

Anna Tryksza

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

Państwo Piaskownicy i kosmos spraw ostatecznych w wierszach Dariusza Suski

Wprowadzenie – terminologia, zakres pojęć

Na początek rozważań, kilka wstępnych ustaleń i kilka koniecznych oczywistości. Dialog i monolog to podstawowe formy wypowiedzi ustnej, które przejęła literatura naśladowując i wykorzystując je do własnych celów. Dialog w sposób oczywisty jest związany z formami dramatycznymi i epickimi, pozostając jednym z najistotniejszych sposobów komunikacji między bohaterami w dziele literackim, współlistniejąc niezależnie obok monologu w dramacie oraz będąc zależnym od narracji w epice. Teksty poetyckie mają najczęściej tradycyjnie monologowy charakter, co nie oznacza oczywiście, że dialog nie jest tam wykorzystywany. Przyczyny takiego stanu rzeczy wyjaśnia, między innymi, Michał Bachtin (1982) w swoich klasycznych już rozprawach, dotyczących zdialogizowania słowa w powieści, jego zakorzenienia w słowie cudzym oraz przynależnym mu otoczeniu kulturowym. Przy czym zaznaczyć należy, iż gdy rzecz dotyczy poezji, to nie ze wszystkimi ustaleniami tam zawartymi wypada się zgodzić.

Dialog i dialogowość mają we współczesnej kulturze tak szeroki zakres znaczeniowy, że nie sposób przywołać w tym miejscu wszystkich możliwych kontekstów i sensów. Literatura przedmiotu jest bardzo obszerna, a dążąc do wyboru i zawężenia obszaru zainteresowań, warto przywołać za Mikołajem Winiarskim kilka istotnych uwag o charakterze definicyjnym. Widzi on dialog jako metodę, proces i postawę społeczną (Winiarski 2000: 123). Autor stwierdza: „*Metoda dialogu* to sposób komunikacji między ludźmi, drogą rozmowy [...] w celu wzajemnego zrozumienia się, zbliżenia do siebie, a także współdziałania. *Proces dialogowy* zaś to droga prowadząca – za pośrednictwem rozmowy pozwalającej na rozumienie się partnerów [...] – do zbliżenia ich punktów widzenia i sposobu życia. *Postawa dialogowa* polega na stałej gotowości i dążeniu poprzez rozmowę [...] do zrozumienia innych ludzi, zbliżenia się do nich i w miarę możliwości współpracy z nim; słowem jest to swoista cecha osobowości człowieka ujawniająca się nie tylko w odniesieniu do konkretnego partnera, ale do każdego [...] człowieka.” (Winiarski 2000: 123).

W przypadku tekstów Dariusza Suski¹, zebranych w tomie „Cała w piachu” narzuca się właśnie ich dialogowy charakter. To naczelna zasada konstrukcyjna i istota

¹ Dariusz Suska - urodzony 3 czerwca 1968 roku w Złotorzy. Poeta. Ukończył fizykę oraz informatykę. Za tomik *Wszyscy nasi drodzy zakopani* otrzymał nagrodę Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek (2002), w 2001 i 2005 był też nominowany do Nagrody Literackiej Nike. Książka *Cała w piachu* znalazła się w finale Nike. Wydane zbiory poetyckie: *Rzeczy, które były światem*, Zebra, Kraków 1992; *DB 6160221*, Zebra, Kraków 1998; *Wszyscy nasi drodzy*

poetyckiego przekazu. Dialog będzie tu rozumiany w znaczeniu podstawowym, literalnym jako wymiana replik między uczestnikami sytuacji lirycznej. Refleksją zostaną także objęte formy „przyległe”, czyli zdialogizowane monologi, monologi wewnętrzne, np. *soliloquium*, formy pośrednie, pozostające na granicy dialogu i monologu. Obserwacji będą podlegać ich językowe realizacje: przywołania słów bohatera i eliptycznie, domyślnie ujęte wypowiedzi adwersarza, przytoczenia bezpośrednie oraz wypowiedzi istniejące w mowie zależnej i niezależnej.

Powyższe obserwacje umieszczone zostaną w kontekście propozycji Bachtinowskich. W przypadku tekstów poetyckich Suski, refleksja dotycząca ich zdialogizowania wiedzie od poziomu poetyki ku aspektom antropologiczno-kulturowym oraz psychologicznym, do wyłaniającej się z czysto technicznych zabiegów, dotyczących organizacji „świata przedstawionego”, wizji człowieka pokazanego w dialogowej relacji z samym sobą i ze światem.

W dialogową ramę wpisują się motywy eschatologiczne, stanowiące naczelną rys twórczości Suski – przemijanie, śmierć, równość wszystkich istnień wobec Ostatecznego. Tę ramę wypełniają głosy, świadomości, języki.² Stanowią one, z jednej strony, o różnym oświetleniu tematów ostatecznych, lecz i z drugiej, przez swą odmienność budują udratyzowanie wypowiedzi poetyckiej, tworzą zwiększone napięcie emocjonalne oraz semantyczną „przeźrzenność”.

Dodatkowo, wspomniana dialogowość ma charakter międzypokoleniowy, który stanowi o zderzeniu wspomnianych wcześniej głosów. W ujęciu nauk społecznych, pokolenie kształtują czynniki biologiczne, kulturowe oraz historyczne³, a „rodzina jest dla każdego pierwszym środowiskiem, w którym uczestniczymy w mniej lub bardziej intensywnych formach oddziaływań wzajemnych między pokoleniami. Rodzina to jedno z najistotniejszych ogniw procesu zmiany pokoleń.”⁴ Przy czym, mówiąc o relacjach rodzinnych, badamy sferę mikro, ale należy pamiętać, iż ten poziom związków odzwierciedla adekwatne zależności w skali makro.

Techniki organizowania wypowiedzi poetyckiej

Nas będzie interesować jedynie skala mikro, czyli rodzina i dialog międzypokoleniowy, podejmowany w jej obrębie. Zdialogizowanie różnych świadomości, języków, doświadczeń, punktów widzenia w poezji Suski dotyczy relacji dziecko – rodzic (rodzice) i sporadycznie dziecko - dziadkowie oraz pradiadkowie. Na początek, tematyczna i techniczna strona organizacji wypowiedzi poetyckiej.

Utwory te są osadzone w migawkowo ujętych obrazkach z życia ojca i córki, ukierunkowanych na rejestrację aktualnego tu i teraz. Życiowy konkret stanowi

zakopani, Czarna Lampa, Warszawa-Wołówiec, 2000; *Cała w piachu*, Czarne, Wołówiec 2004; *Czysta ziemia 1998-2008*, Biuro Literackie, Wrocław 2008; *Duchy dni*, Biuro Literackie, Wrocław 2012.

² M. Bachtin pisze: [...] *wszystkie języki uczestniczące w społecznym sporze języków, bez względu na zasadę ich wyodrębniania, stanowią swoiste punkty widzenia, poglądy na świat, szczególnie formy słownego rozumienia świata, odrębne horyzonty przedmiotowo-znaczeniowe i wartościujące. Jako takie dają się one porównywać, mogą się wzajemnie uzupełniać, mogą być sprzeczne, mogą odnosić się do siebie dialogowo.* Cytat za: Bachtin 1982, s. 121.

³ Dane za: Migala 2006, s. 32-33.

⁴ Ibidem, s. 34.

podstawę dla wyeksponowanych dzięki niemu relacji pomiędzy dzieckiem (kilkuletnią Nataszą) i jej ojcem, towarzyszem zabaw, opiekunem i, co zaskakujące w tej poezji – najczęściej partnerem w procesie poznawania świata. To rzeczywistość odkrywanej na nowo codzienności, to Państwo Piaskownicy - miejsce zabaw, place, huśtawki, to też spacer, rytuał ubierania i towarzysząca mu zmienność pór roku. To także chłopięca przeszłość ojca Nataszy, przywoływana z powodu córki i dla córki.

Warto też wspomnieć, iż piaskownica jest tu dosłownym i metaforycznym (egzystencjalno-kosmicznym) centrum świata. To nie tylko dziecięca przestrzeń, miejsce wspólnych zabaw, lecz i obszar odkrywania oraz oswajania śmierci małych oraz większych istnień. W tym miejscu, w owym „piachu”⁵, doświadczenie śmiertelności u ojca i córki zrównują się, a w tym najgłębszym sensie, różnicujące ich role społeczne przestają mieć większe znaczenie. Dziecko i dorosłego w tu i teraz, w przestrzeni codzienności, łączy to samo doświadczenie. Jest to także punkt wyjścia dla nietypowej, jak na tekst poetycki, kreacji podmiotu mówiącego. W najgłębszych warstwach semantyczno-ekspresywnego przekazu ów podmiot nie jest jakimś jednostkowym (autorskim lub nie) „ja”, lecz jest wielością głosów, stapia w sobie różne świadomości, języki, style, kręgi kulturowe (zgodnie z propozycją M. Bachtina).

Jednak punktem wyjścia jest życiowy konkretny, który buduje podstawę sytuacji lirycznej i prowokuje, zewnętrznie rzecz ujmując, dialogowe współistnienie ojca z dzieckiem – tak różnych i zależnych od siebie światów. Warto spojrzeć, w jaki sposób tworzony jest ów rejestr działań, zachowań, obowiązków wynikających w rolę społecznych ojca i córki.

Wypełnianie roli rodzica i „sterowanie” procesem wychowawczym to wyznaczenie bezpiecznych granic dziecięcego świata („Jesteś za malutka, żeby się tak huśtać/bez trzymanki...”⁶), budowanie systemu wartości („Nie gniew jej bucikiem, oszczędźmy tę osę...”), szeroko rozumiane objaśnianie świata („tak to jest z cieniami, biegniemy to biegnąć/ (patrz, zostają z tyłu, nie depczmy ich, czują)), tworzenie więzi emocjonalnej („W co się dziś bawimy? Ratujemy żaby,/ które przez tę szosę leżą do stawiku,/na żółtą łopatkę i do tamtej trawy...”), uczestnictwo w procesie socjalizacji („Godzinami/ubieramy się do wyjścia.//[...] Jeżeli przyjdzie Niunia,/będziemy lepić kule/ i ruszać się jak muchy/ w kosmicznych skafandrach.”). W tkankę utworów zbudowaną z owego życiowego konkretnego rodzicielskiej codzienności, czynności związanych z życiem rodzinnym, niemal niezauważalnie, bo harmonijnie są wplecione motywy związane ze śmiercią, przemijaniem, uwiązaniem, starzeniem się, a „piaskownica” to miejsce zabaw, lecz i obszar odkrywania oraz oswajania śmierci. Dotyczą one w takim samym stopniu najbliższych osób, już nieżyjących („Babusia już nie ma, może wiesz, gdzie poszedł,/ dzidzia to już za nim wypatrzyła oczy”) i żyjących („jeśli cię nie będzie, co tatusiu zrobisz?”), jak również zwierząt („Ściera jest już w niebie,/ bardzo płakaliśmy na jego pogrzebie”), owadów („Przysyp ją piaseczkiem, zbudujemy zamek,/ pa pa już zrobiłaś nieżywej biedronce,/ jeszcze pošlij całus”)

⁵ Obecne są tu wszystkie językowo-kulturowe konotacje, frazeologiczne połączenia wyrazowe, związane z piaskownicą, ale i z „piaskiem”, „piachem” (jak w tytule zbioru), które odnoszą się do śmierci, np. „garść piasku (rzucić na czyjąś trumnę); „iść do piachu”; „gryźć piasek” itp.

⁶ Wszystkie cytaty przywołane za: D. Suska, *Czysta ziemia 1998-2008*, Wrocław 2008.

i każdej formy istnienia („I chociaż klarowałem ci na ucho,/ że mandarynki idą/ do nieba mandarynek,/ nie dawałaś się przekonać.// Tatusiu, ratuj tę mandarynkę,/ o rany, tak powiedziałaś.”).

W sytuacjach życiowej codzienności, konfrontującej skryzalizowaną już często dorosłość z zaskakującą otwartością, szczerością i ciekawością dziecka, prowokowane są konieczne ustalenia dotyczące zarówno egzystencjalnego, fizycznego banału, jak również problematyki eschatologicznej, esencji życia i przemijania. Wówczas oczywistym i narzucającym się narzędziem poznania, porozumienia oraz kompromisów staje się dialog.

Z jednej strony, poezją Suski totalnie rządzi dialogowość, która wynika z „konwersatoryjnego nastawienia podmiotu lirycznego, ale i z mimowolnie realizowanej reguły uniwersalnej – idei pandialogiczności mowy i polifoniczności literatury, wyprowadzonej z koncepcji Bachtina” (Michałowski 2010: 237). Z drugiej zaś, ów dialog jest albo połowiczny i ograniczony do wypowiedzi ojca, albo bardzo zredukowany, jeśli idzie o repliki dziecka, a rozbudowany, jeśli idzie o wypowiedzi dorosłego. Tę fragmentaryczność dialogu sygnalizują różnorodne formy zastępcze:

- ✓ bezpośrednio, lecz jednostronne (pozostawienie odpowiedzi współ rozmówcy w domyśle) zwroty i wskazania na interlokutora oraz sytuację/kontekst wypowiedzi: „(nie wywal mi się kocie i nie zgub bucika)”; „(nie pytaj, tatusiu, kto go podniósł z błota/ i nie pytaj, gdzie będzie, gdy do błota wróci,/ ważne, żebyś pomógł mi się nie wyrwać.// chodź ze mną)”; „Natasza, włóż czapeczkę, bo mi się przeziębisz,/ a jeszcze musimy pobiec do gołębi”; „(dlaczego Natasza tak leci ci z nosa,/ czy znowu chodziłaś po podłodze boso)”;
- ✓ wyrzucenie do nawiasów wypowiedzi jednej ze stron, przez co sygnalizuje się ich przynależność do dwu różnych porządków (osadzenie w tzw. tekście głównym oraz w dopowiedzeniach), jak to dzieje się w wierszach „Z górki na pazurki po zmarzniętych kotkach”, „Jesteś za malutka, żeby tak się huścić”, „Babusia już nie ma, może wiesz, gdzie poszedł”;
- ✓ stosowanie mowy niezależnej: „(jak się zrobi ciemno, mamó, gdzie będziemy)”; „Tatusiu, ratuj tę mandarynkę,/ o rany, tak powiedziałaś.”, ale nieopatrzonej żadnymi sygnałami przytoczenia i związania z konkretnym wypowiadającym (kontekst i sygnały gramatyczne pozwalają na identyfikację częściową lub całkowitą);
- ✓ stosowanie w wypowiedziach ojca, typowych w rozmowach z dzieckiem form I osoby liczby mnogiej, które intencjonalnie raczej mają określać działania (spełnione lub potencjalne) dziecka, a ojca w dialogowej interakcji stawiają w roli przewodnika po świecie: „bierzemy kamyki,/ ogrzewamy w rączce, do wózka pod kocik,/ tam im będzie ciepło i nie zmokną.”;
- ✓ częste stosowanie w dialogu z dzieckiem metafory gramatycznej (Okopień-Sławińska 1998), zastępującej bezpośredni zwrot „ty” przez „my” (efektem jest budowanie poczucia bezpieczeństwa, odpowiedzialności rodzica za działania dziecka, osvajanie dziecka z niekomfortowymi sytuacjami), np. w wierszu „Cała jesteś w piachu, trzeba go wytrzeć” w parenetycznym wtrąceniu zawarta jest potencjalnie dialogowa sytuacja ujęta w metaforę gramatyczną: „(chyba nie zdołamy spodenek nie zmoczyć).//”.

Do tej listy dołącza się konsekwentnie stosowana, a wpisana w dość regularną, stroficzną lub do niej nawiązującą formę wierszową, eliminacja graficznych sygnałów dialogu (oddzielenia replik), co w zamierzeniu artystycznym jest zabiegiem celowo wieloznacznym, rozmywającym tożsamość interlokutorów.

Role podmiotu mówiącego w dialogu międzypokoleniowym

Ów międzypokoleniowy dialog rodzinny widoczny jest poprzez zderzenie różnych świadomości, języków, perspektyw, doświadczeń związanych z erażniejszością i przeszłością. Konfrontacja dokonuje się poprzez różne wcielenia i role, nawiązane relacje podmiotu mówiącego z najbliższym otoczeniem. Są to:

- ✓ rola rodzica w stosunku do małej Nataszy (w perspektywie czasu teraźniejszego);
- ✓ rola dziecka/małego chłopca/nastolatka w opowieściach ze swojego dzieciństwa przeznaczonych dla Nataszy (połączenie teraźniejszości i roli ojca z przeszłością, wspomnieniami i rolą siebie jako dziecka w relacjach z rówieśnikami i z ojcem), np. w utworze „Kiedyś ci opowiem, jak zasypaliśmy”;
- ✓ rola dziecka w relacjach z najbliższymi, głównie z ojcem i ulubionym wujkiem Mietkiem, np. w utworach: „Pamiętny dzień”, „Szczęśliwy dzień”, „Zbieracz chrząszczy”, „Najlepszy z moich wujków”, „Dlaczego zamiast oka”, „Kopara im opadła”, „Niektórzy z nas już tak”.

Dominująca w aktualnym teraz jest rola rodzica, ojca kilkuletniej Nataszy. A charakter wiążącej ich relacji nie jest naznaczony międzypokoleniowym sporem, lecz z perspektywy ojca widać fascynację i zadziwienie innością, która zaskakuje dorosłego trafnością i głębią refleksji oraz sposobem postrzegania świata. Dialog pomiędzy ojcem a córką prowadzi od prostoty codziennych czynności ku migawkowym olśnieniom, odkrywanych w tej zwyczajności śmierci mandarynek, biedronek, os, ptaków, psów, dziadka, wujka Mietka - wszystkiego na równi. W zaskakujących pytaniach dziecka: „Jak cię nie będzie, co tatusiu zrobisz?” oraz skłonionego do refleksji dorosłego: „(a czy tatę oszczędzi niewidzialny buciór./ gdy przyjdzie jego kolej?[...])” jest ten sam wspólny element ostatecznych konieczności, dotykających dziecko i dorosłego. Wynika to z obserwacji i codziennego doświadczenia świata w Państwie Piaskownicy.

Tak samo umierają rozjechane żaby, które ojciec z córką ratują przed niechybną śmiercią na ulicy, jak i ukochany dziadek. Poprzez doświadczenie codzienności, poprzez obserwację i uczestnictwo w niej, następuje dialogowe sprzężenie zwrotne. Ojciec ma możliwość dzięki córce przeżyć na nowo świat, doświadczyć zadziwienia prawami natury i inności dziecięcej perspektywy nienaznaczonej jeszcze kulturowym tabu. Dialog, choćby istniejący w bardzo okrojonej postaci, umożliwia transmisję informacji, przeżyć, doświadczeń – otwiera okno na świat drugiego człowieka, pozwala dotrzeć do fascynującej odmienności. Społeczne role ojca i córki istnieją w tekstach Suski niejako jedynie formalnie, „zewnątrznie” i ważne są tylko w powierzchniowym odbiorze tekstów. Wspólne doświadczenie śmiertelności w przestrzeni dosłownej i metaforycznie rozumianej piaskownicy, naznacza relację ojca i córki nie nadrzędnością, lecz równością, partnerstwem.

Relację tę poszerza/uzupełnia spojrzenie w przeszłość ojca. Wspomnienia z dzieciństwa uaktualnione w teraźniejszości są opowiedziane dziecku jak bajka na dobranoc. Wiązą one wspólną nicią dzieciństwo Nataszy i jej ojca są to zabawy na podwórku, przy szkole, obserwacja przyrody i powtarzalności cyklu życia oraz śmierci. Wypowiedź ojca może przypominać monolog wypowiedziany, skierowany do dziecka, ale z obecnym, milczącym adresatem i odpowiedziami istniejącymi jedynie domyślnie: „Kiedys ci opowiem, jak zasypaliśmy/ dołek z kijankami [...]”, „bo czy ci mówiłem, jak odkopaliśmy/ torebkę z piaskami, [...]”.

Natomiast, gdy zaczyna dominować przeszłość i ojciec Nataszy pojawia się w roli dziecka w relacjach ze swoim najbliższym otoczeniem – ojcem, wujkiem Mietkiem, kolegami ze szkoły, dialogowość przybiera inny kształt. Gdy we wspomnieniach, z dziecięcej perspektywy pomieszaną z niepokodzoną z faktem śmierci świadomością dorosłego, pojawia się nagle odejście ulubionego wujka Mietka, to wypowiedź bardziej przypomina pełen dziecięcej bezradności udratyzowany monolog wewnętrzny, pełen natarczywych, wypowiedzianych z żalem i wyrzutem pytań: „więc co miałem robić?, jak taszczyć? (zbyt wąska// Mieciu rampa światła między ciemnościami,/ jakbym cię nie taszczył, z rąk mi się wychylisz?”.

Podobnie jak wyżej, formę udratyzowanego monologu skierowanego do ojca, ale realizowanego z pozycji dorosłego już syna, przybiera tekst „Jeśli do ciebie wyruszę, czy poprowadzi mnie gwiazdka”. Tutaj również dialog między ojcem (nieżyjącym już) i dorosłym synem, obudowany ramą wspomnienia, ma ten sam, co w każdym utworze punkt styyczny, łączący żywych i umarłych, dorosłych i dzieci, ludzi i wszystkie inne istnienia, czyli przemijanie. Najwyraźniej dominuje nastawiona na dialog świadomość, ukierunkowana na inne istnienie, na inny poza teraźniejszym czas, która potrafi dotrzeć do tego, co uniwersalne, ale i powtarzalne. Dlatego losy ojca i syna, choć trwające w innym czasie, są naznaczone tą samą prawidłowością. Odzwierciedla to końcowy dwuwiersz ze wspomnianego wcześniej tekstu, w którym paralelna konstrukcja składniowa wskazuje na ową równoległość: „wędruj, tato, po krajach, które ci odebrano,/Twoje życie pod ziemią, twój marsz przez dolinę kości./Moje życie pod ziemią, mój marsz przez dolinę kości.”

Z perspektywy podmiotu mówiącego nie ma znaczenia, jakiego istnienia śmierć dotyczy, czy to śmierć bliskiego człowieka czy zwierzęcia. Wypowiedź wówczas najczęściej przybiera, jak powyżej, postać wewnętrznego monologu udratyzowanego, pełnego natarczywych pytań, pozostających bez odpowiedzi i przeplecionych refleksją, np.: „Dlaczego je tak zabijają?, co im zrobiły te krowy?./ zjedziemy z autostrady, a oczy natychmiast się potkną/ o ścianę krowiego dymu, [...] więc tak wygląda koniec?, w ten sposób umiera ciało?./ krowie czy ludzkie, nieważne, czekając na martwychwstanie?./ na kupę cię zepchną spychaczem, albo i zwęglą na biało [...]”.

Zdialogizowanie wypowiedzi staje się więc sposobem na dotarcie do tego, co wspólne i ostateczne dla każdego istnienia.

Uniwersalnie czy osobiście?

Kreacja podmiotu mówiącego⁷ niesie w sobie autorskie znamię. Pojawiają się w zbiorze wyraźne identyfikatory biograficzne. We wspomnieniach mamy konkretne odniesienia do domu rodzinnego w Złotorzy, gdzie poeta się urodził, ojca pracującego w kopalni. W aurze wspomnień pojawia się również nazwisko poety, a główną bohaterką tych wierszy jest jego córka, Natasza, której poświęcony jest zbiór. Jest to więc doświadczenie konkretnego człowieka w konkretnych relacjach, w między-pokoleniowym dialogu, dotyczącym jego rodziny, jego doświadczenia jako ojca i dziecka. Te autobiograficzne elementy wyznaczają trop podstawowy, co nie znaczy jedyny.

To oczywiste, że nie da się i nie można tej poezji zamknąć w osobistych, prywatnych, autorskich ramach. By dotrzeć do cząstki niewyrażalnego, by dotknąć tajemnicy przemijania i śmierci, ani monologowa forma, ani jednostkowe doświadczenie konkretnej egzystencji ludzkiej nie starcza. W konstrukcji wypowiedzi poetyckiej dominuje niejednoznaczność tożsamości, ich zmienność, opalizacja stylów, czasów, osób, ról i właśnie dialogowe ich zderzenie. Podmiot mówiący staje się przez to kimś, kto próbuje poznać i zrozumieć otaczający go świat oraz procesy w nim zachodzące. Narzędziem szerokiego spektrum światoodczucia są przemieszane cudze języki, cudze świadomości, tożsamości. Najbardziej zwodnicza jest pierwszoosobowa forma wypowiedzi, która przy najbardziej osobistej formule otwiera wachlarz możliwości transformacyjnych i skłonność do pochłaniania tego, co obce. Stąd odwieczne przy tekstach poetyckich dylematy spod znaku tożsamości podmiotu mówiącego.

Utwór „Mam dużo, dużo kolegów” przy pierwszoosobowej formie sugeruje sytuację zabawy i dziecięce radosne wyznanie, dotyczące potrzeby przekroczenia bezpiecznego kręgu rodziny jako sygnału koniecznego procesu socjalizacji. Idąc dalej tropem dziecięcych zabaw, mamy puszczenie balonów, kamyki płynące po wodzie, pościeloną trawkę w pudełku zapalek. Towarzyszy temu imitacja dziecięcego języka oddanego poprzez prostą składnię, intensyfikujące emocje powtórzenia („mam dużo, dużo kolegów”), ekspresywizmy i rozkazniki („sio!, idź już sobie”), zdrobnienia („**pazurki** nastroszonej wrony”⁸; „pościelę **trawkę** w pudełku”). Najistotniejsza jest jednak dziecięca wyobraźnia personifikująca przedmioty, przydająca im ludzkie uczucia, stany, zachowania, świadomość – kolegami są szare kamyki, które puszczone na wodę w pudełku zapalek, zasną. Wszystko wskazuje, iż pierwszoosobowa wypowiedź prowadzona jest z perspektywy dziecka. Jednak wkradają się w nią elementy innej, bardziej dojrzałej świadomości. Jeszcze pojawiające się na początku informacje w tekście głównym: „Mam dużo, dużo kolegów” i nawiasowe wtrącenie „(a przecież od rana/ jesteśmy sami, puszczone balony),” mogą sugerować dwie odrębne świadomości – dziecka i dorosłego, zadziwionego inną rejestracją tego samego fragmentu rzeczywistości. Jednak dalej, przy wciąż konsekwentnie zachowanej pierwszoosobowej formie, obie perspektywy ulegają przemieszeniu i stopieniu. W tym samym fragmencie wypowiedzi mamy połączone dziecięce zdrobnienia oraz myślenie o kamykach jak o żywych istotach z wyszukaniem,

⁷ Zob. uwagi zawarte w artykule: J. Bartmiński 2008, s. 161-183.

⁸ Wszystkie wyróżnienia pochodzą od autorki.

zmetaforyzowanym językiem dorosłego „prąd je poniesie/w kółko graniaste po powietrznym stawie”. A że w jednej wypowiedzi następuje płynne przejście od świadomości dziecka do świadomości dorosłego, to kluczowe połączenie wyrazowe „kamyki zasną” sytuujące się gdzieś na granicy obu tożsamości, nabiera dwuznacznego charakteru. To z jednej strony, dziecięce odczucie snu jako fizjologicznego stanu, który ma początek i koniec, więc kamyki/koledzy obudzą się, a z drugiej, to wiedza dorosłego, dla którego sen to eufemizm śmierci, więc dla kamyków/kolegów to podróż ostatnia.

Język dziecka, jego wyobraźnia, zabawy wnoszą ten charakterystyczny, emocjonalny stosunek do każdego elementu świata, bezpośredniość, autentyzm, a przede wszystkim uaktywniają ontologiczne skomplikowanie natury - tu wszystko żyje, czuje, może być człowiekiem, a może być kamieniem. Jest to zestawione i dialogowo zespolone ze świadomością i językiem dorosłego, który choć zadziwiony innością odbioru rzeczywistości wie, że „przecież od rana/ jesteśmy sami”, lecz ma możliwość inaczej, szerzej, głębiej zobaczyć świat.

Perspektywa dziecka płynnie przechodzi w świadomość dorosłego - w konsekwencji bez możliwości, ale i konieczności wyznaczania między nimi granic - w utworze „Natasza idzie na Legendy”. Prosta, otwierająca tekst informacja, związana z osiągnięciem przez tytułową, kilkuletnią Nataszę wieku przedszkolnego i przez nią wypowiedziana: „Pojdę do przedszkola/ na Legendy” przekształca się w coraz bardziej subtelną, głęboką, zmetaforyzowaną i wieloznaczną refleksję o przemijaniu: „Czy dlatego,/ że jestem/ już stara?// Na moich oczach/ umarły/ dwa pokolenia/ liści.” To świadomość dorosłego wpięta w pierwszoosobową wypowiedź Nataszy, co z jednej strony poraża pięknem i głębią wyrażonej myśli, a z drugiej do łez rozbawia powaga rzeczy ostatecznych wypowiedzianych przez kilkuletnią. Ta dwoistość jest możliwa dzięki połączeniu perspektywy dziecka i dorosłego.

Jeszcze inaczej rzecz wygląda w utworze „Babusia już nie ma, może wiesz, gdzie poszedł”. Szczątkowo zapisany dialog - z bezpośrednimi zwrotami, ukierunkowanymi replikami pozwalającymi zrekonstruować sytuację zabawy przeplatanej pytaniami dziecka o zmarłego dziadka - przebiega pomiędzy dziewczynką i dorosłym, przy czym znów zamazywana jest granica oddzielająca ich tożsamości. Nie wiadomo, czy powtórzoną na początku utworu, a zawartą w tytule wątpliwość, co do miejsca przebywania „babusia”, czyli nazwanego językiem dziecka, dziadka, wyraża sama dziewczynka, czy to skierowana do niej, jej językiem, informacja: „Babusia już nie ma”. Przy czym przez ową niejednoznaczność formalną, treść także nabiera dwuznacznego charakteru. Może tak samo chodzić o tymczasowy brak danej osoby w danym miejscu i czasie, co za chwilę może ulec zmianie, gdyż dziadek wróci, fizycznie znów będzie przy dziecku, jak również stwierdzenie „babusia już nie ma” może oznaczać eufemistyczne określenie odejścia na zawsze, czyli śmierci.

Natomiast w wierszu „Idziemy na powietrze do domu jaskółek” prawie cała wypowiedź należy do ojca. Ma ona charakter objaśniający co, jak i dlaczego będą razem z córką robić po wyjściu z domu: „sprawdzimy czy gniazda/ się nie pochowały,/ no a potem raz dwa/ złapiemy zająca [...]”. Zachowane też zostały znaki zdialogizowania odnoszące się bezpośrednio do konkretnej sytuacji (wspólny spacer i zabawa z córką): pytania uzgadniające, czy szukają domu jaskółek czy wybierają zabawę z kulkami i potwierdzenie, co zostało wybrane. Wypowiedź dziecka istnieje

jedynie w eliptycznym, sytuacyjnym domyśle i dialog formalnie nie jest pełny, a mimo to jego sens jest oczywisty: „Idziemy na powietrze do domu jaskółek,// na kulki? tak, możemy zacząć i od kulek./” Natomiast zamykające utwór, oddzielone graficznie i wyrzucone w osobny wers pytanie nawiązuje zarówno do początku wiersza wprowadzającego w codzienną, życiową sytuację zabawy z dzieckiem i zwiedzanie świata przyrody, jak i do późniejszych jego fragmentów, w których jaskółki, ich miejsce w życiowej przestrzeni, pojawiają się ponownie. O ile wcześniejsze wypowiedzi dość wyraźnie można przypisać dorosłemu/ojcu dziecka, to końcowe pytanie: „dlaczego jaskółki są na świecie, powiedz?” ma charakter uniwersalny, jest pytaniem o miejsce i sens każdego istnienia na świecie, a przez prostotę konstrukcji gramatycznej, nienacechowanie stylistyczne jest wypowiedzią nieprzypisaną do żadnej konkretnej tożsamości, roli – to uniwersalne pytanie o zagadkę bytu, istnienia.

Dzidzia-jesion, tata-jesion, mama-jesion⁹

Eschatologia w poezji Suski zawsze zajmowała miejsce centralne, tak też jest w przypadku zbioru „Cała w piachu”. Tym razem jednak, tematy ostateczne oswaja się poprzez dialog podejmowany w Państwie Piaskownicy – we wspólnej przestrzeni łączącej dorosłego i dziecko, ojca i kilkuletnią córkę. To jest ów styczny, stale obecny, powracający wciąż motyw obecny w przestrzeni codziennych spraw. To świat zwyczajnego przemijania i odchodzenia, pokazany bez uwznioślenia i patosu, podobnie zresztą jak u Jarosława Marka Rymkiewicza cenionego niezwykle przez Suskę. Na podobne kwestie zwraca uwagę Agnieszka Wolny-Hamkało w recenzji zbioru: „Suska kapitalnie oddaje zmienność świata, jego rachityczność, niestałość. [...] Oto śmierć bez patosu, pospolita, codzienna, odczarowana - jako część życia. Problem pojawia się z przyjściem na świat Nataszki: śmierć staje się niezdolnie wyrazista w zestawieniu z dzieckiem - pięknym nowym życiem, wielką potencjalnością. Jak mówić dziecku o śmierci, bo przecież ono się o śmierć potyka - w piaskownicy, w parku?”¹⁰ Dlatego tak ważne jest obniżenie tonacji stylistycznej, bo mowa o śmierci codziennej, zwyczajnej i tak istotne jest owo zdialogizowanie wypowiedzi. Przyświeca tej poezji przeświadczenie o niekompletności mówienia jednopodmiotowego, monologicznego oraz o obniżeniu rangi wypowiedzi artystycznej. Sam autor w rozmowie z Tomaszem Majeranem stwierdza: „Wyobrazenie, że sztuka coś znaczy, to jest takie samo wyobrazenie, jak wyobrazenie Rousseau – i to jest ten sam błąd, który należy przewyciężyć. [...] nie ma wywyższenia przez język. Słowo ciałem się stało. Dla mnie jest to przesłanie podstawowe i wystarczające, żeby odrzucić to całe nadęcie, z jakim dotychczas obnosiła się poezja czy sztuka.”¹¹

Z tego powodu Suska wykorzystuje narzędzia nie jednostkowej artystycznej manifestacji i skoncentrowanego w monologu punktu widzenia, lecz idzie ku doświadczaniu różnorodności perspektyw, ich odmienności. Jakby świat można było

⁹ Tytuł podrozdziału odwołuje się do określeń zastosowanych przez D. Suskę w utworze „Na dzidzię-jesion zleciały się ptaki”, pochodzącym z omawianego w artykule zbioru „Cała w piachu”.

¹⁰ A. Wolny-Hamkało, op. cit.

¹¹ *Gdyby Chrystus był artystą. Z Dariuszem Suską rozmawia Tomasz Majeran.* „Nowy Nurt” 1995 nr 25, s.3.

poznać nie samemu, lecz poprzez współlistnienie z innymi. Dialogowość jest niejako sposobem na obniżanie siły eksponowanego w monologach lirycznych poetyckiego „ego” i staje się znakiem przejścia od indywidualności/egocentryczności ku różnorodności punktów widzenia.

Nie jest to też typowa dla poezji gra masek, lecz dialogowe zespolenie w jednej wypowiedzi różnych świadomości, języków. Tylko w niektórych, właściwie rzadkich momentach, można wyraźnie oddzielić wypowiedź dziecka i dorosłego. Przeważnie przechodzą one płynnie jedna w drugą lub splatają się ze sobą tak, iż stają się i jednym i drugim. Nie sposób wówczas realnie stwierdzić, gdzie przebiega granica.

Bachtinowskie słowo powieściowe osadzone jest nie tylko w słowie cudzym, lecz i w kulturowym otoczeniu, w glebie na której wyrosło. Podobnie dzieje się w poetyckich tekstach Suski. W jednym i tym samym podmiocie odzywają się nie tylko różne języki, style, tożsamości, ale i wszystkie ich kulturowe uwarunkowania, które razem z nimi zostały „przeszczepione” i stopione w pierwszoosobowo oznaczonej tożsamości.

W utworach Suski konsekwentnie, manifestacyjnie wręcz, owa pierwszoosobowa forma demonstruje jednostkowy byt, w którym brzmi wielogłos, który poznaje, docieka, objaśnia zagadkę ostateczności spraw codziennych, zwyczajnych, oswojonych i obcych jednocześnie.

Te języki brzmią w wielogłosie razem.

Bibliografia:

- Bachtin M., 1982, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa.
- Bartmiński J., 2008, *Polifoniczność tekstu czy podmiotu? Podmiot w dialogu z samym sobą* [w:] Bartmiński J., Pajdzińska A. (red.), *Podmiot w języku i kulturze*, Lublin, s. 161-183.
- Bartmiński J., Pajdzińska A. (red.), *Podmiot w języku i kulturze*, Lublin, s. 161-183.
- Browarny W., 1995, *Rzeczy i słowa*, „Odra”, nr 4, s. 137-139.
- Drzewucki J., 1998, *Suska: szczegóły*, „Twórczość”, nr 11, s. 143-144.
- Gdyby Chrystus był artystą. Z Dariuszem Suską rozmawia Tomasz Majeran*, 1995, „Nowy Nurt”, nr 25, s. 3.
- Hejmej A., 2010, *Dialogowość i komparatystyka* [w:] Krajewska A., Ulicka D., Dobrowolski P. (red.), *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, Poznań, s. 294-304.
- Kobierski R., 1999, *Światło, nic ponadto*, „Gazeta Forteczna”, nr 4/5, s. 19-21.
- Mayenowa M. R., 2000, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław.
- Michałowski P., 2010, *W poetyckim teatrze mowy Ewy Lipskiej* [w:] Krajewska A., Ulicka D., Dobrowolski P. (red.), *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, Poznań, s. 237-252.
- Migała P., 2006, *Konflikt pokoleń – mit czy rzeczywistość?* [w:] Zacharuk T. (red.), *Konflikt pokoleń czy różnic cywilizacyjnych?*, część: *Wzory i wartości aktualne i unieważnione*, Siedlce, s. 33-44.
- Okopień-Sławińska A., 1998, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków, s. 57-136.
- Pajdzińska A., *Sposoby uobecniania się podmiotu w tekście* [w:] Bartmiński J., Pajdzińska A. (red.), *Podmiot w języku i kulturze*, Lublin, s. 225-239.
- Rembowski J., 1972, *Więzi uczuciowe w rodzinie. Studium psychologiczne*, Warszawa.
- Wierzbička A., 2008, *Podmiot rozdwojony w sobie: dwa języki, dwie kultury, jedno(?) ja* [w:] Bartmiński J., Pajdzińska A. (red.), *Podmiot w języku i kulturze*, Lublin, s. 139-159.
- Winiarski M., 2000, *Znaczenie i wymiary dialogu międzyludzkiego* [w:] Pilch T. (red.), *O potrzebie dialogu kultur i ludzi*, Warszawa.
- Wolny-Hamkało A., recenzja tomu Dariusza Suski *Cała w piachu*. <http://wyborcza.pl/1,75475,5142026.html#ixzz3F5GhCxPO>.

Through the eyes of a child or a parent? The microcosm of the ultimate and the Realm of Sandpit in Dariusz Suski's verses

Summary

The focus here is on a collection of verses which young poet Dariusz Suski published under the title *Cała w piachu* (Dust-covered, top to toe), and which in 2005 went up to the finals of the Nike Literary Award. Its cachet and major poetic strength comes from the consistent dialogue-based structure of the poems, positioned as they are within a framework of intergenerational dialogue. The perversely mixed perspectives of a parent and of a child, looking at a world of play/obligation, produce a powerful effect indeed. The Realm of Sandpit, visited as part of a repetitive ritual, constitutes a space in which to watch and contemplate things ultimate, experiencing the presence of death and asking important existential and metaphysical questions.

The solemn subject matter is at one time depicted through the language and consciousness of a child and the next time, of a grown-up – and these perspectives get mingled. A parent talks about death and passing-away in a child's language (his explanations being directed at a child), while a child asks thought-provoking questions.

One attraction of this poetic language is its black humour, sprinkled with a tinge of pensiveness, which stems from a clash and a surprising fusion of differences in age, awareness and language, merging into a polyphony of first-person pronouncements.