LingVaria
Rok XXI (2026) | 2 (42) | s. 331–346
HTTPS://DOI.ORG/10.12797/LV.21.2026.42.20
Licencja: CC BY-NC-ND 4.0

Ilona Cencora
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin
ilonacencora@gmail.com

STAROPOLSKIE PIEŚNI MIŁOSNE Z RĘKOPISU BJ RKP. 9501 I W PERSPEKTYWIE FILOLOGICZNEJ. REWIZJA USTALEŃ

Słowa klucze: staropolskie pieśni miłosne, XVI w., rękopis, rewizja, filigran Bonarowa
Keywords: Old Polish love songs, 16th century, manuscript, revision, Bonarowa watermark

Wstęp

W zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej (BJ) pod sygnaturą BJ Rkp. 9501 I znajduje się teczka zawierająca urywki pewnego rękopisu. Skany czterech kart dostępnych w Jagiellońskiej Bibliotece Cyfrowej (JBC) zostały tam opatrzone tytułem podanym w transkrypcji (?): *Modlitwa ku rozmyślaniu barzo przenikayącze szercze aże do nóg na ziemye*. Na jeden z wielu ówcześnie nieopracowanych rękopisów ze zbiorów BJ w 1974 r. zwrócił uwagę Jerzy Zathey. Kilka lat później wraz z Marianem Malickim podał do druku artykuł, w którym opisali zabytek, jego historię i przeprowadzone nad nim prace konserwatorsko-restauratorskie, dodatkowo przedstawiając proponowaną transliterację i transkrypcję (Zathey, Malicki 1980).

Dotychczasowy stan badań nad omawianym rękopisem można uznać za dalece niewystarczający. Poza wspomnianymi badaczami nikt nie podjął się analizy artefaktu, w konsekwencji nie jest on dostępny dla historyków tak języka, jak i literatury. Można wręcz stwierdzić, że nie funkcjonuje w świadomości

badawczej[1]. Zathey i Malicki swoją rozprawę opatrzyli tytułem *Nieznane pieśni miłosne polskie z połowy XVI wieku w rękopisie Biblioteki Jagiellońskiej*. Według ich obliczeń i analiz na zbiór składa się dziewięć pieśni, z czego zaledwie cztery zachowały się „nieomal w całości" (ibid.: 79). Przyjrzawszy się zabytkowi, można jednak dojść do wniosku, że pierwotnie zawierał więcej utworów. Na przestrzeni lat uległ on rozlicznym uszkodzeniom, część kart również – prawdopodobnie bezpowrotnie – utracono, a te, które udało się zachować, przycięto. Teresa Michałowska, opisując historię pieśni religijnych, kościelnych, wskazywała, że do „częstych praktyk w okresie późnego średniowiecza w Polsce należało zapisywanie utworów pieśniowych na okładkach lub luźnych stronach inkunabułów" (Michałowska 2020: 412). Między innymi dlatego tak niewiele się ich zachowało. Jak wskazywała badaczka, poezja miłosna, która powstała w średniowieczu, niemal w ogóle nie przetrwała – „dochowała się do naszych czasów tylko w ułamkach" (ibid.: 562). Tym cenniejszy wydaje się analizowany zabytek.

Celem artykułu jest rewizja ustaleń dotyczących rękopisu, które przedstawili J. Zathey i M. Malicki. Bez roszczenia sobie prawa do wyczerpania tematu mam nadzieję przyczynić się do przypomnienia i nieco pełniejszego poznania zabytku, kontynuując pracę zapoczątkowaną przez badaczy i spełniając ich postulat badawczy odnośnie do potrzeby pogłębionej eksploracji rękopisu w przyszłości (zob. Zathey, Malicki 1980: 82).

Rewizję odczytań źródeł rękopiśmiennych od dawna postulowano w pracach filologicznych, choć – jak zauważa Jolanta Klimek-Grądzka – rzadko stanowiła ona przedmiot refleksji metodologicznej (Klimek-Grądzka 2024: 10). Autorka rewizję postrzega jako „szansę ponownego spojrzenia na ten sam obiekt badań w celu wydobycia z niego nowych, niedostrzegalnych wcześniej, danych" (ibid.). Ujęcie to trafnie oddaje intencję niniejszego artykułu. Przyjmuję w nim właśnie to rozumienie, a choć analiza nie prowadzi do jednoznacznych rozstrzygnięć (na przykład w kwestii datowania zabytku), pozwala wykazać, że dotychczasowe ustalenia wymagają ponownego namysłu. W odniesieniu do analizowanego rękopisu, opracowanego dotąd jedynie raz, blisko pół wieku temu, rewizja jest szczególnie zasadna: rozwój metodologii edytorstwa oraz dostęp do nowych narzędzi analitycznych, a także późniejsze prace, pozwalają dziś na dokładniejsze rozpoznanie źródła. Mimo to opracowanie J. Zatheya i M. Malickiego pozostaje świadectwem wnikliwej i starannej pracy, która – jak każde pionierskie ujęcie – otwiera zarazem pole do dalszych badań. W toku tychże zetknęłam się jednak z pewnym utrudnieniem metodologicznym – moja

[1] Przypisy tekstowe odsyłające do artykułu Jerzego Zatheya i Mariana Malickiego znalazłam w wydaniach *Pieśni* Jana Kochanowskiego, opracowanych przez Marię Renatę Mayenową i Krystynę Wilczewską (zob. 1991: 375), a także Ludwikę Szczerbicką-Ślęk (zob. 2008: 44), oraz w *Literaturze Odrodzenia* Jerzego Ziomka (zob. 1987: 191–192). Natomiast to, dlaczego akurat w tych wyżej wymienionych pracach można odnaleźć odsyłacze do artykułu badaczy, wyjaśnię później.

analiza kodykologiczna opiera się na reprodukcji cyfrowej rękopisu; autopsja nie była możliwa ze względu na politykę udostępniania zbiorów obowiązującą w Bibliotece Jagiellońskiej. Sytuacja ta wymagała wypracowania alternatywnych strategii[2] oraz ostrożności w formułowaniu wniosków.

Wszelkie cytaty z rękopisu, jeśli nie wskazuję inaczej, podaję we własnej transliteracji i/lub transkrypcji[3]. W dłuższych przykładach zachowuję graficzny układ zabytku, rządek tekstu odpowiada więc rządkowi w rękopisie, z oznaczeniem granicy tychże (|). Przeniesienie części wyrazu oznaczam symbolem: =, jeśli podaję dłuższy cytat, a znak dzielenia kończy wers, nie dodaję |. Wszystkie znaki interpunkcyjne oddaję za pomocą ukośnika (/). Dużą wariantywnością w analizowanym rękopisie odznacza się oddzielanie wyrazów. W transliteracji kierowałam się wielkościami odstępów w formach sąsiadujących z weryfikowanymi, starając się oddać to, co można zauważyć w zabytku. Należy jednak zaznaczyć, że – ze względu na interpretacyjny wymiar transliteracji – lekcje są do pewnego stopnia subiektywne. Przyimki, spójniki i zaimki kopista przeważnie zapisywał łącznie z innymi słowami, dlatego np. *donog* (1r), jak i *naziemye* (1r), też tak zapisuję. Wytłumaczenia wymaga również stosowanie znaku: ⟨ ⟩ – używam go, aby uzupełnić miejsca uszkodzone w rękopisie. Na zdjęciach widzę manuskrypt w wielu miejscach zniszczony lub uzupełniony masą papierniczą, dlatego nawet jeśli dość czytelny jest większy fragment liter (litery), ale pokrywa go uzupełnienie, oznaczam to wskazanym wyżej symbolem (np. *aze* 1r).

Najczęściej w celu ilustracji opisywanego zjawiska podaję jedynie pojedyncze słowa. Wszystkie warianty *y* (z kropkami lub z kreskami) oddaję literą *y* – w ich stosowaniu kopista był bardzo niekonsekwentny, pojawiają się słowa, które zawierają jednocześnie *y* z kreskami, kropkami i bez nich (np. *yakyey* 1r). Pojawiającą się w utworach tyldę skracającą słowa zakończone na *-m* wskazuję w następujący sposób: *ã* lub *ẽ*. Ligatury, które kreślił kopista na oznaczenie digrafu *sz*, oddaję tak, jak w rękopisie, czyli za pomocą *s* długiego – *ſ* i *z*, wszystkie inne warianty tych liter zapisuję za pomocą *s* i *z*.

Transkrypcję w całości opieram na wytycznych przedstawionych w publikacji *Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt* (Górski 1955).

Charakterystyka źródła

Losy zabytku nie są do końca znane. Wiadomo, że znalazł się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej przed 1974 r., być może w latach 20. lub 30. XX w. (Zathey, Malicki

[2] Między innymi dla lepszej oceny filigranu, który jest widoczny na kilku kartach, zastosowałam różne techniki cyfrowego przetwarzania obrazu, nakładając na fotografie filtry, poprawiając kontrast i rozciągając zakres jasności.

[3] Transliteracja i transkrypcja nie zostały włączone do niniejszego opracowania.

1980: 77). Pierwotnie oznaczony sygnaturą Rkp. BJ Przyb. 348/74, długo pozostawał nieopracowany pośród innych fragmentarycznie zachowanych rękopisów. W 1974 r. J. Zathey, który jeszcze w pierwszej połowie ubiegłego stulecia zajmował się wydawaniem utworów staropolskich, w tym pieśni, kolęd i modlitewników, zwrócił uwagę na cztery karty zniszczonego rękopisu z XVI w. Jak stwierdził, od razu się nim zainteresował i „dostrzegł jego wagę", przyznając, że „fragmentaryczność tych materiałów nie zachęcała […] poprzedników do poświęcenia im większej ilości czasu" (ibid.). Zdaniem autora niewielkich rozmiarów rękopis to

> unikatowy zabytek, przekazujący teksty świeckich pieśni będących w powszechnym repertuarze co najmniej już w czasach dworskich Jana Kochanowskiego, a prawdopodobnie jeszcze wcześniej, przynajmniej więc w połowie XVI wieku (ibid.).

Zabezpieczone karty poddane były – jak wynika z opisu badacza – podstawowym zabiegom zachowawczym, zgodnym z ówczesnymi praktykami i metodologią ochrony zabytków rękopiśmiennych. Podczas tych prac Zathey zmierzył zabytek i stwierdził (co potwierdzają również fotografie), że karty nie są jednakowej wielkości: „[k.] 1 i 4 mają wysokość 150 mm, szerokość 100 mm; natomiast k. 2 i 3 są wyższe o 4 mm, tzn. liczą 154 × 100 mm" (ibid.: 78). Dane te są ważne z co najmniej dwóch powodów. Pierwszy zasadza się na koncepcji wtórnego wykorzystania papieru, na którym spisano pieśni: „[o]znacza to, że w czasie przystosowywania kart 1 i 4 przy wyklejaniu nimi okładki (z której je po wiekach odlepiono) przycięto margines górny o 4 mm" (ibid.). Wielkość kart może informować o tym, w jakim celu materiał powstał. Jak piszą Roman Sosnowski i Piotr Tylus:

> [g]dy papier miał posłużyć do pisania księgi, zginano go i cięto w odpowiedni sposób. Przy formacie *in folio* arkusz po prostu zginano na pół i filigran znajdował się wtedy na środku jednej z kart. W takiej sytuacji w składce rękopisu powinny przeplatać się karty z filigranem oraz bez filigranu[4] (Sosnowski, Tylus 2012: 50).

Ta informacja z kolei może pomóc przede wszystkim w określeniu liczby zagubionych kart. Co ciekawe, w metryce dokumentu cyfrowego widnieje inna, niezgodna z badaniem J. Zatheya i – jak sądzę – nieprecyzyjna informacja na temat wymiaru rękopisu: karty mierzą 15,5 × 10 cm[5]. Liczby podane przez badacza uznaję za dokładniejsze, jako że dokonał on bezpośredniego pomiaru manuskryptu[6]. Rów-

[4] Na papierze, na którym zapisano analizowany rękopis, również znajduje się filigran – do tej kwestii jeszcze powrócę.

[5] W JBC nie podano informacji dotyczących wielkości zabytku.

[6] Zwróciłam się z prośbą o weryfikację wymiarów rękopisu, jednak nie uzyskałam odpowiedzi wykraczającej poza przypomnienie zasad udostępniania zbiorów BJ i odesłanie do istniejących – błędnych – opisów katalogowych.

nież na skanie dostrzegalne są różnice pomiędzy poszczególnymi kartami – wyraźnie widać nie tylko ubytki, lecz także przycięte marginesy górne i dolne. Za sprawą usunięcia części papieru bezpowrotnie utraciliśmy fragmenty pieśni (głównie początkowe i końcowe wersy), ale też tytuł zbioru.

Zathey nie przedstawił informacji na temat innej istotnej cechy – nie ma wzmianki o ewentualnym schemacie pisarskim, a tego brakowało zazwyczaj w „mniej starannych rękopisach lub kopiach do użytku osobistego", chociaż czasami może być już niewidoczny, albo ze względu na materiały użyte do jego stworzenia, albo przez jego późniejsze usunięcie, obecność tegoż mogła natomiast świadczyć na przykład o tym, że rękopis wyszedł z danego skryptorium lub nawet spod ręki jednego kopisty (zob. Géhin 2008: 70). Ze względu na wskazane wcześniej ograniczenia nie jestem w stanie stwierdzić obecności (lub braku) śladów, które mogłyby świadczyć o przygotowaniu stronic pod zapis. Zathey i Malicki nic o tym nie wspominali, ale ich zdaniem analizowany zabytek jest kopią (zob. Zathey, Malicki 1980: 81). Trafność tego ustalenia znajduje potwierdzenie w danych, które dotąd nie były uwzględnione. Już w pierwszym wersie k. 1r widać omyłkę kopisty – słowo *modlitwa* zapisano: *modlitw a*, ze względu na znaczne wytarcie trudno orzec, czy powstała ona wskutek błędnej antycypacji końcówki, czy może jakiejś zmiany. W rękopisie są też skreślenia wyrazów, obok nich, w tym samym wersie, wprowadzono inne słowa: *cziefkoſczy* zamieniono na *zaloſczy* (1r), *gdiſz* zdaje się również przekreślone, ale kopista nie wprowadził zamiennika (1v), *ktom* zmieniono na *bom* (2v). To niejedyne ślady jego pracy. Na k. 3r wyraz *rozumie* został dopisany między rządkami, nad wierszem wraz z oznaczeniami, gdzie powinien się znaleźć. W kilku miejscach widoczne są też ślady korekt dokonanych w trakcie pisania: zdarzało się kopiście nakładać jedną literę na drugą, jakby chciał poprawić kształt znaku lub być może go zastąpić (np. *kochanie* 1v, *w* 2r, 11w, *powaznemv* 4v), innym razem zmienił kreślone wcześniej słowo na przyimek, zapisując literę *o* bezpośrednio na wcześniej wstawionych znakach, które pozostają dość czytelne pod spodem (*po* 2r). Równie niestarannie poprawił wyraz na karcie 1v – uprzednio napisane *zecz* zmienił kopista na *zeſz*, dopisując długie *s* między *c* i *z*. Odnotować należy również podwojenie litery (*cchczacz* 2v, *wielkkie* 3r) – błąd tego rodzaju zalicza się do tzw. dittografii, powstających przy mechanicznym odwzorowywaniu tekstu (STL 1988: 94).

Omyłki i korekty rozłożone są dość równomiernie na przestrzeni całego rękopisu[7], nie w obrębie jednej karty, co może sugerować, że nie wynikały z chwilowej nieuwagi, lecz towarzyszyły procesowi przepisywania od początku do końca. Charakter

[7] Posługuję się tu terminem „rękopis" (nie „tekst"), ponieważ opisywana prawidłowość – rozkład omyłek i korekt – ma charakter kodykologiczny: dotyczy rękopisu jako materialnej całości, „jednostki kodykologicznej" (ang. *codicological unit*) w rozumieniu m.in. Johana Petera Gumberta, czyli zespołu składek, powstałego w toku operacji pisarskiej, nie zaś pojedynczego tekstu. (Zob. Gumbert 2004: 23).

tych śladów – opuszczenia, nadpisywanie liter, drobne przekształcenia – przemawia za tym, że mamy do czynienia z kopią, choć trudno ustalić, w jaki sposób została sporządzona: nie wiadomo, czy kopista przenosił wzrok między wzorcem a kartą, na której pisał, czy może spisywał tekst ze słuchu lub z pamięci, a każda z tych okoliczności inaczej tłumaczyłaby rodzaj popełnionych omyłek.

Spośród różnych metod i metodologii datowania rękopisów tą znacznie dokładniejszą niż na przykład datowanie na podstawie nośnika, a równocześnie nie tak kosztowną, jest analiza filigranów. Jak podaje Weronika Karlak, za jednym z największych kolekcjonerów znaków wodnych, Gerhardem Piccardem,

> porównanie filigranu znajdującego się na papierze datowanym oraz niedatowanym (przy identyczności w obu przypadkach motywu i jego rozmiarów) pozwala ustalić datę powstania papieru z dokładnością do ± 5 lat (Karlak 2019: 10).

To w tym okresie po produkcji papier miał zostać wykorzystany, choć w starszej literaturze przyjmuje się też 15 lat[8].

Już przy pierwszym zetknięciu z cyfrową reprodukcją moją uwagę przykuł widoczny na kilku kartach rękopisu filigran – odkrycie to było tym bardziej zaskakujące, że znak jest dość dobrze widoczny na fotografii[9], bez podświetlenia od spodu, czyli raczej w warunkach, które zwykle nie pozwalają na jego obserwację. Sama ta okoliczność nie jest bez znaczenia: widoczność filigranu może świadczyć o znacznym zużyciu lub osłabieniu struktury włókien papieru, zatem pośrednio informuje także o stanie zachowania i właściwościach fizycznych nośnika. Pełna analiza wymagałaby zastosowania specjalistycznych technik obrazowania, jak choćby systemu łączącego obraz powierzchniowy ze światłem bocznym i przechodzącym[10]. Mimo to fakt widoczności tego znaku wodnego otwiera możliwość wstępnej identyfikacji, która dostarcza cennych informacji korygujących dotychczasowe ustalenia.

W rozprawie J. Zatheya i M. Malickiego czytamy:

> […] zachowany w górnej części kart 3 i 4 filigran przedstawia lilię na tarczy i odpowiada w zupełności (choć jest nieco w górnej części przycięty) znakowi wodnemu, który niedawno określono jako „Bonarową", podając zarazem jako miejsce papierni Kraków, a jako datę powstania r. 1548 (Zathey, Malicki 1980: 80).

---

[8] Czasami także w nowszej: Roman Sosnowski i Piotr Tylus jako margines datowania na podstawie filigranu podają ok. 10–15 lat, uzasadniając to tym, że papier mógł jednak „jakiś czas przeleżeć i być użyty w późniejszym okresie" (Sosnowski, Tylus 2012: 51).

[9] Choć istnieją metody fotografii (np. obrazowanie *all-in-focus*), które – jak zapewniają autorzy opracowań – można zastosować i następnie odtworzyć wyraźny obraz filigranu (zob. Pramila, Keskinarkaus, Takala, Seppänen 2017).

[10] Coraz częściej do takiej analizy stosuje się specjalistyczne systemy obrazowania, np. WImSy (zob. Ou, Messier, Lian, Messier, Sethares 2023).

Passus ten zdecydowanie wymaga uwagi krytycznej – zwłaszcza sformułowanie „w zupełności" sugerujące pewność, co do której dostępny materiał nie uprawnia. „Lilia w tarczy, herb własny uszlachconego rodu mieszczan krakowskich Bonerów. Filigran z h. Bonarowa pochodzi z papierni w Balicach pod Krakowem" – to opis znaku wodnego, który przedstawiła Jadwiga Siniarska-Czaplicka (1969: 7)[11]. Badaczka wskazała, że filigrany te są spotykane w rękopisach z lat 1522–1605[12], w swojej pracy zawarła również ich reprodukcje (tabl. I-XIII). Zathey niestety nie wskazał, którą konkretnie wersję filigranu miał na myśli (w opracowaniu Siniarskiej-Czaplickiej jest 76 odrysów tegoż). Natomiast wspomniana wcześniej badaczka dodała, że znaki, które sygnowane są inicjałami „IH" (od nazwiska papiernika – Jana Hokermana), pochodzą z lat 1548–1555 (ibid.). Na filigranie znajdującym się w analizowanym rękopisie tych inicjałów nie dostrzegam, a znak widoczny na reprodukcji, który go zawiera, różni się również wielkością. Chociaż zgadzam się z J. Zatheyem, że ten znak wodny (według mnie obecnie wyraźniej widoczny na karcie 2v) przedstawia herb Bonarowa, uważam, że na bardzo szczegółowej, załączonej w rozprawie J. Siniarskiej-Czaplickiej, tablicy filigranów brak porównywalnego „w zupełności" odpowiednika. Nie można zapomnieć, że karty rękopisu zostały przycięte, co skutkowało utraceniem części znaku wodnego. To z kolei rodzi kolejny problem związany z rozpoznaniem jego ułożenia względem karty – nie ma pewności, czy to, na co teraz możemy spojrzeć, nie prezentuje się nam w orientacji odwróconej. Identyfikację utrudnia także to, że po obu stronach na papier nachodzi masa użyta do wypełnienia zniszczeń, zasłaniając fragmenty, które mogłyby dopełnić obraz ewentualnej tarczy herbowej. Pierwsi wydawcy nie podali też wymiarów filigranu. Ze względu na niemożność bezpośredniego oglądu rękopisu dane te pozostają jednak tylko hipotetyczne.

Historię papierni w Balicach już na początku XX w. przedstawił Jan Ptaśnik (zob. 1920), jednak to analizy Włodzimierza Budki uzupełniły wiedzę na temat tejm że, również o reprodukcje stosowanych w niej filigranów. Na jego prace powoływała się później J. Siniarska-Czaplicka, więc J. Zathey i M. Malicki mieli dostęp do tych ustaleń. Budka wyróżnił aż 10 odmian filigranu Bonarowa pochodzącego z balickiej papierni (Budka 1935). Co ciekawe, ten tak popularny (oznaczony w rozprawie badacza numerem 3), i też najbardziej zbliżony wyglądem (spośród pozostałych dziewięciu odmian) do zawartego w analizowanym rękopisie, pochodzi właśnie z 1521 r. (por. ibid.). Opisywany znak odnaleziono także w tabulaturze Jana z Lublina (1537–1548) (zob. Gancarczyk 1996: 51).

---

[11] Na tę rozprawę, jak i zawarte w niej reprodukcje znaków wodnych, powoływali się też J. Zathey i M. Malicki.

[12] Włodzimierz Budka ponad 30 lat przed wydaniem pracy Jadwigi Siniarskiej-Czaplickiej podał do druku artykuł, w którym zamieścił informację, że najwcześniejszą z odmian filigranu balickiego, jaką udało mu się odnaleźć, można datować na rok 1521 i pochodzi ona z „księ[gi] ziemi czechowskiej […] i druk[ów] Wietora" (Budka 1935: 39).

Zathey pisał: „Miejscem powstania naszego zbiorku był niewątpliwie Kraków, siedziba królowej Bony, otoczonej muzykami włoskimi […]" (Zathey, Malicki 1980: 81). Twierdzenie to przyjmuję, choć wymaga ono namysłu. I tu znowu z pomocą przychodzi analizowany wyżej filigran. Zathey nie przedstawił pełnego uzasadnienia swojej opinii, tymczasem papier podkrakowskiej papierni w Balicach był niezwykle popularny: „[…] rozchodził się szeroko po całej Polsce i poza jej granicami" (Budka 1935: 42). Ten fakt, pominięty przez pierwszych wydawców, może wykluczać jego użycie jako jednoznacznego wskaźnika proweniencji. Rozstrzygnięcie tej kwestii wymagałoby uwzględnienia dodatkowych danych, między innymi charakterystyki paleograficznej oraz językowej, a także ewentualnych informacji proweniencyjnych.

> Jeśli chodzi o pismo zabytku, to nosi ono wyraźnie wpływy pisma humanistycznego i, sądząc z porównania z innymi zabytkami epoki, pochodzi właśnie z połowy XVI w.,

piszą Zathey i Malicki (1980: 80), choć nie podają, z którymi utworami zestawili rękopis. Natomiast wnioski płynące z analizy pisma zwykle mają z natury charakter przybliżony, często o ograniczonej precyzji (zob. Sosnowski, Tylus 2012: 73). Analizowany manuskrypt wygląda na spisany jedną ręką. Litery są delikatnie i niekonsekwentnie pochylone w prawo, a ich kształt oraz sposób kreślenia mogą wskazywać na dążenie do zmniejszenia liczby ruchów ręki. Często są połączone (zwłaszcza w ramach sylab), oddzielnie natomiast zapisywane są nagłówki i niektóre wyrazy (na przykład w incipitach). Interesujący jest relief pisma – mimo fragmentaryczności rękopisu można stwierdzić, że jest nieregularny i uzależniony od segmentu. Widać to, gdy porównać na przykład nagłówek na pierwszej karcie z tekstem kolejnych pieśni.

Niejednoznaczność wcześniejszych ustaleń w zakresie określenia typu pisma widocznego w zabytku nie dziwi: technika kreślenia liter w tamtym okresie (jak i później) jest na tyle złożona, że kształt danej litery i sposób jej zapisu niejednokrotnie wskazują na różne tradycje piśmiennicze, co utrudnia klasyfikację. Wymownym świadectwem tej niejednorodności jest choćby litera *h*, kreślona na kilka różnych sposobów w obrębie analizowanego tekstu. Już na k. 1r widać *h* charakterystyczne między innymi dla kursywy humanistycznej (np. *Chczieyze*), ale częściej kopista zapisywał tę literę (zwłaszcza w połączeniu z *t*) jak w tekstach, których pismo określa się też jako kursywę postgotycką (por. Słowiński 1992: 55), z dwiema pętelkami, jedną u góry, na trzonku, drugą u dołu (np. *tho* 1r, *ktho* 1r, *thi* 1v) – ten wariant zdecydowanie dominuje w rękopisie. Czasami *h* występuje jedynie z pętelką na trzonku, zakończone nasadką tworzącą łuk zwrócony w lewo (np. *Przetho* 1r), lub bez tak wyraźnej pętelki, lecz z tym samym zwieńczeniem u dołu (np. *Zathim* 1v). Zauważyć można również wariant tej litery bez pętelki na trzonku, ale z ową u dołu (np. *Nyechze* 1v), a nawet z łukiem (półpętelką) na trzonku u góry i dołu (np. *themv* 2r).

Do interesujących liter należy zaliczyć również *d*, które występuje w postaci prostej, o zamkniętym (lub nieznacznie otwartym) brzuszku i bez pętelki (np. *donog* 1r, *Modulacio* 3r, nieco niestarannie, ale o zbliżonym charakterze też w słowie: *dzifz* 3v). Zdecydowanie przeważa jednak *d* uncjalne, z pętelką z lewej strony, o zamkniętym, okrągłym brzuszku, spotykane między innymi w polskiej kursywie postgotyckiej, w bastardzie humanistycznej (por. ibid.: 55 i 108), jak i wielu wcześniejszych bądź późniejszych krojach pisma. Na zdjęciu trudno dostrzec, iloma ruchami jest kreślone (np. *dobrze* 1r, *nyeodmyenyay* 1r, *iedno* 1r, *bedziecz* 1v, *oddacz* 2r, *zadnei* 2v, *dla* 3r, *gdi* 3v, *Modulatio* 4r, *Trudno* 4v).

Na kilka sposobów zapisywał kopista również litery *s* i *z*. Ta pierwsza najczęściej występuje w postaci długiej, o takiej też opadającej laseczce, przekraczającej linię wiersza – *ſ* (np. *miloſczy* 1r, *ſerczv* 1v, *trvdnoſczi* 2r). Pojawia się jednak też *s* krótkie (zwane okrągłym), otwarte u góry i u dołu (np. *spolv* 1r, *sama* 1v, *Pyesn* 1v). Kilka razy występuje też inna wersja tej litery (w wyrazach: *swoi* 3r, sprawila 3v, *smielye* 4r, *swem* 4r, *salienſt⟨wa⟩* 4v) – przypominające kształtem arabską „6", czyli *s* (również krótkie i zwane okrągłym), stanowiące „[n]ajpowszechniej w Polsce praktykowaną […] późnogotycką formę […], będącą uproszczoną odmianą znaku kaligraficznego" (ibid.: 61). Z kolei *z* najczęściej kreślił kopista na wzór gotycki – z opuszczoną pod linię pętelką lub ogonkiem (np. *Pyoſzbeczka* 1r, *Barzo* 1r, *Chczieyze* 1r). Taka forma tej litery była bardzo popularna i zauważa się ją – podobnie jak w analizowanym rękopisie – przede wszystkim w postgotyckiej ligaturze polskiego *sz*. Dość licznie występuje też charakterystyczna dla bastardy wydłużona postać humanistyczna *z* (np. *Przenikajacze* 1r, *naziemye* 1r, *Pomnyecz* 1r). Analogicznie do tego rzecz się ma z literą *r* – również kreśloną dwojako: w odmianie tzw. prostej (najczęściej) oraz okrągłej (zwanej też łamaną lub francuską). Pierwsza wersja, charakterystyczna dla pospiesznego typu pisma[13], pojawia się i w nagłówkach (np. *rosmislan⟨iv⟩* 1r, *Barzo* 1r, *Przenikayacze* 1r, *Druga* 1v, *Trzeczya* 2r), i w samych utworach (np. *wyernoſcz* 1r, *ſerczv* 1v, *prawie* 2r). Drugi wariant tej litery, który – zgodnie z zasadą zapisywania kodeksowej majuskuły gotyckiej – zalecano używać po literach okrągłych i nigdy na końcu (ibid.: 59 i 98), w analizowanym rękopisie występuje po literze *d* (np. *wzdradzie* 2v), *b* (np. *niedobrze* 2v) i *o* (np. *wktorem* 1v), choć nie zawsze (por. np. *adobrze* 1r, *obracz* 3r, *ktora* 1v, *pogorſeli* 3v).

O ile kształty liter zdradzają pewną swobodę w stosunku do wzorców kaligraficznych, o tyle abrewiacje wydają się bardziej ustabilizowane – kopista sięga po nie w przewidywalnych pozycjach. Stosuje suspensję końcowego *-m*, sygnalizowaną tyldą w formie łuczku nad ostatnią literą wyrazu, co odnotować można w następujących zapisach: *znã* 1v, *poznã* 1v, *Prawiẽ* 1v, *natẽ* 3r, *zobcziazeniẽ* 3r, *znã* 4v.

[13] Ten typ pisma charakteryzuje rękopisy, w których widać brak „starania o jakikolwiek efekt estetyczny". Przeznaczone było ono przede wszystkim na użytek osobisty (Šedivý 2009: 28).

Mieszany typ pisma trudno określić jako *stricte* humanistyczny, niemniej obserwacje te nie podważają spostrzeżenia J. Zatheya, że zabytek wykazuje wpływy właśnie tego duktu. Cechy paleograficzne, jakkolwiek niewystarczające jako samodzielna podstawa datowania, również nie stoją w sprzeczności z ustaleniami wynikającymi z analizy filigranu. Natomiast pełna charakterystyka sposobu prowadzenia pióra i kroju liter wymaga zestawienia zabytku z innymi rękopisami reprezentującymi zbliżony typ graficzny, na co w tym opracowaniu brak miejsca.

Zawartość rękopisu

„Oczywiście nie wiadomo, czy były tam jeszcze dalsze pieśni i [jak] wiele ich było w sumie, choć co najmniej chyba 15, sądząc z zachowanej numeracji" (Zathey, Malicki 1980: 78). Odczytawszy tekst, autorzy stwierdzili, że na zbiór składa się dziewięć utworów, z czego cztery „nieomal […] w całości". Ponadto, numerując utwory, wybrane wersy zinterpretowali jako incipity kolejnych pieśni, co miałoby potwierdzać ich tezę na temat liczby tekstów w zbiorze (zob. ibid.: 78–79). Numeracja ta, choć może sugerować pierwotny porządek i kompletność zbioru, nie stanowi jeszcze – wbrew sugestii badaczy – wystarczającej podstawy dla takich wniosków[14]. Po pierwsze nie wiadomo, czy te numery odpowiadają faktycznemu układowi pieśni, po drugie – brak pewności, czemu służy ta numeracja. Kolejne liczby rzymskie wpisane są na każdej karcie nieco z boku (trudno nazwać to marginesem), a zapisane słownie liczebniki umieszczono między rządkami. Czy numeracja jest pierwotna, czy wtórna – być może kopista chciał *post factum* uporządkować to, co zapisał, i niekoniecznie noty te odnoszą się do liczby utworów? Dlaczego równocześnie wpisał „Druga Pyesn", „Trzeczya Pyeſz⟨n⟩", „Czwartha" (tylko te słownie) i dodał cyfry rzymskie? Nie wiadomo także, jak doszło do spisania utworów, skąd kopista znał te pieśni, gdzie się z nimi zetknął, czy może zbiór jest jego autorstwa, czemu/komu miał służyć ten egzemplarz? Pytań jest wiele, a (p)odpowiedzi można szukać w utworach, choć te, jak powiedziałam wcześniej, zachowały się fragmentarycznie, karty są przycięte i – co najważniejsze w tym kontekście – rękopis zawiera sporo ubytków, a w wielu miejscach jest mało czytelny.

Szczególnie zastanawiające są słowa zapisane na k. 1r, które podaję w mojej transliteracji: „modlitw a kv rosmislan⟨iv⟩ | Barzo Przenikayacze szer= cze a⟨ze⟩ donog naziemye". Posiadane szczątkowe dane nie pozwalają rozpoznać funkcji tego

[14] Należy dodać, że ta numeracja i to rozróżnienie nie zgadzają się z tym, co przedstawili autorzy w transliteracji. Tam wyróżnili jeszcze, bez wystarczającego uzasadnienia, pieśń X (zob. Zathey, Malicki 1980: 87). Ponadto w opisie zabytku dwa razy wymienili pieśń XI – raz pisząc, że zachowała się w całości, by kilka słów dalej wymienić ją pośród tych, które zachowały się z „niewielkimi stratami" (zob. ibid.: 79).

urywka, być może jest to fragment tytułu zbioru. Ta hipoteza rodzi kolejne pytanie: czy rękopis zawierał jakąś modlitwę? Jeśli tak, to w jakiej konwencji była ona utrzymana, skoro w zabytku zawarto i wezwanie do bogini miłości – Wenus – i prośbę: „chcziei dopomocz wed | nie yw noczi" (3v), a także formułę pobożną: „panv bog⟨v⟩ dzie | kvye" (4r).

Nie tylko niekompletność tekstów każe zachować ostrożność wobec bardziej szczegółowych klasyfikacji gatunkowych, lecz także semantyczna nieostrość terminu „pieśń", zwłaszcza w kontekście literatury dawnej. Genetycznie związana z muzyką i często przeznaczona do wykonywania z towarzyszeniem tańca, jako jeden ze składników zbiorowych obrzędów, dość późno uzyskała autonomię jako forma literacka. Niejednokrotnie stosowano jednak nazwę gatunku w odniesieniu do jakiegokolwiek utworu lirycznego (STL 1988: 356). Natomiast sama pieśń długo absorbowała cechy innych form genologicznych (hymnu, ody, elegii, trenu), wykazując pewną płynność strukturalną, zróżnicowanie tematyczne i formalne (zwłaszcza w przypadku tych, które od późnego średniowiecza były kopiowane w anonimowych rękopisach lub drukowane w całych zbiorach) (SLS 1990: 566 i 575).

W rękopisie można odnaleźć słowa: *piosneczka* (1r), *pieśń* (1v, 2r), *modulacio* (3r) || *modulatio* (4r), *carmen* (4v). *Piosneczka* to słowo, jak podaje *Słownik polszczyzny XVI wieku*, stanowiące zdrobnienie od *piosnka* i synonim do *pienia* i *śpiewania* (SPXVI XXIV: 235). *Modulatio*/*Modulacio* to, jak można przeczytać w jednym ze źródeł *Słownika… – Dictionarium decem linguarum* Ambrosiusa Calepinusa – 'łagodne śpiewanie' (Calepinus Ambrosius: 668a), podobnie w *Słowniku łaciny średniowiecznej w Polsce*: 'śpiew, śpiewanie, melodia' (SŁŚ VI: 407). Znaczenia te odnoszą się zwłaszcza do akcentowania, modulowania, zmiany siły, wysokości i barwy głosu, można się więc zgodzić z J. Zatheyem, że: „[n]agłówki poszczególnych utworów podkreślają, iż przeznaczone były one do śpiewu" (Zathey, Malicki 1980: 79).

Spośród obserwacji pierwszych wydawców na szczególną uwagę zasługuje rozpoznanie jednego z wersów znajdujących się w analizowanym zbiorze i wskazanie innego źródła, w którym można go znaleźć. Spostrzeżenie to jest tym cenniejsze, że otwiera pytanie o szerszy kontekst literacki omawianych utworów. Nadto pokazuje, że analizowany rękopis zawiera przekaz pieśni, która dotąd znana była jedynie z tytułu/incipitu – pieśni wspomnianej przez Jana Kochanowskiego, lecz nieodnotowanej w żadnym ze znanych źródeł. Na pierwszej karcie widnieje pieśń o incipicie: „Chczieyze Pomnyecz adobrze baczicz | na-milyeyſza moya / na ſzlova ⟨kt⟩o= rezwa ſzoba spolv mowyela /". Ten sam wers odnajdujemy w Pieśni XVIII z pierwszej księgi *Pieśni ksiąg dwoje* Kochanowskiego[15]. To, że poeta znał ten utwór, utwierdziło

[15] To właśnie dlatego w niektórych wydaniach *Pieśni* poety z Czarnolasu odnaleźć można odsyłacz do artykułu Zatheya i Malickiego. Sprawdziwszy te, które ukazały się po roku 1980, zauważyłam, że jeśli już wers zawierający podany wyżej incipit był opatrzony przypisem, to najczęściej pojawiała się w nim informacja, że to fragment pieśni popularnej w czasach Kochanowskiego. Jednak

J. Zatheya w przekonaniu, że „[…] cały nasz zbiorek należy do najstarszych polskich pieśni miłosnych, znanego i współczesnego Kochanowskiemu repertuaru śpiewanego" (ibid.: 79).

Zofia Szmydtowa w rozprawie pt. *Przysłowia i zwroty przysłowiowe w utworach Kochanowskiego*, powołując się na pracę Stanisława Dobrzyckiego, który pisał o zainteresowaniu poety utworami popularnymi w jego czasach (i twórczością ludową w ogóle)[16], dodała: „[c]hodzi tu o piosenki świeckie, biesiadne" (Szmydtowa 1954: 31). Co ciekawe, jak pisze dalej badaczka, „z ogólnej liczby pięciu zachowanych [pieśni] aż cztery pochodzą od Kochanowskiego" (ibid.). Odnośnie do utworu z analizowanego tutaj rękopisu napisała jedynie, że wspomniany wers to fragment pieśni, która krążyła poza drukiem „w środowisku szlacheckim", znajdując później „oddźwięk w poezji Kochanowskiego" (ibid.: 32). Nie dotarłam do żadnej innej pracy, w której ktoś ponownie uczyniłby przedmiotem zainteresowania rękopis BJ Rkp. 9501 I.

Kwestia atrybucji i uwagi końcowe

Atrybucja dzieła należy do jednego z najtrudniejszych i najbardziej złożonych zadań filologicznych. Jak przekonuje Mirosława Hanusiewicz-Lavallee, nawet w przypadku tekstów drukowanych, opatrzonych paratekstami i stosunkowo dobrze udokumentowanych źródłowo, bywa ona błędna i trwa w obiegu przez dziesięciolecia (Hanusiewicz-Lavallee 2023). W odniesieniu do analizowanego rękopisu trudność ta wydaje się zwielokrotniona przez jego charakter gatunkowy i funkcję: mamy do czynienia z kopią pieśni – na co wskazuje szereg wskazanych wcześniej przesłanek, ponadto pieśni miłosne funkcjonowały w kulturze dawnej przeważnie jako utwory anonimowe, po wielokroć przepisywane.

Zathey czynił pewne sugestie dotyczące osoby możliwego twórcy lub raczej skryptora-kopisty, wskazując – choć jeszcze bez dostatecznego uzasadnienia – na „niewątpliwe", jak twierdził, miejsce powstania: Kraków. Pisał:

> […] Kraków, […] ruchliwy ośrodek muzyki kościelnej przy katedrze na Wawelu, z działającym w niej organistą Mikołajem z Chrzanowa, którego niewątpliwie

w obu wydaniach wskazanych w przypisie nr 1 w odpowiednim miejscu odnalazłam odsyłacze do artykułu wyżej wspomnianych badaczy. Z kolei Jerzy Ziomek pisał: „Warto na ten zbiór zwrócić uwagę, a zwłaszcza na pieśń I […]. Przywołuje ją bowiem Kochanowski […]" (Ziomek 1987: 191–192).

[16] Choć, jak zaznaczał Aleksander Wilkoń, „[n]iewiele możemy powiedzieć o ludowości w XVI wieku; teksty, które znamy z kancjonałów, tkwią mocno w średniowieczu". Natomiast „[l]udowość nie stanowi integralnego składnika poezji Kochanowskiego. Tworzy raczej stylistyczne enklawy […], dostosowane do tematu i gatunku utworu czy jego fragmentu" (Wilkoń 2004: 113).

interesowały także i pieśni miłosne, zapewne głównie w okresie bliskim zawarcia przezeń małżeństwa (ok. 1526 r.) (Zathey, Malicki 1980: 81).

Następnie za Władysławem Pociechą wymienił autor szereg muzyków królowej Bony, całość kończąc informacją, że innym pozostawia „bliższe zajęcie się wzorami lub podobieństwami wcześniejszych i późniejszych tekstów oraz ich poetyckiej budowy" (ibid.). W odniesieniu do kopisty pisał też:

Rymy są raczej ubogie, co mogłoby wskazywać na może niezbyt wielkie wyrobienie autora w sztuce poetyckiej lub na skrępowanie przy oddawaniu w języku polskim wzoru tłumaczonego z obcego języka[17] (ibid.).

Natomiast M. Malicki, analizując język zabytku, stwierdzał:

Ogólnie biorąc, jest to tekst wyszły spod pióra człowieka wykształconego, jest bowiem gładki, wcale potoczysty, ale też nie odbiegający w sposób widoczny od powszechnej normy. Podobnie i o wykształceniu literackim naszego autora niewiele można powiedzieć. Pewne jest tylko (tytuł ostatniej zachowanej we fragmencie pieśni: *Alia, carmen elegiacum*), że znał twórczość Owidiusza. Czy jednak czytał np. Dantyszka lub Janickiego – nie wiemy[18] (ibid.: 84).

Kwestię atrybucji również należy na obecnym etapie badań odłożyć: materiał dowodowy jest niewystarczający, by formułować wnioski wykraczające poza hipotezę.

---

[17] Załączona do artykułu autorów tablica rymów jest dla mnie nieczytelna i niejasna. Nadto w miejscach, gdzie karty uległy uszkodzeniu, M. Malicki zdecydował się na uzupełnienie nieczytelnych fragmentów. Porównawszy zaproponowane lekcje z wielkością przestrzeni pisarskiej na poszczególnych kartach, można zauważyć, że niektóre propozycje nie zmieściłyby się w danym miejscu (np. na karcie 2v, w drugim wersie po słowach „dziwyacz ſzie ma" zabytek jest uzupełniony masą. Dziś jest to niemożliwe do odczytania. Malicki, bez uzasadnienia, proponował następującą lekcję: „mila thobie". Na tej samej karcie zasugerowawszy się rzymską numeracją dopisaną przez kopistę w rękopisie, badacz odczytuje: „IIII". Lekcji tej nie przyjmuję, gdyż sądzę, że niekoniecznie numery te oznaczają kolejne pieśni. Zresztą w tym miejscu majuskuła *T* nachodziła prawdopodobnie na ten numer i nie ma pewności, czy w związku z tym liczba: „IIII" zmieściłaby się tam).

[18] Ten komentarz Malickiego dotyczy języka, nie można jednak mówić o powszechnej normie w dobie kształtowania się tegoż. Ponadto kopista niekoniecznie musiał znać twórczość Owidiusza – wskazany dowód jest niewystarczający. W tym miejscu można dodać, że nie dziwi również występowanie w analizowanych utworach imienia Wenus. Był to motyw, który „najliczniej występ[ował] w śpiewniczkach" (zob. Kotarska 1970: 108). Wcześniej pisał o tym Karol Badecki, ale w odniesieniu do utworów przeważnie o wiek starszych niż te z analizowanego rękopisu: „Wpływowi klasycznemu ulegały te liryki tylko pośrednio, przez rozczytywanie się ich autorów w poematach polskich humanistów; bo częste reminiscencje o Kupidynie, Wenerze czy innych boginiach starożytności nie wymagały koniecznie gruntownego oczytania w oryginalnych dziełach klasycznych" (Badecki 1936: 19).

Z pewnością prezentowane uwagi wymagają dalszych, bardziej pogłębionych studiów z wykorzystaniem oryginalnego materiału źródłowego: systematycznego zestawienia z innymi przekazami pieśni tego typu oraz analizy muzykologicznej[19], która pozwoliłaby też ocenić jego związki z XVI-wieczną kulturą muzyczną i ustalić, czy zachowane fragmenty noszą ślady konkretnej tradycji wykonawczej. Niniejszy artykuł jest zatem nie tyle zamknięciem, ile otwarciem pola dla przyszłych, wieloaspektowych badań nad tym wyjątkowym zabytkiem.

Źródła

Modlitwa ku rozmyślaniu barzo przenikayącze szercze aże do nóg na ziemye, [XVI w.], Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Rkp. 9501 I, Biblioteka Cyfrowa, [on-line:] https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/564100/edition/ (dostęp: 21 I 2026).

Literatura

Badecki K., 1936, *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany*, „Zabytki Piśmiennictwa Polskiego", t. 7, Lwów.

Budka W., 1935, *Papiernia w Balicach*, „Archeion" t. 13, s. 30–50.

Calepinus Ambrosius, *Dictionarium decem linguarum*, oprac. A. Nath-Dokurno, P. Potoniec, P. Małek, [on-line:] https://rcin.org.pl/Content/62806/WA248_82567_SPXVI_cale2pinis-diction_0.pdf (dostęp: 21 I 2026).

Gancarczyk P., 1996, *Uwagi kodykologiczne o tabulaturze Jana z Lublina (1537–1548)*, „Muzyka" t. 41, nr 3, s. 45–58.

Géhin P., 2008, *Jak czytać rękopis średniowieczny*, tłum. B. Spieralska, Warszawa.

Górski K., 1955, *Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt*, Wrocław.

Gumbert J.P., 2004, *Codicological Units: Towards a Terminology for the Stratigraphy of the Non-Homogeneous Codex*, „Segno e Testo" t. 2, s. 17–42.

Hanusiewicz-Lavallee M., 2023, *Kto napisał* Zwierzciadło człowieka krześcijańskiego*? O pierwszych jezuickich tłumaczach pism Ludwika z Granady*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce" t. 67, s. 105–127, https://doi.org/10.12775/OiRwP.2023.04.

Karlak W., 2019, *Od Elyana do Baumanna. Filigrany w drukach oficyn wrocławskich do końca XVI wieku, zachowane w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu*, „Rocznik Muzeum Papiernictwa" t. XIII, s. 9–34.

Klimek-Grądzka J., 2024, *Rewizja w badaniach historycznojęzykowych – inspiracje i możliwości*, „Forum Lingwistyczne" t. 12, nr 2, s. 1–13, https://doi.org/10.31261/FL.2024.12.2.18.

Kotarska J., 1970, *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce*, „Seria Monografii – Gdańskie Towarzystwo Naukowe", nr 33, Gdańsk.

[19] Zdaniem J. Zatheya i M. Malickiego melodia jednej z pieśni analizowanego zbioru znajduje się w *Tabulaturze organowej Jana z Lublina* (zob. Zathey, Malicki 1980: 82).

Mayenowa M.R., Wilczewska K. (oprac.), 1991, przy udziale B. Otwinowskiej, M. Cytowskiej, *Objaśnienia*, [w:] J. Kochanowski, *Pieśni*, Wrocław–Warszawa–Kraków.

Michałowska T., 2020, *Średniowiecze*, „Wielka Historia Literatury Polskiej", Warszawa.

Ou E., Messier P., Lian R., Messier A., Sethares W., 2023, *The Watermark Imaging System: Revealing the Internal Structure of Historical Papers*, „Heritage" t. 6, nr 7, s. 5093–5106, https://doi.org/10.3390/heritage6070270.

Pramila A., Keskinarkaus A., Takala V., Seppänen lvT., 2017, *Extracting Watermarks from Printouts Captured with Wide Angles Using Computational Photography*, „Multimedia Tools and Applications" t. 76, s. 16063–16084, https://doi.org/10.1007/s11042-016-3895-z.

Ptaśnik J., 1920, *Papiernie w Polsce XVI wieku*, Kraków.

Siniarska-Czaplicka J., 1969, *Filigrany papierni położonych na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej od początku XVI do połowy XVIII wieku*, „Książka w Dawnej Kulturze Polskiej", 15, Wrocław–Warszawa–Kraków.

SLS: T. Michałowska (red.), *Słownik literatury staropolskiej*, Warszawa–Wrocław–Kraków 1990.

Słowiński J., 1992, *Rozwój pisma łacińskiego w Polsce XVI–XVIII wieku: studium paleograficzne*, Lublin.

SŁŚ: *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, red. M. Plezia (t. I–VI), K. Weyssenhoff-Brożkowa (t. VII), K. Weyssenhoff-Brożkowa, M. Rzepiela (t. VIII), Wrocław–Kraków 1953–2024.

Sosnowski R., Tylus P., 2012, *Co mówią stare rękopisy*, „E-Fibula", 1, Kraków.

SPXVI: *Słownik polszczyzny XVI wieku*, red. komitet redakcyjny (t. I–IV), M.R. Mayenowa (t. V–XVII), F. Pepłowski (t. XVIII–XXXIV), K. Mrowcewicz, P. Potoniec (t. XXXV–XXXVI), red. P. Potoniec (t. XXXVII), K. Mrowcewicz (t. XXXVIII–XXXIX), Wrocław–Warszawa–Kraków 1966–2021.

STL: J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, „Vademecum Polonisty", Wrocław 1988.

Szczerbicka-Ślęk L. (oprac.), 2008, *Wstęp*, [w:] J. Kochanowski, *Pieśni*, Wrocław–Warszawa–Kraków.

Šedivý J., 2009, *Terminologia opisu i analizy paleograficznej*, tłum. J. Kaliszuk, „Z badań nad książką i księgozbiorami historycznymi", t. 3, Warszawa, s. 21–54.

Szmydtowa Z., 1954, *Przysłowia i zwroty przysłowiowe w utworach Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 45/1, s. 30–60.

Wilkoń A., 2004, *Dzieje języka artystycznego w Polsce. Renesans*, „Podręczniki i Skrypty Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach", nr 39, Katowice.

Zathey J., Malicki M., 1980, *Nieznane pieśni miłosne polskie z połowy XVI wieku w rękopisie Biblioteki Jagiellońskiej*, „Archiwum Literackie" t. 23, „Miscellanea staropolskie" 5, s. 77–93.

Ziomek J., 1987, *Literatura Odrodzenia*, „Dzieje Literatury Polskiej", Warszawa.

Old Polish Love Songs in Manuscript BJ Rkp. 9501 I from a Philological Perspective: A Revision of Findings

Abstract

This article presents a philological analysis of a fragmentary 16th-century manuscript containing Old Polish love songs. Currently held in the repository of the Jagiellonian Library, this artifact has been described only once, nearly half a century ago. The aim of this study is to reintroduce the manuscript to contemporary scholarship. The article incorporates codicological and palaeographic data that were either omitted or insufficiently detailed by its first editors, Jerzy Zathey and Marian Malicki. Ultimately, a re-examination of the manuscript highlights critical areas that require further scholarly investigation.