

Alicja Szałagan

"Cudzoziemka" Marii Kuncewiczowej : powstanie, dzieje wydawnicze, recepcja

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 77/3, 241-276

1986

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ALICJA SZAŁAGAN

„CUDZOZIEMKA” MARII KUNCEWICZOWEJ
POWSTANIE, DZIEJE WYDAWNICZE, RECEPCJA

W chwili ukazania się *Cudzoziemki*¹ w r. 1935 Maria Kuncewiczowa była już uznaną autorką kilku utworów literackich, dopiero jednakże tą powieścią zapewniła sobie rozgłos i wysoką pozycję w gronie współczesnych pisarzy polskich. W ciągu paru najbliższych lat po wydaniu powieści odbierała liczne dowody rosnącego prestiżu literackiego. W roku 1937 została laureatką Nagrody m. Warszawy, w 1938 r. otrzymała Złoty Wawrzyn Polskiej Akademii Literatury i Złoty Krzyż Zasługi. O uznaniu w środowisku literackim świadczyło także wybranie jej w 1938 r. na członka jury nagrody „Wiadomości Literackich” oraz wiceprezesa polskiego PEN-Clubu.

Decydującą rolę w genezie *Cudzoziemki* odegrały czynniki wywodzące się z biografii pisarki. Droga powstania większości utworów Kuncewiczowej wiodła, jak ją nieraz charakteryzowała autorka, od nagromadzenia myśli, przeżyć i wątpliwości, które wymagały uporządkowania, a przede wszystkim rozwikłania, do uzewnętrznienia ich w dziele literackim. W roku 1938 Kuncewiczowa powiedziała o swojej twórczości:

Dochodzę coraz częściej do wniosku, że pisanie jest dla mnie rozrachunkiem z samą sobą².

Cudzoziemka była rozrachunkiem ze wspomnieniem o matce. Chwila, w której pisanie powieści stało się koniecznością, Kuncewiczowa tak zapamiętała:

matka moja, od kilku lat już nieżyjąca, powoli zaczęła się stawać mitem. Nie mogłam sobie dać rady z tym, jak ja będę ją w sobie nosić. [...] Chciałam utrwalić jakiś prawdziwy obraz tej, która zaczynała mi spiżowiec w legendę³.

¹ M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*. Warszawa 1936 [antedit.: 1935].

² Rozmowa z Marią Kuncewiczową. Rozmawiał H. G. [G. Herling-Grudziński]. „Przemiany” 1938, nr 5, s. 5.

³ *Okruch życia w rzece wiecznej*. Rozmowa z Marią Kuncewiczową. Rozmawiała B. Kazimierzczyk. „Tygodnik Kulturalny” 1975, nr 36, s. 9.

Matka pisarki zmarła 7 grudnia 1930, a jej ojciec w półtora roku później, 28 maja 1932. Śmierć obojga — w *Fantomach* czytamy o nich: „Rodzice tak przez nas ukochani, że żadne inne uczucie nie zdołało dorównać miłości Olesia [brata pisarki] i mojej do tych dwojga niespełnionych ludzi”⁴ — stała się z pewnością załącznikiem sformułowanego w 1933 r. projektu napisania powieści rodzinnej dużych rozmiarów, sięgającej do czasów napoleońskich. W następnym roku informowała przeprowadzającego z nią wywiad dziennikarza, że pisze powieść prawdopodobnie trzutomową, której dwie części ma już skryształizowane⁵. Chodziło zapewne o tomy poświęcone ojcu i matce. Zamyśl ten został zrealizowany częściowo — najszybciej powstała powieść zainspirowana postacią matki, *Cudzoziemka*. W roku po jej wydaniu Kuncewiczowa zapowiedziała pracę nad utworem *Swój człowiek*, który miał być historią męża Róży, Adama⁶. Jak wiemy, w ostatecznej wersji powieść ta, ukończona dopiero w 1952 r. i wydana pt. *Leśnik*, w niewielkim stopniu urzeczywistniała ten zamiar. Ostatnią część planowanego tryptyku, a najwcześniejszą, jeśli chodzi o czas akcji, miała stanowić powieść z życia legionistów na San Domingo, w której chciała opisać: „Udręki klimatu, złego traktowania, mieszanych małżeństw”⁷. Tu zapewne znalazłyby się dzieje mitycznego pradziada — legionisty. Projekt tej powieści autorka *Cudzoziemki* wkrótce zarzuciła całkowicie.

Przez długi okres recepcji *Cudzoziemki* autobiograficzne podłoże powieści nie było znane. Z krytyków przedwojennych pewne przypuszczenia w tym względzie snuł jeden bodaj Bruno Schulz. Pochodzenie niektórych wątków powieści z historii rodziny pisarki w pełni odsłoniły dopiero *Fantomy* i *Natura*, potwierdzenie ich autentyczności można także odnaleźć w pamiętniku ojca Kuncewiczowej, Józefa Szczepańskiego⁸.

Podobieństwo w rodowodzie i dziejach życia Róży powieściowej i Adeliny z Dziubińskich Szczepańskiej, matki pisarki, *nb.* figurującej w księgach uczniów Instytutu Muzycznego jako Róża, nie pozostawia wątpliwości, wystarczy zestawić kilka podstawowych faktów z ich biografii⁹.

Adelina była wnuczką Józefa Dziubińskiego herbu Dołęga, porucznika Legionów Polskich, którego pamięć żywo zachowała się w przekazach

⁴ M. Kuncewiczowa, *Fantomy*. Warszawa 1971, s. 135.

⁵ *Wizyta u Marii Kuncewiczowej*. Rozmawiał S. Krukowski. „Światowid” 1934, nr 51, s. 16.

⁶ „*Swój człowiek*” Marii Kuncewiczowej. „Kurier Poranny” 1936, nr 91, s. 3.

⁷ *Ibidem*.

⁸ M. Kuncewiczowa: *Fantomy*; *Natura*. Warszawa 1975. Tekst noszący tytuł *Pamiętnik Piotra Krzysztofowicza* ogłoszony przez Józefa Szczepańskiego znajduje się w archiwum domowym pisarki w Kazimierzu.

⁹ Dane te pochodzą głównie ze źródeł wymienionych w przypisie 8 oraz z relacji M. Kuncewiczowej w rozmowie z A. Szalağan w listopadzie 1979.

rodziny (postać podobna wspomniana jest także w *Cudzoziemce*). Odbił on kampanię włoską, nadreńską, pruską i hiszpańską, brał udział w oblężeniu Gdańska, przeżył San Domingo, gdzie zawarł związek małżeński z Kreolką, od 1811 r. służył w stopniu kapitana w Korpusie Weteranów 7 Pułku Piechoty. Po śmierci swej pierwszej żony ożenił się z Polką (z domu Skolimowską). Ze związku tego narodziło się czworo dzieci, które wcześniej osierocił. Z dwu córek Józefa uczyła się w Instytucie im. Cesarzowej Katarzyny w Petersburgu, Ludwika zaś uniknęła rusyfikacji, kształcąc się w polskich szkołach, później sama była nauczycielką w wyższych szkołach żeńskich. Obydwaj synowie, Adolf i Michał, zdobyli wykształcenie w rosyjskim wojsku. Adolf, ojciec Adeliny, po ukończeniu I Korpusu Kadetów został w 1845 r. wcielony do armii rosyjskiej. W 1848 r. uczestniczył w kampanii węgierskiej. Z powodu złego stanu zdrowia przeniesiony na Krym, pełnił funkcję naczelnika garnizonu w Karasubrze.

W późnych latach ożenił się z młodszą o lat dwadzieścia Zofią Gorecką, córką zesłanego na Kaukaz po powstaniu listopadowym lekarza, Stanisława Goreckiego, i Anastazji z domu Kozakiewiczówny. Mieszkająca na Kaukazie spora kolonia polska, którą zapoczątkowali popowstaniowcy zesłańcy, kultywowała tradycje narodowe. Dwie siostry Zofii, które wyszły za Rosjan, dla rodziny „umarły za życia”. Dziubińscy mieszkali najpierw w Rostowie, a potem w Taganrogu, gdzie Adolf pracował jako zarządzający więzieniem. Ich córka Adelina Róża urodziła się w 1860 r. w Rostowie. W roku 1876 rodzina Dziubińskich powróciła do kraju, aby zapewnić córce wychowanie w duchu narodowym polskim. Wedle przekazów rodzinnych inicjatorką tej niekorzystnej z materialnego punktu widzenia przeprowadzki była siostra ojca, Ludwika, która już w 1874 r. ściągnęła do Warszawy Różę, wówczas uczennicę V klasy gimnazjum. W okresie tym — pisze Kuncewiczowa w *Kluczach* —

Matka nosiła warkocze i nie lubiła Warszawy, dokąd z głębi Rosji przywieziono ją — wnuczkę katorżników na naukę polskości. Matka [...] „przeciągała” i polskie panienki mówiły na nią „Kacapka”¹⁰.

Podobno za namową ciotki Ludwiki Adelina zaczęła się uczyć gry na skrzypcach. Od roku 1874 do 1878 uczęszczała do Warszawskiego Instytutu Muzycznego (Konserwatorium)¹¹. Z wyjątkiem krótkiego okresu, gdy była w klasie skrzypiec Karola Różalskiego, nauki pobierała u dyrektora Instytutu, Apolinarego Kątskiego. Oceny, dotyczące jej umiejętności, jakie można znaleźć w *Księgach cenzur* przy nazwisku Róży

¹⁰ M. Kuncewiczowa, *Klucze*. Londyn 1943, s. 38.

¹¹ Informacje dotyczące nauki Adeliny Róży Dziubińskiej w Instytucie Muzycznym pochodzą z archiwum Instytutu przechowywanego w Archiwum m. Warszawy (*Księgi cenzur*, sygn. 192, 195, 197, 216, *Wykazy uczniów i uczennic*, sygn. 199, 217, 218).

Dziubińskiej (pod takim imieniem stale tu występuje), są raczej pozytywne. Co prawda, w I półroczu 1874/75 Kątski wyraził opinię, że „Temperament łękliwy odbiera jej pewność intonacji”, później pisał już o wielkich zdolnościach, uczuciu w grze, pracowitości, jeszcze jednak w 1878 r. uważał, że strona techniczna jest niedostateczna. Róża Dziubińska dwukrotnie w latach 1877 i 1878 brała udział w corocznym popisie uczniów Instytutu, odbywającym się w Ratuszu. W niektórych sprawozdaniach warszawskich dzienników z tych koncertów wymienia się młodą skrzypaczkę jako interesujące zjawisko¹². Uczniem w tym czasie był Ignacy Paderewski, który występował również na koncercie szkoły w 1878 r., oraz Zygmunt (w klasie wiolonczeli) i Kazimierz (w klasie skrzypiec) Kąscy. Apolinary Kąski, zasłużony dla szkolnictwa muzycznego i znany w swoim czasie skrzypek, był przedstawicielem modnego w pierwszej połowie XIX wieku wirtuozostwa, uważano go za muzyka, który w ciągu całej swej kariery dbał raczej o popisy techniczne niż o ambitny repertuar. W tym duchu także zapewne nauczał, co mogło być jedną z przyczyn, iż talent Adeliny nie rozwinął się w pełni.

W roku 1879 wyjechała do Petersburga, gdzie jako stypendystka kontynuowała naukę u słynnego skrzypka i pedagoga, Leopolda Auera. Kariera muzyczna pozostała dla niej jednak nie spełnionym marzeniem, które usiłowała później zrealizować, przelewając swe ambicje i pasje artystyczne na córkę. Za mąż wyszła w 1881 r., poślubiając Józefa Szczepańskiego, absolwenta matematyki na uniwersytecie petersburskim i w Moskiewskiej Wyższej Szkole Technicznej, nauczyciela matematyki. Ponieważ Józef Szczepański pobierał stypendium w czasie studiów, nie miał prawa wyboru miejsca pracy. Skierowano go najpierw do gimnazjum w Saratowie, a następnie w Samarze. Adelina Szczepańska dawała tam niekiedy publiczne koncerty, a także prywatne lekcje gry na skrzypcach. W Rosji przyszedł na świat synowie Szczepańskich — Aleksander (1882), Kazimierz (1887) i Wiktor (1890), a w parę lat po tragicznej śmierci dwu młodszych chłopców w czasie epidemii szkarlatyny i dyfterytu w 1892 r. urodziła się jedyna ich córka, Maria. W roku 1900 rodzina Szczepańskich z inicjatywy matki, pragnącej kształcić i wychowywać dzieci po polsku, przyjechała do Warszawy. Aleksander uczył się początkowo na uniwersytecie warszawskim, ale po wypadkach r. 1905, w które był czynnie zaangażowany jako członek Zetu, musiał opuścić Warszawę i studiował odtąd za granicą. Maria uczęszczała na prywatne pensje polskie, a kiedy

¹² Według wycinków recenzji zachowanych w wyżej wymienionym zespole archiwalnym w teczках z materiałami dotyczącymi popisów (sygn. 67, 70) o Różę Dziubińską były wzmianki w „Nowinach” (1877, nr 33, s. 2), „Gazecie Polskiej” (1877, nr 143, s. 2), „Wieku” (1877, nr 143, s. 3), „Echach” (1877, nr 145, s. 3), w roku następnym zauważył ją tylko „Kurier Codzienny” (1878, nr 145, s. 1). W 1877 r. jej występ w duecie z Czesławą Gronowską był nowością dla słuchaczy, nienawykłych do oglądania kobiet grających na skrzypcach.

matka odkryła jej uzdolnienia wokalne, rozpoczęła edukację także w tym zakresie. Nauka ta odbywała się pod opieką i ścisłą kontrolą matki.

Wszystkie przytoczone tu fakty z życia Adeliny Róży Szczepańskiej, z niewielkimi modyfikacjami, znalazły się w powieści. Jej główni bohaterowie noszą przeważnie zmienione nazwiska, ale niektóre dalszoplanowe postacie figurują pod prawdziwymi imionami, jak np. babcia Zofia (Sophie) czy jej siostry zruszczone przez małżeństwa z Rosjanami.

Pierwszym miejscem druku *Cudzoziemki* był „Kurier Poranny”, gdzie powieść ta ukazywała się niemal codziennie między 31 marca a 14 lipca 1935. Nie wiadomo, czy powieść powstawała równolegle z drukiem w dzienniku, wydaje się to mało prawdopodobne. Wydanie książkowe, które ukazało się pod koniec tego samego roku nakładem „Roju”, zawierało jednak pewne korektury, a kilku fragmentów pierwodruku nie wykorzystano.

Z okazji ogłoszenia książki przez „Rój” Maria Kuncewiczowa wydała z początkiem 1936 r. przyjęcie. Hanna Mortkowicz-Olczakowa¹³, która w nim uczestniczyła, wymieniła w swoich wspomnieniach kilkoro jego gości: Irenę Dubiską (pomagała ona pisarce w okresie pracy nad powieścią, grając specjalnie dla niej fragmenty koncertu *D-dur* Brahmsa¹⁴), Jerzego Andrzejewskiego, Juliusza Kadena-Bandrowskiego, Zofię Nałkowską, Brunona Schulza, Kazimierza Wierzyńskiego, Józefa Wittlina oraz Melchiora Wańkowicza, reprezentującego wydawnictwo.

Powieść szybko została dostrzeżona w środowisku literackim. Sąd konkursowy nagrody „Wiadomości Literackich” za rok 1935, obradujący 25 stycznia 1936, rozważał już kandydaturę *Cudzoziemki*¹⁵. W posiedzeniu jury, które odbyło się w winiarni „Pod Bachusem”, uczestniczyło siedmiu spośród piętnastu jego członków, pozostali zgłosili swoje propozycje do nagrody listownie. Powieść Kuncewiczowej na pierwsze miejsce typował tylko Jan Parandowski, który podkreślał, że jest to „jeżeli nie mistrzowska — to mistrzostwu bliska” próba charakterologiczna. W tym samym konkursie kandydowały do nagrody inne utwory reprezentujące literaturę kobiet, m.in. *Granica* Nałkowskiej i *Wędrówka Joanny* Szelburg-Zarembiny, które stanowiły dla *Cudzoziemki* największą konkurencję. W trakcie dyskusji z różnych powodów (formalnych i artystycznych) Jasnorzewska, Iwaszkiewicz i Wierzyński zdecydowali się przyznać w zgłoszonych przez siebie kandydaturach trzecie miejsce *Cudzoziemce* zamiast wspomnianym wyżej powieściom. W głosowaniu jurorów *Cudzoziemka* odpadła zaraz po *Granicy*, pierwsze miejsce zajęła *Sól ziemi*

¹³ H. Mortkowicz-Olczakowa, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu*. W: *Bunt wspomnień*. Warszawa 1959, s. 330–336.

¹⁴ Relacja M. Kuncewiczowej w rozmowie z A. Szałagan w marcu 1985.

¹⁵ *Sprawozdanie z przebiegu obrad i ogłoszenia wyników*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 6, s. 1.

Józefa Wittlina; na tę powieść głosowali także czytelnicy tygodnika, którzy drogą plebiscytu oddzielnie wybierali książkę roku. Drugie miejsce na ich liście zajęły *Zmory* Zegadłowicza, a po nich książki Szelburg-Zarembiny i Nałkowskiej. *Cudzoziemka* była na ostatnim miejscu. Zaważył tu zapewne w dużej mierze fakt, iż powieść Kuncewiczowej znajdowała się w chwili trwania plebiscytu krócej w obiegu czytelnictwa niż inne zgłoszone utwory.

Drobniejszym wyrazem uznania dla *Cudzoziemki*, tym razem ze strony innego tygodnika literackiego, „Prosto z mostu”, było wykorzystanie jej w konkursie wakacyjnym dla czytelników na odgadnięcie tytułu i autora najciekawszych książek sezonu 1935/36 na podstawie fotomontażu związanego z utworem¹⁶.

Najlepszym świadectwem popularności *Cudzoziemki* są jej dalsze dzieje wydawnicze. W okresie przedwojennym dbał o kolejne edycje czuły na sygnały rynku Marian Kister, współwłaściciel „Roju”, w którym ukazała się do 1939 r. czterokrotnie (w 1935, 1936, 1937, 1939). Kister, gdy uruchomił ponownie swoją firmę — w Nowym Jorku, pod zmienioną nieco nazwą „Roy”, w 1945 r. wznowił powieść. Wkrótce po zakończeniu wojny z przebywającą na emigracji pisarką nawiązał kontakt dyrektor krajowego wydawnictwa „Wiedza”, Wacław Zawadzki¹⁷. W lutym 1947 podpisano kontrakt na publikację *Cudzoziemki*, *Kluczy* i *Zmowy nieobecnych*. Umowa została zrealizowana tylko częściowo. W 1948 r. wyszły dwie pierwsze z wymienionych pozycji. Następne wydanie *Cudzoziemki*, jak i innych powieści Kuncewiczowej, nastąpiło dopiero po odwilży roku 1956. Z dwu wydawnictw, które się zajęły twórczością Kuncewiczowej, *Cudzoziemkę* przejął „Czytelnik”, odstępując ją raz „Pax-owi” w 1980 r. dla umieszczenia jej w *Dzielałach* pisarki. Nakład 9 powojennych wydań *Cudzoziemki* osiągnął ćwierć miliona egzemplarzy.

Niewiele też współczesnych powieści polskich może się poszczycić taką liczbą wydań zagranicznych — do r. 1980 *Cudzoziemkę* przetłumaczono na trzynaście języków. Pierwszy przekład, autorstwa Heleny Teigovej, ukazał się w praskim wydawnictwie „Mazač” w r. 1937, tłumaczenie wznowiono dwukrotnie po wojnie. Ta sama tłumaczka przyswoiła czytelnikowi czeskiemu trzy inne powieści Kuncewiczowej¹⁸. W roku 1938 *Cudzoziemka* została wydana w języku estońskim, a w r. 1939 w holenderskim i włoskim. Dla Kuncewiczów szczególnie ważne okazało się wydanie włoskie, i to ze względów pozaliterackich. Był to początek ich wojennej tułaczki, skomplikowana droga do Paryża wiodła także przez

¹⁶ *Konkurs wakacyjny*. „Prosto z mostu” 1936, nr 26, s. 6; rozwiązanie: jw., nr 31, s. 8.

¹⁷ Umowa i list od dyr. W. Zawadzkiego z 10 II 1947 znajdują się w archiwum Kuncewiczowej w Kazimierzu.

¹⁸ M. Kuncewiczowa: *Kliče*. Praha 1948; *Olivový háj*. Praha 1971; *Tristan* 1946. Praha 1971.

Mediolan, gdzie mieściła się siedziba znanego wydawnictwa Mondadori, które zgłosiło jeszcze w 1938 r. chęć opublikowania *Cudzoziemki*. Kuncewiczowie nie mieli wiele pieniędzy, okoliczność więc, że powieść już wydrukowano, a honorarium czekało na odebranie, była niezwykle ważna¹⁹. W sumie oficyna Mondadori opublikowała 6 wydań *La straniera*, następne były w latach 1940, 1941, 1942, 1949 i 1960. Niedługo przed wybuchem wojny zwróciło się o udzielenie autoryzacji na publikację *Cudzoziemki* francuskie wydawnictwo „Corrêa”. Marian Kister, który pierwszy okres wojny również spędził w Paryżu, nadal czuwał nad realizacją tej umowy²⁰. Sprowadził z Brukseli francuski przekład *Cudzoziemki* Clauda Bacvisa. Początkowo redaktorzy „Corrêa” mieli zastrzeżenia do tłumaczenia, gdyż jego autor, chcąc zaznaczyć odmienność stylistyczną wypowiedzi Róży, posłużył się dialektem walońskim. Żona wydawcy, Mouché Buchet, pomagała później Kuncewiczowej wprowadzać idiomy paryskie. Kapitulacja Francji w czerwcu 1941 spowodowała przesunięcie wydania *L'Étrangère* na rok 1945.

Po przybyciu do Wielkiej Brytanii Kuncewiczowa próbowała zainteresować *Cudzoziemką* wydawców londyńskich. Podpisanie w grudniu 1940 kontraktu z wydawnictwem „Minerva” okazało się przedsięwzięciem niefortunnym. Oficyna założona w 1939 r. jeszcze przed wybuchem wojny przez Polaka, Ignacego Lindenfelda, która miała wydawać *polonica* w języku angielskim, nie wywiązała się z przewidzianego umową terminu (3 miesiące) i 27 stycznia 1942 Kuncewiczowa kontrakt zerwała²¹. W tych latach pisarka nawiązała poprzez PEN-Club szereg znajomości z literatami angielskimi, którzy ułatwili jej kontakty z miejscowymi wydawnictwami. Szczególnie pomocna była jej Margaret Storm Jameson, ówczesna przewodnicząca PEN-Clubu angielskiego, z którą się serdecznie zaprzyjaźniły. Storm Jameson, jak wynika z listów²² do przyjaciółki, zachwyciła się powieścią — bogactwem zawartych w niej myśli, stylem, kompozycją, odnajdywała w niej wartości, które lubiła u Giradoux — tym chętniej podjęła się dokonania adiustacji przekładu, a także, gdy wydawnictwo Hutchinson przyjęło ją do druku, napisania przedmowy. W poprawianiu przekładu pomagali także inni zaprzyjaźnieni na terenie PEN-Clubu pisarze — Hermon Ould i Robert Neumann, doradca lite-

¹⁹ Informacje z pracy L. Sobierajskiego *O przekładach Marii Kuncewiczowej* („Literatura” 1979, nr 52, s. 18) oraz z wywiadu telewizyjnego przeprowadzonego 18 XII 1980 przez W. Pogonowskiego w programie *Rozmowa z pisarzem*.

²⁰ Zob. Sobierajski, *op. cit.*

²¹ Umowa z 3 XII 1940 i brudnopis listu pisarki do wydawnictwa z 27 I 1942, zachowane w archiwum w Kazimierzu.

²² Listy od M. Storm Jameson (z 24 stycznia 1943; 11, 24, 27, 30 marca 1944), zachowane w archiwum w Kazimierzu, zawierają także proponowane przez angielską pisarkę poprawki.

racki firmy Hutchinson²³. Tłumaczenie autorstwa prof. Bernarda W. A. Massey'a budziło liczne zastrzeżenia i wymagało fachowych poprawek, które Kuncewiczowa oddzielnie opłacała²⁴, dopiero dla nadania ostatecznej formy artystycznej powierzyła przekład Margaret Storm Jameson. Massey, jak twierdziła Kuncewiczowa, nie lubił bohaterki powieści i z niechęcią tłumaczył utwór. Po podpisaniu umowy (14 IV 1944) z Hutchinsonem odnowił się konflikt z „Minervą”, tym razem na temat kwoty, jakiej zwrot przysługiwałby wydawnictwu z racji sfinansowania przekładu *The Stranger*. Książkę dobrze przyjęli na rynku brytyjskim zarówno czytelnicy, czego dowodem było wydanie w krótkim czasie trzech następnych edycji (w 1944, 1945, 1947 r.), jak i prasa.

Zdaniem Kuncewiczowej w dużym stopniu przyczynił się do sukcesu wstęp Margaret Storm Jameson oraz opinia znanego poety i eseisty, Edwina Muir, który zrecenzował ją w „The Listener”, a także prezentował w radiu²⁵. W chwili wydania książki Kuncewiczowa wraz z mężem mieszkała czasowo w Edynburgu, tu więc 7 listopada 1944 odbyła się w Scottish-Polish House zorganizowana pod auspicjami Towarzystwa Polsko-Szkockiego i szkockiego PEN-Clubu uroczystość na cześć autorki *The Stranger*, impreza ta zgromadziła licznych przedstawicieli szkockiego świata nauki i literatury oraz kolonii polskiej²⁶. W czasie tego spotkania Kuncewiczowa powiedziała m.in., iż doszły ją wieści, jakoby w Hiszpanii ukazało się pirackie wydanie *Cudzoziemki*²⁷. Wkrótce potem w połowie 1945 r. udało się umieścić angielski przekład *Cudzoziemki* za pośrednictwem nowojorskiego wydawnictwa Fischera również na rynku amerykańskim. Mimo efektownego startu *The Stranger* na rynku anglojęzycznym, zainteresowanie powieścią było krótkotrwałe²⁸.

Bezpośrednio po zakończeniu wojny Kuncewiczowa pertraktowała w sprawie wydania *Cudzoziemki* z kilkoma innymi wydawnictwami zagranicznymi. Do skutku doszła edycja hiszpańska w Argentynie, rozmowy natomiast z barcelońską oficyną w 1946 r. nie dały rezultatu²⁹. Również w 1946 r. toczyły się rozmowy z fińskim wydawnictwem, które prze-

²³ Sobierajski, *op. cit.*

²⁴ Brulion listu M. Kuncewiczowej do wydawnictwa Hutchinson z 1946 roku.

²⁵ Sobierajski, *op. cit.*

²⁶ Noty na temat wieczoru — w: „Evening Dispatch” (Edinburgh) 1944, nr z 8 XI). — „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” (Londyn) 1944, nr 270, s. 3. — „The Scotsman” (Edinburgh) 1944, nr z 8 XI.

²⁷ Notatka w: „The Scotsman” 1944, nr z 18 XI.

²⁸ K. H. Webb z wydawnictwa Hutchinson w liście z 6 I 1956 informowała, iż wyprzedają pozostałe 3826 egzemplarzy *The Stranger*, listy z wydawnictwa Fischera z 10 IX 1945 i 7 XI 1945 donosiły, że sprzedano 3000 egzemplarzy i zamierza się zrobić wydanie 2, projekt ten jednak upadł (listy zachowane w archiwum pisarki).

²⁹ Korespondencja w tej sprawie z wydawnictwem „Barcelona Nueva Direccion” zachowała się w archiwum pisarki.

praszało za zwłokę w realizacji umowy wynikłą z winy tłumacza³⁰. Książkę opublikowano w r. 1950, o czym Kuncewiczowa dowiedziała się dopiero w latach sześćdziesiątych³¹.

Pomocą we wprowadzeniu Kuncewiczowej na rynek skandynawski służył prof. Walter Behrendson, niemiecki literaturoznawca, który w czasie II wojny światowej naturalizował się w Szwecji, a zaprzyjaźniony był z pisarką od kongresu PEN-Clubów w Paryżu w roku 1937. On to zapewne skontaktował ją z wydawnictwem Bonniers i Johan Grund Tanum Forlag³². W styczniu 1946 pisarka zawarła umowę ze sztokholmskim wydawnictwem Bonniers, nie doczekała się ona jednak realizacji. Korespondencja w tej sprawie trwała do roku 1957. Wydawnictwo tłumaczyło się specyfiką rynku szwedzkiego, kłopotami z przekładem, a ostatecznie stwierdziło, że nie widzi szans na powodzenie książki, i prosiło o przesłanie utworów nowszych³³. Nie dały rezultatu również rozmowy z Bookman Valby w Kopenhadze i Verlag Kurt Desch w München³⁴. Przypływ zainteresowania powieścią nadszedł ponownie dopiero w latach siedemdziesiątych, kiedy została przełożona na 5 języków (słowacki w 1972, niemiecki w 1974, rumuński w 1974, szwedzki w 1976, węgierski w 1978) dowodząc, że utwór przetrwał próbę czasu.

Cudzoziemka spotkała się z niezwykle żywym zainteresowaniem krytyki literackiej w Polsce i za granicą. Wkrótce po jej pierwszym wydaniu ukazało się około czterdziestu recenzji. Głos zabrali prawie wszyscy wybitniejsi krytycy dwudziestolecia, z których większość wypowiadała się entuzjastycznie o powieści. Pojawiły się oczywiście i uwagi krytyczne, ale opinie zdecydowanie negatywne należały do rzadkości. Gorącym wielbicielem powieści był Bruno Schulz, autor trzech recenzji *Cudzoziemki*³⁵, których wnikliwie stwierdzenia pozostały aktualne do dziś i stanowią źródło inspiracji dla współczesnych interpretatorów powieści. Schulz, który jako jeden z pierwszych przedstawił swoje omówienie powieści już w styczniu 1936, wygłosił także w pierwszych dniach lutego zagajenie na wieczorze dyskusyjnym poświęconym *Cudzoziemce*, zorganizowanym przez Związek Zawodowy Literatów Polskich. Wieczór ten cieszył się dużą frekwencją³⁶.

³⁰ List z wydawnictwa z 20 XI 1946, tłumacz był podobno zajęty robieniem doktoratu.

³¹ Sobierajski, *op. cit.*

³² List z 12 II 1946 z Johan Grund Tanum Forlag.

³³ Korespondencja z wydawnictwem z lat 1946—1957 zachowana w archiwum pisarki.

³⁴ Listy z 9 XI 1945 z Bookman Valby i 16 VI 1953 z Verlag Kurt Desch.

³⁵ B. Schulz: *Nowa książka Kuncewiczowej*. „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 3, s. 44; *Aneksja podświadomości*. „Pion” 1936, nr 17, s. 2—3; *U wspólnej mety*. „Pion” 1937, nr 35, s. 3.

³⁶ (tb) [T. Breza], *Literacki wieczór dyskusyjny*. B. Schulz o „*Cudzoziemce*”. „Kurier Poranny” 1936, nr 34, s. 6.

W niedługim czasie wielu recenzentów ogłosiło *Cudzoziemkę* jedną z najlepszych powieści sezonu. W opracowanym dla „Rocznika Literackiego” przeglądzie powieści za rok 1935 Leon Piwiński³⁷ zwrócił uwagę, iż był to okres publikacji interesujących utworów pisarek, wymieniając w pierwszej kolejności *Granice* Zofii Nałkowskiej i *Cudzoziemkę*, a następnie *Krzyżowców* Zofii Kossak, *Wędrówkę* Joanny Ewy Szelburg-Zarembiny, *Kobietę, która szuka siebie* Ireny Krzywickiej, *Dziewczęta z Nowolipek* Poli Gojawiczyńskiej. Wysoko w hierarchii ostatnich dokonań literackich ustawiali *Cudzoziemkę*: Kazimierz Czachowski, Zofia Norblin-Chrzanowska, Stefania Podhorska-Okołów³⁸. Wielu krytyków, m. in. Zofia Nałkowska³⁹ i Emil Breiter⁴⁰, podkreślało, że *Cudzoziemka* daleko przerasta wcześniejsze utwory Kuncewiczowej, dając wyraz rozwojowi jej talentu i dojrzałości pisarskiej. Najczęściej dostrzegano postęp w stylu, który został odciążony od nadmiaru metafor (Jerzy Andrzejewski, Jan Lorentowicz, Witold Powel)⁴¹. Do podobnych wniosków doszli Tadeusz Breza i Kazimierz Czachowski⁴², stwierdzając, iż w nowej swej powieści Kuncewiczowa dokonała zwrotu w kierunku realizmu obyczajowo-psychologicznego. To uwolniło postać Róży od zarzutu, który Breza stawiał bohaterkom wcześniejszych utworów Kuncewiczowej, iż dążą do „mieszczańskiego błogostanu”⁴³. Symptomy przewycięzania ograniczonego w ten sposób spojrzenia na rzeczywistość dostrzegł już w *Dwu księżycach* i *Dyliżansie Warszawskim*, choć i tu jeszcze widzenie świata uznał za fragmentaryczne. Róża, według Brezy, była całkowitym zaprzeczeniem swoich poprzedniczek. Czachowski pisał zaś, iż talent Kuncewiczowej wszedł w „fazę nowej świadomości twórczej”⁴⁴, gdyż w *Cudzoziemce* odnajdujemy epicki obraz życia, a nie tylko wyczulenie „w określaniu subtelnych nastrojów i kontrastów”.

Obaj krytycy podkreślali, iż *Cudzoziemka* wychodzi poza ramy po-

³⁷ L. Piwiński, *Powieść*. „Rocznik Literacki” 1935 (wyd. 1936), s. 71.

³⁸ K. Czachowski, *Nowe oblicze Kuncewiczowej*. „Czas” 1936, nr 76, s. 6. — Z. Norblin-Chrzanowska, *Kobiety piszą*. „Świat” 1936, nr 29, s. 6. — S. Podhorska-Okołów, „*Cudzoziemka*” Kuncewiczowej. „Bluszcz” 1936, nr 18, s. 11.

³⁹ Jb. [Z. Nałkowska], „Studio” 1936, nr 1, s. 30.

⁴⁰ E. Breiter, *Powieść o niezwyklej kobiecie*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 4, s. 4.

⁴¹ J. Andrzejewski, *Ostateczny rozrachunek*. „Prosto z mostu” 1936, nr 5, s. 4. — J. Lorentowicz, *Historia jednego kompleksu*. „Echo Społeczne” 1936, nr 3, s. 4. — W. P. [W. Powel], *Indygenat „Cudzoziemki”*. „Przechadzki Literackie” 1936, nr 1, s. 15.

⁴² T. Breza, *Pasjonująca powieść Marii Kuncewiczowej*. „Kurier Poranny” 1936, nr 23, s. 5. — Czachowski, *Nowe oblicze Kuncewiczowej*.

⁴³ T. Breza, *Realizm mieszczańskiego błogostanu*. „Kurier Poranny” 1935, nr 89, s. 3—4.

⁴⁴ K. Czachowski, *Powieść i poezja polska w sezonie wydawniczym 1935/6*. „Wiedza i Życie” 1937, nr 1, s. 47.

wieści psychologicznej i wzbogaca ją w kierunku obyczajowym. Andrzejewski⁴⁵ umieścił *Cudzoziemkę* w nurcie powieści katolickiej, wskazując na podobieństwo z Mauriakiem. Zaletą powieści, jego zdaniem, stało się uwolnienie jej „od błędnego szamotania się w biernej i jałowej analizie psychologicznej na rzecz rozbudowania zagadnień moralnych”, dla przyszłego autora *Ładu serca* była *Cudzoziemka* utworem o „ciężkich drogach nawrócenia, o potrzebie i konieczności odnalezienia siebie”. Również i Bruno Schulz, rozpatrujący, jako jedyny z taką wnikliwością, *Cudzoziemkę* z punktu widzenia psychoanalizy, twierdził, iż powieść wykracza poza psychologizm, ale w stronę filozofii, tworząc „pandemonium wiedzy o człowieku”, wchodząc w „sferę ostatecznych zagadnień życia”⁴⁶.

Większość recenzentów dostrzegała jednak w powieści utwór przede wszystkim psychologiczny, wybitne studium charakteru. O psychologizmie *Cudzoziemki* zarówno w dwudziestoleciu, jak i w okresie późniejszym często pisano w kontekście psychoanalizy. Sama pisarka niejednokrotnie podkreślała, iż w czasie pisania powieści nie знаła teorii Freuda, a jego prace czytała dużo później, już po wojnie. Nie wyklucza to oczywiście „żywiolowego”, jak je nazywała Hanna Kirchner⁴⁷, przyjęcia też freudyizmu, znanych i dyskutowanych szeroko w owym czasie. Terminy z zakresu psychoanalizy, nazwiska Freuda czy Adlera nieraz pojawiały się w omówieniach *Cudzoziemki* z lat trzydziestych, poza recenzjami Schulza nigdzie jednakże nie zostały wykorzystane do wnikięcia w głębsze poziomy znaczeń utworu.

Jak wykazały zresztą badania krytyki okresu międzywojennego, teoria Freuda nie odegrała w niej większej roli⁴⁸, w przeciwieństwie do literatury, gdzie stała się inspiracją dla wielu pisarzy. Do nich psychoanaliza docierała, jak twierdził Stanisław Burkot⁴⁹ w artykule poświęconym wpływom psychoanalizy na literaturę dwudziestolecia, nie poprzez krytykę czy estetykę, lecz poprzez lekarzy, wśród których recepcja freudyizmu następowała bardzo szybko.

Związek między literaturą piękną a medycyną — pisał Burkot — był nowego typu konstelacją wcześniej raczej nie znaną, zastępował układy i powiązania tradycyjne między literaturą i religią, literaturą i filozofią czy literaturą i naukami przyrodniczymi. To powiązanie przyniosło w literaturze szereg charakterystycznych zmian, z jednej strony przyczyniło się do szeroko rozumianego zgłębiania tajemnic ludzkiej psychiki, odrzucania wielu mitów,

⁴⁵ Andrzejewski, op. cit., s. 4.

⁴⁶ B. Schulz, *Nowa książka Kuncewiczowej*. „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 3, s. 44.

⁴⁷ H. Kirchner, *Klucze wyobraźni. Proza Marii Kuncewiczowej w latach 1933—1944*. „Literatura” 1981, nr 40, s. 6.

⁴⁸ J. Speina, *Psychoanaliza w badaniach literackich w Polsce okresu międzywojennego*. W zbiorze: *Z dziejów nauki polskiej*. Warszawa 1979, s. 20.

⁴⁹ S. Burkot, *Od psychoanalizy klinicznej do literackiej*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1976, nr 68, s. 138.

domniemań i łatwych mistyfikacji dotyczących tajemnic ludzkiej osobowości, z drugiej zaś — spowodowało wyraźne ograniczenie (u niektórych pisarzy) zainteresowań dla społecznej motywacji postępowania jednostki⁵⁰.

Stąd też np. krytyczny stosunek Ignacego Fika do literatury wyrosłej z psychoanalizy, którą nazywał „literaturą choromaniaków” (od nazwiska autora *Zazdrości i medycyny*)⁵¹. Jej autorzy, pisał, „Z rozkoszą babrzą się w najgorszych [...] urazach klinicznych”, a człowieka interpretują „jako mechaniczną sumę pewnych zjawisk psychicznych”. Freudyzm, twierdził Fik w szkicu *Dwadzieścia lat literatury polskiej*, tak jak i inne teorie naukowe (Bergsona, Einsteina), jest we współczesnej literaturze wypaczany i nadużywany:

Psychika ludzka została zniszczona podwójnie: od wewnątrz rozsadził ją wulkan podświadomości, od zewnątrz odsunięcie wszelkich regulatorów moralnych i socjalnych⁵².

Zarzutów tych nie kierował bezpośrednio do *Cudzoziemki*, która znalazła w tym szkicu swoje miejsce w grupie literatury kobiecej, z krótkim komentarzem będącym socjologiczną interpretacją powieści. Zdaniem Fika Barbara (z *Nocy i dni* M. Dąbrowskiej), Róża i Sabina (z *Całego życia* Sabiny H. Boguszewskiej) tworzą

tryptyk kobiet z trzech panujących warstw społecznych, tryptyk kobiet wczorajszych, pozostanie [on] w literaturze jako doskonały pomnik epoki, która dusiła atmosferą moralną i społeczną każdą indywidualność spragnioną pełni życia⁵³.

Innych krytyków tego okresu również raziło zbyt jaskrawe, dosłowne wykorzystanie freudyzmu w prozie. Zarzuty takie nie omięły i *Cudzoziemki*, nawet ze strony zwolenników powieści. Np. Breiter⁵⁴, który zachwycił się i konstrukcją powieści, i jej wyrafinowaniem psychologicznym, popartym obserwacją życia i doskonałą charakterystyką bohaterki, uważał, iż scena wizyty Róży u lekarza w Królewcu, a właściwie jej rezultaty, uczyniły z niej kazus z podręcznika psychoanalizy, co stanowi jedyną skazę tej postaci. Wyjątkowo krytycznie do *Cudzoziemki* odniosła się Zofia Starowieyska-Morstinowa⁵⁵, uznając, iż Róża „mogłaby służyć za kliniczny podręcznik hysterii”. Co więcej, twierdziła, iż *Cudzoziemka* uchodziłaby „za znaczne obniżenie klasy” pisarskiej, gdyby nie odsła-

⁵⁰ *Ibidem*, s. 136.

⁵¹ I. Fik, *Literatura choromaniaków*. „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15. Przedruk w: *Wybór pism krytycznych*. Wyd. 2. Warszawa 1979, s. 125—134.

⁵² I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej (1918—1939)*. Przedruk w: *Wybór pism krytycznych*, s. 530.

⁵³ *Ibidem*, s. 522.

⁵⁴ Breiter, *op. cit.*

⁵⁵ Z. Starowieyska-Morstinowa, *Z beletrystyki*. „Przegląd Powszechny” 1936, nr 2, s. 275.

niała możliwości Kuncewiczowej w dziedzinie powieści psychologicznej. Zarzut, iż postać Róży jest przerysowana, sformułowała też Stefania Podhorska-Okołów⁵⁶, pisząc:

To rozwiązanie „kompleksu nosa” jest kompozycyjnie doskonale pomyślane, ale życiowo niedostatecznie przekonywające.

Recenzując *Cudzoziemkę* w „Gazecie Polskiej” Jerzy Wyszomirski⁵⁷ zapowiadał, iż powieść „stanie się materiałem zarówno dla zawodowego krytyka, jak i dla psychologa i lekarza”. Niepodobna orzec o tej powieści — twierdził —

ile w jej koncepcji teoretycznego adleryzmu, ile freudyizmu, ile bezpośrednich życiowych obserwacji, ile wreszcie stylizatorstwa, które daje się niekiedy we znaki, zgrzytając gdzie niegdzie sztucnością.

Ludwik Fryde⁵⁸ podkreślał, że Róża to postać wyraźnie patologiczna, a freudyści mogliby zalecać *Cudzoziemkę* jako powieściową ilustrację psychoanalitycznej metody leczenia nerwicy — zwłaszcza kobiecej.

W odróżnieniu od innych recenzentów nie był wysokiego mniemania o psychologicznej warstwie utworu, uważając, iż doszukiwanie się w *Cudzoziemce* „jakichś objawień psychologicznych, rewelacji głębin duszy” nie znajduje podstaw.

Opinie takich krytyków jak Czachowski, Piwiński, Zawodziński⁵⁹ były pod tym względem przeciwnieństwem oceny Frydego. Dla nich *Cudzoziemka* prezentowała psychologizm najwyższej próby. Czachowski i Piwiński⁶⁰ zaznaczali, że wynika to nie ze znajomości teorii Freuda, ale jest zasługą zdolności autorki do wnikliwej obserwacji życia. Kuncewiczowa

swój przedmiot opisu literackiego, w zasadzie antypatyczny, zdolna była opracować z rzetelnym współczuciem, [...] umiała wniknąć w duszę swej kobiety do tego stopnia, aby wydobyć z niej całą ludzką prawdę.

— zachwycił się Czachowski.

W rozwiniętej w powieści psychologii bohaterki, zwłaszcza co dotyczy jej stosunku do dzieci i wyzwalającego, przedśmiertnego rozwiązania kompleksu nieszczęśliwej miłości, są rzeczy całkowicie nowe, odkrywcze, w ujęciu artystycznym ukazane po raz pierwszy.

— pisał Piwiński. Uważany przez innych krytyków za wadę powieści fakt, iż jest to portret jednostki,

⁵⁶ Podhorska-Okołów, *op. cit.*

⁵⁷ J. Wyszomirski, *Zmyślona linia życia*. „Gazeta Polska” 1936, nr 13, s. 3.

⁵⁸ L. Fryde, *Maria Kuncewiczowa: „Cudzoziemka”*. „Droga” 1937, nr 11, s. 906.

⁵⁹ K. W. Zawodziński, *Blaski i nędze polskiego realizmu powieściopisar- skiego*. „Przegląd Współczesny” 1936, nr 12, s. 142.

⁶⁰ Czachowski, *Nowe oblicze Kuncewiczowej*. — Piwiński, *op. cit.*

że wszystkie motywy tła — stosunek bohaterski do otoczenia, umieszczenie jej w określonej epoce historycznej, społeczne i narodowościowe składniki jej losu — istnieją tylko i wyłącznie w odniesieniu do tej indywidualności i interesują tylko w tej właśnie funkcji.

— Piwiński wymieniał jako zaletę powieści, której przeciwstawiał *Granice* Nałkowskiej,

gdzie tło ma nazbyt często znaczenie samodzielne i, pomimo swej doskonałości ekspresyjnej, działa rozpraszać, dezintegrująco.

Także Karol Zawodziński⁶¹ przyznawał *Cudzoziemce* bez zastrzeżeń walor osiągnięcia prawdy psychologicznej, co czyni, jego zdaniem, z powieści psychologicznej podgatunek powieści realistycznej:

dopiero prawda i pełnia w zobrazowaniu środowiska i w charakterystyce komparsów pozwalają na przekonywające studium duszy głównego bohatera.

I on stawiał *Cudzoziemkę* wyżej niż *Granice*, w której dostrzegał niedostatki w kompozycji tych elementów. Bruno Schulz, sam należący do pisarzy czerpiących z psychoanalizy, był pod wielkim wrażeniem powieści.

Kuncewiczowa zna wszystkie tajemnicze drogi, kręte przesmyki i ścieżki złości, wszystkie jej manifestacje i wybuchy, cała biedna, wysiłona perfidia nieszczęśliwego, zaplątanego w siebie charakteru podpatrzona jest i oddana z niesłychaną maestrią⁶².

Takiego portretu, pisał Schulz, „podbudowanego tyłu piętrami i warstwami problematyki, wstępującej aż do głębi rzeczy ostatecznych — nie mieliśmy jeszcze w naszej literaturze”. Jego zdaniem Kuncewiczowa świetnie wykorzystuje technikę analizy freudowskiej, ładując „pewne słowa, pewne frazesy potężnym nabojem psychicznym i wplata je w powieść motywiczo jako pewne wątki przewodnie”.

Swoje rozważania na temat *Cudzoziemki* kontynuował w późniejszym o kilka miesięcy szkicu *Aneksja podświadomości*⁶³. Podkreślał tu, że powieść jest pod względem gatunkowym portretem, a nie biografią —

w przeciwieństwie do biografii, w której człowiek pokazany jest w rozwoju, rozwinięty w szereg dynamiczny — w portrecie kontury fizjonomii nakreślone są z góry, od początku gotowe, a rozwój odbywa się raczej w głąb i jest udratyzowaną analizą.

Zwracał też szczególną uwagę na fakt, że autorka wprowadza podświadomość, „w której panuje inna mechanika, inna technika moty-

⁶¹ Zob. Zawodziński, op. cit.

⁶² Zob. Schulz, *Nowa książka Kuncewiczowej*.

⁶³ B. Schulz, *Aneksja podświadomości*. „Pion” 1936, nr 17, s. 2—3.

wacji”, i zastanawiał się, czy odbiorcy są już przygotowani do zrozumienia odmiennej logiki procesów podświadomości. *Cudzoziemka* mogłaby wskazywać, że tak, ale zdaniem Schulza — dzięki „pewnemu sfałszowaniu przebiegów podświadomych, dzięki sztuczному podciągnięciu ich w hierarchii tworów psychicznych i w zbliżeniu w strukturze do przebiegów normalnych”, co zresztą uważał za dopuszczalne i konieczne w interesie zrozumiałości.

Po raz trzeci autor *Sanatorium pod klepsydrą* wrócił do *Cudzoziemki*, recenzując powieść pisarki duńskiej, Karin Michaelis, *Serce mojej matki* ⁶⁴. Schulz cenił tę, zapomnianą dzisiaj, powieść bardzo wysoko, pod niektórymi względami wyżej niż *Cudzoziemkę*. Kiedy pisał o powieści Kuncewiczowej po raz pierwszy, wysuwał przypuszczenie, że książka musiała wyrosnąć „jako aura zamyśleń, dociekań, marzeń dookoła starej pożółkłej fotografii rodzinnej”, może ciotki „owianej cieniem legendy i plotki”, tym razem twierdził z przekonaniem, iż książki obydwu autorek, Michaelis i Kuncewiczowej, są

próbą uwolnienia się od kompleksu matki, obrachunkiem wewnętrznym z najdroższą umarłą, pewnego rodzaju ekspiacją i przewyciężeniem kompleksu przez artystyczną obiektywizację.

Rozmaicie oceniane były przyczyny neurotyczności bohaterki, owego poczucia cudzoziemskości, które tak zaważyło na jej życiu. Jerzy Andrzejewski ⁶⁵ upatrywał jego powód w samotności Róży, w jej wyobcowaniu. Temat książki określał jako opowieść o dziejach nawrócenia, które poprzedza proces wytoczony sobie samej przez bohaterkę, będącą w nim obrońcą, prokuratorem i sędzią. Najczęściej jako źródło patologicznych stanów Róży wymieniano trzy powody: zawiedzioną miłość, niespełnienie w sztuce, obcość etniczną. Czasem mówiono o wszystkich razem, jako jednakowo istotnych (Tadeusz Sinko) ⁶⁶, częściej nadawano najwyższą rangę jednej z nich. Jan Lorentowicz ⁶⁷ przykładał największą wagę do problemu niezaspokojonej miłości i pasji artystycznej. Piwiński ⁶⁸ za kluczowy dla psychologicznego wizerunku bohaterki uważał kompleks nie-szczęśliwej miłości. Zdradę ukochanego jako fakt, który zaważył na całym późniejszym życiu Róży, wskazywał w swoich szkicach o *Cudzoziemce* Bruno Schulz ⁶⁹. Uzasadniał on na gruncie teorii Freuda trafność w zarysowaniu roli, jaką odegrały w życiu Róży i jej uwolnieniu z kompleksu pamiętne słowa Michała: „diese, diese, o ja wunderschöne Nase”.

⁶⁴ B. Schulz, *U wspólnej mety*. „Pion” 1937, nr 35, s. 3.

⁶⁵ Zob. Andrzejewski, *Ostateczny rozrachunek*.

⁶⁶ R. [T. Sinko], *Wśród nowych książek*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1936, nr 16, s. 257.

⁶⁷ Zob. Lorentowicz, *Historia jednego kompleksu*.

⁶⁸ Zob. Piwiński, *op. cit.*, s. 77.

⁶⁹ Zob. Schulz, *Nowa książka Kuncewiczowej*, s. 454—455.

Pasja muzyczna bohaterki była, w jego ocenie, próbą sublimacji tego kompleksu. Podobnie widział ten problem Jerzy Wyszomirski⁷⁰.

Do interesujących wniosków prowadziło uznanie kompleksu narodowego Róży za czynnik, który najbardziej zaciążył na jej osobowości. Zwolennikiem tej tezy był Breiter⁷¹, który twierdził, że zabranie Róży z Rosji do Polski zniekształciło jej życie. Zawodziński⁷² spośród trzech czynników, które zaważyły na charakterze Róży (nieszczęśliwej miłości, pograniczu kultury narodowej, sztuki), wyróżnił sprawę drugą,

jako charakterystyczną dla Polaków mieszkających w Rosji albo na pograniczu, mających poczucie nie tylko przewagi fizycznej, ale i umysłowej kultury Rosjan ze względu na większą skalę możliwości i ekspansywności. Stąd rodził się kompleks niższości, specyficzne uczucie nienawiści do ciemieży i pogardy dla własnego narodu. Asymilacja była odrzucana ze względów etycznych, utrzymanie polskości odbywało się przy pomocy dużego wysiłku psychicznego.

Problematyka ta zyskała ciekawe rozwinięcie w powojennych recenzjach *Cudzoziemki*.

W analizie skomplikowanej osobowości Róży mniej zajmowano się określeniem, jaką rolę odegrała w jej ukształtowaniu muzyka. Dostrzegano, że niemożliwość osiągnięcia technicznej doskonałości, spowodowana najpierw błędami w edukacji młodej skrzypaczki, a potem kłopotami zdrowotnymi, była przyczyną kompleksu Róży, nadto psychoanalityczna interpretacja powieści wprowadziła tu także element sublimacyjnej roli muzyki w życiu bohaterki. Krytycy zgodnie podkreślali, że opisy muzycznych uniesień i upadków Róży nie mają sobie równych w naszej literaturze; „Tak o muzyce nie pisał u nas jeszcze nikt” — stwierdził po prostu Schulz⁷³. Piwiński⁷⁴ akcentował wysoki poziom znawstwa muzycznego, który w prozie obok Kuncewiczowej prezentował tylko Jarosław Iwaszkiewicz w *Zmowie mężczyzn*. Fragment, w którym Róża próbuje zagrać koncert skrzypcowy Brahmsa — pisała Stefania Podhorska-Okołów —

demaskuje nie tylko wyjątkową muzykalność autorki, ale i kongenialność w przekładzie niematerialnej mowy tonów na konkretny język słów⁷⁵.

W postaci bohaterki *Cudzoziemki* przyciągała także uwagę niezwykłość jej charakteru, ujawniająca się w tym, iż na pozór uciążliwa i niszcząca dla otoczenia obecność Róży, w ostatecznym rachunku okazywała się mieć inspirujący i twórczy wpływ. Schulz znalazł określenie dosko-

⁷⁰ Wyszomirski, *op. cit.*, s. 4.

⁷¹ Zob. Breiter, *op. cit.*

⁷² Zob. Zawodziński, *op. cit.*

⁷³ Zob. Schulz, *Aneksja podświadomości*.

⁷⁴ Zob. Piwiński, *op. cit.*, s. 77.

⁷⁵ Zob. Podhorska-Okołów, *op. cit.*, s. 11.

nale odpowiadające skomplikowanej psychologii Róży — „synteza z furii i muzy”⁷⁶.

Wzgląd na bogatą osobowość Róży, jej talent i aspiracje spowodował, iż przyczyn wyobcowania bohaterki szukano także i w tym, że wyrastała ona intelektualnie ponad swoje środowisko. Wspomnił o tym w pierwszej swojej recenzji poświęconej *Cudzoziemce* Bruno Schulz. Napisał wówczas, iż Róża

jest wielką indywidualnością, nie mieszczącą się w ramach powszedniości w granicach zakreślonych jej środowiskiem.

Podobne zdanie znajdujemy w recenzji Breitera⁷⁷:

Róża była naturą przebogată, była typem kobiety renesansowej, zabłąkanej w filisterstwo otoczenia, codziennego obyczaju i zmechanizowanego życia.

Breza⁷⁸ uważał nacisk środowiska za główną przyczynę nieszczęśliwego życia Róży: „W niewoli trzyma ją nie uraz psychiczny, ale przesąd swego środowiska”. Podhorska-Okołów⁷⁹ napisała o Róży, że

jej niezgoda z życiem i światem w prostej linii pochodzi od ducha wiecznego rewolucjonisty, jest aktywnym buntem indywidualności silnej, choć spętanej, domagającej się nie tylko ojczyzny dla cudzoziemki, ale i wyższych szczebli istnienia dla duszy o skrzydłach podciętych.

Niewiele do rozumienia powieści Kuncewiczowej wniosło odczytanie *Cudzoziemki* jedynie jako studium kobiety egoistycznej. Paweł Zdziechowski oskarżał⁸⁰ Kuncewiczową, „iż z upodobaniem myśli o życiu nieodpowiedzialnym, o życiu, które jest regulowane tylko myślą o sobie samym, jest zapatrzone i zupełnie pochłonięte sobą”, a *Cudzoziemka* stanowi kolejny przykład ucieczki literatury współczesnej od rzeczywistości.

W tym duchu głos zabrał w 1938 r. Konstanty Troczyński⁸¹, dla którego *Cudzoziemka* była „manifestacją ideologiczną indywidualizmu, jako ujęcia świata i rzeczywistości”. Takie odczytanie powieści spowodowało następne nieporozumienie — uważając utwór za pochwałę indywidualizmu, fakt, iż Róży nie udało się zagrać koncertu, ocenił jako błąd pisarki, wypaczający jej myśl. W tymże roku, w artykule napisanym również z okazji przyznania Marii Kuncewiczowej nagrody literackiej m.

⁷⁶ Zob. Schulz, *Nowa książka Kuncewiczowej*.

⁷⁷ Zob. Breiter, *op. cit.*

⁷⁸ Zob. Breza, *Pasjonująca powieść Marii Kuncewiczowej*.

⁷⁹ Zob. Podhorska-Okołów, *op. cit.*, s. 11.

⁸⁰ P. Zdziechowski, *Literatura w gniazdku*. „Bunt Młodych” 1936, nr 9, s. 9.

⁸¹ K. Troczyński, *Indywidualizm bez przesłanek*. „Tęcza” 1938, nr 6, s. 29.

Warszawy, Anna Zahorska⁸² stwierdziła, iż jest to „przekonywające studium o bezdennym egotyzmie”.

Na równi, a może nawet bardziej niż psychologiczna zawartość powieści, uznanie zdobyła jej strona formalna. Szczególnie podkreślano precyzję konstrukcji, jej celowość w odniesieniu do całości utworu, przydatność chwytu polegającego na zamknięciu akcji w ciągu jednego dnia, przy jednoczesnym ukazaniu całego życia bohaterki w retrospektywnych obrazach. Nawet ci recenzenci, którzy krytycznie oceniali utwór, przyznawali liczne zalety jego kompozycji. W tym jednak często upatrywali słabość powieści polegającą na zdominowaniu całości utworu przez miśterną konstrukcję. Pisarka, twierdzili, że szkodą dla prawdopodobieństwa fabuły przywiązuje nadmierną wagę do kunsztowności kompozycji.

Na przerost formy nad treścią narzekali m. in. Sinko, Wyszomirski⁸³, także Fryde⁸⁴, który uważał, że jest to powieść mówiąca „o rzeczach błahych w sposób nadmiernie poważny”, a przed upadkiem ratuje utwór jego oryginalna konstrukcja. W swoim czasie była to kompozycja na tyle jeszcze nowa, iż niektórzy recenzenci nie rozumieli zasad jej budowy. Jan Lorentowicz np., skądinąd przyznający, iż jest to znakomite studium psychologiczne, uważał, że kompozycja powieści wynikała z niedogodności pisania utworu odcinkami dla gazet:

trzeba było raz chwycić się opowiadania retrospektywnego, dygresji i niezupełnie naturalnych połączeń poszczególnych fragmentów, w takich warunkach opadła troska o dobrą, zwartą konstrukcję⁸⁵.

Podobnie Maria Koszyc-Szołajska przeciwstawiała się entuzjastycznym opiniom o *Cudzoziemce*, twierdząc, iż nie jest to powieść prawdziwie realistyczna, a nadto jej konstrukcja jest wadliwa: „Skoki [...] skoki. Migawki. Dla czytelnika często dezorientujące”⁸⁶. Według Anny Zahorskiej⁸⁷ kompozycja *Cudzoziemki* była nieudanym naśladownictwem Joyce’a, w związku z czym uważała, iż korzystniejsze byłoby chronologiczne ułożenie zdarzeń. Negatywne głosy stanowiły jednak rzadkość w ogólnych zachwytach nad konstrukcją powieści. Niejednokrotnie podkreślano, że treść i forma idealnie do siebie przylegają. Breiter stwierdzał, iż konstrukcja

wynika organicznie z zagadnienia postawionego sobie przez pisarkę i wiąże się najściślej ze wszystkimi etapami konfliktu powieściowego⁸⁸.

⁸² H. Zahorska, *Pokorne winobranie*. „Kultura” 1938, nr 6, s. 3.

⁸³ Sinko, *op. cit.* — Wyszomirski, *op. cit.*

⁸⁴ Fryde, *op. cit.*, s. 905—906.

⁸⁵ J. Lorentowicz, *Literatura piękna*. „Nowa Książka” 1936, z. 3, s. 145.

⁸⁶ M. Koszyc-Szołajska, *Niezwykła powieść o niezwykłej kobiecie*. „Kurier Poranny” 1937, nr 28, s. 4.

⁸⁷ Zob. Zahorska, *op. cit.*

⁸⁸ Zob. Breiter, *op. cit.*

„W powieści Marii Kuncewiczowej — pisał Piwiński⁸⁹ — mamy rzadki przykład idealnej harmonii pomiędzy zamierzeniem twórczym a jego wyrazem artystycznym”. Entuzjasta powieści, Bruno Schulz, także wyraził opinię, iż na przykładzie *Cudzoziemki*

widzieć można, jak kompozycja powstaje z artykulacji treści, jako jej funkcja, z przemyślenia treści w różnych kierunkach⁹⁰.

Nie tylko w treści, ale i w formie utworu Schulz dostrzegał związek z psychoanalizą, przyrównując budowę *Cudzoziemki* do wielowarstwowej struktury snu. Zauważył, że

Kuncewiczowa oparła nieświadomie kompozycję tej książki na schemacie rozwiązania sympotmu neurotycznego na zasadzie procederu psychoanalizy.

Zwracał też uwagę na muzyczny charakter kompozycji:

Falowanie motywów powracających wciąż w innej tonacji, oscylowanie narracji wśród ciągłych aluzji, myślowych asonansów, korespondencji i raportów daje w rezultacie wrażenie budowy niezmiernie misternej, w różnych kierunkach powiązanej, wielokrotnie zdeterminowanej — jak fuga muzyczna.

Wpływ zasad konstrukcji dzieła muzycznego na kompozycję *Cudzoziemki* analizował także Fryde, który uważał je za podstawę budowy powieści:

Pierwszy rozdział *Cudzoziemki* poddaje zasadniczy temat utworu — treść psychiczną Róży; rozdziały następne podejmują go, rozwijają w różnych wariantach, podnoszą w wyższe rejestry. [...] Ale równocześnie pojawia się i stopniowo rozwija kontrtemat: przemiana charakteru bohaterki, jej oczyszczenie psychiczne i wynikające z niego konsekwencje. Tok utworu zamąca się: temat i kontrtemat idą obok siebie, kłócą się, krzyżują ze sobą. Dopiero w finale następuje wyrównanie, jak gdyby rozjaśnienie⁹¹.

Elementem, który dość powszechnie zwracał uwagę w konstrukcji *Cudzoziemki*, było wykorzystanie czasu — z jednej strony zamknięcie akcji w obrębie jednego dnia, z drugiej ciągle współwystępowanie czasu minionego i współczesności. Breiter pisał,

że wszystko rozgrywa się niejako równocześnie, że przeszłość i teraźniejszość przenikają się ciągle i bez przerwy, przez co potęguje się dynamika życia i podnosi siła artystycznego urojenia na poziomy najwyższego napięcia⁹².

Czachowski⁹³ zachwycił się swobodą techniczną, z jaką Kuncewiczowa rozszerzyła opis jednego dnia w opis całego życia. Również Piwiński uważał, że obrazy z przeszłości wprowadzone zostały w sposób pozabawiony wszelkiej sztuczności:

⁸⁹ Zob. Piwiński, op. cit., s. 76.

⁹⁰ Zob. Schulz, *Aneksja podświadomości*.

⁹¹ Zob. Fryde, op. cit., s. 405.

⁹² Zob. Breiter, op. cit.

⁹³ Zob. Czachowski, *Nowe oblicze Kuncewiczowej*.

Przypomnienia te mają najczęściej charakter bezimiennego komentarza. [...] zawsze wynika [on] z sytuacji aktualnej i mówi tylko to, co w nowej sytuacji mogło być powiedziane przez ludzi otaczających panią Różę⁹⁴.

W okresie wojny i tuż po niej recepcja *Cudzoziemki* wzbogaciła się recenzjami angielskimi, amerykańskimi i francuskimi, w Polsce znanymi tylko we fragmentach. Rysuje się w nich jednoznaczny obraz niezwykle pozytywnego odbioru powieści. Ukazało się sporo recenzji, autorami wielu z nich byli wybitni krytycy, a drukowano je w liczących się czasopismach. Z wielkim uznaniem pisano o wybitnym talencie pisarskim Kuncewiczowej, pozwalającym jej stworzyć prawdziwy psychologicznie portret. Cenną pochwałą ze strony zagranicznych recenzentów było kilkakrotnie wyrażane zdanie, iż Kuncewiczowa stworzyła postać uniwersalną, zrozumiałą dla obcego czytelnika, mimo iż wyrosła na nie znanym szerzej gruncie. Opinię tę podzielali Angielka, Viola Gerard Gervin, a w prasie amerykańskiej m. in. Joseph H. Jackson i Taylor Coldwell⁹⁵. W recenzjach tych nie rozpatrywano związków powieści z freudyzmem, co tak interesowało polskich krytyków powieści z lat trzydziestych. Podziw dla znawstwa Kuncewiczowej w dziedzinie psychologii sprawił, że nie wszyscy recenzenci zgodzili się z zaprezentowaną we wstępie do powieści interpretacją Margaret Storm Jameson⁹⁶, która sugerowała, że losy Róży są alegorią losów Polski (Orvill Prescott z „New York Times” i nota w „New Yorker”⁹⁷.

Pojawiły się też głosy („Cavalcade”, „Reading Observer”)⁹⁸, wynikające zapewne z ogólnej sytuacji w Europie, a może też zainspirowane wstępem Storm Jameson, która twierdziła, iż Kuncewiczowa dała wyraz w *Cudzoziemce* przeczuciu własnej przyszłości na wygnaniu, że powieść ma także aktualną wymowę polityczną. W każdym razie zwracano uwagę na wspólność losów bohaterki powieści i autorki, której historia poprzez emigrację również wyznaczyła rolę cudzoziemki. Wiele recenzji, zwłaszcza amerykańskich, podkreślało pewien rys powieści, o którym rzadko wspominali polscy krytycy, iż posiada ona ton komediowy (Muir, Grey) czy humorystyczny (Prescott, Zagoren, Österling), że daje wyraz błyskotliwemu poczuciu humoru autorki (Gould)⁹⁹.

⁹⁴ Zob. Piwiński, *op. cit.*, s. 77.

⁹⁵ V. Garvin, *Zmarłe serce*. Tłum. M. Hemar. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” (Londyn) 1945, nr 46, s. 3. — J. H. Jackson. „Californian Chronicle” (San Francisco) 1945, nr z 24 VIII. — T. Coldwell. „Book Week”, dod. „The Sunday Herald Tribune” (Chicago) 1945, nr z 16 IX.

⁹⁶ M. Storm Jameson, *Introduction*. W: M. Kuncewiczowa, *The Stranger*. Transl. B. W. A. Massey. London 1944.

⁹⁷ O. Prescott, *Book of the Times*. „The New York Times” 1945, nr z VIII; „The New Yorker” 1945, nr z 4 VIII.

⁹⁸ Noty anonimowe w: „Cavalcade” (London) 1944, nr z 23 XII i w: „Reading Observer” (Reading) 1944, nr z 17 II.

⁹⁹ E. Muir. „The Listener” (London) 1944, nr z 7 XII. — J. Grey, *An Up-*

Przed wszystkim jednak warto odnotować fakt, że pochlebna była ogólna ocena powieści. Znany krytyk i poeta angielski Edwin Muir napisał, że jest to jedna z najbardziej frapujących powieści napisanych w ostatnim czasie przez obcego pisarza; historyk sztuki, poeta, Herbert Read, określił *The Stranger* jako dzieło dojrzałego artysty, a Rayner Heppenstall z londyńskiego „Time and Tide” twierdził, iż Maria Kuncewiczowa jest jedną z najlepszych pisarek tworzących w Anglii¹⁰⁰. W amerykańskiej prasie wysoko ocenili powieść Ruth Page z „The New York Times Book Review”, Robert Pick z „Saturday Review of Literature”, Orvill Prescott z „The New York Times”, a w francuskiej m. in. Clara Malroux z „Peysage Dimanche”, Paul Morelle z „France Tireur” i Simonne Retel z „France Presse”¹⁰¹. Relacje z innych wydań zagranicznych powieści nie są w Polsce znane.

Nowy etap recepcji *Cudzoziemki* w kraju rozpoczął się w roku 1957. Bezpośrednio po wojnie twórczością pisarzy pozostających na emigracji mało się zajmowano, a jeśli tak, to z pozycji ograniczonych ideologicznie, wykazując głównie obcość klasową autorów działających poza granicami Polski, podobnie oceniano cały dorobek literatury z lat 1939—1945. Spotkało to także *Cudzoziemkę*, o której np. Ryszard Matuszewski napisał w r. 1953, że wyraża charakterystyczne tendencje powieści psychologicznej dwudziestolecia w tym, że

skupia uwagę czytelnika na postaciach pozostających poza głównym nurtem życia, ludzi zwichniętych, niepotrzebnych, życiowych rozbitków, i siłą rzeczy odwraca ją od ważniejszych, bardziej zasadniczych problemów epoki¹⁰².

Literatura z okresu międzywojennego powróciła na półki księgarskie w roku 1957. Dopiero wówczas „Czytelnik” zaczął wydawać „Bibliotekę Dwudziestolecia”, wznawiając najciekawsze utwory tego okresu. Jedną z pierwszych pozycji była *Cudzoziemka*¹⁰³, którą teraz zaczęto poddawać w recenzjach oglądowi już historycznoliterackiemu z perspektywy mi-

rooted Woman Who Turns Bully. „Chicago Tribune” 1945, nr z 26 VIII. — O. Prescott, *op. cit.* — R. Zagoren. „Courant” (Hartford, Conn.) 1945, nr z 12 VIII. — A. Österling. „Stockholmske Tidningen” 1946, nr z 12 III. — R. Gould, *Complex Emotional Problems of Woman [...]*. „Advertiser” (Montgomery, Ala) 1945, nr z 9 IX.

¹⁰⁰ Muir, *op. cit.* — R. Heppenstall. „Time and Tide” (London) 1944, nr z 2 XII. — H. Read. „The New Statesman and Nation” (London) 1945, nr z 13 I.

¹⁰¹ R. Page. „The New York Times Book Review” 1945, nr z 5 VIII. — R. Pick, *Unhappy Woman*. „Saturday Review of Literature” (New York) 1945, nr 31, s. 29. — Prescott, *op. cit.* — C. Malroux. „Paysage Dimanche” 1945, nr z 1 VII. — P. Morelle. „France Tireur” 1945, nr z 28 VIII. — S. Retel. „France Presse” (Paris, Egipt, Canada) 1945, nr z 14 VII.

¹⁰² R. Matuszewski, *Literatura międzywojenna*. Warszawa 1953, s. 248.

¹⁰³ W tym samym roku obok *Cudzoziemki* w serii tej ukazały się: B. Jasieńskiego *Pałę Paryż*, Z. Uniłowskiego *Człowiek w oknie*, M. Wańkowskiego *Szczenięce lata*.

nionych lat, a później także autobiograficznych tomów pisarki. Widoczne są starania, aby ukazać powieść nie tylko jako wybitną przedstawicielkę prozy psychologicznej w dwudziestoleciu, ale i wskazać jej wartość dla współczesnego czytelnika. Upatrywano ją głównie na płaszczyźnie psychologicznej.

Eksponowanie zbieżności między losami Róży z *Cudzoziemki* a losami wielu ludzi, którzy zmuszeni okolicznościami zostali po wojnie na emigracji i przeżywali podobne stany alienacji, wydawało się chyba zbyt łatwe i nie obejmujące wszystkich poziomów znaczeń powieści, tak że pojawiała się rzadko (Anna Tarska)¹⁰⁴. Sama Kuncewiczowa uważała jednak, że przeżycia II wojny światowej spowodowały, iż czytelnicy lepiej zrozumieli powieść¹⁰⁵.

W recenzjach nacisk kładziono przede wszystkim na podobieństwo problemów psychicznych Róży i współczesnych ludzi. Lesław Bartelski¹⁰⁶ pierwszy chyba podkreślał, że zawarte w powieści studium samotności ratuje ją przed staroświeckością. Zbliżoną opinię wyraziła w 1966 r. Cecylia Błońska¹⁰⁷ pisząc, iż w powieści porusza się problem wyalienowania i frustracji, która trapi ludzi dzisiejszych, i jest przedmiotem uwagi socjologów i psychologów. Stefan Lichański¹⁰⁸ uwydatniał uniwersalizm psychologizmu Kuncewiczowej, który posłużył jej jako instrument zgłębiania psychiki człowieka, „by odszukać w niej to, co pewne, stałe, nieskazane, dające nadzieję na przetrwanie współczesnego kryzysu wartości”.

Helena Zaworska¹⁰⁹ zaznaczała, że źródłem odkrywczości psychologicznej Kuncewiczowej są nie tylko nowoczesne teorie psychologiczne, ale własne doświadczenia życiowe pisarki i jej poszukiwania swego miejsca na ziemi. Samotność i poczucie obcości człowieka, jako główny motyw nie tylko tej powieści Kuncewiczowej, spowodowały, że zaczęto łączyć *Cudzoziemkę* z modnym po wojnie nurtem egzystencjalizmu w filozofii. W roku 1974 dwaj krytycy, Zdzisław Umiński i Henryk Jerzmański¹¹⁰, a później także Barbara Kazimierczyk, zwrócili uwagę na prekursorstwo *Cudzoziemki* w stosunku do *Obcego* Alberta Camusa. Cel, jaki przy-

¹⁰⁴ A. Tarska, *Książka o teściowej*. „Echo Krakowa” 1962, nr 125, s. 4.

¹⁰⁵ M. Kuncewiczowa, *Powrót do domu*. Rozmawiała E. Maziarska. „Głos Pracy” 1974, nr 179, s. 4.

¹⁰⁶ L. Bartelski, *Na tropach „Cudzoziemki”*. „Nowiny Literackie i Wydawnicze” 1957, nr 13, s. 3.

¹⁰⁷ C. Błońska, *Wyalienowana sprzed... 35 laty*. „Widnokrąg” 1966, nr 11, s. 6.

¹⁰⁸ S. Lichański, *Maria Kuncewiczowa*. „Tygodnik Kulturalny” 1963, nr 41, s. 5.

¹⁰⁹ H. Zaworska, *Żyć u siebie*. „Twórczość” 1972, nr 2, s. 103.

¹¹⁰ H. Jerzmański, *Komentarz do dziejów*. „Życie i Myśl” 1974, nr 6, s. 78. — Z. Umiński, *Mogliby być sobą, gdyby nie byli mną*. „Kierunki” 1974, nr 10, s. 7.

świecał Marii Kuncewiczowej przy pisaniu *Cudzoziemki* to, zdaniem Umińskiego, pragnienie, aby

nas uzbroić w narzędzia poznawcze, w arsenał środków pozwalający jeśli nie przeciwstawić się zjawiskom działającym przeciwko naturze, to przynajmniej w miarę precyzyjnie je określać.

Jerzmański łączył twórczość Kuncewiczowej z chrześcijańskim nurtem egzystencjalizmu spod znaku Gabriela Marcela —

Pisarka dość sceptycznie patrzy na możliwość zniesienia z powierzchni ziemi cierpienia [...], ale wierzy również, że siłą ludzkiego wysiłku można to cierpienie zmniejszyć¹¹¹.

Jednocześnie krytyk wymieniał pewne cechy charakterystyczne dla prozy Kuncewiczowej, które można by wiązać z psychologią głębi. Pisał, iż

Życie bohaterów Kuncewiczowej w znacznej mierze zdeterminowane jest działaniem podświadomości, zarówno indywidualnej, jak i tej, która wynika z elementów właściwych strukturze psychicznej gatunku ludzkiego,

iż przeszłość uzyskuje u bohaterów „rangę mitu indywidualnego”, przykładając wielką wagę do wpływu dzieciństwa na ich psychikę.

Omówienia powojenne z większym dystansem i krytycyzmem odnosiły się do związków *Cudzoziemki* z psychoanalizą, poszukując dla powieści nowych odniesień. Pewien wyjątek stanowił szkic poświęcony Kuncewiczowej pióra Stanisława Żaka¹¹², który posłużył się prawie wyłącznie metodami oraz pojęciami, jakich dostarcza psychoanaliza przy badaniu treści i formy powieści. Krytyk śledził źródła kompleksów Róży, procesy sublimacyjne, głębokie przeżycia emocjonalne, jakie ukształtowały jej charakter, wpływ podświadomości na psychikę bohaterki, narodziny „potężnego adlerowskiego kompleksu niższości” i sposoby jego przezwyciężania. Powołując się na Kretschmera określił typ doznawania, przeżywania i myślenia Róży —

oderwanego od rzeczywistości, rozwijającego się raczej w psychicznym półmroku, przy obniżonej świadomości, w stanie roztargnienia, w oderwaniu od czasu i przestrzeni, od logiki i woli w całkowicie biernym doznawaniu obrazowym [...]

— jako właściwy artystom i umysłom genialnym.

Żak napomynał tylko o możliwości filozoficznej interpretacji *Cudzoziemki* na gruncie egzystencjalizmu. Autorka drugiego większego studium poświęconego Kuncewiczowej, powstałego w latach siedemdziesiątych, Barbara Kazimierczyk¹¹³, nie pomijając związków *Cudzoziemki*

¹¹¹ Jerzmański, op. cit.

¹¹² S. Żak, *Powieść o Róży, czyli życie bez uśmiechu*. W: Maria Kuncewiczowa. Warszawa 1973, s. 55—92.

¹¹³ B. Kazimierczyk, *Ekstaza udręczenia, czyli w kręgu „Cudzoziemki”*. W: *Dyliżans książkowy*. Warszawa 1977, s. 42—64.

z psychoanalizą, uważała je tylko „za przypadkową zbieżność punktów wyjścia i bardzo ogólnie traktowanych głównych założeń z metodą rozslawioną przez Freuda”, służącą jedynie jako „formalny kostium”, pod którym kryje się istotna treść powieści. Dla Żaka

Podstawą wszystkich kompleksów Róży jest stłumiony popęd seksualny, niewyżyty erotyzm, zawiedziona miłość do Michała.

Dwa kompleksy: niespełnienia w uczuciu i w muzyce, zdeformowały i wypaczyły, twierdził krytyk, jej widzenie świata. Kazimierczyk, co prawda, również pisała, że problemem, z jakim się boryka Róża przez całe życie, jest miłosny niedosyt, ale wysnuwała stąd wnioski o egzystencjalizmie i autotematyzmie powieści. Autorka *Dylizansu księżycowego* ustosunkowała się w swej książce do przedwojennych recenzji powieści. Szczególnie bliskie, co łatwo zauważyć, było jej odczytanie Brunona Schulza, który zaznaczył, że psychoanaliza wprowadziła do powieści problematykę ostatecznych zagadnień życia, oraz Jerzego Andrzejewskiego, sygnalizującego egzystencjalną wymowę powieści. Polemicznie odniosła się do tej części recenzji Emila Breitera, w której skrytykował on scenę u lekarza królewieckiego. Zdaniem Barbary Kazimierczyk scena rozładowania kompleksu jest kluczowa do przeprowadzenia naczelnej myśli utworu, przy czym szczególnego znaczenia nabiera fakt, że scena ta znajduje się na końcu, a nie na początku, jakby wynikało z chronologii zdarzeń. Niesłuszny był także według jej oceny osąd Frydego o *Cudzoziemce*, zwłaszcza jeśli chodzi o porównanie powieści z *Kłębowskiem żmij* Mauriaka, które pomijało związki utworu z egzystencjalizmem chrześcijańskim.

Nowym motywem wprowadzonym przez Barbarę Kazimierczyk do analizy *Cudzoziemki* jest odczytanie ogłoszonego w końcowej scenie rozmowy Róży z córką manifestu artystycznego i życiowego bohaterki jako manifestu samej pisarki, dostrzeżenie w powieści wspomnianego już wcześniej „swoistego autotematyzmu”. Kuncewiczowa przezeń wyraziła, co myśli o związkach i uwarunkowaniach łączących miłość i sztukę, artystę i dzieło, podjęła obecny i w późniejszych jej książkach problem poszukiwania absolutu w sztuce. W tym sensie *Cudzoziemka*, napisała Kazimierczyk, tworzy autoportret pisarki wyprzedzający ten, który został zawarty w *Fantomach* i *Naturze*.

Małgorzata Czermińska¹¹⁴ doszła do wniosku, iż psychoanalityczną interpretację postaci Róży zmienia lektura *Fantomów*.

Historia wyzwolenia jej [tzn. Róży] z kompleksu (będącego skądinąd spletem emocji erotycznych i patriotycznych) wygląda jak swego rodzaju psychoanalityczna powieść z tezą, napisana według freudowskiej recepty i dołączona jako pointa do fabuły, wywiedzionej z autentycznego doświadczenia.

¹¹⁴ M. Czermińska, *Maria Kuncewiczowa*, „Literatura” 1974, nr 28, s. 4.

Również Hanna Kirchner¹¹⁵ sprzeciwiała się przecenianiu roli psychoanalizy w *Cudzoziemce*. Jej zdaniem umożliwiła ona autorce pewien chwyt kompozycyjny, ale w żadnym razie nie wyczerpała problematyki powieści, która odsyła „do znacznie późniejszego etapu rozwoju i przekształceń psychoanalizy, do jej odmiany kulturalistycznej”. Główny temat *Cudzoziemki* stanowi, jak to odkrył wcześniej Schulz, nie opis charakteru, lecz, stwierdzała Kirchner, zagadnienia artysty i alienacji. W scenie, w której bohaterka zмага się ze słynącym z technicznych trudności koncertem *D-dur* Brahmsa, Kuncewiczowa, zdaniem Kirchner, „zawarła schopenhauerowskie przekonanie, że sztuka jest najwyższą formą poznania”. Bohaterkę powieści tak charakteryzowała:

W tej postaci jest coś z bezkompromisowości duchowej modernistycznego artysty, siła i natężenie procesów duchowych wzorowane wyraźnie na osobowości romantycznej. Stąd pewien demonizm Róży, rys jakiegoś immoralizmu artysty, opętanie wyłącznie idea, niezdolność do ustępstw.

W *Cudzoziemce* jednakże, pisała recenzentka,

ostateczną instancją życia jest miłość i nie jest człowiekiem freudowskim Róża, dla której nie ma sublimacji. Bezsilność swej sztuki tłumaczy w przedśmiertnej spowiedzi brakiem miłości, pustką uczuciową.

Anna Tatarkiewicz i Marek Zieliński¹¹⁶ zaprezentowali interpretację *Cudzoziemki* odsuwającą na dalszy plan jej związku z psychologizmem. Według Tatarkiewicz powieść ujawnia

typowe kompleksy polskiej inteligencji twórczej pochodzenia szlacheckiego, głębokie poczucie własnych zasług i krzywd, niechęć do pogodzenia się ze zdegradowaną pozycją społeczną oraz przeświadczenie, że to polskość uniemożliwia osiągnięcie prawdziwej wielkości w sztuce,

daje wyraz

nieprzewyciężonym kompleksem narcystycznym, samozachwyceniu i próżności pewnej grupy społecznej, która utraciwszy przywileje materialne, nie może tego obojętnie, nie potrafi tworzyć najwyższych wartości w płaszczyźnie duchowej i tę swoją niemożność absolutyzuje.

Tatarkiewicz odnalazła w tym wątku myślowym powieści podobieństwo *Cudzoziemki* z *Ferdydurke* Gombrowicza. Nieco później podjął problem związków łączących oba dzieła także Marek Zieliński. Anna Tatarkiewicz przede wszystkim jednak zestawiała *Cudzoziemkę* z *Nocami i dniami* Dąbrowskiej, co czyniono zresztą niejednokrotnie. Przed wojną wiązał postacie Róży i Barbary m. in. Ignacy Fik¹¹⁷, który zastosował socjologiczne podejście do *Cudzoziemki*, widząc w niej utrwalony

¹¹⁵ Zob. Kirchner, *op. cit.*

¹¹⁶ A. Tatarkiewicz, *Róża i Barbara*. „Życie Literackie” 1967, nr 42, s. 12–13. — M. Zieliński, *Indywidualizm i wartości*. „Tygodnik Powszechny” 1976, nr 7, s. 1, 5.

¹¹⁷ Zob. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej*, s. 528.

obraz minionej już epoki, kiedy jednostkę dławilo niechętnie indywidualnościom środowisko. Zdaniem Marka Zielińskiego formułą, która określa całą twórczość autorki *Cudzoziemki*, jest opozycja pierwszorzędności i drugorzędności, a przede wszystkim „kompleks niższości i drugorzędności płynący z faktu bycia polskim artystą”. Zaważyła ona także na *Cudzoziemce*, której bohaterka

tak zdawałoby się sztandarowa wyrazicielka psychoanalitycznych postfreudowskich fascynacji i obciążeń Kuncewiczowej jest nade wszystko pełna poczucia gorszości, jest przedstawicielką tego, co było mniej warte, niedopełnione i nie uznane.

Trapiące Różę

frustracje, rozsadzająca złość przechodząca patologicznie w chęć mordu, i to kochanego syna, spowodowana niespełnieniem uczuciowym, to nic innego jak przejmujący opis sytuacji ówczesnej [tzn. w dwudziestoleciu] polskiej sztuki.

Do rozważań na temat przeżywania polskości przez bohaterkę *Cudzoziemki* istotny wątek wprowadziła Helena Zaworska¹¹⁸, dowodząc, iż u podłoża kompleksu cudzoziemskości Róży leży pewien męt polskości. Zapewne o tym samym myślała w swej recenzji z 1938 r. Stefania Podhorka-Okołów¹¹⁹, pisząc, iż Róża

Jest rodzoną siostrą Barbary Niechcicowej z *Nocy i dni*, bliską krewniaczką naszych matek, nieświadomych epigonek romantyzmu, które przez pozytywizm przeszły jak przez bagno, z trenem dumnie podniesionym, z głową tonącą w gwiazdach.

Zaworska tak sformułowała swą myśl:

Polska Róża jest niewzruszonym, dziewiętnastowiecznym mitem i cała rzeczywistość współczesnego niepodległego, niedoskonałego państwa wydaje się jej mglistym widmem w porównaniu z tymi beczennymi, jedynie prawdziwymi pamiątkami, symbolami ojczyzny patetycznej i wspaniałej. I to wyobcowanie Róży, najbardziej głębokie i tragiczne, nie jest już sprawą miłosnych rozczarowań, jej dyspozycji i obsesji psychicznych — jest wyjaskrawionym i dramatycznym obrazem uformowania się określonego typu świadomości polskiej.

Inaczej naświetla stosunek Róży do polskości Małgorzata Czermińska¹²⁰:

przeżycie polskości nie jest doznaniem czegoś danego i oczywistego, odziedziczonego. Jest wyborem krytycznym niewolnym od niepokoju, wahanias i goryczy. Jest wyborem krytycznym utrzymującym w mocy niezgodę na sentymentalny stereotyp męczeństwa i hieratyczności narodowych mitów.

Hanna Kirchner¹²¹, idąc za sugestiami Zaworskiej, których słuszność uznala, pisała, iż podstawowe frustracje Róży

¹¹⁸ Zob. Zaworska, *op. cit.*

¹¹⁹ Zob. Podhorka-Okołów, *op. cit.* s. 10.

¹²⁰ Zob. Czermińska, *op. cit.*

¹²¹ Zob. Kirchner, *op. cit.*

przygotowane zostały przez jej talent i osobowość artystyczną oraz status Polki zdeterminowanej kulturą narodu ujarzmionego i nade wszystko potężnym naciskiem mitów jej kultury, które rozkojarzyły jej system wartości i zniszczyły żywiołowe zakorzenienie w domu, w swojskości.

To spowodowało alienację „mitu, który panuje nad swoim twórcą i jego z kolei wyobcowuje z otoczenia”.

Stosunkowo mniej w recenzjach powojennych zajmowano się stroną formalną powieści, która wobec powstałych nowych nurtów w prozie nie mogła być już odczuwana jako nowatorska, choć oczywiście doceniano precyzję jej budowy. Najszerzej sprawy kompozycji i narracji w *Cudzoziemce* omówił Stanisław Żak, który poświęcił tym problemom oddzielne szkice¹²², wykorzystane później w książce o Marii Kuncewiczowej¹²³. Kluczem odkrywającym zasady konstrukcyjne powieści była nadal psychoanaliza.

Technika psychoanalityczna, a dokładniej ujmując: przebieg toku myślowego bohaterki na zasadzie swobodnego kojarzenia — wnioskował Żak — umożliwia pisarce połączenie w jednolitą całość poszczególnych wątków fabularnych i obrazów pochodzących z różnych okresów jej życia. W sposobie ewokowania przeszłości Żak dopatrywał się podobieństwa Kuncewiczowej z Proustem: bohaterka *Cudzoziemki* podobnie „zaczepta” swą wyobraźnię o przedmioty i ludzi¹²⁴. Tak jak wcześniej Schulz, Żak zauważał w konstrukcji powieści mechanizm marzeń sennych, przejawiający się w dynamice zmienności obrazów, wątków, motywów, które przeplývają przez świadomość, powracając w nieco zmienionej postaci.

Wprowadzenie techniki myślenia przypadkowego umożliwiło Kuncewiczowej manipulowanie czasem na przenikających się nawzajem planach czasowych przeszłym i teraźniejszym, subiektywnym i obiektywnym. Muzyczność *Cudzoziemki* łączył Żak — z ekspresywnością języka, „Zmiana rytmiki, frazy idzie zawsze w parze ze zmianami sytuacji i napięć emocjonalnych”¹²⁵, inaczej więc mówi narrator, inaczej Róża — zawsze pełna napięcia wewnętrznego. Żak, a także inni nowsi krytycy *Cudzoziemki*, komentowali opisy muzycznych uniesień Róży z zachwytem podobnym jak w przedwojennym recenzjach. W swojej książce Żak starał się zanalizować sposoby osiągnięcia tak niezwykłych efektów sceny, gdy Róża gra koncert skrzypcowy *D-dur* Brahmsa, dochodząc do wniosku, iż pisarka posłużyła się

w sposób wirtuozowski onomatopiecznymi właściwościami języka, wykorzystując pewne głoski, które same w sobie nie mają wartości dźwiękonaśladowczej, ale odpowiednio użyte, kilkakrotnie powtarzane nabierają znaczenia.

¹²² S. Żak: *Narracja w „Cudzoziemce” Marii Kuncewiczowej*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny” 1968, z. 33, Historia Literatury, nr 4, s. 59—72; *O kompozycji „Cudzoziemki”*. „Ruch Literacki” 1970, nr 1, s. 45—55.

¹²³ Zob. Żak, *Powieść o Róży, czyli życie bez uśmiechu*.

¹²⁴ *Ibidem*, s. 81.

¹²⁵ *Ibidem*, s. 86.

Później orkiestracja przeniesiona została

w sferę syntaktyczną języka, [gdzie] kształtuje frazę, która jest podporządkowana tempu i rytmowi partytury [...]. Poprzez umiejętne rozmieszczenie akcentów uczuciowych w tekście Kuncewiczowa — twierdził Żak — potrafiła narzucić czytelnikowi typ przeżycia.

Hanna Kirchner określiła sceny zmagania Róży z trudną materią koncertu mianem „najpiękniejszego poetyckiego ekwiwalentu muzyki w naszej literaturze”¹²⁶.

Barbara Kazimierczyk w *Dyliżansie księżycowym* niewiele miejsca poświęciła formie powieści. O kompozycji powieści napisała, iż dzięki zastosowaniu psychoanalizy osiąga ona ekonomikę budowy, zapewniając powieści zwartość, potoczność i dobre tempo¹²⁷. Kazimierczyk zainteresowała się także dwoma czasami występującymi w powieści: czasem subiektywnym i obiektywnym. Narrację *Cudzoziemki* określiła terminem „swoisty autotematyzm”, który różni się od znanej nam formy powieści autotematycznej tym, iż narrator wypowiada się poprzez postać bohaterki. Ekstatyczność przeżyć Róży nasunęła Barbarze Kazimierczyk porównanie ze stylistyką baroku, której oznaki wiązała

z charakterystycznym dla tego stylu nieokiełznaniem uczuć, z bogactwem materii życia pokazanego zarówno w przenikającej tę materię duchowości, jak w brzydocie jej organicznego rozkładu¹²⁸.

Tę sferę problematyki *Cudzoziemki* poruszyła także Hanna Kirchner¹²⁹ w swoim artykule. Narratora powieści charakteryzowała w sposób następujący:

W osobiwy sposób uwyrażnia [on] swoją postawę, swoje silne zaangażowanie, ale w ciągłym przeplocie dwóch punktów widzenia przenikliwego obserwatora, z ironią i dystansem wobec wszystkich protagonistów malującego rodzajową barwę tła i przebiegu scen oraz kogoś, kto czuje się mandatarium punktu widzenia Róży, i chociaż wprowadza go niezmiernie rzadko, przez stylistykę i emocjonalny ton narracji kreuje aurę Róży.

Chwyt kompozycyjny, na jakim oparta jest książka, wyjawienie sensu życia z perspektywy śmierci, zdaniem Kirchner, w książce Kuncewiczowej został wykorzystany w sposób oryginalniejszy i bogatszy niż w *Granicach* czy *Całym życiu Sabiny*. Recenzentka szczególnie akcentowała jeszcze jedną zaletę pióra Kuncewiczowej — zdolność kreślenia charakterów i typów zarazem.

Magdalena Lubelska¹³⁰ zarysowała w obszernym szkicu problematy-

¹²⁶ Zob. Kirchner, op. cit.

¹²⁷ Zob. Kazimierczyk, op. cit., s. 51.

¹²⁸ Ibidem, s. 52.

¹²⁹ Zob. Kirchner, op. cit.

¹³⁰ M. Lubelska, „Cudzoziemka” — fotografia niemodnej piękności. (Zarys kompozycji powieści). W zbiorze: *W kręgu przemian polskiej prozy XX wieku*. Wrocław 1978, s. 41—56.

kę kompozycji powieści w kategoriach teoretycznoliterackich, skupiając się na zagadnieniach budowy narracji i sposobu łączenia czasu teraźniejszego z czasem przeszłym, a także związków kompozycji z konwencjami literackimi oraz podobieństwa reguł konstrukcji literackiej do konstrukcji pozaliterackiej. Analiza narracji w powieści doprowadziła autorkę pracy do wniosku, że *Cudzoziemkę* łączą związki z powieścią rozwojową (fragmenty, gdzie przeszłość kreuje narrator) oraz z portretem (wspomnienia Róży). Tutaj zrodziła się metafora, zaznaczona w tytule artykułu: „*Cudzoziemka*” — *fotografia niemodnej piękności*, określająca powieść jako „ekwiwalent nienowoczesnego portretu z profilu”, staromodnej fotografii „obwiedzionej owalnym konturem, wypełnionej jakimś nieziemskim pierzastym powietrzem”.

Na zakończenie tego przeglądu opinii o najpopularniejszej powieści Kuncewiczowej — warto przypomnieć, że *Cudzoziemkę* porównywano z wieloma utworami prozaicznymi polskimi i zagranicznymi, stwarzając nieraz już przez samo zestawienie powód do dumy autorki. Z literatury polskiej najczęściej przywoływano *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej i *Granice* Zofii Nałkowskiej, nierzadko z korzyścią dla *Cudzoziemki*. Pojawiały się też takie tytuły jak *Całe życie Sabiny* Heleny Boguszewskiej, *Przygoda w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej i *Zazdrość i medycyna* Michała Chorómańskiego. Z literatury obcej, na jaką się powoływali szczególnie recenzenci zagraniczni, wymieniano klasyków XIX-wiecznej prozy, a więc Flauberta (*Pani Bovary*) i Stendhala, ze współczesnej literatury często porównywano autorkę *Cudzoziemki* z Mauriakiem, a także Giraudoux (to za sprawą Margaret Storm Jameson)¹³¹ i Proustem oraz pisarkami Colette i Selmą Lagerlöff.

Miarą utrzymywania się popularności *Cudzoziemki* w latach powojennych są powstałe w tym okresie adaptacje teatralne, radiowa i telewizyjna. Ta ostatnia zwłaszcza się upamiętniła z powodu wspaniałej kreacji Haliny Mikołajskiej w roli tytułowej. Po raz pierwszy Maria Kuncewiczowa udzieliła zgody na dokonanie adaptacji *Cudzoziemki* w r. 1948 na prośbę Agencji Teatralnej i Filmowej ZAIKS-u (AGTIF), która zwróciła się do niej w imieniu M. Żyzewskiej-Weronicz¹³². Brak informacji, czy rzeczywiście przeróbka powstała, zwłaszcza że zmiana polityki kulturalnej, która nastąpiła w tym czasie, uniemożliwiałaby wystawienie utworu autora przebywającego na emigracji. Pierwsza adaptacja sceniczna powstała więc dopiero w r. 1965. Jej autorkami były Halina Zakrzewska i Maria Komorowska¹³³. W adaptacji tej monologi Róży przeplatały się

¹³¹ Zob. Storm Jameson, *op. cit.*

¹³² List Agencji z 30 I 1948 oraz brudnopis odpowiedzi Kuncewiczowej z 11 II 1948 znajdują się w archiwum pisarki.

¹³³ *Cudzoziemka. Adaptacja sceniczna*: H. Zakrzewska i M. Komorowska. [1965], maszynopis. Agencja Teatralna i Literacka PWP Stowarzyszenia Autorów.

z rozmowami z Adamem, inne postacie nie występowały. W tej formie sztuka nie została nigdy wystawiona, natomiast jedna z jej autorek, Maria Komorowska, opracowała inną wersję, w której, co prawda na drugim planie, ale pojawiały się inne postacie powieści.

Według tej adaptacji powstało w 1969 r. słuchowisko, przygotowane z okazji 70 rocznicy urodzin pisarki, wyreżyserowane przez Zbigniewa Kopalkę. Wówczas po raz pierwszy wcieliła się w postać Róży Halina Mikołajska. Słuchowisko to zostało powtórzone w r. 1970. Większą recenzję opublikowała tylko Krystyna Kuliczowska, uwypuklała ona wagę roli Mikołajskiej dla całości przedstawienia, o adaptacji również wyrażała się pozytywnie:

nie ma tu natrętnej dosłowności w przytaczaniu dialogów, dominuje natomiast troska w doborze rysów do portretu zarówno samej bohaterki, jak i jej najbliższych ¹⁸⁴.

Wiele uwag krytycznych padło pod adresem scenariusza telewizyjnego *Cudzoziemki* napisanego również przez Marię Komorowską. Spektakl wyreżyserowany przez Jana Kulczyńskiego został nadany 20 maja 1970, a powtórzony w trzy lata później w ramach letniego przeglądu teatru telewizji. Recenzenci zgodnie uznali, że główny walor przedstawienia stanowiła kreacja aktorska Haliny Mikołajskiej. Wersję telewizyjną *Cudzoziemki* niemal jednocześnie oceniono jako dalece niedorównującą oryginałowi. Andrzej Ochalski ¹⁸⁵ napisał w „Ekranie”, że w adaptacji pozostały tylko strzępy wielkiej literatury: „Płaskie, doraźnie rezonerskie ustawienie innych (poza Różą) postaci, niepotrzebne tony melodramatu, w zakończeniu natrętne brzmienie muzyki”. Recenzent „Radio i Telewizji”, Wiktor Janowski ¹⁸⁶, narzekał na obciążenie dialogów „chwilami ponad miarę — informacjami o tym, co było dawniej”.

Ankieta na temat Teatru Telewizji w 1970 r. rozpisal obok tygodnika „Radio i Telewizja”, który ogłaszał ją co roku, także „Tygodnik Kulturalny” we współpracy z Towarzystwem Wiedzy Powszechnej. Wyniki ¹⁸⁷ tego plebiscytu, ogłoszone wcześniej — przyznawały zwycięstwo spektaklowi przygotowanemu według innej znanej powieści dwudziestolecia, *Dziewczęta z Nowolipek* Poli Gojawiczyńskiej (702 głosy). *Cudzoziemka* zajęła dopiero piętnaste miejsce (64 głosy), ale w sumie 122 przedstawienia brały udział w plebiscycie. Efektowniej wypadł spektakl w plebiscycie „Radio i Telewizji” ¹⁸⁸, gdzie głosowanie odbywało się w 3 grupach:

¹⁸⁴ K. Kuliczowska, *Notatnik radiosłuchacza*. „Radio i Telewizja” 1969, nr 47, s. 9.

¹⁸⁵ A. Ochalski, *Monodram Haliny Mikołajskiej*. „Ekran” 1970, nr 42, s. 21.

¹⁸⁶ W. Janowski, *Notatnik telewidza*. „Radio i Telewizja” 1970, nr 43, s. 9.

¹⁸⁷ „Dziewczęta z Nowolipek” laureatem plebiscytu „Tygodnika Kulturalnego” i Towarzystwa Wiedzy Powszechnej. „Tygodnik Kulturalny” 1971, nr 3, s. 1, 10.

¹⁸⁸ (Z. W.) [Z. Wasilewski]. „Radio i Telewizja” 1971, nr 10, s. 3—4.

na najlepsze przedstawienie, najwybitniejszą kreację, najwybitniejszą realizację reżyserską. Tytuł Aktorki Roku 1970 otrzymała Halina Mikołajska za rolę w *Cudzoziemce* oraz *Dużej sali* Van Velde'a. Wykonawczyni głównej roli w spektaklu zrobiła także wielkie wrażenie na autorce powieści. Zapiski w *Fantomach* z dnia premiery świadczą, że spektakl był ogromnym przeżyciem dla pisarki, dla której w pewnym momencie pierwowzór postaci cudzoziemki utożsamiał się z odtwarzającą tę rolę aktorką¹³⁹. Marzeniem Kuncewiczowej było obejrzieć Mikołajską w tej roli na scenie.

Cennych informacji na temat recepcji adaptacji telewizyjnej *Cudzoziemki* dostarcza materiał opracowany przez Beatę Postnikoff z Ośrodka Badań Opinii Publicznej i Studiów Programowych Polskiego Radia i Telewizji¹⁴⁰. Z badań tych wynika, że audytorium spektaklu nie odbiegało od przeciętnej widowni teatru poniedziałkowego. Wywiady przeprowadzono z szesnastoma osobami, z których pięć znało nazwisko Kuncewiczowej (w tym trzy czytały *Cudzoziemkę*, dwie wiedziały, że to współczesna pisarka, dziewięć nie słyszało o niej). Z badań panelowych 80% osób oceniło spektakl pozytywnie, choć zgłaszano też pewne zastrzeżenia. Widzowie oceniali przedstawienie jako trudne ze względu na zbliżony do monodramu charakter. Ci, którzy znali powieść, uważali, że adaptacja ma wiele luk i niedopowiedzeń. Zwolenniczkami przedstawienia były prawie wyłącznie kobiety, mężczyźni uważali, że prezentuje ono „babskie” podejście do życia. Cel przedstawienia określano jako pokazanie pewnych prawd psychologicznych. Większość widzów, jak można wnioskować, uznała Różę za postać wziętą z życia (71% widzów warszawskich i 78% z województwa warszawskiego), ale powody jej cudzoziemskości rozumiano dość powierzchownie. Postępowanie bohaterki na ogół oceniano negatywnie.

Nie wszyscy widzowie zauważyli przemianę wewnętrzną Róży, powodem tego były braki adaptacji, a także niezrozumiałość kwestii w języku niemieckim. 90% widzów oceniło kreację Haliny Mikołajskiej jako bardzo dobrą, poza nią uwagę zwrócił tylko Czesław Wołłejko, grający Adama. Samą inscenizację uważano za mało interesującą, nie trzymającą w napięciu. W podsumowaniu autorka opracowania stwierdzała, że sztuka była trudna i wymagała wstępu, niektórzy jednak widzowie przeżyli ją silnie, identyfikując się nawet z bohaterką. Ta ostatnia uwaga została być może sformułowana na podstawie listu do Haliny Mikołajskiej, cytowanego później w *Fantomach*, którego autorka — przedstawiona tyl-

¹³⁹ Kuncewiczowa, *Fantomy*, s. 251—252.

¹⁴⁰ *Opinie widzów o spektaklu poniedziałkowego teatru telewizyjnego „Cudzoziemka”*. Oprac. B. Postnikoff (1970), s. 11, powiel. Komitet do Spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja”. Ośrodek Badania Opinii Publicznej i Studiów Programowych.

ko jako konduktorka — pisała, że „ta sztuka to zupełnie jak moje życie”.

Inna adaptacja teatralna *Cudzoziemki*, której autorem był mąż pisarki, powstała prawdopodobnie około r. 1970. Jerzy Kuncewicz w późniejszym okresie życia ponownie zainteresował się literaturą (jako młody człowiek publikował utwory prozaiczne w prasie lubelskiej) i napisał kilka sztuk teatralnych¹⁴¹. Wersję sceniczną *Cudzoziemki* ułożył z 5 obrazów, miejscem ich akcji było prowincjonalne miasto rosyjskie, Berlin, Rzym i Warszawa. Wystawić ją zamierzał Tadeusz Byrski¹⁴² w Teatrze Nowym w Łodzi, w którym reżyserował w sezonie 1970/71, jednak nie zdołał tego zamiaru spełnić. Przypuszczalnie tę właśnie przeróbkę przedstawiła pisarka w 1971 r. dyrektorowi Teatru Starego w Krakowie, Janowi P. Gawlikowi. Twierdził on w liście do Kuncewiczowej, że przeczytał sztukę z przyjemnością, ale do realizacji nie może jej zaakceptować

nie tylko z powodów formalnych (adaptacja), ale i merytorycznych; realistyczno-nastrojowa, pełna psychologicznych znaczeń faktura tego utworu zyskałaby pełnię wyrazu na scenie lepiej przystosowanej do poetyki podobnego typu niż nasza scena — bardziej ekspresyjna, bardziej niespokojna¹⁴³.

Około 1974 r. własną adaptację *Cudzoziemki* zaczęła przygotowywać aktorka Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, Anna Lutosławska¹⁴⁴. Do repertuaru Teatru „Miniatura” sztuka weszła w roku 1977. Jak wiemy z korespondencji Anny Lutosławskiej¹⁴⁵ do autorki *Cudzoziemki*, w teatrze uważano, iż adaptacja jest zbyt krótka na samoistne przedstawienie i proponowano dołączenie innej jednoaktówki (*Ulewy* J. Krzysztonia). Śmierć matki nasunęła adaptatorce pomysł włączenia do spektaklu udratyzowanej recytacji *Domu umarłych* Apollinaire’a. Z zachowanego w archiwum Kuncewiczowej brudnopisu listu, zapewne do dyrekcji teatru, wiemy, iż pisarka pozytywnie oceniła adaptację Lutosławskiej, a także pomysł wykorzystania poematu Apollinaire’a w spektaklu. Miała dwie wątpliwości:

Nie jestem tylko pewna, czy cały wieczór tak wysokiego napięcia emocjonalnego jest dla widza do przyjęcia. Poza tym nie umiem się zorientować co do możliwości zawarcia w jednej roli osoby narratora i protagonisty¹⁴⁶.

To ostatnie zastrzeżenie potwierdziło się w recenzjach spektaklu. Premiera odbyła się 14 października 1977, przedstawienie utrzymywało się w programie przez 3 sezony (1977/78, 1978/79, 1979/80), zagrane zostało w sumie 128 razy, zgromadziło 13 453 widzów. Ponadto Teatr „Miniatura” wystąpił ze spektaklem 21 marca 1978 na Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Zawodowych Małych Form w ramach XIII Szczecińskiego

¹⁴¹ J. Kuncewicz, *Biały wróbel i trzy inne sztuki*. Londyn 1974.

¹⁴² J. Koprowski, *Reportaż sentymentalny*. „Odgłosy” 1971, nr 37, s. 3.

¹⁴³ List od J. P. Gawlika z 23 IV 1971, zachowany w archiwum pisarki.

¹⁴⁴ List od A. Lutosławskiej do M. Kuncewiczowej z 10 III 1974.

¹⁴⁵ List od A. Lutosławskiej do M. Kuncewiczowej z 2 VII 1977.

¹⁴⁶ Brudnopis listu M. Kuncewiczowej z 14 VII 1977.

Tygodnia Teatralnego, gdzie otrzymał dwie główne nagrody: Ministerstwa Kultury i Sztuki przyznawaną przez *jury* Festiwalu oraz nagrodę publiczności, a następnie, 24 kwietnia, na Ogólnopolskim Spotkaniu Laureatów Festiwalu Teatrów Małych Form w Bydgoszczy. Wyróżnienie dla spektaklu stanowiło także umieszczenie go w programie XIV Warszawskich Spotkań Teatralnych w grudniu 1978 (*Cudzoziemka* była grana 7 i 8 XII).

Opinie krytyków teatralnych o spektaklu nie były jednomyślne. Pierwsze recenzje ukazały się w gazetach krakowskich. Jerzy Bober¹⁴⁷ napisał o przedstawieniu zrealizowanym przez Lutosławską:

Przesyciła spektakl rapsodycznym ujęciem narracji, wykorzystując osoby powieści — w równej mierze ilustrujące akcję, jak i wypowiadające kwestie oraz opisy sytuacyjne — do roli zwierciadła na poły demonicznej ballady zakończonej poetyckim epilogiem.

Wyżej krytyk cenił adaptację telewizyjną, gdyż, jego zdaniem, u Lutosławskiej postać głównej bohaterki uległa odrealnieniu, co potęgowała scenografia Anny Sekuły. Teatr „Miniatura” zaprezentował „urok artystycznej miniaturki niejednego ludzkiego losu”, podsumował krytyk. Maciej Szybist¹⁴⁸ w „Echu Krakowa” orzekł, że na adaptacji odbiło się ujemnie skomponowanie jej na zasadzie monodramu (pomimo występowania trzech jeszcze osób), tekst ogranicza możliwości aktorskie, „unie-ruchamia, paraliżuje teatralność, zamyka przedstawienie, a otwiera słuchowisko, lekturę, opowiadanie”.

Podstawową różnicę między książką a sceniczną wersją widział w tym, że pierwsza była litościwym sądem, druga „bezlitosną próbą niszczącej spowiedzi”. Wojciech Natanson¹⁴⁹ uważał, iż zredukowanie zasad innych postaci poza Różą zaciemniło bieg akcji, a próba połączenia dialogu z narracją i monologiem wewnętrznym została przeprowadzona niekonsekwentnie. Z kolei Maria Bechczyc-Rudnicka¹⁵⁰ była zdania, że warunkiem adaptacji teatralnej powieści bez uszczerbku dla jej walorów literackich jest posłużenie się środkami odpowiednimi dla monodramu, jak to zrobiła Anna Lutosławska.

Jerzy Bajdor¹⁵¹ chwalił krakowską inscenizację za wycucie klimatu utworu, smak i dyskrecję. W pozytywnej zasadniczo recenzji z przedstawienia Tomasz Raczek przyznawał w „Kulturze”¹⁵², iż „widowisko jest zaskakująco spójne, jednorodne, choć krótkie — niezwykle sugestywne”,

¹⁴⁷ J. Bober, *Miniaturka*. „Gazeta Polska” 1977, nr 241, s. 5.

¹⁴⁸ M. Szybist, *Z teatru*. „Echo Krakowa” 1977, nr 245, s. 2.

¹⁴⁹ W. Natanson, *Warszawskie spotkania teatralne*. „Życie Warszawy” 1978, nr 296, s. 9.

¹⁵⁰ M. Bechczyc-Rudnicka, *Z powodu dwóch „Cudzoziemek”*. „Kamera” 1979, nr 1, s. 12.

¹⁵¹ J. Bajdor, *Początek sezonu. Na krakowskich scenach*. „Trybuna Ludu” 1977, nr 283, s. 6.

¹⁵² T. Raczek, „Cudzoziemka”. „Kultura” 1978, nr 5, s. 14.

ale ponieważ stanowi kompromis między książką a teatrem, jest w nim „jakiś modulowany sentymentalizm, zawierzenie emocjom”. Największe wrażenie zrobiła na nim arcymistrzowska, według jego opinii, chwilami, interpretacja Anny Lutosławskiej. Ogólnie jednak uważał, że powieść zestarzała się. Z powodu tego stwierdzenia Kuncewiczowa zaprotestowała w nadesłanym do redakcji liście¹⁵³. Wysoko ocenił przedstawienie Lutosławskiej Józef Szczawiński¹⁵⁴, pisząc, iż uniknęła „rozejścia się inscenizatora z ideą autorską”, a udało się jej wydobyć „to, co w bohaterach mroczne, tragiczne, a przecież zrozumiałe dla każdego widza”.

Większość recenzentów podkreślała artyzm wykonawczyni roli tytułowej, Bajdor¹⁵⁵ pisał np., że

stworzyła postać wystudiowaną w szczegółach, bogatą psychologicznie, pełną wewnętrzną intensywności i niepokoju, a wolną od minoderii.

Włączenie do spektaklu poematu Apollinaire'a miało swoich zwolenników i przeciwników, pierwsi zwracali uwagę, że wprowadza on do przedstawienia element poetyckości (Bajdor, Frankowska, Raczek)¹⁵⁶, drudzy, że łamie jego spójność (Pleśniarowicz, Bechczyc-Rudnicka)¹⁵⁷.

Nie zyskało takiego uznania i sławy jak inscenizacja krakowska wystawione rok później przedstawienie w Teatrze „Reduta” w Lublinie. Wyreżyserowała je Stefania Domańska na podstawie adaptacji Marii Komorowskiej. Spektakl nie wzbudził zainteresowania krytyki teatralnej. W dzienniku lubelskim zrecenzował go Alojzy L. Gzella¹⁵⁸, skupiając się głównie na grze, odtwarzającej bohaterkę, Marii Szczehówny, o której napisał, że stworzyła interesującą kreację; partnerujący natomiast jej koledzy stanowili, nie bez winy reżysera, tylko tło. Maria Bechczyc-Rudnicka¹⁵⁹ skrytykowała przede wszystkim samą adaptację:

Narracja skierowana do zbyt konkretnych osób w zbyt konkretnym czasie scenicznym pozostaje tu tylko narracją, miast przeistaczać się w przebieg całego życia zaktualizowany przez sam na sam z intensywnymi wspomnieniami. [...] Nie jest to ani monodram, ani pełnowartościowa sztuka kameralna.

Nie miała *Cudzoziemka* szczęścia w kinie. W okresie swego pobytu w Stanach Zjednoczonych Kuncewiczowa próbowała zainteresować po-

¹⁵³ M. Kuncewiczowa, „Cudzoziemka”. „Kultura” 1978, nr 13, s. 15.

¹⁵⁴ J. Szczawiński, „Cudzoziemka” na scenie. „Słowo Powszechne” 1978, nr 283, s. 6.

¹⁵⁵ Zob. Bajdor, *op. cit.*

¹⁵⁶ Bajdor, *op. cit.* — B. Frankowska, „Jako chorągiew na prac ludzkich wieży”. „Teatr” 1978, nr 10, s. 23. — Raczek, *op. cit.*

¹⁵⁷ K. Pleśniarowicz, *Nowości z „Miniatury”*. „Dziennik Polski” 1977, nr 272, s. 4. — Bechczyc-Rudnicka, *op. cit.*

¹⁵⁸ L. Gzella, *Cudzoziemka*. „Kurier Lubelski” 1978, nr 273, s. 4.

¹⁵⁹ Bechczyc-Rudnicka, *op. cit.*

wieścią amerykańskie wytwórnie, ale bez rezultatu¹⁶⁰. Myśleli o przeniesieniu *Cudzoziemki* na ekran Dino De Laurentis¹⁶¹ i polski reżyser Janusz Majewski¹⁶². Najbardziej realnie przedstawiał się plan sfilmowania *Cudzoziemki* przez Andrzeja Wajdę. W roku 1978 reżyser wspomniał¹⁶³, iż chciałby zekranizować dwa utwory z okresu międzywojennego — *Cudzoziemkę* i *Panny z Wilka* Jarosława Iwaszkiewicza. Umowa o nabytcie praw autorskich została podpisana w r. 1979¹⁶⁴, w tymże roku wszedł na ekrany film *Panny z Wilka*, praca nad *Cudzoziemką* stale ulegała zwłoce. Złożyły się na to zapewne różne powody, przede wszystkim lata osiemdziesiąte narzuciły inną tematykę i problemy. Przeszkodę stanowił także fakt, iż reżyser spodziewał się, że sama autorka napisze scenariusz, tymczasem Kuncewiczowa nie miała czasu, aby się tego podjąć. Wajda poszukiwał także dróg aktualizacji powieści, np. przedstawił Kuncewiczowej pomysł (nasunął go może wspomniany list do Kuncewiczowej od pewnej konduktorki napisany po obejrzeniu przez nią spektaklu telewizyjnego), aby akcję umieścić w okresie powojennym, a Różę przenieść do Polski zza Bugu¹⁶⁵. Kuncewiczowa była przeciwna temu projektowi. W wywiadzie z 1982 r. dla tygodnika „Ekran” sprawę zwłoki w realizacji filmu skomentowała następująco:

Odnoszę wrażenie, iż tym, co powstrzymuje Wajdę przed ekranizacją *Cudzoziemki*, jest trudność jej aktualizacji w wymiarze innym niż psychologiczny.

Sama proponowała inne rozwiązanie: odsunięcie na dalszy plan problemów psychologicznych, obcości etnicznej i obyczajowej Róży, a wyeksponowanie zagadnienia posiadającego walor uniwersalizmu — „wyobcowania artysty w środowisku nieczułym na sztukę”¹⁶⁶. Ostatecznie realizacji filmu podjął się w 1985 r. Ryszard Ber, powierzając rolę tytułową Ewie Wiśniewskiej.

Po 50 już niemal latach od chwili wydania *Cudzoziemki*, w których nie przestała budzić zainteresowania ani krytyków, ani czytelników, powieść Kuncewiczowej weszła do kanonu klasyki literatury polskiej, jako wybitne dzieło prozy psychologicznej dwudziestolecia. W tej roli

¹⁶⁰ W archiwum pisarki można odnaleźć ślady rozmów z firmami Metro Goldwyn Mayer i Twentieth Century-Fox Film Corporation.

¹⁶¹ Zob. brulion listu M. Kuncewiczowej do K. Hellmera z 28 IV 1972.

¹⁶² A. Kiewlicz, A. Azarjew, *Spotkanie z Marią Kuncewiczową*. „Mercuriusz Polski. Życie Akademickie” (Londyn) 1963, nr 10/12, s. 7—10.

¹⁶³ Wywiad z A. Wajdą: *Teatralne eksperymenty i filmowe zamierzenia*. „Kurier Polski” 1978, nr 132, s. 3.

¹⁶⁴ Umowa z Zespołem Filmowym X została podpisana 5 III 1979.

¹⁶⁵ Informacja M. Kuncewiczowej w rozmowie z A. Szalagan w październiku 1980.

¹⁶⁶ *Malowanie światłem. Rozmowa z Marią Kuncewiczową*. Rozmawiała A. Horszczak. „Ekran” 1982, nr 2, s. 8.

jest już notowana w encyklopediach literackich (np. niemieckiej *Kindlers Literatur Lexicon*, a ostatnio polskim przewodniku encyklopedycznym *Literatura polska*). Całościowe spojrzenie na dorobek Kuncewiczowej pozwoliło historykom literatury wyodrębnić pewne jego wątki wspólne, jak np. motyw samotności, autobiografizm czy monologiczność jej prozy, które po raz pierwszy z taką wyrazistością wystąpiły w *Cudzoziemce*. Nowe perspektywy jej odczytania stworzyły *Fantomy*, które złączyły, jak chcą niektórzy, twórczość Kuncewiczowej w jedną całość, umożliwiając dostrzeżenie bliskich jej związków z innymi utworami. Zaworska¹⁶⁷ uważała, iż *Cudzoziemka* wraz z *Leśnikiem* i *Fantomami* tworzy narodowy tryptyk, przedstawiający dzieje świadomości trzech pokoleń, według Czermińskiej¹⁶⁸ w sagę rodzinną układa się *Cudzoziemka* z *Leśnikiem* i *Tristanem* 1946, którym *Fantomy* nadają „sens figury polskiego losu”.

Jak dotąd, żadna inna z powieści Kuncewiczowej nie osiągnęła popularności równej *Cudzoziemce*, ku pewnemu może rozczerowaniu pisarki, która nie uważała powieści o Róży za swoje „szczytowe osiągnięcie”¹⁶⁹, a „najwyraźniejszym stosunkiem uczuciowym”¹⁷⁰ obdarzała *Leśnika*. Niezależnie od odczuć samej pisarki jej nazwisko i sława literacka nierozłącznie związała się w świadomości czytelniczej z tym tytułem.

¹⁶⁷ Zob. Zaworska, *op. cit.*, s. 104.

¹⁶⁸ Zob. Czermińska, *op. cit.*

¹⁶⁹ Rozmowa przez ocean z Marią Kuncewiczową. „Przekrój” 1957, nr 657, s. 8.

¹⁷⁰ Sprawa realiów. Rozmowa z Marią Kuncewiczową. Rozmawiał J. Żółciński. „Fakty” 1975, nr 1, s. 7.