

Kama Hawryszków  
Katarzyna Michałkiewicz

## ***Cudzoziemka* Marii Kuncewiczowej: literacko-muzyczny dialog z przeszłością**

Analiza twórczości Marii Kuncewiczowej jest dla badacza literatury zadaniem szczególnym. Wynika to z faktu, iż autorka podchodzi do swojego dzieła bardzo osobiście – pisanie było dla niej rozprawianiem się ze wspomnieniami, sposobem na uporządkowanie emocji związanych z przeszłością, na wydobywanie i oswojenie spraw trudnych, spychanych w podświadomość. Inspiracja twórcza Kuncewiczowej pochodziła zawsze z wewnątrz, z rozrachunku z samą sobą, a swoista rozmowa między sobą-teraźniejszą a sobą-dawną znajdowała uzewnętrznienie w tekście literackim. O dialogu można mówić także w odniesieniu do samej powieści, w której korespondują ze sobą literatura i muzyka. Zagadnienie dialogu i jego wielopłaszczyznowa realizacja w tekście stanowią zatem jedną z ciekawszych dróg interpretacji *Cudzoziemki*.

Wydana w 1935 roku powieść była wynikiem próby podsumowania stosunków pisarki z matką. Adelina z Dziubańskich Szczepańska, w księgach uczniów Instytutu Muzycznego w Warszawie figurująca jako Róża, zmarła w 1931 roku. Obdarzona była słuchem absolutnym i talentem do gry na skrzypcach, nie zrobiła jednak zawrotnej kariery muzycznej. Porażka w dziedzinie sztuki była tym boleśniejsza, że zbiegła się w czasie z wielkim miłosnym zawodem, gdy Marcin Kątski, pierwsza i jedyna miłość artystki, wybrał obcą pannę z Petersburga.

Autorka *Cudzoziemki* przyznała na kartach *Fantomów*, że Róża Żabczyńska ma wiele rysów jej zmarłej matki. Pisze:

Trudno powiedzieć, że to historia stworzyła mnie mizantropką. A jednak tak jest. Przodkowie moi – do czwartego pokolenia wstecz, o dawniejszych nie wiem – byli zesłańcami, emigrantami, żołnierzami Polski na cudzych ziemiach, ludźmi „z akcentem”, ludźmi napiętnowanymi. Do ich poczucia obcości etnicznej i politycznej moja matka dodała poczucie osoby wyklętej z kręgu miłości i odrąconej od ołtarza sztuki<sup>1</sup>.

---

1 M. Kuncewiczowa, *Fantomy*, Warszawa 1975, s. 60–61.

Poczucie obcości w największym stopniu wpłynęło na osobowość Róży Żabczyńskiej, podobnie jak Adelina przywieziona z głębi Rosji do Warszawy na naukę polskości. Natomiast nieszczęśliwa miłość matki Marii Kuncewiczowej znalazła swoje odbicie w powieści w postaci Michała Bądskiego. Muzyczna pasja bohaterki *Cudzoziemki* stanowiła próbę sublimacji kompleksu nieszczęśliwej miłości – muzyka miała być zadośćuczynieniem i przynieść zadowolenie z życia oraz poczucie spełnienia. Kompleks Michała i kompleks muzyczny stały się więc nadrzędnymi czynnikami, od których zależało szczęście bohaterki.

Pierwowzór Róży Żabczyńskiej – Adelina z Dziubańskich Szczepańska była osobą, która odkryła wokalny talent Marii Kuncewiczowej. Z jej polecenia córka rozpoczęła studia w Konserwatorium Warszawskim w klasie operowej m.in. pod kierunkiem Marcelego Sowilskiego. Młodą adeptkę sztuki wokalne do recitalu francuskiej pieśni impresjonistycznej przygotowywała siostra Karola Szymanowskiego, Stanisława. Kuncewiczowa jednak porzuciła karierę muzyczną, gdyż, jak sama przyznaje, czuła się zbyt zależna od innych ludzi, krytyków, profesorów, od gustów publiczności i akustyki. Wszechobecny i nieustanny krytycyzm onieśmiał ją i zniechęcał, w związku z czym potrzebę działalności twórczej postanowiła realizować w dziedzinie literatury, niewymagającej bezpośrednich konfrontacji z odbiorcami.

Na biografizm w powieściach Kuncewiczowej zwrócił uwagę recenzujący *Cudzoziemkę* Bruno Schulz. Stwierdził, że powieść stanowiła „próbę uwolnienia się od kompleksu matki, obrachunek wewnętrzny z najdroższą umarłą, pewnego rodzaju ekspiację i przewyciężenie kompleksu przez artystyczną obiektywizację”<sup>2</sup>. Powieściowa Róża Żabczyńska ma więc wiele rysów Adeliny z Dziubańskich Szczepańskiej, a jej relacje z Martą stanowią transpozycję stosunków Marii Kuncewiczowej z matką.

Tezę Schulza potwierdził Stanisław Żak, przytaczając wyznanie pisarki o tym, że po śmierci matki odczuwała pustkę i miała wrażenie, że otaczał ją mur, przez który nie mogła się przebić<sup>3</sup>. Dopiero pisanie uwolniło ją od depresji spowodowanej naporem emocji. Kuncewiczowa tworzy więc powieść głęboko refleksyjną, mającą na celu uzewnętrznienie i nazwanie przeżyć z przeszłości. Pisarka wchodzi w dialog zarówno ze sobą sprzed lat, jak i z obecną Marią Kuncewiczową, niemogącą się uporać z faktami ostatecznymi. *Cudzoziemka* jest jednak nie tylko rezultatem psychicznej autoanalizy, przepracowywania nagromadzonych przez wiele lat życia uczuć do matki,

2 B. Schulz, *U wspólnej mety*, „Pion” 1937, nr 5, s. 3.

3 Por. S. Żak, *Maria Kuncewiczowa*, Warszawa 1973, s. 55.

ale także podsumowaniem wielkiej życiowej przygody, jaką, pomimo porzucenia kariery wokalne, była dla Marii Kuncewiczowej muzyka. Ważne wspomnienia autorka uzewnętrznia i porządkuje w stworzonej przez siebie powieści.

W kontekście *Cudzoziemki* można mówić nie tylko o dialogu między powieścią a biografią Kuncewiczowej, ale także muzyką i literaturą. Oprócz losów głównej bohaterki muzyka jest najważniejszym tematem powieści. Pojawiają się w niej utwory wybitnych kompozytorów: Fryderyka Chopina, Ryszarda Wagnera, Roberta Schumanna, Johannes Brahmsa czy Claude'a Debussy'ego. Wśród muzycznego bogactwa dwa konkretne utwory mają w *Cudzoziemce* szczególne znaczenie: koncert skrzypcowy D-dur Brahmsa oraz pieśń Schumanna *Ich grolle nicht*. Odsyłają one bowiem do czegoś, co pozamuzyczne, a dla powieści ważne. W ten sposób muzyka koresponduje ze światem przedstawionym *Cudzoziemki*, wchodzi z nim we wzajemne znaczeniowe relacje.

Interpretacja wspomnianego koncertu Brahmsa była wielkim marzeniem Róży, niespełnionym jednak, jak opowiada bohaterka, z powodu braków technicznych. Utwór ten uznawany jest za jedno z największych arcydzieł muzyki skrzypcowej. Dzieło zostało zadedykowane Josephowi Joachimowi, słynnemu skrzypkowi, serdecznemu przyjacielowi Brahmsa, z którym konsultował opracowanie partii solowych, gdyż sam nie grał na skrzypcach. W koncercie D-dur na szczególną uwagę zasługuje budowa formalna dzieła – koncerty Brahmsa określane są często mianem symfonicznych. Wiąże się to przede wszystkim z rozbudowaną partią orkiestry, która ma równorzędne znaczenie z partią solową, wyeksponowaną jednak bez elementów wirtuozerskich.

Wymieniona powyżej kompozycja miała duże znaczenie dla bohaterki Kuncewiczowej. W Brahmsie bowiem Róża widziała remedium na chaos i nienawiść. Koncert ten symbolizował dla niej pełnię i upojenie, których brakowało jej w życiu. W jej oczach Brahms był Bogiem, skoro jego muzyka, jak religia, polegała na budowaniu harmonii. Róża, grając ów koncert w noc księżycową, czuła, że „na miejsce chaosu weszła dźwięczna, jedwabista pełnia”<sup>4</sup>. Wspomnienie emocji, jakie towarzyszyły Róży podczas wykonywania koncertu, wpłynęło na postawę bohaterki, która przed śmiercią wyznała: „cuda powstają chyba tam, gdzie i muzyka – w ludzkim sercu. Czyż można wymodlić sonatę, pieśń, symfonię? One rodzą się same” (C 212).

---

4 M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, Warszawa 2005, s. 129. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, w nawiasie podany został numer strony.

Muzyka jest więc dla Kuncewiczowej czymś naturalnie płynącym z głębi artystycznej duszy, a jednocześnie elitarnym. Jest światem dostępnym tylko wybranym, odznaczającym się wrażliwością i szczególnym umiłowaniem piękna. Niezależnie, czy przynosi radość, czy cierpienie, stanowi najwyższy rodzaj sztuki; ona daje największe szanse, jeżeli nie przeniknięcia, to przynajmniej przybliżenia się do poznania tajemnicy istnienia.

Róża jest artystką szczególnie podatną na wpływ muzyki. Wspomniana próba zagrania koncertu w księżycową noc ratuje życie śpiącego syna, Władysia, a dla samej bohaterki stanowi moment dojścia do okrutnej prawdy o winie – Róża zdaje sobie sprawę, że przyczyn życiowych klęsk powinna szukać w sobie, a nie w otaczających ją ludziach czy niełaskawych splotach okoliczności (C 130). Okazuje się, że niemożność zagrania Brahmsa wynika nie tyle z kłopotów ze źle ułożoną ręką, ile z braku wewnętrznej harmonii, z dominacji uczuć negatywnych: rozgoryczenia, żalu, pretensji i poczucia nieszczęścia, które zatruwały duszę artystki.

Księżycowa noc jest również momentem przełomowym w życiu Róży z powodu brutalnego zachowania męża. Nieszczęśliwa artystka od samego początku twierdziła, że poczęta przez gwałt córka urodziła się przeciwko muzyce. Fakt, iż Marta obdarzona została pięknym głosem, był dla Róży zemstą na Adamie. Dopiero w momencie, gdy odkryła talent dziecka, obudziły się w niej wielkie uczucia do niechcianej wcześniej córki i odebrała ją ojcu. Postanowiła poświęcić życie Marty muzyce. Córka miała zrealizować to, czego samej Róży nie udało się osiągnąć, miała niejako pomścić krzywdę matki, „rzucić sobie pod nogi ten hardy i niesprawiedliwy świat, który Róży przyjąć nie chciał i stawiał tyle oporów” (C 158).

Koncert Brahmsa powtarza się jeszcze w finale powieści – kiedy Róża, zmęczona przeżyciami całego dnia, zapada w przerywany sen. Przywołane zostają wspomnienia z przeszłości w krótkich fragmentach, urywanych zdaniach bez logicznego związku. Według Stanisława Żaka, scena ta przypomina finałową część koncertu, kiedy wszystkie instrumenty łączą się w potężnym akordzie, aby za chwilę zamilknąć<sup>5</sup>. Pojawiają się jeden po drugim wszystkie zasadnicze wątki powieści, pomieszane ze sobą jak we śnie. Muzyka ma więc niezwykłą moc ożywiania minionych wydarzeń i przeżyć, które jednak występują w zmienionym kształcie. Nie są już bolesne, lecz sprawiają bohaterce radość. Pod wpływem doskonałej w opinii Róży melodii koncertu w rozpamiętywanej przeszłości spełniają się jej marzenia.

---

5 S. Żak, dz. cyt., s. 92.

Chwilą, w której muzyczny dialog dopełnia się najpiękniej, jest wspomniana już noc księżycowa. Róża próbuje zagrać koncert D-dur Brahmsa. Zmagania bohaterki z trudną materią utworu zostały nazwane przez Hannę Kirchner „najpiękniejszym poetyckim ekwiwalentem muzyki w naszej literaturze”<sup>6</sup>, natomiast Stefania Podhorska-Okołów podkreślała „kongenialność autorki w przekładzie niematerialnej mowy tonów na konkretny język słów”<sup>7</sup>. Zachwycony wyżej wspomnianą sceną był także Jerzy Skarbowski, który zauważył, że Maria Kuncewiczowa dorównuje Jarosławowi Iwaszkiewiczowi maestrią w przekazywaniu współbrzmienia melodii instrumentalnych ze strunami duszy i z przyrodą – księżycowa noc brzmi w *Cudzoziemce* jak koncert Brahmsa<sup>8</sup>:

Zmąciły się myśli. Liście i woda zaczęły szumieć, światło księżycowe zabręczało jak struna e. Róża cała przemieniła się w słuch. Dźwięk światła coraz był wyraźniejszy, chwyciła już tonacje, rozróżniała klucze, rytm tętnił w skroniach. Nuciała. Melodie stawały się konkretne, zorkiestrowane coraz dokładniej, w końcu utworzyły allegro non troppo z koncertu D-dur Brahmsa. Miesiąc temu poznała ten koncert (Ysay grał go w Moskwie) i doznała takiego zachwytu, jakiego nie czuła nigdy nawet z powodu Kreutzerowskiej Sonaty... Tak, niczym innym nie była piękna noc, tylko koncertem D-dur Brahmsa. (...) Zupełnie tak samo wyraźnie jak szelest liści za szybą, plusk sadzawki i szkliste dzwonięcie księżycy słyszała wiolonczele, flety, altówki Brahmsowskiego koncertu. Wyczekała, aż rozwieje się akord trąbek... Muzyka zdawała się powstawać w sposób niematerialny, bez udziału pracy, jedynie za przyczyną zachwytu. Wyzwolona z praw fizycznych, Róża bez najmniejszego trudu przenikała wszystkie strefy i wszystkie uczucia: zarówno niezemskie modlitwy, jak miłosne scherzanda. Skrzypce utraciły wagę, objętość, smyczek utracił kształt w dalekich przerzutach, łamał się zygzakami jak piorun. Między domem a światem znikł przedział – księżycowa noc roztopiła ludzi, sny, niebo i mury, tajemnica zmieszana się z wiedzą, na miejsce chaosu weszła dźwięczna, jedwabista pełnia (C 127–129).

Wyraźnie zatem widoczna jest dialogiczność pomiędzy muzyką a życiem osobistym bohaterki powieści. Jednakże w tej scenie można również mówić o zaniku dialogu na rzecz zjednoczenia z muzyką. Róża jest nie tylko wykonawcą koncertu skrzypcowego, ale także nieodłącznym elementem muzycz-

6 Por. H. Kirchner, *Klucze wyobraźni. Proza Marii Kuncewiczowej w latach 1933–1944*, „Literatura” 1981, nr 40, s. 6.

7 S. Podhorska-Okołów, „*Cudzoziemka*” Marii Kuncewiczowej, „*Bluszcz*” 1936, nr 18.

8 Por. J. Skarbowski, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981, s. 175.

nej całości. Staje się jednością z graną przez siebie kompozycją, a muzyka przenika jej ciało, zmysły i duszę.

Powieściowym symbolem całego świata marzeń Róży jest natomiast pieśń Roberta Schumanna *Ich grolle nicht*, pochodząca ze skomponowanego w 1840 roku cyklu szesnastu pieśni zatytułowanych *Dichterliebe* (Op. 48). Kiedy Róża marzy, jej postać łagodnieje. Widzimy wtedy zupełnie inną kobietę – artystkę o wrażliwej duszy, kochającą wzniosłe piękno, rozmiłowaną w sztuce. Mimo to jednak Róża nie mogła wyśpiewać całej pieśni. Finałowy wers był poza zasięgiem jej głosu. Urywany na ostrym słowie „zmija” brzmiał fałszywie, choć artystka z całych sił starała się przekonać świat, a samą siebie przede wszystkim, że nie chowa urazy, że treść pieśni jest zgodna z jej wnętrzem. Tak jednak nie było. Słowa pieśni były w sprzeczności z życiową postawą wykonawczyni. Fakt, iż bohaterka całe swoje życie oparła na żalu i zemście, sprawił, że treść pieśni Schumanna w jej wykonaniu nabrała głębooko ironicznego wydźwięku. Róża jednak nie była tego świadoma.

Utwór ten wybrzmiewa w pełni dopiero w mistrzowskim wykonaniu Marty. Za wybitne zaśpiewanie pieśni trzeba jednak zapłacić wysoką cenę. Trzeba uznać żal, gniew, obłudne przebaczenie, które są treścią kompozycji Schumanna, za swoje. To właśnie udaje się Marcie i dlatego *Ich grolle nicht* brzmi w jej interpretacji doskonale, ale dlatego też w finale Marta, wbrew słowom pieśni, drży z gniewu (C 168–169). Spełnia oczekiwania Róży, przezwycięża trudny świat dźwięków, ale przy okazji przyjmuje na siebie negatywne emocje, z którymi, podobnie jak matka, będzie musiała walczyć w imię ukojenia, jakie jedynie działalność artystyczna potrafi dać człowiekowi. Zdaniem Róży, tylko sztuce bowiem, warto ofiarować swoje życie, wyłącznie w muzyce można znaleźć wszystko, co najpiękniejsze na ziemi (C 200). Marta jednak przekona się, że muzyka, jeśli ma być prawdziwa, będzie przynosić także smutek i cierpienie, będzie zwierciadłem duszy, odbijającym wszystkie, nawet najbardziej subtelne uczucia.

Muzyka jest więc dla bohaterów powieści doznaniem wywołującym najprzeróżniejsze emocje, pod wpływem których przychodzi głębsze rozumienie melodii, powstają najlepsze interpretacje. Dopiero kiedy Marta poczuła ostry ból grożącego rozstania z ukochanym, bezowocnie ćwiczoną wcześniej *Elegię* Masseneta „zaśpiewała tak pięknie, że piękniej nie można” (C 199). A gdy dziewczyna z pełnym przejęciem wykonywała *Ich grolle nicht*, wzburzony Adam, przerażony intensywnością jej uczucia oraz rosnącym coraz bardziej podobieństwem do matki, wyszedł z pokoju jako ojciec pokonany,

niemogący przezwyciężyć autorytaryzmu Róży i jej ogromnego wpływu na charakter córki.

Muzyczne przeżycia, dające tyle ukojenia Róży Żabczyńskiej, dla pozostałych bohaterów bywały wręcz demoniczne. Widać to szczególnie na początku powieści, gdy u wszystkich osób z najbliższej rodziny muzyka wzbudza strach i niepokój. Adam, Władysław i Marta stale przygotowani byli do kolejnego, niezrozumiałego kaprysu Róży, do następnego wybuchu, który mógł nastąpić, gdy skończy się melodia. Będąc już dojrzałym mężczyzną, Władysław zauważył, „że w objawieniach muzycznych tyleż jest zgody z życiem, ile satanizmu” (C 51). Muzyka nazaczyła jego młodość w sposób dwojaki: z jednej strony otworzyła drzwi do świata sztuki i piękna, ale z drugiej strony pozwoliła ujrzeć ogrom ludzkiego cierpienia, nieraz uzewnętrzniający się w matczynej grze na skrzypcach.

Muzyka jest także kluczowa, gdy mówimy o warstwie formalnej powieści Kuncewiczowej. Stanisław Żak określił *Cudzoziemkę* mianem symfonii<sup>9</sup>. Autorce bowiem udało się dokonać „orkiestracji słownej skomplikowanego przeżycia muzycznego” – w doskonały wręcz sposób przełożyła niematerialną ze swojej natury mowę tonów na konkretny język powieściowy.

Z kolei Bruno Schulz zauważył, że powieść Kuncewiczowej ma wielowarstwową budowę snu, która to wielowarstwowość zbliża strukturę utworu literackiego do formy fugi. W fudze, pisze Schulz, motywy fałują, za każdym razem powracając w innej tonacji, narracja nieprzerwanie oscyluje między licznymi aluzjami i asonansami, a jednak sprawia wrażenie struktury niezwykle misternie skonstruowanej, powiązanej w różnych kierunkach i wielokrotnie zdeterminowanej<sup>10</sup>.

Związek między konstrukcją *Cudzoziemki* i formą fugi dostrzegał również Ludwik Fryde. Badacz podkreślał, że pierwszy rozdział powieści podaje zasadniczy temat utworu, którym jest psychika Róży, a rozdziały następne temat ów podejmują i rozwijają w różnych wariantach, w zależności od kierunku myśli bohaterki, jej nastrojów, skojarzeń oraz zjawiających się obok osób<sup>11</sup>. Jednocześnie jednak pojawia się w utworze kontr-temat, czyli przemiana Róży, stopniowe łagodnienie jej charakteru, psychiczne oczyszczenie i wynikające z niego konsekwencje. W toku powieści temat i kontr-temat przeplatają się, mieszają, kłócą i krzyżują ze sobą, by w finale dojść do ostatecznej harmonii. Biegące obok siebie dwie linie tematyczne realizują się na

9 Por. S. Żak, dz. cyt., s. 91.

10 Por. A. Szalagan, *Maria Kuncewiczowa. Monografia dokumentacyjna 1895–1989*, Warszawa 1995, s. 193.

11 Por. tamże, s. 193–194.

dwóch odmiennych planach czasowych powieści. Wspomniany wyżej temat pojawia się w retrospekcji, kiedy Róża pogrąża się w zadumie i rozpamiętuje poszczególne, ważne z obecnego punktu widzenia, zdarzenia z przeszłości, podczas gdy kontr-temat realizuje się w czasie teraźniejszym, we właściwej akcji powieści, która dzięki takiemu skonstruowaniu płaszczyzny czasowej opowiada historię całego życia, choć trwa jeden dzień.

Istotne wydaje się w tym miejscu przytoczenie rozważań Stanisława Żaka, który twierdzi, że w punktach przecięcia czasu retrospektywnego oraz właściwego czasu powieści w wyniku dublowania motywów powstają zgrubienia fabularne, dopełniające treść<sup>12</sup>. Zatem świadome powtórzenia tych samych fraz w różnych częściach powieści stanowią według badacza klamrę, która spina całość utworu na płaszczyźnie współczesności. Na przykład zdanie: „Na progu stała Marta” stanowi zakończenie rozdziału dziesiątego i powtórzone zostaje jako: „Marta stała w progu” na początku rozdziału dwunastego. Oprócz funkcji kompozycyjnej zdanie to ma za zadanie poruszenie pamięci Róży. Wspomnienia bohaterki są bowiem tworzywem rozdziału jedenastego, w którym czytelnik poznaje wydarzenia księżycowej nocy, czyli okoliczności poczęcia Marty. Kuncewiczowa, zdaniem Żaka, swobodnie manipuluje czasem, ponieważ w *Cudzoziemce* pojawia się kategoria tzw. czasu subiektywnego<sup>13</sup>. Zdarzenia ukazywane są przez pryzmat świadomości oraz uczuć głównej bohaterki, przez co w poszczególnych, opowiadanych przez nią epizodach czas powieściowy ulega rozciągnięciu, podczas gdy partie referowane przez narratora bywają szybkie i syntetyczne, gdyż pozbawione są jakiegokolwiek ładunku emocjonalnego. Narrator w powieści odgrywa więc rolę łącznika między dwoma powieściowymi czasami, by umożliwić czytelnikowi śledzenie dialogu bohaterki z przeszłością.

O podobnych relacjach między formą muzyczną a literacką pisał Michał Głowiński. W kontekście *Cudzoziemki* należy, według tego badacza, mówić o „technice kontrapunktu lub formie fugi, czyli przerywaniu ciągłości narracji i wprowadzeniu kilku narratorów, co daje w efekcie symultaniczność opowiadanego świata (...). Rozbita w ten sposób jedność fabuły konsoliduje się na innych niż następstwo czasowe zasadach”<sup>14</sup>. W powieści Kuncewiczowej fabułę integruje oczywiście główna bohaterka, dlatego wśród przywoływanych przez nią wydarzeń nie ma ważniejszych i mniej ważnych – wszystkie są równorzędne, a postać Róży łączy powieściowe wątki i nici akcji.

12 Por. S. Żak, dz. cyt., s. 82-83.

13 Por. tamże, s. 83.

14 E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku* [w:] *Muzyka w literaturze, Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 68-69.



Wyraźnie zatem widoczne są związki powieści z formą fugi, a pojęcia służące opisowi tej ostatniej, jak na przykład korespondencja tematów, łączniki, epizody oraz coda (swoisty rodzaj zakończenia), pozwalają na ciekawe ujęcie interpretacyjne całego utworu.

Muzyczna forma powieści oraz ściśle związana z muzyką fabuła stanowią dwa korespondujące ze sobą poziomy sensów powieści, będące znakiem jej komplikacji semantycznej. Muzyczny dialog formy i treści aktywizuje rolę czytelnika, którego motywuje do odnajdywania ukrytych przez autorkę znaczeń. Jak pisze Michał Głowiński, o korespondencji muzyki i literatury mowa jest wtedy, gdy muzyka wchodzi w ogólną budowę znaczeniową dzieła literackiego (jest uwikłana w fabułę, stanowi bezpośredni temat wypowiedzi, nabiera znaczeń symbolicznych na poziomie treści i formy)<sup>15</sup>. Jej założeniem jest zawsze semantyczna intensyfikacja. Muzyczny wzorec kompozycyjny powieści może więc być celowym zabiegiem autorki, służącym przekazaniu nieuchwytnych znaczeń. Interdyscyplinarny dialog w twórczości Kuncewiczowej łączy się zatem z dialogiem wewnętrznym pisarki.

### Streszczenie

*Cudzoziemka* Marii Kuncewiczowej to powieść inspirowana rozrachunkiem autorki z przeszłością, próbą uporządkowania zepchniętych w podświadomość, trudnych emocji. Opowieść o karierze muzycznej Róży Żabczyńskiej i jej córki Marty stanowi transpozycję relacji Marii Kuncewiczowej z matką. Wspólnym mianownikiem łączącym biografię Kuncewiczowej oraz losy tytułowej bohaterki powieści jest muzyka. Jest ona zatem jednym z głównych tematów powieści, jednakże korespondencja muzyki i literatury obecna jest także w warstwie formalnej dzieła. Zdaniem krytyków, począwszy od pierwszej recenzji autorstwa Brunona Schulza, *Cudzoziemka* inspirowana jest formą fugi, w której temat psychiki Róży oraz kontr-temat jej metamorfozy realizują się na dwóch odmiennych planach czasowych powieści. Muzyczny wzorec kompozycyjny oraz ściśle związana z muzyką fabuła, osnuta wokół dwóch najważniejszych utworów: koncertu skrzypcowego D–dur Brahmsa oraz pieśni Schumanna *Ich grolle nicht*, stanowią dwa korespondujące ze sobą poziomy sensów powieści, będące znakiem jej komplikacji semantycznej, porównywanej również z wielopłaszczyznową strukturą snu czy symfonii.

### Summary

*Cudzoziemka (The Foreigner)* by Maria Kuncewiczowa is a novel inspired by the author's settlements with the past, an attempt to put in order difficult emotions pushed back into the subconscious. The story of a musical career of Róża Żabczyńska and her daughter Marta constitutes the transposition of the relationship between Maria Kuncewiczowa and her mother. Music is the common denominator combining the biography of Kuncewiczowa and the fate of the eponymous protagonist of the novel.

15 Por. M. Głowiński, *Muzyka w powieści* [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 286, 298.

She is one of the main themes of the novel, however, the correspondence between music and literature is also present in the formal level of the work. According to critics, commencing from the first review of the authorship of Bruno Schulz, *The Foreigner* is inspired by the form of a fugue, in which the subject of Rose's psyche and the counter-subject of her metamorphosis are realized on two distinct time plans of the novel. The music composition pattern and the plot strictly related to the music, enveloped around two most important works: the Brahms's violin concerto in D Major and Schumann's song *Ich grolle nicht*, constitute two corresponding levels of the senses of the story, being the sign of their semantic compilation, also compared to the multi-faceted structure of a dream or a symphony.

