

TEATR WIELKI

W ŁODZI

Léo Delibes

COPPELIA

Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS
Kierownik artystyczny
TADEUSZ KOZŁOWSKI

*W setną rocznicę prapremiery polskiej
w Teatrze Wielkim w Warszawie – 7 XII 1882*

Léo Delibes

COPPELIA

(Coppélia ou la fille aux yeux d'émail)

Balet komiczny w trzech aktach
na motywach noweli E.T.A. Hoffmanna „Piaskun”
Libretto : Charles Nuitter i Arthur
Saint-Léon

Minęło sto lat od polskiej prapremiery „Coppélii”. Sądząc po niezmiennie pełnych kompletach widzów na spektaklach tego baletu, gdziekolwiek jest prezentowany, zastanawiamy się dziś, czy w sztuce baletowej tak wiele się zmieniło od tamtych czasów. Rzeczywiście zmieniło się wiele, ale z „Coppélią” jest tak jak z pewną francuską hrabiną. Po każdym generalnym remoncie wygląda coraz młodziej.

Sympatyczny temat komediowy, piękna muzyka Delibes’a, pierwszego obok Czajkowskiego kompozytora traktującego muzykę w balecie na równi z jego wirtuozerią sceniczną, okazja do popisu dla wielu solistów i tancerzy – oto walory spektaklu.

Trudno wracać – jak to ostatnio zrobiono w Paryżu – do pierwotnej wersji Saint-Léona. Przed kilku laty oglądaliśmy ten spektakl w warszawskim Teatrze Wielkim w choreografii Asafa Messerera, w pierwszych latach po wojnie uroczą wersję „Coppélii” zrealizował w Polsce Jerzy Kapliński ze wspaniałą Barbarą Bittnerówną w roli tytułowej, następnie Leon Wójcikowski z równie wspaniałą Marią Krzyszkowską, potem jeszcze Stanisław Miszczyk z uroczą Swamidą – Klarą Kmitto we Wrocławiu.

Przed dwudziestu laty łodzianie oglądali świetny aktorsko i inscenizacyjnie spektakl Feliksa Parnella, a po latach wersję Rolanda Petit przywiezioną z Marsylii na VI Łódzkie Spotkania Baletowe. Dziś w stulecie polskiej tradycji tego dzieła odsłaniamy kurtynę przed realizacją Teresy Kujawy. Oby przez następne sto lat to uroczne przedstawienie trafiło do serc miłośników baletu.

Stanisław Pietras



Clément-Philibert-Léo DELIBES, wnuk sławnego barytona Batiste'a i bratanek organisty Edouarda Batiste'a, profesora Konserwatorium, urodził się dnia 22 lutego 1836 r. w Saint-Germain-du-Val niedaleko miasteczka La Flèche. Dość wcześnie opuścił dom rodzinny i przyjechał do Paryża, aby tu przygotować się do zawodu muzyka. Studiował pod kierunkiem takich pedagogów, jak Bazin, Adam, Benoist i Le Couppey. Aby zarobić na życie, pracował początkowo jako akompaniator, a następnie przyjął posadę organisty w kościele Saint-Jean-François. Lekcje gry na fortepianie również nie przynosiły mu wielkich dochodów. Spróbował więc swych sił jako kompozytor pisząc szereg małych operetek dla Folies-Nouvelles, Les Bouffes-Parisiens, Variétés i dla Théâtre Lyrique.

To pierwsze zetknięcie się Delibes'a ze sceną okazało się bardzo szczęśliwe i brzemiennie w skutki. Offenbach, w owym czasie dyrektor teatru Les Bouffes Parisiens, szybko zorientował się, czego można oczekiwać po tym młodym debiutancie i zwiększył ilość zamówień. Tak więc powstały pełne radości i młodzieńczej fantazji kompozycje o dość bezpretensjonalnych tytułach(...).

Posada drugiego dyrygenta chóru Opery Paryskiej, którą objął w roku 1865, dała mu okazję do skomponowania części muzyki do baletu zatytułowanego *La source* (1866). Powierzono mu mianowicie napisanie

drugiego i trzeciego aktu, zaś muzykę do aktów pierwszego i czwartego skomponował Minkus (kompozytor rosyjski polskiego pochodzenia). Zestawienie to wypadło zdecydowanie na korzyść muzyki Delibes'a. Sukces był tak wielki, że zamówiono u niego napisanie divertimenta, które miało być wykonane razem z dziełem jego mistrza i nauczyciela Adolfa Adama – *Corsaire*. W ten sposób powstało sławne *Pas des fleurs*, dziś jeszcze grane chętnie przez orkiestry.

Trzy lata później w Operze Paryskiej sukces odnosi następne dzieło Delibes'a, balet *Coppélia ou la fille aux yeux d'émail* (1870), którego treść oparta jest na jednym z opowiadań E.T.A. Hoffmanna. Warto zaznaczyć, że *Coppélia* wystawiana była razem ze sławną operą C.W. Webera – *Wolny strzelec* (*Freischütz*). Balet Delibes'a jest pod każdym względem utworem nowatorskim; śmiało można go nazwać baletem symfonicznym, którego partytura wniosła wiele nowości muzycznych, zachowując jednocześnie doskonałą równowagę między treścią i choreografią. Jest to balet, którego muzykę można śmiało przenieść ze sceny na salę koncertową bez żadnego uszczerbku. Muzyka, dotąd posłuszna i podporządkowana rytmicznym wymogom tańca, stała się w widowisku Delibes'a równoprawnym elementem harmonijnie wiążącym całość utworu. Myśl muzyczna w sposób doskonały jednoczy się tu z kompozycją choreograficzną. Takie właśnie spojrzenie na spektakl baletowy stało się podstawą rozwoju tej sztuki w Europie w dalszych latach i wywarło wpływ na wielu kompozytorów, m.in. na twórczość baletową Piotra Czajkowskiego (*Fezioro labędzie, Dziadek do orzechów*).

Drogą wytyczoną w *Coppélii* poszedł Léo Delibes w następnych swych utworach, jak *Sylvia ou la Nymphé de Diane*, w której triumfowała znakomita Rita Sangalli (przypomnijmy znane układy tego baletu, które stworzyli Léo Staats i Serge Lifar). Warto jeszcze wspomnieć o może marginesowych, lecz godnych uwagi sześciu *Airs de danse dans le style ancien* o fakturze eleganckiej i delikatnej, napisanych do sztuki Wiktora Hugo *Le Roi s'amuse*.

W roku 1881 Léo Delibes zostaje mianowany profesorem kompozycji w Konserwatorium paryskim, a w 1884 wybrany członkiem Académie des Beaux-Arts.

Po sukcesach, jakie mu przyniosły operetki i balety, Delibes zwrócił swe zainteresowania ku teatrowi lirycznemu, komponując małe arcydzieła dowcipu i wdzięku (niestety, niesłusznie zapomniane) – *Le Roi l'a dit*, które wraz z operami *Jean de Nivelle* i *Lakmé* weszło do żelaznego repertuaru Opery Paryskiej. Dziś jedynie *Lakmé* utrzymuje się w światowym repertuarze teatrów operowych i wykonywana jest obok takich arcydzieł, jak *Manon*, *Carmen*, *Werther*, *Cyganeria*, *Tosca* i inne.

Na ogół zwykło się podziwiać za ich odkrywczość balety *Sylvia* i *Coppélia*, nie doceniając jednocześnie opery *Lakmé* (1883), która stoi pod względem muzycznym o wiele wyżej.

Jej język harmoniczny, połączenia akordowe, wyrafinowane modulacje, wirtuozeria i wspaniała instrumentacja wynoszą ją ponad inne dzieła. Nowatorstwo tej opery, podziwiane i podkreślane przez takich mistrzów, jak Claude Debussy i Maurice Ravel, stanowi zasadnicze ogniwo w łańcuchu rozwojowym od Gounoda do Faurégo. Nikt – co należy jeszcze raz podkreślić – nie komponował muzyki z takim smakiem, finezją i elegancją jak właśnie Léo Delibes.

Sylvia, *Coppélia*, *Lakmé* to trzy arcydzieła, które do dziś zachowały żywotność. Jednak obraz twórczości Delibes'a byłby niekompletny,

gdybyśmy pominęli milczeniem inne jego kompozycje, może – oceniając z perspektywy czasu – o marginesowym znaczeniu, ale jednak liczące się w ogólnym dorobku. Kantata *Alger*, scena liryczna *Mort d'Orphée*, opera *Kassya* dokończona przez J. Masseneta (Léo Delibes zmarł w roku 1891), wiele utworów chóralnych, msza i czarujące pieśni uzupełniają sylwetkę twórczą tego wybitnego kompozytora francuskiego, którego rola i znaczenie dla rozwoju muzyki ciągle jeszcze nie są należycie docenione.

Tadeusz Maciejewski
(fragm. artykułu z programu
Teatru Wielkiego w Warszawie)

IRENA TURSKA

Gdy „Coppelia” była baletem nowoczesnym

Afisz premierowy baletu „Coppélia” (1870)

TH. IMPERIAL DE L'OPERA
77. Aujourd'hui **MERCREDI 25 Mai 1870**
PREMIERE REPRESENTATION (reprise)

FREYSCHUTZ

Opera Fantastique en TROIS actes et CINQ tableaux, de **WEBER**.
Traduction de **M. E. PACINI**. Reconstitué d'**HECTOR BERLIOZ**.
Mise en scène de **M. S. BOY**. Décor de **MM. DE-PLEHIN, CAMBOY, RUBE, CHAPRON et LAVASTRE**.
M^{lle} JULIA HISSON, MAUDUIT.
MM. VILLARET, DAVID, CARON, PONSARD, SAPIN.
MM. FHERET, MECHELAERE, DELABAY, DE SOROS, ELIURT, GACHAY, MARTY.
JOLIVET, THURLIANT, HUREL, CORVA.
DANSE
M^{lle} REAUGRAND, MERANTE, GOERLEN, M^{lle} MERANTE, REMOND, FRIANT.

Débuts de **M^{lle} BOZZACCHI**
PREMIERE REPRESENTATION

COPPELIA

Ballet-Pantomime en DEUX actes et TROIS tableaux.
Ballets, **M^{lle} BOZZACCHI** Premier. **M^{lle} E. FIOCRE** Coppélia. **M. DAUTY**
M^{lle} BOURGGIN, MM. PETIT, CORNET, REMOND, FRIANT, MERANTE, JULIEN.
Au 3^e Tableau : **LA CLOCHE** Divertissement.
M. MERANTE, M^{lle} FONTA-VILLIERS, MARQUET, MERANTE,
PARENT, STOKOFF, LAMY, MONTAUBRY, RUST, SALABA, GOZELIN,
RIBET, FATOU, VIICOQ, PALLIER, PARENT, INVERNIZZI, VALIS, LANGEN.

Les bureaux ouvriront à 7 h. — On commencera à 7 h. 1/2 précises.
VENREDI 27. LE FREYSCHUTZ et COPPELIA

Pełny tytuł popularnego baletu Léo Delibes'a brzmi: *Coppélia* czyli dziewczyna o oczach z emalii. Ponieważ druga część tytułu nie ma większego znaczenia w treści baletu, znamy go po prostu jako *Coppelię*. Takie jest bowiem imię ukochanej lalki dr. Coppeliusa, którego obsesją staje się jej ożywienie, przeistoczenie w prawdziwą z krwi i kości piękną dziewczynę. Jednakże w pełnym tytule francuskim baletu *Coppélia ou la fille aux yeux d'émail* kryje się intencja autorów podkreślenia „nowoczesności” ich dzieła, którego tytułową postacią ma być produkt technicznej pomysłowości i zręczności.

W okresie swego powstawania (1867–1870) *Coppélia* była istotnie baletem nowoczesnym. Autorzy libretta, bibliotekarz Opery Paryskiej Charles Nuitter i choreograf Arthur Saint-Léon zacerpnęli niektóre wątki treściowe z kilku nowel fantastycznych E.T.A. Hoffmanna, pisarza żyjącego na przełomie XVIII i XIX w., starając się jednak nadać im bardziej aktualny charakter, zgodny z wzrastającym w społeczeństwie zainteresowaniem postępową techniką w różnych dziedzinach życia.

W drugiej połowie XIX wieku pojawiły się już pierwsze teoretyczne prace z zakresu automatyki, do przemysłu wprowadzono nowe urządzenia sterujące procesami technologicznymi często bez udziału człowieka, zaś konstruowaniem różnych automatów codziennego użytku i mechanicznych zabawek trudniło się wielu ówczesnych „majsterkowiczów”, nieraz dziwaków czy wręcz maniaków. Ich przedstawicielem jest więc dr Coppelius, postać o tyle tajemnicza, że bacznie strzegąca sekretów swego warsztatu w zamkniętej szczelnie pracowni. Oglądamy tylko rezul-



1

1. Projekt dekoracji do I aktu, Charles-Antoine Cambou

2. Projekt kostiumu Franza, Alfred Albert. Na rysunku postać solistki Eugénie Fiocre – odtwórczyni roli Franciszka.

3. Projekt kostiumu wieśniaczki, Alfred Albert

2



3



taty jego pracy, duże lalki, uruchamiane przez nakręcenie sprężyny ukrytego w nich mechanizmu; wykonują one ruchy naśladujące czynności człowieka, co oczywiście w baletcie przybiera formę ruchów tanecznych. Widz winien zatem uwierzyć, że dr Coppelius uzyskał optymalne warunki mechaniczne, zapewniające wykonanie takich ruchów i gestów.

Osiągnięcie perfekcji technicznej nie jest wszakże jedynym celem tego konstruktora. W głębi duszy żywi on gorące, poparte nadzieją pragnienie ożywienia swych automatów. Szuka więc inspiracji w praktykach okultystycznych, co z kolei pozwala nam przypuszczać, iż wierzy on w istnienie tajemniczych sił, mogących wywierać wpływ na przebieg zdarzeń w otaczającym go świecie. Pamiętajmy przy tym, że w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku panowała moda na różne kierunki „wiedzy tajemnej”, na spirytyzm, magnetyzm, hipnozę teozofię itp., dlatego więc autorzy baletu nie mieliby się do nich odwołać?

Coppelius musi zatem dążyć, przy pomocy tajemnych sił, do wywołania takich zjawisk psychicznych i fizycznych, które przemieniłyby jego automaty w żywych ludzi. W baletcie przyjęło to uproszczoną i naiwną formę zabiegu „przeszczepienia” duszy lekkomyślnego Franciszka na piękny wprawdzie i kuszący lecz bezduszny przedmiot-lalkę Coppelię. W taki to komediowy sposób autorzy libretta nawiązują do ówczesnych zainteresowań okultystycznych.

Balet – zwłaszcza w XIX wieku – nie byłby jednak baletem, gdyby zabrakło w nim wątku miłosnego. Sercowe perypetie Swanildy i Franciszka są więc główną osią akcji, aczkolwiek pozbawione już zostały akcentów kłiwego melodramatu, tak charakterystycznych dla sztuki baletowej tego okresu. Zarówno „niewierność” płochego Franciszka jak i zazdrość energicznej Swanildy potraktowane są z przysłowiowym przymrużeniem oka, z pewnym dystansem, świadczącym o bardziej nowoczesnym stosunku twórców *Coppélii* do typowego schematu akcji baletowej. Osnuli ją przecież wokół nieszablonowego tematu a tajemniczą fantastykę włączyli – bez romantycznego już patosu – w obrazy realnego życia, nasycone wdziękiem i radością.

Jednym z najważniejszych aspektów nowoczesności *Coppélii* jest także muzyka Delibes'a. Wprawdzie składa się ona jeszcze z uświęconych tradycją „numerów”, poszczególnych tańców i scen pantomimicznych, stanowiących zamknięte



Giuseppina Bozacchi, pierwsza odtwórczyni roli Swanildy

całości muzyczne, jest już jednak ściślej z akcją zespolona. Jej trzy główne zalety, wymagane wówczas od każdej muzyki baletowej, to: ilustracyjność, nastrojowość i taneczność. Ilustrując akcję sceniczną, Delibes nie ucieka się wszakże, wzorem swych poprzedników, do prymitywnych efektów dźwiękowych, lecz dzięki bogatej kolorystyce instrumentacji tworzy pełne wdzięku „obrazki” symfoniczne. Rozwija też, stosowaną dotychczas w uproszczonej formie, technikę melodycznych motywów przewodnich (związanych głównie z postaciami Coppéliusa, Swanildy i Franciszka), które przetwarza i wzbogaca w toku mu-

zycznej narracji. Operuje też Delibes po mistrzowsku różnaitością skonstrastowanych nastrojów, od radosnej, beztroskiej zabawy ludowej do tajemniczej chociaż nie groźnej atmosfery dziwnej pracowni Coppéliusa. Na taneczność zaś tej muzyki składa się nie tylko bogata, zróżnicowana rytmika, zwłaszcza w stylizowanych tańcach ludowych (czardasz, mazurek), lecz również ruchliwość i przejrzystość linii melodycznych. I tak muzyka Delibes’a stała się czymś więcej, niż szablonowym akompaniamentem do tańca, jakim była większość ówczesnych partytur baletowych; dzięki świeżości i oryginalności pomysłów melodycznych, barwnej instrumentacji, dzięki specyficznemu francuskiemu wdziękowi i elegancji okazała się pełnowartościowym składnikiem baletowego spektaklu. Jest więc Delibes uważany za prekursora twórczości baletowej Piotra Czajkowskiego.

Premiera *Coppélii* odbyła się w Operze Paryskiej 25 maja 1870 roku, a ciążyło nad nią tragiczne fatum. Próby baletu rozpoczęto już latem 1868 roku a jako wykonawczynię roli Swanildy choreograf Arthur Saint-Léon sprowadził niemiecką tancerkę Adele Grantzow, z którą współpracował już uprzednio w Petersburgu i w Paryżu. Po kilku miesiącach Grantzow poważnie zachorowała, próby przerwano, by zacząć poszukiwania innej solistki, odpowiedniej do tej roli, jako że Opera Paryska dysponowała wówczas mierną raczej kadrą solistek. Wybór Saint-Léona padł na szesnastoletnią debiutantkę, Włoszkę Giuseppinę Bozacchi, ale spowodowało to konieczność przerobienia partii Swanildy, skomponowanej już dla doświadczonej baleriny. Tak więc Saint-Léon, znany z pospiesznego i często niezbyt dbalego przygotowywania swych baletów, musiał tym razem nie szczędzić trudów i starań, co zresztą dało znakomite rezultaty. Jego choreografię w *Coppélii* cechowały – według ówczesnych świadectw – różnaitość form tanecznych, liryzm i wdzięk pas de deux, błyskotliwość wariacji solowych, czytelność scen pantomimicznych.

Do premiery baletu doszło w nie sprzyjających warunkach, w przededniu grożącej już Francji wojny z Prusami. Odbyło się zaledwie 18 przedstawień *Coppélii*, po czym Opera została zamknięta w czasie oblężenia Paryża. We wrześniu zmarł Arthur Saint-Léon, w listopadzie epidemia ospy zabrała Giuseppinę Bozacchi w dniu jej 17-tych urodzin.

Po wznowieniu *Coppélii* rolę Swanildy przejęła młoda solistka francuska, Léontina Beaugrand. Zgodnie z tradycją, rolę Franciszka kreowała od prapremiery solistka



Feliks Parnell – Coppélius, Włodzimierz Traczewski – Franciszek.
Opera Łódzka, listopad 1962



Eugénie Fiocre w męskim przebraniu. W innych insceni-
zacjach rolę tę powierzano już tancerzom, jedynie w Operze
Paryskiej zwyczaj obsadzania tej postaci „en travesti” za-
chował się aż do 1950 roku.

Coppélia jest jedynym francuskim baletem z tego schyłko-
wego raczej okresu w historii sztuki tanecznej, który prze-
trwał do naszych czasów i wystawiany był we wszystkich
niemal teatrach Europy i Ameryki. Pierwszą, poza Francją,
inscenizację *Coppélii* dała w 1876 Opera w Wiedniu,
po czym w kilkuletnich odstępach odbywały się dalsze jej
premiery: 1877 Opera w Budapeszcie, 1881 Opera Ber-
lińska, 1882 Teatr Wielki w Moskwie, 1884 Teatr Maryjski
w Petersburgu, 1887 Metropolitan Opera w Nowym
Jorku, 1896 Królewska Opera w Kopenhadze, zaś wiek XX
przyniósł kilkadziesiąt różnych wersji scenicznych *Coppélii*.
Jej polska prapremiera odbyła się 7 grudnia 1882 roku
w warszawskim Teatrze Wielkim, w nieco „spolszczonej”
formie, gdyż muzykę do trzeciego aktu napisał Leopold
A. Lewandowski, a imię Swanilda zastąpiono bardziej
swojskim imieniem Wiesława. W roli tej wystąpiła Zygfyda
Gilska obok Aleksandra Gillerta (Franciszek) i Ludwika
Kuhne (dr Coppelius). Choreografię opracował sprowa-
dzony do Warszawy na stanowisko baletmistrza Hiszpan
José Mendez, który raczej przeciętnie wywiązał się z tego
zadania, nie zabłysnąwszy oryginalnością pomysłów insce-
nizacyjnych ani choreograficznych.

Począwszy od tej prapremiery odbyło się w Polsce ogółem
13 premier *Coppélii*, co świadczy o dość znacznej popular-
ności tego baletu w naszym kraju. Publiczność łódzka
oglądała *Coppélię* przed 20 laty na scenie Teatru Nowego,
wystawioną przez Feliksa Parnella z zespołem baletowym
Opery Łódzkiej. Mimo iż po przeszło stu latach
swego scenicznego żywota *Coppélia* straciła już dawną
atrakcyjność „nowoczesności”, pozostały w tym baletcie
inne walory, dające się przystosować do naszych dzisiejszych
potrzeb estetycznych i zapewniające zawsze widzom miłą
rozrywkę.

Irena Turcka



Feliks Parnell – Coppélius, Włodzimierz Traczewski – Franciszek.
Opera Łódzka, listopad 1962

Arthur SAINT-LÉON urodzony w Paryżu w roku 1821, taniec studiował w klasie swego ojca, baletmistrza w Stuttgarcie, pracując jednocześnie nad opanowaniem techniki gry na skrzypcach. Saint-Léon był bardzo wysoko ceniony jako tancerz, a przede wszystkim jako baletmistrz, angażowano go do wszystkich teatrów Europy. Swój pierwszy balet, *La Fille de marbre* (1847), wystawił Saint-Léon dla żony swojej Fanny Cerrito. W następnym balecie, *Le Violon du Diable* (1849), Saint-Léon nie tylko tańczył, ale i grał na skrzypcach, co oczywiście zapewniło mu podwójne powodzenie.

Saint-Léon pozostanie w historii choreografii jako twórca kilku baletów, które do dziś figurują w repertuarze wielkich scen baletowych. On właśnie skomponował dwa balety Delibes'a: *La Source* i *Coppélia*.(...)

Drugi balet Delibes'a, *Coppélia*, wystawiony w Operze Paryskiej 25 maja 1870 roku, stał się prawdziwym triumfem baletmistrza. Libretto skomponowane przez Nuittera i Saint-Léona, a osnute na bajce Hoffmanna, dobitnie świadczyło o zdecydowanej już reakcji przeciw jednostajnej tematyce choreograficznych poematów romantycznych. Jest to znów jakby balet d'action o treści w dwóch pierwszych aktach wesołej, dowcipnej, żartobliwej. Akt trzeci jest właściwie po prostu barwnym divertissement. (Oryginał libretta baletu *Coppélia* znajduje się w Bibliothèque de l'Opéra w Paryżu.)

Wykonawcy baletu w wielkim stopniu przyczynili się do powodzenia wieczoru i dzielili sukces kompozytora i choreografa. Rolę Swanildy tańczyła szesnastoletnia Włoszka Giuseppina Bozacchi, która mimo młodego wieku już przedtem występowała w mediolańskiej La Scali jako pierwsza tańcerka. Rola młodego Franca wykonana była przez tańcerkę Fiocre, której piękna budowa świetnie nadawała się do ról travesti. Tańcerka ta posłużyła za model dla rzeźbiarza Carpeaux. Balet *Coppélia* do naszych dni figuruje w repertuarze wszystkich scen baletowych, a w Paryżu i teraz utrzymuje się tradycja XIX wieku i rolę Franca tańczy kobieta.

Saint-Léon pracował przez 10 lat w Petersburgu (1859–1869). Były to już czasy baletmistrza Mariusza Petipy. Współzawodnictwo dwóch choreografów, szlachetna rywalizacja dały scenie petersburskiej wspaniałe plony.(...)

Z Petersburga Saint-Léon wrócił do Paryża, gdzie w roku 1870 życie zakończył.

Tacjana Wysocka
Fragm. „Dzieje baletu”, PIW,
Warszawa 1970

REALIZATORZY

TERESA KUJAWA

Inscenizacja i choreografia

WŁADYSŁAW WIGURA

Scenografia

Asystenci choreografa – Liliana Kowalska, Kazimierz Knol, Kazimierz Wrzosek

Asystent scenografa – Bożena Smolec-Błaszczuk

Reżyseria światła – Władysław Wigura, Stanisław Kowalczyk

Nadzór pedagogiczny
nad uczniami Szkoły Baletowej – Liliana Kowalska

Nagranie – Orkiestra Teatru Wielkiego w Łodzi
pod dyrekcją TADEUSZA KOZŁOWSKIEGO
Solo na skrzypcach – Zenon Hodor

Inspicjenci – Urszula Rybicka, Andrzej Koperwas, Janusz Kunce

Kierownik baletu – Kazimierz Wrzosek
Akompaniatory baletu – Alina Włodarska, Maciej Janaszekiewicz

Inspektorzy baletu – Jolanta Wichlińska, Zenon Woroniecki

Pierwsza przerwa – 20 minut

Druga przerwa – 20 minut

OBSADA

Coppelius	KAZIMIERZ KNOL KAZIMIERZ WRZOSEK
Swanilda	ANNA FRONCZEK GRAŻYNA POPLAWSKA EWA WYCICHOWSKA
Franciszek	ANDRZEJ CYBULSKI FRANCISZEK KNAPIK (gościnnie) JERZY PIĘTKA ANDRZEJ M. STASIEWICZ
Burmistrz	BOGDAN JANKOWSKI STEFAN PIĄTKOWSKI
Burmistrzowa	ZOFIA WILCZYŃSKA (gościnnie) MIROŚLAWA NOWAK
Przyjaciółki	URSZULA BROGOWSKA RENATA DĄBROWSKA DOBROŚLAWA GUTEK KRYSTYNA JANUSZ BOŻENA KRAWCZYK GRAŻYNA POPLAWSKA MAŁGORZATA ŚLADYSZ WIOLETTA SOKOŁOWSKA MAŁGORZATA ŚWITAŁA MARIA WÓJCICKA
Służebna	ALINA BARANOWSKA KRYSTYNA MARGAS
Rajcy	MICHAŁ BARAŃSKI KAZIMIERZ DWORCZAK ZYGMUNT GALOCH ZENON WORONIECKI
Pleban	KAZIMIERZ DWORCZAK MIECZYŚLAW MIEDZIŃSKI

Akt pierwszy

Taniec cygański

LILIANA KOWALSKA, MAŁGORZATA ŚLADYSZ,
KRYSTYNA SOBKOVIK, KAZIMIERZ DWORCZAK,
KAZIMIERZ KNOL, TOMASZ ŁUKASZYŃSKI
Grażyna Baran, Urszula Brogowska, Renata Dąbrowska, Maria
Grześkiewicz, Lidia Gulińska, Bożena Krawczyk, Danuta Lewczuk,
Krystyna Sobkowiak, Małgorzata Światała, Jolanta Wichlińska, Maria
Wójcicka

Mazurek

DOBROŚLAWA GUTEK, MAŁGORZATA ŚLADYSZ, BOGDAN JANKOWSKI, MIECZYŚLAW MIEDZIŃSKI

Grażyna Baran, Ewa Billing, Małgorzata Bogdańska, Genowefa Cybulska, Izabela Garkowska, Lucyna Gawron, Krystyna Janusz, Bożena Krawczyk, Danuta Lewczuk, Mirosława Nowak, Ewa Pawlak, Liliana Pawluć, Bożena Pilis

Michał Barański, Zbigniew Błaszczyk, Marek Charązka, Wojciech Grzegorzak, Tadeusz Kopeć, Stanisław Krawiec, Mieczysław Miedziński, Jerzy Rumak, Jarosław Sołowianowicz, Piotr Wojciechowski, Zenon Woroniecki, Sławomir Żmijewski

oraz Tomasz Jagodziński, Krzysztof Pabjańczyk, Karol Urbański (adepti)

Mieszczanie

Alicja Baranowska, Michelé Bonneau, Alojza Bula, Elżbieta Dobrowska, Krystyna Margas, Ewa Pawlak, Barbara Stefaniak, Marek Charązka, Zygmunt Galoch, Stanisław Krawiec, Jerzy Rumak oraz Tomasz Jagodziński, Krzysztof Pabjańczyk, Karol Urbański (adepti)

Akt drugi

Taniec automatów

Hiszpanka – MAŁGORZATA BOGDAŃSKA, GENOWEFA CYBULSKA

Chińczyk – JERZY RUMAK, PIOTR WOJCIECHOWSKI

Turek – TOMASZ ŁUKASZYŃSKI,
JAROSŁAW SOŁOWIANOWICZ

Akt trzeci

Psyche – ANNA FRONCZEK, GRAŻYNA POPLAWSKA,
EWA WYCICHOWSKA

Eros – ANDRZEJ CYBULSKI, FRANCISZEK KNAPIK (gościnnie),
JERZY PIĘTKA

Aurora – DOBROŚLAWA GUTEK, GRAŻYNA POPLAWSKA
MAŁGORZATA ŚLADYSZ, WIOLETTA
SOKOŁOWSKA, MAŁGORZATA ŚWITAŁA, MARIA
WÓJCICKA

Modlitwa – DOBROŚLAWA GUTEK, LILIANA KOWALSKA
Żeńcy – Grażyna Baran, Ewa Billing, Małgorzata Bogdańska, Urszula Brogowska, Genowefa Cybulska, Renata Dąbrowska, Izabela Garkowska, Lidia Gulińska, Krystyna Janusz, Bożena Krawczyk, Mirosława Nowak, Ewa Pawlak, Liliana Pawluć, Bożena Pilis, Małgorzata Świtała, Jolanta Wichlińska, Michał Barański, Zbigniew Błaszczyk, Marek Charązka, Kazimierz Dworcak, Wojciech Grzegorzak, Tadeusz Kopeć, Stanisław Krawiec, Tomasz Łukaszyński, Mieczysław Miedziński, Jerzy Rumak, Jarosław Sołowianowicz, Piotr Wojciechowski, Sławomir Żmijewski
oraz Tomasz Jagodziński, Krzysztof Pabjańczyk, Karol Urbański (adepti)

UCZNIOWIE SZKOŁY BALETOWEJ W ŁODZI



Ernest Theodor Amadeus HOFFMANN (1776–1822), niemiecki pisarz, kompozytor i rysownik; w latach 1804–07 przebywał w Warszawie, gdzie założył towarzystwo muzyczne i organizował koncerty symfoniczne; od 1808 był w Niemczech; komponował opery („Weseli muzykanci”, „Nieproszeni goście”, „Undina”), singspiele, utwory orkiestrowe; w twórczości literackiej typowy romantyk, łączył rzeczywistość z fantastyką i elementami grozy. Jest autorem m.in. wielu nowel i opowiadań: „Opowieści fantastyczne”, „Bracia serafiońscy”; romansu grozy „Diabły eliksiry”, powieści „Kota Mruczysława poglądy na życie”.

O tym, że Hoffmann stał się mistrzem prozy fantastycznej, nie mającym sobie równego poza E.A. Poe’em, zdecydowały właściwości psychiczne: ostry zmysł satyry i humoru, umiejętność chwytania i ukazywania, w sposób groteskowy a trafny ludzkich przywar i śmieszności.

Z introspekcji własnej psychiki wywodzą się owe niesamowicie demoniczne pomysły utworów Hoffmanna. Rozumie on przy tym bądź też przeczuwa, że źródłem wszelkich dziwnych, tajemniczych zjawisk jest wnętrze duszy ludzkiej. Dopiero spojrzawszy na twórczość Hoffmanna ze stanowiska dzisiejszej psychologii czy psychopatologii ocenić można, jak dalece intuicja pisarza wyprzedziła wiedzę.

Trwałymi śladami wpływu Hoffmanna są utwory powstałe pod urokiem jego dzieł: Schumannowskie „Kreisleriana”, opera Jakuba Offenbacha „Opowieści Hoffmanna”, balet Piotra Czajkowskiego „Dziadek do orzechów”, balet Leona Delibes’a „Coppelia” według opowiadania „Piaskun”.

Fragm. „Od redakcji” (w:) E.T.A. Hoffmann
„Opowieści fantastyczne”,
Czytelnik 1959

PIASKUN

Nataniel... nic osobliwego nie widział w tym, że miał mieszkać naprzeciw profesora Spalanzanego, choć dość nieswojo się poczuł, gdy spostrzegł, że ze swego okna może zaglądać do pokoju, gdzie Olimpia często siadywała, tak że mógł do woli przyjrzeć się jej kształtom, choć rysy twarzy były niewyraźne i zamazane. W końcu uderzyło go jednak to, że Olimpia godzinami siedziała w takiej postawie, w jakiej ją ujrzał po raz pierwszy, nieodmiennie przy tym samym stoliku, bez żadnego zajęcia, najwyraźniej jednak nie spuszczać z niego oka. Przyznać musiał, że nigdy mu się nie zdarzyło widzieć piękniejszej postaci.(...)

Właśnie zajęty był pisaniem listu do Klary, kiedy zapukano delikatnie do drzwi i niebawem ukazała się na progu nieprzyjemna postać Coppola. Nataniel uczył dreszcz, ale przypomniawszy sobie, co mówił Spalanzani o swoim współziomku Coppoli, oraz słowo, które był dał Klarze w sprawie piaskuna Coppeliusa, zawstydzil się w duszy tak naiwnej obawy. Zmógł się tedy na silach i rzekł jak mógł najobojetniej i najlagodniej:

– Nie potrzeba mi barometru, przyjacielu, możesz pan odejść!

Na te słowa Coppola wkwaterował się całkiem do pokoju i odezwał się głosem ochryplym:

– Nie, nie, nie idzie tu o barometr, bo ja mam także oczy... piękne, przepyszne oczy...

Mówiąc to, uśmiechał się ohydnie wyszczerzając zęby, a oczy jego błyszczały jak próchno spod gęstych, szpakowatych brwi.

Nataniel zerwał się wystraszony.

– Jesteś szalony, mój panie: jakże możesz mieć do zbycia oczy? Oczy... oczy!...

Wtedy Coppola sięgnął ręką do wielkiej kieszeni i wyciągnąwszy stamtąd całą garść okularów zaczął je rozkładać na stole.(...)

– A! to pan sobie tego nie życzy! Ale ja mam tu inne szkiełka, bardzo piękne...

Pozbierał był i pochował okulary i sięgnąwszy do innej kieszeni, zaczął z niej wyjmować lornetki i perspektywy.

Jak tylko okulary poznikaly ze stołu, Nataniel uspokoił się zupełnie. Pomyślał o Klarze i przekonał się natychmiast, że wszystkie zle omamienia miały źródło w nim samym tylko i że Coppola nie jest żadnym strachem ani tym bardziej sobowtórem przeklętego Coppeliusa, ale, przeciwnie, najuczciwszym mechanikiem i optykiem. Szkła bowiem, które wyjmował



„Coppélia” w choreografii Fredericka Ashtona

z drugiej kieszeni, nie miały w sobie nic nadzwyczajnego ani upiornego jak okulary. Chcąc się tedy z nim pogodzić, umyślił kupić cośkolwiek.

Wybrał małą, pięknie oprawną lornetkę i przyłożył do oczu, chcąc ją wypróbować. Nigdy w życiu nie widział lepszej; przybliżała wszystko tak dokładnie, że aż rozkosz było patrzeć. Mimowolnie skierował ją ku mieszkaniu Spalanzaniego.

Olimpia siedziała jak zwykle, z rękoma złożonymi na stoliku. Teraz mógł dopiero przyjrzeć się jej cudownie pięknej twarzy. Tylko oczy wydawały się dziwnie nieruchome i martwe. Jednak w miarę jak się jej przypatrywał, wyraźnie budziły się w nich wilgotne jakieś blaski, jakby promienie wstającego księżyca. Powiedziałbyś, że zdolność widzenia rodziła się dopiero w tej postaci. Stopniowo oczy jej ożywiały się coraz mocniej.

Nataniel stał jakby przykuty do okna, nie umiejąc oderwać wzroku od widoku bosko pięknej Olimpii. Suche chrząknięcia i szuranie obudziły go z odrętwienia. Coppola stał za nim.

– Tre zechini! Trzy dukaty!

Nataniel, który był zupełnie o optyku zapomniawszy, zapłacił skwapliwie. Nieprawdaż? Piękne szkiełka, śliczne szkiełka? – mówił Coppola ochryplym głosem, uśmiechając się szyderczo.

– Piękne, piękne – rzekł mu na to Nataniel opryskliwie. – No, już idź sobie, bywaj zdrow, przyjacielu!

Coppola rzucił na niego dziwne spojrzenie. Idąc po schodach zdawał się dusić od śmiechu.(...)

Wróciwszy zastał firankę w tajemniczym oknie zapuszczoną. Nie mógł ani tego dnia, ani przez dwa następne obserwować Olimpii, mimo że nie odstępował prawie od okna i wciąż spoglądał przez lornetkę Coppoli. Na trzeci dzień ujrzał całe okno staranniej jeszcze zasłonięte.

Zrozpaczony, rozgorączkowany, gnany tęsknotą i pożądaniem wybiegł na miasto. Obraz czarownicy Olimpii unosił się przed nim w powietrzu, wyływał z każdego krzewu, zdając się spoglądać na niego promienistymi oczyma z błękitnej wód przezroczy. Myśl o narzeczonej całkiem wywietrzała mu z głowy, marzył już tylko o Olimpii.(...)

Wracając do domu spostrzegł wielki jakiś ruch w domu Spalanzaniego. Drzwi wszędzie poroztwierane były na przestrzał, wnoszono rozmaite sprzęty.(...) Nataniel zdziwiony przystanął na ulicy, przypatrując się temu wszystkiemu, kiedy przybliżył się do niego Zygmunt i śmiejąc się zagadnął:

– No, co powiesz na to wszystko?

Nataniel wyjaśnił, że nic powiedzieć nie może, bo nic nie wie, tylko z wielkim zdziwieniem stwierdza, że w cichym i posepnym zwykle domu profesora panuje wielkie zamieszanie i przeprowadza się generalne porządki. Wtedy Zygmunt wyjaśnił mu, iż stary Spalanzani nie dalej jak jutro wydadaje bal nader świetny, połączony z koncertem, na który zaproszona jest przynajmniej połowa uniwersytetu. Chodzi zaś wieść, że na tym balu po raz pierwszy wystąpić ma jego córka, którą dotąd tak zazdrośnie trzymał w ukryciu.

Nataniel, znalazłszy u siebie zaproszenie, w oznaczonej godzinie z bijącym sercem zjawiał się u profesora.(...)

Po koncercie bal się rozpoczął. Tańczyć z nią! Z nią! To był cel marzeń i zabiegów Nataniela. Ale jak się tu ośmielić zaprosić ją, królową balu, do tańca? A jednak! Nie wiedzieć jakim sposobem, gdy tańce się zaczęły, znalazł się tuż przy niej; nie była zamówiona jeszcze przez nikogo, i właśnie on, choć zaledwie kilka słów mógł wyjąkać, ujął ją za rękę. Dłoń Olimpii

była zimna, jakby trupia. Nataniel uczul dreszcz we wszystkich członkach; szczęściem, spojrzawszy zdumiony w jej oczy, wyczytał w nich tyle miłości i tęsknoty, że zapomniał o wszystkim w świecie. W tej chwili uczul także, jakby krew krążyć zaczęła w jej dłoni; dotknął tętna, było przyspieszonym napływem. I w nim rozpalil się żar miłości.(...)

Bal u Spalanzaniego stał się przedmiotem wielu rozmów w dniach następnych. Chociaż profesor uczynił wszystko, by osiągnąć świetność, to przecież rozmaici wesółkowie potrafili przyczepić się do najniewiemych rzeczy.

Wyśmiewano się ze sztywnej i niemej Olimpii, której, pomimo ładnej powierzchowności, zarzucano najzupełniejszą tępotę i przypuszczano, że z tej przyczyny zapewne Spalanzani tak długo trzymał ją w ukryciu. Nataniel nie mógł bez oburzenia słuchać uwag podobnych, przedsięwziął jednak milczeć opornie.

– Na co się zdalo – mówił sobie w duszy – strzepić sobie język w podobnym przedmiocie, dowodzić tym półgłówkom, że tylko własne ich ograniczenie przeszkadza im ocenić boskie przymioty Olimpii.(...)

Profesor Spalanzani zdawał się wielce sprzyjać stosunkom Nataniela ze swą córką. Zupełnie niedwuznaczny dowód życzliwości dał, kiedy Nataniel zdobył się razu pewnego na to, by napomknąć o swoim związku z Olimpią. Profesor rozpromieniał się w uśmiechu i oświadczył, iż pozostawi córce całkowitą swobodę w tym względzie.

Pokrzepiony tymi słowy Nataniel postanowił nie później jak nazajutrz błagać Olimpię, ażeby mu powiedziała wyraźnie to, co już od dawna odgadrywał w jej oczach, a mianowicie: czy chce być jego na wieki. W tym celu począł szukać obrączki, którą mu dała niegdyś matka przy wyjeździe z domu, chciał ją bowiem ofiarować Olimpi w zakład swojej wierności, jako zadatek przyszłego wspólnego życia. Wpadły mu przy tym w ręce listy Klary i Lotara, ale obojętnie odsunął je na bok, znalazł pierścionek i spiesznie udał się z nim do Olimpii.

Wszedłszy na schody, usłyszał na górze loskot jakiś osobliwy, wyraźnie z pracowni Spalanzaniego dochodzący. Tupano nogami, mocowano się, coś sobie wydzierano, słychać też było trzaskanie drzwi, krzyki i przekleństwa.

– Puszczajże, puszczaj mi zaraz, ty lotrze przeklęty! Czyż na to poświęciłem własne życie!

Cha, cha, cha, inaczej się układaliśmy!

– Ja zrobiłem oczy...

– A ja wszystkie kółka.

– Głupiś ze swoimi kółkami! Puszczaj, przeklęty zegarmistrz!

– Precz!

– Szatanie!

– Dam ja tobie!

– Masz, bestio piekielna!

– Puścisz? czy nie puścisz?!

Były to głosy klóścących się: Spalanzaniego i strasznego Coppeliusa. Pchnięty niepojętą trwogą, Nataniel rzucił się na górę.

Spalanzani trzymał jakąś figurę kobiecą za ramiona, Coppola za nogi, i z największą zawziętością wydzielali ją sobie, ciągnąc każdy w swoją stronę.

Nataniel odrętwiał ze zgrozy, poznawszy w tej figurze Olimpię. Oszalały z gniewu, już się miał rzucić, by wydrzeć ją oprawcom, kiedy nagle Coppola z taką siłą wydarł ją z rąk ojca, że ten zmuszony był puścić ofiarę. Jedno-

czesnie tak silnie ciałem jej uderzył go w piersi, że profesor padł na wznak, a zataczając się przewrócił stół, na którym stały fiołki, retorty, flaszki i szklane cylindry. Wszystko to rozbilo się w najdrobniejsze szczątki z niesłychanym loskotem.

Wtedy Coppola, przerzuciwszy sobie Olimpię przez plecy, zaczął schodzić, śmiejąc się przeraźliwie, drewniane nogi figury zwisaly obrzydliwie, objając się po schodach.

Nataniel stał jak skamieniały. Aż nazbyt dokładnie zobaczył trupio-błądą, woskową twarz Olimpię; w miejscach gdzie były oczy, widział tylko czarne wgłębienia. Była pozbawioną życia lalką.

Spalanzani wil się na posadzce. Czerepy szkła powlaziły mu w głowę i w piersi, poprzecinały żyły w rękach, krew tryskała z ran jakby ze źródeł. Nagle zebrał siły, zerwał się na nogi:

– Trzymaj go! Leć! Jeszcześ tu?! Coppelius, przeklęty lotr! Mój najlepszy automat! Ukradł go, strawiłem nad nimi najlepsze dwadzieścia lat życia, włożyłem w to cały majątek, więcej niż życie! Cały mechanizm, mowa, chód, wszystko mojego pomysłu. Oczy tylko, tylko oczy, tobie ukradzione. Och! zbrodniarz! Och! potępieniec. Łapaj go! Biegnij! Leć! Przynies mi Olimpię! Tu masz oczy!

Nataniel wtedy dopiero spostrzegł na posadzce parę zakrwawionych oczu, które w niego bystro patrzyły. Spalanzani schwycił je zdrową ręką i rzucił mu na piersi. Wtedy szaleństwo porwało Nataniela w płomieniste swoje szpony i całkowicie zawichrzyło mu w głowie.

Hej! hej! dalejże! dalej! płomieniste kolo, kręć się! wiruj! grzmij! Gwijunun! Gwijunun! Tańcu, lalko z drewna, dobrze, dobrze, przedziej! Kręć się! leć! Gwijunun...

I po tych słowach rzucił się do Spalanzaniego, chwytając go za gardło. Byłby go zadusił, szczęściem tumult zwabił wielu ludzi, którzy oderwali oszalełego Nataniela, uratowali profesora i opatrzyli jego rany.

Zygmunt, chociaż bardzo silny, nie był w stanie sam utrzymać szaleńca. Ten walil pięściami, gdzie popadło, kopał i wrzeszczał uniebogłoso:

– Kręć się, lalko z drewna! Kręć się! wiruj!

Wreszcie połączonymi siłami zdolano go powalić na ziemię i związać. Już tylko ryczał wściekle i pienił się jak opętany. W tym smutnym stanie zawieziono go do domu obłąkanych.

„Opowieści fantastyczne”
ze zbioru „Opowieści nocne”

Przełożył Felicjan Faleński

Léo Delibes — COPPELIA



Teatr Wielki w Łodzi

Jamina Dzikowska-Najder — projekt plakatu



Projekt dekoracji do I aktu, Władysław Wigura



Projekt kostiumu Coppéliusa, Władysław Figura



Projekt kostiumu Cyganki, Władysław Wigura



Projekt kostiumu Burmistrza, Władysław Wigura

LIBRETTO

Akcja rozgrywa się w miasteczku galicyjskim w połowie XIX w.

Akt pierwszy

Plac w małym miasteczku. W oknie domu Coppeliusa siedzi dziewczyna, która uchodzi za jego córkę Coppelię. Piękna nieznajoma z okna wzbudziła niepokój w sercu Swanildy, która spostrzegła, iż jej narzeczony, Franciszek jest pod urokiem tajemniczej dziewczyny.

Nadchodzi Franciszek. Swanilda obserwuje go z ukrycia. Młodzieniec próbuje zwrócić na siebie uwagę Coppelii, która na jego zaloty „odpowiada” skinieniem głowy. Stanowi to dla Swanildy wystarczający dowód niewierności ukochanego. Dochodzi między nimi do sprzeczki, którą przerywa nadejście młodzieży.

Pojawia się Burmistrz i ogłasza, iż nazajutrz odbędzie się uroczystość poświęcenia nowego dzwonu. Powiadamia również, iż z tej okazji ufundował posag dla dziewcząt, które w tym dniu poślubią swoich narzeczonych.

Na plac przybywają Cyganie. Cyganka wróży Swanildzie i przepowiada jej miłość Franciszka. Młodzi przyłączają się do ogólnej zabawy.

Zapada wieczór i wszyscy się rozchodzą.

Ze swego domku wychodzi Coppelius. Nagle otacza go gromada chłopców. Gdy Coppelius próbuje uwolnić się od nich, gubi klucz. Spostrzega to Swanilda i podnosi go. Razem z przyjaciółkami wkradają się do domu Coppeliusa. Po drabinie do okna Coppelii wspina się Franciszek. Płoszy go nagły powrót Coppeliusa szukającego klucza. Spostrzegłszy otwarte drzwi swego domu, zaniepokojony wraca do siebie.

Tymczasem Franciszek nadal wspina się do okna tajemniczej piękności.

Akt drugi

Pracownia Coppeliusa – wszędzie stoją lalki. Wchodzą Swanilda i jej przyjaciółki. Swanilda odsłania kotarę przy oknie i przekonuje się, że Coppelia jest tylko lalką. Ośmielone dziewczęta uruchamiają mechanizmy lalek. Rozbawione nie zauważają wejścia Coppeliusa. Przyjaciółki uciekają w popłochu, a Swanilda kryje się za kotarę.

Przez okno wchodzi Franciszek. Coppelius przyjmuje go bardzo miło i częstuje winem. Gdy chłopak zasypia, stary dziwak przysuwa do niego fotel z siedzącą na nim Coppelią. Przy pomocy magicznych zaklęć próbuje przenieść z Franciszka „fluidy życia” na swoją ukochaną lalkę.

Coppelia zaczyna się poruszać. Próbuje chodzić, tańczyć. Staje się coraz bardziej niesforna, stara się obudzić Franciszka. Gdy młodzieniec wreszcie budzi się, Swanilda odsłania kotarę i pokazuje mu martwą lalkę.

Pogodzeni młodzi wybiegają pozostawiając zrozpaczonego Coppeliusa.

Akt trzeci

Plac przed kościołem. Odbywa się uroczystość poświęcenia dzwonu. Swanilda otrzymuje z rąk Burmistrza posag. Nadchodzi rozżalony Coppelius. Swanilda, pragnąc nagrodzić mu szkody wyrządzone w pracowni, ofiarowuje swój posag. Burmistrz sprzeciwia się temu i sam wręcza Coppeliusowi sakiewkę.

Uroczystość przebiega już teraz w pogodnym nastroju. Rozpoczyna się ogólna, wesola zabawa.

SEZON 1982/83
Premiera 7 maja 1983

W programie wykorzystano ilustracje ze zbiorów: Pracowni Ikograficznej Biblioteki Uniwersyteckiej w Łodzi – L'Opéra de Paris, Hatier Editions S.A., Fribourg 1975; Dictionnaire du ballet moderne. Paris 1957; Balet – Encyklopedia. Moskwa 1981; archiwum Opery Łódzkiej; projekty kostiumów Władysława Wigury.

Redakcja programu – Ewa Juszyńska-Poradecka
Redakcja techniczna – Leszek Sochaczewski
Reprodukcje zdjęć – Chwalisław Zieliński

Wydawca – Teatr Wielki w Łodzi

Nakład I – 10.000 egz.
Cena zł 40.-

Druk: Łódzkie Zakłady Graficzne, ul. PKWN 18
Zam.134/1104/83. I.-10/618

TEATR WIELKI W ŁODZI
Pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź

Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12,00–19,00
tel. 377-77, 399-60.
Przed sprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem
niedzieli i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezerwować
telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro
Obsługi Widzów, tel. 331-86, 399-60 w. 122

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

