

# Katarzyna Babulewicz

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE

## Muzyka w *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej

*Cudzoziemka* (1936) Marii Kuncewiczowej to jedna z najwybitniejszych powieści dwudziestolecia międzywojennego, a zatem czasu, w którym literatura (a szczególnie proza psychologiczna) była w dużym stopniu domeną kobiet<sup>1</sup>. Opowiada losy tytułowej bohaterki, Róży Żabczyńskiej, Polki urodzonej na skutek zawirowań historycznych za wschodnią granicą – nieszczęśliwej żony, matki, babci, nauczycielki, a przede wszystkim – opuszczonej niegdyś ukochanej oraz niespełnionej skrzypaczki. Jest to postać niejednoznaczna, w zależności od sytuacji odsłaniająca skrajnie odmienne oblicza, momentami sprawiająca wręcz wrażenie osoby niepoczytalnej, z drugiej zaś strony – to kobieta o ogromnej wrażliwości, miłująca piękno oraz nieustannie poszukująca pełni egzystencji.

Róża Żabczyńska wychowała się w Taganrogu. W wieku kilkunastu lat wyjechała z rodzinnego domu, aby zamieszkać u swej ciotki w Warszawie, co umożliwić jej miało zdobycie należytego wykształcenia. Rozpoczęła naukę na pensji, a także w szkole muzycznej, w klasie skrzypiec. Zakochała się wówczas w Michale Bądskim, synu uczącego ją profesora. Związek dwojga bardzo młodych ludzi okazał się krótkotrwały, jednak uczucie Róży już zawsze miało o sobie przypominać, nie pozwalając jednocześnie zaznać bohaterce szczęścia. Wywierało również wpływ na niemal wszystkie podejmowane później decyzje,

<sup>1</sup> H. Turkiewicz, *Cudzoziemka jako powieść nie tylko psychologiczna*, w: *O twórczości Marii Kuncewiczowej*, red. L. Ludorowski, Lublin 1997.

zwłaszcza na wybór konserwatorium – Róża postanowiła wyjechać na studia do Petersburga, gdzie przebywał już starszy o kilka lat Michał. Po przyjeździe spotkało jednak bohaterkę ogromne rozczarowanie: dawny ukochany zdążył już się zaręczyć z pewną Rosjanką. Nadszedł dla Róży wyjątkowo ciężki czas; nie dość, że pogrzebane zostały jej marzenia związane z miłością życia, dawać się we znaki zaczęły również problemy związane z grą na skrzypcach, mankamenty techniczne, które spowodowane były nieprawidłowo przebiegającym kształceniem w poprzednim, warszawskim etapie nauki.

Za zranione uczucia bohaterka postanowiła się zemścić, jednak nie na tym jedynym, który zresztą winny był jej złamanego serca. Gniew wymierzony został przeciwko całemu światu, a przynajmniej – przeciwko jego męskiej części. Róża celowo podkreślała swą zjawiskową, nieco egzotyczną urodę, aby jednocześnie swym nieprzystępnym zachowaniem zadawać cierpienie mężczyznom. Postanowiła wyjść za mąż za kogoś, nad kim będzie czuć całkowitą przewagę i komu nie będzie niczego zawdzięczać. I takie właśnie podłoże miało zawarcie małżeństwa z Adamem. Związek ten przez całe przyszłe życie miał przyczyniać się do cierpienia obu stron. Na świat przyszła jednak trójka dzieci: Władysław, Kazio (którego wczesna śmierć była kolejnym czynnikiem potęgującym konflikt między małżonkami) oraz Marta. O ile z Władysławem łączyło bohaterkę porozumienie, a krótko żyjący Kazio był jej ulubieńcem, o tyle pozbawiona ona była ciepłych uczuć względem córki, której urodzenie kojarzyło się Róży nieodłącznie z krzywdą, jaką wyrządził jej mąż.

W momencie, w którym zaczyna się akcja powieści (wszystko, o czym była mowa do tej pory to przedakcja, którą zawierają retrospekcje), dzieci Róży są już dorosłe i mają własne rodziny. Bohaterka odwiedza córkę w jej domu, ta jednak zapomina o umówionym spotkaniu z matką. Kiedy Róża się zjawia, próbuje ukryć zmieszanie. Tego dnia dochodzi do konfrontacji Róży ze wszystkimi członkami rodziny. Bohaterka, zazwyczaj wyniosła, nerwowa, złośliwa, a momentami wręcz bezduszna, ulega niespodziewanie dziwnej metamorfozie. Staje się pogodzona z całym swym losem, przeprosza nawet bliskich. Umiera tego samego dnia w poczuciu szczęścia. Do ostatnich chwil towarzyszą jej myśli o Michale.

Utwór bywa najczęściej interpretowany jako powieść psychologiczna<sup>2</sup>. Interpretacji tego rodzaju nie sposób podważyć, gdyż studium przeżyć

<sup>2</sup> O *Cudzoziemce* jako o powieści psychologicznej pisała m.in. Alicja Szałagan (zob.

wewnętrznych głównej bohaterki (oraz w mniejszym stopniu jej rodziny) wypełnia większą część narracji i ma przewagę nad fabułą. Można powiedzieć, że nielinearnie ułożony ciąg wydarzeń otrzymuje odpowiednią siłę ciężenia właśnie dzięki narracji odwzorowującej subiektywne przeżycia postaci (niejednokrotnie pojawia się mowa pozornie zależna). Na plan pierwszy wysuwa się historia wielkiej, niespełnionej, młodszej miłości, od której nie sposób uwolnić się przez całe życie. Jest jednak jeszcze inny komponent, który, choć również wszechobecny na kartach powieści, nie jest aż tak silnie akcentowany we wszelkiego rodzaju opracowaniach tematu. Jest nim muzyka. Jerzy Kwiatkowski uznaje wprawdzie *Cudzoziemkę* za „szczytowe osiągnięcie realizmu psychologicznego”, jednak za moment dodaje dość niespodziewanie: „A jest to przy tym także i powieść o muzyce i o tym typie jej odbioru, w którym przeżycie estetyczne staje się przeżyciem metafizycznym, objawieniem tajemnicy świata”<sup>3</sup>.

Temat muzyki przenika *Cudzoziemkę* na wszystkich płaszczyznach – od warstwy językowej (stosowanie terminów związanych z wykonawstwem muzycznym i wyrazów dźwiękonaśladowczych, zwłaszcza w celu oddania ulotnego nastroju, oraz ogólna wrażliwość na brzmienie, a także przywoływanie tytułów konkretnych utworów muzycznych), przez warstwę fabularną. Należy tu wymienić zabiegi takie, jak: dobór kluczowych wydarzeń – po pierwsze, uczynienie główną bohaterką skrzypaczki – po drugie, być może refleksję na temat natury muzyki w ogóle, jaka sugerowana jest określoną kreacją świata przedstawionego. Mogłaby być ona wynikiem własnych doświadczeń artystycznych autorki, która wykazywała przecież zainteresowania zarówno literackie, jak i muzyczne).

Już sama konstrukcja powieści, rozbicie układu chronologicznego na rzecz swobodnego przeplatania czasu teraźniejszego z wydarzeniami

*Maria Kuncewiczowa. Monografia*, Warszawa 1995, s. 186). Autorka wspomina, iż utwór rozpatrywano też często w kontekście psychoanalizy (zarówno w dwudziestoleciu międzywojennym, jak i później), jednak interpretacje tego typu nie są uzasadnione, o czym najdobitniej świadczą wypowiedzi samej pisarki, która przyznała, że z teorią Freuda zapoznała się dopiero po wojnie, a zatem już po powstaniu powieści. Halina Turkiewicz określa *Cudzoziemkę* jako powieść psychologiczną bądź psychologiczno-filozoficzną (zob. H. Turkiewicz, *op. cit.* s. 46), zaś za autorem wstępu do przekładu rosyjskiego, Łarinem, podaje określenia: powieść psychologiczno-historyczna, a nawet – historyczna.

<sup>3</sup> J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000.

z przeszłości (również zestawianymi całkowicie dowolnie, na zasadzie płynnego przechodzenia skojarzeń) nasuwa pewne analogie z formą muzyczną, ze zwyczajem stosowania motywów przewodnich lub z rondo. Tak, jak w operze powracają *leitmotivy*, tak przez całe życie Róży Żabczyńskiej przewija się wspomnienie o ukochanym, niejednokrotnie ukazywane intertekstualnie poprzez przywoływanie konkretnych utworów wokalnie-instrumentalnych (i nie tylko). Nierozłączny związek pomiędzy treścią *Cudzoziemki* a muzyką został w końcowych partiach powieści wyeksponowany dodatkowo w sposób graficzny: pojawia się zapis nutowy czterech taktów z ukochanego koncertu bohaterki, tak jakby narracja była w tym momencie już niewystarczająca, jakby narrator chciał w sposób niemalże audytywny podzielić się z czytelnikiem wrażeniem, jakiego doświadczała Róża. Nawet jeśli rozwiązanie to pozwala zaledwie wyobrazić sobie fragment linii melodycznej, za jego zastosowaniem zdaje się przemawiać przeświadczenie o ograniczonej możliwości wyrażania poprzez słowa. Ograniczenie to nie obowiązuje natomiast muzyki.

Wieloaspektowość zjawiska muzyczności na kartach powieści otwiera różnorodne perspektywy badawcze. Autorka niniejszego szkicu postanowiła skupić się w głównej mierze na fabularnym kontekście odwołań muzycznych, tj. na płaszczyźnie semantycznej. Kwestie powiązań formalno-konstrukcyjnych, podobieństwa pomiędzy narracją literacką i narracją muzyczną zostają jedynie zasygnalizowane, natomiast głównym przedmiotem zainteresowania staje się rola muzyki w świecie przedstawionym, wraz z przypisywanymi jej znaczeniami.

## I. *Cudzoziemka* – powieść na wskroś „muzyczna”

Muzyka przenika w *Cudzoziemce* wszystkie elementy dzieła, pojawia się nie tylko jako naturalne, a zarazem atrakcyjne tło dla opowieści o zranionych uczuciach mściwej skrzypaczki. Wielokrotnie służy do przekazywania czytelnikowi różnego rodzaju informacji. Może występować np. w roli oczywistego symbolu (choćby w nostalgicznym wspomnieniu z czasów Taganrogu, w których dziad Zwardeczki, patrząc w dal, zaczynał śpiewać *Jeszcze Polska nie zginęła*) albo jako współczynnik pozwalający rozpoznać ciągłość przedzielonej retrospekcjami akcji (w radiu za każdym razem słycać piosenkę *Close your eyes*) lub jako komentarz do niej, zapowiedź tego, co za moment

się wydarzy (ta sama piosenka niedługo przed zapadnięciem Róży w sen wieczny). Muzyka nieraz staje się wyrazem światopoglądu. Dzięki niej także można zobaczyć prawdziwe oblicze Róży. W końcu – stosunek do muzyki ma zasadniczy wpływ na relacje pozostałych postaci z główną bohaterką, bezgranicznie oddaną sztuce dźwięków, a w jednym przypadku – na zajęcie trwałego miejsca w jej sercu. „Bo jakież w końcu są wyobrażenia młodej dziewczyny o miłości...? Ukształtowane na podstawie muzyki, poezji, tradycji literatury...”, skomentowała w jednej z rozmów Kuncewiczowa<sup>4</sup>.

## Róża

Najbardziej zajmujący wydaje się, rzecz jasna, stosunek do muzyki głównej bohaterki, obdarzonej ogromną wrażliwością artystyczną. Fascynacja Róży rozpoczęła się w Taganrogu, kiedy wraz z siostrą poszła na koncert włoskiej skrzypaczki, zdobywającej zwykle wielki aplauz i ośniewającej wszystkich urodą. Bohaterce również udzielił się powszechny entuzjazm. Trudno stwierdzić, czy w tym przypadku faktycznie zachwyciła ją muzyka, czy raczej ogólne poruszenie, wywołane pojawieniem się zagranicznej artystki. Po powrocie do domu oświadczyła, że chce być słynną skrzypaczką, że nie ma mowy o robieniu czegokolwiek innego, że w przeciwnym wypadku umrze. Niedługo później do Taganrogu przybyła z Polski ciotka Luiza, kobieta niezamężna, która dla rzekomego ratowania siostrzenicy zdecydowała się zabrać ją ze sobą do Warszawy, by w ten sposób uchronić ją przed zrusyfikowaniem i umożliwić jej naukę w konserwatorium.

Bohaterka miała głęboko za złe rodzinie, iż wyrwano ją z ustabilizowanego życia, pozbawiono przyjaciół. To jednak nie wszystko: Róża nie mogła pogodzić się z faktem, że nie kształciła głosu. Całe życie lubiła śpiewać. Mówiła nawet: „Skrzypce to początek całego mego nieszczęścia”<sup>5</sup>. Nieco paradoksalna wydaje się w tej sytuacji rozpacz, jaką spowodowało właśnie niezrealizowanie kariery wiolinistycznej, chyba że słowa bohaterki zrozumiemy nieco inaczej niż podsuwałoby pierwsze skojarzenie: nie jako coś niechcianego, co zatruwało życie, lecz wręcz przeciwnie, jako zetknięcie z uderzającym pięknem (muzyką), które stanowiło obietnicę nigdy niezrealizowanego szczęścia. Róża

<sup>4</sup> *Rozmowy z Marią Kuncewiczową*, oprac. H. Zaworska, Warszawa 1983.

<sup>5</sup> M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, Warszawa 2007, s. 29.

zdawała się również utożsamiać w pewien sposób muzykę z miłością. Nieobecność jednego z tych elementów wiązała się zatem automatycznie z brakiem drugiego, i to w różnych kontekstach.

Na prawidłowość drugiej interpretacji wskazywałby również fakt, że stosunek Róży do muzyki nigdy nie był ambiwalentny. Nieprzerwanie, przez całe życie bohaterka pozostawała niezwykle wrażliwa na piękno sztuki dźwięków. Co więcej, właśnie w zetknięciu z muzyką zdawała się objawiać jej prawdziwa natura. Szczególnie, gdy śpiewała. „Nikt na świecie nie zdołałby zaprzeczyć śpiewowi Róży, szlachetnemu, szczeremu jak modlitwa”<sup>6</sup>. Bohaterka wielokrotnie wypowiadała się na temat muzyki, a ostatniego dnia życia stwierdziła, że ulega pod jej wpływem nadmiernemu wzruszeniu, że całe piękno jest zawarte w muzyce, że próżno szukać szczęścia gdzie indziej, czy w końcu, że:

(...) cuda powstają chyba tam, gdzie i muzyka – w ludzkim sercu. Czy można wymodlić sonatę, pieśń, symfonię? One rodzą się same.<sup>7</sup>

## Michał vs Adam

Historia, która zaważyła na całym dorosłym życiu bohaterki, wydarzyła się za jej czasów szkolnych, kiedy to Róża była „pierwszą adeptką skrzypiec Warszawskiego Konserwatorium na Tamce”, uczennicą profesora, do którego syna, Michała Bądzkiego, zapalała niegasnącym uczuciem. Postać ukochanego przedstawiona jest bardzo mgliście, prezentowane są tylko pojedyncze wspomnienia. Niemal wszystkie one mają jednak muzykę w tle: od momentu zakochania – wspomnienie czekania na próbę z akompaniamentem, kiedy to syn skrzypka po raz pierwszy zdradził się ze swoją sympatią do Róży, przez wzmianki takie jak: „Michał podkreślił i zaopatrzył w dwa wykrzykniki tytuł pieśni Griega: *Je t'aime, hélas* i te nuty sam położył na pulpicie przed Różą”<sup>8</sup> oraz wspomnienie o osobie, której śpiew docierał wieczorami przez okno, aż po zerwanie, które również odbyło się w symbolicznym miejscu – na chórze kościoła. Echo tych wydarzeń nieustannie pobrzmiewa na kartach powieści. Równie często tęskno-

<sup>6</sup> Ibidem, s. 98.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 226.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 15.

ta bywa wyrażana wprost, jak też pośrednio, poprzez rozgoryczenie terażniejszością, a w szczególności – nieudanym małżeństwem.

Małżeństwo Róży i Adama zostało zaaranżowane przez jego siostry, które nie chciały, aby brat powrócił do Rosji, w której właśnie ukończył studia matematyczne. Bohaterka, zdająca sobie sprawę ze swej nieprzeciętnej urody, nie miała najmniejszych trudności z rozkochaniem w sobie kandydata. Jej kokieteria była jednak wymierzona zarówno przeciwko Adamowi, jak i przeciw wszystkim mężczyznom w ogóle. Była to zemsta za zranione uczucia. O braku miłości ze strony żony bohater dowiedział się wprost, kiedy to znienacka wrócił do domu i zastał Różę w towarzystwie zajmującego wysokie stanowisko Ukraińca, który akompaniował jej na fortepianie. Został przepędzony przez zazdrosnego Adama, który jednak w ramach rewanżu usłyszał od żony, iż niepotrzebnie się boi, gdyż Róża nigdy nikogo nie pokocha...

Między małżonkami trudno znaleźć jakiegokolwiek podobieństwo, zdają się wręcz postaciami skonstruowanymi na zasadzie kontrastu: ona – wybuchowa, histeryczna, egoistyczna, ale też utalentowana, pracowita, obdarzona niezwykłym zmysłem obserwacji, bardzo wrażliwa na piękno i szukająca w głębi duszy zrozumienia; on – ugodowy, spokojny, cierpliwy, bogobożny, choć też nieco naiwny, małostkowy, zadowolający się codziennością i bierny, niechętny do działania. Pracował jako nauczyciel w gimnazjum i to tylko radom Róży zawdzięczał awans na stanowisko dyrektora szkoły. Choć różne cechy charakteru i różne zainteresowania nie wykluczają jeszcze szans na szczęśliwe wspólne życie, w tym przypadku jednak brak zrozumienia działał wyjątkowo destrukcyjnie. Co ciekawe, tak naprawdę większość napięć była wywołana właśnie odmiennym podejściem do muzyki.

Adam całkowicie nie podzielał zamiłowania żony, co więcej – drażniło go wręcz to, iż ćwiczy przed koncertem, kiedy on życzyłby sobie, aby jadła wraz z całą rodziną obiad. Dochodziło więc do sprzeczek, których tło było na pozór błahe. Jednak tylko na pozór: tak naprawdę krył się za nimi poważniejszy konflikt, jeśli nie wartości, to przynajmniej celów uznawanych za istotne oraz wyobrażenia o zadowolającym życiu, które w tych dwóch przypadkach byłoby diametralnie różne. Strofowana przez męża bohaterka odpowiadała z wyrzutem:

Cóż z tego, że obiad? Czy już nie ma rzeczy ważniejszej niż obiad? (...) Więc jedzcie i odczepcie się ode mnie, dajcie mi oddychać. Oddychać mi dajcie!

Prozaiczna na pozór sprzeczka stawała się więc natychmiast jednym z wielu przejawów głębiej zakorzonego konfliktu. Za którymś razem miała nawet miejsce przejmująca manifestacja ze strony Róży:

Kilka razy ojciec uniósł się. Krzyczał, że przecież on i synowie mają także jakieś prawa, że dom powinien mimo wszystko być domem, że Róża doczeka się kiedyś skandalu: Adam zabroni jej występować! (...) Podczas jednej takiej sceny zamierzał jak gdyby wyrwać żonie skrzypce. Róża, nie przerywając *Melodii* Rubinsteina, cofała się w głąb pokoju, okrążyła go i wkroczyła do jadalni. Adam za nią, podniecony w najwyższym stopniu, usiłował przekrzyknąć instrument. (...) Róża szła przez jadalnię w powłóczystym szlafroku, unosząc w ramionach skrzypce. Wyglądało na to, że nic nie może poradzić, że one same grają żalosną *Melodię*. Siadła na przydzielonym miejscu między babką Sophie a mężem, dzieci – wystraszone – wyciągnęły szyje, pieśń – coraz zjadliwsza, coraz bardziej rozmówiona w smutku – owiewała im twarze, zupa dymiła, a po policzkach Róży biegleły łzy.<sup>9</sup>

To sztuczne w wydaniu dorosłej kobiety, teatralne zachowanie zostało znakomicie umiejscowione w narracji: „koncert” staje się przecież wymowną odpowiedzią na pogrożki męża zapowiadającego, iż zabroni swej żonie występów. W groteskowy sposób trywialność miesza się ze wzniosłością, tak jak dźwięki skrzypiec mieszają się z oparami kuchennymi. Na uwagę zasługuje też wykorzystanie synestezji, która pojawia się również w innych fragmentach, związanych z emocjami towarzyszącymi odbiorowi muzyki. O swoim konflikcie z mężem Róża wypowiadała się pod koniec powieści, kiedy przeszła już pewną przemianę duchową i pragnęła pojednania ze światem. Wyznała synowi, że przyczyną ostatniej kłótni z Adamem nie było wcale to, co on podawał jako stawiane sobie, śmiesznie błahe zarzuty, lecz właśnie całkowite niezrozumienie żony.

Nie o gamasz ten głupi chodziło i nie o ręce (...) ale o ślepotę jego! O to, że nigdy nie widzi on tego we mnie, co jest najważniejsze!<sup>10</sup>

Pewnego wieczoru Róża przekonała się, iż próby wytłumaczenia mężowi niepogodzenia się z niezrealizowaną karierą są całkowicie

<sup>9</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 123.



bezelowe. Był to jeden z rzadkich dni, kiedy małżonkowie pozostawali w zgodzie. Pojedynczą siłą okazywało się wspomnienie o zmarłym synku, Kaziu, a konkretniej – przypadająca właśnie rocznica śmierci dziecka. Adam zastał wieczorem Różę płaczącą w salonie. Przyczyną jej aktualnego zmartwienia były jednak niepowodzenia przywołane niedawną grą na skrzypcach. Powróciły wspomnienia niezrealizowanego marzenia. Bohaterka znajdowała się w stanie głębokiego poruszenia i z radością przyjęła powrót męża. Potrzebowała jego wsparcia i jak nigdy odsłoniła przed nimi swoje uczucia.

Kiedy Adam, widząc ją płaczącą, powiedział, że nie może dłużej żyć przeszłością, ona wzięła to za dobrą monetę. Przyznała mężowi rację: że rzeczywiście, wymagania techniczne wobec muzyków są coraz wyższe, lecz że muzyka jest coraz piękniejsza... Dopiero wtedy Adam zrozumiał, o czym tak naprawdę mówi Róża. Kobieta kontynuowała zwierzenia, wspominała o pamiętnej lekcji u wybitnego skrzypka, Pabla de Sarasate, o smyczku, który jej podarował, o tym, że zauważył zarówno jej talent wiolinistyczny, jak i braki techniczne, będące wynikiem nieodpowiedniego podejścia pedagogicznego w warszawskiej szkole. Przypominała różne wydarzenia, wyzwania oraz trudności ze swojego ówczesnego życia, już w Petersburgu: występ przed księciem, niemożność ćwiczenia o późnych porach w internacie. Wyznała nawet motywy, jakimi kierowała się podczas wyboru petersburskiej uczelni, odrzucając rady rodziców i nie zważając na ich dramatyczną sytuację finansową: studiował tam jej ukochany z czasów warszawskich. Złe warunki mieszkaniowe bohaterka przypłaciła zdrowiem – zachorowała na tyfus. Lekarz odradzał jej dalszą grę na skrzypcach. Później zaś nastąpiła już tylko proza życia: domowe obowiązki, macierzyństwo, udzielanie prywatnych lekcji, aby móc wiązać koniec z końcem.

Milczenie męża Róża odebrała jako wyraz skruchy, jako swego rodzaju świadectwo poczucia winy. „Bo przecież nie pomagał jej walczyć. Zawsze uważał obiad, dziurawe skarpetki, kłótnie synów za sprawę ważniejszą od miękkości *spiccata*”<sup>11</sup>. Nie widziała jednak w tym momencie w Adamie swego wroga. Zechciała nawet sprawić mu przyjemność – zagrać coś banalnego, co mu się spodoba. Zabrzmiały popisowe wariacje. Kiedy skończyła grać, podeszła ze skrzypcami w dłoni do siedzącego w fotelu męża. Adam był blady z wściekłości. Wytrącił Róży skrzypce, które upadły na podłogę, agresywnie uwięził

11 Ibidem, s. 141.

ją w uścisku, wycodził: „Nie po to tu jesteś, żebyś mi grała po nocach... Do diabła z twoim Brahmssem!”<sup>12</sup>.

Próba, jaką Róża podjęła w celu wtajemniczenia męża w swój świat, a przede wszystkim w celu zawarcia rozejmu, skończyła się dramatycznie. Komentarze do powieści, przedstawiające bohaterkę jako przyczynę wszelkiego zła, które spadło na rodzinę, jako niezrównoważoną, wręcz demoniczną postać, zawieszoną w swym świecie wewnętrznym, zdają się być sporym uproszczeniem<sup>13</sup>:

Róża bardziej przywiązana jest do tego, co w jej życiu nie zostało zrealizowane (...) niż do realnego życia, w którym zdręczała męża i dzieci.<sup>14</sup>

Trudno taką opinię podważyć, chociaż kiedy pomyśli się o zarysowanej sytuacji, jaka panowała między małżonkami, biorąc pod uwagę szczególne uwarunkowania psychologiczne bohaterki, trudno zdecydować, kto kogo tak naprawdę zdręczał, albo przynajmniej, czy dręczenie to było jednostronne. Adam i Róża pozostawali w ciągłym konflikcie, który wybuchał na nowo nawet w związku z błahymi sprawami. Miał on jednak głębsze podłoże: ścieranie się dwóch postaw wobec życia, z których jedna z nich całkowicie eliminowała znaczenie sztuki.

### Władysław i Marta

Brak porozumienia z mężem znajdował pewną rekompensatę w bliskiej więzi, jaka łączyła bohaterkę z synem, Władysławem, który, początkowo jako jedyny poza Różą, posiadał wiedzę muzyczną. Wykazywał w tym kierunku również uzdolnienia. Róża nauczyła go grać na fortepianie. W wieku szesnastu lat akompaniował jej nawet z powodzeniem na koncercie, co napawało ją dumą. Publiczność była

12 Ibidem, s. 141.

13 Wątpliwą pochwałą skomplikowanej konstrukcji postaci wyraził Włodzimierz Maciąg: „Zachowania się Róży mają całą, pełną odcieni skalę: cechy jej charakteru zaznaczyć się mogą w błahych drobiazgach, bywają jednak przesłanką wielkich i dramatycznych scen stwarzających wrażenie parodii monumentalnego teatru. Pomysłowość autorki w tej mierze stanowi prawdopodobnie o czytelnym sukcesie powieści i może żadna z wielkich postaci powieści polskiej nie miała natury tak bogatej i tak wytrwałej w manifestowaniu przekory”. (zob. W. Maciąg, *Nasz wiek XX*, Wrocław 1992).

14 A. Nasiłowska, *Trzydziestolecie*, Warszawa 1995, s. 49.

oszołomiona duetem dwóch młodych, olśniewających, wręcz „nie z tego świata” postaci. Stosunek Władysia do muzyki przedstawiał się jednak dość niejasno. Jedno nie podlega wątpliwości: muzyka była dla niego nierozzerwalnie związana z postacią matki (i na odwrót). Kiedy już wyjechał na studia za granicę,

(...) muzyka, którą przywykł uważać za organiczny zapach Róży, przyprawiała go nadal o niepokój, o mściwą ponurość – uczucia zasadnicze w atmosferze matki.<sup>15</sup>

Przez swego rodzaju szacunek synowski zmuszał się przez jakiś czas do chodzenia na koncerty, aby w ten sposób, doznając muzycznych wzruszeń, oddać niejako hołd Róży. Po pewnym czasie dostrzegł jednak, że „w objawieniach muzycznych tyleż jest zgody z życiem, pokory, ile satanizmu”<sup>16</sup>. Nieco później, gdy był już żonaty i mieszkał daleko od matki, jej postać wciąż była obecna w jego myślach właśnie pod postacią śmiechu, płaczu, flażoletów i *tremolanda*, co doprowadzało go do nieokreślonego rozdrażnienia swym aktualnym szczęściem, czy wręcz do niejasnego poczucia zdrady. Dźwięk skrzypiec był też jednym z podstawowych komponentów wspomnienia o rygorystycznym, pełnym niepokoju dzieciństwie. Wspomnieniu temu towarzyszyło jednak paradoksalnie uwznioślenie, pewna fascynacja, szczególnie, gdy konfrontował je z beztróskim dzieciństwem swych dzieci, wobec których nie były stawiane wysokie wymagania.

Tym, co wydaje się najbardziej znamienne, gdy mowa o muzyce, był w myśleniu Władysława dokonujący się za jej pośrednictwem podział. Róża z synem tworzyli zamkniętą grupę, do której niewtajemniczona reszta domowników nie miała wstępu. Mieli więc swój świat, który leżał poza zasięgiem męża. Taka sytuacja odpowiadała Róży. Dopiero, gdy na świat przyszła córka, Marta, mężczyzna zyskał swojego sojusznika. W jej wychowanie, w przeciwieństwie do małżonki, nie ukrywającej braku sympatii do tego dziecka, wkładał całe serce. Dziewczynka miała jednak nieustanne poczucie krzywdy. Nie wiedziała, dlaczego jest wiecznie odtrącona przez matkę. Z podziwem obserwowała wszystko to, co działo się w domu, kiedy ze studiów przyjeżdżał starszy brat. Władys z Różą wspólnie muzykowali, wychodzili na koncerty, po których, pozostając pod wpływem jakiejś magicznej aury, toczyli żywe

15 M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, s. 62.

16 Ibidem, s. 62.

dyskusje, tak tajemnicze dla niezaznajomionego z tą tematyką dziecka. W tych czasach Marta nienawidziła muzyki:

Muzyka była sferą wybranych, do której nie miała dostępu. Kiedy matka grała albo śpiewała, drzwi były pozamykane, wszyscy musieli warować po kątach. Kiedy matka grała, otwierał się inny świat – nieosiągalny, urągłiwy w swoim za wielkim pięknem – i ochota do życia mijała jak nedorzeczny kaprys. Wstawiała natomiast tęsknota za czymś bez imienia.<sup>17</sup>

Marta jako dziecko nie była szczególnie muzykalna. Zdobyła podstawowe umiejętności pianistyczne, jednak jej nauka gry nie przynosiła zadowalających rezultatów, dlatego też w wieku lat osiemnastu postanowiła z niej zrezygnować. Przypadek zdecydował jednak, że Róża odkryła jej prawdziwy talent wokalny. Naukę śpiewu rozpoczęła późno, jednak przebiegała ona z ogromnym powodzeniem. Istniejący podział w rodzinie okazał się nietrwały – kiedy Róża odkryła niespodziewany talent u Marty, natychmiast niejako uznała ją za swoje dziecko. Jej głos był dla niej obietnicą zrealizowania niedostępnych dla siebie wyżyn artystycznych, zaś możliwość szkolenia tego głosu – zadośćuczynieniem za krzywdę, wyrządzoną niegdyś przez Adama. Narodziny córki odbierała do tej pory jako coś wymierzonego przeciw muzyce, niespodziewany talent zaś – za triumf sprawiedliwości, który spowodował wręcz, że uznała dziecko za własne, a nie jak dotychczas – za kopię męża. Adam stracił w rodzinie swego ostatniego sojusznika, odkąd Marta rozpoczęła pod czujnym okiem matki naukę śpiewu w Warszawie, u Włocha. Dziewczyna nie czuła się dobrze w nowej sytuacji. Żałowała, że zgodnie z odwiecznymi planami ojca nie poszła do szkoły ogrodniczej, a zamiast tego śpiewa ćwiczenia wokalne. Wykorzystywała każdą okazję, aby móc jak za dawnych czasów pogawędzić z ojcem, ich przyjaźń była jednak teraz ostrzej niż poprzednio prześladowana przez Różę. Nie mieli już zresztą tak dobrego porozumienia. Kiedy Adam obserwował córkę śpiewającą w salonie, widział, że staje się coraz bardziej podobna do matki oraz że przeszła na jej stronę. Podczas kłótni na temat przyszłości córki Róża zarzucała mężowi, iż chciałby ją uczynić kretem ryjącym w ziemi, zamiast pozwolić być, na wzór unoszącego się w przestworzach ptaka, artystką. Bohaterka znakomicie poznała się na talencie Marty: rzeczywiście została ona słynną śpiewaczką.

17 Ibidem, s. 161.

## II. Repertuar *Cudzoziemki*

W toku narracji przywoływane są liczne tytuły utworów: pieśni, miniatur instrumentalnych, kompozycji kameralnych etc. Wymieniani są tacy kompozytorzy, jak np.: Schubert, Rubinstein, Chopin, Czajkowski, Kreutzer. Zwykle utwory muzyczne są jedynie wspomniane. Funkcją takiego żonglowanie tytułami wydaje się być raczej jedynie wytworzenie pewnej specyficznej atmosfery, aury wtajemniczenia. Nieco więcej uwagi poświęca się *Madame Butterfly* G. Pucciniego. *Koncert skrzypcowy D-dur* J. Brahmsa przywoływany zostaje kilkakrotnie, zaś jedna z pieśni cyklu *Dichterliebe* R. Schumanna staje się swoistym *leitmotivem*. Oczywiście nieprzypadkowo.

### *Madame Butterfly*

*Madame Butterfly*, trzyaktowa opera werystycka zostaje wpleciona w tok akcji *Cudzoziemki* w sposób bardzo naturalny: Róża z Władysławem wybierają się na spektakl, kiedy matka przyjeżdża do studiującego w Berlinie syna, aby poznać jego narzeczoną. Dobór utworu przez autorkę jest zdecydowanie nieprzypadkowy – treść opery powiązać można zarówno z bieżącą sytuacją, jak i z doświadczeniami głównej bohaterki. Mimo odległej japońskiej scenerii pojawia się zaskakująco wiele analogii z historią Róży, zaczynając już od miejsca akcji – portowego miasta Nagasaki, przynoszącego skojarzenie z Taganrogiem. Podobieństwo losów dwóch bohaterek przejawia się m.in. w nieszczęśliwej, zdradliwej miłości do mężczyzny z innego kraju, w wykluczeniu przez środowisko, w długotrwałym czekaniu na powrót ukochanego, w młodym wieku oraz w motywie zdrady oraz ślubu, który staje się przyczyną cierpienia porzuconej, zakochanej dziewczyny.

Róża podczas oglądania przedstawienia zachowywała się w sposób dość osobliwy, wręcz niekulturalny: śledziła akcję z wielkim zaangażowaniem, żeby za moment odrzucić głowę na oparciu fotela z zagadkowym wyrazem twarzy.

(...) rzuciła po sali wzrokiem, który mówił: „Co wy wiecie, nieszczęśni?”  
 (...) przytakiwała czemuś gorąco, to znowu gorzko przeczyła – wyglądała wciągnięta w sprawy niedostępne reszcie publiczności. Kilka razy spoglądała na syna jak z drugiego brzegu rzeki – triumfując i rozpaczliwie.<sup>18</sup>

18 M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, s. 66.

W momencie, kiedy główna bohaterka żegnała się ze swym dzieckiem słowami: „Idź, baw się, baw”, Róża niespodziewanie usiadła sztywno i zaśmiała się szyderczo. Równie niespodziewana była reakcja na tragiczny finał opery – samobójstwo głównej bohaterki: Róża również odebrała je całkowicie obojętnie mimo wcześniejszego poruszenia. Dziwna reakcja mogła być wywołana skojarzeniem sceny ze swoją aktualną sytuacją – była przecież bardzo niechętnie ustosunkowana względem swej przyszłej, jeszcze niepoznanej synowej, a zaręczyny Władysława odbierała jako wymierzony przeciwko sobie czyn niemalże zdradziecki. W takim kontekście słowa: „Idź, baw się, baw” mogły nabrać dla niej innego, sarkastycznego znaczenia.

### *Koncert skrzypcowy D-dur Brahmsa*

Utworem, który zdaje się mieć szczególne znaczenie dla bohaterki jest *Koncert skrzypcowy D-dur* op. 77 J. Brahmsa. Koncert ma charakter monumentalny, choć nie w całym swoim przebiegu.

Pojawia się w powieści w szczególnej atmosferze: Róża gra go nocą, przy świetle świec, akurat w rocznicę śmierci Kazia. Język opisu nosi znamiona poetyki sensualistycznej, pojawiają się synestezje dotyczące muzyki: jest ona porównywana ze światłem księżyca (skojarzenie nieobce impresjonistom, ze słynną kompozycją C. Debussy'ego na czele), z wiatrem. Szum liści, odgłosy z sadzawki dochodzące zza okna układają się w umyśle Róży w oryginalny akompaniament utworu. Dlatego zaczyna grać koncert.

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, chwytala już tonacje, rozróżniała klucze, rytm tętnił w skroniach. Nucila. Melodie stawały się konkretne, zorkiestrowane coraz dokładniej, w końcu utworzyły *allegro non troppo* z koncertu D-dur Brahmsa.<sup>19</sup>

Róża zrozumiała, że nie zdoła zagrać wirtuozowskiej części pierwszej (*Allegro non troppo*). Rozpoczęła od części drugiej, *Adagio*, z której wykonaniem nie miała trudności: ku swemu zdziwieniu, nawet z trudnymi pasażami uporała się bezbłędnie. Dodało jej to otuchy i postanowiła zagrać również część trzecią, *Allegro giocoso, ma non troppo vivace* (pojawia się zapis graficzny głównego motywu). Nie-

19 Ibidem, s. 136.

stety, spiętrzenie trudności technicznych uczyniło to przedsięwzięcie niemożliwym do wykonania. Róża się poddała. Jej łzy kapały na cremoński lakier skrzypiec. Niedługo później przyszedł Adam. Właśnie wtedy rozegrała się dramatyczna scena, zapoczątkowana zwierzeniami bohaterki.

Wydarzenia tego wieczoru (ich ważnym elementem było właśnie granie Koncertu) wzbudzona Róża opowiadała wiele lat później Władysławowi, który przyjechał do rodzinnego domu z Berlina. Matka z synem byli tego dnia na koncercie, na którym wykonywana była właśnie umiłowana kompozycja Brahmsa. Rozmowa staje się okazją do przedstawienia osobistych odczuć bohaterki, związanych z tym utworem, który w jej oczach stawał się niemal wyrazem jakichś absolutnych potęg. Róża chaotycznie, w wielkim uniesieniu, próbowała wyrazić swoje emocje:

ten motyw (...) on chodzi po orkiestrze, jak światło po obłokach, coraz to inny instrument ożywia, a potem skrzypce mówią wszystko, Brahms wie. Ja czuję, słyszę... A on wie. W koncercie D-dur powiedział wszystko. (...) U niego smutek i radość, klęska i zwycięstwo – to jedno. Nie ma za czym tęsknić, rozpacz. <sup>20</sup> [podkreślenie autorki]

Kiedy Władysław próbował uspokoić matkę, ona z niegasnącym przejściem odpowiadała, iż jak może być spokojna, kiedy czuje „wszystko”, a nie może tego zagrać.

O swojej frustracji (czy raczej rozpacz) związanej z niemożnością zagrania tego koncertu opowiadała bohaterka znacznie później, niedługo przed śmiercią, córce. Wtedy jednak była już świadoma, skąd tak naprawdę brały się niedostatki techniczne. Koncert powraca również na sam koniec powieści, kiedy bohaterka traci pomału świadomość. Przez jej umysł przelatują najdroższe wspomnienia z młodości, myśli o swym dawnym ukochanym, a następnie o Władysławie i Kaziu jako jego dzieciach. Jednocześnie gra bez żadnej trudności koncert. W ostatnim momencie życia czuje się szczęśliwa, czuje ciepło Michała w sercu. Po raz ostatni pojawiają się cztery takty *Allegro giocoso, ma non troppo vivace*.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 162–163.

### *Ich grolle nicht*

Trzecim utworem, który zdaje się bardzo istotny, jest pieśń Schumanna *Ich grolle nicht*. Warto podkreślić podobieństwo, jakie zachodzi pomiędzy cyklem *Dichterliebe* a *Cudzoziemką*: od konstrukcji fabuły (nieszczęśliwa miłość zakończona przebaczeniem) i ledwo zarysowanej sytuacji pomiędzy zakochanymi, przez istotne znaczenie elementów przyrody, aż po analogiczne posługiwanie się ironią.<sup>21</sup>

Wiersze, które Schumann zdecydował się umuzyczyć, zostały ułożone w ciąg, który tworzy dramaturgiczną całość. Historia prezentowana jest w sposób szczątkowy, tak naprawdę słuchacz niewiele dowiaduje się na temat zaistniałej sytuacji, istotniejsze stają się towarzyszące całemu wydarzeniu przeżycia zakochanego młodzieńca. Pojawia się cała gama odcieni emocjonalnych: od euforii, fascynacji oraz wzruszenia, przez poczucie straty, gniew i depresję, aż po pogodzenie się z nieuchronnością losu (!). Najistotniejszymi cechami cyklu są: nastrojowość (tak ściśle związana z duchem epoki) oraz ulotność i intymność (zaburzone tylko momentami). Całość to liryczne wyznanie, bezpośrednio i szczerze. Sytuacja zostaje ledwo zarysowana, dokładna chronologia nie jest istotna (!). Ważniejsze zdaje się subiektywne przesłanie, które staje się czytelne właśnie dzięki muzyce: niekiedy sprawia ona, że tekst przestaje być oczywisty, kiedy indziej wtóruje mu wyrazowo.

Bardzo znamienna jest właśnie pieśń *Ich grolle nicht* (*Nie gniewam się*). Stanowi jeden z nielicznych w *Dichterliebe* przejawów ironii – zarówno w warstwie słownej, jak i muzycznej. Tekst mówi o rzekomym pogodzeniu się z sytuacją odrzucenia (choć za moment pojawiają się złośliwe słowa o sercu ukochanej), a towarzyszy mu monotony, prosty akompaniament, składający się z mechanicznie akcentowanych akordów. Wyznaniom rzekomego pogodzenia się z sytuacją towarzyszy

<sup>21</sup> W powieści ironia stosowana jest w sposób bardzo subtelny. Pojawia się przykładowo w mowie pozornie zależnej. Chociażby, kiedy narrator mówiąc o tym, że Róża wystudiowała sposób ukrywania niekorzystnego wyglądu oczu podczas śmiechu, stwierdza: „Taka była mądra”, aby za moment, opisując, że ktoś był dla niej ważny przez całe życie, skwitować: „Taka była głupia”. W tym momencie ironia jedynie za pierwszym razem wymierzona jest przeciwko Róży. Innym ironicznym zabiegiem jest kazanie niepokodzonej z losem bohaterce śpiewać pieśń *Ich grolle nicht* (*Nie gniewam się*). Tutaj zabieg jest jednak bardziej wyrafinowany, wielopoziomowy, gdyż interpretacja tekstu przeciwna jego słowom została dopisana już nie przez Kuncewiczową, a przez Schumanna.



zatem oczywista nerwowość. Ironiczne wydaje się też zastosowanie najbardziej klarownej z tonacji – C-dur.

O istotnym znaczeniu tego utworu w powieści decyduje nie tylko jego powracanie w różnych momentach narracji. Uwaga czytelnika zostaje zwrócona na fragment wiersza Heinego jeszcze zanim rozpocznie lekturę. Słowa:

Ich sah dich ja im Traum,  
und sah die Nacht in deines Herzens Raum,  
und sah die Schlang', die dir am Herzen frisst,  
ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist

stają się mottem powieści. Trudno jednoznacznie orzec, do kogo są skierowane: czy jest to komentarz do postawy Róży, czy raczej jej zarzuty wobec Michała. Bohaterka śpiewa tę pieśń z wyjątkowym uniesieniem, w sposób, który wręcz wzbudza zgrozę. Zapewnienie *Ich grolle nicht* brzmiało bardzo złowrogo. Jej głos drży, nie była w stanie wykonać wysokich dźwięków, nieraz urywała melodię po wyrazie *die Schlang*. Upodobanie do tej pieśni ma wyraźny związek z przeszłością bohaterki, z niepokodzeniem się z nią. Ten sam utwór śpiewała później na polecenie Róży Marta, kiedy do domu przyjechał brat. Była to bardzo pamiętna scena, w której po raz pierwszy bohaterka poczuła bliską więź, jaka łączy ją z córką. I rzeczywiście, wykonując pieśń Marta wydawała się Władysławowi i Adamowi niesamowicie podobna do matki. Marta „pierwszą frazę pieśni usłyszała gdzieś poza sobą, jak cudze wyznanie, z którym nie wiadomo, co zrobić”...<sup>22</sup> Innego rodzaju krzywdę do wybaczenia miała na myśli Róża, inną córką.

Wyraźnym nawiązaniem do tekstu utworu są słowa doktora Gerharta: „Nicht immer so grollen”<sup>23</sup>, a dzięki temu, iż komplementuje również „diese Nase”, wiadomo, że całość odnosi się do Michała. Pieśń powraca też na sam koniec powieści: najpierw nuci ją Marta, jeszcze przed udaniem się do matki. Róża zaś nawiązuje do początkowych słów – *Ich grolle nicht*, które po raz pierwszy w jej wykonaniu pozbawione są ironii, użyte całkowicie szczerze. Łączą się wtedy z koncertem Brahmsa. Bohaterka odchodzi pogodzona ze światem.

22 M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, s. 179.

23 Ibidem, s. 217.

(...) jest wszystko! Michale, *ich grolle nicht*, mój jedyny. Och, nie tylko *adagio!* I *allegro giocoso* dla naszej miłości za mało, serce mam pełne uśmiechu...<sup>24</sup>

### **Cudzoziemka: powieść o muzyce**

*Cudzoziemka* to powieść na wskroś muzyczna, liryczna, momentami zbliżona do prozy poetyckiej. Autorka w sposób bardzo sugestywny odmalowała całą gamę subiektywnych nastrojów, emocji towarzyszących zarówno odbiorowi, jak i wykonywaniu muzyki. Na tym jednak nie koniec: realistycznie ukazana została droga kształcenia muzycznego, związane z nią zmartwienia oraz zagrożenie głębokim rozczarowaniem, które również ze sobą niesie. W końcu w pełnym świetle ukazana została wielka siła muzyki, która przy tym zdaje się być oceniana ambiwalentnie: jako coś, co ma niesamowitą siłę magnetyczną, a przez to – może zarówno prowadzić do zatracenia, jak i ocalać.

Trzy skontrastowane utwory, każdy reprezentujący odmienny gatunek (opera, koncert, pieśń), przeznaczone na inną obsadę (od ogromnego zespołu aż po kompozycję kameralną), wyeksponowane w toku powieści (*Madame Butterfly*, a w większym stopniu *Koncert skrzypcowy D-dur* oraz *Ich grolle nicht*), zostały znakomicie powiązane z fabułą. Warto podkreślić też, że w zasadzie wszystkie kompozycje, jakie pojawiają się na kartach *Cudzoziemki*, nawet te, które się jedynie wspomina, pochodzą z epoki romantyzmu. Ten fakt z jednej strony nie dziwi, gdyż są to sztandarowe utwory, wchodzące w skład obowiązującego aż do dziś kanonu. Z drugiej strony, wykorzystanie muzyki romantycznej w powieści, która na wskroś jest przeniknięta ideologią romantyczną (miłość, która jest wieczna, muzyka jako coś, co wyraża niewyrażalne, wywyższenie artysty) nie może być przypadkowe. Ciekawa jest też innego rodzaju prawidłowość: jeden z ważnych tematów poruszanych w powieści to problem poczucia obcości. Róża, mimo że pochodząca z polskiej rodziny, wychowała się poza granicami kraju, co poskutkowało brakiem wykształcenia się u niej ugruntowanej tożsamości narodowej: zarówno w Polsce, jak i w Rosji czuła się cudzoziemką. Konsekwencje takiego stanu rzeczy mają daleki zasięg, gdyż dotyczą nawet upodobań muzycznych bohaterki: wśród ulubionych kompo-

24 Ibidem, s. 230.

zycji nie znajdujemy ani dzieł pochodzących z jej ojczyzny, ani z kraju, w którym się wychowała, lecz, po raz kolejny: repertuar zagraniczny.

### **Bibliografia**

- M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, Wyd. klubowe (Biblioteka Polska XX wieku) Warszawa 2007.
- A. Chwiłek, *Robert Schumann*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 9, Kraków 2007.
- L. Fryde, *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1966.
- J. Kański, *Przewodnik operowy*, Kraków 1985.
- J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000.
- W. Maciąg, *Nasz wiek XX*, Wrocław 1992.
- A. Nasiłowska, *Trzydziestolecie*, Warszawa 1995.
- M. Tomaszewski, *Studia nad pieśnią romantyczną: od wyznania do wołania*, Kraków 1997.
- H. Turkiewicz, *Cudzoziemka jako powieść nie tylko psychologiczna, w: O twórczości Marii Kuncewiczowej*, red. L. Ludorowski, Lublin 1997.
- J. Wierszyłowski, *Psychologia muzyki*, Warszawa 1981.
- A. Szałagan, *Maria Kuncewiczowa. Monografia*, Warszawa 1995.
- Rozmowy z Marią Kuncewiczową*, oprac. H. Zaworska, Warszawa 1983.

### **Abstract**

**The music in *The Stranger* by Maria Kuncewiczowa**  
*Cudzoziemka* (*The Stranger*) is the most famous novel of Maria Kuncewiczowa (1895–1989) and one of the most outstanding examples of Polish interwar prose. It tells the story of Róża Żabczyńska – an unhappy wife, mother and above all – abandoned once loved and a would-be violinist. The main part of the book is a presentation of the last day in the Róża's life, when the character recalls the most important events and memories, especially from her early youth. The narrative is not linear. Individual episodes are compiled on the basis of associations, not in the chronological order. *Cudzoziemka* is usually interpreted as a psychological novel. In the foreground there is a story of a great, unrequited love from the school days, which can not

be forgotten during a lifetime. However there is also another element which is omnipresent on the pages of the novel. It is the music. It is present at all levels of the piece – from layers of language (use of terms related to the execution of music and onomatopoeic words, especially to present specific moods, and moreover: overall sensitivity to sound and recalling diverse titles of music pieces), through the narrative: the selection of the key events and making the main character violinist; probably up to the more general conclusions about the nature of music. The structure of the novel suggests some analogies with musical form. What is more, there are many interesting examples of intertextual narrative as a consequence of invoking vocal pieces with a corresponding subject (the most important seems to be Schumann's *Dichterliebe*). Music is everywhere, appears not only as a natural (yet attractive) backdrop for stories of wounded feelings of the vengeful violinist. Repeatedly, it is used to convey different types of information to the reader. It becomes often an expression of belief. It also reveals the true face of the main character. Finally, the attitude to music has a major impact on the relationships of other characters with Róża.

### **Keywords**

*The Stranger*, Kuncewiczowa, music in *The Stranger*.