiwania czytelników, to o słuszności powyższego przypuszczenia przekonać powinna praktyka zapoczątkowana przez pierwsze, niepozabawione zresztą ingerencji cenzury, zbiorowe wydanie dzieł poety sporządzone przez Samuela Merzbacha w roku 1858⁶, w którym tekst *Pana Tadeusza* podano w postaci obszerniejszej niż w drukach autorskich oraz opatrzonej komentarzami. Źródło dodatków stanowił między innymi artykuł z „Czasu” oraz fragmenty nadesłane na prośbę wydawcy przez Januszkiewicza. Rozpoczął się proces wykorzystywania materiału udostępnionego przez Klaczkę na drodze przeprowadzonej w imieniu i w interesie czytelnika kontaminacji fragmentów niedrukowanych przez poetę (wyróżniono je gwiazdką) z tekstem głównym oraz zamieszczania pewnej ich części po tekście.

Ustalenia Winek wskazują, że pierwsi wydawcy zaczęli zbierać dorobek poety z tej samej przyczyny, która doprowadziła do jego rozproszenia. Zainteresowanie drukowanymi wypisami świadczy o tym, że z biegiem czasu nastąpiło przesunięcie „od kultu autografu w jego materialnym, jednostkowym dokumencie, do kultu s ł o w a zachowanego w rękopisie, a udostępnianego czytelnikom w edycji” (s. 94). Przemawia za tym wieloletnia praktyka wydawnicza. Gdy dwa lata po Merzbachu Januszkiewicz i Klaczko opublikowali epopeję we własnym opracowaniu, nie zrezygnowali z drukowania dostępnych wypisów. Wnieśli do nich szereg zmian i poprawnych lekcji; z części fragmentów zrezygnowali, dając jednocześnie kilka nowych. W przeciwieństwie do poprzedników nie włączyli ich do tekstu głównego, miejsce dla nich znajdując w przypisach. Gdy Władysław Mickiewicz rozpoczynał w 1868 roku⁷ drukowanie dzieł ojca, dysponował już sporą ilością edytorskich wzorców, z których mógł biernie skorzystać. Mimo to przygotował nowe opracowanie, *in extenso* przejął niewiele, w tym jednak zestaw wariantów. Wkładem syna poety było natomiast wprowadzenie komentarza opisującego ich stosunek do treści poematu – według rozstrzygnięć edytora jedne miały treść tę wzbogacać, inne – zastępować fragment tekstu głównego. Na tym przykładzie wyraźnie widać rozwinięcie przekonania ujawniającego się w wydaniu z 1860 roku, zgodnie z którym wypisy z autografów nie należą do autorskiego tekstu dzieła; kolejna edycja skomplikowała sposób postrzegania materiału wariantowego przez wskazanie na jego niejednorodny status oraz próbę systematycznego opisu zarejestrowanych odmian.

6 A. Mickiewicz, *Pisma*, t. 1–8, Warszawa 1858.

7 Tenże, *Dzieła*, wyd. zupełne przez dzieci autora dokonane, t. 1–4, Paryż 1868.

Dzięki benedyktyńskiej pracy polegającej na kolacjonowaniu obszernego materiału, wykonanej przez Winek, poznajemy złożoną sieć wzajemnych zależności i założeń, spajających łańcuch edycji, dokonywanych przez owych depozytariuszy pamięci. Pewną rolę odgrywały tu względy pragmatyczne – poza Klaczką i Januskiewiczem żaden z wydawców nie korzystał w pracy edytorskiej z możliwości wglądu w rękopisy. W doborze wariantów bazowano na istniejących drukach, w poprawianiu błędów – na czytelniczej intuicji. Kult dla słowa poety musiał najwyraźniej ustąpić przed kalkulacją kosztów przez nakładcę. Czynnikiem motywującym zastosowanie określonych, każdorazowo nieco innych zasad opracowania tekstu, których zgodnie z dziewiętnastowiecznym zwyczajem nie ujmowano w nocie wstępnej, była, zdaniem autorki omawianej publikacji, świadomość filologiczna wydawców. Kryterium określającym jej zakres stanowi stosunek do dostępnego pośrednio lub bezpośrednio źródła rękopiśmiennego, służącego tradycyjnie jako dokumentacja wykorzystywana do ustalenia kanonicznej wersji tekstu oraz do rekonstrukcji procesu twórczego. Materialną manifestacją tej świadomości są zmiany w sposobie opracowania edycji, zmierzające do stopniowego usamodzielniania się wypisów z manuskryptu oraz do respektowania autonomiczności druków autorskich. Dzięki drobiazgowej obserwacji zmian w kolejnych edycjach, Winek może zrekonstruować działania omawianych wydawców, wydobywając stosowane przez nich zasady edytorskiego opracowania poematu, i pokazać, że nie wszystkie działania omawianych wydawców były przypadkowe, a decyzje arbitralne. Przeprowadzone analizy pokazują, że motywacje edytorów mogły wykraczać poza sferę czystej pragmatyki, będąc wynikiem krytycznej rewizji stosowanych praktyk, skłaniającej do szukania nowych rozwiązań, które przybliżały w pewnym stopniu decyzje o zgoła innej, bardziej obiektywnej motywacji.

Na zarysowanym w ten sposób tle wyraźnie widać kształtującą się pod koniec wieku XIX i na początku XX formułę filologii. Można w tym miejscu wysunąć jednak drobne zastrzeżenie natury terminologicznej. Wspomniani wydawcy, nierzadko doświadczeni w swoim fachu, nie posiadali jednak wykształcenia *stricte* filologicznego, trudno więc przyjmować, by zdawali sobie sprawę ze stosowania narzędzi właściwych tej dyscyplinie. Fakt, że efekty ich działań zbliżone są do efektów działań filologicznych, wynika raczej z podobieństwa czynności koniecznych dla osiągnięcia różnych przecież celów. Słuszniej byłoby zatem zamiast o świadomości mówić o filologicznej intuicji. Ten termin trafniej chyba mógłby opisywać źródło motywacji (nienaukowych przecież) edytorów.

Wydania wyżej omówione, choć popularne, wprowadzały obszerny zbiór fragmentów pochodzenia rękopiśmiennego i choć nie informowały o ich proveniencji (a może właśnie dlatego, że nie informowały?) trwale ukształtowały tradycję wydawniczą i wcale nie łatwe do przewyciężenia (*vide* kazuś wiersza „O tymże dumać na paryskim bruku”) oczekiwania czytelnicze. Kolejne pokolenie podjęło próbę scalenia spuścizny rękopiśmiennej poety. Proces ten, jak zaznacza badaczka, nie postępował jednak regularnie wraz opracowywaniem kolejnych edycji *Historii szlacheckiej*, a szczególnie wpływ na jego przebieg miał metodologiczny rodowód edytorów, którzy

podejmowali się owej pracy. Za przełomowe pod tym względem należy uznać lata 80. XIX wieku. W 1886 roku we Lwowie powołano do życia Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. Fakt ten, wraz z wygaśnięciem w 1885 roku praw autorskich, otworzył nową drogę w edytorstwie poematu, inicjatywę przejęli bowiem wykwalifikowani badacze, którzy jako jeden z celów nadrzędnych działalności Towarzystwa obrali zgromadzenie rozproszonego dorobku wieszczka. Publikowane na łamach „Pamiętnika Towarzystwa Literackiego” artykuły umożliwiały kontrolę prowadzonych prac i ich wyników, sprzyjały też i zachęcały do formułowania postulatów w zakresie kryteriów postępowania filologicznego, nad którymi debatowano na łamach rocznika, podkreślając odrębność realizowanych przedsięwzięć edytorskich. Podjęcie tych wydawniczych wyzwań było także naturalną konsekwencją wnikliwej krytyki funkcjonujących na rynku wydań.

Za problemy szczególnej wagi, jak zauważa Winek, uznano wybór podstawy druku, wyposażenie edycji we wstęp wydawcy oraz komentarz rzeczowy. Nie wszystkie udało się od razu rozwiązać w stopniu zadowalającym. Po edycji Wilhelma Bruchnalskiego (1888) „swego rodzaju przełom w edytorstwie poematu” (s. 147) stanowiło opracowanie Henryka Biegeleisena (1893), składające się, poza wariantami, między innymi z *Przypisków*, w których znalazły się wyniki kolacjonowania podstawy druku z dotychczasowymi edycjami, a także *Przypisków do wariantów*, zawierających próbę oddania skomplikowanej istoty brulionowego zapisu wstępnej części poematu. Bliski kontakt z tekstem dzieła doprowadził wydawcę do decyzji o możliwie ostrożnej i oszczędnej modernizacji. Mimo innowacyjności pracy Biegeleisena, dopiero Roman Pilat, który pierwszy opierał się na oryginalnych rękopisach, poświęciwszy wiele wysiłku na ich zgromadzenie, podjął próbę hierarchizacji materiału dokumentacyjnego, a także postawił hipotezy na temat etapów pracy twórczej oraz powstałych w jej wyniku przekazów. Choć badacz nie zdążył doprowadzić do końca wydania *Pana Tadeusza*, to – jak podkreśla badaczka – pozostawione przez niego rozprawy stały się inspiracją i punktem wyjścia dla Stanisława Pigoń, wielkiego prekursora polskiej filologii dwudziestowiecznej. Zrekonstruowana przez Winek droga, którą mickiewiczolog przebył od momentu opracowania eposu dla serii Biblioteki Narodowej w 1925 roku do Wydania Sejmowego z roku 1934, ukazuje rosnące przekonanie o decydującej roli autografów w ustalaniu tekstu dzieła oraz w badaniach nad procesem twórczym. Stąd także wynikała opinia Pigoń na temat stosowania aparatu krytycznego, który nawet przy najwyższej skrupulatności nigdy nie zastąpi autopsji rękopisów. Dlatego też ostatecznie tekst poematu został opatrzonej jedynie różnej objętości przypisami i komentarzami objaśniającymi zjawiska językowe oraz kierunki przemian w obrębie jego struktury. Pigoń potwierdził w ten sposób trwałość praktyki zapoczątkowanej przez pierwszych wydawców *Pana Tadeusza*, jej uzasadnienia szukał jednak przede wszystkim w wartości dokumentacyjnej wariantów, nie zaś w psychice twórcy.

Zagadnienie trudnych do przewyciężenia, raz zastosowanych praktyk wydawniczych i ich konsekwencji być może najlepiej da się sproblematyzować na podstawie akademickiego wręcz przykładu wiersza „O tymże dumać na paryskim bruku”.

Przedstawiona przez Winek rewizja poczynionych w tym zakresie rozwiązań nasuwa przede wszystkim dwa wnioski. Pierwszy, dość oczywisty, sprowadza się do stwierdzenia nierozłącznego (od chwili pierwodruku w roku 1860) w świadomości czytelniczey i – co istotniejsze – interpretacyjnej funkcjonowania brulionowego wiersza wraz z *Panem Tadeuszem*. Drugi wniosek pokazuje, że dla wydawców Mickiewicza złączenie tych dwóch tekstów nie sprowadzało się jedynie do decyzji o inicjalnym bądź końcowym umiejscowieniu *Epilogu*. Bliższy ogląd druków *Historii szlacheckiej* z bibliologicznego punktu widzenia (paginacja, tytulatura, krój czcionki) ujawnia złożony stosunek wydawców do brulionowego wiersza, wyrażający się próbą jego integracji z poematem bądź – przeciwnie – wskazaniem na strukturalną odrębność tekstów (Władysław Mickiewicz umieścił go nawet w wariantach).

Powyższe zagadnienie, na co zwraca uwagę Winek, nieobce było także lwowskim badaczom, zajmującym jednak różne stanowiska wobec rzezonego problemu. Można wskazać wiele punktów stychnych, łączących osiągnięcia przedstawicieli tej szkoły filologicznej, ale – mimo wszystko – nie było to środowisko jednorodne. Najważniejszą cechą wspólną okazało się podejście badawcze owocujące pracami, których punktem wyjścia było zawsze dzieło w swej integralnej, jednoznacznie zamkniętej postaci, stałym zaś punktem dojścia – próba rekonstrukcji osobowości twórczej pisarza. Przeprowadzona przez autorkę analiza rejestruje proces powolnego odchodzenia od metody właściwej genetyzmowi pod wpływem inspiracji badaniami źródłowymi i dzięki ich powiązaniu ze sztuką interpretacji. Przemiany te zakorzenione są głęboko w refleksji filologicznej wywodzącej się z ośrodków naukowych spoza Polski, przede wszystkim niemieckich, choć jest ona wciąż „mało poznanym punktem odniesienia dla dzisiejszej krytyki tekstu” (s. 46).

Istotnie, nadal nie dysponujemy diachronicznym opisem rodzimych szkół filologicznych, ukazującym wieloaspektowe linie zapożyczeń oraz różnicującym efekty ich badań. Praca Winek w swym rozpoznaniu formowania się rodzimej filologii, mimo cennych drobiazgowych analiz warsztatowych, pozbawiona jest owego podłoża teoretycznego, które być może pozwoliłoby w sposób bardziej precyzyjny scharakteryzować początkowe praktyki w zakresie tej dyscypliny, a przy tym stałoby się punktem wyjścia dla systematycznych studiów nad późniejszymi jej dziejami. Zadanie to wymagałoby jednak innych zgoła poszukiwań. Poszukiwań, dodajmy, niełatwych ze względu na sytuację polityczną i społeczną panującą w omawianym okresie, która to sytuacja nierzadko zmuszała badaczy do ukrywania rodowodu swych myśli. Warto mimo wszystko podkreślić potrzebę podjęcia tego trudu badawczego⁸. O konieczności sporządzenia bilansu osiągnięć i perspektyw przekonują zarzuty coraz częściej wymierzane w integralność filologii, w skrajnej postaci implikujące podejście marginalizujące oraz pytania o to, czy ma ona jeszcze rację bytu⁹.

8 Dobrym punktem wyjścia może być chociażby sporządzona przez Piotra Dymmla *Bibliografia edytorstwa źródeł historycznych w Polsce: historia, krytyka tekstu, metodyka i technika wydawnicza* (Lublin 2001).

9 Zob. np. S. Wenzel, *Reflections on (New) Philology*, „Speculum” 1990, nr 1.

W zakończeniu książki autorka przywołuje słowa Dmitrija Lichaczowa, wskazując tym samym na fundamentalne rozumienie tradycyjnie pojmowanych mechanizmów filologicznych. Jednocześnie obrona metoda analizy – niekoniecznie istotnych z edytorskiego punktu widzenia – źródeł pod kątem ich fizycznej reprezentacji bliska jest nurtowi, któremu współcześnie przypisuje się (nazbyt może awangardowe) miano nowej filologii. Pod zasłoną tej nieco tajemniczej nazwy kryje się poszukiwanie znaczeń w historycznej (nie zaś krytycznie opracowanej) postaci tekstów przez uwzględnienie typograficznych¹⁰ i społecznych kontekstów (w książce Winek nieustannie obecne są problemy np. kultu rękopisu i słowa poety, rekonstrukcji intencji wydawców, postaci tekstu i jego graficznej reprezentacji w wydaniach, kształtowania się szkoły filologicznej) towarzyszącymi okolicznościami powstania oraz istnienia przekazów. Pozwala to uczynić je głównymi bohaterami wywodu bez konieczności oglądania się na edytorskie obowiązki związane z ustalaniem kanonu, a więc siłą rzeczy także z selekcją i eliminacją nieprzydatnego materiału¹¹. W istocie jednak pomiędzy odczytaniem stanowiska Lichaczowa a nowoczesnymi manifestami nie ma sprzeczności, czego dowodem jest omawiana praca. Wy tłumaczenie jest proste. Filologia, stara czy nowa, jest jedna¹².

Łukasz Cybulski



ABSTRACT

PAN TADEUSZ AND POLISH EDITORIAL TRADITION

REVIEW OF: TERESA WINEK, ADAM MICKIEWICZ'S "PAN TADEUSZ." *AUTOGRAPHS AND EDITIONS*, TORUŃ-WARSZAWA 2011

This paper presents a review of Teresa Winek's *Adam Mickiewicz's "Pan Tadeusz." Autographs and editions*. The main focus is on the origins of the modern Polish school of scholarly editing, as it was formed by editors and posthumous editions of *Pan Tadeusz* in the 19th century. The author remarks also on how that tradition affects our thinking on editorial goals today, as well as on links between the research methods used in Teresa Winek's work and those characteristic to new philology.

KEYWORDS

Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, editorship, philology

- 10 Domeną zrodzonej w łonie dwudziestowiecznej mediewistyki nowej filologii u samych jej początków były badania przede wszystkim tekstu rękopiśmiennego, postulaty studiów źródłowych szybko jednak zyskały szersze zastosowanie.
- 11 S.G. Nichols, *Introduction: Philology in a Manuscript Culture*, „Speculum” 1990, nr 1; M.D.C. Drout, *Doing Philology 2: Something „Old”, Something „New”: Material Philology and the Recovery of the Past* [online], „The Heroic Age. A Journal of Early Medieval Northwestern Europe” 2010, t. 13 [dostęp: 2013-11-29]: <<http://www.heroicage.org/issues/13/pi.php>>.
- 12 S. Wenzel, dz. cyt.