

ŚWIAT TEATRU RÓŻY OSTROWSKIEJ¹

Miłosława Bukowska-Schiemann

Uniwersytet Gdański

Róża Ostrowska pozostaje w kręgu zainteresowań krytyki przede wszystkim jako autorka trzykrotnie wznawianej powieści *Wyspa* i niedokończonego utworu *Mój czas osobny*. Natomiast jej działalność teatralną wymienia się w biogramach raczej marginalnie. Czas poświęcony teatrowi bywał określany jako zubażający jej możliwości pisarskie. Lech Bądkowski we wspomnieniu o Róży, uznając wprawdzie jej zasługi jako adaptatorki, pisał:

„(...) czynnikiem ograniczającym pracę twórczą był teatr. Ile dobrego, jako kierownik literacki wniosła weń (...) to osobny przedmiot, myślę jednak, że boleśnie straciła na tym literatura (...). Nic jednak nie mogło powetować masy godzin poświęconych teatrowi, z proponowaniem i omawianiem repertuaru, pisanem programów i felietonów przedpremierowych, codziennymi kłopotami i użeraniem się, z wysiadaniem na próbach wreszcie.”²

I jak pisze autor, funkcję swoją traktowała „serio i nazbyt serio”. Pamięć o Róży Ostrowskiej jako o kierowniku literackim w Teatrze Wybrzeże w latach 1960-1969 jest żywa wśród zespołu teatru i pokoleń widzów, które uczestniczyło w dyskusjach po „premierach studenckich”, prowadzonych przez nią i Jerzego Golińskiego.

W nieopracowanej dotychczas historii krytyki teatralnej na Wybrzeżu Róża Ostrowska jawi się jako najbardziej znaczące pióro recenzenckie w latach pięćdziesiątych, a szczególnie za czasów dyrekcji Zygmunta Hübnera. Debiut literacki Ostrowskiej – opowiadania *Itka Fejgus*, to rok 1948, debiut krytyczny – prawdopodobnie rok 1952 („Nowa Kultura”. Nr 10): *Balzak w Teatrze Wybrzeże*. Od tego czasu staje się surowym sędzią działalności sceny wybrzeżowej. Zestawienie ocen sezonów teatralnych i przegląd analiz spektakli dają rzetelny obraz historii Teatru Wybrzeże. Żałować należy, że nie doczekały się nigdy wydania. Przygotowany przez autorkę na początku lat siedemdziesiątych dla Wydawnictwa Morskiego zbiór tekstów krytycznych, z których wiele nie było drukowanych, a jedynie wygłaszanych na antenie Polskiego Radia, a kilka w ogóle niepublikowanych ze względów ograniczeń cenzury, byłby interesującym dokumentem życia teatru na Wybrzeżu i celną syntezą jej działalności. W teczkę przygotowanego maszynopisu znajduje się notatka:

„Wydaje mi się, że w przeciwieństwie do wydanej przez Wydawnictwo Morskie książki J. Szczepkowskiej (z okazji 20-lecia Teatru Wybrzeże), ta pozycja ma charakter bardziej indy-

¹ Przedruk tekstu opublikowanego w: *Róża Ostrowska: bibliografia oraz trzy szkice o życiu i twórczości*, red. A.M. Fac, Gdańsk 2014.

² L. Bądkowski, *Fragment portretu*, [w:] R. Ostrowska, *Mój czas osobny*, Gdańsk 1977, s. 141-142.

widualny, autorski, że prócz warstwy odnotowującej, kronikarskiej, rzeczowej, jest tu także wyraźny stosunek do teatru, rzeczywistości i współczesności, jest jakaś postawa, chyba konsekwentna, która wiąże czytelnika i jego dzisiejsze problemy z funkcją teatru.”³

W ocenie tej określona jest istotna cecha pisarstwa krytycznego R. Ostrowskiej – piętno osobowości wyraźne w każdym tekście, osobowości otwartej na problemy społecznej rzeczywistości społecznej i na role teatru jako czynnika kulturotwórczego. W recenzjach dominującym kryterium nie jest więc zamknięty świat historii teatru, lecz – wrażliwość odbiorców. W recenzji *Balladyny* (Malin pełnego dzbanka rozbicie. Felieton radiowy, luty 1956 rok) napisała:

(...) cokolwiek powiedzieć by można o recenzentach, jedno jest niewątpliwe: nie przestają być widzami, których prawem jest odbierać ze sceny wrażenie prawdy lub nieprawdy, wielkości lub nudy, wzruszenia lub niesmaku.

Jaką więc osobistą wizję teatru można zreinterpretować na podstawie dorobku krytycznego R. Ostrowskiej, jaki obraz Teatru Wybrzeże wynika z jej ocen i opisów?

R. Ostrowska zaczęła pisać o teatrze w okresie dyrekcji Tadeusza Rybkowskiego i kierownictwa artystycznego Tadeusza Muskata (sezon 1951/1952 – 1952/1953), ale we wspomnianej już pierwszej recenzji z *Eugenii Grandet* znajduje się opinia o początkach działalności gdańskiej sceny:

„Dwie były fazy działalności Teatru Wybrzeże – okres dyrekcji Iwo Galla i okres późniejszy kierownictwa artystycznego Stanisława Kwaskowskiego. Pierwszy – bardziej interesujący ze względu na eksperymentalny charakter każdego przedstawienia, cechowały duże ambicje bardzo młodego zespołu, ciągle dążenie do nowego. Można by zaryzykować powiedzenie, że premiery u Galla były – lepsze czy gorsze, ale zawsze ciekawe i wzbudzały dyskusje i zainteresowanie publiczności. Tych premier było jednak stanowczo za mało, a kierunek reżyserki idący po linii ciągłych poszukiwań, popełniając wiele błędów, nie pozwolił na zdobycie szerokim mas dla teatru. W okresie kierownictwa Kwaskowskiego sytuacja zmieniła się, trudno jednak powiedzieć, żeby tak bardzo na lepsze. Dobral się zespół starszy, z rutyną, doświadczeniem aktorskim – kilku aktorów bardzo zdolnych, dużo słabszych, a najwięcej przeciętnych. Dobry reżyser zrobiłby z tym zespołem wiele, ale właśnie brak reżyserów, brak jakiegось ciekawszej inwencji, pewna opiszałość w przygotowaniu nowego repertuaru typowała ten teatr na przeciętność i nudę.

W początkowym okresie kierownictwa T. Muskata Ostrowska widzi „przełom w planowaniu repertuaru, które dotychczas miało cechy przypadkowości.”

W tym omówieniu początków historii wybrzeżowego teatru zauważyć można trzy wyraźne kryteria ocen, które potem konsekwentnie stosować będzie Ostrowska przy opiniowaniu kolejnych etapów działalności gdańskiej sceny; konsekwencja wyboru repertuarowego, indywidualności reżyserkie, zainteresowania widzów.

Przedstawieni w dwóch sezonach kierownictwa Muskata nie potwierdziły jednak przełomowego znaczenia doboru repertuaru, teatr „zaczął ciężać ku prześcignięciu się w nowinkarstwie i prapremierach” – pisała R. Ostrowska w artykule *W interesie widza* („Dziennik Bałtycki” 1953, nr 279). Cytując powiedzenie „nie daje się orzeszków ludziom, którzy chcą chleba”, potępiła wystawienie *Teatru cudów* M. Cervantesa, *Kandyda* B. Shawa, *Osobliwego*

³ Maszynopis w archiwum domowym córki, Elżbiety Lorenc, zamieszkałej w Boroszewie koło Godziszewa pod Gdańskiem. Omówione niepublikowane teksty pochodzą z tego źródła.

zdarzenia C. Goldoniego, uznając, że najpierw należy pokazywać „abecadło teatru” (np. Moliere).

Pokazywać widzowi wielką scenę, rozmach, przestrzeń, tłum – porwać go
niezwykłością teakiego teatru – to z pewnością może być droga do zdobycia serc,
choć nie jedyna i jeszcze niewystarczająca.

Zapowiedź tej drogi widziała Ostrowska w planie repertuarowym sezonu 1953/1954, kiedy to Lidia Zamkow objęła kierownictwo artystyczne gdańskiej sceny. W kolejnym artykule w „Dzienniku Bałtyckim” (1954, nr 248) Próba bilansu. O teatrze obudzonych ambicji recenzentka ocenia entuzjastycznie mijający sezon:

Konsekwentne poszukiwanie wielkiego repertuaru, odkrywczność, odwaga,
rozmach, wysoka temperatura ideowa. Pierwsza po wojnie scena, wystawiająca
Ibsena, to scena wybrzeżowa. Prapremiera *Poszukiwaczy*, prapremiera
Barbarzyńców, jeśli Molier, to ten mniej znany. I jeszcze Musset ze swoim trudny
poetyckim teatrem miłości i wreszcie *Tragedia optymistyczna*.

Zdaniem Ostrowskiej głównym mankamentem jest brak dobrej sztuki współczesnej i dopuszczenie do przez kierownictwo do wystawienia sztuk niedopracowanych reżysersko (*Żabusia*, *Wielka gra*, *Nie igra się z miłością*). Poza L. Zamkow brakuje ciągle na Wybrzeżu wybitnych twórczych reżyserów. Sezon ten mobilizuje Ostrowską do recenzowania w „Dzienniku Bałtyckim” kilku sztuk: *Zwady miłosne* Moliere (1953, nr 301), *Panna bez posagu* A. Ostrowskiego (1954, nr 277) i *Tragedia optymistyczna* W. Wiszniewskiego (1954, nr 149). O tej ostatniej realizacji pisała: „jest wielkim przeżyciem. Należy do tych, po których wychodzi się w mrok ulicy z mocno bijącym sercem, by nosić w nim długo niezapomniane wzruszenia.” W kolejnym roku w „Dzienniku Bałtyckim” pojawiają się trzy artykuły przedpremierowe.⁴ Najważniejszy z nich dotyczy premiery B. Brechta *Pan Puntila i jego sługa Matti* („dziennik Bałtycki” 1955, nr 30) w reż. J. Golińskiego. Było to drugie przedstawienie Brechta w Polsce Ludowej, wyprzedzała je o dwa miesiące kraowska inscenizacja Kaukaskiego kredowego koła. Ostrowska tłumaczy dotychczasowe nieporozumienia wokół Brechta w okresie obowiązującego socrealizmu, gdzie brechtowski „skrót poetycki, przenośnia, alegoria, groteska [oznaczały] formalizm lub coś jeszcze gorszego.” Wyjaśnienie problemów i zagadnień jakie niesie sztuka, ma – pisze Ostrowska – „przygotować na widowisko nowe – prawie bez akcji, prawie bez dekoracji – a przecież głęboko dramatyczne i niemal sensacyjnie ciekawe. Widowisko, które każe aktorowi, i widzowi myśleć i jeszcze raz myśleć.” Omówienie przedstawienia zamieściła Ostrowska w nowo powstałym dwutygodniku „Pomorze” (1955, nr 2), rozpoczynając z nim sześcioletnią wspólną pracę recenzentką. Spektakl Golińskiego uznała za drugie na przestrzeni lat obok *Tragedii optymistycznej* wydarzenie teatralne na Wybrzeżu.

W pierwszym numerze miesięcznika „Dialog” w maju 1956 roku ukazał się artykuł pod znaczącym tytułem *O teatrze osamotnionym*. Pisała w nim R. Ostrowska o odbytej w minionym roku na antenie Polskiego radia w Gdańsku dyskusji na temat kryzysu teatru, jaki nastąpił w sezonie 1954/1955 po odejściu L. Zamkow i przeniesieniu się wielu zdolnych aktorów do Nowej Huty. Dyskusja dotyczyła również braku bazy – braku samodzielnego budynku teatralnego w Gdańsku (tu wiele gorzkich słów kierowała autorka pod adresem władz miejskich) i ewentualnego projektu rozbicia kombinatu trójsceny Gdańsk-Sopot-Gdynia.

⁴ Dwa pozostałe artykuły: *Grzech – jedyna własność Anny Jaskrawiczówny*, „Dziennik Bałtycki” 1955, nr 29 i *Przed premierą „Współwinnych”*, tamże 1955, nr 216 nie są sygnowane nazwiskiem autorki, niemniej styl i konstrukcja wypowiedzi świadczą o autorstwie R. Ostrowskiej.

nia. Oddzielne sceny dawałyby, według Ostrowskiej, szansę różnorodnych wyborów repertuarowych, a „samym zespołom – konfrontacji ambicji i rozwoju.” Minione sezony ocenia Ostrowska jako „przykład życia teatralnego od wypadku do wypadku i to wypadku raczej mało atrakcyjnego.” Wprawdzie nowa dyrekcja: A. Biliczak i T. Żuchniewski, pracę swą rozpoczynając od sezonu 1955/1956, postawiła na sprawy zapewnienia kredytów na budowę teatru i warsztatów, ale zespół pozbawiony został scen sopockiej i gdańskiej wyłączonych na czas remontu. Kierownictwo rozpoczęło według Ostrowskiej „szturm na widza, co oznacza w Gdyni albo dużo, dużo humoru i życia, albo sensacyjność, tajemniczość, słowem coś atrakcyjnego w jak najbardziej popularnym znaczeniu tego słowa.” Dlatego też sezon został otwarty prapremierami. Przedstawienie *Huzarów* P. A. Breala „uderzało doskonałym tempem, nasycone życiem i plastyką, bardzo unerwione”. Wystawienie *Melodramatu* J. Warmińskiego wzbudziło zainteresowanie i publiczności, i krytyki, także po kolejnej inscenizacji warszawskiej. Jednakże wbrew legendom R. Ostrowska gdańską prapremierę w reżyserii R. Hübnera ocenia jako spektakl „o małych uczuciach małych ludzi. Było to przedstawienie nudne i smutne, z którym raczej niezwyklesko borykali się aktorzy.” Trzecie przedstawienie godne uwagi to *Balladyna* w reżyserii T. Żuchniewskiego, ale jako nieudany rezultat prób nowatorskiego odczytania tekstu. W konkluzji artykułu Ostrowska stwierdziła: „mimo wszelkich ambitnych wysiłków wciąż nudno jest w gdańskim teatrze”. Winą za ten stan rzeczy obarcza Ostrowska i publiczność, i władze niewykorzystujące zainteresowania gdańskim teatrem. Obojętność centralnej polityki wobec teatru na Wybrzeżu widać w braku ocen w prasie centralnej i twórczej i w braku fachowej opieki. Stąd też nie przybywają do gdańska indywidualności reżyserskie, które umiałyby skupić wokół siebie zespół aktorski. Kiedy – pyta na zakończenie R. Ostrowska – na Wybrzeżu „przestanie się mówić o teatrze słabym i osamotnionym?”

W 1957 roku w „Tygodniku Zachodnim” (nr 22) tekst R. Ostrowskiej W związku z „Podejrzaną prawdą” – parę prawd oczywistych przyniósł nie tylko krytykę działalności gdańskiej sceny, ale i postulaty pod adresem kierownictwa artystycznego T. Żuchniewskiego. Ostatni okres w Teatrze Wybrzeże charakteryzowały „ambicje nie na jakość, ale na rozmaitość i rzekomą chwytność, lekkostrwanosć. Dla każdego coś miłego, a w rezultacie szarżyzna i przeciętnosć.” Słabość wyborów repertuarowych widzi Ostrowska w założeniu kierownictwa, że teatr „będzie grał możliwie szybko – gatunki, epoki, style – w jak największym wyborze” z uprzywilejowaniem komedii. W ten sposób „stwiając na ową mityczną najszerzą publiczność na oew dla każdego coś miłego – nie postawiona na nikogo”. Teatr chce być oryginalny wybierając prapremiery typu J. R. de Alcarona *Podejrzana prawda*, podczas gdy z hiszpańskiej dramaturgii nie grano doychczas Calderona, Lope de Vegi. Moliny, stąd też brak zainteresowania publiczności. Ostrowska postuluje – wbrew swoim przekonaniom z lat pięćdziesiątych – wybór konkretnego adresata repertuaru, dla którego „lepiej zawęzić, a pogłębić krąg poszukiwań”, „skończyć z mitycznym teatrem dla wszystkich”. Należy „postawić na inteligentnego widza”, „wodewilowa przynęta nie złapie [bowiem] widza dla Becketta.” Pustki na widowni świadczą, że mało ambitna komedia, mimo że poprawnie zrobiona, nie przyciąga widza, więc jeśli już, to „lepiej stracić na Sartrze niżna Alcaronie”. Pragnieniem jej było widzieć w tearze wybrzeżowym repertuar dużej miary, idący w kierunku teatru intelektualnego, walkę o jakość w wyborze sztuk i jakość ich prezentacji. Kolejną bowiem niemoc teatru widziała Ostrowska nadal w braku odpowiednich reżyserów, a „ich słabość pociąga za sobą obniżenie możliwości aktorów wybitniejszych, obsuwanie w dół zdolnych, stabilizację słabszych”. To szczególnie przytoczenie też Ostrowskiej ważne jest o tyle, o ile warto je skonfrontować z jej późniejszą działalnością jako kierownika literackiego Teatru Wybrzeże. I jeszcze jedno życzenie wyraziła

w tym artykule – konieczność prezentacji współczesności na scenie. Współczesności, która do tej pory nie zawsze bywała trafnie pojęta:

„Zbyt jakoś dosłownie. Czy trzeba przypomnieć, jak współcześnie brzmiała *Balladyna* lub *Miarka za miarkę* w Nowej Hucie? I czy poszukiwanie tego typu, reżyserskie poszukiwanie współczesności przez epoki – nie mogą być ciekawsze od gonitwy za prapremierami?”

R. Ostrowska jako zwolenniczka „wielkiego repertuaru” nie była entuzjastką współczesnej polskiej dramaturgii. Gdy pojawiło się w Teatrze Wybrzeże długo oczekiwana przez środowisko teatralne prapremiera *Milczenia* R. Brandstaettera, po jej wykreśleniu z planów kilku teatrów i zdjęci prób w teatrze krakowskim, Ostrowska napisała recenzję w „Nowej Kulturze” (1957, nr 17), w której udawała, iż sopockie przedstawienie stanowi „konfrontację i możliwość oddzielenia legendy od prawdy.” Analizowała tekst dramatu, w którym zaprezentowane są postawy z okresu stalinowskiego – obok milczącej akceptacji, denuncjatorstwo i prokuratorski punkt widzenia. Ostrowska twierdziła, wbrew wnioskowi z dyskusji w „Dialogu”, że sama lektura tekstu przynosi rozczarowanie i „uczucie niedosytu” (...), gdy czeka się na wielki dramat narodowy pod Wyspiańskiego”, że sztuka nawet „nie daje próby syntezy” trudnego okresu, prezentuje postacie uproszczone, pokazuje „tylko część prawdy o czasie uśpionego sumienia”. Inscenizacja T. Żuchniewskiego – „ze strony teatru akt odwagi” realizacji odrzuconego tekstu – nieporadności tekstu pogłębia. Z opiniami R. Ostrowskiej polemizowali inni recenzenci m.in. na łamach „Teatru”.

Problem trudności z wystawieniem sztuki politycznej powrócił na stronach powieści *Wyspa*. Sztuka *Kłamstwo*, w której gra Monika, „zeszła z prób w stołecznym teatrze”, a „wszyscy wiedzieli, ile kłopotów było z Kłamstwem i jak bardzo Jakub musiał okroić tę sztukę, i ile się namęczył nad tym autorem.” Ale myśli głównej bohaterki podobne są do konkluzji zawartej w recenzji z *Milczenia*: „Kłamstwo jest półprawdą – myślałam – i nasza sztuka jest półprawdą, ale my jesteśmy prawdziwi i w nas samych, a nie w tych ponurych dekoracjach tkwi niebezpieczeństwo.”⁵

Problematyka teatralna nie była częstym tematem prozy R. Ostrowskiej. Wprawdzie debiutancki tom nosił tytuł *Premiera* („Iskry” 1956), lecz tylko tytułowe opowiadanie mówiło o popularnym aktorze prowincjonalnego teatru, występującym w głównej roli w przedstawieniu *Szczęście Frania*. Zarysowany w nim został problem dwoistej możliwości interpretacji dramatu W. Perzyńskiego – jako sztuki zabawnej, którą bez zastrzeżeń przyjmuje publiczność, lub jako dramatu prawie tragicznej postawy Frania, na jaką to interpretację zwróciłyby uwagę krytyka centralna. Jednakże uwarunkowanie sceny, koncepcja reżyserska i ograniczoność własnych możliwości w prezentacji aktorskich środków wyrazu każą głównemu bohaterowi wybrać łatwiejszy pierwszy wariant. Być może – znając zdeterminowanie twórczości Ostrowskiej biografią – temat opowiadania wiąże się z okolicznościami premiery w 1953 roku *Szczęścia Frania* w Teatrze Wybrzeże w reżyserii J. Lubicz-Lisowskiego. W „Dzienniku Bałtyckim” w 1959 roku (nr 51) opublikowany był ragment prozy Ostrowskiej pt. *Teatr na wozie*, gdzie łoda aktorka od sześciu lat grająca na scenie małego miasteczka spotyka się z ekipą filmową. Jednakże całość tego tekstu nie ukazała się nigdzie drukiem.

Ostatni sezon dyrekcji artystycznej T. Żuchniewskiego ocenia R. Ostrowska bardzo krytycznie w recenzji ze *Słomkowego kapelusza* E. Labiche’a i *Naszych kochanych dzieci* N. Manzariego („Pomorze” 1958, nr 1):

⁵ R. Ostrowska, *Wyspa*, Gdańsk 1972, s. 21-22.

(...) jeszcze trochę, a utoniemy w tej powodzi przedstawień „do śmiechu”. Utoniemy nudząc się okropnie, Bo trzeba to sobie raz nareszcie powiedzieć. Życie teatralne na Wybrzeżu jest z małym wyjątkiem (Makbet) nudne, śmiertelnie nudne. Wydaje mi się, że Teatr Wybrzeże powinien poważnie zastanowić się nad tą smutną, ale naprawdę prawdziwą prawdą. Czy nie czas przeznaczyć jedną ze scen Trójmiasta na prawdziwie artystyczny teatr?

Ostrowska jest krytykiem sprawiedliwym, gdy tylko ostatnia praca reżyserska – prapremiera sztuki A. Wydrzyńskiego *Słońce krąży wokół ziemi* – spotkała się z negatywnymi ocenami w miejscowej prasie, autorka potrafiła wypunktować szereg zalet tej propozycji repertuarowej. Stanowią o nich: wybór współczesnego dramatu polskiego, wymowa aktualna, bliska bieżącej publicystyce, niezły poziom gry i reżyserii (traktowanej wprawdzie „zbyt liberalnie”), co dają nadzieje, obudzoną już kilkoma wcześniejszymi premierami na „artystyczny wzrost Teatru Wybrzeże”.

W sezonach 1957/1958-1959-1960 Ostrowska zrecenzowała więcej niż połowę premier Teatru Wybrzeże. Przeważająca ilość systematycznych sprawozdań umieszczana była w „pomorzu”, wyjątek stanowi ocena *Szkoły żon – Komedia czy komedyjka* opublikowana w „uwadze” (1957, nr 10), czy pisana na zamówienie „nowej Kultury” i niedopuszczona do druku ocena *Szewców*. Prapremiera Witkacego w realizacji Z. Hübnera odbyła się 12 października 1957 roku i spektakl został zdjęty przez cenzurę. Żadnych recenzji nie opublikowano. W swojej wypowiedzi *Szewcy trzymajcie się kupą* Ostrowska pisała:

„Mówiąc o realizacji *Szewców* w teatrze gdańskim, pragnę na wstępie powiedzieć, że ogarnięcie całego bogactwa myśli zawartych w sztuce widz może zawdzięczać tej właśnie inscenizacji i reżyserii, temu wyonaniu. Prapremiera sopocka była wielkim wydarzeniem i przeżyciem, które w teatrze spotyka się na przestrzeni lat. Szczególne znaczenie ma ten spektakl w ostatnich marnych i smutnych dziejach Teatru Wybrzeże. W tych warunkach i na tle dotychczasowej pracy jest on jakimś olśnieniem. Trzeba zaznaczyć, że *Szewcy* są właściwie pierwszą w Gdańsku wielką pracą reżyserską Zygmunta Hübnera i zarazem jego wielkim sukcesem.”

Inscenizator według R. Ostrowskiej doskonale potrafił przystosować tekst Witkacego do dzisiejszej sceny, spektakl mówił o aktualnych sprawach widza, włączał się w bieżącą dyskusję. Ostrowska podkreślała niesłychaną logiczność koncepcji reżyserskiej splecionej z doskonałymi rozwiązaniami plastycznymi (przez zastosowanie skrótów metaforycznych i aluzji w zabudowie sceny stworzonej przez J. A. Krassowskiego). Hübner opublikował w „Uwadze” artykuł pod pierwotnym (zakwestionowanym przez cenzurę) tytułem *Między sumieniem a racją stanu*, mówiący o potrzebie sztuk problemowych, aktualnych, będących reakcjami artysty na bieżące zdarzenia i pozostających w politycznej niezgodzie na prezentację zagadnień konfliktowych. Hübnera ostro zaatakowali publicyści „Głosu Wybrzeża” i „Uwagi”, jednocześnie charakteryzując atmosferę, w której nastąpiło zdjęcie z afisza *Szewców*. R. Ostrowska przygotowała list protestacyjny, którego jednak ani „Uwaga”, ani inne wybrzeżowe pismo nie przyjęły do publikacji.⁶ Píše w nim o nieśmiertelnym „konflikcie pomiędzy artystą a władzą”. Uważa, że ze zdjętego przedstawienia *Szewców* zrobiono „podtekst” do ataków na Hübnera, teatr i środowisko twórcze. Domaga się opublikowania recenzji i otwarcia dyskusji o przedstawieniu.

⁶ Tekst listu w archiwum Teatru Wybrzeże. Korespondencja dyrektora z lat 1955-1960. Zob. telsty: M. Bukowska, *Recepcja prapremiery „Szewców” w Teatrze Wybrzeże w 1957 r.* [w:] *Program Teatru Wybrzeże, S. I. Witkiewicz – Szewcy*, prem. 7 XI 1981, a także opis przedstawienia w tejsze: *Teatr Wybrzeże „Szewcy”*, „Dialog” 1985, nr 12, s. 104-120

R. Ostrowska pozostała konsekwentną entuzjastką teatru Z. Hübnera. U niego odnalazła realizację swoich postulatów pod adresem gdańskiej sceny wyrażonych w 1957 roku. Brakuje jednak jej oddzielnej recenzenckiej opinii o większości prac tego reżysera. Być może wygłaszała omówienia na antenie Polskiego Radia w Gdańsku, a teksty nie zachowały się tak, jak nie zachowały się na pewno wypowiedzi o teatrze z okresu jej etatowej pracy w rozgłośni gdańskiej w latach 1950-1955.

W recenzji z *Makbeta* („Pomorze” 1958, nr 10) pisała o Z. Hübnerze:

Gdańskie przedstawienie tragedii Szekspira jest sukcesem reżysera i inscenizatora i w tym sensie jest występem solowym. Nie pomijam tu bynajmniej załug scenografa, Janusza Adama Krassowskiego, którego dekoracje i kostiumy są niezwykle wyraziste i piękne. Chodzi mi o podkreślenie tej dyscypliny reżyserskiej, która buduje przedstawienie z matematyczną niemal ścisłością, wiążąc elementy ruchu i plastyki z uderzającą logiką bez jakichkolwiek zbędności. Każdy element scenografii i każdy ruch aktora podporządkowany jest intencji reżysera i dlatego gdański *Makbet* jest przedstawieniem tak czystym i inteligentnym.

Omawiając inny spektakl w reżyserii Hübnera - R. Malleta *Gra o pięć minut* („Pomorze” 1959, nr 12), Ostrowska nie wymienia nawet nazwiska reżysera. Tytuł recenzji brzmi *Czy „Gra” warta świeczki?*, a rozważania recenzytki dotyczą w dużej mierze problemu marynistyki, jako że dramat prezentuje sytuację na pancerniku angielskim podczas ostatniej wojny.

Trochę mnie śmieszy – pisze Ostrowska – to ustawiczne wołanie na Wybrzeżu o tak zwaną marynistykę w naszej sztuce: (...) z nawoływania i pokazywania palcem morza nie powstają niestety dzieła sztuki.

Najpełniejsze omówienie działalności Z. Hübnera na Wybrzeżu znajduje się w artykule R. Ostrowskiej *Gorzki smak teatru* zamieszczonym w „Dialogu” (1960, nr 6). Niezbyt duży tekst stanowi jedno z najpoważniejszych omówień tego fragmentu historii gdańskiej sceny. Z ujawnioną już wcześniej umiejętnością trafnego i syntetycznego określenia istoty wartości inscenizacji, relacjonowała Ostrowska wybitne przedstawienie Hübnera. *Makbeta* określiła jako „tragedię procesu władania, tragedię utrzymania władzy z jej wszystkimi konsekwencjami, której aktualności wydobyła interpretacja reżyserska. *Zbrodnia i kara* wydała się Ostrowskiej spektaklem „nieco przydługim i nieco nużącym.” Jej adaptacja pozostała „szeregiem interesujących i oderwanych pytań bez odpowiedzi”, nie stanowiła autonomicznego utworu, niewiele w niej było Dostojewskiego. Interesujące były za to niektóre doskonałe pomysły inscenizacyjne. Wydarzeniem był natomiast *Kaligula*, spektakl interesujący zarówno jako analiza dramatu władzy i człowieka, jak i od strony formalnej:

Hübner znakomicie wykorzystuje muzyczność wiersza i rytmikę tekstu Rostworowskiego w rozwiązaniach sytuacyjnych, w osiąganiu różnych napięć dramatycznych. Podobnie scenograf, Ali Bunsch, w ścisłym powiązaniu z inscenizacją operuje dekoracją i kostiumem, barwą i płaszczyzną, jako elementem dramatycznym, a nie znaczeniowym.

Za kolejne wybitne spektakle pierwszego sezonu Hübnera uznała Ostrowska *Jonasza .i błazna* J. Broszkiewicza w reżyserii Z. Cybulskiego i B. Kobieli, *Kapelusz pełen deszczu* M.V. Gazziego w reżyserii A. Wajdy i *Smak miodu* S. Delaney w realizacji K. Swinarskiego. Ten ostatni spektakl oceniała najwyżej. Wszystkie premiery łączyła wspólna cecha gdańskiej sceny: współczesność.

Rozumiem przez to – pisze Ostrowska – dążność do poruszania problemów i pokazywania spraw w zależności od aktualnych możliwych zainteresowań potencjalnego widza, jego nastroju; wysiłek zmierzający do uzyskania najwyższego kontaktu z dniem dzisiejszym. Repertuar teatru Hübnera przypomina mi zabiegi inteligentnego psychiatry wobec niezupełnie beznadziejnego, ale trudnego pacjenta.

W wyborze i realizacjach reżyserskich Hübnera recenzentka widzi wręcz obsesyjność tematu współczesnego, ale różnie podejmowanego:

„Stosunek do współczesności początkowo agresywny, z czasem chłodniej, nabiera dystansu i gorzkiego smaku”. Ostrowska potrafiła krótki, półtorasezonowy okres dyrekcji Hübnera zróżnicować w określaniu rozwoju myślenia artystycznego – od bezpośrednich aktualizacji, poprzez dystans i ironię do podejmowania ponadczasowych zagadnień jednostki w konflikcie z rzeczywistością.

Dlatego Teatr Wybrzeże nie ma jednolitego stylu, jest tu jednak jakiś uchwytny wspólny klimat i (...) jest to teatr ostry, ale chłodny, teatr prowokujący, w którym jednak nad emocją góruje myśl, refleksja.

Nowa dyrekcja zadbała o ciekawe indywidualności reżyserskie. Obok A. Wajdy, K. Swinarskiego Ostrowska wymieniała prace T. Żukowskiej, a jako jej osiągnięcie – prapremierę *Aktora* C.K. Norwida. Zapowiadana była współpraca z J. Golińskim. W teatrze Hübnera stworzone zostały sprzyjające warunki również dla teatru aktorskiego, czego przykładem jest rola Elżbiety Kępińskiej w *Smaku miodu*. W ten sposób Teatr Wybrzeże przestał być „teatrem prowincjonalnym”, a w wyborze widza „zdecydował się mierzyć przede wszystkim w inteligenta.” Niebezpieczeństwo, jakie widziała Ostrowska, to zarzuty lokalnej prasy o „niezrozumiałości, niemasowości, elitarności teatru.” Dyrekcja czyniła ustępstwa wobec tych zarzutów i zdecydowała się na prezentację mało wartościowych sztuk typu *Gra o pięć minut*, *Sierpniowa niedziela* czy też nieprzekonujący dramat współczesnego autora, T. Łopalewskiego, *Dominik*. Drugie niebezpieczeństwo upatrywała Ostrowska w „przecenianiu takich bomb, jak *Kapelusz pełen deszczu*, co może prowadzić do ulegania modzie i zbędnego epatowania widza.”

Skrótowe omówienie historii Teatru Wybrzeże ze szczególnym uwzględnieniem nowatorstwa i osiągnięć artystycznych dyrekcji Hübnera zamieściła również Ostrowska w „Pomorzu” (1959, nr 11), numerze poświęconym I FTTP w Toruniu. W artykule *Ja to drzewo skądś znam* nie ma już poglądów podobnych do wyrażonych w „Nowej Kulturze” z 1952 roku, gdzie teatr I. Galla widziany był jako elitarny. Z perspektywy czasu Ostrowska oceniła walory tamtego okresu na podstawie wartościowych przedstawień i atmosfery więzi łączącej zespół. Wszystko co potem, było „długą i nieraz żałosną, a także ciernistą drogą Teatru Wybrzeże”, aż do sezonu L. Zamkow. W tymże numerze znajdują się także wywiady przeprowadzone przez Ostrowską z Z. Hübnerem i T. Gwiazdowskim.

W okresie najaktywniejszej działalności krytycznej – w latach 1958-1960 – Ostrowska napisała około dwudziestu recenzji, głównie dla „Pomorza”. Nie ma już w nich szerszego ustosunkowania się do całokształtu dorobku gdańskiej sceny, niewiele jest ocen ogólnych kierownictwa artystycznego czy zamierzeń twórczych, tak jak to bywało w latach uprzednich, gdy publikowała pojedyncze teksty. Recenzje posiadają konstrukcję podobną. Ostrowska prawie zawsze rozpoczynała swoją wypowiedź od analizy sztuki, czasem omawiała rodowód gatunku lub jego miejsce w historii teatru. Podawała własne oceny pochodzące z lektury dramatu, ustosunkowywała się do sensu wyboru repertuarowego. Punktowała problemy zawarte w tekście, nierzadko w formie streszczenia scen lub omówienia głównych postaci jako nośników

znaczeń. Rzadko powoływała się na inne interpretacje utworu, chociaż wyraźnym śladem jej lektur są aluzje do rozpraw J. Kotta.

Do bardziej interesujących analiz Ostrowskiej należy omówienie poetyki dramatów Rittnera z okazji premiery *Głupiego Jakuba* („Pomorze” 1958, nr 20). Wręcz entuzjastycznie ustosunkowała się do warsztatu dramaturgicznego tego rzadko granego autora: „zachwycam się jak nowo odkrytym starym łodem pełnym zapomnianych doskonałości.” Druga wypowiedź o dramacie, którą uznać można za szczegółowo uargumentowaną analizę prowadzącą do oryginalnych wniosków, to relacja z premiery *Pierwszego dnia wolności* w reżyserii zespołowej pod kierunkiem Z. Hübnera i współpracy A. Wajdy. Większa część recenzji poświęcona jest udowodnieniu słabosci sztuki L. Kruczkowskiego zarówno w warstwie problematyki, jak i w nieprzekonującej prezentacji bohaterów, wyliczaniu wad konstrukcyjnych. Prowadzi to autorkę do konkluzji:

Sztuka Kruczkowskiego, budząc wiele zastrzeżeń i sprzeciwów, budząc przede wszystkim uczucie niedosytu myślowego, sztuka raczej chłodna lub pozornie chłodna, jest jednak ciekawym wydarzeniem literackim, choćby jako prowokacja do dyskusji.

Krytycznie oceniła również Ostrowska gdanską inscenizację, rolę Z. Cybulskiego jako Jana, płytką interpretację postaci Hieronima kreowanego przez B. Kobiłę, statyczną Inge M. Dubrawskiej. W ocenie realizacji spektaklu głos R. Ostrowskiej nie różnił się od opinii miejscowej, natomiast odbiegał od sądów krytyki centralnej. Spektakl został zaprezentowany w Paryżu w Teatrze Narodów.

Fakt, iż R. Ostrowska tak szczególną uwagę przywiązywała do analizy tekstu, mógłby świadczyć o preferowaniu przez nią literatury w teatrze. Jednakże należy to traktować najwyżej jako echo tradycyjnej krytyki, rzetelność w formułowaniu sądów na podstawie wiedzy o dziele, autorze i ich miejscu w historii sztuki. Dziś, niestety, znajomość teatru zasadza się na bywaniu na premierach. Przeważnie w drugiej części recenzji omawiała Ostrowska na tle własnych analiz tekstu koncepcję reżyserską, określając ją w skrótowej, celnej formie, o czym świadczyć mogą wyżej zamieszczone cytaty, choćby z realizacji Z. Hübnera. Tu już traktowała recenzentka słowo na równi z innymi twórczymi. Dla poparcia ocen czy udowodnienia specyfiki zabiegów reżyserskich lub też w celu opisu roli Ostrowska analizowała często pojedynczą scenę. Jest to kolejny charakterystyczny element jej pisarstwa o teatrze – umiejętność uchwycenia i opisu przekonującego momentu dla wyprowadzenia uogólniających wniosków. Ma to wiele wspólnego z ważną cechą: twórczości prozatorskiej. Jak trafnie bowiem zauważono w analizie choćby *Wyspy* – ogromną wagę przywiązuje autorka do opisu chwili, „fotografii wrażeń”.⁷ Znaczący jest już w pierwszej recenzji z Balzaka sposób odtworzenia sylwetki ojca Grandet w scenie jedzenia zupy. Tegoż aktora - Z. Karczewskiego – w roli Witkowskiego w *Grubych rybach* tak opisywała („Dziennik Bałtycki” 1955, nr 30), uwzględniając także charakterystykę i sposób zachowania:

(...) ma tu kapitalny gest i mimikę, chód; jakieś drobniutkie chrząknięcia i nieznaczne reakcje tworzą taką wymowę postaci, że trudno się dziwić ustawicznym wybuchom śmiechu i oklasków na widowni. A przy tym ta maska. Te policzki, binokle, nos, uczesanie. Scena z kadryllem i scena oświadczyń – to dwa «gwoździe» przedstawienia.

⁷ J. Bachórz, *Izolda z Wyspy*, „Punkt” 1978, nr 1, s. 64-68.

R. Ostrowska jest krytykiem wrażliwym na znaczenie gestu, jego funkcję w powiązaniu z innymi tworzywami. W recenzji ze sztuki B. Brechta *Pan Puntila* pisała, celnie charakteryzując cechy reżyserskiej ręki J. Golińskiego:

(...) położył szczególny nacisk na wydobywanie wartości tekstu, słowa popartego gestem, obrazem, światłem. Ciekawe, że właśnie gest potraktował oszczędnie i powściągliwie tam, gdzie pojawiała się poezja, znacznie zaś szczerzej, gdzie dostrzegał groteskę.

Obserwacja zawarta w ostatnim zdaniu trafnie ujmuje specyfikę inscenizacyjnego obrazowania Golińskiego, wyraźniej ujawniającą się w jego wybitnych realizacjach w okresie późniejszym. Wśród nielicznych zarzutów, jakie stawiała Ostrowska w odniesieniu do szczegółów rozwiązania scen w tym przedstawieniu, znajduje się na przykład wskazanie na niepotrzebny gest wyciągnięcia ręki Surkali w scenie jego odejścia od Puntili. Stawiając zarzuty pod adresem koncepcji reżyserskich, Ostrowska starała się wskazać na inne możliwości ustawienia scen czy postaci. W opisie *Zwad miłosnych* zauważyła:

(...) pewien wyłom w jednolitym stylu przedstawienia stanowi jedynie scena ze złodziejami, którzy potraktowani zostali jak farsowe rzezimieszkę. Wydaje mi się, iż Rębała powinien mieć tu raczej cechy bohatera Villonowskiego.

Nawet w najbardziej entuzjastycznych wypowiedziach Ostrowskiej znajdowało się zawsze miejsce na drobne zastrzeżenia. W relacji z *Tragedii optymistycznej* jednoznacznie uznanej za wielkie osiągnięcie artystyczne, pojawiło się takie zdanie: „wbrew dobremu zwyczajowi recenzenckiemu nie wystąpię teraz z kolei z zarzutami”, ale parę zdań dalej napisała:

(...) zbyt łatwo może, zbyt umownie rozpoczyna się scena rozbrojenia anarchistów. Trochę za długo trwa przebieganie niemieckich żołnierzy w III akcie. W paru miejscach Prowadzący tracą silny na ogół kontakt z akcją (...).

Relacjonując prapremierowy spektakl L. Zamkow, Ostrowska znowu potrafiła trafnie określić cechy jej stylu reżyserskiego: umiejętność operowania tłumem, wprowadzanie scen metaforycznych, poetyckich i „żywych obrazów”, współdziałanie obrazu z muzyką.

Ostrowska bardzo chwaliła przedstawienie J. Broszkiewicza *Jonasz i błazen*, ale w recenzji („Pomorze” 1959, nr 2) obok wielu zalet widziała także kilka źle ustawionych scen:

Nie podoba mi się (...) końcowe odejście Błazna (...). Nie chcę i nie potrafię robić konkurencji reżyserom, ale sądzę, że mógłby sobie z powodzeniem usiąść w pierwszych rzędach.

Dla zrównoważenia ocen przytoczyła zaraz obok przykłady scen, które uznaje za szczególnie udane, np. „kilka małych parad przed dworem królewskim.”

Wysoko oceniła *Smak miodu* w reżyserii K. Swinarskiego. Ale o reżyserze napisała m.in.: „pociąga go przede wszystkim nastrój, wyraźnie lekceważy motywy naturalistyczne, choć zdarzają mu się niekonsekwencje” i tu wyliczyła konkretne sceny świadczące o antynaturalistycznym lub naturalistycznym traktowaniu rzeczywistości scenicznej.

Reasumując niedomogi inscenizacji *Kordiana*, wskazała na możliwość lepszego przygotowania premiery i lapidarnie stwierdziła: „nieco mocniejsza obsada zasadnicza, dojrzała reżyseria, więcej pracy nad czystym słowem. To wszystko – to wiele.”

Bardzo często więc za niepowodzenie inscenizacji obarczała Ostrowska niewłaściwy dobór obsady. Uzasadniała to szczególnie, nie ganiąc wprost aktorów – tak na przykład pisała o rolach w *Cydzie*:

Dużym nieporozumieniem wydaje mi się Szimena Anny Chodakowskiej. Aktorka ta ma piękną dykcję i dobrze mówi wiersze, ale ani jej rodzaj temperamentu, ani warunki zewnętrzne nie odpowiadają tej postaci. Chodakowska wyraźnie źle się czuła jako Szimena, zapamiętywała się w odgrywaniu, była natręczywa i tragizująca, a jej fałszywy ton budził na widowni (...) wesołość. Inaczej również wyobrażam sobie Infantkę. Zofia Mayr jest bardzo zdolną aktorką, ciepłą i żywą, słynny monolog Infantki wypowiedziała z talentem, ale Mayr ma wyraźne zacięcie charakterystyczne, nawet komiczne.

Wiele miejsca poświęciła Ostrowska w recenzjach omówieniom gry aktorskiej. Nie ma tu jednak szerszych opisów aktorskiej interpretacji postaci w ramach koncepcji całego przedstawienia. Autorka oddzielnie analizowała bohaterów dramatu, przymierzając ewentualnie potem swoją wizję do wykonania roli. Na przykład w dramacie J. Giraudoux *Wojny trojańskiej* nie będnie widziaa w kreacjach Demokosa i Hektora niewłaściwe, zbyt programowe i dydaktyczne odzwierciedlenie postaw przeciwstawnych, które dodatkowo w zamyśle realizatorów (B. Korzeniewski i Z. Hübner) miały stać się aluzjami do polskich cech narodowych. Po tego typu wnioskach nie ma już miejsca na omówienie sposobu prowadzenia ról przez aktorów. Zamiast tego otrzymujemy raczej zarys wrażeń ogólnych o odtwórcach postaci. Na przykład w recenzji z *Jonasza i błazna* czytamy:

„Biliczak jako Król jest niezrównany. Niezrównanie, niebotycznie głupi, niebywale śmieszny. Już nie mówię, że postać, ruchy, sposób mówienia, ale wyraz twarzy! Wyraz – chciałoby się rzec – gęby!”

W opisach tych charakterystyczny jest styl, jego swoboda – monolog nastawiony wyrażnie na porozumienie z odbiorcą. Świadczy o tym m.in. potoczność składni i częstokroć używanych przez nią sformułowań. Uderzają urozmaïcenia określeń, np. o M. Nowickim w roli Szambelana w *Głupim Jakubie* pisała:

(...) zagrał tę rolę z wielką kulturą i talentem. Uderzała w nim przede wszystkim niezwykła prostota, swoboda, oszczędność gry. (...) Jakże drażni, irytuje i męczy Szambelana otaczający go świat, jaki jest niespokojny, wciąż wewnętrznie zirytowany, rozdrażniony, podejrzliwy i łatwowiemny, zarozumiały i naiwny, jaki ogromnie samotny wśród ludzi.

A oto ocena roli Jo, Elzbiety Kępińskiej, w *Smaku miodu*:

Ta gra pełna skupienia, napięta i zarazem nerwowa, prosta a unikająca wszelkich łatwizn, oszczędna w środkach i żarliwa znamionuje na pewno nową szkołę aktorską, w której nie wygrywa się postaci, a jakby punktuje jej przeżycia.

Zauważyć można, iż kilku aktorów gdańskiej sceny autorka wyróżniła, poświęcając im zawsze, niezależnie od ważności ról, kilka zdań opisowych. I tak z uwagą odnosiła się do kreacji Z. Karczewskiego, L. Has (Legut), K. Peplowskiej, Z. Mayr, W. Stanisławskiej-Lothe, M. Dubrawskiej, B. Czosnowskiej, K. Talarczyka, S. Dąbrowskiego, Z. Maklakiewicza. Za sposób wypowiedzi tekstu ceniła A. Chodakowską, Z. Mayr, H. Sokolowską, I. Stankównę. Potrafiła też bezpośrednio wskazać aktorom wadliwą interpretację słowa, np. Grzmociński w roli *Cyda* „za szybko mówił tekst, zbyt często łamał wiersz.” Skrytykowała generalnie interpretację *Kordiana* m.in. za „źle mówiony wiersz.”

W wielu wypowiedziach Ostrowskiej występuje skłonność do ironizowania, która stanowi pośrednią ocenę spektaklu i ról. Udowadniając, iż *Szkoła żon* w realizacji Żuchniewskiego stała się farsą, a nie komedią, pisała o postaci Anusi, „którą z dużym poczuciem humoru zagrała Zofia Mayr robiąc z niej jednak kompletną gęś, lub – jak kto woli – zupełną idiotkę. Talent charakterystyczny aktorki sprawił, że było to bardzo zabawne, ale gęsi nieco tu za dużo, a za mało uroku, wdzięku, erotyzmu.” Cytat ten uwidacznia również, wspomniany już, lekki, felietonowy styl Ostrowskiej stosowany w niektórych recenzjach. Tym sposobem potrafiła też mistrzowsko oddać atmosferę sztuki, a szczególną wrażliwość na utrzymanie odpowiedniego nastroju ujawniła w odniesieniu do inscenizacji klasyki polskiej.

O *Grubych rybach* pisała:

(...) kapitalne typy i figury. I co za smaczki: te panienki, którym się nie śniło nawet o przedłużeniu ludzkiego rodzaju. Te słodczyki, naiwności, koperczaki „defektowych: starych kawalerów, te kadryle (...).

Rolę scenografii oceniała Ostrowska zawsze w kontekście zamysłu inscenizacyjnego. Ceniła pracę M. Kołodzieja, J. Kosińskiego (w *Kordianie*), a szczególnie wyróżniała projekty J.A. Krassowskiego w spektaklach Z. Hübnera. O realizacji *Szewców* pisała, iż nie wiadomo gdzie kończy się scenograf, a zaczyna reżyser. W recenzji z *Makbeta* znajdujemy wnikliwy opis scenograficznych rozwiązań scen uczty czy inwazji lasu birnamskiego. Ostrowska była wnikliwym obserwatorem sceny – zamieszczała wiele uwag na temat funkcji światła. Tak opisywała sceny w *Makbecie*: „kotary lub horyzont i światło, światło i jeszcze raz światło zmieniają szare pustkowia czarownic w zamek Makbeta lub pole bitwy.” W omówieniu cenionej przez siebie inscenizacji sztuki A. Wydrzynskiego *Słońce krąży wokół ziemi*, także ze scenografią J.A. Krassowskiego, zauważyła: „słowa uznania za posłużenie się reflektorami przy badaniu Joanny lub nasycenie purpurowym światłem sceny majaczenia.”

Jak wynikało z wcześniej cytowanych ogólnych wypowiedzi Ostrowskiej o repertuarze Teatru Wybrzeże, była ona zwolennikiem współczesności na scenie, a szczególnie czytania klasyki przez pryzmat współczesności. Dlatego też entuzjastycznie oceniła Hübnerowską inscenizację *Makbeta* jako przypowieści o konsekwencji władzy i jako bezpośrednią odpowiedź reżysera na zdjęcie z afisza uaktualnionych w swej wymowie *Szewców*. Pochwaliła także uwspółcześnienie kostiumów w *Głupim Jakubie*, traktując to jako przekonującą formę przybliżenia widzom problematyki dramatu. Była natomiast przeciwniczką „aktualnych interpretacji”, „na siłę”, dosłownego czytania tekstów ze wskazywaniem ewentualnych aluzji do dzisiejszych postaw. Pisała o tym w recenzji *Wojny trojańskiej nie będzie* Giraudoux. Uważała, że tekst sam winien zabrzmieć aktualnie, a lepszy byłby wybór innej sztuki tego autora, tzn. *Elektry*, „dobór repertuaru [bowiem] to tak jak dobór dań”, a „największą zaletą dobrego kelnera jest wiedzieć nie tylko co, lecz kiedy i jak podać”. W swoich opiniach Ostrowska była wielokrotnie odosobniona – szczególnie w krytycznych sądach, których nie ukrywała, chociaż już w „Dialogu” w 1956 roku pisała:

Jest rzeczą znamienią, że na Wybrzeżu (nie wiem, może gdzieś indziej również) krytyczna ocena tego czy innego przedstawienia przyjmowana jest przez większość ludzi teatru jako wyraz nieprzychylnego stosunku recenzenta do teatru i aktorów.

M. Szczepkowska niesprawiedliwie podsumowuje działalność Ostrowskiej jako wieloletniej recenzentki, pisze, iż była krytykiem „wymagającym i surowym, przede wszystkim jeśli chodzi o stronę czysto artystyczną przedstawień, mniej natomiast jest uczulona na zadania

społeczno-wychowawcze teatru i jego funkcje propagandowe”.⁸ Ostrowska potrafiła bowiem polemizować z recenzentami codziennej gdańskiej prasy. Omówienie *Jonasza i błazna* jest w całości ustosunkowywaniem się do opinii innych krytyków i Ostrowska przeciwstawiała się tu sądom o „rzekomym cynizmie przedstawienia”, uważając za możliwy śmiech z pewnych aspektów naszej polskiej tradycji (tu: stroju ułańskiego). Po prapremierze Ionesco opublikowała oryginalną wypowiedź krytyczną *Rozmowa z nosorożcem* („Po morze” 1960, nr 14), w której w dialogu między Ja i Nosorożcem objaśniała przesłanie sztuki. O inscenizacji Hübnera pisała także w niedrukowanej recenzji, w której porównywała ten spektakl z premierą sztuki W. Saroyana *Zaborca jak nigdy* w reżyserii J. Golińskiego.

W recenzenckiej działalności uwagę Ostrowskiej zwrócił jeszcze Teatr Miniatura – przede wszystkim indywidualność reżyserska Natalii Gołębskiej. Już w roku 1953 („Dziennik Bałtycki, nr 275), omówiła, co prawda krytycznie, sztukę N. Bojarskiej *Arirang* – uproszczoną „opowieść o niedoli i wyzysku” opartą na motywach ludowej baśni koreańskiej. Natomiast w 1957 roku znajdujemy w „Tygodniku Zachodnim” (nr 48) entuzjastyczne omówienie *Fli-saka i Przydróżki*, a rok później w tymże czasopiśmie (1958, nr 8) *Pastorałki* L. Schillera. Na łamach „Pomorza” (1958, nr 22) z okazji premiery *Biwaku z przyspiewkami* H. Januszewskiej podsumowała działalność sceny dla dzieci i osiągnięcia jej głównych animatorów: N. Gołębskiej i A. Bunscha. Podkreślała zalety „teatru poetyckiej baśni”, w którym ogromną wagę przywiązuje się do tekstu literackiego, a w poetyce przedstawień do niezwykle trudnego zabiegu łączenia lalki i żywego planu. O spektaklach Gołębskiej pisała: „klimat bardzo polskiej tradycji, widzianej przez uśmiech, czasem przez łezkę – rozmarza i czaruje widownię.”

Ostrowska była gorącym rzecznikiem powstających w połowie lat pięćdziesiątych teatrzyków i scen eksperymentalnych. O Bim-Bomie pisała jednak tylko raz (*Czy warto wznosić toast?* „Tygodnik Zachodni” 1957, nr 31)⁹ i to wówczas, gdy minał okres najlepszych premier tej scenki. Miała wtedy pretensje do zespołu, że „przestali być ubogim i pełnym prostoty teatrzykiem studenckim, że przystroili się w bogate cudze piórka, bez których szczerzej mogliby wyrażać swoje myśli.”

Więcej uwagi poświęciła Ostrowska Teatrowi Rozmów. Pisała o nim jako o jedynym teatrzyku artystycznym w gdańskim środowisku. W artykule *Kapelusz i dziatki czyli teatr dla mas* („Pomorze” 1958, nr 11), będącym właściwie recenzją z dwóch przedstawień w Teatrze Wybrzeże *Słomkowy kapelusz* i *Nasze kochane dziatki*, omawiała istniejące w Gdańsku sceny – nowo powstały Teatr Powszechny województwa gdańskiego, Studio Rapsodyczne, powołaną właśnie do życia operetkę oraz Teatr Wybrzeże z komediowymi sztukami, zastanawiając się nad poziomem artystycznym i proporcjami wyborów repertuarowych. Uznała, że „życie teatralne województwa płynie pod znakiem teatru dla mas. Nie zawsze w najlepszym tego słowa znaczeniu” i postulowała przeznaczenie „przynajmniej jednej ze scen Trójmiasta na prawdziwie artystyczny teatr.” W Teatrze Rozmów entuzjastycznie oceniła („Pomorze” 1958, nr 22) premierę trzech jednoaktówek: Ionesco, Cocteau i Dürrenmatta i wykonawstwo W. Stanisławskiej-Lothe, Z. Cybulskiego i B. Kobieli, dyskutując wprawdzie z zestawieniem w jednym wieczorze trzech różnych poetyk, spośród których dramaturgia Dürrenmatta nie została, jej zdaniem, przez wykonawców zrozumiana.

⁸ M. Szczepkowska, *20 lat teatru na Wybrzeżu. Wspomnienia i obserwacje*, Gdynia 1968, s. 173.

⁹ W tymże numerze znajduje się jedyna w działalności krytycznej R. Ostrowskiej recenzja dotycząca sceny poza Trójmiastem, mianowicie z premiery T. Williama *Tatu owana roia* w rez. Z. Karczewskiego w Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu.

Za prawdziwe i wyjątkowe przeżycie artystyczne Ostrowska uznała spektakl nowo powstałej Sopotckiej Sceny Eksperymentalnej – *Przy drzwiach zamkniętych* J.P. Sartre’a w reżyserii Z. Cybulskiego. Pisała:

„Latami czekałam na Wybrzeżu na coś, co jest nastrojem premiery: pewien dreszczyk oczekiwania, jakaś uroczystość wisi w powietrzu, między twarzami niekiedy porozumienie” („Uwaga” 1957, nr 5). Ostrowska omawiała atmosferę panującą na sali sopockiego Klubu Artystów, a następnie, zgodnie ze swym recenzenckim zwyczajem, na tle twórczości Sartre’a analizowała problem prezentowanej sztuki i jej realizację. Opisała rolę B. Kobieli i W. Stanisławskiej-Lothe. Nową scenę oceniła jako „teatr myśli i refleksji”, spektakl jako propozycję intelektualną, prowokację do myślenia, co w gdańskim środowisku jest „zasługą o charakterze pionierskim.” Poza omówionymi recenzjami z premier w Teatrze Wybrzeże rejestrację zdarzeń artystycznych odnajdujemy w stałych felietonach R. Ostrowskiej *Kluka znad Bałtyku*, zamieszczanych w „Pomorzu” od początku 1957 roku przez dwa lata, a podpisywanych pseudonimem Kołodziej. W felietonach-listach do sąsiedniego województwa powraca wielokrotnie problem życia teatralnego w Gdańsku, a przede wszystkim, głównie w 1957 roku, jego „stabilizacji”, nastawienia na masowego widza. Styl lekki, ironiczny, niejednokrotnie cięty i pełen złośliwości pod adresem miejscowej polityki kulturalnej, wspomaga i obrazuje krytyczne oceny Ostrowskiej. Autorka przeciwstawia pompacyjne premiery w Operze Bałtyckiej „skromnym” wydarzeniom teatralnym na Sopotckiej Scenie Eksperymentalnej. Powołanie Wojewódzkiego Teatru Powszechnego i gdańskiego Teatru Muzycznego pointuje brakiem miejsca dla zdarzeń prawdziwie artystycznych. Wspomina o Bim-Bomie, którego wielbiciele czekają bez nadziei na kolejny program, dwukrotnie relacjonuje spektakle Cyрку Rodziny Afanasjew „Tralabomba” (1959). Rejestruje gościnne występy teatrów warszawskich z Shawem, Anouilhem, a także prezentację spektaklu *Drzewa umierają stojąc* z M. Ćwiklinską. Wspomni osiągnięcia Teatru Miniatura i Filharmonii Bałtyckiej, a od czasu dyrekcji Z. Hübnera niektóre premiery w Teatrze Wybrzeże.

W połowie 1959 roku „Kluka” przestaje się ukazywać w „Pomorzu”, a Z. Ciesielski zajmuje miejsce stałego sprawozdawcy z premier w Teatrze Wybrzeże.

Od 1 września 1960 roku Ostrowskiej powierzono kierownictwo literackie Teatru Wybrzeże, w momencie, gdy dyrekcję artystyczną objął J. Goliński. Nowy dyrektor pisał we wspomnieniu:

Kierownik literacki? (...) Enigmatyczna to funkcja. Bez pragmatyki służbowej, bez godzin pracy, często bez sensu. (...) Róża nie przylegała do żadnego znanego mi wzorca. Długo trzeba było ją namawiać na tę posadę, ale gdy już raz powiedziała: Tak – wzięła w teatr z kopytami. Mózgiem i sercem. Od początku myślała per „my”, „nasz”. Nasz sukces, nasza klęska, nasza frekwencja, nasza premiera. Właśnie – na przykład premiera. W czasie tego przedstawienia aktorzy i reżyserzy chodzą na miękkich nogach (...). Róża przeżywała każdą premierę w atmosferze takiej paniki i nadziei, jakby dziecko pierwotne miała urodzić. A przecież za udany spektakl nikt jej nie chwalił (...). A tylko ja wiem, ile w tak zwanych liczących się realizacjach było jej rozumu i wyobraźni (...), gdy Róża Ostrowska pracowała w Teatrze Wybrzeże, była tego zespołu twardym sumieniem i zwariowanym kibicem zarazem (...). Znała teatr, rozumiała jego mechanizmy, pasjonowała się nim – więc cieszyła się w zespole wielkim prestiżem (...). Imponowała w niekończących się teatralnych dyskusjach jasną bezbłędną analizą.¹⁰

¹⁰ J. Goliński, *Ochrzcili ją Różą*, [w:] R. Ostrowska, *Mój czas osobny*, s. 158-159 i 161.

Wspomnienie J. Golińskiego jest jedynym dokumentem utrwalającym osobowość R. Ostrowskiej w środowisku teatralnym, sygnalizującym jej niezaprzeczalny wkład pracy w dorobek i osiągnięcia gdańskiej sceny w latach 1960-1968. Niemożliwa jest bowiem dziś ocena, jak dalece inicjatywy Ostrowskiej ważyły na programowaniu repertuaru, jakie były jej inspiracje i wpływy na decyzje. Jedno jest pewne, że współpraca w ścisłym triumwiracie dyrekcyjnym: A. Biliczak - J. Golinski - R. Ostrowska odczuwana była na zewnątrz jako harmonijna, a odpowiedzialność za decyzje była kolegialna. Podczas siedmiu sezonów dyrekcji artystycznej J. Golińskiego w repertuarze Teatru Wybrzeże wyraźnie przeważała dramaturgia współczesna (na osiemdziesiąt premier - pięćdziesiąt tytułów). Preferowano sztuki polskich autorów, dając spośród dwudziestu dziewięciu sztuk - dziesięć prapremier polskich. Teatr odnosił sukcesy głównie dzięki reżyserskim pracom J. Golinskiego, poczynawszy od *Franka V F. Dürrenmatta* (1962), a skończywszy na interesujących interpretacjach dramaturgii angloamerykańskiej (pięć premier) ze słynnymi spektaklami: *Komu bije dzwon* (1964) i *Kto się boi Virginii Woolf* (1965). Scena gdańska zyskała opinię teatru politycznego i aktualnego.¹¹ W ocenach przedstawień sądy gdańskiej prasy codziennej rozbieżne były z opiniami prasy centralnej i czasopism fachowych. Mówiono nawet, a odnotowuje to w swej książce M. Szczepkowska, iż nieprzychylność gdańskiego środowiska była powodem rezygnacji na jeden rok z pracy w teatrze J. Golińskiego i R. Ostrowskiej. Właściwie obydwójce otrzymali stypendia – Goliński do USA, Ostrowska do Francji (22 II - 30 VI 1962), a w sezonie 1961/1962 dyrekcję artystyczną sprawował A. Bunsch, kierownikiem literackim była Joanna Kulmowa.

Efektem pobytu Ostrowskiej w Paryżu był tom opowiadań *Siódme piętro* (Gdynia 1964), sprawy teatru nie są jednak ich tematem. Wrażenia teatralne odnotowane zostały natomiast w trzech artykułach w „Pomorzu” (1962, m 20-22), oznaczonych wspólną winietą *Paryskie rozczarowania*. Rozczarowania wynikały przede wszystkim z porównań między teatrem polskim a scenami paryskimi. Ostrowska preferowała polski teatr inscenizatora i scenografa: „teatr syntezy: literatury, malarstwa, muzyki i żywego słowa”, podczas gdy we francuskim teatrze dominowało nastawienie prawie wyłącznie na aktora i jego słowo. Spośród trzydziestu obejrzanych sztuk zainteresowały Ostrowską jedynie jednoaktówki E. Ionesco i sztuka B. Behana *Zakładnik*.

Dla sztuki tej – pisała Ostrowska – mam głęboką sympatię, podziw i stosunek nieledwie poufny. Przez przeszło rok bezskutecznie próbowałam umieścić ją w repertuarze Teatru Wybrzeże. Jest to w moim przekonaniu jeden z najgłębiej humanistycznych utworów ostatnich lat.

Dramat islandzkiego autora został wystawiony w Teatrze Wybrzeże dokładnie dziesięć lat później za sprawą M. Okopinskiego i S. Hebanowskiego w reżyserii J. Kreczmara.

Kolejnym rozczarowaniem, jakie przyniosło zapoznanie się z życiem teatralnym Paryża, był dla Ostrowskiej ograniczony „zamknięty krąg” repertuarowy. Zdziwienie budziła możliwość prezentowania jednej sztuki przez cały sezon na jednej scenie wobec intensywności pracy polskich teatrów. Natomiast zazdrość wzbudzała francuska publiczność, „która potrzebuje teatru i ma do niego żywy, poufny stosunek, która reaguje na każdy dowcip, chwytą każdą

¹¹ Por. Analiza dorobku artystycznego w Teatrze Wybrzeże w tym okresie: M. Bukowska, *Teatr Jerzego Golińskiego 1960/61 - 1966/67*, [w:] *Album Teatru Wybrzeże 1921-1986*, pod red. R. Dymnej i H. Kasjaniuk, Gdańsk 1986, s. 23-37.

aluzję, która w teatrze nie siedzi, a żyje w nim”. Dla takiej publiczności warto, by R. Planchon stwarzał własny teatr.

Ostrowska była obserwatorem odbywającego się w Paryżu Teatru Narodów. Oceniała tendencje współczesnego teatru światowego jako zmierzanie ku przełamaniu dotychczasowych konwencji teatralnych, szczególnie na podstawie wystąpień Living Theatre, którego sława dopiero zaczęła docierać do środowiska teatralnego. Ostrowska opisała spektakl jako ciąg improwizacji i śmiało oceniła:

Myszę, że Living Theatre dysponuje, prócz znakomitego zespołu aktorskiego, ciekawymi pomysłami i inwencją, której jednak wyraźnie zabrakło myślowego drogowskazu. Ten «antyteatr» staje się niestety celem samym w sobie, a tego typu poszukiwania prowadzą już chyba na jałowe bezdroża.

Z opinii tej jasno wynika, iż Ostrowska nie była entuzjastką nowości w teatrze, które zostały nazwane potem mianem drugiej reformy teatralnej. Zespół amerykański określiła jako „antyteatr”. Podała też przykłady obejrzanych przez siebie „antyfilmów”. Nie była zwolenniczką formalnych przełomów w sztuce. W konkluzji sprawozdań z pobytu we Francji czytamy: „Świeża, autentyczna i zawsze nowa w sztuce jest tylko moc przekonywania o sile przeżyć ludzkich, o wewnętrznej autonomii człowieka. To brzmi trochę jakbyś rzekł: ziemia jest kulista.” Zdania te mogą stanowić motto całego myślenia Ostrowskiej o teatrze, wszystkich jej prac – adaptacji i analiz. Coś z tego przesłania obecne było w wyborach repertuarowych Teatru Wybrzeże w latach sześćdziesiątych, zgadzało się z wypowiedziami programowymi J. Golińskiego, który chciał tworzyć teatr „współczesnych spraw Polaków”, a w doborze dramaturgii rodzimej i obcej eksponował problemy moralne, konfrontował postawy indywidualne w stosunkach międzyludzkich. Tendencje do penetrowania takich właśnie tematów czy doboru sztuk pod kątem tych kwestii odczytać można z analiz dramatów, jakie przeprowadzała R. Ostrowska w felietonach przedpremierowych zamieszczanych w „Głosie Wybrzeża” w latach 1960-1968. Ten gatunek wypowiedzi zdaje się być niedoceniany zarówno w historii krytyki teatralnej, jak i poprzez brak dokumentacji przedstawień. Wydaje się, iż powodem takiego traktowania felietonu przedpremierowego jest pozorna konieczność jego schematycznej zawartości: informacji, która ma być wyjaśnieniem podstawowych danych o sztuce, autorze, realizatorach oraz słów zachęty do uczestnictwa w spektaklu. W wypadku felietonów R. Ostrowskiej, których napisała około sześćdziesiąt, rzecz ma się zgoła inaczej. Tylko niektóre odnotowane są w bibliografiach premier Teatru Wybrzeże. Nie ma o nich wzmianki w biogramach autorki.

Warto więc porównać felietony R. Ostrowskiej z innymi tego typu wypowiedziami. Nie ma w nich nic ze schematyzmu, szkolnych omówień. Pierwszoplanowo ujawnia się osobowość autorki wyrażająca się w stylu jasnym i prostym, niejednokrotnie ironicznie nacechowanym. W sposobie pisania dominuje nastawienie na czytelnika, swobodny tok wypowiedzi, często z anegdotami wiążącymi się nie tylko z przygotowywanym spektaklem, jego dziejami w historii teatru, autorem, ale i z codziennymi zdarzeniami. Ostrowska lubi rozpoczynać teksty od intrygujących sformułowań. W felietonie o sztuce A.L. Kopita *O mój tato, biedny tato* zauważa „Bombowy tytuł, prawda?” („Głos Wybrzeża” 1967, nr 48), omówienie Nagiego króla J. Szwarca, kolejnej sztuki w repertuarze ze słowem król w tytule, rozpoczyna zwrotem: „Ja wiem Panie Redaktorze, to bardzo niedobrze, jeszcze jeden i w dodatku nagi, i w ogóle nie wiadomo, jak się to skończy dla nas obojga – takie monarchistyczne ciągoty” („Głos Wybrzeża” 1964, nr 275). Znajdujemy również zdanie, wprowadzające w ironiczny sposób w sedno problemu, pisane przy okazji premiery *Romulusa Wielkiego*:

Pomyślałam sobie: sztuka Dürrenmatta powinna być lekturą podstawow
mężów stanu (...). Pomyślałam nawet o specjalnych spektaklach dla polityków,
na abonamenty. Ale obawiam się, że temu zadaniu nie podołałby nawet talent
organizacyjny dyrektora Biliczaka. („Głos Wybrzeża” 1966, nr 46)

Rzadko felietony kończą się apelem do widzów o uczestnictwo w spektaklu, poza trady-
cyjnym: „Do zobaczenia na premierze.” Słowa zachęty znajdują się przy omówieniach przed-
stawień sztuk współczesnych – *Dużego jasnego* J. Abramowa: „Polecam je jako małą łaźnię –
bez szczególnej okazji. Ot tak, dla higieny” („Głos Wybrzeża” 1964, nr 130) albo – o *Kobietcie
w trudnej sytuacji* M. Domańskiego: „Zażyjecie wesołości za darmo, bezdewizowo, zrobicie
przyjemność autorowi i realizatorom” („Głos Wybrzeża” 1961, nr 204). Czasem kończy się
felieton tajemniczą uwagą., np. przy okazji *Wesela*: „No cóż, jak spaść, to z dużego konia.
A właśnie z tym koniem. O nie. Co do konia – to już na premierze” („Głos Wybrzeża” 1960,
nr 313) – faktycznie w scenie z Rycerzem Czamym pojawiał się na scenie autentyczny koń.

Felietony bardzo rzadko opatrzone są atrakcyjnym tytułem – innym niż tytuł sztuki.
Jeśli się już pojawiają – mają albo przewrotny charakter: *Ojciec królowej, czyli teść bije rekord
teściowych* („Głos Wybrzeża” 1964, nr 92), albo wyrażają sedno interpretacji sztuki *Wścieklica,
czyli Hamlet w jasełkach* („Głos Wybrzeża” 1966, nr 70).

Przytoczone przykłady elementów perswazyjnych w felietonach Ostrowskiej miały tu
poświadczać troskę autorki o zachowanie reguł uprawianego gatunku, udowodniać komuni-
katywność w sposobie ujęcia, barwność, zartobliwość i gawędziarstwo stylu, zamiast szablo-
nowego wykładu czy suchych informacji. Znajduje się w nich także i autotematyczna reflek-
sja nad tym, czym jest „felieton przedpremierowy czyli wprowadzenie. Konia z rzędem temu,
kto mnie pouczy, jak w istocie ten twór powinien wyglądać” („Głos Wybrzeża” 1966, nr 70).

Pojawiające się w tekstach dygresje są także wyrazem wrażliwości na bezpośredni kontakt
z odbiorcą. Znajdują się tu wzmianki o ogólnopolskim spotkaniu z pisarzami skandynaw-
skimi w Gdańsku przy okazji omawiania dramaturgii Strindberga („Głos Wybrzeża” 1967, nr
95) czy o Zjeździe Pisarzy Ziem Zachodnich i Północnych pod Grunwaldem, wpisane w roz-
ważania o Zawiszy Czarnym. Wiele jest asocjacji natury osobistej, na przykład – wspomnie-
nie o poznawanej z nut mamy melodii shimmy, gdy trzeba było przekonująco zaprezentować
nastrój spektaklu *Niech no tylko zakwitną jabłonie* („Głos Wybrzeża” 1967, nr 81), albo remi-
niscencje z okresu wojny. W całości warto tu przytoczyć zwierzenie o pierwszych kontaktach
teatralnych Ostrowskiej zapisane z okazji premiery Szekspira:

Wieczór trzech króli był jednym z pierwszych w moim życiu spotkań z teatrem.
Była wojna, rok chyba 1941: teatr polski w Wilnie zgłuszony na dłuższy czas
przez smetonowców, znów grał – już teraz w brzydkiej sali dawnego kina Helios
przy ul. Wileńskiej. Szło się tam jak na manifestację narodową, ale odbierało
strawę tęgą, nieprzyprawioną żadnym wojennym »ersatzem«, żadną sacharyną
wzruszeń. Grano Szekspira, Słowackiego, Corneille’a i grano dobrze. Bo też mógł
się nie wstydzić swoich nazwisk ten zespół wzbogacony jeszcze wojenną falą
uciekinierską. Wydaje mi się, że obsadę tamtego mojego *Wieczoru trzech króli*
mogę niemal całą odtworzyć z pamięci: Czkawkę grał Kumakowicz, Chudogębę
– Ciecierski, Malwolia – Malina, Marię – Hanka Bielicka, Orsina – Duszyński,
a Violę – Ordonka, ta legendama dziś dla najmłodszego pokolenia Ordonka,
której już nie miała zobaczyć więcej żadna polska scena, (...) trudną i ciekawą
rolę Błazna grał Stanisław Miński, reżyserujący dziś ten spektakl w Sopocie. („Głos
Wybrzeża” 1964, nr 78)

Dygresje, zwroty perswazyjne nadają, wypowiedziom Ostrowskiej luźną kompozycję. Ale ponad warstwą impresyjnych refleksji ujawnia się przede wszystkim plan zasadniczy – świat teatru. Felietony przedpremierowe Ostrowskiej stanowią, bardziej kronikę jej lektur dramatów, niż rejestrują, przygotowania realizacji teatralnej. W kilku zaledwie tekstach i to w początkowym okresie jej współpracy z „Głosem Wybrzeża”, pojawiały się nazwiska autorów inscenizacji czy też wyjaśnienia intencji teatru co do umieszczenia danej sztuki w repertuarze. Gdy J. Goliński na początku lat sześćdziesiątych występował z programem prezentacji współczesności na gdańskiej scenie. Ostrowska tłumaczyła wybór klasyki: *Hiszpanie w Danii*, *Wesele Figara*, *Życie i śmierć króla Jana* aktualnością problematyki. Tylko w niektórych przykładach (poza własnymi adaptacjami) objaśniała intencje reżyserów co do kształtu scenicznego tekstu – np. *Krakowiacy i górale* opracowani wyłącznie w oparciu o tekst W. Bogusławskiego i *Żywot Józefa*, odbiegający w linii interpretacyjnej od przedstawienia K. Dejmkę w Warszawie.

Tak jak w działalności recenzyjnej, tak i w felietonach przedpremierowych Ostrowska ujawniała bezpośredni stosunek do sposobu czytania klasyki. W omówieniu *Nocy listopadowej* pisała:

Broń nas Boże przed odświętnym przyjmowaniem naszej klasyki. W odświętności kryje się zawsze smak aranżowanego ceremoniału, obowiązku i – nudy. Polski dramat narodowy ma prawo stać się chlebem powszednim teatru i tylko od teatru zależy przekazanie jego żywotności i siły. („Głos Wybrzeża” 1967, nr 125)

Dlatego też w interpretacji *Wesela* recenzentka eksponowała aktualność „pewnych postaw – narodowych, społecznych, psychologicznych”, *Zawiszę Czarnego* ujmowała nie jako dramat historyczny, a wiecznie żywą, opowieść o „żołnierzu-tułaczku” i jako „sąd, rozrachunek z grzechami poczętymi w złotej wolności, w sarmatyzmie. Rozrachunek jakże współczesny”.

Rzadko podejmowała Ostrowska problemy poetyki teatru przy omawianiu klasyki. Jedynie z okazji premiery *Historii o chwalebnyim zmartwychwstaniu Pańskim* („Głos Wybrzeża” 1963, nr 111) pisała o stylizacji ludowej i stylizacji w teatrze, tak jak ją, widział L. Schiller i kontynuował K. Dejmek. Więcej problematyki z zakresu poetyki dzieł teatralnych znajduje się w wypowiedziach o dramatach współczesnych. Rodowód teatru faktu wyprowadzała, pisząc o *Zmierzchu demonów* R. Brandstaettera („Głos Wybrzeża” 1967, nr 6) i *Sprawie Oppenheimera* H. Kippharda. Jako prekursorów tego gatunku wymieniała Szekspira (dramaty o władzy!) i Brechta. W felietonie o *Moim bracie niepoprawnym* W. Krzeminskiego i L. Kerna („Głos Wybrzeża” 1966, nr 87) wspominała tradycje współczesnej polskiej komedii muzycznej i musicalu, wywodzące się z wodewilu i śpiewogry. Wśród felietonów znajdujemy również szkic o nurcie komediowym w dwudziestoleciu międzywojennym, w którym sytuuje Ostrowska dramaturgię M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej („Głos Wybrzeża” 1963, nr 269) oraz przypomnienie sporów o Szaniawskiego i dyskusji nad prapremierą *Żeglarza* („Głos Wybrzeża” 1966, nr 274). Ostrowska jako interpretatorka dramatu w pełni ukazuje swoje możliwości warsztatowe, wnikliwie analizuje *Śmierć gubernatora* L. Kruczkowskiego („Głos Wybrzeża” 1964, nr 217) i *Wyszedł z domu* („Głos Wybrzeża” 1967, nr 119). Ta jedyna w okresie dyrekcji J. Golińskiego sztuka Różewicza została przez Ostrowską przedstawiona w kontekście twórczości poety z tak celnymi klasyfikacjami postaci, jakich nie spotkamy w żadnych dotychczasowych publikacjach poświęconych tej dramaturgii.

Z kontekstu omówień współczesnych sztuk polskich wynika, że Ostrowska nie lubiła Mrożka. Felietony o *Indyku* („Głos Wybrzeża” 1961, nr 136), *Tangu* („Głos Wybrzeża” 1965, nr 276) cechuje zdawkowe przytoczenie ogólnikowych opinii o jego pisarstwie, interpretację *Poczwórki* (1968, nr 30) zastępuje streszczenie sztuki. Jedynie przy prapremierowym spekta-

klu jednoaktówek *Strip-tease i inne* („Głos Wybrzeża” 1962, nr 5) Ostrowska opisała kategorie groteski, podając, za J. Błońskim, celne sformułowania o poetyce Mrożka. Zdawkowo traktowała także Karpowicza. Natomiast prezentując *Króla IV S. Grochowiaka*, opisała cechy szczególne jego twórczości dramaturgicznej na tle dorobku poetyckiego. Ciekawie analizowała Witkacowskiego Wścieklicę jako „Hamleta skazanego na współczesność nad rzeką Chlipuchą”, porównała ten dramat z *Weselem*, nie zgadzając się z poglądami o rzekomym cynizmie twórczości Witkacego. W kontekście umiejętności ocen wartości teatralnych tekstów współczesnych dziwi obszerny wywód dotyczący sztuki J. Krasickiego *Za nasze winy i wasze* („Głos Wybrzeża” 1966, nr 24) uznanej po premierze za kompletny niewypał artystyczny. Ostrowska szeroko omówiła temat więziennictwa w literaturze, udzieliła poparcia debiutowi, zapraszała widzów do dyskusji. Natomiast znaczący jest brak felietonów Ostrowskiej przed premierami debiutów I. Iredyńskiego i L. Legut w sezonie 1960/1961 czy *Łóżka* J. Afanasjewa w 1967 roku.

Najwięcej inwencji analitycznej i erudycji zawierają felietony o współczesnej dramaturgii światowej. Bliskie były zainteresowania Ostrowskiej upodobaniom Golińskiego do prezentacji scenicznej tekstów pisarzy amerykańskich. Od doskonałego spektaklu *Księżyc świeci nieszczęśliwym* w roku 1960, poprzedzonego wnikliwym omówieniem przez Ostrowską znaczenia E. O’Neilla w dramaturgii światowej („Głos Wybrzeża” 1960, nr 254) do słynnego przedstawienia *Kto się boi Virginii Woolf* E. Albee’go w roku 1965. Z okazji tej prapremiery Ostrowska napisała obszerny felieton („Głos Wybrzeża” 1965, nr 37), w którym tłumaczyła wszystkie warstwy tekstu, wychodząc od objaśnienia tytułu. Wnioski z interpretacji są sformułowane, jak zawsze, w brzmieniu najbliższym problemom odbiorcy: „człowiek boi się życia bez jakiegokolwiek iluzji – twarzą w twarz tylko z własną egzystencją.”

W innych felietonach Ostrowska zaskakuje pomysłowością interpretacyjną i oryginalnością skojarzeń np. poetyki Dürrenmatta i Mrożka, rangi *Fizyków* na scenie światowej ze znaczeniem *Nory* Ibsena, twórczości współczesnych pisarzy amerykańskich z ideami Strindberga, pokrewieństwa między *Andorrą* Frischa a *Nosorożcem* Ionesco, analogii *Całego życia* Hartoga i *Sagi rodu Forsyte’ów* Galsworthy’ego. Wielokrotnie w swych omówieniach przywołuje Ostrowska głośne spektakle europejskie promujące autorów i ich sztuki oraz opinie zachodnich krytyków. Pojawiają się nazwiska wybitnych reżyserów: obok B. Brechta i E. Piscatora - P. Brook i najczęściej J. Vilar.

Inwencja Ostrowskiej w opracowywaniu felietonów przedpremierowych nie szła w parze ze sposobem redagowania programów teatralnych, co należało do obowiązków kierownika literackiego. Programy z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych na tle innych okresów działalności Teatru Wybrzeże wydają się najskromniejsze i szablonowe. O ile wcześniej W. Lachnitt zamieszczał własne teksty o twórczości dramaturgów, a w okresie późniejszym – kierownictwa literackiego S. Hebanowskiego - programy zwiększyły objętość i przynosiły artykuły pisane specjalnie na zamówienie teatru, o tyle w latach 1960-1969 schemat zawartości był następujący: notka biograficzna o autorze, zestaw cytatów ze sztuki (niektóre z nich mogły stanowić motto zasadniczej interpretacji spektaklu), przedruk opracowań krytycznych w dość skromnym rozmiarze (wyjątek: *Jan Karol Maciej Wścieklica, Tragedia o bogaczu i Łazarzu*). Do rzadkości należało zamieszczanie wypowiedzi reżyserów (B. Fijewska, K. Braun), scenografów (A. Bunsch na temat *Historyi*), autorów sztuk (Z. Wojdan, R. Brandstaetter), tłumaczy (B. Zielinski, J. Pomianowski, D. Żmij). W roku 1966 i następnie 1968 programy otrzymywały nowe szaty graficzne, ale ich atrakcyjność zwiększała się jedynie pod względem plastycznym.

Ostrowska zatrudniona była w Teatrze Wybrzeże do 31 sierpnia 1969 roku, jednakże faktycznie wypowiedzenie z pracy otrzymała 31 stycznia. Kłopoty, jakie spotkały środowisko literackie po wypadkach marcowych, najdotkliwiej zaważyły na twórczości Ostrowskiej. Pozbawiona została nie tylko pracy, ale i możliwości publikacji. Ostatnie dwa felietony przedpremierowe ukazały się w pierwszym kwartale 1968 roku. Nie mogła również podpisać swego nazwiska pod adaptacją *Przedwiośnia* S. Żeromskiego w reżyserii Z. Bogdańskiego (premiera 26 VI 1969). Ani biogramy autorki, ani dokumentacja teatralna nie odnotowują jej udziału w tej pracy sygnowanej nazwiskiem przyjaciela, Zbigniewa Florczaka.

Adaptacje teatralne są oddzielnym rozdziałem w dorobku R. Ostrowskiej. Praktykę w tym zakresie wyniosła z okresu pracy w Rozgłośni Gdańskiej Polskiego Radia w latach 1950-1955. Pod jej redakcją przeniesiony został na antenę spektakl *Tragedii optymistycznej* L. Zamkow (11 XI 1954), a przede wszystkim odbyła się pierwsza po wojnie realizacja *Zawiszy Czarnego* w opracowaniu J. Golińskiego (12 VII 1955), gdzie, jak wspomina reżyser, Ostrowska mówiła tekst Prowadzącej dramat. Była założycielką i wieloletnią redaktorką kabaretu literackiego *Oberża pod Neptunem*, którego pierwszy program nadano 21 grudnia 1954 roku. W nielicznie zachowanych dokumentach rozgłośni z tamtego okresu odnotowane są tytuły – prawdopodobnie montażu i adaptacji (a nieoryginalnych sluchowisk) redagowanych przez Ostrowską np. w roku 1953: *Miasto nad Motławą*, w roku 1954: *Kilogram węgorka* (wraz z M. Walicką, w roku 1955: *Operacja „wąż morski”*, *Opowieść portowej nocy*, *Wracają jaskółki*, *Opowieść o morzach - Aliszt uchodzi w góry*, *Powrót*, *Odwaga*, *Otwarty jest teatr dziejów*, *Brzaskwinie* według O. Henry’ego, w 1956: *Sprawa Maszaty*.

Biogramy Ostrowskiej podają, iż jest autorką sluchowiska *Pieśń o Gdanie*, którego współautorem był F. Fenikowski. W istocie wspólnie z Fenikowskim napisała jeszcze *Jana z Kolna*, *Lwy z gdańskiego ratusza* i być może inne książki. Adaptowała również dla potrzeb radia swą powieść *Wyspa*. Interesującym tekstem dramaturgicznym jest sluchowisko *Zmiana łóżka. Sceny z życia zbiorowego* (1970), emitowane na antenie Polskiego Radia 16 listopada 1972 roku. Tekst ten to nie tylko obserwacja obyczajów panujących w szpitalu, to również obraz postaw ludzi skazanych na pobyt z sobą w sytuacji bliskiej ostatecznej. Przerywnikami w dramacie są piosenki, które mają stanowić przesłanie, odnoszące się nie tylko do opisywanych sytuacji. Ta forma pisarstwa – a przypomnieć należy jeszcze songi napisane przez Ostrowską do premier w Teatrze Wybrzeże: *Westerplatte* (1965) czy np. tekst do kanadyjskiej ballady ludowej w *Żeglarzu* (1966) – mogłaby, ze względu na faktyczne walory poetyki, stanowić samoistny wątek interpretacji twórczności autorki, która nie drukowała oddzielnie swych wierszy.

Wśród rękopisów Ostrowskiej znajdując się teksty nigdy nie wystawianych sztuk: *Przygoda w Mechęcinie* i *W lesie*. Bez wnikliwszych badań trudno jest obecnie ustalić czas powstania utworów. Realia tekstów wskazują, iż pierwszy z nich napisany był prawdopodobnie tuż przed rokiem 1960, drugi – po 1968 roku. *Przygoda w Mechęcinie* pozbawiona jest przekonującej konstrukcji dramaturgicznej, chociaż pomysł anegdoty wyprzedza cieszące się dziś powodzeniem sztuki A. Gelmana czy I. Brešana. Znany pisarz powracający z emigracji odwiedza małe miasteczko, w którym się urodził i wychował. Oczekuje go grupa urzędników, którzy jednocześnie mają swoje problemy jako szefowie powiatu. Jest tu i sceneria libacji, i uroczystości szkolnej „ku czci”, pojawia się także sprawa nagłej miłości do nader inteligentnej młodej dziewczyny. W sumie średnio barwna prezentacja typów i obyczajowości nie tylko prowincjonalnej. Niezbyt obszerny tekst *W lesie* jest sztuką polityczną. Dotyczy rozrachunku z przeszłością lat pięćdziesiątych, pytań o odpowiedzialność za śmierć niewinnie postawionych w stan oskarżenia ludzi. Łukasz przyjeżdżający niespodziewanie na polowanie okazuje

się byłym przyjacielem skazanego po 1950 roku ojca żony leśniczego, Marii. Autorka analizuje sumienia ludzi z tamtego okresu, którzy nie przeciwdziałali krzywdzie, odsuwali się od napiętnowanej rodziny. Zakończenie sztuki jest zaskakujące i wydaje się nieporozumieniem: skoro Łukasz, będąc na stanowisku nie pomógł wówczas ojcu Marii, zostaje zobowiązany teraz do poparcia „w województwie” sprawy zadośćuczynienia krzywdzie pobitego w bójce chłopaka ze wsi.

W 1958 roku Ostrowska przygotowała (wraz z J. Morawską dla Teatru Miniatura adaptację *Przygód Koziołka-Matolka* K. Makuszyńskiego. Wystawiona ona była w kolejnych latach w licznych teatrach lalkowych w Polsce – w Olsztynie, Warszawie, Bielsku-Białej.

Prawdopodobnie z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych pochodzi scenariusz telewizyjny Ostrowskiej opracowany na podstawie powieści R. Gary’ego *Korzenie nieba*. Z odręcznych uwag w maszynopisie wnioskować można, iż tekst był opracowywany dodatkowo do realizacji. Czy zrealizowany? W TV Gdańsk w wykazie programów od 1958 roku brak śladów współpracy Ostrowskiej. Może scenariusz był przeznaczony dla telewizji warszawskiej? Wiadomo bowiem, że dla jej potrzeb została opracowana (brak w archiwum scenariusza) adaptacja powieści T.N. Wildera *Most Saint Luis Rey*. Także z relacji córki, Elżbiety, wiadomo o pracy nad adaptacją telewizyjnych *Opowieści mojej żony* M. Żuławskiego.

Nie doczekał się realizacji również scenariusz *Świat na opak wywrócony* – widowisko sceniczne według pomysłu ks. Deodota Nersesowicza (1663), oparte na tekstach poetów i dramatopisarzy polskiego baroku: Henryka Chechłowskiego, Jana Jurkowskiego, Adama Korczyńskiego, Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, Hieronima (Jarosza) Morsztyna, Jana Andrzeja Morsztyna, Zbigniewa Morsztyna, Deodota Nersesowicza, Jakuba Teodora Trembeckiego, Samuela ze Skrzypny Twardowskiego i Józefa Baki oraz na tekstach anonimowych, poetyckich i intermedialnych. W widowisku tym plan bogów Olimpu splata się z planem ziemskim, napiętnowane zostają ludzkie wady, występują alegoryczne postaci Gniew, Pycha, Zazdrość, Nieczystość, Pijaństwo itp. Wszystkie rozwiązane szczęśliwie zdarzenia kończą się korowodem, nad którym panuje Śmierć.

Najbardziej znana strona działalności Ostrowskiej jako kierownika literackiego to jej adaptacje wpisane w historię Teatru Wybrzeże. Pierwszą z nich był montaż poezji J. Tuwima *Kwiaty polskie* (premiera 21 II 1962), przygotowany z K. Lastawieckim, który tym spektaklem debiutował jako reżyser na gdańskiej scenie. W tekście zamieszczonym w programie (a także w *Felietonie przedpremierowym*, „Głos Wybrzeża” 1962, nr 47) autorka pisała o zasadach kompozycji scenariusza – pominięciu fabuły epickiej i zastosowaniu chronologicznego układu obrazów (ich tematykę odzwierciedlały tytuły epizodów zawarte w programie), którym zaufano pod względem ich wewnętrznej dramaturgii. Inscenizację oceniono pozytywnie, jednakże w konwencji teatru rapsodycznego, poetyckiej estrady. Dlatego też kolejny montaż – poezji W. Broniewskiego *To ja dąb* (premiera 19 IV 1963, reż. K. Lastawiecki) już w samodzielnym opracowaniu dramaturgicznym R. Ostrowskiej był próbą zdramatyzowania tekstów poprzez określenie ról (np. Dziewczyna, Żołnierz, Ryfka, Uczeń, Bezrobotny itd.) występujących postaci. Autorka pisała w programie (rozszerzona wersja – *Felieton przedpremierowy*, „Głos Wybrzeża” 1963, nr 88): „(...) pragnęłam, żeby to było jednak widowisko teatralne, a nie jeszcze jeden montaż estradowy. Żeby przyszli ludzie z poezji Broniewskiego, ci o których i dla których pisałam, którym odnosił wiersz”. Według oceny Z. Ciesielskiego („Pomorze” 1963, nr 13) była to „próba spektaklu teatralnego o własnej, logicznej konstrukcji. Ostrowska z tego zadania wybrnęła bardzo szczęśliwie. Układem kompozycyjnym jej scenariusza rządzą biografia poety i historia.” Trzy kręgi tematyczne widowiska wydzielone były tytułami: *Róża*, *Ciała*, *Ziemia*. W zachowanym egzemplarzu teatralnym odnotowane są uwagi Ostrowskiej

dotyczące realizacji – nagrania niektórych partii tekstu, didaskalia planujące wygląd sceny – „rosochate drzewo”, które urzeczywistnione przez M. Kołodzieja tworzyło przekonujący symbol, motyw splatający kolejne obrazy. Ale w egzemplarzu odzwierciedlona jest też zasadnicza zmiana powstała prawdopodobnie w trakcie przygotowania premiery. Tekst prologu składający się z wierszy zamieniony został na zestaw głosów prezentujących sylwetkę Broniewskiego, na zasadzie wspomnień przyjaciół i czytelników, opinii krytyków (teksty R. Dobrowolskiego, J. Broniewskiej, A. Słuckiego, R. Matuszewskiego, J. Putramenta, W. Kubara, B. Drozdowskiego). I o ile spektakl był na ogół przychylnie przyjęty przez recenzentów, o tyle wspomniany prolog był najczęściej krytykowany jako zbyt długi i zbyt prezentacyjny. W sumie jednak poprzez wybór tekstów poetyckich pokazany został Broniewski mniej znany w tekście zamieszczonym w programie pt. *Przygoda tropiciela*, autorka pisała o swej pracy: „zajadłe, bezlitosne tropienie cierpienia, męki człowieczej, pisarskiej. I wtedy na nowo pojawia się poeta.”

Z J. Golińskim opracowała Ostrowska tekst A. Czechowa *Ten wariat Platonow* (premiera 8 XII 1963, reż. J. Goliński). Odnaleziony po latach dramat miał swą prapremierę światową w paryskim TNP J. Vilara. W roku 1962 A. Hanuszkiewicz wystawił *Platonowa* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie z G. Holoubkiem w roli głównej. Tekst dla potrzeb inscenizacji należało skrócić do jednej trzeciej. Ostrowska w imieniu gdańskich realizatorów pisała w programie (podobna wersja – *Felieton przedpremierowy*, „Głos Wybrzeża” 1963, nr 289), iż przygotowując premierę „pragnęliśmy dać możliwie pełny wyraz współczesnemu brzemieniu *Tego wariata Platonowa*”, pokazać konflikty schyłku epoki, kryzys wartości, konflikt pokoleń i „jałowy, tragiczny i śmieszny” bunt młodych gniewnych. Jest tu rozrachunek z „epoką i własnym narodem” podobny do ukazanego w *Weselu*. Jednakże, z powodu niewłaściwej obsady, spektakl spotkały również krytyczne oceny, właściwie – w porównaniu z inscenizacją warszawską – minął bez echa. M. Szczepkowska określiła go jako „nieporozumienie realizacyjne”, na skutek złej adaptacji, z której powstała „nowa i bardzo niedobra sztuka, określona nie wiadomo dlaczego jako komedia”.¹² Wydarzeniem na skalę ogólnopolską była premiera *Komu bije dzwon* (premiera 6 VI 1966, reż. J. Goliński) w adaptacji scenicznej R. Ostrowskiej i J. Golińskiego. „Hemingwaya wybrała na scenę Róża Ostrowska – pisał M. Misiomy. – Lubiła to pisarstwo, chyba mu też sporo zawdzięczała we własnym warsztacie nowelistycznym.”¹³

Głosy krytyki miejscowej, a także po występach w Warszawie i Wrocławiu oraz na VI FTTP w Toruniu (nagrody festiwalowe otrzymali autorzy adaptacji, reżyser i scenograf) były jednoznaczne: sukces spektaklu był przede wszystkim zasługą adaptatorów, którzy oddali wiernie klimat powieści, tworząc jednorodny tekst dramatyczny. W *Felietonie przedpremierowym* („Głos Wybrzeża” 1964, nr 133) Ostrowska przedstawiła swoje widzenie pisarstwa Hemingwaya – poszukiwanie pełni człowieczeństwa ze „świadomością całkowitej wspólnoty ludzi”, która „ocala naszą godność wobec śmierci.” Adaptatorów interesowało więc przenikanie się dwóch płaszczyzn: rzeczywistości wojny i uczuć bohaterów. Mistrzowsko skonstruowali jedyną retrospektywną scenę – równocześnie przeplatające się opowieści Pilar o przebiegu rewolucji w miasteczku i Marii o gwałtach faszystów. Słynną i niezapomnianą pozostała rozmowa Jordana i Marii – miłosny dialog wypowiedziany na proscenium przez aktorów nieruchomo stojących obok siebie. W zachowanym scenariuszu odzwierciedlona jest dbałość o usytuowanie dialogów na różnych planach sceny, o stworzenie odpowiedniego nastroju

¹² M. Szczepkowska, dz. cyt., s. 312.

¹³ M. Misiomy, *Album nie dość stary*, „Teatr” 1980, nr 4, s. 13, [*Wspomnienie o R. Ostrowskiej i najlepszych inscenizacjach Teatru Wybrzeże z okresu dyrekcji J. Golińskiego*].

poprzez zaprojektowanie przestrzeni działań, np. scena monologu Pabla, której w tle towarzyszy ogromna sylwetka konia (w realizacji J. Pożakowskiej – łeb koński z *Guerniki* Picassa). Ale obok zaprezentowania fabulamego wątku – historii wysadzenia mostu przez partyzantów, najważniejsze były dla realizatorów uogólnienia dotyczące postaw bohaterów. Mówiła R. Ostrowska: „kiedy przystępowaliśmy do adaptacji, od razu stało się jasne, że trzeba pokazać cały mechanizm działań, które ludzi stawiają w sytuacji krańcowej” i wymiar miłości, która „jest motorem działania, jest tym, co zostaje, co ocala. Oczywiście nie tylko miłość Jordana do Marii.”¹⁴ Scenariusz adaptacji został przełożony na język słowacki i węgierski, a J. Goliński ponownie zrealizował spektakl w krakowskim Teatrze Rozmaitości w roku 1970. Autorzy gdańskiej premiery zostali uhonorowani w 1965 roku Orderem Stanczyka, przyznanym przez redakcję „Liter”.

Najbardziej znaczące w historii gdańskiej sceny i efektowne w realizacji było przygotowane – już za dyrekcji Tadeusza Minca i wraz z nim jako reżyserem – opracowanie dramaturgiczne *Tragedii o bogaczu i Łazarzu* (premiera 7 IX 1968). Na kanwie tekstów Anonima Gdańskiego (rękopis zachowany w Bibliotece Gdańskiej PAN) i innych autorów z XVII wieku (dwunastu dramaturgów i sześciu poetów) powstało widowisko w pełni oddające uroki teatru barokowego. W programie realizatorzy opisali tryb rozbudowania zasadniczego wątku utworu, gdyż „adaptacja szła w kierunku poszerzenia paraboli *Tragedii*, nadania jej cech historii o losach ówczesnego Everymana.” W tej typowej przypowieści moralitetowej, której akcja odbywa się na Targu Węglowym, rozbudowane intermedia prezentowały postaci i realia z Kaszub, bogactwo kaszubskiego i gdańskiego folkloru, z typowymi dla naszego regionu postaciami. Tragedia, obok opracowań K. Dejmka, trwale zapisała się w historii współczesnego teatru odkrywającego staropolskie tradycje. Realizatorzy otrzymali nagrody na XI FFTP w Toruniu, Medal Stolema przyznawany przez klub „Pomerania”. Zespół gościł ze spektaklem w Sarajewie. W 1971 roku Minc powtórzył inscenizację w Teatrze Narodowym w Warszawie.

Ostatnia praca Ostrowskiej w Teatrze Wybrzeże to wspomniana już adaptacja *Przedwiośnia*. Recenzenci (m.in. A. Żurowski, „Współczesność” 1970, nr 1, E. Nawrocka, „Liter” 1970, nr 7) podkreślali wierność głównej linii konstrukcji fabulamej powieści i przekonującą selekcję przetwarzającą epicki materiał w kompozycję teatralną. Ten scenariusz, w przeciwieństwie do wcześniej omawianych, wyróżniają rozbudowane didaskalia określające sposób zachowania postaci – ich wypowiedzi, gest, ruch, a także wygląd sceny a nawet opis scen pantomimicznych. Jest to wyraz głębokiej znajomości praw sceny.

Trwale miejsce w historii Teatru Wybrzeże zawdzięcza R. Ostrowska nie tylko swoim analizom, recenzjom, pracom adaptatorskim, ale przede wszystkim osobowości, odkrywającej się nie tylko w stylu pisanych tekstów, ale w kontaktach z zespołem na co dzień, w dyskusjach z widzami po premierach, szczególnie studenckich.

24 października 1981 roku w Teatrze Wybrzeże odsłonięto tablicę pamiątkową. Dzieła Ostrowskiej, jej dorobek winien zostać krytycznie opracowany i opublikowany, jako przekazujący obraz niepowtarzalnej osobowości w gdańskim środowisku teatralnym. Teksty jej piosenek z słuchowisk, songów wpisanych w spektakle, zebrane w oddzielnym zbiorze mogłyby dopełnić obrazu jej twórczości.

¹⁴ *Nad Hemingwayem* [Wypowiedź R. Ostrowskiej i J. Golińskiego], „Liter” 1963, nr 12, s. 21.