

4. Ткаченко А. Гоголь і кіно: інтертекстуальні та інтерсеміотичні моделі / А. О. Ткаченко // VII Міжнародні Гоголівські читання : зб. наукових праць. – Полтава, 2004. – С. 29–33.
5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 124 с.
6. Грешлик І. Образ як доказ / Івана Грешлик // Світова кінокласика : зб. статей : [упоряд. Лариса Брюховецька]. – Вип. 4. – К., 2007. – С. 11–23.
7. Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин : літературно-критичний нарис / Лариса Брюховецька. – К. : Рад. письменник, 1988. – 183 с.
8. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Т. 24 : драматичні твори. – К. : Наукова думка, 1979. – 447 с.
9. Украдене щастя (реж. Ю. Ткаченко), 1984.
10. Пархоменко М. Драматургія Івана Франка / М. Пархоменко. – Л. : Видавництво Львівського університету, 1956. – 128 с.
11. Мороз Л. Драматургія Івана Франка / Лариса Мороз // Дивослово. – 1996. – № 5–6. – С. 3–8.

УДК 821.162.1(477.83) «20»

*Мацькович М.Р.
(Дрогобич, Україна)*

ВНУТРІШНІЙ МОНОЛОГ ЯК СПОСІБ САМОВИРАЖЕННЯ НАРАТОРА У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ А. КУСЬНЕВИЧА

У статті розкривається функціонування різновидів внутрішнього монологу у творчості А. Кусьневича. Особлива увага звертається на роль наратора та форму нарації.

Ключові слова: *наратор, нарація, внутрішній монолог.*

В статье раскрывается функционирование разновидностей внутреннего монолога в творчестве А. Кусьневича. Особое внимание обращается на роль нарратора и форму наррации.

Ключевые слова: *нарратор, нарация, внутренний монолог.*

The article deals with the functioning of different types of interior monologues in the works by A. Kusnevych. The attention is particularly drawn to the role of narrator and to the form of narration.

Key words: *narrator, narration, interior monologue.*

Творчість польського письменника епохи постмодернізму Анджея Кусьневича, це яскравий приклад нової прози. Писати письменник почав досить пізно. Його творчість – це проза зрілого віку, «прояв власної особистості, експозиція внутрішнього світу» [1: 23].

© *Мацькович М.Р., 2011*

Народився письменник 30 листопада 1904 року в с. Ковениці поблизу Самбора, що на Львівщині, помер у 1993 у Варшаві. Більшу частину свого життя провів у Франції та Німеччині. Перший твір – поему «Слова про ненависть» – написав, маючи п'ятдесят два роки. А перший прозовий твір з'явився – у п'ятдесят сім. Саме як прозаїк відомий він широкому колу читачів. Перехід у Кусьневича від поезії до прози не викликав якоїсь особливої революції, хоча – як висловився Є. Квятковський – його поетичні збірки відзначаються «поетичним психоаналізом» та заповнюють «білі плями на поетичній карті» [2: 122]. Проза Кусьневича є не менш цікавою. Деякі дослідники вважають, що його повісті мають «поетичний характер», бо складаються в єдину цілісність, яка не піддається логіці розвитку сюжету, а зображена як «психологічний нараційний висновок, хід подій, своєрідних правил естетики світу» [3: 229]. Польський дослідник творчості А. Кусневича, К. Вика, називає його прозу «баладо-повістями» [4: 68]. Багата мова творів письменника, галерея героїв та спосіб створення образів, привертають увагу дослідника. Ми знаходимо в ній певні парадоксальні явища. Часто у свідомості наратора свідомо підкреслюється, що сцени, які він представляє є навмисно вигадані, змінені, не відповідають дійсності, а з іншої сторони – наголошується факт, що висвітлені реалії максимально достовірно відображають події. Звичайно у повістях Кусьневича ми не відшукаємо просто описаних подій. Ми стикаємося з різними свідомостями. Відображення тих самих подій, пропущених через різні свідомості, представляє нам сам письменник. Інакше сприймає дитина, інакше – юнак, інакше – зрілий чоловік. Ці відображення переплітаються, поєднуються в причинно-наслідковій зв'язки і тільки тоді стає зрозумілим повний, об'ємний зміст проблеми представленої автором. Читач завжди розуміє, що сюжет повісті вміщений в певний відрізок історичного часу. Але об'єктивні відомості письменник створює з даних реконструйованої пам'яті, свідомості, яка сама була свідком та учасником цього часу і яка під впливом часу деформувалася та реінтерпретувалася.

Велике місце у прозі Кусьневича відведено оповіді. У деяких повістях, а саме «Зона» та «Дорогою в Коринф», оповідь заповнила весь простір тексту, усуваючи з нього наратора. Тут ми маємо справу з висловлюваннями позбавленими суб'єкта, а також має місце використання особової та безособової форми нарації. Деякі з розділів побудовані за зразком драми, з діалогами, спостерігається відсутність наратора або оповідач ніби розчиняється в плутаних спогадах. Часто в подібних оповідях стикаємося з внутрішніми та вимовленими монологіями.

Внутрішні монологи передають процеси мислення внутрішнього досвіду героя. Така форма висловлення зустрічається в наративній прозі ще в XIX столітті, але протягом наступного століття вона вдосконалювалася, перетворювалася, змінювалася. Раніше її можна було спостерігати як внутрішнє висловлювання героя, де він безголосо формує та виражає свої думки, часто стосовно пережитих подій. Натомість вже в XX столітті внутрішній монолог видозмінився. Перед нами постає потік словесно-образних значень, який проникає в найглибші шари психіки героя. В міру того, як цей потік постає і в такому порядку, в якому він там зароджується, ще перед раціональним його відображенням і монологічним висловленням, ми спостерігаємо повну спонтанну психічну активність героя. В такого типу монологіях відображаються важкі для висловлення та для передачі іншому героєві ситуації людського досвіду. Це особливий вид мовного висловлювання, не призначений нікому іншому, крім самої постаті, що безголосо висловлюється. Ці

риси, на думку Е. Дуярдіна вирізняють внутрішній монолог серед інших, незалежно від того чи герой є один, чи ні, він «виражає свої думки без намагання передати їх слухачеві» [5: 666]. Поява внутрішнього монологу в наративній прозі ХХ століття сигналізує наступні явища. По-перше, це перенесення площини висловлювання героя на ґрунт її психічної ситуації. При цьому внутрішні переживання мають форму висловлювання з використанням знакових та синтаксичних одиниць, які він сприймає ззовні. Для такого типу нарації є характерні внутрішні висловлювання героя у формі «розмови в думках», «розмови з самим собою», «розмови з alter ego», «внутрішнього діалогу». Можна припустити, що такі форми висловлювання дещо втрачають через неповноту мови з іншими героями, але водночас тут повною мірою проявляється їхня емоційна безпосередність. Це в свою чергу полегшує читачеві зрозуміти та уявити представлену ситуацію. Інколи такі ситуації переплітаються з нарацією, яка пояснює та аргументує ситуації, які з'явилися в монологах. В деяких частинах повістей А. Кусьневича помічаємо також повну відсутність таких коментарів. Тоді ці монологи сприймаються як особисті переживання героя, сформовані у його підсвідомості. Трапляється, що в одному реченні свого могологічного висловлювання герої користуються двома граматичними формами: вони звертаються до себе в другій особі, після чого в цьому ж реченні переходять на першу. Варто при цьому пам'ятати, що така форма висловлювання має в своїй основі свідоме розуміння та мовний переказ змісту мислення та відчуттів, а не виключно психічний момент подій, про які йдеться в тексті. По друге – це перенесення висловлювання героя в емоційну та підсвідому глибину частково або повністю нерациональних шарів психіки. Для такої ситуації характерні внутрішні монологи у формі «потоків свідомості». Це потік слів, образів, де в певний момент речення обривається, автор ставить три крапки або крапку з комою, після чого знову створює новий образ, часто не пов'язаний зі змістом з попереднім.

Наприклад, згадуючи батька в повісті «Стан невагомості», наратор висловлюється в такий спосіб: «Така відсутність ініціативи, повторювані рішення, відмови, така неспроможність була рисою що найменше трьох попередніх моїх генерацій, як з батькової, так з материнської лінії. Адже йшлося тільки про збереження бодай одного ж: вертикальної позиції, а отже гідної, коли відрізок реальності, що належав ніби то – але і в цьому можна сумніватися – ще до нас, постійно звужувався та зменшувався...» [6: 123]. В такий спосіб наратор шукає у своїй свідомості пояснень поразки, а також походження шляхетності свого роду.

Органічною рисою творчості А. Кусьневича є багатозначність, а також двозначність. Звідси також його проза створює багато можливостей для інтерпретації, в залежності від того, який напрямок оберемо.

Якщо говорити про прийом мовчання, як елемент структури літературного твору і типологізуючи різні його види, можна згадати думку польської дослідниці Стефанії Скварчинської: «Важлива повнота артистичного наміру не проявляється у факті вираження деякого змісту повними елементами, а, власне, пропозицією, навіюванням ними не названих елементів (...) є поетичні світи, яким вираження дає літературний твір, що складається з двох ліній: лінії висловленої і надбудованої, промовчаної лінії» [7: 21].

Банальним буде твердження, що письменник у творі пропонує, навіть якісь твердження. Бо саме це і є однією з властивостей літератури. Але це явище може проявлятися

в різний спосіб, і важливим є те, в який спосіб це проявляється, до чого приводить, які артистичні ефекти вносить. Пропозиція, навіювання використовується в літературі з різною метою – приховання реального змісту чи мають майже гіпнотичний вплив на емоційні відчуття реципієнта. Навіювання може діяти у сфері думок, а не тільки відчуттів, може також співтворити певні значення. Навіювання за допомогою прийому мовчання спирається на парадоксальному явищі, яке проявляється у тому, що відсутність слів, при присутності сусідніх знаків – слів, речень, бере участь у створенні певного значення. Навіювання є однією з рис прози Анджея Кусьневича. В його повісті «Король Обидвох Сицилій» це явище є дуже виразним, тому власне цю повість оберемо для прикладу.

Навіювання у цьому творі проявляється у використанні різних форм нарації: крім вербальних здогадок чи сумнівів наратора важливу роль виконують контексти слів та речень, аналогії (які потрібно відрізнати від порівняння), обірвані речення, які закінчуються трьома крапками. Всі способи вміщуються у явищі, яке називаємо прийомом мовчання. Його метою є висловлення невимовленого. Так автор, між іншим, створює мрії наратора. Прийом мовчання в «Королі Обидвох Сицилій» зосереджені навколо найважливіших елементів конструкції фабули, а особливо сюжету повісті, пов'язаного з особою головного героя, а також з кримінальною проблематикою.

Останні сторінки повісті містять оповідь наратора, що піддають сумнівам факт катастрофи – самовбивство героя – і містять припущення, що це могло бути лише маревом. Ця думка є вказівкою для пояснення подій. Предметом повісті є кінець століття, а на цьому тлі – можлива смерть головного героя, а також циганки – постаті, здавалося б другорядної. Але згодом на тлі монологів та замовчувань стає зрозумілим роль її появи в творі. Зрештою – згідно зі словами наратора – всі події, є однаково важливі в реальності повісті: чи це смерть циганки, чи смерть наступника трону. Оповідь про події ведеться у формі кола. Зіставляються сцени. Події на перший погляд не пов'язані між собою. Після цього настає повернення до сюжету, який був залишений, деякі сюжетні лінії повторюються як приспів у піснях. Такий порядок викладу веде до розуміння одночасності подій, які відбуваються в часі кількох днів, в кінці липня, початку серпня 1914 року. Цей виклад переривається поверненням в давнину. Зрештою сам автор так про це говорить: «Ці факти здаються на перший погляд не пов'язані в якусь логічну цілісність, але тим не менш є взаємно зумовленими. Хоча так як здається читачеві не є. Кожен з них існував, трапився в реальному світі і через це назавжди зберігся. Нічого неможна змінити в минулому, не можна вирвати чи оминати. Минуле – неподільне. Не можна виключати, хоча доказів цього нема і не може бути, що відсутність будь якої частинки могла б повністю змінити наступний хід подій. Ця думка не є такою вже й абсурдно, як могло б здаватися. Важливість і неважливість – це відносні поняття» [8: 7].

Розповідь ведеться двома напрямками, з яких один представляє світ подій, а інший виявляє принципи, якими керується наратор в представленні фактів. Це між іншим – застереження, здогадки, сумніви. Т. Цесліковська виділяє ще одну сюжетну лінію – «приховану, створену з того, що не піддається розв'язку і невербальне. В результаті представлений світ – це світ змісту висловленого і навіяного (прихованого під явним), але замочуваного» [9: 54]. Зауваження наративного характеру є висловлені умовним способом. Це вказує на складову однаково важливих кількох ситуацій. В повісті піддаються сумнівам усталені правди. Герой сумнівається, часто сперечається сам з собою і читач врешті при-

ходить до висновку, що все вище сказане – це гра свідомості головного героя, де слухну сторону обирає він сам. Минуле, яке не можна змінити А.Кусьневич вважає несприйнятливим для свідомості. Людина може сприймати світ виключно з певного пункту бачення, вона засвоює його як ряд причинно-наслідкових значень. Потрібно також звернути увагу, що час у фізичному розумінні і час як спосіб переживання, це не тотожні величини. Час як спосіб переживання належить до функцій пам'яті, в якій з'являються щоразу нові величини, які накладаються на спогади і стає можливим помітити їх рух і постійну мінливість. Є.Яжембський доводить, що «прагнучи досягнути універсальну правду про світ, ми разом з тим розуміємо, що ця правда – універсальна і вона тотожна світові, а отже – недосяжна, і як весь світ не може бути зрозумілою» [10: 266]. Все це ми спостерігаємо, читаючи повість А. Кусьневича «Король Обох Сицилій». Автор звільняє тут головного героя від функції головного наратора. Ця повість не є звичайною оповіддю. А збіркою оповідей, або ще інакше, програмою збірки нескінченної кількості оповідей про кінець монархії. З цієї збірки реалізуються тільки кілька варіантів – це кримінальна повість, особистий щоденник, класична історична повість, хроніка, психологічна повість модерністичного стилю. Ці всі мотиви переплітаються, взаємно доповнюються і при цьому настає повне перемішання часу – як історичного, так і граматичного. Минуле нам автор представляє як вічне «вже тепер». Воно у А. Кусьневича є дійсно неподільне та закінчене – але разом з тим, практично невечірнє. Туди можна повертатися безліч разів, переживаючи його за кожним разом інакше, але завжди в певному сенсі відносно правдиво. Такі подорожі в творчості А. Кусьневича критики літератури пов'язали з міфом Фауста. Отже, Кусьневич подорожує в епоху своєї молодості як Фауст, переживає її разом з героями по-різному, щоб краще зрозуміти себе і все, що склалося на його формування. Але герої, яких ми бачимо на сторінках повістей письменника є завжди сумними та нещасливими. Навіть у мріях не вдається їм досягнути те, про що замовчує таратор.

Образ епохи в повісті ми бачимо зі всіх сторін відразу. Це дозволяє нам інтерпретувати воєнне мистецтво через еротику, психологію через моду, суспільні відносини через родинні звичаї, вбивство монарха через смерть молодого циганки. Герої, з яким нас знайомить автор не можуть себе відшукати, а тим більше зрозуміти. Головний герой повісті Еміль трактує світ як шифр повний символічних значень. Все з чим він стикається, він сприймає як обряд: чи це обов'язкові офіцерські гулянки, чи парад, чи так зване «літературне» вбивство циганки (термін Яжембського). Герой сам пояснює цей факт:

«Тоді, коли я ще вигрівався на пустому пероні, прийшла мені в голову ця думка. Щоб відштовхнути від себе чи відчепити, щоб позбутися її таким чином. Переливши на папір, перекавши на музику, я розрядився б і звільнився. (...) Якщо б я наприклад носився з думкою задушити Дездемону, то написавши спочатку «Отелло», я б розрядився і може б заспокоївся. Дія, яку я хотів би виконати певним чином була б виконана. (...) Можна також подумати про роль, яку виконували штучні воскові ляльки в обрядах чорної магії. (...) Різниця однак була б такою, що замість особи, яку уособлює лялька гинула б сама лялька. Це могло б вистачити хоча б на якийсь час. На цьому, мабуть, полягає знищення чи спалення фотографії ненависних осіб, або навпаки осіб надто нами жаданих, щоб мати постійно поряд з собою»[11: 168-169]. Отже можна зрозуміти, що циганка гине (хоча про це не йде мова в тексті) як «воскова лялька» Єлизавети. Можливо, що вся ця повість є символічним омертвінням епохи, яку автор надто сильно любив і яку втратив

назавжди? Варто зауважити, що Кусьневич має завжди якусь особисту цікавість до світу, який описує.

Так само є і в повісті «Зони» – найбільш складній з повістей письменника. Тут історія індивідуального розвитку (еротичного чи суспільного) героя сконцентрована і передана через історію народу останньої половини кінця XX століття. «Зони», які взяті з назви повісті Кусьневича, як говорить А. Менцвель, це «по перше: фази розвитку героя, по друге: етапи в історії держави, по третє: частини самої повісті». [12: 43]. «Milka», «Velma», «Bittra», «Kakao» – це також умовні назви частин повісті, а в реальному світі, це були чотири рекламні вивіски, про що ми довідуємося з оповіді наратора. В свідомості героя «Зони», вони залишилися як символи чотирьох типів уявлень світу. «Milka» – це час первинної спільноти, первинних елементарних відчуттів, коли «я» дитини ще слабо вирізняється з оточуючої його реальності. За Фрейдом, це анальна фаза еротизму. «Velma» – це час, коли підростаючий хлопець чи дівчина ідентифікується з родиною, середовищем гри та науки, невеликою групою, що живе на тій самій території. Переважають тут особисті зв'язки, народжується перше кохання і пов'язаний з цим сексуальний досвід. Це за Фрейдом – генітальна фаза еротизму. «Bittra» – це час суспільної зрілості, ідентифікації з народом чи класом. Тут ми можемо спостерігати повільний розпад особистих зв'язків з давніми друзями, починають переважати формальні зв'язки. Ставиться натиск на реалізацію суспільно-політичної мети, з'являється прагнення перебудувати світ, відстоюючи інтереси свого колективу. «Kakao» – знак поразки – це звичайна фаза пристосування, відмова від бунту, герой зростається з суспільством, в перебудові якого колись бралася участь, фаза життєвої стабільності. «Milka», «Velma», «Bittra» – порядкують спогади молодості, яка промайнула на теренах «східного пограниччя», території сучасної Галичини. Це спогади, якими обмінюються три давні друзі, які на даний момент реально вже перебувають у фазі «Kakao», хоча і народилися в новому суспільстві. Ці ж символи дозволяють проінтерпретувати всю біографію одного з цієї трійки – Богачевича. «Velma», яка запалювалася і гасла, щоб знову через чотири дні з'явитися на верхівці цього будинку з кав'ярню «De la Paix», мала як відомо, зеленавий, прозорий відтінок, ніби морська вода. І ця барва включалася в систему символів, а також в зодіакальну магію. Олек оминав до цього часу цю зрадливу територію свідомо, а також завдяки різним збігам обставин. Тому що, як відомо, всі запізнення в пізнанні існуючих зон, а отже обов'язкових, бувають виключно небезпечними» [13: 198]. Небезпека полягає тут на предстваленні етапів розвитку. Герой, який ще не визрів для переходу в інший, зрілий стан. Ці ж символічні назви – «Milka», «Velma», «Bittra», «Kakao» – можна застосувати і до самого письменника – життя якого пройшло на території чотирьох держав – Австро-Угорщини (сьогодні України), Німеччини, Франції, Польщі. Щось, чого автор так не хоче назвати своїми словами, з'являється у підсвідомості його героїв і не дає їм знайти дороги до власного щастя.

В книжках Кусьневича триває постійна розірваність різних правд та ідей. Ми бачимо II світову війну очима Пітена у відносно спокійній Франції, Помор'я – очима вигнаної німкені, наполеонівські війни – з позиції пруського патріота, а бурхливий кінець шляхецької Речі Посполитої – зі сторони зрадника Понінського. Кусьневич ніби втілюється в щораз то нових нараторів, щоб кожен кут бачення вмщати в чужому для пересічного поляка місці. Цим він намагався звільнити суспільство від застарілих стереотипів.

Найбільш складною з цього пункту бачення є конструкція І частини «Зони», де про події розповідає «збірний наратор», при цьому цей «наратор» динамічно перетворюється, але погляди його не змінюються, як можна було б сподіватися, не переходять від одного до іншого члена спільноти. Це відбувається так, ніби сама спільнота виокремлює з себе що раз то іншого індивіда, про якого йтиме мова. А в міру прочитання повісті, виявляється, що ці «особистості» займають по відношенню до подій про які йде мова, щораз далі, повністю протилежні позиції від цього ідеального «ми», яке в результаті залишається повною абстракцією, міфом первинної спільноти.

В повісті «Зони» наратор вводить нас в ще один момент – Аркадію спільноти. В цьому творі згадана Аркадія вміщена в період юнацького життя героїв. Спільнота розпадається, як тільки друзі вступають в суспільне життя і починають ідентифікувати себе як суспільні мікрогрупи з протилежними суперечливими спрямуваннями. Кінець Аркадії автор пояснює в плані життя особистості і мікросуспільства, як наслідок переходу у «зріле» життя.

У повісті «Стан невагомості» ця схема накладається автором на останні двісті років історії Європи. Треба також відзначити, що це єдина повість, де автор так глибоко звертається до історії. Наратор «Стану невагомості» втілюється в дитину, яка не дуже переймається плином біологічного часу і сміливо мандрує через епохи. Мандрівку герой розпочинає від сімдесятих років XVIII століття, і мандрує крізь час аж до XX століття. Ця біографія, що обіймає двісті років, не випадково розпочинається у XVIII столітті.

Ось як пояснює сам Кусьневич появу історичного факту у своїй повісті. «XVIII століття найбільше мені б відповідало. Століття, яке ще мало багато відкритих кордонів для добра і зла. XIX століття було вже тісне та міщанське. Вже за Наполеона, після його коронації, розпочинається вже це міщанське століття: облуда, звичаєва прудерія, заборони зі всіх сторін, і в моді, і в літературі. Широчінь горизонтів XVIII століття манила б мене. Багато професійних дипломатів, а також генералів, командуючих – це були як артисти, що грали в різних театрах. Його шанобливість народжений у Венеції, чи взагалі десь в Італії (...), така людина опинялася десь наприклад у дворі Фридерика Великого і була пруським дипломатом. А потім, якимось чином – опинялася у дворі Єлизавети Петрівни в Петербурзі. Ця людина займалася дипломатією професійно! Як артист! І ніхто не вважав його зрадником»[14: 8].

Важко уявити собі у «Зонах» Аркадію європейської спільноти, Європи, якою правила династія монархів, Європу перед розвитком нової народної свідомості, де панували шовінізми XIX та XX століття, Європа. Яка повна роз'ятрених суспільних конфліктів, де не зупиняються погоні за грошовими заробітками. У ці давні часи наратор мусить ввести гнівну фрау Ренату, щоб опинитися разом з нею у міфічній спільноті. Спільноті, від якої все починається у житті людини, як стверджує сам наратор, і окремо від якої не вдається прожити своє життя.

Як слушно зауважила Гелена Заворська, «в прозі Кусьневича реальність набирає повної вартості, краси, смаку, змісту, тільки тоді, коли пройде, мине. Поразка, втрата, нереалізованість звільняють смуток» [15: 99], яким просякнуті мовчазні герої повістей, а це в свою чергу дає їм сили до пошуків нового, незвіданого кохання. В «Стані невагомості» наратор так про каже: «Щоб щось по справжньому покохати, думаю, треба цю річ, справу, особу, втратити, як Міцкевич, великий наш поет, про Литву, батьківщину, написав.

Втратити, а потім з мозолем в пам'яті цеглинка по цеглинді відбудувувати» [16: 299].

Так як роблять це герої повістей, повертаючись щоразу в пам'яті до днів свого дитинства, втраченого раю, безтурботного життя.

Прозова творчість Куśнєвича, де внутрішній монолог буває головною, а не тільки допоміжною складовою частиною нарації, є цікавим зразком інтерпретації польської повісті епохи постмодернізму. Можна тут також відшукати неявні висловлювання наратора. Куśнєвич є майстром своєрідної техніки нарації, яка є специфічним типом висловлювання, що пов'язує прихований зміст монологу героя зі словесно-образним шаром його психіки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Kuśniewicz A. Z okolic geograficznych i duchowych/ A.Kuśniewicz// Polityka. – 1972. – Nr 23. – s. 43-56.
2. Kwiatkowski J. Między Freudem a Ukrainą/J.Kwiatkowski// Twórczość. – 1959. Nr 1. – s. 121-124.
3. Jarzębski J. Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta/ Jerzy Jarzębski// Powieść jako autokreacja. – Kraków, 1984. – 445 s.
4. Wyka K. Ukraińskie dziedzictwo/ Kazimierz Wyka// Życie literackie. – 1956. – Nr46. – s. 67-70
5. Dujardin L. Monolog wewnętrzny/L. Dujardin// Słownik literatury polskiej XX wieku. – Wrocław: OSSOLINEUM, 1992. – 1435 s.
6. Kuśniewicz A. Stan nieważkości/ Andrzej Kuśniewicz. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986. – 379 s.
7. Skwarczyńska S. Przemilczenie jako element struktury/ Stefania Skwarczyńska//Z teorii literatury cztery rozprawy. – Łódź: WUŁ, 1955. – 265 s.
8. Kuśniewicz A. Król Obojga Sycylii/ Andrzej Kuśniewicz . – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1965. – 276 s.
9. Cieślikowska T. Sugestia jako zasada narracji/ Teresa Cieślikowska// Przegląd Humanistyczny. – 1984. – Nr 7/8. – s.53-61.
10. Jarzębski J. Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta/ Jerzy Jarzębski// Powieść jako autokreacja. – Kraków, 1984. – 445 s.
11. Kuśniewicz A. Król Obojga Sycylii/ Andrzej Kuśniewicz . – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1965. – 276 s.
12. Mencwel A. Jedność w różnorodności/ A. Mencwel// Współczesność. – 1971. Nr 18. – s. 43-52
13. Kuśniewicz A. Strefy/ Andrzej Kuśniewicz. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972. – 286 s.
14. Kuśniewicz A.Nieśpieszna rozmowa/ Andrzej Kuśniewicz// Przegląd Humanistyczny. – 1987. – Nr 4/5. – s. 5-11.
15. Zaworska H. Tęsknota/ Helena Zaworska//Twórczość. – 1974. – Nr4. – s.97-103.
16. Kuśniewicz A. Stan nieważkości/ Andrzej Kuśniewicz. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986. – 379 s.