

Muzyczny kod doświadczenia w poezji Edwarda Pasewicza

Wśród najnowszych zjawisk artystycznych z pogranicza muzyczno-literackiego w Polsce uwagę zwraca działalność Edwarda Pasewicza – poety i kompozytora w jednej osobie. Co istotne, to właściwie wyłącznie twórczość literacka, przede wszystkim poezja (oprócz wierszy Pasewicz pisuje również prozę i dramaty), przyczyniła się do tego, że autor ów stał się rozpoznawalny i doceniany. W 2001 roku został laureatem Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego im. Jacka Bierezina, był także nominowany do innych ważnych nagród: Nagrody Literackiej Gdynia (dwukrotnie), Wrocławskiej Nagrody Poetyckiej Silesius (trzykrotnie), ostatnio – do Nagrody im. Wisławy Szymborskiej.

Sam fakt łączenia przez Pasewicza dwóch wymienionych ról stawiałby go w jednym rzędzie z innymi podwójnie zaangażowanymi polskimi twórcami: Stefanem Kisielewskim, Karolem Szymanowskim (pisującym powieści i wiersze¹), Jarosławem Iwaszkiewiczem (który w młodości marzył o karierze kompozytora i podejmował pewne próby w tym zakresie²) czy Aleksandrem Kościowem. Jednakże Pasewicz jako kolejny polski pisarz-kompozytor z wielu względów nie przystaje

do tego szeregu. Jego dzieła muzyczne nie są, co prawda, pisane wyłącznie „do szuflady”, funkcjonują jednak w bardzo specyficznym obiegu kulturalnym, takim, który ma niewielkie szanse na to, by stać się przedmiotem namysłu krytyków muzycznych i muzykologów – między innymi dlatego, że prawykonania i wykonania (niezbyt liczne zresztą) tych utworów towarzyszyły na ogół wydarzeniom stricte literackim, takim jak „Poznań Poetów”. W biogramach autora przeczytać możemy, iż jego dorobek kompozytorski jest dość obszerny. Obejmuje *Naive Symphony* (1996), *I Kwartet smyczkowy* (1998), *Fragmety na fortepian* (2005), cykl utworów zatytułowanych *Klavierstücken*, *II Kwartet smyczkowy* (2010), *Muzykę na wiolonczelę solo* (2012), *Trio waltorniowe* (prawykonane w październiku 2012 roku podczas „Nocy Poezji” w Krakowie), *Trio klarnetowe* (premiera miała miejsce 22 maja 2013 roku podczas festiwalu „Poznań Poetów”), *8 preludium na instrumenty dęte blaszane* (2013) oraz *6 duetów na skrzypce i wiolonczelę* (2014). Ponadto biogram zamieszczony na skrzydełku okładki wyboru wierszy tego autora głosi, iż mieszkając w Międzyrzeczu, „napisał [...] kilka utworów fortepianowych, których rękopisy spalił zgodnie z romantyczną tradycją”³.

¹ Na temat związków wyobraźni muzycznej Szymanowskiego z jego twórczością literacką pisał Bartosz Dąbrowski (*Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Gdańsk 2010).

² G. Piotrowski, *Fortepian ze Sławska. Muzyka w prozie fabularnej Jarosława Iwaszkiewicza*, Toruń 2010, s. 24–27.

³ E. Pasewicz, *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste*, Poznań 2010.

Kolejny trudny do zweryfikowania (bez konsultacji z samym Pasewiczem) trop pojawia się za sprawą informacji o tym, że planował napisanie opery na podstawie *Jądra ciemności* Josepha Conrada⁴. Warto podkreślić również, że wywodzący się z Międzyrzecza poeta jest zafascynowany postacią dodekafonisty Norberta von Hannenheima (ucznia Schönberga, kompozytora przez wiele lat całkowicie zapomnianego, dziś budzącego coraz żywsze zainteresowanie). Dowodem tej fascynacji są *Wariacje na temat z 2. Koncertu fortepianowego Norberta von Hannenheima*, skomponowane przez Pasewicza w 2011 roku⁵.

Jak wielu współczesnych poetów, Edward Pasewicz często recytuje swoje wiersze przy wtórze muzyki podczas różnych wydarzeń literackich (na przykład kilkakrotnie prezentował się z zespołem Chain Smokers; występował też wiele razy podczas „improwowanych koncertów poetyckich” wraz z klarncistą Mateuszem Rybickim specjalizującym się we free jazzie, grając na fortepianie i jednocześnie recytując). Od 2010 roku poeta-kompozytor współpracuje ze Sceną 21 Queerowego Centrum Kultury przy krakowskim Teatrze Nowym, gdzie zajmuje się między innymi przygotowywaniem oprawy muzycznej do spektakli i innych wydarzeń artystycznych⁶.

Choć partytury kompozycji Edwarda Pasewicza nie były ogłaszane drukiem, czytelnicy jego poezji mieli okazję zapoznać się z zapisem nutowym dwóch jego dzieł podczas lektury tomu *th* opublikowanego w wydawnictwie kserokopia.art.pl, zbioru wyjątkowego, bo

dążącego do „syntezy sztuk”⁷, w którym układ tekstu skorelowany jest z fotografiami Jarka Łukasiewicza i elementami notacji muzycznej. Krótkim wierszom, składającym się na pierwszą część tomu, towarzyszy umieszczony pod tekstem zapis nutowy *Preludium*, natomiast rozbudowanemu poematowi *th* – zapis *Sonaty nr 2* (oznaczenia agogiczne ustanawiać mogłyby tu nawet podział na części: *Allegretto cantabile* – *Vivace* – *Allegro* – *Andante*, jednak ciągłość zapisu muzyki wskazuje na to, że owe ogniwa następują po sobie *attacca*).

Powyższy, zrekonstruowany na podstawie dostępnych powszechnie źródeł, krótki przegląd muzycznej działalności Edwarda Pasewicza pojawił się w niniejszym artykule jedynie jako niezbędny kontekst dla rozważań na temat jego poezji. Dalsze dociekania będą bowiem koncentrować się wyłącznie na tym, jak zainteresowanie muzyką (w tym dziełami innych kompozytorów) przejawia się w wierszach autora *th* i w jakim stopniu je kształtuje.

Sztuka dźwięków dla Pasewicza jako poety stanowi bezsprzecznie ważny punkt odniesienia. Świadczą o tym chociażby tytuły jego wierszy, często zawierające nazwy gatunków muzycznych, oznaczenia temp, nazwiska kompozytorów bądź tytuły ich dzieł, a nawet wykaz obsady wykonawczej. Wymienić warto przykładowo takie teksty jak: *Wiersze na głos i perkusję, Mahler forever, Prokofiev andante sognando* (wszystkie trzy ze zbioru *Dolna Wilda*); *Dwie przygrywki chorałowe z Wierszy dla Róży Filipowicz; Sonatę o rytmie zamieszczoną w th*, a także tom z 2006 roku – *Henry Berryman. Pięśni*. W zbiorze *Drobne! Drobne!* pojawia się ponadto podzielone na cztery części *Klavierwerke*, zrytmizowane, pełne paronomazji oraz aliteracji *Oratorium sodowe* oraz *Adagio religioso*, zaś wybór wierszy z 2010 roku nosi zapożyczony od Bartoka tytuł, który został zaproponowany przez samego poetę:

⁴ Jak informuje biogram opublikowany 30 kwietnia 2013 na stronie: <http://salonliteracki.pl/new/prezentacje/40-edward-pasewicz> (31.08.2016).

⁵ Poeta tak opowiada o Hannenheimie: „W czasie II wojny był w zakładzie dla umysłowo chorych w moim rodzinnym Międzyrzeczu. Trafił tam dlatego, że był gejem. To genialny, a nieznan kompozytor. Jego losy to niesamowicie książkowa historia. Uważał, że miał sobowtóra, który mieszkał w jego pokoju. Facet miał obsesję nieśmiertelności, szukał jej eliksiru w partyturach. I nagle zniknął” (*Czy gej to postać tragiczna*, z E. Pasewiczem rozmawia M. Wybieralski, wywiad dostępny na stronie: http://poznan.wyborcza.pl/poznan/1,36037,6885708,Czy_gej_to_postac_tragiczna_.html [13.09.2016]). Pasewicz pracował też nad powieścią poświęconą Hannenheimowi *Pulverkopf*. Jej fragmenty były nawet publikowane (*Scherzo Ziemlich schnell, Berlin lipiec 1944*, „Czas Kultury” 2009 nr 4, s. 191–195; *Thema mit Variationen*, „Czas Kultury” 2010 nr 1, s. 155–158).

⁶ Próbką tych działań została opublikowana jako płyta-audiobook z kompozycjami Edwarda Pasewicza, Piotra Ulaśnińskiego, Krzysztofa Filusa, dołączona do tomu Joanny Operek *Berlin porn* (Poznań 2015).

⁷ E. Pasewicz, *th*, Kielce 2005 (w dalszej części cytaty z tomu oznaczam jako *th*, podając numer strony). Ze względu na fakt, że w tomie tym zostały wykorzystane różne media, Anna Nasiłowska (*Tradycja wyrafinowania*, „Nowe Książki” 2006 nr 4, s. 33) przypisuje go – z pewnymi zastrzeżeniami – do „modernistycznej utopii syntezy sztuk” i „młodopolskiej tradycji wyrafinowania artystycznego”. Z kolei Krzysztof Hoffman w recenzji zatytułowanej „W nowym języku czytamy coś innego” („Kresy” 2006 nr 3, s. 204–205) podkreśla aktywizowanie w *th* „kodu estetyzmu” oraz ogólną muzyczność zamieszczonych w tym tomie wierszy. Dodatkowo Anna Kałuża wysunęła śmiało tezę, że „w zbiorze *th* zapis nutowy był systemem niosącym znaczenie i emocje, równie istotnym jak pismo” (*Ja-meduza*, „Nowe Książki” 2012 nr 8, s. 69).

Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste (na ostatniej stronie okładki książki widnieje reprodukcja pierwszej strony partytury z amerykańskiego wydania owej kompozycji z 1964 roku).

Muzyczność poezji Pasewicza była wielokrotnie uważana przez interpretatorów, niezwykle zagęszczenie tego typu aluzji w jego wierszach niewątpliwie zachęca do koncentrowania analizy na tym właśnie aspekcie. Potrzeba uwzględniania przez czytających jego poezję faktu, że cały dorobek tego autora ma zasadniczo bimedialny charakter, została podkreślona wprost przez Adama Dziadka: „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, by zrozumieć jego wiersze”⁸. W posłowie dołączonym do *Muzyki na instrumenty strunowe...* Joanna Orska notuje, że poeta często zestawia swój sposób pisania z tworzeniem fugi, zaś Grzegorz Jankowicz dopowiada, że Pasewicz twierdził podczas jednego ze spotkań autorskich, iż traktuje swe wiersze jako formy muzyczne⁹. Oboje krytycy w swych analizach podejmują ów podsumowany przez samego poetę trop interpretacyjny, zwracając więc uwagę na następstwa tematów, zależności między nimi i ich przekształcenia, sięgają przy tym po – świadomie i celowo dość swobodnie traktowane – aparat pojęciowy związany z fakturą (wspominają o polifonii oraz monodii), sztuką kontrapunktu i schematem formalnym allegra sonatowego¹⁰. Podobne pomysły interpretacyjne wysuwają też niektórzy recenzenci¹¹. Wielość rozsypanych w poezji Pasewicza

określonych zaczerpniętych z wokabularza teoretyków muzyki z pewnością zachęca do prób poszukiwania w tych wierszach symptomów, które potwierdzałyby, że autor *th* celowo naśladuje różne właściwości kompozycji muzycznych, a przede wszystkim – ich strukturę formalną (zgodnie z klasyfikacją Andrzeja Hejmeja potraktować należy tę tendencję interpretacyjną jako skoncentrowanie na muzyczności III¹²). Trzeba jednak podkreślić, że analizując wiersze tego autora, poza kilkoma (swoją drogą niezbyt skomplikowanymi) wyjątkami¹³, w zasadzie nie sposób wyszukać miarodajnych, „twardych” dowodów muzyczności III, przystać więc trzeba na przenośny charakter takiego sposobu ujmowania jego poezji. Ponownie przywołam słowa Adama Dziadka, który zaznaczał, że tytuły muzyczne u Pasewicza nie oznaczają przeniesienia formy, lecz stanowią właśnie rodzaj metafor¹⁴. Mimo to, narzucająca się podczas lektury muzyczność tych wierszy niewątpliwie jest frapująca. Pozostaje zatem istotny problem do rozwiązania – w odwołaniu do jakich pojęć można ją opisywać, by uniknąć niebezpieczeństwa przecenienia lub niedocenienia jej rangi.

Wpierw jednak warto zakreślić pole obejmujące te elementy poezji autora *th*, które mogą okazać się istotne w kontekście jej domniemanych związków ze sztuką dźwięków. Muzyczność przejawia się w wierszach Edwarda Pasewicza na kilku poziomach, i to z różną intensywnością. W jakiejś mierze daje o sobie znać w specyficznym, na ogół nieregularnym, ale wyczuwalnym zrytmizowaniu prozodii, dlatego też Adam Dziadek stwierdza, że poezja Pasewicza, choć ma swoisty rytm, pozostaje na ogół „ametryczna”¹⁵. Badacz dodaje, że słowo to bywa często wykorzystywane także do opisu muzyki. Notabene wyrażenie „ametryczny rytm” przypomina „niespiewną muzyczność”,

⁸ A. Dziadek, *Sluchanie jako doświadczenie somatyczne – o wierszach Edwarda Pasewicza*, w: idem, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 124.

⁹ J. Orska, G. Jankowicz, *Posłowie*, [w:] E. Pasewicz, *Muzyka na instrumenty strunowe...*, op. cit., s. 188, 202.

¹⁰ Ibidem, s. 193–197; 202–207.

¹¹ Załączkową propozycję podobnie „muzykocentrycznej” analizy idiomu poetyckiego Pasewicza wysuwa Krzysztof Hoffman (op. cit., s. 205), stawiając pytanie o to, czy tok wierszy z tomu *th* można traktować jako tekstowy odpowiednik sposobów porządkowania i przekształcania materiału dźwiękowego, właściwych dla formy allegra sonatowego. Z kolei Zuzanna Ilkiewicz (*Dubstep*, „Czas Kultury” 2011 nr 6, s. 138) skrupulatnie opisuje regularność kompozycji tomu *Pałacyk Bertolta Brechta* (w którym przeplatają się m.in. trzy tanecznie zatytułowane cykle, czyli *Dubstep*, *Tancluby imienia Kurta Tucholskiego* oraz *Tanzgesellschaft Kaffee Burger*) – sugerując, że ten układ „schodków” *Pałacyku* ma aspekt muzyczny, jednak recenzentka nie rozwija tego wątku.

¹² A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 62–76.

¹³ Wskazać można wiersz *Tekst jest naszym pastwiskiem* (*Och, Mitochondria*, Kraków 2015, s. 17) bazujący na formie psalmu responsoryjnego z refrenem oznaczonym kursywą oraz *Piosenkę dla pierwszego kataryniarza*, która zawiera refreny – również oznaczone pismem pochyłym – z buddyjską świętą sylabą *Om* oraz kończy się słowem *finale* (*Drobne! Drobne!*, Poznań 2008, s. 14). Jednakową, regularną – choć niekoniecznie quasi-muzyczną – budową odznaczają się wszystkie teksty z tomu *Henry Berryman. Pięśni* (Kielce 2006); każdy z nich dzieli się na trzy 6-wersowe strofy.

¹⁴ A. Dziadek, *Sluchanie jako doświadczenie somatyczne*, op. cit., s. 131–132.

¹⁵ Ibidem, s. 133.

czyli określenie, które Kazimierz Wyka odniósł do – dalekiej od tradycyjnej, sylabotonicznej „katarynkowości” – prozodii w poezji Józefa Czechowicza¹⁶. Choć Wykowska formuła (inaczej niż wskazana przez Dziadka „ametryczność” rytmu) celowo naznaczona jest paradoksem, warto zwrócić uwagę na fakt, że i u Pasewicza, i u Czechowicza mamy do czynienia z poezją, która w swym brzmieniu wydaje się wyjątkowo muzyczna, jednak nie podlega jakimkolwiek łatwym do wykrycia, regularnym schematom. Skoro nie sposób opisywać prozodii w tego typu wierszach w odwołaniu do języka muzykologicznego, każdy, kto mimo to zechce ujmować ją jako „muzyczną”, zapewne zdany będzie na tego typu, metaforyczne czy nawet paradoksalne, określenia.

Jak już dowodziłam wcześniej, w przypadku twórczości Pasewicza domniemana muzyczność nie jest również oczywistą, niepodważalną właściwością samej struktury tekstów czy sposobu „komponowania” i łączenia kolejnych „tematów”. Zarówno rytmiczność prozodii, jak i kompozycję tekstu, w przypadku wierszy tego autora, da się opisywać bez odwoływania się do terminów stricte muzykologicznych. Gdzie zatem odnaleźć da się elementy niewątpliwie muzyczne? Otóż powrócić trzeba do punktu wyjścia. Jak sądzę, najwyraźniej przejawiają się one w sferze najłatwiej dostępnej, powierzchniowej: jako pewne motywy poetyckie, jawne nawiązania do muzyki, a także jako mniej lub bardziej zawołowane aluzje do tej dziedziny sztuki, które często mają wielki wpływ na semantykę tekstu¹⁷. To przede wszystkim liczne określenia artykulacyjne, agogiczne, tytuły konkretnych dzieł, nazwiska artystów, nazwy instrumentów i form wplecione w teksty są tu „twardym” faktem wymagającym namysłu interpretatora zainteresowanego muzycznością literatury. A zarazem pozostają one intrygującą zagadką – jaką funkcję pełnią i czy spaja je jakakolwiek nadrzędna zasada?

Bez wątplenia istotnym elementem w wierszach Pasewicza jest tendencja do wspomniania nazwisk słynnych muzyków: kompozytorów i wykonawców.

Od skoncentrowania się na niej warto rozpocząć próbę udzielenia odpowiedzi na pytanie o rolę tak często powracających w jego poezji motywów muzycznych. Nazwiska artystów stają się tu czasem rodzajem hermetycznych „zaklęć”, można by wręcz domniemywać, że to pewne prywatne symbole, jak nazwiska Musorgskiego i Busoniego pojawiające się – i to bez osadzenia ich w jakimkolwiek szerszym kontekście – w ramach enumeracyjnego strumienia słów w wierszu *Traktat o zaklęciach*¹⁸. Mnogość tego typu aluzji świadczy niewątpliwie o erudycji muzycznej poety, o właściwym mu zainteresowaniu tradycją kompozytorską i różnymi wykonaniami, również wykonaniami mało znanych dzieł. Recepcja nagrania takiej właśnie kompozycji opisana jest nawet wprost w wierszu: *Zwölftonspiele na Domową Orkiestrę*¹⁹. Informacje zawarte w tytule, jak również wyszczególnienie w tekście obsady wykonawczej, pozwalają ustalić, że bohater wiersza słucha, jak się dowiadujemy – zerkając nawet w nuty, *Zwölftonspiel für Heimorchester* z 1957 roku Josefa Matthiasa Hauera. W wierszu pojawiają się dodatkowo elementy zmetaforyzowanego, ekfrastycznego opisu muzyki (Hauerowskie dźwięki – podług tej deskrypcji – „Mają kły i pazury. Rozwibrowane układy. Trawią się i znikają. Mroczne częstotliwości”), czytamy tu również lapidarne zdanie przekonujące o tym, iż słuchanie tej muzyki staje się rodzajem autarkii („Z tego nic nie wynika, poza tym że słucham”).

Podobna sytuacja skupienia się na konkretnym utworze (choć nie wiemy, czy jego brzmienie miało by się rozlegać w opisywanym momencie, czy jest tylko wywoływane z pamięci) łączy się z wierszem o popkulturze brzmiącym tytule *Mahler forever*. Przytoczone zostały tutaj pierwsze słowa piątej części (*Urlicht*) z *II Symfonii* Mahlera, czyli tekst zaczerpnięty z *Des Knaben Wunderhorn*: „O Röschen roth! Tak mistrzowie / posługują się cytatem”²⁰. Po pierwsze więc zwraca naszą uwagę piętrowa intertekstualność (wszak Pasewicz cytuje „cytującego”, czy raczej umuzyczniającego gotowy tekst Mahlera), po wtóre godne podkreślenia okazuje się to, że wyszczególniony jest tutaj – znów erudycyjnie – drobny detal brzmienia utworu: „O ten dźwięk nocą / chodziło, w zamierającym akordzie; /

¹⁶ K. Wyka, *O Józefie Czechowiczu*, [w:] idem, *Rzecz o wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 37–38.

¹⁷ Odwołując się do klasyfikacji Andrzeja Hejmeja, należałoby powiedzieć, że w poezji Pasewicza wskazać można przede wszystkim elementy pasujące do muzyczności II (trudniej zaś wyłuskać te, które mogłyby świadczyć o muzyczności I bądź muzyczności III).

¹⁸ E. Pasewicz, *Och, Mitochondria*, op. cit., s. 25.

¹⁹ Idem, *Pałac Bertolta Brechta*, Kraków 2011, s. 23.

²⁰ Idem, *Dolna Willa*, Poznań 2006, s. 33.

na jego tle / ostatnie w perkusji taneczne akcenty”. Wytropiwszy źródło muzyczne, czytelnik oczywiście czuje pokusę, by odnaleźć owe dźwięki perkusji, zachęcany jest do wsłuchania się w Mahlerowską symfonię. Może zacząć zadawać sobie pytanie – czy chodzi o gasnące tremolo kotłów na koniec czwartej części? Analogiczne skoncentrowanie się na detalu, tym razem pod postacią wyszukiwania „z partyturą w rękę w sekcji ottoni e fiatti” (czyli w określonych z włoska partiach instrumentów dętych drewnianych i blaszanych) akordu as-moll w pewnej, nieuwzględnionej z tytułu kompozycji, pojawia się też w *Pruskim poemacie*²¹. Pasewicz jest notabene autorem wiersza *Technika Czytania Partytur*²², który jednak tylko swym tytułem nawiązuje bezpośrednio do muzyki.

Mimo powrotów motywu wsłuchiwanie się w detale i wczytywanie się w partytury, trudno byłoby doszukiwać się u Pasewicza śladów przybierania na poważnie pozy muzycznego konesera czy „poety kultury”, szczególnie że owe erudycyjne nawiązania miają różne zabarwienie i zasadniczo ich celem nie jest wprowadzanie aury estetyzmu. W cytowanym wierszu *Zwölftonspiele na Domową Orkiestrę* podmiot liryczny zapewnia: „Słucham. Ale nie po to by się odnieść / albo komuś udowodnić, że się nauczyłam słuchać”²³. Kompozycja Hauera określona jest tu zresztą kolokwialnie jako „kawałek” odznaczający się „fajnym połączeniem” instrumentów. Co więcej, w przywołanym już tomie *th* odnaleźć można kilka fragmentów, które przekonują, iż Edward Pasewicz, mimo głębokiego zainteresowania niektórymi kompozytorami i ich dziełami, nie podchodzi do tzw. muzyki poważnej nazbyt poważnie, lecz często traktuje ją ironicznie²⁴ czy wręcz prześmiewczo. Dowodem niech będzie fragment wiersza *Satori w Marburgu*:

[...] Ciasteczko / maślane (Leibniz-psychota!), połknięte / natychmiast, jednoręki pianista gra / w D-dur. Te wszystkie odniesienia do / wysokiej kultury to i tak przykrywka / bo jesteśmy w smaźalni w której jemy / pstrąga, solę i jakieś danie

hindi. [...] Ale nie martw się, i tak zakończymy / klasycznym akordem, nie pękaj / zjemy pozostałych. (*th*, 9)

Nazwisko słynnego matematyka i filozofa, które stało się nazwą ciasteczek produkowanych w Hanowerze, czyli rodzinnym mieście wielkiego myśliciela, odnosi się tu do konsumpcjonistycznie (i to w dosłownym sensie) potraktowanego elementu kultury „wysokiej”. W dalszym toku tekstu pojawia się także aluzja do *Koncertu fortepianowego D-dur na lewą rękę* Maurice’a Ravela, napisanego dla Paula Wittgensteina. Nawiązanie do muzyki funkcjonuje tu zatem na podobnych zasadach: kompozycja Ravela miałaby zostać analogicznie skonsumowana, czyli podporządkowana pożerającemu odbiorcy w tym ludycznie potraktowanym, kulturalnym łańcuchu pokarmowym. W cytowanym fragmencie wyrażenie „jednoręki pianista” łatwo skojarzyć można ponadto z jednorękim bandytą (maszyną hazardową), co potęguje efekt ciągłej chwiejności elementów kultury, które raz okazują się czymś „wysokim”, raz – czymś „niskim”, uwikłanym we współczesny konsumpcjonizm i umieszczonym w scenarii podrzędnego baru.

Podobnie prześmiewczo-ironicznego nastawienia można doszukiwać się w wierszu *Upgreat* z tego samego tomu (*th*, 18), który stanowi pełen literówek²⁵ list miłosny, „recytatyw” pisany z Wiednia do „trupca Carlosa Kleibera” (dyrygent zmarł w 2004 roku, wiersz ukazał się drukiem w roku 2005). Sam tytuł przykuwa uwagę grą słów: *Upgreat* kojarzy się z *upgrade* (aktualizacją), zapisany jest jednakże nieortograficznie, równie nieortograficznie jak cytowany list-„recytatyw”, z ubezdźwięcznieniem wygłosu, które notabene stanowi częsty błąd wśród mówiących po angielsku Polaków. Znaczenie składników tego słowotworu: *up* (w górę) i *great* (wielki) można skojarzyć z wywyższeniem wielkiego człowieka lub zwracaniem się do kogoś, kto przebywa już w lepszym, wyższym świecie, wtedy to tytuł wybrzmiałby

²⁵ Zapis celowo przekręcany, sugerujący zmodyfikowane brzmienie słów pojawiają się zresztą w poezji Pasewicza niejednokrotnie – warto wspomnieć w tym kontekście o zbiorze *Henry Berryman. Pięśni*, dla którego wzorem były *Dream Songs* Johna Berrymana. Zamiast przewidywalnej formy „pieśni”, w tytule pojawia się słowo „pięśni”, zaś postać, również zapożyczona od Berrymana, nie nazywa się już Henry, lecz Hęry (raz zapisane nawet jako „Hendryk”). Wszystkie te drobne przesunięcia omawia i interpretuje J. Orska (*Ciało we śnie ze słów*, „Odra” 2009 nr 3, s. 85–87).

²¹ Idem, *Muzyka na instrumenty strunowe...*, op. cit., s. 91.

²² Idem, *Och, Mitochondria*, op. cit., s. 42.

²³ Idem, *Pałacyk Bertolta Brechta*, op. cit., s. 23.

²⁴ Sama konwencjonalność muzyki poważnej zostaje niejako zdemistyfikowana we wczesnym wierszu *Piszemy operę*, którego bohater snuje następujące plany: „będziemy udawać śpiewaków, którzy / udają, że nie są prawdziwi” (idem, *Dolna Wilda*, op. cit., s. 12).

polemicznie względem treści wiersza, a stosunek do Kleibera nie okazałyby się wyłącznie drwiący. Warto wspomnieć o tym, że na końcu tomu *th* pojawia się dodatkowo zapis „w nagraniu udział wzięli”, po którym następuje lista nazwisk współczesnych przyjaciół „po piórze”, słynnych pisarzy oraz kompozytorów (György Ligeti, Alban Berg, Hildegarda z Bingen), zwieńczona nazwiskiem ikony popkultury – Marilyn Monroe. Czytelnik, wziąwszy na chwilę w nawias element zwykłej zgrywy, domyślać się może, że właśnie tym osobistościom poeta zawdzięczał inspirację, choć wyliczeni tu kompozytorzy nie są de facto wymienieni w poemacie wprost. W wierszach autora *th* odnaleźć można przykłady jeszcze bardziej zaskakujących zderzeń, przekraczających konwencję żartu, kpiny czy groteski, polegających na łączeniu wątków muzycznych, niby-snobistycznych przywołań, z wulgarnym słownictwem. Pojawiające się w *Kwartecie*²⁶ nawiązania do *Sonaty na altówkę* – ostatniego dzieła Dymitra Szostakowicza – występują pod postacią zacytowania muzycznego „podpisu” kompozytora: „de i es i ce i ha”, wspomnienia o trzech zawałach Rosjanina oraz zdania: „i tak daleko jest altówka, fortepian / i sala koncertowa”. Przytoczenie dźwiękowej sygnatury Szostakowicza poprzedzone zostało zdaniem: „nuty, słowiczku, to jakieś gówno na papierze”, które pozostanie naznaczone brutalnym zderzeniem nawet wówczas, gdy będzie odczytywane jako dyskredytacja martwego zapisu i jednocześnie, ukryte wywyższenie brzmienia na żywo. W kolejnym wierszu z tego tomu, zatytułowanym *Q*²⁷, czytamy lapidarną recenzję poczytnych słynnych śpiewaczek: „Birgit Nilsson popierdala koloratury”; „Waltraud Meier gna przez Rückert Lieder / jakby była chartem” (tytuł został zapisany bez „r”, chodzi zapewne o *Rückert-Lieder* Mahlera). Z tego krótkiego przeglądu wynika, że z pozoru erudycyjne, koneserskie aluzje podlegają sprzecznym impulsom, apoteoza miesza się z wulgarnością, powaga – z kpiną (co zresztą jest typowe dla poezji tego autora, dla którego sam tradycyjny podział na kulturę „wysoką” i „niską” najwyraźniej nie ma większego znaczenia). Czy wobec tej wielokształtności postawy da się jednak wskazać jakiś czynnik uspojujący sferę aluzji muzycznych w poezji Pasewicza?

Z pewnością jeden powracający element godny jest pogłębionej analizy, uwagę przyciąga bowiem fakt, iż poeta nader często wybiera te dzieła, które łączą się z traktowaniem muzyki jako szyfru, z kodowaniem słów za pomocą dźwięków, bądź te, które obrosły pewną tradycją symbolicznych odczytań (takich jak afektywna teoria tonacji czy powszechnie przyjęte interpretacje muzyki programowej), w tytułach wierszy chętnie sięga zaś po znaczące określenia agogiczne, sygnalizujące także nastrój utworu (*Prokofiev andante sognando*, *Adagio religioso*²⁸). Ponadto warto odnotować, że – wyłączając Bacha, którego nazwisko pojawia się w *Pruskim poemacie* – przywoływani są przez Pasewicza twórcy późnoromantyczni oraz XX-wieczni: Mahler, Prokofiew, Ravel, Ligeti²⁹, Busoni, Hauer, Szostakowicz, Berg, pośrednio – za sprawą tytułu wyboru wierszy – także Bartók. Z kolei brak jest tekstowych dowodów na sympatię do muzycznego klasycyzmu bądź wczesnego romantyzmu, poeta wybiera twórczość współcześniejszą, bardziej skomplikowaną (jeśli idzie o język kompozytorski); muzykę zrywającą między innymi z tradycyjną tonalnością. Szczególnie istotne, jak sądzę, są w powyższym wyliczeniu ulubionych kompozytorów nazwiska Berga i Szostakowicza, a to ze względu na wspomniane już szyfry dźwiękowe. Jednym z najsłynniejszych muzycznych „rebusów”, prawie równie znanym jak sygnatura Bacha (ciąg dźwięków *b-a-c-h*), jest podpis Szostakowicza (motyw *d-es-c-h*) zacytowany w wierszu *Q*. Pełna zachwyty, ale mocno zawoalowana, aluzja do utworu Berga występuje natomiast w wierszu *Hebden Bridge*³⁰, gdzie pojawia się informacja o przypiętych do korkowej tablicy notatkach do *Suity lirycznej*. Choć niejedna kompozycja nosi taki właśnie tytuł, to właśnie z notatkami do Bergowskiej kompozycji wiąże się pamiętna historia niespełnionego uczucia i tajnej miłosnej korespondencji (również tej skrytej wśród dźwięków). W *Suicie* pisanej w latach 1925–1926 Berg zaszyfrował w dźwiękowym kodzie dwie pary inicjałów, odnoszące się do niego samego oraz do jego

²⁶ E. Pasewicz, *Pałacyk Bertolta Brechta*, op. cit., s. 55.

²⁷ Ibidem, s. 60.

²⁸ Szczegółowe analizy tego wiersza odnaleźć można w rozważaniach J. Orskiej i G. Jankowicza (*Posłowie*, op. cit., s. 195–202).

²⁹ Nawiązanie do tego kompozytora pojawia się nie tylko za sprawą listy uczestników „nagrania” poematu *th*, ale też w tekście *Musica ricercata* (E. Pasewicz, *Wiersze dla Róży Filipowicz*, Wrocław 2004, s. 53) – tytuł wiersza jest powtórzeniem tytułu cyklu miniatur Ligetiego.

³⁰ E. Pasewicz, *Drobne! Drobne!*, op. cit., s. 38.

ukochanej (Hanny Fuchs-Robettin, żony fabrykanta), co kompozytor wyjaśniał w notatkach poczynionych w partyturze przesłanej Hannie. Theodor W. Adorno, przyjaciel Berga, rozszyfrował podpisy, wykorzystując analizę muzykologiczną, toteż czuł się w obowiązku przed opublikowaniem pracy³¹ na ten temat poinformować o całej sprawie wdowę po autorze *Suity lirycznej*³². Znajomość tej historii pozwala lepiej zrozumieć wyrażenia zamieszczone w wierszu: „takty wyrzucone w pośpiechu, żeby nikt się nie dowiedział”; „Kto wie, ile jest szczęścia w dźwięku, / w pomyłce drukarza, w notatce zapisanej / ołówkiem, między nutami: / *zabrało mi oddech, gdy to usłyszałem*”.

Istotny byłby w tym układzie fakt, że wiele aluzji muzycznych pojawia się u Pasewicza w monologach lirycznych adresowanych do kochanka (w pierwszych tomach powraca w nich wielokrotnie imię Marek). Fascynacja pomysłami kompozytorów, którzy potrafili w dźwiękach swych dzieł skryć istotne słowa i czynić z brzmienia muzyki symbole emocji, owocuje zatem u poety analogicznym konceptem – cytowanie tego rodzaju muzycznych kodów, nieprzezroczystych dla kogoś, kto nie posiada wiedzy na temat przywoływanych muzycznych sekretów, łączy się z przemyśleniem ważnych treści. Takie podejście aktywizuje się u autora *th* również w związku z zainteresowaniem teorią tonacji i przypisywanych im tradycyjnie afektów (fundamentalnym dziełem sumującym takie interpretacje jest praca *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* Christiana Friedriecha Daniela Schubarta opublikowana w 1806 roku). W wierszach Pasewicza na pierwszy plan wysuwa się przede wszystkim jedna obdarzona dodatkowym znaczeniem tonacja – as-moll. Warto zacytować w całości kluczowy dla tego motywu fragment *Pruskiego poematu*:

[...] Chciałem już
zostać, cień w fotelu, powtarzać:
czas minął, czas się obniżył, J odpadło,
A zamieniło się w as i jest jak w podręczniku;
„to jest mała śmierć w tonacji as-moll,
to są światła, które nie przyjdą znowu,

tu nikt nie poda ci ręki i nie powie wstań”.

[...]

No dobra idźmy dalej w las, bo ten dźwięk,
obniżone o pół tonu a, tonacja as-moll, jak
mówili teoretycy, *przedstawia brzmieniowo
rozkład ciała* i wiesz tak śmiałem się z tych
przepychanek, a teraz, w tę niedzielę sam
jestem skłonny do łowów w tym temacie,
i z partyturą w rękę w sekcji ottoni e fiatti
szukam wspomnianych akordów.
I jasne jest, że chcę się zgadzać na świat,
bo inaczej dławczegóż bym tak groteskowo brzmiał,
żałośnie ekshibicjonistyczny w kościele
św. Ja [...] ³³.

Tonacja as-moll jest niezwykle rzadko spotykana, szczególnie że jej enharmoniczny odpowiednik ma mniej znaków przykluczowych (gis-moll – pięć krzyżyków, as-moll – siedem bemoli), praktycznie więc jest to tonacja z największą ilością bemoli, jaka występuje w literaturze z kręgu systemu dur-moll. Pojawia się ona na przykład we fragmencie *Marsza żałobnego* Beethovena z *Sonaty* nr 12 op. 26, zorkiestrowanego przez wiedeńczyka i odegranego na jego pogrzebie w 1827 roku. W *Pruskim poemacie* przywołana jest kompozycja symfoniczna, lecz brak wyrazistszych wskazówek, które pozwoliłyby ustalić, o jakie dzieło chodzi, pozostają zatem tylko domysły. Najważniejsza w tym abstrakcyjnym szyfrze okazuje się wyrazista figura rozkładu, degradacji, towarzysząca specyficznej autoanalizie. Odczucie wewnętrznego rozbicia ukazane jest jako rozpad słowa „ja” na dwie litery; osamotnione „a” zostaje następnie obniżone, przemienia się więc w „as”, dające początek tonacji molowej, która opanowuje dalszy wywód. Bemol obniżający dźwięk jest tu zatem oznaką pogrążania się w smutku, as-moll zaś – jako tonacja z największą liczbą bemoli – byłaby kwintesencją pogrzebowej, czarnej melancholii. W sformułowanej ze stylistycznym polem wykładni Schubarta tonacja as-moll (zapisana tu jednak jako gis-moll) przedstawia się następująco: „Zrzęda, ze ściśniętym sercem, omal się nie udusi, zawodzący lament, trudna walka, słowem – istotą barwy tej tonacji jest wszystko, co łączy

³¹ Th.W. Adorno, *Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968.

³² Zob. C. Floros, *Przesłania muzyki upublicznione i prywatne*, przeł. M. Trzęsiok, „Teoria Muzyki” 2015 nr 6, s. 20; idem, *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Wiesbaden 1992, s. 235–291.

³³ E. Pasewicz, *Muzyka na instrumenty strunowe...*, op. cit., s. 90–91.

się z walką z trudnościami³⁴. Taka sama modulacja, jak w *Pruskim poemacie*, pojawia się w późniejszym wierszu *Leksem w a-moll*³⁵. Zdanie „świat w miękkiej wersji, obniżony / o pół tonu, smutny jak zawsze” wydawać się może zagadkowe, dopóki nie uwzględnimy tonacji podanej w tytule, wtedy ponownie odkrywamy przejście od kobiecego i czułego (zdaniem Schubarta) a-moll do posępnego as-moll.

Można wysunąć tezę, że muzyczne kodowanie wykorzystywane przez Pasewicza, który w dziedzinie poezji działa niejako na wzór słynnych kompozytorów szyfrujących w dziełach różne informacje, obejmuje także elementy opisywane przeze mnie wcześniej, czyli przytoczenia znaczących „zakłęcz” muzycznych, przykładowo tytułów dzieł i nazwisk muzyków. Taki kod, co istotne, odznacza się tym, że można go, przynajmniej w pewnym stopniu, złamać. Jest to język hermetyczny, ale nie ściśle tajny, język wymagający, momentami zbliżony do łamigłówek. Pasewicz nie operuje jednak tylko zapożyczonymi elementami, strategia rozsiewania w tekście intermedialnych odsyłaczy do konkretnych dzieł ma swój odpowiednik w postaci własnych muzycznych szyfrów analogicznie „skomponowanych” w słowie przez poetę. Podstawą takich enigmatycznych kodów jest metaforyka muzyczna, która notabene często odnosi się do emocji. Pojawia się ona przykładowo w takim oto ujęciu osławiania narastającego bólu jako „rozśpiewywania” go w ramach melodii opartej na coraz większych interwałach:

[...] Udomović ból
niech śpiewa, z sekundy na tercję,
z tercji na septymę. Oktawa brzmi czarno³⁶

W poezji Pasewicza muzyka niezwykle często staje się domeną źródłową, z której wywodzone są elementy (takie jak nazwy instrumentów, określenia agogiczne, artykulacyjne, nazwy dźwięków czy akordów) służące do budowania różnorodnych metafor. Przenośnie te odnoszą się nie tylko do emocji, ale też przykładowo do relacji międzyludzkich („orkiestra znowu grała z twoich nut” – *th*, 48), przebiegu

rozmowy („Muzyka głosu jest jak punktualizm [...] // Najpierw jest dźwięk, później oblepia / się sensem. W końcu jakieś stretto, / przetworzenie, mały kanon *alla terza*, / sprawia, że nawet początkowa pewność / staje się wątpliwa” – *Matka Marianna od pedałów*³⁷); jak również do wielu potocznych zjawisk (nawet sygnalizacja uliczna w wierszu Pasewicza pulsuje „jak bas w passacaglii”³⁸). Szczególnie godne uwagi byłyby jednak, jak sądzę, właśnie owe wyjątkowo wieloznaczne, enigmatyczne przenośnie dotyczące emocji, prywatnego doświadczenia, które w pewnym sensie wpisują się w romantyczną koncepcję muzyki jako sztuki zdolnej wyrażać niewyraźne. Do tego kręgu należy wyrażenie „centra tonalne aleatorycznych smutków” (*th*, 66) czy taki oto metaforyczny opis wzbierającego uczucia szczęścia, spokoju i tklivości, w którym przyrost emocji ujęty został jako dołączanie się kolejnych instrumentów do brzmienia orkiestry, dodatkowo rozlokowanej na planie wielopiętrowego budynku:

Zawsze zaczyna się od C kontrabasów,
Akord w smyczkach pulsuje, nad nim klarnety
Plują rozświetlonym błotem, we fletach
Jakaś pijačka impreza, drugie piętro.
Gdyby była winda, byłaby burdonem.
Naprzeciw fałszują waltorniści.
To samo co zwykle moderato assai,
Nawet nie temat, możliwość tematu. (*th*, 104)

W ten sposób Pasewicz ustanawia w swojej poezji pewien muzyczny kod doświadczenia, który opiera się na zastępczym, enigmatycznym sygnalizowaniu tego, co – jak emocje – zawsze pozostaje zapewne nie do wysłowienia. W owym kodzie muzyka i język funkcjonują jak awers i rewers jednej kartki, można dokonywać przejść między nimi. Co byłoby zwornikiem tego systemu „translacji” doświadczenia – raz na kod muzyczny, raz na język poezji? Interesującej odpowiedzi na to pytanie udziela w swej książce *Projekt krytyki somatycznej* Adam Dziadek, pisząc: „Sprawa rytmu wiąże się u Pasewicza z muzyką i językiem, język zaś z ciałem [...]”³⁹. Teza ta bazuje na

³⁴ Ch.F.D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, s. 379.

³⁵ E. Pasewicz, *Drobne! Drobne!*, op. cit., s. 54.

³⁶ Idem, *Pruski poemat*, [w:] idem, *Muzyka na instrumenty strunowe...*, op. cit., s. 78.

³⁷ Idem, *Wiersze dla Róży Filipowicz*, op. cit., s. 49.

³⁸ Idem, *Przedatowane dokumenty*, [w:] idem, *Drobne! Drobne!*, op. cit., s. 21.

³⁹ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, op. cit., s. 122–123.

zaczepniętym z pism Henriego Meschonnicca i Julii Kristevej⁴⁰ ujęciu *rytmu* jako indywidualnej właściwości idiomu poetyckiego każdego autora, związanej z jego tożsamością, której podstawą w myśl tej koncepcji jest cielesność⁴¹. W swoich analizach Adam Dziadek odwołuje się przede wszystkim do *Sonaty o rytmie* z tomu *th*. Sądzę, że warto dodać tu jeszcze jeden poetycki dowód rangi somatycznego *rytmu* w poezji Pasewicza – fragment *Naśladownictwa*⁴², w którym wywiedziony z ciała dźwięk okazuje się „powidokiem” mglistych (i zapewne także nieprzekładalnych na słowa) wytworów umysłu:

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?

Gdy ponownie uwzględnimy sposób, w jaki Kazimierz Wyka pisał o „nowej muzyczności” wierszy Czechowicza, idiom poetycki Edwarda Pasewicza (postrzegany przez pryzmat koncepcji *rytmu* somatycznego) okaże się zaskakująco zbieżny ze specyfiką twórczości lubelskiego poety, w swych rozważaniach autor *Rzeczy o wyobraźni* zanotował bowiem następujące obserwacje:

Dadzą się więc podać pewne związki, przybliżenia, istnieją wiersze, gdzie widać świadomą i wyrafinowaną budowę muzyczności, ale zasadniczo jest ona jakaś bardzo naturalna, oczywista, a niepochwytana. Gdybym się nie bał zbytniego uproszczenia, powiedziałbym, że pochodzi wprost z osobowości poety, z jej biopsychicznej tajemnicy reagowania na zewnętrzną, przyjmowania jej jako podstawy piękna w tym jednym stanie – pod postacią swoistego rytmu⁴³.

Skoro język poetycki i muzyka (objawiająca się w wierszu pod postacią niepochwytanego rytmu i hermetycznego kodu muzycznych zakłęb) stanowiąc miałyby u Pasewicza dwie odsłony *rytmu* somatycznego, warto podjąć namysł nad tym, jaka zasada rządzi ich łączeniem; jak to się dzieje, że te dwa tryby ekspresji jawią się jako splecione ze sobą, płynnie przechodzące w siebie nawzajem.

Trzeba zauważyć, że da się odnaleźć u Pasewicza wiele fragmentów, w których przejście od muzyki do słów (i z powrotem) jest bezpośrednio tematyzowane, okazuje się przykładowo owocem pewnego sposobu słyszenia; oto podmiot liryczny odbiera muzykę (również tę czysto instrumentalną) jako słowa, dodaje do wybranych fraz konkretne zdania, jak w poniższym urywku:

Mein kleiner Dichter,
pisałeś mi fugę na jedenaście instrumentów.
Szklany temat. Nerwowa fraza, nieznośny upał.
Fikcyjny głosik zawodził
w wysokim cis klarnetów, hej, hej na wzgórzach
rośnie wiśniowe drzewo, głos się oczyszcza
przechodząc przez liście. (*th*, 41)

Także w *Zwölf-tonspiele na Domową Orkiestrę* bohater, słuchający utworu Hauera, donosi, że z percypowanej muzyki rodzi się tajemnicze „To” („To samo sobie toruje drogę”) – ostatecznie okazujące się zagadkowym zdaniem („I jak obsesyjny rytm, takie zdanie się urodziło / (nie wiem, czy ze mnie, nie mam prawa wiedzieć): // *robaczki przeżerające się przez ciemność*”⁴⁴). Z wyłanianiem się słów z muzyki być może mielibyśmy także do czynienia w przywoływanym wcześniej wierszu *Mahler forever* (gdzie muzyka niejako rozlega się w tle opisywanej sytuacji, towarzyszy swobodnej refleksji na temat natury dźwięku w Mahlerowskiej *Symfonii*⁴⁵ niczym podkład muzyczny

⁴⁰ *Rytm* nie jest pojmowany jako regularne uporządkowanie akcentów, związany może być natomiast z tzw. anagramami fonetycznymi, o których pisał de Saussure. Dla oznaczenia rytmu somatycznego – różnego od rytmu muzycznego i od rytmu prozodii wiersza – używać będę zapisu kursywą.

⁴¹ Koncepcję tę Adam Dziadek omawiał również w swej wcześniejszej pracy *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999.

⁴² E. Pasewicz, *Dolna Wilda*, op. cit., s. 55.

⁴³ K. Wyka, *O Józefie Czechowiczu*, op. cit., s. 39.

⁴⁴ E. Pasewicz, *Pałac Bertolta Brechta*, op. cit., s. 23.

⁴⁵ „Stoję na progu i myślę jak dźwięk / przenika twoje ciało. Czy jest / jak niebieskawe płomyki gazu? / Jak ta pianka na wodzie, gdy pod ciśnieniem wypływa z kranu? [...] / Boję się myśleć o mgłę / wśród żerdzi, na których / opierają się krzaki pomidorów; / czy dźwięk jest jak ona, czy może jak / te krzaki odnogi w różne strony / niesymetryczne łodygi liście? // Czy mógłbym dźwięk przelożyć / na dotyk? [...]” (idem, *Dolna Wilda*, op. cit., s. 33).

w filmie⁴⁶) oraz w *Prokofiev andante sognando* (tytuł ów nawiązuje do drugiej części VIII *Sonaty fortepianowej B-dur* op. 84 Prokofiewa z 1944 roku i jest w zasadzie jedynym muzycznym sygnałem w tym wierszu, stanowiącym monolog skierowany do kochanka Marka, kreślący oniryczną wizję wspólnego zamieszkiwania na dnie morza; można zatem powiedzieć, iż tekst powtarza program zawarty w określeniu *sognando* – imiesłowicie pochodzącym od włos. *sognare*, czyli „śnić”). W efekcie dochodzi tu do jednoczesnego aktywowania słów oraz – niesłyszalnej przecież podczas samej lektury – muzyki, której brzmienie w „teraźniejszości” wiersza jest jednak sugerowane czytelnikowi. I tu słowa oraz muzyka okazują się skorelowane ze sobą.

Z jednej strony muzyka skłania podmiot liryczny do wysławiania się, z drugiej – słowa mogą zachęcać go, czy nawet zmuszać wbrew jego woli, do improwizowania przebiegów muzycznych, o czym przekonująby inny fragment: „Kurwa we mnie taperuje piosence / *Jak mi dobrze w owej sukieneczce, Jasiu*” (*th*, 53). Tak więc podmiot liryczny Pasewicza to często ktoś improwizujący, recytujący poezję do wtóru muzyki, a zarazem taper, czyli improwizator dostosowujący zestawiane ad hoc przebiegi dźwięków do określonych scen, emocji. Oto dwie role, które splatają się w poezji Pasewicza (jak również w jego kreacjach scenicznych!), momentami wydają się wręcz nierozdzielne. Warto dodać, że bardzo wiele wierszy Pasewicza ma w tytule określenie „pieśń” bądź „piosenka”, czyli odwołuje się do gatunku łączącego muzykę i słowo. Wspomnieć trzeba też o przenośniach, które dotyczą aktu wypowiedziania się, lub nawet samego procesu zapisywania zdań, i ujmują owe

czynności jako wykonywanie/notowanie muzyki (jak we fragmencie: „Tu postawię kropkę, / kończy się pasaż” – *th*, 9; bądź w pytaniu, które wprowadza odwołanie do muzyki orkiestrowej: „Czy jeśli powiem, że moim celem / jest nie mieć cię w ogóle, to zabrzmie jak / fagot w orkiestrze?”⁴⁷); czy w końcu w zdaniu kreślącym intrygującą wizję podmiotu jako osamotnionego, samobrzmiącego dyrygenta, pozbawionego wsparcia innych muzyków: „jestem dyrygentem i sam brzmię niestety”⁴⁸).

Wspólnym mianownikiem tych strategii byłaby potrzeba uzgodnienia charakteru tekstu z muzyką, wpisania ich w wypływający z cielesnego doświadczenia *rytm*, który – co istotne – zyskuje status śladu obecności, wiąże się z dźwiękiem, żywym głosem i rozbrzmiewającą w teraźniejszości muzyką, pismo natomiast okazywałoby się w tym kontekście czymś wtórnym, może nawet martwym. W wydanym ostatnio szkicu Edward Pasewicz umieścił ważne słowa: „Czy wiersz jest kodem? Jak najbardziej. Ale w takim układzie co jest zakodowane w wierszu? Pamięć i czas”⁴⁹. Podsumowując niniejsze analizy, można stwierdzić, że muzyczno-poetycki kod jego poezji zachęcałby do reaktywowania tego zaszyfrowanego w tekście żywego czasu również poprzez skłanianie odbiorcy do podejmowania próby przeniknięcia licznych tropów związanych ze sztuką dźwięku. One bowiem stanowią ważne, nie bez powodu stale i bezpośrednio tematyzowane elementy, które mogą pomóc intensywniej poddać się *rytmowi* wierszy Pasewicza. Trzeba jednak zarazem mieć się na baczności i pamiętać, że sama poezja, jak pośrednio przekonują autotematyczne *Kantyczki Pana Sommera* (2), stanowi tajemniczy, „niemożliwy” instrument pozostawiony dla (nieco naiwnego?) czytelnika:

osnuwać słowami chwilę,
to wydaje się kuszące, a potem jak
pająk wyssać ją i pusty kokon
zostawić dla pamięci.

⁴⁶ Skoro *Urlicht* jest realizacją muzyki wokalnie-instrumentalnej, można zastanawiać się, czy zasadne byłoby przyrównanie strategii intermedialnej rozwijanej przez Pasewicza w *Mahler forever* do praktyki kontrafaktury. Z jednej strony mamy tu co prawda do czynienia z podmianą tekstu połączoną ze znaczącym przesunięciem semantycznym, z drugiej jednak – brakuje naśladowania rytmu, zatem drugi z podstawowych wymogów związanych z tradycyjną kontrafakturą nie jest spełniony. Mechanizm kojarzenia nowego tekstu z muzyką pozostaje jednak podobny, dźwięki kompozycji stają się bowiem inspiracją do „podkładania własnych słów”. Na temat wiersza jako kontrafaktury (w kontekście *Podróży zimowej* S. Barańczaka) zob.: M. Poprawski, *Poetycka kontrafaktura jako recepcja dzieła muzycznego. „Winterreise” Müllera, Schuberta i Barańczaka*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guźalski, Kraków 2003, s. 243–255.

⁴⁷ E. Pasewicz, 45', [w:] idem, *Drobne! Drobne!*, op. cit., s. 19 (mottem tego wiersza są słowa Johna Cage'a; do jego odczytu 45' *for a Speaker* nawiązuje zapewne tytuł tekstu Pasewicza).

⁴⁸ Idem, *Przedatowane dokumenty*, [w:] idem, *Drobne! Drobne!*, op. cit., s. 21.

⁴⁹ Idem, *Zabieganie o uwagę*, [w:] *Pracownia Poetycka Silesius: Edward Pasewicz, Kira Pietrek, Piotr Matywiecki*, red. A. Kałuża, G. Jankowicz, Wrocław 2016, s. 19.

Niech dziecko tam chodzi i uderza,
niech wierzy, że dźwięk jest pełen znaczenia.
W końcu po to ustawiłem w tej ciszy
ten niemożliwy instrument⁵⁰.

Obstukając pusty kokon słów, można z dziecięcą ufnością wierzyć, że zakodowana pełni znaczenia powróci, odpowie żywo brzmiącym dźwiękiem.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno Theodor W., *Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Verlag Elisabeth Lafite / Österreichischer Bundesverlag, Wien 1968.
- Czy gejt to postać tragiczna, z Edwardem Pasewiczem rozmawia Michał Wybieralski, http://poznany.wyborcza.pl/poznan/1,36037,6885708,Czy_gejt_to_postac_tragiczna_.html
- Dąbrowski Bartosz, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Dziadek Adam, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.
- Dziadek Adam, *Stuchanie jako doświadczenie somatyczne – o wierszach Edwarda Pasewicza*, [w:] idem, *Projekt krytyki somatycznej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.
- Floros Constantin, *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1992.
- Floros Constantin, *Przesłania muzyki upublicznione i prywatne*, przeł. Marcin Trzęsiok, „Teoria Muzyki” 2015 nr 6.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Hoffman Krzysztof, *W nowym języku czytam coś innego*, „Kresy” 2006 nr 3.
- Ilkiewicz Zuzanna, *Dubstep*, „Czas Kultury” 2011 nr 6.
- Kałuża Anna, *Ja-meduza*, „Nowe Książki” 2012 nr 8.
- Nasiłowska Anna, *Tradycja wyrafinowania*, „Nowe Książki” 2006 nr 4.
- Operek Joanna, *Berlin porn*, WBPiCAK, Poznań 2015.
- Orska Joanna, *Ciało we śnie ze słów*, „Odra” 2009 nr 3.
- Pasewicz Edward, *Dolna Wilda*, WBPiCAK, Poznań 2006.
- Pasewicz Edward, *Drobne! Drobne!*, WBPiCAK, Poznań 2008.
- Pasewicz Edward, *Henry Berryman. Pięśni*, kserokopia.art.pl., Kielce 2006.
- Pasewicz Edward, *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i celestę*, WBPiCAK, Poznań 2010.
- Pasewicz Edward, *Och, Mitochondria*, EMG, Kraków 2015.
- Pasewicz Edward, *Pałacyk Bertolta Brechta*, EMG, Kraków 2011.
- Pasewicz Edward, *Scherzo. Ziemlich schnell, Berlin lipiec 1944*, „Czas Kultury” 2009 nr 4.
- Pasewicz Edward, *th*, kserokopia.art.pl., Kielce 2005.
- Pasewicz Edward, *Thema mit Variationen*, „Czas Kultury” 2010 nr 1.
- Pasewicz Edward, *Wiersze dla Róży Filipowicz*, Biuro Literackie, Wrocław 2004.
- Pasewicz Edward, *Zabieganie o uwagę*, [w:] *Pracownia Poetycka Silesius: Edward Pasewicz, Kira Pietrek, Piotr Matywiecki*, red. Anna Kałuża, Grzegorz Jankowicz, Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2016.
- Piotrowski Grzegorz, *Fortepian ze Sławaska. Muzyka w prozie fabularnej Jarosława Iwaszkiewicza*, Adam Marszałek, Toruń 2010.
- Poprawski Marcin, *Poetycka kontrafaktura jako recepcja dzieła muzycznego. „Winterreise” Müllera, Schuberta i Barańczaka*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. Krzysztof Guczalski, Musica Iagellonica, Kraków 2003.
- Schubart Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, J.V. Degen, Wien 1806.
- Wyka Kazimierz, *O Józefie Czechowiczu*, [w:] idem, *Rzecz o wyobraźni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977. <http://salonliteracki.pl/new/prezentacje/40-edward-pasewicz>

SUMMARY

Dobrawa Lisak-Gębala

Musical code of experience in Edward Pasewicz's poetry

Although many musical terms, particular works' titles or names of prominent artists could be found in texts written by poet and composer Edward Pasewicz, neither the prosody nor construction of these poems represent most identifiable models of music in literature. Typical for Pasewicz's poetry metaphorical allusions, however, establish an original musical code of experience which imitates the individual somatic rhythm. The speaker in these poems often presents himself as someone improvising simultaneously music and words or as sensitive listener associating famous musical works with own poetical phrases.

Keywords

music in literature, Polish poetry - 21 century, Edward Pasewicz, intermediality

⁵⁰ Idem, *Dolna Wilda*, op. cit., s. 29.