

## Słuchanie jako doświadczenie somatyczne

### O wierszach Edwarda Pasewicza\*

\* Tekst opublikowany

w A. DZIADEK: *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa 2014.

1 O poetyckich stylach słuchania w odniesieniu do poetów starszych pokoleń pisał ostatnio Jerzy Wiśniewski.

Zob. J. WIŚNIEWSKI: *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*. Łódź 2013.

2 Cytuję na podstawie:

E. PASEWICZ: *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleśćę*. Poznań 2010, s. 63.

Dalsze cytaty z tego tomu podaję z oznaczeniem MnI.

Cytaty z tomu *Pałacyk Bertolda Brechta* (Kraków 2011) podaję z oznaczeniem PBB.

W rozległym zbiorze najnowszej poezji polskiej jest wielu twórców<sup>1</sup>, których wierszy trzeba słuchać, aby usłyszeć ten jeden, jedyny głos poety, za każdym razem niepowtarzalny. To właśnie głos jest prawdziwą stawką w grze o nowoczesność. Ma tego pełną świadomość Edward Pasewicz – jeden z najciekawszych poetów piszących dziś „wiersze do słuchania”. W jego *Matce Mariannie od pedałów* pojawiają się słowa, które można by umieścić w egzerdze do zbioru jego tekstów: „Muzyka głosu jest jak punktualizm...”, czy też: „Najpierw jest dźwięk, później oblepia / się sensem” (dźwięk, który ma w sobie coś idealnego, jego cechą jest czystość, a sens „oblepia”, zanieczyszcza go niczym brud)<sup>2</sup>. Pasewicz jest autorem znakomitej *Sonaty o rytmie* z tomu *Th*. Warto ją tu przytoczyć w całości i przyjrzeć się uważniej kilku innym jego tekstom (wiersz ten został wkomponowany w tom o znaczącym tytule *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleśćę*):

Podnosisz stopę, a mnie się przypomina,  
punkt spoczynku, „płynące teraz”, ale nie  
żebym przeżywał, bo jest ciągle obok,  
co otworzę usta ucieka,  
histerii już się oduczyłem, więc mnie  
„płynące teraz” już nie uwodzi jak dawniej,  
raczej ten układ „leve-frappe”, uderz, spocznij.  
Mam nowe rany na twarzy, czy już mówiłem?  
Nić logiczna, od twoich kroków, do mojego  
wzroku i piłeczka co rzucona robi,  
taak, tak tak tak ta ta t  
(bo biała nitka na twoim policzku,  
gdy cerujesz mi spodnie, wyraźna jest  
i nie daje spokoju).  
Obiegnik, tryl i przepłyń mnie proszę,  
kiedyś była śmierć najlepszym spójnikiem  
a teraz co? Uderz, spocznij,  
argument na nie, w fartuchu ordynatora,  
zwrócili państwo uwagę jak to się kończy?  
W sterylnych pomieszczeniach stukot

kopyt, nie wróćą, bo nie mają dokąd,  
echa co zawsze sprawiają wrażenie,  
że są połową jakiejś całości.  
I nawet gdybym znał ten ruch, nic mi  
nie pomoże, ten ruch nie gasi, nie znaczy, nie pali,  
bo to twoje przejście z kuchni do pokoju,  
szybkie i kocie, tak, że mi umyka,  
ten moment kiedy podnosisz stopę i ona  
znowu opada.

Czas jest liczbą ruchów według wpierw i później.

MnI, s. 76

Pasewicz nie tylko pisze wiersze do słuchania, lecz także sam uważnie słucha, a samo słuchanie jest tu doświadczeniem somatycznym, ściśle powiązaniem również z rytmem, który w jego wierszach jest **stematyzowany**, poddany refleksji filozoficznej, opracowywany na wiele różnych sposobów (samo słowo „rytm” pojawia się w tych wierszach wielokrotnie w rozmaitych konstelacjach tematycznych) – to jeden z ciekawszych przypadków w polskiej poezji najnowszej. Sprawa rytmu wiąże się u Pasewicza z muzyką i językiem, język zaś z ciałem, co można wyczytać w zdaniu zamykającym *Strofki dla Siwego*, które brzmi niczym fragment wypowiedzi autotematycznej: „język jest w końcu niepochwytnym ciałem” (MnI, s. 64), ale też w wierszu *Tekst jest naszym pastwiskiem* z tomu *Och, Mitochondria* (Kraków 2015, s. 17).

Sposób, w jaki słucha Pasewicz, można by określić jako poetyckie *close listening*, gdzie chodzi o słuchanie świata, dźwięków i słów (uważne wsłuchiwanie się w słowa, w ich brzmienie, w ich głęboki sens), ale też słuchanie tej dziwnej wewnętrznej radiofonii, która w nas ciągle nieustannie emituje myśli, idee, pojedyncze słowa i tylko czasami udaje się ją uchwycić i zamknąć w formie wiersza („rój głosek w mózgu, wciąż się powiela”, jak czytamy w wierszu *11 lutego 2002*, MnI, s. 27). Z kolei słuchanie wierszy Pasewicza (ale też poezji w ogóle) można by określić jako lekturowe *close listening*, które uprzywilejowuje dźwięk poetycki i ustawia się w opozycji do *close reading* amerykańskiej Nowej Krytyki – ten przeciwstawny model lektury kładzie szczególny nacisk na całość brzmień w tekście, jego rytm oraz ich związek z semantyką<sup>3</sup>.

Według Rolanda Barthes’a, słuchanie jest: „aktem psychologicznym”, który: „można zdefiniować wyłącznie przez jego przedmiot”<sup>4</sup>. Badacz wskazuje kilka typów słuchania, z których dwa wydają się szczególnie ważne dla tych rozważań. Pierwszy – to deszyfrowanie, polegające na tym, że słuchający usiłuje uchwycić określone znaki, słucha według określonych kodów, tak, jakby czytał. Drugi – uznany

3 Zob. Ch. BERNSTEIN: *Introduction*. In: *Close Listening*. Ed. Ch. BERNSTEIN. Oxford 1998, s. 3–26.

4 R. BARTHES: *Ecoute*. In: IDEM: *Oeuvres complètes*. Vol. 5. Paris 2002, s. 340. Jeżeli nie podano inaczej, cytaty z tekstów obcojęzycznych w przekładzie autora.

przez Barthes'a za „najbardziej współczesny” – polega na takim słuchaniu, które nastawione jest nie na znaki, ale przede wszystkim na tego, kto mówi. Ten typ słuchania rozwija się w przestrzeni intersubiektywnej i przesunięty jest w sferę nieświadomości. Wyrażenie: „słucham”, oznacza w tej przestrzeni również swego rodzaju wzajemność, a więc także: „posłuchaj mnie”. Sam akt słuchania wiąże się z rytmem, który jest podstawą wszelkiej mowy i sprawia, że słuchanie staje się również tworzeniem<sup>5</sup>. Jest to coś, co można by uznać za jedną z najważniejszych zasad słuchania wierszy Pasewicza, które czytając, trzeba tworzyć.

5 Ibidem, s. 343.

6 J.-L. NANCY: *À l'écoute*. Paris 2002.

Jean-Luc Nancy w swojej kapitalnej książce *À l'écoute*<sup>6</sup> dokonuje prawdziwej medytacji nad słuchaniem, wiążąc ten fenomen z rytmem, ciałem, a także podmiotem oraz dowodząc, że rytm opierający się na dźwięku i sensie kształtuje przestrzeń podmiotu – bycie nierozzerwalnie wiąże się ze słuchaniem (tytuł książki pochodzi od formuły *être à l'écoute* – „bycie-słuchanie”). Z kolei André Spire, mówiąc o przyjemności poetyckiej i przyjemności muskularnej, zauważa: „Słuchać to także wymawiać”<sup>7</sup>. Słowa wysłuchane zostają powołane do istnienia, a ten proces powtarza się w każdym akcie pisania i lektury, w którym uczestniczy ciało obdarzone, by tak rzec, zmysłem muskularnym.

7 A. SPIRE: *Plaisir poétique et plaisir musculaire*. Paris 1949, s. 55.

Słuchanie, co da się z łatwością dostrzec, wiąże się w wierszach Pasewicza z muzyką, są tu przywoływane różnorodne gatunki muzyczne (*Pierwsza piosenka* – MnI, s. 11, *Sonata o rytmie* – MnI, s. 76, *Piosenka kamiennych bębnow* – MnI, s. 168, *Dubstep* – PBB, począwszy od s. 6 dziewięć utworów o tym samym tytule numerowanych od końca), nazwiska lub tytuły poszczególnych dzieł (*Prokofiev andante sognando* – MnI, s. 14, *Mahler forever* – MnI, s. 24, *Bach* – MnI, s. 79), jest też bogata sfera leksyki muzycznej („decrecendo” – MnI, s. 23; „Obiegnik, tryl” – MnI, s. 76; „ostinato to najprostszą drogą do świętego porządku” – PBB, s. 52; *Kwartet*, „oratorium” – PBB, s. 55; „Codzienne stacatto” – MnI, s. 43; „punktualizm”, „stretto”, „kanon alla terza” – MnI, s. 63; „tercja”, „septyma”, „flautando” – MnI, s. 78; „kamerton”, „Bach” – MnI, s. 79; „allegretto i scherzo i cantabile” – MnI, s. 91; „Adagio religioso” – MnI, s. 148; „Dankgesang” – MnI, s. 182). Dla samego Pasewicza pisanie poetyckie jest – jak się wydaje – bliskie komponowaniu utworu muzycznego. Trzeba wysłuchać jego kompozycji muzycznych, trzeba też usłyszeć, w jaki sposób on sam gra, aby zrozumieć jego wiersze. Słuchanie i powtarzanie rozszerza się również na inne języki – obce nazwy i zwroty w języku niemieckim, hiszpańskim, francuskim, także duńskim (słowo „smuk” powtórzone w 22 *rytuałach smutku i zazdrości*), hebrajskie onomatopeje wzięte z Biblii, fragmenty tybetańskiej mantry *Green Tara* i wiele innych. Ich powtarzanie łączy się jednoznacznie z doświadczeniem miejsca, z pamięcią miejsc

oraz pamięcią głosów i dźwięków. Nasłuchiwanie dźwięków jest w ogóle cechą charakterystyczną pisania Pasewicza – „Szelest tej kurtki” (*Pierwsza piosenka*, MnI, s. 11), którego nie da się nie rozpoznać, nasłuchiwanie niejasnego „języka-szumu”, w którym zgłoski zlepiają się „galaretowatym dźwiękiem” (*Deszcz na Czajczej*, MnI, s. 15), nasłuchiwanie dźwięku dobiegającego z kuchni, który staje się „dźwiękiem wielokrotnie złożonym” (*Książeczka dla Marka*, MnI, s. 28) lub „scratching” dochodzący z sąsiedniego pokoju (*Rozciągnięcia*, MnI, s. 33). Uporczywe słuchanie świata, nasłuchiwanie jego dźwięków prowadzi do wyartykułowania w wierszu *Mahler forever* szczególnego pragnienia zawartego w pytaniu retorycznym: „Czy mógłbym dźwięk przełożyć na dotyk?” (MnI, s. 24). W tym właśnie pytaniu zawiera się somatyczny charakter tekstów Pasewicza. Samo ciało jest jednym z ważniejszych tematów pojawiających się w wielu utworach i towarzyszą mu przede wszystkim dźwięki, ale też dotyk i wzrok. Ten ostatni jest tym zmysłem, który również odgrywa ważną rolę w tekstach Pasewicza. Mamy tu nawet do czynienia z czymś, co dałoby się określić jako fokalizacja wzrokowa, dzięki której powstają poetyckie mikro-obrazy podobne do miniatur malarskich czy fotografii rejestrujących w zbliżeniu jakieś drobiazgi, szczegóły, które zwykle w codzienności są niedostrzegalne, pomijane, podlegają elizji („czarno-białe nasionka rośliny leżą na watce / i kielkują” – MnI, s. 33; „błonki liści wyschniętego kwiatu, / który stoi na parapecie” – MnI, s. 46).

Jest w tych wierszach cała rozległa sfera erotyki homoseksualnej – opisy aktów erotycznych odznaczające się dosłownością, a nawet szczególnym weryzmem (np. *Początek, O potrzebie ponowoczesnej pieśni religijnej, Gry i zabawy*). To bez cienia wątpliwości coś, co – jak słusznie mówi Joanna Orska – jest w polskiej liryce nadal bezprecedensowe<sup>8</sup>. Nie ma tu żadnego metaforycznego przemieszczenia znaczeń, jest pełna otwartość, zupełnie nieskrępowana żadnymi regułami stosowności czy konwencji. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby o takim doświadczeniu mówić wprost.

Wróćmy jednak do słuchu. Otóż, w niektórych tekstach wyraźnie da się usłyszeć echa innych tekstów – tak się dzieje w *Autobusie czerwonym*:

Piękny chłopiec.  
Piękny mocny.  
Piękny a śmiertelny.  
Ludzie w autobusie  
patrzają na niego.  
Pełno jest spojrzeń,  
które go taksują.  
Kobiety i mężczyźni,

8 J. ORSKA: *Postowie* – MnI, s. 190.

dzieci i martwe przedmioty.  
Och, one szczególnie.  
Pełen martwych przedmiotów  
jest ten autobus, który  
wiezie chłopca.

I wszystkie spojrzenia  
są jakby jednym spojrzeniem,  
może dlatego, że jest tak realny,  
za duża jest koszulka  
za duże są buty?

Spojrzenie ma rozbiegane  
szczególnie na przystankach,  
jakby czekał i wypatrywał  
przy kolejnych wiatach  
kogoś, kogo zna lub  
kogoś, kto zna jego.

Lecz dojeżdża sam,  
i nie zamienia  
z nikim ani słowa.

Piękny chłopiec.  
Piękny mocny.  
Piękny a śmiertelny.  
Pełne są jego spojrzeń  
nasze nerwowe spojrzenia.

MnI, s. 30

Co da się usłyszeć w tym tekście-palimpseście? W pierwszej kolejności znaną powojenną piosenkę *Czerwony autobus* śpiewaną przez Andrzeja Boguckiego, także w tej piosence autobus jest miejscem miłosnych westchnień (mocno zresztą skonwencjonalizowanych i niewykraczających poza normy przyjęte w socjalistycznym społeczeństwie), tyle że do dziewczyny, a nie jak u Pasewicza do chłopca. To nawiązanie wprowadza efekt pozornie komiczny, nieco groteskowy (ta piosenka słuchana dzisiaj nie może zresztą być odbierana w inny sposób), ale od pierwszych wersów tekst gęstnieje znaczeniowo przez nawiązanie do *Trisagionu*. Suplikacja „Święty Boże” zamienia tekst w modlitwę, przy czym modlitwa jest o „pięknym chłopcu”, ku któremu zwrócone są przesyczone pożądaniem spojrzenia. Spojrzenia „taksują” – to rzadkie dziś słowo. „Taksować” to oceniać kogoś, przyglądając mu się uważnie, ale też szacować, wyceniać – w wierszu Aleksandra Wata *W barze, gdzie*

w okolicach Sèvres-Babylone (z kiczów paryskich) „modelka Toulouse-Lautreców / babilońska wszetecznicą”, szukając klientów, taksuje dwóch starszych mężczyzn siedzących w jakimś bistro. I w jednym, i w drugim tekście taksowanie jest obciążone ekonomią pożądania. Wymiana spojrzeń buduje w utworze Pasewicza erotyczne napięcie. W ostatnich wersach powtórzona zostaje suplikacja i dodatkowo słychać *Sanctus* („Pełne są niebios...”). Popularna piosenka o Warszawie z okresu powojennego łączy się z tekstami sakralnymi – czy to bluźnierstwo? W żadnym razie. Znakomity tekst, którego tematem jest homoerotyczne uniesienie porównane do doświadczenia religijnego. Podobnie dzieje się w wierszu *Matka Marianna od pedałów*, gdzie doświadczenie erotyczne powiązane jest z modlitwą *Ojcze nasz*: „Leżymy ogromni w powszedniej pościeli” (MnI, s. 63).

Tych tekstów trzeba słuchać, tytuł, jakaś fraza czy pojedyncze słowo ewokują utwory muzyczne lub inne teksty (na przykład ciekawa trawestacja *Nad wodą wielką i czystą* Adama Mickiewicza w wierszu *Przed szybą wielką i czystą* wpleciona w ten tekst, czy też echo *Przesłania Pana Cogito* Zbigniewa Herberta „idź, dokąd poszli tamci, cholera idź i jedź” w *Hęryk napręży plecy. Nie ma winy*). Znamienne jest to, że wśród intertekstów poezji Pasewicza, tych cudzych głosów, powtarzanych, transformowanych, trawestowanych, są zarówno takie, które pochodzą z Biblii, z kultury wysokiej, jak i takie, które zostają wyjęte z kultury pop. Nie zderzają się one na zasadzie kontrastu, sprzeczności, wręcz przeciwnie, są z sobą harmonijnie połączone w koherentną całość. Pamięć głosów sięga do tradycji i historii, ale wiąże się również z codziennością i teraźniejszością. Aby opowiedzieć sen o Jehowie, trzeba napisać sonet (*Senariusz*, MnI, s. 34), w którym słuchanie również odgrywa ważną rolę. Trzeba wsłuchać się w tytułowe słowo „senariusz”, w którym przez anagram da się wyczytać i „scenariusz”, i „sen”, i „sennik”. Asocjacyjna wizja senna staje się w ten sposób scenariuszem napisanym przez ustrukturuowaną i uporządkowaną nieświadomość. Czytanie i słuchanie nazw w codzienności, nazw różnych firm pojawiających się na i w reklamach daje efekt w postaci groteskowej pieśni *Hilti! Hilti!*:

Hilti, kupiłem pręt gwintowany. Twoje  
magazyny na Łopuszańskiej są piękniejsze  
od tych, które ma Bimerieux na Żeromskiego.  
Pamiętasz mnie, Hilti? Pochodzę z Instytutu  
Genetyki Człowieka PAN na Boninie,  
to mnie kocha Zepter International, to mnie kusi  
Fagor-Gastro (ulica Palmiry 186) z Czosnowa,  
to ja cheszę się na Wieniawskiego 18 i jadam,  
na Wolnej Wszechnicy 5, kruche naleśniki.

To ja uciekłem z deskami z Despolu i biegłem przez Kampinos, aż dorwała mnie Manta-Multimedia i oplotła swoimi mackami. Byłem gołębiem, pamiętasz, Hilti, i wiem, że Cargoforte mnie nienawidzi i Nelson Mandela, ale kocha Renault, dlatego będę pił z tobą coca-cole, Hilti, urzędę potańcówkę w magazynach normalistów Tech-Daty, na Inowłodzkiej, będziemy pili wódkę, aż zabierze nas Tirsped z ulicy Fleminga i powiezie do Michałowic, i będę kochał cię Demarcie, Hilti, i powiem ci *Sanofi-Aventis*, i to będzie jak ślub.

MnI, s. 157

Pieśń adresowana do Hilti, firmy produkującej sprzęt dla branży budowlanej, staje się niczym ponowoczesna *Pieśń nad pieśniami*, czy też jak ponowoczesna epopeja na miarę *Odysei* albo powieść na miarę *Ulisesa*. Bohaterem pieśni jest „post-ludzki”, zdepersonalizowany wytwór genetyki, który doświadcza ponowoczesnego rynkowego świata, a Hilti oblubienicą, z którą zawiera się ślub słowami *Sanofi-Aventis*, brzmiącymi jak tajemnicza obcojęzyczna formuła (zapis w tekście kursywą), w istocie będącymi nazwą firmy farmaceutycznej. Te nazwy są w szczególności sposób wyeksponowane, a ich brzmienie wiąże się z doświadczeniem ponowoczesności czy nawet – jak chciałby Marc Augé – nadnowoczesności (*surmodernité*), w której człowiek, bez udziału swojej własnej woli, jest bezustannie wypychany w różnorodne „nie-miejsca”. Nazwa „Manta” – przez anagram – ewokuje mątwę („oplotła swoimi mackami”). Wszystkie te nazwy firm są niczym antyczni herosi, zmitologizowani jak kolarski wyścig Tour de France, gdzie kolejne etapy są jak potyczki, bitwy i przygody bohaterów, a oni sami mają przydomki podobne do imion wziętych wprost z epopei czy pieśni heroicznych, co pokazał Roland Barthes w *Mitologiach*.

*Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czelestę* (lub też *Koncert na smyczki, perkusję i czelestę*) – to utwór Béli Bartóka z 1936 roku, składający się z czterech części: część pierwsza to *Andante tranquillo*, które jest fugą na smyczki, część druga – *Allegro*, część trzecia – *Adagio* i czwarta – *Allegro molto*, które jest rondem. Nie ma tu oczywiście mowy o prostym przeniesieniu struktury wskazanej kompozycji na tom Pasewicza. Jednak nie da się zrozumieć całości tak skomponowanego tomu bez wysłuchania kapitalnego dzieła Bartóka. Ten kontekst dzieła muzycznego ma kluczowe znaczenie dla lektury całego tomu, ponieważ od razu zwraca uwagę czytelnika na akt słuchania i na doświadczenie słuchania. Trzeba wsłuchać się w ten wiersz, aby odkryć głos, tak, właśnie głos, skoro *Sonatę*... poprzedza w tym wyborze *Traktat o głosie*.

Gdyby poszukać w historii polskiej poezji „muzyk na”, to w pierwszej kolejności przychodzi na myśl Jarosław Iwaszkiewicz i jego *Muzyka wieczorem*, która składa się z dwóch części: *Muzyka na kwartet skrzypcowy* i *Muzyka na orkiestrę* – pierwszy cykl odpowiada kompozycją tytułowi, składa się bowiem z 36 „miniaturowych” tekstów (wszystkie, z kilkoma wyjątkami, są oktostychami), tworzonych – wydawałoby się – z myślą o kwartecie smyczkowym, drugi zawiera teksty rozbudowane, nawet kilkunastokrotne „polifoniczne” poematy, jakby „rozpisane” na orkiestrę. *Muzyka wieczorem* – ze względu na tytuł i podtytuły, liczne aluzje do kompozycji muzycznych, wyeksponowanie roli dźwięku w całości tomu – była zdecydowanie tekstem przeznaczonym do słuchania. Iwaszkiewicz przyszedł do mnie nieprzypadkowo, ponieważ w *Sonacie o rytmie* widać, a ściślej mówiąc, słysząc wyraźną aluzję do wiersza *Do siostry* z jego tomu (chodzi mi o słowa „stukot kopyt” i „echa”, które pojawiają się w dwóch ostatnich wersach wspomnianego oktostychu Iwaszkiewicza: „Lekko kołysał echem ucho moje / Stukot przed domem kopyt naszych koni”). Nie mam całkowitej pewności, czy jest to świadoma aluzja, ale powtarzają się tu aż trzy wyrazy, poza tym tematem wiersza Iwaszkiewicza jest nieuchronne przemijanie, wspomnianie tego, co bezpowrotnie minęło – podobnie dzieje się u Pasewicza, choć temat jest zrealizowany w zupełnie inny sposób. Wspominając przeszłość, Iwaszkiewicz odwołuje się do snu, u Pasewicza wszystko dzieje się na jawie, tu i teraz.

Ten kapitalny wiersz jest zarejestrowaną w słowie ulotną chwilą, mikroszenką (a nawet serią sekwencji) z życia pozostającego w ciągłym ruchu i nieustającym przemijaniu. Ciągły, wieczny ruch, który – jak twierdził Arystoteles – nigdy nie powstał i nigdy nie przestanie istnieć, wiąże się ściśle z rytmem i czasem. *Sonatę* otwiera cytat z *Fizyki* Arystotelesa (Księga IV, 11, 219 b, *Co to jest czas*, „Teraz”) ułożony w trzech wersach, niby zrytmizowany poetycki tekst, w taki sposób, aby podkreślić znaczenie każdej cząstki tego cytatu<sup>9</sup>. W przekładzie Kazimierza Leśniaka cytat ten brzmi następująco: „Albowiem czas jest właśnie ilością ruchu ze względu na »przed« i »po«”<sup>10</sup>, co Pasewicz oddaje poetycko w takiej formie: „Czas jest liczbą ruchów według wpierw i później”. *Sonata* – na zasadzie autocytatu czy trawestacji własnych słów poety – zostaje powtórzona w innych utworach (w *Pruskim poemacie*: „Więc co wyrażałeś / traktatem o rytmie? / Unieś stopę, uderz...”, a także we *Wskazówkach dla zbieraczy szyszek*: „Jesteśmy transakcją między przed i po?” – tu ze znakiem zapytania, jakby z potrzeby upewnienia się, czy to prawda; słowa „transakcja” nie da się tu sprowadzić jedynie do znaczenia ekonomicznego, chodzi raczej o „dokonanie”, a więc „jesteśmy **dokonaniem** między przed i po”, „**dokonyjemy się** między przed i po”). U Arystotelesa „przed” i „po” nie pojawiają się w znaczeniu

9 Zwraca na to uwagę Grzegorz Jankowicz w posłowie do tego zbioru wierszy. Zob. G. JANKOWICZ: *Posłowie* – MnI, s. 203. Jankowicz trafnie wskazuje kontekst analizy definicji Arystotelesa dokonanej przez Martina Heideggera w *Byciu i czasie*.

10 ARYSTOTELES: *Fizyka*. Przeł. K. LEŚNIAK. Warszawa 1968, s. 134. Warto przytoczyć w tym miejscu cały akapit, który poprzedza w wywodzie tę frazę: „Gdy z jednej strony doświadczamy »teraz« jako jedności, a nie jako zachodzącego »przed« i »po« w ruchu, ani jako tego samego »teraz«, lecz jako w stosunku do pewnego »przed« i »po«, wówczas się zdaje, że nie upłynął żaden czas, ponieważ nie było ruchu. Z drugiej natomiast strony, gdy możemy stwierdzić »przed« i »po«, wtedy mówimy o istnieniu czasu”.



11 T. ROARK: *Aristotle on Time. A study of the Physics*. Cambridge 2011, s. 107.

12 „Podnoszenie stopy”, wbrew temu, co twierdzi Grzegorz Jankowicz, nie odnosi się bezpośrednio do rytmu. Jeśli już, to miałyby coś wspólnego raczej z metrum, ale w tym tekście chodzi o ruch, a nie wierszową miarę. Zob. G. JANKOWICZ: *Posłowie* – MnI, s. 204.

13 J. HEPOKOSKI, W. DARCY: *Elements of Sonata Theory*. Oxford 2006, s. 252.

temporalnym, są one powiązane z liczbami i ruchem, rozumiane w sensie kinetycznym<sup>11</sup>. Rytm opiera się więc na doświadczaniu ruchu – także u Pasewicza chodzi o „wpierw i później” w ruchu, a nie w czasie. Ruch jest tu wyeksponowany od pierwszych słów: „Podnosisz stopę...”, a dalej sekwencja ruchów „leve-frappe” i tocząca się po podłodze piłeczka, której dźwięk zostaje onomatopeicznie „odbity” w tekście aż do zastygnięcia jej ruchu: „taak, tak tak tak ta ta t”. Cały ten wiersz dokonuje się również w ruchu między „przed” i „po” (od pierwszej frazy: „Podnosisz stopę...”, do ostatniej, zamykającej główny tekst: „...podnosisz stopę i ona znowu opada” – słowa Arystotelesa stanowią rodzaj apendyksu i są wyraźnie wydzielone, a nawet oddzielone niczym podsumowanie czy dopełnienie całego tekstu)<sup>12</sup>. Podnoszenie i opadanie w ruchu, wznoszenie i opadanie, antykadencja i kadencja. Ten ruch jest jednak niepoznawalny i nieuchwytny, „nie gasi, nie znaczy, nie pali”, nie można, nie da się uchwycić mijającego czasu. Sam rytm, domena doświadczenia, a nie możliwych aplikacji praktycznych, jest tak samo niepoznawalny jak poezja, która wyłania się z nieznanego. Rytm uruchamia, porusza i przemieszcza myśl. Aby o tym opowiedzieć, trzeba nie wiersza, a sonaty (Pasewicz, tytułując swoje wiersze, korzysta czasami z nazw form muzycznych: jest *Rondo*, są różne piosenki, są też kantyczki). Tutaj – zakładając oczywiście, że takie przeniesienie formy muzycznej do wiersza jest możliwe wyłącznie w postaci metafory – byłaby to raczej *sonata da camera* zakończona kodą w postaci zdania z Arystotelesa. Dlaczego jednak sonata? Może ze względu na zamkniętą zrygoryzowaną i koherentną strukturę, która wydaje się najodpowiedniejsza dla idei tego tekstu (następujące po sobie sekwencje obrazów i myśli). A może też ze względu na jej implikacje narracyjne sonatę interpretuje się w kontekście narracyjnego gatunku muzycznego – w takim ujęciu sonata jest metaforycznym przedstawieniem doskonałego ludzkiego działania, jest to działanie narracyjne, ponieważ podąża za wytyczoną sekwencją uruchomionych zdarzeń w stronę wyraźnie określonego celu<sup>13</sup>.

Nawiązując w tym miejscu do autotematycznej wypowiedzi Pasewicza, można by zapytać: co ten utwór ma wyrażać? Rzecz w tym, że nie ma wyrażać, ponieważ nie o ekspresję tu chodzi, ale o próbę ogarnięcia tego, co ulotne i nieuchwytnie. W *Poemacie pruskim* znajduje się właściwa odpowiedź na to pytanie: „Co pomyślę ten świat, już znika, / tylko go nazwać, a przestaje trwać” (MnI, s. 84). Wszelkie formy wyrażania są zawsze ułomne, ponieważ wszystkie znaki są chwiejne i niepewne, co dobitnie potwierdzają słowa z *Poematu pruskiego* (MnI, s. 84).

Pod względem formalnym poezja Pasewicza jest silnie zróżnicowana, poza tekstami, których tytuły wzięte są z gatunkowych nazw muzycznych, są też inne, na przykład: *Wiersz osobisty*, *Wiersz dla*

Szymona Haszka, *Esej o uważności*, *Wersy dla panny Babbit*, *Elegia dla Wiery Pasewicz*, *List*, *Ballada o szmirze*, *Pruski poemat* – silnie zróżnicowane formy gatunkowe, którym odpowiada silnie zróżnicowana wersyfikacja. Dominuje tu zdecydowanie wiersz wolny, ale zdarzają się też nawiązania do tradycyjnych form wierszowych: sonet (wspomniany wcześniej *Senariusz*), który z klasycznego sonetu ma tylko 14 wersów o układzie 4-4-2-4, w kilku wierszach pojawia się bezrymowy dystych (na przykład *Piszemy operę*, *Książeczka do pokrewieństwa*, *Po polsku*, *Zupa rybna*, ale w niektórych tekstach jest on także wpleciony i umieszczony obok innych form wiersza), w kilku innych bezrymowa tercyna (na przykład *Drobne! Drobne!*, *Robak solipsyzmu*, *Wskazówki dla zbieraczy szyszek*). Pod względem wersyfikacji teksty te odznaczają się również wielką różnorodnością, są to teksty krótkie, zamknięte w formę aforyzmu, jakiegoś oderwanego zdarzenia czy obrazu:

brzęczą natrętne zdania: świat jest gęsty  
od nadmiaru ciał, i mówi to dziewczynka  
na barowym stołku, a ja jej odpowiadam  
nie nie będę grał.

*We śnie*, MnI, s. 174

Są też jednak rozbudowane wiersze-poematy (na przykład *Drukarenka głodu*, *Falomino*, *Letni letarg*, *Pruski poemat*). Żadnej regularnej miary, żadnych rymów. Jedną z charakterystycznych cech tych wierszy jest **ametryczność**. To określenie, które stosuje się w odniesieniu do utworów muzycznych nieposiadających metrum, ale też do poezji. Pasewicz doskonale obchodzi się bez regularnego metrum, regularność liczb nie jest tu do niczego potrzebna. Liczby polują na sens – jak słusznie mówi Henri Meschonnic – polują też na podmiot, na dyskurs i na ich historię<sup>14</sup>. To polowanie kończy się z reguły osaczeniem i ograniczeniem, przesłonięciem podmiotu, uproszczeniem rytmu, zatarciem niepowtarzalności. Ametryczność wierszy Pasewicza w szczególny sposób wpływa na ich rytm, który opiera się przede wszystkim na składni, na strukturze zdań, ale też na przerzutni, którą poeta potrafi znakomicie operować. Innym elementem, który współtworzy rytm tych tekstów, jest intratypografia (rozstrzelony druk podkreślający znaczenia poszczególnych słów, akcentujący sposób ich artykulacji, ich ważność w danym tekście, kursywa, która często daje efekt wielogłosowości, zapis wyrazów wielkimi literami):

To sobie tak mówię, no masz, historia  
jest prosta, babcia Wiera w kuchni, moje  
ciało ma wtedy osiem lat, za osiem lat

14 H. MESCHONNIC: *Critique du rythme*. Lagrasse 1982, s. 565.

z jej ciała nic nie zostanie, z mojego  
nie mam pojęcia, *zwyczajna historia*,  
nic nie zostaje ze *zwyczajnych historii*.

Ona zapytała, wtedy, nie teraz, czy jest  
Bóg, *no, bo wiesz, pyta się dzieci o takie  
sprawy*. Ja mówię, jest, bo jest jabłko,  
bo ja jestem, bo się tak mówi: *jest, jest*.

(*To sobie tak mówisz? Tak, mówię, tak.*)

Obierała ziemniaki, a ja razem z nią.  
Obierki pac, pac do wiadra, na dworze  
skwar, wrzeszczące szpaki na wiśni.  
Odłożyła nożyk i wydeła wargi, zrobiła  
PUFFF, *to się nazywa nic*, dodała ciszej.

To sobie mówię, nic nie powiedziała.  
powietrze przepłynęło, zawirował kurz.

*No, to masz, MnI, s. 136*

Kursywa wskazuje na jeszcze jeden ważny element rytmiki tych tekstów, jakim jest kontrapunkt wzięty oczywiście z muzyki, ale w tekstach Pasewicza opierający się na łączeniu w jednym utworze kilku różnych języków, tematów, wątków, kilku różnych rejestrów wypowiedzi. Kontrapunkt działa tu również na poziomie większych całości znaczeniowych i dostrzegalny jest w sposobie budowania obrazów, często zderzających się z sobą, odległych i nieprzystających do siebie, a jednak tworzących spójną całość.

W zakresie intratypografii uderzające jest wielokrotne pojawianie się ampersandu, etki, chodzi mi o teksty z cyklu *Henry Berryman. Pieśni*: „Hęry się przeprowadza & buja / Grzechocką...”; „nocą zajmuje go kultura & wyższe stany / świadomości”; „Ach smrodzik z tą animą & animusem”; „Wszystko jest polityką & w złożach ropy trwa”; „patrzy w lustro & liczy na pamięć”. Już sam zapis fonetyczny imienia „Henry” naśladuje tu angielszczyznę, do tego dochodzi etka, która rytmizuje teksty na wzór angielszczyzny – daje to znakomity efekt parodystyczny. Ale etka to w języku niemieckim *Kaufmanns-Und* („handlowe i”) czy inaczej *Firmen-Und* – nakłada się tu dodatkowe znaczenie, ekonomiczne, jak w nazwach firm: ikoniczny skrót spójnika „and”, który wprowadza do języka element oszczędności.

I jeszcze sprawa prozodii, która w końcu jest ważnym elementem kształtującym rytm tekstów. Wiersze Pasewicza odznaczają się dyskretną strukturą brzmieniową, co oznacza, że jest ona odsu-

nięta na dalszy plan. Poeta często sięga po rozmaite wyrażenia onomatopeiczne, ale nigdy nie stanowią one elementu wyeksponowanego w jakiś szczególny sposób. W niektórych tekstach, choć raczej rzadko, pojawiają się różnorodne zestawienia brzmieniowe, ale ich punktowa ekspozycja nie odgrywa znaczącej czy decydującej roli w kształtowaniu rytmu danego tekstu (na przykład „Na boisku chłopcy grają / w piłkę, krople hormonów harmonizują / z deszczem, co drugi ma zadraśnięcia na udach, / ramionach”; „urządzamy burdy, brudne gary myjemy w nocy...” – MnI, s. 53; „skaleczyć kojarzę ze skalą”; „Kałamarnice kłamią i marnieją,...”; „ocean ocenia” – MnI, s. 64; wszystkie podkr. – A.D.).

Słuchanie jako doświadczenie somatyczne – to ogólna formuła, dzięki której można zbliżyć się do bogactwa znaczeń zawartych w tej polifonicznej i wielogłosowej poezji. To poezja, która **doświadcza** świata i **świadczy** sobą zarówno o świecie, jak i o pojedynczym, niepowtarzalnym istnieniu. Nie da się tej poezji nie słuchać, ponieważ tylko dzięki słuchaniu można uchwycić ten jeden, jedyny i niepowtarzalny rytm wyznaczający ślady tożsamości, które zamierają w piśmie po to, aby mogły ożyć w lekturze.

Adam Dziadek

#### **Listening as a Somatic Experience: on Edward Pasewicz's Poems**

**Summary:** The text is a synthetic description of Edward Pasewicz's poetic work, which is included within the "plan for a somatic criticism." The key operational concept used to describe this poetry is rhythm, which spreads out on all the levels of expression like a theme in a story and makes the texts of every poet unique and original. The rhythm is closely linked with the process of listening and with the body itself, which generates it. Following Charlers Berstein, the author performs an act of Close Listening, attempting to point out the relations between rhythm, the sphere of sound in Pasewicz's poetic texts, and a speaking subject.

**Key words:** Edward Pasewicz, Close Listening, rhythm, somatic experience