

Kulturowa percepcja dramaturgii Łesi Ukrainki w Polsce (na przykładzie *Kamiennego gospodarza*)

Cultural Perception of Lesia Ukrainka's Dramaturgy In Poland (Based on *The Stone Host*)

Interest in the works of Lesia Ukrainka emerged in Poland as early as the turn of the 20th century, partly due to the efforts of Michał Moczulski, who expressed his admiration for her poetry. Over the years, this interest has fluctuated significantly within Polish circles, often resurfacing during various anniversaries. Despite Lesia Ukrainka's extensive literary legacy, the number of her works translated into Polish remains relatively small.

Numerous distinguished translators have contributed to rendering Lesia Ukrainka's works into Polish, including Sydor Twerdochlib, Bohdan Łepki, Ostap Łapski, Jerzy Litwiniuk, Florian Nieuważny, Stanisław Jerzy Lec, Zuzanna Ginczanka, Leopold Lewin, Jan Huszcza, Kazimierz Jaworski, Tadeusz Chrościelewski, Edward Bury, Roman Gorzelski, Marek Wawrzekiewicz, Petr Kozuch, Stepan Masliak, Artur Pajewski, Krzysztof Rosner, among others.

Lesia Ukrainka's life and work have captivated Polish scholars, who have recognized her exceptional talent and literary artistry. In this chapter, I aim to explore the Polish cultural perception of Lesia Ukrainka through the lens of her drama *The Stone Host*, with a particular focus on its stage adaptations by Wiesław Rudzki and Oleksandr Overchuk.

Keywords: Lesia Ukrainka, Ukrainian modernism, drama, *The Stone Host*, Polish translations of Lesia Ukrainka

W Polsce twórczość Łesi Ukrainki zaczęła budzić zainteresowanie dość wcześnie – już na przełomie XIX i XX wieku, a to m.in. za sprawą prac Michała Moczulskiego, który nie krył fascynacji wierszami poetki. Na przestrzeni lat popularność Ukrainki w polskim środowisku różnie się kształtowała. Chętnie mówiono o niej przy okazji rozmaitych jubileuszy, lecz do dziś niewiele z jej utworów ukazało się po polsku. Wśród polskojęzycznych wydań można wymienić: *Antologię współczesnych poetów ukraińskich* (1910) pod redakcją Sydora Twerdochliba (1886–1923), *Siedem strun* (1980)¹, *Mamo*,

¹ Ł. Ukrainka, *Siedem strun*, wybór, oprac. i wstęp T. Chrościelewski, tłum. D. Chrościelewski *et al.*, Lublin 1980.

idzie już zima: wiersze dla dzieci w wieku przedszkolnym (1985)², *Kassandra i inne dramaty* (1982)³, *Pieśń lasu* (1989)⁴.

Wśród zainteresowanych przekładem twórczości Łesi Ukrainki na język polski znajdziemy wiele wybitnych tłumaczy, m.in.: Sydora Twerdochliba, Bohdana Łepkiego, Ostapa Łapskiego, Jerzego Litwiniuka, Florianą Nieuważnego, ale także Stanisława Jerzego Leca, Zuzanne Ginczanek, Leopolda Lewina, Jana Huszczy, Kazimierza Jaworskiego, Tadeusza Chróścielewskiego, Edwarda Burego, Romana Gorzelskiego, Marka Wawrzekiewicza, Petra Kożucha, Stepana Masliaka, Artura Pajckiego czy Krzysztofa Rosnera.

Łesia Ukrainka wzbudzała zaciekawienie badaczy również ze względu na jej przyjazdy do Polski – jak dowodzą źródła, Ukrainka odbywała wizyty u warszawskich lekarzy i marzyła o wstąpieniu do działającej tu wówczas Szkoły Rzemiosł Artystycznych⁵. Do popularyzacji jej literatury bezsprzecznie – jako wykazuje Iryna Betko w artykule *Дослідження творчості Лесі Українки в Польщі: вибрані сторінки історії (3 нагоди 100-ої річниці смерті письменниці)*⁶ – przyczynił się Bohdan Łepki. W jego, wydanym w 1930 roku, *Zarysie literatury ukraińskiej* czytamy: „Bardzo wykształcona, subtelna, obdarzona szeroką skalą uczucia, wysokim polotem fantazji, darem psychologicznej analizy i filozoficznego myślenia, jest najpiękniejszym i najpełniejszym wyrazem ukraińskiego intelektu na przełomie XIX i XX stulecia”⁷.

Polskie badania twórczości Łesi Ukrainki dobrze podsumował Rostysław Radyszewski w monografii *Реценція творчості Лесі Українки в Польщі*⁸. Warto jednak przypomnieć prekursorów tej tematyki, czyli naukowców, którzy zaczęli zajmować się Ukrainką już w latach dwudziestych XX wieku. To m.in. Jurij Siry i Józef Łódowski. Pracę tę kontynuowali Marian Jakóbiec, Florian Nieuważny, Stefan Kozak, Marian Jurkowski, Ryszard Łużny, a także Władysław Piotrowski, Zbigniew Barański, Julia Bułachowska i inni.

² Ł. Ukrainka, *Mamo, idzie już zima: wiersze dla dzieci w wieku przedszkolnym*, tłum. M. Durkiewicz; il. L. Iwanowa, Kijów 1985.

³ Ł. Ukrainka, *Kassandra i inne dramaty*, tłum. S.E. Burym, wstęp W. Kubacki, wybór i nota S. Kozak, Kraków 1982.

⁴ Ł. Ukrainka, *Pieśń lasu*, wybór, wstęp i tłum. F. Nieuważny, Warszawa 1989.

⁵ R. Szagała, E. Wiszka, *Ukraińcy w Warszawie*, Toruń–Warszawa 2010, s. 34.

⁶ I. Betko, *Дослідження творчості Лесі Українки в Польщі: вибрані сторінки історії (3 нагоди 100-ої річниці смерті письменниці)*, „Acta Polono-Ruthenica” 2016, nr 21, s. 119–131.

⁷ A. Brückner, J. Gołębek, B. Łepkyj, *Literatura rosyjska. Literatura białoruska. Literatura ukraińska*, Warszawa 1933, s. 532.

⁸ P. Радишевський, *Реценція творчості Лесі Українки в Польщі*, Київ 2021, s. 77–92.

Na lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte, z opracowaniami m.in. Tadeusza Chróścielewskiego, Mikołaja Kuplowskiego, Anny Horniatko, Ewy Nikodem-Malinowskiej, Andrzeja Wątorskiego, Iryny Betko, przypada szczyt popularności Ukrainki wśród polskich badaczy. W latach dwutysięcznych jej twórczością zajmowała się Agnieszka Matusiak⁹ oraz zainteresowało się nią nowe pokolenie, m.in. Sylwia Wójtowicz¹⁰, Sebastian Delura i Marta Kaczmarczyk (Reda). O poetce pisali także Eulalia Paplia, Halina Korbicz, Jarosław Poliszczuk, Walentyna Sobol, Svitłana Romaniuk, Iryna Trusz, Anna Janicka, Katarzyna Jakubowska-Krawczyk.

W niniejszym artykule chciałabym skoncentrować się na kulturowej percepcji dramaturgii Łesi Ukrainki w Polsce na podstawie jednego utworu, który to po ponad 30 latach od jego wydania po polsku zainspirował polskiego reżysera – Wiesława Rudzkiego – do pracy twórczej. Dzięki wsparciu ówczesnego konsula RP w Łucku Krzysztofa Sawickiego oraz kooperacji polskiego reżysera z Oleksandrem Owerczukiem, ukraińskim scenografem, we wrześniu 2011 roku w Wołyńskim Obwodowym Teatrze Lalek odbyła się premiera *Don Juana ujarzmionego*. Duet Rudzki – Owerczuk nie był przypadkiem – artyści współpracowali ze sobą w 2002 roku w lwowskim Teatrze Dramatycznym im. Marii Zankowickiej, gdzie zrealizowali spektakl *Iwona, księżniczka Burgundzka* Witolda Gombrowicza.

⁹ M.in. A. Matusiak, *Kolonialna tancerka w „Orgii” Łesi Ukrainki*, „Porównania” 2009, nr 6, s. 197–209; A. Матусяк, *Танцівниця як «метафора контрасту» в «Оргії» Лесі Українки* [w:] *Леся Українка і сучасність*, red. Н. Сташенко, Луцьк 2007, s. 161–181.

¹⁰ M.in. S. Delura, „*На полі крові*” Łesi Ukrainki w świetle filozofii Fryderyka Nietzschego. *Problem etyki odbiorcy*, „Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 2004, nr 17–18, s. 360–373; idem, *Postać świętego Pawła w dramacie Łesi Ukrainki „W katakumbach”: kontekst nietzscheański*, „Studia Polsko-Ukraińskie” 2016, nr 3, s. 95–109; idem, *Chrześcijaństwo na rozdrożu w dramacie Łesi Ukrainki „Rufin i Pryscylla”* [w:] *Tożsamość ukraińska wobec przemian XVII–XXI wieku*, red. K. Jakubowska-Krawczyk, A. Nowacki, Lublin 2017, s. 101–111; M. Kaczmarczyk, *Antyk – tekst, kontekst i intertekst w twórczości Łesi Ukrainki*, „Roczniki Humanistyczne” 2011, nr 59 (07), s. 99–111; eadem, *Błogosławieństwo czy przekleństwo? Kreacje szaleństwa w twórczości Łesi Ukrainki*, „Roczniki Humanistyczne” 2014, nr 62 (07), s. 167–182; eadem, *Filozofia życia i przetrwania Łesi Ukrainki. Uwagi na materiale literatury dokumentu osobistego pisarki*, „Studia Polsko-Ukraińskie” 2020, nr 7, s. 59–78; S. Wójtowicz, *Dramatopisarstwo Łesi Ukrainki. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych*, Wrocław 2008; eadem, *Tragizm i piękno w dramacie „Orgia” Łesi Ukrainki*, „Roczniki Humanistyczne” 2012, nr 60 (07), s. 75–91; eadem, *Kategoria sacrum w dramacie „Orgia” Łesi Ukrainki* [w:] *Sacrum i Biblia w literaturze ukraińskiej*, red. I. Nabytowycz, Lublin 2008, s. 183–193.

Wybór teatru i dramatu

Decyzja o wystawieniu dramatu w teatrze lalek była odważna, a Rudzkiemu i Owerczukowi przyniosła nowe doświadczenie. Jak zauważa Halina Waszkiel: „Teatr lalek skupia uwagę na działaniu przez ożywioną formę – w jej tysięcznych odmianach. Plasuje się na pograniczu teatru i sztuk plastycznych. Formie w ruchu z definicji blisko jest do sztuki nowoczesnej. (...) Dlatego teatr lalek tak często stanowił inspirację dla twórców poszukujących nowych dróg zarówno w sztukach plastycznych, jak i w teatrze oraz dramacie. Spośród długiej listy nazwisk wymienimy przynajmniej takich artystów jak Maurice Sand, Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry, Edward Gordon Craig, Oskar Schlemmer, Oskar Kokoschka, Paul Klee, Michel de Ghelderode, Federico Garcia Lorca, Tadeusz Kantor, Józef Szajna”¹¹. Wybór Wołyńskiego Obwodowego Teatru Lalek uwarunkowany był natomiast renomą tej instytucji – był to jeden z dziesięciu najlepszych teatrów lalek świata. Dla polskiego reżysera symboliczną rolę odegrała także historia budynku, w którym się mieścił – to w nim działał niegdyś Teatr im. J. Słowackiego, z wieloma aktorami którego Rudzki wcześniej współpracował.

Zapytani o wybór sztuki obaj artyści podkreślali swój zachwyt twórczością Łesi Ukrainki¹². Rudzki przyznał, że szukając dramatu, który mógłby wystawić, szybko odrzucił jej *Pieśń lasu* jako tekst zbyt popularny, rozważał natomiast *Rufina i Prysyllę* oraz *Bojarynię*. Ostatecznie postawił na *Kamiennego gospodarza*. Był to wybór odważny i znaczący. Owerczuk przekonywał, że ten tekst jest rewizją wartości etycznych, a napisany przez kobietę w ukraińskich stosunkach patriarchalnych nabiera wyjątkowego. Jak zauważyła Agnieszka Matusiak: „Sztuka i literatura europejska początku XX stulecia wyraźnie zaostreza dziewiętnastowieczne napięcia związane z *gender*. (...) Pod przemożnym wpływem Platona i Kartezjusza wytworzy się dualistyczny model patriarchalnie ułożonej kultury europejskiej, w której mężczyźnie (...) przypisywano wszelkie wartości pozytywne, zaś kobiecie – negatywne”¹³.

Do interpretacji Rudzkiego *Kamienny gospodarz* został w Polsce wystawiony tylko raz – w Teatrze Starym, na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, przez ukraińskiego reżysera. Premiera Wołyńskiego Obwodowego Teatru Lalek była natomiast pierwszą realizacją dramatu wystawioną przez reżysera spoza Ukrainy.

¹¹ H. Waszkiel, *Lalkarz-performer [w:] Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 349.

¹² Na podstawie wywiadów przeprowadzonych zimą 2020/2021 (archiwum autorki).

¹³ A. Matusiak, *Kolonialna tancerka...*, *op. cit.*, s. 197–198.

Konfrontacja z tekstem

Kluczem do odczytania przez Rudzkiego i Owerczuka dramatu stał się list Łesi Ukrainki do Olgi Kobyłańskiej z 3 maja 1913 roku, w którym autorka dzieli się przemyśleniami na temat powstałej sztuki. Podkreślała, że zależało jej na tekście z mocnym przekazem, bez nadmiaru liryki, tak aby sama jego budowa korespondowała z „kamiennością”.

List dobitnie pokazuje, że zobrazowanie Don Juana miało być schematyczne, natomiast postać Komandora ujęła nieco zbyt lakonicznie. Ponadto pisała: „Nie lubię zbyt wielu koronek i wzorów na posągach, a ten dramat miał przypominać grupę rzeźbiarską – taki był mój zamiar”¹⁴. Dla Rudzkiego i Owerczuka ważne stało się więc myślenie kategoriami rzeźbiarskimi (statuami i grupami postaci) – z tekstu wyłaniali elementy, których przekaz można wzmocnić symbolami (takimi jak hiszpańskie kołnierze, które są sztywne i ograniczają ruchy, a przy tym są dla wybranych, co podkreśla dostojność).

Praca z tekstem nie była jednak łatwa. Rudzki, czytając go w oryginale, korzystał z 10-tomowej edycji dzieł pisarki, wydrukowanej w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych w Kijowie, ale bazował na wydaniu *Kassandra i inne dramaty*¹⁵ – tomie przetłumaczonym przez Edwarda Burego, opublikowanym przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie ze wstępem Wacława Kubackiego i notą Stefana Kozaka. Tom ten zawiera pięć dramatów Łesi Ukrainki: *Кассандра, Оргія, Руфін і Пріцилла, Адвокат Мартиан і Камінний господар*. W polskim przekładzie ostatni dramat zyskał tytuł *Don Juan ujarzmiony*. Anna Janicka pochwała ten wybór ze względu na jego wydzźwięk demaskujący legendę o Don Juanie¹⁶. Eulalia Papla jest zaś innego zdania. Wedle niej zarówno jedna (*Don Juan ujarzmiony*), jak i druga propozycja (*Kamienny gospodarz*) nie oddają zamysłu Łesi Ukrainki. Badaczka proponuje *Kamienny włodarz*¹⁷:

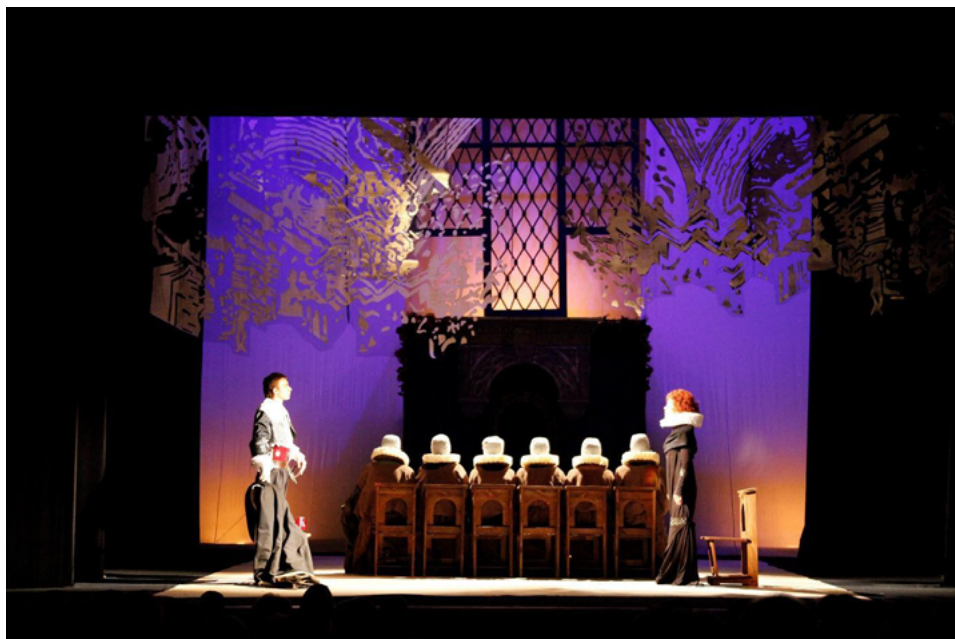
Tytuł to klucz do bogatej semantyki dramatu. Słowo „kamień”, symbolizujące społeczne konwenanse, kamienną zasadę rządzącą społeczeństwem i zachowaniem bohaterów, leitmotiv dramatu, poddawany niczym w muzyce licznym wariacjom,

¹⁴ Лист Л. Українки до О.Ю. Кобилянської, 20.04 (3.05) 1913 р. [w:] *Леся Українка. Енциклопедія життя і творчості*, <https://l-ukrainka.name/uk/Corresp/1913/19130503.html> [23.07.2025].

¹⁵ Ł. Ukrainka, *Kassandra i inne dramaty...*, op. cit.

¹⁶ A. Janicka, *Gabriela Zapolska i Łesia Ukrainka – dramaturgia przekroczenia. Propozycje wstępne*, „Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки” 2014, nr 4, s. 121–130.

¹⁷ E. Papla, *Kultura zachodu w kręgu zainteresowań Łesi Ukrainki*, „Київські полоністичні студії” 2012, nr 19, s. 173.



Fot. z archiwum Krzysztofa Sawickiego.

znaczeń dosłownych, i metaforycznych, zostaje kontrapunktowo zderzony z różnie rozumianym przez bohaterów pojęciem wolności (pragnienie władzy u Anny, anarchiczność u Don Juana, wewnętrzna wolność Dolores). Rzutuje to (jednak!) na postać Don Juana; nie interesuje on Łesi. Jako ukarany za grzechy uwodziciel czy płomienny kochanek, akcentuje nie tyle jego kult wolnej miłości, ile jak wolności używa¹⁸.

Podobnie myślał Rudzki – uznał, że najtrafniejszym polskim odpowiednikiem oryginału byłby *Kamienny władca*. Przy pracy z tekstem stwierdził, że polskie tłumaczenie bardziej ciąży ku prozie, a oryginał ku poezji¹⁹. Te różnice były dla reżysera ważne. To m.in. przez nie praca nad sztuką była dla niego ogromnym wyzwaniem – w przeciwieństwie do Owerczuka nie czuł oryginału, opierał się na przekładzie. Wiedział, że obaj pozostawali w różnych światach interpretacyjnych jednego utworu. To nie przesada:

Долорес
 Ні, Аніто.
Либонь, се воля неба, щоб могла я

¹⁸ *Ibidem*, s. 174.

¹⁹ Na podstawie wywiadów przeprowadzonych zimą 2020/2021 (archiwum własne autorki).

його своїм по праву називати,
хоч він мені і не належить.

Niebo chciało, bym mogła
według prawa nazywać go moim,
choć do mnie nie należy

Zwrot „wola nieba” odwołuje do modlitwy i ujawnia zgodę bohaterki na to, co się wydarzyło. Tymczasem w tłumaczeniu to siły wyższe narzuciły jej swoją wolę. W kolejnych cytatach również zauważyć można tego typu różnice:

Анна
Се неначе казка.
Долорес
Однак се щира правда.

Anna
To brzmi jak bajka
Dolores
To smutna правда

W realizacji Rudzkiego dało się zauważyć fascynację feministycznym podejściem do bohatera, zakorzenionym w kulturze Słowian Wschodnich. Pociągał go dramat o grze ze śmiercią i ostatecznością – dramat o władzy, która czyni z człowieka niewolnika; o rządach, które rujnują plany.

Анна
Так бути ж ловчим не велика честь!
Ви ще не знаєте, що значить влада,
що значить мати не одну правицю,
а тисячі озброєних до бою,
що можуть і скріпляти й руйнувати
всесвітні трони й навіть – здобувати!

Дон Жуан (захоплений)
Се горда мрія!

Анна (приступає ближче, пристрасно шепоче)
Так, здобути трон!
Ви мусите у спадок перейняти
і сюю мрію вкупі з командорством!²⁰

²⁰ Л. Українка, *Камінний господар*, <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=501> [02.07.2025].

Bohaterowie

Znany w kulturze europejskiej bohater – Don Juan – w różnych wersjach literackich przybiera różne postaci. Tirso de Molina przedstawia go jako dworzanina lekceważącego normy religijne i obyczajowe. Francuskie wersje (np. Moliera) zyskują zabarwienie społeczne. W XIX wieku, np. u Musseta, Don Juan jest buntownikiem przeciwko porządkowi świata i rządzącym nim prawom, natomiast u Bajrona ofiarą prześladowających go kobiet. Jak zauważyła Papla: „Don Juan dla dawnych pisarzy był awanturnikiem, dla romantyków namiętnym kochankiem, natomiast moderniści skłonni są w niestałości jego uczuć widzieć niepewność i duchowe rozdwojenie (Poliszczyk). Podążając za myślą, że gra to sposób bycia Don Juana, warto dodać, że analogiczna postawa cechuje modernistycznego artystę-estetę, zacierającego różnicę między życiem a sztuką”²¹.

We wspomnianym już liście do Olgi Kobyłańskiej Łesia Ukrainka napisała: „Co do postaci, nie zamierzałam dodawać niczego nowego do utrwalonego w literaturze typu Don Juana, poza podkreśleniem anarchistycznej natury jego charakteru; miał być taki, jakim wszyscy przywykli go sobie wyobrażać, a skoro tak, to po co go szczegółowo rozpisywać?”²². Zarówno Rudzki, jaki Owerczuk podkreślają, że opisy bohaterów dramatu zostały przez Ukrainkę skonstruowane precyzyjnie i jej zamiar stworzenia postaci schematycznych starali się w sztuce zachować. Don Juana granego przez Oleksija Kryworuczkę miała charakteryzować nijakość. Twórcy uznali, że jego anarchiczny charakter powinien być przedstawiony jako płytki i nieciekawny. Z czasem przecież i tak stanie się narzędziem w rękach osoby, która myśli bardziej strategicznie – Donny Anny (w stworzonym przez Łesię Ukrainkę dramacie postaci, którym wydaje się, że mają władzę, okazują się pionkami).

Obdarzona silną osobowością Donna Anna ma swoje poglądy. Jednak ostatecznie z nimi przegrywa. W analizowanej realizacji Liubow Chomycz zagrała tę postać ekspresywnie. Stworzyła kreację silnej kobiety, która nie poddaje się lękom i za wszelką cenę dąży do realizacji własnych planów. Tekst Łesi Ukrainki zainspirował Wirę Ahajewą do rozpatrywania go w kategoriach konfliktu między płciami: Anna pragnie przekroczyć przypisaną jej przez społeczeństwo funkcję, chce zdobyć niezależność i władzę – ta wizja ją uwodzi, Don Juan natomiast nie jest gotowy do traktowania kobiety po partnersku, a ulegnąwszy jej żądzy władzy, zostaje pokonany²³.

²¹ E. Papla, *Kultura zachodu...*, op. cit., s. 173.

²² Лист Л. Українки до О.Ю. Кобилянської, op. cit.

²³ Рог. В. Агеева, *Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*, Київ 2001.

Trzecią ważną postacią jest Dolores. Łesia Ukrainka martwiła się, że nie pokazała w pełni jej głębi psychologicznej i siły:

Gdyby nie było Don Giovanniego, znalazłaby coś innego, za co „ukrzyżowałaby swoją duszę i dźgnęła swoje serce”, ponieważ tam, gdzie Anna mogłaby być szczęśliwa, Dolores nie znalazłaby swojego Świętego Graala, a to dlatego, że nic „kamienno” nie ma nad nią władzy, a wszystkie te ustalone formy życia, którym dumna Anna w końcu się poddała, gdy myślała, że opanowała swoje przeznaczenie, nie pokonałyby łagodnej, upartej natury Dolores, ponieważ nie wstąpiła do klasztoru jak inne, nie po to, by ratować własną duszę, ale by ją poświęcić! (...) dla niej ustalone formy są tylko pewnymi mistycznymi formułami, które mają wyrażać uczucia niewyrażalne w żadnej formie, ale to, co jest „kamienne”, opresyjne i pozbawiające wolności w tych formach, nie może mieć władzy nad jej wolną duszą. Tak właśnie myślę o Dolores, ale niestety nie udało mi się przekazać tej myśli moim czytelnikom²⁴.

Rudzki i Owerczuk, uwzględniając tę refleksję, przedstawili Dolores jako osobę silną. W jej postawie obserwujemy walkę ze stereotypami i przeciwnościami. Została pokazana jako osoba w procesie dojrzewania. To ona, przechodząc proces rozwojowy, zaczyna rządzić. Aktorka Julia Tuzowa stworzyła postać o równie wielkiej sile oddziaływania co Donna Anna. Jest to ważne, gdyż z listu Łesi Ukrainki do Anatolija Krymskiego dowiadujemy się, jak ta postać była pisarce bliska.

Współpracująca przy tworzeniu inscenizacji Olga Baklan w projekcie kostiumów odwołała się do skojarzeń z nowicjuską, co otworzyło szersze możliwości interpretacyjne.

Jednym z bardziej znaczących momentów analizowanej realizacji była scena przedstawiająca oczepiny Dolores w klasztorze. Jej kwintesencją stał się pełen dramatyzmu taniec, w którym zmysłowość przeplatała się z postawą pokory.

W oryginalny sposób przedstawiona została również postać Komandora. Reżyser i scenograf podkreślają, że sposób, w jaki została napisana, zwrócił ich uwagę – dlatego starali się oddać jego cyniczne podejście do świata w scenie z Anną. Odczytali tę postać jako symbol, z którego musieli stworzyć realnego bohatera scenicznego, uprawdopodobnić jego działania i uzasadnić jego obecność na scenie.

Reasumując, pisarka w sobie właściwy sposób zbudowała napięcie pomiędzy namiętnością a żądzą władzy. Twórcy spektaklu podkreślili to, zwłaszcza w ostatnim tańcu, który w symboliczny sposób stał się świadectwem rozpadu mitu Don Juana. Taniec ten to swoisty *danse macabre*. Na pierwszym planie postawiony został jednak problem utraty osobowości.

²⁴ Лист Л. Українки до О.Ю. Кобилянської, *op. cit.*



Fot. z archiwum Krzysztofa Sawickiego.



Fot. z archiwum Krzysztofa Sawickiego.