

Dezorientacje pamięci. *Pulverkopf* Edwarda Pasewicza

Disorientations of Memory.
Edward Pasewicz's *Pulverkopf*

Antoni Zajac

Uniwersytet Warszawski, Polska

e-mail: antoni.m.zajac@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8430-5455

Abstract

This paper aims to interpret selected themes from Edward Pasewicz's novel *Pulverkopf*. The relations of body, memory and language, as well as the motifs of spatio-temporal disturbances that result in identity crises are the subject of reflection. These crises stem from the main character's exposure to secret and traumatizing messages concerning his family's past and the history of the town where he grew up. The author of this article reconstructs the multi-layered plot of *Pulverkopf* and discusses the different types of disorientation that the protagonist faces. Using methodological tools drawn from psychoanalysis and queer studies (including Sara Ahmed's concept of disorientation as presented in her book *Queer Phenomenology*), the author contends that in Pasewicz's novel contact with spectres of the (other's) past leads to the constitution of a queer subject.

Keywords

contemporary Polish literature, disorientation, Edward Pasewicz, psychoanalysis, queer phenomenology, queer theory

Pulverkopf Edwarda Pasewicza to obszerna, wielowątkowa powieść, w której rozmach epickiej formy łączy się z dbałością o językowy detal, charakterystyczną dla

wierszy autora *Dolnej Wildy*. Na ten aspekt prozy Pasewicza zwróciła uwagę Joanna Orska, pisząc o jego poprzedniej powieści, kryminale *Śmierć w darkroomie* (2007):

Ciekawym przykładem inkrustowania prozy kryminalnej pewnymi elementami sprawdzonymi wcześniej w poetyckich odsłonach jest *Śmierć w darkroomie* [...]. Najbardziej interesująca gra rozgrywa się tutaj nie na linii detektyw – morderca, a na płaszczyźnie napięć pomiędzy tym, czym kryminał powinien być i tym, na co autor sobie pozwala, prezentując przede wszystkim własne możliwości warsztatowe. Efekt to fascynujące dłuższy, sceny o charakterze lirycznym czy fragmenty narracji, w których przedstawienie świata pęcznieje niebezpiecznie, a odrealniona przez poetycki opis rzeczywistość zaczyna znaczyć inaczej¹.

Cechy wskazane przez Orską można odnaleźć również w prozie fabularnej takich (znanych przede wszystkim jako poeci i poetki) autorek i autorów z pokolenia Pasewicza (ur. 1971) jak Tomasz Różycki (ur. 1970, *Bestiariusz* z 2012, *Złodziejże żarówek* z 2023), Julia Fiedorczyk (ur. 1975, *Poranek Marii i inne opowiadania* z 2010 oraz *Biała Ofelia* z 2011), Justyna Bargielska (ur. 1977, *Obsoletki* z 2010 i *Małe Lisy* z 2013), Tadeusz Dąbrowski (ur. 1979, *Bezbronna kreska* z 2016) i Barbara Klicka (ur. 1981, *Zdrój* z 2019, *Reneta* z 2023). *Pulverkopf* jest jednak projektem zakrojonym znacznie szerzej – również w porównaniu do *Śmierci w darkroomie* – i wyróżnia się na tle fragmentarycznych kompozycji, których liryczny rodowód jest wyraźniejszy. Konstrukcja książki, choć nie zawsze całkowicie konsekwentna i spójna, naśladuje modernistyczne powieściowe gmachy w rodzaju *Doktora Faustusa* Tomasza Manna, a także późniejsze, postmodernistyczne wariacje na temat tej formy, z *Pamięcią* Pétera Nadása na czele.

Pulverkopfa Pasewicz buduje w oparciu o różnorodny materiał źródłowy – splata ze sobą między innymi motywy autobiograficzne (główny bohater, Patryk Werhunt, dorasta na początku lat dziewięćdziesiątych w Międzyrzeczu, gdzie nieco wcześniej wychował się autor), refleksję autotematyczną, nawiązania intertekstualne – wprowadzane dość bezpośrednio, tworzą dodatkową warstwę powieści – i erudycyjne odniesienia do historii muzyki poważnej, bliskiej Pasewiczowi jako pianiście i kompozytorowi. Odniesienia te pojawiają się już na poziomie tytułów poszczególnych rozdziałów (pierwsze trzy to tytuły poszczególnych części *III Symfonii* Antona Brucknera), a nawet ich liczby – jest ich dwanaście, a tyle tonów liczy skala dodekafoniczna, którą wykorzystuje Norbert von Hannenheim, ważny bohater książki i postać rzeczywista (uczeń Arnolda Schönberga, czyli twórcy dodekafonii jako metody)².

¹ Joanna Orska, *Proza poetów*, <https://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/proza-poetow/> [dostęp 18.05.2023].

² Zob. też następującą wypowiedź Pasewicza: „Zaplanowałem *Pulverkopf* jako fugę składającą się z trzech tematów, 12 rozdziałów to 12 dźwięków i fragmentów fugi – od przedstawienia tematów, przez rozwinięcie, ich przeplatanie, powiększanie, pomniejszanie, po stretto i finał” – Edward Pasewicz, Wojciech Szot, *Pasewicz: Tytuł jest po niemiecku, bo nie znam lepszego słowa na kogoś, kto ma „głowę w proszku”*, „Gazeta Wyborcza” 6.09.2022, <https://wyborcza.pl/7,75517,28746019,pasewicz-tytul-jest-po-niemiecku-bo-nie-znam-lepszego-slowa.html> [dostęp 18.05.2023].

Z tych komponentów powstała skomplikowana układanka – jej przewodnim wątkiem jest próba ustosunkowania się do (cudzej i własnej) przeszłości, która ciąży na teraźniejszości i oddziałuje na nią za pośrednictwem niejasnych reminiscencji czy wybrakowanych, zapośredniczonych przekazów. Nieustanne obcowanie z nimi utrudnia podmiotowi samostanowienie i zaburza relacje na linii (chłopięce/męskie, homoseksualne) ciało – (szwankująca, suplementowana fantazjami) pamięć – (dialogiczny, kontaminujący polszczyznę i niemieczyznę) język. Skutkiem jest dezorientacja czasoprzestrzenna i tożsamościowa: „Obrazy, słowa, myśli nałożą się na siebie, zlepiają i odkształcają. Podobnie jak klisze w bombardowanym zakładzie fotograficznym – widziałem wiele takich zdjęć – zleją się w jedno i nie będzie żadnej pewności”³. Efekt „prującej się rzeczywistości” (s. 19), odpowiadający mętlukowi w głowie Patryka, Pasewicz osiąga za pomocą skomplikowanych zabiegów kompozycyjnych, które obejmują narrację szkatułkową, literackie *mise en abyme* czy metaleptyczne przeskokki między poziomami diegezy – „błysnęła iskierka między neuronami i stałem się znów Patrykiem Werhuntem” (s. 5).

Chciałbym przyjrzeć się sekwencjom *Pulverkopfa*, w których pamięciowe *vertigo* łączy się z równie konfundującym dla podmiotu procesem odkrywania własnej seksualności. Zdarzenia na tym styku można opisać przy użyciu kategorii dezorientacji. Jest ona przedmiotem krótkiej refleksji teoretycznej, od której zaczynam. Następnie przedstawiam szkicową charakterystykę twórczości poetyckiej Pasewicza, którą uznaję za istotny kontekst *Pulverkopfa*. W kolejnym, najdłuższym fragmencie przechodzę już do fabuły powieści i „dezorientacyjnych” splotów języka, pamięci i ciała.

*

Przełomowa antologia polskiej literatury queer opublikowana w 2021 roku nosi tytuł *Dezorientacje*. Ten wybór jej autorów (Tomasza Kaliściaka, Błażeja Warkockiego i Alessandra Amenty) oddaje sedno całej koncepcji – naczelnym celem jest nie tylko prezentacja tekstów pisanych przez osoby o konkretnych orientacjach seksualnych czy tożsamościach płciowych; przedmiotem zainteresowania antologistów są przede wszystkim utwory wykraczające poza stabilne, dychotomiczne modele tożsamości genderowo-seksualnej, ujawniające jej płynność i ruchliwość⁴. Queerowy odmieniec dezorientuje otoczenie nienormalną ekspresją i stylem życia, czyni przewrotny użytek z zastanego kanonu lub otwarcie mu się przeciwstawia, poszukując nowatorskich gatunków wyrazu. Źródłem dezorientacji jest zaś ciągle rozstrajanie tożsamościowych

³ Edward Pasewicz, *Pulverkopf*, Warszawa: Wielka Litera 2021, s. 6. Kolejne cytaty z powieści oznaczam w tekście głównym, podając numer strony.

⁴ *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, wstęp, wyb. i oprac. Alessandro Amenta, Tomasz Kaliściak, Błażej Warkocki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2021. We wprowadzeniu autorzy nie poświęcają miejsca kategorii „dezorientacji”, skupiając się raczej na koncepcie „przewrotności”, i to w nim widzą odpowiednik anglojęzycznego *queer*. W samej antologii zamieszczono obszerny wybór wierszy Pasewicza i fragment *Śmierci w darkroomie* (s. 713–728).

aksjologii, wynajdywanie formuł życia, które obywają się bez instytucji uznawanych powszechnie za fundamentalne i wiecznotrwałe – takich jak rodzina czy religia. Dezorientacja jako odpowiednik „queerowania” jest zatem krytycznym procesem decentralizacji i kontaminacji, który oddziałuje na układ współrzędnych porządkujący rzeczywistość. Kaliściak, Warkocki i Amenta powołują się na literaturoznawczynię Ewę Graczyk, która powiedziała: „moja «orientacja» to dezorientacja. Może to dziwne słowo, ale czuję, że trafne. Wiele rzeczy mi się w życiu może zdarzyć albo nie zdarzyć, jest w tym nieprzewidywalność. [...] I rozproszenie”⁵.

W jaki sposób tak rozumiana dezorientacja łączy się z dezorientacją w sensie psychosomatycznych zaburzeń odczuwania czasoprzestrzeni i tożsamości czy też niemożności rozeznania się w dyskursach i porządkach symbolicznych? Dwa wskazane rozumienia można ze sobą skonfrontować dzięki koncepcji dezorientacji proponowanej przez Sarę Ahmed w książce *Queer Phenomenology* (2006). Ahmed zaczyna od rozważenia pojęcia orientacji, które odnosi zarówno do porządków podmiotowych nawigacji w świecie materialnym, jak i do ukierunkowania popędu seksualnego w stronę konkretnych jednostek. Orientacja osadza w świecie i organizuje przywiązania do jego poszczególnych fenomenów:

Orientacje wiążą się z tym, jak zaczynamy, jak wyruszamy z „tutaj”. Husserl wiąże pytanie o „tę czy tamtą stronę” z punktem „tutaj”, który opisuje także jako punkt zerowy orientacji, punkt, z którego rozwija się przed nami świat i który sprawia, że to, o czym mówimy, iż znajduje się „tam”, istotnie jest „tam”. To właśnie wobec tego punktu różnice między „tą” i „tamtą” stroną nabierają znaczenia. Tylko dlatego, że znajdujemy się „tutaj”, w tym akurat punkcie, możemy przeżywać bliskie i dalekie jako względne wyznaczniki odległości. [...] Punktem wyjścia mojej orientacji jest zatem punkt, z którego rozwija się świat: „tutaj” mojego ciała i „gdzie” jego przebywania. W takim razie orientacje dotyczą intymności ciał i ich miejsc zamieszkiwania. Jeżeli orientacje dotyczą tego, jak wyruszamy „stąd”, to wówczas obejmują także to, jak doświadczenie się przed nami odsłania⁶.

Ahmed zauważa, że orientacja funduje określone epistemologie, w ramach których pewne przedmioty, przestrzenie i rodzaje podmiotowych interakcji z nimi zyskują uprzywilejowany status, retroaktywnie stylizowany następnie jako przedustawny i naturalny. Przykładem może być orientacja heteroseksualna, która po angielsku określana jest potocznie jako bycie *straight*, słowo to zaś pojawia się również w kolokacjach typu *straight line* (linia prosta) czy *stand up straight* (wyprostuj się). Z kolei słowo *queer* charakteryzuje się przeciwstawną semantyką przestrzenną: według Eve Kosofsky Sedgwick oznaczało pierwotnie „w poprzek”, wywodzi się z praindoeuropejskiego rdzenia *terk*^w-, czyli „obracać”, i ma swoich poprzedników w łacińskim *torquere* („skręcić”,

⁵ Ewa Graczyk, Marta Konarzewska, *Graczyk: Moja orientacja to dezorientacja*, „Krytyka Polityczna” 26.08.2015, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/graczyk-moja-orientacja-to-dezorientacja/> [dostęp 18.05.2023].

⁶ Sara Ahmed, *Fenomenologia białości*, przeł. Teresa Fazan, „Teksty Drugie” 2020, nr 3, s. 157–158 (przekład zmodyfikowany – AZ).

„przekręcić”) oraz niemieckim *quer* („po przekątniej”)⁷. W przeciwieństwie zatem do orientacji „wyprostowanej” queer wygina i udziwnia (zgodnie z kolejnym znaczeniem tego słowa w języku angielskim) przestrzeń, tym samym poddaje sprawdzianowi zastane proksemiki przedmiotowo-obiektowe: „Queer dzieje się wtedy, gdy rzeczy przestają współtworzyć spójną przestrzeń – wtedy następuje dezorientacja”⁸. Nie wytwarza ona alternatywnej ciągłości, lecz raczej czasoprzestrzenne zagięcie, przez które zbaczamy z założonych szlaków. W toku tej niespodziewanej interwencji okazuje się, że nie jesteśmy tak pewnie osadzeni w rzeczywistości, jak sądziliśmy. Ahmed pisze:

Momenty dezorientacji są kluczowe. [...] To cielesne doświadczenie może wywoływać niepokój i niszczyć ufność w stabilny grunt pod nogami, dzięki której pozwalamy sobie żyć tak, aby nasze życie było znośne. Uczucie rozbicia, bycia rozbitym, może utrzymać się i zamienić w kryzys, choć równie dobrze może przeminąć, gdy tylko znów poczujemy grunt pod nogami. [...] Dezorientacja następuje wraz z niepowodzeniem orientacji: ciała zamieszkują przestrzenie, w których przestają zwiększać swoją rozciągłość, lub posługują się przedmiotami, które nie poszerzają ich pola manewru⁹.

Doświadczenie dezorientacji jest nieuniknione. Pytanie jednak, w jaki sposób wpłynie na nasze dalsze funkcjonowanie w czasoprzestrzeni: może na stałe zaburzyć naszą równowagę, może jednak być momentem przełomowym, ustanawiającym nową, „squeerowaną” orientację wykraczającą poza wyprostowane i prostujące układy odniesień. Queerowa fenomenologia jest próbą myślenia o spletanych liniach życia i niekoherentnych czasoprzestrzeniach, a także – co szczególnie ważne dla *Pulverkopfa* – sekretach (dez)organizujących życiowe trajektorie:

Orientacje wiążą się z tajemnicami, czyli tymi elementami historii, których nie możemy odkryć lub odzyskać, a które sprawiają, że obiekty gromadzą się w nich w taki, a nie inny sposób. [...] Obiekty, z którymi obcujemy, są śladami tych historii, te zaś są jednak widmowe w tym sensie, że choć podtrzymujemy je przy życiu, nie mamy do nich bezpośredniego dostępu. W istocie historie te są żywe dopóty, dopóki bronią swojej niedostępności¹⁰.

*

W poświęconym *Pulverkopfi* wywiadzie przeprowadzonym przez Justynę Sobolewską Pasewicz stwierdził: „Jedzenie, śmierć, seks i opowieść to te cztery rzeczy, bez których nie ma człowieka”¹¹. Bez nich trudno również wyobrazić sobie poezję Pasewi-

⁷ Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, London: Routledge 1994, s. viii.

⁸ Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham–London: Duke University Press 2006, s. 170. Wszystkie cytaty z tej publikacji podaję w moim przekładzie.

⁹ Ibidem, s. 157, 160.

¹⁰ Ibidem, s. 152–153.

¹¹ Edward Pasewicz, Justyna Sobolewska, *Wszyscy jesteśmy kundlami*, „Polityka” 20.11.2022, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2189306,1,edward-pasewicz-dla-polityki-wszyscy-jestesmy-kundlami.read> [dostęp 18.05.2023].

cza¹². Jej podmiot rejestruje zmysłowe wrażenia: nasłuchuje niestałych rytmów codzienności, przeżywa momenty lęku i epifanii, których źródłem jest często nader uważna – tyłeż kontemplacyjna, co voyeurystyczna – obserwacja pięknych ciał chłopców i mężczyzn. Homoseksualne pragnienie pozostaje niespełnione (stąd często mówi się tu o pustce i głodzie), a każdy jego obiekt – kruchy, słabo osadzony w świecie – nosi w sobie zapowiedź własnego przemienienia; melancholijne spojrzenie każe odbierać żywotne, podniecające ciało jako jeszcze nie-umarłe. Materialny i somatyczny konkret, aktualność znikająca w mgnieniu oka – to główne tworzywa tej poezji, która odrzuca metafizykę trwałości na rzecz tropienia śladów minionych afektów i libidinalnych przywiązań: „Śniły mi się dzisiaj ślady, / zimny, młody, śniady chłopak, / jego brzuch odkryty / przez nie moje dłonie”¹³. Emblematiczną – wielokrotnie reprodukowaną w poezji Pasewicza – scenę przecinawanego, silnie uczasowionego pragnienia zawiera wiersz *Porno* z tomu *Dolna Wilda*:

Wieczór. Na ławce ostatniego
papierosa dopala się szybko.
Jakiś skate śmiga po placu.
Wygina ciało a popiół opada
na trawę. Seks z tą „ciszą”
jest zupełnie niemożliwy.

I ja także jestem niemożliwy.
Nerwowo biorę ostatniego
macha i otumaniony ciszą
przenoszę się szybko
na drugą ławkę. Skate opada
na zimną glazurę placu,
jakby był panem placu.
Wydaje się niemożliwy
ten ruch, gdy lekko opada.
Kiedy tu byłem ostatniego
razu, nie robił tego tak szybko.

Tak czy inaczej jest ciszą,
która jest irytująca, ciszą
pochłaniającą przestrzeń placu,
jak pustynia, tajemniczo i szybko.

¹² Świadcstwami szczególnie wnikliwych lektur twórczości poetyckiej Pasewicza są następujące szkice: Joanna Orska, Grzegorz Jankowicz, *Podwodne wydanie Pegaza*, w: Edward Pasewicz, *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste*, Poznań: WBPiCAK 2010, s. 183–208; Adam Dziadek, *Słuchanie jako doświadczenie somatyczne. O wierszach Edwarda Pasewicza*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 7, s. 221–232; Jakub Skurtys, *Sonata na cytozynę i trzy fałszywe białka. O mitobiologicznych szyfrach Edwarda Pasewicza*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 7, s. 193–206; Paulina Czwardon-Lis, *Pan prąd, strupki przesiąknięte jodyną i sen – o kilku zetknięciach dziecka i śmierci w wierszach Edwarda Pasewicza*, w: *Świat na językach*, red. Piotr Śliwiński, Poznań: WBPiCAK 2015, s. 215–231.

¹³ Edward Pasewicz, *Gry i zabawy*, w: idem, *Muzyka na instrumenty strunowe*, s. 131. Kolejne fragmenty wierszy z tomu oznaczam jako M wraz z podaniem tytułu utworu i numerem strony.

Choć nie jest niemożliwy
scenariusz, w którym do ostatniego
znikają domy wokół, opada

kurtyna, właśnie tak, opada
powoli obciążona ciszą
i spojrzzeniami widzów, ostatniego
widza. Tymczasem na placu
następny piruet, niemożliwy
do powtórzenia. Wykonany szybko

wabi jak porno, by szybko
go utrwalić. Lecz jego ciało opada,
jest w tym ten niemożliwy
rys, szczelina wypełniona ciszą,
tak, że zamieramy na tym placu,
oglądając pierwszy raz coś ostatniego.

Szybko się męczy, opada z sił,
i leży na placu jak niemożliwy teraz śnieg.
Do ostatniego ścięgną wypełniony ciszą.
(*Porno*, M, s. 37)

Pasewicz rozgrywa napięcie między intensywnością ruchu i ekstensją pustki, przy czym emanacją tej pustki nie jest plac, lecz przemierzające go wygięte (przeagięte?) ciało, zestawione z popiołem. Ruch przedstawiany jest również w dwóch kontrastowych trybach czasowych – najpierw szybka, efektowna jazda, której kulminacją jest wysoki skok, a po tym „szczytowaniu” wyczerpane ciało opada i zastyga, ostatecznie pochłonięte przez ciszę, która zagarnia cały świat tekstu. „Niemożliwy” obiekt pożądania sieje spustoszenie; jawi się jako czysta negatywność, a jego obserwacja budzi jednocześnie podniecenie i niepokój, nigdy zaś popędowe nasycenie. Podobne erotyczno-tanatyczne figury skejtów¹⁴ i „pięknych chłopców” są niezmiennie obecne w twórczości Pasewicza, a ostatnią jego książkę poetycką, zatytułowaną (od deskorolkowego triku) *Darkslide*, wydawca reklamuje jako „witalny miks trenów na śmierć ojca i erotyków do skejtów”¹⁵. Warto przy tym zauważyć, że podobny zestaw tematów pojawia się już w debiutanckiej prezentacji lirycznej Pasewicza: w 1997 roku poznańskie „Pro Arte” opublikowało jego wiersze *Eryk i śmierć matki* oraz *Chłopiec*¹⁶. Młody bohater

¹⁴ Interesujące rezultaty mogłaby dać równoległa lektura wierszy Pasewicza o skejtach i wierszy skejterskich Michała Mytnika z jego debiutanckiej książki *hoodshit (griptape)*, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2021. Zob. korespondencyjny dialog poetów: Edward Pasewicz, *Zestaw wierszy*, „Kontent” 2022, nr 1; Michał Mytnik, *Komentarz do zestawu wierszy E. Pasewicza*, „Kontent” 2022, nr 1, http://kontent.net.pl/czytaj/19#Zestaw_wierszy_E_Pasewicza [dostęp 20.05.2023].

¹⁵ Nota o książce Edwarda Pasewicza *Darkslide*, Wydawnictwo WBPiCAK – księgarnia internetowa, <https://wbp.poznan.pl/ksiazki/pasewicz-edward-darkslide/> [dostęp 18.05.2023].

¹⁶ „Pro Arte” 1997, nr 7, s. 9.

Pasewicza występuje nie tylko w roli obiektu obserwacji, lecz także przyjmuje bardziej podmiotową pozycję świadka przedwcześnie konfrontującego się ze śmiercią. Paulina Czwordon-Lis pisze:

Bohater tej poezji najpierw półświadomie doświadcza – mieszczącej się w pewnej normie – straty, tęskni za zmarłymi bliskimi, słucha na ten temat słów i sam je składa, zgłębia nauki biologiczne i metafizykę. Mimo to jako dorosły nie wie o śmierci niczego więcej, niż wiedział jako dziecko, nie rozumie jej, a jedynie jest coraz bardziej świadomy bliskości jej nadejścia. Nie zyskuje żadnych podstaw ani do pocieszeń, ani do otrzeźwień, lecz wszelka pewność wraz z oddalaniem się dzieciństwa zmniejsza się. Pozostaje więc przy swoim wahaniu, czy właściwie pulsowaniu: raz łagodnej nadziei na różne formy trwania i harmonię przejścia, a raz lęku i wrzasku, który przystoi dziecku właśnie. [...] Rytmowi zrastania się rany i zdzierania strupów¹⁷.

Badaczka mierzy się tutaj z wątkiem o kapitałnym znaczeniu również dla *Pulverkopfa*, książki będącej medytacją o niezrozumiałości utraty i próbach godzenia się z nią. Patryk Werhunt i jego babka Weronika starają się uporać zarówno z sekretami własnego życia, jak i z pytaniami, które bliscy im zmarli (w przypadku Patryka jest to właśnie Weronika) pozostawili bez odpowiedzi. Za prototyp Weroniki można zaś uznać postać Wiery Pasewicz, która pojawia się w ważnych (i znowu dotyczących śmierci) wierszach: *Elegia dla Wiery Pasewicz* i *No, to masz*.

[...] miała rację, odpowiadając
na moje pytanie czy dusza istnieje:
powietrze uchodzi z ciała, puf, to wszystko.
[...]
Jadę w autobusie i chciałbym napotkać twój wzrok
co mnie oswajał, niedojrzałe zwierzę,
ale nie widzę. Jestem nieoswojony i tak już pewnie zostanie.
(*Elegia dla Wiery Pasewicz*, M, s. 59)

To sobie tak mówię, no masz, historia
jest prosta, babcia Wiera w kuchni, moje
ciało ma wtedy z osiem lat, za osiem lat
z jej ciała nic nie zostanie, z mojego
nie mam pojęcia, *zwyczajna historia*,
nic nie zostaje ze zwyczajnych historii.
[...]

Obierała ziemniaki, a ja razem z nią.
[...]
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*, M, s. 136)

¹⁷ Paulina Czwordon-Lis, *Pan prąd*, s. 229.

Zacytowane fragmenty wydają się szczególnie bliskie *Pulverkopfi* i stanowią ważny dokument stopniowego opracowywania motywów, te zaś doczekają się następnie pełnowymiarowego fikcjonalnego rozpisania w ramach powieści, która absorbuje i kontaminuje wiele wątków, tropów czy obrazów znanych z poezji Pasewicza. W odpowiedzi na stwierdzenie Zofii Król, że *Pulverkopf* jest w jego twórczości „jakimś ekscysem, czymś wyjątkowym”, pisarz stwierdził: „U mnie raczej wszystko inne, co napisałem, jest ekscysem”¹⁸. Można postrzegać *Pulverkopf* jako ukryte centrum jego projektu literackiego, źródło podlegające stałej aktualizacji. Na korzyść tej hipotezy przemawiałby fakt, że pracę nad tą książką Pasewicz rozpoczął już w 2003 roku, czyli zaledwie dwa lata po wydaniu debiutanckiej *Dolnej Wildy*. W świetle deklaracji autora jego wiersze mogą więc retrospektywnie uchodzić (zachowując zarazem cechy autonomicznej wypowiedzi) za części większej układanki lub metonimiczne echa powstającej przez osiemnaście lat epickiej kompozycji.

Pasewicz ujął to jeszcze inaczej: „O ile moja liryka to – powiedzmy – muzyka kameralna, o tyle *Pulverkopf* to już porządna mahlerowska symfonia z chórami i wielką orkiestrą”¹⁹. Jeśli jednak symfonia, to taka, w której pojawiają się momenty atonalne, desynchronizacje i niezgodności głosów – za ich pomocą Pasewicz chce oddawać relację między terażniejszością i przeszłością, odmiennie utrwaloną w pamięci uczestników tych samych zdarzeń, następnie przekazywanych dalej w formie, która przypomina zabawę w głuchy telefon. Narastaniu sekretów i przemilczeń sprzyja atmosfera miejsca, w którym toczy się akcja kluczowych sekwencji utworu: to Międzyrzecz, niewielkie miasto w województwie lubuskim. Przed II wojną światową jako Meseritz znajdowało się na terenie Niemiec, a zamieszkiwali je Niemcy, Polacy i Żydzi. W trakcie wojny szpital w Obrwalde (Obrzycach) nieopodal Meseritz stał się miejscem masowej eksterminacji osób z niepełnosprawnościami i chorych psychicznie – w ramach akcji T4 zamordowano tam ponad 10 000 osób²⁰, chowanych następnie w zbiorowych mogiłach. Od roku 1945 Meseritz, już pod nazwą Międzyrzecz, zostało włączone do Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, jako część tzw. Ziemi Odzyskanych. W okolicach miasta znajduje się z kolei wieś Kęszycza Leśna, gdzie w czasie wojny szkolili się żołnierze Waffen-SS, a następnie aż do 1993 roku stacjonowali żołnierze Armii

¹⁸ Spotkanie z nominowanymi do Nagrody Literackiej Gdynia; prow. Zofia Król, Muzeum Miasta Gdyni 25.08.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=67QM1NB1bIU&t=4539s> [dostęp 18.05.2023].

¹⁹ Edward Pasewicz, Paulina Małochleb, *Zagadki i labirynty. Rozmowa z Edwardem Pasewiczem*, „Dwutygodnik” 2012, nr 6, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9553-zagadki-i-labirynty.html> [dostęp 18.05.2023].

²⁰ Fakty dotyczące dwudziestowiecznej historii miasta podają za: Andrzej Kirmiel, *Ziemia międzyrzecka do końca drugiej wojny światowej*, w: idem, *Międzyrzecz i ziemia międzyrzecka. Szkice z przeszłości*, Zielona Góra: Ligatura 2015, s. 293–323. Wyjątek stanowi podana przeze mnie liczba ofiar – Kirmiel określa ją na 6991, jednak na pomniku upamiętniającym zbrodnię wyryto inskrypcję informującą o ponad 10 000 ofiar. Zob. *Lata 1939–1945. Szpital w Obrzycach podczas II wojny światowej*, <https://obrzyce.eu/index.php/historia-cz-ii/> [dostęp 13.05.2024].

Radzieckiej²¹ – w kulminacyjnej scenie powieści odbywa się wyprawiony im pożegnalny bankiet. Każde z tych wydarzeń doczeka się w *Pulverkopfie* obszernego wątku, a razem składają się one na polifoniczną wypowiedź o wielokierunkowej pamięci obciążonej traumą. To nie tylko przeszłość skrywana i pozostająca w uśpieniu²² – związane z nią artefakty i materialne resztki nawarstwiają się, wyraźnie obecne w krajobrazie miasta, choćby wygrzebywane ze śmietników. Opisując tę powidokową, lecz namacalną obecność, Pasewicz sięga po własne wspomnienia:

Urodziłem się 26 lat po wojnie, ale ona w Międzyrzeczu była ciągle dotykalna, jej ślady świeże i wyraziste. Nie sprzątnięto jeszcze wtedy ani czołgów, ani wszystkich samolotów, jakie rozbiły się w pobliżu. Pewnie miałem jakieś 7 lat, kiedy zaczęliśmy łązić do tygrysów i alianckich samolotów. Po każdej orce znajdowałem niemieckie guziki, sprzączki, nawet sztylet. Wojna była obecna w powietrzu²³.

Motyw esesmańskiego sztyletu pojawia się na chwilę w *Pulverkopfie* – w 1993 roku znajduje go wraz z kolegami niespełna siedemnastoletni Patryk, którego przeżycia częściowo odnoszą się do młodzieńczych doświadczeń Pasewicza, z kwestią odkrywania własnej homoseksualności na czele. Werhant nie stanowi jednak bezpośredniego *porte-parole* autora²⁴. Nie tylko orientacja seksualna wpływa na odmienny status chłopaka – jest on z pochodzenia Niemcem, a jego rodzina, jako jedna z niewielu rodzin niemieckich, pozostała w Międzyrzeczu, gdy przestał nosić nazwę Meseritz. Patryk od dziecka funkcjonuje w tożsamościowym zwielokrotnieniu; w domu mówi się przede wszystkim po niemiecku – czego domaga się jego babka – ale w szkole wykazanie się zbyt dobrą znajomością tego języka czyni go podejrzanym w oczach rówieśników, co wiele mówi o dusznej atmosferze miasta:

²¹ Stacjonowali tam także Belgowie z Legionu Walońskiego i Hindusi z Legionu Indyjskiego „Azad Hind” (zob. Andrzej Kirmiel, *Ziemia międzyrzecka*, s. 313–314). Zob. też *Historia*, witryna internetowa miejscowości Kęszycza Leśna, <http://keszycalesna.prv.pl/historia.php> [dostęp 18.05.2023].

²² Nawiązuję tu do zaproponowanego przez Hansa Ulricha Gumbrechta pojęcia „latencji”, które w odniesieniu do *Pulverkopfa* może okazać się produktywne: „Piszac o «latencji» zamiast o «wyparciu» czy «niepamięci», mam na myśli sytuację, którą holenderski historyk Eelco Runia nazywa «obecnością» i ilustruje za pomocą metafory pasażera na gapę. [...] W stanie latencji, w obecności pasażera na gapę czujemy, że nieuchwytnie coś (lub ktoś) posiada materialny wymiar, to znaczy: zajmuje przestrzeń. Nie potrafimy powiedzieć, skąd dokładnie pochodzi nasza pewność dotycząca tej obecności ani gdzie w tym momencie znajduje się to, co latentne. A ponieważ nie znamy tożsamości latentnego przedmiotu czy osoby, nie mamy gwarancji, że rozpoznamy ten byt, jeśli nam się kiedykolwiek objawi. Ponadto to, co latentne, może w ukryciu ulegać zmianom. Na przykład pasażerowie na gapę się starzeją. Co najważniejsze: nie mamy powodu – a przynajmniej uzasadnionego powodu – aby przypuszczać, że to, co weszło w stan latencji, kiedykolwiek się objawi, lub przeciwnie: że nie zostanie pewnego dnia zapomniane” (Hans Ulrich Gumbrecht, *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*, przeł. Aleksandra Paszkowska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2016, s. 45).

²³ Edward Pasewicz, Paulina Małochleb, *Zagadki i labirynty*.

²⁴ Obszernie na temat relacji między biografią własną i Patryka Werhanta Pasewicz wypowiada się w rozmowie z Szotem (Edward Pasewicz, Wojciech Szot, *Pasewicz: Tytuł jest po niemiecku*).

Miałem dość bycia odmieńcem. Nie odpowiadała mi rola szopka, na którego widok wyrzucali ramiona w górę i wrzeszczeli: *Sieg Heil*, Werhunt! [...] Nie chciałem więcej pytania: Kim się czujesz? [...] Nie chciałem, żeby patrząc na mnie, widzieli blondynka w mundurku Hitlerjugend. [...] I to *Schwal* za plecami, kiedy tylko się zamyślałem albo siedziałem na korytarzu, czytając cokolwiek (s. 18).

Wiele rozmów między Patrykiem, jego matką i babką odbywa się w dwóch językach: „To przez babkę, ona ciągle gada raz po niemiecku, raz po polsku. Czasami się w tym gubię” (s. 288). Ta podwójność ma wyraźny aspekt temporalny – polski jest językiem bieżących spraw, domeną „tu i teraz”, podczas gdy niemiecki odsyła nieustająco do czasów minionych, które wciąż kładą się cieniem na codziennym życiu. „Nieprzewidywalna” dwujęzyczność Patryka jest równie dezorientująca dla otoczenia, co chłopak próbuje wykorzystać w (przypominającym queerową taktykę) geście subwersji²⁵:

Będą szeptać, że u niemry wszystko jest pokręcone, raz gadają po niemiecku, raz po polsku. To się powtarzało. Na niektórych z nich niemiecki działał hipnotyzująco, przystawali i jak sparaliżowane króliki spoglądali na okna, skąd wydobywały się kwieciste przekleństwa babki. Ja zresztą także wykorzystywałem ten efekt. Kiedy chłopcy w szkole zaczynali mi dokuczać, z kamienną miną zaczynałem recytować po niemiecku. [...] Recytowałem Goethego tak, jakbym im wygrażał i opisywał, co zrobię za nazywanie mnie tępakiem, kiedy tylko uda mi się ich dorwać. Robiłem przy tym groźne miny i gesty, jakbym naprawdę im groził. [...] Goethego nie lubiłem, ale babka kazała mi uczyć się jego wierszy na pamięć. Mówiła, że to dobrze robi na komórki nerwowe, na trądzik, „na twoje przyszłe życie, nawet to seksualne”. Nie miałem pojęcia, co Goethe może mieć wspólnego z moim życiem seksualnym [...] (s. 33–34, wyróżnienia moje – AZ).

Weronika Werhunt kontroluje każdy aspekt życia wnuka (będzie to robiła nawet zza grobu). Zalewa go historiami z lat trzydziestych i z czasów II wojny światowej, lecz jednocześnie broni mu dostępu do wielu sekretów. Niektóre opowieści wydają się Patrykowi na tyle bliskie, że zaczyna się zastanawiać, czy nie jest sobowtorem któregoś z ich bohaterów: „To, co jest rzeczywistością, to jedno ogromne sobowtórstwo. Oni wszyscy są fragmentami mnie rozrzuconymi po tym cholernym świecie. Ja sam jestem czymś sobowtorem i ten ktoś jest czymś sobowtorem. I tak w nieskończoność” (s. 215–216). Żyjąc wśród widm i asystując ich ciągłemu przywoływaniu, Patryk odczuwa własne istnienie jako niepewne i wymagające stałego potwierdzenia, zastanawia się więc: czy jestem żywy, czy martwy? W jego snach, również utkanych w dużej mierze z cudzych narracji, pojawiają się postaci, które powtarzają: „A to jest Patryk.

²⁵ Zob. wykorzystanie struktury queerowej subwersji poza kontekstem genderowo-seksualnym w eseju Aliny Molisak, *Tuwim i queer*, w: *Żydowski Polak, polski Żyd. Problem tożsamości w literaturze polsko-żydowskiej*, red. Alina Molisak, Zuzanna Kołodziejaska, Warszawa: Elipsa 2011, s. 71–82. Por. Tomasz Sikora, *Queering the Heterosexist Fantasy of the Nation*, w: *The Nation of The Other: Constructions of Nation in Contemporary Cultural and Literary Discourses*, red. Anna Branach-Kallas, Katarzyna Więckowska, Toruń: Wydawnictwo UMK 2004, s. 65–77. Za emblematycznie queerowe (choć w tekście odniesione głównie do tożsamości narodowo-etnicznej) należałoby uznać stwierdzenie Weroniki Werhunt: „Wszyscy jesteście kundlami” (s. 330).

Patryk jest martwy. Patryk był już martwy w chwili narodzin”. Odpowiedź na pytanie „czy jestem żywy, czy martwy?” (identyfikowane przez Jacques’a Lacana jako charakterystyczne dla nerwicy obsesyjnej²⁶) zależy zaś chyba od tego, czy Werhant uznaje siebie za czyste powtórzenie, za ledwie kolejny element serii, do której wciąż próbuje go wpasować jego babka, czy też powtórzenia zostaną przezeń zinterpretowane jako czasoprzestrzenny rezonans możliwy do przyswojenia w ramach wizji podmiotowości mnogiej i dialogicznej, relatywnie stabilnej, która w akceptacji swojej odmienności znajduje metodę okiełznania nieustannych dezorientacji.

Konfrontację Werhanta z tajemnicami przeszłości, którą chce interpretować również jako walkę o podmiotowe samostanowienie, Pasewicz rozpisuje na cztery przenikające się plany narracyjne²⁷. Warstwa pierwsza wyznacza w powieści moment terażniejszy i poziom diegezy, a jej miejsce i czas akcji to Poznań w roku 2008. Trzydziestokilkuletni Werhant ciężko choruje na raka jelit. Przypuszcza, że zostało mu niewiele czasu, dlatego tym bardziej gorączkowo poszukuje wszelkich informacji i materiałów dotyczących Norberta von Hannenheima, kompozytora, którego życie i twórczość stały się źródłem jego obsesji, od kiedy lata wcześniej dowiedział się o nim z zapisków swojej babki. Werhant odczuwa silne duchowe pokrewieństwo z von Hannenheimem, zaczyna wręcz podejrzewać, że jest on jego dziadkiem. W poszukiwaniach towarzyszą Werhantowi jego dwaj partnerzy: Sergiusz i Dezső.

Warstwa druga to (częściowo już tu zrekonstruowana) retrospekcja osadzona w 1993 roku, w której śledzimy dorastanie nastoletniego Werhanta i jego nieszczęśliwą miłość do przyjaciela, Żyda Kajetana Mizranowicza. W tej sekwencji jesteśmy też świadkami tajemniczej śmierci – utopienia mężczyzny w rzece. Choć główną podejrzaną jest wdowa topielca, wiele wskazuje na to, że Patryk ma z tą śmiercią coś

²⁶ „Pytanie stawiane przez obsesyjnego ma postać: «*Czy jestem martwy, czy żywy?*». Obsesyjny jest przekonany, że istnieje jedynie wówczas, gdy świadomie myśli. Gdy tylko «zatraci się» w fantazjach lub zadumie, albo całkowicie przestanie myśleć – na przykład podczas orgazmu – traci pewność swojego istnienia” (Bruce Fink, *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej. Teoria i technika*, przeł. Łukasz Mokrosiński, Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Żórawski 2002, s. 176–177).

²⁷ Warto porównać konstrukcję *Pulverkopfa* i wspomnianej *Pamięci* Nadása. To skomplikowane formalnie dzieło opublikowane w 1986 roku składa się z trzech głównych wątków. Pierwszy przypada na lata siedemdziesiąte XX wieku: trzydziestokilkuletni bohater-narrator, węgierski pisarz, przebywa na stypendium w Berlinie, gdzie poznaje Melchiora, młodszego od siebie poetę, z którym wchodzi w związek. Wątek drugi – to retrospekcja obejmująca traumatyczne dzieciństwo spędzone w Budapeszcie, które przypada na wczesne lata pięćdziesiąte. Trzeci wątek to „fikcja w fikcji, niedokończona powieść pióra głównego bohatera, opisująca urywek z życia XIX-wiecznego arystokraty, powieściopisarza, Thomasa Thoenissena” (Maciej Libich, *Niewolnik własnej przeszłości*, „Literatura na Świecie” 2019, nr 5–6, s. 373). Zob. również przykładowy, bliski stylowi Pasewicza fragment powieści: „Skóra, [...] w porach tłusta wydzielina, pot lepący się w owłosieniu, duszny pot zakamarków ciała, pomiędzy włosami i potarganymi, wilgotnymi kosmykami zatrzymane w biegu pojazdy, biura, restauracje, w zapachu całego miasta słony smak bezwonnej spermy, gorzyc tytoniu w słodkiej ślinie, zepsute zęby, skórki i resztki utkwione między zębami, pasta do zębów, alkohol dobywający się z głębi żołądka, przetrawiony z powrotem na drożdże” (Péter Nadás, *Pamięć*, przeł. Elżbieta Sobolewska, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2017, s. 439). Dodajmy, że jeden z partnerów Werhanta, Dezső, jest Węgrem.

wspólnego, jednak on sam nie jest tego pewien – jego zaburzona pamięć podsuwa mu w tej sprawie sprzeczne tropy.

Na warstwę trzecią składają się fragmenty niedokończony powieści dorosłego Werhunta, który usiłuje opisać losy von Hannenheima, a zarazem – dzięki pierwszoosobowej narracji – wcielić się w niego, fantazjując o łączących ich podobieństwach, być może zaś traktując go jako ideał ego. Zarazem jednak Werhunt usiłuje przepracować nadmiar cudzej pamięci (niejako odziedziczonej po babce), zaczyna więc przemieniać ją w literaturę, która pomaga zapłacić luki fikcyjną spekulacją.

Czwarta, spajająca całość seria obejmuje wielojęzyczne, częściowo zaszyfrowane zapiski Weroniki Werhunt, której tajemnice nękają dorosłego Patryka: „Miałem wrażenie, że pisma Weroniki Werhunt zaczynają płynąć w mojej krwi, że moje erytrocyty, limfocyty tworzą wielkie płachty pokryte jej odręcznym pismem” (s. 228); „Ja umierałem i powoli przekształcałem się w niekończący się tekst Weroniki Werhunt” (s. 231). Co ważne, w tej serii pojawiają się również reprodukcje odręcznych zapisków i fotografii rzekomo odnalezionych w notatnikach Weroniki – stylizowane na autentyk, stanowią część gry z paktem referencjalnym, która przywodzi na myśl zabiegi stosowane przez W.G. Sebald, na przykład w powieści *Austerlitz*.

Jedną ze strategii interpretacyjnych, które pomogłyby rozczytać tak wielowarstwowy tekst, jest badanie przepływów między poziomami narracji, ze szczególnym uwzględnieniem powtórzeń, analogii i refrenicznie wracających toposów; dla takiej procedury mottem mógłby być fragment wiersza *Malta z Dolnej Wildy*: „Wiersz jest jak zespół luster, obraz odsyła do obrazu”. Podobnej detektywistycznej pracy podejmuje się zresztą sam Werhunt, który usiłuje wykryć porządki sekretne organizujące kosmos tekstów i wydarzeń. Opisując własne spekulacje, Werhunt-narrator bywa czasem nazbyt dosłowny – nadmiernie dociąża poszczególne tropy i sugestie metakomentarzami, jakby nie chciał pozostawić odbiorcy miejsca na samodzielne dociekania i próbował w pełni sprawować kontrolę nad tekstem. Jeśli wprowadza niekonwencjonalną metaforę, rozwija ją tak długo, aż jej implikowany sens staje się zupełnie jawny. Dotyczy to np. motywu „złych genów”, które Patryk mógłby przejąć po swoim dziadku, esesmanie Jörgu Struckhoffie:

Zastanowiłem się tylko, ile z jego genów tkwi w moich chromosomach. Czy na przykład te geny oznaczone są swastyką wielkości setnych nanometra i mają brunatny kolor, i wrzeszczą co noc *Ein Volk, ein Reich, ein Führer*? Jeśli nawet złożyły sztandary i nie paradują na placach Nanorymbergi, to czy kiedyś się nie przebudzą? (s. 342)

Inny charakterystyczny zabieg polega na nadmiernym uwidocznieniu rezonansu między seriami – jest on zaprezentowany *explicite*, choć mógłby pozostać bardziej ukryty, tak by na jego echo czytelnik mógł natrafić samodzielnie. Jeśli zatem w międzyzręckiej retrospekcji ojciec Patryka przygotowuje na obiad raki, narrator natychmiast dodaje: „[...] myślałem, że od dawna nie było «rakowej mszy». Teraz nabierała przeróżnych znaczeń. Wierzę w jednego raka, nosiciela śmierci, w trzech przerzutach

jedyne. To on mnie zabije” (s. 306). Analogicznie rozgrywany bywa jeden z najciekawszych konceptów książki, czyli gra różnic i podobieństw między dwiema trójkątnymi relacjami – nastoletniego Patryka, Kajetana i Saszki, oraz dorosłego Patryka, Dezsö i Sergiusza: „Dezsö lubił opowieści o Saszce i Kajetanie. «Po tej stronie lustra, kto jest kim?», pytał, gładząc mnie po policzku. Ty to Mizranowicz, Aleksandrem Pawłowiczem jest Sergiusz – odpowiadałem” (s. 230)²⁸. Patryk konfrontuje się z pytaniem neurotyka obsesyjnego, z kolei sama powieść wykazuje cechy „stylu obsesyjnego”, którego symptomem jest konieczność kompletowania²⁹ i niechęć do pozostawiania miejsca na pracę interpretacyjną odbiorcy, czyli obszaru niemożliwego do objęcia pełną kuratelą autorskiej intencji. Ta domena grałaby rolę analogiczną do „nieświadomości” z modelu Lacana:

Jako świadomy myśliciel, [neurotyk obsesyjny – AZ] celowo ignoruje i pomija nieświadomość – ten obcy dyskurs wewnątrz nas, dyskurs, którego nie kontrolujemy i którego kontrolować nie możemy, a który wykorzystuje wieloznaczność słów w naszym języku, by sprawić, że powiemy coś całkowicie przeciwnego do tego, co świadomie powiedziedź zamierzaliśmy, że zrobimy coś przeciwnego do tego, co świadomie chcieliśmy zrobić. Obsesyjny nie może znieść wizji dzielenia swoich ust z tym obcym głosem i czyni wszystko, co tylko w jego mocy, by głos ten ograniczyć lub przynajmniej trzymać na tyle daleko, by go nie usłyszeć. Działa tak, jakby ten głos nie istniał, choć wszystko wskazuje na coś dokładnie przeciwnego. [...] Obsesyjny postrzega siebie jako pełen podmiot [...], a nie jako kogoś, kto nie jest pewien tego, co mówi lub czego chce³⁰.

Można zatem powiedziedź, że *Pulverkopf* jest książką o dezorientacji, która w dużej mierze nie pozwala czytelnikowi być zdeorientowanym. W powieści występują jednak motywy znacznie bardziej ambiwalentne i wymagające inwencji interpretacyjnej – szczególnie interesująca jest tytułowa metafora powieści, która funkcjonuje jako łącznik między powieściowymi seriami. W jednym z przypisów Pasewicz proponuje kilka możliwości przekładu – kanonier³¹; w gorącej wodzie kąpany; narwaniec; onani-

²⁸ „Rak” i „lustro”, podstawowe figury wyobrażeniowe w *Pulverkopfe*, są istotne również dla dodekafonii. „Rak” jest takim przetworzeniem oryginalnego szeregu dwunastotonowego, w którym dźwięki czytane są od końca do początku. Z kolei „inwersja” polega na przeczytaniu tego szeregu w lustrzanym odbiciu (zob. Tomasz Górny, „Doktor Faustus” – muzyka, metafizyka i mistyka liczb, „Pamiętnik Literacki” 2012, nr 2, s. 28). Niewykluczone, że dałoby się odnaleźć w powieści Pasewicza literackie analogie tych transpozycji. W toku potencjalnej interpretacji (której jednak nie podejmuję się w artykule) należałoby przypomnieć również, że w czasach Schönberga i von Hanneheima słowa „inwersja” (niem. *Umkehrung*) używano również w odniesieniu do homoseksualności.

²⁹ Literackie kolekcjonerstwo Pasewicza skutkuje nadmierną liczbą wątków pobocznych, które często pozostają nierozwinięte. Przykładem jest niewielki fragment o „rozszerzonej ewangelii św. Marka” – być może była ona w posiadaniu rodziny Weroniki, która przepisywała niektóre wyimki do swoich dzienników.

³⁰ Bruce Fink, *Kliniczne wprowadzenie*, s. 177.

³¹ W cytowanym wyżej wywiadzie z Szotem Pasewicz wskazuje tu na dodatkowy trop intertekstualny: „Pisarz Ernst Jünger kpił z Nietzschego i jego *Woli mocy*, nazywając go *Der Alte Pulverkopf*, starym kanonierem. Odnosił się do fragmentu książki niemieckiego filozofa, w którym ten pisze, że ma takie

sta (s. 19). Myślę, że połączenie słów *Pulver*, czyli proch lub proszek, oraz *Kopf*, czyli głowa, można rozumieć jeszcze przynajmniej na dwa sposoby. Po pierwsze, w głowie tego, kto żyje w zwielokrotnieniu i rozszczepieniu, świat jawi się jako zatowizowany, jako chaos różnorodnych elementów startych na proch – „Ale sypki jestem i wciąż mi się zdaje, / że rozsypane ziarna wpadają w te same koleiny, ale może tak to jest”, pisał Pasewicz w wierszu z cyklu *Dubstep*³². Po drugie: głowa Patryka jest wypełniona cudzymi prochami – prochami międzyrzeckich zmarłych.

„*Mein Pulverkopf*” – tak pewnego dnia Weronika Werhunt zwraca się do Patryka, co budzi jego niepokój:

Zacząłem się zastanawiać, czy nie ma na myśli czegoś więcej niż kanoniera. Musiałem ją uprzedzić, zanim wypalił coś na temat mojego onanizmu. Nie chciałem, żeby matka wiedziała, że strzelam tak daleko, że ochlapuję ściany. Babka zazwyczaj nie pukała, kiedy wchodziła do mojego pokoju, i raz przyszła nie w porę. Śmiała się przez chwilę, kręcąc głową. [...] Powtarzała po niemiecku: „No, naprawdę nieźle, jesteś prawdziwy stary kanonier”. Od tamtej pory tak mnie nazywała. Trochę mnie dziwiło, że matka nigdy nie zadała jej pytania, dlaczego tak. Może myślała, że rzeczywiście jestem wybuchowy i niezrównoważony (s. 42–43).

Mimo pewnej niezręczności fragment ten wydaje mi się szczególnie istotny. Moment intymnej rozkoszy – stanowiący kontrpunkt dla wszechobecnego w Meseritz długiego trwania – zostaje przerwany przez babkę, której spojrzenie wywołuje w Patryku wstyd. Tym samym podporządkowuje sobie wnuka w jeszcze jeden sposób. Jej śmiech działa degradująco i zamienia chłopięce odkrywanie własnej cielesności w coś nie tyle nawet wstydliwego, co groteskowego. Jej ironiczna pochwała – „jesteś prawdziwy stary kanonier” – zawiera przy tym kolejne nawiązanie do czasów wojny. Obnażone ciało Patryka zostaje wpisane w melancholijną grę odniesień – w definiującym sytuację spojrzeniu Weroniki, dysponentki porządku symbolicznego, somatyczna witalność napotyka na wspomnienie śmierci. Ta podwójność jest kolejną przyczyną wewnątrzpodmiotowej dezorientacji głównego bohatera, dla którego enigmatyczne są zarówno szyfry przeszłości, jak i jego własne pragnienie – odkrywane z niepokojem, choć bez szczególnych zahamowań. Jeśli jeszcze w *Elegii dla Wiery Pasewicz* wersy „chciałbym napotkać twój wzrok / co mnie oswajał, niedojrzałe zwierzę” wybrzmiewały łagodnie i lirycznie, w zestawieniu z omawianą sekwencją „oswojenie” daje się interpretować raczej jako ujarzmienie.

Inny motyw destrukcyjnego spojrzenia ma związek z topielcem, kapitanem Tańskim, którego pusty wzrok nastoletni Patryk nieustannie czuje na swoim ciele targanym mdłościami:

działo (stąd kpiący kanonier), które – gdy z niego wypali – rozniesie chrześcijaństwo i wszystkie religie. Nie wypalił” (Edward Pasewicz, Wojciech Szot, *Pasewicz: Tytuł jest po niemiecku*).

³² Edward Pasewicz, *Dubstep* (9), cyt. za: Maciej Topolski, *Atopia*, „Wakat/Notoria”, <http://wakat.sdk.pl/atopia/> [dostęp: 18.05.2023].

Miałem pusty żołądek. Trupie spojrzenie utkwilo mi w mózgu jak ość. Z synapsy na synapsę przeskakiwały iskiereki. Nie ma żadnego życia po śmierci. Jest tylko trupie spojrzenie. Cielska wyławianie z wody. Ciała znajdowane w przydrożnych rowach. Ciała gnijące w łózkach, w szpitalach, w kostnicach. Ciała pracujące po godzinie od śmierci nad swoim własnym rozkładem. Bardzo skrupulatne w swojej pracy. Od zielonosinej plamy w okolicy wątroby po zmatowiałe źrenice. [...] Jakies pierdolone akwarium. [...] Pierwszy żywy trup w moim życiu chce mnie zabrać ze sobą (s. 22).

W spojrzeniu martwego Patryk widzi swoją własną śmierć, a przynajmniej takie znaczenie retroaktywnie (zwracam uwagę na metaleptyczny znacznik – „przeskakiwanie iskierek po synapsach”) nadaje tej scenie już jako dorosły mężczyzna ciężko chory na raka jelit. Nieprzypadkowo wskazują na nowotwór układu pokarmowego – Patryk fantazjuje o pożarciu Tańskiego, który miałby odtąd, jako nieumarły, zasiedlać jego organizm: „Tański był w tych jajkach, które zjadłem. On chce, żebym umarł” (s. 27)³³. Metaforę nekrofagiczną można powiązać z innymi obrazami zjedania i pożerania, wielokrotnie powracającymi w *Pulverkopfe*. Pokarmy szczególnie nieprzydatne do spożycia wmusza w Patryka jego babka, która mówi mu: „Muzykę, *mein Pulverkopf*, trzeba jeść, jeść tak, jak się je niezbędne do życia witaminy, białka i tłuszcze” (s. 205). Ucząc wnuka gry na pianinie, przekazuje mu zarazem swoją własną przeszłość. Treść tego transferu również ma związek z muzyką – chodzi o wspomnianego von Hannenheima, wybitnego, lecz nierozumianego kompozytora, w którym kobieta była zakochana – nieszczęśliwie, biorąc pod uwagę jego homoseksualność (chiastmatyczną wersją tego układu jest relacja Patryka i Kajetana). Patryk jest zatem nie tylko nosicielem własnych sekretów, dziedziczy też traumy Weroniki, a jednocześnie wykształca silną identyfikacyjną fascynację kompozytorem: „Czasem nie wiem, kto kogo obdarza tu życiem, martwy Hannenheim mnie czy ja jego” (s. 71). To transgeneracyjny przekaz tajemnicy, bliski wizji przedstawionej przez psychoanalityka Nicolasa Abrahama w *Notatkach o fantomie*³⁴. Według Abrahama to, co nas nawiedza i nęka, nie musi być koniecznie traumą przeżyta przez nas samych. Może być to również przekaz otrzymany z zewnątrz, zaszczipiony w nas, choćby taki, który przechodzi z pokolenia na pokolenie. Abraham pisze, że nawiedzają nas luki w cudzych opowieściach, to one sprawiają, że nieświadomie funkcjonujemy jak brzuchomówcy. W tym przypadku dopiero brzuchomówczo (i fragmentarycznie) może zostać opowiedziana historia relacji Weroniki i Norberta, historia jej życia z utratą. Jak jednak zauważa Colin Davis,

³³ Por. obraz z wiersza Pasewicza *Traktat międzyrzecki*, w którym autor podobnie wykorzystuje zarówno wyobrażeniową oralność, jak i motyw rzeki: „Jestem tu inaczej, / wypilem rzekę / i pluję, na ławce w parku mam gniazdo / (wylegam się rankiem). / [...] / Jestem z rzeki, roztopiło się ja / dziecko bez uśmiechu znów stoi przy drodze. / Należy przechodzić spokojnie, bez słowa, / dziewczęta i chłopcy” (Edward Pasewicz, *Traktat międzyrzecki*, w: idem, *th*, Kielce: Kserokopia.art.pl 2005, s. 8).

³⁴ Nicolas Abraham, *Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology*, przeł. Nicholas Rand, „Critical Inquiry” 1987, t. 13, nr 2, s. 287–292. Obszernie o koncepcji Abrahama piszę w: Antoni Zajac, *Poniedziałek – Ireny. Fantomowe Kresy Leo Lipskiego*, „Narracje o Zagładzie” 2019, nr 5, s. 275–293.

„fantom jest kłamcą; chce wprowadzać w błąd nawiedzony podmiot i upewnić się, że sekret pozostanie spowity tajemnicą”³⁵. Stąd mimo lat spędzonych nad zapiskami babki Patryk wciąż nie jest w stanie zrozumieć sensu wielu z nich – wielojęzyczne inskrypcje są dlań „kodem, którego złamanie przekraczało [jego – AZ] siły” (s. 584).

W końcowych partiach powieści pojawia się scena, w której motyw pożerania jest szczególnie istotny. Scharakteryzowana powyżej struktura inkorporacyjna zostaje tutaj metaforycznie przedstawiona w halucynacyjnej fantazji Patryka, obrazującej moment skrajnej podmiotowej dezorientacji:

Po chwili znowu się odkleilem. Tym razem poszedłem do łazienki, żeby nikt nie widział, jak mną telepie. Usiadłem na kiblu i zobaczyłem, że przede mną jest ogromne akwarium, a w nim kornienie, ryby i włochaty potwór, który był skrzyżowaniem pająka ptasznika z homarem. Patrzyłem na niego z podziwem i ogromnym lękiem. Kiedy zabijał, muł z dna akwarium się podnosił, słychać było trzask łamanych kręgosłupów i chrzęst pękających skorup. Gdy zabił ostatnie żyjące tam zwierzę, poczułem, że zbliża się do mnie. Siedziałem przed akwarium nagi, bezbronny i sparaliżowany. Nagle stwór obnażył zęby. Były długie jak u nutrii. W tych zębach rozpoznałem chłopięcą twarz. Zanim się zorientowałem, już przede mną stał. Nagi i niebezpieczny. Przez chwilę miał jasne włosy jak ja, ale po sekundzie ciemne. Bałem się potwornie. Nie potrafiłem się ruszyć, zdrętwiałem. Wtedy on się uśmiechnął, dotknął mnie i wszystko wróciło do normy (s. 572).

Ta scena składa się z dwóch obrazów. W pierwszym z nich sparaliżowany lękiem Patryk obserwuje potwora, który zabija inne zwierzęta (możemy założyć, że również je pożera), a gdy chwytą kolejne ofiary, z dna akwarium wzbija się muł – „obrzańskim szlamem” (s. 17) były zaś pokryte trampki Patryka, które miał na sobie, gdy zobaczył topielca. Pamiętamy również słowa chłopaka o „jakimś pierdolonym akwarium” pełnym gnijących ciał, o którym myślał pod wpływem spojrzenia Tańskiego. Potwór wydaje się więc emanacją popędu śmierci – upostaciowieniem tego, co na początkowych stronach powieści Werhant nazywa *nieznany*:

Gdy wytłukłem szykujące się do rójki mrówki, czułem, że to do mnie przyszło. Matka brała mrówcze trupki na palec i powtarzała, że zabiłem je bez powodu. [...] Po prostu nie pamiętałem, kiedy pojawiło się nieznane, a wraz z nim smutek (s. 6–7).

Następnie pojawia się drugi obraz – potwór opuszcza już akwarium i zbliża się do Patryka, by go zabić (pożreć); wraz z obnażeniem długich zębów nagle zamienia się jednak w „nagiego i niebezpiecznego” chłopaka. Kusząca wydaje się sugestia, że oto poprzedni obraz zostaje dopełniony o wątek destrukcyjnego popędu seksualnego i w ten sposób dwie dezorientacje łączą się ze sobą w obrazie czystej negatywności. Stosunek homoseksualny byłby wówczas momentem unicestwienia podmiotu wyzbytego jakiegokolwiek nadziei na osadzenie w świecie i penetrowanego w akcie przyno-

³⁵ Colin Davis, *Powrót umarłych*, przeł. Andrzej Marzec, „Czas Kultury” 2013, nr 2, s. 30. Przekład zmodyfikowany.

szącej rozkosz destrukcji, do której masochistycznie dąży³⁶. Proponuję jednak inną interpretację, która poważnie traktuje końcowy, pozytywny moment wizji. Chłopak, który przed chwilą stanowił śmiertelne zagrożenie, teraz uśmiecha się i dotyka Patryka; to fantazja o bliskości, która umożliwi zdeorientowanemu podmiotowi wyjście z kryzysu. Dałaby nadzieję na odmienne zorientowanie się w świecie, dla którego punktem odniesienia byłoby przebywanie nie z cudzymi sekretami i widmami, lecz z konkretnym, znajdującym się tu i teraz, ucieleśnionym innym. Wskazówką jest tu zmiana koloru włosów: jasne włosy lustrzanego odbicia Patryka, czyli Saszki³⁷, stają się nagle ciemne; brunetem jest zaś Kajetan, obiekt nieodwzajemnionej miłości Werhunta. Uczucie to pochłania Patryka i „konteneruje” jego emocje, częściowo izolując od zgiełku własnych i odziedziczonych traum. Jak pokazuje Pasewicz w najlepszej scenie powieści, spojrzenie Patryka na Kajetana jest silnie erotyczne, a jednocześnie ma w sobie coś z adoracji. Jedyna quasi-seksualna aktywność, na którą zdobywa się względem kolegi, ma związek z jego stopami:

Delikatnie, żeby go nie zbudzić, wyciągnąłem spod niego koc. Odwrócił się na plecy, mrucząc coś, czego za cholerę nie dało się zrozumieć. [...] Coś mnie tknęło i zacząłem masować mu prawą stopę, jednocześnie czując, że się rozryczę. Lubilem i kochałem każdą część jego ciała [...]. Usiadłem na podłodze tak, że jego stopy miałem pod nosem. Zapach kleju, trampek, potu mieszał się z wodą kolońską, której użył. Nogawka na prawej nodze była podciągnięta. Widać było, jak kilka ciemnych skłębionych włosów opada na brzeg skarpetki. Śmieszne, bo pomyślałem równocześnie o morzu, śniegu i ciele Kajetana. Przynuram się bliżej, tak że mój nos prawie dotykał jego stóp. [...] Rozpiąłem rozporek i wtuliłem się w jego stopy. [...] Cały mój seks? Wąchać mu stopy, lizać je, tak jakby był moim panem? (s. 466).

Choć Kajetan śpi, jego ciało jest w pełni żywotne, stanowi przeciwieństwo ciała topielca³⁸; kiedy Patryk śpi obok niego, jest zdolny przezwyciężyć koszmarny sen,

³⁶ Byłoby to odczytanie w duchu nurtu *queer studies* określanego jako *queerowa negatywność* lub *zwrot antyspoleczny*. Zob. przede wszystkim Leo Bersani, *Czy odbytnica jest grobem?*, przeł. Michał Abel Pelczar, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2012, s. 745–783 i Lee Edelman, *Przyszłość to dziecięce mrzonki*, przeł. Tomasz Sikora, w: *Teorie wywrotowe*, s. 675–713.

³⁷ Saszka jest z kolei nieszczęśliwie zakochany w Patryku: „Pewnie, że zauważałem jego spojrzenia, nawet przyjacielskie gesty, dotknięcia, uściski. Ale nie interpretowałem ich tak, jak by chciał. Kochałem Kajetana” (s. 339). Ten wątek nie zostaje szerzej rozwinięty.

³⁸ Z tego względu obraz ten różni się w swoim wydzźwięku od końcowej sceny *Tataraku* Jarosława Iwaszkiewicza, podobnej na poziomie figuralnym: „Zrazu ostrożnie dotknęła jego piersi. Skóra topielca szybko wysychała, choć słońce zniżyło się już ku zachodowi. Poczula pod palcami coś zimnego, jak gdyby marmur. Ściągnięte mięśnie wypinały skórę. Każda linia przeprowadzona po tych wypukłościach była skończenie piękna. Pani Marta przyłożyła usta w miejscu, gdzie na przełęczu pomiędzy dwoma wzgórkami porastał delikatny puszek. Już i on wysechł. Kobieta stopniowo przeniósła swoje wargi poniżej piersi, gdzie przebiegały najpiękniejsze mięśnie gorsu, a potem nagłym poruszeniem zaczęła całować piersi, przepoń, brzuch, pępek i w gwałtowności pocałunków, którymi obsypywała zmarłego, schodziła coraz niżej. Całe to zimne i kształtne jak rzeźba ciało pachniało tatarakiem. Ale kiedy pani Marta poczuła pod wargami rąbek żółtych slipów, do nozdrzy jej doleciał zapach błotnistego iltu, gnijących rybich łusek

w którym dziadek esesman zapowiada mu karę za homoseksualne uczucia do Żyda. Ostatecznie, jak pokazuje wcześniej analizowana scena z potworem, wyrzuty sumienia i fantazja o destrukcji okazują się słabsze od reparacyjnego potencjału (niespełnionego) uczucia. Choć wątek ten wymagałby oddzielnego opracowania, mam wrażenie, że taka stabilizacja ma wyobrażeniowo związek właśnie ze stopami:

Wiem, dlaczego przyglądam się twojej stopie,
 ona trzyma ciało, na nim trzymam się ja.
 Bo ja mam coś nie tak z ciałem
 martwe „ale” kolebie się
 w wiklinowej klatce i wpada w trans,
 i szepcze: opuncja, kolec róży, śmierć
 utkana ze słówek powtarzanych co rano,
 żeby się dobrze nauczyć cudzego języka.
 [...]
 (*Chodź gadać*, M, s. 47)

W *Pulverkopfie* żywotne męskie ciała jako obiekty, w których stronę kieruje się zdeorientowane pragnienie, służą nie tylko seksualnej satysfakcji (dorosły Patryk jest erotycznie spełniony, co odróżnia go od podmiotu wierszy Pasewicza); w momencie skrajnej negatywności oferują bowiem zakotwiczenie, nadzieję – by nawiązać do słów Ahmed – na nowe „tutaj”, z którego po kryzysie można próbować ruszyć dalej, „poczuć grunt pod stopami” – taka katachreza byłaby może uprawniona w świetle przywołanych fragmentów. W ten sposób interpretowałbym również postaci Sergiusza i Dezsö; w ich miłosnym spojrzeniu Patryk może zobaczyć siebie jako oddzielny i niezagrożony rozpadem podmiot³⁹, w ich pragnieniu urzeczywistnia siebie jako istotę mającą prawo pragnąć: „Nie wszystko jest złudzeniem, *mein Pulverkopf*. Kiedy cię rzniemy z Sergiuszem, mamy orgazmy i wytryski, to jest naprawdę” (s. 231). Stosunek homoseksualny odmiennie orientuje ciało w relacji do świata; podtrzymuje przy życiu, oswaja jego kruchość i przygodność, która w przypadku Patryka ma również związek z ciężką chorobą.

W zakończeniu powieści nie poznajemy wyników operacji onkologicznej Werhunta – metaforycznie ważnej o tyle, że obejmuje ona wycięcie chorych organów wewnętrznych, jakby amputację zatrutej pamięci. Nie wiemy zatem, czy jesteśmy świadkami nowego otwarcia, czy raczej przedłużonego pożegnania. Gdy przed operacją Patryk próbuje spalić notatniki babki, te nie chcą płonąć. I tak wszystko, co się w nich

i woń błota — aromat śmierci, która miała się stać niebawem również jej udziałem” (Jarosław Iwaszkiewicz, *Tatarak*, w: idem, *Opowiadania*, t. V, Warszawa: Czytelnik 1980, s. 81).

³⁹ Odgrywaliby oni zatem matczyną rolę scalającego lustra zgodnie z koncepcją przedstawioną przez Donalda Woodsa Winnicotta w eseju *Rola matki i rodziny jako luster w rozwoju dziecka*: „Co dziecko widzi, gdy patrzy na twarz matki? Moim zdaniem zazwyczaj widzi samego lub samą siebie [...]. Kiedy patrzę, jestem widziany, więc jestem. Mogę teraz pozwolić sobie na to, żeby patrzeć i widzieć” (w: idem, *Zabawa i rzeczywistość*, przeł. Anna Czownicka, Gdańsk: Wydawnictwo Imago 2011, s. 155, 158).

znajduje, od dawna tkwi głęboko w głowie bohatera – jako proch. A jednak mimo tego niepowodzenia w Patryku zachodzi wyraźna zmiana. Materiały po von Hannenheimie symbolicznie zamyka w teczce, a dni spędza na spacerach ze swoimi partnerami, zamiast odcyfrowywać kolejne manuskrypty. Czy możliwe jest po prostu zakończenie seansu widm, zwycięstwo pozytywnej „orientującej dezorientacji” nad dezorientacją niszczącą podmiot? Nie wiemy. Jedno wydaje się jednak zrozumiałe – Werhunt chce nauczyć się współistnieć nie tylko ze zmarłymi, lecz także z żywymi. Chce zarazem wynegocjować dla siebie coś własnego, osobnego, związanego z teraźniejszością. Jak pisze Ahmed:

Kiedy ciała zajmują przestrzenie, których nie spodziewały się zamieszkiwać, następuje coś innego niż reprodukcja materialności. Nadzieja, że tym razem reprodukcja się nie powiedzie, jest nadzieją na pojawienie się nowych wrażeń, nowych linii, nowych obiektów, a nawet nowych ciał, które zbiorą się wokół jednego stołu. [...] Pojawienie się w przestrzeni, która na razie nie pozwala nam czuć się jak u siebie i być „na swoim miejscu”, wymaga od ciał ciężkiej pracy [...]. Gdy ta praca zostanie wykonana, ciała mogą otrzymać nowe kształty. [...] Queerowe zebrania to linie, które zbierają się – jako zmarszczki na twarzy lub jako ciała wokół stołu – by stworzyć nowe wzory, nowe sposoby wytwarzania znaczeń. Kluczowe jest nie tyle pytanie o to, czym jest queerowa orientacja, lecz o to, w jaki sposób jesteśmy zorientowani ku tym queerowym momentom, w których obiekty zaczynają się nam wymykać. Czy spróbujemy z powrotem przywołać je do szeregu? Czy może pozwolimy im się oddalić, by nabrały nowych kształtów, odnalazły nowe kierunki?⁴⁰

Kiedy w ostatnich zdaniach powieści matka Patryka przesyła mu pocztówkę ze stylizowaną na zapiski babki zagadką – „Światło jest między Koblencją i Moguncją” – ten postanawia nie brać już udziału w grze. Z Budapesztu, z mieszkania Dezső odpisuje jej: „Na pewno się mylisz, światło jest tutaj” (s. 588).

References

- Abraham Nicolas, *Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology*, przeł. Nicholas Rand, „Critical Inquiry” 1987, t. 13, nr 2, s. 287–292.
- Ahmed Sara, *Fenomenologia białości*, przeł. Teresa Fazan, „Teksty Drugie” 2020, nr 3, s. 155–180.
- Ahmed Sara, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham–London: Duke University Press 2006.
- Bersani Leo, *Czy odbytница jest grobem?*, przeł. Michał Abel Pelczar, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2012, s. 745–783.
- Czwardon-Lis Paulina, *Pan prąd, strupki przesiąknięte jodyną i sen – o kilku zetknięciach dziecka i śmierci w wierszach Edwarda Pasewicza*, w: *Świat na językach*, red. Piotr Śliwiński, Poznań: WBPiCAK 2015, s. 215–231.
- Davis Colin, *Powrót umarłych*, przeł. Andrzej Marzec, „Czas Kultury” 2013, nr 2, s. 22–39.

⁴⁰ Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*, s. 62, 171.

- Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, wstęp, wybór i oprac. Alessandro Amenta, Tomasz Kaliściak, Błażej Warkocki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2021.
- Dziadek Adam, *Sluchanie jako doświadczenie somatyczne. O wierszach Edwarda Pasewicza*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 7, s. 221–232.
- Edelman Lee, *Przyszłość to dziecięce mrzonki*, przeł. Tomasz Sikora, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2012, s. 675–713.
- Fink Bruce, *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej. Teoria i technika*, przeł. Łukasz Mokrosiński, Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Żórawski 2002.
- Górny Tomasz, „Doktor Faustus” – muzyka, metafizyka i mistyka liczb, „Pamiętnik Literacki” 2012, nr 2, s. 21–39.
- Graczyk Ewa, Konarzewska Marta, *Graczyk: Moja orientacja to dezorientacja*, „Krytyka Polityczna” 26.08.2015, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/graczyk-moja-orientacja-to-dezorientacja/> [dostęp 18.05.2023].
- Gumbrecht Hans Ulrich, *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*, przeł. Aleksandra Paszkowska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2016.
- Historia*, witryna internetowa miejscowości Kęszycza Leśna, <http://keszzycalesna.prv.pl/historia.php> [dostęp 18.05.2023].
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Tatarak*, w: idem, *Opowiadania*, t. V, Warszawa: Czytelnik 1980, s. 59–82.
- Kirmiel Andrzej, *Ziemia międzyrzecka do końca drugiej wojny światowej*, w: idem, *Międzyrzecz i ziemia międzyrzecka. Szkice z przeszłości*, Zielona Góra: Ligatura 2015, s. 293–323.
- Kosofsky Sedgwick Eve, *Tendencje*, London: Routledge 1994.
- Lata 1939–1945. *Szpital w Obrzycach podczas II wojny światowej*, <https://obrzyce.eu/index.php/historia-cz-ii/> [dostęp 13.05.2024].
- Libich Maciej, *Niewolnik własnej przeszłości*, „Literatura na Świecie” 2019, nr 5–6, s. 372–381.
- Molisak Alina, *Tuwim i queer*, w: *Żydowski Polak, polski Żyd. Problem tożsamości w literaturze polsko-żydowskiej*, red. Alina Molisak, Zuzanna Kołodziejska, Warszawa: Elipsa 2011, s. 71–82.
- Młynik Michał, *hoodshit (griptape)*, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2021.
- Młynik Michał, *Komentarz do zestawu wierszy E. Pasewicza*, „Kontent” 2022, nr 1, http://kontent.net.pl/czytaj/19#Zestaw_wierszy_E_Pasewicza [dostęp 20.05.2023].
- Nadás Péter, *Pamięć*, przeł. Elżbieta Sobolewska, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2017.
- Nota o książce Edwarda Pasewicza *Darkslide*, Wydawnictwo WBPiCAK – księgarnia internetowa, <https://wbp.poznan.pl/ksiazki/pasewicz-edward-darkslide/> [dostęp 18.05.2023].
- Orska Joanna, Jankowicz Grzegorz, *Podwodne wydanie Pegaza*, w: Edward Pasewicz, *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste*, Poznań: WBPiCAK 2010, s. 183–208.
- Orska Joanna, *Proza poetów*, „Polska poezja współczesna. Przewodnik encyklopedyczny”, <https://web.archive.org/web/20230324002716/https://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/proza-poetow/> [dostęp 18.05.2023].
- Pasewicz Edward, *Eryk i śmierć Matki; Chłopiec*, „Pro Arte” 1997, nr 7, s. 9.
- Pasewicz Edward, Małochleb Paulina, *Zagadki i labirynty. Rozmowa z Edwardem Pasewiczem*, „Dwutygodnik” 2012, nr 6, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9553-zagadki-i-labirynty.html> [dostęp 18.05.2023].
- Pasewicz Edward, *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste*, Poznań: WBPiCAK 2010.
- Pasewicz Edward, *Pulverkopf*, Warszawa: Wielka Litera 2021.
- Pasewicz Edward, Sobolewska Justyna, *Wszyscy jesteśmy kundlami*, „Polityka” 20.11.2022, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2189306,1,edward-pasewicz-dla-polityki-wszyscy-jestesmy-kundlami.read> [dostęp 18.05.2023].

- Pasewicz Edward, Szot Wojciech, *Pasewicz: Tytuł jest po niemiecku, bo nie znam lepszego słowa na kogoś, kto ma „głowę w proszku”*, „Gazeta Wyborcza” 6.09.2022, <https://wyborcza.pl/7,75517,28746019,pasewicz-tytul-jest-po-niemiecku-bo-nie-znam-lepszego-slowa.html> [dostęp 18.05.2023].
- Pasewicz Edward, *Traktat międzyrzecki*, w: idem, *th*, Kielce: Kserokopia.art.pl 2005, s. 8.
- Pasewicz Edward, *Zestaw wierszy*, „Kontent” 2022, nr 1, http://kontent.net.pl/czytaj/19#Zestaw_wierszy_E_Pasewicza [dostęp 20.05.2023].
- Sikora Tomasz, *Queering the Heterosexual Fantasy of the Nation*, w: *The Nation of The Other: Constructions of Nation in Contemporary Cultural and Literary Discourses*, red. Anna Branach-Kallas, Katarzyna Więckowska, Toruń: Wydawnictwo UMK 2004, s. 65–77.
- Skurtys Jakub, *Sonata na cytozynę i trzy fałszywe białka. O mitobiologicznych szyfrach Edwarda Pasewicza*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 7, s. 193–206.
- Spotkanie z nominowanymi do Nagrody Literackiej Gdynia; prow. Zofia Król, Muzeum Miasta Gdyni 25.08.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=67QM1NBiIU&t=4539s> [dostęp 18.05.2023].
- Topolski Maciej, *Atopia*, „Wakat/Notoria”, <http://wakat.sdk.pl/atopia/> [dostęp 18.05.2023].
- Winnicott Donald Woods, *Rola matki i rodziny jako luster w rozwoju dziecka*, w: idem, *Zabawa a rzeczywistość*, przeł. Anna Czownicka, Warszawa: Wydawnictwo Imago 2011, s. 153–161.
- Zając Antoni, *Poniedziałek – Ireny. Fantomowe Kresy Leo Lipskiego*, „Narracje o Zagładzie” 2019, nr 5, s. 275–293.