

Ryszard Waksmund

Uniwersytet Wrocławski

O dramaturgii lalkowej Józefa Ratajczaka

W niniejszym szkicu chciałbym przybliżyć dokonania Józefa Ratajczaka, związanego od wielu lat z poznańskim środowiskiem literackim, ale znanego także w całej Polsce dzięki utworom poetyckim, pracom krytycznym, eseistycznym, edytorskim i naukowym¹. Mniej znana natomiast jest jego twórczość dramatyczna dla teatru lalek, która miała więcej szczęścia do reżyserów niż wydawców, a to dzięki współpracy pisarza z poznańskim „Marcinkiem”, gdzie pełnił w swoim czasie funkcję kierownika literackiego. Trzeba bowiem od razu powiedzieć, że jego dramaturgia lalkowa przeznaczona jest głównie dla niedorośłego widza i wypływa w znacznej mierze z fascynacji dzieckiem i dzieciństwem, co najwyraźniej uwidoczniło się w poezji Ratajczaka nazwanej przez krytyków liryką dziecięcą². Idąc bowiem śladem swej literackiej patronki – Kazimiery Iłłakowiczówny, pisywał wiersze liryczne odwołujące się do świata dziecięcych iluzji, marzeń i przeżyć, wykraczających poza granice doświadczeń wspólnotowych, znamienych dla dziecięcego folkloru oraz ludycznych wierszy z poetyckiej szkoły Tuwima i Brzechwy. Jego liryka dziecięca była przede wszystkim manifestacją indywidualnego, subiektywnego i głęboko refleksyjnego stosunku do świata, z pozycji dziecka, przypominając pod tym względem utwory Williama Blake’a, Roberta Louisa Stevensona i Rabindranatha Tagorego.

Na taką postawę twórczą złożyły się w równej mierze przeżycia osobiste, gdy choroba, z jaką zmagał się przez całe życie, odgradziła go od środowiska rówieśniczego, a w dojrzałych latach skazała na długotrwałe etapy leczenia szpitalnego, co w sumie jako szczególny przypadek istnienia w świecie sprzyjało rozmyślaniom i niespiesznym czynnościom twórczym. Do pisania dla dzieci zachęciła go Iłłakowiczówna, z którą był zaprzyjaźniony³, oraz Stanisław Aleksandrzak

¹ Obszerny wykaz dokonań tego pisarza znaleźć można w publikacji *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szalagan, t. 7, Warszawa 2001 s. 20–25.

² Zob. J. Ługowska, *Ratajczak: od wiersza dla dzieci do liryki dziecięcej*, „Poezja” 1979, nr 6.

³ Zob. J. Ratajczak, *Lekcje u Iłłakowiczówny. Szkice, wspomnienia, listy i wiersze*, Poznań 1986.

– redaktor „Płomyczka”. Stało się to po słynnych wydarzeniach Poznańskiego Czerwca, pogłębiających jego rozczarowanie do świata dorosłych, narastające już od lat dzieciństwa, gdy został przez hitlerowców wysiedlony z rodzinnego Poznania do Kielc i skazany na trudne warunki życiowe będące powodem jego późniejszej choroby. Oprócz Aleksandrzaka i Iłakowiczówny wspierał go w tym zamiarze poznański poeta Klemens Oleksik, który – zanim został zakonikiem – również pisywał dla dzieci.

Ewolucja poetyckiej twórczości Ratajczaka to odrębne zagadnienie. Warto natomiast zaznaczyć, że jego zainteresowanie się teatrem lalek przypadło na początek lat 60., gdy za pośrednictwem Leokadii Serafinowicz, kierującej poznańskim „Marcinkiem”, nawiązał znajomość z reżyserem Wojciechem Wieczorkiewiczem. Ona też skłoniła go do pisania dla sceny lalkowej, czego efektem jest w sumie kilka sztuk, których chronologię wyznacza rok inscenizacji bądź publikacji: a mianowicie: *Cesarski słowik* (1965), *Noc cudów* (1968), *Królewski statek* (1970), *Czołem, cześć i cicho sza* (1983), *Teatr Lalek* (1984). Niektóre, jak *Mysia wieża Babel* (1972) czy *Teatr Lalek*⁴, powstały na zamówienie konkursowe, w przypadku dwóch: *Szafa gra* oraz *Szkoło, szkoło* trudno nawet ustalić datę powstania (znane mi są tylko niedatowane maszynopisy), przy czym ta ostatnia nosi charakter, jak się wydaje, dramatu żywopłanowego. Warto jeszcze wspomnieć o działalności Ratajczaka jako twórcy librett do oper dziecięcych: *Łodzi słońca*, będącej nieznacznym przetworzeniem jego *Królewskiego statku*, z muzyką M. Makowskiego (zakup Ministerstwa Kultury i Sztuki) oraz skomponowanej przez L. Zielińską *Wszystko jest muzyką*. Trudno jednak ustalić, czy i kiedy zostały wystawione.

Niezależnie od dramaturgicznej aktywności Ratajczak nieraz występował z wypowiedziami programowymi, publikowanymi na łamach „Teatru”, „Teatru Lalek” i „Współczesności”. Oto one: *Wokół teatru lalek* (referat wygłoszony na poznańskich Konfrontacjach 1966), *Od lalki do przedmiotu* (1967), *Lalki i ludzie* (1968), *Lalki i literatura* (1968). „Moje myślenie o teatrze lalek – wyznawał – wynikało właśnie z potrzeby wewnętrznych dyskusji w teatrze L. Serafinowicz i W. Wieczorkiewicza, także z ludźmi, którzy przyjeżdżali na Konfrontacje czy spektakle, reżyserami z Bułgarii, ze Związku Radzieckiego i Francji”⁵. Zapewne jakiś udział w krystalizacji poglądów na ten temat miała i żona poety, znana w Polsce profesor teatrologii Dobrochna Ratajczakowa⁶.

Swoje estetyczne credo na temat teatru lalek wyłożył Ratajczak najpełniej w artykule *Wokół teatru lalek*⁷, a powtórzył w szkicu *Od lalki do przedmiotu*. Mo-

⁴ Tekst opublikowany w „Scenie” 1984, nr 5.

⁵ W rozmowie z Jackiem Grondowym, studentem PWST, który pod moim kierunkiem napisał pracę magisterską nt. *Twórczość dramatyczna Józefa Ratajczaka dla teatru lalek na wybranych przykładach*, Wrocław 1994.

⁶ Wraz z żoną napisał sztukę *Bunt, zdarzenie teatralne*, wystawioną przez poznański Teatr Nowy w 1977 r.

⁷ Druk „Teatr” 1967, nr 2.

zemy rozpoznać tu wpływy myśli teatralnej XX wieku, m.in. Edwarda Gordona Craiga, ale negatywnym punktem odniesienia jest dla niego nie XIX-wieczny dramat realistyczny, lecz praktyka teatralna, jaka utarła się u nas w okresie socrealizmu, wychodząca z założenia, że teatr lalek musi pokazywać człowieka przy pracy i to w konwencji w pełni czytelnej nawet dla niewyrobionego widza. Z tego powodu:

Lalka zaczęła przypominać małego „ludzika”, karła o starannie wymodelowanych oczkach, usteczkach, włoskach ujętych w dwa płowe warkocze. Dotyczyło to zwłaszcza przodownicy pracy lub traktorzystki. W ślad poprawnego wizerunku „człowieka-lalki” poszła bardzo ograniczona skala „poprawnych” ruchów, gestów, które zmierzały ku nad wyraz szybkiej konwencjonalizacji. Nie mogło być zresztą inaczej. Lalka „człekokształtna” oprócz zastygniętej w uśmiechu mimiki miała przecież do dyspozycji, aby „wyrażać uczucia”, jedynie dwa strzępki rąk i nóg. Nic dziwnego, że musiała się upodobnić do dziewiętnastowiecznych aktorów ze szkoły Bogusławskiego, opanowując doskonale „szyk klasyczny”, w którym przykładanie obu rącek do czoła oznaczało odnawianie wspomnień, składanie dłoni jednej na drugą na piersiach – „bolesne uczucie duszy”, przykładanie prawej ręki do czoła – „wyrzuty rozumu” itd.⁸

Powiązanie wyglądu lalki z właściwą jej konwencją gry groziło, zdaniem Ratajczaka, tuzinkową fabrykacją tego rodzaju aktorów, zastąpieniu sztuki przez przemysł (jak np. w Czechosłowacji) i schematyzacji samych utworów dramatycznych, opartych głównie na „eksploatacji ściśle określonych motywów bajkowych, w których morał i symbol »gonią w piętękę«⁹”, a cały spektakl staje się ilustracją trywialnej zasady dydaktycznej. Przełom w tym względzie miał przynieść lalkarstwu sezon teatralny 1956/1957, gdy pod wpływem eksperymentów teatru żywoflanowego można było sobie pozwolić na śmielsze poczynania. Drogę wskazała krakowska „Grotoska”, „ale zaproponowany przez nią styl, naturalistyczny w gruncie rzeczy i przedrzeźniający zarówno lalkę, jak i aktora, nie mógł uczynić powszechnej lalkarskiej wiosny”¹⁰. Nowy teatr lalek powinien wychodzić bowiem, zdaniem Ratajczaka, od nowego spojrzenia na możliwości percepcyjne dziecka, a zwłaszcza jego wyobraźnię:

Odrzucając zatem szkolną dydaktykę i urojenia o wyjątkowym wpływie na „duszę dziecka”, należałoby wreszcie dojrzeć wychowawczą rolę teatru lalek we właściwych, niewykraczających poza teatr rozmiarach: jako „wczasy wyobraźni i serca” zamykające się i wyczerpujące w scenicznej ludzkiej. Teatr bowiem wychowuje dziecko przede wszystkim jako swego odbiorcę, przyzwyczajają je do takiej, a nie innej iluzji scenicznej, do takich, a nie innych konwencji, uczy nowej plastyki, nowych form przestrzeni, promowania lalki, fikcji, kształci wyobraźnię zdolną do przyjęcia coraz śmielszej iluzji scenicznej, niemającej żadnego związku z rzeczywistością – aż dziecko, jak pisze Mieczysław Jastrun, zostaje nagle przeniesione w krainę dzieciństwa i najczystszej poezji bez najmniejszego przymusu, bez poczucia nienaturalności sytuacji. Czy to mało? Czy to nie najwięcej właśnie? Stwarzać poprzez dobry teatr nałóg dobrego teatru, kształcić wyobraźnię i fantazję, bez której nie sposób przecież pojąć współczesnej nauki – matematyki, fizyki, modelu materii i świata¹¹.

⁸ *Ibidem*, s. 9.

⁹ *Ibidem*, s. 10.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

W myśl tych założeń istotą teatru lalek winna stać się jego teatralność, niemimetyczność, całkowite zerwanie z rzeczywistością zarówno poprzez odejście od lalki tradycyjnej, jak i sposób organizacji przestrzeni scenicznej, polegający na zatarciu różnicy między lalką a dekoracją. Pod tym względem Ratajczak idzie, jak się przynajmniej, śladem poglądów Harro Siegla, Henryka Ryla i Zenobiusza Strzeleckiego. Brak człowieka na scenie teatru lalek stwarza bowiem znakomitą okazję do uprzedmiotowienia aktora lalkowego, sprowadzenia jego *emploi* do zgeometryzowanej bryły bądź też wysunięcia do tej roli przedmiotu powszechnego użytku, np. pudełka do zapalek, które może „zagrać” i człowieka, i konia, i samochód: „Trzeba tylko do końca odgadnąć jego właściwości, dać się przez nie ponieść, bądź – mówiąc po staroświecku – poruszyć w nim duszę”¹². Wówczas dopiero można wyrugować z lalkowej sceny tradycyjny „szyk klasyczny”, zmusić przedmiot, by grał nie tylko z aktorem bądź przeciw niemu, ale był „zdolny do samodzielnego budowania widowiska, występując zarówno w sztukach pisanych z myślą o lalkach czy ludziach, jak i pisanych specjalnie dla niego”¹³. Ratajczak nie ma złudzeń, że najtrudniejszą kwestią w tym względzie jest sprawa repertuaru literackiego powstałego specjalnie z myślą o wykonawczych możliwościach przedmiotu jako takiego. Wiele czasu upłynie i wiele prób dramaturgicznych podejmie Ratajczak, zanim dostosuje swą twórczość do modelu teatru, jaki nakreślił w swoich pracach teoretycznych.

Pierwszą sztuką lalkową będzie w jego dorobku *Cesarski słowik* pomyślany jako trawestacja znanej baśni Andersena. Zainteresowanie twórczością słynnego Duńczyka wyniósł Ratajczak z lat wojny, gdy wysiedlony przez Niemców do Generalnej Guberni zabrał ze sobą tom baśni tego autora i wespół z kolegami przygotował swoją pierwszą inscenizację, budując uprzednio scenę lalkową. Ale, co zastanawiające, jako tytuł inscenizowanej baśni podał *Śpiącą królową*, który to wątek łączymy raczej z nazwiskiem Perraulta czy braci Grimm. Jednak w tym wypadku chodziło raczej o swobodną parafrazę, gdyż tytułowa bohaterka, ubrana w białą-czerwoną sukienkę, czekała aż zbudzi ją polski ułan. Intermedia stanowiły w tym widowisku dowcipy żydowskie, a to z uwagi na istnienie w Kielcach getta. Na ten chłopięcy teatrzyk pewien wpływ wywarło także malarstwo Jasnocha – obrazy pozostałe w mieszkaniu po żydowskim gospodarzu.

Geneza *Cesarskiego słowika* bez wątpienia inspirowana jest Andersenowskim źródłem i wpisuje się w bogatą u nas tradycję adaptatorską, sięgającą jeszcze okresu międzywojnia, gdy swoją wersję dramaturgiczną tej baśni zaprezentowała Małgorzata Cholewińska (premiera w warszawskiej „Jaskółce” 18 marca 1932 r.). Z repertuaru teatru lalek lat 1945–1949 wymienia się jeszcze *Słowika* w adaptacji Hanny Januszewskiej i Ewy Totwen¹⁴, ale brak szczegółowych informacji na ten

¹² *Ibidem*, s. 11.

¹³ *Ibidem*, s. 12.

¹⁴ J.E. Wiśniewska, *W poszukiwaniu „Złotego Klucza”*. Polska twórczość dramatyczna dla teatru lalek (1945–1970), Łódź 1999, s. 43.

temat. Powojenna adaptacja napisana wierszem przez Benedykta Hertza i opublikowana w 1952 r. miała klimat swoich czasów, przeciwstawiała bowiem zwykłą pomywaczkę, zaprzyjaźnioną ze słowikiem, dworskim ignorantem, niemającym najmniejszego pojęcia o świecie poza murami cesarskiego pałacu. Mimo to wizerunek cesarza zgodny jest z Andersenowskim pierwowzorem, a więc na przekór socrealistycznym przewartościowaniom, i być może ten fakt sprawił, że tekst Hertza nie cieszył się w owym czasie takim wzięciem, jak *Świniopas* czy *Nowe szaty cesarza*, gdzie łatwiej było ośmieszyć koronowane głowy. Natomiast w wersji Ernesta Brylla z 1978 r. słowik odgrywa rolę opozycjonisty, którego śpiew, niezgodny z wolą cesarza, lubiącego się w entuzjastycznej pieśni posłusznych mu mechanizmów, jest zabroniony¹⁵.

Nie wiadomo, czy Ratajczak znał utwory Hertza i Brylla, stworzył jednak w pełni oryginalną parafrazę, traktując sztucznego słowika jako robota, skonstruowanego przez przemyślnych magików, którzy za pozwoleniem cesarza zamienili służbę w androidy, a wszystkich poddanych w tak potrzebne mu talary. Jolanta Wiśniewska usytuowała ten utwór w obszarze science-fiction, a ściślej w kręgu sztuk z „wątkiem robotyki”, do którego zaliczyła ponadto *Szaradę profesora Greniusa* Andrzeja Baszkowskiego, *Kacpra-roboty* Joanny Gorczyckiej, *Doradców króla Hydropata* Ireny Pikiel¹⁶. Inna sprawa, że wszystkie te cuda zdarzają się cesarzowi we śnie, jako swego rodzaju kompensacja wobec indolencji i grubiaństwa służby, która przypomina co żywo PRL-owski personel w państwowym zakładzie pracy. Gdy na przykład cesarz pragnie włożyć koronę we właściwym rozmiarze, garderobiana oznajmia mu arogancko: „Nie dowieźli”. Zbiurokratyzowane i niewydolne finansowo cesarstwo ma wszelkie cechy nie tylko chińskiej monarchii, a sen władcy zamienia je w równie przerażający koszmar – technokratyczny totalitaryzm. Inna sprawa, że ta aluzyjna warstwa utworu rozumiała jest raczej dla dorosłego odbiorcy, podczas gdy dzieci, nawet starsze, dla których zakwalifikowano ten utwór, może bawić jedynie komizm sytuacji i postaci.

Inscenizacja tej sztuki, zaprezentowana została w poznańskim „Marcinku” w 1966 r., a scenografię stanowiły rozwieszane długie płótna z chińskimi napisami. Cesarz, na wzór tradycyjnego teatru chińskiego, umieszczony był centralnie – na środku sceny i dodatkowo uwięziony w klatce, słowik natomiast – na zewnątrz, prowadzony przez aktorkę ubraną w czarny kostium. Publiczność siedziała dookoła sceny. Inscenizacja wzmocniła zatem przewrotny sens fabuły Andersenowskiej: to cesarz był zniewolony swą władzą, słowik zaś cieszył się wolnością. „Bo w tym nowym kształcie – pisał jeden z krytyków – stara baśń przywołała raczej na myśl dramat awangardowy. Ma coś z teatru Ionesco i Dürrenmatta”¹⁷.

¹⁵ Zob. K. Kostaszuk, *Teatr dziecięcy. Przewodnik repertuarowy*, Warszawa 1986, s. 125–126.

¹⁶ *Ibidem*, s. 184–186.

¹⁷ O. Błażewicz, *Słowik śpiewa w „Marcinku”*, „Głos Wielkopolski” 1966, nr 9/9.

Dwa lata później miała miejsce w „Marcinku” premiera drugiej w kolejności sztuki Ratajczaka *Noc cudów*. Jak w poprzedniej bieg akcji wyznaczała tu również rzeczywistość marzeń sennych, ale ich podmiotem był tym razem zwykły chłopiec z wielkowiejskiego świata lubiący marzyć o niezwykłych przygodach, tyle że mogący je realizować jedynie w konwencji zabawy. Ratajczak bardzo umiejętnie łączy świat marzeń na jawie z onirycznymi przeżyciami bohatera, któremu za rumaka wystarcza zwykle krzesło, by jako Długi Bill uciekać przed policjantami do krainy baśni umiejscowionej na suficie.

W tak pomyślanej zabawie rolę policjantów spełniają krzesło, stół i zegar, sędziego – drzwi, staruszki i czarownic – suknie mamy, królowej – lampa, pędzącego pociągu – okno. W ową grę iluzji włącza się, choć nie bez oporu, siostra bohatera i gdy oboje znajdują się już w gościnie u królowej baśni, której opowieść rekapitułuje przygody chłopca, do akcji wkracza matka, która ściąga dzieci na dół i usiłuje przywrócić właściwą miarę rzeczy, wykorzystując w tym celu autorytet szkoły. Nauczycielka przemawia chłopcu do rozumu, ale jej triumf jest pozorny, gdyż po powrocie do domu świat cudów znowu ożywa, tyle że w bardziej bezpiecznym miejscu – na podłodze.

Noc cudów jest już w pełni oryginalnym dramatem Ratajczaka, w którym jedynie słabym echem pobrzmiewają motywy znane zarówno z romantycznej baśni Hoffmanna (*Dziadek do Orzechów*), filmowych westernów, jak i fantazmatycznych liryków samego autora, np. *Po obudzeniu*:

Szafa wyzbyła się skrzydeł,
do kąta znowu idzie
balkon w porcie ponownie osiadł,
w jesień zmieniła się wiosna.

Ściany przestały w niebo się otwierać,
łóżko odarte z masztu i steru,
traci rozpęd jak drzewo liście
i osiada wreszcie na mieliźnie¹⁸.

Henryk Jurkowski łączy *Noc cudów* z tzw. teatrem przedmiotów, jaki wyrósł z awangardy artystycznej lat 20. XX wieku, a który, jak twierdzi: „osiągnął pełnię popularności w latach osiemdziesiątych”¹⁹. Oprócz inscenizacji w „Marcinku”, o której niewiele można się dowiedzieć, dramat ten znalazł się także w repertuarze Wrocławskiego Teatru Lalek. Widowisko wyreżyserowane przez Zbigniewa Kopalnkę miało swą premierę 13 kwietnia 1969 r. (poznańska premiera prasowa 5 września 1965 r.) i została zarekomendowana przez recenzenta w sposób, który daje nam w przybliżeniu pojęcie o charakterze przedstawienia:

Tym razem na scenie ujrzyście niewiele lalek: Chłopca, Dziewczynkę. Zjawia się jeszcze przelotnie na... suficie Matka i jeszcze Nauczycielka, ale jakie to lalki? Tak naprawdę są tylko dwie. Ale nie byle jakie: lalki z wyobraźnią, które ożywiają wszystkie przedmioty, wykroeuują w zwykłym pokoju najprawdziwszy las ze wspaniałymi ptakami, zwykle sukienki i inne ubrania przemieniają się w najdziwniejsze stwory, które tylko we śnie albo w krainie baśni napotkać można. A na koniec jeszcze wyświetlają najprawdziwszy western rysunkowy, który może zamrozić krew w żyłach i ubawić do łez. I jeszcze mnóstwo kolorów, i jeszcze wpadająca łatwo w ucho muzyka [Benona Har-

¹⁸ J. Ratajczak, *Pokój z kukulką*, Warszawa 1967.

¹⁹ H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek XX wieku*, Warszawa 2002, s. 260.

dego]... [...] Autorowi sztuki (a raczej „scenariusza”) „wyszedł” pomysł, stanowiący punkt wyjścia do żywiołowej, „szalonej”, trochę improwizowanej zabawy, dla której reżyser przy pomocy bardzo pomysłowego scenografa [Witolda Giersza – także autora ilustracji filmowej] znalazł najwłaściwszy kształt sceniczny²⁰.

Można tylko powiedzieć, że w świetle tego opisu teoretyczne postulaty Józefa Ratajczaka wobec teatru lalek znalazły swój odpowiedni wyraz.

Tym większe zdumienie budzi ponowny zwrot Ratajczaka w kierunku tradycyjnej fabuły, jaki stanowi jego *Królewski statek*, oparty na oryginalnej legendzie polinezyjskiej, na którą zwrócił mu uwagę wybitny znawca teatru lalek – Henryk Jurkowski. Bohaterem tej legendy, zapisanej przez wrocławskiego etnografa Aleksandra Lecha Godlewskiego²¹, jest król Rata z archipelagu samońskiego, XIII-wieczny żeglarz i przywódca wypraw, któremu tradycja przypisała niebywałą odwagę oraz zdolność komunikowania się z istotami nadprzyrodzonymi (leśnymi skrzatami). Przy ich pomocy zbudował wspaniały statek i dotarł do odległej wyspy, której władca – Puna, wspomagany przez demonicznego ptaka – Matutu, uwięził jego rodziców. Wróg został wprawdzie pokonany, ale zdołał zamordować ojca bohatera i oslepić jego matkę.

Adresując swą sztukę do niedorosłego widza, Ratajczak uprościł treść legendy i zarazem odmłodził jej bohatera, który w momencie podjęcia decyzji o uwolnieniu matki (o ojcu nie wspomina się) liczył sobie zaledwie 10 lat i dopiero dzięki dokonany czynom przeobraził się z dziecka w dorosłego mężczyznę. Tak potraktowana legenda staje się baśnią inicjacyjną z lekko naszkicowanym motywem erotycznym, gdy Rata zyskuje wsparcie ze strony zakochanej w nim córki wroga. Ale można również uważać ten utwór za pochwałę miłości synowskiej, podobnie jak znane w kręgu słowiańskim baśnie o dobrym synu zdobywającym żywą wodę dla umierającej matki, które na polskim gruncie uchodziły w XIX w. za alegorię programu niepodległościowego. Dla nas najważniejsze są różnice, wynikające z kulturowej odrębności tej legendy. W liście dołączonym do tekstu sztuki, gdy planowano wydać ją we Wrocławiu w 1995 r., autor napisał:

Ta prosta opowieść o bohaterskim czynie chłopca, który ocalił matkę z rąk zaborczego Puna, ratując zarazem swoje królestwo, ujęła mnie „magicznym realizmem”, także poezją opartą na refrenowej strukturze. Myślę, że jest to dobry materiał nie tylko ze względu na egzotykę. Także z powodu na oczywiste przesłanie i utarte także w naszej kulturze utożsamienie osoby matki z ojczyzną.

Egzotykę dramatu współtworzą ponadto autoprezentacje, lamentacje i inkantacje bohaterów, stylizowane na śpiewy Samończyków (kołysanki, pieśni bohaterskie i żeglarskie). Nawet dialogi zostają zdominowane przez właściwą formom melicznym ornamentację i rytmikę:

²⁰ T. Buski, *Podróż do krainy baśni*, „Gazeta Robotnicza” 1969, nr 90.

²¹ A.L. Godlewski, *Drogi synów Słońca*, Wrocław 1963.

PRZODOWNIK 1: Niech żyje Rata.
 PRZODOWNIK 2: Nasz dzielny Rata.
 PRZODOWNICY: Daj nam łuki i strzały.
 WSZYSCY: Jutro ruszymy!
 PRZODOWNICY: Daj nam topory do ręki.
 WSZYSCY: Jutro ruszymy!
 PRZODOWNICY: Chcemy zabić Matutu
 WSZYSCY: Jutro ruszymy.
 PRZODOWNICY: Wyzwolić Matamatę.
 WSZYSCY: Jutro ruszymy.

Jest to stylizacja na egzotyczny prymityw o wiele bardziej dogłębna niż w znanej sztuce Anny Świrszczyńskiej *Dziewczynka z ryżowych pól*, ale wymaga też bardziej wyszukanej oprawy scenograficznej, sugerowanej bynajmniej nie przez didaskalia (tutaj bardzo skąpe), lecz wypowiedzi bohaterów zdominowane przez żywioł liryczny. Jedyne opisy przedstawienia, odegranego przez białostocki Teatr Lalek, jaki daje nam Krystyna Kostaszuk, koncentruje się siłą rzeczy właśnie na scenografii, przygotowanej przez Wiesława Jurkowskiego:

Scenograf, wyczuwając ogólną tendencję do uproszczenia, ograniczył dekoracje do kolorowego tła (żółtego, zielonego, pomarańczowego i szafirowego, imitującego upał i zieloność Morza Południa) i przesuwających się w różnych poziomach siatek. Siatki te mają znaczenie nie tylko ornamentu, bo stwarzają nastrój dla egzotycznej fabuły, ale także funkcjonalne – organizują zdarzenie na scenie. Odpowiednio ustawione kojarzą się na przykład z pniami drzew, symbolizującymi las, czy „budują” namiot dla królewicza Rata²².

Precyzyjnie zaplanowany ruch lalek i silnie akcentowana muzyka, stylizowane na autentycznych wzorach samońskich wykraczają poza granice inscenizacji etnograficznej, dając poczucie harmonii i rytmu w pełni adekwatne do treści sztuki. Utwór napisany na konkurs, a więc w sytuacji dyskomfortu twórczego jest, jak się wydaje, najlepszym dramatem lalkowym Ratajczaka i – co więcej – takim, jaki można odegrać w żywym planie z udziałem amatorskich aktorów ze szkolnego teatru.

Inną sztuką konkursową Ratajczaka jest utwór pod zawadiacko brzmiącym tytułem *Czołem cześć i cicho sza*. Został napisany z okazji 750-lecia Torunia i ma charakter udramatyzowanego podania o założeniu tego miasta. Dramat ma więc wymiar edukacyjny, co nie przeszkadza autorowi wprowadzić liczne motywy ludyczne. Przede wszystkim czyni bohaterem słowiańskiego chłopca o imieniu Torek, co nadaje jego przygodom wymiar alegoryczny. Torek bowiem odłącza się od rodziców i kolegów, by zostać nad Wisłą i uprawiać ziemię. Usłużna ręka animatora podaje mu pług, wypycha na scenę zagrodę, stodoły, obory i stajnię. Kiedy bohater zasypia w poczuciu bezpieczeństwa, Prusowie, uobecnieni

²² „Teatr Lalek” 1970, nr 4, s. 46–47.

na scenie w postaci psów-wojowników (gdy pies rozdziawia paszczę, ukazuje się w niej głowa wojownika), zagrabiają jego domostwo. Sekwencja powtarza się, gdy Torek buduje drewniany gród, a Prusowie zakradają się doń przebrani za kruki:

Kruki odcinają dziobami twierdzę, zostawiają jedynie wieżę, w której śpi Torek. Wieża wisi teraz jak klatka w powietrzu na jednym promieniu księżycowego blasku. Cały gród odjeżdża na bok pchany przez kruki.

Rola animatora lalki sprowadza się do budzenia bohatera i podawania zbroi skrojonej na jego chłopięcą miarę. Gdy jednak Torek uznaje ją za ciasną, dwóch animatorów pakuje go do zbroi wręcz monstrialnej, a odwracając się do widowni ukazuje na plecach krzyżackie krzyże. Bohater znajduje się teraz w żelaznej pułapce, ale nie tracąc ducha, buduje w środku miasto, które napierając na pancerz, symbolizujący zamek krzyżacki, szuka rozpaczliwie możliwości swobodnego rozwoju. Dopełnieniem tej niewątpliwiej alegorii było wprowadzenie na scenę młodzieńców z herbami pruskich miast, którzy toczą walkę z krzyżackimi żelaznymi łapami:

Odpadają łapy, puste rękawice odrzucone zostają na bok. Następnie rozłamany zostaje pancerz, który odsłania szeroki horyzont, wielką, rozległą perspektywę. Wałą się w dół szaty Krzyżaków, peleryny z krzyżami. Widok nieba przypomina mapę Polski. Widoczne są na niej zaznaczone miasta, należące do Związku Pruskiego. Z daleka widać orszak królewski. Zbliża się stopniowo. Torek-Toruń stoi przed Ratuszem Staromiejskim, klęka na jedno kolano. Także Ratusz pochyla się. A może przykłęka. Inne domy idą w ich ślad. Kościół św. Jana uderza w dzwon!

W taki oto sposób zaprezentowany zostaje żywy obraz jako archaiczny dodatek do bądź co bądź nowatorskich sposobów kreowania iluzji scenicznej, nie rezygnujących nawet z chwytów metateatralnych, gdy w scenie finałowej Torek odrzuca krępujące go nici i przekonuje widownię, że może już poruszać się samodzielnie. Tak oto wyłania się jeszcze jedna edukacyjna funkcja widowiska, umożliwiająca niedorośłemu widzowi zrozumienie alchemii teatru.

Pod względem formalnym w tym samym kierunku zmierza akcja kolejnej sztuki Ratajczaka *Szafa gra*, albowiem żywopłanowy aktor – Cygan wchodzi w spór z animowanymi przez siebie lalkami, wyobrażającymi Oficera, Kupca i Włamywacza, którym uświadamia ich teatralny byt: „Przecież te ręce są tylko atrapami. To ja nimi ruszam”. Tytułowa szafa jest bowiem przechowalnią kostiumów teatralnych, które mogą żyć wręcz własnym życiem, a nawet odczuwać na podobieństwo bohaterów melodramatów uniesienia miłosne i płodzić dzieci. W bieg sztuki włączony zostaje dialog Reżysera z Rekwizytorem na temat istoty teatru lalkowego, jego aktorów (chodzi o trzy grupy postaci: osoby rzeczywiste, lalki ubrane w kostiumy i same kostiumy) oraz repertuaru, tym bardziej że, jak ocenia Reżyser: „teatr lalkowy nie ma swoich Szekspirów”, a widownia nadal oczekuje bajek, tyle że pojemniejszych niż dawniej.

Trudno powiedzieć, co bardziej zdumiewa nas w lekturze tego utworu – jego wymiar egzystencjalny, inspirowany zapewne i teatrem Kantora (Staruszek i jego kostium uszyty z pieluszek), i klasycznym dramatem lalkowym (*Pietruszka*, Schnitzler, Lorca)²³, czy wymiar metateatralny, gdy Cygan wchodzi w rolę Reżysera, a nawet nakłada jego maskę i oznajmia: „Daliśmy się wciągnąć w jakiś teatr”. Z pewnością ta sztuka jest przeznaczona dla dorosłego widza, przygotowanego do jej odbioru poprzez znajomość takich widowisk jak *Czołem cześć i cicho*. W ten sposób edukacja teatralna, jakiej podjął się Ratajczak, wznosi się na coraz wyższy poziom refleksji.

Ukoronowaniem tego procesu zdaje się być jego ostatnia sztuka konkursowa *Teatr lalek* (1983), napisana z myślą o mającym powstać w Poznaniu Studium Animacji Filmów Rysunkowych. Jej konstrukcja wiązała się z koncepcją tzw. teatru kieszonkowego, którego tworzywem i rekwizytami miały stać się przedmioty, jakie mali chłopcy zwykle gromadzą w kieszeniach: samochodziki, kamyki, pudełka po zapałkach etc. Akcja interpretuje stworzenie świata jako artystyczny happening, w którym udział biorą kolejno: wielka maska, nagie ręce oraz pacynki, kukiełki i marionetki wyobrażające ludzi – począwszy od ludzkiej pary ocalałej z potopu, która jak mityczni staruszkowie Deukalion i Pyrra, rzucając za siebie kamienie, odrodzili ludzkość na ziemi, przez bratobójcze walki plemion różniących się kolorem skóry, aż do pojednania, którego powodem staje się miłość białego chłopaka do czarnoskórej dziewczyny. Owa genezyjska sekwencja, nasuwająca analogie do lalkowych dokonań Craiga czy Rostworowskiego²⁴, jest przygotowaniem do metateatralnych rozważań, jakie toczą między sobą same lalki, wyłaniające się z rękawów, nogawek i korpusu Arlekina, który spełnia tu rolę swego rodzaju nadmarionety. Padają wówczas następujące stwierdzenia: „Jak już został stworzony świat – wtedy powstała lalka”, „Człowiek bez lalki byłby niczym”, „Bo człowiek bez lalki byłby tylko lalką”²⁵ itp. To lalki uczą Arlekina stawiać nogi i poruszać rękami, zaglądają pod jego maskę i odkrywają żywego aktora, tożsamego z tajemniczym Demiurgiem, który jako Głos nadawał bieg kolejnym aktom stworzenia. Tak oto w metaforycznym skrócie ludzkość poznaje tajemnicę istnienia świata i samej siebie:

²³ Zob. *Antologia klasycznych tekstów teatru lalek*, wybrał i oprac. H. Jurkowski, t. 1. *Renesans – barok – romantyzm*, Wrocław 1999; t. 2. *Modernizm*, Wrocław 2000; t. 3. *W kręgu polskich tradycji*, Wrocław 2003.

²⁴ Wystarczy wziąć pod uwagę cykl marionetkowy Craiga *Dramaty dla głupców* (*The drama for fools*), a zwłaszcza poprzedzający go *Szkic planu dramatu dla głupców* (*Sketch plan*, 1918) oraz *Deukalion, czyli nowe stworzenie świata* (*Deukalion or the new creation of the world*, 1919), *ibidem*, t. 2, s. 373–383. Natomiast w przypadku Rostworowskiego *Strasznych dzieci* (1921) funkcję złośliwego animatora losów ludzkości, przedstawionych w konwencji szopki, pełni „Djasek”, *ibidem*, t. 3, s. 309–416.

²⁵ „Scena” 1984, nr 5, s. 41.

ARLEKIN (mówi głosem Głosu) Teatr lalek. A więc dzień siódmy. Dzień prawdziwego odpoczynku. A więc taki dzień, kiedy wreszcie nie trzeba być człowiekiem – tylko można być lalką²⁶.

W tym rozumieniu lalka staje się synonimem człowieczeństwa rozdartego między poczuciem rzeczywistości i poczuciem fikcji. Ale właśnie ta epistemologiczna niepewność jest esencją teatru – każdego teatru, niezależnie od konwencji, jaką się posługuje.

²⁶ *Ibidem.*