

ANDRZEJ BUDZISZ

PROBLEM WIERNOŚCI W KOMEDIACH PLAUTA (*CAPTIVI* I *STICHUS*)

Spośród znanych sztuk Plauta kilka utworów różni się wyraźnie od pozostałych¹. W niektórych przypadkach, np. w *Captivi*, autor sam dostrzega tę inność. W prologu i epilogu stwierdza on mianowicie, że w *Captivi* brak charakterystycznych i często występujących w komediach postaci, jak np. periusus leno, meretrix mala, miles gloriosus, amans adulescens (zob. *Capt.* 57-58; 1032).

Nie można tu również znaleźć takich zdarzeń dramatycznych, jak podrzucenie dziecka, wyłudzenie pieniędzy, wykupienie dziewczyny (scortum — a więc niezbyt cnotliwej)². Także w komedii *Stichus* nie występują podobne postaci i zdarzenia. W obu sztukach nie słychać na scenie wierszy, które — choć nazwane przez Plauta *immemorabiles* — niezawodnie wywołują wśród widzów wybuchy śmiechu. W utworach tych najwyraźniej komizm schodzi na dalszy plan³, bardziej widoczny staje się natomiast inny problem, a mianowicie problem wierności. Tematem *Captivi* jest wierność niewolnika w stosunku do pana (oraz pana w stosunku do niewolnika), *Stichus* zaś przedstawia dotrzymanie wierności mężom przez dwie młode żony.

Określona problematyka obu sztuk sprawia, że występującym w nich zdarzeniom i postaciom Plaut przydziela podobne funkcje, różne jednak od tych, jakie

¹ Artykuł ten jest fragmentem pracy magisterskiej pt. *Zdarzenia i postaci w tzw. poważnych komediach Plauta*.

² I. Sławińska stwierdza, że wybór zdarzenia w dramacie nie jest przypadkowy, lecz pada na fakt najbardziej dla celów autora przydatny (zob. *Struktura dzieła teatralnego. Propozycje badawcze*. W: *Problemy teorii literatury*. Wrocław 1967 s. 294 n.; również tejże *Sceniczny gest poety*. Kraków 1960 s. 14 n.).

³ Spostrzeżenie takie znajdujemy w wielu ogólnych opracowaniach, np. E. Norden *Die römische Literatur*. Leipzig 1952 s. 19 zalicza *Captivi* do sztuk cikliwych (Rührstücke), podobnie jak L. Bieler (*Geschichte der römischen Literatur*. Bd 1. Berlin—New York 1972 s. 56), który odnosi to również do *Stichus*. Por. także M. Schanz, C. Hosius. *Geschichte der römischen Literatur*. Teil 1. München 1927 s. 60, 62; znajduje się tu twierdzenie, że *Captivi* to sztuka cikliwa, a w *Stichus* komizm dostarcza tylko pasaż (die Komik des intrigenlosen Stückes liefert ein Parasitus).

pełnią w pozostałych jego komediach⁴. Wydaje się więc rzeczą słuszną, aby przesłedzenie problemu wierności zostało dokonane właśnie poprzez analizę układu zdarzeń oraz funkcji postaci występujących w sztukach⁵.

Problem utworów (dochowanie wierności) oraz sposób jego przedstawienia w aspekcie dynamicznym (*ubi boni meliores fiant — Capt. 1034*) sugeruje, że nacisk położony jest na rysunek postaci, na uwypuklenie pewnych procesów psychicznych lub postaw głównych bohaterów, zdarzenia zaś są podporządkowane temu właśnie celowi.

W *Captivi* cała akcja została przedstawiona w prologu, który pełni tutaj nie tylko rolę ekspozycyjną, orientującą widzów w skomplikowanym przebiegu zdarzeń czy też wyjaśniającą zamianę kostiumów między Tyndarem a Filokratesem⁶. Do tego celu nie było potrzebne bowiem podawanie całego przebiegu sztuki wraz z zakończeniem. Funkcja prologu w tym wypadku jest ściśle związana z funkcją wydarzeń i postaci. Ponieważ widz dzięki prologowi zna wszystkie wydarzenia, jakie będą się działy na scenie, nie jest ważne dla niego śledzenie ich rozwoju. Istotne stają się natomiast reakcje bohaterów na te wydarzenia, związane z problemem dochowania wierności pomiędzy Tyndarem a Filokratesem.

W komedii *Stichus* nie ma w ogóle prologu, ponieważ nie był on potrzebny ze względu na ubogi układ zdarzeń sztuki⁷. Funkcję ekspozycyjną pełni dialog między Panegirys a Pamfilą, który rozpoczyna sztukę, nie podaje jednak ze zrozumiałych względów dalszego ciągu wydarzeń⁸.

W obu sztukach zdarzenia służą „wypробowaniu” postaci, a ściśle mówiąc ich wierności. Ważne znaczenie ma tutaj motywacja zdarzeń dramatycznych, w której dużą rolę odgrywa przypadek. Wiele informacji na ten temat znajdujemy przede wszystkim w prologu do *Captivi*:

Enim vero di nos quasi pilas homines habent.

(Capt. 22)

Oraz kilka wierszy dalej:

⁴ Na temat funkcji zdarzeń i postaci w dramacie zob. Sławińska. *Sceniczny gest poety* s. 22 nn.

⁵ W opracowaniach na temat postaci u Plauta, jakie ukazały się do tej pory, stawiano pytanie nie o funkcje postaci w komediach, ale o ich pochodzenie, źródła, genezę historyczną, literacką lub społeczną. Tu można wymienić między innymi takie pozycje, jak: W. Süß. *De personarum antiqua usu atque origine*. Bonn 1906; O. Jurewicz. *Niewolnicy w komediach Plauta*. Warszawa 1958; P. R. Spranger. *Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus und Terenz*. Mainz 1961. Tematem tym zajmowano się w podobny sposób również w opracowaniach ogólnych, np. F. Leo. *Plautinische Forschungen*. Leipzig 1912 s. 131-132; E. Fraenkel. *Plautinisches im Plautus*. Berlin 1922 s. 231-250; G. Przychocki. *Plautus*. Kraków 1925 s. 306-376.

⁶ Por. Leo, jw. s. 203-204; Przychocki, jw. s. 72, 226; K. Geiser. *Zur Eigenart der römischen Komödie*. W: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. T. 1. Bd 2. Berlin 1972 s. 1050.

⁷ Zob. Przychocki, jw. s. 191; B. A. Taladoire. *Essai sur le comique de Plaut*. Monaco 1956 s. 148; P. W. Harsh. *A Handbook of Classical Drama*. Stanford 1965 s. 369.

⁸ Por. Leo, jw. s. 195-196; Fraenkel, jw. s. 276; H. Marti. *Untersuchungen zur dramatischen Technik bei Plautus und Terenz*. Diss. Zurich. 1959 s. 22 nn.

[...] itidem ut saepe iam in multis locis
Plus insciens quis fecit quam prudens boni.

(Capt. 44-45)

Natomiast w dalszym ciągu sztuki napotykamy na zdanie:

[...] fortuna humana fingit artatque ut lubet.

(Capt. 304)

Motywacja zdarzeń niezależna od woli bohatera sprawia, że jest on każdorazowo nie przygotowany na zmianę sytuacji, a w wyniku zaskoczenia jego reakcje stają się bogatsze i wyraźniejsze. Widz otrzymuje dzięki temu pełniejszy i bardziej dynamiczny obraz postaci głównych.

W obu sztukach zauważa się pewną prawidłowość w przedstawianiu przez autora przeżyć bohaterów, które (jak wiadomo) poznajemy przede wszystkim ze sposobu działania i słów postaci⁹. Komедie te rozpoczynają się od sytuacji wyjściowej; potem następuje wydarzenie, które wywołuje pewne reakcje postaci. W *Captivi* zdarzeniem tym jest przybycie Arystofonta i odkrycie podstępu więźniów, w *Stichus* zaś przybycie do obu siostr ojca z zamiarem zabrania ich do domu.

W *Captivi* główne postaci to Hegio, Tyndar i Filokrates. Dwaj pierwsi dzięki zdarzeniom zostają przedstawieni jako podmioty przeżywające, ich rysunek psychologiczny, jak i wzajemny stosunek, ulegają ciągłym przemianom. Reakcje zaś między nimi zachodzące zostały umieszczone w dwu płaszczyznach. W płaszczyźnie mikrokosmosu scenicznego, czyli w czasie i przestrzeni scenicznej, w wycinku świata przedstawionego na scenie, mamy relację pan — niewolnik. Natomiast w płaszczyźnie makrokosmosu scenicznego, czyli w pełnej rzeczywistości postaci, zdarzeń i miejsc w dramacie wspomnianych lecz częściowo tylko pokazanych, znajduje się relacja ojciec — syn¹⁰.

Ta dwupłaszczyznowość jest konieczna, gdyż w przeciwnym wypadku widzowie nie mogliby odczuć i ocenić dramatycznej ironii w *Captivi*¹¹. A dramatyczna ironia tej komedii polega właśnie na określonym zachowaniu się postaci, szczególnie Hegiona i Tyndara, wobec zachodzących wydarzeń. I tak Hegio po zakupieniu jeńców i wysłaniu rzekomego Tyndara po swego syna jest wesół, żywy, pogodnie usposobiony i życzliwy dla ludzi (Capt. 360-361). Pod wpływem radosnych przeżyć staje się zbyt łatwowierny i ufny, co jest przyczyną późniejszych kłopotów. Fakt, że Tyndarowi udaje się oszukać Hegiona, który bierze go za Filokratesa, jest komiczny. Kryje się jednak za tym sprawa poważniejsza, bolesna „ironia losu” (czy bogów, bawiących się ludźmi jak piłkami), ponieważ dotrzymując wierności panu oszukuje nieświadomie własnego ojca.

Wyjście na jaw podstępu za sprawą Arystofontesa przyczynia się do ukazania w pełniejszym świetle przeżyć wewnętrznych Hegiona. Oto człowiek, który jeszcze

⁹ Zob. L. Łopatyńska. *Technika faktów psychologicznych w dramacie*. Prace Polonistyczne Ser. 6:1948 s. 224.

¹⁰ Rozróżnienie terminów zob. Sławińska. *Struktura dzieła teatralnego* s. 288.

¹¹ Na temat ironii w *Captivi* zob. Harsh, jw. s. 348.

przed chwilą biegał uradowany po mieście, załatwiał sprawy związane z wysłaniem niewolnika po syna, wpada we wściekłość dowiadując się, że uwolnił Filokratesa, a w domu został mu Tyndarus. A przecież w rzeczywistości zostawił przy sobie własnego syna. I choć Hegio przyznaje, iż postępowanie Tyndara było w gruncie rzeczy szlachetne, skazuje go na pracę w kamieniołomach. Twierdzi, że byłby wdzięczny, gdyby Tyndar postąpił tak wobec jego syna. A przecież Tyndar właśnie to zrobił, chociaż nieświadomie: poświęcając się za Filokratesa umożliwił powrót swego brata i rozpoznanie siebie. Pewnym usprawiedliwieniem dla Hegiona jest nieświadome odwlekanie samego momentu wtrącenia Tyndara do kamieniołomów. Rysuje się to bardzo wyraźnie w dialogu między nimi, który raz po raz jest przerywany rozkazem ojca, by słudzy natychmiast odprowadzili niewolnika na miejsce kary (zob. *Capt.* 659, 664, 721-722, 746, 749).

Hegio po stracie (w swym mniemaniu) dwóch synów staje się mizantropem, nieszczęście przybiło go zupełnie (zob. *Capt.* 751-756). Kiedy więc los znów uśmiechnął się do niego, radość Hegiona jest tym większa. Stary człowiek rodzi się powtórnie do życia, mówiąc do zwiastującego nowinę Ergasila:

Di immortales, iterum gnatus videor, si vera autumas.

(*Capt.* 891)

Falowanie przeżyć Hegiona podkreślone jest jeszcze przez postać Ergasila, który pełni w sztuce między innymi funkcję emocjonalnego tła kontrastowego¹². Powoduje to nagłe zmiany w tonie emocjonalnym sztuki i zwiększa jej tempo dramatyczne. W rezultacie Hegio jawi się nam jako indywidualność, jest przede wszystkim podmiotem przeżywającym, a nie tylko „typem” ojca czy starca¹³.

Drugi bohater *Captivi*, Tyndarus, to od początku sztuki wierny i oddany niewolnik Filokratesa, nie zważający na niebezpieczeństwa, choć zdaje sobie sprawę z ryzyka, jakie podjął (*Capt.* 229-230). Cieszy się, gdy sprawa znajduje się na dobrej drodze (*Capt.* 266-269, 274-276, 284). Niepewność i strach ogarniają go dopiero w czasie pożegnania z Filokratesem. Pożegnalny dialog podkreśla różnicę w ich nastrojach. Chwila odjazdu Filokratesa przeciąga się z powodu Tyndara, który jak gdyby chciał zatrzymać przy sobie swego pana, Filokrates zaś pragnie jak najprędzej znaleźć się na wolności (*Capt.* 373-452).

Odkrycie podstępu było próbą i wielkim przeżyciem dla Tyndara, który na widok Arystofontesa wpadł w panikę. Monolog niewolnika oddaje pustkę w głowie i gorączkowe szukanie wyjścia z sytuacji (*Capt.* 516-532, 534-539). W obliczu nieuniknionego nieszczęścia Tyndar stara się je pomniejszyć przynajmniej werbalnie, a jego słowa są przykładem ironii na pograniczu rozpaczy:

¹² Zob. Harsh, jw. s. 350. Na temat innych funkcji Ergasila por. Fraenkel, jw. s. 246 nn; Taladoire, jw. s. 104.

¹³ Por. Przychocki, jw. s. 312. Twierdzenie Przychockiego, że „dla tej odmiany typu ojca nie okazał ani Plautus, ani — jak można przypuszczać — jego publiczność, szczególnego zainteresowania”, wydaje się w tym świetle sądem zbyt uproszczonym.

Quid cessatis compedes,
currere ad me meaque amplecti crura, ut vos custodiam?

(Capt. 651-652)

Załamanie było jednak tylko przejściowe. Już za moment Tyndar ratuje się jak może, a gdy mu się to nie udaje, przyznaje się do swego czynu i jest z niego dumny. Śmierć z tego powodu uważa za zaszczytną:

Qui per virtutem, perit, at non interit¹⁴.

(Capt. 690)

Po wyjściu z miejsca kary trudno mu uwierzyć w tak wielką i nagłą odmianę losu. Monolog Tyndara jest pełen wyrzutów i ironii (nieświadomej zresztą), gdyż rzeczywiście dostał „zabawkę” od własnego ojca:

Nam ubi illud adveni, quasi patriciis pueris aut monerulæ
Aut anites, aut coturnices dantur quicum lusitent,
Itidem mi haec adveniendi upupa, qui me delectem, datast.

(Capt. 1002-1004)

W tym momencie, dużą rolę odgrywa rekwizyt, a mianowicie kajdany i narzędzie ciężkiej pracy (kilof lub motyka), które służą mocniejszemu podkreśleniu ironii.

Tyndar jest w tej sztuce bohaterem pozytywnym, który do końca pozostał wierny swemu panu. Plaut obronił się jednak przed „przesłodzeniem” jego dobroci. Pod koniec sztuki mianowicie Tyndar nie przebacza Stalagmusowi, lecz chce go widzieć srogo ukaranego, co jest zresztą zrozumiałe, kiedy się weźmie pod uwagę, co mu „zawdzięcza”¹⁵.

Również Filokrates okazał się wierny wobec swego niewolnika. Uwolniony dzięki podstępowi Tyndara ma do wyboru albo cieszyć się wolnością i zapomnieć o niewolniku, czego ten ostatni nawet trochę się obawia (zob. Capt. 231-236), albo wrócić i uwolnić człowieka, któremu sam zawdzięcza wolność. Filokrates wytrzymuje próbę i wraca czyniąc nawet więcej, niż wymagał obowiązek. Przyprawdza zbiegłego niewolnika, który kiedyś uprowadził Tyndara, przez co przyczynia się do rozpoznania swego sługi. W porównaniu jednak z Tyndarem i Hegionem sylwetka psychiczna Filokratesa potraktowana została w sposób bardziej uproszczony. Widz nie ma takiego wglądu w jego przeżycia, jak w przeżycia tamtych postaci. Uwaga jest zwrócona raczej na szlachetną postawę Filokratesa, niż na jego reakcje psychiczne. Na scenie przebywa również o wiele krócej, tylko na początku i na końcu sztuki, lecz właśnie są to momenty w dramacie bardzo ważne. Filokrates posiada istotny wpływ na rozwiązanie konfliktu między Tyndarem a Hegionem. Wszystko to razem świadczy o dramatycznej ważności postaci Filokratesa.

W komedii *Captivi* zauważa się pewną równoległość przeżyć Tyndara i Hegiona.

¹⁴ Zdanie to zdaje się łączyć treściowo z gnomą: perit voluptas, virtus immortalis est, cytowaną przez K. Stawecką w artykule *Virtus jako ideał życiowy w piśmiennictwie przedcyceońskim*. *Roczniki Humanistyczne* 16:1968 z. 3 s. 80. Por. także P. R. Coleman-Norton. *Philosophical Aspects of Early Roman Drama*. „Classical Philology” 31:1936 s. 329.

¹⁵ Zob. Harsh, jw. s. 351.

Na początku sztuki obaj są dobrej myśli co do powodzenia swych planów wykluczających się wzajemnie tylko pozornie. Kiedy oszustwo się wydało, obaj przeżywają to bardzo mocno. Koniec dramatu jest zaś dla obu jednakowo pomyślny. Ta równoległość staje się zrozumiała, jeśli widzowie znają prawdziwą relację zachodzącą między tymi osobami. Konflikt między nimi wynika z relacji pan — niewolnik, natomiast po wyjściu na jaw relacji ojciec — syn konflikt ustaje, ponieważ nowa sytuacja tworzy element silnego powiązania osobowego. Służy to wyeksponowaniu głównego problemu sztuki i prowadzi do wyciągnięcia z przebiegu wydarzeń wniosku, że dotrzymanie wierności jest obowiązkiem człowieka we wszelkich okolicznościach.

W komedii *Stichus* na próbę wystawiona jest wierność małżeńska dwóch młodych kobiet, Pamfili i Panegirys. Córki Antyfona są jednak w trudniejszej sytuacji niż Tyndar, który nie wiedział, że Hegio jest jego ojcem; muszą one wybierać między mężami a rodzicem. W sztuce tej wszystkie zdarzenia i wszystkie relacje między postaciami zachodzą tylko w jednej płaszczyźnie. Nie ma tu problemu nieświadomości, co decyduje o zupełnym prawie braku ironii dramatycznej. Układ zdarzeń tej komedii jest uboższy, a rysunek postaci prostszy, niż w poprzedniej.

Wiele informacji na temat sylwetki psychicznej obu siostr znajduje się w rozpoczynającym sztukę dialogu. Plaut posłużył się tu metodą zeznań introspekcyjnych, a obie siostry są dla siebie nawzajem powiernicami (*confident*)¹⁶. Dialog ten jest w istocie monologiem, który ze względu na rozmaite argumenty za i przeciw został podzielony pomiędzy dwie osoby¹⁷. Dzięki tym zabiegom wyraźniejsza się staje ich wewnętrzna walka, gdyż początkowo zajmują przeciwne stanowiska. Pamfilią mianowicie uważa, że należy wypełnić obowiązek wierności małżeńskiej niezależnie od okoliczności (*Stich.* 39-46), natomiast Panegirys ponad obowiązek wierności przedkłada posłuszeństwo ojcu (*Stich.* 53-54) i twierdzi, że trzeba się podporządkować decyzji ojcowskiej:

Nos oportet quod ille faciat, cuius potestas plus potest.

(*Stich.* 69)

Stopniowo oba stanowiska zostaną uzgodnione i siostry wybiorą kompromisowe w pewnym stopniu, to znaczy zostać przy mężach, lecz jednocześnie starać się nie sprzeciwiać ojcu (*Stich.* 69-74).

Córki Antyfona kierują się przede wszystkim miłością do mężów, o której świadczą ich wypowiedzi (*Stich.* 339-340; 372; 133-134), oraz przekonaniem, że obowiązek należy wypełniać bez względu na okoliczności¹⁹. Ich postępowanie zrozumiałe jest w świetle następujących słów Pamfili:

¹⁶ Termin zob. Łopatyńska, jw. s. 227; Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego* s. 296.

¹⁷ Na temat takiej funkcji dialogu zob. V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*. München 1969 s. 66.

¹⁸ Zob. Geiser, jw. s. 1048; por. także Marti, jw. s. 11.

¹⁹ Por. K. Stawecka, *Sapientia jako termin filozoficzny w łacinie okresu archaicznego*. Roczn.

Quia pol meo animo omnis sapientis
 Suum officium aequom est colere atque facere

.....
 Etsi illi improbi sint atque aliter
 In nos faciant quom aequomst, tam pol,
 Nequid magis sit, omnibus obnix opibus
 Nostrum officium meminisse decet.

(Stich. 39-40; 43-46)

Antagonistą Pamfili i Panegirys w konflikcie dramatycznym jest ich ojciec Antyfo²⁰. O przyczynie konfliktu informuje dialog sióstr na początku sztuki²¹. Jednak w postępowaniu Hegiona i Antyfona widać dużą różnicę. Hegio kierował się miłością do syna, Antyfonowi chodzi przede wszystkim o pieniądze. Córki kocha po swojemu, przez pryzmat bogactwa (por. Stich. 132). Jedynym kryterium oceny ludzi są dla niego pieniądze (Stich. 135; 520-522), z tego względu nie rozumie bezinteresownej miłości i wierności córek. Chcąc postawić na swoim nie waha się kręctwami zmusić córki do uległości. W monologu (Stich. 75-87) rozważa kilka możliwości przeprowadzenia rozmowy z córkami zależnie od rozwoju sytuacji²². Zmiana stosunku Antyfona do zięciów następuje wraz ze zmianą ich stanu posiadania, zgodnie z jego zasadą: *Res amicos invenit* (Stich. 522).

Różnica między Antyfonem a Hegionem leży jednak przede wszystkim w ujęciu obu postaci. Hegio (podobnie jak Tyndar i córki Antyfona) jest przedstawiony poprzez analizę przeżyć, natomiast postać Antyfona została sprowadzona do kilku mocno zarysowanych cech: chciwy, gderliwy, krętać, surowy ojciec. Mamy więc tu do czynienia z syntetycznym ujęciem postaci, ze studium pewnego typu²³. Wypowiedzi Antyfona służą wydobyciu nowej cechy lub wzmocnieniu już nam znanych. Cech tych zresztą nie jest wiele — jesteśmy tu na terenie komediowych skrótów. Taką autocharakterystyką, służącą do zdemaskowania fałszu, są np. zupełnie sprzeczne wypowiedzi Antyfona. Chwali on najpierw córki za dotrzymanie wierności nieobecnyemu mężom, a po chwili zupełnie zmienia zdanie i nakazuje im opuszczenie małżonków (por. Stich. 99-100 i 137-138). Charakterystyce jego służą także wypowiedzi innych postaci, np. Pamfili (Stich. 11-19) oraz bardzo ironiczna i ośmieszająca wypowiedź Pamfilippa, demaskująca niewczesne amory teścia (Stich. 570-573).

Czyniąc Antyfona postacią negatywną (zwłaszcza przez demaskowanie jego cech złych) autor ma na celu pozytywne ustosunkowanie widzów wobec postawy Pamfili i Panegirys, a przez to przekazanie tezy o obowiązku dochowania wierności mał-

niki Humanistyczne 17:1969 z. 3 s. 62. Autorka stwierdza, że silne akcentowanie obowiązku przypomina tu naukę stoików, a zastosowany termin ma z pewnością podłoże filozoficzne.

²⁰ Niektórzy uważają, że konflikt między Antyfonem a córkami nie rozwija się tak, jak tego mogą oczekiwać widzowie. Por. H. W. Prescott. *The Interpretation of Roman Comedy*. „Classical Philology” 11:1916 s. 138-140; Fraenkel, jw. s. 280; Marti, jw. s. 117; Harsh, jw. s. 369.

²¹ Por. Marti, jw. s. 22 nn.

²² Por. Geiser, jw. s. 1071.

²³ Rozróżnienie terminów zob. Łopatyńska, jw. s. 224.

żeńskiej. W ten sposób Plaut podkreśla ważność problemu zawartego w sztuce. Podobnemu celowi służy również finałowe wydarzenie w *Stichus*. Fraenkel twierdzi bowiem, że bal niewolników pozostaje w ścisłym powiązaniu z pomyślnym zakończeniem spraw ich panów²⁴. Ta efektowna wizualnie i słuchowo scena tworzy pewnego rodzaju ornament, oparty na tańcu, muzyce i śpiewie²⁵ i ma być miłym zakończeniem dosyć poważnej sztuki. Obliczona zaś jest wyraźnie na przeżycia widza teatralnego, a nie czytelnika. Tekst pełni tutaj rolę drugorzędną i przybiera właściwie funkcję libretta²⁶.

W obu sztukach występują oczywiście jeszcze inne postaci. Mają one jednak bardzo niewielki wpływ na rozwój problematyki omawianych utworów, dlatego też pominięto w tym artykule ich funkcje dramatyczne.

Z przeanalizowanego materiału można wyciągnąć kilka wniosków. Przede wszystkim w związku z wysunięciem na pierwszy plan problemu poważniejszego autor w obu sztukach skupia uwagę widzów na przeżyciach głównych bohaterów oraz na ich postawach wobec tego problemu. Postaci te pełnią w omawianych komediach funkcje podmiotów przeżywających, są zdolne do rozmaitych przeżyć i reakcji. Szczególnie daje się to zauważyć na przykładzie Hegiona i Tyndara oraz Pamfili i Panegirys. Chociaż rysunek postaci Filokratesa i Antyfona jest bardziej uproszczony, ich znaczenie w przedstawianiu wierności jest również duże. Filokrates przez swą postawę (niespotykaną raczej w czasach niewolniczych) pokazuje, że wierność jest obowiązkiem nie tylko niewolników, ale i ludzi wolno urodzonych. Antyfo zaś, będąc postacią zdecydowanie negatywną, podkreśla na zasadzie kontrastu szlachetną postawę swych córek.

Podniesienie ważności problemu odbywa się także poprzez pomyślne zakończenie sztuk, które wynikało z określonego postępowania postaci. Zdarzenia natomiast, którymi kieruje przypadek, mają na celu wypróbowanie wierności osób występujących w komediach.

Te wszystkie cechy odziedziczone po greckiej komedii nowej zbliżają obie sztuki zarówno do dramatu psychologicznego, jak i do rozpowszechnionego w XIX w. tzw. dramatu z tezą (*pièce à thèse*), gdyż podobnie jak w tym ostatnim akcja służy ilustrowaniu pewnych poglądów filozoficzno-moralnych.

²⁴ Jw. s. 278. Spostrzeżenie to jest sprzeczne ze zdaniem Przychockiego, że scena ta „z istotną osnową sztuki nie ma, prócz osób występujących, nic a nic wspólnego”. (Plautus, s. 192).

²⁵ Por. Taladoire, jw. s. 148.

²⁶ Podobne zakończenie spotyka się u Plauta jeszcze w *Persie*, częste zaś jest w starej komedii attyckiej, szczególnie u Arystofanesa; zob. Leo, jw. s. 168-169; Fraenkel, jw. s. 367 nn; Przychocki, jw. s. 191-192; Harsh, jw. s. 370.

LE PROBLEME DE FIDELITE DANS LES COMEDIES DE PLAUTE

Résumé

Les comédies de Plaute, *Captivi* et *Stichus*, sont sensiblement différentes par rapport à d'autres comédies de cet auteur: non seulement elles manquent de personnages et d'événements dramatiques caractéristiques pour d'autres ouvrages, mais révèlent également une autre problématique. Le comique recule visiblement au second plan pour permettre de s'affirmer à un problème autrement important, au problème de fidélité. Les personnages et les événements de ces deux drames endossent d'autres fonctions que celles qu'ils étaient chargés de remplir dans les comédies précédentes. Les deux drames mettent l'accent sur les processus psychiques ou les attitudes des protagonistes et les événements doivent „mettre à l'épreuve" la fidélité des personnages. L'article étudie le problème de fidélité dans ces deux pièces en analysant la disposition des événements et la fonction des personnages principaux: Hégion, Tyndare et Philocrate dans *Captivi*, et Panégiris, Pamphile et Antyphon dans *Stichus*.