

DANUTA BADUSZKOWA

– *człowiek ruchu*

Kim jest naprawdę?

W każdym chyba człowieku, w jego osobowości i działaniu, jest pewna cecha lub grupa cech szczególnie charakterystycznych, stanowiących niejako klucz-symbol postaci. Myślę, że symbolem Danuty Baduszkowej jest ruch. Ciągły, niespokojny ruch: dlatego chyba nieustanne poszukiwania teatru wymarzonego, stąd pewne cechy jej reżyserii i scenicznego kształtu utworów przez nią wystawianych w operze i operetce, a także różnorodność realizowanych przez nią przedstawień.

Właściwie nazywa się Karolina Korzeniowska i jest absolwentką Akademii Handlu Zagranicznego we Lwowie. W tym mieście ukończyła także naukę muzyki w klasie fortepianu profesor Wandy Głuszkiewicz. Pianistką i handlowcem Karolina Korzeniowska pozostała już tylko w dokumentach życiorysowych, usuwając się w cień i zostawiając na pierwszym planie drugie oblicze tej samej postaci: Danutę Baduszkową, człowieka ruchu, człowieka teatru.

Z teatrem związała się od pierwszych dni po wyzwoleniu, mieszkając wówczas na Śląsku. Dziś często używa się takiego określenia w wielu życiorysach: „wyszła z ruchu amatorskiego”. Otóż Danuta Baduszkowa przez pierwszych kilka lat reżyserowała przedstawienia śląskich teatrów amatorskich. I chyba właśnie wtedy rozpoczęło się życie jej nowego wcielenia, rzeczywistego, sprawdzonego przez czas i ludzkie uznanie.

W 1952 roku zdobyła I nagrodę reżyserską na Festiwalu Sztuk Współczesnych za reżyserię *Zwykłej sprawy* Tarna w amatorskim zespole teatralnym ZZK w Czechowicach, co łączyło się także z rozpoczęciem nauki (asystentura) w Teatrze im. Wyspiańskiego w Katowicach. Nauczycielem jej był dyrektor tego teatru i dziekan wydziału reżyserii krakowskiej PWST, Roman Zawistowski. Trzy lata później Danuta Baduszkowa trafiła do Operetki Śląskiej w Gliwicach, a jednym z jej pierwszych przedstawień muzycznych, zrealizowanych na tej scenie, była *Cnotliwa Zuzanna* Gilberta.

Dwadzieścia kilka lat później napisała: „Wychodząc z teatru dramatycznego, nie mogłam się oswoić z konwencjami panującymi w operetce. Kiedy powierzono mi reżyserię *Cnotliwej Zuzanny*, starsi koledzy pouczali mnie i radzili, jak to trzeba zrobić. Utkwił mi w pamięci taki szczegół: w ostatnim akcie występuje tam kwartet – trzech mężczyzn i kobieta. Wedle zapewniającej powodzenie recepty ona powinna wylądować na stole i z tej wysokości odśpiewać aryjkę. Oklaski murowane. W trakcie owacji aktorka wyskakuje za kulisy, szybko zmienia żółty kapelusz i rękawiczki na zielone, wraca i bisuje. Znów owacja. Aktorka powtarza numer... To nie teatr absurdu, to po prostu absurdalny teatr. Zwłaszcza w porównaniu z klasyką operetkową – Offenbachem czy Straussem”.

W tych wrażeniach z pierwszego bliższego kontaktu z operetką zawarty jest po części program działań Baduszkowej, program, być może, początkowo w pełni nie uświadomiony, choć

wyczuwalny intuicyjnie. Czy chodziło jej wówczas, podczas pierwszych realizacji w Operetce Śląskiej, o zrewolucjonizowanie i generalne „przemeblowanie” sceny operetkowej? Czy teraz, po wielu latach doświadczeń reżyserskich, marzy się Baduszkowej taka rewolucjonizująca przemiana teatru operetkowego, musicalowego? Chyba nie. Można raczej przypuszczać, że główny motor jej działań, którego mechanizmy kształtowały się od pierwszych lat jej kontaktów ze sceną muzyczną i wykrystalizowały się (sprawdziły!) w okresie prawie trzydziestu lat pracy reżyserskiej



Prace reżyserskie Danuty Baduszkowej: polska prapremiera *Katarzyny Izmałowej Szostakowicza* w Teatrze Wielkim w Poznaniu (1965). Na pierwszym planie Antonina Kawecka (Katarzyna) oraz Stanisław Romański (Sergiej) ©Grażyna Wyszomirska

i organizacyjnej, zawarty był nie w potrzebie rewolucjonizowania sytuacji zastanej, lecz raczej w dążeniu do stałego wprowadzania zmian typu ewolucyjnego, w ciągłej potrzebie ruchu, czasami ostrego, szarpanego, ale ustawicznego, co w perspektywie wielu lat nakładało się na całościowy obraz przemian. Inaczej: wielostronna działalność Baduszkowej, skupiająca się głównie wokół teatru muzycznego (szeroko rozumianego), obserwowana z pozycji dnia dzisiejszego, pozwala na refleksję uogólniającą, ujmującą tę działalność jako „ustawiczny, ewolucyjny ruch”.

Kilkadziesiąt jej inscenizacji, w tym blisko trzydzieści prapremierowych, wzbudziło różnego rodzaju odczucia: od aprobaty po sprzeciw, od zachwytu po dezorientację i brak akceptacji. Lecz te same inscenizacje, ujęte w szerszym polu widzenia, zyskują inny wymiar i podlegają innym kategoriom wartościowania. Przede wszystkim wskazują na niemal obsesyjną, ciągłą potrzebę odczytywania dzieła muzycznego poprzez ruch sceniczny. Nie fałszowany, nie usztywniany wyimaginowanymi konwencjami płynącymi z partytury, nie upraszczany i ośmieszany brakiem teatralizacji i – co chyba najważniejsze – nie odcinany od gleby wspólnej tradycji teatru i muzyki, dyscyplin sztuki ongiś wspólnie przemawiających. To jedna strona istoty Danuty Baduszkowej.

Po premierze zapomnianych polskich jednoaktówek: *Paziowie królowej Marysieńki* Dunieckiego i *Pan leśniczy* Kurpińskiego, przedstawionych na scenie Opery Poznańskiej w 1964 roku, recenzent „Życia Warszawy” zwracał uwagę na to, że „jeśli wybuchy śmiechu na widowni i zainteresowanie słuchaczy towarzyszą przez cały czas oglądania *Leśniczego i Paziów*, jeśli naiwne i wątlutkie libretta wytrzymują próbę czasu – to głównie w tym zasługa reżysera Danuty Baduszkowej, która umiała nadać akcji odpowiednie tempo i narzucić śpiewakom rygoru dobrego warsztatu aktorskiego (...) Na poznańskiej scenie stało się już regułą, że wokaliści i tancerze recytują teksty mówione z poprawnością, a nierzadko i swadą zawodowych aktorów teatrów dramatycznych. Jest to chyba najlepsza legitymacja możliwości reżysera oraz zapału do pracy i ambicji samego zespołu”.

Inne rozumienie ruchu odnajdujemy w bardziej potocznym znaczeniu tego pojęcia: w ruchliwości repertuarowej, w poruszaniu się pomiędzy dziełami Ponchiello i Czyża, Mozarta i Portera, Verdiego i Blocha. Wydaje się, że tego typu amplituda drgań repertuarowych wynika z czegoś głębszego aniżeli tylko aktualne zapotrzebowanie sceny muzycznej, angażującej jako reżysera Baduszkową. Świadomy wybór tak pozornie odległych pozycji z repertuaru opery, operetki, musicalu czy nawet wodewilu to również argument przemawiający za potrzebą ruchu wyobraźni; próba odszukania własnego „ja” na scenie muzycznej nie w sensie autorytetu (tak często zawodnego w tym fachu), lecz poprzez odczytywanie swoich poczynań w kontekście rzeczywistych mechanizmów, scalających partyturę ze sceną.

Jeszcze inny wymiar ruchu w działaniach Danuty Baduszkowej odnajdujemy w jej bezustannym doganianiu współczesności. Może to jest działanie obsesyjne? A obsesja ta, być może, zrodziła się już w pierwszych kontaktach ze sceną operetkową w latach pięćdziesiątych, sceną zastraszającą zafałszowaną i opóźnioną?

Tę pogoń za współczesnością odnajdujemy m.in. w jej działaniach jako dyrektora Teatru Muzycznego w Gdyni. W inspirowaniu nowych utworów, w utworzeniu studia przyteatralnego, w stworzeniu Sceny Młodego Widza, w poszukiwaniu tematów i form librett w twórczości reporterów. W jej marzeniach o „nowoczesnym teatrze muzycznym”, w jej wieloletnich bojach o nowoczesny gmach teatru muzycznego – bazę materialną poszukiwań artystycznych. Często powtarza: „Współczesny europejski teatr muzyczny musi sięgnąć po sprawy nas interesujące.

Nie uciekając od problemów politycznych czy społecznych. Że to ciągle jeszcze kwestia marzeń czy wyobraźni? Cóż z tego? To nas nie zwalnia od myślenia o przyszłości”.

Niezwykle trudno jest przeprowadzić linię demarkacyjną pomiędzy Baduszkową-reżyserem a Baduszkową-dyrektorem. Jej wyobrażenie o teatrze muzycznym jest jakością nadrzędną, scalającą pracę artystyczną i organizacyjną. Jemu też zostały podporządkowane prace inscenizacyjne i praca nad tworzeniem własnego zespołu aktorskiego (stąd Studio). Inspiracja repertuarowa i



Prace reżyserskie Danuty Baduszkowej: *Boccacio Supp'ego* na scenie operowej w Poznaniu (1973) ©Grażyna Wyszomirska

ryzyko wystawiania nowych polskich pozycji muzycznych, budowa nowego gmachu czy nawet mecenat nad planowanym kwartalnikiem „Współczesna Scena Muzyczna”, który miałby za zadanie przynajmniej częściowe wypełnienie pewnej luki w naszej muzykografii... Wszystkie te działania ściśle ze sobą łączy jedna sprawa: „mój teatr” (nazwa – jak sama powiada – nieskromna, choć inni też często nie mówią „Teatr Muzyczny w Gdyni”, ale „teatr Baduszkowej”).

Jednym z wielu przykładów takiego działania scalonego mogła być premiera *Pana Zagłoby*, musicalu Augustyna Blocha, napisanego na zamówienie jej teatru i przez nią reżyserowanego, w którym występują m.in. adepci Studia. W recenzji z tego przedstawienia odnajdujemy znamieny opis: „Danuta Baduszkowa szeroko roztacza zasoby westernowopolskiego sztafażu. Furczą szabelki, płaczą dziewice, chłopcy rzną między oczy z pistoletów, tu i ówdzie zadymi lufa fuzji. Werystyczny efekt zderza się co chwila ze skrótem artystycznego przetworzenia dosłowności (...) Niczego się tu nie markuje – tańczy się, śpiewa i gra na całego, aż trudno zrozumieć, jak taka bujność ruchu może pomieścić się na małej gdyńskiej scenie”.

Czy potrzeba ruchu, czasami wręcz „wulkanicznego”, przerastającego, zdawałoby się, pojemność libretta i partytury, jest cechą nadrzędną jej pracy reżyserskiej? Czy jeśli nagle inscenizuje operową uwerturę – „tak ją słyszę i widzę” – i naraża się na sprzeciw purystów oraz zwolenników odwiecznych konwencji tego gatunku, to znaczy, że przestaje panować nad wyobraźnią? Czy „tyrania” w pracy z aktorem, podporządkowana wewnętrznej potrzebie i wyobraźni, nie przynosi w sumie określonych efektów z trudem wywalczonych, jeśli podczas realizowania *Giocondy* w Operze Poznańskiej zespół niemrawo poruszający się po scenie, przemienia się w składnie paradujący „tłum” miejski sprzed wieków, jeśli pod presją reżysera odtwórczyni głównej roli zrzuca kilka kilogramów nadwagi, by na premierze wytrzymać kondycyjnie wszystkie akty, nabierając lekkości i wdzięku?

Po premierze *Boccaccia* Suppego w tejże operze przeczytałem w jednej recenzji, że „przedstawienie to ma, jak mieć powinno, operetkową lekkość i wdzięk oraz żywe tempo akcji, a zarazem odznacza się operowym rozmachem scen zbiorowych (świetne finały I i III aktu). (...) Danuta Baduszkowa, nie od dzisiaj ciesząca się zasłużoną sławą znakomitej specjalistki w tym właśnie gatunku sztuki, nie tylko świetnie ustawiła cały spektakl, ale potrafiła tak poprowadzić operowych artystów, by uzyskać właściwy dla tej sztuki sposób gry aktorskiej i podania mówionej prozy...”

Gdzież zatem przebiega owa „ściśle” klasyfikowana i niejednokrotnie określona granica pomiędzy przedstawieniem operowym i operetkowym? Czy w obu tych – pokrewnych przecież – gatunkach nie odnajdujemy uzupełnień w tworzeniu teatru muzycznego? Czy prowadzone ręką tego samego reżysera *Cyrulik sewilski* i *Piękna Helena*, *Dyrektor teatru* i *Król włóczędów*, *Rose Marie*, *Boccaccio* i *Madame Butterfly* nie zyskują pewnych wspólnych cech, zaczerpniętych z owego pozornie odległego świata poważnej i lekkiej muzy, a wprowadzona pomiędzy nimi wymiennosc pomysłów inscenizacyjnych nie wpływa na wzbogacenie spektaklu?

Oczywiście działania takie są w pewnej mierze narażone na przerysowania czy na ryzyko odczytania przez odbiorcę niezgodnie z intencją autora. Po premierze *Chłopów* Witolda Rudzińskiego (Teatr Wielki w Warszawie, 1974) można było przeczytać: „Doskonała jest reżyserska robota Danuty Baduszkowej; w niektórych tylko momentach dynamika akcji scenicznej nie znajduje odpowiednika w statycznej raczej muzyce, i odwrotnie: dynamicznej muzyce towarzyszy zwolniony jakby ruch sceniczny, czego wyrazistym przykładem jest choćby

scena tańca w karczmie; ale może to też taki świadomy »kontrapunkt«?» Natomiast po polskiej prapremierze *Katarzyny Izmałowej* Szostakowicza (Poznań, 1965) czytaliśmy: (...) reżyseria stoi raczej na gruncie realistycznym. Mogłoby się nawet wydawać, że drastyczny naturalizm niektórych momentów akcji i ich sensacyjna niezwykłość na operowym gruncie (nawet w dzisiejszych czasach!) tak zafrapowały Danutę Baduszkowa, że skoncentrowała się na tych zewnętrznych poniekąd elementach spektaklu i – dodajmy – znakomicie je rozwiązała, mniej jednak starając się o wyeksponowanie dramatu *Katarzyny*”.

Danuta Baduszkowa działa w okresie, który nie należy do najbardziej chlubnych w historii naszego teatru operetkowego i musicalowego. Ogólnie znany jest poziom artystyczny tego teatru, jego braki kadrowe, repertuarowe etc. Niewątpliwie taki stan nie jest najszcześniejszy dla twórcy-reżysera. Spotyka się on bowiem z faktami, które siłą inercji i częstotliwością potrafią uśmiercić najlepsze zamierzenia inscenizacyjne, stłamsić pomysły, zniwelować i zamazać wyobraźnię.

Ale ów niekorzystny stan ogólnego wyczekiwania przy stosunkowo niskim prestiżu artystycznym wyzwała też bunt, potrzebę działań pozareżyserskich. I chęć przewalczenia impasu. Baduszkowa powiada: „Nie można trwać w sytuacji sprzężenia zwrotnego, gdzie każda ze stron czeka na inicjatywę drugiej...” I nie jest to tylko gołosłowna deklaracja.

Studio przy Teatrze Muzycznym w Gdyni jest nie tylko niekwestionowanym osiągnięciem Danuty Baduszkowej (jedyna w kraju tego typu placówka), lecz także jest szczególnie przez nią hołubione. Wśród kształconych tu solistów wyszukuje tych, którzy w przyszłości realizować będą wymarzony przez nią „nowoczesny teatr muzyczny”. I zdawać by się mogło – co jest regułą w podobnych przypadkach – że Baduszkowa strzec będzie swoich adeptów przed jakąkolwiek próbą odejścia, że „hoduje” ich tylko dla swojego teatru. Taki partykularyzm byłby nawet zrozumiały.

Tymczasem kiedy jedna z najzdolniejszych adeptek Studia otrzymała propozycje występów telewizyjnych, które – jak wiadomo – najczęściej wiążą się w niedalekiej przyszłości z kuszącymi finansowo ofertami przedsiębiorstw estradowych lub innymi propozycjami angażu – Baduszkowa nie zaoponowała. „To co z tego, że zaproponują jej inne występy? Niech się dziewczyna rozwija. Niech próbuje” – powiedziała. Ów brak zaborczości bywa rzadko spotykany w stosunku do „wyhodowanego” aktora, rzadko kiedy interes młodego człowieka i możliwość jego wyjścia w świat bywają ważniejsze od interesu dyrektora teatru. Może właśnie dlatego adepci nie bardzo chcą odchodzić z jej teatru...

– Na moim warsztacie reżysera teatru muzycznego wiele zaważyły kontakty z dyrygentami, zwłaszcza z Witoldem Rowickim, Henrykiem Czyżem, Bohdanem Wodiczką, Karolem Stryją, Jerzym Katlewiczem, Robertem Satanowskim. Oni utwierdzili mnie w przekonaniu, że wielu rzeczy nie wolno w tym teatrze robić obok muzyki, bez wyraźnego jej piętna. Do najciekawszych spotkań z aktorem dramatycznym zaliczyłabym chyba kontakt z Gustawem Holoubkiem, kiedy zaczynał swoją karierę w latach pięćdziesiątych w Katowicach i kiedy spotykaliśmy się w czasie realizacji *Mazepy*, *Zagłady eskadry*, *Dożywocia...* – wspomina dziś artystka.

W tym opisie przeplatają się wątki wspólne w pracy reżyserskiej i organizacyjnej. Są one nierozzerwalnie związane w życiorysie artystycznym Danuty Baduszkowej, są w ciągłym ruchu – tak jak ona sama.

Zdawałoby się, że jest jedna płaszczyzna wspólna: scena teatru muzycznego. Niezupełnie. Baduszkowa reżyseruje także dla telewizji: programy muzyczne, literackie, rozrywkowe i baletowe. Współpracowała z Zespołem Estradowym Marynarki Wojennej „Flotylla”.

Mało tego: reżyserowała festiwal piosenki „Sopot-72”. Publiczność leningradzka przyznała jej swoją nagrodę w roku 1975 za reżyserię *Żołnierza Madonny* Weinberga, opery wystawionej w Teatrze Małym Opery i Baletu w Leningradzie. Praca ta została wysoko oceniona przez Dymitra Szostakowicza. W naszej prasie w jedynym sprawozdaniu na ten temat napisano tylko, że: „Danuta Baduszkowa, traktując utwór jako przejaw współczesnego teatru muzycznego, starała się wydobyć głęboki podtekst kryjący się w niewymuszonej akcji”.

Blisko dwadzieścia lat temu Danuta Baduszkowa organizowała Teatr Muzyczny w Gdyni. Od dwunastu lat kieruje tym teatrem. I mimo że współpracowała prawie ze wszystkimi polskimi teatrami muzycznymi, jej nazwisko nierozdzielnie jest związane z teatrem gdyńskim. Z „moim teatrem” – jak go nazywa z dumą. I ma ku temu powody.

1977

P.S. Danuta Baduszkowa zmarła 15 grudnia 1978 roku, po długiej chorobie, która niszczyła jej organizm przez kilka ostatnich lat życia. Można było podziwiać niezwykle hart ducha tej kobiety, która mimo bólu i świadomości ciężkiej choroby – prawie do ostatnich dni nie opuszczała swojego teatru. Kiedy przyjeżdżałem do Gdyni na spotkania przy redagowaniu mającego się niebawem ukazać pisma „Współczesny Teatr Muzyczny”, w naszych rozmowach prywatnych powracało pytanie: „Powiedz mi, co stanie się z moim teatrem... później”. Wiedziałem o jej chorobie, gardło zaciskało się, nie potrafiłem nic sensownego i uspokajającego wykrztusić. „No powiedz, co stanie się z moim teatrem...”.

Kilka miesięcy po śmierci Danuty Baduszkowej otwarto w Gdyni nowoczesny gmach Teatru Muzycznego, który z uporem przez wiele lat budowała. W przenośni i dosłownie. Krytycy muzyczni postulowali, by nadać temu teatrowi – zgodnie z rzeczywistymi zasługami – imię jego twórcy: Danuty Baduszkowej. Władze kulturalne Wybrzeża nie odpowiedziały na postulat dziennikarzy i środowiska muzycznego. Na szczęście pozostała pamięć, dobra pamięć po Danucie Baduszkowej.



© Wacław Panek
waclawpanek@waclawpanek.pl