

## BIAŁOKSIĘŻNIK ZBIGNIEW KOPALKO

Czarnoksiężnik to – jak powszechnie wiadomo – ktoś, kto posługując się tajemnymi mocami próbuje komuś zaszkodzić, zmienić świat na swoją korzyść, zwaśnić przyjaciół lub uczynić bezinteresowne zło. O białoksiężnikach wiemy mniej. Są bowiem mniej liczni, bardziej skromni, nie dbają o to, aby ich zauważano. Białoksiężnicy i białoksiężniczki to ci, którzy używają swoich mocy, aby w codzienność wlać więcej jasnych barw, aby w świecie odkrywać nowe przyjemności ducha, aby każdy następny dzień był jeszcze ciekawszą przygodą.

Zbigniew Kopalko należał do cechu białoksiężników. Sława Bardijewska, jedna z najlepszych znawczyń tematu, określiła go terminem „reżyser eksperymentujący”. Co mniej więcej znaczy to samo. Bo potrafił on wyczarowywać nowe kolory w licznych rejonach tajemniczego świata teatru. I odkryciami tymi serdecznie dzielił się z widzami, zapraszając ich na magiczne ścieżki. A było tych ścieżek nad podziw wiele: od dziecięcych i młodzieńczych, ale kultywowanych i później zauroczeń teatrem dramatycznym przez dzieła radiowe, przez sceny teatrów lalek aż po twórczość operową i telewizyjną. Przypuszczam, że ta różnorodność (to własne określenie Kopalki) pól działania wynikała z jego potrzeby nieustannego doświadczania, z przecucia, że dołą artyści jest przede wszystkim szukanie: „Poszukiwanie znaczy więcej niż doraźne sukcesy”. Sukcesów wszakże – także tych „doraźnych” - miał niemało. Jak choćby nagrodę na II Ogólnopolskim Festiwalu Teatru Lalek, odznaczenia państwowe, które zresztą traktował z właściwym sobie dystansem. Jak laur Prix Italia, którym uwieczniono operę *Neffru* z jego librettem i w jego reżyserii.

Zbigniew Kopalko (1909 – 1996) kształtował swój warsztat białoksiężnika w sposób dość typowy dla międzywojennego dwudziestolecia. Jego dziadkowie po kądzieli byli aktorami wędrującymi pod koniec XIX wieku przez wschodnie i południowe kresy. Dziadek niekiedy zwoływał własne drużyny aktorskie i dlatego przysługiwał mu tytuł dyrektora teatru, tytuł nieco ponad stan, bowiem kierował raczej kompaniami krótkotrwałymi, podróżującymi najczęściej konnymi wozami od jednej miejsciny do drugiej. Matka przyszłego reżysera – także aktorka - przez wiele lat towarzyszyła rodzicom w teatralnych podróżach, aż osiadła w Wilnie. Pensje aktorów nie były wysokie; prawdę mówiąc: bywały podle niskie. A aktorzy nie mieli gwarancji zatrudnienia. Mimo to matka Zbigniewa potrafiła zapewnić synowi rzecz ważną: dobrą edukację na Uniwersytecie Stefana Batorego. Uniwersytet wileński został po okresie zaborów odnowiony w r. 1919, a więc zaraz po odzyskaniu niepodległości. Była to uczelnia niecodzienna, tak przez skład profesorów, jak i przez atmosferę uprawianej tam nauki. Wyobraźmy sobie to magiczne miejsce, położone wśród litewskich borów, o 300 kilometrów od najbliższego morskiego brzegu. Kto zostaje pierwszym rektorem Uniwersytetu? Ano profesor Michał Siedlecki, wybitny badacz biologii oceanów i niezadługo międzynarodowej sławy specjalista od wielorybów. Miasto, z którego nad morze trzeba było jechać koleją co najmniej dobrą miejscem pracy oceanografa i znawcy morskiej fauny? To jeden z uroków międzywojennego wileńskiego Uniwersytetu: wszystko tam było możliwe. W takiej to uczelni kształcił się Kopalko, na koniec nauki uzyskując tytuł magistra filozofii.

Inną osobliwością Wilna, tym razem wynikającą z politycznej roli tego miasta, była stworzona w roku 1927 silna stacja radiowa. Zadaniem jej było krzewienie słowa i kultury polskiej na północno-wschodnich rubieżach ówczesnej Rzeczypospolitej. W tamtych latach i na tym terenie radio było absolutną nowością, nie tyle oknem, co pełnym czaru uchem na świat. Nie było jeszcze telewizji, we wsiach

nie było kin, o komputerach nikt jeszcze nie słyszał, toteż radio właśnie było samo w sobie jednym wielkim eksperymentem. Nie dziwi więc, że zawsze skory do eksperymentowania Kopalko zgłosił się do pracy w wileńskiej rozgłośni. Pełnił w niej przeróżne funkcje: wybierał materiały na antenę, sam odczytywał przed mikrofonem wiersze i prozę, przygotowywał sprawozdania z aktualnych wydarzeń (w tym z wystawy gołębi!), a gdy na antenie powstawały nieoczekiwane przerwy, wypełniał je czym się dało – tekstem, muzyką, własnymi improwizacjami.

W roku 1934 spadł na Wilno kolorowy ptak – Konstanty Ildefons Gałczyński. Spadł dosłownie. Poeta bywał wszędzie: w wileńskich kawiarniach, na Środach Literackich w mickiewiczowskiej Celi Konrada, wśród uniwersyteckich korporantów. I wszędzie urzekał, wszędzie zaciekawiał, wszystkiemu dodawał ekspresyjnego koloru. Nic dziwnego, że zwabiono go także do wileńskiego radia. Gałczyński prezentował na antenie swe wiersze (oczywiście: na żywo; nikt nie myślał jeszcze w Wilnie o taśmie magnetofonowej, a nagrania cyfrowe nie mieściły się nawet w snach fantastów), pisywał kpiarskie w treści i surrealistyczne w formie radiowe felietony, tworzył awangardowe słuchowiska. Czar Gałczyńskiego sięgnął również Kopalki. Po latach sam przyznawał, że tamto „zauroczenie groteską i żartami” Konstantego Ildefonsa, „oczarowanie szaleństwem formy” stanowiło dlań zachętę, aby odważniej ujawnić własny talent eksperymentatorski oraz nieobce mu surrealistyczne skłonności. Przed II wojną światową w wileńskiej rozgłośni samodzielnie już reżyserował poetyckie słuchowiska w tym duchu. Po wojnie czynił to z jeszcze większą pasją w Łodzi, a następnie w Teatrze Polskiego Radia w Warszawie.

Po wojnie zaczarowała Kopalkę poezja teatrów lalkowych. Nie tylko wolna od naturalizmu stylistyka widowisk dla młodszych widzów, ale i pociągająca szansa, aby eksperymentować tam ze scenicznymi cudownościami: bajecznymi opowieściami, nieprawdopodobnymi zdarzeniami, tajemniczymi zmianami miejsc... Co zastanawia w jego scenariuszach dla teatru lalek? Moim zdaniem przede wszystkim oszczędność słowa. Doświadczył bowiem na scenie, że dynamicznym obrazem, surrealistyczną dekoracją i muzyką można powiedzieć więcej niż tylko tekstem. Stronił od wielosłownego opisu, od natrętnej dosłowności. Cuda sceniczne zapisywał krótko, a pociągająco. W jednej ze sztuk na przykład, wywiedzionej z opowieści Słowackiego *O Janku, co psom szył buty* jego bohater wędruje przez morza. Czy autor proponuje, aby na scenie pokazać fale, maszty, liny i kadłuby okrętów niosących Janka do nowych portów? Nic z tych rzeczy. Domyślne wyczarowanie morza (oczywiście: pełnego wielorybów) pozostawia wyobraźni widowni i pisze: „Janek na wzór Lajkonika uzbraja się w łódeczkę opasaną wzdłuż bioder, na głowie ma umocowany żagielek.” To wszystko.

W *Lustrach opowiadających w czwartek* główne role grają trzy zwierciadła. Kiedy jedno, to uprzywilejowane rzekomym widokiem na świat spada i rozbija się, drugie – zazdrosne – szybkim manewrem zajmuje jego miejsce. Jak wyobrazić poruszanie się luster, a więc sprzętów z natury rzeczy nieruchomych bo kruchych, po obrośniętej pajęczynami rupieciami? W dodatku poruszanie się akrobatyczne? Autor podpowiada jedynie: „Lustro I w łagodnym locie zaczepia się o hak, na którym wisało Lustro III”. Wie bowiem, iż resztę potrafią wykreować aktorzy, a przede wszystkim zadziała imaginacja widzów poddających się urokowi koloru, światła i dźwięku.

W swych eksperymentach stosował się Kopalko do zasady: „Lepiej jest niedopowiedzieć i niedorysować, niż powiedzieć za wiele.” Wcielał ją w życie także na scenach dramatycznych, na których reżyserował od r. 1958. A reżyserował i Szekspira, i Fredrę, i Bałuckiego, i dramaty współczesne. Ale czy była to klasyka, czy utwór świeższej proweniencji, tekst traktował oszczędnie i nie lękał się skrótów:

„Gadulstwo to przekleństwo naszych czasów. Gada radio, telewizja. Obraz też może gadać.”

Tu miejsce na pewien paradoks: choć Zbigniew Kopalko obwiniął ją o gadulstwo, to miał swój udział w początkach naszej telewizji. Polska telewizja zaczęła raczkować dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku. W tamtym czasie była taką samą nowością, jak radio w przedwojennym Wilnie. Czy mógł więc Kopalko przejść obojętnie koło noworodzącego się potężnego zjawiska? Oczywiście nie. Zjawił się więc w telewizji. Nie tylko jako reżyser, bo i jako autor scenariuszy (w tym dla wczesnej pracy Adama Hanuszkiewicza). Nikt wtedy w Polsce nie wiedział, co z tej telewizji wyniknie: platforma informacyjna, prostacka rozrywka, a może sztuka? Udział Kopalki przesądził na rzecz sztuki: uczestniczył przecież w pierwszych eksperymentach Teatru Telewizji. Gdy wszakże spostrzegł z czasem, iż artyzmu na małym ekranie jest coraz mniej, za to rozwieliłmożnia się tanie gadulstwo, poszukał dalszych artystycznych przygód.

Jak wiemy, sam potrafił czarować. Nie znaczyło to, iż nie tykały się go uroki rzucane przez innych. Już we wczesnej młodości uległ dwom czarodziejkom: muzyce i poezji. Gdzie lepiej łączą się te dwie sfery niż w operze? Zwrócił się zatem do teatru operowego: pisał libretta, reżyserował. Korzystał z dorobku radiowego i współtworzył opery radiowe. Jedną z nich p.t. *Neffru* – z muzyką wybitnego kompozytora Zbigniewa Wiszniewskiego, z librettem Kopalki oraz w jego reżyserii - odniosła wielki międzynarodowy sukces. Zdobyła najbardziej prestiżowe światowe odznaczenie w tej branży: nagrodę Prix Italia (1959). Przy dwóch innych dziełach operowych współpracował z Tadeuszem Paciorkiewiczem, a ze znakomitą kompozytorką Martą Ptaszyńską stworzył operę telewizyjną *Oskar z Alwy* (1972). W wywiadzie z 1992 Kopalko uchylił rąbek tajemnicy osłaniającej jego białoksięski warsztat. Rzekł skromnie, iż nie tylko na niwie operowej, bo i przez wcześniejsze dekady nie zajmował się niczym innym, jak tylko „układaniem klocków z napisem: poezja i muzyka... - Czy uda mi się w końcu to połączyć?” I pogodnie wyznał: „ - Nie wiem.”

Okazuje się, że nawet potężni białoksiężnicy nie wiedzą wszystkiego. Bo gdyby wiedzieli, to cóż do odkrywania zostałyby dla nas, tych, którzy przychodzą?