

Justyna Biernat

Instytut Sztuki PAN

O KULAWYM BOGU HEFAJSTOSIE W antycznej pracowni Jana Dormana

1.

Świrszczyńska: Jak wygląda sprawa z Hefajstosem? Czy będzie go Pan robić na scenę?

Dorman: Inscenizacja ustawiona, ale brak mi odwagi na postawienie kropki. I czekam.¹

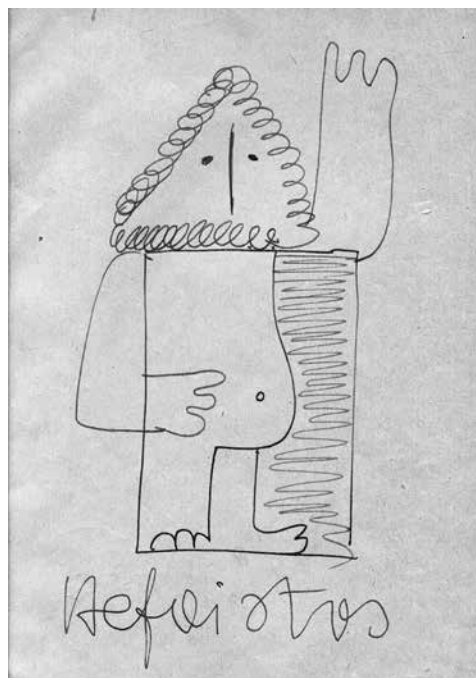
Współpraca Jana Dormana z Anną Świrszczyńską nad dramatyzacją tekstu *O kulawym bogu Hefajstosie* rozpoczęła się w styczniu 1957, kiedy na prośbę autorki maszynopis utworu przesłano z Polskiego Radia dyrektorowi będącego Teatru Dzieci Zagłębia.² Był to tekst słuchowiska, którego premiera miała miejsce 30 września 1954.³ Słuchowisko wyreżyserowała Wanda Tatarkiewicz-Małkowska, ówczesna kierowniczka Działu Programów Dziecięcych Polskiego Radia.⁴ Wystąpili w nim: Janina Romanówna, Wanda Parniewska, Maria Pawluśkiewicz, Franciszek Dominiak, Józef Nowak i Andrzej Szczepkowski. Muzykę do słuchowiska wykonał zespół wokalny i instrumentalny Polskiego Radia pod kierunkiem

¹ Zachowana korespondencja Jana Dormana z Anną Świrszczyńską wyznacza kierunek analiz podejmowanych w artykule. Jest niekompletna, pozwala jednak prześledzić zakres, charakter i dynamikę współpracy twórców. Cytowane listy są w większości maszynopisami, rękopisy zawierają stosowną adnotację. Miejsca nieczytelne oznaczono: [...]. Pierwszy cytowany wers – list Świrszczyńskiej do Dormana, 21 II 1957, drugi – list Dormana do Świrszczyńskiej, 16 II 1958, Archiwum Jana Dormana w Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego w Warszawie (dalej: AJD/IT).

² List Świrszczyńskiej do Dormana, 25 I 1957, AJD/IT.

³ Słuchowisko *Opowieść o kulawym bogu Hefajstosie* pojawiło się na antenie Programu 2. Polskiego Radia po raz ostatni 17 I 1983 (w cyklu „Świat baśni”), trzy miesiące później nagranie zostało skasowane. W zbiorach archiwalnych Polskiego Radia dostępna jest jedynie dokumentacja programowa słuchowiska.

⁴ Wanda Tatarkiewicz-Małkowska (1890–1972), aktorka, związana z Polskim Radiem od 1926, kiedy po raz pierwszy wystąpiła przed mikrofonem rozgłośni. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980*, red. Z. Wilski, M. Wosiek, K. Zawadzka, B. Berger, T. Bogucka. M. Gdowska, Warszawa 1994, s. 717.



Hefajstos, rysunek Jana Dormana, Archiwum Jana Dormana w Instytucie Teatralnym

kompozytora, Witolda Lutosławskiego.⁵ W opowieści Świrszczyńskiej „o kulawym bogu, przyjacielu ludzi” obok tytułowego boga ognia Hefajstosa pojawiali się: jego pomocnik Cyklop, bogini miłości Afrodite, bogini jutrzeńki Eos, dziewczyna wiejska Hipodamia, jej ukochany, pasterz i myśliwy Dafnis oraz chóry cyklopów, wieśniaków i myśliwych. Partie chóralne były znaczącym komponentem słuchowiska, wiele fragmentów sztuki (zarówno chóralnych, jak i monologicznych) zawierało adnotację: śpiew lub recytacja z muzyką. Na strukturę fabularną składały się „sceny mitologiczne przeplecione upoetyzowanymi obrazkami z życia Greków epoki klasycznej”⁶, sceny przedstawiające trud pracy „pocziwych kudłaczy i smoluchów”⁷ cyklopów oraz wysiłki żniwiarskie chłopów wyrażane repetycyjnymi pieśniami. Centralną postacią był Hefajstos, który naprawiając rydwan Heliosa, ochronił świat przed ciemnością. Świrszczyńska uczyniła go nie

⁵ Witold Lutosławski pracował w Polskim Radiu od 1945 do 1958. Początkowo był referentem muzyki poważnej, od 1946 pełnił funkcję kompozytora ilustracji muzycznych w Wydziale Teatralno-Literackim. Zob. E. Markowska, *Muzyka na antenie Polskiego Radia – twórcy i idee*, [w:] *Polskie Radio. Historia – Program – Technika*, red. A. Ossibach-Budzyński, Warszawa 2015, s. 321.

⁶ Opis audycji *O kulawym bogu Hefajstosie* z 16 VIII 1970 znajduje się w dokumentacji programowej Archiwum Polskiego Radia (dalej: APR).

⁷ A. Świrszczyńska, *Opowieść o kulawym bogu Hefajstosie*, s. 3, APR.

tylko sławnym mistrzem kowalstwa (na wzór homerycki)⁸, ale również przyjacielem i dobroczyńcą ludzi. Homeryckiego Kulawca w kuźniczej pracy wspierały, stworzone przez niego, złote służebne „podobne zupełnie do żyjących młodych dziewcząt. Twórca obdarzył je sercem, umysłem, głosem i siłą, a nieśmiertelni bogowie dali im prac umiejętność.”⁹ Hefajstosowi Świrszczyńskiej natomiast towarzyszyli cyklopi, siłacze „o kudłatych brodach i barach jak pnie dębowe”.¹⁰ Z wnętrza ognistej góry, gdzie pracowali, co dzień płynął ku dolinom głos młotów, aby zachęceni cyklopową aktywnością ludzie mogli „skwapliwie podwajać swój trud”.¹¹ Hefajstos cenił prostych ludzi, ponieważ jego „łapy i ich ręce były tak samo twarde od roboty”.¹² Ta figura boskiego sprzymierzeńca ludzi zdaje się być reminiscencją Orfeusza, któremu Świrszczyńska poświęciła swoją sztukę z okresu okupacji i o którym pisała:

Chciałam w Orfeuszu przedstawić typ bohatera o cechach prometejskich, buntownika powstającego przeciw bogom w obronie ludzi. Bogowie są źli i złe są prawa, na których zbudowali świat. Prawa te głoszą, że póki będzie życie, będzie lęk i cierpienie. Bogowie nie mają litości nad śmiertelnymi. Ma ją tylko Orfeusz. Miłosierdzie jest największym motorem jego działania.¹³

Miłosierdzie to także kluczowe pojęcie dla zrozumienia motywacji działań Hefajstosa, postrzeganego przez bogów olimpijskich jako samotnik i dziwak. Zarówno opowieść o Hefajstosie, jak i Orfeuszu ulegała w twórczości Świrszczyńskiej modyfikacjom.¹⁴ Liczne wersje tekstów dramatycznych wskazują na procesualny charakter pracy autorki, jej potencjał mitotwórczy oraz żywe zainteresowanie tradycją antyku.¹⁵ Utwory Świrszczyńskiej były realizowane na rozmaitych scenach (dramatycznych, muzycznych, lalkowych). Pozwala to dostrzec nie tylko jej dramaturgiczną zręczność, ale także dynamiczną współpracę z twórcami teatru.¹⁶

⁸ W *Iliadzie* Hefajstos określany jest jako klytotechnēs, a więc sławny ze swej sztuki. Il. 18.143.

⁹ Il. 18.419–420. Homer, *Iliada*, przekł. K. Jeżewska, Warszawa 2005, s. 334. U Homera Hefajstos jest amphigyēis, kulejący na obie nogi. Kulawiec to tłumaczenie Kazimiery Jeżewskiej.

¹⁰ A. Świrszczyńska, op. cit., s. 14.

¹¹ Ibidem, s. 4.

¹² Ibidem, s. 8. Obraz utrudzonego Hefajstosa oraz kreacja świata opartego na idei pracy wpisuje się w poetykę socrealistyczną.

¹³ A. Świrszczyńska, *Na marginesie „Orfeusza”*, „Teatr” 1946 nr 6–7, s. 60. *Orfeusz*. Sztuka w trzech aktach z przedmową Wilama Horzycy opublikowana w Warszawie w 1947. Kopia maszynopisu znajduje się w Archiwum „Wisły” Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Wykaz sztuk dramatycznych Świrszczyńskiej zob. A. Świrszczyńska, *Orfeusz: dramaty*, oprac. E. Guderian-Czaplińska, Warszawa 2013.

¹⁴ Zob. M. Kozyra, *Problem zapisu i interpretacji wielu wersji tekstu na przykładzie „Orfeusza” Anny Świrszczyńskiej*, „Teksty Drugie” 2007 nr 3, s. 229–232.

¹⁵ W. Bojda, *W piekle konwencji. Rola mitu we współczesnych tekstach Anny Świrszczyńskiej*, „Studia Słowiańszczyńskie” 2005 t. 5.

¹⁶ Edward Csató opisywał współpracę Anny Świrszczyńskiej z inscenizatorem Władysławem Daszewskim i reżyserką Stanisławą Perzanowską podczas realizacji *Odezwy na murze* w Teatrze Narodowym (prem. 18 XI 1951). E. Csató, *O współpracy teatru z autorem*, „Teatr” 1952 nr 2.

Propozycja inscenizacji sztuki o Hefajstosie złożona Janowi Dormanowi miała być kontynuacją dotychczasowego sposobu działania artystów. Świrszczyńska pisała:

Hanka Januszewska z Polskiego Radia napisała mi, że już wysłała Panu tekst słuchowiska o Hefajstosie. Gdyby było ono za krótkie, to może by Pan podjął się współpracy tak jak w *Biedulce*?¹⁷

Jednocześnie przesłała Dormanowi nowo powstające bajki krakowskie, dodając:

Mogłabym napisać coś specjalnie dla Pana teatru o Wandzie, smoku, Krakusie i lajkoniku – kilka krótkich scenek wierszem. Pan mógłby to powiązać konferansjerką o starym i nowym Krakowie [...]. Byłaby to praca do spółki – ja bym napisała część legendarną, poetycką, a Pan współczesną, raczej wesołą.¹⁸

Przyjęta metoda współpracy umożliwiała twórcom wzajemną inspirację, łączyła warsztat poetki z doświadczeniami reżysera teatru. Wpisywała się również w modus pracy artystycznej Dormana, dla którego tekst stanowił jedynie matrycę:

Muszę zaznaczyć, że stanowczo wolę realizować utwory epickie. Utwór dramatyczny i tak muszę przetransponować, aby był przydatny do założonych przeze mnie celów. Na danym tekście dopiero buduję własną konstrukcję (nie scenariusz!).¹⁹

Świrszczyńska zatem przekazywała Dormanowi „materiał konstrukcyjny”, tekst słuchowiska o Hefajstosie dodatkowo spełniał jego potrzeby reżyserskie. Jak wyznawał Dorman:

Każde moje widowisko ma partyturę, na którą składają się: muzyka, ruch oraz to, co jest bardzo ważne, szczegółowe notatki z prób sporządzane kolejno przez wszystkich aktorów.²⁰

W słuchowisku mógł odnaleźć konstytutywną dla niego muzyczność. Do współtworzenia tej muzyczności zaprosił Witolda Lutosławskiego, zwracając się do niego z prośbą o wyciąg fortepianowy sztuki o Hefajstosie. Po adaptacji utworu radiowego na scenę zamierzał wspólnie z kompozytorem ustalić nową ilustrację muzyczną.²¹ Lutosławski zgodził się na wykorzystanie swojej muzyki, zadeklarował również chęć sporządzenia kopii partytury dla Teatru Dzieci Zagłębia. Jednocześnie jednak wyrażał obawę, czy skomponowana na potrzeby radia muzyka sprawdzi się w teatrze:

¹⁷ List Świrszczyńskiej do Dormana, 25 I 1957, AJD/IT. W liście tym wspominała: „Dokonane przez Pana obliczenia tekstu *Biedulki* przyjmuję bez sprawdzenia i równocześnie wysyłam do Zaiku list w sprawie przekazania Panu odpowiedniej części honorarium”. Przygotowany na scenę utwór był dziełem wspólnym, prem. *Biedulki* 14 IV 1954 w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie. Pierwszym tekstem Świrszczyńskiej zainscenizowanym przez Dormana była *Awantura z ogniem*, która zainaugurowała w 1950 działalność Eksperymentalnego Teatru Dziecka w Będzinie. Zob. *Lalkarze. Jan Dorman – dokumentacja działalności*, oprac. L. Koziń, Łódź 1996, s. 11, 13.

¹⁸ List Świrszczyńskiej do Dormana, 21 II 1957, AJD/IT.

¹⁹ J. Dorman, *Mój teatr*, „Teatr Lalek” 1968 z. 1–2, s. 46.

²⁰ Ibidem, s. 47.

²¹ List Dormana do Lutosławskiego, 24 I 1957, AJD/IT.

Przypuszczam, że muzyka, którą napisałem dla radia, nie będzie się nadawała dla teatru, wymaga bowiem stosunkowo dużego zespołu muzycznego (flet, waltornia, dwie perkusje, harfa, fortepian, altówka, dwoje skrzypiec, wiolonczela), zaś adaptacja na jakiś mniejszy zespół jest nie do pomyślenia.²²

Dorman stanął przed wyzwaniem „przetransponowania” sztuki o rozbudowanej strukturze muzycznej oraz stanowiącej zapis odległego, mitycznego świata greckich bogów. Praca nad tekstem *O kulawym bogu Hefajstosie* okazała się pracą mozolną – „stale aktualną”, kuszącą i niepokojącą jednocześnie, a przez to fantazmatyczną.

2.

Dorman: Hefajstos stale drażni mnie i mówię o nim wkoło, ale wciąż nie widzę [...] na scenie.

Świrszczyńska: W istnieniu Hefajstosa nie wierzę. Po prostu nie wierzę, chyba że dostanę maszynopis.²³

Przesłany z Polskiego Radia tekst słuchowiska, zgodnie z przyjętą przez Dormana techniką, został poddany różnorodnym przekształceniom. Proces wprowadzania zmian oraz ręczne powielanie oryginału przypomina żmudną pracę kopyisty, który dodatkowo włącza w pierwotny fragmenty własnej twórczości. Dorman pieczołowicie kompletował zarówno „konstrukcje”, które często powstawały z powiązania różnych elementów (rękopisy, wyimki maszynopisów, rysunki), jak również notatki z prób, listy, bilety podróżne czy rachunki. Była to aktywność archiwistyczna urastająca do rangi obrzędu, tak istotnego w jego myśleniu o teatrze oraz czynnościach dnia codziennego:

Gest obrzędowy ma znaczenie magiczne. Moje dzieci, bawiąc się, powtarzają wyrazy, zdania, czynności i ta cykliczność jest obrzędem.²⁴

W multiplikowaniu swoich „partytur” Dorman mógł odnaleźć wspomnianą magiczność. Stosował przy tym różnorodne metody: pisanie długopisem (różnymi kolorami), piórem lub ołówkiem, wycinanie fragmentów maszynopisów i wklejanie ich do rękopisów, łączenie zapisanych stron taśmą klejącą. Tę formę reżyserskiego kolażu mają dwa zachowane egzemplarze: *Kulawy Hefajstos* oraz *O kulawym bogu Hefajstosie*, noszą one także znamiona czasu i przebytych podróży – plamy, kleksy, naderwania, zgniecenia. Pierwsza strona kolażu „O kulawym bogu Hefajstosie” zawiera notkę: „W pociągu do Warszawy dn. 6 VI 59”.²⁵ Praca nad tekstami trwała wiele lat jako cykl zapisów i spotkań. Powstało łącznie dziewięć „konstrukcji”, w tym maszynopisy: *Hefajstos. Dorman-Świrszczyńska* (Hef. 1); *O kulawym bogu Hefajstosie* z informacją: napisała Anna Świrszczyńska,

²² List Lutosławskiego do Dormana, 21 I 1957, AJD/IT.

²³ List Dormana do Świrszczyńskiej, 1 I 1959 oraz list Świrszczyńskiej do Dormana, 17 X 1959, AJD/IT.

²⁴ J. Dorman, *Michał, czyli zabawa dzieci w teatr*, „Scena” 1975 nr 6, s. 36.

²⁵ Sklejka „O kulawym Hefajstosie”, AJD/IT.

dramatyzacja Jan Dorman, muzyka Witold Lutosławski (Hef. 2); cztery kopie maszynopisu Hef. 2 (Hef. 3, Hef. 4, Hef. 5, niekompletny Hef. 6); *O kulawym bogu Hefajstosie* z pieczętką Teatru Dzieci Zagłębia (Hef. 7 analogiczny do Hef. 2, uzupełniony didaskaliami i wskazówkami dla aktorów) oraz dwa wspomniane kolaże: „Kulawy Hefajstos” (Hef. 8) i „O kulawym bogu Hefajstosie” (Hef. 9).²⁶ Szeroki wachlarz zachowanych egzemplarzy, mimo braku datacji, pozwala zbadać zamysły reżyserskie i dramaturgiczne Dormana. Dzięki adnotacjom i rysunkom możliwy jest opis wyobrażonego przez niego kształtu przedstawienia.

Fakturę tego przedstawienia miały wyznaczać: ruch, powtórzenia i rytm wyliczanek²⁷, stałe elementy teatralnego języka Dormana. Rozległe partie chóralne cyklopów zostały przez niego nie tylko skrócone, ale także rozbite i zadedykowane poszczególnym postaciom (Cyklop I, II, III, IV). Wprowadzona dialogiczność w miejsce chóralności zdynamizowała akcję, wprowadziła również elementy komizmu. Oto Hefajstos budzi chrapiących towarzyszy, jak informują didaskalia, ściąga nakrycie, spod którego wyłażą gołe nogi, szarpie cyklopów za rękawy i wyciąga ich z zapadni.²⁸ Wielkoludy przeklinają podczas pracy: „Pietruszka! Marchew! Czosnek!”²⁹, zdarza im się również zasnąć przy rozżarzonych piecach. Ich dynamiczna, budząca śmiech obecność wpisuje się w bogatą tradycję komedii staroattycznej czy improwizowanych doryckich mimów. „Smoluchy-grube brzuchy” nadają sztuce tempo, czynią ją bardziej wartką i zabawną. Dokonane w tekście Świrszczyńskiej zmiany wskazują zainteresowanie Dormana spontanicznością, improwizacją i groteską, to również wyraz jego wrażliwości na potrzebę zabawy i śmiechu młodych odbiorców inscenizacji.

Dzięki ograniczeniu partii chóralnych Dorman zbudował bliskość i zażyłość pomiędzy Hefajstosem a jego pomocnikami. Dodatkowo wprowadził scenę biesiadną na Olimpie, w której uczestniczyli: Zeus, Afrodite, Apollo, Hebe (postać niema wnosząca dzban) oraz chór biesiadników (Biesiadnik I, II, III, IV).³⁰ Ten wertykalny porządek³¹ umożliwił wprowadzenie napięcia pomiędzy ludźmi

²⁶ Na potrzeby pracy badawczej każdy przechowywany w AJD/IT egzemplarz sztuki o Hefajstosie otrzymał własną, skróconą nazwę (Hef. 1, Hef. 2 itd.). Stosowane w artykule oznaczenia mają na celu usprawnienie analizy porównawczej tekstów.

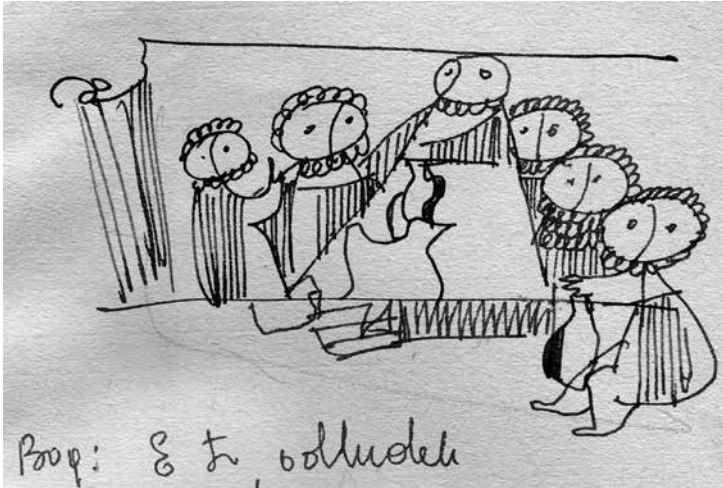
²⁷ „W zabawach dzieci jest konstrukcja. Wyznaczają ją: ruch, powtórzenia, rytm wyliczanek. U mnie walory te tworzą fakturę przedstawienia.” *Wyżwalać wyobraźnię, z Janem Dormanem rozmawia Jerzy Lesław Ordan*, „Fakty” 1977 nr 23, s. 10.

²⁸ Akt Pierwszy, Hef. 2, s. 2.

²⁹ Obraz drugi, Hef. 2, s. 8. Dopisek przy wykrzyknieniach przydzielonych Cyklopom II, III, IV: „zamiast przekleństw”.

³⁰ Brak zachowanej korespondencji uniemożliwia stwierdzenie, czy wprowadzony Akt Drugi jest samodzielną pracą Dormana, czy owocem konsultacji ze Świrszczyńską. W rękopisie sztuki Hef. 8 widnieje wykaz: Akt pierwszy Hipodamia i Dafnis, Akt II Uczt bogów i Afrodite, Akt III Katastrofa – strach na Olimpie, Odwiedziny Afrodite, odwiedziny wieśniaków, zwycięstwo Cyklopów.

³¹ Relacja cyklopi-ludzie-bogowie zostanie zilustrowana w reżyserskich notkach (zapadnia dla cyklopów, dźwignia dla Hefajstosa).



Bogowie na Olimpie, rysunek Jana Dormana, AJD/IT

(„Hefajstos: Ludzie nie są tak piękni jak bogowie, ale mają szczerze serca”³²), a bogami („Apollo: Niech płaczą tam w dole ludzie,/ tu wiecznie trwa wesele”³³). Na skutek zmian dramaturgicznych Zeus stał się bogiem zazdrosnym i okrutnym, zaś wizerunek Hefajstosa jako przyjaciela ludzi został pogłębiony. Odrzucony przez bogów olimpijskich kowal nie zareagował na ich prośby ocalenia świata, kiedy rydwan Heliosa uległ zniszczeniu. Do działania skłonili go płaczący w ciemnościach ludzie, ich wydobywające się z głębi ziemi jęki.

Sztukę domykała nie pieśń ku czci pracy, ale obraz kochanków, którzy przekazywali sobie różane wianki (Hef. 2, Hef. 4, Hef. 5, Hef. 7):

Wszyscy:

Hej hymen, hymenaje!

Weselny tańczmy taniec.

Oto twój mąż dziewczyno,

Oto jest twoja żona.³⁴

Kotara odsłaniała scenę przedstawiającą grecki poranek: jaśniejące niebo oraz powracające do swych brzegów morze. Z góry opadały olbrzymie nogi Hefajstosa³⁵, wokół jego postaci (prawdopodobnie rzeźby lub posągu) gromadzili się ludzie.

³² Akt Pierwszy, Hef. 2, s. 11.

³³ Akt Drugi, Hef. 2, s. 14.

³⁴ Hef. 1, s. 13. Pozostałe wspomniane egzemplarze kończy tekst chóru informujący o tym, że młodzi przekazują sobie wianki. Cytowane zakończenie jest mocno zbliżone do sceny domykającej poprawioną po latach przez Świrszczyńską wersję słuchowiska zatytułowanego *Jak słońce spadło z nieba*.

³⁵ Hef. 7, s. 23.

Dormanowskie tropy będzie można odnaleźć w prapremierowej inscenizacji *Hefajstosa* (według tekstu Anny Świrszczyńskiej) w reżyserii Wojciecha Wieczorkiewicza, ze scenografią Leokadii Serafinowicz z 1971.³⁶ Zachowane teatralne fotografie rzeszowskiego spektaklu ukazują ogromną rzeźbę Hefajstosa, a wokół niej aktorów z wyciągniętymi ku górze ramionami.³⁷ W recenzjach teatralnych dostrzeżone zostało nowe spojrzenie na funkcję lalki w przedstawieniu:

Koncepcją i zamiarem Wojciecha Wieczorkiewicza było połączenie gry lalek i aktorów. Aktorzy wychodzą przed parawan dzielący ich dotychczas od widza, nie rezygnując jednak z posługiwania się lalką i maską (głowy bogów), które są w dalszym ciągu najważniejsze w inscenizacji. Powstaje sytuacja, w której na scenie każda postać sztuki ma dwa odbicia – lalkę i aktora.³⁸

Hefajstos Wieczorkiewicza, jak w „partyturze” Dormana, pozostał bóstwem reprezentowanym w formie antycznej rzeźby. Tak pisano o jego przedstawieniu:

Pomysł ożywienia muzealnych popiersi antycznych bogów, owych pełnych harmonii rzeźb o niepowtarzalnie idealnych kształtach i rysach – zyskał tu specjalną wymowę. Wędrujące po scenie głowy bogów, kierowane przez widocznych od strony publiczności aktorów, podkreślają rodowód starożytnych wierzeń: nie człowiek stworzony został na podobieństwo boże – a bogowie zrodzili się z człowieczych wyobrażeń.³⁹

Oprawa plastyczna Serafinowicz wpisuje się w klasyczną wizję antycznego stylu definiowanego przez osiemnastowiecznego uczonego Johanna Joachima Winckelmanna jako piękna, harmonijna forma.⁴⁰ Hefajstos pozostał zatem przede wszystkim klasycznym bóstwem greckiego panteonu przedstawionym w monumentalnej, marmurowej rzeźbie.⁴¹

Zgodnie ze wskazówkami (Hef. 4, Hef. 5, Hef. 7) przedstawienie Dormana miało być zakończone muzyką, korowodem i baletem. Z jego zachowanych „konstrukcji” wyczytać można cenne ustalenia reżyserskie. Spektakl został zaplanowany jako sekwencyjny i klamrowy, z wykorzystaniem ciemnej, tiulowej kotary i niskiego parawanu oraz dźwigni i zapadni. Według obszernych didaskaliów (Hef. 7) inscenizację *O kulawym bogu Hefajstosie* miał otwierać i zamykać „jasny i wesoły” obraz pojawiający się na tle kotary-tiulu. W prologu tworzyła go grecka waza

³⁶ Spektakl Wieczorkiewicza był grany w Państwowym Teatrze Lalki i Aktora „Kacperek” w Rzeszowie (prem. 9 III 1971), a następnie w Państwowym Teatrze Lalki i Aktora „Marcinek” w Poznaniu (prem. 8 V 1971). Wieczorkiewicz wrócił do tekstu Świrszczyńskiej w 1984, kiedy w Teatrze Lalek „Arlekin” w Łodzi wystawił sztukę *Hefajstos, czyli jak słońce spadło z nieba* (prem. 30 XII 1984). Encyklopedia teatru polskiego, encyklopediateatru.pl.

³⁷ Archiwum Teatru „Maska” w Rzeszowie.

³⁸ A. Karwańska, *Hefajstos*, „Widnokrąg” 1971 nr 13, s. 7.

³⁹ R. Danecki, *Głowy bogów*, „Gazeta Poznańska” 1971 nr 109, wycinek z AJD/IT.

⁴⁰ J. J. Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, przekł. T. Zatorski, Kraków 2013.

⁴¹ Dorman skontrastował wizję Winckelmanna z rubaszną tradycją komediową, stąd starożytny kuźniak wchodził w liczne interakcje z cyklopami. Monumentalna rzeźba-posąg Hefajstosa miała się pojawić w jego „partyturze” dopiero w scenie celebrującej naprawienie wozu Heliosa. Mimo iż brak informacji, jak wcześniej miał być prezentowany główny bohater, dialogi oraz didaskalia sugerują obecność aktora, a nie rzeźby.

oraz „postacie kobiet przypominające ożywione kariatydy”, natomiast w scenie finalnej spacerujące i przemawiające postacie z wazowych rysunków. W Akcie Pierwszym ospały, rubaszny Hefajstos wylegiwał się w słońcu („leży w stronę światła”⁴²), cyklopi kryli się w zapadni, a pasterze wkraczali na scenę jako cienie prezentowane na tle wtórnej kotary. W Akcie Drugim obraz z rzutnika przedstawiał grecką harfę, na jej tle grający orszak flecistów. Bogów usytuowano przy stole otoczonym kolumnami, Helios i jego konie spadali w przepaść – przestrzeń załamanych światła. Upadek ten ilustrowały zastygłe w locie postacie i muzyka. Przestrzeń dramatyczną poszerzono o „obraz przedstawiający ogrom ziemi”⁴³ oraz o docierające z zascenia głosy cyklopów, którzy ratowali boga słońca. Brodzące rytmicznie, krok za krokiem wciągali na scenę wielki wóz Heliosa.

Dorman precyzyjnie wyznaczył w inscenizacji miejsce aktorów – pasterze i Dafnis byli gromadą, która „posuwała się z tiulu do «rzeczywistości lalkowej»”.⁴⁴ Podczas opowieści o przyczynach swojego kalectwa Hefajstos wraz z cyklopami miał podejść do publiczności. Intymne wyznanie stanowiło kontrapunkt do głosu płynącego z megafonu:

(scena ciemnieje)

(megafon – Hefajstos)

Stanąłem w obronie matki i naraziłem się
na gniew ojca, Zeusa.

Nikt się za mną nie ujął, choć miałem
słuszność.

Zeus chwycił mnie za nogi.

(Hefajstos, a za nim grupa Cyklopów posuwają się do przodu w stronę widowni)

Upadłem na ziemię.

I chorowałem długo.

I gdym wreszcie wstał z łoża – zobaczyłem,
że jestem kulawy.⁴⁵

Figura odrzuconego przez bogów Hefajstosa może być postrzegana jako figura tragediowa⁴⁶, antytetyczna wobec wesołkowatych cyklopów. Ich liczne grymasy i przyśpiewki pozwalały na budowanie bliskości z publicznością, cyklopowe chrapanie czy jąkanie celowo zaburzało płynną narrację. Obecność figlarnych smoluchów na scenie miała charakter dziecięcej eksploracji – cyklopi wyłaniali się z zapadni, wychylali zza „burty”⁴⁷ kuźni, znikali w zasceniu, wysuwali swoje

⁴² Hef. 7, s. 2, AJD/IT.

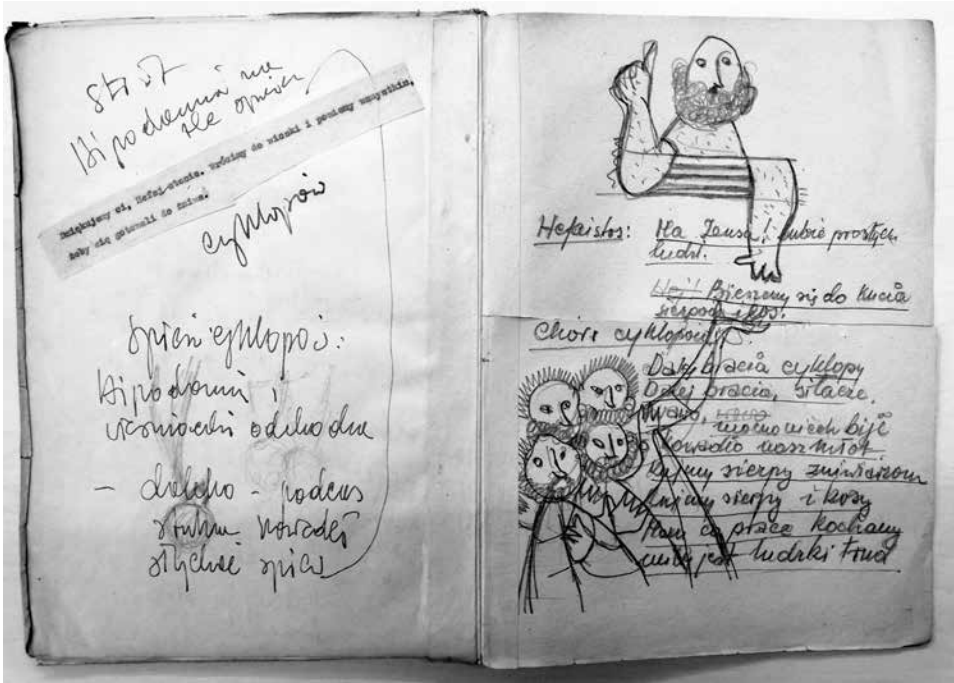
⁴³ Ibidem, s. 20.

⁴⁴ Ibidem, s. 6.

⁴⁵ Ibidem, s. 9. Zachowano oryginalną wersyfikację.

⁴⁶ Hefajstos pojawia się w tragedii *Prometeusz skowany* Ajschylosa. Przykuwa głównego bohatera do skał Kaukazu.

⁴⁷ Określenie pojawiające się didaskaliach, Hef. 7, s. 6, AJD/IT.



Hefajstos i chór cyklopów, rysunek Jana Dormana, AJD/IT

gęby sponad parawanu i przepychali zawstydzeni.⁴⁸ Wszystkie te zabiegi służyły zarówno rozweseleniu młodego widza, jak i pobudzaniu go do „potężnej wszechpercepcji”⁴⁹, tak istotnej w myśleniu Dormana o teatrze. Wszechobecni kudłacze pobudzali wyobraźnię dzieci, stymulująca miała również być muzyka autorstwa Witolda Lutosławskiego. Kompozytor w centrum swoich projektów sytuował odbiorcę. Był to odbiorca wyimaginowany, konstruowany w procesie tworzenia kompozycji: „Nie wyobrażam sobie tego procesu inaczej jak tylko w połączeniu ze stale wyobrażanym percypowaniem komponowanego utworu”.⁵⁰ Dodawał przy tym, że istotą percepcji jest bezpośrednie doznanie, a nie uświadomienie sobie przez słuchacza układu elementów w utworze muzycznym.⁵¹

Dla Dormana także istotne były doznania, bardzo mocno spletał je z percypowaniem lalki przez widza:

⁴⁸ Ibidem, s. 12, AJD/IT.

⁴⁹ „Trzeba wytworzyć w sobie taki sposób patrzenia na scenę, który byłby czymś w rodzaju «potężnej wszechpercepcji».” J. Dorman, *Michał, czyli zabawa dzieci w teatr*, op. cit., s. 86.

⁵⁰ W. Lutosławski, *Kompozytor a odbiorca*, „Polska” 1970 nr 7, s. 31.

⁵¹ Ibidem.

Nieprawdą jest, że aktor użycza głosu lalce, to lalka pozwala mówić za siebie. Jest dziwna zmo-
wa między lalką i aktorem. Jest w tym jedność, którą rodzi teatr.

Wszelkie nanoszenie na lalkę własnych doznań, wygrywanie lalką roli tworzy banał. Bowiem
zdolność ożywiania lalki i tzw. granie lalką to dwie różne sprawy, nie mieszczące się w jednej kon-
cepcji, w jednym istnieniu.⁵²

W inscenizacji sztuki *O kulawym bogu Hefajstosie* lalki bogów miały być du-
żymi manekinami, cyklopi natomiast zostali zaprojektowani z myślą o aktorach
w maskach.⁵³ Ich wygląd opisywano w didaskaliach: „Na scenę wbiegają dziew-
częta – obiegają scenę – pełno śmiechu. Bawią się kudłami cyklopów, uciekają”.⁵⁴
Trudno stwierdzić, czy kudły były częścią masek, czy też stanowiły element ko-
stiumów. Zgodnie z notatkami Dormana, aktorzy grający cyklopów w momencie
wygłaszania tekstów zdejmowali swoje maski. „Maska nie przedstawia, a dzia-
ła”⁵⁵, wyjaśniał reżyser. Świat cyklopów, jak można wnioskować z adnotacji, był
światem rzeczy. „Aktor związany z elementem dekoracji, na przykład kowadło,
w momencie przejścia w świat drugi – bogów dekoracje należy wyeliminować
z działania” – zaznaczał Dorman.⁵⁶ Przestrzenie kuźni i Olimpu zatem zostały
zróżnicowane na poziomie rozumienia rekwizytu. Kuźnia miała ewokować ciężar
pracy, jak również dynamikę działań, podczas gdy Olimp cechowała stagna-
cja, pewien rodzaj kontemplacji wykluczającej ruch. „Najtrudniejsza sprawa do
rozwiązania świat ludzi”⁵⁷ – notował Dorman 25 maja 1961. Nie ma wzmianek
reżyserskich dotyczących świata ludzi za wyjątkiem jednej: „Myśliwi coś w ro-
dzaju procesji, coś z pójściem do wodopoju”.⁵⁸ Ludzie, czyli pasterze, myśliwi
i wieśniacy wiążą się tutaj z tradycją bukoliczną, młodzi kochankowie wywodzą
się z antycznego romansu pasterskiego Longosa *Dafnis i Chloe*.⁵⁹ Namysł nad
scenografią, lalką, rekwizytem odbywał się z udziałem Kazimierza Mikulskiego,
który pracował wówczas jako scenograf w Teatrze Groteska. Miał się on zająć
oprawą plastyczną spektaklu, co wynika z zapisków Dormana z 11 kwietnia 1961:
„Podpisanie umowy na sztukę Hefajstos z Mikulskim”. Spotkania poświęcone
koncepcji plastycznej odbywały się w krakowskich Krzysztoforach, co skrupulat-
nie odnotowywał Dorman.⁶⁰ Obok pracy nad tekstem, jego ilustracją muzyczną
i plastyczną, były też próby z aktorami. Do sztuki zostali zaangażowani aktorzy
Teatru Dzieci Zagłębia: Janina Rose (cyklop, biesiadnik), Helena Pilch (cyklop,
biesiadnik), Stanisław Zagórzecki (Zeus, cyklop, biesiadnik), Leokadia Ćwięk

⁵² J. Dorman, *Dlaczego akurat teatr*, „Scena” 1975 nr 11, s. 45.

⁵³ Notatki Dormana zatytułowane „Realizacja Hefajstosa z lat 1961–1962”, AJD/IT.

⁵⁴ Hef. 7, s. 11, AJD/IT.

⁵⁵ J. Dorman, *Moje credo artystyczne*, „Polska” 1969 nr 6, s. 49.

⁵⁶ Hef. 7, brak daty, AJD/IT.

⁵⁷ Ibidem, 25 V 1961.

⁵⁸ Ibidem, brak daty.

⁵⁹ Początkowo w tekstach Świrszczyńskiej pojawiała się Hipodamia, następnie była to Chloe.

⁶⁰ Dorman pisał: „przede wszystkim to, co narysował Mikulski ołoweczkiem, wcale mi się nie
podoba”, 25 VI 1961, AJD/IT.

(cyklop, biesiadnik), Marian Szydłowski (biesiadnik).⁶¹ Ostatnia udokumentowana próba miała miejsce 2 grudnia 1962. Dwa lata później Dorman pisał do Świrszczyńskiej:

W Krakowie będąc odwiedziłem Panią – ale to była wina – kina. Więc nie wyszło. Wtedy chciałem uparcie mówić o Hefajstosie...⁶²

List kończył prośbą, by adresatka pamiętała o Hefajstosie.

3.

Świrszczyńska: Dajmy sobie spokój z Hefajstosem.

Dorman: Hefajstos niech sobie czeka – kto wie, kto wie!⁶³

W 1968 Świrszczyńska pisała do Dormana:

Posyłam Panu tekst – siądzie Pan ze zdziwienia – Hefajstosa! Nowa wersja nazywa się *Jak słońce spadło z nieba!* Nie wiem, czy Pan się tym zainteresuje (już pewno Panu obrzydł ten temat i moja osoba jako z nim związana), ale w każdym razie dla porządku posyłam do przejrzenia.⁶⁴

Nowa wersja była „bajką grecką dla dzieci i młodzieży na żywy plan i na lalki”⁶⁵, składała się z dziewięciu obrazów przeznaczonych na cztery dekoracje: Ziemia, góra Olimp, kuźnia Hefajstosa, dno przepaści. Świrszczyńska rozbudowała i skomplikowała strukturę tekstu słuchowiska, dodając do niego scenę strącenia Hefajstosa z Olimpu. Włączyła również w dramat didaskalia informujące o przestrzeniach: ziemskiej (krajobraz grecki: cyprys, łan zboża, wzgórze), boskiej (szczyt góry, na której zasiada Zeus) i kuźniczej (ciemna pieczara z otworem-oknem, w środku bucha wielki ogień). Hefajstos pojawiał się w zasmolonym, skórzanym fartuchu, bijąc młotem w kowadło.⁶⁶ Towarzyszyli mu trzej wielcy i kudłaci cyklopi, którzy dęli w miechy. Impulsem do naprawy rydwanu Heliosa ponownie stała się przyjaźń z ludźmi, w aktualnej sztuce pogłębiona – obolałego po upadku boga opatrywała młoda dziewczyna Chloe. Jej wesele z Dafnisem domykało ostatni, dziewiąty obraz dramatyczny. Młodzi kochankowie śpiewali pieśń miłosną stylizowaną na wzór *Pieśni nad pieśniami*.

Tekst został przesłany do Związku Autorów i Kompozytorów Scenicznych jako dzieło Anny Świrszczyńskiej, co oznacza, że Dorman nie uczestniczył w procesie

⁶¹ Hef. 2, AJD/IT oraz „Almanach Sceny Polskiej” 1959/60, s. 204.

⁶² List Dormana do Świrszczyńskiej, 3 XII 1964, AJD/IT.

⁶³ List Świrszczyńskiej do Dormana, rkps, bez daty i list Dormana do Świrszczyńskiej, 24 IV 1968, AJD/IT.

⁶⁴ List Świrszczyńskiej do Dormana, 5 III 1968, AJD/IT.

⁶⁵ A. Świrszczyńska, *Jak słońce spadło z nieba*, mps, Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, sygn. 3052.

⁶⁶ A. Świrszczyńska pogłębiła wizerunek Hefajstosa jako utrudzonego kowala, sytuując go tym samym w szeregu swoich postaci związanych z tradycją robotniczą (por. *Odezwa na murze: sztuka w pięciu obrazach*, Warszawa 1951). Jednocześnie wydaje się, że ani autorka, ani reżyser nie uczynili kuźni Hefajstosa przestrzenią infernalną.

jego powstawania. Kilka lat przed stworzeniem nowej wersji Hefajstosa autorka pisała:

Myślę, że sam Pan czuje w głębi swej „rozlatanej” duszy, że przyzwoitość nakazywałaby wziąć Hefajstosa (jeśli jest) i przyjechać z nim do Świrszczyńskiej. Pozdrawiam Pana i całą jego rodzinę. Czekam na skutki tego listu. A nuż odezwie się w Panu sumienie?⁶⁷

Zarówno z treści listów, jak i z zachowanych egzemplarzy wynika, że inscenizacja *Hefajstosa* w reżyserii Dormana nigdy nie nastąpiła. Prace nad spektaklem jednak były zaawansowane, podjęte działania zaowocowały powstaniem spójnej i domkniętej „partytury”. Planowano jej przyszłość, na co wskazuje notka: „Hefajstos – eksport na Białystok. Pani Piekarska pod wpływem chwili zaproponowała wystawienie w Białymstoku”.⁶⁸ Dorman nie konsultował swoich licznych „konstrukcji” ze Świrszczyńską, ostatnia wzmianka o Hefajstosie pojawiła się w liście z 24 kwietnia 1968. Było to wyznanie: „Hefajstos niech sobie czeka”, które wyrażało zwątpienie po wielu latach prób i wysiłków. Projekt ten, mimo iż niekompletny i nie w pełni jasny, zdaje się definiować metody dramaturgicznej pracy Dormana. W latach sześćdziesiątych krystalizował się jego teatr autorski, w 1967 odbyła się premiera, nagrodzonego za inscenizację i reżyserię, spektaklu *Szczęśliwy książę*, rok później powstała *Buda jarmarczna. Dwunastu*.⁶⁹ Swoje artystyczne credo reżyser sformułował w 1969. Za kluczowy uznał procesualny charakter pracy z lalką na scenie: „Dochodzę do wniosku, że lalka rodzi się w inscenizacji, a nie w pracowni”.⁷⁰

Hefajstos pozostał w symbolicznej pracowni. Stała się ona przestrzenią eksperymentu, twórczego i nieskrępowanego namysłu zarówno nad istotą dziecięcego teatru lalek, jak i nad spuścizną antyku. Tradycja antyczna była dla Dormana niezwykle istotna, o czym pisał w trakcie jednego z Przeglądów Kolędniczych „Herody” (odbywających się w Będzinie od 1965). Podkreślał wówczas, że nie interesowało go pochodzenie czy historia ludowych obrzędów:

Wystarczyła mi wiadomość, że formy ich zawierają w sobie elementy mitologii antycznej (głównie grecko-rzymskiej), wierzeń i magii czasów przedchrześcijańskich wyrosłych na gruncie słowiańskim.⁷¹

Zainteresowania te wpisywały się w horyzont poszukiwań polskich twórców teatralnych. W 1967 w Paryżu podczas Międzynarodowego Zjazdu Młodych Pisarzy Ludwik Flaszen mówił:

⁶⁷ List Świrszczyńskiej do Dormana, 17 X 1959, AJD/IT.

⁶⁸ Hef. 8, bez daty, AJD/IT. Joanna Piekarska była dyrektorką i kierowniczką Teatru Lalek „Świerszcz” w Białymstoku w latach 1960–1969. *Słownik biograficzny teatru polskiego...*, op. cit., s. 202.

⁶⁹ Oba spektakle miały swoje premiery w Teatrze Dzieci Zagłębia: *Szczęśliwy książę* 23 IV 1967 (I nagroda za inscenizację i reżyserię, II nagroda za widowisko na III Ogólnopolskim Festiwalu Teatru Lalek w Opolu w 1967); *Buda jarmarczna. Dwunastu* 15 V 1968. *Lalkarze. Jan Dorman*, op. cit., s. 16.

⁷⁰ J. Dorman, *Moje credo artystyczne*, op. cit., s. 48.

⁷¹ J. Dorman, *Wzniosłe i frywolne*, „Polska” 1970 nr 7, s. 43.

Przedstawienia Grotowskiego pragną wskrzesić utopię owych przeżyć elementarnych, jakie dawał zbiorowy rytuał, w jego ekstazy porywie wspólnota śniła jakby sen o swej własnej istocie, o swym miejscu w rzeczywistości całkowitej, gdzie Piękno nie było różne od Prawdy, emocja od intelektu, duch od ciała, radość od cierpienia; gdzie człowiek odczuwał jakby związek z całością Bytu. Doświadczenie zaprowadziło nas ku teatrowi misteryjnemu.⁷²

Dla Jerzego Grotowskiego, podobnie jak dla Dormana, antyk był obszarem intensywnych eksploracji i niezrealizowanych projektów. Wśród tych projektów znalazła się tragedia poświęcona mitowi prometejskiemu (*Prometeusz skowany* Ajschylosa)⁷³ – mitowi, który ukształtował wrażliwość poetycką Świrszczyńskiej i przyczynił się do powstania triadycznej postaci Prometeusz-Orfeusz-Hefajstos. Działalność Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów w Opolu została zainaugurowana w 1959 premierą *Orfeusza* według tekstu Jeana Cocteau. Grotowski i Flaśzen zastanawiali się, „jak tworzyć teatr w dobie zaniku i rozproszenia rytuałów, kiedy rytuały nawet te – w postaci szczątkowej – ocalały, nie posiadają waloru powszechności? [...] Przez profanację mitów i rytuałów – odpowiadali – przez pohańbienie ich i bluźnierstwo”.⁷⁴ Byli przekonani, że profanacja (za sprawą doznawanej przez odbiorcę grozy) odnawia treści żywotne mitów. Kierunkiem ich poszukiwań stały się więc rekonfiguracje rytuału.

Dorman tymczasem czerpał przede wszystkim z bogatej tradycji komediowej. Ciekawiła go, kryjąca się w starogreckich formach dramatycznych, groteskowość i ludyczność. Inspirację odnajdywał w tekstach Arystofanesa, czego świadectwem są fragmentarycznie zachowane egzemplarze sztuk: *Ptaki*, *Żaby* i *Rycerze*.⁷⁵ Umieszczając komedię *Ptaki* w planowanym na sezon 1968/69 repertuarze, Dorman notował:

Pozycja dla młodzieży licealnej. Od kilku lat teatr wprowadza do repertuaru pozycje interesujące młodzież szkół licealnych. Wiąże się to z lekturą szkolną, a następnie z procesem wychowania młodzieży przez teatr.

Treść – idea –

Postawa Arystofanesa wobec wojny wynika z głębokiego przekonania, że szczerzej nienawidzi do wojny i ukochania dobrodziejstwa pokoju. Wojna rodzi zło, przykrości, śmierć – ale pozostawia ślady w psychice narodu. Arystofanes w swojej komedii *Ptaki* przedstawia jedną z charakterystycznych cech nabrzmiałych w Atenach na skutek wojny peloponeskiej, kiedy to obserwujemy istny zalew wróżb i wyroczeni. Wedle słów wyroczeni łotra może pokonać większy łotr. Ta zasada „przez silniejszego” może być rozwiązana tylko przez człowieka – prawodawcę.⁷⁶

Do dokumentacji repertuarowej Dorman dołączył pismo kierownika Samodzielnego Referatu Kultury, Eugeniusza Gawora, skierowane do Wydziału Kultury

⁷² Cyt. za: Z. Osiński, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*, Gdańsk 2003, s. 411.

⁷³ Idem, *Grotowski i jego laboratorium*, Warszawa 1980, s. 57.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Teksty rozproszone w trakcie opracowania przez autorkę, AJD/IT.

⁷⁶ J. Dorman, „Repertuar na sezon teatralny 1968/69”, AJD/IT.

Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej. Z pisma wynikało, iż należy „zmienić formy pracy Teatru Dzieci Zagłębia, by był on dostępny: zrozumiały szerokim rzeszom odbiorców”, jak również należy „wprowadzić popularyzowanie przez Teatr lektur szkolnych”.⁷⁷ Mimo kolejnych antycznych planów, Dorman nie przygotował inscenizacji: „Ja nie zrobiłem Arystofanesa, ale zrobiłem wersje Błoka. Zrobiłem *Kaczkę*. La Fontaine będzie (Krasicki)”.⁷⁸ Projekty repertuarowe odślaniają kierunek poszukiwań reżysera. Znajdujące się wśród rozproszonych rękopisów wzmianki: „jamb ludowy”, „forma jambiczna”, „agon – zawody dwóch chórów”, „gefiryzm – żart”⁷⁹ wskazują na eksploracyjny oraz ekspanacyjny charakter spotkań Dormana z antykiem. Bliski był mu antyk frywolny, spontaniczny i wesółkowy, który nie zyskał dużej aprobaty polskich reżyserów teatralnych. W latach sześćdziesiątych na scenę trafiły jedynie dwie komedie spośród tych, nad którymi pracował Dorman. W 1960 w Teatrze Dramatycznym w Warszawie Konrad Swinarski zrealizował *Ptaki*, rok później w Teatrze Nowym w Łodzi Kazimierz Dejmek wystawił *Żaby* (pojawily się one również w 1963 w Teatrze Narodowym w Warszawie).

Polska myśl teatralna pozostawała przede wszystkim w kręgu greckich tragedii, w szczególności kanonicznych (zgodnie z regułą Arystotelesa) tekstów Sofoklesa. Dormana natomiast interesowały tragediowe reinterpretacje, którym poświęcił swoją pracę pedagogiczną. W latach osiemdziesiątych wraz ze studentami wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej opracował *Medeę* autorstwa Romana Brandstaettera.⁸⁰ Po raz kolejny antyk stał się przestrzenią odkrywania i rozumienia dawnych sensów, jak również przybliżania ich adeptom sztuki lalkarskiej.

Wydaje się zatem, że Dorman pozostawał w dużej bliskości z tekstami starożytnymi, nawet jeśli stanowią one jedynie ślad w obszernym i bogatym repozitorium archiwaliów. Badanie zachowanych wyimków pozwala dostrzec jego dynamiczny dialog z antykiem – antykiem baśniowym, rubasznym, karykaturalnym i co najistotniejsze, melicznym. „A mnie się marzy Hefajstos”⁸¹ – pisał do Świrszczyńskiej 1 stycznia 1959, otwierając kolejny rok prób i zmagañ.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Fragmentarycznie zachowane egzemplarze, AJD/IT. Autorka jest w trakcie badań, ich efekty pojawią się w odrębnym artykule.

⁸⁰ Sklejka „Medea”. AJD/IT. Materiały związane z dramatem są niezwykle obszerne, autorka jest w trakcie ich opracowania.

⁸¹ AJD/IT.