

doi: 10.15584/tik.2020.12

Data nadesłania artykułu: 30.09.2019

Data recenzji: 5.01.2020, 31.01.2020

Wojna polsko-ruska pod flagą... zielono-biało-czerwoną

Marcin Wyrembelski

Università degli Studi di Firenze, Italia

ORCID: 0000-0002-6117-3840

Polish-Russian War under the... Green-White-Red Flag

Abstract: The article “*Polish-Russian War under*”... *green-white-red flag* is devoted to the analysis of the Italian translation of Dorota Masłowska’s first novel. The author of the essay concentrates mainly on translator’s lexical choices, as well as briefly overviews selected efforts made by the translator. The article does not pretend to be a complete characteristic of the translation but is rather an attempt to partly answer the question of how much of this “artistically broken Polish” novel remains in the Italian version.

Key words: false perspective, „artistically broken Polish”, translator’s efforts, saved in translation, humour, features of Masłowska’s style, translation of cultural realities, intertextual traps

Słowa kluczowe: błędna perspektywa, „artystycznie popsuta polszczyzna”, zabiegi stosowane przez tłumacza, ocalone w przekładzie, humor, cechy stylu Doroty Masłowskiej, przekład realiów kulturowych, pułapki intertekstualne

W książce *Si chiama Francesca, questo romanzo* [Ma na imię Francesca ta powieść] Paolo Nori przytacza anegdotę opowiadającą o Mulli Nasrudinie, który wraz ze swoim przyjacielem podróżuje furmanką do Bagdadu. W pewnym momencie przyjaciel Mulli Nasrudina zauważa po prawej stronie przeciwnego pasa tablicę, która informuje, że Bagdad jest w odwrotnym kierunku. Niezwłocznie więc dzieli się swoim spostrzeżeniem z Mullą Nasrudinem, który na to odpowiada mu tak: „Dlaczego ty zawsze musisz się skupiać na nieistotnych szczegółach? Doceń lepiej, jak my szybko jedziemy tą furmanką”¹. Otóż czytając włoskie tłumaczenie *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej, można odnieść wrażenie, że językowy – leksykalny, stylistyczny i składniowy – kieru-

¹ P. Nori, *Si chiama Francesca, questo romanzo*, Torino 2002, s. 27.

nek jest tu sprawą poboczną, nieistotnym szczegółem, ważna zaś staje się wyłącznie prędkość rozpędzonej furmanki przekładu. Celem niniejszego artykułu jest omówienie wybranych fragmentów i zabiegów zastosowanych przez autora włoskiego tłumaczenia powieści Masłowskiej. Chciałbym jednocześnie zaznaczyć, że w swoich rozważaniach skupię się na warstwie leksykalnej, pomijając w zasadzie trudności składniowe, których przekład tego tekstu mógł nastręczyć.

Tytułem wstępu warto powiedzieć kilka słów o okolicznościach wydania *Wojny polsko-ruskiej pod flagą...* zielono-biało-czerwoną; włoski przekład powieści ukazał się w 2004 roku, a więc dwa lata po jej publikacji w Polsce, a jego autorem jest Corrado Borsani Ucci². Tytuł włoskiej wersji książki to *Prendi tutto*, czyli „weź” lub „bierz wszystko”. Wybór takiego właśnie tytułu prawdopodobnie miał podłoże marketingowe³, chciano bowiem nawiązać w ten sposób do zbioru opowiadań *Daj mi!* Iriny Dnieżkiny, wydanych we Włoszech rok przed publikacją powieści Masłowskiej⁴. Powody takiej decyzji dają się tłumaczyć zbieżnością płci oraz młodym wiekiem debiutu obu autorek (Masłowska debiutowała jako dziewiętnastolatka, Dnieżkina z kolei w chwili publikacji *Daj mi!* miała lat dwadzieścia jeden), przynależnością do słowiańskiego kręgu kulturowego, jak również, choć tylko poniekąd i w dużym uproszczeniu, poruszaną w obu książkach tematyką. *Daj mi!* Dnieżkiny to jedenaście historii opowiadających o młodzieży urodzonej w okresie pierestrojki i przeżywających nastoletnią młodość między trupem komunizmu a wolnym rynkiem w powijakach ery Jelcyna, o trudnej próbie odnalezienia się kolejnego pokolenia w nowych okolicznościach historyczno-społecznych. To książka o nieprzystawalności nastolatków do nowej rzeczywistości, w której dominującą rolę odgrywają narkotyki, seks, alkohol – cała paleta doznań w nihilistycznej oprawie. Włoska krytyka porównywała ją do *Buszującego w zbożu* Jerome’a Davida Salingera, w gruncie rzeczy jednak pod względem treści i sposobu opisu otaczającego bohaterów świata bliższa się zdaje twórczości autorów, o których na włoskim rynku wydawniczym zrobiło się głośno w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych, na przykład Isabelli Santacroce i napisanej przez nią trylogii, na którą składają się *Fluo. Storie di giovani a Riccione*⁵ [*Fluo. Opowieści o młodzieży z Riccione*], *Destroy*⁶ [*Destroy*], *Luminal*⁷ [*Luminal*]. Można zrozumieć decyzję wydawcy o zastosowaniu takiego właśnie chwytu marketingowego, wszak tego rodzaju handlowo-lite-

² O wydanej we Włoszech powieści pisali na łamach czasopisma „eSamizdat” Alessandro Amenta (2005, nr 1, s. 253–256): <http://www.esamizdat.it/htdocs/recensioni/amenta4.htm> (dostęp: 5.12.2019) i Alessandro Ajres (2005, nr 1, s. 256–258): <http://www.esamizdat.it/htdocs/recensioni/ajres5.htm> (dostęp: 5.12.2019).

³ Za sugestią dziękuję profesorowi Andrei Ceccherellemu z Uniwersytetu Bolońskiego.

⁴ I. Dnieżkina, *Dammi!* (*Songs for Lovers*), trad. M. Caramitti, Torino 2003; w Polsce powieść ukazała się w 2004 r. (I. Dnieżkina, *Daj mi!*, przeł. M. Buchalik, Warszawa 2004).

⁵ I. Santacroce, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Roma 1995.

⁶ I. Santacroce, *Destroy*, Milano 1996.

⁷ I. Santacroce, *Luminal*, Milano 1998.

rackie uproszczenia są w świecie wydawniczym czymś naturalnym, należy jednak podkreślić, że pod względem języka między Masłowską a Dzienieżką trudno byłoby o jakiegokolwiek analogie.

„Miej się na baczności, Czytelniku, tutaj wszystko jest inne, niż ci się wydaje, wszystko jest dwuznaczne...”⁸ – tak oto zwraca się do swojego odbiorcy narrator *Jeśli zimową nocą podróży* Itala Calvina. Tę przestrożę – zwłaszcza słowa, że „tutaj wszystko jest inne, niż ci się wydaje” – należałoby skierować do każdego tłumacza, który chciałby podjąć wyzwanie przekładu *Wojny polsko-ruskiej*... Z kolei Czytelnik Modelowy, o którym pisze w *Interpretacji i nadinterpretacji* Umberto Eco, powinien rozpoznać *intentio operis*, czyli intencję dzieła, a adresowane do Czytelnika Modelowego słowa obowiązują także w odniesieniu do tłumacza, bo kim powinien być tłumacz, jeśli nie Czytelnikiem Modelowym właśnie?:

Rozpoznać *intentio operis* to rozpoznać strategię semiotyczną. Strategia semiotyczna niekiedy daje się wykryć na gruncie ogólnie przyjętych konwencji stylistycznych. Jeżeli historia zaczyna się od zwrotu „Pewnego razu”, istnieje duże prawdopodobieństwo, że mamy do czynienia z bajką [...]”⁹.

Ta zasada może też działać odwrotnie – skoro nie daje się wyodrębnić strategii semiotycznej na gruncie konwencji, może da się wyczuć, czym jest dany tekst, biorąc pod uwagę, czym na pewno nie jest; wystarczy przeczytać kilka pierwszych stron *Wojny polsko-ruskiej*..., żeby zobaczyć (lub przeczytać na głos, aby usłyszeć), że w przypadku narracji Masłowskiej nie mamy do czynienia z żadną znaną nam gatunkową konwencją i że wszystko „jest tu inne, niż nam się wydaje”. A to powinno już dać do myślenia Czytelnikowi-Tłumaczowi Modelowemu. I tym bardziej powinien być on ostrożny.

Język *Wojny polsko-ruskiej*... jest narracyjnym narzęciem stworzonym przez autorkę, Masłowska nie przenosi na stronie książki żywej mowy współczesnej sobie młodzieży, w dodatku mowy dresiarzy. Przypomnijmy, że w ramach fali dyskusji, która przetoczyła się zarówno w świecie akademickim, jak i w mediach zaraz po publikacji powieści, wiele miejsca poświęcono zagadnieniu języka. Krytyka literacka i naukowcy zasadniczo podzielili się wówczas na dwa odrębne obozy: na tych, którzy utrzymywali, że to język dresiarzy, oraz na tych, którzy dostrzegli w języku Masłowskiej idiolektyczną kreację. Zwolennicy pierwszej tezy, jak Wojciech Staszewski, twierdzili między innymi, że książka „to monolog Silnego, tępego dresiarza z Trójmiasta z ciągotami anarcho-lewackimi i nacjonalistyczno-ksenofobicznymi zarazem”¹⁰, a „Masłowska z niezwykłym literackim wyczuciem podchwytuje język społecznego dołu [...]”¹¹. Podobnego zdania był na przykład Włodzimierz Moch, który omawiał język prozy Masłowskiej jako wierną

⁸ I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróży*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2012, s. 281.

⁹ U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 64.

¹⁰ W. Staszewski, *Masłoska rzondzi*, „Gazeta Wyborcza” z 18.09.2002, s. 11.

¹¹ Tamże.

reprodukcję języka dresiarzy¹². Wśród zwolenników tezy przeciwnej znaleźli się natomiast między innymi Adam Wiedemann czy Jerzy Pilch. Pierwszy z nich w opublikowanym na łamach „Tygodnika Powszechnego” wywiadzie zatytułowanym *Pożegnanie „żywej mowy”* tak wypowiadał się o książce:

Mówi się, że Dorota Masłowska użyła „języka dresiarzy”, tak brzmiało hasło reklamowe towarzyszące jej powieści, hasłu reklamowemu oczywiście wolno wprowadzać klienta w błąd, ale że nabrali się na to krytycy, to już po prostu wstyd i katastrofa. Jeśli ktoś tutaj słyszy „język dresiarzy”, to znak, że nigdy nie słyszał dresiarzy, nie mijał ich na ulicy, nie zdarzyło mu się wejść do dresiarzkiej knajpy. Równie dobrze można by stwierdzić, że Masłowska napisała swoją powieść językiem biblijnym, właściwie dlaczego nie – starotestamentowych konstrukcji z Biblii Tysiąclecia znajdujemy tam mnóstwo („Przychodzi i mnie wkurwia. I ja ją zabijam. A ona odrasta z psiego nasienia i już następnego wieczora siedzi zwarta i gotowa” – niech nam wystarczy ten skromny cytacik). Masłowska oczywiście słyszała dresiarzy, jednak bohater jej książki chodzi w dżinsach, a jego język jest tworem doskonale sztucznym, w którym co prawda może odnaleźć się i uczeń technikum, i jego pani profesor, niemniej nie jest to nigdy odnalezienie się w pełni, zawsze pozostaje ów hipotetyczny, wirtualny „dresiarz”, któremu chętnie przypisujemy wszystko to, co akurat „nie nasze”¹³.

W podobnym duchu – uznając język *Wojny polsko-ruskiej...* nie za imitację, ale za kreację – wypowiadał się Jerzy Pilch, twierdząc, że Masłowska ma „dar rozpruwania, nicowania, rozbijania na miazgę języka i tworzenia z tej miazgi języka swoistego, nieraz makabrycznego i karkołomnego, zawsze osobliwie poetyckiego [...]”¹⁴.

Zatrzymajmy się zatem nad wybranymi zabiegami stosowanymi przez autora włoskiego przekładu i wspólnie przyjrzyjmy się temu, ile ostatecznie w tłumaczeniu powieści Masłowskiej zostało ocalone. Nie ulega wątpliwości, że przypisanie językowi pisarki „dresiarstwa” błędnie określiło przekładową perspektywę – dał się tłumacz zwieść ułudzie imitacji czy może zwyczajnie zabrakło mu językowego wyczucia oryginału? Czy w tym szaleństwie była metoda? Wydaje mi się, że trudno byłoby wyodrębnić w sposób jednoznaczny i stanowczy konkretną strategię tłumacza, można natomiast wskazać główne zabiegi przezeń stosowane, choć z różną konsekwencją i w różnym stopniu. A należą do nich wygładzanie tekstu (z założenia wyboistego), jego heblowanie (nie bacząc na celowe drzazgi oryginału), rozczesywanie (tekstu artystycznie potarganego czy rozczochranego), napisanego przecież, jak możemy przeczytać na stronie wydawcy, *Lampy i Iskry Bożej*, „artystycznie popsutą polszczyzną”¹⁵. Tym, co zwraca czytelniczą uwagę już od pierwszych stron włoskiej wersji książki, jest dopowiadanie lub – jakby to określił Jerzy Jarniewicz – „nadwyżkotwórcza działalność”¹⁶, arbitralne dodawanie pojedynczych słów czy wydłużanie całych fraz:

¹² W. Moch, *Język dresiarzy w powieści Doroty Masłowskiej „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną”*, „Linguistica Bidgostiana”, vol. I, Bydgoszcz 2004, s. 97–115.

¹³ A. Wiedemann, *Pożegnanie „żywej mowy”*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 25, s. 13.

¹⁴ J. Pilch, *Monolog Silnego*, „Polityka” 2002, nr 37, s. 103.

¹⁵ <http://www.lampa.art.pl/polecamy.html> (dostęp 5.12.2019).

¹⁶ J. Jarniewicz, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków 2012, s. 53.

Przykład 1:

PL¹⁷: Jeszcze żal, że nie zostało mi to powiedziane w cztery oczy przez nią. **Chociaż jedno słowo** (s. 3)¹⁸.

IT: E mi dà fastidio che Magda non mi abbia parlato, a quattr'occhi. **Almeno una parola poteva dirmela** (s. 2).

Przykład 2:

PL: Już urodziłem się dość duży i z **zarostem**, a potem tylko już rosłem, nawet nie musiałem nie jeść (s. 54).

IT: Sono nato già piuttosto grande, **peloso e coi baffi**, e poi non facevo che crescere; non avevo neanche bisogno di mangiare (s. 90).

W pierwszym z przytoczonych przykładów elementem dodanym jest pozostające w oryginale w domyśle orzeczenie: „mogła mi powiedzieć”; w retranslacji cały fragment brzmi więc następująco: „Mogła mi powiedzieć choćby jedno słowo”. W drugim z kolei przykładzie w miejsce „zarostu” pojawiają się „baffi”, czyli „wąsy”, i przymiotnik „owłosiony”, co semantycznie mocno nagina oryginał, włoskie „peloso” bowiem odnosi się do owłosienia innych części ciała niż twarz, „wąsy” natomiast nie oddają w całości zarostu.

Kolejnym często pojawiającym się już od pierwszych stron tłumaczenia książki zabiegiem jest redukcja niektórych fragmentów; utkany z typowych dla Masłowskiej celowo redundantnych elementów oryginał w przekładzie zostaje „ogryziony z mięsa do nagiej kości”:

Przykład 1:

PL: Teraz jestem spokojny spokojem, że tak to określe, **pracownika rzeźni, pracownika uboju drobiu** (s. 16).

IT: Sono tranquillo; ho la calma, per così dire, **di un macellatore** (s. 25).

Przykład 2:

PL: Ile wielbłąd może udźwignąć w swym garbie wody, środków zapasowych. Wiesz na przykład ile? Nie? **Po prostu mnóstwo. Całe dzikie mnóstwo** (s. 42).

IT: [...] quanta acqua di scorta possono contenere le gobbe di un cammello? Sai quanto? No? **Senz'altro molta** (s. 68).

Przykład 3:

PL: Jestem przerażony, **odarty z całkowitej orientacji** (s. 47).

IT: Sono disgustato, totalmente sconvolto. Terrorizzato, **disorientato** (s. 77).

¹⁷ Skróta mi PL i IT oznaczam odpowiednio fragmenty oryginalny i tłumaczony.

¹⁸ Nie odsyłam każdorazowo do przypisu w celu zaznaczenia numeru strony, z której pochodzi cytowany przykład, lecz czynię to w nawiasie zaraz za przytoczonym fragmentem. Wszystkie cytaty pochodzą z wydań: D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*, Warszawa 2002 i D. Masłowska, *Prendi tutto*, trad. C. Borsani Ucci, Segrate 2004. Komentowane fragmenty z kolei zaznaczam tłustym drukiem.

Przykład 4:

PL: Zapoznanie z **tubylczą ludnością autochtoniczną** (s. 49).

IT: Per conoscere la **popolazione locale** (s. 81).

Przykład 5:

PL: I niebo jest jak w dzień **ostatecznej apokalipsy** [...] (s. 86).

IT: E il cielo è come nel giorno dell'**apocalisse** [...] (s. 148).

O ile zabieg dodawania treści nie zawsze wywołuje skutki uboczne, to już redukcja pewnych elementów jest poważną ingerencją w literacką tkankę książki, albowiem w dużej mierze są to te fragmenty, które stanowią cechę dystynktywną języka Masłowskiej. Czasem może to być rugowanie większych fragmentów i całych fraz, jak w przykładach pierwszym i drugim, gdzie znikają „pracownik uboju drobiu” i „całe dzikie mnóstwo”. W przykładzie trzecim natomiast celowo koślawo brzmiące, wywołujące frazeologiczny dysonans „odarty z całkowitej orientacji” w przekładzie w sposób banalny przeistacza się w „zdezorientowany”. Zamierzona redundancja widoczna w przykładzie czwartym – synonimiczne względem siebie „tubylcza” i „autochtoniczna” – zostaje ograniczona do jednego tylko przymiotnika, przestaje się więc w jakikolwiek sposób językowo wyróżniać. Podobnie dzieje się w przykładzie ostatnim: pleonastycznie towarzyszący „apokalipsie” przymiotnik „ostateczny” w wersji włoskiej znika.

Czytelnik, który posiada kompetencje umożliwiające konfrontację z oryginałem, zauważy dość szybko, że tłumaczowi zdarza się korygować „artystycznie popsutą polszczyznę” autorki. Przypisuję ten zabieg decyzji samego tłumacza, choć nie jest wykluczone, że musiał się on ugiąć – bo tak czasem się dzieje – pod redaktorską presją i że uproszczenia tego typu są po części wynikiem wydawniczej obróbki. Chodzi o wszystkie występujące w oryginale frazeologiczne deformacje, kolokacyjne potworki i słowne dziwłogi, za pomocą których Masłowska uderza w nasze językowe przyzwyczajenia, a które stanowią o esencji jej stylu i dodatkowo o humorze powieści; tego zaś w przekładzie niestety przez to brakuje. Miała rację Virginia Woolf, mówiąc, że największą stratą w tłumaczeniu jest właśnie humor¹⁹. Obawy dotyczące utraty pierwiastka humoru podziela niejako sama Masłowska, która w wywiadzie udzielonym Justynie Sobolewskiej i opublikowanym na łamach „Polityki” w czerwcu 2012 r., przy okazji rozmowy o nowej książce przygotowywanej właśnie dla wydawnictwa Noir sur Blanc, mówi o swoich zmaganiach z językiem i zastanawia się nad przekładalnością swoich utworów: „Ona [moja proza – M.W.] cała polega na języku i zawsze zastanawiam się, co właściwie udaje się z niej ocalić

¹⁹ Opinię Virginii Woolf przywołuje włoska pisarka Dacia Maraini w książce będącej zapisem rozmów poświęconych literaturze i twórczości pisarskiej: D. Maraini, *Amata scrittura. Laboratorio di analisi, lecture, proposte, conversazioni* [Ukochane pisarstwo. Analizy, lektury, propozycje, rozmowy], Milano 2008, s. 121.

tłumaczom, może humor?²⁰. W innym wywiadzie z kolei, poruszając wątek właśnie opublikowanych przekładów *Wojny polsko-ruskiej...* we Francji i w Niemczech, Masłowska już mniej optymistycznie zapatruje się na przetłumaczalność swojej powieści:

Ja ciągle powtarzam, że ta książka jest nieprzetłumaczalna. Pamiętam, jak siedziałam w Gdańsku z olafem kuhlem [pis. oryg.] i próbowałam wytłumaczyć mu, co to jest mentalne ocieractwo i czułam bezradność. Jak przetłumaczyć słowo „zejszczać się”? To jest książka bardzo polska i tego się nie da²¹.

Humor u Masłowskiej tkwi głęboko w języku, wynika z wszelakich kontaminacji, pomieszania rejestrów, niezgrabnych metonimii, niefortunnych, ale zabawnie brzmiących skrótów myślowych czy celowo zniekształconych frazeologizmów, zamierzonych błędów i przeinaczeń. Niestety, w przekładzie *Wojny polsko-ruskiej...* na język włoski często tych właśnie elementów – ogólnie mówiąc, „masłowskizmów” – brakuje, co dobrze ilustrują przytoczone poniżej przykłady:

Przykład 1:

PL: Nie jestem taki z natury znowu delikatny, gdyż powiem nawet otwarcie że w mojej przeszłości, która była nawet jeszcze nie tak dawno, byłem dość porywczy, **co zresztą miało swoje stygmaty w moim związku** z Magdą (s. 15).

IT: Non sono certo delicato di natura, anzi, dirò francamente che nel mio passato, che non è poi così lontano, sono stato piuttosto irascibile e **questo ha comunque lasciato il suo segno nel mio rapporto** con Magda (s. 23).

Przykład 2:

PL: A przynajmniej pokazał ukryte w meblościance biuro, faktury, papiery wartościowe, **wyjściowy uniform na biznesplany**, spotkania w interesach (s. 44).

IT: Come se fossi sul punto di mostrarle nientemeno che un ufficio nascosto in un armadio componibile, fatture, carte valori, **un completo per gli incontri ufficiali** e le riunioni d'affari (s. 72).

Przykład 3:

PL: Potem się okazuje, że samobójstwo odratowane. Wielki talent ocalony przez złych lekarzy. Wystawa twych ubrań, **konferencja z prasą** [...] (s. 57–58).

IT: Poi verrà fuori che il suicidio è stato sventato. Un grande talento salvato da cattivi medici. Una mostra dei tuoi abiti, **una conferenza stampa** (s. 96).

Przykład 4:

PL: Do zoo na **protestację antypolityczną**, wiesz? (s. 85).

IT: Allo zoo per una **protesta antipolitica**, va bene? (s. 146).

²⁰ *Rozmowa z Dorotą Masłowską. Z D. Masłowską rozmawia J. Sobolewska*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1527533,1,rozmowa-z-dorota-maslowska.read#i-zzz2614fG0uw> (dostęp: 5.12.2019).

²¹ D. Masłowska, *Dyskoteka w piekle*, w: P. Dunin-Wąsowicz, *Rozmowy lampowe*, Warszawa 2007, s. 189.

Porywczosć bohatera, która w oryginale „ma swoje stygmaty w związku z Magdą”, po włosku zwyczajnie „odciska swoje piętno”, „wyjściowy uniform na biznesplany” zamienia się w „garnitur na oficjalne spotkania”, „konferencja z prasą” staje się po prostu „konferencją prasową”, a „protestacja antypolityczna” „protestem antypolitycznym”. Zdarza się jednak, że autor przekładu stara się zachować „artystycznie popsutą polszczyznę”, jak możemy zauważyć w poniższym przykładzie, choć trudno byłoby spleść we włoszczyźnie tak samo zgrabnie brzmiącą zbitkę ze słów-asonansów: „ministranci” i „administratorzy”:

Przykład 1:

PL: Gdyż to już jest koniec tego programu, a czy wygrałem, czy przegrałem, to cokolwiek by się działo, nagrodę główną się zrzekam na rzecz sierot, na rzecz Polskiego Związku **Administrantów** Polskich, na rzecz tego kumpla najlepszego Kacpra [...] (s. 110).

IT: Perché basta, il programma è finito, è andata com'è andata, se ho vinto o se ho perso devolvo il primo premio in beneficenza a favore degli orfani, a favore dell'Unione Polacca dei **Chierichettamministratori** Polacchi, a favore del mio grande amico Kacper [...] (s. 191–192).

Bywa, że w tekście tłumaczonym pojawiają się słowa i wyrażenia doprawione dodatkową szczyptą wulgarności tam, gdzie mamy do czynienia ze zwyczajnie kolokwialnym, potocznym wyrażeniem, jak w poniższych przykładach:

Przykład 1:

PL: Barman mówi, żebym **kładł na niej laskę** (s. 3).

IT: Barman dice che dovrei **sbattermene il cazzo** (s. 1).

Przykład 2:

PL: **Bóg się wkurzył**, Bóg robi porządki (s. 112).

IT: **Dio si è incazzato**, Dio sta facendo le pulizie (s. 195–196).

W przykładzie na język włoski „kłaść laskę” staje się bardzo dosadnym wulgaryzmem, „sbattersene il cazzo” znaczy bowiem tyle co „pierdolić coś” czy „chuja (mnie) obchodzić”. A przecież rodzime „kłaść laskę” jest zwyczajnie potoczne; w przypadku wątpliwości warto sobie przypomnieć piosenkę Stanisława Staszewskiego pod tytułem *Inżynierowie z Petrobudowy* i jej refren, w którym inkryminowany przez tłumacza zwrot się pojawia: „kładziemy lachę, niech brzękną szkła/ budowniczo wie na 102!”²². W drugim zdaniu natomiast we włoskiej wersji Bóg się nie wkurza, ale „wkurwia”, „incazzarsi” bowiem uchodzi już za wulgaryzm, a nie za wszechobecny niegroźny kolokwializm.

Kolejnym zabiegiem, który możemy wyodrębnić i który tłumacz realizuje w sposób dość konsekwentny, są różnego rodzaju uprzystępnienia²³,

²² S. Staszewski, *Inżynierowie z Petrobudowy*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Inzynierowie_z_Petrobudowy/tekst (dostęp: 5.12.2019).

²³ Wykorzystuję określenie, którego Stanisław Barańczak użył w kontekście analizy wybranych wierszy Wisławy Szymborskiej w eseju *Posządek z soli*, w: tegoż, *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, Kraków 1981, s. 136.

zastępujące słowa właściwe dla realiów kultury i rzeczywistości wyjściowej. Możemy je następnie podzielić na te czerpiące z rzeczywistości włoskiej i na te odwołujące się do sfery międzynarodowej, dobrze znanej w każdym razie włoskiemu odbiorcy. Rezultat tych wyborów czasem tylko przystaje do danej rzeczywistości:

Przykład 1:

PL: Okej – mówi Ala i cieszę się, iż jest w końcu game over, czas antenowy się kończy i program „**Gotuj z nami**” wraz z nim dobiega końca [...] (s. 110).

IT: »Ok«, dice Ala, e sono contento che finalmente siamo arrivati al GAME OVER, il tempo a disposizione delle trasmissioni è terminato e contemporaneamente anche *La prova del cuoco* volge al termine [...] (s. 192).

Przykład 2:

PL: Gdyż jeszcze tego nie wspominałem, ale taki system to ja pierdołę, i z takim systemem ja współpracować nie będę, w żadnych wywiadach publicystycznych, w żadnych „**Wybacz mi**” o poezji nie będę występować jako uczestnik, tego jednego jestem pewien (s. 110).

IT: Perché non l'ho ancora detto, ma io di un sistema così me ne sbatto le palle e con un sistema così non collaborerò mai, non parteciperò a nessuna intervista publicistica, a nessun *C'è posta per te* letterario, di questo sono assolutamente certo (s. 193).

Przykład 3:

PL: Mogłaby wystąpić z tym całym swoim przenośnym burdelem we „**Śmiechu warte**” (s. 8).

IT: Con tutto questo bordello portatile, potrebbe recitare a *Scherzi a parte* (s. 10).

Przykład 4:

PL: Po pierwsze śpi w okularach, by dobrze widzieć, co jej się śni i nie przeoczyć, jak jej się objawi **święty Amol od bólu głowy** (s. 102).

IT: Per prima cosa, dorme con gli occhiali per vedere bene quello che sta sognando e non lasciarsi sfuggire l'apparizione di **san Rinogutt del mal di testa** (s. 178).

Przykład 5:

PL: W „**Filipince**” twe zdjęcie na samo centrum okładki (s. 58).

IT: Su *Top Girl* la tua foto in copertina (s. 97).

Przykład 6:

PL: Sama **Wegetariańska Orkiestra Świątecznej Pomocy** zachęca do zbiórki na nowe kamienie do żołądka dla Anđeliki lat siedemnaście (s. 58).

IT: L'**Orchestra Vegetariana di Telethon** in persona incoraggia la raccolta di nuove pietre per lo stomaco della piccola Angela di anni diciassette (s. 97–98).

W przypadku pierwszych dwóch przykładów – „Gotuj z nami” i „Wybacz mi” – tłumacz podaje właściwe włoskie odpowiedniki programów. W przykładzie trzecim z kolei już nie do końca, albowiem odpowiednikiem włoskim „Śmiechu warte” – w Polsce emitowanym w latach 1994–2009 i prowa-

dzonym przez Tadeusza Drozdę – jest „Paperissima”. Pokazywano w nim i oceniano nadsyłane przez widzów nagrane przez nich filmiki. Włoski „Scherzi a parte” z kolei jest tym, czym u nas był emitowany w latach 2004–2015, prowadzony najpierw przez Szymona Majewskiego, a następnie przez Szymona Hołownię i Marcina Prokopa program „Mamy cię”! W przykładzie czwartym powszechnie kojarzony Amol staje się w tłumaczeniu „świętym Rinoguttem”, już nie tak powszechnie kojarzonym specyfikiem, może więc lepszy by tu był „święty Saridon” albo po prostu „święta Aspiryna”? Rodzima „Filipinka” przeistacza się w „Top Girl”, co nie do końca odpowiada rzeczywistości, albowiem „Top Girl” bliżej do rozpowszechnionej swojego czasu wśród żeńskiej części młodzieży i roztrząsającej dylematy nastolatk „Bravo Girl”, „Filipinka” zaś, choć też adresowana była do młodej żeńskiej publiczności, to jednak miała charakter bardziej poważnego pisma w starym stylu. W ostatnim przykładzie z kolei tłumacz zastępuje akcją Jurka Owsiaka amerykańskim „Telethonem”, ogólnoswiatową akcją charytatywną zainicjowaną w 1954 r. przez Jerrego Lewisa, której głównym założeniem jest maraton pozyskiwania funduszy na cele charytatywne.

Autor przekładu podejmuje próbę uprzyśpieszenia także realiów natury nie medialnej, ale literackiej i historycznej:

Przykład 1:

PL: Robert Sztorm to marionetkowa postać podpalona także przez Ruskich. Chuligaństwo i dewastacja jest to legenda ludowa, ani Arka, ani Legia, ani Polonia, ani Warszawa. To są fikcyjne drużyny **na usługach Nowosilcowa** (s. 58).

IT: Anche Robert Sztorm è una marionetta pagata sottobanco dai russi. Vandalismo e devastazione sono leggende popolari; idem per il calcio: Arka, Legia, Polonia, Warszawa: sono tutte squadre ai comandi **dell'oppressore zarista Novosil'cev** (s. 97).

Przykład 2:

PL: Rozsunąć się, przepuścić, może mają ważne sprawy, idą właśnie wypożyczyć najnowszą książkę **Bolesława Leśmiana** [...] (s. 112).

IT: Spostatevi, fate passare, forse hanno delle faccende importanti, stanno andando in biblioteca per prendere in prestito l'ultimo libro di **Mickiewicz** [...] (s. 196).

W przykładzie pierwszym nazwisko Nowosilcowa poprzedzone zostaje wyjaśnieniem, że był on „carskim ciemńycielem”, w przykładzie drugim z kolei tłumacz postanawia zastąpić Leśmiana Mickiewiczem, nie znaczy to jednak, że Mickiewicz jest rozpoznawalnym nawet dla odczytanego Włocha polskim pisarzem (chyba lepszym wyborem byłyby tutaj mimo wszystko Sienkiewicz).

W przekładzie – nawet w najpiękniejszym czy najbardziej kongenialnym – zdarzają się potknięcia, wynikające czasem z niewiedzy, niekiedy z braku językowego wycucia, innym razem z pośpiechu czy w końcu ze zwykłego roztargnienia. We włoskim przekładzie *Wojny polsko-ruskiej...* natura potknięć dotyczy głównie niewystarczającej znajomości polszczyzny potocznej i kolokwializmów wplecionych w język Masłowskiej.

Przykład 1:

PL: Tak więc już wtedy robię się mało rozmowny, gdyż **łędźwie dostały już cynk**, że nie jest to ten adres, co trzeba i żadnego przedłużania gatunku nie będzie (s. 104).

IT: Da questo momento mi faccio un po' più loquace, perché ormai **ho i lombi di zinco**, questo non è l'indirizzo giusto e non ci sarà nessuna riproduzione della specie (s. 181).

Przykład 2:

PL: [...] gdzie masz, Silny, towar, gdzie wy trzymacie ten towar, bo od ciebie to ja się, palancie, niczego nie mogę dowiedzieć, jesteś tak przećpany, że już roi ci się wszystko na bańce, już ty nawet nie wiesz, gdzie kuchnia, a gdzie łazienka, a co dopiero, gdzie fetę żeś schował, to przez aż dwa dni temu było, **jak żeś go kitrał**, to teraz nawet nie wiesz, jak się wtedy nazywałeś, Robakoski czy już wtedy inaczej (s. 74).

IT: [...] dove tieni la roba, Forte, dove tenete la roba, perché da te non riesco, coglione, non riesco a tirar fuori niente, sei così strafatto che ti sei già sputtanato il cervello, non sai neppure dov'è la cucina e dov'è il bagno, e neppure dove hai nascosto l'anfeta; dopotutto è da due giorni che **te la sei pippata** e ora non sai neppure se ti chiamavi Robakoski o in un altro modo (s. 126–127).

Przykład 3:

PL: Potem znowuż na tapecie szatan i jego **świta**, świat pochłonięty czynieniem zła i rychły jego koniec, apokaliptyczny jeździec na mięsożernym koniu (s. 43).

IT: Poi sono tornati di botto il diavolo e la sua **alba**, il mondo inghiottito dall'azione del male e prossimo alla sua fine, il cavaliere dell'apocalisse su un cavallo carnivoro (s. 70).

Przykład 4:

PL: Lepiej gadaj, gdzie masz towar, bo o pogodzie i o hobby możemy sobie owszem pogadać, ale nie, kiedy mi jest amfa potrzebna, że **zaraz się zejszczam** (s. 74).

IT: È meglio che mi dici dove tieni la roba, perché possiamo sicuramente farci una chiacchierata sul tempo e sui nostri hobby, ma non quando ho così tanto bisogno di anfa che **sto per andare in crash** (s. 126).

W pierwszym przykładzie „łędźwie”, które w oryginale „dostają cynk” zamieniają się w przekładzie w „miedziane łędźwie”, w drugim natomiast czasownik „kitrać” odnosi się błędnie do konsumpcji amfetaminy, a nie do jej chowania („kitrać” w znaczeniu „chować”, a nie „wciągać” zostało natomiast poprawnie przetłumaczone w innym fragmencie książki: „kitra się głębiej po stół” (s. 93) [„si imbosca bene bene dietro al tavolo” (s. 162)]. „Świta” w trzecim przykładzie to nie towarzyszący demonicznemu władcy orszak, lecz zwiastujący nadejście dnia „świt”. „Zejszczać się” z kolei, zawarte w przykładzie czwartym, oznacza tyle, co „andare in crash”, a więc mieć tak zwany ponarkotykowy zjazd. Jest to o tyle zastanawiające, że „crash” w dwóch innych sytuacjach w tekście występuje właśnie jako odpowiednik poamfetaminowego zjazdu: „Zaczyna się u mnie znowu dość ponury zjazd” (s. 57) [„sto andando di nuovo in crash” (s. 95)] i „film taki na zjeździe” (s. 62) [„è un film da crash” (s. 105)].

Osobnym niejako problemem, któremu na dobrą sprawę warto by było poświęcić rozważania w odrębnym artykule, są częste w powieści

intertekstualne wtręty. Pełnią one dość ważną funkcję, w moim odczuciu są dodatkowym znakiem interpretacyjnym książki. Punktem wyjścia do podjęcia takiego właśnie tropu było „ściągnięcie z marginesu” Silnego przez Przemysława Czaplińskiego, który tak pisał w *Polsce do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*: „[...] bohater powieści Masłowskiej chodził do szkół. Nie jest dresiarzem” i dalej: „Nie wydaje mi się przekonujące traktowanie tej postaci jako przedstawiciela marginesu”²⁴. Jako nie-dresiarz, jako przeciętny przedstawiciel środka, jest typowym uczestnikiem i, mówiąc brzydko, wątpliwej jakości produktem końcowym polskiej szkoły. W tym sensie *Wojnę polsko-ruską...* można traktować jako oskarżenie kierowane pod adresem rodzimego systemu szkolnictwa, w którym akcent kładzie się na pamięciowe opanowywanie materiału, a jedynym, co z lat szkoły podstawowej i średniej w głowie ucznia zostaje, są bezmyślnie wplatane cytaty, galimatias strzępów, deliryczny chaos bez głębszej, przemyślanej treści. Pod tym względem pojawiające się w narracji cytaty i nawiązania pełnią ważną dla takiej interpretacji funkcję. Zilustrujmy ten problem konkretnymi przykładami:

Przykład 1:

PL: Pokazaliby ten klomb, drzewa, totalna sielanka, **wsi spokojna wsi wesola**, Mc Donald's o zachodzie słońca, jakbym mógł, to bym kupił Izabeli taką fototapetę do dużego, co by sobie wieczorem siadała na wersalce i spoglądała (p. 120).

IT: Ora inquadrerebbero l'aiuola, gli alberi, l'idillio totale, **campagna inquieta, campagna gioiosa**, il Mc Donald's al tramonto, se potessi comprerei a Izabela uno di quei maxiposter per il salone, così la sera potrebbe stendersi sul divano e guardarselo un po' (p. 211).

W przytoczonym powyżej fragmencie tłumacz wyczuwa „podstęp”, a aluzję wyjaśnia włoskiemu odbiorcy w przypisie. Obecność przypisu w tym i w jeszcze jednym przypadku – tam, gdzie pojawia się nawiązująca do Żeromskiego „Wierna rzeka Menstruacja” (s. 99 przekładu), dowodzą z pewnością czujności tłumacza. Jednocześnie jednak można założyć, że tam, gdzie przypisu brakuje, intertekstualne czujniki się tłumaczowi nie włączyły i literacka aluzja umknęła. Tak się niewątpliwie dzieje w poniższych fragmentach:

Przykład 2:

PL: Lecz coś się zmieniło i to stwierdzam, kiedy ściągam żaluzje pionowe. **Świat wylazł z foremki** (s. 61).

IT: Ma è cambiato qualcosa, e me ne rendo conto quando scosto le tende verticali. **Il mondo è venuto fuori da una formina** (s. 102).

Przykład 3:

PL: Mogłaby wrócić Izabela i chcąc się załatwić, potknęłaby się o Andżelę, to by od razu był **placz i zgrzytanie zębami** o bałagan w domu (s. 80).

²⁴ P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 268.

IT: Perché se tornasse Izabela e volesse andare al bagno inciamperebbe in Angela, e **sarebbero davvero dolori** per tutto il casino che c'è in casa (s. 137).

Przykład 4:

PL: Przywiozła nam **szkiełko do oka**, przywiozła zagraniczne słodycze, pomarańcze i mleko w kartonach, i zgrzewkę dobrej zagranicznej amfetaminy w opakowaniach po dwa rzuty o smaku owocowym musującą (s. 121).

IT: Ci ha portato **occhialini**, ci ha portato dolci stranieri, arance e latte in cartoni e un pacchetto di buona anfetamina straniera in confezioni da due dosi effervescenti al gusto frutta (s. 212–213).

Umiejętność rozpoznania aluzji i cytatów wymaga od tłumacza wyjątkowej kompetencji – znajomości kultury docelowej, a często i tej powszechnej w obcym języku, w tym wypadku na przykład Szekspira, Ewangelii czy Mickiewicza w przekładzie na język polski. Wplecione w narrację Szekspirowskie „Świat wylazł z foremki” jest bezpośrednią aluzją do *Hamleta* w przekładzie Józefa Paszkowskiego: „**Świat wyszedł z formy**:/ I mnież to trzeba wracać go do normy!”²⁵. W tym przypadku – pod warunkiem rozpoznania cytatu – należałoby posłużyć się jedną z powszechnie kojarzonych wersji włoskiego *Hamleta*, taką, która funkcjonuje w szkolnym przekazie literackim; mógłby to być przekład Nemiego D’Agostina: „**Il tempo è scardinato**. O sorte maledetta/ che proprio io sia nato per rimetterlo in sesto”²⁶ lub Eugenia Montalego: „**Il mondo è fuor di squadra**: che maledetta noia,/ esser nato per rimetterlo in sesto”!²⁷. W przykładzie drugim pozostaje nierozpoznany cytat z *Romantyczności* Mickiewicza, którą po włosku znajdziemy w *Ziemi Ulro* Czesława Miłosza w tłumaczeniu Pietra Marchesaniego; „**szkiełko i oko mędrca**” zostało przetłumaczone jako „**l’occhio e la lente del saggio**”²⁸, a skoro tak, to należałoby zdeformować oryginalny cytat w oparciu o ten we włoszczyźnie istniejący. Nierozpoznany zostaje także cytat z Ewangelii wg świętego Mateusza (13, 42): „[...] i wrzucą ich w piec rozpalony; tam **będzie płacz i zgrzytanie zębów**”²⁹, we włoskim przekładzie brzmiący następująco: „[...] e li getteranno nella fornace ardente, dove **sarà pianto e stridore di denti**”³⁰. Tłumacz natomiast wykorzystuje w przekładzie s frazeologizowane „saranno dolori” na

²⁵ W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, w: tegoż, *Pięć dramatów*, przeł. S. Koźmian, J. Paszkowski, L. Ulrich, posł. A. Staniewska, Warszawa 2005, s. 628.

²⁶ W. Shakespeare, *Amleto*, trad. N. D’Agostino, Milano 2019 (pierwsze wydanie: Milano 1984), s. 61.

²⁷ W. Shakespeare, *Amleto*, trad. E. Montale, Milano 2018 (pierwsze wydanie: Milano 1988), s. 79.

²⁸ A. Mickiewicz, *Romanticismo*, w: C. Miłosz, *La terra di Ulro*, trad. P. Marchesani, Milano 2000, s. 127.

²⁹ <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=256&slowa=p%B3acz%20zgrzytanie%20z%E-Ab%F3w> (dostęp 5.12.2019).

³⁰ http://www.lachiesa.it/bibbia.php?ricerca=citazione&id_versioni=3&Citazione=M-t+13&VersettoOn=1 (dostęp 5.12.2019).

określenie czegoś nieprzyjemnego, co nas czeka, jeśli nie wywiążemy się z danego zobowiązania lub jeśli nie okazemy wymaganego posłuszeństwa.

Odrębnym problemem byłoby rozpoznanie i odpowiednie oddanie tych cytatów odwołujących się do kultury wyjściowej, które nie mają swoich odpowiedników w postaci tytułów czy cytatów w kulturze docelowej, bo zwyczajnie nie były tłumaczone. Dotyczy to na przykład fragmentu, w którym w monolog Silnego wplecione zostają dwa tytuły książek Przemysława Czaplińskiego, a są nimi *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych* (Kraków 2001) i *Ruchome marginesy: szkice o literaturze lat 90* (Kraków 2002). A pełen kontekst brzmi następująco: „O czym porozmawiamy, o ruchomych marginesach czy wzniosłych tęsknotach? Wiesz, mnie od urodzenia coś bolało w piersiach, czułem niepokój. Wreszcie jednego dnia zajrzałem sobie do gardła, a tam podwójne dno” (s. 151). Gdyby nawet autor przekładu rozpoznał autorstwo książek, zamiast przypisu warto by było pomyśleć o zastąpieniu tychże tytułami publikacji jednego ze znanych włoskich literaturoznawców, postaci znanej nie tylko w krwiobiegu akademickim, ale w szerszych pozauniwersyteckich kręgach, kojarzonej z łam gazet i czasopism, zaangażowanej w medialną debatę krytycznoliteracką. Czaplińskiego w wersji włoskiej mógłby zastąpić na przykład Eco i jego literaturoznawcze teksty: „O czym porozmawiamy, o nieobecnej strukturze czy o dziele otwartym?”.

„Otóż raptem nie ma już kolorów na tym świecie. Nie ma. Brak. Kolory przez noc zostały ukradzione. Lub cokolwiek. Może wyprane. Może wyprali ten krajobraz, pejzaż za oknem w pralce automatycznej w nie bardzo tym, co trzeba, proszku”³¹. Tymi słowami, za pomocą których Silny opisuje krajobraz za oknem, można scharakteryzować przenośnie włoski przekład powieści – językowy pejzaż Masłowskiej jest właśnie „wyprany”. Są takie książki, których koloryt łatwo sprać, a spierając go, ograniczamy możliwości wielopłaszczyznowego odczytania treści. W tej perspektywie *Wojna polsko-ruska...* staje się li tylko banalną książką o współczesnej młodzieży z amfetaminą w tle. A tym, jak dobrze wiemy, nie jest, po coś przecież została napisana językiem nieprzezroczystym. „Jego istnienie – mówi Robert Walser w odniesieniu do jednej z wykreowanych przez siebie postaci, niejakiego Josepha Martiego, głównego bohatera powieści *Asystent* – było prowizoryczną marynarką, nieskrojoną na miarę”³². To porównanie też dobrze pasuje do opisu włoskiego przekładu, który jest niczym taka prowizoryczna marynarka: czasem uwiera, czasem jest za luźna, ciała-języka raz jest za mało (redukcje, cięcia, uproszczenia), raz za dużo (dodatki, dopowiadanie, wyjaśnianie).

Przemysław Czapliński, mówiąc o swoich oczekiwaniach względem powieści – nie tej tu omawianej, lecz ogólnie – konstatuje: „Oczekuję od powieści, że poprzez dowolne doświadczenia, o których opowie, pomiesza

³¹ D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2002, s. 61.

³² C. Magris, *Dietro le parole*, Milano 2002, s. 280.

nam szyki. Że opowiadając świat, pokaże nam język”³³. W tym przecież leży siła literatury, że podkopuje i przenicowuje to, co zastałe i skamieniałe; że za pomocą języka zwraca naszą uwagę na coś, do czego przywykliśmy i czego już – może przez zaśnieźniały język, którego do opisu tej rzeczy używamy – nie zauważamy; że język zmieni nasz ogląd na otaczającą rzeczywistość i pozwoli nam przyjrzeć jej się pod innym kątem. Masłowska język pokazała, w całej swojej okazałości i rozciągłości. Włoskojęzyczna Masłowska z kolei w tym sensie niestety nie pokazała języka. Co najwyżej zagrała tłumaczowi na nosie lub – jak kto woli – dała mu w niego prztyczka.

Bibliografia

- Ajres A., D. Masłowska, „*Prendi tutto*” – *recensione di Alessandro Ajres*, „eSamizdat” 2005, nr 1, <http://www.esamizdat.it/htdocs/recensioni/ajres5.htm>
- Amenta A., D. Masłowska, „*Prendi tutto*” – *recensione di Alessandro Amenta*, „eSamizdat” 2005, nr 1, <http://www.esamizdat.it/htdocs/recensioni/amenta4.htm>
- Barańczak S., *Poszłek z soli*, w: tegoż, *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, Kraków 1981.
- Calvino I., *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2012.
- Czapliński P., *Od konwencji do prawdy*, „Znak” 2012, nr 7–8.
- Czapliński P., *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.
- Denezhkina I., *Dammi! (Songs for Lovers)*, trad. M. Caramitti, Torino 2003.
- Dienieżkina I., *Daj mi!*, przeł. M. Buchalik, Warszawa 2004.
- Dyskoteka w piekle, rozmowa z Dorotą Masłowską*, w: P. Dunin-Wąsowicz, *Rozmowy lampowe*, Warszawa 2007.
- Eco U., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.
- Ewangelia wg świętego Mateusza* (13, 42): <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=256&slowa=p%B3acz%20zgrzytanie%20z%EAb%F3w>
- Jarniewicz J., *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków 2012.
- Magris C., *Dietro le parole*, Milano 2002.
- Maraini D., *Amata scrittura. Laboratorio di analisi, letture, proposte, conversazioni*, Milano 2008.
- Masłowska D., *Prendi tutto*, trad. C. Borsani Ucci, Segrate 2004.
- Masłowska D., *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2002.
- Mickiewicz A., *Romanticismo*, w: C. Miłosz, *La terra di Ulro*, trad. P. Marchesani, Milano 2000.
- Moch W., „*Język dresiarzy w powieści Doroty Masłowskiej „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną”*”, „Linguistica Bidgostiana”, vol. I, Bydgoszcz 2004.
- Nori P., *Si chiama Francesca, questo romanzo*, Torino 2002.
- Pilch J., *Monolog Silnego*, „Polityka” 2002, nr 37.
- Rozmowa z Dorotą Masłowską. Z Dorotą Masłowską rozmawia Justyna Sobolewska*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1527533,1,rozmowa-z-dorota-maslowska.read#ixzz2614fG0uw>
- Santacroce I., *Destroy*, Milano 1996.
- Santacroce I., *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Roma 1995.
- Santacroce I., *Luminal*, Milano 1998.
- Shakespeare W., *Amleto*, trad. E. Montale, Milano 2018.

³³ P. Czapliński, *Od konwencji do prawdy*, „Znak” 2012, nr 7–8, s. 18.

- Shakespeare W., *Amleto*, trad. N. D'Agostino, Milano 2019.
- Staszewski S., *Inżynierowie z Petrobudowy*,
https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Inzynierowie_z_Petrobudowy/tekst
- Staszewski W., *Masloska rzondzi*, „Gazeta Wyborcza” z 18.09.2002.
- Szekspir W., *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, w: tegoż, *Pięć dramatów*, przeł. S. Koźmian, J. Paszkowski, L. Ulrich, posł. A. Staniewska, Warszawa 2005.
- Vangelo secondo Matteo* (13, 42):
http://www.lachiesa.it/bibbia.php?ricerca=citazione&id_versioni=3&Citazione=Mt+13&Versione=1
- Wiedemann A., *Pożegnanie „żywej mowy”*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 25.

Inne źródła internetowe

<http://www.lampa.art.pl/polecamy.html>