

STRUKTURA MUZYCZNA POWIEŚCI *PODRÓŻ DO ŹRÓDEŁ CZASU*

ALEJO CARPENTIERA

Streszczenie

Przedstawiona rozprawa doktorska o powyższym tytule dotyczy powiązań osnowy narracyjnej jednej z najznakomitszych powieści kubańskiego pisarza z wpisaną w wątki fikcji powieściowej zróżnicowaną dynamiką struktur kompozycji muzycznej.

Powieść Alejo Carpentiera od chwili gdy po raz pierwszy została opublikowana w 1953 roku, wciąż wzbudza podziw i fascynację zarówno krytyków literatury, jak i czytelników. Ilość poświęconych jej opracowań krytycznych, literackich analiz i esejów sprawiła, iż powieść ta stała się jednym z kanonicznych już tekstów należących do współczesnej klasyki powieści latynoamerykańskiej XX wieku, reprezentując kunszt pisarski najwyższej próby znakomitych pisarzy kubańskich.

Fascynacja muzyką towarzyszyła Carpentierowi od początków jego pisarstwa, zajmując miejsce znaczące w opracowaniach krytycznych poświęconych jego twórczości. Faktem jest jednak, iż opracowania te opierały się głównie (za wyjątkiem takich utworów, jak *El siglo de las luces* i *Acoso*) na wyszukiwaniu i opisywaniu kontekstów muzycznych twórczości kubańskiego pisarza w sposób nie przekraczający granic linearnych szkiców biograficzno-przyczynkarskich, poszerzających głównie literacki horyzont badań dokumentalnych poświęconych pisarzowi. Sam Carpentier w niejednej swojej wypowiedzi, czy też wywiadzie podkreślał głównie taki właśnie charakter zainteresowania krytyków obecnością muzyki w jego powieściach i opowiadaniach.

Można więc powiedzieć, iż do tej pory nie ukazało się jeszcze opracowanie monograficzne, którego założeniem metodologicznym byłaby próba zbadania, w jaki sposób funkcjonują mechanizmy techniki narracyjnej Carpentiera niejako w „dwugłosie” ze strukturami muzycznymi, powiązanymi i wpisanymi w osnowę literacko-muzyczną proponowanej przez autora pisarskiej fikcji, w odniesieniu do wybranej przez nas i stanowiącej przedmiot badawczy niniejszej dysertacji, wybitnej powieści Kubańczyka – *Podróż do źródeł czasu*.

Tym samym, przedstawiona rozprawa doktorska stawia sobie za cel naukowy zbadanie i przedstawienie sposobów wprowadzenia struktury muzycznej w wątki narracyjne zaproponowanej powieści oraz zbadanie wzajemnych relacji w przestrzeni tkanki narracyjnej oraz estetyki powieściowej i jej wewnętrznej dramaturgii w przebiegu omawianego procesu poszerzenia skali narracji o dynamikę struktur muzycznych współtworzących specyficzną, „dwugłosową” poetykę pisarskiego mistrzostwa Alejo Carpentiera.

Aby wprowadzić czytelnika w meandry rozpatrywanego tematu, **Rozdział pierwszy** rozprawy opracowany został jako syntetyczne wprowadzenie w formację kulturową Kubańczyka, w proces jego twórczego dojrzewania „pomiędzy” Europą i Ameryką, specyfiką życia kulturalnego na Kubie, zanim jeszcze Alejo Carpentier opuścił w niemal spektakularnych okolicznościach Wyspę, by dotrzeć do Paryża i tam poszerzać horyzonty swojej artystycznej wizji pisarskiej, stanowiącej nie tylko narracyjny ale też i w bardzo szerokim i oryginalnym kontekście - filozoficzno-eseistyczny ogląd zjawisk artystycznych i ideologicznych, znaczących przestrzeń polemiki kulturowej pomiędzy Starym i Nowym Światem.

W rozdziale tym, podkreślone zostało znaczenie kontaktu Carpentiera z głównymi nurtami artystycznymi XX wiecznej Europy, głównie nurtem surrealizmu, który po latach artystycznych i filozoficznych poszukiwań pisarza, stał się dla niego zasadniczym punktem odniesienia dla wykreowania słynnej teorii „lo real-maravilloso” („rzeczywistości cudownej”) - jako jednej z najważniejszych koncepcji literacko-filozoficznych, określających zarówno współcześnie, jak też i głęboko historycznie – „barokową” tożsamość Ameryki Łacińskiej. Na gruncie twórczego rozwoju pisarza, trudno było we fragmencie kulminacyjnym pierwszego rozdziału rozprawy nie odwołać się, czy raczej – nie przywołać – tego etapu świadomości pisarskiej Carpentiera. Bez niego bowiem trudno byłoby zrozumieć obecne w omawianej powieści, jaka stanowi bazę przedstawionej rozprawy, wątki narracyjne i ich kulturowe, niemal symboliczne konotacje.

W **Rozdziale drugim**, zadaniem naszym było powiązanie ze sobą dwóch różnorodnych systemów artystycznej wypowiedzi, jakimi są – muzyka i literatura. Autor rozprawy, piszący te słowa, starał się wskazać źródła powstania ich obu oraz towarzyszące im teorie na gruncie badań literaturoznawczych w minionym stuleciu. Staraliśmy się także przedstawić specyfikę obu tych systemów artystycznej ekspresji,

przede wszystkim zaś, różnice, jakie je dzielą. Tak potraktowane zbliżenie do obu odmiennych dziedzin sztuki na gruncie teorii filozoficzno-literaturoznawczych pozwoliło nam skoncentrować uwagę badawczą na sposobie wprowadzenia w tkankę narracji literackiej odniesienia do konkretnych struktur muzycznych, z ich tradycją i rygiem muzycznego schematu. Staraliśmy się jednak wyprowadzić czytelnika przedstawionej dysertacji poza opis uwarunkowań jedynie formalnych, stanowiących szczególne wyzwanie dla pisarza próbującego nadać harmonię swojemu dziełu w przestrzeni symbiozy sztuk. Jako klucz do zrozumienia głębszych powiązań pomiędzy obydwojema systemami wypowiedzi w obrębie dzieła literackiego wybraliśmy kategorię czasu („tempa”) w utworach muzycznych i trudności w przełożeniu tej jakości estetyczno-formalnej na dynamikę literackiej wypowiedzi oraz układ wewnętrznej dramaturgii utworu literackiego. Rozwijając te podstawowe wątki metodologiczne Rozdziału drugiego, wkraczamy na teren klasyfikacji wiodących form muzycznych związanych głównie z epoką baroku. Zgodnie z preferencjami samego pisarza, te właśnie formy uznajemy za najistotniejsze dla naszego studium badawczego.

Znaczenie poznawcze ma dla nas niewątpliwie fakt, iż właśnie te a nie inne konstrukcje muzyczne właściwie były historii muzyki XVII i XVIII stulecia i właśnie im – najśłynniejszym muzycznym strukturom epoki Baroku poświęcił Carpentier tak wiele uwagi, zarówno w swoich rozważaniach eseistycznych, jak i w twórczości literackiej. Trudno też nie odwołać się w naszych refleksjach do stwierdzenia pisarza, iż za styl najbardziej „autentyczny”, uniwersalny, jedyny właściwy tożsamości Ameryki Łacińskiej, on sam uważa Barok, w najszerszym znaczeniu tego terminu (obejmującym zarówno historię Ameryki, jak i „rozrzutną naturę” jej synkretycznej, transkulturowej współczesności.) Rozdział drugi zawiera też dwa podrozdziały, w których skupiona została nasza uwaga na ekspresji muzycznej, jaka w przełożeniu na warstwę tekstu pogłębia znaczenie niejako „zaszyfrowanych” kulturowych aluzji, a także służy zintensyfikowaniu głębi nastroju wybranych wątków powieści.

Rozdział trzeci w założeniu autora niniejszej rozprawy centralizuje rozważania i refleksje natury ogólnej zawarte w Rozdziale drugim, skupiając je w rozdziale kolejnym na konkretnej praktyce narracyjnej Carpentiera w omawianej powieści, zgodnie z założeniami jego estetyki powieściowej, w której polifonia narracji i

technika struktur muzycznych stają się nośnikami zaszyfrowanych konotacji, projekcji symbolicznego tekstu oraz jego wymiaru ideologicznego.

Część syntetyzującą poszczególne, stopniowo omawiane wątki pracy, stanowi niewątpliwie **Rozdział czwarty**, podzielony na 7 podrozdziałów.

Każdy z nich skupiony jest na złożonym powiązaniu tekstu z konkretną formą i strukturą muzyczną. Wszystkie formy muzyczne, o jakich mowa była w rozdziale drugim zostały teraz wplecione, na wzór modelu polifonii, w dwugłos narracyjno-muzyczny. Skupiliśmy najpierw naszą uwagę na suicie barokowej – kolejne jej tańce różnią się wewnętrzną dynamiką, wymaganym tempem muzycznej interpretacji, ewokacją nastroju. Staraliśmy się wykazać, iż pomimo silnych i wyraźnych podobieństw – powieść składa się z sześciu części, podobnie jak typowa dla baroku suita – warstwa narracyjna powieści nie „przekłada” się na muzyczną strukturę suity. Do wysunięcia podobnego wniosku skłoniła nas obserwacja, iż układ wewnętrznej dramaturgii tekstu nie przekłada się na linię wewnętrznej dynamiki suity barokowej. Poruszamy problem powtórzenia, repetycji. Ten związany nierozłącznie ze strukturą kompozycji barokowej element wiążący tkankę kompozycyjną muzycznej barokowej „narracji”, niezwykle trudno jest wprowadzić w strukturalną osnowę powieści. Odpowiedni podrozdział Rozdziału czwartego podejmuje zatem kwestię tzw. „leitmotiwu” potraktowanego właśnie jako doskonały przykład „repetycji”. W warstwie tekstowej powieści odpowiada ona „układowi” figur powieściowych bohaterów – tych, którzy już „przeminieli”, postaci zarówno istniejących realnie, jak i fikcyjnych...

Kolejnemu podrozdziałowi przypisujemy fugę. Będąc doskonałą „przedstawicielką” muzycznej polifonii, mimo wszystko nie znajduje dla siebie wiarygodnego partnera w literackiej fikcji Carpentiera. Staraliśmy się wykazać, iż nie pojawia się w tekście powieści motyw tak intensywnie dominujący, czy raczej „wiodący”, jaki mógłby w pełni odpowiadać „tożsamości” barokowej fugi, mimo, iż jesteśmy w stanie wykazać obecność w tekście powieści wątków o estetyce literackiej polifonii.

Podrozdział kolejny, skojarzony z formą sonaty, analizowaliśmy w kontekście trzech głównych bohaterów powieści: narratora, Rosario oraz Mouche. Jakkolwiek w niektórych fragmentach tekstu Carpentier traktuje te trzy wiodące postaci jako konfigurację, jaka mogłaby odpowiadać strukturze sonaty, to jednak problem w obrębie struktury narracji wynika z niekompatybilności działań bohaterów powieści

(narracyjnych „punktów ciężkości”) z dynamiką sonaty... Mimo to, ten właśnie podrozdział informuje czytelnika o niezwykle ważnej i specyficznej roli, jaką pełnia w powieści postaci kobiet...

W podrozdziale 4.6 odrzuciliśmy także podobieństwa pomiędzy strukturą narracji powieściowej a odpowiednio - strukturą muzyczną rondo oraz tematu z wariacjami, nie mogąc wykazać przystawalności tych struktur na osi – tekst i konfiguracje muzyczne.

W końcowej części rozprawy sugerujemy naszą opinię odnośnie struktury dominującej w powieści *Podróż do źródeł czasu*. Podkreślamy, jako wniosek, do którego doprowadziła nas szczegółowa analiza tekstu, iż wielu filologów, teoretyków literatury, którzy poświęcili swoją uwagę obecności muzyki w przestrzeni tekstu powieści, skupiło się – jak sądzimy, w sposób niewłaściwy – na strukturach muzycznych o bardzo złożonej budowie, pomijając jakości, które nie ujawniają się jako kompatybilne z budową powieści poprzez swoją imponująca złożoność, ale to właśnie one są elementami znaczącymi i „wystarczającymi”, by wykazać adekwatność powiązań w dialogu tekstu ze strukturą muzyczną, jaka zostaje w niego świadomie przez autora powieści wpisana. I tu uważamy za słuszne zasugerować, iż chodzi o formy muzyczne binarne lub „trynarne”, jakie przynależą do takich struktur muzyki baroku jak opera, kantata lub oratorium.

Tacy badacze jak Leonardo Acosta, czy też José Antonio Sánchez Zamorano zawarli w swoich artykułach wypowiedzi Carpentiera na temat inspiracji, jaką były dla pisarza w procesie tworzenia analizowanej przez nas powieści właśnie takie formy muzyczne jak kantata, czy też opera. Potwierdzenie odnajdujemy w samym tekście powieści – kiedy rozpoczyna się narracja, dowiadujemy się z wypowiedzi narratora, iż jego pragnieniem było w jakimś momencie życia, skomponowanie kantaty na bazie tekstu „*Prometeusz skowany*” Shelleya.

Również, już w gęstwinie dżungli, bohater powieści powraca do procesu komponowania i wybiera, jako formę kompozycji – kantatę. Tak więc, ta właśnie barokowa struktura muzyczna pojawia się nie jeden tylko raz w tekście powieści.

Konieczne zatem było w przedstawionej rozprawie rozstrzygnięcie wątpliwości formalnych odnośnie formy kantaty, do której autor niejednokrotnie odwołuje się w omawianej powieści.

W każdym razie, wybór nasz padł na temat złożony, obecny w całej warstwie konstrukcyjnej powieści i podlegający wielorakim konfiguracjom formalnym sugerowanym przez autora powieści w przestrzeni pełnej narracji powieściowej.

Temat wybrany – to w najszerszym znaczeniu słowa – sztuka, czy też, nieco inaczej to ujmując, twórczość artystyczna.

Podzieliliśmy powieść na trzy części. Pierwsza z nich, to „sztuka zafałszowana jako rutyna”. Dzieli się ona następnie na trzy kolejne części: „zła sztuka, jako rutyna”, „sztuka jako porażka” oraz „zła sztuka jako fałsz”. Po tej części następuje koda, która pełni funkcję pomostu pomiędzy częścią pierwszą i kolejno następującą po niej częścią drugą. Kodę natomiast określiliśmy mianem – „Sztuka jako reminiscencja”.

Część główna, której tytuł brzmi „Sztuka jako bolesne objawienie” łączy w sobie element objawienia z elementem konfrontacji. W końcu – „Sztuka jako siła wiodąca w kierunku nieuchronnej porażki” – w tej części rozprawy powracamy – jakkolwiek modyfikując częściowo temat – do punktu wyjścia, jakim jest – porażka. Analogicznie do części poprzednich, ta ostatnia również dzieli się na trzy mniejsze fragmenty, powiązane z poprzedzającymi je: „Sztuka jako zafałszowanie”, „Sztuka jako reminiscencja” oraz „Sztuka jako porażka”.

Konkludując, możemy stwierdzić, iż struktura muzyczna powieści *Podróż do źródeł czasu* Alejo Carpentiera, jaką poddaliśmy analizie w przedstawionej pracy, to kantata ternaria, której każda część dzieli się na trzy mniejsze, w zgodzie z trzema kryteriami, jakie stanowią:

1. układ formalny tekstu;
2. powiązanie z epoką baroku, tak bliską Carpentierowi i w końcu -
3. osobiste wyznanie pisarza na temat jego dzieła.