



BAL
MASKOWY

UN BALLO IN MASCHERA

GIUSEPPE
VERDI



Filharmonia
Łódzka
im. Artura
Rubinsteina

DYREKTOR NACZELNY
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
TOMASZ BĘBEN

DYREKTOR ARTYSTYCZNY
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
LECH DZIERŻANOWSKI

DYRYGENT I SZEF ORKIESTRY
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
DANIEL RAISKIN

CHÓRMISTRZ I SZEF CHÓRU
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
DAWID BER

The Met
ropolitan
Opera 

DYREKTOR GENERALNY MET
PETER GELB

DYREKTOR MUZYCZNY MET
JAMES LEVINE



GIUSEPPE VERDI (1813–1901)

BAL MASKOWY

UN BALLO IN MASCHERA

OPERA (MELODRAMMA) W TRZECH AKTACH
LIBRETTO: ANTONIO SOMMA

OSOBY

GUSTAW III ————— TENOR
król Szwecji

HRABIA ANCKARSTRÖM ————— BARYTON
sekretarz króla

AMELIA ————— SOPRAN
jego żona

MADAME ARVIDSSON ————— KONTRALT
wróżka

OSKAR ————— SOPRAN
paź

KRYSTIAN ————— BAS
marynarz

HRABIA RIBBING ————— BAS
wróg króla

HRABIA HORN ————— BAS
wróg króla

SĘDZIA ————— TENOR

SŁUŻĄCY AMELII ————— TENOR

SZLACHTA, POSŁOWIE, STRAŻE, WSPÓLNICY HORNA
I RIBBINGA, MARYNARZE, LUD SZWECJI, SŁUŻBA

CZAS I MIEJSCE AKCJI: SZTOKHOLM, SZWECJA,
MARZEC 1792 ROKU

PRAPREMIERA W TEATRO APOLLO W RZYMIE
17 LUTEGO 1859

PREMIERA W THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU
8 LISTOPADA 2012 ROKU

REALIZATORZY

REŻYSERIA ————— DAVID ALDEN
DEKORACJE ————— PAUL STEINBERG
KOSTIUMY ————— BRIGITTE REIFFENSTUEL
ŚWIATŁO ————— ADAM SILVERMAN
RUCH SCENICZNY ————— MAXINE BRAHAM

OBSADA

GUSTAW III ————— MARCELO ÁLVAREZ
HRABIA ANCKARSTRÖM — DMITRIJ
CHWOROSTOWSKI
AMELIA ————— SONDRA RADVANOVSKY
MADAME ARVIDSSON — STEPHANIE BLYTHE
OSKAR ————— KATHLEEN KIM
KRYSTIAN ————— TREVOR SCHEUNEMANN
HRABIA RIBBING ————— KEITH MILLER
HRABIA HORN ————— DAVID CRAWFORD
SĘDZIA ————— MARK SCHOWALTER
SŁUŻĄCY AMELII ————— SCOTT SCULLY

CHÓR, ORKIESTRA THE METROPOLITAN OPERA
W NOWYM JORKU

DYRYGENT ————— FABIO LUISI

PRZEDSTAWIENIE TRWA OKOŁO CZTERECH GODZIN
(Z DWIEMA PRZERWAMI)

PRZEDSTAWIENIE W JĘZYKU WŁOSKIM Z NAPISAMI
W JĘZYKACH POLSKIM I ANGIELSKIM

STRESZCZENIE LIBRETTA

Akt pierwszy

W pałacu królewskim w Sztokholmie dworzanie czekają na audiencję u króla Gustawa III. Jest wśród nich grupa spiskowców, której przewodniczą hrabiowie Horn i Ribbing. Przybywa król. Przegląda listę zaproszonych na bal maskowy gości, dostrzega na niej imię Amelii, żony swojego sekretarza i przyjaciela, Anckarströma, którą skrycie kocha. Anckarström, zostawszy sam z królem, ostrzega go przed spiskiem przeciwko niemu, ale Gustaw ignoruje zagrożenie. Młody paź Oskar opowiada królowi o Madame Ulryce Arvidsson, wróżce, którą oskarżono o czary i skazano na wygnanie. Król postanawia pójść do niej incognito.

W portowym budynku Madame Arvidsson odprawia czary. Marynarz Krystian, który prosi o przepowiednię, dowiadyuje się, że wkrótce stanie się bogaty i awansuje. Ukrywający się pod przebraniem król, rozbawiony, pisze odpowiedni dokument i wraz z pieniędzmi niepostrzeżenie wsuwa go do kieszeni marynarza. Krystian znajduje królewski dar, a szybko sprawdzająca się przepowiednia Madame Arvidsson wywołuje podziw zgromadzonych. Wróżka odprawia gości – chce zostać sama z tajemniczą damą. Gustaw, pozostający w ukryciu, ze zdumieniem stwierdza, że ową damą jest Amelia, prosząca wróżkę

o lekarstwo, które uleczy ją z nieszczęśliwej miłości do króla. Madame Arvidsson nakazuje jej przyrządzić napój z magicznych ziół, zerwanych po zmroku. Amelia wychodzi, a Gustaw postanawia śledzić ją tej nocy. Gdy zjawia się Oskar wraz z dworzanami, król żąda, by wróżka przepowiedziała mu przyszłość. Usłyszawszy, że zginie z ręki przyjaciela, Gustaw śmieje się i chce poznać nazwisko zabójcy. W odpowiedzi słyszy, że będzie to pierwsza osoba, która poda mu dziś rękę. Po chwili nadchodzi Anckarström, a wówczas Gustaw ściska jego dłoń, twierdząc, że przepowiednia nie może się spełnić, ponieważ Anckarström to jego najbardziej lojalny przyjaciel. Zgromadzony przez Krystiana lud, rozpoznając króla, wiwatuje na jego cześć, spiskowcy nie mogą zatem dokonać planowanego zamachu.

Akt drugi

Amelia, za radą Madame Arvidsson, poszukuje nocą ziół, które uwolnią ją od miłości do króla. Kiedy spotyka Gustawa, prosi go najpierw, by się oddalił, ale po chwili oboje wyznają sobie miłość. Widząc zbliżającego się męża, Amelia zakrywa twarz. Anckarström ostrzega króla przed zaczajonymi w pobliżu spiskowcami. Gustaw prosi hrabiego, by odprowadził zawoalowaną kobietę do miasta i nie

starał się dowiedzieć, kim ona jest. Spiskowcy zamiast króla spotykają Anckarströma i ironicznie komentują obecność u jego boku zawołanej damy. Amelia w obawie, że jej mąż będzie walczył z napastnikami, aby nie złamać obietnicy danej królowi, staje w jego obronie, a wówczas welon spada z jej twarzy. Rozbawieni spiskowcy naśmiewają się z Anckarströma, który znalazł się w nader kłopotliwej sytuacji. Anckarström, wstrząśnięty rzekomą zdradą króla i niewiernością żony, zaprasza Horna i Ribbinga na naradę nazajutrz rano do siebie do domu.

Akt trzeci

Anckarström grozi Amelii śmiercią. Kobieta prosi go, aby – zanim umrze – mogła zobaczyć ich synka. Po jej wyjściu Anckarström dochodzi do wniosku, że to na królu powinien się zemścić, a nie na żonie. Hornowi i Ribbingowi, którzy właśnie przybyli do jego domu, oświadczają, że przyłączają się do ich spisku. Mężczyźni postanawiają losować, który z nich ma zabić króla. Amelia, zmuszona przez męża, wyciąga kartkę z jego nazwiskiem. Anckarström cieszy się, że los pozwolił mu zemścić się na królu. Nadchodzi Oskar, przynosząc zaproszenie na bal maskowy. Zdaniem spiskowców to znakomita okazja do spełnienia ich planów. Amelia postanawia ostrzec króla.

Gustaw, rozmyślając w swoim gabinecie nad zaistniałą sytuacją, postanawia wyrzec się miłości do Amelii i wysłać ją wraz z mężem do Finlandii. Oskar wręcza mu anonimowy list ostrzegający go przed spiskiem, ale król lekceważy zagrożenie i wybiera się na maskaradę. W sali balowej Anckarström próbuje dowiedzieć się od Oskara, w jakim kostiumie pojawi się król. Paź odpowiada wymijająco, ale gdy hrabia mówi, że ma dla króla ważną wiadomość, zdradza przebranie Gustawa. Amelia, widząc się z królem, ponownie ostrzega go przed niebezpieczeństwem. Król jednak nie chce opuścić sali balowej, kolejny raz wyznaje jej miłość i powiadamia ją o swojej decyzji wysłania jej wraz z mężem za granicę. W chwili, gdy zakochani żegnają się, Anckarström zabija króla. Umierający Gustaw wybacza mordercy i wyznaje, że kocha Amelię, ale zapewnia, że nie dopuściła się ona zdrady. Zasmuceni goście wychwalają dobroć i wielkoduszność monarchii.

DAVID ALDEN

Amerykański reżyser operowy, któremu sławę przyniosły realizacje nawiązujące do współczesności, często kontrowersyjne. Związany długoletnią współpracą z Bayerische Staatsoper, otrzymał od tego teatru nagrodę za osiągnięcia artystyczne. Dla tej sceny wyreżyserował m.in. *Ariodante* i *Rodelindę* G. F. Händla, *Koronację Poppei* C. Monteverdiego, *Tannhäusera* i *Pierścień Nibelunga* R. Wagnera, *Damę pikową* P. Czajkowskiego i *Lulu* A. Berga. Międzynarodowy rozgłos przyniósł mu już jego pierwszy, uznany za skandaliczny, spektakl – *Mazepa* P. Czajkowskiego – zrealizowany w English National Opera. W tym teatrze wyreżyserował

REŻYSER

w kolejnych latach jeszcze m.in. *Łucję z Lammermooru* G. Donizettiego, *Katię Kabanową* i *Jeniufę* L. Janáčka (za ten spektakl otrzymał Nagrodę im. L. Oliviera) i *Petera Grimesa* B. Brittena. Często pracuje w teatrach europejskich, m.in. w Covent Garden, Greckiej Operze Narodowej, Staatsoper w Berlinie, Welsh National Opera, Scottish Opera. Jego spektakle są pokazywane w teatrach w Hiszpanii, Szwajcarii, Holandii, Austrii, Polsce, Izraelu, na Litwie i w Stanach Zjednoczonych: w Houston, Santa Fe, Chicago i Waszyngtonie. Wiele z nich zostało nagranych na płyty DVD.

MARCELO ÁLVAREZ

Argentyńczyk. Zadebiutował w 1995 r. partią Elvina w *Lunatyczce* V. Belliniego w Teatro La Fenice w Wenecji. Od tej pory występuje w wielu słynnych europejskich i amerykańskich teatrach operowych, m.in. w Teatro alla Scala w Mediolanie (Gennaro w *Lukrecji Borgii* i Carlo w *Lindzie di Chamonix* G. Donizettiego, Rudolf w *Cyganerii* G. Pucciniego, Alfred w *Traviacie* G. Verdiego pod batutą R. Mutiego), Covent Garden w Londynie (Rudolf w *Luizie Miller* G. Verdiego), Teatro Carlo Felice w Genui (Edgar w *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego), Teatro Giuseppe

GUSTAW III (TENOR)

Verdi w Trieście (Książę Mantui w *Rigoletcie* G. Verdiego, tytułowa rola w *Werterze* J. Masseneta), Hamburgische Staatsoper (Alfred w *Traviacie*, Artur w *Purytanach* V. Belliniego), Staatsoper w Berlinie (Fenton w *Falstaffie* G. Verdiego, pod dyktando C. Abbado) i w wielu innych. W Met po raz pierwszy wystąpił w 1998 r. w roli Alfreda w *Traviacie* pod batutą J. Levine'a. Nagrywa dla Sony Classical. Słyszeliśmy go już w partii Maria Cavaradossiego w *Tosce* G. Pucciniego oraz Manrica w *Trubadurze* G. Verdiego.

DMITRIJ CHWOROSTOWSKI

Rosyjski śpiewak urodził się i studiował w Krasnojarsku na Syberii. Jego kariera rozpoczęła się po zwycięstwie w słynnym konkursie Cardiff Singer of the World (pokonał faworyta konkursu – B. Terfla) i po pierwszym zagranicznym występie – w *Damie pikowej* P. Czajkowskiego w Operze w Nicei w 1989 r. Od tego czasu jest zapraszany przez najsłynniejsze amerykańskie i europejskie teatry oraz festiwale operowe, z recitalami występuje na całym świecie. Współpracuje z New York Philharmonic i Rotterdam Philharmonic oraz z dyrygentami, takimi jak: J. Levine,

HRABIA ANCKARSTRÖM (BARYTON)

B. Haitink, C. Abbado, L. Maazel, Z. Mehta i W. Giergiev. Bardzo dba o kontakty z Rosją – był pierwszym śpiewakiem operowym, który dał recital na Placu Czerwonym w Moskwie, również w Moskwie odbywają się jego koncerty *Dmitrij Chworostowski i przyjaciele*, na które zaprosił m.in. R. Fleming i S. Radwanovsky. W filmowej wersji *Don Giovanniego* W. A. Mozarta (*Maski Don Giovanniego*) zagrał dwie role: tytułowego bohatera i Leporella. Słyszeliśmy go już w partii Hrabiego di Luny w *Trubadurze* i Don Carlosa w *Ernanim* G. Verdiego.

SONDRA RADVANOVSKY

Amerykanka, uważana za jedną z najlepszych współczesnych wykonawczyń partii verdiowskich. W repertuarze ma także partię Elwiry w *Ernanim*, tytułowe w *Luizie Miller* i *Aidzie*, Liny w *Stiffeliu*, Elżbiety de Valois w *Don Carlosie*, Leonory w *Trubadurze* i Eleny w *Nieszporach sycylijskich*. Jej pierwsza płyta nosi tytuł *Verdi Arias*. Kolejną – *Verdi Scenes* – nagrała wspólnie z D. Chworostowskim. Uznanie przyniosły jej również występy w rolach: Donny Anny w *Don Giovannim* W. A. Mozarta, tytułowej w *Lukrecji Borgii* G. Donizettiego, Tiatiany w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego i tytułowych w *Rusalcie* A. Dwořaka

AMELIA (SOPRAN)

oraz *Manon Lescaut* i *Siostrze Angelice* G. Pucciniego. Do jej największych sukcesów zaliczane są występy w La Scali, Covent Garden, Met i innych teatrach w *Cyrano de Bergerac* F. Alfana obok P. Dominga. Z Metropolitan Opera jest związana od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku. W ubiegłych latach koncertowała m.in. z Boston Symphony Orchestra i Verbier Festival Orchestra – obie pod dyktando J. Levine'a. Słyszeliśmy ją w partii Leonory w *Trubadurze* – partnerowali jej, tak jak dzisiaj, M. Álvarez i D. Chworostowski.

STEPHANIE BLYTHE

Amerykanka. Związana jest głównie z dwiema scenami: Metropolitan Opera i Opera Bastille w Paryżu. Sławę przyniosła jej rola Pani Quickly w *Falstaffie* Verdiego – grała ją w Met, Los Angeles Opera, Opera Company of Philadelphia i Opera de Bastille. Kolejne role, w których pojawiła się na deskach Met, również przyniosły jej międzynarodowe uznanie: Madelon w *Andrei Chenierze* U. Giordana, Ludmiła w *Sprzedanej narzeczonej* B. Smetany, Mamma Lucia w *Rycerskości wieśniaczej* P. Mascagniego (partię tę śpiewała także podczas tournée zespołu Met po Japonii w 1997 r.), Baba-Turek w *Żywocie rozpustnika*

KATHLEEN KIM

Amerykanka, absolwentka Manhattan School of Music, laureatka m.in. Marilyn Horne Foundation Competition i Mario Lanza Competition. Duże uznanie przyniosła jej rola Madame Mao Tse Tung w przedstawieniu opery J. Adamsa *Nixon w Chinach* w Chicago Opera Theatre w 2006 r. Ma w repertuarze m.in. partię Królowej Nocy i Paminy w *Czarodziejskim flecie* oraz Zuzanny i Barbariny w *Weselu Figara* W. A. Mozarta, Najade w *Ariadnie na Naksos* R. Straussa, Frasquity w *Carmen* G. Bizeta, Marie w *Córce pułku* G. Donizettiego, Pierwszej Kapłanki w *Ifigenii*

FABIO LUISI

Genueńczyk, główny dyrygent Metropolitan Opera, a także Wiener Symphoniker, dyrektor artystyczny Pacific Music Festival w Sapporo w Japonii, od września tego roku dyrektor muzyczny Opernhaus Zürich. Wcześniej był dyrektorem muzycznym Semperoper w Dreźnie oraz Dresden Staatskapelle Orchestra (2007–2010), dyrektorem artystycznym MDR Sinfonieorchester w Lipsku (1999–2007), dyrektorem muzycznym Orchestre de la Suisse Romande (1997–2002) i głównym dyrygentem Tonkünstler Orchestra w Wiedniu (1995–2000). Prowadził przedstawienia w słynnych teatrach operowych (Staatsoper w Wiedniu,

MADAME ARVIDSSON (MEZZOSOPRAN)

I. Strawińskiego i Ciotunia w *Peterze Grimesie* B. Brittena. Inne jej role to: Kornelia w *Juliuszu Cezarze* i Junona w *Semele* G. F. Händla, a także tytułowe w *Wielkiej księżnej Gerolstein* J. Offenbacha oraz we *Włoszce w Algierze* G. Rossiniego. Na estradzie filharmonicznej występuje m.in. z New York Philharmonic i Boston Symphony Orchestra pod dyktyką J. Levine'a i sir Ch. Mackerras. Słyszeliśmy ją już w partiach: Orfeusza w *Orfeuszu i Eurydyce* Ch. W. Glucka, Fricki w *Złocie Renu* i *Walkirii* R. Wagnera oraz Eduige w *Rodelindzie* G. F. Händla.

OSKAR (SOPRAN)

na Taurydzie Ch. W. Glucka i Adeli w *Zemście nietoperza* J. Straussa. W Metropolitan Opera po raz pierwszy wystąpiła w sezonie 2007/2008 w roli Barbariny w *Weselu Figara*, następnie zaśpiewała partię Paminy w *Czarodziejskim flecie*, Duchasasu w *Rusalkie* A. Dvořaka, Zerbinetty w *Ariadnie na Naksos* R. Straussa, Chiang Ch'ing w *Nixonie w Chinach* oraz Olimpiii w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha. W roli Oskara występowała już w Lyric Opera of Chicago w przedstawieniu wyreżyserowanym przez R. Scotto.

DYRYGENT

Bayerische Staatsoper, Royal Opera Covent Garden, Deutsche Oper i Staatsoper w Berlinie), dyrygował renomowanymi orkiestrami: New York Philharmonic, Orchestre de Paris, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Wiener Philharmoniker, orkiestrami symfonicznymi Chicago, Bostonu i Filadelfii, NHK Symphony Orchestra w Tokio, Münchner Philharmoniker, Royal Concertgebouw w Amsterdamie. W 2002 r. po raz pierwszy wystąpił na Salzburger Festspiele. W aktualnym sezonie artystycznym w Met poprowadzi jeszcze m.in. przedstawienia *Aidy* G. Verdiego i *Trojan* H. Berlioza.





BAL MASKOWY JEST OPOWIEŚCIĄ O TRAGICZNYM SPLOCIE WYDARZEŃ SPRAWIAJĄCYCH, ŻE NAJBLIŻSZY PRZYJACIEL STAJE SIĘ WROGIEM I ZABÓJCĄ. A TAKŻE PIĘKNĄ HISTORIĄ O MIŁOŚCI SZLACHETNEJ I NIESPEŁNIONEJ.

PRZYJAŹŃ ZAKOŃCZONA ZABÓJSTWEM

Niewiele brakowało, by akcja tej opery Giuseppe Verdiego rozgrywała się na książęcym dworze w Szczecinie.

Bal maskowy rodził się z wyjątkowymi kłopotami, niezawinionymi wszakże przez kompozytora. Gdy w 1857 roku cenzura w Neapolu dostała do akceptacji libretto jego nowej opery pod tytułem *Zemsta w dominie*, a przeznaczonej dla Teatro San Carlo, przeraziła się brutalnymi realiami. Jasne stało się zatem, że utwór nie zabłyśnie szybko w scenicznym świetle, o czym marzył Verdi, który po wielkich historycznych freskach, jakimi były *Nieszpory sycylijskie* i *Simon Boccanegra*, chciał stworzyć dzieło bardziej kamealne, bardziej ludzkie.

Perturbacji można się było jednak spodziewać, skoro librecista Antonio Somma zaproponował opowieść o spisku i zamordowaniu monarchy. Nie tylko dlatego, że taki temat zawsze budził czujność każdej cenzury. U schyłku lat pięćdziesiątych XIX stulecia był zaś szczególnie niebezpieczny na Półwyspie Apenińskim, który przypominał beczkę prochu, mogącą lada chwila wybuchnąć. W patriotycznych środowiskach dążących do zjednoczenia włoskich państewek wrzało. Rządzący królestwem Sardynii i Piemontu Wiktor Emanuel starał się stworzyć koalicję, której celem było pokonanie Austrii zajmującej północ Italii. Potrzebna mu była pomoc Francji, z którą rozpoczął skomplikowaną grę dyplomatyczną.

Zamach na monarchę

Na dodatek 14 stycznia 1858 roku, dosłownie na dzień przed przybyciem do Neapolu Verdiego, który miał śledzić tok przygotowań do premiery *Zemsty w dominie*, Felice Orsini dokonał w Paryżu zamachu na Napoleona III jadącego na spektakl operowy. Zdetonował trzy bomby, które zabiły osiem osób, było prawie stu pięćdziesięciu rannych, ale francuski cesarz uszedł z życiem. Potem na miejscu zamachu kazał wybudować nowy gmach teatru operowego – Palais Garnier, który dziś jest ozdobą Paryża.

W tej sytuacji neapolitańska cenzura złąkla się utworu, którego libretto opierało się na innym autentycznym zamachu na monarchę. 16 marca 1792 roku w Sztokholmie podczas balu maskowego w Operze Królewskiej Jakob Johan Anckarström – działający w imieniu grupy spiskowców – wystrzelił z pistoletu do króla Szwecji Gustawa III. Ubrany był w domino z czarnej tafty, twarz przyśłonił białą maską. Kula trafiła monarchę w plecy tuż nad lewym biodrem. Początkowo rana wydawała się niegroźna, ale niespełna dwa tygodnie później król zmarł. Zamachowca skazano na trzy dni chłosty oraz ścięcie. Innych spiskowców uniewinniono, jedynie tych najbliższych związanych z Anckarströmem wygnano z kraju.

Urzednicy wydali więc wyrok na operę Verdiego, nakazując zmienić króla w zwykłego śmiertelnika, a żonę Anckarströma w jego siostrę, likwidując w ten sposób istotny dla

akcji wątek domniemanej zdrady małżeńskiej. Ponadto scena z czarownicą – ich zdaniem – powinna rozgrywać się w czasach, w których wierzono w takie obrzędy, mord zaś miał być dokonany za sceną. Giuseppe Verdi, który zawsze bardzo starannie kontrolował prace nad tekstami do swoich oper, zgłaszając wiele wskazówek i pomysłów, wpadł w szal. Te uwagi były dla niego całkowicie niezrozumiałe, tym bardziej że nie on pierwszy postanowił skomponować operę o śmierci Gustawa III. Wcześniej uczynił to Giuseppe Saverio Mercadante (*Il Reggente*, 1843), a także Daniel Auber. W paryskiej premierze w 1833 roku jego opery *Gustaw III albo bal maskowy* w finałowej scenie zamachu brało udział trzystu chórzystów i statystów oraz stu dwudziestu tancerzy. *Nota bene* Antonio Somma, który pracował dla Verdiego, korzystał z libretta napisanego dla Aubera przez najlepszego z operowych rzemieślników pióra, Eugéne Scribe'a.

Obawy papieża

Z pomocą Verdiemu, który chciał uwikłać się w Neapolu w długotrwały proces przed Trybunałem Handlowym z powodu odmowy wystawienia zamówionego dzieła, przyszedł doświadczony impresario Vincenzo Jacovacci. Obiecał premierę *Zemsty w dominie* w Rzymie, ale i tam zaczęto piętrzyć przeszkody. Na papieskim tronie zasiadał Pius IX, obawiający się, że niepodległościowe ambicje Włochów zagrażają bytowi Państwa Kościelnego. Urzędnicy papieża nie chcieli więc podgrzewać społecznych nastrojów operą, w której spiskowcy zabijają koronowaną władczę. Antonio Somma wpadł na pomysł, by zdarzenia rozegrać w XII wieku na zimnej północy, w Szczecinie,

który wówczas był stolicą samodzielnego księstwa. Jego władca mógłby nazywać się Ermanno, bo jak twierdził librecista, „to imię można znaleźć często w historii tego regionu”.

Verdi nie przystał na te pomysły, bo powstałaby historyczna baśń. „Przenieść akcję o pięć czy sześć wieków wstecz? – pisał do Sommy. – Cóż za anachronizm!” Zależało mu na tym, aby widz utożsamiał się z emocjami, kierującymi poczynaniami bohaterów. Na szczęście Jacovacci okazał się na tyle zręcznym negocjatorem, że osiągnięto kompromis. Akcję przeniesiono pod koniec XVII wieku do Ameryki pod rządami Brytyjczyków, król Gustaw III przemienił się w Riccarda, gubernatora Bostonu. Nowe imiona otrzymała też większość bohaterów, a opera ostatecznie uzyskała tytuł *Bal maskowy*. Wystawiono ją po raz pierwszy w Rzymie 17 lutego 1859 roku i Verdi odniósł kolejny wielki sukces. Niespełna miesiąc wcześniej Wiktor Emanuel wygłosił zaś w parlamencie piemonckim przemówienie, stanowiące w istocie zapowiedź wojny z Austrią. Na murach włoskich miast pojawiały się napisy „Viva VERDI”, w których nazwisko kompozytora traktowano jako skrót hasła: *Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia*.

Verdi był patriotą, ale jednak żadną swoją operą nie włączał się w nurt aktualnych wydarzeń. Nie inaczej było w przypadku *Balu maskowego* komponowanego w tak gorącym okresie. Nie stworzył opery o politycznym zamachu, zresztą bohater pokazanych zdarzeń, Gustaw III, nie był tyranem czy okupantem. Dokonał istotnych reform w swoim kraju, ograniczył rolę szlachty, umożliwił społeczny awans niższym stanom, co miało konsekwencje

dla późniejszych społecznych przemian w XIX-wiecznej Szwecji. Był mecenasem sztuki, wybudował w Sztokholmie gmach Opery, powołał Szwedzką Akademię i Królewską Akademię Muzyczną. Dbał o rozwój ojczystego języka, w teatrach zaczęto grać po szwedzku. Sam pisywał libretta oper i chętnie występował w przedstawieniach wystawianych w królewskim teatrze. Poddanych razila jednak jego skłonność do luksusu i rozrywek, a szlachcie naraził się odebraniem jej wielu przywilejów. I to przedstawiciele tego stanu, którego polityczne wpływy Gustaw III ograniczył, zawiązali spisek przeciwko niemu.

Wielki duet miłosny

Prawdziwego podłoża tamtego zamachu nie ma w *Basku maskowym*. Do zrealizowania zamiarów spiskowców dojdzie dopiero wtedy, gdy hrabia Anckarström nabierze przekonania (błédnego zresztą), że król jest kochankiem jego żony Amelii. Verdiego bowiem zawsze najbardziej interesowały skomplikowane relacje międzyludzkie: przyjaźń, zdrada, miłość. O tym są wszystkie jego opery, również ta, której akcja rozgrywała się w odległej Szwecji. *Bal maskowy* to wielki hymn na cześć miłości – idealnej, czystej i niespełnionej, dla której człowiek gotów jest do największych poświęceń. Przez niektórych włoskich muzykologów bywa porównywany do *Tristana i Izoldy* Wagnera, także ze względu na podobną strukturę. Akt drugi obu dzieł to właściwie wielki duet miłosny zakochanych, zakończony nadejściem małżonka, który, tak jak Król Marek w *Tristanie...*, dostrzega, iż jego żona kocha innego.

Verdi w przeciwieństwie do Wagnera pozostaje w okowach operowej konwencji, nie dokonuje zamachu na tradycję, niemniej jednak na swój sposób z nią walczy. W czasie

pracy nad *Balem maskowym* był uznanym i doświadczonym kompozytorem, twórcą mistrzowskiej triady, jaką w jego dorobku tworzą *Trubadur*, *Rigoletto* oraz *Traviata*. A jednak nadal rozwijał się, poszukiwał, o czym świadczy *Bal maskowy*. Jest w tej operze urzekająca melodyjność nawiązująca do tradycji *belcanta*, ale piękny śpiew, o którym Verdi tak dbał, nasycony jest autentycznym wyrazem dramatycznym.

W porównaniu do poprzednich swoich dzieł kompozytor znów uczynił krok do przodu. Operę można podzielić na wyraziste numery wokalne – arie, duety, kwartety – każdy z nich podporządkowany został jednak nadrzédnemu celowi, jakim jest budowanie prawdziwych postaci za pomocą środków muzycznych. Dotyczy to również chóru, któremu kompozytor powierzył dwa ważne, a skontrastowane tematy przeciwstawnych stronnictw: poważny i uroczysty motyw zwolenników króla oraz ironiczny staccatowy – jego przeciwników. W sposób mistrzowski Verdi rozwiązał też finał *Balu maskowego*, stosując swój ulubiony chwyt. Oto na pogodną muzykę taneczną w tle nakładają się dramatyczne, urywane recytatywy, a w najbardziej tragicznym momencie następuje kulminacja z udziałem całego zespołu wykonawców. Sama zaś scena śmierci króla jest pozbawiona patosu, wyciszona i prawdziwa.

Zapomniane pojęcie lojalności

Bal maskowy – dzieło okresu przejściowego – pozostaje nieco w cieniu największych hitów Verdiego, uwielbianych przez masową publiczność, takich jak *Traviata* czy *Rigoletto*, oraz arcydzieł skomponowanych u schyłku życia, którymi zachwycają się znawcy (*Otello* i *Falstaff*). A jednak jest to dzieło wybitne, choć z nierozstrzygniętą zagadką.





Dlaczego Verdi, który tak bardzo dbał o swoje utwory, nigdy nie chciał wrócić do pierwotnego kształtu *Balu maskowego* z akcją rozgrywającą się w Szwecji?

Odpowiedzi zapewne już nie poznamy. Dopiero w XX wieku na światowych scenach zaczęły pojawiać się obie wersje – szwedzka i bostońska. Nie ma między nimi muzycznych różnic, to tylko sprawa kostiumu, jaki przywdzieją postaci. Sztokholm był bliższy Verdiemu niż Boston, ale w jednej i drugiej scenerii chodzi o to samo. *Bal maskowy* jest opowieścią o tragicznym splocie wydarzeń sprawiających, że najbliższy przyjaciel staje się wrogiem i zabójcą. A także piękną historią o miłości szlachetnej i niespełnionej, gdyż nie pozwala na to zapomniane dziś przez nas pojęcie: lojalność.

Ów kostium ma dla współczesnego teatru operowego drugorzędne znaczenie, obecnie reżyserzy chętnie przenoszą akcję *Balu maskowego* do naszych czasów. Tak też uczynił David Alden w Metropolitan Opera. To jeden z najbardziej doświadczonych inscenizatorów operowych, nowojorczyk z urodzenia, który po studiach przyjechał w 1976 roku do Europy, by tajniki reżyserii podpatrywać u takich mistrzów, jak Giorgio Strehler, Ruth Berghaus czy Harry Kupfer. W teatrach na naszym kontynencie odnosi największe sukcesy, polska publiczność miała okazję poznać jego wstrząsającą inscenizację *Katii Kabanowej* Janáčka, którą zrealizował w Operze Narodowej. Alden świetnie potrafi przedstawiać skomplikowane charaktery ludzkie,

dlatego *Bal maskowy* – ów teatralny diament, jak mówi, jest dla niego znakomitym materiałem, by stworzyć niejednorodny portret króla Gustawa: szczerego i naiwnie zakochanego, a przy tym hołdującego luksusowi i wyrafinowanej sztuce.

W obsadzie nowojorskiego przedstawienia, które premierę miało w listopadzie tego roku, a zrealizowanych w klimacie dawnych filmów *noir*, warto zwrócić uwagę na dwa nazwiska. Argentyńczyk Marcelo Álvarez to nie tylko, obok Piotra Beczały, najlepszy obecnie odtwórca roli króla Gustawa, ale jeden z najwybitniejszych tenorów o wspaiałym głosie, który wspaniale potrafi wykorzystać do budowania scenicznych postaci. Pozostaje nieco w cieniu Roberta Alagny czy Jonasa Kaufmanna, bo dziś liczy się wygląd, ale Álvarez śpiewa od nich lepiej. Rosjanin Dmitrij Chworostowski to ulubieniec nowojorskiej publiczności, z Metropolitan związany jest od 1995 roku, zaśpiewał tam już chyba wszystkie najważniejsze partie barytonowe, jego ciemny, miękki głos idealnie nadaje się do kreowania bohaterów verdiowskich. W Europie występuje rzadziej, podobnie jak Amerykanka Sondra Radvanovsky (Amelia). Muzycznie *Bal maskowy* przygotował Włoch Fabio Luisi, który na czas choroby Jamesa Levine`a przyjął zaszczytne obowiązki głównego dyrygenta Metropolitan Opera.

JACEK MARCZYŃSKI —————
krytyk muzyczny, dziennikarz i publicysta „Rzeczypospolitej”,
autor wydanego w 2011 r. „Przewodnika operowego”

GUSTAW III – „CZARODZIEJ NA TRONIE”

GUSTAW III, WŁADCA SZWECJI Z DYNASTII HOLSTEIN-GOTTORP, PANUJĄCY W LATACH 1771–1792, NIE JEST POSTACIĄ, KTÓRĄ MOŻNA ŁATWO ZASZUFLADKOWAĆ CZY OPISAĆ.

Na pewno należy go zaliczyć do grona najwybitniejszych władców Szwecji, którego rządy bardzo wyraźnie odcisnęły swoje piętno nie tylko na historii kraju, w którym panował, ale też na dziejach północnej części kontynentu. Sposób sprawowania przez niego władzy do dnia dzisiejszego stanowi przedmiot ostrego sporu między historykami. Część z nich uważa, że wraz z jego wstąpieniem na tron zakończyła się tzw. era wolności w Szwecji, trwająca od przeszło pięćdziesięciu lat, kiedy dominujący wpływ na życie polityczne kraju miały dwa stronnictwa polityczne: „czapek” i „kapeluszy”. Historycy ci nie zauważają, że ówczesna sytuacja w Szwecji daleka była od ideału. Stronnictwa polityczne oskarżano o korupcję, spiskowanie z obcymi dworami czy wreszcie całkowitą obojętność wobec problemów wewnętrznych. Wstąpienie na tron Gustawa III zbiegło się w czasie z nieurodzajem i powszechną drożyzną zboża, co spowodowało znaczne zubożenie warstwy chłopskiej. Niemożność porozumienia między najważniejszymi siłami politycznymi w Szwecji sprzyjała możliwości ukrócenia dotychczasowych rządów, które nie cieszyły się już popularnością w społeczeństwie. Te nastroje doskonale wyczuł Gustaw III i 19 sierpnia 1772 roku dokonał zamachu stanu. Należy jednak pamiętać, że zamach ten miał przebieg spokojny i nie doszło do rozlewu krwi. Rok 1772 oznacza

w historii Szwecji koniec rządów parlamentarnych, zdominowanych przez dwa stronnictwa polityczne. Zwolennicy Gustawa III podkreślali, że przewrót był wybawieniem dla Szwecji, gdyż położył kres anarchii, kłótniom i paraliżowi władzy. Ustanowienie przez Gustawa III modelu rządów zbliżonego do modelu rządów absolutnych spowodowało, że niektórzy historycy o poglądach liberalnych, a nawet lewicowych, postrzegali go jako tyrana oraz despotę, depczącego i łamiącego swobody szlacheckie. W rzeczywistości zamach był bezkrwawy, a królowi pozwolił na wprowadzenie porządku i ładu, oczywiście według jego własnych koncepcji oraz wyobrażeń.

Trzeba też zaznaczyć, że zmiany, jakie zaszły w Szwecji po 1772 roku, kiedy wprowadzono w życie postanowienia nowej konstytucji, popierała ogromna część społeczeństwa, zmęczona długoletnimi kłótniami oraz niewydolnością władzy. Konstytucja nie wprowadzała rządów osobistych i, co ciekawe, wymuszała na królu dzielenie się władzą z riksdagiem (parlamentem szwedzkim), na przykład w sprawach związanych z polityką zagraniczną. Gustaw III, mimo że go o to oskarżano, nie chciał wprowadzać modelu rządów absolutnych. Nie ukrywał jednak swojej niechęci do riksdagu, mając w pamięci niewesołe doświadczenia z czasów panowania swojego ojca Adolfa Fryderyka. Konstytucja sankcjonowała harmonijne współdziałanie władzy ustawodawczej i wykonawczej. Król początkowo zamierzał oprzeć się na niższych warstwach społecznych, dbał o swój pozytywny wizerunek u poddanych, m.in. dopuszczając możliwość osobistego złożenia skargi przez chłopów na szlachtę za ucisk podatkowy. Z drugiej jednak strony stan

szlachecki zachował niemal w niezmińszonym wymiarze swoje przywileje, a król długo (do 1787 roku) nie przywracał chłopom prawa do pędzenia wódki w gospodarstwach, co miało zresztą swoje uzasadnienie, gdyż wcześniej chłopci masowo pędzili alkohol ze zboża, a na rynku dawał się odczuć dotkliwy brak ziarna. Zarząd nad gorzelniami władca przekazał w 1775 roku instytucji centralnej, tzw. dyrekcji gorzelni.

Niewątpliwą zasługą Gustawa III było, częściowe przynajmniej, zliberalizowanie gospodarki. Uwolnił handel zbożem (1780), łamiąc tym samym monopol dużej grupy kupców szwedzkich. W swych działaniach opierał się na ideach francuskich fizjokratów, fascynowała go kultura francuska i idee oświeceniowe, prowadził obfitą korespondencję z Wolterem, a udany zamach stanu zawdzięczał w dużym stopniu poparciu politycznemu, jakiego udzielił mu Ludwik XV Burbon. Dzięki decyzjom króla i najważniejszego z jego ministrów Johana Liljencrantza udało się zrównoważyć budżet, przywrócić wymiennosc banknotów papierowych, ściągnąć zza granicy wielu kupców i przedsiębiorców. Aby zapewnić im w miarę „wolne” życie i działalność, wprowadzono w 1781 roku prawo do swobodnego wyznawania religii, uzupełnione rok później odpowiednimi przepisami odnoszącymi się do ludności żydowskiej, która od tej chwili mogła bez przeszkód osiedlać się na terenie Królestwa i wznosić synagogi. Za rządów Gustawa III dokonano też zliberalizowania prawa karnego. Ograniczono stosowanie tortur (1771), a następnie całkowicie je zniesiono (1772), zmniejszono liczbę wydawanych wyroków śmierci. Rozpoczęto także prace nad unormowaniem statusu nieślubnych dzieci, pozbawionych praw spadkowych i majątkowych, istnej plagi w ówczesnej Szwecji oraz w innych krajach europejskich.

Zmiany nie ograniczały się jedynie do sfery gospodarczej. Bodziec do rozwoju nauki, literatury i sztuk pięknych dał nie tylko mecenat królewski, ale też założenie w 1786 roku Akademii Szwedzkiej.

Niestety, obraz Gustawa III, ukazujący jego dokonania wyłącznie w korzystnym świetle, byłby wyidealizowany. Na tym krystalicznym wizerunku wcześniej pojawiły się rysy. Już trzy lata po objęciu rządów monarcha bardzo poważnie ograniczył wolność słowa. Nie można było krytykować władcy ani jego poczynań. Wprowadzono cenzurę książek i gazet, które w nieprzychylnym tonie komentowały decyzje króla lub jego ministrów. Nic też dziwnego, że szybko zaczęły powstawać ugrupowania wrogie królowi, których działalność nasiliła się w drugiej połowie lat osiemdziesiątych XVIII wieku. Coraz częściej na posiedzeniach riksdagu dochodziło do starć króla z opozycją. Jednak Gustaw III był w stanie opanować niebezpieczne dla siebie nastroje, m.in. wykorzystując fakt zagrożenia ze strony Rosji. Bardzo uważnie śledzono politykę tego mocarstwa wobec Rzeczypospolitej i dokonanie I rozbioru Polski w 1772 roku, a więc krótko po objęciu władzy przez Gustawa III, w Sztokholmie żywo komentowano. Król szwedzki pamiętał, że jego państwo również doświadczyło upokorzenia, przez kilkadziesiąt lat było przedmiotem, a nie podmiotem w polityce międzynarodowej. Wiedział, że jego zadaniem będzie powstrzymanie agresywnych zapędów wobec Szwecji Katarzyny II, która się z nimi nie kryła i zakulisowo wspierała opozycję. Stawką w tej grze była suwerenność i niepodległość jego kraju. Rosja, która od dłuższego czasu podsyciała niezadowolenie mieszkańców Finlandii, sprzeciwiających się nierównemu traktowaniu tej prowincji przez rząd w Sztokholmie, w polityce zagranicznej stanowiła dla Gustawa III największe zagrożenie.





nie i jednocześnie wyzwanie. Kiedy w 1788 roku wybuchła wojna w Rosję, *nota bene* sprowokowana przez Szwecję, wydawało się, że Gustaw III poniesie w niej klęskę. Rosjanom, sprzymierzonym początkowo z Danią, nie udało się jednak udowodnić swojej przewagi militarnej. Dania szybko wycofała się z wojny, a Gustaw III zażegnał konflikty wewnętrzne w swojej armii. W toku dalszej kampanii nie dopuścił do rozbicia wojsk szwedzkich pod Wyborgiem, a podczas tzw. drugiej bitwy pod Svensksund (ros. Rochensalm) flota szwedzka, dowodzona przez komandora Karla Olofa Cronstedta, rozgromiła rosyjską armadę pod wodzą księcia Karla von Nassau-Siegen (9–10 lipca 1790 roku). Trzeba podkreślić, że Gustawowi III w wojnie z Rosją dopisywało szczęście. Nie był zbyt uzdolnionym dowódcą, a jednak prowadząc kampanię, mimo popełnienia kilku poważnych błędów, utrzymał główne siły szwedzkie i doprowadził do zawarcia korzystnego pokoju (14 sierpnia 1790 roku) w Värälä. Szwecja zdołała wyjść z wojny bez strat terytorialnych i obroniła swoją suwerenność.

Końcowych lat rządów Gustawa III nie można poddać jednoznacznej ocenie. O ile na początku panowania skupił się on na przeprowadzeniu głębokich reform w wielu dziedzinach życia politycznego i gospodarczego, co nie wywoływało niepokojów społecznych, o tyle schyłek rządów przyniósł poważny zatarg ze stanem szlacheckim. Powodów było kilka, ale najważniejszy z nich dotyczył uchwalenia przez riksdag w 1789 roku poprawki do konstytucji (tzw. Akt o Unii i Bezpieczeństwie), którą wielu z historyków uważa za nową konstytucję. Zwiększała ona zakres królewskiej władzy, dawała monarsze prawo mianowania członków Rady Królestwa, ograniczała przywileje

szlachty oraz umożliwiała niższym stanom piastowanie większości urzędów. Postanowienia te zostały uznane przez arystokrację za drugi zamach stanu Gustawa III. Mimo iż wszystkie zmiany dokonywały się na drodze prawnej i uzyskiwały sankcję parlamentu, w którym panujący mógł liczyć na poparcie stanu chłopskiego oraz mieszczaństwa, dla bogatej szlachty dalsze rządy króla mogły oznaczać całkowitą utratę dominującej roli w państwie. Czy Gustaw III rzeczywiście dążył do tego? Na pewno nie był zwolennikiem radykalnej przebudowy społecznej Szwecji, a więc nadal uważał szlachtę za najważniejszy stan w rządzonym przez siebie królestwie. Część historyków sugeruje, że przez pewien czas nosił się z myślą całkowitego zrównania stanów pod względem prawnym. Sam jednak był zwolennikiem silnej władzy królewskiej, opartej na założeniach tzw. absolutyzmu oświeconego. Tymczasem wśród szlachty dominował obraz króla-tyrana, choć z dzisiejszej perspektywy trzeba przyznać, że system rządów szwedzkich był łagodny, nieporównywalny z rosyjskim despotyzmem czy nawet pruskim systemem rządów militarnych. Wśród luterńskiego kleru również panowały nastroje niechętnie królowi, spowodowane jego łagodną polityką wyznaniową i ogłoszeniem całkowitej swobody religijnej.

Nie mogąc przeciwstawić się polityce królewskiej na drodze legalnej, grupa oficerów gwardii, pochodzących z arystokratycznych rodów, przygotowała zamach na życie Gustawa III. Podczas przedstawienia (balu) maskowego w sztokholmskiej operze 16 marca 1792 roku, jeden z zamachowców, kapitan gwardii królewskiej, a wcześniej paź na dworze królewskim, Jakub Johan Anckarström, śmiertelnie zranił strzałem z pistoletu Gustawa III. Król zmarł w wyniku odniesionych ran 29 marca 1792 roku.

Anckarströma pochwycono i po krótkim procesie skazano na śmierć przez ścięcie toporem. Wyrok wykonano 27 kwietnia 1792 roku.

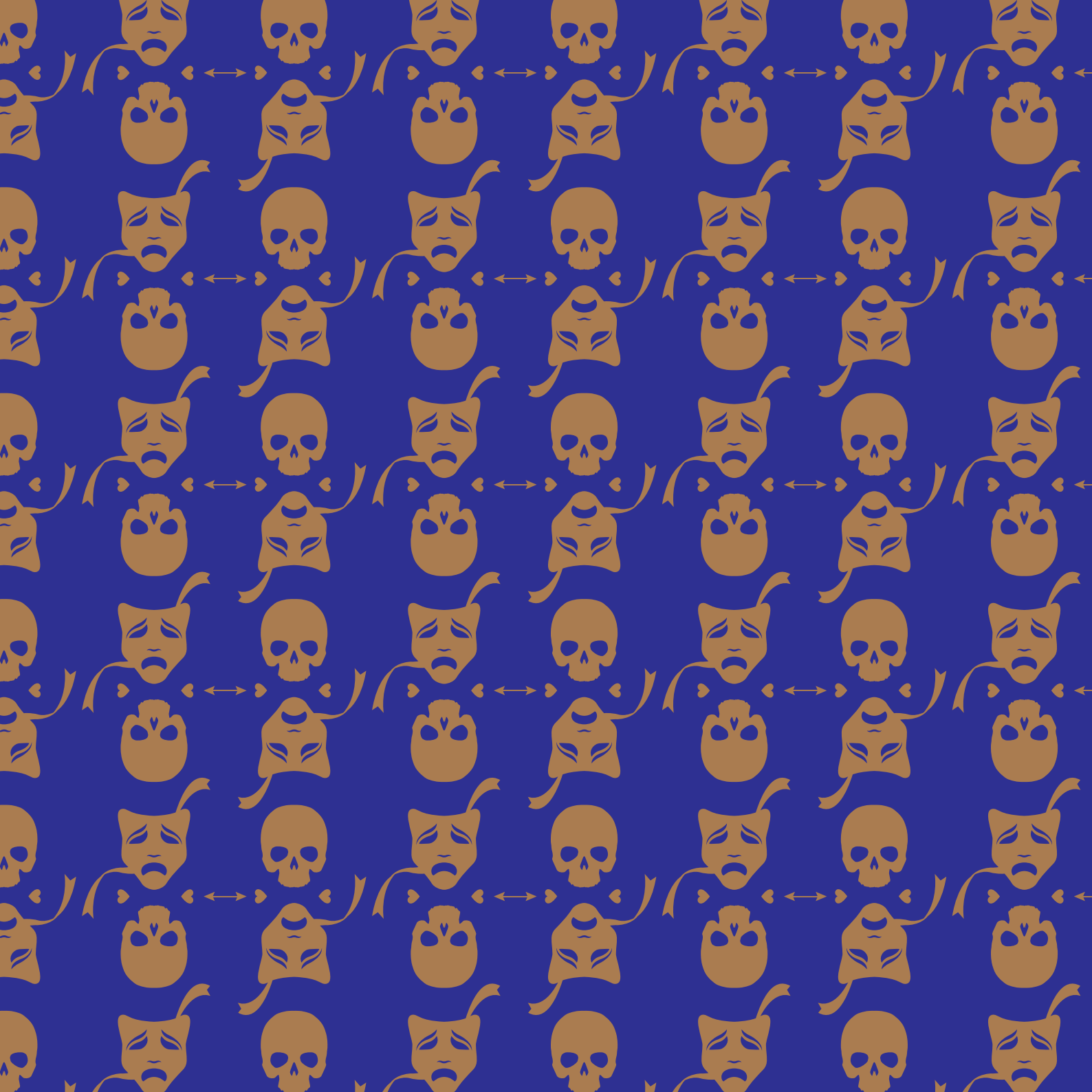
Jeden z wybitnych szwedzkich poetów, żyjący na przełomie XIX i XX wieku Essaias Tegnér, biskup luterański, profesor greki na uniwersytecie w Lund, członek Szwedzkiej Akademii Nauk nazwał Gustawa III „czarodziejem na tronie”, łączącym w swoim charakterze wiele cech pozornie sprzecznych: łagodność z wybuchowością charakteru, wyrachowanie i zimną kalkulację ze skłonnościami do bohaterskich zrywów i czynów. Bez względu na różne oceny jego rządów, uwarunkowane przecież zawsze indywidualnymi przekonaniami, należy stwierdzić, że Gustaw III przygotował Szwecję do wejścia w następną epokę wielkich wydarzeń i zmian, których symbolem będzie postać korsykańczyka Napoleona Bonapartego i nowy europejski porządek wyznaczony postanowieniami kongresu wiedeńskiego w 1815 roku. Szwecja, mimo poważnych strat terytorialnych, wyszła z tej dziejowej zawieruchy jako niezależne państwo, a spora w tym zasługa właśnie Gustawa III – skutki jego rządów pozwoliły Szwedom przetrwać ten ciężki okres.

ADAM PERŁAKOWSKI

pracownik naukowy w Zakładzie Historii Powszechnej Nowożytnej Instytutu Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego; zajmuje się dziejami Europy Środkowej w XVIII w. ze szczególnym uwzględnieniem okresu unii personalnej Rzeczypospolitej i Saksonii w latach 1697–1763 oraz stosunkami Polski, Saksonii i Szwecji w czasie Wielkiej Wojny Północnej







ORGANIZATORZY, SPONSORZY, PARTNERZY



PATRON MEDIALNY



PARTNERZY TRANSMISJI

„THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”



SPONSORZY I PARTNERZY THE METROPOLITAN OPERA

REALIZACJA CYKLU „THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD” JEST MOŻLIWA DZIĘKI GRANTOWI NEUBAUER FAMILY FOUNDATION

BLOOMBERG JEST GŁÓWNĄ FIRMĄ SPONSORUJĄCĄ CYKL „THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”.

Bloomberg

TRANSMISJE „THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD” SĄ WSPIERANE PRZEZ

Toll Brothers[®]
America's Luxury Home Builder™



Filharmonia
Łódzka
im. Artura
Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu Województwa Łódzkiego

ul. Narutowicza 20/22, 90-135 Łódź
(+48 42) 664 79 18 / 664 79 10
(+48 42) 664 79 70 faks
filharmonia@filharmonia.lodz.pl

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

(+48 42) 664 79 79
bilety@filharmonia.lodz.pl
(honorujemy karty płatnicze)

ZAKUP BILETÓW PRZEZ INTERNET

eBilet.pl

Twój Bilet dowolnego czasu!

INFORMACJE O KONCERTACH

poniedziałek–piątek: 11.30–15.30
(+48 42) 664 79 99

WYDAWCA
APOLLO FILM SP. Z O.O.

OPRACOWANIE PROGRAMU
AGNIESZKA SMUGA

PROJEKT GRAFICZNY
WWW.POLKADOT.COM.PL

ZDJĘCIA
KEN HOWARD/MET

SKŁAD, ŁAMANIE, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU
MEDIA PRESS P. AUGUSTYNIAK
I WSPÓLNICY S.J. / BEATA GAWŁOWSKA

NAŚWIETLENIA, DRUK
ZAKŁAD POLIGRAFICZNY SINDRUK

ODDANO DO DRUKU: 22.11.2012

