

Katarzyna Wądolny-Tatar

„Klepsydra piaskownicy”, pułapka piaskownicy : od literatury dla dzieci do poezji i dramatu dla dorosłych

Świat Tekstów. Rocznik Słupski 14, 141-157

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Katarzyna Wądołny-Tatar

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN
Kraków

**„KLEPSYDRA PIASKOWNICY”, PUŁAPKA PIASKOWNICY.
OD LITERATURY DLA DZIECI
DO POEZJI I DRAMATU DLA DOROSŁYCH**

**“HOURGLASS OF SANDPIT”, TRAP OF SANDPIT.
FROM THE LITERATURE FOR CHILDREN
TO THE POETRY AND DRAMA FOR ADULTS**

Słowa kluczowe: pułapka piaskownicy, „klepsydra piaskownicy”, poezja, dramat, infantylicyzacja, Michał Walczak

Key words: trap of sandpit, „hourglass of sandpit”, poetry, drama, infantilisation, Michał Walczak

Definitywnie piaskownica oznacza wydzielony niewielki obszar z wyraźnie zaznaczonymi granicami obudowy (drewnianej, kamiennej, plastikowej), małą przestrzeń (niezadko dodatkowo zamykaną), istotne jest także jej nazwotwórcze i substancjalne wypełnienie, gdyż to ilość i jakość piasku decydują przecież o charakterze powstającego zeń „kosmosu”. Nie bez znaczenia może być jej ogólnodostępność, towarzystwo innych dzieci i ich opiekunów, akcesoria do zabawy (wiaderka, łopatki, foremki, wiatraczki, samochody-wywrotki). W piaskownicy można przeprowadzić test na dojrzałość społeczną dziecka (i rodzica¹) ze względu na umiejętność dziele-

¹ W „macierzyńskiej” opowieści Danuty Marcinkowskiej piaskownica staje się terenem emocjonalno-społecznego treningu małego Eryka i jego mamy. Wszystkie relacje dzieci i ich opiekunów na placu zabaw budowane są przez sposoby zabawy (zgodnie z przyjętymi normami i z wykreśleniem przeciw nim) i towarzyszące im akty mowy (prośby, zakazy, nakazy). Fabularnej sytuacji interwencji, przeprowadzonej przez zirytowaną bohaterkę, gdy jej syn został w zabawie „poszkodowany”, nadano jednak ramy snu, by pozostawić działanie w sferze mentalnej jako projektowane czy potencjalne, przed którym można się powstrzymać, na które stać kobietę tylko we śnie: „[...] wyrwała ciężarówkę, wysypała z niej piach na głowę przerażonego czterolatka [adwersarza syna, K.W.-T.], krzycząc przy tym z całych sił, tak że wszystkie ptaki poderwały się z okolicznych drzew, a matkom zabierającym w popłochu swoje pociechy ze strachu płątały się nogi” (D. Marcinkowska, *Piaskownica*, Zakrzewo 2010, s. 8). Piaskownica staje się stopniowo więzieniem sfrustrowanej młodej matki, dążącej do zamiany ról w rodzinie, co istotnie na pe-

nia się zabawkami, (nie)niszczenie budowli, (nie)celowe sypanie piaskiem (w oczy, po włosach). Wszystkie te aspekty mogą zostać uwzględnione w procesie metaforyzacji, której podstawą staje się piaskownica. Jako miejsce (z) dzieciństwa w zabawach najmłodszych zawsze aspiruje do bycia jakąś przestrzenią, uczestniczy w wytworzeniu światów, staje się światem: zamkiem i jego okolicą, lasem z drzewami patyczków, pustynią, plażą, umownym bezkresem wód. Umożliwia (niekiedy bezkarne) budowanie i niszczenie, ewokując tym samym trwałość i nietrwałość, zmienność sytuacji. Piaskownica może być zatem traktowana jako swoisty punkt wyjścia – w wyobraźni dziecka amplifikującej jej wymiar, gdy zabawa jest indywidualnym lub kolektywnym przeobrażaniem przestrzeni, albo w rozwoju osobniczym małego człowieka, gdy przenosi się początek jakiegoś okresu czy źródło spraw mających swój (możliwy) finał w nastoletniości czy dorosłości.

Piaskownica stanowi motyw stale obecny w twórczości dla dzieci, występuje wówczas jako integralna i naturalna przestrzeń dzieciństwa. Interesujące jest natomiast funkcjonowanie tej kategorii w literaturze i sztuce dla dorosłych, uczynienie z niej elementu twórczej wyobraźni. Wykorzystanie przestrzeni piaskownicy w konstrukcji utworów dla dojrzałych odbiorców z założenia profiluje osoby, które w niej przebywają. Wyznacza referencje dzieciństwa dla świata dorosłych. Dojrzałą twórczość charakteryzuje niekiedy ruch, który – parafrazując Lacanowską formułę – można określić jako: „z powrotem do piaskownicy”, zawsze nacechowany emocjonalnie, wyrażający potrzebę weryfikacji egzystencji w jej czasowym i przestrzennym wymiarze. Do tych aspektów odnoszą się obie metafory w tytule artykułu. Pierwsza z nich, „klepsydra piaskownicy”, zaczerpnięta zresztą z wiersza Przemysław Dakowicza, określa temporalność ludzkiego istnienia, łączy perspektywy dzieciństwa i śmierci. Ujęcie takie widoczne jest w poetyckiej twórczości wielu autorów, eksponuje upływ czasu (poprzez konotacje z prostym przyrządem mierniczym), oznajmia też o czasie ostatnim, finale życia (prowadząc do skojarzeń z zawiadomieniem o śmierci). Druga z metafor, piaskownica jako pułapka, wydobywa z kolei niedojrzałość „uwięzionych” w niej postaci, odzwierciedla pewne procesy kulturowe i społeczne, będące też przejawem „mody na infantyлизację”². Problem ten uchwycił Michał Walczak w swojej jednoaktówce *Piaskownica*. Utworom poetyckim i wspomnianemu dramatowi poświęcono uwagę w dalszej części wywodu.

„Z piaskownicy w świat” – ze świata do piaskownicy

Piaskownica jako punkt startowy jest metaforą – nie tyle przestrzeni, ile właśnie etapu rozwoju, momentu w procesie dojrzewania – stosowaną w literaturze dla najmłodszych, sugerującą tym samym małemu czytelnikowi potrzebę otwarcia na świat, przyjemność geograficzno-kulturowych doświadczeń. Kierunek „z piaskow-

wien czas uzyskuje – w konwencji fantastycznej i nawet humorystycznej – jako przemieszczenie dusz, umysłowości, emocjonalności przy jednoczesnej cielesnej tożsamości.

² M. Telicki, *Moda na infantyлизację – tezy i antytezy do dyskusji*. W: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Kraków 2011, s. 69-93. Zagadnień tych dotyczy również obszerne studium: B.R. Barber, *Skonsumowani. Jak rynek psuje dzieci, infantyлизuje dorosłych i połyka obywateli*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2008.

nicy w świat”³ utrzymuje w swojej obrazkowo-słownej narracji dla kilkulatków między innymi Grzegorz Kasdepke. Trójka przedszkolaków (Natalka, Jaś i Krzyś) podczas kolejnych spotkań w piaskownicy przemienia ją w obszar wybranego państwa, pustynię w Arabii Saudyjskiej, brazylijską plażę, prerię czy pampę – w zależności od rejonu świata. Z piasku można usypać chiński mur, egipskie piramidy czy Himalaje potrzebne do nepalskiej wyprawy, wyźłobić w nim kanały Wenecji. Piaskownica może funkcjonować jako jedna z duńskich wysp, wówczas teren poza obudową to morze. Piaskowe imitacje ukształtowania terenu, charakterystycznego dla konkretnej części globu, są w dziele Kasdepkego tłem dziecięcych rozmów o podróżach przez kontynenty, zwyczajach zamieszkujących je ludzi, ich posiłkach, przedmiotach codziennego użytku, zabytkach i rozmaitych symbolach kultury, znanych osobach. Dwukodowa (w kodzie obrazkowym i słownym) opowieść pisarza mieści się w propedeutyce geografii, turystyki, etnografii i kulturoznawstwa. W podobny ukierunkowany sposób rozwija się akcja utworów Renaty Piątkowskiej w *Opowiadaniach z piaskownicy*, w których autorka kładzie nacisk na rozwój społeczny i emocjonalny dziecka, tworząc do pewnego stopnia strukturalnie zamknięte narracje, z formułami początku i zakończenia, z zastosowaniem zasad literackiej cyklizacji, odpowiadające dziecięcym wyobrażeniom rzeczywistości i możliwościom poznawczym dzieci⁴. Można rzec, że opowiadania Piątkowskiej są jak szereg babek z piasku, stawianych tą samą foremką. Oba przywołane tu dzieła literatury dla najmłodszych techną optymizmem, korzystają z komicznej dykcji, mają zdecydowanie aprobatywny charakter – w stosunku do dziecka i opisywanego świata.

Gdy dorośli sięgają po motyw piaskownicy, by zakomunikować coś innym dorosłym, sprawy przyjmują nieco odmienny obrót. Spogląda się wówczas z makroperspektywy świata na mikroskalę piaskownicy (a nie z piaskownicy na świat oczami dziecka). Czyni tak socjolog Tomasz Szlendak, pisząc o społecznej wartości dzieciństwa. W jego społeczno-pedagogicznej prognozie piaskownica stanowi metaforę zinstytucjonalizowanej przestrzeni wychowania dziecka w rodzinach dobrze sytuowanych i tych o niskim statusie. Dysproporcje dają efekt tytułowej nierówności:

[...] zaniedbana piaskownica (którą rozumieć należy jako wczesne, rodzinne i przedszkolne środowisko wychowawcze) będzie w przyszłości rodzić liczne problemy z konfliktami społecznymi, ubóstwem, brakiem kompetencji kulturowych niezbędnych do życia w epoce postrykowej i marginalizacją społeczną na czele⁵.

Kierunek „ze świata do piaskownicy” utrzymuje również Dariusz Serówka w swojej politologicznej refleksji *Wielka piaskownica. Rola USA w europejskiej polityce bezpieczeństwa i obronności*⁶. Tutaj świat jest piaskownicą, a nie odwrotnie – w szczególności teren piaskownicy pokrywa się z terytorium Europy, na którym toczy się

³ G. Kasdepke, *Z piaskownicy w świat*, Łódź 2006.

⁴ K. Wądołny-Tatar, *Renaty Piątkowskiej opowiadania z ramą*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria XI”, folia 101, s. 97-103.

⁵ T. Szlendak, *Zaniedbana piaskownica. Style wychowania małych dzieci a problem nierówności szans edukacyjnych*, Warszawa 2003, s. 16.

⁶ D. Serówka, *Wielka piaskownica. Rola USA w europejskiej polityce bezpieczeństwa i obronności*, Kraków 2003.

gra interesów narodowych, a obawa o nietrwałość zastosowanych polityczno-gospodarczych rozwiązań wyraża się w „grzebaniu w piaskownicy”.

Konceptualny ruch dyrektywny sprzyja zatem metaforyzacji piaskownicy w obu kierunkach: gdy leksem „piaskownica” występuje w pozycji domeny źródłowej (jak w połączeniach typu „świat to piaskownica”); gdy wspomniany leksem zajmuje pozycję domeny docelowej („piaskownica to świat”). Wystarczy piaskownica, by ukazać świat i jego wymiary na dwa sposoby – amplifikowany przez dzieci lub kondensowany przez dorosłych.

„Klepsydra piaskownicy” (poezja najnowsza)

W poezji najnowszej, uprawianej przez dorosłych dla dorosłych, motyw piaskownicy, łącząc się z przestrzenią placu zabaw, wyraża sentymentalizację lub desentymentalizację dzieciństwa podmiotu oraz refleksje na temat przemijania w związku z dzieciństwem potomstwa, iluzjami i deziluzjami świata dorosłych, skojarzeniami tanatologicznymi i mortalnymi. Przede wszystkim ewokuje czas i porządek czasowy, odnosi się do skończoności, chronologii, przemijania. Przestrzeń piaskownicy sprzyja wytwarzaniu podobnych obrazów i poetyckiej aury w zbiorach Dariusza Suski (*Wszyscy nasi drodzy zakopani*, Warszawa-Wołowiec 2000; *Cała w piachu*, Wołowiec 2004), Stefana Jurkowskiego (*Codzienny plac zabaw*, Toruń 2007), Ewy Olejarz (*Milczenie placu zabaw*, Sopot 2015). Przemysław Dakowicz nadaje placowi zabaw i jego elementom temporalny wymiar, o doświadczeniu czasu w związku z rozdzielstwem komunikuje w elegijnym tonie, zwracając się do małej adresatki:

Córeczko moja w klepsydze piaskownicy,
córeczko mała na wahadłach huśtawek,
jeszcze tu jesteś, jeszcze nie odpływasz
na place zabaw ostatecznych. [...] ⁷

Datowanie wiersza wzmacnia wrażenie podporządkowania obojga bohaterów upływowi czasu, którego dotkliwą świadomość ma ojciec. Zetknięcie przeciwnych kategorii – dzieciństwa i dojrzałości jako stanu permanentnego ubywania – daje egzystencjalny efekt skażenia śmiercią.

Szczególnego intertekstualnego „podpięcia” dokonuje w swojej poezji Adrian Gleń, komunikując pewne treści także poprzez odwołania do utworów dwóch ze wspomnianych poetów, a także twórczości czy filozofii rzeczywistości Tadeusza Różewicza (przychodzi tutaj na myśl także dramat pisarza *Do piachu*⁸). Potrójna dedykacja („Przemkowi Dakowiczowi / Tadeuszowi Różewiczowi / Dariuszowi Susce”) w istocie wytwarza poetycki wielogłos, jest obliczona na ulokowanie wiersza w kontekście polilogu. W drugiej części Gieniowego *Dyptyku o tym*, w którym tajemnicze albo znane wtajemniczonym „to” wskazuje na *numinosum*, zatytułowanej – *To będzie* – (gdy wcześniejsza nosiła tytuł: – *To było* –), czytamy: „Pogrzebmy się w piachu.

⁷ P. Dakowicz, *Elegia przy huśtawkach*. W: tegoż, *Place zabaw ostatecznych*, Sopot 2011, s. 29.

⁸ T. Różewicz, *Do piachu*, „Dialog” 1979, nr 2.

Niech twoja rączka będzie klepsydrą. Zróbmy nic. Z żółtych okruszyn czasu, które przesypią się przez wąski przełyk dłoni. / Będziemy patrzeć. / Będzie cicho, ranek”⁹. Poeta w maksymalnym stopniu łączy perspektywy początku i końca, scalania i rozpadu, życia i śmierci. Nihilistyczna myśl towarzyszy działaniom postaci. Wyraźny jest również trop somatyczny („wąski przełyk dłoni”) wskazujący na pojęciową metaforykę cielesności.

Związki dziecięcej piaskownicy z czasem i finałem życia widoczne są również w nowych wierszach twórców o ustalonej pozycji w literaturze polskiej. Krystyna Lars, odwołując się do romantycznego paradygmatu wiersza, stworzyła współczesną balladę o dystychowym układzie wersów, w której przenikają się teraźniejszość z przeszłością, zabawa w piasku z pochówkiem w piasku, przy zachowaniu tożsamości miejsca i ze wskazaniem na jego historię:

Bawcie się, dziatki, bawcie kostkami
W ciepłutkim piasku, pod ogródkami
Cmentarzyk był tu mały przed laty
Więc nie wiedziały, spytały taty
Ale już teraz w zabawy męce
Biorą mnie cicho w nieswoje ręce
[...]
Kostka o kostkę cicho podzwania
W kuchnię się bawią, gotują dania
W wiaderkach zupę z piasku mieszają
Kamykiem suchym przyozdabiają
Z żeber wapiennych obiad gotują
Piaskiem zaprawią, sadzą przytrują
Bawcie się, dziatki, w kucharkę czarną
Pod jarzębiną, pod sosną marną
A gdy już zupa będzie gotowa
Śpiewajcie psalmów wesołe słowa
[...]¹⁰

Makabryczna wizja Lars dotyczy pamięci miejsca, ale także miejsca pamięci, geograficznie określonego tylko poprzez tytuł utworu. Apelatywność tego wiersza opiera się na zwrotach do niedorośliwych adresatów, lecz oznacza też upominanie się o przeszłość, z użyciem ironicznej dykcji, której sygnałem są tutaj również zdrobnienia.

Nowy tom Leszka Szarugi zawiera wierszową kompozycję złożoną z fragmentu utworu Tadeusza Różewicza, a także zacytowanego zapisku najstarszego brata poety – Janusza Różewicza. Efekt kompozycji wzmacnia również grafia samego utworu Szarugi (wyśrodkowane wersy, może kształtem imitujące wybuch, co korespondowałoby ze zdjęciem na okładce i tytułem zbioru), będącego trzecim elementem w intertekstualnym

⁹ A. Gleń, *Dyptyk o tym*. W: tegoż, *Re*, Sopot 2014, s. 10. Utwór jest również datowany.

¹⁰ K. Lars, *Piaskownica na byłym cmentarzu żydowskim w Drohobyczu*. W: tejeż, *Zaprosimy do nieba cały świat*, Gdańsk 2014, s. 74.

ciągu, stanowiącego poetycki komentarz zamykający, szczególną puentę aktualizującą: „piaskownica wśród ruin / dziecko / w piaskownicy / bawi się / cząsteczkami / i antycząsteczkami / coś pewnie eksploduje / coś pewnie ocaleje / Bóg / wie co tu się zdarzy / i co daje nadzieję”¹¹. Ocalała piaskownica, wyróżniająca się wśród ruin, jest miejscem zabawy dziecka-demiurga, którego działania tyleż wpisują się w boski plan świata, co są dziełem przypadku.

Kilka przywołanych utworów nie pozwala jeszcze mówić o określonej tendencji w obrazowaniu dzieciństwa i dojrzałości (śmierci) w poezji najnowszej, ale mogą one dać asumpt do dalszych poszukiwań i obserwacji. Z pewnością uwydatnia się w tych utworach liminalny wymiar metaforyki związanej z piaskiem, piaskownicą jako terenem dramatycznej gry z życiem i rzeczywistością, ich reprezentacjami. Trafnie diagnozuje kulturową sytuację autorka *Dramatycznej teorii literatury*:

Motyw piasku i piachu to częsty wyznacznik przestrzeni, tragicznie rozgałęzionej, osypującej się, zmiennej, niszczącej nasze przyzwyczajenia w doznawaniu czasu i naszego w nim uwiązania. Piaskownica jest także przestrzenią naszych dramatycznych dyskursów w świecie kultury, które rozwijają się w symulacje tragiczne, tak samo nieprawdziwe, złudne i niejednorodne, jak pokazywane humorystycznie twarze kampu, dystansu wobec tandety udającej piękno¹².

Pułapka piaskownicy (jednoaktówka Michała Walczaka)

Miejsca i dystanse stanowią istotne składniki konstrukcji przestrzennych w dramatach Michała Walczaka. Obie kategorie mają znaczenie także w układach prosemicznych. Miejsca nie stanowią wyłącznie scenograficznego tła akcji, ale uczestniczą w charakteryzacji postaci, wręcz wytwarzają osobę. Choć są ograniczonymi wycinkami przestrzeni, ich konkretność i statyczność zostają zniwelowane przez ruch. Nie chodzi przy tym o projekt gry aktorskiej (np. didaskaliowy), lecz koncepcję dramatu Walczaka, wyrażaną nierzadko już w samym tytule – jak w znanej jego sztuce *Podróż do wnętrza pokoju* albo utworze scenicznym *Rzeka*¹³, w którym miasteczko staje się takim ruchomym punktem-miejscem wobec „nieruchomej” rzeki, chwilowo przestającej płynąć.

Koegzystencja miejsca i dystansu prowadzi do wytworzenia sytuacji komunikacyjnej, a właśnie ze względu na problematykę komunikacji międzyludzkiej i występujące w niej zakłócenia, nieporozumienia (daremność porozumień) i w efekcie poczucie obcości, samotności dramaturgia Michała Walczaka wydaje się najbardziej interesująca. W tym kontekście strategie infantyilizacyjne dramaturga mogą wyrażać tęsknotę za dziecięcym rozumieniem świata i porozumieniem ze światem, najbliższym otoczeniem – ludźmi i naturą. Infantyilizacje postaci i miejsca twórca dramatu i teatru zastosował w swoim debiutanckim utworze *Piaskownica*, po raz pierwszy

¹¹ L. Szaruga, utwór zapisany pod numerem 46. W: tegoż, *Fluktuacja kwantowa*, Sopot 2015, s. 51.

¹² A. Krajewska, *Narracyjne i dramatyczne ujęcia przestrzeni w dramacie XX wieku*. W: tejeż, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 89.

¹³ M. Walczak, *Rzeka*, „Dialog” 2003, nr 6, s. 5-19.

opublikowanym w styczniowo-lutowym numerze „Dialogu” w 2002 roku, a także w *Podróży do wnętrza pokoju* w kreacji głównego bohatera czy postaci Ojcomatki. *Piaskownicę* przypomniano niedawno – po zbiorowym wydaniu dzieł Walczaka¹⁴ – w dwutomowej antologii *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku*¹⁵, wydanej przez Instytut Badań Literackich.

Sceniczna mikroprzestrzeń piaskownicy w jednoaktówce Walczaka staje się małym ograniczonym terytorium, z przypisanym mu dwojgiem bohaterów. Niewielki obszar zabaw, gdzie rozgrywa się większość zdarzeń i dokąd On i Ona niezmiennie powracają, stanowi pułapkę wiecznotrwałego dzieciństwa, w aspekcie natury i kultury. Rozmaicie zresztą czytana, między innymi w kontekście społecznej izolacji i kultury singli czy „ponowoczesnej ucieczki w niedojrzałość”¹⁶. Wszystko bowiem dzieje się w orbicie piaskownicy, w niej dochodzi do konfrontacji płci poprzez styl i tryb zabawy, wzajemne kontakty (słowo, dotyk, użycie siły przez bohatera), dostrzegalne stają się anatomiczne różnice płciowe. Zamknięcie postaci w obszarze piaskownicy i strefie jej bezpośredniego oddziaływania zwraca uwagę na trudne do zniwelowania źródła różnic i napięć, granice języka, czynu, przestrzeni (także w odniesieniu do parcelacji piaskownicy), próby transgresji.

Dramat rozpoczyna się i kończy samotną zabawą chłopca-mężczyzny, więc z tej perspektywy można uznać, że fizycznie nic się nie zmienia i po zdarzeniowym wychyleniu akcji sytuacja powraca do punktu wyjścia. Zmiana miała szansę nastąpić, zaistnieć mentalnie i emocjonalnie, jednak ponowiony schemat zabawy i stopniowa eliminacja z niej narracji świadczącej o minionej obecności dziewczynki-kobiety, która próbowała się włączyć w rytm egzystencji bohatera, sugerują powrót do stanu wyjściowego. Jacek Kopciński zwraca jednak uwagę na zasygnalizowany w finalnej scenie dramatu emocjonalny wymiar postaci i „pragnienie naprawienia krzywd”¹⁷ (między innymi przy udziale superczarodzieja rodem z chłopięcym marzeń, który mógłby przywrócić stan „sprzed” zniszczenia dziewczęcej lalki, użytej w „męskiej” zabawie, stan sprzed odejścia właścicielki lalki). Kopciński pisze: „Bohater odczuwa współczucie, ma wyrzuty sumienia, tęskni za dziewczyną, którą stracił, wszystko więc wskazuje na to, że doświadcza uczucia wyższego – miłości, które może świadczyć o dojrzałości [...]”¹⁸. Dopelnienie stanu afektywnego postaci następuje więc w odbiorze czytelnika lub widza dramatu, interpretacji badacza.

Od samego początku dramaturg/dramat gra przejawiającą stereotypią płci. Dziewczynka zdejmuje buty przed wejściem do piaskownicy, ponieważ tak kazała jej mama, przywoływana w wypowiedziach bohaterki, a więc stymulująca jej zachowania. Potem zajmuje przeciwległy bohaterowi ką, nuci, „nieśmiało bawi się

¹⁴ Tenże, *Podróż do wnętrza pokoju*, t. 1 i 2, Kraków 2009.

¹⁵ Tenże, *Piaskownica*. W: *Trans/formacja. Dramat polski po 1989. Antologia*, t. 2, wybór i wstęp J. Kopciński, oprac. tekstów B. Mieszkowska, Warszawa 2013, s. 49-88. Wszystkie fragmenty dramatu cytowane w artykule pochodzą z tego wydania i są oznaczone bezpośrednio po cytacie jako: P, z podaniem obok numeru strony.

¹⁶ A. Tytkowska, *Piaskownica. Przestrzeń wciąż obecna w dramacie*. W: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka, Katowice 2009, s. 212.

¹⁷ J. Kopciński, *Rodzina na swoim. Dramaturgia początku XXI wieku*. W: *Trans/formacja...*, t. 2, s. 21.

¹⁸ Tamże.

lalką” (P, 51; didaskalia dramatu), pytanie o imię – będące częścią monologu dynamicznej zabawy-akcji jej towarzysza, wprowadzającego do działania nową animowaną postać – traktuje jako adresowane do niej i odpowiada na nie wielokrotnie. Protazek – jak się później przedstawia – początkowo ignoruje wtrącenia Miłki, informujące o jej imieniu, potem jednak reaguje z irytacją i agresją:

ON: [...] Spieprzyłaś mi zabawę!

ONA: Ja?

ON: No a kto? Może ja, co?

ONA: Myślałam, że...

ON: Boże, co za idiotka!

ONA: Myślałam...

ON: A co mnie to, kurde, obchodzi, co ty myślałaś, co? Co mnie to obchodzi?

ONA: Przepraszam...

ON: Jasne, jasne, przepraszam.

ONA: (*bliska płaczu*) Nie chciałam...

ON: Tylko mi tu, cholera, nie rycz w mojej piaskownicy.

ONA: W twojej piaskownicy? (P, 53)

Imiona bohaterów stanowią więc wewnątrztekstowe czy wewnątrzdramatyczne identyfikatory osobowe. Zewnętrzna, odautorska formuła przewiduje dla nich zaimkowane wskaźniki płci. Ona jest nastawiona na kontakt i rozwinięcie relacji choćby we wspólną zabawę, jest gotowa na narrację rzeczywistą, wynikającą z chęci poznania potencjalnego towarzysza zabaw. Jego uprzednie rozbudowane narracje stanowią przekaz z tła animacyjnej zabawy figurką Batmana i innymi „ludzikami”, monologi mają osobne fantastyczne uzasadnienie, są częścią strategii: „Ja się bawię sam” (P, 55); „A z babami to się już w ogóle nie bawię. Zrozumiano?” (P, 56). Za jego sprawą powstaje linia demarkacyjna dzieląca piaskownicę na dwie nierówne „połowy”. Napięcie skutkuje eskalacją konfliktu. Gdy Ona zdobywa się na wyzwanie: „Gdzieś ty się wychował, gówniarzu?” (P, 54), On: „(*rzuca się na nią, wykręca jej rękę*)” (P, 54). W trakcie dynamicznych spotkań Miłka traci uległość, zyskuje natomiast decyzyjną odwagę, niknie też jej subtelność połączona z dbałością o estetykę ubioru, w jej językowych zachowaniach pojawia się ironia i nasila wulgaryzacja (między innymi zwraca się do niego, reagując na jego zaproszenie: „Do piaskownicy? Co ty pierdolisz?” (P, 68); a potem jeszcze raz, oceniając wypowiedź: „Stary, co ty pierdolisz...” (P, 85). Może w efekcie rozstać się ze swoją lalką. Zniszczenie jej przez bohatera, kiedy ten demonstruje umiejętności zabawy własnością bohaterki i rozrywa lalkę na oczach zrozpaczonej właścicielki, paradoksalnie pozwoliło Miłce przekroczyć pewien próg, doświadczyć małej inicjacji. U niego odwrotnie – pojawienie się Miłki przelamuje jego izolację, ale też ingeruje w ustalone skrypty zachowań, wprowadza niepokój, budzi pragnienie i obawę, niczym u biblijnego Adama. Protazek traci rezon, pojawia się zainteresowanie „kobietodzieckim” (P, 78), jak ją nazywa, chęć zatrzymania jej, gdy ta deklaruje odejście do innej piaskownicy. „Tu w okolicy nie ma innej piaskownicy. Wszystkie zlikwidowali. Moja jest ostatnia” (P, 59) – nie mówi całej prawdy, chcąc zarazem jeszcze narzucić reguły kontaktu. Chce zasłużyć na jej podziw... zjadając dżdżownicę. Inkluzja (intruzja) Miłki w świat Protazka odbywa się sukcesywnie. Jego emocjonalny świat staje się wyraźnie dwubiegowy:

nadepnięty przez dziewczynkę-kobietę i w ten sposób zniszczony „ludzik” powoduje u protagonisty najpierw złość, a zaraz potem widok jej zranionej stopy wyzwala w nim czułość i tkliwość.

Michał Walczak sytuuje swoich bohaterów pośrodku, pomiędzy dzieciństwem i dorosłością, każde z nich tkwi odpowiednio między chłopięcością i męskością oraz między dziewczęcością i kobiecością. Owo „tkwi” wyraża pewien stan uwięzienia czy nie(do)rozwoju postaci w planie dramatu, jak również twórczo zamierzoną aporię odbiorcy, niemogącego zdecydować o czystej, jednoznacznej kwalifikacji osób. Piaskownica odgrywa rolę pułapki, która nie pozwala im się ukształtować, dorosnąć (bez względu na to, czy pozostawanie w niej / korzystanie z niej jest efektem osobistej i samodzielnej decyzji). W jakimś stopniu udaje się to żeńskiej postaci dramatu.

Za dziecięcością przemawiałyby zdrobnienia imion bohaterów (zwłaszcza Protazka, który nie stanie się Protazym, jak podkreśla Aleksandra E. Banot¹⁹), miejsce i sposób zabawy, jej „plciowe” atrybuty, które są częścią charakterystyki osób dramatu. Jego określają używane w zabawie przedmioty – samochód, ludzik i figurka Batmana. Prowadzi w odosobnieniu – początkowo niechętny przedstawicielce innej płci – dynamiczną animację z fabularyzacją, wypowiada specyficzne monologi z dźwiękonaśladownictwem, pełne odgłosów walki, inicjuje sceny starć, pościgów, wielokrotnych śmierci i zmartwychwstań animowanych postaci (z ewidentną przewagą jednej – złego Batmana, który staje się w zabawie antywzorcem o popkulturowym rodowodzie). Występuje tu jednoczesność opowieści (aktu werbalizacji) i czynności (przedstawiania). Manipulacyjna zabawa Protazka daje więc efekt demurgizacji, on panuje nad losami bohatera, którym się bawi, na jego losy ma wpływ żeńska osoba dramatu, a zdecydowanie autor jako siła sprawcza tej zabawy, dzieła.

Miłka, która pojawia się jako druga postać dramatu, wkracza w świat Protazka, powodując polaryzację piaskownicy behawioralno-językowym wymiarem własnej osoby. Przynosi szmacianą lalkę, jej zabawa jawi się jako mało dynamiczna, towarzyszy jej nucenie (co podkreśla „myślany” i ukryty aspekt zabawy), ewidentne staje się nastawienie na kontakt z bawiącym się chłopcem-mężczyzną. Kokieteryjnie wabi go ku sobie.

Gra z rzeczywistością prowadzona w *Piaskownicy* postrzegana jest jako rodzaj teatralizacji opartej na świadomości i wyobrażeniach czasu. Dramat w tym zakresie eksponuje symultanimizm oferujący równoległość czasową (czas w zabawie, czas w rzeczywistości przedstawionej), fazowość, kondensację i repetycję. Zwraca uwagę na te kwestie Anna Krajewska: „Zabawa dzieci dorosłych rejestruje różne fazy ich życia, które mijają jakby poza nimi. Znakomite, komediowo rozbrajane »dialogi z Batmanem« organizują rodzaj »kina akcji«, którego dziecięce oddanie się światu fikcji nie pozwala przerwać”²⁰. O przyspieszonym rozwoju postaci pisze Jacek Kopciński:

On i Ona w ciągu kilku dni przeżywają inicjację w dorosłość, jednocześnie w szybkim tempie pokonując kolejne etapy życia w związku. Są jak chłopiec i dziewczynka, którzy na pustym podwórku spotkali się niczym pierwsi ludzie, przyciągani ciekawością i instynktem. I jak mężczyzna i kobieta, którzy z tego samego powodu zamieniają swoją osobność we wzajemną relację. Jest ona dynamiczna i przyjmuje coraz to nowe

¹⁹ A.E. Banot, *Zatrzymać kryzys męskości. Zadanie specjalne Batmana w Piaskownicy Michała Walczaka*, „Świat i Słowo” 2011, nr 1 (16), s. 241-248.

²⁰ A. Krajewska, *Świat jako performance*. W: *tejże, Dramatyczna teoria literatury...*, s. 162.

kształty: niechęci i fascynacji, agresji i litości, szyderstwa i sympatii, walki i chwilowego pojednania, skupienia na sobie i tęsknoty za drugim²¹.

Michał Walczak w specyficzny sposób łączy więc dwa tryby metaforyzacji piaskownicy jako formy wyobraźni, przedstawiając ją w czasowym (piaskownica-klepsydra) i przestrzennym (piaskownica-pułapka²²) ujęciu, z dominacją tego drugiego.

Niezupełnie dziecięcy wydaje się język postaci, szczególnie niektóre zachowania i aspekty rozmowy (wspólne palenie papierosów, dygresje o nocnych zabawach). Zmiana punktu widzenia wymagałaby też odtąd uchwycenia innego kierunku przemian bohaterów: nie chłopiec-mężczyzna, a mężczyzna-chłopiec, nie dziewczynka-kobieta, a kobieta-dziewczynka czy „kobietodziecko”, jak mówił Protazek. Wówczas to dorośli są jak dzieci, dorośli, stając się nimi, udający je (zwłaszcza w konwencji teatralnej, z grą dorosłych aktorów). Wtedy rzekomo mali bohaterowie nie powtarzają wybranych zachowań dorosłych ze swojego otoczenia, ale udzielnione wypowiedzi, działanie i reakcje osób dramatu jako dorosłych świadczą o wspomnianym szczególnym zawieszeniu postaci. Każda narracja towarzysząca zabawie Protazka jest w istocie infantylną i zarazem infantyliczącą autonarracją, nacechowaną wulgaryzmami:

Brzzzwwrrr... i potem auto dup! wpada do przepaści i prawie wybucha, zssppzzz... i Batman przygląda się temu z góry, mógłby spaść w dół, ale patrzy tylko, jak auto wudźszsz zaczyna się palić w tej przepaści, i mówi: nieźles się wyrąbał, sukinsynu, ja ci tym razem zapierrwdźszsz... (P, 51)

Na współlistnienie wulgaryzacji i infantyliczacji zwraca uwagę Michał Głowiński w jednym ze swoich felietonów:

Wulgaryzacja nie tylko nie wyklucza infantyliczacji, ale nawet w pewnym sensie jej sprzyja, a niewątpliwie na jakichś dziwnych zasadach z nią współlistnieje. To właśnie infantyliczacja ma stanowić przejaw uprzejmości, łagodności, a nawet elegancji (zazwyczaj nader kiczowej). O tym, jak wielką gra ona rolę w naszym wysłowieniu, świadczy niezwykle, dająca o sobie znać od dziesięcioleci, inwazja zdrobnień, wkraczających na tereny, na których dotąd raczej, a może nawet z reguły, nie były one używane (rzadziej zresztą do języka polityki, częściej do tej części mowy funkcjonującej publicznie, która wiąże się ze sferą prywatności). Szczególną domenę infantyliczacji stanowią ogłaszane w prasie nekrologi. Jeszcze stosunkowo niedawno o śmierci „mamy” bądź „taty” pisało się tylko w nekrologach kondolencyjnych kierujących słowa pocieszenia do dzieci lub co najwyżej osób bardzo młodych, dzisiaj stało się to niemal normą uniwersalną. Obecnie wyraża się słowa współczucia z powodu odejścia „mamy” bądź „taty” na przykład panu rektorowi czy pani dyrektor, a więc niewątpliwie osobom poważnym, dojrzałym, jak to się mówi „na stanowisku”. Słowa „matka” i „ojciec” w zasadzie zniknęły z kontekstów funeralnych.

Udzielnienie ogarnia także sytuacje potoczne, chciałoby się powiedzieć: najwyuczajniejsze. W ostatnich czasach dorośli mężczyźni kończą częstokroć rozmowy tak bezpośrednio jak telefoniczne słówkiem „pa pa”. Dawniej te dwie sylaby były zare-

²¹ J. Kopciński, *Rodzina na swoim...*, s. 17.

²² Scenicznym i teatralnym wyobrażeniem pułapki w wielu dramatach poświęciła swój szkic A. Krawewska, *Motyw pułapki w dramacie XX wieku (od Strindberga do Różewicza)*. W: tejsze, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 98-117.

zerwowane wyłącznie do pożegnań z małymi dziećmi, towarzyszył im charakterystyczny ruch ręką. [...] O czym to wszystko świadczy? Czy stajemy się społecznością zinfantylizowanych brutalni? Nie potrafisz odpowiedzieć na te pytania²³.

Ta szczególna „bezpośredniość” komunikacyjna wynika ze zniesienia dystansu pokoleniowego, zmieszania konwencji językowo-społecznych również pod wpływem nowych zachodnich wzorców behawioralnych (zwłaszcza po 1989 roku), rozwoju nowych mediów. Codziennosc jawi się jako nacechowana ambiwalentnie sytuacja również w dramaturgii przełomu tysiącleci²⁴.

Wulgarność języka bohaterów Walczaka jest sposobem kodowania współczesnej (anty)kultury. Zabawy Protazka obfitują w kolokwialne, a nawet niecenzuralne wyrażenia i zwroty (między innymi wielokrotnie: „kurde”, „cholera”, a także – „do kurwy nędzy” (P, 60); „teraz ci dam wpierdol, gnoju” (P, 61)). Wulgaryzmy nie służą wyłącznie budowaniu sytuacji w zabawie, stają się też formą kontaktu z otoczeniem. Idąc za wnioskami Marii Peisert²⁵, wnikliwie analizującej formy agresji językowej, topikę słownictwa znieważającego oraz funkcje agresywnych działań językowych, można przyjąć kilka opcji wyjaśniających zastosowanie wulgaryzmów w replikach bohaterów *Piaskownicy*. Mogą one służyć wyśmianiu i kompromitacji „innego”, ustanowieniu hierarchii czy zaznaczeniu dominacji w relacji między osobami oraz utrzymaniu takiego układu, autoprezentacji, integracji grupy czy generacji (tu dwojga rów nolegatków, wychowujących się i mieszkających w zbliżonych warunkach). Nie można też wykluczyć w przypadku męskiej postaci dramatu, chcącej podnieść samoocenę, agresji językowej jako środka terapeutycznego. Wszystkie te funkcje są podporządkowane naczelnej strategii, będącej użyciem agresji językowej jako rodzaju ekspresji artystycznej.

Zabieg wulgaryzacji języka postaci daje się też odczytać w kontekście kryzysu komunikacji społecznej czy podmiotowości. Przekonująco te kwestie rozpoznała Beata Popczyk-Szczęсна w swoich studiach poświęconych dramaturgii polskiej po 1989 roku. Język dramatu współczesnego stanowi główne medium transponujące to, „co namacalne i doświadczone w życiu codziennym w przestrzeń tekstu dramatycznego”²⁶ wytwarza „efekt realności”²⁷, oddaje pluralizm modeli komunikacyjnych i jednoczesny chaos informacyjny, odpowiada za fragmentację świata przedstawionego. Wśród chwytów uwydatniających język badaczka zauważa rozbudowywaną lub zredukowaną i zakłócaną inwersją czy anakolutami składnię, rozbijanie frazeologizmów, potoczny (z żargonem, dowcipami), nasycenie mowy bohaterów kolokwializacjami. Ponadto pisze:

Inny sposób prezentacji świata w tekstach, wyraźnie ujawniających swe językowe tworzywo, wiąże się z tematem wtórności, nieautentyczności, seryjnego powtarzania

²³ M. Głowiński, *Wulgarność a infantyliczacja*, „Academia. Magazyn Polskiej Akademii Nauk” 2013, nr 2 (34), www.naukaonline.pl/felietony/item/26-miedzy-wulgarnoscia-a-infantyliczacja [dostęp: 3.03.2016].

²⁴ K. Latawiec, *Między brutalizmem a sentymentalizmem. Obraz codzienności w nowej dramaturgii*. W: *Dramat made (in) Poland. Współczesny dramat polski we współczesnej polskiej rzeczywistości*, red. W. Baluch, Kraków 2009, s. 189-206.

²⁵ M. Peisert, *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wrocław 2004.

²⁶ B. Popczyk-Szczęсна, *Dramaturgia polska po 1989 roku*, Katowice 2013, s. 17.

²⁷ Tamże.

wzorców na zasadach pastiszu czy recyklingu. Ujawnia się to zarówno na poziomie prezentowanego układu zdarzeń, jak i w konstrukcji postaci, ukazanych w sytuacjach dokonywania nieustannego wyboru ról, które służą im w międzyludzkiej grze o własne interesy. Znakomitym przykładem może być twórczość Michała Walczaka. Autor, niesłychanie wyczulony na schematy komunikacyjne i deprymujące standardy zachowań, pisze teksty, w których stara się wskazać konflikt między pragnieniem jednostki a jej rolą społeczną, między szczerością a wyrachowaniem bohatera, między postacią a językiem²⁸.

Walczak świadomie przerysowuje postacie, stosuje hiperbolizację przekazu poprzez język i konstrukcje świata przedstawionego. Ufa „performatywnemu potencjałowi słowa”²⁹. Zwraca uwagę na ten fakt również poznańska znawczyni dramatu, odnosząc się do analizowanej tu jednoaktówki:

W *Piaskownicy* bohaterowie podejmują zabawę, która okazuje się także grą. Rozgrywanie życia uzyskuje ramę przestrzeni performerera (już nawet nie aktora, ale performerera właśnie), który eksperymentując sobą i sztuką, równocześnie uniemożliwia rozdzielenie przestrzeni reprezentacji od przestrzeni performatywnej³⁰.

Mimetyzm przestrzeni piaskownicy zupełnie jednak tutaj nie znika, wytwarza konieczne analogie doświadczeniowo-poznawcze. W obie te współwystępujące tutaj sfery – przestrzeń mimetyczną i przestrzeń performatywną – wpisuje się jednak kulturowa seryjność, anihilująca niepowtarzalność miejsca (z założenia ograniczanego, oswajanego, ukonkretnianego), decydująca o jego wyodrębnieniu z przestrzeni (rozległej, obcej, abstrakcyjnej).

Piaskownica, taka jak wiele jej podobnych osiedlowych małych terytoriów wypełnionych piaskiem, z wieloma jej użytkownikami, zyskuje cechy nie-miejsca (ustalone przez Marca Augégo). Krystyna Latawiec, pisząc o demontażu przestrzennego porządku w nowoczesnym dramacie i teatrze oraz rezygnacji z orientujących opozycji: wewnątrz–zewnątrz, góra–dół, centrum–peryferie, *sacrum–profanum*, stwierdza:

Zamiast teatralnego obrazu świata w jego ludzkiej kondycji naznaczonej ambicją, rywalizacją, cierpieniem, konfliktem, ofiarą, buntem, piętnem itd., coraz częściej oglądamy osoby dramatyczne w sferze „pomiędzy” – poza tym, co można zlokalizować podług znanych wzorców dramatycznego modelowania przestrzeni³¹.

²⁸ Tamże, s. 63-64.

²⁹ Tamże, s. 68.

³⁰ A. Krajewska, *Narracyjne i dramatyczne...*, s. 89.

³¹ K. Latawiec, *Nie-miejsca jako przestrzeń intensywnych interakcji: kilka przykładów z teatru*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria XIV” 2014, folia 173, s. 109. W tym samym szkicu K. Latawiec pisze o dramacie *Tutam* Bogusława Schaeffera również opartym na relacji dwojga: „On i Ona ćwiczą w teatrze uwodzenia, flirtu, nudy [...]. Odgrywają sceny [...] sprzeczki, nieporozumienia kochanków, wzajemnej fascynacji czy zniechęcenia, próbują kwestie wymuszone sytuacją, a sam język podsuwa im odpowiedni frazes z bogatego zasobu społecznych jego zastosowań [...]”, tamże, s. 116. Interesujące byłoby porównanie dramatów Walczaka i Schaeffera, także ze względu na biolekty postaci, jak również „dwojga w piaskownicy” i „dwojga na huśtawce” (ze sztuki Williama Gibsona, wielokrotnie inscenizowanej i ekranizowanej).

Mikrokosmos piaskownicy oddziałuje na odbiorcę według prawa serii, swoją powtarzalnością i powszechnością, istnieje w konstelacji niemal identycznych elementów i – można dodać za krakowską badaczką – „nie sprzyja [...] otwarciu na makrokosmos teatru jako metafory syntetycznie ujmującej rzeczywistość”³². Rzeczywistość zostaje przedstawiona w jej rozproszeniu, rozbiciu, kopiach, a istniejący w niej bohaterowie jako osamotnieni, zdezorientowani. Wrażenie to potęguje wielkomyślny klimat w tle zdarzeń *Piaskownicy*. W wypowiedzi bohatera pojawia się nazwa stolicy (P, 62), zaś przeprowadzka rodziny Miłki odbywa się na Żoliborz (P, 86).

W pewnym sensie piaskownica, w której przebywają On i Ona, „ich” piaskownica, odzyskuje status miejsca wobec stopniowej likwidacji innych w okolicy. Refleksje, jakie snują na ten temat bohaterowie, są „dorosłymi” spostrzeżeniami („ONA: Jak myślisz, czemu zlikwidowali wszystkie piaskownice? / ON: Nie wiem. Ludzie nie chcą się już bawić w piaskownicach, czy co”, P, 75). Zwłaszcza użycie zbiorowego rzeczownika „ludzie” wskazuje na społeczne wartościowanie przestrzeni i zachowań. Bohaterów *Piaskownicy* stać również na wzajemne psychoanalizowanie potrzeb i postaw. Miłkę intrygują automonologii Protazka, ten – zagadnięty – reflektuje się już bez irytacji: „ONA: Zawsze kiedy się bawisz, musisz do siebie gadać? / ON: A bo co? Nie zastanawiałem się. Widać muszę. To stwarza klimat. / ONA: Mnie się zdaje, że to świadczy o jakichś kompleksach” (P, 77). Gra z Freudem i kontynuatorami jego idei, którą uprawia Walczak, służy wspomnianej stereotypii płci, wzmacnia ją. W zamyśle autorskim to płeć ma determinować niewspólną, osobną zabawę. Protazka drażni inność Miłki, a potem intryguje, prawie fascynuje, na koniec jej nieobecność wzmagą tęsknotę. Pierwsze zdziwienie anatomiczną odmiennością bohaterki niepokoi chłopca-mężczyznę: „To jest absolutnie nienormalne, ten brak, ta pustka...” (P, 65) – mówi, kiedy ją odkrywa, Miłka funkcjonuje jednak – jak się zdaje – bez „zazdrości o penisa”. Mała scena zazdrości także daje się psychoanalizować ze względu na emocjonalne manipulacje osobowe w dialogu:

ON: Idź. Jasne, baw się z nim. Jak wczorajszej nocy, prawda?

ONA: Ty dupku... śledziłeś mnie! Zresztą, co mnie to obchodzi. Możesz sobie śledzić, jeśli chcesz. Będę się bawiła, z kim mi się podoba.

ON: Oczywiście. Będziesz się bawiła z idiotą w obranej piaskownicy. [...]

ONA: Karolek jest bardzo... inteligentny... czuły. I bawimy się razem, naprawdę razem, rozumiesz? Nie ma żadnej linii, moja lalka rozmawia z jego ludzikami, i w ogóle... (P, 78).

Odmienne gospodarowanie przestrzenią piaskownicy przez oboje, istnienia w jej obszarze, zostaje tu poszerzony o potencjalność „trzeciego”, co jednak zasadniczo nie wpływa na stan dwudzielności świata przedstawionego. On godzi się na jej obecność, uzurpując sobie uprzednio prawo do posiadania piaskownicy na wyłączność. Wydziela jej, rysując linię na piasku, dozwoloną strefę, sukcesywnie jednak poszerzając jej powierzchnię. Anna Tytkowska zauważa, opisując sceniczny utwór autora *Rzeki* także na tle jego licznych inscenizacji:

Wspólna przestrzeń [...] zabawy stopniowo staje się konkretnym i wyrazistym ekwiwalentem związku między mężczyzną i kobietą, zawieszonoego pomiędzy sprzeczny-

³² Tamże, s. 111.

mi potrzebami bycia razem i osobno. Sprzeczność tę oddaje ich wspólne przebywanie w jednej przestrzeni, a jednocześnie bezustanne dążenie do jej parcelacji, do wzajemnego wygrodzienia się, od odgrodzienia³³.

Relacje, wynikające z działań bohaterów, są rozpięte między antagonizmem a kooperacją³⁴.

„Zamieszkanie” Miłki w przestrzeni Protazka nie jest skutkiem jednorazowego spotkania. Jego hermetyczny świat powoli się rozszczelnia, konstatuje na przykład jej kolejne przybycie na plac zabaw, dodając niby mimochodem uwagę: „Wcześniej dziś jesteś” (*P*, 57) do zabawowej narracji-akcji. Coraz częściej rejestruje jej ruchy, reaguje na jej głos. W finale dramatu Protazek pozostaje sam, stara się powtórzyć znany sobie schemat zabawy, wplatając w monolog komentarze dotyczące obecności i nieobecności bohaterki. Jego mikrokosmos pozostaje naruszony, w jakimś stopniu może być teraz definiowany przez brak, pustkę, ich poczucie, stratę czy nawet utratę szansy na dom. Właśnie poprzez biologiczny i kulturowy wymiar domu postrzega *Piaskownicę* Jacek Kopciński. Badacz dramatu w komentarzu do jednoaktówki Walczaka nawiązuje do archetypu, tutaj specyficznie zanegowanego:

Piaskownica ze sztuki Walczaka, zwykle, konkretne miejsce, jest jednak zarazem przestrzenią symboliczną, oznaczającą dom rodzinny. Dopóki chłopiec bawił się sam, domu nie było – w momencie, kiedy dziewczynka weszła do piaskownicy, dom ukonstytuował się, choć z pewnością bardziej w wyobraźni Miłki niż Protazka. Protazek zresztą dość długo nie będzie mógł pojąć i zaakceptować zmiany, która (choćby potencjalnie) nastąpiła wraz z pojawieniem się nowej osoby. Nawet gdy będzie gotowy wciągnąć do swojej zabawy lalkę dziewczynki, nie uda mu się wymyślić dla niej takiego scenariusza, w którym lalka byłaby dzieckiem. A tylko taki scenariusz mógł zbudować między nimi relację rodzinną, o którą chodziło Miłce. Gra w *Piaskownicy* toczy się pomiędzy Nią i Nim, to w pewnym sensie gra o dom, który nie może powstać, a jednocześnie gra w dom, w który tak chętnie bawią się dziewczynki. Ten dom powstał tu tylko prowizorycznie i szybko się rozpada z powodu braku wspólnej „zabawy”, takiej, w którą obie strony chciałyby równie chętnie się „bawić”³⁵.

Ewazyjny charakter sztuki Walczaka jest infantyilizującym gestem ucieczki w dzieciństwo, dziecięcość, „z powrotem do piaskownicy”. Za procesem infantylicacji zachodzącej w *Piaskownicy* Walczaka opowiada się Anna Krajewska: „Przestrzeni dziecka i jego zabawy nie można potraktować [tutaj] jako drogi ku dojrzewaniu, lecz wręcz przeciwnie przestrzeń rozwija się od dorosłości w dzieciństwo”³⁶. Gest ów pozwala jaskrawiej wyrazić zewnętrzne atrofie społeczne poprzez zamknięty (scenicznie wewnętrzny) mikrokosmos piaskownicy. Odsyła też do wewnętrznych doświadczeń bohaterów.

³³ A. Tytkowska, *Piaskownica...*, s. 210.

³⁴ Fabularne gry antagonistyczne i kooperacyjne, w ramach kategorii losu, współzawodnictwa, nadszalonego, oszłomienia, będących odpowiednikami zaproponowanych przez Rogera Cailloisa: *alea, agon, mimicry i ilinx*, w dramacie dla dzieci wyróżniła M. Karasińska, *Między baśnią a powdórką. Gry literackie w polskim dramacie dla dzieci*, Poznań 1998. Można zatem przyjąć, że także pod tym względem Walczak infantylicuje swoich bohaterów.

³⁵ J. Kopciński, *Rodzina na swoim...*, s. 20.

³⁶ A. Krajewska, *Narracyjne i dramatyczne...*, s. 89.

Piaskownica stanowi dla warszawskiego badacza matrycę polskiego dramatu ostatnich lat, co tłumaczy również umieszczenie debiutanckiej jednoaktówki Walczaka jako pierwszego dzieła we wspomnianej antologii dramatu po 1989 roku. Wszystkie kolejne sytuują się automatycznie w obrębie wariacji tematycznych czy konstrukcyjnych pierwszej sztuki. Kopciński argumentuje:

Walczak w niepozbowiony humoru sposób skonstruował w polskiej rzeczywistości rodziny dramat elementarny, który w sztukach innych autorów zostanie rozbudowany, osadzony w realiach, nasycony społecznym kontekstem, zderzony z zewnętrzną rzeczywistością, zanurzony w historii, wreszcie umieszczony w hermeneutycznej przestrzeni języków artystycznych, stylów, dzieł i gatunków konwencji³⁷.

W polu semantycznym „piaskownicy”, jako metafory holistycznie ujmującej ludzką egzystencję, mieszczą się oba przedstawione tutaj kierunki konstruowania relacji analogii opartych na skali („piaskownica to świat”; „świat to piaskownica”) i obie struktury myślowo-poznawcze, stanowiące skrótowe i przenośne mikrodeskrypcje rzeczywistości („klepsydra”; „pułapka”). Poezja najnowsza odnosi się do „klepsydry piaskownicy”, akcentując temporalny wymiar istnienia. Dramat współczesny, w tym sztuka Michała Walczaka, nie rezygnując z potencjału „klepsydry”, wykorzystuje przestrzenne i zdarzeniowe cechy „pułapki piaskownicy”, informując o chwilowej lub trwałej opresji, możliwościach i ograniczeniach ciała, płci, wieku.

Bibliografia

- Banot A.E., *Zatrzymać kryzys męskości. Zadanie specjalne Batmana w Piaskownicy Michała Walczaka*, „Świat i Słowo” 2011, nr 1 (16).
- Barber B.R., *Skonsumowani. Jak rynek psuje dzieci, infantyлізуje dorosłych i połyka obywateli*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2008.
- Dakowicz P., *Elegia przy huśtawkach*. W: tegoż, *Place zabaw ostatecznych*, Sopot 2011.
- Gleń A., *Dyptyk o tym*. W: tegoż, *Re*, Sopot 2014.
- Głowiński M., *Wulgarność a infantylicyzacja*, „Academia. Magazyn Polskiej Akademii Nauk” 2013, nr 2 (34), www.naukaonline.pl/felietony/item/26-miedzy-wulgarnoscia-a-infantylicyzacja [dostęp: 3.03.2016].
- Jurkowski S., *Codzienny plac zabaw*, Toruń 2007.
- Karasińska M., *Między baśnią a podwórkiem. Gry literackie w polskim dramacie dla dzieci*, Poznań 1998.
- Kasdepke G., *Z piaskownicy w świat*, Łódź 2006.
- Kopciński J., *Rodzina na swoim. Dramaturgia początku XXI wieku*. W: *Trans/formacja. Dramat polski po 1989. Antologia*, t. 2, wybór i wstęp J. Kopciński, oprac. tekstów B. Mieszkowska, Warszawa 2013.
- Krajewska A., *Motyw pułapki w dramacie XX wieku (od Strindberga do Różewicza)*. W: tejże, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005.
- Krajewska A., *Narracyjne i dramatyczne ujęcia przestrzeni w dramacie XX wieku*. W: tejże, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.

³⁷ J. Kopciński, *Rodzina na swoim...*, s. 20.

- Krajewska A., *Świat jako performance*. W: *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.
- Lars K., *Piaskownica na byłym cmentarzu żydowskim w Drohobyczu*. W: *tejże, Zaprosimy do nieba cały świat*, Gdańsk 2014.
- Latawiec K., *Między brutalizmem a sentymentalizmem. Obraz codzienności w nowej dramaturgii*. W: *Dramat made (in) Poland. Współczesny dramat polski we współczesnej polskiej rzeczywistości*, red. W. Baluch, Kraków 2009.
- Latawiec K., *Nie-miejsca jako przestrzeń intensywnych interakcji: kilka przykładów z teatru*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria XIV*” 2014, folia 173.
- Marcinkowska D., *Piaskownica*, Zakrzewo 2010.
- Olejarz E., *Milczenie placu zabaw*, Sopot 2015.
- Peisert M., *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wrocław 2004.
- Popczyk-Szczęśna B., *Dramaturgia polska po 1989 roku*, Katowice 2013.
- Różewicz T., *Do piachu*, „*Dialog*” 1979, nr 2.
- Serówka D., *Wielka piaskownica. Rola USA w europejskiej polityce bezpieczeństwa i obronności*, Kraków 2003.
- Suski D., *Cała w piachu*, Wołowiec 2004.
- Suski D., *Wszyscy nasi drodzy zakopani*, Warszawa-Wołowiec 2000.
- Szaruga L., 46. W: *tegoż, Fluktuacja kwantowa*, Sopot 2015.
- Szlendak T., *Zaniedbana piaskownica. Style wychowania małych dzieci a problem nierówności szans edukacyjnych*, Warszawa 2003.
- Telicki M., *Moda na infantyлизację – tezy i antytezy do dyskusji*. W: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, Kraków 2011.
- Tytkowska A., *Piaskownica. Przestrzeń wciąż obecna w dramacie*. W: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka, Katowice 2009.
- Walczak M., *Piaskownica*. W: *Trans/formacja. Dramat polski po 1989. Antologia*, t. 2, wybór i wstęp J. Kopciński, oprac. tekstów B. Mieszkowska, Warszawa 2013.
- Walczak M., *Podróż do wnętrza pokoju*, t. 1 i 2, Kraków 2009.
- Walczak M., *Rzeka*, „*Dialog*” 2003, nr 6, s. 5-19.
- Wądolny-Tatar K., *Renaty Piątkowskiej opowiadania z ramą*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria XI*”, folia 101.

Summary

In the semantic field of a 'sandpit', as a comprehensively enclosing human existence metaphor are contained two directions of constructing the relation of analogies, based on the scale ("sandpit is the world"; "world is the sandpit") and two mentally-cognitive structures, which are brief and mobile micro-descriptions of reality ("hourglass"; "trap") The newest poetry (poems of Dariusz Suska, Przemysław Dakowicz, Adrian Gleń, Krystyna Lars, Leszek Szaruga) refers to the "hourglass of sandpit", emphasising temporal dimension of existence. Modern drama, including Michał Walczak's play, without sacrificing the potential of the "hourglass", uses spatial and incidental features of a "trap of sandpit", informing about temporary or permanent oppression, possibilities and limitations of body, sex, age.

Biogram

Katarzyna Wądolny-Tatar – profesor nadzwyczajny w Katedrze Poetyki i Teorii Literatury IFP w Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Autorka książek: *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski* (2006), *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego* (2014). Współredaktorka monografii: *Kamień w literaturze, języku i kulturze* (2013), *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku* (2015), *Światy dzieciństwa. Infantylicyzacja w literaturze i kulturze* (2016) oraz rocznika „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”. Kieruje Pracownią Literatury dla Dzieci i Młodzieży IFP UP.

tatar.katarzyna@gmail.com