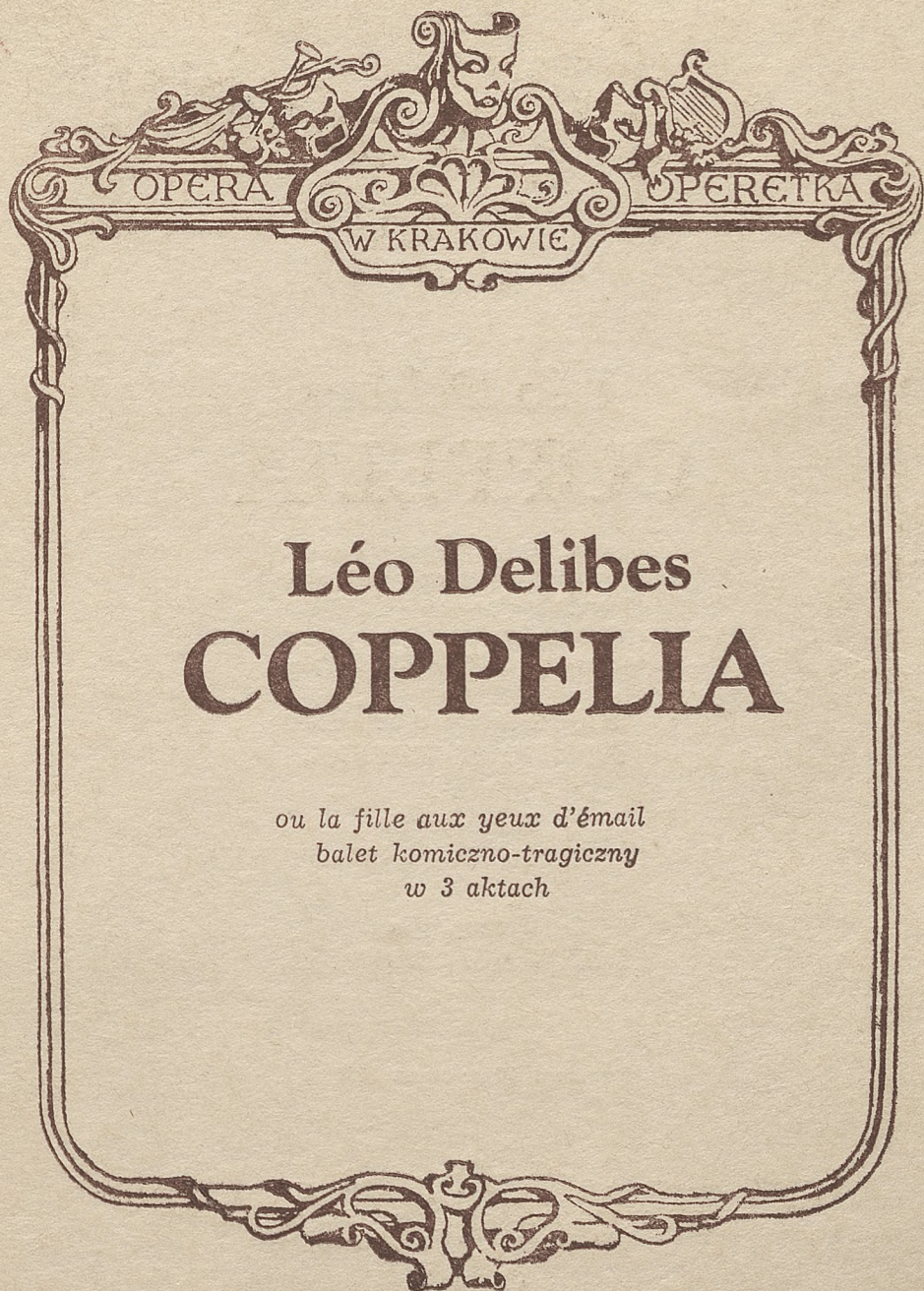




Léo Delibes
COPPELLA

ou la fille aux yeux d'émail
balet komiczno-tragiczny
w 3 aktach



Léo Delibes COPPELIA

ou la fille aux yeux d'émail
balet komiczno-tragiczny w 3 aktach
(wersja poszerzona — 1983 r.)
libretto Charles Nuitter, Arthur Saint-Léon
wg noweli E. T. A. Hoffmanna

Kierownictwo muzyczne
ROMAN MACKIEWICZ

Choreografia
RAISSA KUZNIECOWA-SZAJEWSKA

Scenografia
LILIANA JANKOWSKA

Premiera 22 czerwca 1981 r.



Akcja rozgrywa się w małym miasteczku w Galicji w połowie XIX wieku.

AKT I

Plac w miasteczku. W oknie domu Coppeliusa siedzi nieruchomo piękna dziewczyna z książką w ręku; uchodzi ona za jego córkę Coppelię. Tajemnicza dziewczyna wzbudza niepokój w sercu Swanildy, która zauważyła, że jej narzeczony Franciszek interesuje się nieznajomą. Daremnie Swanilda stara się oderwać piękną dziewczynę od książki i zwrócić na siebie jej uwagę (walc Swanildy). Gdy nadchodzi Franciszek, Swanilda chowa się, by obserwować go z ukrycia. Franciszek zaleca się do Coppelii, która nie spodziewanie odpowiada mu skinieniem głowy, przesyła pocałunki po czym Coppelius natychmiast zasłania okno. Teraz Swanilda ma już dowód niewierności ukochanego. Sprzeczkę narzeczonych przerywa nadejście młodzieży i wesóły taniec (mazur). Po chwili zjawia się Burmistrz i ogłasza, że nazajutrz odbędzie się ślub Swanildy z Franciszkiem. Swanilda wróży sobie z kłosa żyta czy Franciszek ją kocha, a gdy wróżba wypada niepomyślnie z udaną obojętnością przyłącza do tańczących przyjaciółek. Zapada wieczór, wszyscy się rozchodzą. Z domu ostrożnie wychodzi Coppelius starannie zamykając drzwi na klucz. Nagle napada go gromada chłopców, broniąc się przed nimi, stary dziwak gubi klucz i nie zauważywszy tego, odchodzi. Swanilda znajduje klucz i wraz z przyjaciółkami wkrada się do domu Coppeliusa. Szukając zgubionego klucza Coppelius zauważa otwarte drzwi, zaniepokojony wraca do domu. Nadchodzi Franciszek, zaczyna wspinąć się po drabinie do okna Coppelii.

PRZERWA: 20 min.

AKT II

Pracownia dr Coppeliusa; stoją tu lalki ludzkiej wielkości. Ostrożnie i nieśmiało wchodzi Swanilda z przyjaciółkami. Rozglądając się dokoła, Swanilda odśloniwszy kotarę przy oknie, przekonuje się, że Coppelia jest martwą lalką.

Ośmielone dziewczęta uruchamiają mechanizmy lalek (taniec automatów). Rozbawione nie spostrzegają powrotu Coppeliusa, który rzuca się na nie z parasolem. Przyjaciółki uciekają, Swanilda chowa się za kotarę. Lecz oto przez okno wkrada się nowy intruz, Franciszek.

Coppelius przyjmuje go uprzejmie i częstuje winem z dodatkiem narkotyku. Franciszek zasypia. Wówczas Coppelius wysuwa fotel z Coppelią i czyni magiczne zaklęcia, chcąc przenieść „fluidy życia” na swą ukochaną lalkę, aby stała się żywą dziewczyną. Istotnie, Coppelia zaczyna się poruszać, chodzić, a nawet tańczyć (walc lalki, bolero, gigue). Staje się coraz bardziej niesforna, biega po pracowni, przewraca cenne lalki i stara się obudzić Franciszka. Wreszcie Coppeliusowi, który nie zorientował się, że lalką tą jest przebrana Swanilda, udaje się ją złapać i schować za kotarę. Gdy Franciszek budzi się, Swanilda wychodzi zza kotary, gdzie ukazuje się łysa, brzydka w swej nagości lalka. Pogodzeni młodzi wybiegają, zostawiając porażonego w rozpacz Coppeliusa.

PRZERWA: 10 min.

AKT III

Dziedziniec przed pałacem we dworze. Tłum oczekuje na powrót Swanildy i Franciszka ze ślubu. Wśród tłumu Swanilda dostrzega dr Coppeliusa, który niesie popsutą lalkę. Zatrzymuje go i ofiaruje mu pieniądze, które otrzymała w posagu. Coppelius nie chce ich przyjąć, odchodzi pozostawiając w smutku Swanildę. Zadowolony Franciszek zachęca wszystkich obecnych na dziedzińcu do zabawy. Rozpoczyna się wielkie divertissement. Dopiero pod koniec zabawy pojawia się dr Coppelius, dowiaduje się o ślubie Swanildy z Franciszkiem. Przeprasza ich. Historia życia dr Coppeliusa i postaci uwikłanych w splot komiczno-tragicznych przypadków kończy się happy end'em.

OBSADA

<i>Swanilda</i>	— ALINA TOWARNICKA JOANNA ANDZIAK
<i>Franciszek</i>	— BOGUSŁAW WILK KRZYSZTOF ZAKRZEWICZ
<i>dr Coppelius</i>	— BOGUSŁAW WILK KRZYSZTOF ZAKRZEWICZ
<i>Przyjaciółki Swanildy</i>	— JOANNA ANDZIAK ANNA BIL BARBARA GATTY-KOSTYAL ILONA DWORSKA EWA NOWAK ALEKSANDRA MIODUSKA BARBARA KOTARBA
<i>Chińczyk</i>	— LIDIA TOMASZEWSKA EWA NOWAK
<i>Coppelia-lalka</i>	— EWA NOWAK ALINA TOWARNICKA ILONA DWORSKA
<i>Przyjaciele</i>	— JAN STAROWICZ LECH DRUCH MAREK FIMA ROMAN BOSSY
<i>Burmistrz</i>	— MAREK FIMA

<i>Marynarz</i>	— ADAM KLAFCZYŃSKI
<i>Rycerz</i>	— JANUSZ MODRAKOWSKI JAN STAROWICZ
<i>Astrolog</i>	— LUDOMIR ROGALEWSKI ROMAN BOSSY
<i>Hiszpanka</i>	— EMILIA SIKORSKA BARBARA BRZOZOWSKA
<i>Mazur (solo)</i>	— ANNA BIL, BARBARA KOTARBA, BOGUSŁAW WILK, KRZYSZTOF ZAKRZEWICZ
<i>Czardasz (solo)</i>	— ANNA BIL, BARBARA KOTARBA, BOGUSŁAW WILK, KRZYSZTOF ZAKRZEWICZ

Asystent choreografa
ALINA TOWARNICKA

Pedagog baletu
JEWGIENIA JERMOŁOWA

Asystent pedagoga
KRYSTYNA UNGEHEUER

Inspektor baletu
ANNA BIL



OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE

SCENA OPEROWA

w teatrze im. J. Słowackiego

Dyrektor i Kierownik artystyczny
EWA MICHNIK

Z-ca dyrektora
BOGUSŁAW NOWAK

Kierownik literacki
JÓZEF OPALSKI

Dyrekcja Teatru
ul. Senacka 6, 31-002 Kraków
tel. 22-08-79, 22-62-10
Biuro Obsługi Widza

KILKA SŁÓW O POWSTANIU I DZIEJACH SCENICZNYCH „COPPELII”

W połowie XIX w. archiwistą paryskiej Grand Opéra był Charles Nuitter (właśc. Truinet). Otrzymałszy staranne wykształcenie filologiczne rozwijał stale swe zainteresowania literackie. Już jako pracownik Opery zainteresował się twórczością czolowego romantyka — E. T. A. Hoffmanna, którego fantastyczne opowiadania tak różniły się w swoim charakterze od modnej w czasach Nuittera literatury. Wówczas bowiem królowały niepodzielnie gatunki sprzyjające rozwojowi realizmu i naturalizmu, a więc przede wszystkim proza powieściowa. Na gruncie dramaturgicznym natomiast święciły tryumfy „dobrze skrojone” dramaty mieszczańskie, historie zgoła melodramatyczne, oraz jako kontrastujące z nimi — lekkie komedijki bulwarowe. Tego rodzaju twórczość nie sprawdzała się siłą rzeczy w widowiskach teatralnych typu muzycznego; w operach, czy baletowych, których sedno nie tkwi bynajmniej w tezie wynikającej z realistycznie proponowanej akcji. Tak więc zafascynowany urokiem na nowo odkrytych opowieści stworzył Nuitter libretto baletowe, opierając się na motywach dwóch fabuł: „Automaty” i „Piaskosiej” („Sandmann”). Po raz pierwszy bohaterami widowiska tanecznego miały być manekiny. Nuitter nie był jedynym twórcą libretta, korzystał bowiem z fachowej pomocy choreografa Arthura Saint-Léona. Ten ostatni był cenionym tancerzem i baletmistrem Opery paryskiej, cieszącym się uznaniem we wszystkich liczących się ośrodkach teatralnych w Europie. Właśnie w okresie współpracy z Nutterem przebywał w Petersburgu, gdzie otrzymał angaż jako baletmistrz tamtejszej opery. Przystępując do pracy nad „Coppelią” miał on na swoim koncie kilka dzieł choreograficznych, w których zasłynął również jako wykonawca głównych ról; szczególnie w balecie „Diabelskie skrzypce”, gdzie szokował publiczność grą na skrzypcach, towarzyszącą ewolucjom tanecznym.

Libretto „Coppeli” w pierwotnej wersji trzyaktowe, składa się z dwóch części, tzw. ballet d'action, o treści zartobliwej; część ostatnia jest to barwne divertissement, z udziałem postaci alegorycznych. Przy czym elementy fantastyki pojawiają się również w częściach stricte fabularnych. Tekst oparty jest o zasady poetyki romantycznej, niemniej odbiega zasadniczo od jednostajnej tematyki romantycznych poematów baletowych. Reakcja ta dotyczy głównie samej kompozycji warstwy literackiej. Mamy tu do czynienia — podobnie jak w baletach romantycznych — z zestawieniem kontrastujących światów: realności ziemskiej i sfery będącej wytworem wyobraźni. Tylko w przeciwieństwie do okresu poprzedniego obie płaszczyzny są ze sobą ściśle powiązane, przenikają się wzajemnie. Postacie rzeczywiste, tzn. prawdopodobne życiowo, nie wychodząc poza obręb swojego świata, wchodzą w kontakt z wytworami imaginacji. Świat fantastyczny sam w sobie praktycznie tu nie istnieje, zachodzą jedynie trochę niesamowite zdarzenia. Na dobrą sprawę można mówić w przypadku „Coppeli” o utworze realistycznym, bo fakt, że bohater zakochał się w manekinie, świadczyć może na płaszczyźnie pojmowania racjonalnego o jego idealizm i podświadomym poszukiwaniu piękna. Również Coppelius traci swe diaboliczne cechy, gdy potraktujemy go jako nieszkodliwego manekina, który zaprzagnął wcielić w życie wytwory swojej chorej wyobraźni, tudzież udowodnić sobie samemu i innym istnienie mocy kreatorskich, życiodajnych, także i na ziemi. Zatem fantastyka może być tu równocześnie środkiem służącym ideologii o wręcz przeciwnym charakterze, jak i symbolem idealistycznych dążeń człowieka w zmaterializowanym do gruntu świecie.

Zatrzymaliśmy się nieco dłużej nad charakterem literackim „Coppeli”, by przybliżyć sobie nieco istotę znaczenia tego baletu dla ówczesnej twórczości scenicznej tego typu. Niemniejsze zasługi dla utworzenia nowych dróg w balecie francuskim położył także twórca muzyki do „Coppeli” Léo Delibes. Już jego wcześniejszy balet „Źródło”, dowiódł, że odnaleziona została droga wyprowadzenia sztuki baletowej ze stagnacji osiągniętej po obfitym w istotnie znaczące dzieła romantyzmie. „Coppelia” reprezentowała zasady konstrukcji baletowej przestrzegane jeszcze przez Daubervala na przełomie XVIII i XIX w., ale dowodziła także trwałego postępu, jaki dokonał się w tym okresie, a mianowicie podniesienia

poziomu muzyki baletowej. Partytury, które powstały bezpośrednio po śmierci Adolphe'a Adama, zm. w 1856 r., dowodziły tylko wyższości jego kompozycji baletowych, ale w dziesięć lat później pojawił się jego godny następca w osobie Léo Delibesa, który do „La Source” (1866), „Coppelii” (1870) i „Sylvii” (1876) stworzył partytury starannie skonstruowane, swoim charakterem dopasowane do akcji, zasługujące na uwagę jako odrębne kompozycje muzyczne. Podobnie jak Adam chwalił swojego poprzednika Hérolda (...) tak i Czajkowski traktował muzykę Delibesa: po klęsce pierwszego wystawienia „Jeziora Łabędziego” w Moskwie, uznał, że w porównaniu z baletem „Sylvia” jego muzyka jest po prostu nędzna. Postęp muzyczny wywodzący się, poprzez Delibesa, od Hérolda i Adama, i znajdujący punkt kulminacyjny w partyturach Czajkowskiego, stanowił bezpośrednią konsekwencję romantyzmu, nadając wyraz dźwiękowy widowiskom wizualnym (1).

Tak więc „Coppelia” miała stać się baletem poniekąd przełomowym. Jej prapremierę przygotowywano długo i gruntownie. Szczególnie wiele czasu pochłonęło znalezienie baleriny odpowiednio dobrej do wykonania głównej roli. Była ona o tyle skomplikowana, że Swanilda i Coppelia były pierwotnie pomyślane jako rola podwójna. Zdaniem spółki autorów żadna z tancerek francuskich nie spełniała wymaganych warunków. Sprowadzono zatem z Petersburga bardzo wówczas znaną i cenioną Adele Granzowę. Niestety i ona nie sprostала zadaniu. W końcu powierzono tę ciężką rolę młodzieńkowi i utalentowanej baletnicy, 17-letniej Giuseppinie Bozacchi. „Coppelia” prześladowało nieszczęście — tancerka zmarła w kilka miesięcy po premierze.

Prapremiera odbyła się w 1870 r., na kilka tygodni przed wybuchem wojny francusko-pruskiej: wystawiono więc zaledwie 18 spektakli, bo po rozpoczęciu działań wojennych zamknięto wszystkie teatry paryskie. Niemniej jednak balet zdołał osiągnąć w tak krótkim czasie olbrzymią popularność i — co było równie istotne — przyniósł nadspodziewany sukces kasowy. Wznowiono go dopiero w październiku 1871 roku. W roli Swanildy i Coppelii wystąpiła wtedy francuska tancerka Beaugrand. Od tamtego czasu balet należy do stałego repertuaru paryskiej sceny operowej. Zgodnie z ustaloną tradycją XIX-wieczną, rolę Franza wykonują tancerki.

XXX

O popularności „Coppelii” w końcu XIX w. świadczyć mogą jej parodie i trawestacje, wystawiane w najbardziej liczących się paryskich teatrach: w Variétés „La Filets de Vulcain, ou la Venus de Neuilly”, „La Pêche de Vulcain, ou l'Île de fleuves w Vaudeville” oraz „Les Filets de Vulcain” w Porte-Saint-Martin. W Paryżu bowiem balet nie został zdyskredytowany, jak to miało miejsce w wielu innych ośrodkach kulturalnych, szczególnie w Londynie. Co prawda i sceny paryskie nie ustrzegły się ogólnego obniżenia poziomu artystycznego i opanowania sztuki baletowej przez rzemiosło; niemniej długoletnia tradycja, silna pozycja szkoły i zespołu tancerzy w organizacji Opery, zapewniły baletowi trwałą popularność, uczyniły balet gatunkiem przyciągającym do teatrów rozleniwioną i żądną zazwyczaj taniej rozrywki społeczność mieszczańska.

XXX

Berlińska premiera „Coppelii” odbyła się 30.04. 1881 r. na scenie tamtejszej opery. Przygotował ją Paul Taglioni, zaś w roli tytułowej wystąpiła Antoineta dell'Era, która interpretowała z niemniejszym powodzeniem główną rolę w petersburskiej prapremierze „Dziadka do orzechów” Czajkowskiego. W repertuarze rosyjskim znalazła się „Coppelia w latach 80-tych. Duński Balet Królewski wykonuje ją od 1896 r. a balet londyński od 1906.

Pierwsza inscenizacja polska, która odbyła się w Warszawie, odbiegała nieco od wersji oryginalnej, bowiem do dwóch aktów Delibesa dołączono trzeci obraz, z muzyką L. Lewandowskiego. Drugą wersję opracował P. Zajlich, a wystawił ją zespół Teatru Wielkiego 6.03.1924. Kolejna nowa inscenizacja przygotowana przez J. Cieplińskiego ze scenografią J. Wodyńskiego miała swoją premierę 14.03.1935

w Warszawie. Po wojnie wznawiano tamte inscenizacje, powstały także i nowe: na scenach Poznania, Bytomia, Łodzi i Wrocławia. Widzowie polscy mieli też okazję obejrzyć „Coppelię” w wykonaniu baletu kubańskiego i moskiewskiego.

XXX

Do dnia dzisiejszego dzieło Delibesa nie straciło swej świeżości i czaru, mimo zniekształceń, jakim ulegało z biegiem lat. Wystawiano je w trzy-, dwu-, a nawet jednoaktowej. W początkach XX w. odstąpiono od tradycji podwójnej roli Swanildy-Coppelii, dokonał się wówczas trwały podział w myśl zasady realizmu scenicznego: Swanildę tańczyły tancerki nowoczesne, a Coppelię baleriny. W ostatnim czasie pokonano główne odstępstwa od oryginału. Jedynie opuszcza się niekiedy alegoryczne *divertissement*. Powstały natomiast rozmaite koncepcje najbardziej niesamowitej postaci w tym spektaklu, czyli Coppeliusa. Tak np. Lilo Gruber w inscenizacji z berlińskiej Staatsoper (1956) przedstawiła go jako ambitnego i zdziwaczalego mechanika, ale jednocześnie człowieka samotnego, faustycznego, tęskniącego za pięknem, miłością i tkliwością. Po poniesionej klęsce opuścił on rodzinne strony razem ze swymi lalkami i udał się w nieznane w poszukiwaniu szczęścia. L. Gruber dołączyła też do aktu drugiego *diwertimento* w scenie festynu ludowego, podporządkowane wymogom sztuki realistycznej. Inaczej jeszcze przedstawia się koncepcja stworzona przez Inge Bade w inscenizacji erfurckiej z 1966 r. Coppelius jest wg niej dziwakiem, który przez swą manię zapomina o otaczającym go świecie. W końcu jednak nie opuszcza okolicy, gdzie nie cieszy się dobrą sławą, lecz zdobywa zaufanie dzieci. To umożliwia mu powrót do normalnego życia w miasteczku.

„Coppelia” stanowi punkt początkowy na drodze rozwoju późniejszych sławnych baletów z manekinami w rolach wiodących, wśród których wybijają się na pozycje czołowe „Dziadek do orzechów” i „Pietruszka” I. Strawińskiego.

(1) I. Guest: Balet romantyczny w Paryżu. s. 235.

Bibliografia:

- I. Guest: Balet romantyczny w Paryżu.
- E. Rebling: Ballet von A bis Z.
- I. Turska: Przewodnik baletowy.

BALET W OKRESIE ROMANTYZMU

W początkach XIX stulecia francuski pisarz Teofil Gautier sformułował swój pogląd na istotę baletu jako gatunku teatralnego. W sztuce tej jego zdaniem nie liczy się fabuła: dopuszczalne są w niej wszelkie niekonsekwencje, bowiem „odwieczną treścią baletu jest taniec”. Tym samym zakwalifikował balet jako gatunek li-tylko widowiskowy, w którym najistotniejszą rolę odgrywa doskonałość techniczna wykonawców. Opinia ta niewątpliwie mogła zaważyć na dalszej drodze rozwoju sztuki baletowej tym bardziej, że Gautier sam parał się tworzeniem librett. Jego tu dziełem jest sztandarowy romantyczny balet „Giselle” z muzyką Adolphe’a Adama. W XIX w. coraz większego znaczenia nabierają tancerki, w przeciwieństwie do poprzedniego okresu, w którym na scenie dominowała płęć brzydka. Z biegiem lat role kobiece stają się w balecie wiodącymi, a ich odtwórczynie urastają do rangi gwiazd. Nic w tym dziwnego. Proces ów miał bowiem głębokie uzasadnienie w zmianach, jakim ulegała literacka warstwa widowisk — zgodnie z duchem epoki. Na czym polegała ewolucja treści? Otóż można wyodrębnić w utworach choreograficznych dwie części: realną i fantastyczną. Według tradycyjnych norm rzeczywistość ziemską przedstawiał akt pierwszy. W nim zawiązywała się akcja, jej podstawowy wątek. Dla nadania jej cech rzeczywistości kompozytorzy posługiwali się elementami folklorystycznymi, tzn. motywami z tańców narodowych („couleur locale”). W drugiej części przed oczami widzów jawił się świat fantastyczny, w istocie swej abstrakcyjny, którego akcja rozgrywała się zazwyczaj nocą, przy świetle księżyca, na dnie jeziora, lub w innych tego typu niesamowitych miejscach. Był to wymarzony bodziec do prezentowania kunsztownych wyczynów choreograficznych oraz technicznych umiejętności tancerzy. Taki podział odpowiadał idei przewodniej utworów. Była nią tęsknota za piękniejszym życiem, dążenie do nadziemskiej doskonałości, przy jednoczesnym przywiązaniu do materialnych dóbr tego świata. Podział oddawał zatem istotę dualizmu ludzkiej natury. W warstwie literackiej służyło temu wprowadzenie na scenę ożywionych manekinów, nimf i innych wytworów fantazji ludzkiej. Środkiem technicznym stał się natomiast przede wszystkim taniec na poin-tach, który dawał efekt wydłużonej linii ciała. W ten sposób nabierało ono cech nierzeczywistych, jakby ulatywało w przestrzeń, prześcągało podstawowym prawom ciężenia. Zwiewność jako postulat estetyczny wymagała jednocześnie zmiany dotychczasowego sztywnego i ciężkiego kostiumu tancerek, dostosowania go do romantycznej poetyki baletu. Twórcą nowego stroju, dominującego w tańcu przez cały wiek XIX był Eugén Lami. Osiągnął on efekt ulotności dzięki lekkim materiałom, jak tiul, czy gaza, skróconym spódniczkom i dodatkowym akcesoriom typu: skrzydełka, kwiaty itp. Z racji mody na kolor biały (lub inny — w bardzo pastelowym odcieniu) balet tego okresu określano mianem „ballet blanc”. Reforma ta dotyczyła głównie kobiet, których role stały na eksponowanych miejscach. One to stały się ideałem istot nadziemskich pokonujących lotem przestrzenie (sceniczne) i zaraz potem — zastygających w pozach arabskich. Jakby odcięte od realiów sceny, stanowiły dzieło sztuki same w sobie, olśniewając widzów i przenosząc ich w inny wymiar. W procesie idealizacji romantycznych baletnic miały swój niezaprzeczalny udział czołowe gwiazdy epoki: Maria Taglioni, Fanny Elssler i Carletta Grisi.

Największe, sztandarowe dzieła baletowe tego okresu — „Sylfidy” z muzyką Luigi Carliniego, w choreografii Louisa Henry’ego i „Giselle” skomponowana przez Adolphe’a Adama i Frédérica Burgmüllera, w choreografii Jean Corallie’ego i Jules’a Perrot — uznane za niedościgły ideał. One to niepodzielnie dominowały na scenach baletowych w tamtej epoce i stały się wzorem oraz punktem wyjścia dla baletu Drugiego Cesarstwa. Wtedy to, po okresie dość długiej stagnacji uko-narowano sztukę taneczną nowego okresu Léo Delibes i Arthur Saint-Léon widowiskiem zatytułowanym „Coppelia” opartym na motywach opowiadań E. T. A. Hoffmanna.