

Ewa Skwara

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza (PL)

ORCID: 0000-0002-5043-9826

Komedia rzymska na polskiej scenie

Abstract

Roman Comedy on the Polish Stage

This article discusses the surviving translations of plays by two Roman authors, Plautus and Terence, in the context of their adaptations in Polish theatres over the last hundred years. It provides information on the number of Polish premieres of Plautus's comedies in the 20th and 21st centuries, suggesting that the choice of repertoire was determined by the translations and their strategies with regard to the source texts. The research material is provided by theatre programs, which have often discussed the role of translation or cited statements by scholars and translators of ancient drama. Also significant is the absence of Plautus on the Polish stage between 1979 and 2009, and the complete lack of interest in the works of Terence, which were never performed in a professional theatre in the 20th or 21st centuries. Undoubtedly, translations have played a major role here (due to their anachronism or uncommunicativeness), but so did the social changes in the 21st century (gender studies, #metoo).

Keywords

Roman comedy, palliata, Plautus, Terence, translation, translators

Abstrakt

Artykuł analizuje zachowane przekłady sztuk dwóch rzymskich autorów, Plauta i Terencjusza, w kontekście ich adaptacji w polskich teatrach na przestrzeni ostatnich stu lat. Przynosi informacje na temat liczby polskich premier komedii Plauta w XX i XXI wieku, ale stara się także wskazać, że o doborze repertuaru decydowały przekłady i zastosowane w nich strategie. Materiału badawczego do analizy dostarczają programy teatralne, często omawiające rolę przekładu, a także przywołujące wypowiedzi badaczy i tłumaczy dramatów antycznych. Znacząca jest również nieobecność Plauta na scenie w latach 1979–2009 oraz kompletny brak zainteresowania dla twórczości Terencjusza, który w wieku XX i XXI nie pojawił się nigdy na deskach profesjonalnego teatru. Niewątpliwie duże znaczenie odegrały tutaj przekłady: ich anachroniczność lub niekomunikatywność, ale także zmiany obyczajowe XXI wieku (gender studies, #metoo).

Słowa kluczowe

komedie rzymskie, palliata, Plaut, Terencjusz, przekład, tłumacze

Komedia rzymska rzadko gości na polskiej scenie. Przyczyn tej nieobecności można upatrywać zarówno w odległej, mało uniwersalnej dla współczesnego widza tematyce, dodatkowo nasyconej realiami antycznymi, jak i w farsowym charakterze tych sztuk, których zadaniem było przede wszystkim zapewnić wesołą zabawę. Jednak tego rodzaju rozrywkę dostarczają liczne nowożytnie przeróbki rzymskich pierwowzorów i to one najczęściej trafiają na scenę, są często przystępniejsze w odbiorze. Wydaje się też, że nie bez znaczenia pozostaje liczba i jakość dostępnych przekładów rzymskich komedii.

Znaczącą rolę dla decyzji o wystawieniu sztuki może odegrać moment dokonania jej przekładu, a także osobowość tłumacza i pobudki, które stały się impulsem do pracy. Interesującym przykładem takiej zależności są antyczne komedie rzymskich poetów, zwłaszcza Plauta. Jego obecność i nieobecność Terencjusza na scenie stanowią podwójnie intrygujący problem badawczy, przede wszystkim dlatego, że dorobek obu autorów to jedna trzecia całego wielkiego korpusu dramatów antycznych (dwadzieścia sześć sztuk na ponad osiemdziesiąt wszystkich dramatów antycznych), a mimo to dość rzadko cieszą się zainteresowaniem reżyserów. Niewątpliwie dramat grecki, od zawsze obecny w europejskich teatrach, zepchnął w cień komedie rzymskich twórców. Warto się zastanowić, jakie są tego przyczyny i jaką rolę odgrywa w nich przekład. Intrygujące jest także to, że chociaż dzieła Plauta i Terencjusza przyćmili późniejsi naśladowcy, tacy jak Shakespeare czy Molière¹, a wiele rzymskich rozwiązań fabularnych i pomysłów intryg znalazło powtórne wcielenie w innych komediach europejskich, to jednak czasem, chociaż nieczęsto, teatr przypomina sobie o rzymskiej twórczości komediowej.

Korpus tej twórczości, znanej także pod gatunkową nazwą palliaty, stanowi dorobek rzymskich poetów epoki archaicznej, czyli Plauta (dwadzieścia komedii i jedna zachowana fragmentarycznie) i Terencjusza (sześć). Obaj tworzyli odmianę gatunkową, której celem była przede wszystkim rozrywka. Ludyczny charakter oryginałów sprawia, że tylko udany przekład może zagwarantować sukces na scenie, bo poza rozrywką niczego się od tych sztuk nie oczekuje.

Ich bohaterem stał się zwykły, przeciętny obywatel i jego kłopoty rodzinne z dorastającymi dziećmi odkrywającymi uroki miłości. Problematyka skupiała się na powszechnie występujących wśród ludzi wadach i przywarach, takich jak gniew, lenistwo, skąpstwo czy mizantropia, ale sztuki nie przejawiały tendencji

¹ *Komedia omyłek* Shakespeare'a to przeróbka komedii *Bracia* Plauta, a *Wesołe kumoszki z Windsoru* to Plautyński *Żołnierz Samochwał*. Molierowski *Skąpiec* powstał na podstawie *Misy pełnej złota* Plauta, a *Szelmostwa Skapena* – na wzór *Pasożyta Formiona* Terencjusza.

do moralizowania. Na scenie pojawili się więc zakochani młodzieńcy, skromne i oddane im dziewczęta, gniewnie patrzący na to uczucie ojcowie i sprytni niewolnicy gotowi wymyślić choćby najbardziej szaloną intrygę, by połączyć zakochane serca. Niekiedy z pomocą przychodziła Tyche, bogini szczęśliwego zbiegu okoliczności. Komедie obu twórców mają charakter wesołej zabawy, a choć sporo w nich mądrych sentencji, nie stawiają sobie za cel naprawy świata. Przekład więc powinien zajmować i śmieszyć w tym samym stopniu co oryginał, bo to podstawowe walory palliaty.

Komedie rzymskie to sztuki pisane językiem „nieklasycznym”, czyli nie – klasyczną łaciną Cyserona czy Owidiusza (I wiek p.n.e.), a językiem archaicznym (od poł. III do końca II wieku p.n.e.). Teksty te wymagają od tłumaczy dodatkowych kompetencji językowych i dlatego najczęściej pochylają się nad nimi naukowcy, czyniąc przekład częścią swojej pracy badawczej. Wpływa to na liczbę dokonanych tłumaczeń, a niekiedy także na ich walory sceniczne².

Plaut w przekładach i na scenie

Plaut pojawił się po raz pierwszy po polsku nie tyle jako tłumaczenie, co parafraza *Dnia trzech groszy* (*Trinummus*). Sztukę tę zatytułowaną *Potrójny z Plauta* spolszczoną w 1597 przez Piotra Cieklińskiego uważa się za polską komedię i raczej nie zalicza do przekładów³. Dopiero druga połowa wieku XIX przynosi translacje pojedynczych komedii.

² Cechą charakterystyczną przekładów towarzyszących badaniom są często bardzo rozbudowane przypisy, które zwalniają tłumacza z poszukiwania ekwiwalencji funkcjonalnej. Nierzadko więc pojawia się pokusa, by w imię wierności literalnej pozostawić w brzmieniu oryginalnym znaczące terminy, nazwy własne czy przydomki bogów, znane najczęściej wyłącznie badaczom, ale dla innych objaśniane w komentarzu. Zdarza się również, że badacze próbują stworzyć imitację antycznego metrum, co niekiedy służy dramatowi (np. w przekładach dramatów Ajschylosa dokonanych przez Stefana Srebrnego), a niekiedy staje się dodatkowym balastem (np. w przekładach Terencjusza pióra Jerzego Brozka, zob. poniżej).

³ Ciekawostką może być informacja o inscenizacji tej sztuki w przedwojennej Polsce. Teatr Wielki we Lwowie wystawił tę pierwszą polską komedię (1597) wraz z pierwszą polską tragedią (1578) *Odprawą posłów greckich* Jana Kochanowskiego 11 listopada 1936, <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoły/665/teatry-miejskie-teatr-wielki/sezon/1936>, dostęp 11 stycznia 2024.

1. Polskie przekłady komedii Plauta

Data druku	Tłumacz	Tytuł
1597	Piotr Ciekliński (1558–1604)	<i>Potrójny z Plauta (Trinummus)</i>
1873 1890	Jan Wolfram (1824–1870)	<i>Garnek złota (Aulularia), Widmo (Mostellaria), Trojak (Trinummus), Jeńcy (Captivi) Żołnierz samochwał (Miles gloriosus), Bliźnięta (Menaechmi)</i>
1875	Antoni Kantecki (1847–1893)	<i>Bliźniaki (Menaechmi)</i>
? rękopis	Zygmunt Węclewski (1824–1887)	<i>Bliźniacy (Menaechmi), Junak (Miles gloriosus)</i>
1888	Józef Ignacy Kra- szewski (1812–1887)	<i>Koszyk (Cistellaria), Pasorzyc (!) (Curculio), Samochwał (Miles gloriosus), Rozbitki (Rudens), Trojak (Trinummus)</i>
t. I – 1931 t. II – 1934 t. III – 1935 t. IV – 1937 1950 1951 1951	Gustaw Przychocki (1884–1947)	dzieła wszystkie (21 sztuk) <i>Bracia (Menaechmi)</i> <i>Kupiec (Mercator)</i> <i>Żołnierz samochwał (Miles gloriosus)</i>
t. I – 2002 t. II – 2003 t. III – 2004 t. IV – 2017	Ewa Skwara (1962–)	<i>Żołnierz samochwał (Miles gloriosus), Amfitrion (Amphitruo) Osły (Asinaria), Misa pełna złota (Aulularia) Dwie Bakchidy (Bacchides), Jeńcy (Captivi) Wesele Bazylis (Casina), Skrzyńca (Cistellaria)</i>

Jeśli przyjmujemy daty publikacji za podstawę porządku chronologicznego powstawania przekładów, to pierwsze wyszły spod pióra profesora Uniwersytetu Warszawskiego Jana Wolframa w 1873 roku⁴. Dwie dekady później ukazały się drukiem jeszcze jego *Żołnierz samochwał (Miles gloriosus)* i *Bliźnięta*

⁴ Plaut, *Komedye: Aulularia – Mostellaria – Trinummus – Capteivei*, tłum. Jan Wolfram (Poznań, 1873). W tomie znalazły się: *Garnek złota, Widmo, Trojak* oraz *Jeńcy*.

(*Menaechmi*)⁵. Ta ostatnia komedia wzbudziła zainteresowanie także dwóch innych tłumaczy. W 1875 zostały wydane *Bliźniaki*, które ks. dr Antoni Kantecki⁶ przekładał podczas pobytu w więzieniu w Koźminie. Nad komedią tą pracował także profesor Uniwersytetu Lwowskiego Zygmunt Węclewski, ale ten przekład pozostaje w rękopisie, podobnie zresztą jak jego *Junak (Miles gloriosus)*⁷.

W 1888 Józef Ignacy Kraszewski wydał przekład pięciu komedii Plauta (*Cistellaria, Curculio, Miles gloriosus, Rudens, Trinummus*)⁸, nad którymi pracował w czasie pobytu w pruskim więzieniu w Moabcie latem 1883. Wydanie to należy uznać raczej za szybkie, robocze tłumaczenie oddające jedynie myśl, sens, natomiast pozbawione środków artystycznych, jakie cechują oryginał⁹. Ponadto tłumacz wpisał tekst antyczny w dziewiętnastowieczną scenę pudełkową, co klóci się z realiami teatru antycznego.

Najbardziej dopracowany jest przekład Wolframa, który zdecydował się na trzynastozgłoskowiec bez rymu ze średniówką po siódmej sylabie i akcentami paroksytonicznymi w cesurze i klauzuli. Oczywiście, kolokwialna polszczyzna, którą posłużył się tłumacz dla oddania oryginału, mocno się już zestarzała, ale nie na tyle, by utrudniać zrozumienie sztuki.

Żaden z wymienionych przekładów nie wzbudził jednak zainteresowania profesjonalnych teatrów w Polsce, choć wydaje się, że amatorskie teatry przygotowały kilka inscenizacji¹⁰.

Lata trzydzieste XX wieku przyniosły następne przekłady, które usunęły w cień poprzednie. Plauta w nowej polskiej wersji przygotował profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego Gustaw Przychocki, który wcześniej opublikował monografię

⁵ Titus Maccius Plautus, *Dwie komedye*, tłum. Jan Wolfram (Warszawa, 1890).

⁶ Titus Maccius Plaut, *Menechmy/Bliźniaki*, tłum. i red. Jan Kantecki (Poznań, 1875).

⁷ Joanna Pieczonka, „Lwowskie przekłady komedii Plauta, czyli *Junak i Bliźniacy* w rękopisie Zygmunta Węclewskiego”, *Wratislaviensium Studia Classica olim Classica Wratislaviensia* 35, z. 4 (2015): 233–247.

⁸ Ignacy Kraszewski, *T.M. Plauta komedij pięciu parafrazy (Złoczów, 1888)*.

⁹ Ewa Skwara, „Plaut w polskich przekładach”, *Eos* 84, z. 2 (1996): 335–345.

¹⁰ Internetowa Encyklopedia Teatru Polskiego nie odnotowuje żadnych przedstawień komedii Plauta, ale Przychocki w swojej monografii pisze: „W ostatnich czasach zainteresowanie Plautem w Polsce zaznaczyło się sporadycznymi przedstawieniami jego komedii w Krakowie, Lwowie, Warszawie i Łodzi”, Gustaw Przychocki, *Plautus* (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1925), 533. Być może chodzi o spektakle amatorskie, ale wystawiane na scenie profesjonalnego teatru. O takich przedstawieniach pisze Tadeusz Boy Żeleński, wspominając *Żołnierza samochwała* w przekładzie Kraszewskiego wystawionego w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w 1920. Przedstawienie odbyło się w ramach Wieczoru Klasycznego Akademickiego Koła Miłośników Dramatu Klasycznego, zob. Tadeusz Boy Żeleński, *Flirt z Melpomeną: Wieczór Pierwszy* (Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, 1920), 236–239. W ramach tego samego Koła przygotowano inscenizację *Braci (Menaechmi)* w 1911, zob. program *Braci*, reż. Maria Chodecka (Sopot: Teatr Wybrzeże, 1961), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_11/50555_bracia_teatr_wybrzeze_gdansk_1961.pdf. Listę sztuk wystawionych w latach 1945–1965 podaje Gabriela Pianko, „Antyk we współczesnym teatrze polskim: W dwudziestolecie powstania Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej”, *Meander* 19, nr 7/8 (1964): 363–376.

o rzymskim komediopisarzu¹¹. Tak więc tłumaczenie komedii było naturalną konsekwencją jego pracy badawczej. Sztuki ukazywały się w kolejnych tomach: pierwszy w 1931, drugi w 1934, trzeci w 1935, a czwarty w 1937. Przychocki zdecydował się na przekład komedii regularnym trzynastozgłoskowcem bez rymów z akcentami paroksytonicznymi w cezurze po siódmej sylabie i w klauzuli. Jego przekład uchodzi za bardzo wierny, niekiedy wręcz literalny, ale tłumacz często stara się oddawać gry słowne, jeśli ekwiwalencja nie odbiega zbyt daleko od oryginału. Kolokwialna polszczyzna, która pojawia się w tym przekładzie, zbytnio się nie zestarzała, więc i dzisiaj jest w pełni zrozumiała.

Przekłady te zapewne nie zdążyły zyskać popularności do wybuchu II wojny światowej, bo pierwsze inscenizacje sztuk w tłumaczeniu Przychockiego przypadają dopiero na rok 1949 (*Amfitrion* w Gnieźnie i *Żołnierz samochwał* w Częstochowie), ale to jedyne premiery sztuk Plauta w latach czterdziestych.

Przełomem okazały się przedruki trzech komedii Plauta: *Braci* z 1950 oraz *Kupca* i *Żołnierza samochwała* – obu z 1951¹². Porównując daty wydań poszczególnych komedii z datami ich inscenizacji, można zaryzykować twierdzenie, że dopiero mniej więcej po dekadzie przekład trafia na scenę – jakby wymagał kilkuletniego okresu karencji. W ten sposób po około dziesięciu latach od przedruku wszystkie trzy komedie pojawiają się, i to wielokrotnie, na scenach polskich teatrów¹³. Głównie wystawiano właśnie te trzy sztuki: w roku 1960 i 1961 Mieczysław Daszewski przygotował cztery premiery *Kupca* (Teatr Telewizji, Katowice, Poznań, Warszawa), a pod koniec lat siedemdziesiątych wystawił tę komedię ponownie w Zabrze (1977) i w Zielonej Górze (1978). Także Andrzej Kruczyński przeniósł tę sztukę na scenę w Lublinie w 1974 roku. Przedruk drugiej komedii Plauta, *Żołnierza samochwała*, zaowocował spektaklami w Krakowie w reżyserii Mieczysława Górkiewicza w 1959, a także w Warszawie w 1963 w reżyserii Czesława Wołłejki. Trzecia przedrukowana sztuka, *Bracia*, miała premiery na scenie w Gdańskim Teatrze Wybrzeże i Sopotkim Teatrze Kameralnym w 1961 w reżyserii Marii Chodeckiej. Wyraźnie widać, że pojawienie się Plauta na deskach teatrów ma jakiś związek z ponowną publikacją jego dzieł w serii Biblioteki Narodowej. Wskazuje na to nie tylko moment inscenizacji, ale przede wszystkim wybór tych trzech komedii z całego dorobku dwudziestu jeden sztuk.

¹¹ Przychocki, *Plautus*.

¹² T.M. Plautus, *Bracia*, tłum. i red. Gustaw Przychocki (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1950); *Kupiec*, tłum. i red. Gustaw Przychocki (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1951); *Żołnierz samochwał*, tłum. i red. Gustaw Przychocki (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1951).

¹³ „Wykaz inscenizacji komedii Plauta”, Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/wyszukaj?search=&premiere=&author=Plaut>, dostęp 10 stycznia 2024.

Trzeba też przyznać, że w tym samym czasie wystawiono jeszcze dwie inne sztuki Plauta, których przekładów nie wznowiono. Jedną z nich jest *Krętacz*, którego w 1975 w Zielonej Górze zainscenizował Andrzej Kruczyński, obeznany już z rzymską palliatą (jak już wspomniałam, rok wcześniej przeniósł na scenę *Kupca*). Teatralny *Krętacz* powstał na podstawie komedii Plauta *Pseudolus* uzupełnionej o pewne wątki i postaci z komedii *Epidicus*. Nie mamy żadnych informacji o tym, co wpłynęło na wybór tych właśnie sztuk reżysera. Można jedynie hipotetycznie założyć, że nie bez znaczenia mógł okazać się musical Burta Shevelove'a i Larry'ego Gelbarta *Zabawne zdarzenie w drodze na forum*, który Richard Lester przeniósł w 1966 roku na ekran¹⁴. *Zabawne zdarzenie* to współczesna kompilacja kilku sztuk Plauta, z których *Pseudolus*, *Epidikus* i *Kupiec* stanowią trzon komediowej intrygi. Co więcej, główny bohater tej filmowej komedii nosi tytułowe imię Pseudolus, czyli właśnie Krętacz. Oczywiście, rozważania te należy traktować wyłącznie jako niepopartą dowodami hipotezę, podobnie jak próbę odpowiedzi na pytanie, co z kolei skłoniło Janusza Kłosińskiego do wystawienia w Łodzi w 1966 *Panny Młodej*, której także nie wznowiono w serii Biblioteki Narodowej.

Plaut nadał tej komedii tytuł, który równocześnie jest imieniem bohaterki romansowej intrygi – *Casina*. Przychocki transliterował go jako *Kasina*, ale dodał także dwa alternatywne podtytuły: *Losujący* albo *Panna Młoda*. Główne wątki tej sztuki, czyli skłonność pana domu do służącej, którą wydaje za własnego niewolnika, by móc skorzystać z prawa pierwszej nocy, oraz kontrintryga żony i teje służącej polegająca na podstawieniu w noc poślubną chłopca przebranego za pannę młodą, wykorzystał później Pierre Beaumarchais w *Weselu Figara*.

Wydaje się jednak, że to nie francuska komedia ani jej Mozartowska wersja w formie singspielu mogły zainspirować Janusza Kłosińskiego do wystawienia *Panny Młodej*. Odrobinę światła na tę tajemniczą sprawę rzucają programy teatralne wcześniejszych inscenizacji sztuk Plauta, *Amfitriona*¹⁵ i *Braci*¹⁶. Oba cytują część prologu do komedii *Kasina*, czyli *Panna Młoda*, który zachęca do oglądania sztuk Plauta, więc się idealnie nadaje jako motto w spektaklu. Może popularność tego passusu naprowadziła na myśl o przyjrzeniu się tej właśnie komedii.

¹⁴ Ewa Skwara i Joanna Skwara, *Zabawne zdarzenie w drodze na forum* (Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2009).

¹⁵ Program *Amfitriona*, reż. Halina Sokotowska-Łuszczewska (Gniezno: Teatr Miejski, 1949), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_10/49269_amfitrion_teatr_miejski_gniezno_1949.pdf.

¹⁶ Program *Braci*, reż. Chodecka.

Poza omówionymi wyżej inscenizacjami dwóch sztuk, *Krętacza* i *Panny Młodej*, Plaut wchodzi na polską scenę mniej więcej dekadę po ponownym pojawieniu się w obiegu czytelnicznym przedruku przekładu jego sztuk. Spośród całego dorobku autora teatry najczęściej sięgają właśnie po te komedie opublikowane w serii BN i wystawiają je w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Potem następuje trzydzieści lat bez Plauta – do czasu ukazania się nowego tłumaczenia w pierwszej dekadzie nowego millenium.

Najnowsze przekłady mojego autorstwa próbują oddać różnorodność metryczną oryginału, ale nie w sposób izometryczny: jedenastozgłoskowiec rymowany przemiennie pojawia się jako odpowiednik senaru jambicznego, trzynastozgłoskowiec rymowany parzyście zastępuje septenary, a ośmiozgłoskowiec również rymowany przemiennie to pomysł na oktonary. Partie śpiewane (*cantica*), tak licznie występujące u Plauta i charakteryzujące się zmiennością metryczną, pojawiają się w przekładzie w formie piosenek o frazach różnej długości i rymie zarówno żeńskim, jak i męskim. Za priorytet przyjąłam zachowanie potencjału komicznego sztuk Plauta, stąd liczne ekwiwalenty dla imion mówiących czy żartów językowych.

Przekłady powstają powoli i publikuję je w kolejnych tomach¹⁷. Pierwszy ukazał się w 2002 i zawierał dwie komedie: *Żołnierza samochwała* i *Amfitriona*, który dzięki Bogdanowi Hussakowskiemu został wystawiony w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach w 2009 jako *Mąż zdradzony, czyli Amfitrion*. Dziewięć lat później tę samą komedię wyreżyserował Andrzej Sadowski w Czeskim Cieszynie w 2018. Tom trzeci z roku 2004 przyniósł przekład *Dwóch Bakchid*, które reżyser Jacek Bała wystawił w Rzeszowie w 2012 pod tytułem *Hetery*. Można zatem powiedzieć, że powtórzyła się wcześniejsza prawidłowość – teatr ponownie interesuje się Plautem przy okazji nowego przekładu i do starego już nie sięga.

Nieobecność Terencjusza

Reguła ta niestety nie działa w przypadku dzieł Terencjusza. W dużej mierze zawiły tutaj przekłady, a raczej ich brak. Pierwszego spolszczenia dzieł wszystkich

¹⁷ Pierwszy przekład Plauta, *Żołnierz samochwał*, ukazał się w lokalnym wydawnictwie w niewielkim nakładzie i przeszedł bez echa, zob. Plaut, *Żołnierz samochwał*, tłum. Ewa Skwara (Poznań: Sorus Wydawnictwo, 1998). Dopiero seria Biblioteki Antycznej (początkowo w Wydawnictwie Prószyński i S-ka, a potem w Instytucie Studiów Klasycznych, Śródziemnomorskich i Orientalnych Uniwersytetu Wrocławskiego) rzeczywiście spopularyzowała przekłady kolejnych komedii: Plaut, *Komedie*, tłum. i red. Ewa Skwara, t. 1 (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2002), t. 2 (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2003), t. 3 (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004), t. 4 (Wrocław: Instytut Studiów Klasycznych, Śródziemnomorskich i Orientalnych Uniwersytetu Wrocławskiego, 2017) oraz Plaut, *Turkuć Podjadek* (Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2024), zob. tabela 1.

rymowanym trzynastozgłoskowcem dokonał ziemianin, major w insurekcji kościuszkowskiej, a potem w gwardii napoleońskiej, poeta i tłumacz Konstanty Tyminiecki (1767–1814). Jednak za podstawę swojej pracy translatorskiej przyjął francuski przekład¹⁸.

2. Przekłady komedii Terencjusza

Data druku	Tłumacz	Tytuł
1817	Konstanty Tyminiecki (1767–1814)	dzieła wszystkie: <i>Dziewczyna z Andros (Andria)</i> , <i>Świekra (Hecyra)</i> , <i>Bracia (Adelphoe)</i> , <i>Formion (Phormio)</i> , <i>Rzezaniec (Eunuchus)</i> , <i>Sam siebie karzący (Heauton Timorumenos)</i>
1885	Jan Wolfram (1824–1870)	<i>Niewiasta z Andros (Andria)</i> , <i>Eunuch (Eunuchus)</i>
? rękopis	Zygmunt Węclewski (1824–1887)	<i>Phormio (Phormio)</i>
1929 ? rękopis zaginął	Bolesław Karpiński (1879–1939)	<i>Bracia (Adelphoe)</i> , <i>Samogryz (Heauton Timorumenos)</i>
1938 ? rękopis zaginął	Stefania Warszawska (1897–1944)	<i>Formion (Phormio)</i>
1971	Mieczysław Brożek (1911–2000)	<i>Eunuch (Eunuchus)</i> , <i>Bracia (Adelphoe)</i> , <i>Teściowa (Hecyra)</i>
t. I – 2005 t. II – 2006	Ewa Skwara (1962–)	dzieła wszystkie: <i>Dziewczyna z Andros (Andria)</i> , <i>Teściowa (Hecyra)</i> , <i>Bracia (Adelphoe)</i> <i>Pasożyt Formion (Phormio)</i> , <i>Eunuch (Eunuchus)</i> , <i>Za karę (Heauton Timorumenos)</i>

Z łaciny przełożył Terencjusza dopiero wspomniany już przy okazji Plauta profesor Uniwersytetu Warszawskiego Jan Wolfram, ograniczył się jednak tylko do dwóch komedii: *Niewiasty z Andros (Andria)* i *Eunucha (Eunuchus)*¹⁹,

¹⁸ Konstanty Tyminiecki, *Pisma: Komedie z P. Terencjusza tłumaczone*, t. 1–2 (Warszawa, 1817). Tyminiecki korzystał z siedemnastowiecznego przekładu Anny Dacier, zob. Krzysztof Tomasz Witczak, „Ze studiów nad recepcją Terencjusza w Polsce: Stefania Warszawska i jej przekład *Formiona*”, *Eos* 84, z. 2 (1996): 399.

¹⁹ Publiusz Terencjusz, *Komedye: Niewiasta z Andros i Eunuch*, tłum. Jan Wolfram (Warszawa, 1885).

które ukazały się drukiem dopiero w 1885 roku, już po jego śmierci. Z kolei za tłumaczenie *Formiona* (*Phormio*) zabrał się inny plautynista z Uniwersytetu Lwowskiego, Zygmunt Węclewski, ale jego Terencjusz, podobnie jak przekłady Plauta, pozostał w rękopisie²⁰.

Następne próby translatorskie przypadają dopiero na okres dwudziestolecia międzywojennego. Nauczyciel gimnazjalny z Leszna, filolog klasyczny Bolesław Karpiński przełożył dwie sztuki Terencjusza – *Braci* (*Adelphoe*) i *Samogryza* (*Heauton Timorumenos*) z myślą o inscenizacji na deskach szkolnego teatru. Tłumaczenie pierwszej z nich musiało powstać przed 1929 rokiem, gdyż wtedy przygotowano jej inscenizację w Gimnazjum im. Komeniusza w Lesznie. Spektakl cieszył się takim powodzeniem, że zaprezentowano go jeszcze kilkukrotnie, w tym także na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu²¹.

Mniej więcej w tym samym czasie doktor Stefania Warszawska pracowała nad nowym przekładem komedii *Formion* (*Phormio*). Wybrane partie tego tłumaczenia (wersy 35–218) wydrukował w 1934 *Kwartalnik Klasyczny*, na którego łamach pojawił się także artykuł przygotowywany jako wstęp do sztuki, a przynoszący wiele cytatów z przekładu całej komedii²². Wnikliwsza analiza zachowanych passusów pozwala dostrzec znaczne podobieństwo do przekładu Tyminieckiego, ale tłumaczka zadbała, by usunąć liczne archaizmy obecne u poprzednika.

Wszystkie trzy komedie, *Bracia* (*Adelphoe*) i *Samogryz* (*Heauton Timorumenos*) w przekładzie Karpińskiego oraz *Formion* (*Phormio*) Warszawskiej, znalazły się w zapowiedziach wydawniczych i miały ukazać się we Lwowie w czwartym kwartale 1939 lub pierwszym kwartale następnego roku. Wybuch II wojny światowej udaremnił te plany, a rękopisy przepadły²³. A zatem teatr w Polsce, gdyby chciał sięgnąć po twórczość Terencjusza, musiałby korzystać z przekładów dziewiętnastowiecznych.

Dopiero na początku lat siedemdziesiątych XX wieku pojawił się nowy Terencjusz po polsku. Przekładu dokonał Mieczysław Brożek, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, który wydaniem trzech sztuk dopełnił swoją wcześniej

²⁰ Witczak, „Ze studiów nad recepcją Terencjusza w Polsce”, 399.

²¹ Krzysztof Tomasz Witczak, „Niewydane tłumaczenia epigramów Sarbiewskiego, czyli uwagi o działalności przekładowej prof. Zofii Abramowiczówny”, *Symbolae Philologorum Posnaniensium* 31, nr 2 (2021): 150; Lidia Winniczuk, „Terencjusz w Polsce”, w: *Charisteria Gustavo Przychocki a discipulis oblata* (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1934), 269.

²² Terentius, „Formio”, tłum. Stefania Warszawska, *Kwartalnik Klasyczny* 8, z. 3 (1934): 227–228; z. 4 (1934): 324–331; Stefania Warszawska, „O *Phormionie* Terentiusa”, *Przegląd Klasyczny* 4, nr 1 (1938): 39–51.

²³ Sowietci po wkroczeniu do Polski zamknęli wszystkie drukarnie polskie i ukraińskie, a przygotowane do druku lub świeżo wydrukowane materiały spalili, Witczak, „Ze studiów nad recepcją Terencjusza w Polsce”, 396.

opublikowaną monografię o komediopisarzu²⁴. Niestety, nowy przekład nie stał się dla Terencjusza przepustką na teatralną scenę w Polsce. Być może przyczyną tej nieobecności należy upatrywać w strategii, jaką zastosował tłumacz. Wydaje się, że jego nadrzędnym celem stało się odzwierciedlenie systemu metrycznego oryginału. Terencjusz stosuje typowe dla komedii rzymskiej metra: senar jambiczny, septenar jambiczny i trocheiczny oraz oktonar jambiczny i trocheiczny. Najkrócej wyjaśniając, należy powiedzieć, że systemy te budują melodykę frazy przez ciąg akcentowanych wyrazów, a autor przekładu starał się w języku polskim odwzorować ten rytm. Problem zawsze pojawia się w przypadku jambów, w których akcent pada na ostatnią sylabę, co wymaga zastosowania w polszczyźnie jednosylabowych wyrazów na końcu wersu. Ilustruje to poniższy przykład:

- MICJON Ja tu nie widzę, mój Hegionie, powodu, byś tak chwalił mnie.
 Powinność swoją tylko spełniam, chcę zawiniony cofnąć błąd.
 Chyba żeś myślał, że ja z takich, co sądzą, że to właśnie ich
 krzywdzi, gdy ktoś się upomina o krzywdę, której doznał wpród
 od nich i sami wnoszą skargę. Żem ja nie z takich, wdzięczny mi?
- HEGION Ach, nie! Ja ciebie za innego, niż jesteś, nigdy nie miał, nie.
 Lecz proszę cię, Micjonie, racz też do matki jej wraz ze mną pójść
 i wszystko to, coś mnie powiedział, kobiecie tej ty powtórz sam;
 że podejrzenie stąd wynikło, że brat..., że to lutnistka ta... ²⁵

Taki izometryczny przekład potęguje wrażenie egzotyki, ponieważ jest obcy składni języka polskiego. Wprawdzie czytając, odbiorca może sobie wyobrazić rytm oryginału, ale izometria utrudnia zrozumienie²⁶. Brożek sam zresztą po latach przyznał, że przekłady nie powinny być izometryczne i należy korzystać z wersyfikacji typowej dla języka polskiego:

Niektóre takie próby mogą się udać, zwłaszcza przy językach nowożytnych. Przy antycznych mniej. Wersy i cezury utworów antycznych w przekładach polskich zbyt często wymagałyby kadencji męskich, w widoczny sposób sztucznych. Lepiej poprzestać na czymś podobnym, zgodnym z duchem języka polskiego niż silić

²⁴ Publiusz Terencjusz Afrykańczyk, *Komedie: Eunuch, Bracia, Teściowa*, tłum. i red. Mieczysław Brożek (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971); Mieczysław Brożek, *Terencjusz i jego komedie* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960).

²⁵ Cytowany passus to przekład *Braci* (592–600), Terencjusz, *Komedie: Eunuch, Bracia, Teściowa*, 182.

²⁶ Por. Barbara Bibik, „Przekłady starożytnych utworów dramatycznych – w zgodzie czy wbrew normom? Kilka refleksji o tradycji przekładoznawczej w Polsce”, *Między Oryginałem a Przekładem* 22, nr 4 (2016): 124, 127, <https://doi.org/10.12797/moaP.22.2016.34.08>.

się na izometrię. [...] Przy braku iloczasu sylab w naszym języku naśladownictwo izometryczne robi wrażenie wymuszonego.²⁷

Trudno jednoznacznie wyrokować, dlaczego Terencjusz nie znalazł się w repertuarze teatrów w Polsce, ale być może właśnie tak eksperymentalny w swej formie przekład mógł zniechęcić do podejmowania prób inscenizacji.

Nowe milenium to czas na nowego Terencjusza. Po trzech tomach komedii Plauta podjęłam się translacji sztuk młodszego z rzymskich komediopisarzy. Ponieważ wcześniej przekładano go już wierszem rymowanym, białym i izometrycznym, zdecydowałam się na prozę. Świadomie zrezygnowałam z rymu, by z jednej strony nie upodobnić „mojego” Terencjusza do „mojego” Plauta, a z drugiej, by nie przydać mu burleskowego charakteru. Za priorytet przyjął komunikatywność przekładu oraz wyeksponowanie techniki scenicznej Terencjusza.

Tłumaczenia ukazały się w dwóch tomach w roku 2005 i 2006²⁸, ale nie wzbudziły zainteresowania reżyserów i jak dotąd Terencjusz nie pojawił się na deskach profesjonalnego teatru. Być może przyczyną był przekład, ale trudno nie dostrzec potencjalnych kłopotów związanych z wystawieniem sztuk tego poety współcześnie. W jego twórczości często centralnym motywem staje się gwałt, który nie tylko prowadzi do małżeństwa, ale wręcz je ułatwia. Warto pamiętać, że komedie antyczne były pisane przez mężczyzn i ukazywały ich perspektywę. W wykreowanym przez nich świecie każdy kontakt pozamałżeński uważano za przestępstwo ścigane z całą surowością prawa, ale można było uniknąć kary, poślubiając ofiarę (jeśli oczywiście była stanu wolnego).

Tematem każdej komedii Terencjusza jest miłość młodzieńca, który niekiedy łamie to prawo i dopuszcza się niedozwolonego kontaktu seksualnego (*Andria*, *Eunuchus*, *Hecyra*, *Adelphoe*)²⁹. A ponieważ z punktu widzenia oceniających kobietę mężczyźni lepiej, żeby uległa ona sile fizycznej (stała się ofiarą gwałtu) niż sile perswazji (czyli uwiedzenia), to w fabule zwykle dochodzi do aktu przemocy. Starożytni uważali, że uwiedzenie jest dowodem długofalowego, zaplanowanego z premedytacją działania, które zmierza do opanowania duszy kobiety, by nakłonić ją do przestępstwa. Gwałt zaś to słabość fizyczna, za którą nie można ofiary winić. Dlatego dziewczyny się bronią, płaczą i na dowód swojej

²⁷ Mieczysław Brożek, „O tłumaczu i tłumaczeniu myśli wybrane”, *Meander* 51, nr 7/8 (1996): 399.

²⁸ Terencjusz, *Komedie*, tłum. i red. Ewa Skwara, t. 1 (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2005) i t. 2 (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2006), zob. tabela 2.

²⁹ Ewa Skwara, „Gwałt na scenie (przypadek Terencjusza)”, *Przekładaniec*, nr 46 (2023): 104–123, <https://doi.org/10.4467/16891864PC.23.007.17971>.

niewinności pokazują poszarpane ubranie. W ten sposób zachowują dobre imię i sympatię widza, co więcej, muszą poślubić swojego oprawcę, by przestępstwo uległo zatarcu, a one odzyskały honor i zyskały męża (bo przecież nikt inny ich już nie poślubi). I tak gwałt prowadzi do małżeństwa, a nawet je wymusza w sytuacji, gdyby rodzina miała wobec panny inne plany. Wątpliwe jednak, by tak skonstruowana fabuła znalazła dzisiaj zrozumienie i wydała się zabawna. Już w czasach nowożytnych próbowano poprawiać ten aspekt sztuk Terencjusza, przygotowując edycje *purificalae*, w których albo opuszczano całe passusy tekstu, albo wręcz poprawiano. Tłumacze dziewiętnastowieczni również starali się zniwelować drastyczność występu, unikając nazwania czynu lub określając go jako zhańbienie lub krzywdę. Tym bardziej więc trudno sobie wyobrazić potrzebę wystawiania Terencjusza w dobie ruchu #metoo, zainicjowanego w przestrzeni mediów społecznościowych w 2006, ale od roku 2017 osiągniętego już masowy zasięg. Być może motyw gwałtu we współczesnych przekładach nie jest głównym powodem nieobecności Terencjusza na polskiej scenie, ale trudno uznać, że pozostaje bez znaczenia.

Niektóre komedie tego młodszego komediopisarza mogłyby i dzisiaj wzbudzić zainteresowanie, na przykład *Bracia* to sztuka o zaletach i wadach dwóch modeli wychowawczych – skrajnie autorytarnego i skrajnie liberalnego. Jednak problem z komediami rzymskimi (w tym także ze sztukami Plauta) polega przede wszystkim na tym, że to głównie wesołe farsy, często później przerabiane i udoskonalone przez Shakespeare’a, Molière’a, Fredrę i innych komediopisarzy bliższych współczesnemu widzowi zarówno czasowo, jak i pod względem realiów. Łatwiej więc wystawić *Skąpca* Molière’a niż *Misę pełną złota* Plauta, przystępniejsza jest *Komedia omyłek* Shakespeare’a niż *Bracia* Plauta, ciekawsze jest *Wesele Figara* Beaumarchais’go niż *Kasina*, *Zemsta* Fredry niż *Żołnierz samochwał*. Niewątpliwie z perspektywy współczesnej praktyki wykonawczej komedie rzymskie są antykwarycznymi ciekawostkami i trudno z sukcesem przywrócić je współczesnej scenie, chyba że można ich użyć jako metafory, posługując się nimi jako językiem ezopowym.

Jak wystawia się Plauta?

Skoro jednak Plaut pojawia się na deskach polskich teatrów, warto przyjrzeć się, jak go wystawiano. Źródła wiedzy na temat inscenizacji jego komedii ograniczają się głównie do programów teatralnych i recenzji obecnych w bazie Encyklopedii Teatru Polskiego.

Zacznijmy od tytułów – większość inscenizacji przejmuje tytuł nadany przez tłumacza, ale zdarzają się wyjątki. Bogdan Hussakowski, wystawiając *Amfitriona* w Kielcach w 2009 roku, rozszerzył tytuł o wyjaśnienie – *Mąż zdradzony, czyli Amfitrion*. Swoją decyzję uzasadniał chęcią przybliżenia potencjalnemu widzowi tematyki poruszanej w sztuce. Można by podejrzewać, że nie miał zaufania do edukacji w zakresie kultury antycznej w nowym millenium, gdyby nie fakt, że już Przychocki, tłumacząc Plauta niemal sto lat wcześniej, czuł potrzebę dodatkowego wyjaśnienia, stąd niekiedy umieszczał tytuły alternatywne: dla sztuki *Kasina – Losujący* albo *Panna Młoda*, a dla komedii *Pseudolus – Krętacz*. Obie te wersje tytułów zostały wykorzystane przez reżyserów: Janusz Kłosiński wystawił *Pannę Młodą* w Łodzi w 1966, a Andrzej Kruczyński *Krętacza* w Zielonej Górze w 1975. Ta ostatnia inscenizacja jest kompilacją dwóch sztuk Plauta (*Pseudolus* i *Epidikus*), a tytułowi bohaterowie to niewolnik i pasożyt, z których każdy w równiej mierze zasługuje na imię Krętacz. Nadanie więc spektaklowi takiego właśnie tytułu zaciera granicę między tymi dwiema sztukami. Można wręcz powiedzieć, że zmiany wprowadzane do tytułów przez reżyserów są sygnałem ingerencji w przekład, polegającej najczęściej na jego rozszerzeniu i uzupełnieniu o inne, tematycznie spójne dzieła literackie. Nie tylko *Krętacz* (Zielona Góra 1975) jest tego przykładem, ale także *Rycerz samochwał* (Częstochowa 1949) i *Hetery* (Rzeszów 2012).

Reżyderskie innowacje strukturalne

W przypadku *Krętacza* i *Rycerza samochwała* reżyserzy wyraźnie zaznaczają własny wkład w tekst. Kazimierz Czyński do spółki z Jerzym Nelem widnieją na plakacie teatralnym *Rycerza samochwała* jako autorzy widowiska powstałego „według Plauta”. Niestety, jedynie afisz i program pozwalają się domyślić różnorodnych innowacji, w których pojawiają się nowe, nieobecne w oryginale postaci: dwie kobiety o imionach z *Quo vadis* Sienkiewicza, czyli Akte i Pomponia, a także bohaterowie z dominującą jedną cechą, czyli Pernikomygdałos i Kochitos (zakochani starcy), Chytrokles (skąpiec), Tumander (głupiec), Trochejos i Amfibrach (poeci) oraz Lizordarmos (pochlebca?). W programie zaś czytamy, że tekst komedii wymagał nowego ujęcia, by stał się zrozumiały, ale też dostarczył „wątku do opracowania widowiska w pełni niezależnego od pierwowzoru”³⁰.

³⁰ Program *Rycerza samochwała*, reż. Kazimierz Czyński (Częstochowa: Teatr Państwowy, 1949), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_10/49340_rycerz_samochwal_teatr_czestochowa_1949.pdf.

Nigdzie nie wspomina się o tłumaczu łacińskiego oryginału, a wydaje się mało prawdopodobne, by było to dzieło autorów wymienionych na afiszu.

Z kolei Andrzej Kruczyński podaje się za tłumacza zarówno *Kupca*, jak i *Krętacza*. Niewątpliwie „przekłady” reżysera są rodzajem twórczej przeróbki istniejących spolszczeń. Program towarzyszący premierze *Kupca*³¹ głównie przywołuje wcześniejsze inscenizacje tego dramatu w reżyserii Mieczysława Daszewskiego (Katowice 1960, Poznań 1961, Warszawa 1961) stanowiące przykład daleko posuniętej ingerencji w tekst oryginału. Być można spektakle Daszewskiego stały się impulsem dla Andrzeja Kruczyńskiego, by sięgnąć po Plauta i w podobny sposób poddać go różnego rodzaju przeróbkom.

Nieco więcej można wyczytać z programu przygotowanego do *Krętacza*³², w którym zawarto obszernie rozważania na temat starzenia się tłumaczeń i potrzeby sporządzania nowych. Recenzja z przedstawienia nazywa dzieło „literacką adaptacją i przeróbką tłumacza”, a Kruczyńskiego chwali za to, że przygotował nowy, uwspółcześniony przekład dwu fars, a raczej ich kompilacji, co dało „w efekcie nowy zupełnie utwór, uwspółcześniony tekst”³³. Ponieważ samodzielne dokonanie przekładu z oryginału wydaje się mało prawdopodobne, można zakładać, że reżyser poprawił „starzejącego się Przychockiego”, a dokonanie przeróbek i kompilacji uznał za swój autorski wkład w końcowe oblicze komedii.

Ostatnim przykładem zmiany tytułu, która sugeruje również dokonywanie zmian w tekście, jest przedstawienie *Hetery*³⁴. W oryginalnej wersji komedii *Bakchides* tytułowe bohaterki to dwie hetery, reżyser Jacek Bała postanowił więc wzmocnić jeszcze bardziej erotyczny aspekt sztuki i pomnożyć liczbę kurtyzan. W tym celu rozszerzył tekst Plauta o literaturę o podobnej tematyce. W przedstawieniu więc znalazły się passusy z *Listów heter* Alkifrona (w przekładzie Haliny Wiszniewskiej), a także partie z dziewiętnastowiecznej lesbijskiej poezji erotycznej, czyli *Pieśni Bilitis* Pierre’a Louÿsa (w przekładzie Leopolda Staffa). Już afisz teatralny, przedstawiający sutek kobiecej piersi, wyraźnie dawał do zrozumienia, co będzie głównym tematem spektaklu. Nic dziwnego więc, że przy tak wzbogaconym tekście Plauta reżyser zdecydował się na semantycznie szerszy tytuł *Hetery*.

³¹ Program *Kupca*, reż. Andrzej Kruczyński (Lublin: Państwowy Teatr im. Juliusza Osterwy, 1974), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/53900_kupiec_teatr_im_osterwy_lublin_1974.pdf.

³² Program *Krętacza*, reż. Andrzej Kruczyński (Zielona Góra: Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, 1975), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/53036_kretacz_teatr_lubuski_zielona_gora_1975.pdf.

³³ AMI, „*Krętacz*”, *Nadodrze*, nr 8 (1975): 9, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/72209/kretacz>.

³⁴ Program *Heter*, reż. Jacek Bała (Rzeszów: Teatr im. Wandy Siemaszkowej, 2012), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2015_01/64709_hetery_teatr_siemaszkowej_rzeszow_2012.pdf.

Należy z całą mocą podkreślić, że wszelkie współczesne przeróbki, poszerzenia, uzupełnienia, kompilacje i modyfikacje wpisują się w istotę rzymskiej palliaty, która powstawała właśnie przez tego rodzaju wykorzystywanie wcześniejszych sztuk Menandra i innych przedstawicieli greckiej komedii nowej. Metoda ta nosiła miano kontaminacji. Termin taki wprawdzie nie pada z ust polskich reżyserów, ale jakże często stosują oni tę technikę, pracując na tekście Plauta.

Plaut według Mieczysława Daszewskiego

Mistrzem w stosowaniu kontaminacji przy wystawianiu Plauta okazał się wspomniany Mieczysław Daszewski. Skupił się na jednej tylko komedii, *Kupcu*, ale wystawił go pięciokrotnie. Pierwsza inscenizacja miała premierę na deskach Teatru Śląskiego w Katowicach wiosną 1960, a jesienią tego samego roku została przeniesiona na ekran w ramach Teatru Telewizji. Następnie niemal równocześnie w Poznaniu (marzec 1961) i w Warszawie (maj 1961) Daszewski wystawił tę samą sztukę, ale oczywiście w innej obsadzie. Porównanie kolejnych realizacji pozwala dostrzec proces poszerzania i udoskonalania spektaklu opartego na tekście Plauta. W katowickim przedstawieniu scenografię zaprojektował Kazimierz Mikulski, który przygotował także scenografię do spektakli warszawskich. Z kolei przedstawienia poznańskie wzbogacono o piosenki, których autorem był Jerzy Połowski³⁵. Jego teksty znalazły się również w inscenizacji warszawskiej. Programy i recenzje teatralne przynoszą więcej informacji³⁶. Dowiadujemy się więc, że do sztuki Plauta inkorporowano nie tylko melodie z różnych popularnych filmów z nowymi tekstami Połowskiego, np. *Ciao Bambina czy Padam, padam...*, ale także wiersze Gałczyńskiego *Noc cudów* i *Hymn starców*. Końcowa strofa tego ostatniego utworu idealnie pasuje do tematyki komedii, w której starzec próbuje konkurować o względy pięknej hetery z własnym synem:

Ale choć nam nawala w wątrobie,
choć nas męczą zastrzyki i kasze,
śmiało, starcy! stańmy na głowie!
Ziemia młodym. Lecz niebo jest nasze.³⁷

³⁵ Program *Kupca*, reż. Mieczysław Daszewski (Poznań: Teatr Satyry, 1961), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_11/50596_kupiec_teatr_satyry_poznan_1961.pdf.

³⁶ Program *Kupca*, reż. Mieczysław Daszewski (Warszawa: Teatr Powszechny, 1961), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_11/50595_kupiec_teatr_powszechny_warszawa_1961.pdf.

³⁷ Konstanty Ildefons Gałczyński, *Hymn starców*, zob. Karolina Beylin, „Wtós w koktajlu”, *Express Wieczorny*, nr 130 (1969), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/72114/wlos-w-coctailu>.

W warszawskim przedstawieniu zastosowano także antyczną zasadę wcielania się mężczyzn w postaci kobiece. Jedynym wyjątkiem była piękna hetera Pasi-kompsa grana przez ponętą i skąpo odzianą Małgorzatę Lorentowicz³⁸. Co więcej, jeden z aktorów, Marek Wojciechowski, został obsadzony w aż trzech rolach drugoplanowych – kucharza, niewolnika i starej służącej.

Dwie następne inscenizacje w reżyserii Daszewskiego z drugiej połowy lat siedemdziesiątych idą jeszcze dalej w kontaminacyjnym udoskonalaniu Plauta. Zarówno przedstawienie w Teatrze Nowym w Zabrzu³⁹, jak i w Teatrze Lubuskim w Zielonej Górze zostały przygotowane z udziałem tego samego scenografa (Jerzy Moskal), tej samej projektantki kostiumów (Danuta Knosała) i twórców oprawy muzycznej (Marzena Mięka i Jacek Mięka). Tekst piosenek zaś napisał sam reżyser Mieczysław Daszewski, który w Zabrzu także obsadził siebie w roli jednego ze starców. Można więc zakładać, że oba przedstawienia przygotowano w tym samym duchu. Nawet rozszerzenia podstawowych dla tej komedii *dramatis personae* odbywają się na tych samych zasadach.

Inszenizacja w Zabrzu, jeśli wierzyć nieprzychylniej recenzji Małgorzaty Ruty, to „zabawa w teatr inscenizatora i z teatrem inscenizatora”, w której dekoracje są ustawiane na oczach widza, a aktorzy wkładają maski i „międzyepokowe” kostiumy na scenie.

Fabula komedii ulega ciąglemu zawieszeniu, zdenerwowany aktor nie chce pracować, interwencja antynikotynowa strażaka wprawia w stan rozmarzenia akompaniaturkę snującą matrymonialne plany. Zapowiadane w prologu awangardowe odczytanie *Kupca* realizuje się poprzez konwencję teatru w teatrze. Akompaniaturka ostentacyjnie w chwilach wolnych od pracy lornetuje publiczność. [...] Tańczy się tango i wywija hołubce. Zdradzonej żonie przerażony mąż śpiewa *Siwy włos*. Akompaniaturka wyznaje, lustrując publiczność, że chciałaby „damą być”. *Corps de ballet*, złożony z panów przebranych za panie, wdzięcznie podryguje – w rytm sex-appealu. Heterka wyznaje stręczycielowi, że jest „taka mała”, a potem bije się z prawowitą i zazdrosną małżonką Lizymachusa w rytm „jak się masz kochanie”. Kucharze i kucharki z koszami pełnymi poszukiwanych prowiantów intonują... „w Grecję idziemy”.⁴⁰

³⁸ Awk, „Kupiec w pepitkę”, *Teatr*, nr 17 (1961): 25, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/72115/kupiec-w-pepitke>.

³⁹ Program *Kupca*, reż. Mieczysław Daszewski (Zabrze: Państwowy Teatr Nowy, 1977), https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/53350_kupiec_teatr_nowy_zabrze_1977.pdf.

⁴⁰ Małgorzata Ruta, „Plaut w kabarecie”, *Życie Literackie*, nr 39 (1977): 12, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/72225/plaut-w-kabarecie>.

W powyższego opisu wynika, że reżyser nie tylko poszerzył tekst oryginalnego *Kupca* o passusy innej proveniencji, ale także wprowadził na scenę szereg nowych postaci. Zdaniem recenzentki gubi się gdzieś szansa zagrania *Kupca* nowego i atrakcyjnego, co reżyser zapowiada w jednym z kupletów:

Prosimy panów recenzentów,
 By w kajecikach zapisali,
 Żeśmy po nocach stu bezsennych
 Na nowo *Kupca* odczytali.
 Lecz, że to może nie wystarczyć,
 Bo konkurencja dzisiaj twarda,
 Trzeba na każdym mówić kroku
 My awangarda, my awangarda!⁴¹

Interesujące jest to, że druga, tym razem pochlebna, recenzja Renaty Zwoźniakowej opisuje te same zabiegi literacko-teatralne jako dowód „jeszcze jednego, świeżego odczytania Plauta”⁴². Nazywa inscenizację nawet jednym z największych sukcesów reżysera, który sięgnął „do najlepszych tradycji powojennego kabaretu, trochę do komedii dell’arte czy do plebejskiego «jarmarcznego» teatru, w którym jest i realizm, i deformacja, i fantazja, i rubaszość, i liryzm, i satyra, i śmiech”. Recenzentka zwraca także uwagę na częste łamanie iluzji scenicznej, co – jak wiadomo – dla Plauta było typowe.

Jak wcześniej wspomniano, spektakl grano w maskach (z wyjątkiem oczywiście pięknej Pazykompsy), dzięki czemu zastosowano jeszcze więcej praktyk teatralnych z czasów Plauta. Już nie tylko mężczyźni wcielili się w role kobiece, ale też można było powierzyć jednemu aktorowi kilka ról Bolesław Surówka w swojej recenzji podkreśla, że również wcześniejsze wersje *Kupca* w reżyserii Daszewskiego były komiczne, ale inscenizacja w Zabrzu dzięki różnym modernizacjom, przebierankom, piosenkom i gagom uczyniła wszystko jeszcze bardziej „w dowcipny sposób zdeformowane”⁴³.

Niewątpliwie Mieczysław Daszewski stał się – jak nazwał go Surówka – monopolistą w wystawianiu *Kupca*, ale też jego droga inscenizacyjna jest niezwykle

⁴¹ Program *Kupca*, reż. Daszewski, Zabrze.

⁴² Renata Zwoźniakowa, „Plaut z parasolem”, *Poglądy*, nr 15 (1997), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/72218/plaut-z-parasolem>.

⁴³ Bolesław Surówka, „Kupiec Plauta”, *Dziennik Zachodni* 33, nr 122 (1977), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/72214/kupiec-plauta>.

ciekawa, bo oddaje istotę Plautyńskiej komedii, która łączy postaci i pomysły z wielu różnych sztuk, tworząc w ten sposób nową całość. W tym znaczeniu Daszewski jest wiernym uczniem rzymskiego komediopisarza. Sposób organizacji widowiska stanowi niejako powrót do tradycji sceny antycznej, posługującej się maską i z powodów ekonomicznych obsadzającej aktorów mężczyzn w kilku rolach w trakcie jednego spektaklu. Rodzi się tylko pytanie, czy bilans zysków i strat okazał się dodatni, bo przecież maska mocno ogranicza możliwości ekspresji pozawerbalnej, a obsadzenie tego samego aktora w kilku rolach osłabia moc interpretacji, jaką posiada głos. Jak wynika z przedstawionych recenzji, spór toczy się *de gustibus*, o których z definicji nie należy dyskutować. Niemniej liczba przygotowanych przez Daszewskiego inscenizacji świadczy o potrzebie takiego teatru rodem z antycznego Rzymu.

Reżyserskie innowacje interpretacyjne

Dotychczas wskazywaliśmy na reżyserskie udoskonalenia strukturalne, warto jednak wspomnieć także o innowacjach interpretacyjnych. Plaut to kwintesencja wesołej zabawy, która nie moralizuje, nie poucza i nie naprawia świata. A jednak programy i recenzje niekiedy próbują nadać tekstom z przełomu III i II wieku p.n.e. polityczne przesłanie.

Jeśli można wnioskować jedynie z programu, to w czasach umacniania się władzy ludowej inscenizacja *Rycerza samochwała* w Częstochowie w 1949 roku miała ukazywać tytułową postać jako:

łgarza, rozpustnika, pasibrzucha, opoja, nieroba, który w ślepotcie swojej nie widzi świata idącego naprzód ku postępowi. Lecz gdy przestają rządzić możni i lud bierze władzę w ręce, dla takich samochwałów nie ma miejsca na ziemi.⁴⁴

W podobny sposób w tym samym roku interpretowano *Amfitriona*. W tekście Plaut przedstawia zabawną historię Jowisza wcielającego się w nieobecnego wodza Amfitriona, by uwieść jego cnotliwą żonę. Pomaga mu w tym Merkury, przybierając postać niewolnika, Sozji. Ta wesoła komedia bawi nas motywem sobowtórów i piętrzącymi się pomyłkami tożsamości. Jednak *Amfitrion* wystawiony w Gnieźnie w 1949, w czasach walki państwa z Kościołem miał „demaskować mit o zależności ludzi od bogów i odsłaniać potężną prawdę, że ci

⁴⁴ Program *Rycerza samochwała*, reż. Czyński.

ostatni są produktem wyobraźni ludzkiej”. Tym samym więc Plaut miał rzekomo pokazywać „obraz historycznej roli ówczesnego teatru, który w ocenie religijnej problematyki swojej współczesności zajmował postawę dającą się określić mianem: orientacja postępową”⁴⁵.

Amfitrion ma widocznie duży potencjał interpretacyjny, ponieważ najnowsza inscenizacja, w Czeskim Cieszynie w 2018, nawiązywała do sytuacji politycznej w Polsce. Reżyser Andrzej Sadowski w rozmowie Małgorzatą Bryl-Sikorską powiedział:

Poprzez to przedstawienie próbuję spytać, czy istnieje jakaś granica wykorzystywania swojej władzy. W spektaklu gwałcony lud niezwykle się z tego faktu cieszy, co nie wydaje mi się poprawne i chcę to poddać dyskusji.⁴⁶

Recenzentka jednak miała wątpliwości, czy komediowy wymiar sztuki nie przyćmi dyskursu politycznego i czy widzowie, oglądając humorystyczne perypetie bogów i ludzi, zechcą zobaczyć analogie do swojego podwórka w polityce lokalnej czy centralnej. Podkreślała jednak parenetyczną rolę spektaklu, który uczy, że „przeraża złowieszczy śmiech tego, kto nigdy nie musi się bać utraty władzy, zaś los jego poddanych jest tragiczny”⁴⁷.

Wprawdzie oryginalny tekst *Amfitriona* nie prowokuje do dyskusji na temat istoty bogów i tego, czy są jedynie wytworem wyobraźni, ani też nie każe zastanawiać się nad granicami wykorzystywania władzy, jaką mają nad ludźmi, ale już nowożytne sztuki o *Amfitrionie* zdecydowanie wychodzą poza ramy swego wzorca, czyli Plautyńskiej farsy. Na przykład Molière nie pozostawia wątpliwości, że w jego *Amfitrionie* pod postacią pana bogów i ludzi kryje się nie kto inny tylko sam Ludwik XIV, który przecież przez swoich współczesnych był przedstawiany jako Jowisz. Z kolei Heinrich von Kleist w swojej wersji przekształca antyczną komedię w rozważania na temat twierdzenia Kanta, że nie poznajemy rzeczy nigdy samej w sobie, tylko jej zjawisko, co podkopuje wiarę w rozum. Tak więc historia literatury dobitnie (bo na wielu jeszcze innych przykładach) pokazuje, że nowoczesna opowieść o *Amfitrionie* może korzystać z antycznego pierwowzoru, ale nadawać mu zupełnie inną wymowę⁴⁸.

⁴⁵ Program *Amfitriona*, reż. Sokołowska-Łuszczewska.

⁴⁶ Małgorzata Bryl-Sikorska, „Piektwo w oparach absurdu”, blog *Teatr to my*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/268865/piektwo-w-oparach-absurdu>, dostęp 25 stycznia 2024.

⁴⁷ Bryl-Sikorska, „Piektwo w oparach absurdu”.

⁴⁸ Ewa Skwara, „Wariacje na temat *Amfitriona*: Plaut-Molier-Kleist-Giraudoux”, w: *Litteris vivere: Księga pamiątkowa ofiarowana p. prof. A. Wójcikowi*, red. Ignacy Lewandowski i Kazimierz Liman (Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1996).

Wnioski

Przegląd komedii rzymskiej na polskiej scenie w XIX i XX wieku skłania do kilku konstatacji. Przede wszystkim z dwóch komediopisarzy tylko jeden trafił na polskie sceny, w dużej mierze dzięki wznowieniu starych przekładów i pojawieniu się nowych. Tłumaczenia Terencjusza albo okazały się zbyt eksperymentalne, albo pojawiły się na tyle późno, że treść komedii była już społecznie nieakceptowalna.

Tendencje wystawiennicze komedii Plauta idą w dwóch kierunkach. Niekiedy reżyser stara się nawiązywać do rzymskich realiów teatru, korzystając nie tylko z masek i aktorów mężczyzn obsadzanych w kilku rolach równocześnie, ale także stosując kontaminację bez jakichkolwiek czasowych czy tematycznych ograniczeń. Drugi nurt inscenizacyjny stara się dostrzec w wesołej farsie jakieś drugie dno, ukryte przesłanie dla odbiorców, bo przecież wszystkie inne dramaty antyczne wyposażone są w taką właśnie parenetyczną funkcję. Dlaczego więc jeden jedyny Plaut miałby być jej pozbawiony?

Poza tymi dwiema tendencjami mieści się wcale niemała grupa przedstawień, które nie stawiają sobie za cel poprawiania Plauta przez ponowną kontaminację jego komedii z innymi tekstami czy odtwarzania realiów antycznej sceny ani też nie starają się zinterpretować sztuki na nowo w odniesieniu do współczesnej sytuacji społeczno-politycznej. Takimi inscenizacjami rządzi Talia – wesoła muza komedii.

Przy tak skromnej (w porównaniu do dramatu greckiego) obecności Plauta na polskiej scenie tak różnorodne interpretacje jego komedii dowodzą elastyczności tych tekstów, które z powodzeniem można wystawić także współcześnie. Warto je także wprowadzać na scenę choćby tylko z chęci wywołania niczym niezmaczonej radości i śmiechu.



Bibliografia

- Bibik, Barbara. „Przekłady starożytnych utworów dramatycznych – w zgodzie czy wbrew normom? Kilka refleksji o tradycji przekładoznawczej w Polsce”. *Między Oryginałem a Przekładem* 22, nr 4 (2016): 117–134. <https://doi.org/10.12797/MOaP.22.2016.34.08>.
- Brożek, Mieczysław. „O tłumaczu i tłumaczeniu myśli wybrane”. *Meander* 51, nr 7/8 (1996): 397–400.
- Brożek, Mieczysław. *Terencjusz i jego komedie*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960.

- Pianko, Gabriela. „Antyk we współczesnym teatrze polskim: W dwudziestolecie powstania Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej”. *Meander* 19, nr 7/8 (1964): 363–376.
- Pieczonka, Joanna. „Lwowskie przekłady komedii Plauta, czyli *Junak i Bliźniacy* w rękopisie Zygmunta Węclewskiego”. *Wratislaviensium Studia Classica olim Classica Wratislaviensia* 35, z. 4 (2015): 233–247.
- Przychocki, Gustaw. *Plautus*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1925.
- Skwara, Ewa. „Gwałt na scenie (przypadek Terencjusza)”. *Przekładaniec*, nr 46 (2023): 104–123, <https://doi.org/10.4467/16891864PC.23.007.17971>.
- Skwara, Ewa. „Plaut w polskich przekładach”. *Eos* 84, z. 2 (1996): 335–345.
- Skwara, Ewa. „Wariacje na temat *Amfitriona*: Plaut-Molier-Kleist-Giraudoux”. W: *Litteris vivere: Księga pamiątkowa ofiarowana p. prof. A. Wójcikowi*, redakcja Ignacy Lewandowski i Kazimierz Liman. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1996.
- Skwara, Ewa, i Joanna Skwara. *Zabawne zdarzenie w drodze na forum*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2009.
- Winniczuk, Lidia. „Terencjusz w Polsce”. W: *Charisteria Gustavo Przychocki a discipulis oblata*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1934.
- Witczak, Krzysztof Tomasz. „Niewydane tłumaczenia epigramów Sarbiewskiego, czyli uwagi o działalności przekładowej prof. Zofii Abramowiczówny”. *Symbolae Philologorum Posnaniensium* 31, nr 2 (2021): 143–154.
- Witczak, Krzysztof Tomasz. „Ze studiów nad recepcją Terencjusza w Polsce: Stefania Warszawska i jej przekład *Formiona*”. *Eos* 84, z. 2 (1996): 393–402.
- Warszawska, Stefania. „O *Phormionie* Terentiusa”. *Przegląd Klasyczny* 4, nr 1 (1938): 39–51.

EWA SKWARA

latynistka, literaturoznawczyni, tłumaczka. Profesor w Instytucie Filologii Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się teatrem antycznym i jego szeroko pojętą recepcją. Została uhonorowana nagrodą miesięcznika *Literatura na Świecie* za przekład komedii Plauta.