

## Gombrowicz (prze)pisany. *Ferdydurke* w tłumaczeniu Michele Mariego

Gombrowicz (Re)Written:  
*Ferdydurke* in Michele Mari's Translation

Joanna Janusz

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska

e-mail: [joanna.janusz@us.edu.pl](mailto:joanna.janusz@us.edu.pl)

ORCID: 0000-0003-4307-2162

### Abstract

The article reflects on the common features of the creative temperaments of two writers: Witold Gombrowicz and Michele Mari, the co-author of the latest Italian translation of *Ferdydurke*. The highlighted similarities include a creative attitude towards the canon and tradition, linguistic experimentation as the main determinant of style, as well as reflection on the following issues: creative freedom, social limitations of the individual, creativity and reception. These affinities allowed Mari, as a translator, to “rewrite” Gombrowicz’s original in accordance with his own literary temperament and incorporate it into the Italian universe of meanings.

### Keywords

Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Michele Mari, translation, fidelity, interpretation

*Gombrowicz non è un autore che si possa tradurre “fedelmente”:  
richiede comunque un margine di libera interpretazione, o, meglio, di esecuzione  
nel senso musicale del termine.*

Michele Mari<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> „Gombrowicz nie jest pisarzem, którego można tłumaczyć «wiernie»: wymaga bowiem pewnego marginesu wolności interpretacyjnej, lub raczej wykonania, w muzycznym znaczeniu tego słowa” (Carlo Mazza Galanti, *Le parole sono magia oscura*, „Il Tascabile” 1.02.2021, <https://www.iltascabile.com/letterature/ferdydurke-gombrowicz/> [dostęp 7.05.2024]).

Gombrowicz jest znany włoskim czytelnikom już od ponad sześćdziesięciu lat i to właśnie *Ferdydurke* było pierwszym dziełem polskiego pisarza, które zostało pokazane włoskiemu odbiorcy<sup>2</sup>. Niebezpośredni, bo oparty o wersję francuskojęzyczną, przekład Sergia Miniussiego ukazał się bowiem w roku 1961, nakładem prestiżowego domu wydawniczego Einaudi<sup>3</sup>. W kolejnych latach ukazały się we Włoszech *Iwona księżniczka Burgunda* (w roku 1963 w przekładzie Very Verdiani) oraz *Pornografia* (w roku 1964 w przekładzie Riccarda Landaua, jako *La seduzione*)<sup>4</sup>. Polski pisarz miał już wówczas we Włoszech grupkę wiernych admiratorów: byli wśród nich Enrico Filippini, Edoardo Sanguineti, Giorgio Manganelli; pochlebne recenzje pisali Renato Barilli i Alberto Arbasino<sup>5</sup>. Gombrowicz znalazł uznanie, co zrozumiałe, zwłaszcza w środowisku awangardy lat 60., skoncentrowanej na nowych formach ekspresji negujących literacki kanon i wszystkie kojące koncepcje piękna. Pozorna antyliterackość Gombrowicza wydawała się tutaj doskonałym punktem odniesienia.

Najnowszy przekład *Ferdydurke* ukazał się we Włoszech nakładem wydawnictwa Il Saggiatore w roku 2020. Trzecia włoskojęzyczna wersja utworu jest dziełem tandemu tłumaczy, polonistki Ireny Salvatori i pisarza Michele Mariego. Współpraca między autorami przekładu przebiegała dwuetapowo. Salvatori przygotowała tłumaczenie dosłowne każdego rozdziału, opatrując tekst przypisami i glosami dotyczącymi etymologii, idiomatyzmów, dialektyzmów oraz wszelkich nawiązań i zabaw językiem obecnych w tekście. Mari natomiast „italianizował” całość, przepisując znaczenia oryginalne z użyciem struktur, gier słownych i metafor właściwych językowi docelowemu. W komentarzu włoskiego pisarza do własnej pracy przekładowej znaczące wydają się zwłaszcza dwie uwagi. Po pierwsze, wierne tłumaczenie Gombrowicza jest niemożliwe, bo powieść polskiego autora wymaga raczej interpretacji podobnej do wykonania dzieła muzycznego. Po drugie, w trakcie tego rodzaju pracy przekładowej Mari „wchłaniał” pewne elementy i automatyzmy językowe obecne w oryginale, które z kolei zmuszały go do przeredagowania gotowych już, uprzednio przetłumaczonych fragmentów<sup>6</sup>. Tłumaczenie autorstwa Salvatori–Mari może być uznane za tłumaczenie niebezpośrednie, ponieważ ostateczna wersja tekstu w języku docelowym powstała na podstawie przekładu filologicznego. Ostateczny kształt powieści w języku włoskim powstał w wyniku pracy, o której Zaboklicka pisze jako żmudnej, wymagającej

---

<sup>2</sup> Obszerną bibliografię na temat pierwszego włoskiego przekładu *Ferdydurke* przywołuje Anita Kłós, *Przekłady niebezpośrednie w polsko-włoskich relacjach literackich. Rekonensans*, „Przekładaniec” 2018, nr 37, s. 77–82.

<sup>3</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdudurke*, przeł. Sergio Miniussi, Torino: Einaudi 1961.

<sup>4</sup> Idem, *Iwona principessa di Borgogna*, przeł. Vera Verdiani, Milano: Lerici 1963; idem, *La seduzione: romanzo*, przeł. Riccardo Landau, Milano: Bompiani 1964. Zob. też: Francesco M. Cataluccio, *Gombrowicz in Italia*, w: *La letteratura polacca contemporanea in Italia. Itinerari di una presenza. Studia in memoria di Marina Bersano Begey*, red. Pietro Marchesani, Roma: La Fenice Edizioni 1994, s. 87–103.

<sup>5</sup> Francesco M. Cataluccio, *Gombrowicz in Italia*, s. 93.

<sup>6</sup> Carlo Mazza Galanti, *Le parole sono magia oscura*.

psychicznie i emocjonalnie „metodzie Gombrowiczowskiej”<sup>7</sup>. To właśnie ta metoda doprowadziła, w połowie lat 40. XX wieku, do powstania przekładu powieści na hiszpański. W procesie tym czynny udział brał sam Gombrowicz. W *Dzienniku* pisał na ten temat:

Zabrałem się więc do pracy, która tak wyglądała: naprzód ja tłumaczyłem, jak mogłem, z polskiego, a potem zanosilem maszynopis do kawiarni Rex, gdzie moi przyjaciele argentyńscy przerabiali wraz ze mną zdanie po zdaniu, szukając słów właściwych, walcząc ze składnią, z nowotworami, z duchem języka<sup>8</sup>.

Gombrowicz poświęcał dużo uwagi tłumaczeniom także innych swoich książek, dodawał komentarze, korespondował z tłumaczami i oceniał efekty ich pracy<sup>9</sup>.

Przekład wykonany przez tandem tłumaczy najczęściej dotyczy sytuacji, w której jeden z nich jest kompetentny w obu językach, wyjściowym i docelowym, a drugi tylko w języku tłumaczenia. Tak było w przypadku ostatniego tłumaczenia *Ferdydurke* na język włoski. Sytuacja taka, zdaniem Zaboklickiej<sup>10</sup>, powinna dawać gwarancję większej równowagi między oryginałem a przekładem, ponieważ tekst finalny powstaje w rezultacie negocjacji i osiągniętego kompromisu między „dążeniem do obrony specyfiki oryginału a tendencją do skupiania się na specyfice kultury docelowej”<sup>11</sup>. Szczegółowe omówienie nowej wersji przekładu autorstwa tandemu Salvatori–Mari odnajdziemy w artykule Giovanni Tomassucci; trudno byłoby cokolwiek dodać do tej dogłębnej i wieloaspektowej analizy<sup>12</sup>.

Sam Gombrowicz wskazywał na dwie szczególne trudności, które pojawiają się w trakcie tłumaczenia jego utworów: leksykalne rozpasanie oraz szczególne ich zakotwiczenie w polskim kontekście historyczno-kulturalnym<sup>13</sup>. Główny zarzut włoskiej polonistki wobec nowej wersji tłumaczenia to niesprecyzowany *skopos* oraz zbyt duży nacisk położony na kreatywność leksykalną, co jakoby rozmywa oryginalną intencję

<sup>7</sup> Bożena Zaboklicka, Pau Freixa Terradas, *Wybrane problemy przekładu w dwujęzycznym tandemie na przykładzie tłumaczenia różnych utworów Witolda Gombrowicza na hiszpański*, „Kongres Tłumaczy Gombrowicza. Teksty”, Muzeum Gombrowicza 2019, s. 8, <https://www.muzeumgombrowicza.pl/pl/czytaj/33/56/kongres-tlumaczy-gombrowicza/teksty> [dostęp 15.06.2024].

<sup>8</sup> Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1989, s. 219.

<sup>9</sup> W *Dzienniku* Gombrowicz wielokrotnie odnosił się do tłumaczeń swoich utworów ukazujących się na świecie. Na temat korespondencji z autorami przekładów odsyłam do Anity Kłos, *Przekłady niebezpośrednie*, s. 77–82 oraz Barbary Zaboklickiej, *Wybrane problemy przekładu*, s. 3–4.

<sup>10</sup> Barbara Zaboklicka, *Wybrane problemy przekładu*, s. 4.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 5–6.

<sup>12</sup> Giovanna Tomassucci, *Su musi, facce e culandri (e altro): alcune riflessioni sulla/e traduzione/i di “Ferdydurke”*, „Pl.It. Rassegna italiana di argomenti polacchi” 2021, nr 12, s. 217–233. Włoska polonistka zestawia i analizuje cztery wersje przekładowe na język włoski (Miniussiego z 1961, Verdiani w wersji z roku 1991 oraz niepublikowanej wersji z 2019, przekład tandemu Salvatori–Mari z 2020), pochylając się także nad wybranymi zagadnieniami przekładowymi z tłumaczeń na język francuski i angielski.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 228.

autora poprzez stosowanie nieumotywowanych gier słownych jako celu samego w sobie i może prowadzić do banalizacji przekazu filozoficznego powieści<sup>14</sup>. Tomassucci ma być może słuszność z perspektywy filologa i traduktologa. Czy jednak w przekładzie Salvatori–Mari chodzi o wierność pojętą w kategoriach przekładoznawczych? Inny włoski polonista, Andrea Ceccherelli, w swojej recenzji najnowszego przekładu *Ferdydurke* przywołuje pojęcie polisystemu literackiego, zakładające, że również literatura tłumaczona może zająć pozycję centralną w systemie przyjmującej ją innej literatury narodowej, i zaznacza, że przekład polskiego arcydzieła ma szanse takie miejsce zająć w kulturze włoskiej, między innymi dlatego, że otwarcie polemizuje z kategorią wierności oryginałowi:

Wśród wielu mitów, z którymi rozprawia się ta powieść, jest również mit oryginału jako metafizycznej kategorii studiów o literaturze. A przecież już sama historia jej niezliczonych przejść mentalnych i intelektualnych od jednego do drugiego języka sprawia, że *Ferdydurke* można uważać za jedno z pierwszych współczesnych dzieł wielojęzycznych. Również echo niektórych Gombrowiczowskich strategii autoprzekładowych jest wyraźnie słyszalne u niektórych jego tłumaczy, z których jeden, Michele Mari, „wymyślił ją” w naszym języku<sup>15</sup>.

Powyższy cytat zawiera dwie dość śmiałe tezy. Pierwsza z nich to założenie, że sam Gombrowicz, poprzez autoegzegezy i autoprzekłady swego dzieła, oddał zarówno siebie, jak i nas, czytelników, od mitycznego oryginału. Druga natomiast to stwierdzenie, że w przekładzie literatury pięknej nie zawsze i nie wyłącznie chodzi o wierność przekładu.

Pytanie, które chcę postawić, nie dotyczy zatem zagadnień ściśle traduktologicznych, pozostawiam je bowiem specjalistom i praktykom tłumaczenia. Moim zdaniem w przypadku Mariego mamy do czynienia nie tyle, czy też nie tylko, z przekładem, co z bardzo osobistą, idiosynkratyczną, rzec by można, interpretacją dzieła Gombrowicza: jego stylu, języka, ale przede wszystkim jego wrażliwości i postawy wobec świata i literatury. Interpretacja ta była możliwa, jak sądzę, dzięki szczególnemu powinowactwu, intelektualnemu i emocjonalnemu, obu mistrzów. Jakie zatem elementy wspólne w myśleniu o człowieku i literaturze można odnaleźć w dorobku Gombrowicza i Mariego?

Michele Mari jest uznanym tłumaczem, autorem przekładów dzieł literatury europejskiej, począwszy od Homera, poprzez Stevensona, Wellsa, Londona aż po Orwella i Gombrowicza i, jak twierdzi, tłumaczy wyłącznie tych pisarzy, którzy wzbudzają w nim „uczucia szacunku i uwielbienia”<sup>16</sup>. Swoją technikę przekładową określa

<sup>14</sup> Ibidem, s. 229.

<sup>15</sup> Andrea Ceccherelli, *Gombrowicz, in una lingua sfrenata, i trionfi dell'inautenticità*, „Il Manifesto” 10.01.2021, <https://ilmanifesto.it/gombrowicz-in-una-lingua-sfrenata-i-trionfi-dellinautenticita> [dostęp 21.06.2024].

<sup>16</sup> Antonella Falco, *Asterusher è la mia casa. Intervista a Michele Mari*, „Nazione Indiana” 23.09.2015, <https://www.nazioneindiana.com/2015/09/23/asterusher-e-la-mia-casa-intervista-a-michele-mari/> [dostęp 21.06.2024].

natomiast jako „instynktowną”, zaznaczając, że jej końcowy rezultat powstaje po „oszlifowaniu” pierwszej wersji zgodnie z zasadami „muzyczności” języka docelowego. Pisarz podkreśla również, że dla zachowania wartości, takich jak duch, sens, rytm czy podświadome sugestie oryginału, jest konieczna „pewna doza dosłownej niewierności”<sup>17</sup>. Gombrowicz pojawia się w esejach Michele Mariego wielokrotnie, zawsze w otoczeniu ikon literatury dwudziestowiecznej, takich jak m.in. Céline, Gadda, Kafka czy Borges. Cechą wspólną ich pisarstwa, jak wskazuje Mari, jest obsesyjne eksplorowanie, niemal celebrowanie, własnej neurozy. W konsekwencji na kartach ich książek, w tym na kartach utworów Gombrowicza, obsesja staje się nie tylko motywem wiodącym, porządkującym również warstwę słowną dzieła, ale także jedynym możliwym sposobem ekspresji. Poprzez sam akt pisania autorzy ci bowiem nie tyle oddają się samouzdrawieńczej psychoanalizie, co, przeciwnie, podążają za własnym szaleństwem, przekształcając się w prześladowane ich demony. Dlatego właśnie ich zniekształcające wizje, słowny niepokój, retoryczna aktywność i ekspresyjne zniekształcenia, to wszystko, zatem, co zwykło się nazywać ich manierą pisarską, jest czymś o wiele więcej: samym sednem ich twórczości. W *Ferdydurke* takim obsesyjnym motywem jest niedojrzałość, który Mari uznaje za dwuznaczny<sup>18</sup>, nie ograniczając jego interpretacji do wskazania funkcji satyrycznej. Gombrowiczowską satyrę określa Mari jako rodzaj „niepowstrzymanego spazmu”, wynikającego paradoksalnie z

wysiłku zanalizowania i zrjonalizowania wszystkiego tego, co kryje się w naszym najgłębszym wnętrzu, tego co najdelikatniejsze i dlatego wymagające ukrycia pod warstwami kłamstwa, zniekształcających formuł, neurotycznych zasłon<sup>19</sup>.

Niedojrzałość w *Ferdydurke*, po pierwsze, pozwala zdefiniować, na zasadzie antynomii ontologicznej, stan dojrzałości. Wyłącznie bowiem „w opozycji do niedojrzałego ów dojrzały może takim się określić”<sup>20</sup>. Kategoria niedojrzałości jest zatem konieczna do zdefiniowania tożsamości tego, kto niedojrzałym się nie czuje. Rodzi się w ten sposób „ta najbardziej pirandelliańska z obsesji Gombrowicza: przekonanie, że nasza tożsamość jest stale na nowo określana przez innych, poprzez plagiat, nadużycie, agresję”<sup>21</sup>. Mari zdaje się zwracać uwagę na nieunikniony wpływ, jaki kontekst kulturowy wywiera na tożsamość jednostki. Wpływ ten, na poziomie ukształtowania kulturowego, objawia się zawsze pod postacią dialogu z kanonem. Ten temat jest jednym z wielu łączących obu pisarzy. *Ferdydurke* bowiem w istocie rzeczy, pomimo aury obrazoburczości i awangardowości, która otaczała powieść od momentu jej powstania, pozostaje w stałym dialogu z literacką tradycją. Pisarstwo Gombrowicza to nie tyle

---

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Michele Mari, *Gombrowicz*, w: idem, *I demoni e pasta sfoglia*, Milano: Il Saggiatore 2017, s. 138–145.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 140–141.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 138.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 139.

satyra, co poszukiwanie najgłębszej tożsamości człowieka osadzonej w estetycznym fetyszyzmie, czyli w poszukiwaniu formy idealnej. *Ferdydurke* to wielki eksperyment formalny, prezentujący cały wachlarz nawiązań, aluzji i stylizacji, i to zarówno na poziomie mikro-, jak i makrotekstu. Wśród najbardziej czytelnych dla polskiego odbiorcy znajdują się tam przywołania Słowackiego czy Krasińskiego; jedno zaś z najoczywistszych odwołań do literatury europejskiej stanowi zwrot „w połowie drogi mojego żywota” z pierwszego rozdziału. We włoskim przekładzie, dla włoskiego odbiorcy, aluzja ta jest rzecz jasna jeszcze bardziej czytelna. W swoim tłumaczeniu Mari zdaje się jednak wykorzystywać rozmach intertekstualny Gombrowicza i wplata do tekstu elementy nowe, domestykując oryginał. W rozdziale czwartym powieści (*Przedmowa do Filidora dzieckiem podszytego*) pojawiają się „pere butirro” (rodzaj gruszek uprawnych), jako dość wyraźnie nawiązanie do *Poznawania cierpienia* Carla Emilia Gaddy. Element ten przenosi polski oryginał w realia kultury i literatury przyjmującej i świadczy o bardzo osobistym stosunku Mariego, wielkiego admiratora Gaddy, do przekładu dzieła Gombrowicza<sup>22</sup>.

U obu pisarzy przekonanie, że na zrębach tradycji, poprzez nawiązania do literackiej przeszłości, można zbudować nową artystyczną jakość, jest stale obecne. Jerzy Franczak zwraca uwagę, że oryginalność *Ferdydurke* polega na swoistym recyklingu form już istniejących, i wskazuje na współwystępowanie w powieści różnych form narracyjnych, takich jak powieść łotrzykowska, powiastka filozoficzna, powieść inicjacyjna, romans i kryminał<sup>23</sup>. Również Michele Mari wiele swoich powieści zbudował na intertekstualnych formalno-stylistycznych nawiązaniach. Co więcej, otwarte czerpanie z kanonu stało się hołdem dla tradycji literatury europejskiej i najlepszym świadectwem, że wyłącznie poprzez nowe jej odczytanie współczesna literatura piękna może zbudować własną oryginalność<sup>24</sup>. W swoich powieściach Mari wielokrotnie nawiązywał do różnych form powieściowych, takich jak powieść gotycka (*Di bestia in bestia* z 1989 roku), przygodowa (*La stiva e l'abisso*, opublikowana w 1992), *Bildungsroman* (*Verderame* z 2007) czy powieść łotrzykowska (*Roderick Duddle* z 2014), na odniesieniach do klasyków budując nową formę przekazu literackiego. U Mariego czerpanie z kanonu polega także na stałym korzystaniu z językowego dziedzictwa, a archaizacja stała się niemal znakiem rozpoznawczym pisarza.

Gombrowiczowska niedojrzałość to także, zdaniem Mariego, regresja do naturalnego stanu prymitywnego, przedkulturowej wolności i naturalności istnienia. Motyw pogoni za „parobkiem” to w *Ferdydurke* poszukiwanie ideału nieskażonego cywilizacją i znajdującego się w stanie jeszcze bardziej „dzikim” (*selvatico*) niż zwyczajny

<sup>22</sup> W przekładzie Verry Verdiani pojawiają się *pere burrone* i *pere spadone*. Por. Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, przekł. włoski Vera Verdiani, wyd. 4, Milano: Feltrinelli 2009. Ebook. Tryb odwołań epub 9.20.

<sup>23</sup> Jerzy Franczak, *Wielka Maskarada*, w: Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2012. Ebook. Tryb odwołań epub 18.16.

<sup>24</sup> Roli kanonu w kształtowaniu literatury współczesnej jest poświęcony jeden z esejów pisarza: Michele Mari, *Il beneficio dell'influenza*, w: idem, *I demoni*, s. 723–733.

chłopiec<sup>25</sup>. Ten motyw niedojrzałości i naturalności jest osią tematyczną powieści Marięgo *Di bestia in bestia*. Historia braci bliźniaków, Osaca i Osmoca, jako alegoryczne przedstawienie odwiecznego napięcia między Chaosem i Kosmosem, jest w powieści pretekstem do poprowadzenia swego rodzaju metafizycznego nad nierozwiązywalnym problemem wyboru między kulturą a naturą. U Gombrowicza natomiast jest obecny motyw zniewolenia tradycją i kulturą. Gombrowiczowski Józio stara się przełamać społeczne uwarunkowania i schematy, by zachować wewnętrzną wolność poza wszelkim kulturowym przymusem. O ile jednak kultura jest szyderczą, ograniczającą maską, natura wydaje się obca i obojętna wobec rozterek Józia, wyrażonych w skonwencjonalizowanych strukturach leksykalnych (schematyczne lub dziwaczne opisy, wyliczenia, skojarzenia brzmieniowe)<sup>26</sup>. Wolność to dla Gombrowiczowskiego bohatera balansowanie między bezkształtem chaosu i ograniczającą normą społeczną. Rozdźwięk między kulturą a naturą jest również głównym wątkiem przywołanej powyżej powieści Michele Marięgo. Tu jednak dwa pierwiastki znajdują dwa różne alegoryczne przedstawienia. Osmoc, którego imię jest anagramem Kosmosu, uosabia kulturę i wszelkie jej cywilizujące zasady, natomiast Osac to uosobienie prymitywnego Chaosu. Dwaj nierozłączni bracia bliźniacy, choć fizycznie podobni, są różni pod względem potencjału intelektualnego i możliwości rozwoju:

Znaczącą rzeczą, z której zacząłem zdawać sobie dość wcześnie sprawę, była ta mianowicie, że w ciągu lat owych, tak intensywnych i ważnych dla dziecięcego rozwoju, moja osobowość ewoluowała niezwykle szybko, zaś osobowość Osaca pozostawała taka sama, nietknięta czasem ani historią, wysublimowana natura ukojona pierwotną czystością własnego szaleństwa...<sup>27</sup>

To, co zdaje się pociągać Osmoca, to nieskalana pierwotność charakteru brata, jego prymarna naturalność i nieświadomość reguł, którym należy się podporządkować. Natura ma jednak i bardziej srogie oblicze, „bezwstydne, nieujarzmione, potworne” (oryg. *indecente, smodata, mostruosa*), jest burzącą wszystko siłą, która przepowiada ponowne przyjście Wielkiej Matki i pierwotnej Nocy<sup>28</sup>. Bohater Marięgo jest zatem rozdarty między podziwem dla klasycznej erudycji i fascynacją dziełami wielkiej literatury klasycznej a żywotnością i naturalnością egzystencji zgodnej z naturalnymi instynktami. Równie nierozstrzygalny jest wybór będący osnową narracji *Ferdydurke*. Ucieczka Józia przed formą jest niemożliwa, ponieważ człowiek zawsze pozostaje „nie sobą, gdyż określa go forma, która rodzi się między ludźmi”<sup>29</sup>. Tożsamość powstaje w relacjach, narzucających jednostce określone, społecznie akceptowane i interpretowane zachowania. Zatem bycie człowiekiem to „recytowanie czło-

<sup>25</sup> Idem, *Gombrowicz*, s. 140.

<sup>26</sup> Jerzy Franczak, *Wielka Maskarada*, Ebook. Tryb odwołań epub 18.14.

<sup>27</sup> Michele Mari, *Di bestia in bestia*, Torino: Einaudi 2013, s. 101.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 129.

<sup>29</sup> Witold Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1989, s. 9.

wieczeństwa”, szczerłość bowiem jest niedostępna, a jedyne, co pozostaje, to „wola autentyczności”<sup>30</sup>.

Kolejnym fundamentalnym zagadnieniem filozoficznym Gombrowicza, zresztą ściśle związanym z pojęciem niedojrzałości, jest forma artystyczna. Jest ona zwykle interpretowana zarówno jako narzucana przez otoczenia maska, jak i nasze własne konformistyczne dostosowanie się do otoczenia<sup>31</sup>, podyktowane strachem przed społecznym ostracyzmem. Pojęcie formy jest w twórczości Gombrowicza uniwersalne i łączy trzy wymiary<sup>32</sup> – filozofię:

I oto ten sam człowiek może objawiać się na zewnątrz mądrze albo głupio, krwawo lub anielsko, dojrzałe albo niedojrzałe, zależnie od tego, jaki styl mu się napatoczy i jak uzależniony jest od innych ludzi<sup>33</sup>.

Etykę:

Ona [Forma] sprawia, że powstaje w nas coś, co nie jest z nas. Lekceważąc ją, nie zdołacie nigdy pojąć głupoty, zła, zbrodni<sup>34</sup>.

I estetykę:

Jednakże dla was Forma i Styl wciąż jeszcze są pojęciami z dziedziny ściśle estetycznej – dla was styl jest li tylko stylem na papierze, stylem waszych opowiadań<sup>35</sup>.

Forma narzucona przez zewnętrzne uwarunkowania to w *Ferdydurke* pupa i gęba, pojęcia będące metaforami nieautentyczności, w znaczeniu tak artystycznym, jak społecznym. Forma, jako zewnętrzne wobec jednostki uwarunkowanie, kłóci się z wolnością ekspresji, a tylko uwolnienie od zewnętrznego przymusu przywróci człowiekowi pierwotną autentyczność. To w imię tego pragnienia Gombrowicz jawi się jako zwolennik i propagator anty-Formy.

Mari pochyła się nad zagadnieniem formy i stylu nie tylko w esejach. Również w powieści *La stiva e l'abisso* pojawiają się alegoryzowane i wplecione w narrację ważne zagadnienia metaliterackie. Jednym z nich jest właśnie problem formy arty-

---

<sup>30</sup> Ibidem. W tym samym wpisie autor tak komentuje ten nierozwiązywalny dylemat: „Nie mogę być sobą, a jednak chcę być sobą i muszę być sobą – oto antynomia, z tych nie dających się uładzić... i nie oczekujcie ode mnie lekarstw na nieuleczalne choroby. *Ferdydurke* stwierdza jedynie to wewnętrzne rozdarcie człowieka – nic więcej”.

<sup>31</sup> „Forma nasza przenika nas, więzi od wewnątrz równie, jak od zewnątrz” – Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1997, s. 76.

<sup>32</sup> Por. Jerzy Jastrzębski, *Pojęcie „formy” u Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1971, LXII, z. 4, s. 69.

<sup>33</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, s. 78.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 79 (uzup. w nawiasie – JJ).

<sup>35</sup> Ibidem.

stycznej i jej znaczenia dla człowieka. Bohater powieści, kapitan Torquemada, twierdzi, że „forma, jakakolwiek forma jest wyłącznie jednym ze stanów nie-formy”<sup>36</sup>, a jedynym sposobem na ujarzmienie bezkształtu i chaosu jest stwórcze słowo: „Każde słowo, które tworzy, pokonuje ból Tworzenia, każda ulotna opowieść jest ożywczą kroplą na pustyni istnienia”<sup>37</sup>. Alegoryczna forma przyjęta w powieści pozwoliła Mariemu za pomocą bajkowego obrazowania wypowiedzieć myśl bardzo bliską filozofii Gombrowicza dotyczącą tego, że forma stale się przeobraża i nie musi ograniczać się wyłącznie do kanonicznych sposobów ekspresji, ale bez formy niczego powiedzieć się nie da. Jeszcze jaśniej wyraził to główny bohater pierwszej powieści Mariego:

Moja powieść, jej forma... forma! Forma jest wszystkim, a jednak czułem, że moje marzenie nie mogło odnaleźć ukojenia, że zatrzymywało się na formach wyłącznie po to, by rozpuścić je jakby cenną strawę: w rzeczy samej, dlategoż tylko jedna powieść, skoro myśl moja była żywiona setkami powieści? Z tego źródła powinienem był wybrać jeden element i przez to nadać mu formę, dzięki temu stać się pisarzem...<sup>38</sup>

Każda wypowiedź artystyczna powstaje jako efekt zewnętrznych odniesień („żywiona setkami powieści”, oryg. *una suggestione di cento e cento romanzi*), z których pisarz wybiera (oryg. *isola*) to, czemu pragnie nadać nową jakość artystyczną (oryg. *risapergli una forma*). Mamy tu do czynienia z zupełnie Gombrowiczowskim przekonaniem, że twórczość polega na wchodzeniu w dialog z konwencją poprzez transgresję i stałe utrzymywanie dystansu do przywoływanych schematów. W ostatniej, wydanej w 2024 roku powieści *Locus desperatus* Mari zdaje się iść jeszcze dalej. Tożsamość ludzka jest określana i kształtowana nie tylko przez kulturotwórcze odniesienia, ale przez materialność świata, w którym żyjemy. Jesteśmy formowani przez posiadane przedmioty, kumulujące w sobie pamięć i emocje naszego życia i dopełniające tym samym naszą ludzką egzystencję. Artefakty są znakami kultury, materialnym dziedzictwem, pozbawieni którego stajemy się owymi *loci desperati*, niewypełnionymi i niemożliwymi do odczytania białymi plamami historii.

O ile w świecie Gombrowicza powrót do pierwotnej autentyczności wydaje się niemożliwy, to w utworach Mariego pojawia się motyw prymarnej i niedostępnej współczesnemu człowiekowi, ujarzmionemu kulturowymi schematami, umiejętności opowieści. Jest on osnową narracji w *La stiva e l'abisso*, a także w niektórych opowiadaniach z tomu *Le maestose rovine di Sferopoli*. Akcja *La stiva e l'abisso* rozgrywa się na statku handlowym unieruchomionym przez ciszę morską na środku oceanu, w nieokreślonej historycznej epoce przypominającej hiszpański Złoty Wiek. Bohaterowie to prości marynarze, którzy nagle, w niewytłumaczalny sposób, zaczynają mówić starożytnymi językami, snując niezwykle opowieści o miejscach i czasach, których ni-

<sup>36</sup> Michele Mari, *La stiva e l'abisso*, Torino: Einaudi 2008, s. 260.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 261: „Ogni parola che crea combatte il male della Creazione, ogni fuggitivo racconto è goccia di balsamico rore sul deserto dell'essere...”.

<sup>38</sup> Idem, *Di bestia*, s. 158.

gdy osobiście nie odwiedzili, ale które zdawali się doskonale znać. Tę tajemną wiedzę nabywali w trakcie miłosnych spotkań z cudownymi istotami, syrenami, czy też pół ludźmi, pół rybami, które nawiedzały ich, wynurzając się z głębi oceanu. Opowieści te pozwalały im przetrwać w zamkniętej przestrzeni galeonu, ale tęsknota za coraz to nowymi historiami popychała marynarzy do skoku w otchłań. To właśnie otchłań morską jako alegoryczne źródło naturalnej narracji jest w tej powieści Mariego głównym tematem, a sam utwór staje się metadyskursem o ludzkiej potrzebie konstruowana opowieści. Motyw takiej prymarnej zdolności pojawia się także w opowiadaniu *Sghru* z tomiku *Le maestose rovine di Sferopoli*<sup>39</sup>. Narracja tego krótkiego opowiadania jest prowadzona z perspektywy wykładowcy akademickiego, który podczas egzaminu z literatury, znudzony i zniesmaczony bezbrzeżną ignorancją studenta, nagle słyszy od niego tłumaczenie na jakiś nieznaną język tego z utworów Foscolo, który był obiektem egzaminu. Melodyjna recytacja przywodzi na myśl czasy, kiedy opowieść literacka była naturalną czynnością, a nie przedmiotem akademickich dywagacji i ocen. Motyw nadnaturalnych właściwości języka powraca także w innych opowiadaniach z tego samego tomu, *Scioncaccium*<sup>40</sup> i *Oniroschediasmi*<sup>41</sup>; z kolei *Dialogo fra Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart e un venditore di formaggi* można odczytywać jako kontynuację metaliterackiego komentarza o wyobraźni i kreatywności językowej, zapoczątkowanego w *La stiva e l'abisso*.

Gombrowicz w *Dzienniku* notował, że sekretem stylu pisarskiego jest troska o piękno słowa, zdolnego „pozyskać, zjednać, uwieść, oczarować, posiadać”<sup>42</sup> czytelnika. Literatura ma być atrakcyjna, przyciągać i uwodzić. Również literackie uniwersum Mariego to odmienne od szarej rzeczywistości przestrzenie nieograniczonej wyobraźni, która, tak jak chce Gombrowicz, uwodzi i oczarowuje. To dlatego włoski pisarz bezustannie nawiązuje w swoich utworach do pierwszych emocji i wrażeń czytelnicznych, tych, do których jest zdolny wyłącznie dziecięcy odbiorca. Język Mariego to znak przynależności do elity, bardziej emocjonalnej niż intelektualnej, bo jest właściwy tym, którzy są zdolni odczuwać jego piękno i zachwycać się nim<sup>43</sup>. Mari skłania się ku stwierdzeniu, że literatura umacnia się, korzystając ze swych własnych możliwości, kiedy staje się coraz bardziej tautologicznie literacka<sup>44</sup>. Tak jak Gombrowicz twierdził, że literatura odnajduje swoją siłę przekonywania wyłącznie w estetycznej rozkoszy, której dostarcza czytelnikowi<sup>45</sup>, również Mari wskazuje, że wielkie i ważne literackie tematy stają się przekonujące, jeśli ubrane są w formę niecodzienną, podkreślającą

<sup>39</sup> Idem, *Sghru*, w: idem, *Le maestose rovine di Sferopoli*, Torino: Einaudi 2021, s. 82–86.

<sup>40</sup> Idem, *Scioncaccium*, w: idem, *Le maestose*, s. 97–99.

<sup>41</sup> Idem, *Oniroschediasmi*, w: idem, *Le maestose*, s. 120–140.

<sup>42</sup> Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, s. 116.

<sup>43</sup> „[...] non sa cosa sia la lettura chi apre un libro per altro che sia il puro piacere di leggere” („Ten, kto otwiera książkę w innym celu niż sama przyjemność lektury, nie ma pojęcia, czym jest czytanie”) – Michele Mari, *Tu, sanguinosa infanzia*, Milano: Mondadori 1997, s. 103.

<sup>44</sup> Idem, *Sul minimalismo*, w: idem, *I demoni*, s. 719.

<sup>45</sup> Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, s. 116.

literacką, złudnie sztuczną manierę zdolną uwieść czytelnika. „Strukturalna hiperliterackość Marięgo”<sup>46</sup>, zbudowana na kulcie klasycznego języka włoskiego, nie polega jednak na naśladowaniu, lecz twórczym przekształceniu, stylizacyjnym czy groteskowym przywołaniu językowego dziedzictwa. Jest zatem formalną grą, uwypukleniem, kontrapunktem, przełamaniem schematycznych, utrwalonych sposobów ekspresji. Michele Mari wielokrotnie różnicuje swoich bohaterów ze względu na jakość języka, którego używają. Idiolekt zawsze stanowi cechę wartościującą. Osmoc to doskonały mówca, którego styl przypomina wielkich klasyków literatury, tymczasem jego prymitywny brat Osac nie potrafi wyartykułować niczego. Język kapitana Torquemady to język wykształconego erudyty, bardzo różny od stylu wypowiedzi jego marynarzy, zwłaszcza bosmana. Natomiast powieść *Io venia pien d'angoscia a rimirarti* to archaizowany fikcyjny dziewiętnastowieczny pamiętnik Horacego, brata wielkiego Giacomo Leopardiego. Mari konsekwentnie zatem stawia granice między tym, co literackie, niezwykle, i tym, co zwyczajne i codzienne.

Również język postaci *Ferdydurke* stanowi wachlarz idiolektycznych odmian. Pimko, Miętus, Młodziakowie posługują się hasłami i sloganami mowy potocznej, które świadczą o nieautentyczności postaw i schematyczności myślenia jego użytkowników. Parodia socjolektów nauczycieli, ideologów, partii politycznych, ziemian to krytyka społecznych stereotypów, schematów pojęciowych i pustych ram komunikacyjnych. Przełamanie tych ograniczeń u obu pisarzy następuje poprzez język i wyłącznie dzięki niemu. Neologizmy, gry słowne, wyliczenia, ale także satyra i stylizacja to cechy charakterystyczne dla obu twórców. Mari z upodobaniem wykorzystuje to powinowactwo, wykazując się szczególną kreatywnością w konstruowaniu ekwiwalentów dla kluczowego w filozofii Gombrowicza pojęcia „pupa”. Proliferacja derywatów włoskiego odpowiednika *culo* jest zaskakująca: *culoide infantile*, *culomero*, *culollo*, *culorno*, *culosio*, *culostro*, *culostrega*, *culostrato*, *culemene*, *culetico*, *la follia del culbito* (oryg. „szaleństwo pupy”), *il buon culostro addomesticato* (oryg. „dobra oswojona pupa”). Poprzez zwielokrotnioną neologizację kluczowego słowa Mari zdaje się tu stosować zupełnie wprost jedną ze wskazówek samego Gombrowicza dotyczących stylu: metodę nasilania przez powtarzanie, przez którą „najzasadniej tworzy się wszelka mitologia”<sup>47</sup>. Intensyfikacja pojęcia w jego różnych słowotwórczych konfiguracjach z całą pewnością odpowiada oryginalnej koncepcji Gombrowicza, a jednocześnie wykorzystuje potencjał języka przekładu i zgadza się również z samym temperamentem twórczym tłumacza-pisarza. Natomiast *Giovinetto*, *Aquilotto*, *Cavaliere*, *Falcone*, *Donzella*<sup>48</sup> użyte jako ekwiwalenty Gombrowiczowskich chłopię, orlę, rycerz, sokół, dziewczę, wraz

<sup>46</sup> Luca Serianni, *La componente iperletteraria nella prosa di Michele Mari*, w: *La letteratura è ossessione. Tredici voci per Michele Mari*, red. Riccardo Donati, Roma: Edizioni Studium 2022. Ebook. Tryb odwołań epub 27.1.

<sup>47</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, s. 97.

<sup>48</sup> Idem, *Ferdydurke*, przekł. włoski Irene Salvatori, Michele Mari, Milano: Il Saggiatore 2020. Ebook. Tryb odwołań epub 8.121.

z zastosowaną modyfikacją ortograficzną, to inspirowana europejską i włoską tradycją *fin'amor* interpretacja polskich realiów tłumaczeniowych.

Mari, jako tłumacz *Ferdydurke*, zwraca uwagę na nieprzezroczystość Gombrowiczowskiego języka, wskazując na obsesyjność pewnych struktur słownych, takich jak lamente (wł. *nenie*), obłąkane rymowanki (wł. *filastrocche dementi*), eholalie czy nawet pornolalie. Wszystkie struktury i sposoby „udźwiękowania” tekstu sprawiają, że *Ferdydurke* jest dla Marięgo „ekspresyjnym arcydziełem”, przykładem manieryzmu nie tyle językowego, co egzystencjalnego. W swoim komentarzu Mari przywołuje teorię jestestwa szwajcarskiego psychiatry i filozofa Ludwiga Binswängera<sup>49</sup>, zgodnie z którą odstępstwo od społecznej i psychologicznej normy może być formą bycia jednostki, doświadczającej rozbicia znanego porządku i zmuszonej do odnalezienia równowagi we wrogiej, niezrozumiałej przestrzeni. To język staje się wtedy narzędziem samookreślenia i porządkowania chaosu rzeczywistości, dynamiczną próbą ujęcia jej w całość wieloaspektowej różnorodności.

Inną właściwością postawy Gombrowicza wobec literatury wyrażoną w *Ferdydurke* jest płynna granica między tym, co jest literaturą, a tym, co jest mówieniem o niej. Powieść jest bowiem nie tylko refleksją nad całą gamą postaw epistemologicznych, ale także w bardzo płynny sposób przechodzi w refleksję nad ontologią literatury, przekształcając się w dyskurs metaliteracki. Jednym ze sposobów konstruowania takiego teoretycznego dyskursu jest poddanie w wątpliwość tożsamości autora-narratora, której charakter dziś nazywany jest autofikcjonalnością. Tą dzisiejszą kategorią można by nazwać procedurę narracyjną zastosowaną przez Gombrowicza na początku *Ferdydurke*, kiedy narrator przedstawia się nie tylko jako aspirujący pisarz, ale jako autor *Pamiętnika okresu dojrzewania*, czyli jako sam Gombrowicz właśnie. W tłumaczeniu Marięgo to *Diario del periodo della maturazione*, natomiast Verdiani podaje *Ricordi del periodo della maturazione*, opatrując tytuł stosowną notą tak, by włoski odbiorca mógł uchwycić zabieg autoreferencyjny Gombrowicza. Przypisu brakuje natomiast w przekładowej wersji Marięgo, autocytat jest zatem czytelny wyłącznie w granicach tłumaczonego tekstu, gdzie pierwszoosobowy narrator odnosi się do własnej twórczości literackiej. W podobny sposób również do granic tekstu własnej powieści zatytułowanej *Roderick Duddle* Mari ograniczył identyfikację elementów własnej autobiografii. Strategia autofikcjonalna jako jeden ze sposobów nawiązywania i podtrzymywania kontaktu z odbiorcą jest techniką często stosowaną przez Marięgo. Dialog otwierający zawiera następujące deklaracje głównego bohatera powieści: „Nazywam się Michele Mari...”<sup>50</sup> oraz „każdy wam powie, że jestem z Mediolanu”<sup>51</sup> i żeby rozwiać wszelkie wątpliwości, o czyją chodzi tożsamość, narrator informuje czytelnika: „moja matka nazywa się Iela Mari [...]. Jest autorką najpiękniejszych książek dla dzieci, jakie

<sup>49</sup> Michele Mari, *Gombrowicz*, s. 141.

<sup>50</sup> Idem, *Roderick Duddle*, Torino: Einaudi 2014. Ebook. Tryb odwołań epub 6.1.

<sup>51</sup> Ibidem, tryb odwołań epub 6.15.

kiedykolwiek napisano we Włoszech”<sup>52</sup> oraz że jego ojciec to Enzo Mari, sławny designer<sup>53</sup>. Cała powieść została zbudowana na polemice i prześmiewczej grze ze schematem dziewiętnastowiecznej angielskojęzycznej powieści przygodowej, z wyraźnym odwołaniem do Dickensa, Stevensona czy Melville’a. Wszechwiedzący narrator stale podtrzymuje kontakt z czytelnikiem, zwracając się do niego bezpośrednio: „mój niecierpliwy czytelniku”, „sprytny”, „pośpieszny”, „wyśniony”, „przezorny”, „bezczelny” i tak dalej, jakby starając się dookreślić odbiorcę i umieścić go wewnątrz narracji, jako część fikcjonalnego świata.

Również Gombrowicz starał się „zaprojektować swojego odbiorcę, narzucić krytykom własny dyskurs”<sup>54</sup>. Wielu krytyków i badaczy dorobku Gombrowicza podkreśla nieustanne wysiłki pisarza zmierzające do podtrzymania relacji z czytelnikiem, jego wielką dbałość o jakość recepcji. Przejawiało się to poprzez aktywne uczestnictwo pisarza w dyskusji, która nastąpiła po pierwszym wydaniu powieści. *Ferdydurke* jest powieścią polemiczną. W świadomości autora istniała ona jako dzieło otwarte, stale domagające się aktualizacji, inspirujące nie tylko do osobistych przemyśleń, ale także do otwartych wielowątkowych polemik i sporów. Dość wspomnieć jego *List do ferdydurkistów czy choćby Przeciw poetom*<sup>55</sup>.

Z punktu widzenia techniki pisarskiej i kulturowych inspiracji postawy obu autorów wydają się zasadniczo różne. Gombrowicz pozornie stara się „odpoetyzować” literaturę i pozbawić ją nimbu nadnaturalnej wyjątkowości. Mari, przeciwnie, bardzo wyraźnie przeciwstawia się postmodernistycznej estetyce codzienności i stwierdza, że „literatura to przede wszystkim tradycja z właściwym sobie ceremoniałem i wyjątkowością języka”<sup>56</sup>, a paranie się literaturą to podtrzymywanie jej wysokiego statusu i hiperliterackiej erudycji. Obu pisarzy łączy stale obecna w ich utworach dychotomia między Formą (Gombrowicza) – Kosmosem (Marięgo) a Chaosem<sup>57</sup>, utożsamianym tak przez jednego, jak i drugiego z naturą lub niedojrzałością (Gombrowicz) czy stanem przedkulturowej niewinności (Mari). Obaj są wnikliwymi obserwatorami i krytykami współczesnej im kultury, ale krytyka nie sprowadza się wyłącznie do satyry, lecz jest przyczynkiem do metaliterackiej refleksji nad znaczeniem i funkcją ekspresywną języka sztuki. Tradycja literacka staje się jedynie początkiem twórczych przekształceń, zarówno w warstwie leksykalno-obrazowej, jak i w typologii przywoływanych tekstów klasycznych. To co zdaje się łączyć obu twórców, to przede wszystkim wiara w siłę sprawczą literatury oraz jej rolę w intelektualnym i moralnym rozwoju człowieka.

<sup>52</sup> Ibidem, tryb odwołań epub 6.21.

<sup>53</sup> Ibidem, tryb odwołań epub 6.23.

<sup>54</sup> Łukasz Garbal, *Ferdydurke. Biografia powieści*, Kraków: Universitas 2010, s. 50.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>56</sup> „La letteratura è prima di tutto una tradizione con un suo cerimoniale e una sua lingua speciale” (Michele Mari, *Sul minimalismo*, w: *I demoni*, s. 718).

<sup>57</sup> Ontologicznej dychotomii Forma (Kosmos) – Chaos poświęcony jest *Kosmos* Gombrowicza. Por. Francesco M. Cataluccio, *Gombrowicz filozof*, w: *Gombrowicz filozof*, red. Francesco M. Cataluccio, Jerzy Illg, Kraków: Wydawnictwo Znak 1991, s. 10–11.

Każda bowiem opowieść porządkuje chaotyczną rzeczywistość, każda też jest wyjątkowa, a porządek nadany światu przez pisarza pozostaje subiektywny.

Mari wydobywa z pisarstwa Gombrowicza to, co mu najbliższe, i interpretuje polskiego autora przez pryzmat własnej wrażliwości, która nie pozwala niczego upraszczać ani kodyfikować. Wpisana w literacki temperament tłumacza, powieść *Ferdydurke* przestaje być tekstem dla Włoch neutralnym. Łączące obu pisarzy powinowactwo artystyczne pozwoliło Mariemu-tłumaczowi na „przepisanie” Gombrowiczowskiego oryginału zgodnie z własnym literackim temperamentem i włączenie go do włoskiego uniwersum znaczeń.

## References

- Cataluccio Francesco M., *Gombrowicz filozof*, w: *Gombrowicz filozof*, red. Francesco M. Cataluccio, Jerzy Illg, przeł. Katarzyna Bielas, Kraków: Wydawnictwo Znak 1991, s. 5–24.
- Cataluccio Francesco M., *Gombrowicz in Italia*, w: *La letteratura polacca contemporanea in Italia. Itinerari di una presenza. Studia in memoria di Marina Bersano Begey*, red. Pietro Marchesani, Roma: La Fenice Edizioni 1994, s. 87–103.
- Ceccherelli Andrea, *Gombrowicz, in una lingua sfrenata, i trionfi dell'inautenticità*, „Il Manifesto” 10.01.2021, <https://ilmanifesto.it/gombrowicz-in-una-lingua-sfrenata-i-trionfi-dellinautenticita> [dostęp 21.06.2024].
- Falco Antonella, *Asterusher è la mia casa. Intervista a Michele Mari*, „Nazione Indiana” 23.09.2015, <https://www.nazioneindiana.com/2015/09/23/asterusher-e-la-mia-casa-intervista-a-michele-mari/> [dostęp 21.06.2024].
- Franczak Jerzy, *Wielka Maskarada*, w: Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2012. Ebook epub.
- Garbal Łukasz, *Ferdydurke. Biografia powieści*, Kraków: Universitas 2010.
- Gombrowicz Witold, *Dziennik 1953–1956*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1989.
- Gombrowicz Witold, *Dziennik 1957–1961*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1989.
- Gombrowicz Witold, *Ferdydurke*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1997.
- Gombrowicz Witold, *Ferdydurke*, przekł. włoski Irene Salvatori, Michele Mari, wyd. 1, Milano: Il Saggiatore 2020. Ebook epub.
- Gombrowicz Witold, *Ferdydurke*, przekł. włoski Sergio Miniussi, Torino: Einaudi 1961.
- Gombrowicz Witold, *Ferdydurke*, przekł. włoski Vera Verdiani, wyd. 4, Milano: Feltrinelli 2009. Ebook epub.
- Jastrzębski Jerzy, *Pojęcie „formy” u Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr LXII, z. 4, s. 69–96.
- Kłós Anita, *Przekłady niebezpośrednie w polsko-włoskich relacjach literackich. Rekonesans*, „Przekładaniec” 2018, nr 37, s. 64–86.
- Mari Michele, *Di bestia in bestia*, Torino: Einaudi 2013.
- Mari Michele, *Gombrowicz*, w: idem, *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano: Il Saggiatore 2017, s. 138–145.
- Mari Michele, *Il beneficio dell'influenza*, w: idem, *I demoni e pasta sfoglia*, Milano: Il Saggiatore 2017, s. 723–733.

- Mari Michele, *La stiva e l'abisso*, Torino: Einaudi 2018.
- Mari Michele, *Oniroschediasmi*, w: idem, *Le maestose rovine di Sferopoli*, Torino: Einaudi 2021, s. 120–140.
- Mari Michele, *Roderick Duddle*, Torino: Einaudi 2014. Ebook epub.
- Mari Michele, *Scioncaccium*, w: idem, *Le maestose rovine di Sferopoli*, Torino: Einaudi 2021, s. 97–99.
- Mari Michele, *Sghru*, w: idem, *Le maestose rovine di Sferopoli*, Torino: Einaudi 2021, s. 82–86.
- Mari Michele, *Sul minimalismo*, w: idem, *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano: Il Saggiatore 2017, s. 717–719.
- Mari Michele, *Tu, sanguinosa infanzia*, Milano: Mondadori 1997.
- Mazza Galanti Carlo, *Le parole sono magia oscura*, „Il Tascabile” 1.02.2021, <https://www.iltascabile.com/letterature/ferdydurke-gombrowicz/> [dostęp 7.05.2024].
- Serianni Luca, *La componente iperletteraria nella prosa di Michele Mari*, w: *La letteratura è ossessione. Tredici voci per Michele Mari*, red. Riccardo Donati, Roma: Edizioni Studium 2022. Ebook epub.
- Tomassucci Giovanna, *Su musi, facce e culandri (e altro): alcune riflessioni sulla/e traduzione/i di „Ferdydurke”*, „Pl.It. Rassegna italiana di argomenti polacchi” 2021, nr 12, s. 217–233.
- Zaboklicka Bożena, Freixa Terradas Pau, *Wybrane problemy przekładu w dwujęzycznym tandemie na przykładzie tłumaczenia różnych utworów Witolda Gombrowicza na hiszpański*, „Kongres Tłumaczy Gombrowicza. Teksty”, Muzeum Gombrowicza 2019, <https://www.muzeumgombrowicza.pl/pl/czytaj/33/56/kongres-tlumaczy-gombrowicza/teksty> [dostęp 15.06.2024].