



Léo Delibes

# *Coppélia*



**Pedagogowi, Współpracownikowi, Przyjacielowi  
za niezapomniane chwile w szkołach, teatrach  
i na gruncie towarzyskim**

**GRATULUJEMY i DZIĘKUJEMY**

**Uczniowie, Współpracownicy i Przyjaciele**

Premierą *Coppélii* Léo Delibes'a uczymy **50 lat działalności artystycznej Teresy Kujawy**. Tak! - pół wieku! Coraz mniej jest artystów, którzy łączą tradycję dawnego teatru operowego z jakże innym - niestety - teatrem dzisiejszym. Spotkać takiego artystę jest dziś coraz trudniej. Dlatego tak ważny jest Jej jubileusz, Jej obecność w teatrze, Jej wiedza, upór, styl pracy, odpowiedzialność. Znamy ją w Szczecinie doskonale. Jej *Carmen* na dziedzińcu i na scenie, Jej choreografia w *Orfeuszu w piekle*, a wcześniej w *Krasnoludkach...* i w *Zemście nietoperza* to dowody artyzmu, siły woli i talentu. We współpracy nie jest łatwa, ale czy to jest najważniejsze. Niech Teresy będzie w nas jak najwięcej i niech trwa Święto.

Wamk



Zawsze czułam potrzebę wypowiedzenia się przez tańce, przez ruch, który mam teraz możliwość choreografować. Sądzę jednak, że gdyby moim przeznaczeniem było zostać pielęgniarzką czy krawcową, tak samo zatrietilabym się w tych zawodach jak w sztuce tańca. Jako choreograf tworzę choreografię (...) mówiąc wprost, robię teatr i to nie dla siebie, ale dla innych.

**Teresa Kujawa**

Jan Berski *Robię teatr dla innych*. "Kobieta i życie" nr 10, 6.06.1982



## TERESA KUJAWA - TANCERKA

wybrane kreacje

1947 - 1971

**Baba** - Modest Musorgski *Noc na Lysej górze*

choreogr. Leon Wójcikowski

**Cyganka** - Léo Delibes *Coppélia*

choreogr. Leon Wójcikowski

**Bachantka** - Charles Gounod *Noc Walpurgii*

choreogr. Eugeniusz Papliński

**Zła Dziwożona** - Piotr Perkowski *Swantewid*

choreogr. Leon Wójcikowski

**Zosia** - Grażyna Bacewicz *Z chłopca król*

choreogr. Stanisław Miszczyk

**Tatarka** - Aleksandr Borodin *Tańce połowieckie*

choreogr. Stanisław Miszczyk

**Hiszpański pas de quatre** - Piotr Czajkowski

*Jeziro łabędzie*

choreogr. Stanisław Miszczyk

**Łucja** - Manuel de Falla *Czarodziejska miłość*

choreogr. Stefania Pokrzywińska

**Wróżka Carabosse** - Piotr Czajkowski *Śpiąca królewna*

choreogr. Jerzy Gogół

**Krasawica i Cyganka** - Ludomir Różycki *Pan Twardowski*

choreogr. Feliks Parnell

**Zarema** - Boris Asafiew *Fontanna Bachczyseraju*

choreogr. Zygmunt Patkowski

**Kurtyzana** - Maurice Ravel *La Valse*

choreogr. Conrad Drzewiecki

**Dziewczyna** - Franciszek Woźniak *Wariacje 4:4*

choreogr. Conrad Drzewiecki

**Młynarka** - Manuel de Falla *Trójkątny kapelusz*

choreogr. Conrad Drzewiecki

**Bernarda Alba** - Aranjuez *Dom Bernardy Alba*

choreogr. Conrad Drzewiecki



## TERESA KUJAWA - CHOREOGRAF



Teresa Kujawa i Janina Niesobka  
próba do baletu *Yerma*, Teatr Wielki w Łodzi

### wybrane realizacje baletowe

#### PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

1971 - 1974

1976 - 1982

- Romuald Twardowski *Rzeźby mistrza Piotra*  
(prapremiera)
- Aram Chaczaturian *Spartakus*
- Manuel de Falla *Don Perlimplin, Yerma*
- Léo Delibes *Coppélia*

- Juliusz Łuciuk *Miłość Orfeusza*  
(prapremiera)
- Sergiusz Prokofiew *Kopciuszek*
- Ignacy Paderewski - *Symfonia h-moll*
- Kazimierz Serocki - *Ad libitum*  
*Wieczór baletowy Polonia* (prapremiera)
- Kazimierz Serocki *Sinfonietta*
- Grażyna Bacewicz *Z chłopca król*
- Karol Szymanowski *Mandragora, Mity, Harnasie*  
*Wieczór baletowy*
- Piotr Czajkowski *Jezioro łabędzie*
- Piotr Czajkowski *Dziadek do orzechów*

#### POLSKI TEATR TAŃCA, 1974

- Juliusz Łuciuk *Medea*  
(prapremiera)

#### TEATR WIELKI W ŁODZI, 1975 - 1976

- Manuel de Falla *Yerma*
- Bolesław Szabelski *Concerto grosso*  
(prapremiera)
- Léo Delibes *Coppélia*
- Juliusz Łuciuk *Medea*

#### TEATR WIELKI W WARSZAWIE

1982 - 1985

- Romuald Twardowski *Rzeźby mistrza Piotra*
- Karol Szymanowski *Mandragora, Mity, Harnasie*  
*Wieczór baletowy*
- Manuel de Falla *Yerma*
- Rodrigo Turino *Goya* (prapremiera)
- Ludomir Różycki *Pan Twardowski*

#### TEATR WIELKI W POZNANIU

1986 - 1988

- Karol Szymanowski *IV Symfonia*  
*koncertująca*
- Jean Sibelius *Pelleas i Melizanda*



wybrane układy choreograficzne w operach

#### TEATR WIELKI W ŁODZI

- Romuald Twardowski *Lord Jim* (1976)
- Stanisław Moniuszko *Halka*  
(reżyseria i choreografia) (1985)
- Giacomo Puccini *Madama Butterfly*  
(reżyseria) (1989)

#### TEATR WIELKI W POZNANIU

- Daniel Auber *Fra Diavolo* (1967)
- Piotr Czajkowski *Dama Pikowa* (1967)
- Modest Musorgski *Chowańszczyzna* (1969)
- Otto Nicolai *Wesołe kumoszki z Windsoru* (1971)
- Giuseppe Verdi *Traviata* (1971)
- Manuel de Falla *Krótkie życie, Noce w ogrodach Hiszpanii*  
(reżyseria i choreografia) (1985)
- Stanisław Moniuszko *Straszny dwór* (1986)
- Carl Orff *Carmina burana*  
(inscenizacja i choreografia) (1987)
- Aleksandr Borodin *Książę Igor* (1989)

#### TEATR WIELKI W WARSZAWIE

- Karol Szymanowski *Król Roger*  
(współpraca reżyserska i choreografia) (1983)
- Stanisław Moniuszko *Straszny dwór* (1983)
- Edward Bogusławski *Sonata Belzebuba* (1984)
- Georges Bizet *Poławiacze pereł* (1984)
- Wojciech Bogusławski *Krakowiacy i górale* (1993)

#### OPERA WE WROCŁAWIU

- Stanisław Moniuszko *Halka* (1977)
- Edward Bogusławski *Sonata Belzebuba* (1977)
  - Joseph Haydn *Aptekarz* (1978)
  - Giuseppe Verdi *Bal maskowy* (1981)
  - Georges Bizet *Carmen* (1987)
  - Wojciech Bogusławski *Krakowiacy i górale* (1991)

#### OPERA I OPERETKA W SZCZECINIE

- Georges Bizet *Carmen* - wersja plenerowa i sceniczna  
(reżyseria i choreografia) (1993)

wybrane układy choreograficzne w operetkach,  
musicalach

#### TEATR WIELKI W POZNANIU

- Jacques Offenbach *Orfeusz w piekle* (1965)

#### TEATR MUZYCZNY W POZNANIU

- Richard Heuberger *Bal w operze* (1966)
- Johann Strauss *Wesoła wojna* (1968)
- Tadeusz Sygietyński *Dama od Maxima* (1970)
- Franz Lehár *Hrabia Luxemburg* (1970)

#### PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

- Jacques Offenbach *Orfeusz w piekle* (1971)
- Johann Strauss *Zemsta nietoperza* (1976)

#### TEATR MUZYCZNY, OPERETKA WROCŁAW

- Franz Lehár *Carewicz* (1978)

#### OPERA I OPERETKA W SZCZECINIE

- Mitchell Leigh *Człowiek z La Manchy* (1971)
- Johann Strauss *Zemsta nietoperza* (1987)
- Katarzyna Gaertner *Krasnoludki, krasnoludki* (1992)
- Jacques Offenbach *Orfeusz w piekle* (1995)
- Johann Strauss *Bal u księcia Orłowskiego* (1996)
- *Potulicka* - koncert galowy z okazji 40-lecia Opery  
i Operetki w Szczecinie (1997)

realizacje telewizyjne

- Maurice Ravel *Bolero*, Mosfilm,  
współpraca choreograficzna z Leonidem  
Ławrowskim (1964)
- Romuald Twardowski *Rzeźby mistrza Piotra*,  
TVP (1972)
- Juliusz Łuciuk *Medea*,  
TVP (1978)



realizacje zagraniczne

- Witold Lutosławski *Mała suita*,

Theatre d'Art de Ballet w Paryżu, Francja (1966)

- Stanisław Moniuszko *Halka*,

Teatro Bellas Artes w Mexico-City, Meksyk (1974)

## TERESA KUJAWA - PEDAGOG



Zajęcia w szkole baletowej w Moskwie

Państwowa Szkoła Baletowa w Poznaniu (1954 - 1971)

Państwowa Szkoła Baletowa w Warszawie

Moskiewska Akademia Tańca - wykłady z techniki tańca hiszpańskiego, seminarium polskich tańców narodowych (1963)

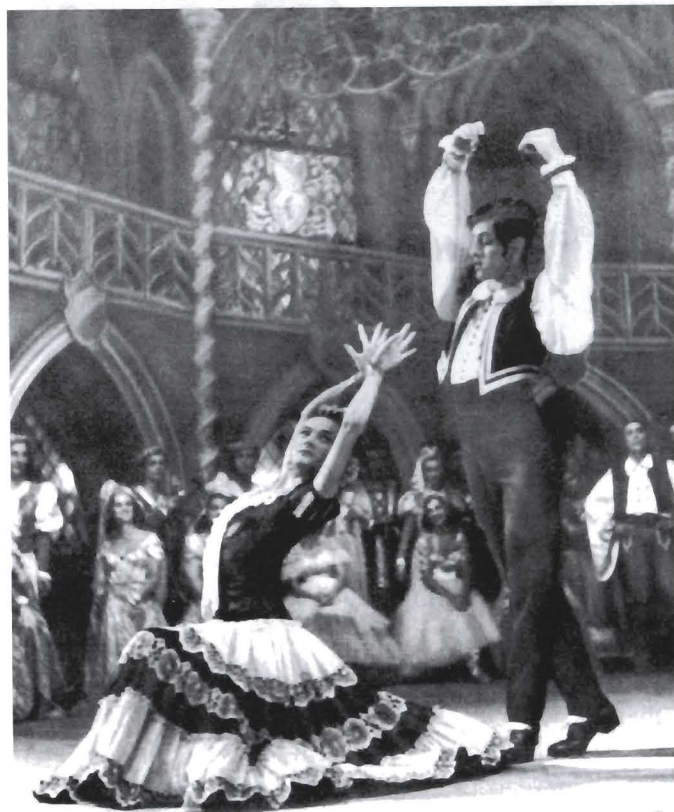
(...) Ta sama Teresa Kujawa, która w trykotach była tylko jedną z licznych sprężynek skomplikowanej budowli klasycznej - w roli Dziewczyny Połowieckiej narzuciła widzom nieprawdopodobny impet żywiołowości. A z nią Radek, Milon i tenże sam Stacak. Tu była senna i upiorna fantasmagoria tańca. (...)

Tomasz Chrośnicki, *Wielki balet i poznańskie Jezioro Łabędzie*. 1954

(...) Wszystkie cztery tancerki: B. Gadzińska, B. Goślińska, T. Kujawa, i L. Łakomówna zasłużyły sobie na uznanie, a szczególnie, tańcząca taniec hiszpański, Teresa Kujawa.

T. Kujawa to nie tylko świetna tancerka, to także bardzo dobra aktorka. Ona to właśnie wyczuła w III akcie intencje Miszczyka i zrozumiała je, wykazując tym niezbićcie swe aktorskie uzdolnienia. Jej sposób chodzenia, poruszania wachlarzem, spojrzenia zza niego rzucane, jej cały taniec podporządkowany jest jednej myśli - książę (...).

Andrzej Kafiński, *Jezioro łabędzie*. 1954



Teresa Kujawa i Eugeniusz Kowalczyk  
*Jezioro łabędzie* P. Czajkowskiego  
choreografia Stanisława Miszczyka



(...) W ostatnich dniach wzbogaciła nasza Opera swój repertuar baletowy o nową pozycję. Mam na myśli wystawienie jednoaktowego baletu Romualda Twardowskiego *Rzeźby mistrza Piotra* (...) *Rzeźby mistrza Piotra* są (...) polską prapremierą dzieła, które (...) dotychczas było wykonywane jako utwór symfoniczny. (...) Zadanie, jakie stanęło przed choreografem było wtedy bardzo trudne: zrealizować balet o czytelnej wprawdzie fa-



Franciszek Knapik, Stanisław Sitkomirski  
*Rzeźby Mistrza Piotra* R. Twardowskiego

bule, ale niełatwej muzyce, środkami tańca charakterystycznego, pantomimicznego, wykorzystując jednakże i umiejętności tańca klasycznego u poszczególnych członków zespołu, przy tym w taki sposób, by każda z postaci żyła własnym, odmiennym życiem scenicznym. Kujawie udało się to; figury rzeźb, mimo pewnego „posagowego“ schematyzmu ruchu prezentują się każda inaczej - na kanwie muzyki powstaje, rozwija się i komplikuje swoisty kontrapunkt ruchu. Kontrapunkt ten w momencie kulminacji muzycznej połączy się w groźnej równoczesności działania ożywionych posagów, prowadzącej do zagłady nieostrożnego czeladnika - by po pojawieniu się mistrza Piotra ponownie zindywidualizować zamierające figury. Realizacja choreograficzna sprawia, że

bądź co bądź trudna w percepcji muzyka staje się czytelna i jasna. (...)

Jerzy Zablocki, *Rzeźby mistrza Piotra*. Gazeta Robotnicza (Wrocław), 28.10.1971



(...) Ta swoboda daje ogromne możliwości zakomponowania układu choreograficznego. Teresa Kujawa w umiejętny sposób oscylowała między kompozycją klasyczną a skrajnie ekspresjonistyczną, dając w swoich układach ruchowych stałe przeciwstawianie czegoś co trwa z czymś co się zmienia. Zadanie jakie postawiła zespołowi naszego baletu było trudne - co więcej - całkiem nowe. Zaryzykowała i chyba dobrze zrobiła. Wszyscy tancerze stworzyli postacie pełne, zindywidualizowane, a całość układu synchronizowała się doskonale z tym wszystkim, co działo się w partyturze.

Ryszard Bukowski, *Rzeźby mistrza Piotra*. Wieczór Wrocławia, 27.10.1971

(...) Tworząc inscenizację i choreografię *Spartakusa* T. Kujawa debiutowała w dziedzinie komponowania baletu pełnospektaklowego. Brak





doświadczenia spowodował tu pewne niedopatrzenia w układzie, szczerze jednak zrekompensovane rozwiązaniami świadczącymi o inwencji twórczej, pomysłowości, guście i wyobraźni plastycznej choreografa. (...) Układ potwierdził też bardzo czule ucho T. Kujawy.



Franciszek Knapik, Bogumił Śliwiński  
*Spartakus* A. Chaczaturiana

Sprostowała wszelkim komplikacjom rytmicznym partytury, zawsze znajdując pas zgodne z pulsem i charakterem muzyki. Jako pedagog - doprowadziła tańczących do stadium wykonawczej swobody (...).

Ewa Kofin, *Spartakus*. Słowo Polskie (Wrocław), 7.06.1972



Scena zbiorowa  
*Spartakus* A. Chaczaturiana

(...) W choreografii *Perlimplina* Kujawa wykorzystała reminiscencje klasycznego tańca hiszpańskiego, ukazała mieniący się całą paletą barw, pikantny i egzotyczny świat starej Hiszpanii, znajdując w odtwórcach głównych partii: Krystynie Kosarewicz (Belissa) i Franciszku Knapiku (Perlim-

plin) znakomitych realizatorów jej bardzo pięknych, ale jakże trudnych pomysłów i zamierzeń. (...) W zupełnie odrębnym klimacie i nastroju utrzymana jest „*Yerma*”. (...) Spektakl, utrzymany w ponurym, szaro-czarnobrazowym tonie, jest kolejną próbą stworzenia przez Kujawę teatru realistycznego. W przeciwieństwie do



Krystyna Kosarewicz, Franciszek Knapik  
*Don Perlimplin* M. de Falli

*Perlimplina*, choreograf posłużył się tutaj stylizacją tańca hiszpańskiego, wzbogaconego o pewne elementy tańca współczesnego. W tym krótkim, zaledwie 23-minutowym balecie, obok scen wstrząsających swym dramatyзмом nie brak momentów pełnych najwyższego liryzmu, skupienia, intymności. (...)

Bogusław Kaczyński, *Wieczór Hiszpański* Teresy Kujawy.  
Gazeta Robotnicza (Wrocław), 14.01.1973



(...) *Yermę* Kujawy można uznać za wybitne osiągnięcie polskiej choreografii i postawić ją śmiało obok *Cudownego mandaryna* Drzewieckiego - jednego z najlepszych baletów wystawianych na naszych scenach w ciągu ostatnich kilku lat (...).

Paweł Chynowski, *Wieczór Hiszpański* w Operze Wrocławskiej. Ruch Muzyczny, 15.04.1973

(...) Teresa Kujawa wpisała się z powodzeniem na listę wybitnych choreografów, którzy sięgnęli jeszcze raz do nieśmiertelnego mitu *Medei* (*Medea* w Polskim Teatrze



Beata Starczewska  
*Yerma* M. de Falli

Tańca - przyp. red) odczytując go na swój sposób z niezawodną intuicją artystyczną, właściwą tylko wrażliwej tancerce-choreografowi o tak ogromnej pasji poszukiwawczej. (...)

Teodor Ćmielowski, *Nowy tryptyk Polskiego Teatru Tańca*. Gazeta Zachodnia, 31.10.1975

(...) Wśród polskich utworów choreograficznych, w repertuarze PTT (Polskiego Teatru Tańca - przyp. red.), (...) na szczególną uwagę zasługuje choreografia *Medei*

Teresy Kujawy. Ten jednoaktowy balet (z muzyką Łuciuka i scenografią Wierchowicz) zdumiewa dojrzałością artystyczną w równej mierze realizatorów, jak wykonawców (tancerzy). Zdumiewa kompozycją ruchu, reżyserią, muzyką, doborem

scenografii - całą sceniczną ekspozycją. Balet ten każe przypomnieć nam o dramatyczno-reżyserskim nurcie naszej choreografii, którego mistrzem był Feliks Parnell. (...) Choreografia Teresy Kujawy sięga tu także szczytu. Ale rodowodu tej *Medei* - podobnie jak dzieł Jarzynówny - nie sposób wyprowadzić z tradycji baletowych XIX wieku (Vigano, Perrot, Coralli, Petipa), rodo-



Anna Staszak, Emil Wesolowski  
*Medea* J. Łuciuka

wodem tej *Medei* jest teatr dramatyczny i dramatyczny teatr ruchu, jaki stworzył w Ameryce Jese Limon, a u nas Henryk Tomaszewski. (...)

Jan Berski, *W bok od drogi donikąd*. Kultura, 16.07.1978

(...) Tworzenie baletów do utworów muzycznych nie przeznaczonych do realizacji scenicznej nie jest zjawiskiem nowym, aczkolwiek w praktyce polskich teatrów dość rzadko jeszcze spotykany. Tym bardziej więc godne uwagi staje się



działanie w tym względzie Teresy Kujawy, która jako inscenizator i scenograf całości nadała kształt sceniczny librettom Małgorzaty Dzieduszyckiej (*Ad libitum*\*) i Małgorzaty Komorowskiej (*Symfonia h-moll*\*\* w scenografii Władysława Wigury i pod kierownictwem muzycznym Roberta Satanowskiego. Zobaczyliśmy teatr tańca ekspresyjnego, operującego symboliką gestu i ruchu, wykorzystującego wszelkie zdobycze w tym względzie najlepszych zespołów świata. Teatr, w którym nastąpiła swoista unifikacja umiejętności, możliwości i charakterów. Teatr, gdzie nie ma już miejsca na popisy w rozumieniu klasyki baletowej, gdzie jedynym celem jest osiągnięcie pełnego ekspresji wyrazu w skondensowanej, zagęszczonej atmosferze napięcia.



Ewa Zając i Franciszek Knapik  
*Ad libitum* Kazimierza Serockiego

Tak zrozumiałem zamysł artystyczny Teresy Kujawy i myśl przewodnią *Polonii*. I schyliłem przed nią czoła. (...)

Korwin, *Na biało-czerwoną nutę*, Gazeta Robotnicza (Wrocław), 2.12.1978

\* *Ad libitum* Kazimierza Serockiego

\*\* *Symfonia h-moll* Ignacego Paderewskiego (przyp. red.)

(...) Rekompensatą za nudę pierwszego baletu (*Tam O'Shanter* Lucasa Leightona - przyp.



Scena zbiorowa  
*Polonia* I. Paderewskiego

red) było starannie i wnikliwie opracowane przez Teresę Kujawę *Concerto grosso* Bolesława Szabelskiego w dyskretnej, stonowanej subtelnościami brązu i szarości scenografii Władysława Wigury. Konwencja transponowania utworu symfonicznego na ruch taneczny jest dziś tak szeroko stosowana, że trudno w niej o zaskakujące nowości. Balet Kujawy jest więc po prostu dobrze i bardzo muzykalnie zrobiony, nie waham się zaliczyć go do najlepszych realizacji tego gatunku w Polsce w okresie powojennym. Zgodnie z przyjętą przez kompozytora zasadą równouprawnienia „koncertujących“ grup instrumentalnych, choreografka potraktowała grupę tancerzy jako jedną z nich, posługując się przy tym językiem neoklasycznym. (...)

Irena Turska, *Wieczór baletowy* w Łodzi. Ruch Muzyczny. 4.07.1976

(...) W realizowanym konsekwentnie ambitnym teatrze operowym Roberta Satanowskiego doczekaliśmy się kolejnych polskich prapremier: opero-baletu *Miłość Orfeusza* oraz nowej wersji *Medei* (znanej z Polskiego Teatru Tańca) - dwóch dzieł Juliusza Łuciuka (...). Obie pozycje prezentowane są w ramach jednego spektaklu nazwanego *Wieczorem baletowym*. (...) *Medea* góruje pod każdym względem. Wypadałoby tu tylko powtórzyć wszystkie superlatywy, z jakimi spotkało się już wcześniej to do-



skonałe dzieło - w tej samej choreografii (T. Kujawy) i częściowo też obsadzie, na czele z wielką, wspaniałą i wstrząsającą kreacją Anny Staszak oraz świetnie towarzyszącym jej Emilem Wesołowskim (Jazon) - oraz wypada pogratulować naszej operze pozyskania tak znakomych artystów. (...)

Kazimierz Kościukiewicz, *Prapremiery w operze. Słowo Polskie* (Wrocław), 22-23.03.1980



Witold Krasuski, Franciszek Knapik, Maria Kijak  
*Miłość Orfeusza J. Łuciuka*

(...) wrocławska realizacja *Harnasiów* jest najlepsza ze wszystkich jakie kiedykolwiek oglądałem. Nigdy dotąd nie udało się w *Harnasiach* tak harmonijnie połączyć muzyki, tańca i śpiewu (bo są tam także partie śpiewane) i skomponować tak estetycznie pięknych obrazów zespołowego tańca. Pośród barwnych tanecznych obrazów, które są stylistycznym przetworzeniem folkloru podhalańskich górali, rozgrywa się akcja baletu, prowadzona przez Teresę Kujawę w sposób dyskretny, a zarazem bardzo czytelny. Właśnie dyskretny, bo na ogół uprowadzenie Młodej (narzeczonej Młodego) przez Harnasia było inscenizowane niczym napad Tatarów lub wojna trojańska o piękną Helenę. Tymczasem

u Kujawy, pointa tej sceny zasadza się na tym, że ta młoda góralka woli po prostu Harnasia. Na wrocławskiej scenie Harnaś nie jest więc zbójem porywającym bezbronnemu góralowi narzeczoną, lecz jest chłopakiem z gór przychodzącym po dziewczynę, która o niczym bardziej nie marzy,

jak o tym, aby ją zabrał ze sobą. Nareszcie wiadomo o co chodzi.

Elementem, który ogromnie wzbogaca wrocławskich *Harnasiów* jest wprowadzenie na scenę chóru, który nie tylko śpiewa, ale też naprawdę tańczy, co na naszych scenach operowych należy do zupełnej rzadkości. Dyskretnie prowadzenie akcji baletu w inscenizacji Kujawy uczyniło z zespołu tancerzy i śpiewaków głównych bohaterów całego przedstawienia, co jest zresztą zgodne z intencjami samego kompozytora. Dodając do tego piękną stylizację kostiumów tatrzańskich górali autorstwa Józefa Napiórkowskiego (scenografa całego spektaklu) otrzymaliśmy *Harnasie*, jakich na naszej scenie jeszcze nie było. (...)

Jan Berski, *Szymanowski we Wrocławiu*. 28.04.1982



Scena zbiorowa  
*Harnasie* K. Szymanowskiego

(...) Polskie inscenizacje *Harnasi* widziałem bodaj wszystkie, od prapremiery poznańskiej przed wojną. Zdało mi się jednak, jeżeli pamięć nie zawiodła, a wzruszenie nie omamiło, że te ostatnie *Harnasie* w układzie Teresy Kujawy, dekoracjach Andrzeja Majewskiego, pod pełną energią batutą Roberta Satanowskiego były najlepsze ze wszystkich dotychczas.

Jerzy Waldorff, *Gdyby tak wszystko!...* Polityka, 18.07.1985

(...) Teresa Kujawa zawsze zdradzała ciągoty reżyserskie. Tworzyła swój oryginalny teatr baletowy. *Goya* w warszawskim Teatrze Wielkim był sygnałem, że pociągnęło Kujawę coś więcej - wielka inscenizacja. W *Panu Twardowskim* - ostatniej premierze, zamykającej obchody 200-lecia



polskiego baletu w tym sezonie, uruchomiła wspólnie ze współautorką kostiumów - Barbarą Jankowską, niemal całą maszynię Teatru Wielkiego. Jeżdżą w górę, w dół i na boki zapadnie, smok jak żywy, pełza i zionie ogniem, wypluwając z pyska... brylant w postaci Ewy Głowackiej, Twardowski (Zdzisław Ćwioro) rzeczywiście fruwa na kogucie. Iluzję bajkowego świata współtworzą piękne światła. Ale... tańca niewiele, pogubiła się gdzieś koncepcja postaci Diabła, tak mocno osadzona w tradycji inscenizacyjnej. Broni się ekspresją i brawurowym tańcem Łukasz Gruzziel. Zabrakło konsekwencji w poprowadzeniu roli Pani Twardowskiej (Anna Staszak). Jednego nie można odmówić temu przedstawieniu - widowiskowości. (...)

Andrzej Matul, *Mówili, że nie ma, a jest balet w Warszawie!* Express Wieczorny, 1985



Barbara Kryda, Łukasz Gruzziel, Zdzisław Ćwioro  
*Pan Twardowski* L. Różyckiego

(...) Druga niedziela grudnia przyniosła kolejne wydarzenie artystyczne, polską prapremierę wieczoru Manuela de Falli, na który złożyła się 2-aktowa opera *Krótkie życie* połączona z symfonicznymi impresjami (na fortepian i orkiestrę), doskonale znanymi szerokiej publiczności *Nocami w ogrodach Hiszpanii*. O sukcesie wieczoru decydował skład realizatorów, a więc Teresa Kujawa (reżyseria i choreografia), Władysław Wigura (scenografia),

Mieczysław Dondajewski (kierownictwo muzyczne) i Ewa Werka - odtwórczyni partii Salud. (...) Indywidualności artystycznej Teresy Kujawy nie trzeba reklamować, znamy doskonale jej nieprzeciętny dorobek i doświadczenie sceniczne, które w sposób jednoznaczny rzutowały na kształt premiery. Teresa Kujawa - choreograf i Teresa Kujawa - scenograf to przede wszystkim niezwykła precyzja koncepcji oraz dokładność realizacji (...)

Wojciech A. Krolopp, Manuel de Falla „*Pod Pegazem*”, Gazeta Poznańska, 13.12.1985

(...) Teresa Kujawa, autorka inscenizacji i choreografii, przypomniała się wrocławianom z najlepszej strony. Mistrzyni w układaniu tańca charakterystycznego, bogatego w elementy dramaturgiczne miała tutaj ogromne pole do popisu, toteż wykorzystała te walory wspaniale (...)

Maria Magdalena Janowska, *Piękny podarek gwiazdkowy (Dziadek do orzechów w Operze Wrocławskiej - przyp. red.)*, Gazeta Robotnicza (Wrocław), 21.12.1993

(...) Tu również, na o ileż bardziej kameralnej scenie, czuło się wyraźnie ruch towarzyszący urzekającej muzyce. Innymi słowy - tu powiódł się w pełni zamysł reżysera - choreografa. Tak pysznie oprawiona muzyka Bizeta z dramatem Méimégo musiała uwieść widownię (...)

Janusz Ławrynowicz *Carmen pulsująca ruchem*. Kurier Szczeciński, 18.10.1993





JESTEM  
CZŁOWIEKIEM  
SZCZĘŚLIWYM

- Pani Tereso, proszę przyjąć serdeczne gratulacje z okazji tak imponującego jubileuszu 50-lecia pracy artystycznej. Jestem pełna podziwu.

- Ja zaś jestem zdziwiona. Nie wiem, jak to się stało, że aż tyle lat minęło.

- *A czy często wraca Pani myślami do początków swojej artystycznej drogi?*

- Wspominam wiele etapów mojej pracy. Zaczynałam jako tancerka, to był 1947 rok. Tańczyłam 24 lata. W 1971 roku zrezygnowałam z tańca na rzecz kolejnego etapu w moim życiu. Kiedy byłam tancerką, przez 15 lat uczyłam w szkole baletowej, głównie klasy maturalne, miałam więc już doświadczenie choreograficzne, tworząc z uczniami program dyplomowy. Jednocześnie współpracowałam z reżyserami w teatrach, zarówno w operze jak i dramacie. To był dobry warsztat. Później, w spektaklach, które tworzyłam, wykorzystywałam wcześniejsze obserwacje.

- *To dosyć późno Pani zaczęła, mając prawie 20 lat. Dzisiaj czteroletnie dzieci posyła się na zajęcia baletowe.*

- W 1945 roku, kiedy skończyła się wojna w ogóle nie było szkół baletowych. Była tylko prywatna szkoła baletowa w Toruniu, do której też jeździłam, tam zdawałam egzamin, bardzo śmieszny zresztą, bo przecież niewiele umiałam. Potem powstały szkoły baletowe w Gdańsku, Poznaniu, Bytomiu, Warszawie i znacznie później w Łodzi. Uważam, że 9-letnia szkoła baletowa to trochę za dużo. Na Zachodzie cykl nauczania jest znacznie krótszy. Młodzież 14-, 15-letnia już występuje w zespołach baletowych. Późno kończyłam wydział pedagogiczny w szkole baletowej w Warszawie, byłam już tancerką i pedagogiem. Wymagano dyplomu i nieważne było, że ja swoje dyplomy robiłam za granicą, że uczęszczałam do akademii tańca, że uczyłam się pracując z innymi, doksztalcając się w operze, przy choreografach. To w Paryżu, do którego wyjechałam na dwuletni kontrakt, uzupełniałam właściwie swoje wykształcenie, zarówno z klasyki, z tańca hiszpańskiego, jak i ze współczesnego tzw. modern. Wszystkie dyscypliny jakie mogłam, poznawałam właśnie tam, zarabiając pieniądze i wydając je potem na prywatne lekcje. I to była moja wielka



szkoła. Gdy po powrocie z Paryża wyjechałam do Moskwy na zaproszenie dyrektorki szkoły baletowej - tam także, ucząc młodzież i prowadząc seminarium polskich tańców narodowych dla pedagogów, chodziłam na lekcje i cały czas się doksztalałam.

- *Spotykała Pani w swojej pracy naprawdę wspaniałych wybitnych artystów - tancerzy, choreografów, reżyserów. Czy ma Pani jakiś szczególny sentyment do którejś z tych postaci, mistrzów w zawodzie?*

- Oczywiście, bardzo wiele im zawdzięczam. To były takie postaci jak Stanisław Miszczuk, Feliks Parnell i Leon Wójcikowski. Byli wspaniałymi tancerzami i znakomitymi choreografami. Tańczyłam w ich baletach i obserwowałam ich pracę, śledziłam cykl twórczy, jak powstaje przedstawienie. To była dla mnie piękna szkoła.

- *Czy jest Pani dumna ze swoich uczniów, utrzymuje Pani z nimi kontakt?*

- Tak, oczywiście. W Szkole Baletowej w Poznaniu uczyłam tańca charakterystycznego i - wspólnie z aktorką z Teatru Polskiego, Ireną Maślińską - gry aktorskiej. Wszyscy ci uczniowie kończąc klasykę, taniec charakterystyczny i grę aktorską rozwijali osobowość tancerza. Moją uczennicą była Ewa Wycichowska obecna dyrektor Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu, Emil Wesołowski - dyrektor baletu Teatru Narodowego w Warszawie, Anna Staszak - która wspaniale kreowała Medeę, Beata Starczewska, która była moją pierwszą Yermą w balecie wg dramatu G. Lorki, mój mąż Franciszek Knapik, który tańczył wiele wspaniałych ról w moich baletach we Wrocławiu, Łodzi czy Warszawie, Zbigniew Owczarzak, odtwórca większości głównych postaci moich wrocławskich realizacji, Maria Kijak - wspaniała tancerka, która jest teraz kierownikiem baletu Opery Wrocławskiej, Henryk Walentynowicz, który co prawda nie był moim uczniem w szkole baletowej, ale tańczył w moich inscenizacjach w Operze Wrocławskiej, Mirosław Różalski, który obecnie jest kierownikiem baletu w waszym teatrze i wielu innych, może mniej znanych, ale którzy w życiu wiele zrobili. Jestem dumna z nich wszystkich.

- *Pracowała Pani jako choreograf w najwięk-*

*szych polskich teatrach. Czy jest taka realizacja w Pani przebogatej pracy artystycznej, która kosztowała Panią wiele emocji, wysiłku, nerwów?*

- Odpowiem inaczej - nie ma takiej, która by nie kosztowała. Przedstawienie baletowe wymaga ogromnej pracy - choreograf musi wybrać temat, musi mieć to szczęście, że ma dyrektora, który ten temat zaakceptuje, trzeba poznać libretto, muzykę, nauczyć się jej dokładnie na pamięć, wiedzieć, co się z tą muzyką zrobi. Znacznie łatwiej jest reżyserować niż tworzyć spektakl baletowy. Śpiewak musi się nauczyć zarówno słów, jak i muzyki, ale ma to już podane, a choreograf całą treść przekazuje w geście, w technice, w wyrazie. To jest strasznie trudna robota. Ale wszystkie pozycje sprawiły mi bardzo wiele radości i miałam szczęście, że pracowałam ze wspaniałymi artystami. Mogę powiedzieć, że w całym moim życiu zawodowym raz tylko spotkała mnie wielka przykrość, a mianowicie w Teatrze Wielkim w Warszawie w 1985 roku, kiedy kończyłam tam swoją pracę realizacją „Pana Twardowskiego“. Pan Różycki napisał piękną końcową scenę, kiedy wehoda dzieci z księdzem i śpiewają pieśń do Matki Boskiej. Poszły trzy przedstawienia po premierze i pan dyrektor, nieżyjący już Robert Satanowski zlecił mi, abym tę modlitwę wyeliminowała z przedstawienia. Nie wiem, jakie czynniki tu zadziałały, w każdym razie powiedziałam, że jest to po prostu niemożliwe, że albo pójdzie tak, jak na premierze, albo proszę zdjąć spektakl. I rzeczywiście zdjęli. Po jakimś czasie wszystko się rozmyło i przedstawienie wróciło, ale zaczęli mówić, że jest niedobre i w końcu zeszło z afisza. Po tym zdarzeniu odeszłam na emeryturę i od tej pory pracuję jako wolny strzelec.

- *Co jest najważniejsze w pracy z tancerzami?*

- Odpowiedź jest bardzo krótka - dar boży czyli talent i praca, praca i jeszcze raz praca. Mówię o tancerzach świetnych. Jeżeli praca nie jest połączona z talentem i wielką muzykalnością, to nie ma o czym marzyć. Jeżeli ktoś mówi, że tancerz pracuje nogami, to jest to taka bzdura, że nawet mi się śmiać nie chce.



- *Pani Tereso, jest Pani człowiekiem spełnionym, czy człowiek w życiu może się w ogóle spełnić?*

- To bardzo trudne pytanie. 50 lat pracuję w swoim zawodzie, na różnych stanowiskach, ale właściwie mogłabym powiedzieć, że są takie pozycje, które jeszcze chciałabym w życiu zrealizować, a nie zdążyłam z takich, czy innych względów. Chyba żaden człowiek nie może do końca spełnić się w swoich marzeniach i dokonaniach - myślę o pracy. Ale kiedy mi przyjdzie odejść z tego świata, nie będę żałowała życia - ani zawodowego ani prywatnego. Myślę, że mogę się nazwać człowiekiem szczęśliwym. Miałam możliwość spełniania się, był to okres bardzo piękny dla artystów, byliśmy szanowani, byliśmy uwielbiani, publiczność nas kochała, władze nas kochały - to jest bardzo ważne.

- *Czy z okazji tego pięknego jubileuszu ma Pani jakieś szczególne życzenia, które chciałaby Pani, żeby się spełniły?*

- Nie, nie mam życzeń. Czuję wielką wdzięczność dla dyrektora teatru Wacława Kunca i dziękuję teatrowi i artystom, że ten jubileusz tu właśnie się odbędzie, bo ja kocham ten teatr, lubię to miasto, dyrektora. Jedynie proszę opatrność, by „Coppélia“, którą na jubileusz przygotowujemy, udała się i żeby publiczność była zadowolona. Tylko takie mam życzenia.

- *To odpukujemy w niemalowane drewno.*

- Odpukujemy.

rozmawiała: Renata Mazurowska

/fragment wywiadu przeprowadzonego dla „Klaskiera“ nr 22 (marzec 1998),  
gazety wydawanej przez Operę i Operetkę w Szczecinie/

Opera i Operetka w Szczecinie

Dyrektor naczelny i artystyczny  
Wacław Kunc

Zastępca dyrektora  
Ryszard Markow

Léo Delibes

# Coppélia

(Coppélia ou la fille aux yeux d'émail

balet komiczny w trzech aktach

na motywach noweli E. T. A. Hoffmanna *Piaskun*

Libretto Charlesa Nuittera i Arthura Saint-Leona

opracowała Teresa Kujawa



Premiera 7 marca 1998  
XLII sezon, 141 premiera





Kierownictwo muzyczne - Wacław Kunc  
Inszeniacja i choreografia - Teresa Kujawa  
Scenografia - Władysław Wigura  
Kierownik i pedagog baletu - Mirosław Różalski  
Asystent choreografa - Maria Malinowska-Przybyłowicz  
Korepetytor baletu - Irena Paliwoda

obsada

<b>Coppélius</b>	Mirosław Różalski
<b>Swanilda Coppélia</b>	Chiara Pesce
<b>Franciszek</b>	Roman Gorlov
<b>Burmistrz</b>	Ireneusz Naguszewski
<b>Burmistrzowa</b>	Elwira Naguszewska
<b>Przyjaciółki Swanildy</b>	Iwona Grzegorzczak Maria Malinowska-Przybyłowicz Anna Stawniak Irena Poznysz
<b>Koledzy Franciszka</b>	Janusz Grzegorzczak Rafał Romaszko
<b>Uczennice</b>	Ewa Mostowiec Jowita Kaklin Marzenna Krause Karolina Król Katarzyna Małeczka Ewelina Jastak
<b>Służebna</b>	Danuta Dziubak
<b>Rajcy</b>	Tadeusz Janiczek Kazimierz Sowa
<b>Pleban</b>	Władysław Żydlik

akt I

<b>Taniec cygański</b>	Jolanta Woś, Grzegorz Kotek
<b>Mieszczki</b>	Danuta Dziubak, Małgorzata Górna, Łarysa Hreshchenyuk, Beata Jankowska, Małgorzata Kotek, Maria Marciniak-Jankowska, Krystyna Maziuk, Elżbieta Mach, Iwona Morus, Sylwia Olejniczak, Wiesława Roszak, Małgorzata Sobańska, Teresa Syrwid, Anna Wochna, Iwona Zalewska, Małgorzata Zgorzelska

<b>Mieszczanie</b>	Jerzy Bartz, Andrzej Gibalski, Dariusz Hibler, Winiecius Jankowski, Romuald Maziuk, Zdzisław Przybylski, Waldemar Sadowski, Marian Sitarz, Kazimierz Sowa, Sławomir Szempliński, Piotr Urban, Marek Tobiasz
--------------------	---

akt II

<b>Taniec automatów</b>	
<b>Chińczyk</b>	Jolanta Woś
<b>Turek</b>	Jowita Kaklin

akt III

<b>Eros</b>	Janusz Grzegorzczak
<b>Psyche</b>	Iwona Grzegorzczak
<b>Aurora</b>	Iwona Grzegorzczak Jowita Kaklin Maria Malinowska-Przybyłowicz
<b>Modlitwa</b>	Maria Malinowska-Przybyłowicz Ewa Mostowiec Irena Poznysz
<b>Żeńcy</b>	Anna Stawniak Jolanta Woś Iwona Grzegorzczak Monika Szewczyk Kinga Szpilska Justyna Łożyńska Janusz Grzegorzczak Grzegorz Kotek Rafał Romaszko

Soliści, Chór, Balet, Orkiestra Opery i Operetki  
Uczennice Ogniska Baletowego w Szczecinie

<b>Dyrygent</b>	Wacław Kunc Piotr Deptuch
<b>inspicjent</b>	Anna Franaszek Iwona Kepińska-Szostak Stanisław Czyżyk



**Ernst Theodor Amadeus Hoffmann**  
(1776 - 1822)

### Między literaturą a muzyką

Do historii przeszedł jako pisarz, lecz przez całe swe życie pełnym sercem oddany był muzyce. Przepelniony wewnętrznym niepokojem wiódł żywot niezwykle i burzliwy. Był Niemcem, ale najważniejsze lata swego życia spędził na ziemiach polskich, pracując w pruskiej służbie państwowej\*. Jako prawnik z wykształcenia rozpoczął karierę zawodową na stanowisku asesora sądowego w Poznaniu. Za lekceważący stosunek do oficerów pruskich dyscyplinarnie przeniesiono go do Płocka. Wkrótce jednak trafił do Warszawy. Zaledwie trzyletni pobyt w tym mieście stał się niezwykle istotnym etapem w życiu Hoffmanna. Tutaj, angażując się w prace Towarzystwa Miłośników Muzyki „Harmonia“, zrealizował swe muzyczne marzenia. Stał się kompozytorem, którego dzieła wykonywano publicznie i dyrygentem, któremu dane było prowadzić dużą orkiestrę symfoniczną. Muzyka była wówczas głównym sensem jego istnienia. Urodzona w tym czasie córka, ku czci świętej patronki muzyki, otrzymała imię Cecylia.

W okresie warszawskim powstała muzyka do śpiewogry Klemensa Bentano *Die lustigen Musikanten* (1804 r.). Hoffmanno-

wi udało się zainteresować nią samego Wojciecha Bogusławskiego, który zgodził na jej wystawienie w Teatrze Narodowym. Na afiszu zapowiadającym premierę widniało nazwisko Hoffmanna jako miejscowego „dyletanta“. Zwracano tym samym uwagę, że widzowie będą mieli do czynienia z dziełem „miłośnika“ - czyli amatora. Muzyka wzbudziła zachwyt. Dobre przyjęcie dzieła stało się bodźcem do powstania kolejnych kompozycji: śpiewogry *Nieproszeni goście, czyli Kanonik z Mediolanu* oraz utworów orkiestrowych i kameralnych. Kolejne dzieła powstawały już poza Warszawą, którą Hoffmann opuścił w 1807 roku. Wrócił do Niemiec, gdzie m. in. sprawował funkcję dyrektora teatru muzycznego w Bambergu, jako krytyk muzyczny współpracował z czasopismem „Allgemeine Musikalische Zeitung“, prowadził orkiestry teatrów w Dreźnie i Lipsku. Pod koniec życia wrócił do prawa podejmując pracę jako radca w Berlinie. Oprócz sonat fortepianowych, *Kwintetu harfowego*, *Tria fortepianowego*, czy *Symfonii Esdur* skomponował również operę *Undine* (1816), która zajmuje najważniejsze miejsce w jego twórczości. Hoffmann kochał muzykę, ale posiadał również talent literacki. Łączył go z doskonałym opanowaniem warsztatu pisarskiego. Sam nie mógł zdecydować, co jest dla niego najważniejsze. Dlatego też jego muzyka przepelniona była literaturą\*\*, zaś literatura muzyką. Powoli jednak pisarstwo zaczęło zyskiwać przewagę nad twórczością kompozytorską, by w ostatnich latach życia zdominować ją zupełnie. Obecnie dzieła muzyczne Hoffmanna, wykonywane sporadycznie, mają przede wszystkim wartość historyczną. Nazwisko ich twórcy utożsamiane jest przede wszystkim z nowelami, opowiadania- mi i baśniami z tomów *Opowieści fantastyczne* i *Bracia Serafiońscy*, a także z reprezentującą gatunek literatury grozy - powieścią *Diable eliksiry*. Echa twórczości Hoffmanna pobrzmiwają w pisarstwie Gogola, Scotta i Balzaca. Jego nasycona motywami muzycznymi literatura była i jest nadal źródłem inspiracji dla kompozytorów. *Śpiewacy norymberscy* Wagnera, *Kreisleriana* Schumanna, *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha, *Dziadek do orze-*

chów Czajkowskiego czy *Coppélia* Delibesa to dzieła, nad którymi bez wątpienia unosił się duch tego niemieckiego romantyka. Tym samym jego życiowy dylemat znalazł szczególne rozwiązanie - zwyciężyła literatura, która inspiruje innych do pisania genialnej muzyki.

Małgorzata Mazurek

\* Był to okres rozbiorów.

\*\*A. B. Marx określał twórczość Hoffmanna jako „tłumaczenie na muzykę” obrazów literackich.

## „Coppélia“, czyli odnowienie baletu

Nie bez przyczyny nazwisko Léo Delibes`a, twórcy *La Source*, *Coppélie* i *Sylvii*, wymieniane jest obok nazwiska Piotra Czajkowskiego. W tym samym bowiem czasie, w dwóch różnych ośrodkach kulturalnych: w Paryżu i Petersburgu, doszło do odświeżenia widowiska baletowego, podniesienia jego poziomu i wreszcie ukształtowania się baletu jako formy muzycznej.



Léo Delibes

Twórczość baletowa Delibes`a przypadła na okres obniżenia poziomu artystycznego widowisk baletowych. Upadek dokonywał się stopniowo: z biegiem lat rozwój sztuki baletowej wyeksponował wirtuozerię tancerza, a jego popis stał się najwyższą wartością widowiska. Rola muzyki ograniczała się do skromnego towarzyszenia tym popisom. Złoty wiek romantycznego baletu, który rozpoczął się od rewelacji jaką w latach dwudziestych była Maria Taglioni, później Fanny Elssler i Carlotta Grisi, wyczerpał się już w latach czterdziestych XIX stulecia. Co prawda działało jeszcze wielu uczestników romantycznego odrodzenia, m. in. Gautier i Saint-Georges jako libreciści, Taglioni jako pedagog czy Lucien Petipa jako choreograf, opierali się oni jednak prawie wyłącznie na wcześniejszych pomysłach.

Léo Delibes (1836-1891) rozpoczął swoją twórczość od operetek, mając zaledwie 19 lat. Pisywał je głównie dla teatru *Bouffes Parisiens*, w którym rządy sprawował Offenbach. Operetki te przyniosły mu sukces skoro zapraszany był na piątkowe wieczory u Offenbacha, wieczory, które były stałym tematem rozmów w mieście, a zaproszenie na nie uchodziło za towarzyskie wyróżnienie. Później przyszła kolej na opery, dzięki którym zaproponowano Delibes`owi nie lada stanowisko - drugiego dyrygenta chóru Opery paryskiej. Ale nie one przyniosą mu sławę i zaszczyty: tytuł Kawalera Legii Honorowej, stanowisko profesora Konserwatorium i wreszcie fotel w Akademii. Do tego przyczyni się muzyka baletowa.

*La Source* (Źródło), balet wystawiony w Paryżu 12 listopada 1866 roku zyskał wielkie uznanie. Muzykę do pierwszego i czwartego aktu napisał Ludwig Minkus, akt drugi i trzeci skomponował Delibes. Sukces osiągnięty został w dużej mierze dzięki Arthurowi Saint-Leon - utalentowanemu baletmistrzowi, cenionemu tancerzowi zapraszanemu do wszystkich niemal teatrów Europy. Drugi balet Delibes`a - *Coppélia*, wystawiony w Operze paryskiej 25 maja 1870 roku, stał się prawdziwym tryumfem baletmistrza i kompozytora. Ostatni zaś - *Sy-*

*Ivia* (1876), o którym Czajkowski powiedział, iż „to pierwszy balet, w którym muzyka stanowi nie tylko główny, ale i jedyny element zainteresowania“ - przypieczętował już tylko sławę.

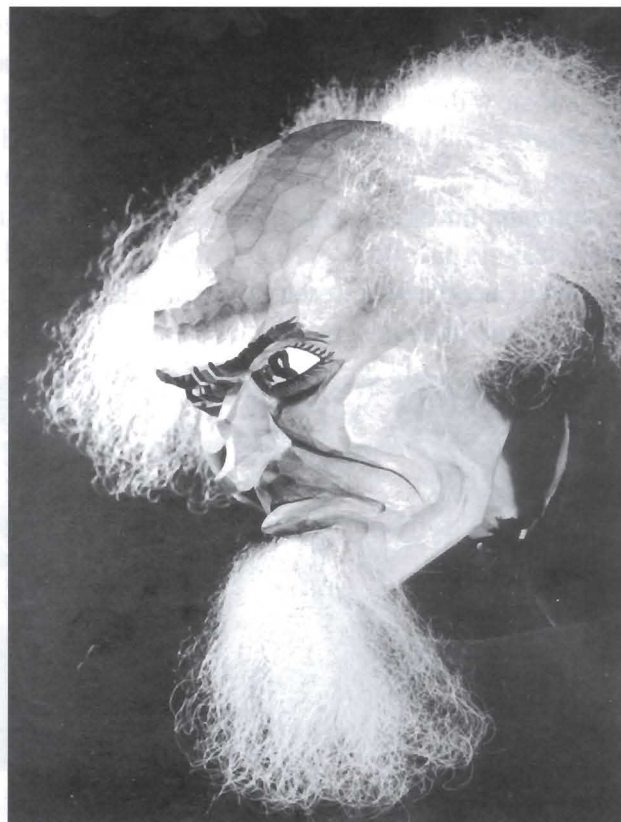


Afisz premierowy  
baletu Coppélia (1870)

Delibes wykorzystał w *Coppélie* modny wówczas temat zaczerpnięty z noweli *Piaskun* E.T.A. Hoffmanna - niemieckiego pisarza, kompozytora i rysownika. Utwory Hoffmanna były we Francji bardzo popularne (dzięki tłumaczeniom m. in. Aleksandra Dumasa-ojca), a jego twórczość miała szczęście do muzyki baletowej. Trwale miejsce w repertuarze wielu teatrów i zespołów zapewniła jednak *Coppélie* muzyka Delibes'a.

Ewa Markaczewska

## E.T.A. Hoffmann Piaskun



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 spuszcza-  
jąc 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 Coppoli. Nataniel uczył dreszcz, ale przypomniał sobie, co mówił Spalanzani o swoim współziomku Coppoli, oraz słowo, które był dał Klarze w sprawie piaskuna Coppéliusa, zawstydził się w duszy tak naiwnej obawy. Zmógł się tedy na siłach i rzekł jak mógł najobojetniej i najłagodniej:

- 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 zdobycia 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 poznikały ze stołu, Nataniel uspokoił się zupełnie. Pomyślał o Klarze i przekonał się natychmiast, że wszystkie złe omamienia miały źródło w nim samym tylko i że Coppola nie jest żadnym strachem ani tym bardziej sobowtórem przekłętą Coppéliusa, ale, przeciwnie, najuczciwszym mechanikiem i optykiem. Szkiełka bowiem, które wyjmował 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; przybliżyła 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 przyglądał, 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 umiając 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 Nata-

niel opryskliwie. - No, już idź sobie, bywaj zdrów, przyjacielu!

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

Wróciwszy zastał firankę w tajemniczym oknie zapuszczoną. Nie mógł ani tego dnia, ani przez dwa następne obserwować Olimpię, 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 czarownej Olimpię unosił się przed nim w powietrzu, wypływał 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 Olimpię (...)

Wracając do domu spostrzegł wielki jakiś ruch w domu Spalanzaniego. Drzwi wszędzie poroztwierane były na przestrzał, wznoszono rozmaite sprząty (...). 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, że stary Spalanzani nie dalej jak jutro wydaje 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 zjawił 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 Olimpię była zimna, jakby trupia. Nataniel uczuł dreszcz na wszystkich członkach; szczęściem, spojrzawszy zdumiony w jej oczy, wyczytał w nich tyle miłości i tęsknoty, że zapomniał o wszystkim w świecie. W tej chwili uczuł także, jakby krew krążyć zaczęła w jej dłoni; dotknął tętna, biło przyspieszonym napływem. I w nim rozpalili się żar miłości (...)



Bal u Spalanzaniego stał się przedmiotem wielu rozmów w dniach następnych. Chociaż profesor uczynił wszystko, by osiągnąć sławę, to przecież rozmaici wesółkowie potrafili przyczepić się do najniewinniejszych 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 zdało - 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 rozpromienił 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 odgadywał 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 Olimpii 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 łoskot 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 łotrze przeklęty! Czyż na to poświęciłem własne życie! Cha, cha, cha,

inaczej się układaliśmy!

- Ja zrobiłem oczy...

- A ja wszystkie kółka.

- Głupis z swoimi kółkami! Puszczaj, przeklęty zegarmistrz!

- Precz!

- Szatanie!

- Dam ja tobie!

- Masz, bestio piekielna!

- Puścisz? Czy nie puścisz?!

Były to głosy klócających się: Spalanzaniego i straszliwego Coppéliusa. Pchnięty niepojętą trwogą, Nataniel rzucił się na górę.

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

Nataniel odrętwiał ze zgrozy, poznavszy w tej



figurze Olimpię. Oszałały 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. Jednocześnie tak silnie ciałem jej uderzył go w piersi, że profesor padł na wznak, a zataczając się przewrócił stół, na którym stały fiolki, retorty, flaszki i szklane cylindry. Wszystko to rozbiło się w najdrobniejsze szczątki z niesłychanym łoskotem.

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

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

Spalanzani wił się na posadzce. Czerepy szkła powłaziły 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! Jeszcze tu?! Coppélius, przeklęty lotr! Mój najlepszy automat! Ukradł go, strawilem nad nim 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 koło, kręć się! Wiruj! Grzmij! Gwijunun! Gwijunun! Tańcu, lalko z drewna, dobrze, prędzej! 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 oszalałego Nataniela, uratowali profesora i opatrzyli jego rany.

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

- Kręć się, lalko z drewna! Kręć się! Wiruj!

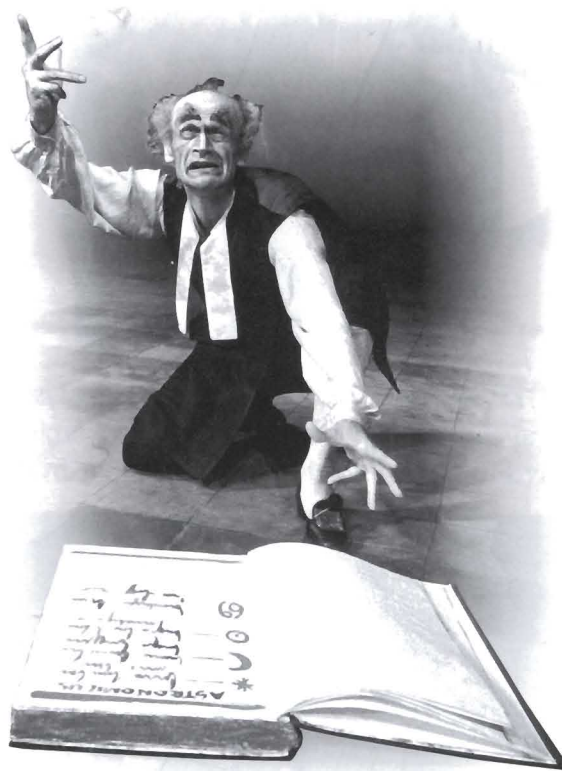
Wreszcie połączonymi siłami zdołano go powalić na ziemię i związać. Już tylko ryczał wściekle i piecił się jak opętany. W tym smutnym stanie zawieszono go do domu obłąkanych.

„Opowieści fantastyczne“  
ze zbioru „Opowieści nocne“  
Przełożył Felicjan Faleński

## Coppélia

akt 1

Scena przedstawia plac w małym miasteczku. W oknie domu Coppéliusa siedzi dziewczyna, która uchodzi za jego córkę Coppélię. To ona właśnie wzbudziła niepokój



Piotr Hanl (Coppélius), *Coppélia* - Opera i Operetka w Szczecinie 1985 r.

w sercu Swanildy, której narzeczony zbyt wyraźnie interesuje się tajemniczą nieznajomą. Nadchodzi Franciszek. Swanilda chowa się, by uważnie obserwować go z ukrycia. Franciszek stara się przypodobać Coppélii. Coppélia odpowiada na jego zaloty skinieniem głowy. Dla Swanildy jest to



dowód niewierności ukochanego. Dochodzi do sprzeczki pomiędzy narzeczonymi. Nadejście młodzieży przerywa tę sprzeczkę. Zjawia się Burmistrz. Ogłasza wieść o mającym się odbyć nazajutrz poświęceniu nowego dzwonu. Z tej okazji dziewczęta, których ślub odbędzie się w tym dniu, otrzymają od Burmistrza posag. Cygan-



Henryk Walentyłowicz, Grzegorz Kotek, Andrzej Pęczak  
*Coppélia* - Opera i Operetka w Szczecinie 1985

ka przepowiada Swanildzie miłość Franciszka. Zapada wieczór wszyscy się rozchodzą. Ze swego domku wychodzi Coppélius. Nagle otaczają go chłopcy. Coppélius próbuje się opędzać przed nimi. Gubi klucz. Spozstrzega to Swanilda. Podnosi go - i razem z przyjaciółkami wkrada się do domu Coppéliusa. Franciszek wspina się do okna Coppélii. Płoszy go nagły powrót Coppéliusa., który szuka zagubionego klucza. Zauważywszy otwarte drzwi, zaniepokojony wraca do domu. Franciszek nadal wspina się do okna Coppélii.

akt 2

Pracownia Coppéliusa. Wchodzi Swanilda z przyjaciółkami. Odslania kotarę przy oknie - a wtedy okazuje się, że Coppélia jest tylko lalką. Ośmielone tym dziewczęta uruchamiają mechanizmy lalek. Wchodzi Coppélius.



Małgorzata Darowska (*Coppélia*), *Coppélia* - Opera i Operetka w Szczecinie 1985

Dziewczęta uciekają. Swanilda chowa się za kotarę. Przez okno wkrada się Franciszek. Coppélius przyjmuje go bardzo miło. Częstoje winem. Franciszek zasypia.



Maria Kijak (*Coppélia*) - Opera Wrocławska

Coppélius przysuwa do niego fotel z Coppélią. Jego magiczne zaklęcia mają teraz przenieść „fluidy życia” na ukochaną lalkę - tak, aby stała się żywą dziewczyną. Coppélia zaczyna się poru-

szuć. Próbuje chodzić, tańczyć. Jest coraz bardziej ruchliwa. Stara się obudzić Franciszka. Coppélius usiłuje złapać ją. Franciszek budzi się. Pogodzeni młodzi wybiegają. Coppélius jest zrozpaczony.



Zbigniew Owczarzak (Franciszek), Waldemar Karst (Coppélius) - Opera Wroclawska



Katarzyna Kochanowska (Coppélia), Grzegorz Kotek (Franciszek)  
*Coppélia* - Opera i Operetka w Szczecinie 1985

### akt 3

Plac przed kościołem. Odbywa się uroczystość poświęcenia dzwonu. Swanilda odbiera posag. Przychodzi rozżalony Coppélius. Swanilda chce wynagrodzić szkody w pracowni. Proponuje mu swój posag. Burmistrz sprzeciwia się temu. Sam wręcza Coppéliusowi sakiewkę. W pogodnym nastroju przebiega dalsza część uroczystości. Rozpoczyna się ogólna wesola zabawa.



Maria Kijak (Coppélia) i Franciszek Knapik (Franciszek)  
Opera Wroclawska

## ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY OPERY I OPERETKI W SZCZECINIE

### DYRYGENCI

Paweł Kluczko, Wacław Kunc, Luiza Miara (asyst.)

### REŻYSER

Artur Hofman

### SOLIŚCI

**Soprany** - Iwona Faj, Ewelina Hańska, Iwona Hossa\*, Anna Karasińska\*, Małgorzata Pawlak, Beata Raszkievicz\*, Izabela Szerba\*, Izabella Turhan

**Mezzosoprany** - Ewa Filipowicz, Elwira Naguszewska, Małgorzata Oblój

**Tenory** - Krzysztof Bednarek\*, Janusz Dębowski\*, Błażej Grek\*, Adam Jeleń, Józef Przestrzelski\*, Wiesław Raczkowski\*, Radosław Rydlewski\*, Leszek Świdziński\*, Piotr Zgorzelski

**Barytony** - Mirosław Kosiński, Ireneusz Naguszewski, Włodzimierz Skalski\*, Leszek Skrla\*, Bogusław Zalasiniński\*

**Basy** - Przemysław Firek\*, Jacek Gawrys\*, Jacek Greszta\*, Bogumił Majchrzak, Andrzej Nowakowski\*, Wiesław Orłowski\*, Stefan Worózbicki, Bogdan Kurowski

**Aktorzy** - Jacek Borcuch\*, Bolesława Fafińska\*, Wojciech Leśniak, Maciej Łysakowski\*, Henryk Machalica\*

### ORKIESTRA

**Skrzypce** - Michail Gębrij (konc.), Ewa Pukos (konc., II gł.), Alicja Betz, Natalia Denisiuk\*, Angelika Dołłoto\*, Małgorzata Makulec\*, Agnieszka Trędowska, Grażyna Wieteska, Mirosław Kasperski\*, Stanisław Parobczyk, Tomasz Rutkowski, Paweł Tarala

**Altówki** - Bogdan Krochmal, Piotr Kuś, Ludmiła Rusina

**Wiolonczele** - Bogumiła Wójcik (muz. sol.), Urszula Baranowska, Dorota Tarala, Lubow Halas, Ewa Soczko

**Kontrabasy** - Krystyna Bosiacka, Zygmunt Osmański\*, Aleksander Samoilenko

**Flety** - Tadeusz Wesołowski\*, Janusz Witkiewicz (inspektor)

**Klarnety** - Mariola Miszkowska, Zenon Borkowski, Bogusław Kraszewski

**Oboje** - Dorota Jakóbska, Anna Ściepko, Jerzy Kowalski

**Fagoty** - Marcin Szczygiel, Jan Seidel

**Waltornie** - Jan Bielski, Władimir Halas,

Krzysztof Kowalczyk, Jan Wiśniewski

**Trąbki** - Wiktor Hreshchenyuk, Witalij Hreshchenyuk\*, Ryszard Małkowski

**Puzony** - Lucjana Abel, Igor Ponomarienko

**Tuba** - Tomasz Zienkiewicz

**Perkusja** - Renata Bulat-Piecka, Ryszard Dziubak, Damian Labiak

**Harfa** - Barbara Stalmierska

### BALET

**Kierownik i pedagog baletu** - Mirosław Różalski,

**Soliści i zespół baletowy**- Iwona Grzegorzczak, Jowita Kaklin, Marzenna Krause, Maria Malinowska-Przybyłowicz, Ewa Mostowiec (inspektor), Chiara Pesce\*, Irena Poznysz, Anna Stawniak, Jolanta Woś, Roman Gorlov, Janusz Grzegorzczak, Andrzej Kieć, Grzegorz Kotek, Rafał Romaszko

### CHÓR

Kierownik chóru - Ludmiła Tadtava

**Soprany** - Małgorzata Górna, Łarysa Hreshchenyuk, Beata Jankowska, Małgorzata Kieć, Elżbieta Mach (sol.), Maria Marciniak-Jankowska, Krystyna Maziuk, Iwona Morus, Danuta Sowa, Teresa Syrwid, Anna Wochna, Iwona Zalewska

**Alty** - Danuta Dziubak, Monika Gańczyk-Lewicka, Małgorzata Kotek, Sylwia Olejniczak, Wiesława Roszak, Beata Sobańska, Ewa Węglarz, Małgorzata Zgorzelska

**Tenory** - Jerzy Bartz, Andrzej Gibalski, Romuald Maziuk, Zdzisław Przybylski, Marian Sitarz, Kazimierz Sowa, Piotr Urban

**Basy** - Paweł Faust (sol., inspektor), Dariusz Hibler, Winiecius Jankowski, Tadeusz Janiczek, Waldemar Sadowski (sol.), Sławomir Szempliński, Marek Tobiasz

### AKOMPANIATORZY - KOREPETYTORZY

Mirosława Białas, Natalia Dowbysz, Paweł Kluczko, Irena Paliwoda

### INSPICJENT - SUFLER

Anna Franaszek, Iwona Kępińska-Szostak, Stanisław Czyżyk

### STROICIEL INSTRUMENTÓW KLAWISZOWYCH

Franciszek Zuska

### DZIAŁ TECHNICZNY

Kierownik techniczny - Zbigniew Miedziński

Kierownik produkcji - Anna Urbanowicz

Kierownik sceny - Piotr Pudło

### Kierownicy pracowni

krawiecka damska - Agata Postawa

krawiecka męska - Maria Juszcak

perukarsko-fryzjerska - Teresa Kruszczyńska

plastyczna - Robert Witkowski

stolarska - Krzysztof Wojdyła

szewska - Radomil Rokicki

ślusarska - Andrzej Kordek

tapicerska - Andrzej Brzeskot

elektroakustyczna - Ryszard Zduniak

reżyser światel - Ryszard Lutomski

rekwizytor- Danuta Kowalska, Grażyna Bischof

Główny księgowy - Anna Jurgiel Sobótka

Asystent dyrektora - Renata Mazurowska-Lęczak

Koordinacja pracy artystycznej - Dorota Krupska

Konsultant literacki - Małgorzata Mazurek-Wódcz

Kierownik działu promocji - Jadwiga Wójcik

Specjalista ds. marketingu - Gabriela Wilczyńska

Specjalista ds. osobowo-socjalnych - Janina Trybus

Kierownik administracyjno-gospodarczy - Anita Wyborska

Sekretariat - Dorota Kowalczyk

\* współpraca

Autorami fotografii wykorzystanych w programie są:

- M. Behrendt
- Z. Feliksiak
- J. R. Fijałkowski
- J. Giluń
- M. Grotowski
- L. Janaszak
- J. Kulm
- G. Wyszomirska
- A. Zdebiak

Ze zbiorów  
Działu Dokumentacji  
ZG ZASP

Ponadto wykorzystano:

- *Współczesny teatr lalek w słowie i obrazach*, PIW Warszawa 1965 r.
- Program do baletu *Coppélia* Léo Delibe Teatru Wielkiego w Łodzi 1983 r.

Redakcja

Małgorzata Mazurek-Wódcz

Współpraca redakcyjna i korekta

Ewa Markaczewska

Opracowanie graficzne

Bożena Owczarzak

i studio Wizard, Wrocław

tel. 0 601 737 929

Wydawca

Opera i Operetka

ul. Korsarzy 34

70-540 Szczecin

tel. 489 03 40

e-mail opera @europapress.com

Druk

Graphus Pach, Poznań

Wydanie I

Opera i Operetka serdecznie dziękuje  
za pomoc przy realizacji premiery *Coppélii*

Drukarni Graphus Pach w Poznaniu  
Zakładom Przemysłu Odzieżowego Odra w Szczecinie

ZAKŁADY  
PRZEMYSŁU  
ODZIEŻOWEGO

**ODRA**

70-404 Szczecin

al. Niepodległości 38

tel. (091) 433 47 60



**NOWOCZESNE JEANSY Z TRADYCJĄ!**

sklep firmowy AL. NIEPODLEGŁOŚCI 38, SZCZECIN (w budynku zakładu)  
Zapraszamy na zakupy wyrobów jeansowych.  
W ofercie pełen asortyment odzieży damskiej i męskiej.

egzemplarz bezpłatny

