



Malina Załużna-Łuczkiewicz

Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Chełmie (Polska)

ORCID: 0000-0002-0181-4482

Powieść *The Driver's Seat* Muriel Spark w przekładzie na język polski

The Polish translation of *The Driver's Seat* by Muriel Spark

Abstrakt

Artykuł opisuje sposób, w jaki styl i język powieści tworzą historię Lise, bohaterki *The Driver's Seat* Muriel Spark w oryginale i przekładzie na język polski Jacka Dehnela. Omawiany jest przekład tytułu, stylu narracji, a także metareferencje w powieści.

Słowa kluczowe: *The Driver's Seat*, Muriel Spark, Jazda, Jacek Dehnel, przekład, narracja.

Abstract

The article attempts to analyze the style and language of the novel *The Driver's Seat* by Muriel Spark and how they are used to tell the story of Lise, the main character of *The Driver's Seat* by Muriel Spark in English

and in the Polish translation by Jacek Dehnel. The topics discussed are: the title, style of narration as well as metareferences in the novel.

Key words: *The Driver's Seat*, Muriel Spark, *Jazda*, Jacek Dehnel, translation, narration.

Wstęp

Na polskim rynku część twórczości szkockiej pisarki Muriel Spark jest dostępna w przekładach, jednak jej powieść *The Driver's Seat* z 1970 roku została po raz pierwszy przetłumaczona przez prozaika, poetę i tłumacza Jacka Dehnela dopiero pięćdziesiąt pięć lat po wejściu na rynek brytyjski. Jest to kolejny już przekład z literatury angielskiej tego tłumacza. Jacek Dehnel, mimo że przede wszystkim rozpoznawany jako pisarz, tłumaczył już autorów z krajów anglosaskich, takich jak: Philip Larkin, Francis Scott Fitzgerald czy Oscar Wilde. W posłowniu do polskiego przekładu powieści, która nosi tytuł *Jazda*, tłumacz wyjaśnia, że zaproponował wydawnictwu jej przełożenie, po tym jak przypadkowo natknął się na nią w jednej z londyńskich księgarni i po lekturze uznał, że ma cechy literatury wybitnej. Powieść, mimo że napisana przed pół wiekiem, zaskoczyła go swoją nowoczesnością. Została ona doceniona też przez anglojęzycznych czytelników – w 2010 roku zdobyła nominację do Lost Man Booker Prize.

W tym artykule skupiam się na przekładzie różnych elementów stylu *The Driver's Seat* na język polski. Omawiam też tłumaczenie tytułu i analizuję poszczególne elementy narracji, takie jak: czas, rejestry i style narracji (zdystansowany, poetycki, eliptyczny). Przedmiotem zainteresowania jest sposób opowiadania w tej powieści, będący nośnikiem sensu.

Tytuł

Tytuł oryginału *The Driver's Seat* jest istotny o tyle, że odnosi się do tematu powieści, czyli kwestii kontroli i autonomii. Powieść stawia szereg pytań: Kto kontroluje los bohaterki? Czy jest to ona sama, ponieważ aktywnie poszukuje mężczyzny, który mógłby ją zamordować? Czy w związku z tym, jest ona kimś w rodzaju myśliwego polującego na zdobycz (swojego zabójcę)? Ostatecznie Lise osiąga połowiczny sukces, bo morderstwo zostaje popełnione, ale dochodzi do gwałtu, którego za wszelką cenę chciała uniknąć. Czy to zatem ona kontroluje swój los, swoją opowieść? Czy kontrolę jednak przejmuje jej zabójca? Te kwestie

ważne są nie tylko na poziomie fabuły powieści. Rodzi się pytanie, kto kontroluje historię, którą czytamy? Narrator zachowując pozory wszechwiedzy, odmawia jednak czytelnikowi wglądu w stan ducha i motywacje bohaterki, co daje efekt destabilizujący i sprawia, że tekst podczas lektury stawia pewien opór.

Jacek Dehnel w swoim posłowniu wyjaśnia, że wyboru polskiego tytułu *Jazda* dokonał na skutek sugestii wydawnictwa. Tłumacz wspomina, że brał pod uwagę tytuły: *Za kółkiem*, *W swoje ręce* i *Kierowczyni*. Jednak z różnych powodów nie zostały one zaakceptowane przez wydawnictwo. Sam też stwierdza, że *Jazda* „to nowy tytuł wywiedziony z ducha tekstu” raczej bez wielu punktów wspólnych z tytułem oryginalnym (Spark, 2025b, s.184). Trudno się z tym nie zgodzić. Jeśli słowo „jazda” w tytule przyjęłoby formę imperatywu (*Jazda!*), pojawiłyby się dodatkowe skojarzenia związane z kontrolą. Tryb rozkazujący wyraża polecenia, więc może dodanie wykrzyknika wywołałoby u czytelnika asocjacje z władzą lub kontrolą. Natomiast „jazda” jako rzeczownik, skojarzeń z władzą raczej nie ma, a jest to istotne, ponieważ władza to motyw przewodni powieści.

Jerzy Jarniewicz w swoim esej *Uwagi pod tytułem, czyli tytuł w przekładzie* zauważa, że tytuły z formami imiesłowowymi, są obce niepisanyim zasadom tworzenia tytułów w polszczyźnie. (Jarniewicz, 2012, s. 97) Jednak na skutek wpływów konwencji anglosaskiej, pojawia się ich coraz więcej i mogą zostać uznane za normę. W związku z tym, że słowa te zostały napisane ponad dekadę temu, zmiany mogły już nastąpić. Wystarczy tu wspomnieć kilka tytułów książek Andrzeja Stasiuka, takich jak: *Czekając na Turka*, *Jadąc do Babadag*, czy *Kucając*. Być może więc tytuł *Kierując* byłby do zaakceptowania, a jego znaczenie bliskie jest oryginalnemu *The Driver's Seat*.

Czas w narracji

Walerij Tiupa we *Wprowadzeniu do narratologii porównawczej* zwraca uwagę na to, że we współczesnej literaturze tak samo ważna jak intryga działania jest „intryga słowa”, czyli to w jakiej stylistyce historia zostanie opowiedziana. (Tiupa, 2016, s. 72) Charakterystyczną cechą stylu Spark w powieści *Jazda* jest prowadzenie narracji w czasie teraźniejszym. Jest to celowy zabieg budujący napięcie, dynamizujący, ale i destabilizujący. Daje on wrażenie jakby z braku retrospektywnego spojrzenia, narrator nie znał przyszłości bohaterów. Tymczasem, w *Jeździe* czytelnikowi kilkakrotnie się przypomina, że Lise zostanie zamordowana: „Jutro rano znajdą ją zabita z licznymi ranami kłutymi”. (Spark, 2025b, s. 39) „Następnego dnia wieczorem powie policji zgodnie z prawdą [...]”. (Spark, 2025b, s. 42) „[...] niedaleko stąd znajdą zwłoki zadżganej Lise”. (Spark, 2025b, s. 154) Te proleptyczne wypowiedzi narratora w połączeniu z zastosowaniem czasu teraźniejszego, który sugerowałby, że przyszłość nie jest znana tworzą pewien dysonans. Rodzi się też pytanie: dlaczego chcemy poznać znany już koniec? (Roof, 2002, s. 53) Mieke Bal pisze, że w takich wypadkach

pojawia się „inny rodzaj suspense, który prowokuje [...] do pytań w stylu: ‘Jak coś takiego mogło się w ogóle wydarzyć?’” (Bal, 2012, s. 96) W *The Driver's Seat* narracja składa się głównie ze scen, a prawie pozbawiona jest części nienarracyjnych (ogólne obserwacje) i atemporalnych (opisy), co ma przyspieszać tempo i dawać wrażenie presji czasu. Muriel Spark w narracji używa głównie czasu Simple Present, ale czasami też Present Perfect, który nie ma w języku polskim odpowiednika. Może być tłumaczony jako czas teraźniejszy albo przeszły. W większości przypadków Jacek Dehnel tłumaczy Present Perfect jako czas przeszły.

She stops abruptly at the top of the escalator and looks back, then smiles as if she sees and hears what she had expected. The salesgirl, thinking her customer is already on the escalator out of sight, out of hearing, has turned to another black-frocked sales-girl. (Spark, 2025a, s. 9)

Na szczycie schodów zatrzymuje się nagle, odwraca się, uśmiecha, jakby zobaczyła i usłyszała właśnie to, czego się spodziewała. Bo ekspedientka myśląc, że klientka wyjechała już schodami z pola widzenia i słyszenia, zwróciła się do drugiej ubranej na czarno ekspedientki [...]. (Spark, 2025b, s. 16)

Głos narratora to w dużej mierze chłodna, zdystansowana relacja, co w połączeniu z czasem teraźniejszym, w którym jest prowadzona potęguje efekt udziwnienia. Czas teraźniejszy w narracji daje bowiem wrażenie większej immersji i zamyka czytelnika w perspektywie postaci. Tymczasem kluczowe informacje na temat motywacji bohaterki i jej życia wewnętrznego nie są ujawniane. W jakim jest stanie ducha dowiadujemy się z opisu jej często nietypowych reakcji, np. nagłych wybuchów histerycznego śmiechu, ataków złości, czy nieracjonalnych decyzji. Te zabiegi dają efekt podobny do dystansowania w twórczości Bertolda Brechta, który stosował rozmaite techniki, utrudniające widzom utożsamienie się z bohaterami, ciągle przypominając im, że oglądając sztukę, mają do czynienia z przedstawieniem, wytworem czyjejś wyobraźni. (Robinson, 2008, s. 172) Muriel Spark także nie chce, żeby czytelnik biernie wczuwał się w losy bohaterki - zmusza go raczej do refleksji nad światem przedstawionym, analizy rzeczywistości społecznej i wyciągnięcia wniosków.

Elementy poetyckie w narracji

Przeplatanie fragmentów obiektywnej, zdystansowanej relacji z opisami podanymi językiem zmetaforyzowanym czyni narrację jeszcze dziwniejszą. Jacek Dehnel wykazuje się dużą wrażliwością na takie właśnie momenty, nigdy ich stylistycznie nie spłaszcza.

[...] the ambling tourists and the worried tourists, and such of the unencumbered youth who swing and thread through the crowds like antelopes whose heads, invisibly antlered, are airborne high to sniff the prevailing winds, and who so appear to own the terrain beneath their feet that they never look at it. (Spark, 2025a, s. 56)

[...] do przechadzających się turystów i do turystów zafrasowanych, i do owych nieskrępowanych młodych, którzy kołysząc się, przemykają przez tłumy niczym antylopy niosące swe głowy o niewidzialnych rogach wysoko w powietrzu by wywęszyć panujące wiatry, i którzy zdają się tak dalece mieć w posiadaniu ziemię pod stopami, że nawet na nią nie spojrzą. (Spark 2025b, s. 83)

W powyższym polskim przekładzie widoczne są zabiegi stylizujące tekst, które mają oddać charakter oryginału - zastosowanie „zafrasowanych” zamiast „zmartwionych”, „owych” zamiast „tamtych” albo „niczym” zamiast „jak” czy „tak dalece” zamiast „tak bardzo”. Wszystkie te ekwiwalenty mają charakter poetycki i podniosły, a także nieco archaizują tekst, co daje efekt taki jak w oryginale. W wersji angielskiej mamy frazy: „thread through the crowds”, „unencumbered youth” kojarzone ze stylem literackim, które wraz z żywym obrazowaniem (kinestetycznym, wzrokowym, węchowym) nadają temu fragmentowi poetycki charakter. Oczywiście, część stylizacji w przekładzie pojawia się kompensacyjnie w innych miejscach niż w wersji angielskiej.

Bardziej stylizowane fragmenty przedstawiają Lise jako myśliwego na polowaniu lub tropiącą zwierzę. W jednej ze scen próbuje ona zdobyć stosowną sukienkę do zaaranżowanej przez siebie sceny własnego morderstwa, co opisane jest w następujący sposób:

In fact her nostrils and eyes are a fragment more open than usual, imperceptibly but thoroughly they accompany her parted lips in one mission, the sensing of the dress that she must get.” (Spark, 2025a, s. 7)

W rzeczy samej jej nozdrza i oczy są rozwarte minimalnie bardziej niż zazwyczaj; niepostrzeżenie, ale i nieodstępnie towarzyszą wargom w ich jedynej misji, misji wytropienia sukienki, którą musi mieć. (Spark, 2025b, s. 12)

W powyższym cytacie Muriel Spark personifikuje części twarzy Lise. Oczy i usta stają się nieodłącznymi towarzyszami warg. Razem, jako swoista, dziwaczna wataha myśliwych biorą udział w polowaniu. Oczywiście nie dowiadujemy się, dlaczego tak ważna jest sukienka, którą Lise ma zakupić tego dnia. To jeden z wielu tajemniczych faktów, który nabiera sensu, gdy zna się zakończenie powieści. Tego typu fragmenty wytrącają z komfortu czytania. Jacek Dehnel poetyzuje także to zdanie w przekładzie, używając rzadkiego przysłówka „nieodstępnie”, zamiast bardziej powszechnych: „bez przerwy, „nieustannie” czy „stale”.

Inny fragment, w którym Lise staje się tropiącą i jednocześnie ofiarą, to scena, w której pośród ulicznego tłumu usilnie próbuje wypatrzeć twarz własnego mordercy:

[...] she is a stag scenting the breeze, moving step by step, inhibiting her stride to accommodate Mrs. Fiedke's pace, she seems at the same time to search for a certain air-current, a glimpse and an intimation. (Spark, 2025a, s. 78)

[...] jest jak jeleni, który wdycha wietrzyk, posuwając się krok za krokiem, ograniczając swoje tempo, żeby dostosować się do prędkości pani Fiedke, a równocześnie zdaje się poszukiwać określonego prądu powietrza, jakiegoś wglądu, wskazówek. (Spark, 2025b, s. 115)

To zdanie w przekładzie również zawiera cechy stylistyczne oryginału. Lise porównana jest do poszukującego jelenia - zwierzęcia, na które się także poluje, co pasuje do podwójnej roli ofiary/zabójcy tej postaci. Muriel Spark używa defamiliaryzującej frazy „inhibiting her stride” zamiast bardziej zwyczajnego „slowing down” albo nawet „adjusting her stride”, co w polskiej wersji przełożone jest jako „ograniczając swoje tempo” zamiast częściej spotykanych: „zwalnia tempo” czy „idzie wolniej”. Dehnel tłumaczy „glimpse” jako „wgląd”. „Glimpse” to krótkie spojrzenie lub krótki moment zauważenia kogoś. Chodzi o nagłe pojawienie się w tłumie mordercy lub eliptyczne ujęcie dłuższego: „a glimpse (of his face)”. Jest też w angielskim metaforyczne znaczenie słowa „glimpse”, czyli: częściowe, szybkie zrozumienie. Polski „wgląd” ma trochę inne konotacje i oznacza głębsze zrozumienie jakiejś sprawy, mechanizmu, kogoś lub siebie.

Jeśli w powieści pojawia się język poetycki, Muriel Spark często stosuje przenośnie związane z wodą. Polski tłumacz zawsze zachowuje tę zmetaforyzowaną formę prozy, jak w poniższych przykładach:

[...] blocking the oncoming vehicles for a while until finally she joins the stream. (Spark, 2025a, s. 86)

Blokuje przez moment nadjeżdżające samochody i wreszcie włącza się w strumień. (Spark, 2025b, s. 126)

complains in a torrent (Spark, 2025a, s. 48)

wylewa z siebie potok narzekań (Spark, 2025b, s. 72)

Calm rivulet of words (Spark, 2025a, s. 67)

Spokojnym potoczkiem jego słów (Spark, 2025b, s. 99)

laughing without the possibility of restraint, like a stream bound to descend whatever slope lies before it. (Spark, 2025a, s. 74)

śmieje się niepowstrzymanie, podobnie jak potok, który musi spłynąć bez względu na to, jakie leży przed nim zbocze. (Spark, 2025b, s. 107)

Zdarzają się też metonimie i personifikacje, które Jacek Dehnel także przeważnie zachowuje.

looked at her with frightened eyeglasses (Spark, 2025a, s. 6)

popatrzył na nią zza przerażonych okularów (Spark, 2025b, s. 11)

She moves and mingles as if with dreamy feet and legs (Spark, 2025b, s. 23)

Snuje się i wałęsa, jakby na rozmarzonych stopach i nogach (Spark, 2025a, s. 35)

Eliptyczny, chłodny styl narracji

Scena zabójstwa Lise jest dobrym przykładem eliptycznego stylu Spark, który przeważa w powieści. Opis morderstwa jest suchy, pozbawiony jakichkolwiek wyrazów opisujących emocje. Słownictwo zredukowane jest do kilku czasowników: „stab”, „stand”, „stare”, „bend”, „scream”. Zdystansowany, chłodny ton, opisujący czynność zabijania, jakby to był wręcz jakiś rodzaj gimnastyki sprawia, że odbiera się tę scenę jako jeszcze bardziej okrutną. Nie mamy dostępu do umysłu bohaterki ani oprawcy. Obserwujemy wydarzenie jakby okiem kamery skierowanej na zabójcę. Nagromadzenie powtórzeń zaimka „he” i pominięcie opisu zachowania Lise (bo w pierwszych dwóch zdaniach słyszymy tylko jej głos), wysuwa mordercę na pierwszy plan. Powtórzenia wyrazów „stand”, „stare”, „stab” i wynikająca z tego aliteracja dźwięków „st” w tak krótkim fragmencie nadają temu opisowi rwący, szarpany rytm, który koresponduje z aktem morderstwa.

As the knife descends to her throat she screams, evidently perceiving how final is finality. She screams and then her throat gurgles while he stabs with a turn of his wrist exactly as she instructed. Then he stabs wherever he likes and stands up, staring at what he has done. He stands staring for a while and then, having started to turn away, he hesitates as if he had forgotten something of her bidding. Suddenly he wrenches off his necktie and bends to tie her ankles together with it. (Spark, 2025a, s. 118)

Kiedy nóż opada na jej gardło, krzyczy, dostrzegając najwyraźniej, jak ostateczna jest to ostateczność. Krzyczy, a potem jej gardło bulgoce, kiedy dźga ją, obracając nadgarstek dokładnie tak, jak mu pokazała. Potem dźga ją jeszcze wszędzie tam, gdzie chce, po czym wstaje i gapi się na to, co narobił. Stoi tak zagapiony przez chwilę, po czym, zaczawszy się już odwracać, waha się, jakby zapomniał któregoś z jej poleceń. Nagle zdziera z siebie krawat i wiąże nim jej nogi. (Spark, 2025b, s. 171)

W polskim przekładzie podobny rytm staccato uzyskany jest poprzez liczne powtórzenia. Nie dotyczy to wprawdzie zaimka „on” - używany jest podmiot domyślny, ale mamy powtórzenia słów: „potem”, „po czym”, „dźga”, „krzyczy”. Rejestr w polskiej wersji jest lekko obniżony za sprawą słowa „narobił”,

które najczęściej oznacza zrobienie czegoś głupiego, wstydliwego, kompromitującego albo spowodowanie czegoś, co przyniesie nieprzyjemne skutki. Morderstwo wydaje się bardziej strywalizowane w polskiej wersji. „Gapić” też jest bardziej potoczne niż angielskie „stare”. Fonetycznie, z racji swojej zwężłości, jednak lepiej pasuje do tej sceny niż „wpatrywać się”, „obserwować” czy „przyglądać”.

Odwołanie metatekstowe

W końcowych scenach powieści Lise przed zabranie swojego mordercy do parku, gdzie ma zginąć, oddaje portierowi w hotelu książkę, którą zakupiła na lotnisku w drodze do południowego kraju, i którą ma cały czas przy sobie. Nie rozstaje się z nią nawet, idąc do toalety w samolocie. Ponieważ książka jest wspominana wiele razy, oczywiste jest, że to przedmiot o znaczeniu symbolicznym w powieści. Można go zinterpretować jako metafikcyjny komentarz na temat samej *Jazdy*. Muriel Spark zdaje się stawiać pytanie: kto kontroluje opowiadanie historii? W hotelowym lobby, Lise tuż przed udaniem się na miejsce morderstwa, symbolicznie przekazuje ster mężczyźnie, oddając portierowi książkę. Odchodząc, wykrzykuje do niego kilka słów na jej temat, które są w pewnym sensie karykaturalnym podsumowaniem samej *Jazdy*, czyli opowieści o niej samej. Przewrotnie słowa Lise zawierają ostrzeżenie dla mężczyzn:

[...] it's a whydunnit in q-sharp major and it has a message: never talk to the sort of girls that you wouldn't leave lying about in your drawing room for the servants to pick up. (Spark, 2025a, s. 112)

[...] to kryminał w bździs-dur, i to z morałem: nigdy nie zagaduj do takiej dziewczyny, której nie byłbyś gotowy zostawić leżącej w salonie, żeby dopiero służba ją tam znalazła. (Spark, 2025b, s. 163)

„Whydunnit” jest przekształconym, częściej spotykanym „whodunnit”. To drugie oznacza kryminał, w którym istotne jest poznanie sprawcy, podczas gdy „whydunnit” to taki, w którym chodzi o odkrycie motywów sprawy. Oczywiście w powieści nigdy nie poznajemy motywacji bohaterki, więc określenie książki należącej do Lise, a per analogiam *Jazdy*, w taki sposób tylko zwraca uwagę na to, że powieść nie spełnia oczekiwań czytelników thrillerów psychologicznych, którzy nigdy nie dowiedzą się, dlaczego bohaterka leci do innego kraju, żeby znaleźć swojego mordercę i nakłonić go do zabicia jej. Muriel Spark świadomie podważa w ten sposób zasady, którymi rządzi się gatunek, czyli: logiczna fabuła, realistyczne motywy zbrodni i satysfakcjonujące zakończenie. Czytelnik od początku jest zwodzony i frustrowany nieracjonalnym zachowaniem głównej bohaterki oraz innych postaci, a także dialogami, które są jakby równoległe toczącymi się, nienaturalnymi monologami. (Rankin, 1985, s. 7) Konwencjonalne

oczekiwania zawodzi też narrator, który wyjaśnia, zarazem nie wyjaśniając najważniejszej kwestii.

Problemem przekładowym jest tutaj słowo „whydunnit”. W polskim mamy „kryminał” bez podziału na analogiczne do angielskiego dwa typy z różnymi przedrostkami. Być może określenie „thriller psychologiczny” („thrillerem literackim” zresztą powieść nazwana jest na okładce polskiego wydania) byłoby najbliższe znaczeniowo. Jacek Dehnel obniża też rejestr tego fragmentu używając neologizmu „bździs-dur”, osiągając zarazem (zamierzony?) efekt komiczny.

Zakończenie

Styl powieści *The Driver's Seat* i jej przekładu ma za zadanie pobudzić krytyczne myślenie, a nie bierne zaangażowanie się w losy bohaterki. Teatralizacja, sztuczność, emocjonalne zdystansowanie uniemożliwiają zatopienie się w fabule i odcięcie od rzeczywistości. Zastosowane techniki defamiliaryzujące mają też pobudzić refleksję nad istotą narracji, opowiadania historii. W polskim przekładzie te ważne dla znaczenia powieści cechy stylu i języka udało się zachować. W rezultacie otrzymujemy lekturę, będącą czymś więcej niż przeestetyzowanym studium przypadku – jest to proza, w której sposób opowiadania jest równie ważny jak sama historia. (Roof, 2002, s. 53)

Bibliography

- Bal, M. (2012). *Narratologia: wprowadzenie do teorii narracji*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jarniewicz, J. (2012). Uwagi pod tytułem, czyli tytuł w przekładzie. W: J. Jarniewicz (red.). *Gościnność słowa*. Kraków: Znak.
- Rankin, I. (1985). „Surface and Structure: Reading Muriel Spark's “The Driver's Seat””. W: *The Journal of Narrative Technique*, vol. 15, no 2.
- Roof, J. (2002). The Future Perfect's Perfect Future: Spark's and Duras's Narrative Drive. W: W.M. Mcquillan (red.). *Theorizing Muriel Spark Gender, Race, Deconstruction*. Houndmills: Palgrave.
- Robinson, D. (2008). *Estrangement and the somatics of literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Spark, M. (2025a). *The Driver's Seat*. London: Penguin Random House UK.
- Spark, M. (2025b). *Jazda*. Kraków: Znak Literanova.
- Stasiuk, A. (2025). *Jadąc do Babadag*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

Stasiuk, A. (2015). *Kucając*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

Stasiuk, A. (2009). *Czekając na Turka*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

Tiupa, W. I. (2016). *Wprowadzenie do narratologii porównawczej*. Kraków: Petrus.

Correspondence concerning this paper should be addressed to

Malina Załużna-Łuczkiewicz, M.A. *In English Philology - a faculty member
of the English and American Studies Department
(The State University of Applied Sciences in Chełm, Poland).*

E-mail: mzaluzna@op.pl