
EWA SŁAWEK

Uniwersytet Śląski, Katowice

ORCID 0000-0002-4566-4789

O pojęciu idiostylu translatorskiego (na materiale utworu Krzysztofa Bartnickiego pt. *Garutko sobotniej ropy, czyli Jana Kochanowskiego „Pieśni świętojańskiej o Sobótce”* (1586) spolszczenie w sześć par prawie tekstów)

Nie sposób nie uznać, iż wobec rozmaitych eksperymentatorskich praktyk artystycznych i translatorskich (w tym transmedialnych), które charakteryzują współczesną sztukę (zob. Brzostowska-Tereszkiewicz 2017: 35–54; 2018: 77–97), powinniśmy w pracach nad językiem ich autorów, jeśli takie próby zechcemy podjąć, przyjąć inną, niż dotychczas stosowaną w klasycznych badaniach nad tym zagadnieniem, postawę interpretacyjną. Twórczość takich artystów jak Krzysztof Bartnicki (tłumacz i pisarz, autor jedyne go pełnego przekładu na język polski *Finnegans Wake* J. Joyce’a (zob. Bartnicki 2012) – najbardziej ekstremalnego w dziejach eksperymentu lingwistyczno-literackiego, laureat nagrody „Literatury na Świecie” oraz Literackiej Nagrody „Gdynia” za powieść *Myśliwice*. *Myśliwice* (Bartnicki 2021), autor *Fu wojny* (Bartnicki 2012) – nietypowego traktatu o przekładzie opartego na starożytnych tekstach o sztuce tłumaczenia, dopełnionych, w przypisach, materiałem z własnej pracy nad dziełem Joyce’a, a także autor niewydanych tłumaczeń wierszy Leśmiana) bez wątpienia stawia przed nami takie właśnie zadanie. Pełna rozmachu i twórczej inwencji działalność translatorska i pisarska tego autora mieści się bowiem w kręgu tych amorficznych zjawisk literackich, które stosując zasadę różnorodności i nieprzystawalności języków, stylów i gatunków, są szczególną formą ekspresji synkretycznego światopoglądu artystycznego. Ostatnio opublikowane kolejne dzieło Bartnickiego

pt. *Garutko sobotniej ropy, czyli Jana Kochanowskiego „Pieśni świętojańskiej o Sobótce”* (1586) *spopolszczenie w sześć par prawie tekstów* (Bartnicki 2023) niewątpliwie mieści się w obszarze takich właśnie zjawisk, co sprawia, że w stosunku do tego rodzaju twórczości i tego typu twórców trudno zastosować pojęcie idiosylu¹ w jego przyjętym dotychczas znaczeniu. Książka ta naszym zdaniem przynależy w dużej mierze do rozległego i wewnętrznie zróżnicowanego pola praktyk artystycznych, które określa się jako przekład eksperymentalny (Brzostowska-Tereszkiewicz 2018: 77–97) i w którym oprócz wielu innych awangardowych zjawisk mieszczą się również takie wielotworzywowe (tekst da się zaśpiewać, a jego treść ilustrują rysunki Macieja Sieńczyka) i wielojęzyczne hybrydy językowe, jakie między innymi zawiera utwór Bartnickiego. Tekst ten można byłoby uznać za przykład pewnego rodzaju translatofonii czy przekładu fonetycznego / fonologicznego, zaś w polskiej terminologii zbliżałby się do „similofonów” i „fonet” (Barańczak 2008). Autor łączy tu swoje umiejętności translatorskie z warsztatem pisarza, co z całą pewnością wymaga od badaczy języka autorów przyjęcia uwspółcześnionej postawy badawczej i zastosowania zmodyfikowanego warsztatu analitycznego. Metodologia lat 80. i 90. już tutaj nie wystarcza. Potwierdzając tym utworem skalę swoich translatorskich i pisarskich talentów, Bartnicki równocześnie poszerza pole swej artystycznej aktywności, eksperymentując w sferze słowa, rytmu i rymu.

* * *

Pozostając nadal w kręgu idiolektologii, proponujemy uzupełnić jej przestrzeń badawczą o rozważania nad językiem autorów, których twórczość pisarska wyrasta z doświadczeń translatorskich i pozostaje z nimi stale spleciona. Indywidualny język Bartnickiego stanowiłby właśnie ten rodzaj idiosylu, który

¹ Pojęcie to zajmuje centralne miejsce w stylistyce językoznawczej, natomiast w badaniach nad językiem autorów funkcjonuje przede wszystkim termin *idiolekt* (zob. Kozłowska 2009: 11–131; 2011: 89–107). Bliskie nam jest zwłaszcza takie rozumienie idiosylu, jakie proponuje w swoich pracach Stanisław Gajda. Dla tego badacza idiosyl to nie tylko zespół swoistych i niepowtarzalnych cech stylistyczno-językowych pisarstwa artystycznego konkretnej jednostki, która daje materiałowi treściowemu i językowemu konkretną postać. „[...] idiosyl – jak pisze – to humanistyczna struktura tekstu. Jest to najpierw sposób widzenia świata, a potem obróbka tworzywa” (Gajda 1988: 25). Styl osobniczy to „struktura wypowiedzi jako całości poznawczo-pragmatyczno-semiotycznych, relatywizowanych do kulturowego (historyczno-społeczno-językowego) i psychicznego kontekstu” (Gajda 1996: 251). W duchu koncepcji Gajdy podkreślamy fakt, iż idiosyl jest pochodną skomplikowanej relacji, jaka łączy autora ze światem (wraz z jego historycznym i społecznym zapleczem), a także wskazujemy na ściśle powiązanie idiosylu z osobowością autora, która jest wyposażona w określony typ wyobraźni.

konstytuuje się i wykształca – co chcemy tu szczególnie wyeksponować – poprzez przekłady. Formuje się on i wypracowuje w pracy tłumaczeniowej (głównie z języka angielskiego), która stanowi jądro jego twórczości. Można powiedzieć, że rozległa działalność translatorska, jakiej oddaje się autor *Garutko...*, w dużej mierze stymuluje go i tworzy jako pisarza. Doświadczenie, jakie zdobył podczas tytanicznej pracy nad tłumaczeniem uchodzącego za nieprzekładalne dzieła irlandzkiego pisarza, ma tu zasadnicze znaczenie – dzieła napisanego po angielsku (z domieszką irlandzkiego i staroceltyckiego), zawierającego masę odniesień do innych dzieł. Wszystko to pozwala nam nazwać taki idiostyl idiostylem translatorskim. Mimo pojawiających się także w Polsce translacyjnych praktyk eksperymentalnych teren ten pozostaje nierozpoznany i właściwie jest nieobecny w naszym dyskursie naukowym. Zapewne brak tutaj metajęzyka, za pomocą którego można byłoby dobrze opisać specyfikę tego fenomenu oraz uporządkować jego problematykę w sposób metodologicznie przejrzysty.

Kiedy decydujemy się wyjść naprzeciw tym potrzebom, musimy podjąć próbę zdefiniowania takiego idiostylu. Naszym zdaniem byłby to taki indywidualny język pisarza, na którego postać w zasadniczy sposób wpływa całość jego kompetencji językowo-kulturowej w kilku językach (tj. w językach wyjściowych i języku docelowym), a która, dodajmy, jest twórczo wykorzystywana i przetwarzana, służąc innowacyjnej kreacji. Nie bez przyczyny zatem książka Bartnickiego ukała się w Wydawnictwie Biblioteki Śląskiej – „cudotwórczym miejscu rozszerzania słownika i przekładu słów obcych na swoje i swojskie” (Kałużek 2023: 87), w serii *BIBLIOTHECA TRANSLATA*, której celem jest rozbudowa polszczyzny, jej rozwijanie i pomnażanie poprzez działalność przekładową.

Bez wątpienia *Garutko...* spełnia z naddatkiem ambitne cele, jakie stawia sobie Wydawnictwo Biblioteki Śląskiej, trudno jednak uznać ten tekst za przykład pracy translatorskiej w tradycyjnym rozumieniu słowa *przekład*. Mimo wszystko zarówno tytuł utworu, jak i towarzyszące tekstowi komentarze Jerzego Jarniewicza (2023: 7–8) i Aleksandra Nawareckiego (2023: 79–85) kierują naszą uwagę w stronę sztuki tłumaczenia. W słowie wstępnym do książki pt. *Fragment wypowiedzi publicznej* Jarniewicz nie pozostawia w tej sprawie wątpliwości. Przywołując przykłady uwspółcześniania dawnej literatury angielskiej, upomina się o podobne działania w obszarze polskiej literatury. „Czemu nie tłumaczy się na współczesną polszczyznę Biernata z Lublina, Reja, Kochanowskiego czy Szymonowica” (Jarniewicz 2023: 7) – pisze. Takie działanie – argumentuje – służy zarówno dawnej, jak i najnowszej literaturze. „Nowa wersja nie zdeletuje wersji pierwotnej, będzie dla niej pocałunkiem życia” (Jarniewicz 2023: 8). W podobnym duchu

wypowiadają się także teoretycy przekładu, którzy widzą jego miejsce w obrębie językoznawstwa antropologicznego:

[...] wcześniej dokonane przekłady wielu tekstów powinny być regularnie uwspółcześniane po to, żeby zmieniające się w czasie całe społeczności mowne nie zatraciły zrozumienia ważnych tekstów, na których jest oparta ich kultura [...]. Regularnemu uwspółcześnianiu powinny podlegać wszystkie zasadnicze dla danej kultury teksty, które oryginalnie nie powstały w języku danej społeczności (w tym przede wszystkim kanoniczne teksty kultury...) oraz teksty, które co prawda powstały w języku danej społeczności mownej, ale jej język i kultura od tamtych czasów tak bardzo się zmieniły, że teksty te są zrozumiałe słabo bądź są całkiem niezrozumiałe dla współczesnego odbiorcy (Chruszczewski 2018: 86).

Celem osobliwego tłumaczenia *Pieśni o Sobótce* Jana Kochanowskiego, którego dokonał Bartnicki, nie jest wyłącznie chęć uwspółcześnienia utworu, bo jego język pozostaje wciąż zrozumiały dla dzisiejszego czytelnika. Dzieło to ma jeszcze inne przesłanie. Jeśli jest pocałunkiem, o którym mówi Jarniewicz, to jest to pocałunek szczególny. Autor dokonuje bowiem „przekładu” wierszy polskiego renesansu na wiele języków współczesnej kultury.

O tym, jak kontrowersyjna jest funkcja, jaką potencjalnie ma pełnić ten „przekład”, świadczy dyskusja, która odbyła się 21 października 2023 roku w sośniewieckiej Mediatece w ramach festiwalu „Przestrzeń słowa”. Rozmawiano wtedy na temat tego, czy ten odważny, jeśli nie brawurowy akt, jakim jest książka Bartnickiego, ma rzeczywiście moc odświeżenia renesansowego utworu. Dyskusja nosiła znamieny tytuł: „JAN KOCHANOWSKI: PRZEBUDZENIE: Uwspółcześnianie klasyki – ożywianie literatury czy akt barbarzyństwa?”².

* * *

W posłowie do *Garutko...* Aleksander Nawarecki rozwija myśl Jarniewicza, objaśniając obszernie dzieło Bartnickiego. Z przyjętej przez nas perspektywy badawczej, jaką stanowi próba opisu idiosylu pisarza, zasadnicze znaczenie ma fakt, iż Nawarecki posługuje się tu określeniem „translatorski zabieg”. Zdaniem katowickiego badacza „zabieg” ten polega na tytułowym „spopolszczeniu” *Pieśni o Sobótce* Jana Kochanowskiego „pod rytmy i rymy 12 hip-hopowych standardów

² Informację o debacie podała „Gazeta Wyborcza” z 13 X 2023 roku.

(9 anglosaskich i 3 rodzimych)” (Nawarecki 2023: 80). Oznacza to, iż Bartnicki przy użyciu swojego warsztatu translatorskiego poddał XVI-wieczny utwór niezwykłej transformacji, która w sposób wyjątkowo oryginalny go uwspółcześnia. Czyni go bowiem, co trzeba tu wyraźnie wyeksponować, a co wydaje się zadaniem karkołomnym, możliwym do zaśpiewania według konkretnego wzorca. U dołu każdej strony autor umieścił kod dostępu do konkretnego utworu muzyki popularnej (piosenki hip-hopowej, pieśni rockowej i hardrockowej itd.). Zatem sposób, w jaki autor postępuje z tekstem oryginału, jak go przekształca, jak go deformuje, czym uzupełnia, podporządkowany jest utrzymaniu linii melodycznej i rytmu danego utworu muzycznego. W efekcie rozmaitych działań, które podejmuje Bartnicki, „powstają – jak pisze Nawarecki – angielsko-polskie i zarazem renesansowo-rapowe hybrydy” (Nawarecki 2023: 80), co już jest, dodajmy, wystarczająco spektakularnym wyzwaniem. Inwencja twórcza Bartnickiego w tym miejscu bowiem się nie kończy. Jego warsztat jest znacznie bogatszy. Autor „nie skupia się na raperskim przekładzie staropolskich wierszy, raczej dokonuje syntezy obu rzeczywistości, a zarazem poddaje je permanentnej demolce” (Nawarecki 2023: 82).

I także w tej materii trudno nie przyznać badaczowi racji. Rzeczywiście, ma tu miejsce dekonstrukcja obu tekstów kultury, której towarzyszy twórcza „obróbka” tego, co zostało wcześniej zdemolowane. Bartnicki bowiem już to identyfikuje się z tymi dwoma tekstami, już to spektakularnie się od nich dystansuje. W efekcie powstaje tekst, który rzeczywiście „spopolszcza” utwór polskiego renesansu, czyli poprzez pełne autorskiej kreacji „tłumaczenie” na języki kultury masowej (*pop culture*) odświeża go i uwspółcześnia, przybliżając go tym samym młodemu czytelnikowi. Na pojawiające się w tym miejscu zasadnicze pytanie, w jaki sposób autor dokonuje twórczej modyfikacji obu tekstów, przyjdzie nam odpowiedzieć później. Na razie możemy co najwyżej próbować rozpoznać główny kierunek, w którym podąża Bartnicki, oraz podjąć się próby wskazania na instrumentarium, którym się posługuje. Szybko spostrzegamy, że w sposób spektakularny zderza lub spaja ze sobą elementy pochodzące z różnych tradycji, z odległych od siebie planów czasowych i kulturowych, równocześnie je zniekształcając i przetwarzając. Żeby to zobaczyć, porównajmy ze sobą fragmenty dwóch pieśni Kochanowskiego z *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* (Kochanowski 1958: 347–364) z ich „przekładem” autorstwa Bartnickiego.

Oto przykład pierwszy:

PANNA II

To moja nawiętsza wada,
Że tańczę barzo rada;
Powiedzcież mi, me sąsiady,
Jest tu która bez tej wady?
Wszystki mi się uśmiechacie,
Podobno ze mną trzymacie;
Postępujmyż tedy krokiem,
Aleć nie masz, jako skokiem
Skokiem taniec nasnadniejszy,
A tym jeszcze pochopniejszy
Kiedy w bęben przybijają,
Samy nogi prawie drgają.
(Kochanowski 1958: 349)

PIEŚŃ 2 – TANIEC, mel. (1991):

Kris Kross

Jump

(tan! tan!) juści to, juści to wada
(dał los) acz, sąsiady, jest tu kto bez tej
no powiedzcie: świętej pośród wad?
jam jest wielce rada (tan! tan!)
pochopna a snada (tan! tan!)
nawiętsza z wad, lansada (tan! tan!)
pal skos, lambada (tan! tan!)

nie próbujcie teraz (nie)
zawodzić ją w spis lutyh wad
miły świat, kiedy swat gnie do samby, co
pomimo lat
zda się jak wamp (mniam!) w swingu i szary
tramp
wziął z wutli łyki na tremor i sunie wiking
w tan
skok daj, rolę graj! służy zdrowiu haj
tak gna do morfin-endorfin w-to-mi-gnaj
[...]
co nastąpi, gdy napompi się żyła w zompi
merengi drap, obłapcap i żyto siąpi [...]
(Bartnicki 2023: 19)

A to przykład drugi:

PANNA VII

Panna VII PIEŚŃ 7 – POLOWANIE

mel. (1991): **Red Hot Chili Peppers**

Give It Away

Paf! paf!

Próżno cię patrzam w tym kole
Twoja, miły, rozkosz pole;
A raczej zwierzę leśny bijesz,
Niż tańczysz albo pijesz.
[...]
Wolałabym też tym czasem

Próżno patrzę cię w tym kole twoja mama
Próżno patrzę cię w tym kole twoja swacha
Próżno patrzam cię w tym kole, twoja panna
Poszedłeś zwierza gnać i będziesz w lesie aż do rana
Ja najbardziej bym tak chciała, żebyś był tu
Ja najbardziej bym tak chciała, żebyś był tu
Ja najbardziej bym tak chciała, żebyś był tu

Gdziekolwiek pod gęstym lasem
Użyć z tobą towarzystwa,
Pomogę ja i myślistwa.

Lecz cóż, muszę w gęszcze, gdzieś schowan z flintą

Czego miłość nie przywyknie?
Już go trafię, gdy pies krzyknie
Gdzie zajeżdżać zającowi
Mając charty pogotowi.
[...] (Kochanowski 1958: 355–356)

A ja las znam, jak pies krzyknie, już ja trafię
Zajadę zająca na farbie
Zgotuję charta, co go narwie
Wiele nie pokniami gach, nie kipnie jak wraz padnie

Ogary w łaj, ogary w łaj, ogary w łaj dam
[...]

I kto wie, kto tu jest jegier – kto gra, kto wie?

Świat jest pełen cymes-grupies, biznes-metres,
Mały stres, że znasz ich adres
Dystres jest (ciut), że zachcesz imprez
Rzekniesz mi, po nich, niech mnie pies!
Więc gnam, żeby cudzes nie zachajtał
Mam plan, żeby nikt cię nie zaachał
[...] (Bartnicki 2023: 45)

Bartnicki, w odróżnieniu od oryginału, tytułuje swoje pieśni, co z jednej strony pozwala mu na opis konkretnej sytuacji fabularnej, zaś z drugiej sprawia, że całą treść jesteśmy skłonni odczytać metaforycznie. W *Pieśni 2* razem z autorem wykonujemy wtedy „skok” (tytułowy *Jump*) na głęboką wodę różnych dyskursów, natomiast w *Pieśni 7* udajemy się na polowanie, z tym że jest to „polowanie” na słowa, języki, kultury. Nie mamy więc tu do czynienia z przekładem na współczesną polszczyznę, lecz obcujemy – przypomnijmy – z tłumaczeniem na różne języki i ich odmiany, tak historyczne, jak i środowiskowe. W przytoczonym wyżej fragmencie *Pieśni 2*, w rapowym rytmie piosenki amerykańskiego zespołu z lat 90. (jego nazwa znajduje się pod tytułem pieśni), z zachowaniem typowych dla tego nurtu muzyki wewnętrznych rymów, dokonuje się swoista synteza rustykalnego świata oryginału (obecne są dosłowne cytaty z tekstu Kochanowskiego wraz z historycznymi formami gramatycznymi) ze światem globalnej współczesności. XVI-wieczny taniec przechodzi tu w sambę i swing, aby następnie przerodzić się w hip-hopowy jump. Bartnicki zwraca uwagę na wizualny porządek poszczególnych wersów, często używając wyrazów o skrajnie różnej łączliwości znaczeniowej. Taki zabieg bez wątpienia służy oddaniu rapującej melodii piosenki Krisa Krossa.

Najistotniejsze jest jednak to, że obie rzeczywistości, zarówno ta z renesansowego wiersza, jak i ta ze świata rapu, nie funkcjonują tu w swojej kanonicznej postaci, lecz w sposób unikatowy zostają zdeformowane. Z oryginałów Kochanowskiego autor zachowuje tylko niektóre wyrażenia językowe. Dostosowując się do wymogów rytmu tytułowych piosenek, przytacza je nie tylko w zupełnie innym porządku, ale i w niekompletnej postaci, umieszczając w dowolnych miejscach tekstu. W obręb już mocno zniekształconej rzeczywistości XVI-wiecznego utworu wprowadza następnie nowe elementy: w *Pieśni 2* są to przede wszystkim stereotypowe leksemy języka folkloru oraz typowe dla tej twórczości refreny. Sięgając po anglicyzmy i eksperymentując z ich formą i znaczeniem, deformuje również rzeczywistość hip-hopową z jej narkotykowym środowiskiem. W *Pieśni 7* zapożyczony z oryginału obrazek polowania na zające za sprawą słownictwa łowieckiego nabiera wyraźnego kolorytu środowiskowego, aby w kolejnych strofach uzyskać niesiony przez konkretne leksemy wyraźny aspekt erotyczny.

* * *

Wyjątkowy charakter utworów Bartnickiego jesteśmy w stanie dostrzec dopiero wtedy, kiedy zobaczymy pełne teksty poszczególnych pieśni. Każda z nich składa się bowiem z dwóch, formalnie autonomicznych, części. Po prawej stronie książkowej kartki znajduje się tekst, zaś po jej lewej stronie, równolegle do każdego wersu swojego tekstu autor umieszcza łączące się z nim treściowo i brzmieniowo cytaty, pochodzące z najrozmaitszych źródeł (od tekstów literatury europejskiej, w tym fragmentów oryginału, po literaturę współczesną oraz inne teksty kultury: piosenki rockowe, hip-hopowe itd.). Wszystkie te przytoczone fragmenty Bartnicki starannie opisuje, podając ich lokalizację i odnotowując gwarowy czy socjolektalny charakter poszczególnych leksemów (np. w wypadku *Pieśni 7 pt. Polowanie* będzie to socjolekt łowiecki).

Taka budowa tekstu bez wątpienia odkrywa przed czytelnikiem nowy sposób recepcji dzieła i rodzi konieczność przyjęcia wobec niego określonej postawy, która będzie nie tylko postawą wobec samego utworu, lecz także wobec otaczającego świata.

Cytaty te należą przede wszystkim do tzw. potencjału skojarzeniowego nadawcy, ale w założeniu te same asocjacje, przynajmniej w odniesieniu do niektórych fragmentów, powinni mieć także odbiorcy. Wszystkie te literackie i kulturowe informacje, skrupulatnie odnotowane przez Bartnickiego po lewej stronie książkowej kartki, sprawiają, że tekst jego pieśni „odrywa się” od opisywanych w nim sytuacji (określonego mikrokosmosu – tańca / skoku czy polowania) i w pewnym stopniu nabiera wymiaru uniwersalnego. Dwuczłonowa konstrukcja tekstu umożliwia przechodzenie od jednostkowych zjawisk do uogólnień. Tym samym powoduje, że rozszerza się sfera czytelniczej refleksji: przedstawiana sytuacja przenosi się w ten sposób na cały obszar literatury i kultury.

Przyjrzyjmy się zatem konkretnym przykładom:

PANNA II PIEŚŃ 2 – TANIEC
mel. (1991): **Kris Kross**
Jump

- Shambho: *Tan Tan Bhan Bhan* (2021) (tan! tan!) juści to, juści to wada
(JK) „Powiedzcież mi, me sąsiady, (dał los) acz, sąsiady, jest tu kto bez tej
Jest tu która bez tej wady?” no powiedzcie: świętej pośród wad?
(JK) „tańcuję barzo rada”; „lubię tany” jam jest wielce rada (tan! tan!)
(Fokus: *Arogant*, 2021) pochopna a snada (tan! tan!)
(JK) „taniec nasnadniejszy, / A tym jeszcze pochopniejszy” nawiętsza z wad, lansada (tan! tan!)
pal skos, lambada (tan! tan!)
(JK) „moja nawiększa wada”
Kaoma: *Lambada* (1989)
„nie próbujcie grać” (Wiesław Myśliwski: nie próbujcie teraz (nie)
Traktat o łuskaniu fasoli, 2006) zawodzić ją w spis lutyh wad
Beichtzettel (niem.) spis grzechów miły świat, kiedy swat gnie do samby, co
(JK) „choć drugi zajdzie w lata. / pomimo lat
I tak on nie ujdzie za swata” zda się jak wamp (mniam!) w swingu i szary
tramp
Dire Straits: *Sultans of Swing* (1978); wziął z wutli łyki na tremor i sunie wiking
Frank Sinatra: *The Lady Is A Tramp* w tan
(1958) skok daj, rolę graj! służy zdrowiu haj
„były wutle” (Pro813m: *Tiramisu*, 2013) tak gna do morfin-endorfin w-to-mi-gnaj
(JK) „nie masz jak skokiem” / „zdrowie [...]”
„lepiej służy”; Wanda i Banda: *Hi-Fi* (1983) co nastąpi, gdy napompi się żyła w żompi
MARRS: *Pump Up the Volume* (1987); merengi drap, obłapcap i żyto siąpi [...] (Bartnicki 2023: 19)
Technotronic: *Pump Up the Jam* (1989)
Rhapsodia; *Merengue Rap* (1989)
[...] (Bartnicki 2023: 18)

PANNA VII PIEŚŃ 7 – POLOWANIE
mel. (1991): **Red Hot Chili Peppers**
Give It Away

- McBabu i in.: *Tuf Tuf Pof Pof* (2022); Paf! paf!
Nancy Sinatra: *Bang Bang* (1966)
„twoja mama” (Gang Albanii: *Dla prawdziwych dam*, 2015) Próżno patrza cię w tym kole twoja mama
Próżno patrza cię w tym kole twoja swacha
„trzęsie swacha” (Julian Tuwim, *Bal w operze*, 1936) Próżno patrzam cię w tym kole, twoja panna
(JK) „Próżno cię patrzam”
(JK) „zwierz leśny bijesz” Poszedłeś zwierza gnać i będziesz w lesie aż do rana
(JK) „Ja też, bym nabarziej chciała” Ja najbarzej bym tak chciała, żebyś był tu
Hanna Banaszak: *Tak bym chciała kochać* Ja najbarzej bym tak chciała, żebyś był tu
już (1982) Ja najbarzej bym tak chciała, żebyś był tu
Pink Floyd: *Wish You Were Here* (1975)

„w leśnym gąszczu schowana” (Manaam: <i>Kocham cię kochanie moje</i> , 1983); „hid in the bush” (Eminem: <i>Low Down, Dirty</i> , 1997)	Lecz cóż, muszę w gęszczu, gdzieś schowan z flintą
(JK) „Już ja trafię, gdy pies krzyknie” (JK) „zajeżdżać zającowi”; farba (łow.) krew zwierzyny; Slayer: <i>Raining Blood</i> (1986)	A ja las znam, jak pies krzyknie, już ja trafię Zajadę zająca na farbie
(JK) „charty pogotowi” gach (łow.) samiec zająca; kniazienie (łow.) padnie głos przerażonego zająca; kipieć (łow.) [o zając] uciekać łaja (łow.) sfora ogarów	Zgotuję charta, co go narwie Wiele nie pokniaz gach, nie kipnie jak wraz padnie
„Ogary poszły w las” (Stefan Żeromski: <i>Popioły</i> , 1904)	Ogary w łaj, ogary w łaj, ogary w łaj dam [...]
Jeremi Przybora: <i>Ogary poszły w las</i> (1979)	I kto wie, kto tu jest jegier – kto gra, kto wie? [...] (Bartnicki 2023: 45)
game (ang.) 1. gra, 2. zwierzyna [...] (Bartnicki 2023: 44)	

Jak widzimy, swoją wersję *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* autor umieszcza w trudnym do rozsypiania splocie innych tekstów i innych języków, w gęstej sieci współzależności, gdzie żaden z „głosów” nie jest dominujący. Niemal natychmiast spostrzegamy, że Bartnicki zestawia tu ze sobą elementy pochodzące z odległych i, wydawałoby się, mocno ze sobą kontrastujących różnych światów i kultur. Elementy dyskursów literackich przeplatają się z fragmentami należącymi do kultury popularnej. To, co rodzime, w tym stare i należące do centrum kultury wysokiej (XVI-wieczna polszczyzna literacka), sąsiaduje tu z tym, co obce (anglicyzmy), nowe, „niskie” i „peryferyjne” (język hip-hopu, składniki gwar i socjolektów). I dopiero lektura takiego pełnego tekstu pieśni, odsłaniająca rozległą perspektywę, w której osadza swój tekst Bartnicki, pozwala czytelnikowi ocenić skalę jego mistrzowskiej wirtuozerii w sferze języka i rozpoznać – na ile to możliwe – rządzące nią mechanizmy. Wtedy możemy podjąć próbę rozpoznania formalnych i semantycznych operacji, które mają tu miejsce, oraz pokusić się o ich opis. Procesów tych nie sposób jednak adekwatnie nazwać, wyobraźnia językowa autora zdaje się bowiem nie mieć tu granic. Bartnicki nie tylko sięga po leksemy gwarowe i środowiskowe, ale tworzy od nich derywaty lub na ich bazie buduje neologizmy. Także przekształca i deformuje anglicyzmy, typowe dla języka hip-hopu.

* * *

Nieuchronnie musi pojawić się pytanie: czy wszystkie składniki tekstu funkcjonują w tekście jako równorzędni partnerzy, uczestnicy tej samej całości, w której zatarta zostaje granica między kulturą wysoką i popularną, między swojskością a obcością, czy też elementy te zostały sobie przeciwstawione jako składniki osobnych, nieprzystawalnych do siebie światów? Jakie zadanie stawia tu sobie autor? Czy jest nim niwelowanie wszelkich różnic między tekstami / kulturami etc., czy też na odwrót – ich eksponowanie? Czy sposób, w jaki „komponuje” swój tekst Bartnicki, jest ilustracją jego koncepcji przekładu jako wojny właśnie (por.: „Tłumaczenie jest kontynuacją wojny innymi środkami. Źródło i przekład to dwie armie: Każda umacnia [swoją] kulturę”, Bartnicki 2012: s. nienumerowana), czy też odwrotnie, idzie tu o przedstawienie jakiejś całości, pełni, która istnieje lub którą mimo wszystko i wbrew wszystkiemu da się stworzyć? W innym miejscu *Fu wojny* znajdujemy i takie znamienne stwierdzenie:

Tłumacz nie walczy sam na sam, nie mierzy w pojedynczość. Na niższym poziomie tekst kryje rój znaków, znak – moc połączeń, i tak dalej; na wyższym poziomie: dzieło nie jest samotną wyspą (Bartnicki 2012: s. nienumerowana).

* * *

Uważamy, że aby móc podjąć próbę odpowiedzi na powyższe pytania, należy w sposobie myślenia o tym niezwykłym dziele przyjąć postawę bardziej radykalną, to znaczy odwołać się do tych nowocześnie rozumianych teorii tłumaczenia, które próbują połączyć przekład z szeroko pojmowaną myślą ekologiczną lub swobodnie czerpią z dorobku ekopoetyki (zob. Czemieliński 2022: 7–38). Wydaje się, że dopiero w świetle tych koncepcji możemy próbować dotrzeć do zamysłu ideowo-artystycznego autora i właściwie ocenić jego rezultaty. Nie przestając być tłumaczem, Bartnicki staje się równocześnie pisarzem, co sprawia, iż niepodobna zamknąć tego fenomenu ani w przyjętej dotychczas optyce praktyk translacyjnych, ani w zamkniętym obszarze studiów nad językiem autorów. Do próby opisu jego działalności artystycznej możemy natomiast próbować włączyć te wątki z pogranicza współczesnej socjologii wiedzy/kultury oraz refleksji filozoficznej, które, interpretując rozmaite zjawiska współczesnego świata, mówią o narodzinach nowej ontologii społecznej, mającej charakter holistyczny i ujmującej rzeczywistość jako splot sieci, aktorów i heterogenicznych bytów. Aby

tę rzeczywistość właściwie rozumieć, potrzebny jest nowy typ wyobraźni socjologicznej – takiej, który spleta historię ludzkości z rozwojem natury, a którą Jason W. Moore nazywa wyobraźnią światowo-ekologiczną (*world-ecological*) (zob. Nowak 2016: 201).

Dla zrozumienia twórczości Bartnickiego, a zwłaszcza dla charakterystyki języka jego utworów, uwzględnienie niektórych aspektów zarysowanej wyżej perspektywy wydaje się znaczące. Pozwoli bowiem spojrzeć na kolejne utwory pisarza jako na byty, które są przejawem nowej holistycznej ontologii i tym samym uznać, iż znajduje w nich swój wyraz właśnie ów nowy typ wyobraźni, rozumianej tu indywidualistycznie. U autora *Garutko...* nie ma ona jednak wyraźnego charakteru ekologicznego, na który to aspekt wskazują wszyscy twórcy ekokrytyki (zob. Tabaszewska 2018: 7–14). Ma natomiast wyraźny aspekt społeczny. W naszym ujęciu oznacza to myślenie, że w dobie antropocenu literatura, w tym przekład, ma do spełnienia szczególną misję, polegającą na ukazywaniu systemu literackiego jako złożonego ekosystemu, w którym poszczególne teksty przenikają się i inspirują nawzajem, dochodząc do głosu tylko dzięki uczestnictwu w większej całości. Praca i wysiłek tłumaczy polegałyby wtedy na dążeniu w procesie translacyjnym do ukazywania najrozmaitszych więzi istniejących między różnymi językami, kulturami, na podobieństwo związków, które łączą człowieka z naturą w koncepcjach ekologicznych czy metafizycznym ujęciu B. Latoura (zob. Latour 2011; Harman 2016). Takie działanie miałyby w konsekwencji prowadzić do ujawnienia języka o charakterze planetarnym (globalnym) i w ten sposób przyczynić się do zbudowania wspólnoty, która uwzględniałaby wszystkich mieszkańców planety.

* * *

Wszystkie operacje, które wykonuje Bartnicki, jak i różnego rodzaju mechanizmy językowe, które stosuje, służą zilustrowaniu przekonania, że świat literatury (dawniej i współczesnej) i kultury (wysokiej i popularnej) nie stanowią osobnych, autonomicznych obszarów, ale przeciwnie, istnieją we wspólnocie, w pewnego rodzaju sieci połączonej wieloma nićmi. Pieśń Kochanowskiego nie zostaje tu unieruchomiona w języku oryginału, nie jest przypisana wyłącznie do jednego miejsca, a przeciwnie, wzywa do podjęcia podróży w stronę innych języków i kultur, co jest przecież powołaniem każdego autora przekładu. Zapewne ten fakt sprawia, że tak trudno oddzielić nam rolę pisarza od roli tłumacza. Tym samym

niemal niewykonalnym zadaniem staje się próba scharakteryzowania idiosylu autora, który działa twórczo na obu tych polach.

Związki między różnymi dyskursami / kulturami szczególnie wyraziście ujawniają się na poziomie języka. Bartnicki pokazuje, że związki wyrazowe, które znajdują się w oryginale Kochanowskiego, możemy w tej samej lub wariantywnej formie odnaleźć zarówno w tekstach literatury polskiej XIX i XX wieku, jak i we współczesnej twórczości hip-hopowej, zarówno amerykańskiej, jak i rodzimej. Pomiedzy tymi formami istnieją różnego rodzaju skomplikowane relacje i związki: od łatwo rozpoznawalnych i oczywistych do subtelnych i niełatwych do odkrycia. Trudno zatem w takiej sytuacji mówić o autonomicznym statusie każdego tekstu i jego języka. Żaden z nich nie istnieje samodzielnie, lecz funkcjonuje w „otocze” innych wypowiedzi i rozbudowanym kokonie różnych możliwych odmian językowych. Wewnątrz każdego wyrażenia językowego (leksemu, grupy wyrazowej itp.) – zdaje się przekonywać Bartnicki – działa siła, która z jednej strony, nadając mu znaczenie, stanowi o jego autonomii, z drugiej zaś tę jego formalną i semantyczną samodzielność natychmiast podważa. W poszczególnych słowach tkwią zarówno zapomniane, historyczne znaczenia, jak i brzmienia znane z innych języków. Rodzima kultura nie istnieje w izolacji, łączy ją różnorakie powinowactwa z innymi, pozornie odległymi kulturami. Tekst otwiera się na inne wypowiedzi, wchodzi z nimi w różnego rodzaju relacje i związki, co sprawia, że jego granice się rozszczelniają. Nie sposób go zamknąć ani w ściśle określonym kręgu fabularnym, ani językowym. Trwa nieustanna migracja sensów, która udaremnia pragnienie zbudowania języka planetarnego. Dążenie Bartnickiego, aby w procesie twórczym (translacyjnym i artystycznym) ukazać spójną całość, jedność, okazuje się utopią, której autor jest świadomy.

* * *

Jak w tej sytuacji możemy scharakteryzować idiolekt autora *Garutko...*? Lektura książki przekonuje, że znajduje w niej wyraz światowo-ekologiczna wyobraźnia autora, której eksponentem na płaszczyźnie tekstu jest język. Innowacyjny warsztat pisarza spotyka się tu z jego translatorskim doświadczeniem. Jest to zatem idiolekt dysponujący nie tylko zdolnością do mistrzowskiej orkiestracji wielu rozmaitych głosów (języka rodzimego z domieszką elementów angielskiego, niemieckiego, francuskiego, włoskiego, hiszpańskiego, rosyjskiego, wilamowskiego i śląskiego) o bardzo zróżnicowanych tonacjach, lecz także siłą do ich twórczej deformacji i innowacyjnego przekształcania. Do charakterystycznych językowych

eksponentów tego idiostylu należą przede wszystkim różnego rodzaju hybrydy oraz neologizmy, które poszerzają granice języków i przełamują ograniczające je konwencje.

Idiolekt translatorski Bartnickiego ma w naszym przekonaniu również pewien wymiar etyczny. Proponuje bowiem czytelnikowi zaangażowanie w rozumienie świata / świata literatury opartego na innych zasadach niż redukcjonistyczna logika dominacji.

Bibliografia

- Barańczak S., 2008, *Pegaz zdębiał*, Warszawa.
- Bartnicki K., 2012, *Fu wojny albo tłumacz w wyprawie na wschód. Z kolekcji Li Fu teksty o przekładzie*, opracował K. Bartnicki, Kraków.
- Bartnicki K., 2021, *Myśliwice, Myśliwice*, Mikołów.
- Bartnicki K., 2023, *Garutko sobotniej ropy, czyli Jana Kochanowskiego „Pieśni świętojańskiej o Sobótce” (1586) spopolszczenie w sześć par prawie tekstów*, Katowice.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2009, *Wielojęzyczność jako chwyt*, „Teksty Drugie” 6, s. 48–65.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2017, *Jutro: posthumanistyczny przekład artystyczny*, w: *Między oryginałem a przekładem. Typowe i nietypowe role tłumacza: wczoraj, dziś, jutro*, red. A. Jastrzębska, Kraków, s. 35–54.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2018, *Sztuka post-przekładu*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 9, cz. 1, s. 77–97.
- Chruszczewski P.P., 2018, *Przekładoznawstwo jako domena językoznawstwa antropologicznego*, w: *Między tekstem a kulturą. Z zagadnień przekładoznawstwa*, red. A.R. Knapik, P.P. Chruszczewski, Wrocław, s. 77–94.
- Czemiel G., 2022, *„Zadanie tłumacza” w dobie antropocenu. Dzisiejsza rola przekładu w świetle ekopoetyki i realizmu spekulatywnego*, „Przekładaniec” 44, red. A. Hołobut, Z. Ziemann, s. 7–38.
- Gajda S., 1988, *O pojęciu idiostylu*, w: *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra, s. 23–34.
- Gajda S., 1996, *Styl osobniczy uczonych*, w: *Styl a tekst*, red. S. Gajda, M. Balowski, Opole, s. 251–261.
- Harman G., 2016, *Księżę sieci. Bruno Latour i metafizyka*, przeł. G. Czemieli, M. Rychter, Warszawa.
- Jarniewicz J., 2023, *Fragment wypowiedzi publicznej*, w: K. Bartnicki, *Garutko sobotniej ropy, czyli Jana Kochanowskiego „Pieśni świętojańskiej o Sobótce” (1586) spopolszczenie w sześć par prawie tekstów*, Katowice 2023, s. 7–8.
- Joyce J., 2012, *Finnegánów tren*, przeł. K. Bartnicki, Kraków.
- Kadłubek Z., 2023, [posłowie do:] K. Bartnicki, *Garutko sobotniej ropy, czyli Jana Kochanowskiego „Pieśni świętojańskiej o Sobótce” (1586) spopolszczenie w sześć par prawie tekstów*, Katowice, s. 87.
- Kochanowski J., 1958, *Dzieła polskie*, t. 1, s. 347–364.
- Kozłowska A., 2009, *Problemy z idiolektem*, w: *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa, s. 111–131.

- Kozłowska A., 2011, *O stylistycznym zróżnicowaniu idiolektu (na przykładzie tekstów Karola Wojtyły – Jan Pawła II)*, w: *Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś*, red. U. Sokólska, Białystok, s. 89–107.
- Latour B., 2011, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Warszawa.
- Nawarecki A., 2023, *Pieśń świętojańska – transraperacja*, w: K. Bartnicki, *Garutko sobotniej ropy, czyli Jana Kochanowskiego „Pieśni świętojańskiej o Sobótce” (1586) spopolzczenie w sześć par prawie tekstów*, Katowice, s. 77–85.
- Nowak A.W., 2016, *Wyobrażenia ontologiczne. Filozoficzna (re)konstrukcja fronetycznych nauk społecznych*, Warszawa.
- Tabaszewska J., 2018, *Ekokrytyczna (samo)świadomość*, „Teksty Drugie” 2, s. 7–14.

Abstract

On the Concept of Translational Idiolect (Examining Krzysztof Bartnicki’s *Garutko sobotniej ropy*, or Jan Kochanowski’s “*Pieśń świętojańska o Sobótce*” (1586) Polonized into Six Pairs of Near-Texts)

Using Krzysztof Bartnicki’s work *Garutko sobotniej ropy*, or Jan Kochanowski’s “*Pieśń świętojańska o Sobótce*” (1586) Polonized into Six Pairs of Near-Texts as a foundation, this paper proposes to extend the scope of idiolectological research to include the linguistic practices of authors whose literary output is inherently shaped by their experiences as translators. The study argues for the introduction of the term *translational idiolect* to describe the unique language of such writers. The juxtaposition of Bartnicki’s text with Kochanowski’s original 16th-century work demonstrates that Bartnicki’s translational idiolect is marked by its ability to merge elements from multiple languages and cultures, including their dialects and sociolects. Furthermore, this idiolect exhibits a remarkable capacity for creative deformation and innovative transformations. The hallmark features of Bartnicki’s translational idiolect include linguistic hybrids and neologisms.

Keywords: translational idiolect, sociolect, hip-hop, linguistic hybrids, neologisms
