

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Jana MLČOCHA „La estructura musical de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”, przygotowanej pod kierunkiem prof. UAM dr hab. Barbary Stawickiej-Pireckiej (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Neofilologii, Poznań 2014, 176 s.)**

Uwagę doktoranta przyciągnął Alejo Carpentier, autor zajmujący w skomplikowanej mozaice literatury iberoamerykańskiej pozycję wyjątkową, i to z wielu powodów. Kubańczyk z racji miejsca urodzenia, ale zrodzony z cudzoziemskich rodziców, matki Rosjanki i ojca Francuza. Jeden z najwybitniejszych odnowicieli prozy hiszpańskojęzycznej połowy XX stulecia, wirtuoz języka, którym w niezrównany sposób wyraził „magiczną aurę” Ameryki Łacińskiej, owo *real maravilloso americano* – cudowną, magiczną rzeczywistość tego kontynentu. Niestrudzony podróżnik i eksperymentator, inspirujący się w młodości francuskim surrealizmem, a później afrokubańską przeszłością swego kraju, historią i współczesnością Karaibów, wierzeniami i mitami ich mieszkańców, kulturą materialną i przyrodą, wreszcie muzyką, której dał się uwieść już w dzieciństwie, by z czasem stać się uznawanym muzykologiem. Odebrał staranne wykształcenie muzyczne pod okiem matki, popularyzował na Kubie nowoczesnych kompozytorów europejskich, uprawiał krytykę muzyczną, organizował nagrania dla radia i firm płytowych, wykładał historię muzyki w Conservatorio Nacional, pisał eseje, będące owocem jego etnograficznych i folklorystycznych badań (przykładem tom *La música en Cuba*). Jako pisarz muzykę uczynił też osnową, wręcz podstawą struktury kompozycyjnej, swoistą wartością dodaną kilku swych najwybitniejszych utworów, jak *Los pasos perdidos* (tytuł, jaki nadała mu polska tłumaczka, Kalina Wojciechowska, to *Podróż do źródeł czasu*) czy późniejsza mikropowieść *Concierto barroco*, której warstwa fabularna (weneckie spotkanie włoskich kompozytorów, w tym Vivaldiego, w związku z premierą opery o Montezumie) dała pretekst do podporządkowania narracji rytmowi barokowej strofy muzycznej.

Wybór tematu dysertacji doktorskiej przez Jana Mlčocha, absolwenta ostrawskiej hispanistyki, mojego byłego studenta, a następnie energicznego i niezawodnego współpracownika z lat, w których byłem wykładowcą jego macierzystej uczelni, nie może zaskakiwać. Zwłaszcza jeśli się pamięta o jego własnych fascynacjach i podwójnym wykształceniu, filologicznym i muzycznym, ze specjalnością, jaką była dyrygentura zespołów śpiewaczych. Nasz dzisiejszy doktorant kieruje akademickim chórem, który nie tylko koncertuje w kraju, w Republice Czeskiej, ale też wielokrotnie prezentował swe umiejętności za granicą, w tym w Ameryce Łacińskiej, a w swym dorobku ma liczne, profesjonalne

nagrania płytowe, popularyzujące nie tylko światową klasykę, ale też folklor muzyczny Czech i Moraw. Nie zaskakuje też wybór uczelni, na której zdecydował się on przygotować i poddać ocenie swój doktorat, a ściślej – wybór promotora, w osobie profesor Barbary Stawickiej-Pireckiej, znawczyni literatury kubańskiej, która u progu swej kariery naukowej przedstawiła rozprawę doktorską poświęconą Alejo Carpentierowi, o czym dobrze pamiętam, bo fakt ten wiązał się z moim pierwszym występowaniem w roli recenzenta.

Złożona z czterech rozdziałów rozprawa Jana Mlčocha koncentruje się, w swej zasadniczej części, na ujawnieniu i opisanu skomplikowanej struktury literacko-muzycznej prozy carpenteriańskiej w *Los pasos perdidos*, ukrytej pod powierzchnią prowadzonej w pierwszej osobie narracji. Owe zabiegi kompozycyjne są trudno wyczuwalne dla osób nie mających gruntownego wykształcenia muzycznego. Utrudnia to potencjalną, merytoryczną dyskusję z autorem, ale nie wydaje się, by była ona konieczna wobec przedstawionych w pracy analiz i ustaleń badawczych, prowadzących do logicznych wniosków i konkluzji. Narzuca to jednak sprawozdawczy, pozbawiony polemicznych akcentów ton recenzji.

*Los pasos perdidos*, powieść, która przełamując bariery językowe przyniosła Carpentierowi światowy rozgłos, to utwór o wyraźnych akcentach autobiograficznych, poczynając od osoby głównego bohatera, a zarazem narratora. Jest nim ukształtowany przez zachodnią kulturę, wypalony życiowo muzykolog, który zapuszcza się w niezbadane rejony dziewiczej selwy wenezuelskiej, prowadząc rodzaj dziennika swej wyprawy do „źródeł czasu”, wyobrażanych jako rodzaj pierwotnego, nieskalanego współczesną cywilizacją raj. Tematyka książki, wydanej w roku 1953, zainspirowana jest długoletnim pobytem rozczarowanego Kubą Batistę autora w Wenezueli, gdzie osiedlił się po zakończeniu II wojny światowej; w tym czasie wybrał się też do tropikalnej puszczy rozciągającej się wzdłuż rzek Orinoko, gdzie później usytuował akcję swej powieści. Warto przypomnieć, że dopiero w roku 1959 powrócił do odmienionej, porewolucyjnej Kuby Castro. Przez kolejne lata kierował ważnymi instytucjami nadzorującymi życie kulturalne (jak Editora Nacional de Cuba) i podejmował się licznych misji dyplomatycznych, które godził z pracą pisarską, tworząc utwory coraz częściej obciążone marksistowską wizją historii, czego przykładem jest *Consagración de la primavera*, w swej warstwie fabularnej rodzaj kroniki światowych rewolucji, aż po ostatnią, kubańską.

Rozdział pierwszy rozprawy, „Breve retrato del autor y su época”, „portretuje” (nawiązuję tym słowem do tytułu) kubańskiego autora w momencie kształtowania się jego duchowej i artystycznej tożsamości, w ogniu kulturowych polemik między Nowym a Starym

Światem, pomiędzy Hawaną, gdzie się urodził i Paryżem, który stał się na wiele lat jego życiową przystanią. Obracając się w kręgu francuskich surrealistów umiał zachować dystans do ich sposobu uprawiania literatury, nie zapominając o swych kubańskich korzeniach, czego przejawem była jego ówczesna „apasionada defensa de la música cubana” (cytuję tu tytuł jednego z podrozdziałów). Paryska awangarda lat dwudziestych stała się tym niemniej ważnym punktem odniesienia dla powstałej w opozycji do surrealizmu, po powrocie pisarza na Kubę i kolejnej podróży, tym razem na Haiti, koncepcji *lo real maravilloso*, określającej w nowatorski sposób „cudowną”, odmienną od europejskiej, magiczno-realistyczną rzeczywistość wieloetnicznej Ameryki komunikującej się w języku swych hiszpańskich kolonizatorów. Szkoda, że skreślony w tym rozdziale portret Carpentiera, stojącego u progu swej pisarskiej kariery, urywa się w momencie jego wyjazdu do Wenezueli, pomijając późniejsze perypetie życiowe i twórcze dokonania autora. Ów portret jest zatem nie tylko „breve” (zwięzły), ale i „inacabado” (niedokończony).

Założeniem rozprawy było przekonanie, wyrażone już w pierwszych zdaniach „Introducción”, poprzez szereg poetyckich skojarzeń wskazujących na powiązania literatury z muzyką, iż obie te formy artystycznej ekspresji splatają się ze sobą niczym dwie gałęzie tego samego drzewa czy wręcz stanowią dwie strony tej samej monety: jest nią sztuka, rodzaj aktywności ludzkiej służący kreowaniu wartości estetycznych. To przekonanie autor rozbudowuje i uzasadnia w rozdziale drugim, „La música y la literatura: invenciones a dos voces”, analizując specyfikę obu systemów, zachodzące między nimi podobieństwa i różnice, a w szczególności sposoby wprowadzania w narrację literacką elementów sformalizowanych struktur muzycznych. Szczególną uwagę poświęca przy tym konstytutywnej dla utworów muzycznych kategorii czasu (ściślej: *tempa*), dla której pisarz winien znaleźć miejsce w dramaturgicznej strukturze dzieła, w dynamice literackiej wypowiedzi. Następnie dokonuje przeglądu podstawowych form muzycznych właściwych epoce baroku, kierując się przy tym przekonaniem samego Carpentiera, iż to właśnie barok najpełniej wyraża tożsamość mieszkańców kontynentu, zarówno w sensie historycznym, jak i w odniesieniu do wielokulturowej, synkretycznej współczesności. Rozdział ten uzupełniają dwa dodatkowe punkty, mniej istotne dla problematyki badawczej pracy, w którym autor omawia (a raczej jedynie sygnalizuje, bo robi to zaledwie w kilku akapitach) rolę muzyki jako symbolu, nośnika kulturowych aluzji („música como portadora de alusiones”) i jako środka służącego potęgowaniu nastroju, głównie dzięki walorom dźwiękowym recytowanej poezji („música como fondo sonoro”). Końcowe zdanie (cytuję: „no podemos descartar prosistas como don

Ramón María del Valle-Inclán [...]”) budzi niedosyt szczególny, bo wypadło tu przynajmniej przywołać, jako przykład, jego *Sonatas*, cykl powieści o szczególnych muzycznych walorach, arcydzieło hiszpańskiej prozy modernistycznej.

W kolejnym, trzecim rozdziale, zatytułowanym „La música y su presencia polifacética en la novelística carpenteriana”, autor rozprawy powraca do osoby kubańskiego pisarza, by prześledzić, w świetle swych wcześniejszych rozważań o charakterze ogólnym, proces odkrywania przez Carpentiera zróżnicowanych możliwości wykorzystania muzyki i brzmienia samego języka w praktyce literackiej. Jego finalnym efektem były zarówno liczne muzyczne odniesienia w fabule takich utworów jak *Los pasos perdidos*, przedstawione i szczegółowo skomentowane w tym rozdziale, ale przede wszystkim podporządkowanie założeń estetycznych narracji powieściowej muzycznym formom i strukturom.

Jest to już materia ostatniego, czwartego i najważniejszego rozdziału omawianej tu rozprawy, zatytułowanego „Modelos estructurales de *Los pasos perdidos*”. Wypełnia on niemal połowę podstawowego tekstu dysertacji (s. 82-156) i podzielony jest na siedem części, których tytuły odwołują się do muzycznych nazw gatunkowych, od uwertury po kantatę. Autor dokonuje przeglądu prezentowanych wcześniej form (kolejno: suita barokowa, fuga, sonata, rondo) pod kątem ich zastosowania w narracyjno-muzycznym dwugłosie będącym osią konstrukcyjną *Los pasos perdidos*, badając, czy i w jakim stopniu owe konfiguracje i ich warianty są przystawalne do warstwy narracyjnej utworu. Po przeprowadzeniu szczegółowych analiz, które – dodajmy – byłyby nieosiągalne dla badacza pozbawionego przygotowania muzykologicznego, dochodzi do wniosku, że kluczem do odszyfrowania struktury muzycznej *Podróży do źródeł czasu* jest kantata barokowa. Dalsza część rozdziału służy udokumentowaniu postawionej tezy, rozstrzygnięciu nasuwających się wątpliwości formalnych poprzez odnalezienie w utworze tych elementów, współbrzmiących z jego ideowym przekazem, które pozwalają uznać go za literacki odpowiednik „trynarnej” (hiszp. „ternaria”) formy muzycznej, złożonej z trzech części, z których każda rozpada się na trzy powiązane ze sobą tematycznie jednostki. Tematem głównym „skomponowanej” przez Carpentiera kantaty (z wykorzystaniem zapisu słownego, a nie nutowego, ale to tylko kwestia nośnika, jakim się twórca, pisarz a zarazem muzykolog, posłużył) jest w oczach badacza sama sztuka, a kolejne części dzieła mogłyby przybrać następujące nazwy (tu w polskim przekładzie): „sztuka zafałszowana jako rutyna”, „sztuka jako bolesne objawienie”, „sztuka jako siła wiodąca w kierunku nieuchronnej porażki”. Droga bohatera i zarazem narradora wiedzie zatem od rutyny, z jakiej próbował się wyrwać podejmując swą wyprawę „do źródeł

czasu”, do porażki; poszukiwany raj pozostał jedynie iluzją – koło się zamknęło, nieuchronny był powrót do punktu wyjścia. Dodajmy, że istnieje tu pewna zbieżność z losami samego autora, jakiś rodzaj swoistej prefiguracji; owocne dla twórczości pisarskiej lata, spędzone przezeń w Wenezueli były bowiem jedynie etapem jego osobistej biografii, rozpiętej między Kubą Fulgencio Batisty (1933-1958), którą opuścił, a Kubą Fidela Castro (dla niego samego był to okres 1959-1980), czyli tą, do której powrócił.

Przedstawione tu sprawozdanie z lektury rozprawy Jana Mlčocha czas zakończyć wyraźną konkluzją. Doktorant podjął się tematu będącego prawdziwym wyzwaniem dla młodego badacza; tematu wymagającego nie tylko wiedzy filologicznej i teoretycznoliterackiej, ale też metodologicznego przygotowania w zakresie muzykologii. Umiał połączyć obie te dziedziny w sposób budzący podziw dla dyscypliny intelektualnej autora, jego rozległej erudycji i biegłości warsztatowej. Efektem jest dysertacja śmiało wpisująca się w obszar rozwijających się bujnie na całym świecie studiów nad współczesną literaturą iberoamerykańską, daleka od przyczynkowości, dojrzała, wyraźnie zakreślająca obszar badań, przeprowadzonych tu czy raczej zreferowanych w sposób jasny, rzeczowy, zwięzły, bez zbędnych dodatków i powtórzeń. Opatrzona zaskakującym mottem zaczerpniętym z Ludwiga van Beethovena (w wersji hiszpańskiej brzmi ono: „Haz lo necesario para lograr tu más ardiente deseo y acabarás lográndolo”), które pozwolę sobie odnieść do samego doktoranta i to nie w sensie postulatywnym, bo autor wykonał to, co było konieczne, by osiągnąć upragniony przez siebie cel. Do nas należy jedynie ocena.

Uznając, iż rozprawa doktorska przedstawiona przez mgra Jana Mlčocha spełnia określone przez ustawę wymogi stawiane dysertacjom naukowym z zakresu literaturoznawstwa, wnoszę o dopuszczenie doktoranta do dalszego etapu postępowania kwalifikacyjnego przeprowadzanego na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.



prof. zw. dr hab. Piotr Sawicki

Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu

Wrocław, 16 marca 2015 roku