



117

SCENA

Gorzów
stałą scenę teatr

W październiku bież. roku zielonogórskie otrzymała druga scena dramatyczna. Będzie nią stała scena w Gorzowie. Zespół aktorski składać się będzie z 15 osób. Ministerstwo Kultury wyraziło już zgodę na uruchomienie stałej sceny teatralnej w Gorzowie. Będzie to 117 scena zawodowa w kraju.

W PROGRAMIE:

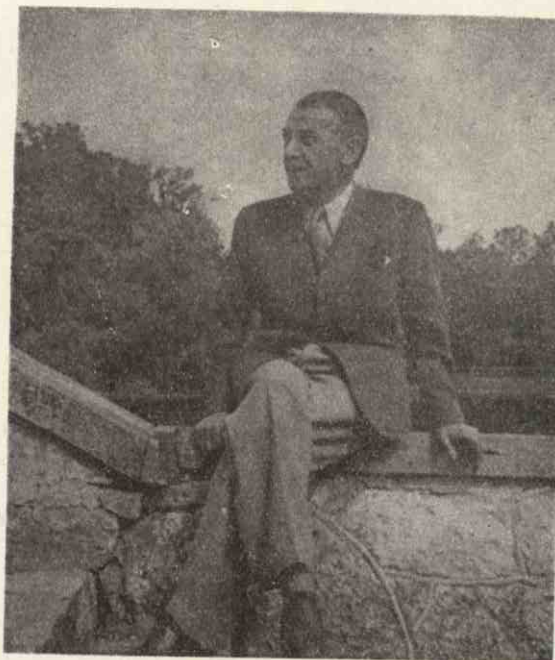
1. Moliere: LEKARZ MIMO WOLI
2. Z. Herbert: JASKINIA FILOZOFÓW
3. T. Szaniawski: DWA TEATRY
4. A. Mickiewicz: DZIADY
S. Wyspiański: WARSZAWIANKA
5. T. Abramow: ANIOŁ NA DWORCU
6. E. Pietryk: PO PÓLNOCY NIE PŁACZE

Fotografie: s. 1 — *Juliusz Osterwa*
(zdjęcie z roku 1942)

s. 2 — St. H. Lubomirski
*Don Alvarez, czyli niesforna
w miłości kompanija*
Premiera: 30.IV.1964

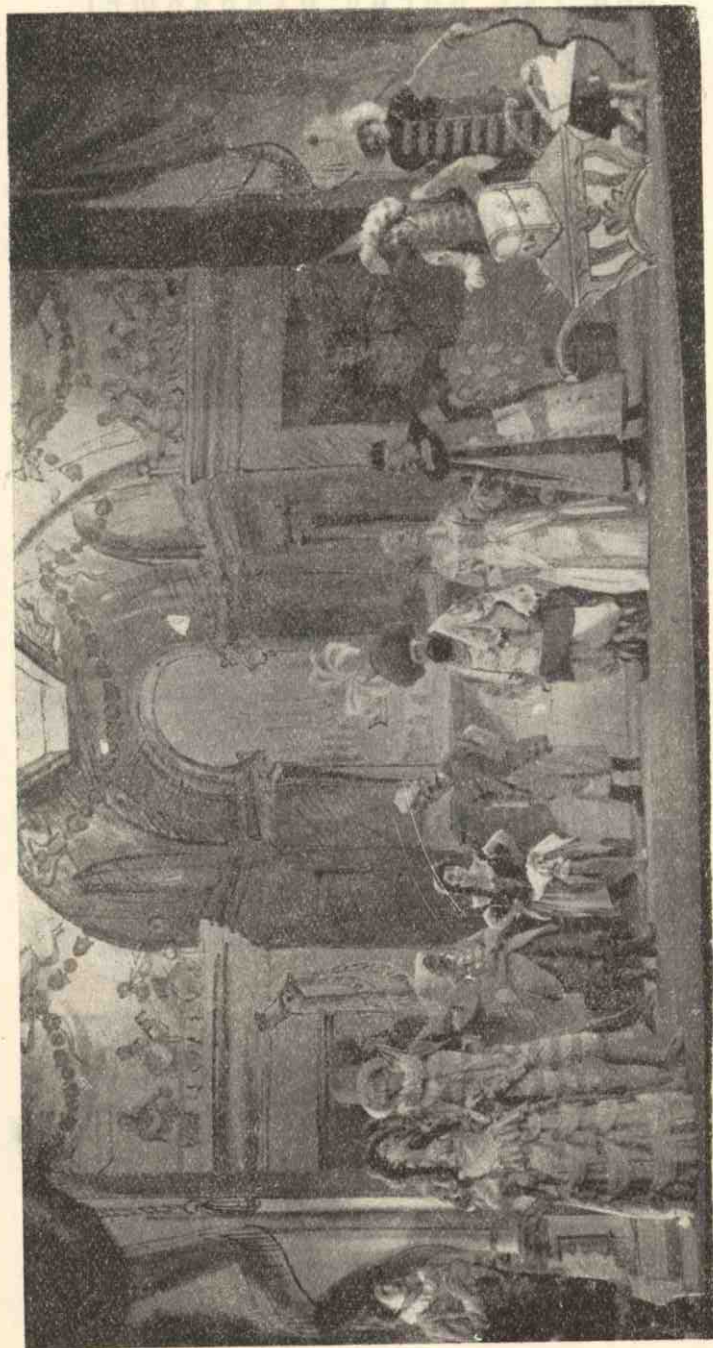
200 LAT SCENY NARODOWEJ

19.XI.1765—19.XI.1965



JULIUSZ OSTERWA

Patron naszego teatru, jeden z najwybitniejszych spadkobierców dzieła Wojciecha Bogusławskiego, twórca „Reduty”, dyrektor odbudowanego w 1924 r. Teatru Narodowego



Fot. G. Wyszomirska

117
SCENA

GORZÓW WIELKOPOLSKI

1965

Dyrektor
i kierownik artystyczny
teatru

IRENA BYRSKA

Dramaturg teatru
ZBIGNIEW HERBERT

ZBIGNIEW HERBERT

POEZJA I TEATR

Zdawałoby się, że poezja i teatr są to zjawiska odległe. Nie chodzi przecież o to, że wiele sztuk pisanych jest wierszem, o czym dobrze wiemy, ale o to, że teatr kojarzy się nam zwykle z budynkiem, dużym zespołem osób, światłami, dekoracjami, krótko mówiąc z całym aparatem do wywoływania wzruszeń. A poezja jest przecież rozmową bardzo osobistą autora z czytelnikiem, bez tego decorum i przydanych wspaniałości.

Jest rzeczą naturalną, że widz musi chłonąć wszystkimi zmysłami to, co daje mu scenograf, reżyser i aktor. Bo to jest właśnie jedynosc teatru, którego nie zastąpi ani film, ani telewizja — kontakt z rzeczywistością konkretną, żywą, trójwymiarową, w której można brać udział, a nie przyglądać się jej biernie i szybko o niej zapomnieć. I tu chyba pierwsze zbliżenie teatru i poezji.

Poetom od pradawnych czasów chodziło o to, aby przedrzeć się przez szary rząd liter, stworzyć obraz rzeczywistości. Tak postępował Homer, opisując tarczę Achillesa z dokładnością rzemieślnika, który wykonuje swoje dzieło i Dante, określając ze ścisłością kartografa kręgi piekła. Bez tej zniewalającej siły kreatywnej teatru i poezji trudny do wytłumaczenia byłby fenomen odwiecznej sympatii dla losów tebańskiej dziewczyny, Antygony, czy historycznie wątpliwej postaci królewicza duńskiego, Hamleta.

Dramaturg i osoby z nim współpracujące starają się zmieścić wiele spraw, konfliktów i namiętności na ograniczonej przestrzeni sceny. Poeci mają do dyspozycji zaledwie kartę papieru. Ale właściwa, choć nie materialna, prze-

strzeń zarówno teatru jak i poezji to są serca i umysły widzów i słuchaczy. Oni to przedłużają życie sztuki. Dramat trwa po zapadnięciu kurtyny, wynosimy jego cząstkę na gwar ulicy i do naszych domów, podobnie jak dobry wiersz poety żyje w nas po odłożeniu książki.

To wszystko zostało powiedziane po to, ażeby ci, do których mówi aktor ze sceny, czuli się nie tylko niemymi obserwatorami, siedzącymi wygodnie w ciemności, ale współuczestnikami dramatu, którzy osądzać go będą na miarę swoich sumień i wrażliwości.

„Dzień Teatru” jest właśnie świętem tej płodnej współpracy widzów z tymi, którzy stoją po drugiej stronie rampy. Jest potwierdzeniem zasady, że bez współdziałania publiczności, bez jej entuzjazmu i krytycyzmu, zjawisko teatru i poezji staje się martwe. Jest apelem o dialog, żywy odzew, o powiększenie małej przestrzeni sceny naszym wzruszeniem.

Na przedmieściu Londynu znajdował się teatr, który przeszedł do historii ludzkości bardziej może niż niejedna bitwa. Teatr nazywał się *The Globe*. Znaczy to tyle co świat.

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

JAKI TEATR POWINIEN BYĆ?

Ludzie teatru zadają sobie często pytanie: jaki też powinien być teatr? Jaki powinien być teatr dziś, w okresie wielkiego przełomu, gdy z jednej strony widownia jego powiększyła się w sposób dotąd niespotykany, z drugiej zaś, gdy świat tak znacznie się poszerzył, że nie mieści się już na jednej planecie?

Szukając odpowiedzi trudno powołać się na doświadczenia przeszłości. Trudno nawiązać bezpośrednio do pięknego, złotego okresu naszej kultury w V wieku przed naszą erą, kiedy to działali tacy twórcy, jak Sofokles, Eurypides, czy Arystofanes, których dzieła nie przestały nas interesować po dziś dzień, mimo upływu bez mała dwu i pół tysiąca lat. Trudno również szukać odpowiedzi w okresie Odrodzenia, kiedy to w teatrze działał Szekspir. Zarówno w okresie antycznym, jak i później w Odrodzeniu był teatr wielką kazalnica i wielką trybuną, na której poruszano problemy moralne i polityczne, wymierzając sprawiedliwość widzialnemu światu. Teatr osiągał swoje cele wzruszając widza i bawiąc go równocześnie. I to pozostanie istotą teatru i jego oddziaływania.

Albowiem łączy nas wszystkich zarówno w przeszłości, jak i dziś wspólne nam pragnienie teatru, wspólna potrzeba, bez względu na stopień wykształcenia i uświadomienia. Powiem więcej — teatr ma tę cudowną właściwość, że wyrównywa różnice, zespala nas na widowni i czyni z niej jedność. I to jest najbardziej istotne.

Gdyby jednak zawęzić pytanie i spróbować odpowiedzi, jaki powinien być teatr w mieście wielkości Gorzowa, w środowisku o wątlej tradycji kulturalnej lub zgoła jej pozbawionym,

w społeczeństwie niejednolitym, właściwie tworzącym się dopiero, wśród ludzi o różnym stopniu wykształcenia i różnym standardzie kulturalnym?

Odpowiedź jest trudna. Jedno jest pewne — nie ma na to żadnych recept. Gdyby rozpisać ankietę wśród mieszkańców Gorzowa mielibyśmy taką ilość życzeń, ile odpowiedzi. Przeszkadza jednak — jeśli nie uwzględnić trudności technicznych — fakt, że wielu mieszkańców miasta nie było jeszcze w teatrze i nie wyzwoliło drzemającej w nich tęsknoty teatru, a więc i własnego „widzenia” teatru. Już to wystarczy, żeby nie podejmować tak ryzykownego przedsięwzięcia. Choć doświadczenie wskazuje niecelowość takiego zamiaru. Przypomina się anegdota o owym malarzu greckim z czasów antycznych, który postanowił wystawić swoje dzieło na placu miejskim i wysłuchać uważnie krytycznych uwag swoich ziomków. Chciał nie tylko wysłuchać tych opinii, ale i dostosować się do nich. Przerabiał więc obraz stosownie do uwag każdego kolejno widza. Po kilkunastu przeróbkach doszedł do punktu wyjścia. Stwierdził praktycznie, że pierwotny kształt obrazu obejmował największą liczbę przychylnych ocen, że więc jego — artysty — propozycja była najszersza.

Przenosząc to na teatr — zależy więc on od artysty, który go kształtuje, od jego widzenia świata, od jego horyzontów artystycznych i umysłowych, od jego odczucia więzi ze społeczeństwem, w którym teatr działa i dla którego pracuje.

Artysta potrzebuje jednak potwierdzenia słuszności obranej drogi. Jest to nie tylko potrzeba satysfakcji artystycznej, ale i potrzeba potwierdzenia porozumienia, jakie nastąpiło, potwierdzenia słuszności działania i nawiązanych więzi. To zaś należy do publiczności, bez której nie ma teatru. Teatr bowiem — jak wiadomo — składa się ze sceny i widowni.

Jeden z wybitnych krytyków i filozofów naszych, Ignacy Matuszewski, tak pisał w swoich rozważaniach na temat *Estetyka i publiczność*:

„Demokratyzacja społeczeństwa oddała sztukę i literaturę pod sąd i opiekę ogółu, a względnie tej jego części, która posiadała pewne, niekiedy zaczątkowe tylko, aspiracje estetyczne. Był to przewrót radykalny. Artysta z dworaka awansował niejako na przewodnika, wieszczą, proroka niemal; mógł przemawiać bezpośrednio do tłumów i prowadzić je naprzód, do krainy ideału”.

Tak to wygląda w teorii. W praktyce tylko pewna warstwa owego tłumy dba cokolwiek o sztukę i reaguje na jej wpływy.

Stosunki społeczne w Polsce zmieniły się nieco w ciągu 67 lat od daty napisania tych słów. Wydaje się jednak, że uwagi pisarza nie całkiem straciły na aktualności. To znaczy: o ile istotnie zachowały rangę artysty i podniosły jego zdolność przewodzenia narodowi — o tyle równocześnie poszerzyły warstwę „owego tłumy”, która dba o sztukę i reaguje na jej wpływy. Ale niemniej ciągle jeszcze — może właśnie z powodu powszechności sztuki i szerokiego dostępu do niej — ogromne masy ludzi albo uchylają się spod działania sztuki albo wręcz chcą narzucić sztuce inne funkcje, wyłącznie rozrywkowe, zabawowe, wracając ciągle do tego, co wypróbowane, co znane.

Teatr nie jest przeciw rozrywce, przeciw zabawie. Przeciwnie, zdaje on sobie sprawę, że jednym z źródeł jego jest zabawa, że jednym z ojców teatru była przyrodzona człowiekowi potrzeba zabawy i rozrywki. Ale przecież nie wyłącznie. Artysta przestał być dworakiem i schlebiać widowni. Stał się jego przewodnikiem, jak stwierdził Matuszewski, przewodnikiem, który ma również prawo sądzić, wymierzać sprawiedliwość, pokazywać światu jego właściwe oblicze.

Nigdy zaś nie robi tego sam, z własnego niejako mandatu. Robi to w imieniu społeczeństwa, w którym żyje i działa, w imieniu tych wszystkich, którzy wspierają jego społeczne działanie, czyli publiczności, bywalców teatralnych.

I dlatego nie można nigdy odpowiedzieć na pytanie: jaki powinien być teatr? Zawsze będzie taki, jaka jest publiczność, którą kształtuje. I od niej, od jej zaufania i życzliwości zależy, czy i jak szybko odegra rolę owego spoiwa, niezbędnego do tego, by Gorzów miał nie tylko widzów, ale publiczność, czyli stałych bywalców teatralnych, ludzi orientujących kierownictwo w jego działaniu, ludzi potwierdzających zamówienie społeczne — jako podstawę działania teatru.

ROBINSON JEFFERS

KASANDRA

Obiąkana dziewczyna z wytrzeszczonymi oczami,
długie białe palce jak szpony na kamieniach muru,
wzburzone włosy i skrzeczające usta: po co to
wszystko
czy ludzie
zaczerpną z twojej gorzkiej studni. Zaprawdę oni
nienawidzą prawdy
woleliby bestię spotkać na swej drodze.
Cukrują przeto poeci prawdę miodem kłamstwa
także kapłani, kupcy i statyści
wylewają z beczek nowe kłamstwa na stare
i nagrodzeni będą za tę miłą mądrość.
Rozsądku, biedna dziewczyno.
Nie: będziesz dalej stała w swym kącie ze skórką
prawdy między zębami
wstrętna dla bogów i ludzi. Ty i ja, Kasandro.

Tłum. Zbigniew Herbert

JAROSŁAW ABRAMOW

* *
*

W Gorzowie pierwszy raz byłem w roku 1950. Płynąłem wtedy kajakiem z Czaplinka do Szczecina — i zatrzymaliśmy się w jakimś na wpół rozwalonym spichrzu nad brzegiem Warty. Mimo, że byłem przyzwyczajony do gruzów — w Warszawie było ich dość — Gorzów zrobił na mnie przygnębiające wrażenie. Wydawało mi się wtedy, że musi wiele lat upłynąć, by ta pustynia ożyła. Gdyby mi ktoś wtedy powiedział, że za dziesięć lat będzie tu kwitnące miasto, żywy ośrodek kulturalny z własnym teatrem — nie wiem, czy bym uwierzył. A na pewno już nie uwierzyłbym w to, że kiedyś ten teatr będzie grał moją sztukę. Nic dziwnego. Wtedy w ogóle nie myślałem o pisaniu. Widać jednak, że w życiu nie ma rzeczy niemożliwych. Minęło parę lat, znów jestem w Gorzowie, tyle, że nie siedzę w kajaku, a w wygodnym fotelu teatralnym. No i miasto trudno poznać.

Bardzo się cieszę, że moja sztuka trafiła do teatru im. Osterwy w Gorzowie. Tym bardziej się cieszę, że stało się to w roku dla teatru jubileuszowym — rocznica podwójna — pięciolecie działalności sceny gorzowskiej i dwóchsetlecie narodowej.

Tak się złożyło, że akcja „Aniela na dworcu” zahacza o powiat Strzelce i województwo zielonogórskie. Nie jest to rzecz przypadku. Dwa lata temu spędzałem urlop w przepięknej miejscowości nad jeziorem Długie — niedaleko Strzelec Krajeńskich. Obok był PGR, tuczarnia świń, budka z piwem, przy której często zatrzymywali się kierowcy oraz mała restauracja którejś tam kategorii. Kiedy znalazłem się na pobliskiej stacji w Dobiegniewie pomyślałem sobie, że jest to idealna dekoracja do mojej sztuki. Właśnie w takiej poczekalni powinien się spotkać Po-

dróżny i z chłopem Rosłoniem. Wróciłem do Warszawy i zacząłem pisać. Miałem już przed urlopem ogólny pomysł — w czasie wędrowek jednak po małych miejscowościach województwa Zielona Góra zdobyłem to, co Kazimierz Korcelli tak trafnie określa — farbą powiatu. Na tym zależało mi najbardziej. Autentyzm języka, realiów, scenerii. Musi być wszystko tak bardzo codzienne, żeby przez odpowiednie stężenie stało się niecodzienne, absurdalne i śmieszne. I może właśnie dlatego, dzięki tej naturalistycznej wierności „Anioł na dworcu” mimo dosyć skomplikowanej konstrukcji — jest powszechnie zrozumiały w całej Polsce. I właściwie tylko u nas. Bo spróbujcie przetłumaczyć taką na przykład kwestię: „Podstemplujcie mi z łaski swojej delegację dwa dni w przód”. W krajach gdzie nie istnieje pojęcie delegacji służbowej, kwestia ta dźwięczy pusto — dla nas wszystko jest jasne. A na tym, żeby takich kwestii było więcej — zależało mi najbardziej.

Tego języka „delegacji służbowej” uczyłem się między innymi i w miejscowościach Waszego województwa. Na pamiątkę zachowałem autentyczne nazwy. Dlatego tak bardzo się cieszę, że pociąg z moimi bohaterami zatrzymał się w Gorzowie.

EDMUND PIETRYK

OD AUTORA „PO PÓLNOCY NIE PŁACZĘ”

Urodziłem się w r. 1938 w Orańczycach (Kresy Wschodnie). Wychowywałem się w miasteczku wielkopolskim, w Nowym Tomyślu. Potem studia w Wyższej Szkole Teatralnej Łodzi, a po otrzymaniu dyplomu aktorskiego, angażuję się jako aktor do Poznania do P. Teatrów Dramatycznych, gdzie przepracowałem cztery sezony. Obecnie studiuję reżyserię w warszawskiej PWST i jestem w Teatrze Współczesnym.

Dostałem nagrodę za sztukę „Dziesiątka” na konkursie dramatycznym w Krakowie, a na konkursie „Debiutu Dramatycznego Teatru Ateneum” (trzeci z kolei) — za „Trzy i pół człowieka”. Jestem laureatem nagrody poetyckiej młodych za rok 1962.

W grudniu ukaże się mój tomik poetycki „IKONOWE DZIECI” — nakładem wydawnictwa poznańskiego, a w styczniowym numerze „DIALOG” drukować będzie moją najnowszą sztukę pt. „WYPRACOWANIE”.

Edmund Pietryk

IKONOWE DZIECI

Wulgarne rozczulające dzieci zapobiegliwych samiec, które zachęcają ich czasem do zabaw w okrucieństwo. A może niekochanie dzieci wynika z wyższych instynktów niżeli bełkotliwe orgie lepkich czułości.

Uwierzcie. Trudno hołubić plakatowe maleństwa po narodzinach dzieci ikonowych o twarzach ze spalonego złota — ostygniętych. O oczach jak wnęki starych piwnic, gdzie nie tylko chowa się wino jak sądzą samcy — sybaryci co płodzą ze skowytom rumiane ludziki. To, co w twarzach jest jasne, one mają ciemne, dzieci ikonowe niektóre mają delikatne bokobrody, które w niczym nie ujmują im dzieciństwa, i mają zmarszczki zupełnie jakby wschodziło słońce i zza rozoranej ziemi — poczęto ich nie z nudy i nie z obowiązku utrzymania gatunku, bo oczy matek ikonowych to jakby lekkie wzburzone jezioro żywicy i nie mają matki ikonowe tłustych podbródków parujących siłą kobiet, to, co w twarzy ciemne, one mają jasne jak ręce, które są prostą drogą w światłość, a nosy ich nie mają drę-

czącego końca ani niezdarnej obłości — twarze ich ugrzęzłe w opuchłych nabożeństwem blachach — i nie mogą być ojcami ikonowych dzieci jęklivi ikonowi starcy, co najwyżej ich bakałarzami, bez których mogą być dzieci ikonowe wędrujące przez las żywiczny bez końca, a rana żywiczna nie ma krwi i mięsa — tego bólu nie zniosłoby ciało — mogliby z nich wyrastać nieustrudzenie wiecznie mądrzy bogowie i tolerancyjni prorocy.

Z tomu „*IKONOWE DZIECI*”

„DWA TEATRY”

„Nie ma dwóch teatrów — myślimy po opuszczeniu sali — jest tylko jeden teatr, w którym różne, a nawet skrajne elementy znajdują wspólny jednolity wyraz lity jak kruszec; jest to dzieło sztuki.

Teatr snów? Okazał się niepotrzebny, nie zdołał się przeciwstawić żadną antytezą prawdziwie *Powodzi* — bo jest jej częścią, jej najszlachetniejszym udziałem. Jeden ruch starych ojcowskich rąk, które syn uderzył wiosłem, ten jeden gest mówi nam wszystko: wiemy, że od tam syn nie znajdzie spokoju, mimo że sędzia i ksiądz powiedzą mu, iż nie jest winien. Prawo aluzji, prawo niedopowiedzenia jest jednym z najgłębszych sensów dzieła sztuki, które nie może przemawiać bez reszty i zbyt dosłownie. Prócz masywu konstrukcji faktów i słów utwór artystyczny — czy to dramat, czy powieść — musi rzucać cień; prócz dialektyki — musi w nim być milczenie.”

Kazimierz Brandys
„*Odrodzenie*” 1946, nr 10

DWA SALONY

„Wstrząsająca siła ekspresji, jaką wbija się w pamięć „Salon Warszawski”, polega na kontraście między miałkim, marnym oportunistem rzekomej elity, między nicością tematów konwersacji a grozą relacji o wypadkach spoza tej towarzyskiej sceny — relacji, którą przynosi, niby klasyczny „poseł”, niezindywidualizowany mimo prawdziwego imienia i mimo przynależności do więźniów ze sceny pierwszej. Gdy przedstawiciele górnej warstwy są bezimienni, reprezentują tłum podobnych — patrioci narówni z więźniami wileńskimi mają oblicze osobiste, mają imię i nazwisko”.

Juliusz Kleiner: *Mickiewicz*
Lublin 1948, t. II, cz. 2, s. 303

„Maria nie jest pozytywną heroiną dramatu. Po rozprawieniu się z pokoleniem romantycznym, po rozprawieniu się z Chłopickim, cały finał utworu jest procesem wytoczonym Marii, pośrednią polemiką z literaturą polską, idealizacją „panny z białych dworów szlacheckich”.

Adam Grzymała-Siedlecki:
Chłopicki i romantycy
w „*Pieśni z 1831 roku*”
„*Tygodnik Ilustrowany*” 1915, nr 38

GŁOSY WIDZÓW TEATRU GORZOWSKIEGO

...I w tym tkwi jedno z najistotniejszych zadań współczesnego teatru: jest nim konsultatywne oddziaływanie na masowego widza, wyrobienie w nim stałej potrzeby obcowania z inscenizowaną w sztuce niecodziennością. Tym samym — podjęcia odpowiedzialności na proces kształtowania umysłowości odbiorcy, jego charakteru. Czy teatr może sprostać tym zadaniom? Teatr jest osobliwą, piękną instytucją, w której spotykają się na płaszczyźnie sztuki wykwitły ludzkiej zbiorowości — twórca i odtwórca dramatu, autor i aktor. Dzięki ostatniemu powstać literacka ożywa w atmosferze artystycznej oprawy — muzyka, śpiew, taniec, gra świateł, scenografia — wypowiada prawdy, których sami sprecyzować nieraz nie umiemy, choćby tkwiły w naszej podświadomości. Dzięki talentowi aktora postać ta nabiera innych wymiarów, jej tragedie stają się naszymi, choćby rodowodem swym sięgały antyku...

Teatr więc dostarcza widzowi specyficznej strawy duchowej, uczy go wrażliwości na piękno, pogardy dla występku i zła, godzenia się z życiem, sieje pogodę, podpowiada optymizm, każe „w łzach widzieć słodycz smutną, dobroć chorą w grzechu”. Wszystko to napawa optymizmem, zwłaszcza gdy zważy się, że powstał on na kanwie doznań i refleksji zrodzonych w trakcie uczestniczenia w rytmicznie ponawianej przez Teatr im. J. Osterwy „biesiadzie”, na którą sprasza swych widzów.

ZOFIA MAGNUSZEWSKA

Leopold Tyrmand w czasie wieczoru autor-skiego nie wiedział w pewnej chwili, czy znajduje się w Gorzowie, czy w Chorzowie. Może nie wiedział rzeczywiście, a może udawał, że nie wiedział, w każdym razie po takim obłudnym stwierdzeniu mogło się nasunąć przypuszczenie, iż w przeświadczeniu pisarzy o wziętym nazwisku i ustalonej popularności miasto nasze jest czymś w rodzaju Kłaja Dolnego.

Mieszkam tu od niedawna, a mimo to miałem możliwość przekonać się, jak dalece minął się z prawdą autor „Złego”. W Gorzowie istnieje środowisko intelektualne. Każde wydarzenie kulturalne w kraju lub poza jego granicami jest tu roztrząsane z nieklamaną pasją. Oczywiście, przedmiotem tych dyskusji, kłótni i sporów jest także nasz teatr.

HENRYK KRYSIAK

Ważne jest to, aby kierunki działalności teatru, a naszego gorzowskiego w szczególności — były nastawione na najszerszą styczną z największą liczbą odbiorców, czy jak kto woli widzów, słuchaczy, wielbicieli itp.

I to jest podstawowa sprawa, przy której — jeżeli wykazuje znamiona prosperity — można już sobie pozwolić na — oczywiście w pozytywnym sensie — „kapryszenie” w formach wyrazu artystycznego, repertuaru, nowatorskiego eksperymentu itd. (w granicach rozsądnie wyważonego optimum), — a więc przygotowywania sobie i sukcesywnego poszerzania kręgu odbiorców-czołówek.

Taki bowiem społeczeństwo gorzowskie będzie miało teatr, na jaki zasługuje; jaka jest jego wypadkowa zainteresowań, a nawet snobizmu, a nie taki, jaki w oderwaniu od środowiska mogłoby być zaplanowany.

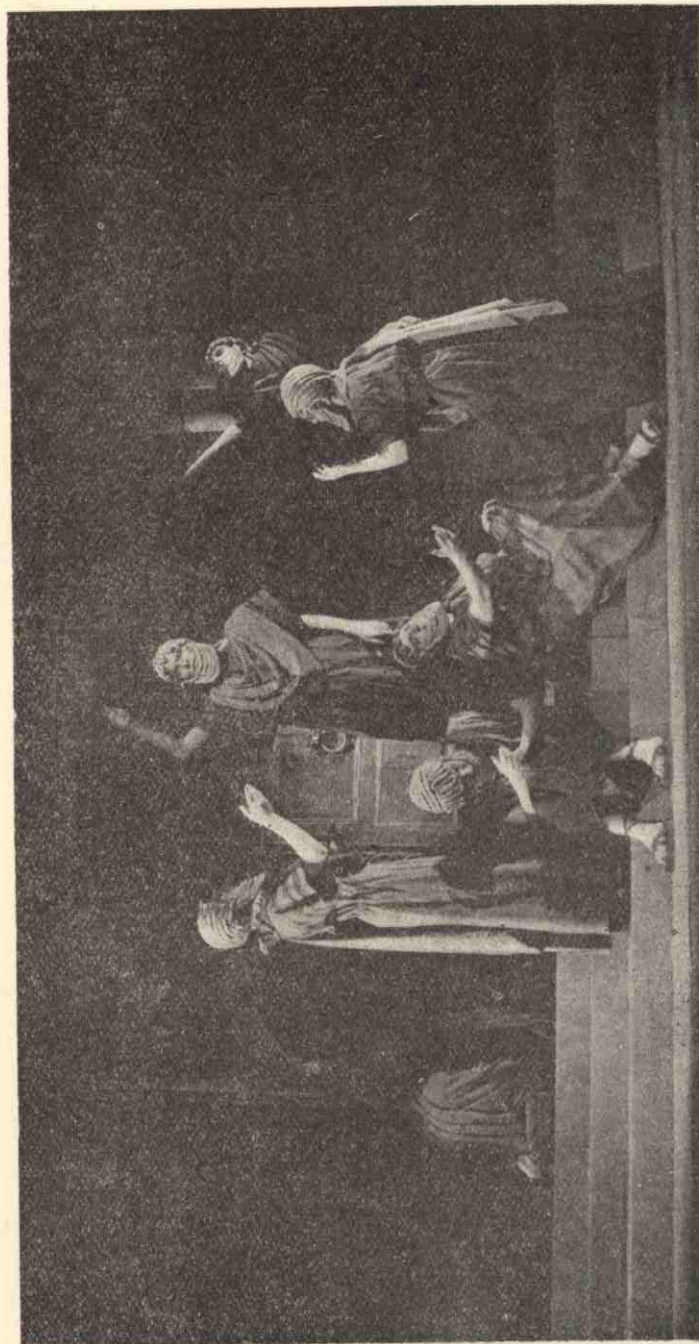
inż. FLORIAN NOWICKI

„Teatr im. Osterwy w Gorzowie działa w mieście powiatowym i nie prowadzi objazdu, jest więc w całości zwrócony w stronę swego środowiska, liczącego ledwie 65000 mieszkańców. (...) W mieście jest duże i dynamiczne kulturowo, ale wąsko wyspecjalizowana grupa inteligencji technicznej, dalej — wielotysięczna społeczność szkolna, skupiona w przeszło 25 szkołach średnich różnego typu. (...) W tym to otoczeniu teatr gorzowski uzyskał w roku 1964 blisko 70000 (69800) widzów, co oznaczało, że statystyczny mieszkaniec miasta był na widowni 1,07 razy w roku. To dużo wobec np. Szczecina (0,6) czy Poznania (0,5). (...) Scena gorzowska wykonała w r. 1964 blisko 100% planu frekwencji, ale tylko 78,8% planu wpływów kasowych. Wynika stąd, że teatr odwoływał się głównie do młodzieży licealnej i do innych kategorii widzów, korzystających z biletów ulgowych.”

Michał Misiorny: *Optymizm gorzowski*
„Teatr” 1965, nr 14

„Co dać takiej publiczności? (...) Dyr. Irena Byrska daje sofoklesowego *Edypa*. A przedtem *Pana Damazego*, *Wyspę pokoju*, *Grupę Laokona*, *Świerszcza za kominem*, Andersena zaś i „Zabawę choinkową” dla najmłodszych. A więc okno (czy skromniej: lufick) na świat współczesny i dużo kultury uczuć, i kultury estetycznej. Znamy tę linię, to mutacja generalna linii generalnej Byrskich. Realizowanej gdziekolwiek by byli, nieustępliwie i bogatymi środkami. (...) Publiczność, przyjaciół teatru, wciąga się w dalsze zakamarki gmachu, zalecające się schludną pomysłowością. Gdzie Byrscy, tam oczywiście i świetlica z sakramentalnym kominkiem: miejsce klubowych zebrań owych przyjaciół, w dwóch kołach — młodzieżowym i seniorów — zgromadzonych.”

Józef Maśliński: *Model teatru*
„Życie Literackie” 1964 nr 21



Fot. G. Wyszomirska



Fot. G. Wyszomirska

W PRZYGOTOWANIU:

1. JAN BRZECHWA:

„PAN DROPS I JEGO TRUPA”
opracowanie plastyczne według rysunków
J. SZANCERA

2. HOWARD FAST:

„AMERYKANIN”
przekład: Józef BRODECKI
adaptacja: Antoni BOHDZIEWICZ

3. JERZY KRZYSZTOŃ:

„STUDENT I RÓŻE”
„CYROGRAF DOJRZAŁOŚCI”

4. J. BÉDIER:

„TRISTAN I IZOLDA”

Fotografie: s. 19 — Sofokles: *Edyp Król*

Przekład: Stefan Srebrny
Premiera: 8.III.1964

s. 20 — K. Filipowicz: *Pamiętnik*

Antybohatera
Opracowanie sceniczne:
T. Byrski
K. Filipowicz
Prapremiera: 13.VI.1964

TP W-wa. Zam. 647/W/63. 2000. E-17.