

Article No 236

DOI: <https://doi.org/10.26881/srg.2020.7.11>



Citation:

Świerczyński, F. (2020). Ściany labiryntu. Systemy narracyjne  
Franza Kafki i Nikołaja Gogola. *Studia Rossica Gedanensia*, 7: 133–146.  
DOI: <https://doi.org/10.26881/srg.2020.7.11>

## ŚCIANY LABIRYNTU. SYSTEMY NARRACYJNE FRANZA KAFKI I NIKOŁAJA GOGOLA

FILIP ŚWIERCZYŃSKI

Uniwersytet Warszawski / University of Warsaw  
Wydział Lingwistyki Stosowanej / Faculty of Applied Linguistics  
Katedra Rusycystyki / Institute of Russian Studies  
ul. Szturmowa 4, 02-678 Warszawa, Polska / Szturmowa st. 4, 02-678 Warsaw, Poland  
(Student MSU / Graduate student)  
E-mail: [f.swierczynski@student.uw.edu.pl](mailto:f.swierczynski@student.uw.edu.pl)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0027-332X>  
(Nadesłano / Received 21.05.2020; Zaakceptowano / Accepted 11.07.2020)

### **Abstract**

#### **The Walls of the Labyrinth.**

#### **Narrative systems of Franz Kafka and Nikolai Gogol**

The subject matter and the aim of this paper is to conduct a comparative analysis of the selected components of Franz Kafka's and Nikolai Gogol's narrative systems and indicate their various similarities. The conceptual apparatus of contemporary narratology is used in the the study. Determining focalization, diegetic levels, narrational modes, and localizing “filters” and “reflectors” within the framework of diegesis, the author demonstrates how Gogol and Kafka create their narrators, simultaneously evoking the feeling of the absurd and enforcing interpretation.

**Key words:** Kafka, Gogol, narrative, narratology, narrator, poetics, Genette

## Abstrakt

Oś tematyczną, a zarazem cel niniejszego artykułu, stanowi przede wszystkim wykazanie i komparatystyczna analiza rozlicznych podobieństw wybranych elementów systemów narracyjnych Franza Kafki i Nikołaja Gogola. W kontekście badania wykorzystany zostanie aparat pojęciowy wypracowany przez współczesną narratologię; określiwszy fokalizację, diegetyczność, rodzaj modusu narracyjnego, a ponadto umiejscowienie „filtrów” i „reflektorów” w ramach diegezy, autor wykazuje, w jaki sposób Gogol i Kafka kreują swoich narratorów, równoległe konstruując poczucie absurdu i wymuszając interpretację.

**Słowa kluczowe:** Kafka, Gogol, narracja, narratologia, narrator, poetyka, Genette

Porównywanie technik i narzędzi twórczych stosowanych przez Nikołaja Wasiljewicza Gogola (1809–1852) i Franza Kafkę (1883–1924), mimo głosów krytyki<sup>1</sup>, pozostaje uzasadnione. Chociaż Kafka jedynie czterokrotnie wspominał w swych dziennikach (Kafka 1969: 355, 358) i korespondencji (Kafka 2012: 304, 414) o Gogolu, niewątpliwie dobrze orientował się w jego twórczości, do której powracał na przestrzeni co najmniej ośmiu lat (1915–1922). We wpisie z 14 lutego 1915 sygnalizował znajomość *Martwych dusz* (*Мёртвые души*) (Kafka 1969: 355; por. Gogol 1953: II: 483), a miesiąc później (Kafka 1969: 355) – znów w dziennikach – wspominał Gogolowski „traktat o liryce” (niem. *Aufsatz über Lyrik*) (Kafka 1983: 340), w którym należy się dopatrywać jednej z trzech prac Gogola<sup>2</sup> wchodzących w skład niemieckiego wydania *Wybranych fragmentów korespondencji z przyjaciółmi* (*Выбранные места из переписки с друзьями*), które Kafka posiadał (por. Франц Кафка... 2012: 288). W liście do Minze Eisner, datowanym na listopad lub grudzień 1920 roku, wspominał o lekturze Gogola (Kafka 2012: 304). Inaczej rzecz ma się w przypadku listu-pocztówki do Feliksa Weltscha z końca czerwca 1922 roku, w którym Kafka opisywał swe odczucia po spektaklu *Rewizora* (*Ревизор*) (Kafka 2012: 414; zob. Schmidt 2010, 161). Jeden z najsłynniejszych rosyjskich gogoloznawców konstatował: „Znajomość Kafki z Gogolowską twórczością jest oczywista” (Манн 2015: 12). Ten fakt poświadczał również bliski przyjaciel pisarza Maks Brod, który wspominał o tym, że Gogol należał do ulubionych autorów Kafki (Cornwell 2006: 185; Gray, Gross, Goebel, Koelb 2017: 163).

Praski prozaik nie tylko znał twórczość rosyjskiego romantyka, ale stała się ona jednym ze źródeł jego inspiracji, szczególnie w sferze ideowej oraz na płaszczyźnie poetyki (por. Архипов, Боров 1988: 148). Zauważono, że „istnieją niewątpliwie punkty stykowe w ich patrzeniu na świat, w literackiej transkrypcji ich doświadczeń i w pracy

<sup>1</sup> „Porównanie Gogola i Kafki zdaje się być w nie mniejszym stopniu naciągnięte i sztuczne, co porównywanie go z Joyssem” (Елистратова 1972: 67). Przekład własny (tu i dalej przy odniesieniach do obcojęzycznej literatury przedmiotu) – F.Ś.

<sup>2</sup> *O liryzmie naszych poetów* (*О лиризме наших поэтов*), *Na czym polega istota poezji rosyjskiej i w czym tkwi jej specyfika* (*В чём же наконец существо русской поэзии и в чём её особенность*) lub *Przedmioty dla poety lirycznego w obecnych czasach* (*Предметы для лирического поэта в нынешнее время*).

ich wyobraźni” (Karst 1975: 68). Zgodnie z tą optyką rozpatrywania problemu dzieła Kafki stanowić mają swego rodzaju rozwijającą kontynuację „najistotniejszej idei Gogola”<sup>3</sup> (Архипов, Борев 1988: 149, 151), z którego „artystycznego doświadczenia” Kafka ma czerpać (Архипов, Борев 1988: 152), a ponadto stanowić ma ono w pewnej mierze fundament dla własnej jego pracy (Манн 2015: 12). „Kafka stawia swojego bohatera w obliczu absurdalnych okoliczności, co stanowi pretekst do dalszej społeczno-artystycznej analizy (...) i w znaczącym stopniu ten aspekt poetyki wyrasta z twórczości Gogola” (Архипов, Борев 1988: 152) – i między innymi w tym właśnie zawiera się podstawowe podobieństwo Gogolowskiego i Kafkowskiego systemu, choć same zbieżności pomiędzy dwoma pisarzami rozciągają się zdecydowanie dalej (Манн 2015: 12). Konstatując, porównywanie Kafki i Gogola, jego „starszego brata” (Fuentes 1991: 92), jest niewątpliwie zasadne i, w istocie, relewantny jest fakt „nadzwyczajnej bliskości twórczości dwóch wielkich mistycznych pisarzy” (Шульц 2018: 274). Systemy poetyki Kafki i Gogola, mimo znaczących różnic, pozostają wobec siebie paralelne.

Podstawową sferę konstruowania rzeczywistości dzieła literackiego stanowi sfera narracji, nie tylko rzutująca bezpośrednio na płaszczyznę interpretacyjną, ale i wymuszająca w jej ramach konkretne analityczne drogi lub bezdroża. Zgodnie z recepcją Friedricha Beißnera, system narracyjny Kafki, szczególnie w trzech powieściach i pozostałych dłuższych formach<sup>4</sup>, opiera się w dużej mierze na „perspektywie jednostronnej” (niem. *einsinnige Perspektive*) (Beißner 1983: 104). „Tekst Kafkowski podporządkowany jest jednej zasadzie integracyjnej, za sprawą której świat narracji postrzegany jest z perspektywy głównej postaci, a implikowany narrator utożsamia się z tematem” (Gray, Gross, Goebel, Koelb 2017: 275) – ergo: główny bohater w dłuższych formach Kafki jest reflektorem (ang. *reflector*)<sup>5</sup> „totalnym” w tym sensie, że stanowi jedyny pryzmat, przez który oglądana jest rzeczywistość. Narracja „po prostu się toczy” (Walser 1972: 18) czy też, by posłużyć się Markiewiczowską parafrazą słów Wolfganga Kaysera, „rzeczywistym narratorem powieści jest ona sama” (Markiewicz 1994: 226). Przydanie bohaterowi roli reflektora *par excellence* implikuje niemal nieodwołalnie taką sytuację percepcyjną, którą Gérard Genette nazywa focalizacją wewnętrzną (fr. *focalisation interne*) (Genette 1972: 209) – formę, w której reflektorem lub „filtrem” (ang. *filter*) (Chatman 1990: 143) selekcyjną informacją jest właśnie sam bohater.

„Totalność” głównego bohatera jako reflektora wyraża się nie tylko w jego jedyności, ale i konieczności. „We wszystkich trzech «powieściach» nie znajdziemy ani jednego takiego miejsca, w którym nie byłby obecny któryś z trzech «bohaterów»: Karl Rossmann, Józef K. czy K.” (Walser 1972: 19). Bez centralnej postaci-reflektora narracja i sama opowieść pozostają nierealizowalne i niemożliwe. Obie odbywają się „poprzez” panów K. stanowiących „ośrodek wszelkich działań”, z którego to „wszystko wychodzi lub przeciw niemu się zwraca” (Walser 1972: 19, 28). Trafne przykłady rzutowania per-

<sup>3</sup> Tu: absurdu.

<sup>4</sup> Narratorom krótszych form Kafki obszerne studium poświęca Roy Pascal (zob. Pascal 1982).

<sup>5</sup> Termin wprowadzony przez Henry’ego Jamesa (James 1972: 247) określający przede wszystkim „postać, poprzez której postrzeżenia, odczucia i myśli pokazuje autor świat przedstawiony” (Markiewicz 1994: 233).

cepcyjnego realizowanego za pomocą takiej drogi narracyjnej przytacza Walser (zob. Walser 1972: 25–26).

Heterodiegetyczny (fr. *hétérodiégétique*)<sup>6</sup> narrator dłuższych form Kafki przejawia się poza tym jako figura skrajnie ekstradiegetyczna (fr. *extradiégétique* – tj. nie-wyrażona i pozostająca poza sceną) lub też zupełnie nie istnieje<sup>7</sup>. Czytelnik zdany jest więc na rzetelność i trafność obserwacji i uczuć samego bohatera, „przejrzystość” pryzmatu, przez jaki postrzega prezentowaną rzeczywistość i wydarzenia, „nie jest więc w stanie ustalić faktyczności i prawdziwości świata przedstawionego jako obiektywnych i niezależnych od głównej postaci, której przesady i uprzedzenia, sprzeczne opinie i błędne wnioski stwarzają, a zatem i deformują fikcyjny świat” (Gray, Gross, Goebel, Koelb 2017: 275). Tak realizowana narracja i określona perspektywa – czy raczej fokaalizacja – wiedzie bezpośrednio do podważenia – a zatem jednocześnie do rozlicznych interpretacji – diegezy oraz wydarzeń i bohaterów funkcjonujących w jej ramach. Co więcej, interpretacje czytelnika będą niemal zawsze jedynie reinterpretowaniem sądów i perspektyw bohatera:

Bohater nie widzi już tak wiele, raczej interpretuje. Czytelnik zdany jest na tę interpretację, nie ma bowiem narratora, który mógłby nam powiedzieć więcej, aniżeli widzi bohater. (...) Kafka opowiada poprzez medium („on”), to medium musi być ośrodkiem akcji i nie może być w pierwszej osobie. (...) Narratora brak, medium jest „najważniejszą” osobą dzieła, wszystko zatem dzieje się samo z siebie, bez załamania w czym innym, i do nas już należy wszelka interpretacja. (...) Z chwilą, kiedy w dziele występuje jakiś narrator, może i u Franza Kafki zachodzić interpretacja (...). Jednakże interpretacje te (...) utrzymują się w obrębie dzieła, (...) są i nam zadane do interpretacji (...) (Walser 1972: 21–37).

Centralne postacie, poczynając od Karla Rossmanna, właściwie zawsze interpretują świat na swoją niekorzyść – i jest to charakterystyczne nie tylko dla dłuższych, ale i krótszych form prozatorskich Kafki (przy czym efekt analizy otaczającej rzeczywistości zawsze jest domysłem – pozostaje jedynie w sferze przypuszczenia); przykład stanowi (już homo- i intradiegetyczny)<sup>8</sup> bohater-narrator *Sąsiada* (*Der Nachbar*) snujący domysły na temat znanego mu jedynie z nazwiska tytułowego sąsiada Harrasa:

Może on wcale nie czeka końca rozmowy, lecz wstaje w momencie, który mu sprawę dostatecznie wyjaśnia, mknie swoim zwyczajem przez miasto i zanim zdolał powiesić słuchawkę, już, być może, przystępuje do działania na moją szkodę (Kafka 2016: 335).

Powyższa cecha, którą określić można mianem „presupozycji negatywnej”, jest zatem właściwa zdecydowanej większości Kafkowskich bohaterów bez względu na to, czy pełnią oni rolę reflektorów, czy narratorów.

Podobnie bohaterowie próbują zrozumieć nieprzejrzystą dla nich rzeczywistość i dociec jej konkretnej struktury lub hierarchii, wobec której mogliby się ustosunkować i w efekcie działać w jej ramach – znów – bez względu na to, czy mówimy

<sup>6</sup> Tj., zgodnie z klasyfikacją Genette’a, „nierealizujący się w diegezie” (fr. *diégèse*, czasoprzestrzenny świat wyznaczany przez opowiadanie) (zob. Genette 1972: 280; Genette 1988: 84–85).

<sup>7</sup> Walser pisze o „toczącej się bez narratora, niejako samoczynnie, akcji Kafkowskich powieści” (Walser 1972: 27).

<sup>8</sup> Będący zarazem homo- i intradiegetyczny, tj. występujący w diegezie i dostrzegalny dla czytelnika.

o dłuższych<sup>9</sup>, czy krótszych utworach Kafki. Również i na tej płaszczyźnie presupozycja negatywna pozostaje praktycznie aksjomatyczna – niezależnie jednak od tego, czy bohater-interpretator buduje swoje osądy na jej fundamencie, czy odchodzi od niej, jego pomyłka w odczytywaniu świata jest konieczna. Kiedy siostra bohatera-narratora *Uderzenia w bramę* (*Der Schlag ans Hoftor*) dokonuje tytułowego czynu, a przynajmniej tak się zdaje, mężczyzna zachowuje zupełny spokój:

Właściciele obejścia zaskarżą nas, wnet rozpocznie się śledztwo. Byłem bardzo spokojny i uspokoiłem siostrę. Prawdopodobnie nie uderzyła w bramę, a jeśli to zrobiła, nigdzie na świecie nie będzie się z tego powodu prowadziło dochodzenia. Próbowałem to także wytłumaczyć ludziom wokół nas, ci wysłuchali mnie, ale powstrzymali się od wypowiedzenia sądu. Potem powiedzieli, że nie tylko siostra, ale i ja, jako jej brat, będę oskarżony. Skinąłem z uśmiechem głową (Kafka 2016: 216).

Bohater, daleki początkowo od presupozycji negatywnej, ostatecznie – wraz z rozwojem wydarzeń – i tak ją przyjmuje:

(...) sędzia, który skoczył przodem i już mnie oczekiwał, rzekł: „Żal mi tego człowieka”. Nie ulegało żadnej wątpliwości, że nie miał przez to na myśli mojego obecnego położenia, lecz to, co się ze mną stanie. Izba przypominała bardziej celę więzienną niż izbę chłopską. (...) Czy mógłbym jeszcze rozkoszować się powietrzem innym niż więziennym? Oto jest, a raczej byłoby zasadnicze pytanie, gdybym miał jeszcze widoki na zwolnienie (Kafka 2016: 217).

U Kafki, jak konstatował Wilhelm Emrich, „wszystkie drogi możliwości pozostają otwarte; każda zawiera pewne prawdopodobieństwo, żadna nie jest pewna w sposób jednoznaczny” – w konsekwencji „żadnego sensu możliwego do jednoznacznego określenia nie można ustalić za pozorami, zdarzeniami, dyskusjami, które ją [twórczość Kafki – przyp. F.Ś.] wypełniają” (zob. Todorov 2018: 75). Kafkowskie desygnaty czy systemy form i hierarchii pozostają nie tylko ukryte, ale i „z samej swej istoty niedostępne” (Todorov 2018: 73)<sup>10</sup>. Jest to zarówno zasada konstrukcyjna, jak i jeden z tematów centralnych tekstu. Najwcześniejszy i chyba najbardziej programowy wyraz niepewności bohatera co do swojego położenia w świecie stanowi napisany przed końcem 1907 roku (zob. Gray, Gross, Goebel, Koelb 2017: 142) *Pasażer* (*Der Fahrgast*):

Stoję na platformie tramwaju i nie mam najmniejszej pewności co do swojego miejsca na tym świecie, w tym mieście, w swojej rodzinie. Nie potrafiłbym również, chociażby pobieżnie, wymienić, jakie pretensje mógłbym z pewną dozą słuszności rościć o to do kogokolwiek. Nie mógłbym nawet uzasadnić, że stoję na tej platformie, trzymam się tego uchwytu, pozwalam się nieść temu wagonowi (Kafka 2016: 11).

<sup>9</sup> Dociekanie struktury świata, w którym przyszło żyć bohaterowi, odkrywanie funkcjonujących w nim hierarchii i praw – a zatem jego „interpretacja” – pozostaje jednym z trzonów fabularnych i jedną z głównych motywacji działań zarówno Józefa K. w *Procesie* i K. w *Zamku*, jak i Karla Rossmanna w *Ameryce*, choć tu w mniejszym stopniu. Bohaterowie Kafki są analityczni w tym sensie, że nieustannie analizują otaczającą ich rzeczywistość (por. Todorov 2018: 76), w czym jednak nieustannie zawodzą.

<sup>10</sup> Tzetan Todorov odnosi te słowa do desygnatów i przekształceń semantycznych w twórczości Arthura Rimbauda, jednak sądzimy, że również w kontekście Kafki pozostają one zupełnie trafne.

Sytuacja czytelnika pozostaje paralelna do sytuacji bohatera, który – spostrzegając Marthe Robert – „ma do czynienia z symbolami, (...) też w nie spontanicznie wierzy, znajduje pośpiesznie jakiś ich sens, na którym – jak sądzi – będzie mógł oprzeć swe życie [a zatem, uprzednio, interpretację – przyp. F.Ś.], lecz właśnie w tej mierze zawsze jest oszukiwany” (zob. Todorov 2018: 76; por. Gray, Gross, Goebel, Koelb 2017: 195). Pomimo świadomości zupełnej otwartości interpretacyjnej żaden z nich nie może odmówić zasadności samej interpretacji – „nieinterpretacyjne” funkcjonowanie bohatera w ramach Kafkowskiego świata jest niemożliwe, tak samo jak niemożliwa jest „nieinterpretacyjna” lektura Kafki.

Kafkowscy narratorzy heterodiegetyczni, wobec niepewności co do natury diegezy, jej komponentów i zasad, zmuszeni są podejmować próby pewnego ich „uzasadniania” i „racjonalizowania” – tym samym wpisując się, zgodnie z kategoryzacją Paula Simpsona, w negatywny modus narracyjny (ang. *negative narrational mode*)<sup>11</sup>. Za kanoniczny przykład jego realizacji Joanna Gavins poczytuje *Proces* (Gavins 2013: 64). Już pierwsze, otwierające utwór, zdanie zdaje się potwierdzać to przekonanie:

Ktoś musiał zrobić doniesienie na Józefa K., bo mimo że nic złego nie popełnił, został pewnego ranka po prostu aresztowany (Kafka 2018: 118).

Z tej perspektywy heterodiegetyczny narrator Kafki staje się swoistym „punktem integracji” (zob. Markiewicz 1994: 226) środków tekstu i komponentów diegezy, a ponadto „świadomością, w której wszystkie właściwości struktury tekstu uzyskują swój sens” (Markiewicz 1994: 226)<sup>12</sup> – przy czym w tym przypadku mowa tu także właśnie o strukturze diegetycznej. Gogolowski system narracyjny pozostaje bez wątplenia daleki od Beißnerowskiej perspektywy jednostronnej, choć i z nią znajduje pewne punkty styeczne, szczególnie zaś w utworach, w których homo- i intradiegetyczny bohater-narrator relacjonuje własną swoją historię (w konsekwencji przypisać go można do tej kategorii, którą Genette doprecyzowuje, określając ją mianem narratora autodiegetycznego<sup>13</sup>). Jest to jedyny przypadek, w którym zbliża się on do określonego przez nas uprzednio Kafkowskiego reflektora totalnego<sup>14</sup>. Taki model narracyjny najpełniej realizowany jest w *Pamiętniku szaleńca* (*Записки сумасшедшего*) i po części w *Zaczarowanym miejscu* (*Заколдованное место*)<sup>15</sup>. Najczęściej jednak Gogol waha się

<sup>11</sup> Tj. taki, w którym „nieucieleśniony narrator stara się «nadać sens» bohaterom i wydarzeniom” oraz w którym „powszechne jest swoiste zdystansowanie i «konfuzja»” (Gavins 2013: 64; por. Simpson 1993: 75).

<sup>12</sup> Oba stwierdzenia Henryk Markiewicz odnosi do „autora abstrakcyjnego” (niem. *der abstrakte Autor*) Wolfa Schmidta (por. Schmid 1973: 23–25; Link 1976: 22); heterodiegetyczny narrator Kafki pozostaje mu funkcjonalnie bliski.

<sup>13</sup> Narrator autodiegetyczny (fr. *autodiégétique*) funkcjonuje w tym rozumieniu jako najwyższy stopień narratora homodiegetycznego; jak wspomnieliśmy, nie tylko występuje w diegezie, ale i jednocześnie jest jej głównym bohaterem, „narratorem-protagonistą” (fr. *narrateur-protagoniste*) (Genette 1972: 253; Genette 1983: 69).

<sup>14</sup> „Zbliża” w tym sensie, że rzeczywistość utworu i jego wydarzenia prezentowane są przez pryzmat jedynie jego percepcji – co ponadto pozwala nam mówić o realizowanej tu, choć bardzo rzadkiej dla Gogola pełnej focalizacji wewnętrznej.

<sup>15</sup> Narrator *Zaczarowanego miejsca* realizuje kategorię homodiegetyczności w niższym stopniu – nie

między narratorem hetero- i homodiegetycznym, przy czym wahanie to jest niekiedy na tyle silne, by skutecznie uniemożliwić dokładne określenie jego (narratora) statusu ontologicznego<sup>16</sup>.

Charakterystyczną cechą narracji Kafki jest swoisty zwrot percepcyjny w stosunku do systemu rosyjskiego romantyka. U Gogola punkt ciężkości znajduje się gdzie indziej – filtrem nie jest bohater – rolę tę pełni sam narrator<sup>17</sup>. Stanowi on odtąd jedyną instancję zupełnie świadomie selekcyjną i często ograniczającą informację narracyjną. Istota „samoświadomego” w ten sposób narratora przejawia się między innymi w *Powozie* (*Коляска*), *Szyneli* (*Шинель*) czy *Martwych duszach*:

Oprócz Czertokuckiego na obiedzie u generała było jeszcze kilku innych ziemian, ale o nich nie ma co mówić (Gogol 1950: I: 170).

W departamencie... Lepiej jednak nie wymieniać, w jakim departamencie. (...) Toteż, gwoli uniknięcia wszelkich nieprzyjemności, nazwijmy lepiej departament, o którym rzecz prowadzimy – pewnym departamentem (Gogol 1950: I: 235).

Należałoby opisać izby kancelaryjne, przez które przechodzili nasi bohaterowie, lecz autor żywi wielką obawę w stosunku do urzędów (Gogol 1953: II: 373).

Poza ograniczaniem pola widzenia czytelnika i maskowaniem pewnych elementów diegezy również samo konstruowanie tekstu i odpowiednie dawkowanie czy stopniowe „filtrowanie” informacji narracyjnej w jego ramach należy do narratora, czego zresztą także jest on w pełni świadomy:

Nie zawadzi wszelako poinformować czytelnika, kto to był porucznik Pirogow. Zanim to jednak uczynimy, nie zaszkodzi opowiedzieć coś niecoś o towarzystwie, do którego porucznik należał (Gogol 1950: I: 219).

Ale o tym wszystkim czytelnik dowie się stopniowo w odpowiednim czasie, jeżeli tylko starczy mu cierpliwości na przeczytanie niniejszego opowiadania, bardzo długiego i mającego się potem rozwinąć szerzej, w miarę zbliżania się do końca, wieńczącego dzieło (Gogol 1953: II: 248).

Jakie skutki wywołał ten przyjazd, czytelnik może się dowiedzieć z pewnej rozmowy. (...) Rozmowa ta... lecz lepiej niech ta rozmowa odbędzie się w następnym rozdziale (Gogol 1953: II: 411).

Należy przy tym mimo wszystko pamiętać, że zgodnie z recepcją Kaisera narrator utworu „nie tylko nie jest tożsamy z jego autorem, ale ze względu na swe kompetencje różni się zasadniczo od autora w życiu codziennym. Zawsze jest postacią wymyśloną, w którą autor się przekształcił” (Markiewicz 1994: 225), choć może pozostawać wobec niego paralelny i u Gogola bez wątpienia taki pozostaje. Jest on nie tylko najwyższą percepcyjną i semantyczną instancją, ale i jedynym pryzmatem oraz „soczewką całości” (Виноградов 1971: 118).

---

jest on protagonistą, a jawnym obserwatorem wydarzeń, stąd należałoby go nazywać allodiegetycznym (fr. *allogéographique*); termin ten przedkłada Cock van der Voort określając „narratora-świadka” (fr. *narrateur-témoin*) (zob. Herman, Vervaeck 2005: 84; Limognes 2013: 2–3, 9–10).

<sup>16</sup> Mowa tu o przypadku, w którym dobrze zna on strukturę diegezy ze wszystkimi jej komponentami oraz wydarzeniami rozgrywającymi się w jej ramach, jednak mimo to nie sposób stwierdzić jego osobowej obecności w roli, choćby, biernego obserwatora – jak na przykład w *Newskim Prospekcie* (*Невский проспект*).

<sup>17</sup> Niekiedy, szczególnie w *Newskim Prospekcie*, ów punkt ciężkości waha się na tyle, by reflektor i filtr stanowił zarówno główny bohater, jak i narrator.

Bez względu na wyższy lub niższy poziom homodiegetyczności narratora, „zakwestionowanie jego wiarygodności jest nieuniknione” (Phelan 1996: 111), szczególnie zaś jeśli ten nie kryje się z własną zawodnością czy nawet ułomnością. Podkreślając to zjawisko, Wayne Booth wprowadza pojęcie narratora nierzetelnego (ang. *unreliable narrator*), tj. takiego, którego wiarygodność należy podważyć (zob. Booth 2010: 339–376). Jego zawodność przejawia się – jak wylicza Gavins – nie tylko w „wypaczaniu czy nienależytym ocenianiu wagi przedstawianych faktów i wydarzeń”, ale i przez „błędne ich odczytywanie, interpretowanie czy nieprawidłowy ogląd” (Gavins 2013: 82). Tacy też pozostają homo- i heterodiegetyczni narratorzy Gogoła, którzy zapominają o pewnych mniej lub bardziej znaczących z punktu widzenia opisywanej historii faktach:

Żałuję bardzo, że nie mogę sobie przypomnieć, z jakiego to powodu generał wydawał wielki obiad proszony (Gogol 1950: I: 169).

Powiadają, że niedawno wpłynęło do władz podanie jakiegoś naczelnika policji – nie pamiętam już w jakim mieście – w którym to podaniu wyklada on dobitnie, że ustawy państwowe wałą się (...) (Gogol 1950: I: 235).

Co więcej, narratorzy ci sami regularnie wprowadzają czytelnika w konsternację, zaledwie przypuszczając<sup>18</sup> pewne stany bohaterów lub interpretacje wydarzeń:

Przyjezdny, jak się zdaje, unikał mówienia o sobie (Gogol 1953: II: 242).

Sam urzędnik był widocznie przejęty sytuacją Kowalewa (Gogol 1953: II: 121).

Zdawało się wreszcie, że go samo Niebo natchnęło (Gogol 1953: II: 117).

Nierzetelność Gogolowskich narratorów nie jest jedyną cechą wymuszającą podważenie i akt interpretacyjny. W *Wiju (Buŭ)*, tuż przed rozpoczęciem właściwego opowiadania i poza właściwym tekstem, Gogol ustami narratora dopuszcza płaszczyznę fantastyczną, jednocześnie sankcjonując absurd i możliwość szerszej interpretacji:

Cała opowieść jest powtórzeniem klechdy ludowej. Nic w niej nie chciałem zmieniać i opowiadam ją tak samo prosto, jak słyszałem (Gogol 1950: I: 270).

Narratorskie balansowanie między próbą zachowania realizmu opowieści a fikcyjnością i fantastycznością zdaje się być jedną z zasad konstrukcyjnych większości tekstów rosyjskiego pisarza. „Granica między rzeczywistością a fikcją podkreślana jest u Gogoła (...) przez komentarze autora [czy raczej narratora – przyp. F.Ś.] lub jednego z bohaterów” (Karst 1975: 73). Komentarze metanarracyjne (ang. *metanarrative comment*) (zob. Fludernik 2009: 60–63; Ryan 1991: 272) i metafikcjonalne (ang. *metafictional comment*)<sup>19</sup> stanowią charakterystyczny i nieodłączny element Gogolowskiego sys-

<sup>18</sup> Pomimo fokalizacji zerowej.

<sup>19</sup> Różnice między dwoma typami komentarzy narratorskich jasno nakreślają autorzy *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*: „Podczas gdy *metafikcjonalne* komentarze uwypuklają lub odsłaniają fikcjonalność narracji, (...) komentarze *metanarracyjne* nie rozcinają tkanki fikcji. Są one raczej samozwrotnymi odniesieniami narracyjnymi do aktu narracji lub tych elementów, w ramach których narracja jest konstytuowana i komunikowana” (Routledge Encyclopedia... 2005: 304–305); w przypadku komentarzy narratorów Gogoła granica pozostaje zazwyczaj dość płynna i nierzadko trudno dostrzegalna.



temu narracyjnego, choć rzadko kiedy pozostają one czysto metadyskursywne (ang. *metadiscursive comment*)<sup>20</sup> lub metanarratorskie (ang. *metanarrational comment*):

O krawcu tym, naturalnie, nie byłoby potrzeby się rozwodzić, lecz wobec tego, że tak już jest ustalone, iż w powieści charakter każdej postaci musi być dokładnie zarysowany – trudna rada: dawać nam tutaj i Pietrowicza! (Gogol 1950: I: 241).

Autor musi się przyznać, że bardzo zazdrości apetytu i żołądka ludziom tego rodzaju (Gogol 1953: II: 291).

Dalibóg, sprzykrzyło mi się opowiadać. Cóż wy sobie myślicie? (...) No, słuchajcie, opowiem wam coś, ale, dalibóg, ostatni raz (Gogol 1950: I: 183).

W efekcie najczęściej łączą w sobie obie te kategorie (por. Gogol 1953: II: 341–342). Narratorzy nie tylko podkreślają wówczas swoją obecność, ale i – realizując dzięki płaszczyźnie metadyskursywnej rolę filtru – otwarcie modelują strukturę opowieści, „pomagają czytelnikom w zorientowaniu się w poziomie dyskursu i ułatwiają zwrócenie ich uwagi z jednego miejsca czy grupy ludzi na drugie” (Fludernik 2009: 61) oraz wedle własnego uznania poszerzają lub zawężają czytelniczną perspektywę:

Ponieważ rozmowa, którą wiedli między sobą podróżni, nie była zbyt interesująca dla czytelnika, lepiej zrobimy, jeżeli powiemy coś o samym Nozdriowie, któremu, być może, uda się odegrać niepoślednią rolę w naszym opowiadaniu (Gogol 1953: II: 300).

Cudowna potęga nakazała mi długo jeszcze iść pod rękę z mymi dziwnymi bohaterami (...) (Gogol 1953: II: 366).

Ponadto komentarze metadyskursywne umożliwiają Gogolowskim narratorom nierzetelnym dokonywać nieoczekiwanych zwrotów tejże perspektywy w ramach konstruowanego sjużetu (ros. *сюжет*)<sup>21</sup> przy pośrednim powoływaniu się na swoją niewiedzę:

Iwan Jakowlewicz zbladł... Ale tutaj znowu całe wydarzenie zasnuwa się mgłą i co było potem – nic a nic nie wiadomo (Gogol 1953: II: 111; por. Gogol 1953: II: 131).

Początkowo często niezrozumiałe czy pozornie nerelevantne rozczłonkowanie tekstu budzić musi poczucie „alogiczności” (zob. Erlich 1956: 102), a tym samym – absurdu. Owe „nowe relacje pomiędzy segmentami tekstu artystycznego nie odpowiadają relacjom obserwowanym w zewnętrznej rzeczywistości – pisze Tanja Popović. – Oto powód, dla którego literacka rzeczywistość w rezultacie zdaje się być absurdalna (...)” (Popović 2010: 3).

Brian Richardson, proponując pojęcie denarracji (ang. *denarration*), poczytuje ją za „rodzaj narracji negatywnej, w ramach której narrator neguje znaczące aspekty własnej swojej opowieści, wcześniej przytoczone przez niego jako pewnik” (Richardson

<sup>20</sup> Zgodnie z kategoryzacją Moniki Fludernik – metanarracyjny komentarz metadyskursywny „odwołuje się do porządkowania elementów dyskursu w ramach tekstu”, podczas gdy metanarracyjny komentarz metanarratorski – „do procesu narracyjnego i jego uczestników” (Fludernik 2003: 1–39; por. Routledge Encyclopedia... 2005: 304–305).

<sup>21</sup> Przez który rozumie się tu „artystyczne opracowanie [fabuły – przyp. F.Ś.], artystyczny ciąg [zdarzeń – przyp. F.Ś.], tj. to, jak zostały one ułożone w utworze” (Тимофеев 1971: 166); „materiał stanowiący podstawę utworu nazywa się *fabułą*, a opowiadanie o tym materiale – *sjużetem*” (Дубровская 2016: 13–14).

2006: 87); absurdalne narracyjne sprzeczności same w sobie przejawiające się w narratorskim „samozapreczeniu” i „samopodważeniu” przydają utworom Gogola nowy potencjał interpretacyjny, jednocześnie ugruntowując czytelnicze przekonanie o niezrzetelności narratora i odbierając zaufanie do niego jako najwyższej instancji semantycznej. Konstrukcje denarracyjne wyrażane są najczęściej sugestywnym lub zawierającym alternatywę pytaniem:

Ale czy to nie sen aby? (Gogol 1950: I: 205).

Widzi to filozof czy nie widzi? Jawa to czy sen? (Gogol 1950: I: 280).

Niekiedy, szczególnie w połączeniu z występującym równolegle komentarzem metanarracyjnym lub metafikcyjnym, wpisane są one w dłuższe, czasem podsumowujące – i jednocześnie podważające wszelką warstwę realistyczną utworu – ustępy:

Taka to historia zdarzyła się w północnej stolicy obszernego naszego imperium! Dopiero teraz, po rozważeniu wszystkiego widzimy, że jest w niej dużo nieprawdopodobieństw. Nie mówiąc już o tym, że dziwne jest, doprawdy, to nadprzyrodzone oddzielenie się nosa. (...) I co jeszcze: skąd się wziął nos w bochenku chleba i jak Iwan Jakowlewicz...? Nie! Absolutnie, zupełnie nie rozumiem! Lecz co jest dziwniejsze, najdziwniejsze ze wszystkiego: jak autorzy mogą brać podobne tematy? Przyznam, że to już całkiem niepojęte, po prostu... Nie! Nie! Nic a nic nie rozumiem (Gogol 1053: II: 133).

Mimo wszystko, mając na uwadze kategoryzację Simpsona, narratorów Gogola zaliczać można z całą pewnością do tych wpisujących się w pozytywny modus narracyjny (ang. *positive narrational mode*) (Simpson 1993: 75), w ramach którego nie próbują oni, jak ma się to w przypadku heterodiegetycznych narratorów Kafki, „przysłać sensu” diegezie wraz z jej komponentami, a raczej „oferują własne opinie i sądy (często ironiczne) wobec opowiadanej historii” (Gavins 2013: 64). Narratorska ironia jest obecna w zdecydowanej większości utworów Gogola, bez względu na poziom diegetyczności narratora, często funkcjonując w obrębie metanarracyjnego komentarza i wyostrzając jeszcze groteskowość opisywanych postaci lub sytuacji:

Ale przepraszam... Poczuję się w pewnym stopniu do winy, że nic dotychczas nie powiedziałem o Iwanie Jakowlewiczu – czcigodnym skądinąd człowieku (Gogol 1953: II: 110; por. Gogol 1953: II: 112).

(...) widząc, że małżonek [zupełnie pijany Czertokucki – przyp. F.Ś.] tym razem stanowczo nie pragnie obdarzyć jej żadną pieśczęcią, ze złością odwróciła się na drugi bok i, kładąc swój świeżutki policzek na dłoń, natychmiast zasnęła. Była już ta pora dnia, której się nie określa na wsi słowem „wczynie”, kiedy się obudziła młoda pani obok swego chrapiącego małżonka. (...) Spojrzawszy na siebie ze dwa razy, przekonała się, że jest dzisiaj wyjątkowo urocza (Gogol 1950: I: 175).

Wszystkie przedstawione wyżej cechy systemu narracyjnego Gogola najpełniej chyba realizuje i oddaje ustęp *Martwych dusz*, w którym autoironiczny narrator-filtr sugeruje nam, za pomocą komentarza metanarracyjnego (czy raczej metafikcyjnego), własną i pełną ironii opinię na temat „dam miasta N”, przyznając się jednocześnie do swojej, jako narratora, ułomności i nieudolności:

Żeby to trochę wyjaśnić, trzeba by dużo powiedzieć o samych damach, o ich towarzystwie, namalować, jak się to mówi, żywymi barwami ich duchowe zalety; ale to dla autora jest bardzo

trudne. Z jednej strony powstrzymuje go bezgraniczny szacunek dla małżonek dygnitarzy, a z drugiej strony... Z drugiej strony – po prostu trudno. Damy miasta N były... Nie, nie mogę tego w żaden sposób, odczuwam po prostu onieśmienie. W damach miasta N najbardziej godne uwagi było to... To aż dziwne, pióro zupełnie się nie porusza, jakby miało w sobie ołów. Tak więc już być musi: opis ich charakterów trzeba widocznie pozostawić temu, kto posiada żywsze barwy i większą ich ilość na palecie (Gogol 1953: II: 366).

Kafka i Gogol dwiema różnymi drogami narracyjnymi starają się osiągnąć podobny cel interpretacyjny oraz nakreślić podobnie ograniczone ramy konstruowanej diegezy.

System narracyjny Kafki opiera się na perspektywie jednostronnej i fokalizacji wewnętrznej (lub podwójnej); narratorzy praskiego pisarza w trzech powieściach i dłuższych utworach pozostają heterodiegetyczni i skrajnie ekstradiegetyczni, są ponadto implikowani – niejako wpisani w dzieło. Realizując negatywny modus narracyjny pozostają oni bliscy autorom abstrakcyjnym. Główny filtr i reflektor „totalny” stanowią sami niepewni właściwości i praw diegezy protagoniści<sup>22</sup>, na których interpretacje motywowane aksjomatem presupozycji negatywnej zdany jest czytelnik. Konieczność reinterpretowania sądów bohaterów wiedzie do rozmycia interpretacyjnego i poczucia charakterystycznej dla absurdu dwoistości oraz wewnętrznej sprzeczności diegezy wraz z wrażeniem nierелеwantności czy nieodpowiedniości jej komponentów.

Wahającej się między hetero- a homodiegetycznością narracji Gogola właściwa jest raczej fokalizacja zerowa; samoświadomi i nierzetelni intradiegetyczni narratorzy pełnią rolę filtrów, z pomocą komentarzy metadyskursywnych ograniczając czy poszerzając perspektywę czytelnika i organizując sjużet. Ich metanarracyjne i metafikcyjne komentarze sankcjonują niekiedy warstwę fantastyczną lub otwarcie, w połączeniu z konstrukcjami denarracyjnymi, deprecjonują wszelką płaszczyznę realistyczną opowieści, co prowadzi do podważenia interpretacyjnego. Czytelnik dystansuje się wobec nierzetelnego i nieudolnego narratora, pozostając jednocześnie skazanym na własne jego ironiczne i przydające groteskowości komentarze i sądy właściwe pozytywnemu modusowi narracyjnemu.

Oba systemy narracyjne z aksjomatu wymuszają akt interpretacyjny – bez względu na to, czy odbywa się to na drodze interpretacyjnego rozmycia (u Kafki), czy interpretacyjnego podważenia (u Gogola), nieufności wobec ograniczonej perspektywy bohatera (F.K.) czy wobec ograniczającego ją narratora (N.G.). Wrodzona dwoistość, wewnętrzna sprzeczność i poczucie genetycznej niekoherencji diegezy w recepcji realizujących rolę pryzmatów czy filtrów bohaterów (F.K.) lub narratorów (N.G.) implikuje wrażenie przyrodzonego jej absurdu. W istocie zatem Kafka i Gogol dwiema drogami czy raczej interpretacyjnymi bezdrożami prowadzą nas do jednego i tego samego celu, który niewątpliwie udaje im się osiągnąć.

<sup>22</sup> Jak pisze Maurice Blanchot, „K. czuje, że wszystko poza nim – to jest on sam projektowany od zewnątrz – nie jest niczym więcej, niż obrazem. Wie także, że obrazom nie wolno wierzyć i nie wolno się do nich przywiązywać” (Бланшо 1998: 142); czytelnik Kafki pozostaje w analogicznej sytuacji.

## Bibliografia / References

- Arhipov, Ū.I., Borev, Ū.B. (1988). *Grotesk Gogolâ i fantastičeskoe načalo v nemeckoâzyčnyh literaturah*. V: Mann, Ū.V. (Red.). *Gogol' i mirovââ literatura*. Moskva: Nauka: 141–156 [Архипов, Ю.И., Боров, Ю.Б. (1988). *Гротеск Гоголя и фантастическое начало в немецкоязычных литературах*. В: Манн, Ю.В. (Ред.). *Гоголь и мировая литература*. Москва: Наука: 141–156].
- Beißner, F. (1983). *Der Erzähler Franz Kafka: und andere Vorträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Blaňšo, M. (1998). *Ot Kafki k Kafke*. Moskva: Logos [Бланшо, М. (1998). *От Кафки к Кафке*. Москва: Логос].
- Booth, W. (2010). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.
- Cornwell, N. (2006). *The Absurd in Literature*. Manchester: Manchester University Press.
- Dubrovská, V.V. (2016). *Literaturovedenie: vvedenie v disciplinu*. Moskva–Berlin: Directmedia [Дубровская, В.В. (2016). *Литературоведение: введение в дисциплину*. Москва–Берлин: DirectMedia].
- Eliŕratova, A.A. (1972). *Gogol' i problemy zapadno-evropejskogo romana*. Moskva: Nauka [Елистратова, А.А. (1972). *Гоголь и проблемы западно-европейского романа*. Москва: Наука].
- Erlich, V. (1956). *Gogol and Kafka: Note on "Realism" and "Surrealism"*. In: Halle, M. (Ed.). *For Roman Jakobson: Essays on the Occasion of his Sixtieth Birthday*. The Hague: Mouton: 101–108.
- Fludernik, M. (2003). Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction. *Poetica*, XXXV, 1/2: 1–39.
- Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. London–New York: Routledge.
- Fridŕtejn, Ū.G. (Red.). (2012). *Franc Kafka v ruskoj kul'ture*. 2012. Red. Fridŕtejn, Ū.G. Moskva: Centr knigi Rudomino [Фридриштейн, Ю.Г. (Ред.). (2012). *Франц Кафка в русской культуре*. Москва: Центр книги Рудомино].
- Fuentes, C. (1991). *Myself with Others: Selected Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Gavins, J. (2013). *Reading the Absurd*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1988). *Narrative Discourses Revisited*. New York: Cornell University Press.
- Gogol, N. (1950, 1953). *Utwory wybrane*. Przeł. W. Broniewski, J. Brzeczowski, J. Tuwim, J. Wyszomirski. T. 1–2. Kraków: Czytelnik.
- Gray, R., Gross, R., Goebel, R., Koleb, C. (2017). *Franz Kafka. Encyklopedia*. Przeł. J. Kozak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Herman, L., Vervaeck, B. (2005). *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- James, H. (1972). *Theory of Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kafka, F. (1969). *Dzienniki 1910–1923*. Przeł. J. Werter. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kafka, F. (1983). *Tagebücher 1910–1923*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Kafka, F. (2012). *Listy do rodziny, przyjaciół, wydawców*. Przeł. R. Urbański. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Kafka, F. (2016). *Opowieści i przypowieści*. Przeł. L. Czyżewski, R. Karst, A. Kowalkowski et al. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kafka, F. (2018). *Wybór prozy*. Przeł. L. Czyżewski, R. Karst, A. Kowalkowski et al. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Karst, R. (1975). The Reality of the Absurd and the Absurdity of the Real. Kafka and Gogol. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, IX, 1: 67–81.

- Limoges, J.-M. (2013). De l'écrit à l'écran. Pour une typologie des voix narratives au cinéma. *Cahiers de Narratologie*, 25, DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.6795>. (Online) <http://journals.openedition.org/narratologie/6795> (dostęp 20.05.2020).
- Link, H. (1976). *Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz: W. Kohlhammer.
- Mann, Ū.V. (2015). *Skvoz' formu k smyslu. Samootčët*. Moskva–Āvne: Vysšaā škola konsaltinga [Манн, Ю.В. (2015). *Сквозь форму к смыслу. Самоотчët*. Москва–Явне: Высшая школа консалтинга].
- Markiewicz, H. (1994). Narrator i autor w światowej teorii literatury. *Pamiętnik Literacki*, 85 (4): 225–235.
- Parry, I. (1953). Kafka and Gogol. *German Life and Letters*, VI, 2: 141–145, DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-0483.1953.tb01083.x>.
- Pascal, R. (1982). *Kafka's Narrators. A study of his stories and sketches*. London: Cambridge University Press.
- Phelan, J. (1996). *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press.
- Popović, T. (2010). Ideology and the Absurd in Literature. *TRANS-*, 9, DOI: <https://doi.org/10.4000/trans.395>. (Online) <https://journals.openedition.org/trans/395> (dostęp 20.05.2020).
- Richardson, B. (2006). *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005). Eds. Herman, D., Jahn, M., Ryan, M.-L. London–New York: Routledge.
- Ryan, M.-L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- Schmid, W. (1973). *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München: W. Fink.
- Schmidt, C. (2010). *Kafkas fast unbekannter Freund: das Leben und Werk von Felix Weltsch (1884–1964)*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Simpson, P. (1993). *Language, Ideology, and Point of View*. London–New York: Routledge.
- Šulc, S. (2018). Kafka i Gogol': «Zamok» i «Vij». *Studia Rossica Gedanensia* 5: 251–276, DOI: <https://doi.org/10.26881/srg.2018.5.19> [Шульц, С. (2018). Кафка и Гоголь: «Замок» и «Вий». *Studia Rossica Gedanensia*, 5: 251–276, DOI: <https://doi.org/10.26881/srg.2018.5.19>]
- Timofeev, L.I. (1971). *Osnovy teorii literatury*. Moskva: Prosvešenie [Тимофеев, Л.И. (1971). *Основы теории литературы*. Москва: Просвещение].
- Todorov, T. (2018). *Symboliczność i interpretacja*. Przeł. T. Stróżyński. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Tomášik, M. (2012). Kafka's "The Metamorphosis", Gogol's "The Nose", and Roth's "The Breast". In: Kačmárová, A. (Ed.). *English Matters. A Collection of Papers by the Institute of English and American Studies Faculty*. T. 3. Prešov. Prešovská univerzita v Prešove: 48–53.
- Vinogradov, V.V. (1971). *O teorii hudožestvennoj reči*. Moskva: Vysšaā Škola [Виноградов, В.В. (1971). *О теории художественной речи*. Москва: Высшая Школа].
- Walser, M. (1972). *Opis formy – studium o Kafce*. Przeł. E. Misiólek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Competing interests: The author declares that he has no competing interests.