

Sonata na cytozynę i trzy fałszywe białka O mitobiologicznych szyfrach Edwarda Pasewicza

Wszystkie zjawiska są złudzeniami umysłu. Wszystko – to, co zewnętrzne, jak też to, co wewnętrzne – jest jego grą.

Lama Ole Nydahl¹

Za żadne skarby człowiek nie może pokrywać się z nagim życiem człowieka – ani z nagim życiem w nim samym, ani też jakimś innym nagim życiem swych stanów lub właściwości, czy nawet z jednostkowością swej cielesnej osoby. Jakkolwiek święty jest człowiek (czy też owo życie w nim, które pozostaje tożsame w życiu ziemskim, w chwili śmierci i w dalszym życiu), nie są święte jego stany ani jego cielesne życie, które naruszyć mogą bliźni. Albowiem czym zasadniczo różni się ono od życia zwierząt i roślin? A nawet gdyby i one były święte, nie mogłyby być takie ze względu na swe nagie życie, nie w nim samym.

Walter Benjamin²

1 LAMA O. NYDAHL: *Wielka Pieczęć. Pogląd mahamudry buddyzmu Diamentowej Drogi*. Przeł. W. TRACEWSKI. Gdańsk 1999, s. 85.

2 W. BENJAMIN: *Przyczynek do krytyki przemocy*. Przeł. A. LIPSZYC. W: W. BENJAMIN: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Kraków 2012, s. 92.

3 A. ŚWIEŚCIAK: *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001–2010)*. Mikołów 2010, s. 21.

4 Oba teksty zostały przedrukowane w: I. STOKFISZEWSKI: *Zwrot polityczny*. Warszawa 2009.

5 K. MALISZEWSKI: *Po debiucie*. *Dziennik krytyka*. Wrocław 2008, s. 166–167.

6 Zob. E. PASEWICZ: *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste*. Poznań 2010. Cytaty z wierszy oznaczam bezpośrednio w tekście według następującego klucza: DW – *Dolna Wilda*. Poznań 2006; DD – *Drobne! Drobne!* Poznań 2008; P – *Pałacyk Bertolta Brechta*. Kraków 2011; OM – *Och, Mitochondria*. Kraków 2015.

We wstępie do zbioru recenzji *Lekcje nieobecności* (2010) śląska krytyczka Alina Świeściak – przy okazji rozważań o rocznikach siedemdziesiątych oraz ich rosnącym wpływie na naszą lirykę – stwierdzała, że „chyba” umacnia się również pozycja Edwarda Pasewicza, bo „subwersywna siła jego poezji odpowiada młodemu bardziej niż ta w wydaniu Tkaczyszyna-Dyckiego”³. Badaczka występowała równocześnie przeciwko spłaszczeniu liryki Pasewicza wyłącznie do zaangażowania w kwestie emancypacji i ruchów gejowskich, jak zwykł był to robić wcześniej Igor Stokfiszewski.

[Myślę o artykułach *Poezja uników* (2007) oraz późniejszym o rok *Poezja a demokracja*⁴. Trzeba również podkreślić, że apele Aliny Świeściak nie zabrzmiały tak rozpaczliwie i emocjonalnie jak dwa lata wcześniej głos Karola Maliszewskiego, który połączył zachwyty nad poematem Pasewicza *th* („Ten poemat jest jak orgazm, rozległe wypłynięcie; wypłynięcie nasienia, którym można się zadławić”) z żarliwym i słusznym wezwaniem: „Tylko przypadkiem nie potraktujmy poważnie apelu młodego krytyka [tj. Stokfiszewskiego – J.S.]. Nie róbmy tego poezji!”⁵].

Po kilku kolejnych latach można powiedzieć, że pozycja Pasewicza jest stabilna, ale nie wzmocniła się tak, jak przewidywała krytyczka. Po wyborze wierszy *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste* (2010), w którym Joanna Orska i Grzegorz Jankowicz wydestylowali z twórczości Pasewicza najciekawsze teksty⁶ (a przy okazji pięknie się poróżnili w posłowniu, formułując dwa przeciwstawne głosy o jego poezji), ukazał się gorzej przyjęty *Pałacyk Bertolta Brechta* (2011). Nie tylko zmienił wtedy poeta wydawnictwo (z WPBiCAK na EMG), lecz także mimochodem zapowiedział coś, co miał rozwinąć w kolejnym tomie: analogię

między biologicznym i materialnym aspektem rzeczywistości a samą poezją.

Niewielki odzew krytycznoliteracki w kontekście *Pałacyku*, jak to na naszym poetyckim rynku bywa, świadczył raczej nie o braku zainteresowania krytyków lub o ich całkowitym zagubieniu, ale o pewnym rozczarowaniu lub znudzeniu. Jeszcze bardziej wyostrzył tam bowiem Pasewicz te elementy, które go wyróżniały, a które dałoby się ująć – rażąco oczywiście sprawę upraszczając – w etykiety: nicości (pustki), rytmu, tańca, muzyczności, krążenia pyłków/drobin/kurzu i dosadnej, cielesnej erotyki. Na skutek różnych połączeń tych elementów powstawały wiersze fascynujące, zarazem mantrowe, modlitewne i krytycznie zaangażowane w rzeczywistość. Raz, że nie stronił poeta od wątków gejowskich, dwa, że jego buddyjskie podejście wystawiało na próbę codzienną grę pozorów, problematyzując kwestie rytuałów, przywiązania do rzeczy(wistości), obserwacji i związanej z nią produkcji wiedzy (co już wcześniej, bo we wspomnianym posłowniu, szczególnie przypadło do gustu Grzegorzowi Jankowiczowi)⁷. A jednak *Pałacyk* wyszedł nieco kanciasty, rytmy się załamywały, lektura stawała się znacznie trudniejsza, bliższa poematowi *th* (2005) niż *Dolnej Wildzie* (2001). Przede wszystkim nie oferowała już tego erotycznego napięcia i tajemniczości, które przekonały pierwszych czytelników; podawała zbyt wiele rzeczy wprost, dyskursywnie wprowadzając kwestie tańca (kluczowy dla tomu cykl *Dubstep*), rytmu i energii oraz kłaczowego splatania się wierszy, rzeczywistości i wspomnień (celowo z sobą przemieszanych).

[Najlepiej ten „erotyczny” zachwyty oddaje chyba uzasadnienie Michała Larka do wyboru wierszy Pasewicza w antologii *Powiedzieć to inaczej*: „Wzmrożona wizualność i muzyczność jego wierszy. Teatralność konstruowanych realiów. Wspaniałe wyczucie słów i czasami zaskakująca perwersyjność retoryki. W konsekwencji, czytając poezję Pasewicza, czujemy, że jesteśmy drażnieni, muskani, pieśczeni, wciągani w jakąś estetyczną kamasutrę, zapraszani na spotkanie z kimś, kto ćwiczył swój talent także poprzez oglądanie występów *drag queen*”⁸].

Pałacyk był trochę jak jazzowa improwizacja włączona w melodię kantyczki: struktura niby prosta i dobrze znana, ale na siłę sprobematyzowana.

Trzeba też pamiętać, że część krytyki od początku niezbyt ceniła sobie styl Pasewicza, widząc w jego wierszach głównie rodzaj postmodernistycznego kolażu, skomponowanego z technik różnych modnych (i świetnych) polskich poetów początku wieku. Karol Maliszewski w ten sposób komentował pierwsze poetyckie wystąpienia autora:

7 Zaproponował więc Jankowicz czytanie Pasewicza w duchu Jacques’a Rancière’a. Por. J. ORSKA, G. JANKOWICZ: *Podwodne wydanie Pegaza. O wierszach Edwarda Pasewicza*. W: E. PASEWICZ: *Muzyka...*, s. 185–208.

8 M. LAREK: *Figury niepewności*. W: *Powiedzieć to inaczej. Polska liryka nowoczesna. Antologia*. Red. J. BOROWCZYK, M. LAREK. Poznań 2011, s. 954.

10 K. MALISZEWSKI: *Kamp i akwarium*. W: IDEM: *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*. Warszawa 2006, s. 342.

11 Pozostałe trzy znane mi omówienia to wyczerpujący szkic Macieja TOPOLSKIEGO *Atopia* („Wakat/Notoria”. <http://wakat.sdk.pl/atopia> [dostęp: 7.08.2015]), recenzja Anny KAŁUŻY: *Ja-meduza* („Nowe Książki” 2012, nr 8) oraz tejsze króciutka, choć trafna nota *Białka, tkanki...* („Tygodnik Powszechny”, 15.05.2012, „Dodatek Nagrody Poetyckiej Silesius”). Pisze tam Kałuża: „Dominujące w niej [książce – J.S.] – mówiąc w dużym uproszczeniu – molekularne spojrzenie »wychwytuje« rytm życia. Pokazuje nam się rzeczywistość, w której krążą drobiny: białka, tkanki, tłuszczu i cukru”.

12 Z. ILKIEWICZ: *Dubstep*. „Czas Kultury” 2011, nr 6, s. 137.

Dariusz Sośnicki, Adam Wiedemann, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki – myślałem o tych poetach, czytając wiersze Edwarda Pasewicza zgromadzone w tomie *Dolna Wilda*. Już sam tytuł wskazywał na pokrewieństwo z *Marlewem*, dziwnie miętka fraza oraz erudycyjne, wręcz miłosne aluzje muzyczne prowadziły myśli w stronę wierszy Wiedemanna, a rytm pewnych fragmentów i nuty jawnego homoerotyzmu sugerowały podobieństwo z poezją Tkaczyszyna-Dyckiego¹⁰.

Dodajmy jeszcze: trochę zaczeźności Świetlickiego, odrobinę sensualnej melancholii Sosnowskiego, ironię Barana, „ulotność bycia” i materializm Wróblewskiego. Maliszewski dostrzegał wprawdzie u Pasewicza nową jakość, ale nie wszyscy dzielili ten entuzjazm, a późny debiut z pewnością nie pomógł poecie oddalić zarzutów. Artyzm polega jednak na tym, żeby połączyć wszystkie elementy w jeden styl, żeby je obronić w obrębie wiersza, a Pasewiczowi się to udawało, przynajmniej do czasu *Pałacyku*. Może był to ostatni moment, może nie dało się dłużej pisać erotycznych kantyczek i mantr, może właśnie o to chodziło, żeby nie skończyć jako kolejny poeta od nieśpiewnej muzyczności i zdobyć się na coś więcej. W *Pałacyku* to „więcej” obnażyło „mniej”, rozebrany z tkanki wiersz, wykładający się przed czytelnikiem, wydawał się momentami pusty, i nie była to już buddyjska pustka, uderzająca w oczy swoją oczywistością i jednoznacznością, ale pustka poetyckiej gry, niezdolnej zaprowadzić czytelnika dalej.

W swoim omówieniu¹¹ tomu Pasewicza Zuzanna Ilkiewicz, opisując książkę pod kątem kluczowych problemów, zauważyła trafnie: „Pasewicz zastanawia się nad sztuczkami komórek i tkanek, nad całą biologiczną maszynierią, której człowiek musi się, chcąc nie chcąc, podporządkować. Nie ma tu miejsca na kontrolę świadomości”¹². Owszem, robił to krakowski (a dawniej poznański) poeta już wcześniej, zawsze w charakterystyczny dla siebie sposób łącząc wysublimowaną (homo)erotyczną grę z ostentacyjną i prowokacyjną fizycznością, ale jednak metafory „sztuczek” i „biologicznej maszynierii” wyjątkowo dobrze pasują do *Pałacyku* oraz do tego, co najbardziej obiecujące w ostatnim jak dotąd tomie *Och, Mitochondria* (Kraków 2015). Jeszcze lepiej wychwycił to Maciej Topolski, krok po kroku analizując kluczowy dla *Pałacyku* cykl *Dubstep*:

należy pamiętać, że forma (lód) jest zgodą, gestem niewystarczalności. Innymi słowy: jest poprzestaniem na czymś, co tylko w sposób częściowy zaspokaja potrzeby, pragnienia. W tym sensie **wiersz jest ograniczoną formą dla organicz-**

nej formy świata i ciała. Literatura jest aktem biologicznym. Ciało jest wierszem¹³.

Splot tego, co organiczne, z tym, co konceptualne, stanowił chyba najciekawszy problem całego *Pałacyku*. Pod pierwszą kategorię podciągnąć można wszelkie somatyczne elementy, z próbą osadzenia ciała w akcie poetyckim, uczynienia z literatury czegoś rzeczywistego i namacalnego (biologicznego), pod drugą – kwestie formy i samego wiersza jako układów, które są tylko kolejnym pozorem, na równi ze wszystkimi obrazami rzeczywistości, które tworzymy w umyśle (jaźń i tożsamość to w poezji Pasewicza zaledwie hipotezy). Jak pogodzić materię z ideą? czy w ogóle należy to robić? czy cokolwiek je dzieli? – takie pytania od początku wyłaniały się z tej poezji i, mimo jawnie buddyjskich odwołań i deklaracji ideowych samego poety, wpisywały ją w długą tradycję zachodniej filozofii. Myśl jest w stanie wpływać na rzeczywistość, zdaje się twierdzić Pasewicz w *Pałacyku*, ale nie w sposób magiczny czy metafizyczny, tylko czysto fizyczny: jako fala, poruszająca cząsteczkami, jako ruch i dźwięk, bo w skali mikro wszystko zdaje się jak „gigantyczny organizm / (gdzieś na krańcach wiedzy) i da się ogarnąć jego puls // i oddech” (*Dubstep* (6), P, s. 25). W innym wierszu czytamy:

[...] ludzi, którzy siedząc na schodach,
myślą i to myślenie właśnie wprawia w ruch
krajobraz: on drży jak membrana, gdy ją tknie
dźwiękowa fala. Ale nade wszystko jesteś ty,
rozbawiony tym, że fosforyzują tkanki, że jest
gorąco i na skroniach nabrzmiały ci żyły:
wygląda przez chwilę, że uda się przetrwać,
choć się nie uda.

Tancbudy imienia Kurta Tucholskiego (3), P, s. 7

Och, Mitochondria, najnowszy jak dotąd tom Pasewicza, na który przyszło nam czekać aż cztery lata, kontynuuje formalne odkrywanie się poety, ale robi to znacznie ciekawiej, po części powracając do rytmu, echa i modlitewnych powtórzeń, po części przełamując je jazzującymi kantami. Ale może to tylko wrażenie, co innego stanowi bowiem o jego sile – już nie zasadność napomknienia i powtórzeń, nie tylko gra dźwięków i głosek oraz ich pozorna eteryczność, lecz siła analogii: zarówno DNA (jako podstawowa, biologiczna struktura fundująca i przekazująca życie), jak i poezja są pewnymi formami kodowania danych i można na nie patrzeć w podobny, poetyczny sposób. Na bazie tej analogii dokonuje się w poezji Pasewicza rzecz zarazem archaiczna i postępową: jego teoretycznoliterackie inklinacje wracają do korzeni, do metafory organicznej, ale jest to meta-

- 14 Zob. *Inventive Life. Approaches to the New Vitalism*. Eds. M. FRASER, S. KEMBER, C. LURY. London 2006; *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*. Red. J. KOWALEWSKI, W. PIASEK, M. ŚLIWA. Olsztyn 2008.
- 15 T. MORTON: *An Object-Oriented Defense of Poetry*. „New Literary History” 2012, vol. 43, no. 2, s. 215.

fora pojęta specyficznie, nie po darwinowsku, nie jako powracające przez wieki warianty romantycznego organizmu-świata, ale raczej jako część zwrotu materialnego (i organicznego) w światowej kulturze ostatnich lat¹⁴. Jak pisał w tym duchu Timothy Morton (inspirowany propozycjami aktora-sieci Brunona Latoura): „wiersz nie jest po prostu reprezentacją, ale raczej nieludzkim agensem (*nonhuman agent*)”¹⁵. Wszystkie drobiny, pyłki, strzępki i kurz, które przetwarzał Pasewicz od *Dolnej Wildy*, a na które wielokrotnie zwracali uwagę krytycy, nie sygnują już tylko eterycznego tańca słabej lub osłabionej egzystencji (jak wybrzmiałoby to w duchu Gianniego Vattimo), lecz konkretny, mikrofizyczny wymiar naszej rzeczywistości, a na poziomie molekularnym, jako cząsteczki, zrównują się ze słowem poetyckim. Napisał Pasewicz w koanicznym tonie w debiutanckiej *Wildzie*: „jest tylko rzeczywistość i właśnie jej nie ma” (*Malta*, DW, s. 36). Ten prymat rzeczywistości, którą trzeba ostatecznie zanegować, jej nieuchronne, a zarazem problematyczne istnienie, gdy tylko przechyla się na stronę realizmu i materializmu, uwypukla skalę poszukiwań, których podjął się poeta. Po pierwszej lekturze debiutu najbardziej znaczącymi utworami wydawały się *Malta*, *Drukarenka głodu*, *Sześć wierszy politycznych* i *Kantyczki Pana Sommera*, umocowujące się na pantekstualnej grze pozorów, na tym, że:

Wiersz jest jak zespół lusterek, obraz
odszyła do obrazu, błyski pojawiają się
na zewnątrz, gdy ktoś odpala papierosa lub
świeci latarką w ziemię wokół kwiatów [...].

Malta, DW, s. 36

Zadane mimochodem pytanie: „czy będą trwałe bez treści puste foremki” (*Dzień dobry dźwięku*, DW, s. 14), wybrzmiewało wtedy przede wszystkim buddyjską negacją tego, co przychodzi do nas za pośrednictwem zmysłów, całej ułudy świata, którą wiersze Pasewicza odgrywały na naszych oczach, równocześnie ją kwestionując.

[Naukowa rzetelność wymaga tu przypomnienia innego kontekstu, którym może być wiersz Tadeusza Różewicza *Ślepa kiszka* z tomu *Zielona róża* (1961): „Metafizyka skonała / powiedział Witkacy / i odszedł / w nic // optymiści / którzy go przetrwali / biegają z formą / z foremką / do robienia wierszy / z piasku // oni wesołe wyrostki / robaczkowe / ślepej kiszki / Europy”].

Po *Och, Mitochondria* odpowiedź na to pytanie wydaje się mniej jednoznaczna, bo forma jest tu samym procesem przekazywania informacji, treść zaś życiem jako takim, życiem biologicznym, kodowanym zawsze (przynajmniej w warunkach ziemskich) przez te same dwadzieścia jeden aminokwasów.

Można by z okazji tego odkrycia przytoczyć kilka faktów, które podważą poetycką innowacyjność Pasewicza. Badania nad relacją między kodem DNA a kodem literackim liczą sobie przynajmniej kilkanaście lat i odnotowano na tym polu niemałe osiągnięcia. Amerykański biolog Craig Venter (ten sam, który skutecznie zakodował ludzki genom, konkurując z programem Human Genome Project), gdy zajął się tworzeniem i nadpisywaniem genomu bakterii (2010), w jej kodzie genetycznym zapisał podobno własne imię, imiona członków zespołu oraz cytaty z Jamesa Joyce'a. Już rok później media informowały o projekcie poety Christiana Böka, który nie tylko zapisał za pomocą czterech nukleotydów swój wiersz w komórce pałeczki okrężnicy, lecz stworzył z niej także pierwszą „biomaszynę poetycką”, zdolną do samodzielnego nadpisania wiersza w procesie reprodukcji kodu genetycznego¹⁵. Jak widać, biolodzy nie tylko połączyli już ideę kodu językowego z DNA, lecz zdołali ją nawet zrealizować w praktyce. Jak bierzemy pod uwagę, że Bök planuje w innej, niezwykle odpornej bakterii zakodować całe dzieło literackie, horacjańskie *exegi monumentum* jawi się jako dość archaiczna i mało żywotna forma upamiętnienia¹⁶.

Wydaje się również, że nasza rodzima krytyka literacka nie bardzo chce się wpisać w nurt tak prowadzonych badań. Biopoetyka, sformułowana niedawno przez Przemysława Czaplińskiego, zajmująca się z założenia dziełami, które „w odpowiedzi na wytwarzanie istnienia **wytwarzają strefę nieodróżnialności** w sensie dokładnie odwrotnym do Agambenowskiego”¹⁷, jest całkowicie przeciwstawna wobec ewolucjonistycznych i organicznych badań nad procesami percepcji i wartościowania (na przykład Cooke'a i Turnera). Interesuje ją nie tyle życie komórkowe, jako nieredukowalna, wspólna wszystkim istotom płaszczyzna egzystencji (Czapliński przyznaje zresztą, że wolałby nazwać swoją propozycję „poetyką istnienia”), ile relacja między życiem a władzą, nieuchronnie rozgrywana na płaszczyźnie literackiej. Stąd też – paradoksalnie – bliżej jej do wierszy Pasewicza i filozofii Agambena niż do wspomnianych biopoetów, pokroju Kaca czy Böka.

Wraz z najnowszym tomem pytanie o znaczenie i formę Życia, tego materialnego i tego poetyckiego, zostaje jednak w poezji Pasewicza postawione od nowa, choć załączki takiego myślenia można było odnaleźć w niej już wcześniej. Naszą uwagę powinny zwrócić przede wszystkim role szyfru i „języka świata”, które nurtowały poetę od zawsze. Choćby w książce *Drobne! Drobne!* czytamy:

Błoto mówi, chlupie, deski ociekają.
Co mówi błoto, ja zupełnie nie wiem.
Ja chyba nawet nie śmiałybym wiedzieć,

15 Zob. np. J. KOŁTUNOWICZ: *Poeta zakodował swój wiersz w DNA*. „Rzeczpospolita”, 2.05.2011. <http://www.rp.pl/artykul/651905.html>; B. GARDINER: *Recombinant Rhymers Encodes Poetry in DNA*. http://www.wired.com/magazine/2010/03/st_dnapoetry [10.08.2015].

16 Por. M. GÓRSKA-OLESIŃSKA: *Rozmowa z Eduardo Kacem*. „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1; S. TOMASULA: „Gene(sis)”. *Eduardo Kac: Telepresence, Biotelematics, and Transgenic Art*. In: *Data Made Flesh. Embodying Information*. Eds. P. THURTTLE, R. MITCHELL. London 2003; *Biopoetics. Evolutionary Exploration in the Arts*. Eds. B. COOKE, F. TURNER. Lexington 1999.

17 P. CZAPLIŃSKI: *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*. Kraków 2011, s. 280; por. IDEM: *Literatura i życie. Perspektywy biopolityki*. W: *Teoria, literatura, życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*. Red. A. LEGEŻYŃSKA, R. NYCZ. Warszawa 2012.

co mówią mi rzeczy, domyślam się tylko,
to jest zagadka, to wzór, a to przekład.

Barii Poble Nou, DD, s. 47

Poszukiwanie sensu, który kryje się (choć tego nie możemy być pewni) w świecie, zbliżało Pasewicza do romantyków, z ich myśleniem w kategoriach wielkiego łańcucha bytów i w duchu zasady *correspondance*. Można było jednak odnieść wrażenie, że ów szyfr jest u polskiego poety raczej formą mirażu, łudzi – w zgodzie z poststrukturalną intuicją – obietnicą znaczenia i referencji, których nie znajdziemy, nawet jeśli dokonamy wnikliwej analizy. Śledził go Pasewicz na różnych poziomach, od podstawowego dla poezji wymiaru pisma oraz gier interpretacyjnych, w gruncie rzeczy polegających nadal na dekodowaniu pewnych informacji, po teatr życia codziennego, w którym odbywały się nieskończenie bardziej interesujące gry gestów, zachowań i ról społecznych (na co wyczuląta go właśnie homoerotyczna wrażliwość, jak twierdził Stokfiszewski).

Skoro wszystko jest jednak tylko pozorem, skoro zjawiska da się sprowadzić do ruchu i dźwięku, rozłożyć na czynniki pierwsze, na „drobne, drobne”, to sama idea deszyfracji oparta została na błędnej hipotezie, na wierze w metafizyczny efekt końcowy. Tymczasem Pasewicza cechowało podejście antymetafizyczne, z gruntu buddyjskie. Bardziej interesowała go więc zawsze gra z owym kodem, jego funkcjonowanie w konkretnych sytuacjach i zdolność do wprowadzania w błąd; wszak rytm i ruch (oraz związany z nimi dźwięk) to składowe nie tylko nowoczesnego wiersza, lecz także wszelkich procesów fizycznych. Już samo to powinno nasunąć nam myśl, że idea szyfru doprowadzi w końcu poetę do DNA, a empatyczna buddyjska perspektywa (zrównująca różnorakie byty w łańcuchu istnienia) zaowocuje zestawieniem tego, co drobne, z tym, co totalne, mikroskali życia komórkowego z makroskalą życia jako takiego oraz jego coraz bardziej zaawansowanymi formami przejawiania się.

[Byłby Pasewicz niezwykle ciekawym przedmiotem badań literackiej mikrologii, której zręby próbował nakreślić Aleksander Nawarecki w tekście redagowanego przez siebie tomu¹⁸. Wśród podanych przez Przemysława Czaplińskiego na poły żartobliwych (bo fikcyjnych), ale bardzo sensownych encyklopedycznych znaczeń słowa „mikrolog”, zamieszczonych na okładce *Mikrologów ze śmiercią*, znajdziemy: „1. *hum.* interpretator drobin [...]; 2. *gr.* mowa mniejsza (*lógos mikrón*), termin w retoryce antycznej określający motywy przygodne, wygłaszane dla przypadkowych słuchaczy, domowników, przedmiotów [...]; 5. *filozof. gr.* mała prawda, niepewna prawdziwość, formułowana na podstawie wydarzenia powtarzalnego, lecz każdorazowo przebiegającego odmiennie (zob. chaotyka); 6. *gr.* jed-

18 Zob. A. NAWARECKI:
Czarna mikrologia. W: Skala mikro w badaniach literackich.
Red. A. NAWARECKI, M. BOGDANOWSKA. Katowice 2005.

19 Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Mikrologi ze śmiercią. Motywy fanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*. Poznań 2001.

nostkowe przeznaczenie, prywatne fatum [...]; 9. *filozof. pot.* mądrość codzienna, wyrastająca z czynności domowych, świadoma swych ograniczeń i niewiedzy [...]¹⁹. Wszystkie te znaczenia doskonale pasują do poezji Pasewicza, można nawet powiedzieć, że mapują ją lepiej niż niejedno krytycznoliterackie opracowanie].

Mitochondrium, na które zwraca uwagę poeta w tytule tomu, jest komórką zaangażowaną głównie w procesy energetyczne, a tym samym komórką fundamentalną dla procesów życiowych. Ziarno (gr. *chondrion*) i nić (gr. *mitos*) – sama nazwa ma już w sobie poetycki pierwiastek, etymologiczne złożenie, początek kodu, i niewątpliwie również ze względu na egzotykę i melodykę brzmienia znalazła się w aliteracyjnej konstrukcji *Och, Mitochondria*.

Pasewicz podejmuje się jednak jeszcze dalej posuniętej gry, która lepiej niż mikrobiologia pasuje do jego poetyki, a mianowicie **mitobiologii**:

Mitologiczna chandra, matka
tak czy tak trochę surrealistyczna,
bo pozwala oddychać i jakoś nie duszę się
w dziecinnym krzesełku.

Tato nukleotydzie, ty, co przeskakujesz
z nici na nić, a przecież to nic innego
jak śniadanie w hotelu i wstrętne parówka,
którą chce się zjeść, bo ssie w żołądku,
bo burczy i wrzeszczy niewypowiedziany żal,
że się zakodowało i zakodowało wszystko tak
że za cholere nikt nie odczyta:
ani ty białko, ani ty białko
i ty białko też nie.

Och, Mitochondria, OM, s. 7

Proces zrównywania płaszczyzn i konfrontowania ich z sobą kończy się na poziomie kodu i jego niedostępności. Bez względu na to, czy Pasewicz obserwuje drobne rytuały w teatrze życia codziennego, czy też projektuje je kilka poziomów niżej, „trochę surrealistycznie”, w życie komórkowe, napotyka opór i chaos, barierę w lekturze, bo świata nie da się po prostu odczytać. Ten wiersz można potraktować jako opis sceny źródłowej dla całej poezji autora *Dolnej Wildy*. W pierwszej strofoidzie rozegrana zostaje na płaszczyźnie mitologicznej kwestia oddychania – komórkowego (czyli podstawowych procesów energetycznych) i „makroorganicznego”, czyli oddechu człowieka, bohatera i podmiotu wiersza. Nie wiąże się to jednak z witalistyczną afirmacją, ale z poczuciem beznadziejności, chandrą, z koniecznością procesu życiowego, w który zosta-

jemy wrzuceni (matka, energia, początek życia, początek mitologii – taki ciąg asocjacji proponuje nam poeta). Druga strofoida to poziom „ojca”, przekazywania życia, nukleotydu, który zapowiada ciągłość i przyszłość poprzez reprodukcję DNA, ale tym samym przyczynia się do namnażania i komplikowania kodu. Na najwyższym poziomie odczuwamy głód, na najniższym, powiedzmy – partykularnym, jest to wynik wysoce chaotycznych przeskoków, zapisanych w genach. Pasewicz zestawia te dwa poziomy celem wyjaśnienia ich, ale mechanizm analizy zawodzi: rozbiór „głodu” na czynniki pierwsze doprowadza nas do granicy zakodowania. Jest pewien szyfr – w DNA, w poezji, a może również w świecie, ale szyfr ten nie kryje żadnej metafizycznej Tajemnicy, ot, po prostu stanowi coraz bardziej skomplikowaną, chaotyczną i niezrozumiałą procedurę składania (się) cząsteczek, za którą nie stoi żaden sens.

Trzecia strofa wiersza przenosi nas jeszcze dalej w przyszłość, poza porządek macierzyństwa i ojcostwa, w pansemiotyczny świat:

Później przychodzi fala nienawiści.
Można wszystko spalić,
Ale dym układa się także w jakieś sygnały.
Zwariować można od tej gadaniny.
Nawet gdy schodzić ostrożnie po schodach,
mój odchudzony awatarze, stuk, stuk,
pojawia się rytm, a wraz z nim
historie, maski, twarze.

Och, Mitochondria, OM, s. 7

Mowa świata nie ustaje, chociaż jest mową chaosu, bełkotliwą i niezrozumiałą dla człowieka. Nawet bunt, gniew i przemoc nie są w stanie jej uciszyć, a raczej – nie są w stanie zatrzymać naszej potrzeby tłumaczenia, poszukiwania „zagadki, wzoru, przekładu”. Wprowadzając tu awatar – i równocześnie pogrywając sobie ze wszystkimi kategoriami autobiograficzności, autentyczności i sylleptyczności w poezji, jak i z samą figurą podmiotu lirycznego – odwołuje się Pasewicz do cyfrowej reprezentacji siebie w rzeczywistości wirtualnej, ale być może również do hinduistycznych wierzeń, w których awatar jest wysłannikiem zaprowadzającym karmiczny porządek. Rytm wybijany przez kroki awatara (który przeczy jego cyfrowej naturze, choć przecież i ta jest formą kodu, zaledwie dalej posuniętą formą kodowania obecności, banalną, mantryczną opozycją: „jest” / „nie ma”) stanowi wszak źródło „historii, masek, twarzy”, czyli kolejnych opowieści, ciąg dalszy mitologicznego istnienia: splinu, w którym próbujemy się odnaleźć.

Kwestię związaną z biologicznym wymiarem życia, z procesem jego kodowania za pomocą aminokwasów i analogią do poetyckiego

kodowania Pasewicz omówił najbardziej bezpośrednio w wykładzie/eseju wygłoszonym w ramach projektu Pracowni Poetyckiej „Silesius” (pozwolę sobie na dłuższy cytat):

Być może w tych niepoliczalnych strukturach neuronowych powoli wykluwa się wiersz? Jest niczym innym jak jakąś egzotyczną melodią, która w początkowym momencie zaskakuje, a kiedy pojawia się jej kontynuacja, przynosi czasami radość, a częściej zdumienie. [...]

Będzie polowanie. Ale skąd się wzięły słowa? Dlaczego mówi także ciałem? Dlaczego koduje proste informacje w gestach, jakby język nie wystarczył? Po co mu aluzja, żarcik, a nawet metafora? Cały ten ruch, wszystkich jego języków, skierowany jest na uwagę. Ruch. [...]

Poezja jest bardziej skompresowana. Poezję da się zapamiętać, bowiem jej podstawową funkcją w zamierzczłej przeszłości była funkcja mnemotechniczna. Języka kaszalotów raczej nigdy nie pojmimy, jakkolwiek w jego przypadku mowa nawet o dialektach, poszczególnych populacji. Byłyby to języki obce? [...]

Ale jak to się zaczęło. Skąd? A co jeśli za taki stan rzeczy odpowiada biologia? Nośnikiem informacji są geny. To w nich upakowane jest DNA, złożone z aminokwasów. Mechanizm tutaj, mówię w uproszczeniu, opiera się na odczytaniu wcześniej zakodowanej informacji. Dzięki temu otrzymujemy instrukcję, jak zbudować dany organizm.

Czy wiersz jest kodem? Jak najbardziej. Ale w takim układzie, co jest zakodowane w wierszu? Pamięć i czas. [...]

Wszystko, co znamy na tym świecie, jest w zasadzie zapisywaniem i odczytywaniem. Oczywiście nie mówię, że teza, iż literatura jest faktem biologicznym, jest do udowodnienia naukowo. Nie. Nie sadzę nawet, że postawiłem to zagadnienie poprawnie. Jestem poetą i zadaję pytania. Myślę tylko, że coś jest na rzeczy²⁰.

Nie jest to, jak widać, prosta metafora organiczna, nie ucieszyłyby z pewnością dziewiętnastowiecznych ewolucyjnych teoretyków literatury, a zapewne nie spodobałyby się też różnorodnym formalistom pokroju Jakobsona czy Welleka. Więcej wiarygodności zyskuje, gdy wziąć pod uwagę tocząca się od początku w twórczości poety ambiwalentną grę między tym, co eteryczne (pyłki, drobiny, dźwięki, pozorność rzeczywistości, wiersz jako twór językowy), a tym, co materialne (dosadny erotyzm, starzejące się ciała, umiłowanie przedmiotów, konkret codzienności). Kluczowe pytanie, które trzeba postawić po lekturze najnowszego tomu poety, doty-

20 E. PASEWICZ: *Zabieganie o uwagę*. <http://silesius.wroclaw.pl/2015/05/23/czym-jest-poezja-dzis-edward-pasewicz> [dostęp: 8.08.2015].

- 21 Por. G. AGAMBEN: *Form-of-Life*. In: IDEM: *Means Without End. Notes on Politics*. Trans. V. BINETTI, C. CASARINO. Minneapolis 2000, s. 3–12; G. AGAMBEN: *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Przeł. M. SALWA. Poświęcie P. NOWAK. Warszawa 2008; E. GEULEN: *Giorgio Agamben. Wprowadzenie*. Przeł. M. RATAJCZAK. Warszawa 2012, s. 121–131; B. FORMIS: *Dismantling Theatricality. Aesthetics of Bare Life*. In: *The Work of Giorgio Agamben. Law, Literature, Life*. Eds. J. CLEMENS, N. HERON, A. MURRAY. Edinburgh 2008.
- 22 R. BRAIDOTTI: *Po człowieku*. Przeł. J. BEDNAREK, A. KOWALCZYK. Warszawa 2014, 194–195.
- 23 P. RABINOW: *Artificiality and Enlightenment. From Sociobiology to Biosociality*. In: IDEM: *Essays on the Anthropology of Reason*. Princeton 1996.
- 24 R. BRAIDOTTI: *Transpositions. On Nomadic Ethics*. Cambridge 2006, s. 37 – cyt. za: M. BAKKE: *Bio-transfiguracja. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań 2010, s. 108.
- 25 J. DERRIDA: *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*. Trans. D. WILLS. „Critical Inquiry” 2002, vol. 28, no. 2.
- 26 G. BATAILLE: *Teoria religii*. Przeł. K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1996.

czy jednak nie tyle uzasadnienia tej poetycko-biologicznej analogii, ile ulokowania jej w szerszym kontekście literackim i społecznym. Czy Życie i jego relacja z Formą, której to relacji poezja jest tylko jednym z wariantów, stają się w nowych wierszach Pasewicza radykalnymi, a przez to politycznymi figurami (jak w koncepcjach Giorgia Agambena, Roberta Esposito czy Rosi Braidotti), czy też okazują się wyłącznie kolejną piłeczką w rękach żonglera sprawnie postępującego się ponowoczesnymi tropami?

W dobie mody na biopolityczne identyfikowanie wszystkich gestów politycznych nie posądzalbym poetyckiej z gruntu działalności autora *Dolnej Wildy* o reprodukcję takich właśnie, biopolitycznych klisz, ba, nie posądzalbym go nawet o lekturę rzeźbionych filozofów. Interesujące jest dla mnie raczej pytanie, czy zagadnienie kryjące się za rozległym Agambenowskim przedsięwzięciem *Homo sacer* – upraszczając: przemyślenie relacji między życiem i jego formą²¹ – znajduje w nowych wierszach Pasewicza swój poetycki odpowiednik. Dopiero tutaj zaczynają się (lub nie) istotne z literackiego punktu widzenia batalie o granice między aktem poetyckim i politycznym oraz wątpliwości co do tego, czy odpowiedzi szukać należy w posthumanistycznej, nieantropocentrycznej wspólnotie istot żywych na zasadzie jakiegoś „zoe-centrycznego egalitaryzmu”²² lub „biosocjalności”²³, czy raczej we wspólnotie życia komórkowego, przybierającego postać „organicznego trwania” –

które nie potrzebuje przecieży języka,
dźwięku, obrazu, nawet siebie nie
potrzebuje, tak mi się wydaje:
ono sobie jest i chyba na zawsze

Takie to zwykłe, P, s. 46

Jak zauważała Braidotti, „to, co teraz powraca, to inny żyjącego ciała zdefiniowanego humanistycznie: drugie oblicze bios, czyli zoe, generatywna witalność pozaludzkiego i przedludzkiego lub zwierzęcego życia”²⁴. Pasewicza zdaje się nie interesować podział na ludzkie i nie-ludzkie, zwierzę w nas samych²⁵ ani fundujące scenę źródłową antropologiczne cięcie dające początek myśleniu jednostkowemu²⁶. Nie szuka on filozoficznego uzasadnienia dla swojej poetycko-biologicznej analogii, bo też nie z filozofii ją zaczerpnął. Raczej z własnej wrażliwości, obserwacji, z pewnej empatii, która dobrze wpisuje się w rosnącą literacką tolerancję dla innych istot żywych (por. twórczość Julii Fiedorczuk, Ilony Witkowskiej, Urszuli Zajączkowskiej) i pokrywa się z fiksacjami samego poety: skłonnością do detalu oraz poszukiwaniem utwierdzenia „ja” w organiczności jako jedynej wspólnej płaszczyźnie egzystencji. „Generatywna

witalność” mogłaby najtrafniej chyba nazwać kierunek, w którym zaczęły zmierzać mantrowe, pantekstualne wiersze Pasewicza.

Zmieniające się drogi nowej poezji w kontekście innych niż dotychczasowe mediów wyrazu poddawała pod rozwagę niedawno Anna Kałuża:

Jeśli Eduardo Kac w *Genesis* czy Christian Bök w *Eunoi* używają DNA bakterii jako znaków, które służą do wizualizowania czynności życiowych, to widać, że pojęcie znaku rozszerzyło się do pojęcia semiomateriału, który w stosunku do tradycyjnie rozumianego znaku jest zarówno czymś innym, jak i tym samym. My sami staliśmy się semiomateriałem, komórki i krew są przez biopoetów traktowane jak kod i medium, umożliwiające przekazywanie informacji, dezinformacji, emocji etc.²⁷

27 A. KAŁUŻA: Od „nowej nowej” poezji do „nowej” poezji i z powrotem. „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2, s. 106.

Samego Pasewicza nie możemy w żadnym razie potraktować jako biopoety, bo jego nośnik pozostaje całkiem klasyczny – jest nim po prostu słowo zapisane na papierze, a ponadto nie do końca wiadomo, czy sam poeta chciałby się włączyć w tak rozumianą rewolucję w myśleniu o literaturze. Ważna dla niego koncepcja tkania tekstu, połączonego swoją kłączową naturą z rzeczywistością (jako woalem-pozorem, ale też siecią, splotem wydarzeń i zależności), musiałaby zejść na drugi plan wobec nieuchronnej organiczności i prymatu materii. Analogia Pasewicza między DNA i kodem wiersza wypada zresztą dość archaicznie, jeśli pomyśleć właśnie o poszukiwaniach biopoetów eksperymentujących bezpośrednio na materiale genetycznym. Jego wiersze zwracają nas raczej do romantycznej witalności, w której życie stanowi podstawową, normowaną i ujarzmianą przez procesy poznawcze substancję, zdolną do nieskończonych przeobrażeń. To z kolei potwierdzałoby słuszność tezy Joanny Orskiej, że „najgłębsza natura poezji Pasewicza polegałaby [...] na kompozycyjnym przetwarzaniu, które jest także otwieraniem »ciała« społecznych relacji”²⁸. Dźwięk ma przecież u poety swoje źródło w ruchu cząsteczek, a muzyka – w samym ciele:

Moja muzyka jest muzyką ciała,
gdy chcę wydobyć dźwięk, to stukam
płaską dłonią o rozgrzany kamień,
dźwięk jest jak postać ledwo co widziana,
powidok czegoś, co się utkało w umyśle,
a umysł jest tkaniną, która nie ma granic,
bo gdzie granice tego, co tka się bez przerwy?

Naśladownictwo, DW, s. 55

28 J. ORSKA, G. JANKOWICZ: *Podwodne wydanie Pegaza...*, s. 194.

Muzyka (czyli dźwięk, rytm i głos), ciało (materia organiczna), kamień (materia nieorganiczna), powidoki (obrazy, wyobrażenia, widma), umysł (jaźń, ego, świadomość), tkanina (kompozycja) – to wszystko słowa-tropy, z których splata Pasewicz niejedną wiersz, splata, to znaczy układa, dopasowuje do siebie, koduje za pomocą słów, jakby bawił się bardziej wysublimowaną, bardziej eteryczną formą klocków dla dzieci. To doświadczenie było od początku w jego poezji na wskroś muzyczne, wzięte z równoległe rozwijanej pasji kompozytorskiej, pokrewne w jakimś stopniu praktykom Adama Wiedemanna. Ale kompozycja to nie tylko dźwięk, nie tylko układ słów – mówi nam w ostatnim tomie Pasewicz. Kompozycja to także forma, którą przybiera życie od momentu, gdy zostaje zakodowane przez podstawowe aminokwasy, kompozycja to działanie komórek, ich procesy życiowe, ruch i wymiana energii:

Jak głupio to brzmi, muzyka tkanek,
zrzędlawy dźwięk drobin tłuszczu i cukrów.

Dubstep (3), P, s. 51

Wydaje się, że poza znalezieniem i włączeniem do swojej poezji kolejnego, pozornie niepoetyckiego poziomu, to znaczy życia organicznego, komórkowego, którego nie możemy jeszcze nazwać „życiem ludzkim”, nie robi Pasewicz żadnego radykalnego ruchu. Z analogii między kodowaniem DNA, kodem wiersza i szyfrem świata nie wyciąga propozycji wspólnotowej, przedefiniowującej antropocentryczną etykę, ale raczej kieruje samą analogię w dobrze opracowaną przez siebie stronę komponowania (układania i tkania), które pozostaje eteryczne i erotyczne, ale jednak żłudne:

Tkacze tkanek,
tkają trupa nic przez nic

Och, biało szukające, OM, s. 50

Nic przez nic, chciałoby się powołać na ten drobny *misreading*, przejęczyć się, przesłyszeć (nie bez powodu Adam Dziadek określił interpretację tych wierszy mianem *close listening*)²⁹, reprodukując poetyckie procedury autora *Dolnej Wildy*: „mówił coś, lecz nie zrozumiałem, / tkanki drgały, lecz to taniec poza mną. / Mogłem napisać ciąg liter lub liczb” (*Och, biało szukające, OM, s. 50*). Może więc nie powinniśmy wychodzić od pytania, czy biologiczno-tekstualna koncepcja poety tworzy interesującą analogię dla biopolitycznego myślenia o Życiu jako figurze krytycznej wobec porządku politycznego, ale raczej zapytać o to, czy koncepcja ta jest efektywnie realizowana (skomponowana, odgrywana) na płaszczyźnie samego wiersza. Pasewicz nie twierdzi – tak przynajmniej można

29 A. DZIADEK: *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa 2014, s. 123.

wnioskować z dwóch ostatnich tomów – że gest poetyczny jest się w stanie zrównać z gestem politycznym, ale że wzajemnie naśladują one (odgrywają właśnie) swoją formę, bo każdy z nich związany jest z energią i ruchem.

Nic i nić, mitochondria i mito-chandra, tkanki i tkaniny: na bazie podobieństw dźwiękowych buduje poeta kolejne analogie, które rozwijają się w całym tomie w opowieść o człowieku owładniętym manią od-czytania znaków. „We wzór się układa i czyta / się go na skos, na skos, / po ludzku się czyta wzór” (*Tren*, OM, s. 48). Jak inaczej, jeśli nie po ludzku, na skos, na opak (wszak „błąd wpisany jest w działanie”)? „Na stos, na stos” oczywiście, ale to taką właśnie, tanatyczną perspektywę próbuje nieustannie zagadać er(r)otyczna mitobiologia Pasewicza.

Jakub Skurtys

**Sonata for Cytosine and Three Fake Proteins:
On Edward Pasewicz's Mito-biological Codes**

Summary: The article discusses Edward Pasewicz's poetry from the perspective of an organic metaphor, developed by the poet in his latest volumes (*Pałacyk Bertolta Brechta* [*Bertolt Brecht's Palace*] and *Och, Mitochondria*). The author considers whether Pasewicz's interest in the reflection on tissues, cells and DNA strands, and the idea of combining them with the issue of poetic coding, may be seen as an attempt at resolving the impasse between mythical and realistic forces of this work, or whether it merely constitutes a supplementation to the earlier proposed strategies of translating life into reality. Juxtaposing Pasewicz's experiments with biopoetry and seeking in them a chance to transcend the poetics of the author of *Dolna Wilda* [*The Lower Wilda*], I come to the conclusion that in this case the organic metaphor serves further exploration of a private mythology; but it turns out to be not very productive for the rethinking of the concept of life and community.

Key words: 21st century Polish poetry, biopoetry, Edward Pasewicz, myth, somaticity in literature