

- Dzień dobry, tu mówi Wałbrzych, Urząd Wojewódzki. Łączę pana z dyrektorem Wydziału Kultury.

Z rozmowy telefonicznej dowiedziałem się, że pozostający pod opieką wałbrzyskich władz Festiwal Moniuszkowski w Kudowie jest ostatnio w opałach, a ściślej mówiąc, znalazł się na śliskim zakręcie organizacyjnym oraz artystycznym. Ponieważ w ciągu ostatnich kilku lat często odwiedzałem różne imprezy muzyczne w tym województwie, naturalne wydało mi się pytanie kończące naszą rozmowę:

- A czy pomógłby nam pan w Moniuszkowskich kłopotach?

- Czemu nie...

- A kto mógłby przyjąć kierownictwo artystyczne?

- Jak to kto? Maria Fołtyn.

- Ba! Żeby tylko chciała do nas przyjechać... Wybrałem się do Marii z kwiatkami i prawie urzędowym uśmiechem. Najpierw chwyciła się za głowę.

- Czy wiesz, co to znaczy zorganizować festiwal? I to jeszcze na krańcach Polski? - Potem na chwilę zamilkła i wyszła z pokoju. Wróciła z tygielkiem kawy, a na tacy stała moja ulubiona japońska filiżaneczka. To dobry znak - pomyślałem.

- No dobrze, możemy razem spróbować. W najgorszym wypadku padniemy, ale za to radością napełnimy serca naszych nieprzyjaciół. A to w sumie też dobry uczynek: nieść ludziom radość.

Na stole pojawiła się maszyna do pisania, w ruch poszedł telefon. Czasu było niewiele, a koncepcja nasza opierała się na wariackich papierach: założyliśmy bowiem, że w tym roku na festiwalu największego polskiego twórcy operowego powinna wystąpić cała czołówka naszych śpiewaków. Był to oczywiście pomysł prawie nierealny, bo festiwal miał się odbyć na początku lipca 1978, kiedy większość artystów zwykle wyjeżdża na urlopy, a przy tym część naszych znakomitości od wielu miesięcy śpiewała za granicą.

Naczelnik Kudowy zaopatrzył nas w stosowne blankiety, druki, pieczątki i tak oto kierownik artystyczny oraz sekretarz festiwalu rozpoczęli dwuosobowe zmagania z iście piekielną machiną organizacyjną. Druki - drukami, oficjalności - oficjalnościami, ale prawdę powiedziawszy, to każda impreza artystyczna jest przede wszystkim wynikiem prywatnych próśb i pertraktacji jej organizatorów. Niemym świadkiem tych zmagania było mieszkanie Marii Fołtyn (czytaj: biuro) oraz, z coraz większym niepokojem patrząca na to, matka artystki.

Nadszedł lipiec. XVII Festiwal Moniuszkowski stał się faktem. „Koncert inauguracyjny tegorocznego festiwalu - depeszowali koledzy żurnaliści - który zgromadził prawie wszystkie



W 1949 roku

największe nazwiska polskiej sceny operowej (a którego program składał się wyłącznie z muzyki operowej Moniuszki), transmitowany był przez Telewizję Polską”. To zdanie, wyjęte z jednego dalekopisu, sumowało kilka miesięcy nerwowych starań, setki przejechanych kilometrów i ambitne zamierzenia nowego szefa artystycznego tego festiwalu. Nagle z małej, zapomnianej imprezy Festiwal Moniuszkowski (prawie tym samym nakładem środków finansowych, czyli krótko mówiąc: gorzej niż minimalnym) stał się całotygodniową prezentacją artystyczną, operowo - baletową, z udziałem tych, którzy byli rzeczywiście najlepsi w naszym teatrze muzycznym. A już w roku następnym stał się festiwalem międzynarodowym, na którym wystąpili odtwórcy ról Moniuszkowskich z Europy, Kuby, Japonii.

- Moniuszce można spłacać dług wdzięczności tylko tym, co najlepsze - powiedziała Maria i słowa dotrzymała. Podczas tej wspólnej pracy nad festiwalem przekonałem się, że potrafi ona, wbrew wszelkim trudnościom, dążyć do obranego celu nawet wtedy, gdy cel ten wydaje się nierealną mrzonką. I o tym, że dobrodusznie spoglądającego na nas Stasia - okularnika kocha i szanuje ponad wszystko.

„(...) a to, co jest narodowe, krajowe, miejscowe, co jest echem dziecinnych naszych wspomnień, nigdy mieszkańcom ziemi, na której się urodzili i wzrosli, podobać się nie przestanie”.

Może głęboka prawda tych słów, wyrażonych przez Stanisława Moniuszkę, sprawiła, że tak jest nim zafascynowana. Rzec można nawet, że twórczość tego wielkiego polskiego romantyka wywarła decydujący wpływ na losy jej artystycznej kariery. Moc przeznaczenia czy świadomy wybór? Być może, pomógł nieco przypadek, ale zadecydowały o tym przede wszystkim predyspozycje artystyczne: typ głosu i sposób wypowiedzi aktorskiej, cechy charakteru i wyobraźni oraz wyjątkowa estyma, jaką przez całe życie Maria Fołtyn darzy muzykę twórcy opery narodowej. Zatem: świadomość wyboru, poparta przypadkiem losowym i nieokreśloną słownie tajemną więzią duchową, która skłania człowieka ku sztuce tego właśnie, a nie innego twórcy.

Sopran liryczno-dramatyczny. Jedna z najwybitniejszych śpiewaczek w powojennych dziejach polskiej sceny operowej, z równym powodzeniem występująca w najtrudniejszych partiach dzieł Wagnera, jak i tworząca niezapomniane kreacje w operach kompozytorów polskich, rosyjskich czy włoskich. Maria Fołtyn. Podziwiana primadonna, żywiołowa, czasami ekscentryczna bohaterka wielu anegdot teatralnych, ale i śpiewaczka, która trwale zapisała się na kartach historii teatru muzycznego. Primadonna, która zesza ze sceny Opery Warszawskiej w pełnym blasku głosu i reflektorów, by kilka ulic dalej zasiąść w studenckiej ławce i rozpocząć stacjonarną edukację reżyserską. Takiego przejścia nie znała jeszcze historia naszej opery. W tym miejscu zamilkli nawet autorzy najbardziej złośliwych anegdotek o Marii Fołtyn, która „trzęsa Operą Warszawską”.

W jej artystycznych losach, w dziejach błyskotliwej kariery szczęście występuje na przemian z przypadkami nieszczęśliwymi, i to już od samego początku.

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności Maria Fołtyn została uczennicą jednego z największych polskich śpiewaków, Adama Didura. Było to w roku 1945, kiedy po egzaminie dojrzałości w radomskim Liceum Pedagogicznym przeniosła się do Katowic, by kontynuować lekcje śpiewu, już jako studentka profesora Didura, dyrektora Opery Śląskiej, człowieka-legendy, solisty La



W Halce w 1953 roku

Scali, który blisko dziewięćset razy występował na scenie nowojorskiej Metropolitan Opera i który barwą oraz potęgą swojego głosu przewyższał nawet bas Fiodora Szalapina. „Miałam szczęście uczyć się u jednego z największych artystów świata - powiedziała w jednym z wywiadów - ale z tym, niestety, wiąże się jedno z bardziej tragicznych wspomnień mojego życia, Profesor bowiem, jak ogólnie wiadomo, zmarł nagle na atak serca 7 stycznia 1946 roku, podczas zajęć w Konserwatorium - mało komu wiadomo, że stało się to właśnie podczas mojej lekcji...”

Po śmierci Adama Didura Maria Fołtyn przeniosła się do Gdańska, gdzie kontynuowała naukę śpiewu pod kierunkiem Adama Ludwiga i Wandy Hendrich w Miejskim Instytucie Muzycznym. Dyplom ukończenia tego Instytutu uzyskała w 1948 roku i przez następny rok była słuchaczką utworzonego przez Iwo Galia przy Teatrze Wybrzeże Studia Muzyczno-Dramatycznego. Już po pół roku pracy tego Studia, po koncercie studenckim, „Ruch Muzyczny” pisał m.in.: „(...) olbrzymia większość słuchaczy, nawet śpiewaków, doszła już do dobrego, często zgoła doskonałego poziomu w dziedzinie recytacji (...) Wśród solistów wybijała się zdecydowanie M. Fołtynówna”. Pod koniec 1948 roku Maria Fołtyn otrzymała od władz Gdańska nagrodę-stypendium, które pozwoliło jej na odwiedzenie kilku istniejących już w kraju scen operowych.

- Zaczęłam od Poznania, a oglądana tam na początku stycznia 1949 roku *Aida* była pierwszym w ogóle przedstawieniem operowym, jakie w moim życiu widziałam... Następnie przyjechałam do Bytomia i tu właśnie zdarzyło się, że zachorowała Jadwiga Lachetówna, kreująca tytułową rolę w *Halce*. Innego zastępstwa aktualnie nie było i w tej trudnej sytuacji dyrektor Belina-Skupiewski, dowiedziawszy się, że mam partię Halki w zasadzie przygotowaną od strony muzyczno-wokalnej, uznał, że można mnie w ciągu tygodnia przygotować do debiutu scenicznego, nawet bez próby orkiestrowej, tylko po przejściu całej partii przy fortepianie z profesorem Sergiuszem Nadgryzowskim.

W poniedziałek 31 stycznia 1949 roku o godzinie dziewiętnastej na scenie Opery Śląskiej w Bytomiu dyrygent Jerzy Sillich rozpoczął przedstawienie *Halki*. Na afiszu pomiędzy nazwiskami Andrzeja Hiolskiego i Wacława Domienieckiego widniało po raz pierwszy nazwisko debiutującej śpiewaczki Marii Fołtynówny. Na scenę weszła z treścią, ale w przyspieszonym tempie: wejście poprzedziły dwa „kopniaki” na szczęście - Bolesława Fotygo-Folańskiego i Sergiusza Nadgryzowskiego. Debiut ten porównywano potem z historyczną już dziś kreacją Halki w wykonaniu Wiktorii Calmy, która 14 czerwca 1945 roku wystąpiła w pierwszym po wojnie polskim spektaklu operowym na tej właśnie scenie. Można by powiedzieć, że Fołtynówna weszła po raz pierwszy na scenę dzięki zbiegowi przypadków. Ale - jako że historia lubi kołem się toczyć - nieprzypadkowo już chyba 14 czerwca 1975 roku, w trzydziestą rocznicę powstania Państwowej Opery Śląskiej, teatr ten wystąpił z nową premierą *Halki*, a jej inscenizatorem i reżyserem była Maria Fołtyn. Nie była też przypadkiem druga w jej życiu artystycznym premiera: 24 sierpnia 1949 roku *Halka* została przygotowana w Gdańsku przez Studio Muzyczno -Dramatyczne, w reżyserii i scenografii Iwo Galia, pod kierownictwem muzycznym Stefana Śledzińskiego, z Marią Fołtynówną w roli tytułowej. Spektakl ten - można to chyba dziś tak nazwać - zapoczątkował błyskotliwie rozwijającą się karierę solistyczną tej artystki. Sierpniowa premiera operowa, pierwsza w powojennym Gdańsku, miała zainspirować powstanie Teatru Wielkiego Wybrzeża (i tak zresztą pisały gdańskie gazety: premiera Halki w Teatrze Wielkim Wybrzeża).

Był to pierwszy poważny sukces artystyczny w biografii Marii Fołtyn. Zaowocował



Z Michałem Szopskim  
w Tosce w 1953 roku

nie tylko pozytywnymi recenzjami i wywiadami w gdańskiej prasie, lecz - co ważniejsze - propozycją dyrektora Zdzisława Górzyńskiego, który w tym samym roku zaangażował ją do Opery Warszawskiej. Już w niecały rok od pierwszego wejścia na scenę operową Fołtynówna, w roli Balladyny, pojawia się w premierowym spektaklu *Goplany* Władysława Żeleńskiego w stolicy. Premierą tą - 30 grudnia 1949 roku - teatr inaugurował nowy sezon artystyczny 1949/1950. Takiego właśnie, wręcz „fanfarowego” wejścia na reprezentacyjną scenę kraju mogli zazdrościć młodej śpiewaczce wszyscy koledzy. I zazdrościli.

„Duży, piękny, metaliczny, dobrze postawiony sopran Marii Fołtynówny w roli Balladyny predestynuje ją do ról wielkich i odpowiedzialnych. Warto tylko osadzić bardziej zbyt jaskrawą górę, brzmiącą płasko, a nawet w pewnych momentach nieprzyjemnie. Aktorsko była wcale dobra. Sądząc po debiucie młodej artystki - wolno jej wróżyć ładną przyszłość”. Tak pisał na łamach „Trybuny Ludu” Jerzy Jasieński. Inny recenzent, Marian Borzęcki, dodawał z niedowierzaniem: „Jeśli prawdą jest, że Maria Fołtyn (Balladyna) dopiero niedawno debiutowała, to śmiało można jej pogratulować głosu, śpiewu, nerwu dramatycznego i warunków scenicznych. Rolę swą, pełną egzaltacji i ponurych popędów, ujęła bardzo dobrze”.

W parę miesięcy po *Goplanie* Opera Warszawska wznowiła *Eugeniusza Oniegina* Piotra Czajkowskiego w nowej inscenizacji, traktując to jako nową, szesnastą po wojnie premierę w tym teatrze (15 kwietnia 1950 r.). Rolę Tatiany powierzono Marii Fołtyn. Sprawozdawca muzyczny „Rzeczpospolitej” wręcz entuzjasmował się w recenzji z *Oniegina*, pisząc: „Maria Fołtynówna przeszła wszelkie nasze oczekiwania. Śpiewała i grała doskonale...”

Dwie kolejne udane premiery na warszawskiej scenie, liczne koncerty w całym kraju i pamiętny koncert 12 stycznia 1953 roku w Teatrze Wielkim w Moskwie, gościnne występy (wraz z Bogdanem Paprockim) na scenie Opery Fińskiej w Helsinkach, bardzo wysoko ocenione przez prasę - to iście błyskawiczny start do wielkiej kariery. W cztery lata po debiucie, niczym leitmotiv biografii artystycznej Marii Fołtyn, znów pojawia się *Halka*. Tym razem była to słynna inscenizacja Leona Schillera w Operze Warszawskiej. Co prawda, inscenizacja ta przeszła do historii naszego teatru jako jedna ze sztandarowych reprezentantek operowego socrealizmu, ale jednocześnie pozostawiła swój ślad w twórczej dyskusji nad koncepcją teatru muzycznego i w karierze scenicznej odtwórczyni roli tytułowej. (Premiera Schillerowskiej *Halki* odbyła się 31 maja 1953 r.).

Zdaniem ówczesnych sprawozdawców prasowych pełna tragicznego realizmu gra Marii Fołtyn uwypuklała prezentowaną przez Leona Schillera tezę, iż *Halka* stała się ofiarą nie tyle miłosnych uniesień, co raczej konfliktu między światem szlacheckim i chłopskim. Jednakże, jak wykazała już najbliższa przyszłość, doskonałość artystyczna kreacji Marii Fołtynówny w roli *Halki* nie wynikała z predyspozycji do takiego właśnie klasowo - realistycznego rysowania bohaterki naszej opery narodowej, lecz przede wszystkim z jej wielkiego temperamentu aktorskiego, który w połączeniu ze swoistą barwą głosu zjednywał jej sympatyków w różnych krajach i na różnych kontynentach, wśród widzów szczerze przejętych tragicznym losem góralskiej dziewczyny. Oklaskiwali jej kreację i jej głos słuchacze od Pragi po Nowy Jork, od Lipska i Berlina - po Toronto i Montreal. Jednocześnie oprócz występów na licznych koncertach i w operze Maria Fołtyn dalej kształciła się: w Warszawie u Ady Sari, we Włoszech u Giulii Tess i Józefa Robboue, a nad tzw. stylem wagnerowskim pracowała w Lipsku. Dwukrotnie została też laureatką





W *Damie pikowej* w 1953 roku



międzynarodowych konkursów wokalnych we Włoszech: w 1956 roku - w Vercelli, a w 1957 roku - w Chiavari. Na rodzimej warszawskiej scenie - po *Balladynie*, *Tatianie* i *Halce* - występowała kolejno jako *Tosca* (od 1953 roku), *Liza* w *Damie Pikowej* (od 1955 roku), i wreszcie jako wagnerowska *Elza* w *Lohengrinie* (premiera 26 lipca 1955 roku). Od tej pory niektórzy obserwatorzy opery zaczęli widzieć w Marii Fołtyn również śpiewaczkę wagnerowską lub - jak kto woli - tzw. sopran wagnerowski. W późniejszych latach jej interpretacje wielkich partii Wagnerowskich zdobyły uznanie w wielu krajach Europy, a przede wszystkim - co warto podkreślić - właśnie w obu państwach niemieckich. Już po pierwszej w jej karierze artystycznej premierze Wagnerowskiej, w roli *Elzy* w *Lohengrinie*, Józef Kański pisał: „Jeżeli idzie o prowadzenie głosu, jego równość, płynność frazy, szlachetność brzmienia, czyli to, co się zwykle nazywa szkółką (niezależnie od walorów samego materiału głosowego), szczególne uznanie należy się Marii Fołtyn. Na pierwszej scenie zaciążyła nieco, być może, zwykła podczas premiery trema, później jednak głos artystki niósł się już spokojną, płynną i dźwięczną falą”. (Czternaście lat później, na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi, raz jeszcze odniesie Maria Fołtyn duży sukces jako *Elza* w *Lohengrinie*, w nowej inscenizacji Wolfganga Weita).

I znów w biografii powraca motyw przewodni - *Halka*. Tym razem Maria Fołtyn wyjechała do Stanów Zjednoczonych, gdzie wraz z Bogdanem Paprockim (Jontek) wystąpiła w przygotowanej przez Polonia Opera Company inscenizacji polskiej opery narodowej. Pierwsze przedstawienie odbyło się 16 maja 1959 roku na scenie Civic Opera House w Chicago, a pod koniec miesiąca *Halka* trafiła do Nowego Jorku, do słynnej sali Carnegie Halli. Po nowojorskich występach John Briggs pisał na łamach „The New York Times”: „Maria Fołtyn, która śpiewała rolę tytułową, wypadła bardzo przekonująco...”, a recenzent „New York Herald Tribune” dodawał: „Śpiew pani Fołtyn, w roli nieszczęśliwej *Halki*, zmienny w swojej klarowności, miał emocjonalny patos i komunikatywność; w wysokim rejestrze jej śpiew obdarzony był siłą i blaskiem”. Obserwatorzy z prasy polonijnej podkreślali umiejętność łączenia kunsztu wokalnego z dobrą grą aktorską.

Przyszłedł rok 1962 - jak się okazało, przełomowy w biografii artystycznej Marii Fołtyn. Nowy dyrektor Opery Warszawskiej, Bohdan Wodiczko, wypowiada pracę dotychczasowej primadonnie, która przez trzynaście lat była ozdobą stołecznej sceny operowej. Maria Fołtyn opuszcza Polskę i od września 1962 roku wiąże się trzyletnim stałym kontraktem z Operą w Lipsku, a przez dalsze dwa lata pracuje w Operze w Lubece, występując jednocześnie gościnnie w teatrach operowych innych miast RFN (m.in. Hamburga i Stuttgartu) oraz z recitalami pieśni i arii. Na scenach niemieckich wielokrotnie śpiewała czołowe partie Wagnerowskie (jako *Senta* w *Latającym Holendrze*, *Elza* w *Lohengrinie*, *Elżbieta* w *Tannhäuserze*), występowała w operach Verdiego, m.in. w roli tytułowej w *Aidzie*, jako *Leonora* w *Mocy przeznaczenia* i w *Trubadurze*, *Amelia* w *Balu maskowym*, w rolach tytułowych oper Janaczka: *Katia Kabanowa* i *Jenufa*, w rolach tytułowych dzieł Ryszarda Straussa *Salome* i *Ariadna na Naxos* oraz w wielu innych. I tu, podczas wojaży po obu państwach niemieckich, powraca motyw *Halki*.

W marcu 1966 roku, po raz pierwszy w Niemczech Zachodnich, w Saarbürcken, wystawiono polską operę narodową. Zespół teatru w Saarbrücken przygotowywali do premiery polscy realizatorzy: dyrygent Jerzy Katlewicz, reżyser Bolesław Jankowski, scenograf Izabela Konarzewska. W roli tytułowej wystąpiła Maria Fołtyn, ale dopiero po premierze, w drugim przedstawieniu. I wtedy recenzent „Saarbrücken Zeitung”, Albrecht Peter Bitz, z pozycji



postronnego obserwatora zauważył coś, co skłoniło go do następującego, znamiennego zresztą, stwierdzenia: „Środowego wieczoru zrozumiałem o wiele lepiej, dlaczego Polacy tak kochają Moniuszkowską *Halke*. Okazało się mianowicie, że polski team, złożony z dyrygenta, reżysera, scenografa, jeszcze nie całkiem wystarczał, aby dać w pełni właściwe wyobrażenie o polskiej narodowej operze. Gościnnie występ Marii Fołtyn pokazał, jak zasadniczą sprawą dla całego dzieła jest to, aby partia Halki śpiewana była przez dramatyczny sopran. Swoim potężnym głosem (...) zlikwidowała pewien nadmierny sentymentalizm cavatin i arii. Jej Halka to prosta wiejska dziewczyna, pełna wielkiego temperamentu (...) W jej wyjątkowo żywym, impulsywnym aktorstwie czuło się bezpośrednio tragiczne cierpienie nieszczęśliwie kochającej Halki...”

Po pięcioletnim okresie pobytu za granicą Maria Fołtyn powraca do kraju i od lipca 1967 roku zostaje solistką Teatru Wielkiego w Łodzi. Poprzednio recenzenci zwracali uwagę na polskie kreacje *Halki* czy sukcesy w partiach Wagnerowskich - po jej pierwszej premierze w Łódzkim Teatrze Wielkim, *Tosce*, w której kreowała rolę tytułową, w recenzjach znajdujemy takie oto stwierdzenie: „Stworzyła ona znakomity sceniczny portret bohaterki. Była bardzo włoska (podkr. W. P.), pełna temperamentu, atrakcyjna dla widza (...) Wokalnie znakomita solistka zdecydowanie górowała nad swoimi partnerami (...) Z radością witamy powrót tej świetnej śpiewaczki do kraju”. Na marginesie krótka informacja, która ukazała się dwa miesiące po premierze *Toski*: „W czasie jednego z przedstawień *Toski* w Łódzkim Teatrze Wielkim już w trakcie spektaklu okazało się, że na skutek nagłej niedyspozycji nie przyszła do teatru śpiewaczka wykonująca za sceną partię Pastuszka. Spektakl ten uratowała śpiewająca tego dnia tytułową rolę Maria Fołtyn, która bez żadnego przygotowania wykonała także partię Pastuszka”.

W jej temperamentie scenicznym i swoistym, czasami wręcz ostrym brzmieniu głosu jedni odnajdywali uosobienie polskości, inni wcielenie kobiety Południa (*Tosca*), jeszcze inni dramatyzm owianych częstokroć mroczną legendą postaci Wagnerowskich. Czy o tak różnorodnym odczytywaniu predyspozycji i umiejętności tej śpiewaczki decydowały uniwersalne wręcz możliwości głosu, czy sposób kreacji aktorskiej i ogólne wrażenie sceniczne? A może stało się to dzięki temu, co umownie nazywamy osobowością artysty? Osobowością na tyle pełną i bogatą, by można nią było obdzielić tak różne obszary kulturowe i odrębności psychologiczne, jak świat Halki, *Toski*, *Elzy*, *Tatiany*, *Jenufy* czy *Salome*, *Aidy*, a także *Hrabiny* lub *Hanny ze Straszego dworu*. W kilkunastu krajach blisko dwieście razy śpiewała bolesną skargę Halki w cavatinie *O, mój maleńki*, gdzie jej ostry, metaliczny wręcz głos nagle stawał się nad podziw łagodny, ciepły, pełen liryzmu, gdzie kołysanie dziecka „na wieczny sen” rozrywa nagła myśl pomsty, ale bohaterski wręcz dramatyzm w barwie głosu mieni się też liryką i spokojem. W modlitwie *Toski*, wyznając, iż widok cierpienia zawsze napełniał ją litością, jest łagodna, spokojna - prosi. Lecz pod koniec z tej na pozór godzącej się z losem kobiety znów wyzwała się protest, wola walki, ostre pytanie, nie hamowany dramatyzm i ostrość głosu kobiety nieuległej. Będąc *Elzą* w *Lohengrinie*, kiedy to w monologu I aktu opowiada o swym śnie, kiedy zdaje się obojętna na grożące jej niebezpieczeństwo i w przyciężkawym, marszowym rytmie orkiestry układa swoje baśniowe wyznanie o rycerzu w srebrnej zbroi - mimo rozmarzenia potrafi być zimna, twarda. Prowadząc długie dźwięki (w sposób charakterystyczny dla tzw. wagnerowskiego stylu śpiewania), wkłada w nie swoją samotność, która pod koniec opery przerodzi *Elzę* w postać tragiczną, bohaterską.

Tragiczne dzieje Halki, *Toski*, *Elzy*, ich dramat i heroicznosc znalazły wyjątkowo dużo cech wspólnych z osobowością artystyczną Marii Fołtyn, z jej poczuciem liryzmu i jej potrzebą



W 1969 roku

kreacji postaci bohaterских. Może właśnie dlatego przykładowo łączę te trzy właśnie role.

Dziś, z perspektywy kilkunastu lat, kiedy próbujemy uzyskać z mozaiki różnych określeń i wypowiedzi choćby przybliżony obraz scenicznych kreacji Marii Fołtyn - między słowami chyłkiem umyka prawda: trudno jest zastąpić słowami uczucia wywoływane wśród słuchaczy jej pojawieniem się na scenie. Grała... jak? Żarliwie, emocjonalnie, spontanicznie poddawała się uczuciom, którym ulegały kreowane przez nią postacie. A może za bardzo poddawała się impulsom własnego temperamentu, może za mocno kreśliła sferę emocjonalnych przeżyć, może „przerysowywała” swoich bohaterów? Nawet jeśli się tak działo, to w momencie kiedy śpiewała, kiedy była na scenie i wśród widzów, niezbyt istotne okazywały się chłodne miarki cenzurek i określeń: istotna była atmosfera współuczestnictwa wszystkich w tragicznym losie jej bohaterów. Istotny był fakt, że emocje i uczuciowość jej gry nie pozostawiały widzów obojętnymi. Za to przede wszystkim oklaskiwano Marię Fołtyn, za to, że swoim śpiewem i temperamentem potrafiła zawładnąć uczuciami innych. A to zapada w pamięć...

W dniu 1 października 1969 roku Maria Fołtyn została studentką reżyserii PWST w Warszawie. W pełni dojrzała, dysponująca znakomitym głosem solistka schodzi ze sceny, by rozpocząć nowy rozdział w życiu artystycznym. W czasie studiów asystowała Wolfgangowi Weitowi podczas realizacji *Lohengrina* w Teatrze Wielkim w Łodzi, gdzie jeszcze wystąpiła w roli Elzy, potem w Komische Oper współpracowała z Walterem Felsensteinem przy realizacji *Skrzypka na dachu*, a już 16 października 1971 roku przedstawiła pierwszą własną pracę reżyserską, leitmotiv życia - *Halkę*. Była to pierwsza w historii „czarna” Halka i jednocześnie pierwsza inscenizacja tej opery w Hawanie. Po powrocie z premiery Ludwik Erhardt napisał na łamach „Ruchu Muzycznego”: „Żywe tempo, powściągliwość aktorska, bezpretensjonalność zamysłu reżysera uwypukliły piękno muzyczne i szczególnie polski charakter utworu. *Halka* odniosła wielki sukces u publiczności miejscowej (...) przecząc tezie o partykularnym charakterze twórczości Moniuszki”.

W 1973 roku Maria Fołtyn ukończyła studia, uzyskując dyplom reżysera dramatu. W jesieni tego roku - być może, iż był to tylko przypadkowy zbieg okoliczności - wystąpiła na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, biorąc udział w europejskiej prapremierze muzyki scenicznej Lejarena Hillera *Lawina*. Wystąpiła w roli Primadonny. Ta rola, ten utwór i ten rok - w sumie wydawać się mogły znamienne. Pozwolę sobie przypomnieć, co wraz z Lechem Terpiłowskim pisałem wówczas na łamach „Teatru” - wydaje mi się bowiem, że w *Lawinie* kompozytor zawarł myśl wyraźnie zbieżną z ówczesną sytuacją tej artystki: „(...) a na to wszystko Maria Fołtyn w roli Primadonny wydała rozziewający pisk i z uśmiechem opuściła estradę, dawszy uprzednio (...) kilka popisów z kręgu teatru muzycznego in statu nascendi: ogrywała liczne rekwizyty, kłaniała się emfatycznie i rozdawała minoderyjne, primadonnowate uśmiechy, w sześciu językach śpiewała spreparowane w różnych stylach i manierach (od arii do bluesa) fragmenty *Santa Lucia*, *Pieśni Walkirii*. *Arii Torreadora*, *Alleluja*. *La Donna e` mobile*, akompaniowała sobie biciem dłoni w pudło rezonansowe gitary klasycznej bez strun, wykonała baletowe pas włącznie z hinduskimi wibracjami ciała, słowem - pokazała, że znakomicie czuje się w werystycznym udawaniu teatru muzycznego, jak i w awangardowym teatrze muzycznym wyszydającym weryzm”.

Przewidujące okazały się słowa Ludwika Erhardta, który pisał, że hawańska premiera





W Wilnie 1988 roku



spowodowała zainteresowanie *Halką* w innych krajach hiszpańskiego obszaru językowego. Oto bowiem 16 sierpnia 1974 roku w Teatro Nacional Mexico - City odbyła się kolejna, latynoamerykańska premiera *Halki* w reżyserii Marii Fołtyn. Inscenizatorka po raz pierwszy pozwoliła sobie na drobną korektę w librecie Wolskiego, ponieważ dla Meksykanów, którzy uważają, że splamiony honor mężczyzny może zmazać tylko śmierć i zemsta, niewiarygodne wydawało się zachowanie Jontka w stosunku do jego rywala Janusza. Dlatego też w ostatniej scenie meksykańskiego Janusza dosięga śmiertelny cios ze strony mszczącego śmierć Halki Jontka.

I wreszcie nadszedł najważniejszy chyba - jak do tej pory - moment w reżyserskiej biografii Marii Fołtyn. Otóż 19 października 1975 roku, z okazji swojego dziesięciolecia, Teatr Wielki w Warszawie wystąpił z premierą nowej inscenizacji *Halki*, której przygotowanie powierzył Marii Fołtyn. Myślę, że była to najlepsza z dotychczasowych jej prac reżysersko-inscenizacyjnych, szanująca tradycję wystawień tej opery, a zarazem współczesna przez wyeksponowanie ponadczasowych symboli zawartych w muzyce i tekście libretta: dramatycznej miłości, ludzkiej słabości i narodowego charakteru scen zbiorowych. To była bardzo ludzka i bardzo polska *Halka*.

Nikt dotąd - w historii naszej sceny operowej - nie przyczynił się bardziej niż ta artystka do spopularyzowania poza granicami kraju dzieł twórcy polskiej opery narodowej. Jej prace reżyserskie oglądała Hawana, Mexico-City, Ankara, Tokio, Bukareszt, Madryt, Lizbona, Sofia,



Po premierze *Żydówki* w Teatrze Wielkim w Łodzi



Podczas Jubileuszu  
35. lecia pracy artystycznej



Sztokholm. *Halka* to już nie tylko leitmotiv biografii artystycznej Marii Fołtyn. To także symbol jej roli ambasadora w świecie muzycznym, która to funkcja - bez względu na takie czy inne opinie cząstkowe - jest po prostu faktem. Ważnym faktem w powojennych dziejach naszego teatru muzycznego.

Ogniskując uwagę wokół Moniuszkowskich inscenizacji, nie sposób jednak pominąć innych prac reżyserskich Marii Fołtyn. Na scenie Opery Śląskiej zrealizowała *Medium* Menottiego, *Halke* i *Damę pikową* Czajkowskiego, w Operze Bałtyckiej *Legendę Bałtyku* Nowowiejskiego, *Fausta* Gounoda i *Lorda Jima* Twardowskiego, w Teatrze Wielkim w Warszawie - oprócz *Halki* - *Muzyka prym wieździe, słowo sekunduje* Salieriego i *Kukielki Mistrza Piotra* de Falli (Scena Kameralna) oraz *Pajace* Leoncavalla i *Rycerskość wieśniaczka* Mascagniego, narodową zarzucie kubańską *Cecylia Valdes* w Operze Leśnej w Sopocie i Teatrze Muzycznym w Poznaniu, a w Teatrze Wielkim w Łodzi 14 lutego 1976 roku przedstawiła prapremierę dramatu muzycznego Romualda Twardowskiego *Lord Jim*.

Mimo zupełnie różnej - w stosunku do romantycznej konwencji operowej - stylistyki tego współczesnego dzieła, opartego tematycznie na wątkach powieści Józefa Conrada Korzeniowskiego, i tu znalazła Fołtyn swój azyl: świat uczuciowości. Skierowała aktorów w rejony zachowań ekspresyjnych, ostrych, wyrazistych, nierzadko jednoznacznych w swojej wymowie, choć opierających się właśnie na swoistej nastrojowości uczuć. Po prapremierze tej opery, mając w pamięci jeszcze żywy obraz spektaklu, pisałem, że nawet jeśli jako widz buntowałem się przeciwko jej rysunkowi zachowań postaci pierwszoplanowych, to znajdowałem później nie tylko uzupełnienie, ale i wyjaśnienie tych zachowań w scenach zbiorowych. A ściślej: w typie ekspresji tych scen, pełnych prostolinijnego odczuwania, odbierania i przekazywania sytuacji konfliktowych głównych bohaterów. W scenach zbiorowych Fołtyn poszukiwała chyba nie tylko tła, ale i źródła nastrojów, jakim poddawali się główni bohaterowie. Taką idee odczytałem nie tylko wśród pielgrzymów na zagrożonym burzą okręcie, ale i wśród wojowników i kobiet malajskich w zagrożonej przez piratów wiosce, w scenie śmierci młodego wodza i śmierci Jima. Wydawało mi się także, że swoimi działaniami inscenizacyjnymi Maria Fołtyn rozszyfrowała prawdziwe oblicze muzycznej opowieści o lordzie Jimie: grę nastrojów, opartą na zachowaniach prymitywnych, choć w istocie swej leżących gdzieś u podłoża mechanizmu ludzkich zachowań.

Wydaje mi się, że inscenizacja *Lorda Jima*, współczesnego dramatu muzycznego, jest potwierdzeniem różnorodności zainteresowań twórczych tej artystki, a jednocześnie podkreśleniem zborności i konsekwencji w realizacji różnych zamierzeń poprzez pryzmat własnej, silnej osobowości.

Ponad dwadzieścia czołowych partii śpiewaczych operowej klasyki i blisko dwadzieścia operowych reżyserii (zrealizowanych - dodajmy - zaledwie w ciągu ośmiu lat) to wielki dorobek, stawiający Marię Fołtyn wśród pierwszoplanowych postaci powojennego teatru muzycznego.

1979



© Wacław Panek  
waclawpanek@waclawpanek.pl