

NARRACJA W CUDZOZIEMCE MARII KUNCEWICZOWEJ

Atrakcyjność twórczości Marii Kuncewiczowej utrwaliła się jeszcze w okresie międzywojennym takimi utworami jak: *Przymierze z dzieckiem* (1927), *Twarz mężczyzny* (1928), *Dwa księżycy* (1933) i wreszcie najbardziej znaną i najwybitniejszą tej autorki powieścią pt. *Cudzoziemka* (1936). Ta ostatnia powieść należy także do najwyższych zdobyczy polskiej literatury dwudziestolecia międzywojennego obok takich pozycji jak M. Dąbrowskiej: *Noce i dni*, Z. Nałkowskiej: *Granica*, W. Gombrowicza: *Ferdydurke*, czy B. Schulza: *Sklepy cynamonowe* lub J. Andrzejewskiego: *Ład serca*. Oczywiście wymienione utwory nie wyczerpują listy, którą trzeba by tu przytoczyć, ale też nie chodzi o rejestr nazwisk i tytułów, lecz tylko o wskazanie poziomu artystycznego jednej z powieści autorki *Tristana 1946*. Atrakcyjność M. Kuncewiczowej nie zmalała, o czym świadczy popularność wspomnianego *Tristana*.

Nasuwa się mimo woli pytanie o przyczyny owej atrakcyjności. Pisarka bowiem nie należy do łatwych, a mimo to jest czytana. Odpowiedź tkwi w samym pisarstwie i wskazuje na genezę wysokiego popytu, która ma dwa źródła: treść i artyzm, czyli ważne jest i to c o, i to, jak pisarka komunikuje swoim czytelnikom. W jednej i w drugiej płaszczyźnie Kuncewiczowa stara się być sobą, to znaczy zachowuje indywidualność twórczą, poszukując własnych treści i własnych rozwiązań artystycznych, a jeśli podejmuje stare, znane treści, to dodaje do nich komentarz własny, oryginalny, niekiedy sprzeczny z tradycyjnym wyobrażeniem, jak na przykład w *Przymierzu z dzieckiem* przedstawiła problem odwieczny macierzyństwa. Nasze rozważania i analizy podejmują problem artyzmu powieści psychologicznej, reprezentowanej przez autorkę *Cudzoziemki*, a szczególnie interesującym wydaje się być konstrukcja narracji u tej pisarki ze szczególnym uwzględnieniem powieści o Róży.

Narrator w powieściach Marii Kuncewiczowej przekazuje prawdy innych ludzi i o innych ludziach. Konsekwencją owych szczególnych zainteresowań opowiadacza człowiekiem jest takie skupienie uwagi na życiu bohaterów, iż często zostają oni jak gdyby wyłączeni z nurtu zdarzeń historycznych. Fabuła powieści składa się z różnego tworzywa. Może to być plotka, anegdota, wspomnienie bohatera. Wspomnienia jednak dominują ilościowo i jakościowo nad całością fabuły, bowiem przez nie narrator ujawnia motywy działalności bohatera, odsłania jego psychikę wskazując na formanty, które ją w przeszłości kształtowały. Materiał fabularny funkcjonuje jako komentarz do psychiki i charakteru człowieka, interpretuje czyny wyjaśniając ich motywy.

Rola narratora w powieściach Marii Kuncewiczowej sprowadza się do zabiegów reżyserskich, polegających na przygotowaniu materiału, na wyselek-

cjonowaniu zdarzeń i wybraniu tylko istotnych. Narrator wykazuje zawsze wiele taktu, zrozumienia wobec ludzkich słabości i dlatego unika sądów oceniających działalność i zachowanie bohaterów, a jeśli nawet to robi, to tylko subiektywnie, na własny rachunek. W tym kryje się mądrość tego opowiadacza.

Narrator skupia swoją uwagę nie na samych zdarzeniach, aby je ocenić, ale przede wszystkim na tym, aby przedstawić zdarzenia sugestywnie i w ten sposób delikatnie podsunąć czytelnikowi własne widzenie rzeczy i świata. Do tego potrzeba wiele subtelności i znajomości życia.

Ten schemat narracyjny zarysował się już w pierwszej książce, zawierającej dużo artystycznej improwizacji, z której sama pisarka nie zdawała sobie sprawy w momencie tworzenia. W *Przymierzu z dzieckiem* proces kreowania świata przedstawionego jest instynktowny, nie wynika z pełnej świadomości w doborze środków podawczych, gdyż, jak stwierdza sama autorka, „kiedy zaczynałam pisać, czyniłam to w sposób odruchowy, barbarzyński, żywiołowy”¹. Dlatego też zarówno *Przymierze z dzieckiem* jak i *Twarz mężczyzny* trzeba traktować jako próbę sił, wprawki stylistyczne. Język tych utworów oddziałuje przede wszystkim na wyobraźnię, narzucając jej barwy, dźwięki, kształty, temperaturę. Podstawowym środkiem stylistycznym jest w opisach metafora i porównanie. Narrator dba o to, aby zawsze wskazać punkt odniesienia w świecie przyrody dla wszelkich wynurzeń subiektywnych, aby sprawdzić niejako autentyczność wrażenia, a równocześnie przekonać czytelnika, że wrażenie było prawdziwe.

Relacje z przebiegu wydarzeń obiektywnych często wymieniają się ze strumieniem świadomości, który opowiadacz usiłuje pochwycić *in statu nascendi*. Więc nie rekonstrukcje, lecz autentyczne obrazy pamięci dynamicznej, przez którą przepływają niezliczone i różnorodne wspomnienia, są celem opowiadacza i przedmiotem opisu. Narrator bardzo często schodzi ze sceny, kryje się za postacie bohaterów, których relacje nakładają się na siebie.

O pełnej świadomości artystycznej i zamiarze literackim można mówić dopiero przy *Dwu księżycach*, gdzie wyraźnie zarysowuje się logiczna konstrukcja i troska o właściwe środki komunikowania czytelnikowi historii ludzkich i kondycji ich bytu. Dwa nurty zdarzeń — wewnętrznych i zewnętrznych — wzajemnie się motywują. Spojenia między nimi są raczej niewidoczne, poza pierwszym opowiadaniem tytułowym. W miarę zanikania wyraźnego podziału wzrasta odczucie estetycznej, logicznej całości.

Świat przedstawiony w *Dwu księżycach* składa się z elementów wielorakich i jako całość podlega eksploracjom biologiczno-psychologicznym. Wszystkie elementy składowe ustawione są na jednym planie, dlatego ostrość widzenia ludzi i przyrody jest jednakowa. W układzie paralelnym tej książki zachowana została zasada równorzędności, stąd grupy występujące jako elementy kompozycyjne, stanowią jeden plan, chociaż ich oboczność przechodzi często w „krzyżujący układ kompozycyjny”² przez przecinanie się niekiedy nawet wielokrotnie, linii biograficznych bohaterów obu ciągów fabularnych.

¹ A. Galis: *W mieście pod dwoma księżycami*. «Tygodnik Ilustrowany» 1933, 24. (Rozmowa z M. Kuncewiczową).

² Krzyżujący układ kompozycyjny — taki układ, w którym linie związanych ze sobą całości treściowych przecinałyby się w rzucie graficznym, S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze t. I*, s. 439, Warszawa 1953.

Tak przecinają się w pewnym punkcie, a nawet w kilku punktach, losy mecenasa (*Sztuka miłosna*) i Szulima. Postacią najczęściej pojawiającą się w opowiadaniach jest Paweł (*Wyspa, Dziwna Rachel, Turban i dzika*).

Narrator, snujący swoje historie o ludziach z miasteczka, jest czujny na wszelkie odmiany sytuacji i w zależności od nich zmienia swoją pozycję.

W *Cudzoziemce* opowiadacz usytuowany jest w sposób szczególny, ze względu na charakter zdarzeń fabularnych oraz na ich układ w toku całego opowiadania; jest też szczególny ze względu na jego wiedzę, na opowiadany temat *ex post*.

Świat przedstawiony w powieści Kuncewiczowej jest dany w całości, bez możliwości jakichkolwiek modyfikacji i amplifikacji. Ta okoliczność stwarza dystans między narratorem a światem przedstawionym. Dystans poznawczy pozostaje zasadniczo jednolity, gdyż rzeczywistość przedstawiona nie poddaje się żadnej ingerencji opowiadacza, któremu pozostała swoboda w doborze i selekcji materiału zdarzeniowego.

Interwencja narratora w procesie dobieierania faktów i nadawania im różnych wartości przez automatyczne hierarchizowanie oraz gradacje, których konsekwencją jest stosowanie odpowiednich środków podawczych, sugeruje wnioski, że narrator pełni funkcję osoby integrującej świat przedstawiony, a także pełni rolę reżysera, który wyznacza miejsca osobom dramatu, czuwa nad kolejnością obrazów i sytuacji, ale sugestywność gry aktorskiej już od niego nie zależy. Scena nigdy nie jest pusta. Zawsze pozostaje na niej bohaterka, rozwijająca swoje wewnętrzne zwidzenia i halucynacje. W momentach samotności Róży narrator kryje się za jej postać, składając obowiązek informowania założonego czytelnika o treści przeżyć bohatera na niego samego. Teatralizacja fabuły powieściowej obejmuje przede wszystkim postać główną, której każdy gest może stanowić sygnał — często stanowi — wewnętrzny niepokój, lub też określać postawę wobec rzeczywistości zakłócającej tok kontemplacji podmiotu. Sytuację narratora jako reżysera w układaniu perypetii życiowych Róży ułatwia fakt, że wszystkie gesty i słowa, sytuacje i zdarzenia są duplikatami oryginalnych i autentycznych odruchów bohaterki. Pozycja opowiadacza znajdującego się poza obrębem właściwej akcji, daje mu szansę zachowania dystansu wobec opowiadanych zdarzeń, potęguje obiektywizm narracji, który byłby raczej wątpliwy przy wprowadzeniu opowiadającego biorącego udział w zdarzeniach na tych samych prawach, co bohaterowie.

Narrator zdradza się ze swoją wiedzą o bohaterce, relacjonując na przykład spotkanie Róży z Sabiną — służącą Marty — gdy z zachowania kucharki wyciąga wniosek, którego przesłanki tkwią w dawnych, czytelnikowi jeszcze nieznanach sprawach między tymi dwoma kobietami. Z zachowania Saby

widać było, że respekt, że nerwowy strach nie mogą zagłuszyć w niej starych uraz, a także chronicznej potrzeby protestu przeciwko charakterowi przybyłej³.

Wiedza narratora sięga więc niesłuchanie daleko w przeszłość bohaterki, lecz nie ogranicza się tylko do jej wewnętrznej struktury i mechanizmów psychiki, obejmuje bowiem również układ stosunków interpersonalnych, jako konsekwencję danego modelu psychicznego. Zasygnalizowany został też

³ M. Kuncewiczowa: *Cudzoziemka*, «Czytelnik» 1957, s. 7. Wszystkie cytaty z tego wydania, strony w nawiasach.

problem główny, który narratora najbardziej frapuje — charakter przybyłej — i jemu podporządkowuje wszystkie elementy przedstawionej rzeczywistości.

Świat przedstawiony w *Cudzoziemce* dotyczy psychiki Róży i plan główny, na którym rozwijają się konflikty, jest płaszczyzną doznań wewnętrznych kobiety. Empiryczna sprawdzalność poszczególnych faktów jest więc ograniczona do relacji czy informacji o tym, co dzieje się wewnątrz postaci, w jej psychice, tylko na podstawie przejawów zewnętrznych — gestów, mimiki, słów. Narrator korzysta z różnych sposobów docierania do psychiki bohaterki, poczynając od informacji o tym, jak układają się w danym momencie mięśnie jej twarzy, aż do zrezygnowania z wyraźnej pozycji własnej na rzecz przedmiotu, aby przez zastosowanie mowy pozornie zależnej lub monologu wewnętrznego zyskać na autentyczności i ekspresji.

Opowiadacz rejestruje zachowanie się bohaterki z uwagą i bystrością obserwacyjną, która zresztą jest konsekwencją świadomości opowiadacza o ważności wszystkich przejawów życia Róży, i zewnętrznych i wewnętrznych.

Model narracyjny w *Cudzoziemce* jest zdeterminowany pełnią wiedzy opowiadacza o postaci, której charakter w momencie opowiadania jest dany i nie może już podlegać żadnym zmianom rozwojowym. Stąd twierdzenie na początku powieści o proteście Sabiny przeciwko charakterowi przybyłej są w świadomości opowiadającego umotywowane, chociaż czytelnik znajdzie do nich przesłanki dopiero w retrospektywnych ewokacjach.

Rola narratora ogranicza się w *Cudzoziemce* do odtworzenia przebiegu już dokonanych zdarzeń, zamkniętych i zapadających coraz bardziej w przeszłość. Wypadki rozwijające akcję służą do osłaniania natury bohaterki przez zdejmowanie kolejnych masek⁴, stąd nazwa: figura reżyserska — jak to określił Wilhelm Dibelius⁵ — gdyż „dzierży w swej dłoni wszystkie nici, sama przy tym zostaje niewidoczna”. Zabiegi narratora wokół segregacji posiadanego materiału, aby eksponować z niego to, co by w sposób odpowiedni uwypukliło istotne cechy psychiki bohaterki z jednej strony, z drugiej zaś stanowiło najprawdziwszą motywację jego czynów i zachowań wobec świata, zmuszają do ciągłej zmiany stanowiska wobec przedmiotu. Wydarzenia fabularne toczą się w różnych dystansach. Powracanie tych samych motywów, przerywanie ich — to następstwo różnego do nich stosunku.

Zmienność stanowisk narratorskich jest umotywowana nie tylko na płaszczyźnie stosunku do przedstawionej rzeczywistości, lecz również na płaszczyźnie czasu dzielącego narratora w momencie opowiadania od ewokowanego zdarzenia. W tym układzie materiału na przestrzeni długiego odcinka czasowego zaznacza się niwelacja granic między człowiekiem a rzeczywistością obiektywną, chociaż w przypadku Róży rozdział ten raczej się pogłębia na skutek opozycyjnego stanowiska bohaterki wobec świata ontycznego. Izolacja utrzymywana nieustannie między rzeczywistością obiektywną i subiektywną, eliminuje wszelkie kontakty naturalne bohaterki z otoczeniem, gdyż tylko w ten sposób można zapobiec konfliktom. Narrator spełnia więc dodatkowo rolę mediatora, który łagodzi ostrość reakcji, dopuszczając tylko do tych nieuniknionych.

⁴ R. Garaudy: *Droga Aragona. Od nadrealizmu do rzeczywistości*. Warszawa 1965, s. 329.

⁵ W. Dibelius: *Morfologia powieści*. Warszawa 1937, s. 17.

W konsekwencji takiego stanowiska między dwoma rzeczywistościami — obiektywną i subiektywną — pojawia się wielość form podawczych, w których informacja spełnia tylko funkcję uzupełniania brakujących elementów biografii bohaterki i charakteryzuje się wyraźnym zaznaczeniem w przybliżeniu przestrzeni czasowej między momentem zdarzenia i opowiadania. W powieści są to zwroty tego typu: „za lat dzieciństwa; Później w dobrych kilka lat... Szły lata dobrego zdrowia... Miesiąc temu... Nawet później w Petersburgu. Przeszło czterdzieści lat już Adam to wiedział”.

Tak rozpoczyna narrator informacje o zdarzeniach będących uzupełnieniem fabuły, przedstawionej jako pewne marginesowe uwagi, które ujmują sprawy syntetycznie w postaci wniosków, odbierając im funkcję autonomiczną w kompozycji. W zabiegu tym przejawia się wysoki kunszt narratorski i narracyjny, bowiem informacje takie funkcjonują jako przejścia do innych tematów, a także kondensują akcję unikając dłużyżn i monotonii.

Stefania Skwarczyńska stwierdza, iż „nadmiar informacji odbiera epice charakter żywej obrazowości”⁶. Narrator w *Cudzoziemce* długie i czyste informacje przeplata przytoczeniami, mową pozornie zależną, czy też monologiem wewnętrznym. Uchyła się w ten sposób od odpowiedzialności osobistej za podawane treści, ale także usamodzielnia postacie. Owe przejścia od informacji opowiadacza do mowy pozornie zależnej są niesłychanie płynne i właściwie trudne do wyznaczenia. Narrator mówi niby od siebie, a w rzeczywistości cytuje treść wewnętrzną postaci bez osobistego zaangażowania się⁷. Dla Róży przedmiot czy świat przedmiotów materialnych, stanowi odskocznnię do snucia myśli, które otrzymują kształt monologu zamkniętego w ramach narratorskich spostrzeżeń.

Inwencja narratora w konstruowaniu informacji jest niemal nieograniczona, zwłaszcza gdy chodzi o przechodzenie od motywu do motywu. Informacja może zamknąć wydarzenia długiego okresu czasu, wiele nazwisk i spraw z nimi związanych. Wtedy dokonuje się maksymalna intensyfikacja toku fabularnego, ograniczona do rejestracji faktów ułożonych niekoniecznie w porządku chronologicznym, lecz w kolejności dowolnej, w jakiej wyłaniają się z pamięci. Szybkie tempo zmieniania zdarzeń wypełniających czas fabularny daje efekt zintensyfikowanego życia.

Charakterystyczne jest pod tym względem wspomnienie Władysia z dzieciństwa, ułożone w strumień świadomości zrekonstruowany:

Nie wiadomo, która to była godzina, kiedy Władys naraz otworzył oczy i poczuł, że jego dłonie uwięzione są w czyichś gorących dłoniach. Mrugnął kilkakroć, rozeznał, że twarz matki — także gorąca — chyli się tuż nad jego twarzą. Zmartwiał. Popołudniowe ekscesy w sypialni, bliny na noc ugniatane brudnymi rękami — cała góra nie wiedzieć czemu tak radosnych grzechów zajaśniała mu we wspomnieniu; przygnębiony bał się poruszyć. A oczy Róży badały i badały z tak bliska... Władysia gniew ogarnął. Więc matka przychodzi w nocy urągać grzesznemu, kiedy wszystko złe już się stało i niczego cofnąć nie można... A czemuż chodzi we dnie, czemu pozwala, by zło kusiło małe dzieci — czemu ich nie pilnuje? Z niechęcią odwrócił głowę (s. 68).

⁶ S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa 1953, t. I, s. 351.

⁷ D. Hopensztand: *Mowa pozornie zależna w kontekście Czarnych skrzydeł* [w:] *Stylistyka teoretyczna w Polsce*. Warszawa 1946, s. 199—330.

Dokonała się tu interpolacja myśli. Przeplatanie dwu ciągów myślowych wyraża ruchliwość stanowiska narratora, gdyż zarówno rzeczowa, logiczna informacja o zachowaniu się Władysia, o jego ruchach i reakcjach czysto zewnętrznych jest wynikiem chłodnej obserwacji, jak i uwagi o reakcjach psychicznych, mimo że ukazane w formie mowy pozornie zależnej, są tylko odtworzeniem stanu duszy dziecka z pozycji człowieka dorosłego, pochodzą od narratora. Bowiem opowiadacz w powieści Kuncewiczowej nie jest kreatorem stanów psychicznych bohaterów, lecz ich odtwórcą, wiernym ewokatorem.

W takim ujmowaniu przedmiotu ujawnia się tendencja do redukcji świata obiektywnego na rzecz subiektywnych doznań człowieka, przez zawężanie perspektyw i granic obserwacji do jednego bohatera i co najwyżej do dwójki kształtowania wypowiedzi: jako odnarratorskiej informacji i jako monologu postaci. Wtedy opowiadacz mówi z perspektywy postaci, mówi w jej imieniu, sam niknie w opowiadaniu, chociaż jest w nim ciągle obecny⁸, zwłaszcza gdy jest figurą reżyserską.

Ten typ mowy pozornie zależnej Dawid Hopensztand nazwał odmianą odśrodkową — to znaczy taką, która „całkiem jeszcze tkwiąc w aurze postaci, wyłania się z niej w kierunku auktoryzacji, ma to do siebie, że autor wnosi od siebie oratio obliqua, hebel, tj. pewną poprawność składniową i — częściowo — leksykalną, wreszcie, nieobowiązujące i niekonsekwentne, lecz sporadyczne marginalia interpretacyjne”⁹.

Inny wariant konstrukcyjny informacji odnarratorskiej polega na przytoczeniu słów lub całych zdań, opatrzonych nawet cudzysłowem, co ma wskazywać na autentyczność:

Kiedy natomiast długi, gęsty, niechlujny deszcz padał, kiedy żebrak w czeladnej babki Anastazji bił wszy na kudłatym kaftanie, kiedy pachniało nieswieżym masłem; kiedy ojciec mówił do matki:

„Mierzawka: ja dobrze widział w klubie, jakie u was ze sztabkapitanem Bo-rejkinem szli sztuki pod stołem. Nad stołem buzia i rączki, i karty, a pod stołem — pfuj, ta suczka z przeciwka i to u niej wstydu gdzie! więcej”
— wtedy Róża czuła się szkaradna, przepadała po kątach, rzucała na wszystkich pełne winy spojrzenia, za skarby świata nie zerknęłaby w lustro (s. 13).

Wyraźne przesilenie się różnych form podawczych w obrębie jednego epizodu sprowadza wypowiedź do formy dramatycznej przez skontaminowanie i interpolację tekstu relacjonującego z monologiem, a także przez wzrost napięcia uczuciowego sytuacji konfliktowej. Spotykają się w przytoczonym tekście dwie formy podawcze: relacja i przytoczenie o charakterze monologicznym — skutkiem tego dynamizuje się ekspresja tworzywa. Narracja *Cudzoziemki* przez tę różnorodność form podawczych i ich kontaminację odznacza się specjalnym piętnem indywidualnych środków wyrazu¹⁰.

Syntezy fabularne dokonywają się w powieści na zasadzie reprezentacji szeregu zdarzeń jednorodnych przez opis faktu skupiającego w sobie cechy charakterystyczne wszystkich pojedynczych i ukazanie go jako jednostkowego, chociaż okoliczności i kontekst wypowiedzenia świadczą przeciwko takiemu pojmowaniu zdarzenia przedstawionego.

⁸ W. Kayser: *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej*. «Przegląd Humanistyczny» 1960, z. 1, s. 61—89.

⁹ D. Hopensztand: jw.

¹⁰ S. Skwarczyńska: jw., s. 384.

W pogodne wieczory ktoś chodził naprzeciwko okna po chodniku ulicy Mazowieckiej. [...] Stała nieraz długo, firanki drżały, płomień świecy kładł się pod westchnieniami... (s. 18).

Zdania te wplecione w opis zdarzenia wskazują na jego wielokrotność i beczasowość dziania się zrelacjonowanych faktów, ponieważ zdarzało się to nie jeden raz, aż doszło do jednego faktu — przejażdżki kareta.

Konstruowanie toku narracyjnego jest nastawione wyraźnie na zwięzłość i intensyfikację zdarzeń, na podniesienie stopnia ekspresji oraz wzrost impresyjnego napięcia u założonego czytelnika w toku percepcyjnym całości dzieła. Uwaga narratora zdaje się być skierowana przede wszystkim na wyszukiwanie takich momentów w życiu bohaterki, które mogłyby się stać odskocznią w jeszcze głębszą przeszłość, lub też zdolne były poruszyć łańcuch skojarzeniowy wspomnień, powiązanych zupełnie przypadkowo ze sobą w dowolnych następstwach czasowych i logicznych. Dlatego też w powieści zarysowuje się kilka płaszczyzn czasowych. Zdanie:

ogromnie lubiła śpiewać, wiecznie zlorzeczyła ciotce Luizie za skrzypce

— jest takim właśnie rezonatorem wspomnień, które raz poruszone, płyną wartkim strumieniem zagarniając po drodze wszystko, co się z pamięci wynurzy: prezentację ciotki, sprawczynię całego nieszczęścia (s. 33), sytuację przed wyjazdem z Taganrogu i wreszcie osobisty, na wskroś liryczny tok wspomnień rozpoczynających się zdaniem:

Skrzypce to początek całego mojego nieszczęścia — mawiała później Róża. — Cóż za głupia śmiałość!

Refleksja wspomnieniowa prowadzi do lirycznego stwierdzenia o charakterze autycznym, masochistycznym:

Ach, co oni ze mnie zrobili, co zrobili! A głos zawsze miałam jak złoto. (s. 34—35).

Jest to również liryczny komentarz do charakteru Róży, oparty na pierwszych konfliktowych przeżyciach. Aby wzrosło prawdopodobieństwo motywacji, narracja pozoruje autoanalizę bohaterki, inspirowaną przez opowiadacza tak dyskretnie, iż jego relację o tym, jak i co było przed przyjazdem Róży do Warszawy, przyjmujemy jako jej własną relację. Wyraźny jest również intelektualny cel wypowiedzi, tkwiący w powiązaniu najdawniejszych przeżyć z późniejszym stanem psychiki panny Żabczyńskiej w szereg przyczynowo-skutkowy.

Obrazy świata przedstawionego w *Cudzoziemce* są sfunkcjonalizowane jako wykładniki konfliktów wewnętrznych człowieka i dlatego narrator unika wszelkich interpretacji, za które odpowiedzialność spadałaby wyłącznie na niego. Broni się przed tym dopuszczając do głosu postaci bohaterów powieściowych. Ponieważ konstrukcja narracji w założeniu artystycznym ma doprowadzić do ukazania indywidualności bohaterki, której w powieści wszystko jest podporządkowane, dopuszczając do głosu bohaterów drugoplanowych, narrator nie tylko nie bierze na siebie odpowiedzialności moralnej, ale zyskuje jeszcze dodatkowy efekt: wieloaspektowe ujęcie postaci. Afirmacja oraz tożsamość pewnych spostrzeżeń, powtarzających się w kilku procesach poznawczych, eliminuje prawdopodobieństwo fałszów i pomyłek, a potęguje autentyczność i prawdopodobieństwo życiowe opisywanego przedmiotu.

Bohaterka powieści Kuncewiczowej pozostaje w nieustannej opozycji do świata obiektywnego a zwłaszcza do innych ludzi. Zwierza się synowi ze swoich pragnień, aby „inny świat już nie wydawał się ludzki” (s. 79), a komentarz narratora o jej stosunku do dzieł sztuki jest jednoznaczny. Powiada:

widocznie nie wierzyła, że sprawcami dzieł ludzkich są ludzie. Widocznie uważała ludzi za nic nie znaczące, bezduszne narzędzia sił, bo ani cienia życzliwości nie żywiła do istot, których praca napawała ją dumą (s. 74—75).

Podobne wypowiedzi odnarratorskie są w tekście na prawach reguły filozoficznej czy moralnej, przeniesionych z rzeczywistości pozaliterackiej do kontekstu fabularnego i postawionych jako wniosek wysnuty z perypetii bohaterki. W rzeczywistości nie jest to przypadek uprawniający do wnioskania, lecz tylko argument potwierdzający prawo obiektywnie istniejące. Zdanie ostatecznie: „bo ani cienia życzliwości nie żywiła do istot, których praca napawała ją dumą” pełni w narracji funkcję rekapitulacyjną, podsumowującą pewne doświadczenia bohaterów. Takie zdania są zawsze pointą jakiegoś fragmentu, nigdy natomiast nie wyprzedzają narracji o przebiegu zdarzeń. Prawda o ludziach nieżyczliwych dla twórców dzieł, choć podziwiających ich płody, stwarza rację bytu i usprawiedliwia w jakimś sensie postawę Róży.

Zdania aforystyczne należą do innej nieco rejestracji fabularnej niż ta, o przypadkach bohaterów. Łącznikiem jest tutaj spójnik „bo”, „gdyż” i im podobne. Sygnalizują one wyraźnie ich zależność i punkt odniesienia. Są one definicjami „prawd potwierdzonych przez okoliczności fabularne, a nie prawd — jak można by sądzić — odkrywanych wśród tych okoliczności”¹¹.

Bohaterka Kuncewiczowej nie aprobuje świata w jego zastanej formie, nawet go nie toleruje — tolerancja jest wyrazem obojętności — lecz nienawidzi, jest wrogo nastawiona na wszelkie przejawy zewnętrznosci i na recepcję stanów uwarunkowanych relacją: świat-człowiek, jednostka-powszechność, środowisko, otoczenie. Na wydobywanie kontrastu, nierzadko występującego u Róży w formie ostrego konfliktu, nastawiona jest cała konstrukcja narracji, układająca wydarzenia fabularne w stosunkach alternatywnych: *n e g a c j a - a f i r m a c j a*. Taka sytuacja narracyjna, narzucona przez strukturę psychiki bohaterki, domaga się od opowiadacza podwójnej wiedzy moralnej w zakresie praw obiektywnych społeczeństwa oraz w zakresie psychicznego nastawienia jednostki na ich akceptację lub zaprzeczenie.

W sytuacjach konfliktowych narrator zachowuje się neutralnie i lojalnie sygnalizuje miejsca najbardziej niebezpieczne w kontaktach jednostki ze światem. Podkreśla nawet stopień świadomości bohatera na temat obiektywnego kanonu stosunków interpersonalnych, kiedy stwierdza na przykład, że Róża

Zdawała sobie sprawę z proporcji ludzkich spraw. Z tego, że jeden człowiek nie może przesłonić sobą świata, ani świata czy narodu reprezentować; a także, że zemsta niczego nie uleczy, że jest zadaniem śmiesznym, bo winowajca zawsze pozostaje nieznanym (podkr. moje — S. Ż.), mściciel zaś ostrze kary sam przeciw sobie obraca. Róża to wiedziała — nieżyczliwe podboje, złośliwe romanse nie dawały jej nadziei na poprawę losu. Róża to wiedziała — ale czuła inaczej (s. 23).

¹¹ J. Sławiński: *Pozycja narratora w Nocach i dniach Marii Dąbrowskiej*. [w:] *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*. Warszawa 1963, s. 84—85.

Prawa pozaindywidualne, przytaczane ze świata pozaliterackiego przez narratora, wskazują na osadzenie jednostki w świecie konkretnych faktów, zdarzeń i ludzi. Uwypuklają się jednocześnie różnice indywidualności bohaterki od świata obiektywnego. Bowiem konstrukcja losu Róży jest przedstawiona jako studium namiętności, choroby psychicznej, z pominięciem analizy grupy społecznej¹². Stąd też pełną motywację czynów Róży stara się osiągnąć narrator przez eksplorację jej psychiki i w obrębie kategorii psychiczno-moralnych. Charakter tej kobiety ujawnia się przez zdejmowanie masek w kontaktach towarzyskich i rodzinnych, bez wymiaru historycznego. Analiza ma na celu dotarcie do genezy ludzkich reakcji; sytuacje, w których ujawniają się podstawowe, statyczne cechy charakteru, występują jako uplastyczniające plan wewnętrzny, psychiczny. Bowiem „zbiorowe wydarzenie wydobywa z jednostki jej głęboką wibrację”¹³.

Klasyfikacja samego narratora ze względu na jego stosunek do rzeczywistości przedstawionej nie jest w wypadku Kuncewiczowej prosta, bo nie może wypaść jednoznacznie. Narrator ma bowiem kilka nakładających się na siebie cech, z których każda może być jakością odrębnego typu opowiadacza. Przede wszystkim jest to narrator z perspektywą wielopostaciową, ponieważ jego punkt obserwacyjny w toku fabularnych zdarzeń przesuwa się kolejno przez świadomość kilku postaci, w miarę możliwości zachowuje się neutralnie, przyjmując na siebie obowiązki tylko rejestratora. Jego wiedza wydaje się pozornie ograniczona przez temat utworu, chociaż posiłkuje się znajomością spraw spoza linii tematycznej, z marginesów i peryferii fabularnych¹⁴.

W twórczości Marii Kuncewiczowej, zwłaszcza zaś w *Cudzoziemce*, występuje podwójna kategoria czynności duchowych. Angażuje ona z jednej strony w proces twórczy grupę wyobraźniowo-uczuciową, z drugiej zaś intelektualną. Konsekwencje tej dychotomii pierwiastków duchowych są odczuwalne przez odbiorcę jej książek. Wiąże się ona ściśle z przeżyciami estetycznymi, jako wynikiem obserwacji świata przedstawionego, zarówno obiektywnego jak i subiektywnego. Oba te światy podlegają jednakowym zabiegom w procesie narracyjnym. Z jednej strony specyficzny idiografizm, podkreślający wyłączność zjawiska (wyłączność i niepowtarzalność indywidualności bohaterki) i na podstawie oglądu tegoż świata inklinacje do monotetycznych uogólnień. W zakresie sytuacji w świecie ontycznym postawa narratora jest kreacjonistyczna, uwarunkowana funkcjonalnością sytuacji wobec świata psychiki i interpretacyjnym nastawieniem wobec faktów psychicznych.

Zakres stosowanych w powieści odmian różnych środków podawczych, funkcjonuje celowo na płaszczyźnie stylistyki, jako zabieg przeciwko monotonii narracji, oraz na płaszczyźnie interpretacji, jako forma kształtująca się pod naciskiem sił psychicznych postaci bohaterki i pośrednio ją charakteryzująca.

Opowiadacz chętnie korzysta z formy relacji unaoczniającej, jako najbardziej adekwatnej przy odtwarzaniu wydarzeń ewokowanych z przeszłości, ukierunkowanej na ich uplastycznienie. W *Cudzoziemce* te relacje mają charakter odrębnych, samodzielnych scenek, w których zawarta została nie

¹² H. Markiewicz: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965, s. 242.

¹³ R. Garaudy: jw., s. 311.

¹⁴ Typologię narratora podał H. Markiewicz w książce cytowanej: *Główne problemy wiedzy o literaturze*.

tylko informacja o zdarzeniach, ale dokonała się w nich reifikacja łącznie z ludźmi, gestami i słowami, z treścią ich doraźnych przeżyć. Dynamiczność ciągu zdarzeniowego i ekspansywność, a niekiedy wprost agresywność bohaterów wobec świata, nabierają tu cech aktualnej współczesności. Formalny kształt relacji unaoczniającej, chętnie stosowany przez narratora *Cudzoziemki*, sprowadza się do opowiadania przeinterpolowanego dialogiem. Przykładem wykorzystania dialogu, jako środka ekspresji literackiej, charakterystyki postaci oraz uwypuklenia relacji między bohaterką a innymi ludźmi, jest rozdział IV powieści, zbudowany na przemianach z opowiadania, dialogu, przytoczeń mowy pozornie zależnej, która momentami przechodzi w monolog wewnętrzny. Zastosowano i wykorzystano w konstrukcji rozdziału kategorie strukturalne dramatu. Zarysowują się bardzo wyraźnie odrębne sceny, spójne ze sobą jednością miejsca, czasu i osobami Róży i Adama. Początek stanowi *furia* Róży, która monologuje mimo obecności męża i nie dopuszcza go do słowa. Wzrasta podniecenie uczuciowe, osiągając w tej scenie punkt kulminacyjny w słowach zarzucających Adamowi umyślne spowodowanie śmierci syna —

Umyślnie; tak, bo ja świata za tym Kaziem nie widziałam wtenczas. Umyślnie! (s. 52).

Uwaga o zachowaniu się Adama jest wskazówką reżyserską, podkreślającą jego zewnętrzny wygląd: „bładość, zimny jak zdeptyany śnieg. Tylko oczy wysadzone z orbit — czerwone i palące”. Podkreślenie oczu jest o tyle ważne, że nimi posługiwał się skutecznie w spotkaniach z żoną:

Oczami dzielił Różę. Pędził ją przed sobą — cofała się tyłem do ściany, z dolną szczęką obnażoną w nierozumnym uśmiechu.
— Milcz! Przestań! — charczał. — Bo zabiję.

To jest początek drugiej sceny, w której nie dialog wyraża poziom napiętności zagłuszającej słowa, lecz informacje reżysera o wyglądzie obojga partnerów z eksponowaniem Adama przed Różę, ostatkiem sił zachęcającej męża do czynu:

To zabij! Ach, i owszem, zabij.. Może właśnie należy dzisiaj mnie zabić! — zaczerpnęła tchu. — Tyle lat mordowałeś, nie potrafiłeś zamordować, może dzisiaj się uda!

Narrator kończy swoje uwagi zdaniem:

Potrząsnął siwą Różą z zapamiętaniem, z radosną srogością jak nareszcie odkrytym wrogiem.

Adam w pasji powie tylko: „— Ty, ty...” i to wystarczy do wyrażenia całego podniecenia emocjonalnego, całej pasji. W takiej pasji mógł zamordować i nawet sąd brałby pod uwagę owo podniecenie jako okoliczność łagodzącą.

Moment najwyższego zapamiętania bohaterów wydaje się wieść już nieuniknienie do katastrofy, jako kulminacji tej sceny. Konstatuje to lojalny i uważny obserwator zajścia, narrator, któremu wydaje się, że „nic już chyba nie mogło się zdarzyć między tymi dwojgiem — tylko śmierć”.

Sytuacja zmienia się jednak błyskawicznie w innym zupełnie kierunku przez dwa słowa Róży: „Mnie słabo...”

Adam „na wieki już rozbrojony” zmienia się natychmiast. Opada z niego podniecenie i złość, a na ich miejsce pojawia się czułość i troskliwość o zdrowie żony. Finał zamykają słowa ciągle jeszcze zaskoczony Róży: „Chciałeś mnie zabić... No, no!”

Dzwonek przy drzwiach jest początkiem nowej sceny z udziałem wnuczka — Zbyszka.

Korzystanie ze strukturalnych kategorii dramatu i stosowanie w konstrukcji pewnych całości wchodzących w skład powieści, zostało wsparte elementami napięć emocjonalnych, wyostreniem konfliktów i bardzo żywą akcją. Narratorska relacja o stanach uczuciowych występujących postaci jest dokładna ale powierzchowna, dotyczy bowiem wyłącznie wyglądnów zewnętrznych. Owa rezygnacja z introspektywnej analizy psychiki wyjaśnia się w obrębie psychologii behawiorystycznej, poszukującej prawidłowych związków między podnietami a reakcjami organizmu¹⁵.

Ekspresja słowa wykorzystana została w dialogu, monologu i tekście pobocznym, pochodzącym od opowiadacza-obszrwatora. Teatralizacja opowiadania przez wprowadzenie do niego kategorii dramatycznych jest tylko zabiegiem pomocniczym, dopuszczającym w dużej mierze partie relacyjne. Dzięki tej tolerancji zachowany zostaje gatunek powieściowy — epicki.

Narrator zrezygnował z bezpośredniej interwencji w określanie postaci i zrezygnował również z wszechwiedzy, wyrażanej w narracji relacjonowaniem myśli i przeżyć bohaterów. Postacie określają się same przez zachowanie, reagowanie w określonych sytuacjach, wygląd. Wprowadzenie in medias res, w rozmowę już rozwiniętą, odpowiednie rozplanowanie napięć duchowych aż do punktu kulminacyjnego — do omdlenia Róży — jest wyrazem umiejętności operowania słowem, jest wyrazem znajomości jego możliwości znaczeniowych, treściowych i emocjonalnych oraz dramatycznego widzenia rzeczywistości przedstawionej, a zwłaszcza stosunków międzyludzkich. Zaznacza się tu konsekwentna postawa przez cały czas raportowania wobec przedstawionej rzeczywistości. Postawa ta ujawnia się w skrupulatnej selekcji materiału rzeczowego. Bardziej reprezentatywne, znaczące fragmenty zostały odtworzone w dosłownym niemal brzmieniu, inne zaś, mniej ważne w interpretacji całości tylko zrelacjonowane. Cel selekcji: ustawić tak wydarzenia, aby widoczny był ogólny sens, ogólniejsze znaczenie¹⁶.

Ważniejsza jednak jest funkcja charakteryzacyjna dialogu w powieści¹⁷ w odniesieniu do postaci, sytuacji, przez odpowiednie, zgodne z uwarunkowaniami bohatera, ukształtowanie indywidualnego języka w poszczególnych wypowiedziach. Z rozmowy Róży z Adamem wynikają treści ich życia dokonane przed momentem rozpoczęcia dialogu — sprawa Kazia. Dialog zawsze, jako forma podawcza unaczniająca sytuację, musi właśnie współdziałać w świadomości odbiorcy z fabułą nieprzedstawioną.

Inny zupełnie sposób opowiadania prezentuje Róża po powrocie z Rzymu. Odmienna konstrukcja tych partii polega na wykorzystaniu stylistycznej funkcji wyrażen obcych oraz modulowaniu wypowiedzi bohaterki na mowę potoczną czyli wprowadzenie tak zwanej stylizacji ze skłonnością do hiperbolizacji w przedstawieniu zdarzeń. Hiperbolizacja deformująca rzeczywistość

¹⁵ J. Pieter: *Słownik psychologiczny*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 31—35.

¹⁶ I. Sławińska: *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu pracy*. «Pamiętnik Literacki» 1957, z. 2, s. 467—498.

¹⁷ S. Skwarczyńska: jw., s. 364.

jest celowa, zawiera bowiem ironiczną ocenę środowiska o odmiennej obyczajowości, ukazuje nową stronę charakteru teściowej Jadwigi: zdolność do humorystycznego ujmowania zjawisk i do śmiechu, co przy jej usposobieniu było rzeczą niezwykłą i rzadką. Wprawdzie usposobienie nie uległo zasadniczej zmianie — dalej Róża nastawiona jest krytycznie do świata — pojawił się jednak nowy element: śmiech.

Opowiadała, strojąc pocieszne grymasy, pokazując gestami to franta z różnym, to pieska — rozczarwioną, schrypniętą ze śmiechu. Dzieci w ogień by za nią skoczyły w takich chwilach (s. 125).

Efekty ekspresyjne opowiadania Róży wynikają z gestu i ruchu. Róża jest doskonałą artystką, potrafi grać, operując mimiką, jak na scenie.

Aktorska pasja, napastliwa siła komiczna Róży, zniekształcała rzeczywistość w obraz żałośnie śmieszny... (126).

W wypadku *Cudzoziemki* postać bohaterki zadecydowała o kompozycji, o takim układzie zdarzeń, o takim przedstawieniu świata rzeczywistego, jakim właśnie widziała go sama przez pryzmat uprzedzeń, nienawiści i wstrętu. Jej charakterowi podporządkowana została również postać narratora i konstrukcja samej narracji. Fragmentaryczne ujmowanie rzeczywistości i ukazywanie zdarzeń zmierza do wyłożenia systemu w jakim one działają. To jest przejawem epickiej funkcji narratora, który nadaje poszczególnym elementom fabuły określone znaczenie, grupując je wokół postaci Róży.

Indywidualność opowiadacza splata się nader często z postaciami powieściowymi, co się przejawia w oddawaniu głosu bohaterom, aby mówili sami. Środkiem do osiągnięcia tego celu są konstrukcje mowy pozornie zależnej, pojawiające się w tych momentach, kiedy napięcie uczuciowe osiąga wysoki poziom; od tego uzależniony jest sposób przedstawienia rzeczywistości i zdarzeń, które opowiadacz podporządkowuje emocjonalnym stanom postaci¹⁸.

Narracja kształtuje się pod wpływem przeżywania rzeczywistości przez osoby biorące udział w akcji i dlatego jawią się dwie zasadnicze płaszczyzny, w okolicach których pomieszczą się wszystkie drobne odchylenia stylistyczne, mianowicie liryczno-dramatyczne percypowanie świata. Konsekwentnie do tej postawy używane są środki stylistyczne: dialog, monolog, mowa pozornie zależna. Efekt stosowania tego rodzaju form podawczych, to usunięcie opowiadacza „za kulisy” akcji, zatarcie dystansu między światem przedstawionym a czytelnikiem w procesie percypowania dzieła. Wzrasta obiektywizm i maksymalne ograniczenie roli narratora, wzrasta dążenie do sugestii, że rzeczywistość przedstawiona istnieje samoistnie. Przejawem tego stanie się dominacja dialogu, mnożenie przytoczeń wypowiedzi postaci bez komentarza narratora. Często wydaje się, że cytat jest naturalny¹⁹. Skutkiem tychże form wypowiedzeniowych jest wzrost dynamiki zdarzeń, bo „akcja z przeszłości przenosi się w teraźniejszość, staje się obecnością tętniącą życiem, nęcącą

¹⁸ H. Małgowska: *Narrator prozy poetyckiej w twórczości Iwaszkiewicza*. [w:] *Styl i kompozycja*. „Konferencje teoretycznoliterackie”. Wrocław-Warszawa-Kraków 1965.

¹⁹ M. Głowiński: *Porządek, chaos, znaczenie*. „Szkice o powieści współczesnej”. Warszawa 1968, s. 18.

świeżością barw i przeżyć. Epikę zalewa tu i przesłania liryzm, ustępujący znów chwilami miejsca dramatomu”²⁰.

W *Cudzoziemce* wymieniają się liryzm z dramatem, niekiedy wspólnie tworzą sceny emocjonalnie spiętrzone.

Eksponowanie postaci głównej poszło tak daleko, iż zaznacza się ono nawet w indywidualizacji języka osobniczego, kształtowanego w obrębie wypowiedzi dialogowych i monologowych, pogłębiającego charakterystykę Róży. Na tle narratorskich relacji i kwestii innych postaci, język ten odznacza się szorstkością i surowością przez nagminne stosowanie wyrażań pospolitych, a czasem nawet wulgarnych. Jest to niewątpliwie jeden ze sposobów tworzenia dystansu, a w konsekwencji pustki wokół bohaterki. W stylistyce i semantyce wyraża się stosunek Róży do ludzi. Nie będzie trudno znaleźć odpowiedni przykład dla zilustrowania sugerowanych wyżej konstatacji, jako że kwestie przez Różę opowiadane, jeśli tylko dotyczą ludzkich stosunków, nie są nigdy pozbawione złości i wulgaryzmów. O wnuku, synu Marty, powie: „to stary krętacz, on jezuitę w kozi róg zapędzi. Po ojczulku handlarskie zdolności, tam podobno jakiś wujaszek śledziami handlował, to żydowska maniera... Czego patrzysz jak zbój?” (s. 58). O synu Władysia: „Krzysio to istny zbój, degenerat” (s. 117). Dzieci na spacerze wyglądały jak sieroty kazańskie, fertyczna Stasia pokojówka okazała się raptem „dragonem w spódnicy”; o kwiatach powie „wiechcie”, o Włochu wyrazi się bardzo plastycznie: „kawę źłocie, buły pcha”. W sobie właściwy sposób pociesza strapionego męża: „póki ja żyję, biedaku, nie dam ci skisnąć w lenistwie” (s. 200). O sobie do zgromadzonej rodziny powie: „siadajcież, czego stoicie jak cyprysy nad sarkofagiem?” (s. 142). W Złotym Domu Nerona w Rzymie dziwiła się „sarkafą, — że też chciało się jemu mieszkać jak kretowi” (s. 123).

Kształtowanie warstwy leksykalno-stylistycznej funkcjonuje w całości narracji jako środek charakteryzujący postać pierwszoplanową w płaszczyźnie psychologicznej. Nie jest jedyny model wypowiedzi bohaterki, ani jedyny sposób reakcji na kontakty ze światem zewnętrznym, bo percypowanie przyrody wywołuje w niej odruchy liryczne, zachwyty przechodzące w patos. Wydobywa równocześnie kontrasty między światem ludzi a przyrodą.

Na każdym kroku narrator podkreśla dychotomię zjawisk i ambiwalencję uczuć. Konsekwencją tej dwoistości jest dramatyzacja stosunków międzyludzkich i liryczne przeżywanie przyrody. Następnym odrębnych toków percypowania świata i partycypacji w nim bohaterki jest podwójna stylizacja narracji²¹.

Ważnym czynnikiem kształtującym tok narracyjny powieści o Róży są wtręty muzyczne i teksty pieśni śpiewanych przy różnych okazjach oraz w różnych stanach duchowych. Dominuje tu ton bardzo smutnej liryki, pełnej tęsknoty i marzeń nie zawsze określonej treści. Repertuar Róży w tym zakresie jest bogaty, a nurt uczuciowy powieści, prezentowany przez pieśni, rozpoczyna motto z wiersza Heine'go:

...Ich sah Dich ja im Traum
und sah die Nacht in Deines Herzens Raum,

²⁰ K. Wójcicki: *Z pogranicza gramatyki i stylistyki*. «Przegląd Humanistyczny» 1922, t. I.

²¹ W. Winogradow: *O języku utworu artystycznego*. «Pamiętnik Literacki» 1954, z. 4.

und sah die Schlang, die Dir am Herzen frisst,
Ich sah, mein Lieb, wie sehr Du elend bist.

Motto jest powtórzone jeszcze raz w tekście (rozdz. VIII), jako motyw przewodni po zakamarkach duszy bohaterki, tudzież jako sygnał nadrzędności atmosfery rozpaczki i żalu, symbolizowanych przez *die Nacht in Herzens Raum*. Równoważnikiem łagodzącym pesymizm zawarty w tych słowach jest motyw innej pieśni: *Ich grolle nicht...* Pieśń Schumanna wyraża przebaczenie. Powtarzanie wielokrotne tych motywów, choć nie zawsze tymi samymi słowami, jest jak refren pieśni, jest tematem prowadzonym konsekwentnie przez całą powieść na zasadzie kontrapunktu muzycznego i zbliża kompozycję *Cudzoziemki* do kompozycji fugi. Czasem pojawi się nieco odmienny motyw — cień nadziei nieokreślonej — tuż po głównym refrenie:

Le printemps chasse les hivers et sourit dans les arbres verts,

ale znika natychmiast, zagłuszony nieustanną burzą i skargą zawartą znów w słowach pieśni:

Je ne vois plus le ciel bleu
Je n'entends plus le chant joyeux des oiseaux... (s. 249)

W finale pojawi się jednak mimo wszystko *Ich grolle nicht* jako wyraz przełamania własnej postawy wobec rzeczywistości i pojednania z ludźmi.

Elementy konstrukcyjne narracji i założonego narratora, pozostającego poza zdarzeniami fabularnymi, jako obserwatora i rejestratora ciągu akcji, pozostają w stosunku podrzędnym do postaci bohaterki, są od niej zależne moralnie, są służebne w interpretacji zasadności jej czynów. Różnorodność gatunkowa środków podawczych, zintegrowana absolutnie, czyni zadość odbiorcy i wrażeniu estetycznemu, jakie płynnie zawsze z percepcji dobrze, konsekwentnie przeprowadzonej roboty.