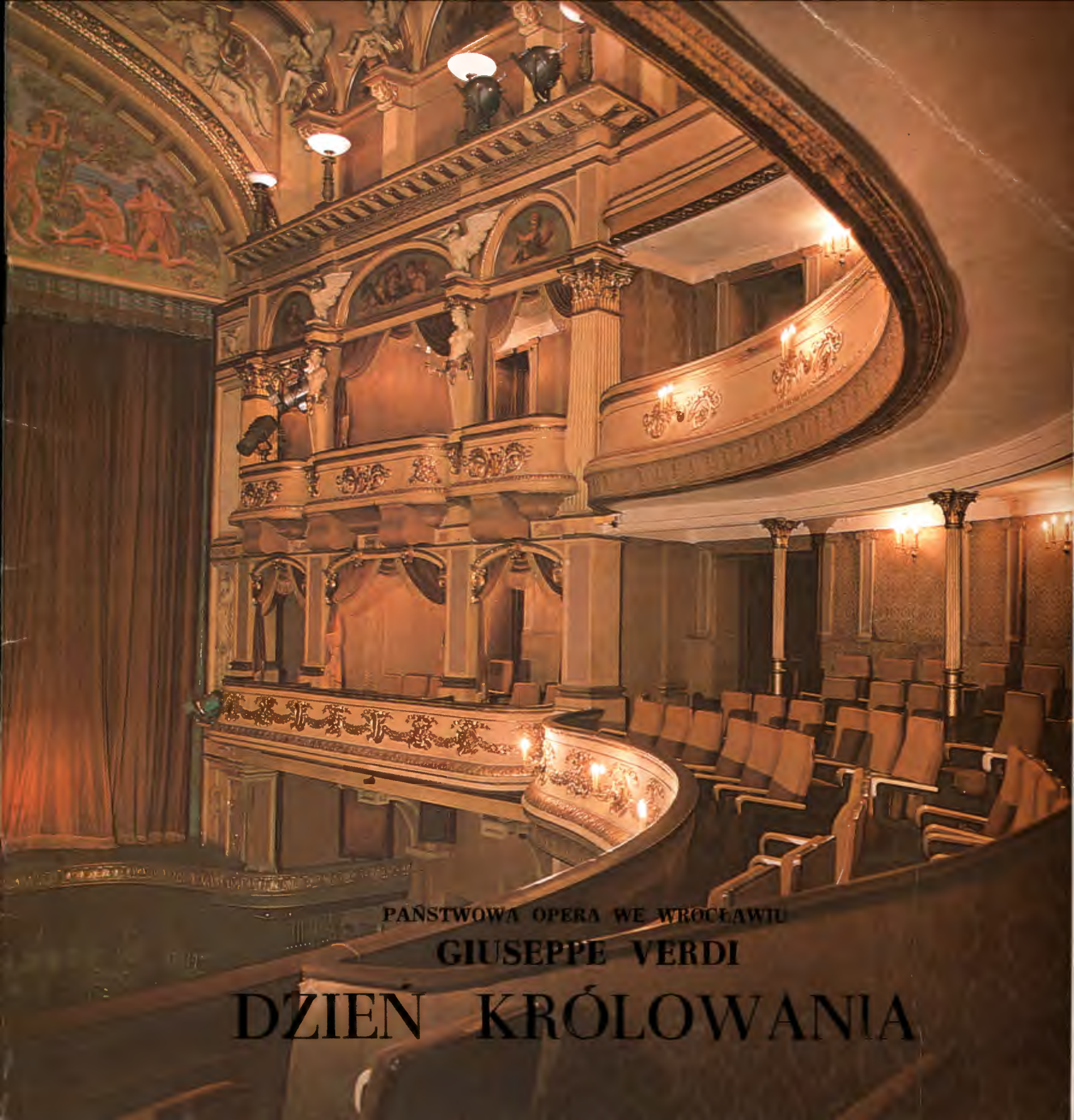
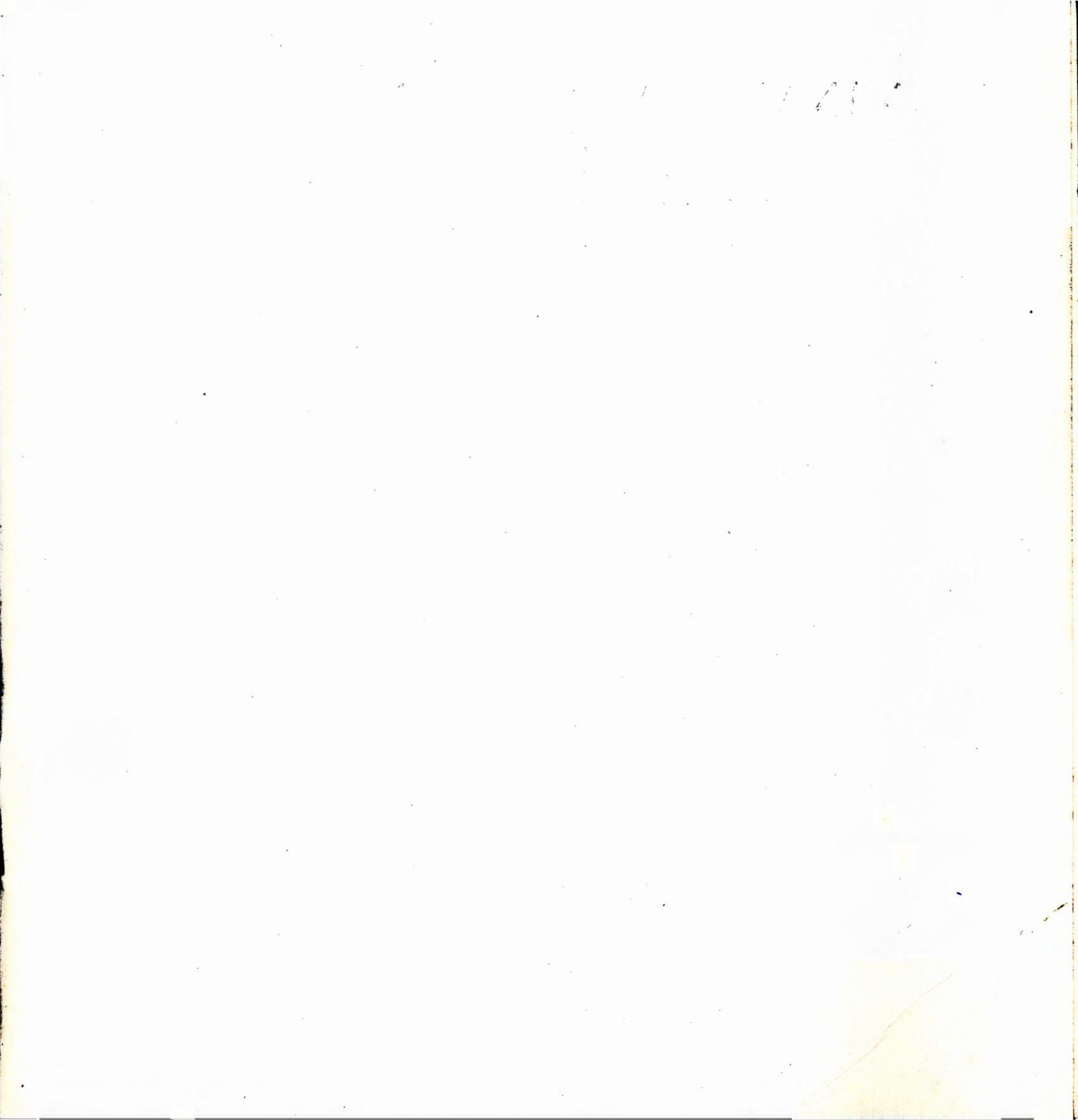




PAŃSTWOWA OPERA WE WRÓCŁAWIU

GIUSEPPE VERDI

DZIEN KRÓLOWANIA





PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU
Odznaczona Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski

..... 24, 25 maja 1987 r.
prapremiera polska

dzień.....
GIUSEPPE VERDI.....
królowania.....

dyrektor naczelny
WIKTOR HERZIG

dyrektor artystyczny
FELIKS TARNAWSKI

zastępca dyrektora
JANUSZ KOZIOROWSKI

GIUSEPPE VERDI

„DZIEŃ KRÓLOWANIA“

(UN GIORNO DI REGNO)

opera komiczna w dwóch aktach

libretto — Felice Romani
przekład — Joanna Kulmowa

kierownictwo muzyczne
ANTONI WICHEREK

reżyseria
FRIETZDIETER GERHARDS (RFN)

scenografia
GRAŻYNA FOLTYN-KASPRZAK

przygotowanie chóru
JANUSZ MENCEL

kompozycja ruchu (mazurek)
KLARA KMITTO

współpraca dyrygencka
TADEUSZ ZATHEY

asystent reżysera
URSZULA WALCZAK

asystent dyrygenta
STANISŁAW RYBARCZYK

asystent scenografa
EWA KOLONKO-DAROSZEWSKA

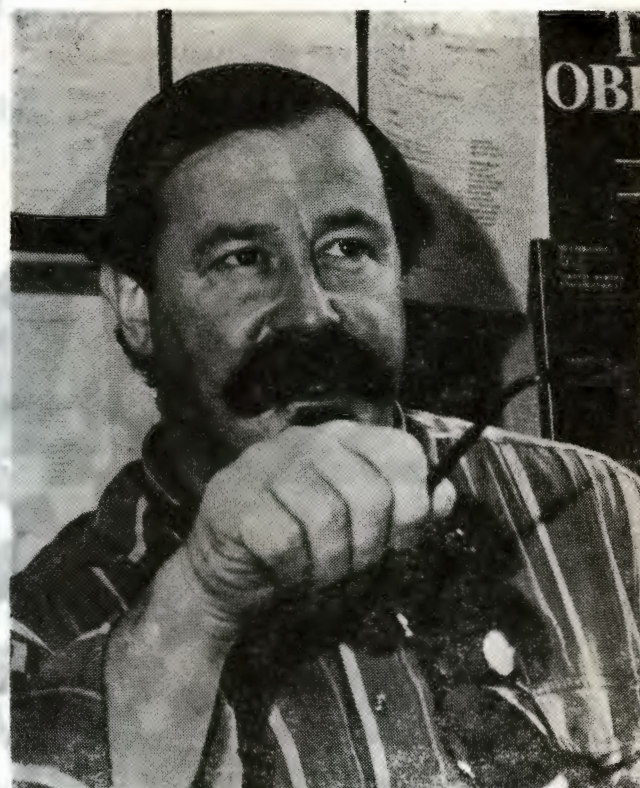
fechtunek
ADAM MEDYŃSKI

przygotowanie solistów
BARBARA JAKÓBCZAK-ZATHEY, HALINA RACHWALIK,
EWA STĘPIEŃ, MARIA RZEMIENIECKA, EWA SOBIERAŁSKA
STANISŁAW RYBARCZYK

inspicjeni
ALICJA ANCZEWSKA
RYSZARD POCHROŃ



ANTONI WICHEREK



FRIETZDIETER GERHARDS



**GRAŻYNA
FOŁTYN-KASPRZAK**



**JANUSZ
MENCIL**



OBSADA

KAWALER BELFIORE

który jeden dzień jest królem
Stanisławem Leszczyńskim

BARON DE KELBAR

który chce świętować podwójne zaślubiny

MARKIZA DEL POGGIO

która ma, ale nie chce,
poślubić komendanta Ivrea

JULIETTA DE KELBAR

córka barona
która ma, ale nie chce
poślubić pana La Rocca

EDWARD DE SANVAL

który chce poślubić Juliette,
ale mu nie wolno

PAN LA ROCCA

podskarbi Bretanii, wuj Edwarda,
który ma poślubić Juliette
ale jednak kocha pieniądze i karierę

KOMENDANT IVREA

który ma poślubić markizę,
ale do tego nie dochodzi

DELMONTE

służący Belfiore, który
musi robić wszystko

STANISŁAW LESZCZYŃSKI

król Polski

— **JANUSZ MONARCHA**
TADEUSZ PROCHOWSKI
JACEK RYŚ

— **MACIEJ KRZYSZTYNIAK**
PIOTR NOWACKI (gościnnie)
WŁADYSŁAW PODSIADŁY

— **BOŻYSŁAWA KAPICA**
URSZULA NAPIÓRKOWSKA

— **IZABELA ŁABUDA**
DANUTA PAZIUKÓWNA

— **KRZYSZTOF JAKUBOWSKI**
ANTONI SZEREMETA
JANUSZ WENZ

— **ZBIGNIEW KRYCZKA**
MAREK SZYDŁO

— **WIESŁAW PIETRZAK**
JÓZEF WALCZAK

— **KAZIMIERZ KAŻMIERCZYK**
ADAM URBAN

— **MARIAN SZPAK (art. chóru)**

CHÓR I ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ OPERY WE WROCŁAWIU

dyryguje

ANTONI WICHEREK
TADEUSZ ZATHEY

UWAGI DOTYCZĄCE INSCENIZACJI

Opera, którą Państwu przedstawiam, poniosła podczas prapremiery w Mediolanie, w roku 1840, straszliwą klęskę. Należy to powiedzieć na samym początku.

Uważam, że złożyły się na to dwa powody. Przede wszystkim akcja, która jest trudna do prześledzenia i mało przejrzysta.

Po drugie — muzyka. Wykazuje ona istotne, główne kierunki muzyczne XIX wieku. Wyraźnie słyszymy w niej Donizettiego i Rossiniego, zaś muzyka młodego Verdiego była dla jego współczesnych jeszcze niewyczuwalna. Z perspektywy czasu dostrzegamy jednak wyraźne motywy charakterystyczne dla średniego okresu twórczości Verdiego z „Traviaty”, „Rigoletto” czy „Balu maskowego”.

Aby nadać akcji jakiś motyw przewodni, próbowałem w inscenizacji uwypuklić tło historyczne. Ukazuję podróż króla Stanisława Leszczyńskiego z Francji do Warszawy. Podróż ta musi się odbyć szybko, król ciągle znajduje się w niebezpieczeństwie. Czas odgrywa więc tu niepomiaralną rolę dramaturgiczną. Napędza akcję i podnosi napięcie. Małe intermezja, wprowadzone przeze mnie, opowiadają o przygodach króla, odgrywają rolę podobną do krótkich komiksów telewizyjnych, nieustannie przerywających realistyczną akcję. Wszystko to dzieje się z muzyczną lekkością.

Zaś sama muzyka wywodzi się całkowicie ze świeżych spontanicznych melodii Verdiego i jego równie spontanicznej otwartości. Tryskająca radością partytura musiała również znaleźć swe odbicie w obrazie scenicznym. Jest ona fajerwerkem tempa, aktywności, dynamiki i humoru, a wszystko to służy ożywieniu sceny. Ponieważ opowiadana historia, która zdarzyła się również w rzeczywistości, opowiadana jest za pomocą muzyki, zostaje ona nieco odrealniona. Stworzyło to możliwość uwypuklenia jej charakteru jako opery buffo. Wzmacnia świat psychologii charakterów. Celowo jest on czasem przesadzony, ale zawsze ma to na celu tym wyraźniejsze przedstawienie jakiejś szczególnej cechy.

Marzenie wielu ludzi, aby zostać królem choć na jeden dzień było wielkim marzeniem ludzi XIX wieku, końca absolutyzmu. Możemy to porównać z dzisiejszym marzeniem wygranej w Totolotka. Marzenia jako ekstrakty życzeń. Tu znajduje się również klucz do komizmu.

Galeria typów i postaci wywodzi się ze świata komedii dell'arte: pyszałek, bogacz, chciwiec, arogancka córka, doświadczone kochanka, fałszywy król — niemal jak arlekin, głupawi krewni, pieniacze i skąpcy żądni władzy. Typologia ponadczasowa? Uważam, że tak. Chór-służący — a więc właściwie jedyni, którzy własną pracą zarabiają na swój chleb, właśnie to przekazują: dobrze urodzeni państwo zmieniają swe uczucia tak, jak zmieniają szaty. Słysząc tu już

dalekie odgłosy nadciągającej burzy rewolucji, która osiągnęła szczyt w 1848 roku.

Dlaczego opera ta pozostała tak długo nieznana?

Nie wiem. Czy to strach przed nieznanym dziełem w repertuarze nawet wtedy, gdy jest to dzieło Verdiego?

Przed rokiem w moim teatrze w Oberhausen zaprezentowałem pierwszą niemiecką realizację tej opery i wiem, że pozostawienie tego dzieła nieznanym, byłoby poważnym błędem.

Uważam, że opera ta już przez sam fakt, iż traktuje o fragmencie dziejów Polski powinna wzbudzić zainteresowanie.

TŁO HISTORYCZNE

Podróż króla Stanisława Leszczyńskiego do Polski w roku 1733 odbywała się w tajemnicy. Drogę z Francji do Warszawy odbył on jako służący bogatego kupca, którym był hrabia Andlau, Alzatzczyk, doskonale znający kraj, ludzi i język niemiecki. W tym czasie pan de Thianges, z rysów twarzy i figury ludzko podobny do króla grał na dworze jego rolę.

O wyczynach Thianges'a w przebraniu królewskim opowiada Państwu opera „Il finto Stanislao” czyli „Un Giorno di Regno”.



TREŚĆ OPERY

Król francuski wspiera zamiar Stanisława Leszczyńskiego odzyskania tronu. Ponieważ cała sprawa nie może się wydać na dworze królewskim i w Europie kawaler Belfiore przebrany za króla Stanisława zostaje królem na tak długo jak tego wymaga dotarcie prawdziwego króla pełną niebezpieczeństw drogą do Warszawy.

Jako król, Belfiore zostaje zaproszony na podwójne zaślubiny przygotowane przez francuskiego barona de Kelbar — swej córce Julietcie i swej siostrzenicy markizie del Poggio. Julietta ma poślubić starego i chciwego podskarbiego pana La Rocca, kocha ona jednak skrycie jego siostrzeńca Edwarda. Markiza, zaręczona przed zaledwie kilkoma tygodniami z Belfiore, została przyrzeczona komendantowi Ivrea. Belfiore, który rozpoznaje w markizie swą ukochaną, chce przeszkodzić jej zaślubinom. Edward prosi „króla” o pomoc w swych rozgrywkach miłosnych, ofiarowując mu w zamian swe życie.

„Król” jest ubawiony sytuacją. Może pokrzyżować plany pyszałków. Mianuje Edwarda swoim adiutantem. Belfiore pomaga Julietcie i Edwardowi. Aby młodzi kochankowie mogli spotkać się bez przeszkód odwraca uwagę barona i podskarbiego grą wojenną.

Nagle pojawia się markiza i poznaje w osobie „króla” swego kochanka. Pomimo wielkiego wzburzenia ulega prośbom Julietty i Edwarda i próbuje pomóc kochankom swym wyrafinowaniem i wpływami.

Belfiore tymczasem snuje swoje intrygi dalej. Przekonuje podskarbiego aby zrezygnował z Julietty ofiarowując mu stanowisko ministra i dobrą partię w postaci księżniczki Inesca. Chciwy podskarbi zgadza się natychmiast i śpieszy do barona de Kelbar, aby odmówić poślubienia Julietty. Baron, człowiek nader popędliwy, jest niepochamowany w swej urażonej ojcowskiej dumie. Chce satysfakcji dla swego urażonego honoru w pojedynku z podskarbim. Tylko energiczne wkroczenie „króla” może zapobiec najgorszemu.

Belfiore zmusza podskarbiego do wypłacenia swemu siostrzeńcowi renty, aby baron nie czynił mu żadnych dalszych trudności, i aby Edward mógł w końcu poślubić Juliettę. Podskarbi nie ma nawet czasu aby okazać swojego oburzenia, gdy rozgniewany baron ponownie wzywa go do jeszcze straszliwszego pojedynku.

Dochodzi do spotkania markizy z Belfiore. Oboje udają. Ona — że rozmawia z królem, on — że nie zna markizy. Niemniej ich rozmowa jest oczywistą potyczką słowną dwojga kochanków. W końcu markiza grozi „królowi”, że rzeczywiście poślubi komendanta jeżeli Belfiore w odpowiednim momencie nie porzuci swego incognito.

Sytuacja staje się coraz bardziej zawiłana. Nie może ona tak dłużej trwać i na szczęście nadchodzi zbawienny list z Polski.

Stanisław, po podróży konnej i powietrznej, walcząc i pływając

wpływ dotarł do Warszawy i odzyskał tron.

Belfiore porzuca swoje incognito, odzyskuje markizę i z szarmanckim uśmiechem opuszcza towarzystwo.

Julietta łączy się ze swym ukochanym Edwardem. Klęskę ponoszą zatem postaci negatywne: baron — który ponad wszystko stawia honor swego domu, podskarbi — który myśli, że pieniądze dają szczęście, oraz komendant — który do końca właściwie nie może pojąć co się stało.

FRIETZDIETER GERHARDS

tłumaczenie Jerzy Komander



O DNIU KRÓLOWANIA

„*Un Giorno di Regno*” jest drugą w kolejności operę **Giuseppe Verdiego**. Jej dzieje wycisnęły poważne i niebagatelne piętno na życiu i psychice kompozytora. Dzieło to należące do gatunku opery komicznej powstało w wyniku zamówienia sławnego impresario Il Teatro della Scala w Mediolanie — Bartolomeo Merellego. W początkach 1840 roku Merelli powrócił do Mediolanu z Wiednia, gdzie zawiadywał Theater am Kärtner Thor i skierował do Verdiego prośbę o skomponowanie w ciągu ośmiu miesięcy trzech większych oper dla mediolańskiego teatru La Scala. Pierwszą z nich miała być opera komiczna. 27-letni kompozytor podpisał korzystny dla siebie kontrakt i wybrał jedno z podsuniętych mu librett. Było to libretto Felice Romaniego (1780 - 1865) „*Il finto Stanislao*”. Zostało ono napisane w roku 1812 na podstawie komedii A. V. Pineuxa-Duvala „*La faux Stanislas*” wystawionej w 1808 roku. Z libretta Romaniego skorzystał już wcześniej czeski kompozytor Wojciech Gyrowetz pisząc operę pod tym samym tytułem i prezentując ją w La Scali w 1818 roku. Nie utrzymała się ona jednakże w repertuarze. Verdi zmienił tytuł nadając swej operze nazwę „*Un Giorno di Regno*” („Dzień królowania”). Poprawek libretta dokonał Temistocle Solera, znany poeta, przyszły librecista Verdiego. Praca nad operą trwała kilka miesięcy i niestety nie przyniosła sukcesu, a wręcz klęskę. Na prapremierze w La Scali, która odbyła się 5 września 1840 roku pełno była gwizdów i pisków publiczności. Po jednorazowym przedstawieniu opera upadła. Kompozytor nie spodziewał się tak negatywnej reakcji publiczności i załamał się całkowicie. Po wielu latach wyznał w swej autobiografii, że gdyby publiczność zdobyła się nie na oklaski lecz przynajmniej na zachowanie milczącego spokoju, nie znalazłby słów, by jej za to podziękować. Był to, nawiasem mówiąc, trudny okres w życiu kompozytora. Śmierć jego żony Margherity w czerwcu 1840 roku była najokrutniejszym ciosem, jaki otrzymał w młodości. Musiał kończyć operę komiczną pogrążony w smutku. W poprzednich dwóch latach zmarło dwoje jego dzieci.

Przyczyn niepowodzenia opery należało szukać przede wszystkim w słabej obsadzie wykonawców, choć główną rolę kreował znany wówczas śpiewak Raffael Ferlotti. Nadto treść opery, wplatająca wątek polski, nie mogła znaleźć należytego zrozumienia wśród widzów nie obeznanych z historią naszego kraju. Zarzucano też operze mało komizmu, co nie w pełni pokrywa się z prawdą. Faktem jest, że pod względem muzycznym i dramaturgicznym dzieło to ustępuje pierwszej operze Verdiego „*Oberto, Conte di San Bonifacio*”, która wystawiona 17 listopada 1839 roku zyskała od razu aplauz i powtórzona została aż 14 razy, co na ówczesne czasy stanowiło poważną liczbę. Jednakże w obydwu tych operach słychać jeszcze wyraźnie wpływy Rossiniego czy Aubera; daleko więc do skryształizowanego stylu późniejszych dzieł kompozytora.

Świadectwem tego jak głęboko przeżył Verdi swe niepowodzenie był fakt, iż postanowił zerwać kontrakt z Merellim i zrezygnować z komponowania dalszych oper. Jednak zapobiegliwy impresario potrafił zmusić go do napisania kolejnej opery „*Nabuchodonozor*” (1842), która przyniosła mu wielki sukces. W psychice kompozytora pozostał mimo to głęboki uraz do publiczności mediolańskiej. Wskutek tego, aż do roku 1887 żadna z premier operowych Verdiego nie odbyła się na deskach mediolańskiej sceny.

W pięć lat po niesławnej premierze „*Un Giorno do Regno*” wystawiono ponownie tę operę pod zmienionym tytułem „*Il finto Stanislao*”. Tym razem znalazła swe miejsce w teatrze San Benedetto w Wenecji. Spotkała się tam z przychylnym przyjęciem i wkrótce została wydana przez G. Ricordiego w postaci głosów wokalnych. Jednakże całościowy rękopis partytury nie doczekał się druku za życia Verdiego, podobnie jak kilka innych jego wczesnych oper. Prawdopodobnie zaważyło to na tym, że opera „*Un Giorno di Regno*” została zapomniana, podczas gdy inne również mniej znane opery (np. „*Ernani*”) przywracano od czasu do czasu do życia. Nie napotyka się śladów wznowień opery do libretta Romaniego w XIX wieku. Przyćmiły ją inne, doskonalsze, pełne rumieńców prawdy dramatycznej dzieła, jak np. „*Rigoletto*”, „*Traviata*” czy „*Trubadur*”. Niemniej sięgnięcie po tę jedną z pierwszych oper włoskiego mistrza jest ważnym wydarzeniem: odgrzebuje zapomniane dzieło i pozwala je ocenić z dzisiejszej perspektywy. Ostatnia jego inscenizacja odbyła się w 1986 roku w Oberhausen (RFN), a przedstawienie wrocławskie jest pierwszą prezentacją tego dzieła na polskiej scenie operowej.

Radosław Rzepkowski



Andrzej Zahorski

STANISŁAW LESZCZYŃSKI

Stanisław Leszczyński żył najdłużej ze wszystkich polskich królów, bo blisko 90 lat. A przypadło mu żyć w okresie dla dziejów Polski ważnym, faktycznie decydującym o jej dalszych tragicznych losach, o rozbiorach i likwidacji Rzeczypospolitej jako państwa. Urodził się za Jana III w roku 1677, a więc na parę lat przed odsieczą wiedeńską, czyli ostatnim w dawnej Rzeczypospolitej wielkim zwycięstwem oręża polskiego. Umarł w roku 1766, już za Stanisława Augusta, tym razem na parę lat przed katastrofą pierwszego rozbioru. Pochodził z wpływowego rodu magnatów wielkopolskich.

Początek działalności politycznej Leszczyńskiego stanowiło objęcie funkcji poselskiej na sejmie konwokacyjnym po śmierci Jana III i elekcyjnym w czerwcu 1697 roku, kiedy to wybrany został królem elektor saski August II Mocny. Młody jeszcze bardzo, dziewiętnastoletni zaledwie i bez doświadczenia politycznego Stanisław Leszczyński już wtedy wykazał zręczność w łagodzeniu zaognionych spraw przy godzeniu rozjątrzonych wielmożów. Bronił on taktownie honoru ojca oskarżonego, zresztą chyba nie bez racji, o konspiracyjne organizowanie związku wojskowego w czasie elekcji. Te wydarzenia na elekcji to tylko niewielki prolog jego kariery jako polityka, której pierwszy doniosły akt wpisać miały wydarzenia wojny północnej (1700 - 1721). Głównymi przeciwnikami w tej wojnie byli z jednej strony Karol XII, król szwedzki, a z drugiej car Piotr I i August Mocny, który jednak w wojnie tej uczestniczył nie jako król Polski, lecz tylko jako elektor saski. Nadzieja na łatwe ograbinie Szwecji okazała się zwodnicza, Karol XII zadał klęski Piotrowi i Augustowi, po czym, mimo oświadczeń polskich senatorów o neutralności Rzeczypospolitej, wkroczył do Polski i bez oporu zajął Warszawę głosząc, że jest przyjacielem Polaków i że ich wyzwalać pragnie od haniebnych rządów króla Sasa przeniewiercy, władcy bez honoru i charakteru. W Polsce zakotłowało się straszliwie. Wprawdzie większość szlachty widziała nadal prawowitego króla w Augustcie, ale jego klęski, małoduszność, niezręczność wzmogły opozycję, która najsilniej ujawniła się w Wielkopolsce. Ojciec Stanisława — Rafał Leszczyński — był jednym z pierwszych magnatów oskarżonych o zdradę. Tłumaczył się, pisał manifesty, opierał naciskom, to kłamał, to nadstawiał szablę, a coraz mocniej lgnął do szwedzkiego protektora. Gdy w czasie tej ożywionej krzątania zmarł nagle, spadkobiercą jego polityki stał się syn Stanisław, wówczas dwudziestosześcioletni wojewoda poznański.

Tymczasem Karol XII nabił sobie głowę pomysłem, że zdetronizuje Augusta i uszczęśliwi Rzeczypospolitą królem „Piastem”. Szukał więc wśród Polaków odpowiedniego kandydata do korony. Najpoważniejsi z tych kandydatów, młodzi Sobiescy, wpadli w zasadzkę Augusta, który ich uwięził i w ten sposób wyeliminował z gry. Tymczasem w kwietniu



St. Leszczyński.

1704 roku spotkali się po raz pierwszy Stanisław Leszczyński i Karol XII w Lidzbarku. Szwedzki król bardzo sobie upodobał poznańskiego wojewodę i niebawem powziął decyzję, aby go zrobić królem polskim. Wchodziły tu w grę względy polityczne i psychologiczne. Politycznie Leszczyński był już wówczas zdecydowanie związany z orientacją szwedzką, spalił faktycznie możliwości porozumienia z Augustem. To dawało jakąś rękojmię, że będzie Karolowi posłuszny. Historycy podkreślają również stronę psychologiczną kontaktu Karola i Stanisława wskazując na zarysowującą się tu sympatię tych obu ludzi na zasadzie „les extrêmes se touchent”. Wyglądało to bowiem tak: Karol XII, żołnierz i prostak, odważny do szaleństwa, lakoniczny i zamknięty, wróg wszelkich uciech życiowych; i Stanisław, cywil całkowity, upatrujący piękno życia w wygodzie, luksusie, sybaryta w dobrej kuchni rozkochany, a przy tym człowiek o wielkiej ogładzie, związany z centrami kultury europejskiej, umiejący mówić

łagodnie i rozlewnie. Jakaż to różnica kapitalna! Tu chmurny młodzieniec, król Szwedów, i tam polski magnat, potomek może nie tyle rycerskich tradycji Lechistanu, co przedstawiciel miękkiego europejskiego rokoka.

Elekcja Stanisława (2 lipca 1704), który na rozkaz szwedzki zgodził się być wybrany na króla polskiego, to farsa, parodia i potwarz dla narodu. Wojsko szwedzkie otoczyło pole koło wsi Wola pod Warszawą, gdzie odbywała się owa „wolna elekcja”. Wiło się tam po tym polu nieco senatorów kupionych przez Szwedów i gromada pijanej szlachty. Wielu wybitniejszych dygnitarzy nawet spośród sprzyjających Szwedom nie pojawiło się na elekcji ze wstydu wobec tego, co się tam wyprawiało. I oto huknęły działa szwedzkie i „pan zasiadł na majestacie”, miała Polska króla — „Piasta” Stanisława I. Był to król bez pieniędzy, z niewielkim wojskiem, całkowicie zdany na szwedzkiego protektora, uległy wobec niego i pokorny. Snuł on jakieś chimeryczne plany zmian terytorialnych, błagał, aby Szwedzi tak brutalnie Polski nie łupili, a 4 października 1705 roku w kościele św. Jana został koronowany na życzenie Karola XII. Po czym podpisał traktat przyjaźni polsko-szwedzkiej. Nazwa nie oddaje jednak należycie treści tego dokumentu, był to bowiem traktat pełnej podległości Polski uznającej w Szwecji swą protektorkę. Rządy Stanisława zależne były od zwycięstw szwedzkiego miecza. Utwierdzone więc zostały w 1706 roku, kiedy to Karol XII wkroczył do Saksonii i zmusił Augusta do zrzeczenia się korony polskiej. Te wydarzenia wzmocniły Stanisława, próbował przeciągać do siebie stronników Augusta, mianował nowych dygnitarzy, usiłował zapobiegać gwałtom wojskowym. Wszystko zależało jednak od dalszych zwycięstw Szwedów, a tymczasem w 1709 roku Karol XII ruszył przeciw Rosji i doznał druzgocącej klęski pod Poltawą. Była to bitwa o znaczeniu epokowym, od tej pory kończy się bowiem wielkość Szwecji, a na jej miejsce wyrasta Rosja, która sięga po hegemonię w Europie środkowej.

Do Polski wraca August II, a Stanisław ucieka do Turcji, aby wraz z Karolem XII, który tu się schronił po klęsce, skłonić Turków do interwencji przeciw Rosji. Przygotowując tę wojnę Karol XII wysłał do Szwecji Stanisława jako swego regenta dla przygotowania kraju do nowej wojny. Stanisław został wodzem naczelnym armii szwedzkiej, która z Pomorza miała zaatakować Polskę. Na szczęście Stanisław nie musiał rzeczywiście dowodzić, wystarczyło, że firmował walkę, bo od komenderowania armią byli doświadczeni szwedzcy generałowie. Oczywiście w Szwecji Stanisław nie był lubiany, oskarżano go, że jest spiritus movens uciążliwej wojny straszliwie wyniszczającej kraj, bo opętał Karola XII, którego upór zmierza do utrzymania śmiesznego panowania Leszczyńskiego w Polsce, zdecydowanie już dla wpływów szwedzkich straconej. Sam Stanisław widząc realnie sytuację gotów był abdykować, co było przyjmowane z wielką aprobatą przez dygnitarzy szwedzkich. Aby rzecz całą uzgod-

nić z Karolem XII, przekradł się znów Stanisław do Turcji, a tu snuli obaj przeróżne plany. Załamanie nadziei na pomoc Turków powoduje powrót Stanisława do Szwecji (1714). Karol XII osadza wygnanego i zawiedzionego polskiego rozbitka w swojej nadreńskiej posiadłości w Księstwie Dwóch Mostów, gdzie Stanisław zamieszkał z rodziną, a miał tu swój dwór i strzegący jego bezpieczeństwa oraz oddający mu monarsze honory garnizon szwedzki. Liczył się więc nadal w polityce ten polski monarcha bez ziemi. Okazało się bowiem, że August II, wracając do Polski dzięki zwycięstwu Piotra I, poczuł, iż opieka cara jest mu zbyt ciężka, i próbował odzyskać samodzielność. Ogromnym niesmakiem napełniały te manewry Mocnego króla jego rosyjskiego przyjaciela i z nieoczekiwanej rosyjskiej strony wydało się, że powieje dla Stanisława korzystny wiatr. Nie doszło do tej ostateczności. W Polsce ostał się August II, a Stanisław pozostał na szwedzkim garnuszku w Księstwie Dwóch Mostów i prosił załośnie o wsparcie najpierw Karola XII, a po jego śmierci (1718) następców tego króla, bo mu, jak obrazowo uzasadniał, bieda w oczy zagląda. Osobiście przeżył Stanisław tragedię, bo zmarła mu w osiemnastej wiosnie starsza córka Anna, inteligentna, ukochana, budząca najlepsze rodzinne nadzieje. Król August Mocny pragnąc raz na zawsze pozbyć się nienawidzonego rywala, sięgnął do metod, jakże żywo przypominających dwudziestowiecznych gangsterów, i nasadzał nań opłaconych opryszków, którzy mieli Stanisława zamordować lub porwać. Mimo, że pierwsze zamachy się nie powiodły, potężnie nastraszony Stanisław zmienił miejsce pobytu i osiadł w 1719 roku w alzackim Wissenburgu. Zawiedziony, nerwowo załamany żebrak pokryty purpurą w łachmanach, wydawał się być wyeliminowany z polityki na zawsze, aż tu nagle przerastający najśmielsze marzenia rozegrał się jego politycznej kariery akt drugi, głośny w całej Europie.

Zaczyna się ów nowy etap życia politycznego Stanisława od ślubu, który wygląda, jak bajka o królewiczu i kopcuszu. Do zapomnianego, żyjącego niemal w biedzie Stanisława zajeżdżają dziewczęły z Wersalu i proszą o rękę jego córki dwudziestojednoletniej Marii, w imieniu czternastoletniego Ludwika XV króla Francji. Na wieść o przybyciu tych gości Stanisław zemdlął z wrażenia i trudno mu się dziwić. Oto zapomniany bankrut polityczny wchodził w pokrewieństwo z dynastią panującą w najpotężniejszym państwie Europy.

Rozwińmy najważniejszy, polityczny aspekt tego związku małżeńskiego, który znów bezpośrednio dotyczył dalszych losów Stanisława. W nocy z 31 stycznia na 1 lutego 1733 roku zmarł w Warszawie August Mocny. Kardynał Fleury, sternik polityki francuskiej, decyduje, aby Francja poparła kandydaturę Stanisława Leszczyńskiego na tron Polski. Rzucając rękawicę kardynał liczył się z gwałtownym sprzeciwem Rosji i Austrii, które w Leszczyńskim widziały przedstawiciela wpływów francuskich i sądziły, że Stanisław I na tronie to pełna emancypacja Polski, która z kraju o ograniczonej

suwerenności wybił się na pełną niepodległość. Leszczyński, w przebraniu kupca, przejeżdża przez Niemcy i przybywa w sekrecie do Warszawy (8 września 1733), gdzie ukrywa się w ambasadzie francuskiej. Młody Leszczyński był pięknym, słusznej postawy mężczyzną, o szczupłej twarzy, orlim nosie, wyrazistych dużych oczach. Jednak czas dokonał już spustoszeń tej męskiej urody. Charakterystyczny pod tym względem jest jego opis z 1733 roku w listach gończych policji austriackiej: „Otyły, średniego wzrostu, twarz okrągła, duże brwi siwe, nos mierny orli, zęby zniszczone, szerniałe od tytoniu, wiek od 50 do 60, lecz bliżej sześćdziesiątki”.

Ambasador francuski Monti po raz pierwszy ukazał go tłumnie zebranej w kościele szlachcie, która zjechała na elekcję w dniu 10 września wprowadzając go bocznym wejściem przy ołtarzu kościoła św. Krzyża. Król wygnaniec, w ubiorze polskiego szlachcica, wzruszył zebranych. Z piersi wyborców buchnął okrzyk, który zwycięsko zabrzmiał na ulicach Warszawy: „Vivat król Stanisław!” **Dnia 12 września przeszło 12 tys. szlachty okrzyknęło Stanisława królem**, tegoż dnia w kościele św. Jana odśpiewano uroczyste *Te Deum*. Cóż za losów odmiana! Stanisław Leszczyński w 1704 roku narzuceny przez Szwedów, bezwolne narzędzie obcej potencji i Stanisław Leszczyński w 1733 roku — reprezentant ducha narodowego, najzdrowszego, najsłuszniejszego pędu narodu do utrzymania niezawisłości państwa, wyraz polskich najemniejszych wysiłków wymierzonych w bezczelne rządy obcych w Rzeczypospolitej. Jakże dziwne były dzieje tego człowieka. Zdarza się w historii, ale rzadko, że mąż stanu o tak mrocznych początkach potrafi w wyniku dalszych wydarzeń w świadomości narodu uosobić jego najszlachetniejsze dążenia. Stawał się bowiem teraz Stanisław Leszczyński w opinii szlachty żywym ucieleśnieniem niebawem przez Stanisława Konarskiego sformułowanej idei streszczającej się w słowie *independentia*. Ale właśnie dlatego, że ten elekt był wyrazem najszlachetniejszych dążeń narodu, nie mógł rządzić. Do Polski wkroczyły wojska rosyjskie i 5 października 1733 zorganizowały na Pradze nową elekcję, gdzie „wybrano” królem Augusta III Sasa. Stanisław Leszczyński uszedł do Gdańska, a wobec kapitulacji miasta, po bohaterskiej zresztą obronie, w przebraniu chłopca schronił się na terytorium Prus. Zamieszkał w Królewcu wraz z najbliższymi swymi zwolennikami. Udzielił mu gościny król pruski, licząc, że ewentualnie w wyniku tych walk zaokrągli swoje posiadłości kosztem ziemi polskiej.

W całej Europie rozpetęła się tak zwana „wojna sukcesyjna polska”, ale tylko z nazwy była ona polska. Francuzi walczyli z Austriakami nie o polską koronę, którą gotowi byli przehandlować, ale o wzmocnienie swoich wpływów nad Renem, o uzyskanie Lotaryngii. Francja Ludwika XV nie była zdolna do tego, aby sięgnąć wpływami ziem polskich, miękka Francja rokoka nie miała nic z dynamizmu rewolucji, a wśród polityków nikogo na miarę wielkości Małego Kaprała. Pacyfikacja Europy przyniosła abdykację Stani-

slawa jako króla Polski. Osiadł jako władca księstw Lotaryngii i Baru, które po jego śmierci miały zostać włączone do Francji.

Ostatni rozdział burzliwych dziejów Stanisława Leszczyńskiego, jako księcia Baru i Lotaryngii, upłynął spokojnie, bez wstrząsów i burz. Ostatnie trzydzieści lat życia Stanisława od sześćdziesiątki po lat dziewięćdziesiąt upłynęło mu pogodnie. Rządził w kraju bogatym, dbał o jego dalszą rozbudowę, prowadził szeroką akcję charytatywną, zasłynął jako mecenas sztuki, głównie w dziedzinie architektury. Na swym dworze w Luneville gromadził najwybitniejszych koryfeuszy życia umysłowego Europy, szczylił się mianem dobroczynnego filozofa. W otoczeniu jego znajdowało się dużo Polaków, z myślą o Polakach założył szkołę rycerską.

Stanisławowi wreszcie przypisywane jest autorstwo jednego z najciekawszych traktatów politycznych postulujących głęboką naprawę Rzeczypospolitej: **„Głos wolny wolność ubezpieczający”**. Jest to dzieło wybitne i stanowi jedno z najważniejszych pozycji w polskiej osiemnastowiecznej literaturze politycznej. Wielkość tej pracy polega przede wszystkim na tym, że wytycza drogę, którą miały pójść reformy epoki Oświecenia.

Emanuel Rostworowski przeprowadził niezmiernie wnikliwą analizę tego dzieła i doszedł do wniosku, że Leszczyński prawdopodobnie nie jest jego autorem, lecz tylko edytorem-wydawcą w 1743 roku i latach następnych. Natomiast wysunął hipotezę, że pierwowzór dzieła w języku polskim został napisany około 1733 roku przez jednego z litewskich stronników Leszczyńskiego Mateusza Białłozora.

Dziś wcale nas nie dziwi, że ludzie stojący u steru państw nie piszą sami tego wszystkiego, pod czym się podpisują i co wygłaszają, byłoby to bowiem fizyczną niemożliwością. Dają oni zatem dyrektywy, a różne zespoły fachowców pracę przygotowują. Mniemać można, że mąż stanu w lepszym wypadku zapoznaje się z gotowym tekstem, zanim go ogłosi, w gorszym — poznaje go dopiero w momencie wygłaszania. Król Stanisław postąpił jak szef państwa dwudziestego wieku. Podpisał się pod dziełem stanowiącym program polityczny, który uznał za własny. Z różnych względów zrobił dobrze, ta książka bowiem stanowiąca jego program polityczny była lepiej odbierana, szerzej czytana i wywarła większy wpływ na ożywienie myśli politycznej dzięki temu, że w nim — królu-wygnańcu — widziano jej autora, niż gdyby powszechnie wiadziiano, iż wyszła spod pióra człowieka nieznanego, niewielkiego rodu, bez autorytetu. Jestem adwokatem króla Stanisława, gdyż dzięki tej mistyfikacji „Głos wolny” silniej oddział na jego pokolenie, a także pokolenie następne, które w nawiązaniu do tego dzieła podjęło wielką próbę naprawy Rzeczypospolitej.

Pływały spokojne lata w pięknej Lotaryngii. Sprawy polskie przestały być bolesną zadrą, ale od końca dni nie wypadły mu z pamięci. Żył zaś tak długo, że jeszcze dowiedział

się o objęciu tronu polskiego w roku 1764 przez Polaka — Stanisława Augusta Poniatowskiego. Nie opuściłby już pewnie Luneville, gdyby go nawet w Polsce królem okrzyknięto, ale czuł się dotknięty, że kandydatura jego nie została wysunięta. Leszczyński dyplomata, pisarz polityczny, filozof, mecenas miał też do późnej starości różne słabości, które podtrzymywały jego radość życia. Były to rozkosze łoża i stołu. Słynął król Stanisław jako smakosz i wielki koneser płci pięknej. Z licznymi kochankami, przy suto zastawionych stołach i wśród zabaw ogrodowych, figlował starzec w chwilach wolnych od filozoficznych dumań i religijnych rozmyślań, bo do końca dni swoich pozostał bardzo pobożny.

Śmierć Stanisława spowodował tragiczny wypadek. 5 lutego 1766 roku, gdy samotnie stał w swym gabinecie, odzież jego zajęła się od iskier z kominka i zanim przybyli domownicy, został bardzo poparzony. W kilkanaście dni później, 26 lutego zmarł. Jego życie to niemal baśń lub powieść kryminalna osnuta na tle epoki, która zdecydowała o losach narodu.

ANDRZEJ ZAHORSKI

Andrzej Zahorski
STANISŁAW LESZCZYŃSKI
Poczet królów i książąt polskich
Czytelnik — Warszawa — 1980 r.
Wybór tekstu TCH





VERDI I WŁOCHY LAT 40 i 50-tych

W żadnym innym kraju (oprócz Włoch — przyp. red.) nie było możliwe tak bliskie, nierozzerwalne, a jednak trudne do uchwycenia wzajemne przenikanie się muzyki i polityki, ściślej polityki i opery. W dziewiętnastym wieku opera była we Włoszech dla całego kraju i całego społeczeństwa sztuką najważniejszą. Nawet niezależnie od twórczości Verdiego była siłą jednoczącą, ponieważ przekraczała bezsensowne granice małych państw i stawała się sztuką prawdziwie narodową. Przestała już być rozrywką książąt i jak żadna inna sztuka, związana z takimi trudnościami technicznymi, stała się naprawdę ludowa, z ludu się wywodziła i dla ludu była przeznaczona. Muzyka dramatyczna Verdiego z lat czterdziestych i pięćdziesiątych od razu docierała na ulice. Każdy myślący Włoch wiedział, że Verdi jest siłą narodową, siłą rewolucji narodowej, jaką było Risorgimento. Istniały dwa rodzaje ludzi, po których mógł się spodziewać wszystkiego: cenzorzy w małych przestraszonych księstwach, takich jak państwo papieskie czy królestwo Neapolu, i publiczność operowa padniecona (na przykład z okazji premiery), kiedy w atmosferze zawsze był jakiś odcień hysterii. Dla cenzora niemal wszystko nadawało się do skreślenia, a dla publiczności każda, nawet najbardziej niewinna kompozycja mogła być wezwaniem do bronii. Dla Rzymu, podobnie jak dla Wenecji, każda premiera Verdiego była też okazją do wywołania zamieszek.

Po to, by dziewiętnastowieczne Włochy, pstra łatanina małych tyranii rodzimych i obcych, utorowały sobie drogę do zajęcia swego miejsca wśród narodów świata trzeba było współdziałania potężnych czynników, a przede wszystkim przywódcy. Przecież słowo „Włochy” zostało zakazane przez Kongres Wiedeński. Metternich oświadczył, że są one tylko „pojęciem geograficznym”, nie odpowiadającym żadnej rzeczywistości politycznej czy społecznej. Użycie słów „Włochy” czy „włoski” w sensie narodowym, jak gdyby zakładając, że ten kalejdoskop małych absolutystycznych państw tworzy jakąś całość, określało człowieka jako rewolucjonistę. Sami Włosi tak dalece przywykli do tego stanu rzeczy, że nawet ruchy powstańcze w latach 1812 i 1831, nie miały celów ogólnonarodowych. Neapol powstał przeciw Burbonom, Rzym przeciw papieżowi, ale powstańców nie interesowało to, co się działo w Wenecji czy Turynie.

Po to, by ów prowincjonalizm przezwyciężyć i wywołać poczucie jedności, niezbędną platońską ideę poprzedzającą i rodzącą czyn, należało pobudzić rodzime siły kierowane przez rodzimych przywódców. I oto, gdy trzeba było teorii lub zasady, która rozpaliliby uczucia narodowe, zjawili się Mazzini*. Gdy trzeba było miecza i pióra, by przemówiły do wyobraźni, znalazł się Garibaldi*, gdy trzeba było praktycznej mądrości, geniuszu kombinacji i rządzenia, pojawił się Cavour*. Oni to stworzyli naród włoski i trudno sobie

wyobrazić, jak by to mogło się dokonać, gdyby chociaż jednego z nich zabrakło. Jest prawdą, i tak było od czasów rzymskiego imperium, że losy Włoch zależały w znacznym mierze od manewrów i rywalizacji innych mocarstw europejskich, a w szczególności Francji i Austrii (lub Niemiec). Abstrakcyjnie czysty ruch narodowy, wykoncypowany przez Mazziniego, nie przyniósłby owoców nawet z pomocą miecza Garibaldiego, gdyby Cavour nie wyciągnął dla niego korzyści z każdej fazy sytuacji europejskiej, miesiąc po miesiącu, niemal dzień po dniu. W historii owych trzydziestu lat, od 1831 do 1861 uderza nas nie tyle nieuchronność procesu, jest ona bowiem truizmem historii oglądanej w retrospekcji, lecz to, że wydarzeniami kierowali tak niepodobni do siebie ludzie. Mazzini i Cavour nigdy się wzajemnie nie rozumieli i nie mogli się pogodzić ze sobą. Garibaldi, który zaczął z jednym, a współpracował z drugim, różnił się zasadniczo od obu. A jednak mimo tych różnic skierowali siły, nad którymi panowali, w stronę tego samego celu — stworzenia zjednoczonego, niezawisłego narodu włoskiego.

Obudzenie, odrodzenie, wskrzeszenie strumieni dawno już wyschniętych, ponowny rozkwit — wszystko to mieści się w jednym słowie: Risorgimento, którym określa się epokę powrotu Włoch do życia. Podobnie jak Renesans, było ono przebudzeniem się społecznym, politycznym, literackim i estetycznym, ocknięciem się duszy włoskiej po długiej nocy. Nawet najbardziej doświadczony historyk z trudem odróżni w tym splocie elementów poszczególne wątki, a ocena ich jest jeszcze trudniejsza. Dla nauki włoskiej starczy roboty na wiele stuleci. Bezpośrednie polityczne wydarzenia, które są głównym przedmiotem zainteresowania historii pisanej, nie muszą być i zapewne nie są elementami decydującymi i określającymi. Są raczej wynikami aniżeli przyczynami, raczej tym, co prąd unosi, aniżeli samym prądem. **Verdi był częścią samego prądu.**

Sam nigdy nie podjął się oceny swej roli, i o ile mi wiadomo, nigdy się nad tym nie zastanawiał. Ująłby tę sprawę inaczej. Powiedziałby, że nie uczynił nic albo niewiele dla

MAZZINI Giuseppe (1805 - 1872), polityk włoski, płomienny patriota, entuzjasta sprawy wolności, wywierał na współczesne mu pokolenie ogromny wpływ; przez swą nieustraszoną agitację i oddziaływanie ideowe stał się jednym z budowniczych niepodległości Włoch.

GARIBALDI Giuseppe (1807 - 1882), włoski bohater narodowy. W 1848 walczył w Lombardii przeciw Austriakom, potem bronił Rzymu przeciw Francuzom. W 1854 wszedł w kontakt z Cavour'em. W 1860 po zajęciu znacznego terytorium Włoch objął dyktaturę w imieniu Wiktora Emanuela. Po przybyciu króla złożył władzę. Był entuzjastycznym patriotą, dzielnym, energicznym, bezinteresownym ale bez większego talentu politycznego.

CAVOUR Camillo Benso (1810 - 1861), włoski mąż stanu, zrobił wiele dla gospodarczego dźwignięcia kraju. Od 1854 dążył do oswobodzenia i zjednoczenia Włoch. Dzieło jego zostało uwieńczone obwołaniem Wiktora Emanuela królem Włoch przez pierwszy parlament włoski 14. III. 1861 r. Stąd Cavour czczony jest jako największy mąż stanu i twórca zjednoczenia Włoch. (przyp. red.)

Włoch, ale Włochy uczyniły wszystko dla niego. Znał Mazziniego, Garibaldiego i Cavoura, pisał muzykę dla Mazziniego, kupował karabiny dla Garibaldiego, przyjął przyjaźń Cavoura i na jego żądanie zgodził się dźwigać krzyż stanowiska publicznego. Towarzyszył patriotom włoskim w całej ich drodze, nie opuszczał ich na żadnym zakręcie ani rozdrożu. Ich sprawa tak dalece była częścią jego życia, tak bardzo dominowała w jego świadomości i podświadomości, że wpływała na jego postęпки, decyzje zawodowe i praktyczne posunięcia, jak też i na nastroje, siły twórcze, charakter muzyki, nawet pisanej na tematy najbardziej odległe. Gdy w 1859 r. jego nazwisko stało się symbolem wolności i jedności Włoch, było to jedynie uznaniem przez geniusz ludu prawdy zasadniczej. Hasło V.E.R.D.I., które wypisywał lud na murach, było tym, co lud naprawdę myślał, było synonimem.

Ubogi chłopak z maleńkiej wioski, napiętnowany genialnością, nie miał żadnej możliwości zdobycia jakiegś świadomości politycznej. Od dziesiątego roku życia z trudem zarabiał na własne utrzymanie i zdobywał podstawy wybranego zawodu. Jego niepiśmiennych rodziców nie wzruszyły zapewne postanowienia Kongresu Wiedeńskiego, sformułowane przez Metternicha, Castlereagha i Talleyranda, a jednak one właśnie odegrały poważną rolę w kształtowaniu znacznej części życia Verdiego. Wioska Le Roncole, w której się urodził, miasteczko Busseto, gdzie chodził do szkoły, należały w roku 1813 do cesarstwa francuskiego. „Królestwo Włoskie”, które Napoleon wymyślił, by uspokoić Mediolan, nie sięgało okolic Parmy, wcielonych do *Departements au-dela des Alpes*. Metryka urodzenia Verdiego napisana jest w języku francuskim, był *enfant du sexe masculin*, otrzymał imiona Joseph-Fortunin-François, a świadectwo chrztu zostało wystawione po łacinie.

Kongres Wiedeński, Sto Dni i ponownie Kongres Wiedeński: Parma, Piacenza i Custozza przekształcone zostały w niezależne księstwo dla Marii Ludwiki Austriackiej, żony Napoleona.

Była to leniwa, dobrodusznna, gruba kobieta, której zupełnie wystarczyło życie z kolejnymi kochankami i nieślubnymi dziećmi w czarującym włoskim miasteczku, będącym stolicą jej państwa. Na daleki odgłos muszkietu uciekła (podobnie jak uciekała z Paryża, będąc jeszcze cesarzową Francuzów), ale tchórzostwo, głupota i wygodnictwo były zbyt pospolicymi cechami w jej otoczeniu, by ktokolwiek nazwał je wadami. Była monarchinią Verdiego, zawdzięczał jej nawet swe wykształcenie muzyczne w Mediolanie (fundusz stypendialny pochodził w znacznej mierze z jej szkatuły) i zdaje się, że potrafili się porozumieć, gdy się po latach spotkali. Posłał jej z dedykacją „Hymn Mamelego”, który na zamówienie Mazziniego napisał dla włoskich patriotów. Takie sprzeczności były wówczas na porządku dziennym.

Maria Ludwika to jedynie mała narośl na zrakowaciałej skórze Włoch. Niesławny Ferdynand otrzymał z powrotem tron neapolitański, obecnie Obojga Sycylii, a po Kongresie

Wiedeńskim Burboni mogli powrócić do grabienia mieszkańców Południa z jeszcze większą bezkarnością aniżeli dotąd. Głównym zadaniem Świętego Przymierza było zdławienie ruchów ludowych „rewolucji”, szczególnie we Włoszech i w Niemczech, ale również i w Hiszpanii, na Węgrzech i wszędzie indziej. Nawet Burbonowie neapolitańscy mogli ciągnąć korzyści z tej carte blanche. Gdy zaczęli mieć kłopoty (a mieli je), mogli wezwać Austriaków (co też uczynili). Państwo papieskie otoczyło się murami absolutyzmu, a nasilenie tyranii zależało od kaprysów poszczególnych papieży. Pomniejsi Habsburgowie otrzymali pomniejsze trony w różnych prowincjach — w Toskanii, Modenie — a rodzina Sabaudzka, która jeszcze nie odkryła swej włoskości, rządziła francusko-włoskim konglomeratem, zwanym Sardynią, rozciągającym się od Nicei po Alpy i granice mediolańskie i obejmującym (przypadkowo) również i wyspę Sycylię. Lombardia i prowincja wenecka połączone zostały w „królestwo”, którego królem został cesarz Austrii.

Tak oto wyglądały Włochy dzieciństwa i lat młodzieńczych Verdiego — półwysep, na którym panowała nędza, posiekany na drobne państewka, niewolniczo eksploatowane głównie przez cudzoziemców.

Najlepszymi państwami, jeśli idzie o administrację w czasach pokojowych, były niewątpliwie Parma (gdzie Maria Ludwika zachowała znaczną część praw napoleońskich) i austriackie królestwo Lombardii — Wenecji, w którym zachowały się dawne instytucje i prawa. Najgorsze były: Neapol (czyli Królestwo Obojga Sycylii) — despotyzm nieograniczony, w którym żadna instytucja nie mogła ostać się przed siłą — i państwo papieskie, rządzone wyłącznie przez duchownych, w którym mieszanina rzymskiego prawa, prawa kościelnego i osobistych kaprysów administratora uniemożliwiała poddanemu wyobrażenie sobie nawet, na czym polega obowiązujące prawo. Jak widzimy, Verdi miał szczęście, że urodził się w Parmie i spędził lata młodzieńcze w austriackim królestwie Mediolanu — Wenecji, ale możemy być przekonani, że bynajmniej nie podzielał tego zdania. Lepiej wprawdzie było być parmeńczykiem lub mediolańczykiem aniżeli rzymianinem lub neapolitańczykiem, ale wszyscy wiedzieli, że najgorszym nieszczęściem, jakie może się przytrafić, to urodzić się Włochem.

Tego roku niewątpliwie było coś w powietrzu (zima 1847-48), nie tylko we Włoszech, ale i we Francji, Austrii, na Węgrzech, w Polsce i w całej prawie Europie. Nawet najbardziej ustabilizowana Anglia przeżyła poważny ruch ludowy i zaskoczona, wciąż jeszcze nie dowierzała własnym oczom.

We Włoszech demonstracje powstań, zamieszek i nieporządków, które tej zimy opanowały cały kraj, nie wywołały żadne bodźce zewnętrzne. Wybuchły, bo przyszedł na nie czas, a o kilku nieśmiały reformach Piusa IX można powiedzieć tylko tyle, że zapoczątkowały ten proces. Mediolan zbuntował się przeciwko Austriakom na początku stycznia, Sycylia powstała dwunastego tego miesiąca i przeprowadziła

z wyspy armię neapolitańskich Burbonów, proklamując własną dawną konstytucję z 1812 roku. Neapol wyruszył na ulice pod koniec tego samego miesiąca i Ferdynand II zmuszony był ogłosić (29 stycznia) rząd konstytucyjny. W ślad za tym poszły mniejsze monarchie, a 8 lutego nawet Karol Albert w Turynie — po długich postach i modlitwach — oznajmił, że pójdzie w ślady Ojca Świętego i nada swemu ludowi konstytucję. Wszystkie te wydarzenia i wiele innych miały miejsce przed lutowym zamachem stanu Ludwika Napoleona, który wygnał Ludwika Filipa i ogłosił Drugą Republikę. 13 marca zbuntował się Wiedeń, Metternich ustąpił. Wydarzenia w innych krajach (np. w Berlinie i na Węgrzech) nie dotyczą tak bezpośrednio Włoch, ale upadek Metternicha i sukces Ludwika Napoleona, zbiegające się w czasie z niezwykłym wzburzeniem mas ludowych i wybuchem patriotycznego optymizmu, oznaczały poważny etap w rozwoju Risorgimenta.

Od chwili gdy Karol Albert nadał w początkach lutego konstytucję, wydarzenia potoczyły się szybko. Po dwóch tygodniach zaczęło się we Francji, po dwóch miesiącach w Austrii (z Węgrami i Prusami włącznie). Wiadomości o powstaniu w Wiedniu wywołały powstania w Mediolanie i Wenecji. Mediolańskie „Pięć Dni” potoczyły się przedziwnie: wojska austriackie pod dowództwem marszałka Radetzky'ego zostały wypędzone z miasta. Te „Pięć Dni” dokonały dzieła. Włochy były w szczytowym punkcie podniecenia, po „Pięciu Dniach” chwyciły za broń i ruszyły do walki. Nawet mieszkańców państwa papieskiego nie można było powstrzymać od zgłaszania się na ochotnika na „wojnę”. W istocie żadnej wojny nie było, ale w chwili rozgorączkowania żaden Włoch nie zdawał sobie sprawy z tego.

Sukcesy, jakie odniósł Karol Albert w ciągu wiosny i lata, zawdzięczał przede wszystkim temu, że dowódca austriacki, marszałek Radetzky, wycofał swe wojska ze wszystkich wysuniętych terenów do małego ufortyfikowanego czworoboku, przygotowanego specjalnie na taką ewentualność.

Wojna potoczyła się tak, jak to było do przewidzenia. Jak długo wojska austriackie przegrupowywały się, uzupełniały wyposażenie i ściągały posiłki, Karol Albert odnosił sukcesy. A potem, już w następnym roku, odwrót przez Lombardię, druzgocąca klęska w samym Piemontcie pod Nowarą.

Austriacy wracali wszędzie, nawet do księstw. Wyglądało na to, że rok po pierwszej wielkiej fali radości i nadziei, wiosną i latem 1849, reakcja odzyskała pełną władzę we Włoszech. Ostatnie przejawy idei roku 1848 miały miejsce w Rzymie, tam właśnie, gdzie idea ta się narodziła i gdzie została ostatecznie rozgromiona. Po tych latach straszliwych wysiłków nastąpiło całe dziesięciolecie ciszy, podczas którego despotyzm powrócił do władzy w większości państw włoskich, kiedy to zdawało się, że Włochy zostały pokonane. Było to dziesięciolecie ciężkiej pracy z zaciśniętymi zębami dla tych, którzy w rozmaity sposób (każdy oddzielnie i posługując się



G. Verdi.

własnymi sposobami) stanowczo dążyli do zjednoczenia się i wyzwolenia Włoch.

Ostatnim i najbardziej bohaterskim epizodem tych burzliwych dni była Republika Rzymska 1849*) roku i jej unicestwienie przez wojska Francji, Austrii i Neapolu. Rozpaliła ona wyobraźnię całych Włoch i z pewnością również całego świata, jak żaden inny fragment tej walki. Zrobiła ona z Garibaldiego bohatera narodowego, a z Mazziniego symbol czystości republikańskiej. Podziała tak silnie i zaważyła na zaniepokojonym sumieniu Ludwika Napoleona, że już nigdy nie mógł wyzwolić się z poczucia obowiązku w stosunku

*) istniała od lutego do lipca 1849 r.

do Włoch. Przemieniła Piusa IX z patrona liberalów w ich zaciętego wroga i, co z naszego punktu widzenia bynajmniej nie jest sprawą błahą, **pchnęła Verdiego ku najskrajniejszej demagogii muzycznej w całej jego karierze**. dzięki czemu na czas pewien został „trybunem muzyki” rzymskiej republiki. Nigdy już więcej nie dał unieść się do tego stopnia wzburzonym falom i wydaje mi się, że zdobyte doświadczenie przydało mu się przede wszystkim jako kompozytorowi. Po roku 1849 jego patriotyzm był równie niezmienny jak zawsze, jego zapęły i niepokoje nie zmniejszyły się w latach, które nastąpiły (zaczęły zanikać około roku 1866, gdy już nie były więcej potrzebne), ale doświadczenia 1849 roku w Rzymie nauczyły go kilku głębokich prawd i odtąd generalna linia rozwoju jego twórczości dowodzi tego coraz bardziej: rok 1849 był punktem szczytowym, lecz również ostatnią próbą pisania muzyki dla jakichkolwiek poza-muzycznych celów.

Lata pięćdziesiąte można nazwać dziesięcioleciem Cavoura. Cele, jakie sobie stawiał, były jasne i nikt poza granicami Włoch (zarówno dwory europejskie, jak i opinia publiczna) nie miał co do nich żadnych wątpliwości. Postanowił zjednoczyć kraj pod berłem Wiktora Emanuela II.

17 marca 1861 roku Wiktor Emanuel został królem Włoch. Formuła Cavoura była nowa: „Z Bożej łaski i z Woli Narodu Włoskiego” — łączyła w ten sposób zasady legitymizmu (czyli „boskiego prawa”), tak drogie starym dynastiom, z nowymi prawami narodów.

Verdi nie zdawał sobie sprawy z tego, jak głęboką i poważną rolę odegrał w ruchu narodowym, ale nie potrafili jej również docenić najbardziej przenikliwi jego współcześni (tacy jak np. Cavour) ani też potomność, dysponująca wszystkimi dokumentami. Zarówno w wirze walki, w Rzymie 1849 roku, jak też gdy był daleko w Paryżu czy w Sant'Agata, nie potrafił na długo o tym zapomnieć. Wpływ Risorgimenta na jego muzykę możemy prześledzić bez trudu. Żaden inny rodzaj przeżyć, nawet miłość, nie znajdował tak bezpośredniego wyrazu w jego nastrojach twórczych. Po patriotycznej orgii, której uległ z winy własnego usposobienia w 1848 roku, miał już najgorsze za sobą: sumienie artystyczne nigdy więcej nie pozwoli mu na tego rodzaju demagogię artystyczną. „Bitwa pod Legano”, o której powiedziano, że każdy jej fragment mógłby stać się włoskim hymnem narodowym, była ślepą uliczką, a Verdi posiadający głęboki, niezawodny i stale dojrzewający zmysł estetyczny musiał uświadamiać sobie po masowych scenach w Rzymie, że tego rodzaju szaleństwo ma w istocie nic wspólnego z muzyką. Jego następnym tematem była „Intryga i miłość” Schillera, dramat rodzinny w mieszczańskim typie, który w wersji operowej stał się „Luizą Miller” i zapowiedzią (przynajmniej pod względem czulej, intymnej atmosfery) świetnej „Traviaty”. Potem przyszła „romantyczna trylogia”, czyli „popularne trio” względnie „tryptyk okresu środkowego”, obejmujący poza wspomnianą już „Traviatą” — „Rigoletto” i „Trubadura”. Trzeba by szcze-

gólnej przemysłowości, by doszukać się w nich echa włoskiego nacjonalizmu. Dzieła te („Rigoletto” z r. 1851, oba pozostałe z 1853) zawierały polityczne aluzje tylko w tej mierze, w jakiej umiało się ich dosłuchać ucho współczesnych; my dzisiaj ich nie słyszymy. „Nieszpory sycylijskie”, (1855), oparte na francuskim tekście Scribe'a i przeznaczone dla Opery paryskiej, powracają do włoskiej tematyki rewolucyjnej, ale bez aluzji do współczesności, które możemy znaleźć we wcześniejszych dziełach na podobne tematy. „Simon Boccanegra” (1857), napuszony melodramat o renesansowej Genui, i „Bal maskowy” (1859) świadczyły o dojrzewających siłach twórczych kompozytora, o jego poszukiwaniach nowych środków ekspresji, ale żadne z nich nie mogło pobudzić namietności politycznych.

Tak więc Verdi przeżył całe lata pięćdziesiąte nie próbując w ogóle wpłynąć na polityczną ewolucję swoich ziomków. Wolno nam nawet przypuszczać, że unikał tego rodzaju tematów świadomie. Nie oznaczało to bynajmniej, że mniej interesował się teraz problemami politycznymi, pełno o nich wzmianek w jego listach. Działał tu raczej instynkt artysty. Wiedział, co jest musicabile w praktycznym znaczeniu teatralnym, ale równocześnie coraz głębiej i bardziej niezawodnie wyczuwał, co jest prawdziwą muzyką. Nawet w najbardziej sprzyjających okolicznościach było rzeczą mało prawdopodobną, by nią były głośnie okrzyki patriotyczne, a gdy ponadto tonały w jeszcze bardziej hałaśliwych owacjach słuchaczy, stawały się po prostu bezużyteczne. **Taki, jak przypuszczamy, był proces rozwojowy Verdiego.**

VINCENT SHEEN

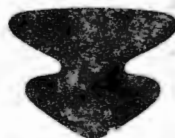
Vincent Sheean
ORFEUSZ OSIEMDZIESIĘCIOLETNI
powieść o Verdim
przekład z angielskiego
Henryk Krzeczkowski
Wybór tekstu TCH

CO DWA TYGODNIE! ☆ ★ ☆ ★

» ruch muzyczny » ARTYKUŁY
ESEJE

RECENZJE koncertów, przedstawień
operowych, płyt, książek WYWIADY
FELIETONY ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆

ruch muzyczny



WIĘCEJ WIEDZIEĆ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ WIĘCEJ SŁYSZEĆ

ruch muzyczny
PRZEWODNIK po życiu muzycznym
☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ w kraju i na świecie

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE I ZESPOŁY PAŃSTWOWEJ OPERY WE WROCŁAWIU

dyrektor artystyczny
FELIKS TARNAWSKI

kierownik muzyczny
KAZIMIERZ WIENCEK

dyrygenci
JAN MARYNOWSKI
JAN SŁĘK

MAREK TRACZ
KAZIMIERZ WIENCEK
TADEUSZ ZATHEY

asystent dyrygenta
STANISŁAW RYBARCZYK

asystent reżysera
MARIA BOSKO
URSZULA WALCZAK

kierownik działu koordynacji pracy artystycznej
ALLA BOYKO

SOLIŚCI SPIEWACY

soprany barytony

IZABELA ŁABUDA
MARIA ŁUKASIK
JOANNA MIKA-CORTÉS
AGATA MŁYNARSKA
URSZULA NAPIÓRKOWSKA
DANUTA PAZIUKÓWNA
NATALIA POTEMKOWSKA
ANNA WITKOWSKA
ALEKSANDRA ŻMINKOWSKA
JOLANTA ŻMURKO

mezzosoprany

MARIANNA BORUTA
JADWIGA CZERMIŃSKA
BARBARA DOBRZYŃSKA
BOŻYŚŁAWA KAPICA
BARBARA KRAHEL
HALINA SŁONIOWSKA
MARIA WLEKLIŃSKA

tenory

TADEUSZ GALCZUK
KRZYSZTOF JAKUBOWSKI
KAZIMIERZ KAŻMIERCZYK
HENRYK KŁOSIŃSKI
LUDWIK MIKA
WIESŁAW PIETRZAK
ANTONI SZEREMETA
ZYGMUNT ZAJĄC
JÓZEF WALCZAK
JANUSZ WENZ

STANISŁAW JURA
TADEUSZ PROCHOWSKI
JACEK RYŚ
MAREK SZYDŁO
JANUSZ TEMNICKI
ADAM URBAN

bas-barytony

ANTONI BOGUCKI
ZBIGNIEW KRYCZKA
MACIEJ KRZYSZTYNIAK
JANUSZ MONARCHA

basy

WŁADYSŁAW PODSIADŁY
WŁODZIMIERZ TYSZLER
RADOSŁAW ŻUKOWSKI

stała współpraca

URSZULA WALCZAK -- mezzosopran
szef korepetytorów
JAN MARYNOWSKI

korepetytorzy solistów

BARBARA JAKÓBCZAK-ZATHEY
HALINA RACHWAŁIK
MARIA RZEMIENIECKA
TERESA RYMASZEWSKA — współpraca
EWA SOBIERALSKA — współpraca
EWA STĘPIEŃ

CHÓR

kierownik chóru i chórmistrz

JANUSZ MENCHEL

asystent chórmistrza

ELŻBIETA WIECKOWICZ

inspektor chóru

ANDRZEJ ANTOSIK

korepetytor chóru

EWA SOBIERALSKA

soprany I

MIROSLAWA CHYBIŃSKA
GRAZYNA CZOPOWSKA
IRENA DUDYCZ
LUCJA MARKOWSKA
ELŻBIETA PAKULSKA
ZDZISŁAWA SYDOR
ELIZA SZYMAŃSKA
MARIA ANDRZEJEWSKA
DANUTA MARYŃSKA
AGATA MIZAK

soprany II

LIDIA ARTIOMOWA
HALINA MAJOS
HELENA MAŁEK
MARIA NOSAL
MALGORZATA WIECZOREK
EWA LAPRUS
DOROTA SĄJ
RENATA FRANCUZ
STANISŁAWA KULEŃ
ELŻBIETA WIECKOWICZ

alt I

EWA CZERKAS
JOLANTA GRABOWSKA
JOLANTA LECHOWSKA
ELŻBIETA LEW
OLGA BONDZA
ANNA WOJCIECHOWSKA
BARBARA ZAWODNIK

alt II

KRYSTYNA BŁADEK
DANIELA FRANKIEWICZ
RENATA MARKIEWICZ
ANNA OGIŃSKA
MARIANNA WUDARSKA
KRYSTYNA ZIMOŃSKA

tenory I

PIOTR KARPIŃSKI
LESZEK WYPCHŁO
MAREK MAŁASZCZUK
MICHAŁ ZATOR

tenory II

JAN DUKSZTA
ROMAN GALAN
RYSZARD MRAZ
ZDZISŁAW POTEMKOWSKI
STANISŁAW SZYMAŃSKI
JAROSŁAW KRÓLIKOWSKI

basy I

ANDRZEJ ANTOSIK
MAREK KŁOSOWSKI
TERZY KWOLEK
ZYGMUNT MAJGIER
ANDRZEJ STRASZAK

basy II

MIECZYSLAW CHODACZEK
ZBIGNIEW JĘDRYCHOWSKI
MARIAN SZPAK
TADEUSZ WOJNAROWICZ
MAREK KLIMCZAK
WACŁAW PRZYSTAJKO

ALEXANDER BERZOWSKI

ALICJA ANCEWERSKA
RUTA RYDORF
MARIA WĄTOK
RYSZARD BOCHORZ

ORKIESTRA

kierownik muzyczny
KAZIMIERZ WIENCEK

inspektor
ROMAN BARCZYK

I skrzypce

STANISŁAW CZERMAK koncertmistrz
STANISŁAW GRABIEC koncertmistrz
WANDA TATARCZYK
BARBARA LEWANDOWSKA
JAN SZCZEREK
ANNA BACHURSKA
DOROTA GÓRKA
JÓZEF FREUS
JOANNA KOPYCIOK
TOMASZ KUZIO
EDWARD MIREK

II skrzypce

ANNA GAC
GRAŻYNA STARCZYŃSKA
IRENA BURMECHA współpraca
FRANCISZEK POPIOŁEK
ANNA KAPA
ILONA BOREK
JANINA BORSKA
MONIKA ZALEWSKA
KATARZYNA DĄBROWSKA

altówki

ANTONI TATARCZYK
EDWARD FIDELAK
ROMAN BARCZYK
ANDRZEJ SZYKUŁA
BARBARA OPALIŃSKA
ELŻBIETA SIEDLECKA
WŁODZIMIERZ GÓRECKI
ROMUALD ŻAREJKO

wiolonczele

ADAM SCHMAR koncertmistrz
KRYSTYNA MARCHEL
MARIA PALMOWSKA-SAMOLUK
TOMASZ GARDZIEJEWSKI
ZDZISŁAWA SZCZUROWSKA

inspicjenci

ALICJA ANCZEWSKA
RUTA SYLBORF
MARIA WANOT
RYSZARD POCHROŃ

kontrabasy

JAN KANDILAPTIS
WŁADYSŁAW RUDY
WIESŁAW KACZMARCZYK
ALEKSANDER FURGALA
JACEK SIEWIERSKI

flety

ZBIGNIEW MARYNOWSKI
MAŁGORZATA BORZĘCKA
HELENA KŁOSIŃSKA
WOJCIECH DRADRACH
TADEUSZ WITEK
CZESŁAW TRACZEWSKI

oboje

DANUTA SZERMIŃSKA
RENATA BOGUSZ
MIROSLAW WIĄCEK
JACEK CHĘCIŃSKI
KRZYSZTOF JAMIELUCHA

klarnety

ROMAN ASTRIAB
LECH STASIAK
MIECZYSLAW STACHURA
JADWIGA RYMARCZUK
RYSZARD UCHER
JANUSZ BULIŃSKI

fagoty

ROMAN AUGUSTYN koncertmistrz
STANISŁAWA SZOSTAK
JÓZEF TAUT
JÓZEF CZICHY
LUCJAN SZEREDA

rogi

RYSZARD KURZAK koncertmistrz
JAN GRELA
MARZENA MAZUR
HENRYK BYŚ
JAN FLUDER
EDMUND NOWICKI

trąbki

KAZIMIERZ BUJOCZEK
STANISŁAW CHUDOBSKI
STANISŁAW SZYMANOWSKI
JERZY MAJCHRZAK

puzony

HENRYK DUDEK
WACŁAW JANISZEWSKI
KAZIMIERZ PUCHALSKI
JAN CHOWANIEC
MARIAN MACIEJEWSKI

tuba

STEFAN MIROSLAW

perkusja

ZBIGNIEW WOJCIECHOWSKI
PIOTR NOWAK
KRZYSZTOF LOHO
ANDRZEJ WALOSZCZYK

harfa

ELŻBIETA MARCZAK-WILKOSZ

fortepian

TERESA RYMASZEWSKA

bibliotekarz

ALEKSANDER BEREZOWSKI

BALET

kierownik baletu

KLARA KMITTO

pedagog baletu

WADIM AWAMIENKO (ZSRR)

asystenci choreografa

ZOFIA ANDRUSZKIEWICZ-SERWA

ZBIGNIEW OWCZARZAK

BOGUMIŁ ŚLIWIŃSKI

inspektor baletu

ZENONA MATUSZCZYK-KOZIOROWSKA

korepetytor baletu

EWA KRYCZKA

inspicjent baletu

RUTA SYLDORF

I tancerze

MARIA KIJAK

ZBIGNIEW OWCZARZAK

BOGUMIŁ ŚLIWIŃSKI

soliści

KARINA KWOLEK

ALICJA LICKIEWICZ

BOŻENA OLEARCZYK

DANUTA PARADOWSKA

IRENA ZAPADKA

JANUSZ GRZEGORCZYK

JULIAN HASIEJ

JANUSZ ŁAZNOWSKI

WALDEMAR STASZEWSKI

ŚLAWOMIR WOŹNIAK

zespół baletowy

URSZULA ADAMOWSKA

ZOFIA ANDRUSZKIEWICZ

URSZULA DRZEWIŃSKA

IWONA GRZEGORCZYK

CELINA HAWLICZEK-STYS

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

MARIA KOWALSKA

MARIA KRZESZOWIAK

BARBARA KSIĄŻCZYK

MARIA KULAWIK-ŁAZNOWSKA

ELŻBIETA LEJMAN

WANDA MAJCHEREK

MARIA MALINOWSKA

BARBARA NOWAK

KATARZYNA NOWAK

IZABELA PLUCIŃSKA

ALINA PODGÓRSKA

ANNA STAWNIAK

MIROSLAWA SUCHECKA

ALICJA SZYMCZYK

BARBARA SZOSTAKOWSKA

JANINA TELEJKO

IWONA WOŹNIAK

MAŁGORZATA WÓJCIEK

JOLANTA ZALEWSKA

STEFAN BOROWSKI

JERZY GĘDEK

DARIUSZ KOZICKI

HENRYK KRÓLAK

ALEKSANDER MAJOS

ZBIGNIEW OLEKSY

KRZYSZTOF PACHUCY

DARIUSZ PSYK

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

— koryfejka

kierownik biura obsługi widzów
ANNA WOLFART
kierownik działu wydawnictw i reklamy
TERESA CZERNIEJEWSKA-HERZIG
fotograf
MARIA BEHRENDT

zespół techniczny

kierownik techniczny
kierownik sceny
główny kostiumer
mistrz elektroakustyki
mistrz oświetlenia

— **JANUSZ SŁONIOWSKI**
— **ZYGMUNT SCHMIDT**
— **KRYSTYNA CICHOSZ**
— **MAREK MUZYK**
— **HENRYK MAZURCZAK**

kierownicy pracowni

krawieckiej damskiej
krawieckiej męskiej
malarskiej
modelatorskiej
stolarskiej
perukarskiej
szewskiej
mistrz pracowni tapicerskiej
ilustratorskiej
modystycznej
farbiarni

— **ELŻBIETA CHMIELEWSKA**
— **WALDEMAR KRAWCZYK**
— **ZBIGNIEW FRANCUZ**
— **JERZY WÓJCICKI**
— **KAZIMIERZ GRACZYK**
— **RYSZARD SNOPCZYŃSKI**
— **STANISŁAW ORŁOWSKI**
— **MARIANNA KOPEC**
— **MARIAN GIELAS**
— **CZESŁAWA KOŁODZIEJCZYK**
— **EMILIA SKAFAREK**

redakcja programu
TERESA CZERNIEJEWSKA-HERZIG

opracowanie graficzne i ilustracje

ANDRZEJ P. BATOR

reprodukcje

MARIA BEHRENDT

okładka według fotografii barwnej

STEFANA ARCZYŃSKIEGO

STANISŁAW M. BRZEZICKI

druk okładki barwnej

WROCŁAWSKIE ZAKŁADY GRAFICZNE

ZAKŁAD NR 1 UL. KOŚCIUSZKI

wydawca

PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

UL. SWIDNICKA 35

50-066 WROCŁAW

Wydanie II

TELEFONY:

308-41/44 — CENTRALA

307-27 — BIURO OBSŁUGI WIDZÓW

Cena 100,— zł

