

Ze zbiorów  
Działu Dokumentacji ZG ZASP



**Teatr Nowy  
w Łodzi**



William Shakespeare

# WESOŁE KUMOSZKI Z WINDSORU

William Shakespeare

**WESOŁE  
KUMOSZKI  
Z  
WINDSORU**

(The merry wives of Windsor)

premiera 2 marca 1991 roku

William Shakespeare

# WESOŁE KUMOSZKI Z WINDSORU

Komedia w dwóch częściach

Przekład — Józef Paszkowski



William Shakespeare

## Osoby:

Sir John Falstaff

Fenton

Shallow, sędzia pokoju

Slender, kuzyn Shallowa

Pan Ford

Pan Page } mieszczenie z Windsoru

Sir Hugh Evans, walijski pleban

Doctor Caius, francuski medyk

Gospodarz oberży „Pod Podwiązką”

Bardolf

Pistol } towarzysze Falstaffa

Nym

Robin, paź Falstaffa

Simple, sługa Slendera

Rugby, sługa Caiusa

Pani Ford

Pani Page

Panna Anna Page, jej córka

Pani Quickly, gospodyni Caiusa

Dymitr Hołowko

Jacek Pawlak

Ludwik Benoit

Paweł Siedlik

Michał Kret

Janusz Kubicki

Ryszard Mróz

Piotr Seweryński

Bogusław Mach

Andrzej Jurczak

Jan W. Poradowski

Mariusz Pilawski

Wojciech Oleksiewicz

Marek Lipski

Stanisław Olczyk

Danuta Rynkiewicz

Teresa Makarska

Ewa Bakalarska

Anna Grzeszczak

Opracowanie tekstu,

reżyseria i scenografia — **STANISŁAW NOSOWICZ**

Muzyka — **JANUSZ BUTRYM**

Kierownictwo muzyczne — **TERESA STOKOWSKA-GAJDA**

Asystent reżysera — **PIOTR SEWERYŃSKI**

Asystent scenografa — **MACIEJ KUBICKI**

Inspicjent — **Teresa Dembińska**

Sufler — **Katarzyna Gabrysiak**

W spektaklu wykorzystano fragmenty „Henryka IV” Williama Shakespeare’a  
w przekładzie Leona Ulricha.



**M**ożna naturalnie powiedzieć, że wszystkie sztuki Shakespeare'a były — w mniejszym lub większym stopniu — utworami pisanymi „na zamówienie”. Jako członek zespołu teatralnego Burbage'a i stały dostawca jego repertuaru, poeta zmuszony był zapewne uzgadniać treść kolejnych, opracowywanych przez siebie dramatów i komedii tak z samym Burbage'em, jak i z kolegami-aktorami; można też sądzić, że inicjatywa wyboru sztuk nie zawsze była jego osobistą inicjatywą. Ale tradycja (a może legenda) głosi, że w przypadku *Wesołych niewiast z Windsoru* to zamówienie było bardzo konkretne, dotyczyło określonej postaci scenicznej i określonego tematu, a wystąpiła z nim sama królowa Elżbieta. Pierwszy biograf Shakespeare'a Nicholas Rowe w swoim *Life of Shakespeare* (*Życiu Shakespeare'a*) poprzedzającym wydanie *Dzieł* (*Works*) w r. 1709, pisze: „Królowa Elżbieta była tak zachwycona postacią Falstaffa w obu częściach *Henryka IV*, że rozkazała mu (Shakespeare'owi), aby napisał jeszcze jedną sztukę i pokazał w niej Falstaffa zakochanego”.

Mamy więc sztukę o Falstaffie zakochanym. Miarę uczuć do pani Page i pani Ford określa wprawdzie dość ściśle zawartość sakiewek obu zamożnych mieszczek, jest to więc miłość — powiedzmy — względna, niemniej rezydent gospody „Pod Podwiązką” traktuje swe zaloty poważnie, co powoduje kilka istotnie śmiesznych, komediowych, nawet farsowych sytuacji. A te znów sprawiają, że owa pierwsza — i jedyna — komedia mieszczańska Shakespeare'a cieszy się po dziś dzień na scenach całego świata nie słabnącym powodzeniem. Być może jednak nie tylko sam komizm decyduje o wartości i oroku sztuki. (...)



Na razie warto zauważyć osobliwy stosunek poety do stworzonej przez siebie postaci rycerza-lotrzyka, która niegdyś tak zachwycała wielką królową, a którą dziś jeszcze zachwycają się krytycy. Prof. Roman Dyboski, pisząc o drugiej części *Henryka IV*, notuje: „Po natychmiastowym świetnym powodzeniu postaci Falstaffa (o którym świadczą liczne aluzje w literaturze i korespondencji współczesnej) Shakespeare, sam porwany temperamentem, co bije z jego żartów, nie mógł się po prostu oprzeć czarowi tej swojej figury i uległ pokusie ukazania nam jej jeszcze przez pięć aktów”. Ale ten sam prof. Dyboski podkreśla następnie sposób, w jaki poeta w końcu upokarza i poniża tę postać. W dramacie królewskim książę Walii wyrzeka się dawnego kompana z chwilą, gdy wstępuje na tron, w komedii mieszczańskiej zaś ów obwieś, zawsze górujący nad wszystkimi dowcipem, zostaje nie tylko pogiębiony, lecz — co gorsza — ośmieszony. Nie jest wykluczone, że — jak chcą niektórzy — w tym ambiwalentnym stosunku Shakespeare'a do postaci Falstaffa przebija też (może na pół świadoma) niechęć mieszczanina do pogrobowca feudalizmu.

Choć może to za daleko idąca i niezbyt prawdopodobna spekulacja, jedna z tych, w wyniku których przypisuje się Shakespeare'owi myśli, o jakich mu się nie śniło. Faktem jest, że w odautorskim ustawieniu tej postaci dostrzegamy fluktuacje sympatii i pobłażania, to znów odrazy i pogardy. Zapewne i to przyczynia się do niewątpliwie trwałego zainteresowania, jakie Falstaff budzi u publiczności i krytyków; sama bowiem *vis comica* grubego rycerza (podobnie jak *vis comica* naszego Zagłoby, którego podobieństwo z Falstaffem do znudzenia przypominają nam krytycy polscy) wydaje się dziś już raczej naiwna i zwietrzała.

Zachował za to świeżość, nieodparty komizm sytuacyjny *Wesołych niewiast* i — także wprawdzie naiwny, lecz ujmujący prostotą — wątek niewyszukanej intrygi. Krytycy, uważający zresztą *Niewiasty* za jeden ze słabszych utworów Stratfordczyka, zarzucają im wprawdzie niedostatki budowy, braki w charakterystyce drugoplanowych postaci i liczne nieprawdopodobieństwa akcji, nie sposób jednak badać przez „szkiełko mędrca” tę farsę, mającą na celu wyłącznie zabawienie królowej — i najszerszej publiczności.

Fragment postłowia Juliusza Kydryńskiego do *Ucieszonej i wybornie ułożonej komedii o sir Johnie Falstaffie i wesołych niewiastach z Windsoru* w przekł. Macieja Słomczyńskiego, Kraków 1983



**L**garz, bufon, lubieżnik, zachwycony sobą — własną postacią, rozumem, czynami, powodzeniem u kobiet — krzykliwy i gadatliwy, a przy tym naiwny w swojej pysze, skąpy i rozrzutny zarazem: takie były od początku jego cechy. Rycerz-samochwał żyje w urojonym świecie wspaniałych wyobrażeń o sobie, ale ten świat zawsze rozbija się o rzeczywistość, która mu przeczy. Potrzebuje więc otoczenia, publiczności, przed którą mógłby odgrywać wielką rolę Walecznego Zwycięzcy, Wspaniałego Kochanka, Wielkiego Pana. Źródłem jego śmieszności jest kontrast między wybraną maską i twarzą i nieustanne wysiłki przekonania siebie i innych, że maska jest twarzą.

Nie wiemy dokładnie, kto i kiedy wprowadził po raz pierwszy do literatury tę postać. Wiadomo jednak na pewno, że od początku istnienia nosił właśnie imię samochwała — Alazon — w pierwszej, zaginionej komedii greckiej nieznanego autora. Zapewne od razu zyskał wielką popularność, skoro większość znanych nam autorów komedii starożytnej wprowadza ten typ do swoich utworów. Butny rycerz występuje jako postać uboczna w sześciu komediach Arystofanesa, a potem jako żołnierz Bias w komedii *Kolaks* Menandra. Wszędzie ma tę samą głupawą, pewną siebie minę i gębę pełną przechwałek, wszędzie jest wyśmiewany i naciągany. Rycerz-samochwał komedii starożytnej jest bowiem jeszcze typem z galerii postaci panów, ma status człowieka wolnego i bogatego, od którego zależą losy innych postaci: niewolników, heter, ubogich kochanków. Występuje też zawsze w parze z biednym, a sprytnym lizusem-pieczeniarem, który wysłuchuje jego przechwałek, żyje z jego pieniędzy, a jednocześnie wraz ze sprytnym niewolnikiem pomaga zakochanym młodym parom oszukiwać i ograbiać Samochwała. W finale każdej sztuki (komedia jest sprawiedliwa!) bogaty głupiec zostaje wykpiony, a często i obity, ku uciesze publiczności, która nie darzyła go sympatią.

Z komedii greckiej typ alazona przeszedł wraz z innymi wątkami i postaciami do komedii rzymskiej. W farsie atellańskiej — ulubionej rozrywce ludowej, wulgarniej i krzykliwej — żołnierz-samochwał jest już wszechobecny i należy do najbardziej popularnych typów. Pojawia się jednak i w nurcie komedii literackiej. U Terencjusza w komedii *Eunuch* występuje pod imieniem Thrasona. U Plauta jest główną osobą jego najczęściej (i najdłużej) grywanej komedii *Żołnierz-samochwał*, a występuje też jako postać uboczna w pięciu innych, prezentując wszystkie te cechy, które już miał w komedii greckiej. Przetrwał tak do końca teatru starożytnego, należąc do najczęściej spotykanych postaci w obu gatunkach komedii w „wysokiej” i „niskiej”. Pod koniec cesarstwa rzymskiego, gdy scenami zawaładnęły pantomimy i widowiska cyrkowe, żołnierz-samochwał trwał nadal jako bohater komedii ludowej i mimu.



Upadek cesarstwa rzymskiego i zwycięstwo chrześcijaństwa przerwały rozwój teatru. Teatr przestał istnieć, wyklęty przez Kościół jako narzędzie zepsucia. Najgorszą zaś opinię u teologów miały właśnie komedia oraz mim – i nie bez powodu, ponieważ pod koniec swego istnienia rzeczywiście schlebiali najgorszym gustom. Mimo klątwy jednak nadal po drogach Europy włóczyły się gromady aktorów-kuglarzy, którzy na targach i jarmarkach dalej odgrywali stare przygody znanych postaci. Musieli je, widać, odtwarzać bardzo dokładnie według starych scenariuszy, przekazując swoje umiejętności z pokolenia na pokolenie, bo gdy na nowo powstaje teatr i znów po prawie tysiącu lat rozkwita komedia, na scenie pojawiają się znane postaci a wśród nich i Rycerz-samochwał.

Archetyp alazona przetrwał do czasów nowożytnych w dwóch tradycjach: w żywej tradycji aktorskiej mimu, odziedziczonej przez kuglarzy, oraz w zachowanych tekstach komedii literackiej. W epoce renesansu nawrót zainteresowania kulturą starożytną zaowocował także w komedii literackiej. Wprost z utworów Plauta pochodzi przeniesiony do XVI-wiecznej Italii Kapitan w komedii Luigi Dolce *Il Capitano* i francuski kapitan Taillebras w Antoine de Baïf w *Le Brave*. W Niemczech XVI–XVII wieku temat alazona i fabułę Plauta opracowało kilku autorów; najpopularniejszy był Horribilicribrifax ze sztuki



A. Gryphiusa, a w XVIII wieku bohater komedii Reinholda Lanza *Der grossprahlerische Offizier*. W Danii żołnierz-samochwał nazywał się Jacob von Tyboe i był bohaterem komedii Holberga *Jacob von Tyboe, aller den storatleude Soldat*. Ogromną popularność zyskało sobie kolejne francuskie opracowanie plautowskiego wątku, pióra Pierre'a Corneille'a: w komedii *L'illusion comique* przedstawił postać kapitana Matamore, którego osobę i nazwisko przejęli następnie inni autorzy. Wszystkie te postacie zachowują podstawowe rysy i postawę prototypu, ale są już przystosowane do nowych warunków, nabierają cech i manier kraju, w którym każda z nich żyje. Tak więc w krajach północnych Samochwał zostaje pijakiem. Przeniesienie „planty i intrygi” do nowych okoliczności (niemiecki Horribilicribrifax na przykład jest uczestnikiem wojny trzydziestoletniej) nie zmienia stosunku postaci do otoczenia i do samej siebie, stąd i konflikty – nawet jeśli nie przeniesione wprost z wątków starożytnych – muszą powtarzać pierwotny wzór. Nadal jest to więc oficer zamożny, buńczuczny, pyszny, śmieszny przez absolutną wiarę we własne zmyślenia, a przy tym głupawy i tchórzem podszyty. Takim pozostanie samochwał w literackiej komedii hiszpańskiej i portugalskiej, takim też jest angielski Ralph Roister Doister, tytułowy bohater komedii Nicolasa Udalla z 1566 roku.

Inne są cechy Samochwała urodzonego z ludowego rzymskiego mimu, a przekazanego epoce nowożytnej nie za pośrednictwem komedii Plauta, lecz przez aktorów-kuglarzy średniowiecza. I on w sprzyjającej atmosferze renesansu wychodzi z zaułków i zajazdów na światło sceny, teraz już jako postać komedii dell'arte. Zawodowe zespoły komedii dell'arte, której każdy aktor specjalizuje się w graniu jednej, czasami dwóch postaci, przedstawiają według z góry umówionego scenariusza sztuki o żywej akcji, pełne ruchu, gagów scenicznych, komicznych sytuacji. Tekst gra tu niewielką rolę. Najważniejszy jest dowcip i pomysłowość aktorów, ich akrobatyczna zwinność, a przede wszystkim wyrazistość gestu. W scenariuszach poszczególnych kompanii aktorskich powtarzają się te same typy, a wśród nich i żołnierz-samochwał. W komedii dell'arte nie jest to już bogaty, głupi rycerz z nieodłącznym pochlebcą u boku,

oszukiwany i wyzyskiwany. Teraz to najczęściej biedny obdartus, który sam musi oszustwami lub spełnianiem cudzych poleceń utrzymywać się przy życiu. Pozostała mu jednak dawna buta, pożądlliwość i chęplliwość, dawna gadatliwość oraz pewna naiwność, pochodząca z wiary we własne urojenia, coraz dalsze od rzeczywistości. Przybyło mu za to sprytu, czasem dowcipu – i sympatii widzów. Niedaleko już stąd do Falstaffa. Tymczasem komedia dell'arte, rozniesiona przez włoskie zespoły po całej Europie, ogromnie lubiana, spopularyzuje się wszędzie – wejdzie do prawie wszystkich literatur narodowych, połączy z typami komedii literackiej i niemal w każdym kraju Europy pozostawi swój ślad. W Polsce typem obdartego rycerza będzie w XVII wieku Albertus z komedii rybałtowskiej, a jeszcze w XIX wieku Papkin z *Zemsty* Fredry i w pewnym stopniu pokrewny, choć już bardzo przez czas i autora odmieniony pan Zagłoba z Sienkiewiczowskiej Trylogii.



Najślawniejszą, najpełniejszą i najbarwniejszą postacią żołnierza-samochwała jest – jak uznali wyjątkowo zgodnie krytycy i publiczność – Falstaff Szekspira. Niektórzy twierdzą wprawdzie, że swoją barwność zawdzięcza on nie archetypowi literackiemu, lecz tylko talentowi autora i sylwetce realnie istniejącego pierwowzoru. Miał nim być sir John Oldcastle, szlachcic z otoczenia księcia Henryka, kompan jego burzliwej młodości, przywódca sekty lollardów, spalony na stosie za herezję w 1417 roku. Domysł ten znajduje potwierdzenie o tyle, że pierwotne nazwisko Falstaffa w dramacie Szekspira *Henryk IV* brzmiało właśnie Oldcastle. Lecz czy istnienie realnego pierwowzoru zaprzecza istnieniu prototypu literackiego? Miał podobno i Fredro wśród swych znajomych pana Krzyżanowskiego, łgarza w typie Papkina, co nie zmienia faktu, że Papkin jest klasycznym typem nowożytnego alazona z rodowodem sięgającym starożytności. Już za czasów Menandra postawiono w Grecji pytanie: „Czy to Menander naśladuje życie, czy życie Menandra?” Szekspir urodzony w 1564 roku nie mógł znać Oldcastle’a, a choć uwzględnił w kronice jego nazwisko i legendę, to przecież w epilogu *Henryka IV*, zapowiadając dalsze dzieje Falstaffa, mówi ustami Tancerza: „Tam, o ile mi wiadomo, umrze Falstaff na potnicę, jeśli go jeszcze surowsze wasze uprzedzenie nie zabiło; bo Oldcastle umarł męczennikiem, a to nie z tego rodzaju jest człowiek.” (*Henryk IV*, tłum. Leona Ulricha). Jeśli mimo zmiany nazwiska postaci Szekspir wspomina „tu – jeden raz – Oldcastle’a, to znaczy, że związek Falstaffa z Oldcastle’em był znany widzom. Ale uwaga, że „to nie z tego rodzaju jest człowiek”, świadczy, że autor sprzeciwia się temu skojarzeniu. Z jakiego więc rodzaju jest Falstaff?

Po pierwsze, oczywiście, z szekspirowskiego, z genialnej wyobraźni autora. Lecz zapewne i z komedii dell'arte. Grywano je już wtedy w Anglii i wiadomo, że Szekspir je znał. (...)

Nie jest to zresztą zbyt ważne, skąd i jak brał Szekspir swoje wątki i postacie. Jego samego te rodowody i wylizania zapewne by po prostu ubawiły.

Fragment posłowania Jowity Pieńkiewicz do powieści Roberta Nye *Falstaff*, Warszawa 1990

## Z PAMIĘTNIKA SIR JOHNA FALSTAFFA



Zielone Świątki

**M**iłość. Miłość to lotr. Lubicie wino i ja je uwielbiam. Mogliżbyście pragnąć więcej sympatii? Czy istnieje większa sympatia? Braciszek Brackley twierdzi, że istnieje. Wszelki związek w niebie przeznaczony. Substancją aniołów jest miłość. Także Serafów i Cherubów, i tronów w pierwszym kręgu. W kręgu drugim znajdziecie dziedzictwa władztwa, cnoty i potęgi. W kręgu trzecim anioły zwykle i anioły stróże. Abdiel, Gabriel, Michał, Raguel, Rafael, Simiel, Uriel. Siedmiu świętych aniołów, a wszystkie stworzone z miłości. Prawda, nawet anioły mają swoje sęki, lecz przecie i ziemską miłość nie szczędzi nam kłopotów. *Utrum Angelus moveatur de loco ad locum transeundo per medium?* Bóg jeden wie. Bóg i zapewne Tomasz z Akwinu, który doktorem był angeologii.

O pani, nie lekceważę miłości. Poza nią nic nie istnieje, jeśli to rozważyć do końca. Ów gigantyczny członek, który noszę w spodniach, a który nam wypełnił ostatni rozdział – nic, istne nic, gdy mu odebrać miłość. Zwyczajny mięsień, sir.

Co z tego, że król Henryk VI jest mi winien dziesięć tysięcy funtów? Jego ojciec był mi winien milion. Nie przesadzam. Miłość jego warta była milion, a on winien mi swoją miłość.

Co do opisywanych pokazów fechtunku, nie okażę się hipokrytą aż tak potwornym, by twierdzić, że płynęły jedynie z miłości. Część z moich pchnięć pewno tak, i te mogą mi zostać odpuszczone. Miłość zbyt młoda jest, by wiedzieć co to sumienie. Eros uroczy bożkiem, Wenus cudowną ploteczką.

We wczesnych moich dniach londyńskich, gdy rozgościłem się na dobre w mieście, miałem to podle szczęście, że się zakochałem. Nurzałem się w miłości tak głębokiej, że prawie bezdennej, choć na pewno płytszej niż miłość, powiedzmy, Leandra. Nie utonąłem przecie. Otchłań ta jednak była dość głęboka i dość straszna, i dość wspaniała, i dość prawdziwa na to, abym dopóki trwała we mnie ta rozkoszna i wściekła gorączka, wyobrażał sobie, że jestem najszczęśliwszym, lecz i najbardziej nieszczęśliwym na świecie. To koziołkując frułem ku gwiazdom, to znów spadałem na łeb do rynsztoka. Gdy nareszcie uczucie minęło bez śladu, postanowiłem mocno nigdy więcej nie zapuszczać się w krainę miłości.

Łatwo powiedziane, ale czy rzecz zależy od nas? Miłość i śmierć, para osobliwych sióstr, wybierają za nas. Barbarzyńskie siostrzyce z cudzoziemskich krain, których być może nikt już nie odkryje – zechcicie mnie oszczędzić, zagadkowe siostry! Przeszło mi przez myśl, że jeśli czegoś jednak pragnę, to właśnie śmierci. Śmierć przyniesie ze sobą ową ciągłość, za którą tak tęsknię – ja, niebaczny i wąty, niepewny, rozdwojony, nieciągly. Człowiekiem jestem i jeżeli coś mnie określa, to właśnie moja człowiecza śmiertelność, brak dopełnienia widoczny w moich namiętnościach. Jak sobie choćby wyobrazić życie bez namiętności? Znają ten rodzaj życia mnisi, a pewnie i kurwy. Żyjący w celibacie różnią się od rozpustników w tym, że żądzą dają upust w myślach, nie w uczynkach. A zauważcie, czy tęskniąc za nieskończonością, za śmiercią, czy nie odmieniam równocześnie własnej śmiertelności? Jakże tęsknić za tym czego się nie zna? Nie wiem, ale tęsknię. Najłatwiej i najprościej jest mi celebrować śmierć swoją rozpustą, dając folgę żądzom i zrywom Amora. W kochance sprawiam sobie egzorzystę i często pośród mrocznych czynów odkrywam, że więcej w nich znajduję, aniżeli tracę – że rozpusta to jeno przedsięwzięcie uniesień. O, bezrozumna pasjo: oto usiłuję przemówić ci do rozumu! Wśród korzeni miłości spostrzegam żądzę anarchii i gwałtu, i upodlenia. Czy to grobu tak łaknę? Kobiety są śmiercią lub sposobem na śmierć, tyle powiem. Kobiety to jedyna odtrutka na życie.

Robert Nye *Falstaff*,  
fragment, tłum. Piotr Siemion,  
Warszawa 1990





## TEATR NOWY oferuje:

- instytucjom artystycznym
- wszystkim placówkom kulturalnym
- stowarzyszeniom
- przedsiębiorstwom handlowym
- producentom różnych branż
- innym firmom dbającym o swoją reklamę

**Obsługę reklamową na naszych słupach ogłoszeniowych**

czyli

**powrót do dawnej, sprawdzonej miejskiej formy reklamy swoich działań.**

40 estetycznie wykonanych słupów rozmieszczonych w najbardziej atrakcyjnych punktach Łodzi (dworce, hotele, placówki kulturalne i naukowe, obiekty sportowe, ciągi handlowe i komunikacyjne oraz główne ulice i place miasta) zapewni powodzenie i rozgłos Waszym spektaklom, imprezom, towarom i przedsięwzięciom.

### FORMY REKLAMY:

**Reklama trwała** –

lakierowaną, wydzieloną powierzchnię słupa o wymiarach 50 x 210 cm oddajemy do dyspozycji zleceniodawcy na czas nie krótszy niż miesiąc. Istnieje możliwość graficznego opracowania powierzchni przez naszą pracownię plastyczną. Opłaty uzależnione od lokalizacji.

**Plakaty na słupach** –

po dostarczeniu do Teatru Nowego materiałów reklamowych gwarantujemy:

- szybkie i estetyczne rozmieszczenie ich na słupach
- ochronę przez uzgodniony czas przed zaklejeniem ich innymi plakatami
- minimalny czas ekspozycji 7 dni lub ich wielokrotność.

**REKLAMA NA NASZYCH SŁUPACH**

**DAJE SKUTECZNOŚĆ PORÓWNYWALNĄ**

**TYLKO Z REKLAMĄ PRASOWĄ**

**PRZY NIEPORÓWNYWALNIE NIŻSZYCH KOSZTACH!!!**

**Zlecenia prosimy kierować:**

Państwowy Teatr Nowy

ul. Zachodnia 93

90-402 Łódź

tel. 36-05-92, 33-81-34



## TEATR NOWY

wspólnie ze znaną amerykańską firmą

## HANNA BARBERA

uruchamia dystrybucję kaset video dla wypożyczalni z województw:

łódzkiego  
piotrkowskiego  
sieradzkiego  
konińskiego



**Nowe filmy ze znanymi bohaterami:**

**Miś Yogi, Pies Huckleberry, Flintstones, Pixie i Dixie, i inni.**

**Czekają na widzów!**

Oczekujemy zgłoszeń zakupu.

Tel. 36-05-92, 33-81-34

Dyrektor Naczelny i Artystyczny – Mirosława Marcheluk  
Dyrektor – Michał Spychalski  
Sekretarz literacki – Katarzyna Jasińska  
Kierownik muzyczny – Teresa Stokowska-Gajda  
Kierownik Biura Obsługi Widzów – Ewa Piławska  
Kierownik techniczny – Waldemar Caban  
Mistrzowie pracowni:  
krawieckiej damskiej – Halina Wich  
krawieckiej męskiej – Henryk Filanowski  
malarsko-modelatorskiej – Andrzej Pleszko  
tapicerskiej – Piotr Nowosielski  
stolarskiej – Jan Lewandowski  
Brygadier sceny – Edward Kołek  
Główny elektryk – Mirosław Karbowski  
Redakcja programu – Katarzyna Jasińska  
Opracowanie graficzne – Wiesław Konopacki  
Rysunki w programie – Stanisław Nosowicz

Kasa teatru czynna codziennie (oprócz poniedziałków)  
w godz. 13<sup>00</sup>–19<sup>00</sup>, tel. 36-08-47, ul. Więckowskiego 15.  
Biuro Obsługi Widzów czynne codziennie (oprócz niedziel)  
w godz. 9<sup>00</sup>–16<sup>00</sup>, tel. 36-08-47, ul. Więckowskiego 15.  
Wydawca – Teatr Nowy w Łodzi  
Cena – 3000 zł.

**Egzemplarz bezpłatny**

Ze zbiorów  
Działu Dokumentacji ZG ZASR