

Tekst do słuchania (?), czyli uwagi o „muzyczności” dramatu *Partita na instrument drewniany* Stanisława Grochowiaka

ABSTRACT. Reimann Aleksandra, *Tekst do słuchania (?), czyli uwagi o „muzyczności” dramatu „Partita na instrument drewniany” Stanisława Grochowiaka* [A listening (?): some remarks about “musicality” of “Partita na instrument drewniany” drama (“A partita for a wooden instrument”) by Stanisław Grochowiak]. „Przestrzenie Teorii” 7, Poznań 2007, Adam Mickiewicz University Press, pp. 289-299. ISBN 978-83-232177-2-5. ISSN 1644-6763.

The present article discusses the phenomenon of *correspondence art* in the drama of Stanisław Grochowiak. The title “A partita for a wooden instrument” is connected with music. Therefore, it is interdisciplinary. The main question concerns the fact how music can exist in the area of literature and how relations between the art of sounds and words influence each other.

Stanisław Grochowiak zapewne słusznie jest znany przede wszystkim jako autor poezji, a nie dramatopisarz. Nie bez kozery także jego utwory chętniej odczytuje się w kontekście malarstwa niż śledzi rozsypane w przestrzeni całej twórczości, sprawiające często wrażenie bezładnych, reminiscencje muzyczne¹. Czynione jakby przy okazji pozostawiają odbiorcy alternatywę – dwie równoważne interpretacje, jedna przemilcza muzyczne aspekty utworu, druga podejmuje próbę ich odczytania z uwzględnieniem pozostawionych śladów sztuki dźwięków.

Cecha muzyczności – pisze Ewa Wiegandt – posiada status nieskonwencjonalizowany, wymaga sygnału swej obecności. Bywa nim tytuł, autorski komentarz, organizacja warstwy brzmieniowej tekstu czy najczęściej tematyka muzyczna utworu².

¹ Można wskazać wiele sposobów relacji między tzw. „wtórnymi systemami modelującymi”. Jednak zdecydowanie łatwiej śledzi się przebieg powiązań słowno-plastycznych niż filiacje muzyczno-literackie. Jednym z powodów jest fakt, że muzyka to sztuka rozwijająca się w czasie, natomiast obraz, czy inne dzieło wizualne, raz stworzone trwa, nie podlegając zmianom. Prościej więc zestawić tekst literacki z tekstem plastycznym niż odczytać tekst muzyczny w kontekście sztuki słowa. Szukanie dialogu intertekstualnego między plastyką a literaturą ma także dłuższą tradycję teoretycznoliteracką, o czym świadczy choćby odpowiednia terminologia, pozwalająca nazwać związki słów ze sztukami wizualnymi i jej brak w odniesieniu do korespondencji literacko-muzycznej.

² E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, w: *Muzyka w literaturze*, red. A. Hejmej, s. 76.

Stanisław Grochowiak, jeżeli pozostawia w swoich tekstach muzyczny trop, to najczęściej znajduje się on w tytule. W twórczości autora *Agrestów* spotyka się m.in. utwory nazwane podobnie jak formy muzyczne, np. menuet, partita, fuga, nokturn, które niby wpisują je w przestrzeń powiązań literacko-muzycznych, a jednak pozostają w pewnym rozchwianiu klasyfikacyjnym. Świadczy o tym także nieufność znawców twórczości Grochowiaka, którzy penetrują jego fascynacje malarskie ciągle uważając je za bardziej oczywiste i godne uwagi od muzycznych filiacji w twórczości autora *Menueta z pogrzebaczem*³.

Dramat *Partita na instrument drewniany* – którego związku (tudzież ich bark) ze sztuką dźwięków będą starała się prześledzić – zalicza się do marginaliów twórczości autora *Agrestów*. On sam twierdzi, że *Rzeczy na głosy* (tom dramatów, w którym znajduje się interesująca nas *Partita*) są jedynie zbiorem dialogów, gdyż *teatr – z całą jego maszynerią – pozostanie kuszącą, ale niebezpieczną tajemnicą*⁴. Większość opublikowanych w zbiorze utworów była pisana z przeznaczeniem dla radia, *tej jedynej – według Grochowiaka – sceny, gdzie słowo, myśl, teza obywają się jeszcze bez protez*⁵. *Partita* otwiera zbiór dramatów.

Tytuł utworu, tak samo zresztą jak nazwa zbioru *Rzeczy na głosy*, konotuje skojarzenia ze sztuką dźwięków – projektuje określone oczekiwania odbiorcze. Nie muzyka jest jednak tematem utworu, lecz wydarzenie związane z egzekucją polskich partyzantów, głównym bohaterem nie jest też ani kompozytor, ani wirtuoz, ale cieśla, któremu zlecono wykonanie szubienicy. *Rzeczy na głosy* bywają porównywane do swego rodzaju pamiętnika politycznego, który ukazuje obraz wojny i pozostawionego po niej spustoszenia. Między estetyzacją, którą ewokuje przywołanie barokowej formy muzycznej, a prawami, jakie rządzą przedstawionym w dramacie światem – istnieje znaczące sprzężenie; dysonans, który organizuje zasady odbiorczo-nadawczej gry – oscylującej między napięciem a efektem zawiedzonego oczekiwaniem. Gdy wszelkie zasady naturalne przełamano, nic nie jest odtąd czarne lub białe, dla oddania relatywnego świata zaistniała potrzeba znalezienia nowych środków wyrazu, których Grochowiak często szukał w przestrzeni innych sztuk – zazwyczaj plastyki i muzyki.

³ Świadczy o tym chociażby brak syntezy, która w sposób konsekwentny zajęłaby się fascynacjami muzycznymi Stanisława Grochowiaka. Sytuacja zupełnie inaczej wygląda w przypadku relacji utworów Grochowiaka z malarstwem – w tym zakresie znajdujemy bogatą bibliografię, z której najbardziej wnikliwa wydaje się ostatnia książka Jacka Łukasiewicza *Grochowiak i obrazy* oraz interpretacja Grochowiaka „wierszy z Breuglem” Adama Dziadka w książce tego autora *Obrazy i wiersze*.

⁴ S. Grochowiak, Przedmowa autora do tomu *Rzeczy na głosy*, Poznań 1966. Wszystkie cytaty z dramatu *Partita na instrument drewniany* pochodzą z tego wydania.

⁵ Tamże, s. 2.

Muzyczność *Partity* można śledzić na paru płaszczyznach. Pierwsza to dramat jako sztuka do słuchania, czyli projekt słuchowiska. Druga płaszczyzna dotyczy sfery brzmień, czyli ukształtowania fonicznej struktury tekstu. Trzecia jest natomiast wytyczona przez relacje między przywołanymi w sztuce terminami muzycznymi i ich literackim zastosowaniem.

Już tytuł *Partita na instrument drewniany* odsyła odbiorcę do dwóch przestrzeni: językowej i muzycznej. Niesie też z sobą informację, że estetyczno-filozoficzne fascynacje barokiem sięgają w twórczości Grochowiaka także do źródeł muzycznych. Można podejrzewać, że autor prowadzi grę z czytelnikiem, nadając sztuce tytuł nie związany z treścią utworu. Meloman partitę może zrozumieć przede wszystkim jako serię wariacji, czy też skojarzyć ją np. z partitami Bacha „na skrzypce solo”⁶. Partita łączy się również ze suitą, lecz – można wywnioskować – że dramaturg nie chciał poddać tego tropu odbiorcy – słuchaczowi. Pojawia się pytanie, czy istnieje sieć relacji między formą muzyczną a dramatem i czy słuszne jest zastanawianie się nad istnieniem literackiej partity szczególnie, że – jak pisze Andrzej Hejmej – „nie istnieje żadna adekwatna przekładalność dzieła muzycznego na dzieło literackie, co oznacza w szerszej perspektywie, przez prostą analogię, niemożność wzajemnego transponowania sztuk”⁷.

Tytuł można interpretować również wykluczając muzyczne konotacje i znaczenie słowa *partita* odnieść do języka włoskiego, w którym oznacza – mecz. Druga część natomiast: „instrument drewniany” – jak wynika z treści dramatu – to metaforyczne nazwanie szubienicy.

Partita na instrument drewniany – w interpretacji wykluczającej muzyczne aspekty – jest po prostu jedną z wielu opowieści o wydarzeniach związanych z II wojną światową. Grochowiak skupia się na przedstawieniu indywidualnej tragedii cieśli Weycha, który pomimo rozterek moralnych, podejmuje zlecenie wybudowania szubienicy, na której ma być wykonana egzekucja na partyzantach. Do wykonania polecenia Niemców skłania go nie chęć zysku, lecz troska o zdrowie chorej córki. Akcja utworu koncentruje się wokół prac wykonywanych przy stawianiu szubienicy. Instrument drewniany zmusza w konsekwencji do gry z sumieniem, relatywizuje zasady etyczne. Jeżeli *Partitę* traktować jako pojedynek, wszyscy biorący w nim udział przegrywają. Wojna nie zwalnia bowiem od przejrzystych postaw – największym przewinieniem postaci

⁶ Plan architektoniczny takiego cyklu rozpoczynało zazwyczaj swobodne *adagio* lub *grave*, następnie – szeroko rozwinięta np. fuga, trzecia część o śpiewnym charakterze była utrzymana w wolnym tempie, natomiast czwarta – ostatnia część – to krótkie, żywe *allegro* lub *presto*.

⁷ A. Hejmej, *Literackie fugi*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2, Wrocław 1999, s. 95.

dramatu jest tęsknota za tzw. normalnym życiem. Wybór wygodniejszych półprawd czy kompromisów z własnym sumieniem kosztuje wysoką cenę. Okazuje się, że kara bywa niewspółmierna do przewinienia. Weych traci nie tylko córkę, ale i wewnętrzny spokój. Pozostali pracujący przy budowie szubienicy, nie mogą pozbyć się obsesyjnej myśli, że dobrowolnie weszli w role katów. Gra, a może wariacja na temat nieprzekraczalnych granic człowieczeństwa, przynosi w konsekwencji wariactwo – a wszystko dlatego, że nie rozpoznano czasu, w którym „trzeba dać świadectwo”. Grochowiak zatem snuje opowieść o małych – albo po prostu przeciętnych – ludziach w chwili ciężkiej próby.

Według sugestii autorskiej *Particie na instrument drewniany* bardziej niż dwoisty status lektury scenicznego tekstu, który w odbiorze łączy perspektywę literacką z perspektywą wirtualnego spektaklu, odpowiada eteryczna przestrzeń słuchowiska. Można traktować zatem *Partitę* jako formę dramatu przeznaczoną dla mikrofonu. Oprócz tytułu, także części utworu i uwagi muzyczne w didaskaliach, sugerują percepcję słuchową tekstu, przyczyniają się jednak one do wrażenia rozchwianej konstrukcyjnie i niespójnej budowy dramatu – pomimo przedstawionej akcji o konsekwentnie prowadzonym realistycznym toku przyczynowo-skutkowym. Jacek Wachowski, pisząc o sztukach Grochowiaka, zwraca uwagę właśnie na *przestrzeń zdekomponowaną*, zarówno w planie treści, jak i w planie wyrażania. Wiąże dekonstrukcję o charakterze egzogennym (sytuację chaosu i terroru w czasie wojny) z rozchwianiem struktury dramatycznej tj. dekonstrukcją endogenną. Zaznacza przy tym, że *Lęki poranne*, *Chłopcy* czy *Po tamtej stronie świec*, utwory składające się z dwóch części albo trzech aktów, wydają się konstrukcyjnie bardziej stabilne niż opierająca się na kodzie muzycznym *Partita*⁸.

Poeta rezygnuje bowiem z tradycyjnego podziału sztuki na akty i sceny. Kolejne części „rzeczy na głosy” – jak nazywa dramat Grochowiak – mają muzyczne nazwy. Tekst nie wychodzi naprzeciw oczekiwaniom odbiorcy, który spodziewałby się, że akty będą zgodne z kompozycją architektoniczną partity. *Strepitoso, ostinato misterioso, rondo, grave, coda* nie odpowiadają ani particie, ani układowi żadnej innej cyklicznej formy muzycznej. Po względem muzycznym spis części dramatu to luźna kontaminacja terminów. Ich dobór, jeżeli ma uzasadnienie, to dopiero w odniesieniu do warstwy semantycznej utworu. Grochowiak nie podejmuje zatem prób transpozycji formy muzycznej na materię dramatu. Daleki jest od komponowania tekstu według metod praktykowanych w muzyce. Forma muzyczna zostaje przywołana, by spotęgować wraże-

⁸ J. Wachowski, *Grochowiak – „układ przekwitania”*, w: „*W ciemną mą ojczyznę*” Stanisław Grochowiak znany i nieznan, red. S. Sterna-Wachowiak, Poznań 1996, s. 128.

nie chaosu w tekście, a zburzenie jej ustalonej konstrukcji – funkcjonuje jako wyraz sztucznej i narzuconej niejako z zewnątrz estetyzacji.

Na osobną uwagę zasługują ślady muzyczności w didaskaliach. Brzmienie kreuje przestrzeń sceniczną dramatu. Wygląd pomieszczeń, w których rozgrywają się wydarzenia, zyskuje wizualną postać poprzez dźwięki. Także rekwizyty konkretyzują się w brzmieniu – inaczej niż w sztuce, w którą jest wpisany zamysł wizualnej realizacji w przestrzeni teatru. Wykorzystywane są one jak instrumenty określają się poprzez swoją dźwiękową ilustrację – słuchacz identyfikuje je zatem za pomocą słuchowego skojarzenia.

W *Particie* został wykorzystany także foniczny potencjał słów – one same jednak nie przestawały przede wszystkim być znakiem odsyłającym do rzeczywistości. Pisarz odcina się zatem od roli kompozytora. Słów nie traktuje bowiem jak dźwięków. Nie odziera ich ze znaczeń, sprowadzając tym samym do wartości brzmieniowej – materiału muzycznego, którego komponenty są pozbawione wyrazistości znaczeniowej. Pogłębiany związek słowa i dźwięku ujawnia się przede wszystkim w ukształtowaniu struktur językowych, fonicznej organizacji wypowiedzi.

Muzyczność frazy organizuje przede wszystkim tekst poboczny Grochowiaka. W postaci stematyzowanej muzyka nie wchodzi natomiast do tekstu głównego. Wskazówki autora poprzez swoją nadorganizację językową wykraczają poza konieczne uwagi do realizacji słuchowiska – pełnią funkcje poetyckie (w budowie muzycznych metafor i w organizacji fonicznej tekstu). Sporym kłopotem w realizacji słuchowiska jest zatem nasycenie didaskaliów znaczeniami przenośnymi, często o wyraźnie muzycznych proveniencjach. Grochowiak nie podpowiada rozwiązań realizacyjnych. Nie interesuje go, w jaki sposób można akustycznie wyartykułować zalecenia w didaskaliach (nie podaje dokładnie środków agogicznych czy dynamicznych jak w partyturze). Tym bardziej nie troszczy się o sposób oddania w przestrzeni słuchowiska (albo spektaklu) metafor, np. „przestraszonego łopota szklanych drzwi”, „cieplej ciszy” czy „niepewnego skrzypienia butami”. Postawić można pytanie o sposób adaptacji *Partity* w przestrzeni radiowej – a właściwe w ogóle o jej przekład na sztukę wielotworzywową. A może Grochowiak, sięgając po metaforę, której organizacja nie pozwala na adekwatny przekład na inną materię, sugeruje, iż „rzeczy na głosy” powinny być czytane linearnie, jako całość – a nie szkic do potencjalnej realizacji w przestrzeni słuchowiska. Dodatkowym argumentem za tym rozwiązaniem jest poetycki tekst poboczny, który – pomijany w inscenizacjach – u Grochowiaka swoją artystyczną organizacją nie ustępuje dialogom prowadzonym w tekście głównym.

Pierwszą część dramatu zatytułowaną *Strepitoso* rozpoczynają uwagi autorskie:

Zawieja. W momencie, gdy cichnie – narastający terkot tartacznych pił. Odgłosy przewalanych kłód drewna, mokre kłaśnięcia desek, jakby zwalanych z wozu. Zbliżanie się ciężkich kroków po śniegu, szamotanie z klamką, przestraszony łopot szklanych drzwi – i nagle ciepła cisza kantorka. Zegar tyka. Ten ktoś, ktoś wszedł, niepewnie skrzypi butami tuż przy progu. W głębi jest biurko i delikatny szelest papierów.

Tytuł, wzięty z określeń interpretacyjnych w partyturze, oznacza dosłownie: *burzliwe, hałaśliwie*, i tak w muzyce, tak i dramacie Grochowiaka (poprzez określenie dynamiki) wskazuje na charakter danego fragmentu, co znajduje swoje uzasadnienie w warstwie znaczeń. Rola dźwięków nie zostaje tylko sprowadzona do budowania nastrojowego tła, „płynnego” przejścia scen. Wrażliwy odbiorca – słuchacz wychwyci przede wszystkim komentarz uczuć, sugestię napięcia w przebiegu akcji czy określenie relacji między postaciami.

Analogiczna sytuacja występuje w pozostałych, nazwanych muzycznie, częściach utworu, które określają nastrój, atmosferę, a u Grochowiaka dodatkowo zapowiadają typ sytuacji dramatycznej. Organizacja językowa przez aliterację i nagromadzenie słów onomatopeicznych, paronomazji nadaje wypowiedzi literackiej walory foniczne. Grochowiak dba o dźwiękową stronę tekstu, jakby miała ona być już zaczątkiem muzyki w strukturze utworu literackiego. Świadczą o tym oparte na montażu fonemicznym uwagi w rodzaju: *narastający terkot tartacznych pił, odgłosy przewalanych kłód drewna, mokre kłaśnięcia desek* etc. Odbiorca percypuje zawsze najpierw odgłosy, które następnie przekładają się na obrazy. Didaskalia zatem w *Particie* kreują przestrzeń dramatyczną w powiązaniu ze swoimi muzycznymi i poetyckimi proweniencjami.

Zarówno w *particie* – formie muzycznej, jak i w „*particie literackiej*” Grochowiaka ważne jest zestawienie następujących po sobie części na zasadzie kontrastu⁹. Druga część dramatu Grochowiaka, już w tytule i didaskaliach, zapowiada odmienną od przedstawionej w pierwszym fragmencie sytuację dramatyczną:

Zawieja ustała. Czasem lekki podmuch pójdzie po ziemi, zawiruje kurzawą. Pod wieczór zbiera się na mróz – i wszystko skrzypi. Siekiery uderzają tępo, jakby odbijały się od metalu. Jest rytm uderzeń, synkopowość.

Odmienne dźwięki od tych z części pierwszej utworu charakteryzują przestrzeń dramatyczną. Po hałaśliwej burzy następuje wyciszenie –

⁹ Według jednej z przyjętych definicji w *particie*, tak samo jak w *suicie*, cykliczne następują po sobie tańce o kontrastowym charakterze.

lekkie podmuchy wiatru i skrzywienie śniegu. Na tym tle słycać pracujących cieśli – Weycha i Subika. Systematyczność uderzeń siekier wyznacza rytm synkopowy. Muzyczna synkopa – przesunięcie akcentu na dźwięk nieakcentowany (z mocnej na słabą część taktu) np. poprzez przedłużenie wartości dźwięku – w słuchowisku oznacza rytmiczność zakłóconą¹⁰ np. trzy uderzenia słabe, cichsze i ostatnie wydające głośniejszy, dłużej brzmiący odgłos. Tytuł tej części *Ostinato* w pewnym sensie pełni taką samą funkcję, jak uwaga interpretacyjna w partyturze. Uporczywe (czyli: *ostinato*) są miarowe uderzenia siekier. Wątpliwe wydaje się jednak, by przy ich pomocy można wygrać ostinatowy rytm. Jednostajna praca bohaterów w dźwiękowej postaci dochodzi do odbiorcy. Muzyczność stematyzowana w tekście głównym nie istnieje – chyba że dialog cieśli wygrywających swój utwór za pomocą siekier potraktować jako duet a reboure:

Weych: Ciosaj, ciosaj! Co teraz naszpicujesz, potem jakbyś znalazł! [...]

Po krótkiej pauzie, w której rozbrzmiewają tylko uderzenia:

Subik: Ja nie mogę tak bez przerwy. Już od trzech godzin ani chwili odpoczynku...

W przestrzeni wypełnionej i poniekąd kształtowanej przez dźwięki towarzyszące bohaterom odgłosy wywołane własną pracą pełnią rolę siermiężnego akompaniamentu. Znaczenie mają nie tylko uderzenia siekier czy skrzywienie śniegu, podobnie jak w utworach muzycznych, „gra” również pauza – zawieszenie wszelkich głosów. Drugie słowo tytułu tej części dramatu: *misterioso* znajduje swoje uzasadnienie w planie treści. Tajemnicza jest bowiem opowieść szesnastoletniego Subika o swoim widzeniu zmarłej matki, która we śnie uspokaja syna, zapewniając o słuszności jego pracy przy budowie szubienicy:

Subik: [...] Więc matuchna przyszła w ogromnej jasności... [...] tym razem powiedziała, że „synku, to nawet na chwałę Bożą, powtórz panu Weychowi i wszystkim innym powtórz, że ci wisielcy mają być potępieni, więc sprawa czasu – prędzej czy później – nie jest ważna”.

Cieśla odpowiada na to ironicznie:

Weych: Więc pracuj syneczku! Z towarzyszeniem gwałtownych dźwięków siekier Pracuj na potępienie wisielców, na zbawienie pana Łaciaka, na zbawienie gestapo! No, pracuj, syneczku! Szybciej, szybciej! I staranniej, syneczku! *Ostry stuk odrzucanej siekiery*

Zdrobnienie: syneczek i dwukrotnie powtórzony zwrot: *pracuj syneczku!* przypomina ironicznie strawestowany wers kołysanek – zachętę

¹⁰ To nie są regularne uderzenia siekier, ale wbrew oczekiwaniom słuchaczy ukształtowanie rytmiczne „wyprowadzające ich w pole”.

matki do snu: *śpij syneczku*. Weych dodatkowo słowa wypowiada w towarzyszeniu synkopowych uderzeń siekiery, co wyjaskrawia dysonans między dramatycznością sytuacji i słownictwem opisu (deminutiva). W ramach eksperymentu analitycznego można wyznaczyć potencjalny podział na takty w tekście wypowiedzianym przez Weycha:

Więc pracuj syneczku!

Pracuj na potępienie wisielców

Na zbawienie pana Łaciaka

Na zbawienie gestapo!

No, pracuj, syneczku!

Szybciej, szybciej!

I starannie, syneczku!

Najmocniejszy akcent przypada na koniec taktu, a zatem na słowa zawsze zrytmizowane, amfibrachiczne (niekiedy refren: *syneczku*): wisielców, Łaciaka, gestapo, szybciej. We fragmentach tekstu Grochowiaka odzywa się muzyczność frazy, zapewne można by ją najwyraźniej usłyszeć w odpowiedniej recytacji czy realizacji radiowej. Punktem wyjścia jest jednak zawsze słowo, a efekty akustyczne jedynie intensyfikują znaczenie¹¹.

Rondo, czyli trzecia muzycznie zatytułowana część dramatu Grochowiaka, mogło wystąpić także w formie partity jako *intermezzo*. Formę ronda często sprowadzano do schematu ABACAD. Od treści czy też struktury tego fragmentu należałoby zatem oczekiwać powracającego systematycznie tematu (A)¹², trudno jednak w dramacie Grochowiaka znaleźć analogie do muzycznego ronda¹³. Dzięki przypomnianym przez Furmana słowom z *Pisma Świętego* o trzykrotnym wyparciu się Jezusa przez Piotra, sytuacja stawiania szubienicy nabiera parabolicznego wymiaru. Cieśle uciekają cały czas przed prawdą, która kazałaby im przyznać się do lojalistycznej postawy – współpracy z gestapo – ubrania kostiumu kata. Hipotetycznie część *Rondo* wyrażałaby zatem powtarzalność sytuacji, w której każde uchylene się od przyjęcia jednoznacznej etycznie postawy jest podpisaniem się pod wyrokiem śmierci. Nie zmienia to jednak faktu, że brakuje uzasadnienia muzycznego terminu w tekście, który nie funkcjonuje ani jako strategia retoryczna, nie wiąże się także z treścią. *Rondo* – tytuł odsyłający do samodzielnej formy muzycznej, a nie tylko wskazówka interpretacyjna – nie pociąga za sobą komplikacji przebiegu literacko-muzycznych powiązań. Gdyby pisarz

¹¹ Ciekawa mogłaby okazać się próba przypisania osobom dramatu odpowiednich skal głosowych (bas – tenor etc.) ze względu na zindywidualizowanie języka.

¹² Choćby w postaci konstrukcji składniowej.

¹³ Nie znaczy to oczywiście, że nie ma w didaskaliach uwag w rodzaju: *zgrzyt elektrycznej piły wznosi się aż do sopranu*.

posłużył się tym samym kluczem i konsekwentnie muzyczne nazwy części dramatu uzależniał od dźwięków, które pojawiają się w przestrzeni wirtualnego słuchowiska, to z pewnością tytuł *Rondo* zamieniłby na przykład na *Andante*, czyli *w rytmie kroków*. Do odbiorcy według wskazówek zamieszczonych w didaskaliach od początku dochodzą bowiem: kroki najpierw zbliżającego się mężczyzny, później kroki brzmiące „groteskowo chwiejnie” a następnie „rytmiczny stukot oficerek”, który „urywa się jak cięty nożem”. Być może powracające *kroki* to refren, częśćka A w schemacie ronda (ABACAD), powracająca między kupletami¹⁴ – wydaje się jednak, że jest to zbyt odległe skojarzenie, które potwierdza raczej nieprzystawalność literackiego języka Grochowiaka do muzycznych koneksji.

W przedostatniej części dramatu – *Grave* – podobnie jak poprzednio kod muzyczny jest przywołany już w tytule; on także nie znajduje jednak swojego uzasadnienia w tekście. Wskazówkę interpretacyjną *grave* czy *con gravita* oznaczającą poważny (dosłownie ciężki) charakter utworu, w dramacie Grochowiaka można jedynie odnosić do fizycznego wysiłku przy stawianiu szubienicy. Skojarzenie *Grave* z ciężką pracą, jaką wykonują robotnicy – funkcjonuje bardziej jako antyargument, przemawiający przeciw muzyczności tekstu Grochowiaka. Wprowadzanie terminów muzycznych kolejny raz potwierdza sztuczność estetyzacji, która w ramy sztuki próbuje ująć zjawiska stojące na jej antypodach.

Dramat Grochowiaka, tak jak wiele utworów muzycznych, kończy tzw. *coda* – fragment, który zawiera zwięzłe powtórzenie głównych tematów. Podobnie jak na początku utworu akcja przenosi się do ciepłego, zacisznego pomieszczenia, ale tym razem nie kantorka Łaciaka, lecz „martwego wnętrza restauracji”. Dramat wieńczy przedstawienie dnia egzekucji. Rozstrzygają się wtedy także losy cieśli, Weycha i jego współtowarzyszy, każdy z nich bowiem w pewien sposób musi okupić lojalistyczną postawę wobec gestapo. Weych, dowiedziawszy się o śmierci córki, zwierza się Restauratorowi:

Niech pan mnie posłucha. Ale niech pan mnie posłucha dokładnie!...Chciałem z Łaciakiem ugadywać się o życie. Nawet z Niemcami chciałem. A teraz wiozą tych, którzy zgodzili się umrzeć. Moja córka o tym wiedziała i dlatego znalazłem w niej tylko śmiech. Śmierć i śmiech...

Praca przy stawianiu szubienicy nie tylko nie pomogła uratować Weychowi córki, ale i uniemożliwiła mu spędzenie z dzieckiem ostatnich chwil jego życia.

¹⁴ To tylko przypuszczenie, bo znacznie łatwiej znaleźć paralele między nastrojem muzycznym i dramatycznym w pozostałych częściach niż zgodzić się na istnienie literackiego ronda.

Z *Cody* dowiadujemy się także o tragicznym losie pozostałych ludzi pracujących przy stawianiu szubienicy i o wyrzutach sumienia, które nieustannie dręczą Weycha:

Ktoś musiał wznieść tę szubienicę. Ktoś zacięty i uparty, bo to nie była łatwa robota. Stula już się nie wylize z zapalenia płuc, a Subik z tego przekłętego strachu... Ktoś musiał ją zbudować...

Cieśla w obłędzie rzuca się w stronę skazańców z krzykiem: *Ludzie, ludzie!* a następnie ginie zastrzelony przez oficera niemieckiego jeszcze przed partyzantami.

Muzyczność w *Particie Grochowiaka* znajduje swoje uzasadnienie w dwóch przestrzeniach. Pierwsza – raczej oczywista – to wirtualne słuchowisko, w którym dźwięki – podobnie jak słowa – funkcjonują na zasadach materiału wykonawczego. To poprzez efekty brzmieniowe ewokowane są obrazy, także dialogi percypowane zostają uchem, a nie okiem. Druga przestrzeń wiąże się z celem muzycznych odniesień w dramacie – traktowanym jako tekst do linearnego czytania. W *Particie Grochowiaka* muzyczność funkcjonuje bowiem na zasadach kontekstu interpretacyjnego, pola odniesień – nie ona jednak jest tematem utworu. Grochowiak zatem odwoływał się do sztuki dźwięków nie po to, żeby zmierzyć się z przekładem struktury partity na literaturę, ale by dzięki reminiscencjom muzycznym spotęgować poetyckie oddziaływanie.

Śledzenie muzycznych tropów w *Particie Grochowiaka* pozostaje zakończyć konkluzją, iż w twórczości autora *Agrestów* znaki kultury – plastyczne czy muzyczne reminiscencje – najczęściej funkcjonują na zasadzie anachronizmu. W przypadku malarstwa poeta dopisuje własną re-interpretację płótna – (re-kreuje?) treści obrazu przekładając je na swój idiomatyczny język, podobnie dzieje się w przypadku formy muzycznej – także jej ramy nie zostają respektowane – przeciwnie nabierają one znaczenia dopiero, gdy są przełamane. Literacka partita Grochowiaka to partita muzyczna *a reboure* – znak sztucznej estetyzacji, skłóconej z treścią utworu, którą jest czytelna w sposób zewnętrzny, pozaliteracki. Można też przyjąć interpretację, iż literacka partita Grochowiaka to seria wariacji na temat szubienicy – symbolu śmieci. Tropy muzyczne zwielokrotniają wrażenie wszechogarniającej degradacji, która zmusza do szukania nowej formy wyrazu. Gra z odbiorcą, uruchamiającym w swojej interpretacji muzyczne pole odniesień, rozpięta jest między napięciem a efektem zawiedzionego oczekiwania. Muzyczność staje się strategią, która służy niemuzycznym celom – demaskowaniu niezrozumiałych praw rządzących historią.

Grochowiak, zanim napisał pierwszą sztukę *Szachy* – w jednym z wywiadów stwierdził: „Jeśli zdradzałem poezję, to wyłącznie dla prozy,

a potem – publicystyki, nigdy dla dramatu. [...] Poprzez długie lata teatr mnie najzwyczajniej śmieszył¹⁵. Autor *Rzeczy na głosy* chcąc zdemaskować sztuczność i błazenadę teatru, odkrył sztukę dysponującą środkami wyrazu, które w jedyny sobie sposób odsłaniają prawdziwe oblicze (a może raczej gębę) świata. Za maską teatru, a także za fasadą muzycznych reminiscencji – kryją się tematy – wręcz obsesyjnie – powracające w twórczości Grochowiaka – śmierci, zatracenia tożsamości, przemijania, męstwa, problemy wojny i sprzeczności między życiowym doświadczeniem a wyznawanymi ideałami¹⁶ – jak dzieje się w omawianej *Particie*.

Wprowadzając do tekstu dramatu aluzje muzyczne, Grochowiak dokonuje re-estetyzacji śmierci (duchowej, moralnej, fizycznej) – jest to zabieg ironiczny, przekorny. Pozorna próba ujęcia w formę muzyczną chyba najważniejszego i dominującego tematu w twórczości Grochowiaka poprzez nawiązanie do popularnej w baroku partity ma wydobyć dysonans, spotęgować „układ przekwitania” – wzmocnić zawiedzione oczekiwania odbiorcy, który pozostaje w poczuciu chaosu¹⁷. Utwór Grochowiaka poszerza granice własnego gatunku i stylu – jest wchłonięty w obszar implikowanych znaczeń kontekstualnych, które wypływają – jak pisze Stanisław Balbus – „z relacji i interakcji międzysystemowych (międstylowych)”¹⁸. Muzyczne odczytanie *Partity* powinno zatem być uwzględnione w doświadczeniu hermeneutycznej interpretacji.

W mroczny świat twórczości Grochowiaka, wypełniony rekwizytami z piętnem przemijającej egzystencji: szkielecików, warkoczy, pogrzebaczy, wkradają się także dźwięki. One również podlegają kalekiej estetyzacji, wydobyte z przełamanej formy muzycznej, wolne od zasad harmonii, zostają podporządkowane poetyckiemu zamysłowi autora, przypominając o ślepym (a może głuchym?) prawie śmierci.

¹⁵ S. Grochowiak, *Moi drodzy chłopcy*, „Poezja” 1977, nr 2, s. 34-37. Cyt. za: A. Dworniczak, *Stanisław Grochowiak*, Poznań 2000, s. 16.

¹⁶ Zob. A. Dworniczak, *Stanisław Grochowiak*, Poznań 2000, s. 15.

¹⁷ Znamienne, że Grochowiak, gdy mówi o śmierci w kontekście muzyki (a może o muzyce w kontekście śmierci?) – sięga po formy najbardziej popularne w baroku (menuet, partitę, fugę).

¹⁸ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 17.