

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ŘECKÝCH A LATINSKÝCH STUDIÍ
DIPLOMOVÁ PRÁCE

Olga Jindrová

**PRVKY METADIVADLA VE VYBRANÝCH
PLAUTOVÝCH KOMEDIÍCH**

(The Elements of „Metatheatre“ in Selected Plautus' Comedies)

VEDOUCÍ PRÁCE: doc. PhDr. EVA KUŤÁKOVÁ, CSc.

PRAHA 2012

*Děkuji tímto mnohokrát paní docentce Evě Kuřákové za podporu, cenné rady
a především trpělivost, které mi věnovala během příprav této práce.*

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 4. 1. 2012

.....

Anotace

Jméno a příjmení:	Olga Jindrová
Název ústavu na FF UK:	Ústav řeckých a latinských studií
Vedoucí práce:	doc. PhDr. Eva Kuřáková, CSc.
Název práce:	Prvky metadivadla ve vybraných Plautových komediích
Anotace:	Tato diplomová práce se snaží nejprve na základě interakce herec – hra – divák popsat vytváření divadelní iluze, následně definuje metadivadlo jako její porušení. Rozlišuje pojem metadivadla a divadla na divadle obecně, posléze konkretizuje Plautovo použití techniky metadivadla a dokumentuje ho na příkladech ze čtyř komedií: Amphitruo, Aulularia, Cistellaria a Pseudolus.
Klíčová slova:	Plautus, metadivadlo, Amphitruo, Aulularia, Cistellaria, Pseudolus, divadelní iluze
Název práce v angličtině:	The Elements of „Metatheatre“ in Selected Plautus' Comedies
Anotace v angličtině:	This master thesis aims to describe the creation of dramatic illusion based on the interaction of three elements: actor – play – spectator. It also seeks to define metatheatre as a defiance of the dramatic illusion. It distinguishes the notion of metatheatre from the one of play-within-play in general. Specific Plautus' use

of the metatheatre technique follows with
respective examples from four of his comedies:
Amphitruo, Aulularia, Cistellaria and Pseudolus.

Klíčová slova v angličtině:

Plautus, metatheatre, Amphitruo, Aulularia,
Cistellaria, Pseudolus, dramatic illusion

Obsah

Úvod	7
Princip divadla	9
Divák	10
Herec	14
Scéna	16
Vytváření divadelní iluze	17
Metadivadlo	19
Metadivadlo a Plautus	22
Jednotlivé prvky metadivadla v Plautových komediích	26
Postava otroka	33
Amphitruo - Amfitryón	35
Aulularia - Komédie o hrnci	55
Cistellaria - Hra o skříňce	68
Pseudolus	76
Závěr	92
Literatura	94

Úvod

Metadivadlo je dnes již nerozlučně spjaté se jménem římského dramatika Plauta a v každém pojednání o tomto autorovi lze nalézt alespoň poznámku o tom, že v Plautových hrách existuje něco, co se nazývá metadivadlo. Cesta k tomuto spojení nebyla jednoduchá, a to i přesto, že se v Plautových textech od jejich vzniku v tomto smyslu mnohé nezměnilo. Fenomén, který tato práce popisuje, jen čekal na pregnantnější pojmenování. To vzniklo roku 1963 díky Lionelu Abelovi, ale ani tehdy se nevázano k Plautovi, navíc byla jeho definice zpočátku poněkud problematická. Prvním, kdo se odvážil tento často se objevující postup v Plautových komediích označit jako metadivadlo, byl v roce 1969 Marino Barchiesi.

Dnes máme již k dispozici propracovanější vymezení pojmu metadivadla, ačkoli se některé názory na něj různí, a i uplatnění této techniky u Plauta je lépe popsáno. Lépe, ale ne vyčerpávajícím způsobem, většinou pouze ve formě krátkého komentáře či kapitoly. Tento prostor bych chtěla vyplnit právě svou prací, která nepřináší žádné nové zásadní poznatky, neposouvá významným způsobem hranice „plautologie“, její cíle jsou mnohem skromnější: snaží se systematicky na vzorku čtyř Plautových komedií přiblížit fenomén metadivadla, neomezuje se tedy pouze na ukázkové příklady. Dále se pokouší ukázat, jak Plautus s metadivadlem pracuje, jak ho používá ve výstavbě komedií, jak jeho pomocí navazuje kontakt s divákem, jakým způsobem diváka zapojuje do své hry a činí z něj v rámci představení svého spoluhráče. Z tohoto důvodu jsem si dovolila zařadit na úvod i obecnější kapitolu o principu divadla, aby bylo zřejmé, v jakém divadelním kontextu se při svých rozborech pohybuji. Mým záměrem je dokázat, že Plautova genialita nespočívá jen v práci s jazykovou složkou komedií, metrické rozmanitosti a situační komice, ale i ve schopnosti komunikovat s diváky, dát jim jasně najevo, že hra je napsána pro ně, a jemně a pravidelně dávkovat náznaky toho, že komedie není tím, čím se na první pohled zdá.

Výchozím bodem mé práce bude popis metadivadla obecně, tzn. že nejprve na základě interakce jednotlivých složek divadla v antickém prostředí popíši, jak pravděpodobně docházelo ke vzniku scénické iluze. Posléze přikročím k určení principu metadivadla jako porušení této iluze obecně, načež se zaměřím na jeho použití pouze u Plauta. Rozdělím nejprve prvky metadivadla v jeho komediích

do několika skupin a doplním je příklady, které jsem se snažila vybírat i z jiných Plautových komedií, abych tak ukázala širší použití metadivadla u tohoto autora. V následujících oddílech se budu věnovat jednotlivým vybraným komediím: *Amphitruo*, *Aulularia*, *Cistellaria*, *Pseudolus*. Vyberu z nich všechny příklady užití metadivadelní techniky, okomentuji je a vysvětlím, zda a jak fungují na úrovni celé hry, či mají odlišnou roli. Po rozboru jednotlivých komedií následuje krátké shrnutí nejdůležitějších bodů, jejich srovnání je uvedeno až v závěrečné kapitole této práce.

Všechny uvedené překlady jsou mé vlastní.

Princip divadla

Divadlo, lépe řečeno divadelní inscenace, je spojení tří neoddělitelných složek: hry (dramatického textu), herce a obecnstva.¹ Pokud vynecháme jen jednu z nich, je výsledek svým způsobem neúplný. Bez textu nemá činoherní herec co předvádět², pokud naopak z této trojice chybí herec jako interpret textu, stává se divák nutně pasivním příjemcem-čtenářem daného sdělení a vnímá jej jen skrze vlastní zkušenosti a pocity, navíc zcela postrádá kolektivní zážitek z divadla, který je velmi důležitý pro celkovou recepci předváděné hry. Hra je prostorově modelována pouze čtenářovou fantazií, která nikdy nedosáhne oné „třetí dimenze“, kterou ji dodá právě živé jevištní zpracování. A nakonec pokud herec hraje před prázdným hledištěm, nedostává se mu zpětné vazby od publika, nemůže svůj výkon přizpůsobit jeho reakcím a toto „hraní pro sebe“ jej nemotivuje k lepším výkonům. Interakce mezi hercem a divákem je totiž nejvíce fascinujícím prvkem divadelní produkce. Herec nikdy dopředu neví, jak jednotlivec či celé publikum bude na jeho výkon reagovat. Jistě, může na základě svých zkušeností do určité míry předvídat chování publika, ale protože každé divadelní představení je svým způsobem jedinečné a nelze ho naprosto přesně reprodukovat³, musí herec v jeho průběhu svá očekávání neustále korigovat dle projevů publika.

Dále nesmíme zapomenout, že pro realizaci dramatické hry je ještě třeba zvláštní místo, a to divadelní prostor. Ten bývá proti svému okolí nějak vymezen, i když jím samozřejmě může být i ulice. Toto oddělení světa fikce a reálného světa je naznačeno použitím jevištních rekvizit a dalšího charakteristického vybavení divadelního prostoru.

V následujících kapitolách se budu věnovat dvěma ze základních složek divadla - obecnstvu a hercům, které bych ráda trochu přiblížila právě v kontextu Plautovy doby, a doplním je krátkým popisem dobové scény.

¹ COATS 2006, str. 8.

² V rámci antického divadla se toto tvrzení nevztahuje na hry s volným, nepsaným scénářem a vysokým podílem improvizace, jakými byl třeba mímus nebo atellana ve své předliterární formě.

³ Na neopakovatelnosti divadelního představení se podílí mnoho faktorů, můžeme mezi ně zařadit složení obecnstva, zdravotní a psychický stav herců, vhodnost prostředí a další zvláštní okolnosti toho kterého představení.

Divák

Kdo se tedy skrývá pod označením Plautův divák? Vždy, a jinak tomu ani nelze, budeme ve svých úvahách o antickém obecenstvu limitováni svými znalostmi o antice, recepci dramatické hry budeme nahlížet optikou současného diváka, jehož realie, estetické nároky a do určité míry i smysl pro humor⁴ se pohybují v jiných dimenzích. Jediné, co můžeme s jistotou tvrdit je, že i tehdy se chodili lidé do divadla bavit, chtěli se na okamžik oprostít od starostí všedního dne a ponořit se do jiné reality. Byli si plně vědomi toho, že to, co se před nimi na jevišti odehrává, je pouhou iluzí, ale jako my se jí zcela jistě rádi oddávali. Přesto se pokusím o stručný náčrt „postavy“ antického divadelního diváka. O skladbě svého obecenstva nás informuje Plautus sám ve svých hrách:

Vos qui potestis ope vestra censerier.
(*Captivi* 15)

Vy, jejichž majetek může podléhat
censu.

Valete, iudices iustissimi
domi duellique duellatores optumi.
(*Captivi* 67-8)

Sbohem, soudci nejspravedlivější
v míru, i vy, nejskvělejší bojovníci
za války.

Ut vos in vostris voltis mercimoniis
emundis vendundisque me laetum
lucris adficere atque adiuuare in rebus
omnibus,
et ut res rationesque vostrorum
omnium bene expedire voltis
peregrique et domi. (*Amphitruo* 1-5)

Stejně jako vy si přejete, abych vám byl
vždy nakloněn při koupi či prodeji
vašeho zboží a byl vám prospěšný
ve všech záležitostech,
abych se staral o váš majetek a vaše
účty doma i v cizích krajích.

Si quis quid vestrum Epidamnum
curari sibi

Jestli někdo z vás potřebuje něco
zařídít v Epidamnu,

⁴ Některé Plautovy vtipy a humorné situace samozřejmě fungují i nyní, čerpají nejčastěji z běžných lidských problémů, které se ani za dva tisíce let nezměnily, protože vycházejí z lidské podstaty, jiné však nejsou již pro moderního diváka srozumitelné, nechá je bez povšimnutí či mu nepřijdou legrační.

<i>velit, audacter imperato et dicito.</i> (<i>Menaechmi</i> 51-2)	sem s tím, nebojte se.
<i>Bene valete; atque, adulescentes, haec si vobis lex placet, ob senum hercle industriam vos aequom est clare plaudere.</i> (<i>Mercator</i> 1025-6)	Mějte se, mladíci, a jestliže se vám líbí tento zákon, ustanovený kvůli starcům, měli byste nám náležitě zatleskat.
<i>Scortum exoletum nequis in proscaenio sedeat, neu lictor verbum aut virgae muttiant</i> (<i>Poenulus</i> 18-19)	Ať žádný vyžilý zpustlík nesedí v prvních řadách a lictor sebe i své pruty utiší.
<i>Servi ne obsideant, liberis ut sit locus</i> (<i>Ibid.</i> 23)	Otroci ať nezabírají místa, aby si občané měli kam sednout.
<i>Nutrices pueros infantis minutulos domi ut procurent neuquae spectatum adferant.</i> <i>Ne et ipsae sitiant et pueri pereant fame neve esurientes hic quasi haedi obvagiant.</i> <i>Matronae tacitae spectent, tacitae rideant, canora hic voce sua tinnire temperent, domum sermones fabulandi conferant, ne et hic viris sint et domi molestiae.</i> (<i>Ibid.</i> 28-36)	Chůvy ať doma o nemluvňata pečují a ať do divadla je s sebou neberou. Aby jim samotným nechyběla láhev a děti nezahynuly hladu, nebo jak kůzlata tu hladově nemečely. Matróny ať v tichosti sledují představení a decentně se smějí, krotí tu svůj zvonivý hlučný hlas, své drby doma si sdělují a neruší své muže ani tam ani tady.

Jak je patrné z ukázek z Plautových her, složení obecnstva bylo velmi různorodé: od úředníků, přes majetné občany (asi i aristokraty), přes obchodníky, římské matróny⁵ a jejich manžele, mládež, po zástupce nižších skupin obyvatelstva

⁵ Na představení měly na rozdíl od Řecků vstup i ženy a děti.

(otroky, chůvy a další). Vstup na hry byl totiž zdarma, proto nás nesmí tato pestrá směsice překvapovat. Příklad z *Captivi* (67-8) může být dost sporný, je možné, že Plautus jako soudce označuje běžné diváky, protože to byli oni, kdo rozhodoval o úspěchu hry.

Vzhledem k faktu, jak jsou Plautovy hry propracované, plné metafor, narážek a řeckých výrazů předpokládáme, že Plautovo obecnstvo netvořili jen zástupci nejnižších vrstev,⁶ ačkoli procentuální zastoupení příslušníků nejvyšších vrstev bylo pravděpodobně nižší. Představa, že obecnstvo Plautových her se skládalo jen z příslušníků spodních skupin obyvatelstva, je v badatelské obci již opuštěna.⁷ Je nutné zde připomenout, že se ocitáme vprostřed slavnostních her, kterých se jistě účastnili zástupci všech společenských vrstev. Diváci pravděpodobně sledovali hry po celé dny konání *ludi*⁸, mohli bychom tedy říci, že si komedie časem své obecnstvo vybrala a vytvořila si určitý okruh diváků, který na představení chodil opakovaně. Plautovo obecnstvo tedy nebylo rozhodně divadelně nevzdělané. O velikosti obecnstva můžeme jen spekulovat na základě dobré slyšitelnosti herců ze scény, nechám tedy tuto otázku otevřenou.

Reakce takto složeného obecnstva musely být velmi rozmanité, i když víme, jak velký vliv má kolektivní vnímání na psychiku jednotlivce. Člověk v davu snadněji podléhá různým emocím. Směje se, když se smějí i ostatní, a stejné je to i s pláčem. Nesmíme si však představovat ukázněné diváky, tiše sledující hru. Představení probíhala bez přestávky⁹, diváci tedy během nich přicházeli a odcházeli, a protože v Římě nebylo zvykem během představení jíst ani pít, museli si pro případné občerstvení odskočit mimo divadlo.¹⁰ Jistě mezi sebou i hovořili a v neposlední řadě projevovali svoji ne-/spokojenost s předváděným kusem potleskem, dupáním, hvízdáním, spontánními výkřiky. Protože v obecnstvu byly i děti, pravděpodobně se místy ozýval i dětský pláč.

Udržet si pozornost takového publika rozhodně nebylo jednoduché. Plautus musel proto obecnstvo ohromit a pobavit zároveň. Charakter Plautových her je tedy podřízen očekávání diváka, která se snaží autor naplnit. Intriky, zvraty

⁶ MOORE 1998, str. 9.

⁷ MARSHALL 2009, str. 75.

⁸ Původně to byly náboženské slavnosti, které spojovaly dramatickou produkci a jiné druhy zábavy s oběťmi a možná i procesími. V Plautově době se konaly čtyři *ludi*, které se postupně dočkaly každoročního opakování – *ludi Romani*, *ludi plebei*, *ludi Apollinares*, *ludi Megalenses*. MARSHALL 2009, str. 16.

⁹ *Ibid.*, str. 3.

¹⁰ Zatímco v Řecku chodili mezi diváky prodavači občerstvení. BEARE 1955, str. 174.

v ději měly tato očekávání posílit a zároveň měly publikum příjemně překvapit. Plautovi je často vytýkán nezáměr o dramatický celek hry, nedostatečné psychologické vykreslení postav, ale jeho přednosti leží jinde. Vnímá totiž komedii i z pohledu diváka, protože byl dost možná i jejím režisérem a pravděpodobně i interpretem.¹¹ Vlastní zkušenosti z divadelní produkce a snahu o pobavení obecnstva mohl z tohoto důvodu promítat do svých her již při jejich vzniku. Nesmíme zapomenout na tu možnost, že Plautus byl možná na komerčním úspěchu svých her existenčně závislý.¹² Odsuzovat Plauta za to, že se především snažil vyhovět vkusu svého obecnstva a že jeho komedie jsou proto laděny na „lidovější“ notu a mají nižší uměleckou hodnotu, nepokládám za příliš šťastné. Je to zkreslený pohled, který se pokouší poměřovat zcela odlišné věci a přehlíží Plautovy přednosti, o kterých bude ještě řeč v dalších kapitolách.

Jak jsme již uvedli, diváci vstupné neplatili, ale hrám byl vyhrazen prostor na jednotlivých slavnostech, jejichž program určovali svým výběrem státní úředníci. Na jejich vkusu pak záleželo, zda ta která hra bude mít možnost být předvedena publiku. Pokud měla hra u obecnstva úspěch, byla uvedena opakovaně, z čehož samozřejmě profitovala i herecká skupina, která ji měla ve svém repertoáru. Zřejmě to měl Plautus při psaní na mysli. Jeho slovník je výjimečně bohatý, živý, obsahuje mnoho výrazů z hovorového jazyka, využívá též četné aliterace a asonance. Děj komedií plyne hladce, ve vysokém tempu a divák je, přestože dopředu ví, jak hra dopadne, vtažen rozmanitostí zápletky do děje. Ten se většinou rozvíjí lineárně, nerozsbíhá se do více rovin. Divák někdy až získává dojem, že herci před ním improvizují, hra však nemá žádná „hluchá“ místa, valí se pomocí živých dialogů nezadržitelně vpřed. Dramatické tempo je velmi rychlé a je podtrženo metrickou rozmanitostí. Postavy jsou jen lehce načrtnuty, Plautus se vyhnul přílišné psychologizaci svých postav¹³ a podřídil diváckému úspěchu i závěry svých her: většinou je záporná postava potrestána a milenci se šťastně setkají. V tomto ohledu se diváci do dnešního dne příliš nezměnili, v divadle se chtějí komedií pobavit a odcházet s pocitem, že nakonec vše dobře dopadlo.¹⁴

¹¹ Ačkoli přímý důkaz nemáme, je tato teorie velmi přitažlivá, zvláště od té doby, co bylo v Plautově díle rozpoznáno mnoho metadivadelních odkazů na divadelní realie. Navíc by výborně zapadala do daného ekonomického schématu: Plautus se živí prodejem svých her, píše tedy tak, aby se jeho hry divákům líbily. MARSHALL 2009, str. 86.

¹² BEARE 1928, str. 106.

¹³ PLAUTUS 2000, str. 11.

¹⁴ HAMILTON 1993, str. 39.

Herec

Antická kritéria pro výkon této profese se podobají těm dnešním, pouze by se mohlo říci, že římský komediální herec musel být poměrně univerzální a nemohl jím být každý. K vykonávání tohoto povolání bylo třeba umět zpívat, recitovat i tančit. Herci byli speciálně školení pro příslušný typ divadla. Museli dokonale ovládat gestikulaci, mít velmi dobrou paměť, a když bylo třeba, i být schopni improvizovat.

Kostýmy, které nosili herci palliáty, byly vytvořeny podle modelů z nové attické komedie, která se inspirovala běžnými oděvy řeckých občanů a otroků. Tvořily je tunika (*chiton*), přes něj přehozený plášť - *pallium*¹⁵ (*himation*) u mužů a *palla* u žen. Plášť svobodných občanů býval dlouhý, zatímco vojáci a občas i mladíci nosili krátký – *chlamys*. Z obuvi se používaly sandály (*soccus*).¹⁶ K dalším rekvizitám patřily paruky a zřejmě i masky. Kostým měl slabší identifikační roli, důležitější byla maska, která postavu přesně zařazovala.¹⁷ Výsledkem dlouhé debaty badatelské obce o použití masek v Plautově době¹⁸ je předpoklad, že herci plautovské komedie nosili masky, protože se používaly předtím v nové attické komedii i v atellaně, z kterých raná římská komedie čerpala, a dále víme o jejich užívání v pozdější době v římském divadle, proto by bylo celkem nelogické, pokud by právě Plautovo období tuto praxi opustilo¹⁹, bezpečně to potvrdit však nemůžeme.²⁰ A také vzhledem k tomu, že většinu prvků převzala římská komedie z nové attické komedie, není nejmenší důvod, aby vynechala v této recepci právě masky, které tvoří významnou vizuální složku.

¹⁵ Odtud název palliáta – komedie z řeckého prostředí.

¹⁶ DUCKWORTH 1954, str. 89.

¹⁷ BEARE 1955, str. 191.

¹⁸ Blíže (podle Marshall 2009, str. 126) zastánci použití masek: Gow, A.S.F. On the use of masks in Roman Comedy. *Journal of Roman Studies* 2: 65-77; Duckworth, G.E. 1952, str. 92-4; Beare W. *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*. 1964, str. 186-5, 303-9, 372-4; Jocelyn, H. D. *The Tragedies of Ennius: The Fragments*. 1967, str. 22; Gratwick, A. S. Drama. In: Ed. Kenney, E. J., Clausen, W. V. *The Cambridge History of Classical Literature*. Vol. II. 1982, str. 83-4; Wiles, D. *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*. 1991, str.129-33. Opačný názor zastávají: Hoffer, C. *De personarum usu in P. Terentii comoediis*. 1877; Della Corte, F. *Maschere e personaggi in Plauto*. 1975.

¹⁹ MARSHALL 2009, str. 126.

²⁰ „Pozdní gramatici tvrdí, že se masky rozšířily až po Terentiově smrti. Většinou se však soudí, že se používaly už za dob Plautových, ne-li od počátku.“ STEHLÍKOVÁ 2005, str. 161. Verše z Amfitryóna naznačují, že tomu tak mohlo být, pokud se nejedná jen o další Plautovu slovní hříčku. Amph. 458-9: *nam hic quidem omnem imaginem meam, quae antehac fuerat, possidet. vivo fit quod numquam mortuo faciet mihi* (Vždyť tady ten je na vlásek podobný tomu, jak jsem dřív vypadal. Snad mi už udělali posmrtnou masku nyní, když po smrti se jí nedočkám.).

Pokud tedy budeme předpokládat, že herci měli masku, mělo to i jisté nevýhody. Herec musel velmi dobře artikulovat, aby jej bylo slyšet i v zadních řadách hlediště. I proto hovořil nejčastěji otočen k publiku a co nejbliže k němu.²¹ Herecké umění spočívalo spíše v čistém přednesu, který měl patřičné citové zabarvení²², a protože herec nemohl svůj výkon opřít o mimiku tváře, využíval v mnohem širší míře, než je tomu dnes, gesta, která dokreslovala jeho slovní projev. Nehledě na to, že gesta pravděpodobně hrála v antice všeobecně mnohem významnější roli než v současnosti. Gestikulace byla pro jednotlivé charakterové typy odlišná. Pro otroky byla typická spíše přehnaná a neukázněná gesta, svobodným občanům naopak příslušela gesta uměřená. Je zřejmé, že divadelní gesta měla svůj předobraz v každodenním životě, ačkoli mohla pak být mírně modifikována dle divadelních konvencí, a byla tedy divákům dobře srozumitelná.²³ V komedii je jejich využití navíc motivováno snahou vyvolat smích.

Nakolik se herci museli držet Plautova textu, to samozřejmě nevíme, ale pokud jim nějaký verš vypadl, byli nuceni metricky improvizovat, případně si pomoci neverbálně. Zkoušky představení trvaly pravděpodobně několik týdnů, možná částečně již na dočasné scéně.²⁴ O jejich průběhu však nevíme téměř nic. Domníváme se, že herci měli k dispozici text jen se svojí rolí a tu se učili z paměti.

²¹ BEARE 1955, str. 183.

²² Ibid.

²³ GRAF 1993, str. 49-50.

²⁴ MARSHALL 2009, str. 29.

Scéna

Jen pro základní představu, kterou je třeba si utvořit před následujícím oddílem, zde uvedu, jaká je přibližná rekonstrukce scény v raném římském divadle. První stálou scénou v Římě bylo až Pompeiovo divadlo otevřené v roce 55 př. n. l.,²⁵ proto bylo nutné stavět během her dočasná divadla. Ta se pravděpodobně lišila od pozdějších velkých kamenných divadel, a to zejména z praktických důvodů. Předpokládáme, že vyvýšená dřevěná scéna byla velmi jednoduchá, nejspíše obdélníkového tvaru, ne příliš hluboká, spíše delší, bez polokruhové orchestry, která byla charakteristická pro římská divadla pozdní republiky a císařské doby. Měla přirozeně horší akustiku, s čímž museli herci počítat. Za scénou byl prostor vyhrazený pro herce, jehož přední strana byla zároveň kulisou, nejspíše pomalovanou. Tyto dva prostory byly na delší straně obdélníku spojeny dveřmi, které představovaly tři různé domy, a dvěma bočními vchody po straně.²⁶ Jeviště bylo vždy pro Římány otevřeným prostorem, nejčastěji ulicí, náměstím.²⁷ V jediné římské komedii, a to v Amfitryónovi, je přímo zmíněna střecha jako součást scény.²⁸ Byla to tedy velmi jednoduchá scéna, doplněná pouze o nejnnutnější rekvizity, které vyžadoval text hry.

Podoba dočasné scény se také mohla měnit podle jednotlivých *ludi*. Čtyři hlavní slavnosti, které se konaly za Plautova života, byly spojeny s různými částmi města. *Ludi Romani* a *ludi Plebei* se odehrávaly na Foru Romanu, *ludi Apollinares* pravděpodobně na opačné straně Kapitolu a *ludi Megalenses* na Palatinu před chrámem Magna Mater. Tvarem a rozměry mohly scény kopírovat danou lokalitu a navzájem se od sebe lišit.²⁹

²⁵ MARSHALL 2009, str. 31.

²⁶ BEARE 1955, str. 176-177.

²⁷ Ibid., str. 178.

²⁸ Amph. 1008 *dein sursum ascendam in tectum, ut illum hinc prohibeam* – pak vylezu na střechu, abych ho (tj. Amfitryóna) odtud mohl snáz odehnat.

²⁹ MARSHALL 2009, str. 36.

Vytváření divadelní iluze

Nyní můžeme poskládat jednotlivé střípky a vytvořit celkový obraz plautovské komedie. Diváci jsou usazeni na svých sedadlech³⁰ a těší se, až hra začne. To je přesně ta chvíle, kdy se stanou svědky „zázraku“. Protože divadelní zázrak spočívá v tom, že určitá skupina lidí (publikum) svolila tím, že přišla na představení, aby se před ní odehrálo fiktivní drama.³¹ Diváci jsou předem připraveni na to, že se před nimi otevře jiný svět – ponoří se do divadelní iluze. Ta „vzniká tehdy, když považujeme za skutečné a pravdivé to, co je pouhá fikce, tj. umělecké ztvárnění určitého světa odkazů, které se vydává za „možný“ svět, jenž by mohl být náš vlastní. Iluze je spojena s efektem reálnosti³², kterým jeviště působí a který je založen na psychologickém a ideologickém rozpoznání jevů, které divák dobře zná.“³³ Je to svým způsobem pro diváka i velmi pohodlné, protože je mu nabídnuta ucelená vize, která je pro něj pochopitelná³⁴, může se v ní snadno zabydlet.

Zdá se, že antičtí diváci přistupovali k divadelní iluzi dvěma různými způsoby: jedním byl předpoklad, že herec je do určité míry podobný postavě, kterou na jevišti ztvárňuje. Herectví je pak spíše viděno jako „sebeprezentace“ na scéně, než snaha vytvářet nějakou iluzi. Zúžení tohoto přístupu vedlo k přesvědčení, že herec se inspiroval či byl ovlivněn charakterem hry, který mu byl svěřen. To vedlo k jeho identifikaci s rolí, která však byla jen krátkodobá. Druhý způsob přiznává herectví status *techné*, která je vědomě rozvíjena, a herce vidí jako umělce, jehož schopnosti jsou obdivovány. Rozlišuje tedy herce a postavu a oceňuje hercovo umění přebírat na sebe jiné role.³⁵

Jak již bylo naznačeno, scéna a masky herců plautovské komedie byly realistické pouze částečně. Scéna byla velmi prostá a zejména masky přispívaly k tomu, že byl divák vtahován zpět do své reality. Jak se tedy mohlo Plautovi podařit přenést obecnost do světa fantazie a iluzí? Každá doba si vytváří své

³⁰ Pro diskusi o tom, zda diváci v provizorních divadlech v Římě seděli či stáli, doporučuji Beare 1955, str. 241–243.

³¹ STYAN 1975, str. 3.

³² „Dojem reálnosti vzniká tehdy, když má divák pocit, že se účastní předváděné události, že se přenesl do symbolické skutečnosti a nemá před sebou ani uměleckou fikci, ani estetické znázornění, předvedení, ale skutečnou událost. Tento efekt poskytuje divákovi nejen „potěšení, požitek“ ze ztotožnění, ale posiluje jeho důvěru v zobrazený svět. PAVIS 2003, str. 138.

³³ PAVIS 2003, str. 194.

³⁴ HORNBY 1986, str. 111.

³⁵ DUNCAN 2006, str. 12–13.

vlastní iluzionistické předpisy³⁶, které stanoví, jak vytvářet a vnímat divadelní scénickou iluzi, a proto se římskému publiku mohlo zdát, že před sebou vidí odraz reality. I když v trochu upravené podobě. Hlavním důvodem je však tematika a zpracování Plautových komedií. Jeho témata jsou „věčná“. Pokud rozložíme hlavní zápletku převzatou z nové attické komedie, která se v různých obměnách opakuje v Plautových hrách, a odmyslíme si prostředí, v němž se odehrává, dostaneme motivy inspirované běžnými lidskými problémy, které jsou blízké každému. A tedy i římskému divákovi. Pokud je nezažil osobně, zná je alespoň ze svého bezprostředního okolí. Je to nešťastná láska, nezvedený syn, otec v pokročilém věku, kterému se zase začínají zapalovat lýtka, nevrlá manželka, lakota, nevěra. Co je však mnohem důležitější – postavy promlouvají jazykem, který je římskému divákovi vlastní. Je v něm tolik hovorových výrazů³⁷, že i přes veršovanou formu jim připadá velmi blízký. To jsou hlavní příčiny toho, že Plautus byl schopen dobře vybudovat jevištní iluzi.

Divadelnost však neznamená přesné kopírování reality a tak to, co je mezi nimi odlišné, je na základě konvence divákem přijímáno jako pravidlo hry.³⁸ Proto, pokud se děj přenesl na jiné místo, ale podoba scény přesto zůstala stejná, bylo nutné zapojit hercovy schopnosti a hlavně divákovu fantazii.³⁹ Musím také dát za pravdu Richardu Hornbymu, který tvrdí, že publikum odchované mnoha představeními se lépe „noří“ do divadelní iluze.⁴⁰ To bezesporu hrálo nemalou roli a významně přispívalo k záměru autora, kterým, jak ještě uvidíme, nebylo věrné zobrazení divákovy reality, jako se o to pokoušela nová attická komedie. Plautus věnuje v rámci její tradice tvorbě divadelní iluze určitou pozornost, ale jen proto, aby ji hned v další scéně narušil. Naoko se tváří, že to myslí zcela vážně, jenže přitom pomrkává na diváka a říká, že je vše jinak. Chce „svého“ diváka pobavit. Jedním z prostředků, pomocí kterých tohoto cíle dosahuje, je právě metadivadlo.

³⁶ PAVIS 2003, str. 195.

³⁷ A nejen jich. Plautův jazyk je neskutečně bohatý a proměnlivý. Plautus střídá rejstříky, hraje si s významy, tvoří neologismy, prokládá text slovními hříčkami, používá hojně metafory, dbá na zvukomalebnost verše.

³⁸ Myslím, že je třeba zahrnout divadlo (stejně tak i drama) při obecnějších úvahách o jeho podstatě do širšího kontextu celé kultury. Za přílehlavý v tomto směru považuji výrok Richarda Hornbyho: „Na drama bychom neměli pohlížet jako na odraz reality, ale jako na něco, co s ní pracuje. Hra totiž neukazuje život, ale svoji reflexi života. Zároveň se vztahuje k ostatním hrám a vytváří určitý systém. Tento systém je propojen s dalšími systémy literatury, neverbálního umění a kulturou obecně.“ HORNBY 1986, str. 17. Systém, do něhož se jednotlivá dramata pojí, tvoří výše zmíněnou divadelní konvenci.

³⁹ I například při změně denní doby musel divák spolupracovat a představit si za denního světla vůč μακρά ve hře *Amphitruo*.

⁴⁰ Ibid., str. 101. A takové publikum měl Plautus k dispozici, jeho jméno mělo výbornou pověst, jistě mívával na svých představeních plno.

Metadivadlo

Pokud si položíme otázku, proč jsou komedie tak oblíbené a rádi na ně chodíme do divadla, je odpověď na ni velmi jednoduchá – chceme se nechat bavit. Chceme se upřímně zasmát a zapomenout například na to, co nás zrovna trápí. To je primární funkcí komedie. Autoři k dosažení komického účinku používají různé techniky a jednou z těch neúčinnějších, jak vyvolat okamžitý smích, je prolomení jevištní iluze.⁴¹ Tento postup se nazývá metadivadlo. Není vlastní jen komedii, ale divadlu obecně, vzhledem k zaměření této práce je můj zájem soustředěn hlavně na ni.⁴²

Samotný termín metadivadlo pochází z poměrně nedávné doby, v odborné literatuře se vyskytuje od roku 1963, kdy vyšla kniha „Metatheatre: A New View of Dramatic Form“ Lionela Abela. Ačkoli se mohlo zdát, že Abel přišel s něčím novým, s odstupem dnešní doby můžeme konstatovat, že pouze pojmenoval jev, který k divadlu patří téměř již od jeho počátků⁴³. Co tedy v jeho pojetí tento pojem představuje? Abel metadivadlo pokládá za dramatický žánr a staví jej vedle tragédie. Ta podle něj pracuje s reálným světem, zatímco metadivadlo se světem fantazie. Metadivadlo vymezuje na základě dvou principů, které jsou charakteristické pro dílo svých tvůrců - Shakespeara a Calderóna⁴⁴: Svět je jeviště.⁴⁵ Život je sen.⁴⁶ Podle Batstona⁴⁷ pokládal tedy Abel za metadivadlo takový druh dramatu, kdy hrdina zjistí, že jeho svět je jevištěm, jeho život je součástí hry a jeho vlastní identita je rolí, kterou má hrát. Ideální ztělesnění těchto principů nachází Abel mimo divadlo, je jím don Quijot Miguela de Cervantese, pro kterého je svět opravdovým jevištěm, kde on všem přiděluje určitou roli a snaží se řídit ostatní dle svého „scénáře“.⁴⁸ Od metadivadla odlišuje hru ve hře, která jen prostředkem, který metadivadlo využívá.⁴⁹ Časem došlo k významovému zúžení pojmu metadivadlo a dnes není používán v intencích svého

⁴¹ DUCKWORTH 1954, str. 133.

⁴² V tragédii je účel této techniky samozřejmě odlišný od jejího použití v komedii.

⁴³ BARCHIESI 1970, str. 122. Před Plautem to byl Aristofanés, který používal oslovení publika chórem v parabasi.

⁴⁴ Puchner in ABEL 2003, str. 4.

⁴⁵ Jak se vám líbí 2/7.

⁴⁶ Název Calderónova dramatu (La vida es sueño).

⁴⁷ BATSTONE 2005, str. 15.

⁴⁸ ABEL 2003, str. 5.

⁴⁹ Ibid., str. v.

tvůrce pro označení celého žánru, ale pouze určitého divadelního postupu⁵⁰, který však vychází ze stejných principů, pomocí kterých Abel metadivadlo definoval.

Jak tedy máme chápat metadivadlo dnes? Zjednodušeně by se o něm dalo říci, že je to divadlo na divadle, ale tyto dva pojmy se přesně nekryjí. Ani mezi odbornou veřejností dnes nepanuje všeobecná shoda ve vymezení obsahu pojmu metadivadla, pro zaměření této práce je však důležité tuto mez stanovit.⁵¹ Divadlo na divadle (též metadrama⁵²) je divadelní technika, jejíž pomocí se v jedné hře dostává na scénu hra další, která se otevřeně hlásí ke své fiktivní podstatě. Často se herci v rámci jednoho dramatu obracejí na další, fiktivní publikum, které mohou tvořit herci na scéně, a stávají se tak herci jiné hry, jež je součástí původního dramatu. Prolomení jevištní iluze pak probíhá na dvou úrovních: na úrovni hlavního děje a na úrovni hry ve hře. Iluze hry ve hře je totiž vystavena na nevědomosti některých postav na scéně.⁵³ Nejznámějším příkladem je bezesporu inscenace vnitřní hry Smrti Gonzagovy alias Myši pasti, kterou řídí Hamlet v stejnojmenném dramatu Williama Shakespeara. Můžeme tedy říci, že divadlo na divadle je nejúplnější formou metadivadla. Pro odlišení obou termínů bych nazvala divadlem na divadle inscenaci dalšího dramatu v rámci jiné hry a metadivadlem všechny níže uvedené případy porušení divadelní iluze.

Důkazem toho, že metadivadlo je inherentní vlastností divadla, jsou i jiné přístupy, které stejný jev pojmenovávají odlišným způsobem. Bertolt Brecht například rozlišuje divadlo dramatické, kde herci ignorují fakt, že jde o pouhé představení a komunikují s publikem pouze nepřímo, a divadlo epické, v němž účinkující dávají publiku najevo, že jsou v divadle a účastní se představení.⁵⁴ Oba typy jsou zastoupeny v každém představení, některé najdeme přímo

⁵⁰ Stejně tak musí být metadivadlo chápáno i u Plauta.

⁵¹ Abelova kniha vyvolala poměrně velký ohlas a množství negativních reakcí. Jak se sám Abel zmiňuje v předmluvě později a již posmrtně vydané sbírky esejů „Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form“ (2003, str. v. Lionel Abel zemřel v roce 2001.) byl kritizován především za nedbalou a v některých případech chybnou definici pojmu metadivadlo. „Abelova kniha je volným spojením několika esejů ... Metadivadlo zde není nikdy plně definováno.“ HORNBY 1986, str. 17. Susan Sontagová mu zcela oprávněně vyčetla, že při snaze vymezit metadivadlo neval zůstal v úvahu komedii (Susan Sontag: The Death of Tragedy, Partisan Review 30, 1963, str. 122-8). Thomas G. Rosenmeyer tento termín odmítl jako předimenzovaný (Thomas G. Rosenmeyer: „Metatheater“ – An Essay on Overload, Arion, vol. 10, 2002, str. 87-119). Nelichotivě se o Abelově knize vyjadřuje ve své recenzi i Julian Markels (1964, Shakespeare Quarterly, 15: 441-2.).

⁵² Richard Hornby (1986, str. 31) ale tímto termínem označuje divadlo o divadle, tzn. jakýkoli moment hry, kdy se jejím tématem stane divadlo. Tedy i jeden z prvků metadivadla, jak vysvětlím dále. Všechna dramata nahlížena Hornbyho optikou se pak stávají alespoň druhotně metadramatická, protože divák si neustále to, co vidí na jevišti, spojuje s hrou jako celkem a zároveň i s ostatními hrami, které již předtím viděl.

⁵³ FRANGOULIDIS 1997, str. 5.

⁵⁴ MOORE 1998, str. 2.

v dramatickém textu, prvky neverbální povahy se odvíjí od ztvárnění role hercem. I zde hovoříme o zachování jevištní iluze či o jejím úmyslném porušení.

Jak již bylo řečeno, je v komedii primárním účelem této techniky dosáhnout komického účinku a zároveň vtáhnout diváka více do hry. Obecně platí, že odkrytím samotných principů fungování divadla je divák donucen nejen si uvědomit iluzornost divadla, ale i své vlastní reality. To nastává přesně v okamžik, kdy metadivadlo dosáhne svého maximálního účinku a vyvolá v divákovi pocit odcizení.⁵⁵

Metadivadelní technika tedy obecně zahrnuje⁵⁶:

1. odkaz na hru samotnou, vědomí postav hry, že jsou její součástí, které se projevuje tím, že postavy úmyslně poukazují na to, že jsou herci vystupující v určité roli (použití techniky metadivadla je vlastně úvahou autora o procesu divadelní tvorby, protože hra přitahuje pozornost k tomu, že je pouhou fikcí). Zde je důležité rozlišovat mezi skutečným odkazem na hru a pouhým uznáním existence publika. Například monolog či řeč stranou jsou bezpochyby adresovány publiku, ale nenarušují divadelní iluzi.
2. snahu improvizovat a přivlastňovat si tak pozici autora hry.
3. použití techniky hry ve hře: postavy na sebe v rámci stejné hry přebírají další role, které jsou součástí dramatické akce. To je opravdové divadlo na divadle. Vložená hra může být vedlejší (Myší past v Hamletovi) nebo hlavní, zbytek dramatu k ní vytváří určitý rámec.
4. obřad ve hře – slavnosti, turnaje, hry, rituály, procesí, pohřby, svatby, oběti.
5. literární aluze či odkaz na skutečný svět – závisí na schopnosti diváků je rozeznat. Mezi odkazy na realitu řadíme osobnosti, místa, věci a události, které jsou nějak spjaty se světem mimo divadelní hru. Literární aluze se dělí na citace, alegorie, parodie a adaptace, ale ne všechny mají metadivadelní hodnotu. Při jejich posuzování musíme citlivě uvážit, zda narušují scénickou iluzi či nikoli.

⁵⁵ HORNBY 1986, str. 32.

⁵⁶ MAURICE 2007, str. 408, HORNBY 1986, str. 32-117.

Metadivadlo a Plautus

Obdobný proces jako u definování samotného metadivadla nalzáme i u jeho určení v Plautových hrách. Plautus byl po dlouhou dobu zatracován kvůli tomu, že tak často nechává své postavy *ex persona* promlouvat v roli herce⁵⁷ a komentovat výpravu představení.⁵⁸ Již Euanthius Plautovi v porovnání s Terentiem vytýká: „*Nihil ad populum facit auctorem loqui, quod vitium Plauti frequentissimum est.*“⁵⁹ Jenže právě tato dlouho odsuzovaná „vada“ Plautových komedií je jednou z jejich předností. Zdá se totiž, že hojně metadivadelní pasáže jsou Plautovými vlastními výtvary a nepochází z řeckých originálů. U Menandra, tedy v tom, co z Menandrový tvorby máme k dispozici, nalezneme občas vokativ ἄνδρες⁶⁰, ale v žádném případě nelze hovořit o stejném rozsahu použití prolomení jevištní iluze jako u Plauta, řecký autor se naopak snažil co nejvíce iluzi zachovat. Inspiračním zdrojem Plautovi v tomto ohledu mohla být atellana. Plautus se zjevně pokusil skloubit novou attickou komedii s prvky převzatými z italského improvizovaného divadla, v němž herci bezprostředně komunikovali s publikem.

Spojení Plauta s termínem metadivadlo v odborné literatuře můžeme datovat do roku 1969, kdy vyšel krátký, ale zásadní text Marina Barchiesiho „Plauto e il metateatro antico“⁶¹. Barchiesi v něm techniku metadivadla⁶² identifikoval v Plautových hrách. Podle Barchiesiho se metadivadlo projevuje tím, že epické já postupně proniká do hry tím, že vyjadřuje uvědomění si sebe jako herce, a promítá svůj obraz do více rovin reality; a také se ukazuje v převažující tendenci současného divadla zobrazovat sebe sama.⁶³ Tyto znaky pak sleduje na Plautově zobrazení *meditatio* otroka na vzorku čtyř komedií, které klade z hlediska použití metadivadla do vývojové linie: *Asinaria*, *Miles gloriosus*, *Epidicus* a *Pseudolus*. *Palestrio* ve hře *Miles gloriosus* (podobně jako *Pseudolus*) je nucen najít řešení ze zdánlivě bezvýchodné situace. Plautus jeho hledání zachytil

⁵⁷ I to bylo jedno z možných pojmenování metadivadla u Plauta před rokem 1969 - řeč *ex persona*, tedy mimo roli.

⁵⁸ DUCKWORTH 1994, str. 133.

⁵⁹ De comoed. III,6.

⁶⁰ PERNA 1955, str. 114.

⁶¹ Il Verri 31, 1969, str. 113-130.

⁶² Barchiesi nerozlišuje mezi pojmy metadivadlo a metadrama, pokládá je za synonymní. Metadivadlo však definuje jako postup, ne tedy jako žánr v Abelově pojetí. BARCHIESI 1970, str. 116.

⁶³ Ibid.

formou komentáře jiné postavy – *Periplectomena*.⁶⁴ Oba herci jsou přítomni na scéně, divák se tedy účastní tohoto zvláštního „přímého přenosu“, kdy mu *Periplectomenus* pomocí svých poznámek „tlumočí“ *Palestrionova* gesta, která mají vyjadřovat usilovné přemýšlení. Jedna z postav se vyjadřuje k chování jiné postavy a přestupuje tak hranice, které jsou jí ve fiktivním světě hry vymezeny. Tím ale není metadivadelní dimenze této scény vyčerpána. Barchiesi v *Palestrionovi*, který se snaží vytvořit vlastní příběh (spíše však přizpůsobit ten stávající svým záměrům), vidí dramatika při psaní komedie.⁶⁵ O této identifikaci se zmíním v následujících kapitolách.

Abychom se ještě vrátili k Abelovi a jeho snaze vymezit metadivadlo - Niall Slater z Abelových premis v Plautovi vidí hlavně tu první: Plautus se neomezuje jen na jeviště, ale rozšiřuje svůj svět, svoji Plautinopoli i do světa diváka a jeho postavy se zcela přirozeně v tomto světě stávají herci a dramaturgy.⁶⁶ Život je snem jen pro některé jeho charaktery: zamilovaní mladíci a oklamání starci sní dál svůj život, ale mazaný otrok je vždy bdělý.⁶⁷ V Plautovi metadivadlo označuje vědomí teatralizace námětu a projevuje se souladem mezi jeho provedením a vědomím, že se jedná jen o „hru“. Metadivadelní dimenze proto v jeho hrách vyplouvá na povrch nejen tam, kdy je přímo prolomena jevištní fikce, ale i v odkazech na výstavbu hry a její „umělý“ charakter.

Anderson (1993) je jiného názoru⁶⁸: podle něj bychom s použitím termínu metadivadlo v souvislosti s Plautem měli být opatrní, protože Plautus není autor dvacátého století a nepracuje s metadivadlem stejným způsobem jako Pirandello, Ionesco nebo Brecht. Nesnaží se totiž pomocí metadivadelního postupu vyvolat žádné existenciální otázky o povaze reality, či ji jeho pomocí zkoumat. Svými hrami se nepokouší u diváka vzbudit pochybnosti o jeho vlastní realitě či ji dokonce nějak narušit. Pokud tedy máme spojit Plauta s metadivadlem, pak je to v jeho hrách jeden z prostředků, kterými se snažil odlišit umělecky propracovanou novou attickou komedii od té svojí, zemité, rošťácké hry plné klamů, erotiky a pitek. Přizpůsobil řecký vzor římskému publiku, přenesl komedii do jiné roviny, těžko říci, zda lepší či horší, a právě pomocí mimodivadelních odkazů Římany posílil

⁶⁴ BARCHIESI 1970, str. 124-5.

⁶⁵ Ibid., str. 125.

⁶⁶ SLATER 1985, str. 170.

⁶⁷ Ibid., str. 172.

⁶⁸ ANDERSON 1993, str. 139.

v jejich přesvědčení, že je lepší být Římany tady a teď, než žít v nejistém světě Menandrových Athén. Anderson dokonce hovoří o tom, že se Plautus snažil v obecnstvu podnítit určitý pocit římské sounáležitosti tím, že oběti lstí v jeho hrách jsou karikatury převzaté z řeckého divadla, které měly v očích římského diváka symbolizovat řecké nedostatky. Plautovy komedie se dle jeho názoru tímto způsobem vyrovnávají s klíčovým problémem římských dějin: řecko-římským ideologickým střetem. Římané se snažili s vyspělou řeckou kulturou vypořádat po svém, stejně se zachoval podle Andersona i Plautus.⁶⁹

S těmito tvrzeními by bylo možné polemizovat. Přikláním se k tomu, že právě u Plauta můžeme nalézt to, co já nazývám metadivadlem, tedy vystoupení postavy z rámce hry a prolomení jevištní iluze. Jak již bylo řečeno, termín metadivadlo pochází z nedávné doby, byl definován na základě moderní tragédie a nelze se tak divit, že ne všem se zdá vhodné pojmenovat Plautův postup tímto výrazem. V principu se však shoduje s tím, jak jej definoval Lionel Abel (viz výše) a nevidím žádný důvod, proč spojení Plautus – metadivadlo odmítat. Zda se Plautus takto vyrovnává s římským komplexem ve vztahu k Řecku, si netroufám posoudit. S Andersonem lze souhlasit v tom, že Plautus se nesnaží užít metadivadlo v tak široké míře jako moderní autoři a za jiným účelem. Proto u Plauta ani nelze hovořit o pocitu odcizení, protože Plautus nechtěl u diváka vzbuzovat nějaké nepříjemné pocity či jej během představení nutit k hlubšímu zamyšlení nad iluzorností světa divadla, či toho jeho vlastního.

Plautus ve svých hrách vzdává hold fantazii. Slova, která jsou pronesena v divadelním prostoru, mohou vytvořit novou realitu, ačkoli jsou to v reálném světě lži.⁷⁰ U Plauta se svět jevištní fikce prolíná s optikou reálného světa. Autor vytváří reálný svět své Plautinopole⁷¹ přímo na jevišti: postavy nespádají plně do jevištního rámce (nebo to alespoň předstírají), ale zasahují do reálného světa

⁶⁹ ANDERSON 1993, str. 144 nn.

⁷⁰ Viz výše zmíněný příklad Pseudola.

⁷¹ „Plautinopolis je virtuální prostor, který Plautus vytváří, kde platí věčné Saturnálie, kde se smí vše, co je ve všední den zakázáno. Vše, co je Římanům svaté, je tu obráceno naruby: rodina je v rozkladu, vztahy mezi otci a syny a vztahy manželské jsou v rozporu s ideály římské společnosti.“ STEHLÍKOVÁ, str. 190. Tento termín použil poprvé Gratwick (kap. *Drama*. In: Ed. Kenney, E. J., Clausen, W. V. *The Cambridge History of Classical Literature. Vol. II.* 1982, str. 77-137). Označil jím dramatický víceúrovňový prostor, který vznikl smíšením prostředí řeckého města a Říma, ale není vlastně ani jedním z nich. Záleží pak na divákovi, jak se v tomto prostoru zorientuje. MARSHALL 2009, str. 91.

diváka tím, že jej přímo oslovují⁷² či velmi často používají techniku řeči stranou, v níž komentují děj, případně chování dalších postav, a to i z pozice mimo svoji roli. Je tím narušen divákův prostor. Jak jsme se již zmínili, divák se podílí na dynamice představení – Plautus mu neustále podsouvá jemné, či víceméně doslovné náznaky toho, že to, co vidí před sebou na jevišti, je jen iluze. Kromě prologů a závěrečných monologů vložil Plautus metadivadelní pasáže do děje i tam, kde by realistické provedení vyžadovalo zachování divadelní iluze, ale autor se rozhodl ji obětovat humoru a zvýšit tak komický účinek svého díla.⁷³

⁷² Pomocí vokativu *spectatores, vos*, druhé osoby u slovesných tvarů, ukazovacích zájmen použitých z perspektivy diváka. Plautovy postavy dávají jasně najevo, že nehovoří jen tak do prázdna. MOORE 1998, str. 8.

⁷³ DUCKWORTH 1952, str. 134.

Jednotlivé prvky metadivadla v Plautových komediích

V následující části jsem rozdělila prvky metadivadla v Plautově tvorbě do několika skupin, aby bylo dobře patrné, jakým způsobem Plautus metadivadlo používá.⁷⁴ Vycházím přitom samozřejmě pouze z textů Plautových komedií, proto jsou všechny tyto prvky především verbálního charakteru, pouze tam, kde je dle mého názoru mohl herec výstižně dokreslit i neverbálně, se zmíním i o této složce metadivadla.⁷⁵

1. Oslovení publika či pronesení repliky, která určitým způsobem reaguje na jeho přítomnost. Prostor jeviště a hlediště zůstává přes jasné prolomení divadelní iluze stále poměrně výrazně oddělen, protože aktivita diváka je omezena na obrácení pozornosti k dění na scéně. Divák ještě zůstává v kategorii posluchače a to se projevuje i ve volbě slov, která jsou mu určena.

Tyto pasáže bývají rozšířením narativního monologu a poměrně často se vyskytují v prolozích, kdy *prologus*⁷⁶ vítá obecnstvo na představení. Ale právě proto, že se jedná o prolog nejsme tímto prolomením iluze příliš překvapeni, vlastně si ho ani moc neuvědomujeme, protože vlastní představení má teprve začít, a pokládáme to za „součást hry“. Prology obecně mívají specifický charakter. Například u Menandra „prolog, často představovaný božskými bytostmi (a není náhodou, že to bývá také *Tyché* – Náhoda, *Štěstěna* a *Agnoia* – Nevědomost)⁷⁷, přichází většinou až po úvodní scéně⁷⁸, aby zastavil čas, upozornil diváky, jak jsou rozdány role ve hře, vysvětlil, co hře předchází a jak hra skončí, a vymezil tak divadelní prostor hry.“⁷⁹ Plautus v tomto případě navázal na praxi nové attické komedie a ponechal prvky metadivadla v prologu svých her, kromě výše uvedených funkcí prologu u Menandra se Plautus svým prologem, pokud ho hra obsahuje, především snaží zaujmout divákovu pozornost.

⁷⁴ DUCKWORTH 1952, str. 134-5 (pouze základní rozdělení, komentář a výběr příkladů jsou mé, pokud není uvedeno jinak).

⁷⁵ To platí i po následující kapitoly.

⁷⁶ Herec, který přednáší prolog se nazývá *prologus*. MOORE 1998, str. 12.

⁷⁷ I Plautus často svěřuje prolog bohům, jak uvidíme níže na příkladu her *Amphitruo*, *Aulularia* a *Cistellaria*.

⁷⁸ Z komedií vybraných pro tuto práci se tohoto schématu drží *Cistellaria*.

⁷⁹ MENANDROS 1983, str. 16. Všechny tyto informace jsou nám dnes dostupné v programu, ten musel antickým divákům nahrazovat právě prolog. CHALMERS 1965, str. 36.

*Hos quos videtis stare hic captivos
duos,
illi qui astant, hi stant ambo, non
sedent;
hoc vos mihi testes estis me verum
loqui.
senex qui hic habitat, Hegio, est huius
pater.
sed is quo pacto serviat suo sibi patri,
id ego hic apud vos proloquar, si
operam datis. (Captivi 1-6)*

Ti, co zde vidíte stát, jsou dva zajatci,
Ti, co stojí, oba zpřima, nesedí;
Beru vás za svědky, že vám říkám
pravdu.
Zde bydlí starý Hegio, jenž je tohoto
otcem.
Ale jak je možné, že je otrokem svého
otce,
to vám teď povím, jestli mi popřejete
sluchu.

2. Divák je požádán o větší účast ve hře tím, že postava dramatu se na něj přímo obrátí například s konkrétní prosbou. Je možné, že někteří diváci na tuto výzvu mohli reagovat, slovně i gesty, a zapojit se tak přímo do představení. Bariéra mezi publikem a herci v tomto případě padá, mísí se iluze s realitou.

*Saluere iubeo spectatores optumos,
Fidem qui facitis maxumi et uos Fides.
Si uerum dixi, signum clarum date
mihi,
Vt uos mi esse aequos iam inde a
principio sciam. (Casina 1-4)*

Přijměte můj pozdrav, velevázení
diváci, kteří ceníte si Věrnosti a ta zas
vás. Jestli je to pravda,
dejte mi jasné znamení,
abych už na začátku věděl,
zda jste mi nakloněni.

Tím znamením mohl být potlesk, herec - *prologus* jej mohl sám naznačit⁸⁰ a tím si o něj říci, či mohl nechat výběr na divákovi a ten pak sám zvolil buď souhlasné volání, potlesk, dupání nebo jinou formu komunikace mezi diváky a herci.

Ačkoli jsem vybrala ukázkou z úvodu hry *Casina*, nevyskytuje se tento typ metadivadla pouze v této části komedií. Pokud se objeví v průběhu hry, jak uvidíme níže u komedií *Aulularia* a *Cistellaria*, obvykle působí na diváka jako

⁸⁰ PLAUTUS 1978, str. 113.

ledová sprcha. Přichází totiž velmi nečekaně a vytrhne diváka z divadelního snu. Ne, že by v obou uvedených případech delší dobu nepředcházela nějaký příklad použití techniky metadivadla, ale to, co diváka překvapí, je intenzita tohoto výpadu. Euklio v *Aulularii* a Haliska v *Cistellarii*, kteří se ocitnou v nepříznivé situaci, hledají nejprve pomoc v jevištním prostoru, tzn. v rámci hry. Pak se však najednou obrátí i na publikum. Postava hry se pak zase rychle vrací do své role a je jen na divákovi, aby si nějak s tímto novým podnětem poradil. Plautus dobře ví, že v okamžiku překvapení a rychlosti, s jakou je tento „skok“ proveden, spočívá komická síla.

3. Odkazy na osoby, místa a události ryze římské v komedii, která je situována v Řecku. O Plautinopoli již byla řeč výše. Duckworth říká⁸¹, že je zde spíše prolomena řecká než divadelní iluze, ale protože je řecká lokace součástí celé divadelní iluze, dovolím si tvrdit, že i zde se musel římský divák alespoň pousmát, když se mu ve hře odehrávající se v „exotické“ destinaci najednou naskytla připomínka vlastního domova. Všechny tyto metadivadelní aluze můžeme nade vší pochybnost připsat Plautovi, nemohly být součástí řecké předlohy. Jako příklad uvádím asi nejznámější (i když nepřímý) divadelní popis Fora Romana⁸² ve hře *Curculio* (466-486), která se odehrává v řeckém Epidauru.

*Sed dum hic egreditur foras,
commonstrabo, quo in quemque
hominem facile inveniatis loco,
ne nimio opere sumat operam, si quem
conventum velit,
vel vitiosum vel sine vitio vel probum
vel improbum.
Qui periurum convenire volt dominem,
ito in comitium;
qui mendacem et gloriosum, apud
Cloacinae sacrum,*

Ale než se vrátí zpátky,
vysvětlím vám, kde můžete ten který
typ lidí lehce najít,
abyste se pak nemuseli příliš namáhat,
až budete někoho potřebovat,
ať už darebáka nebo ne, čestného muže
bez hany či bídáka.
Když chcete potkat krivopřísežníka,
jděte k soudu na shromaždišti,
kdo hledáte prolhaného chvástala,
zamiřte k chrámu Venuše Očišťující,

⁸¹ DUCKWORTH 1952, str. 135.

⁸² Moore se pokouší podle choragova popisu rekonstruovat umístění dočasné scény na Foru Romanu. Měla by se nacházet na jih od comitia, obrácená k východu. MOORE 1998, str. 137.

*ditis damnosos maritos sub basilica
quaerito.
Ibidem erunt scorta exoleta quique
stipulari solent,
symbolarum collatores apud forum
piscarium.
In foro infimo boni homines atque dites
ambulant,
in medio propter canalem, ibi
ostentatores meri;
confidentes garrulique et malevoli
supra lacum,
qui alteri de nihilo audacter dicunt
contumeliam
et qui ipsi sat habent quod in se possit
vere dicier.
Sub Veteribus ibi sunt qui dant quique
accipiunt fenore.
Pone aedem Castoris ibi sunt subito
quibus credas male.
in Tusco vico ibi sunt homines qui ipsi
sese venditant,
(in Velabro vel pistorem, vel lanium.
vel haruspicem
vel qui ipsi votant, vel qui aliis ubi
vorsentur praebeant.
Dites damnosos maritos apud
Leucadium Oppiam.)
Sed interim fores crepuere; linguae
moderandum est mihi.*

po rozhazovačných a bohatých
manželech pátrejte u baziliky.
Tam budou i postarší nevěstky a ti,
co jejich cenu domlouvají,
ti, co nejraději tráví čas na hostinách,
vyskytují se na rybím trhu,
úplně dole na foru se prochází řádní
občané a bohatí lidé,
vprostřed fora, blízko stoky, tam jsou
pěkní frajírci,
nad Curtiovým jezerem drzouni,
pomlouvači a závistníci,
kteří bez okolků o druhém pomluvu
bez příčiny řeknou,
zatímco sami by toho mohli o sobě
po pravdě dost navykládat,
u starých krámů pak potkáte lichváře
a ty, co peníze shání,
za chrámem Kastora narazíte na ty,
kterým byste měli už od pohledu
nedůvěřovat. V Etruské ulici jsou ti,
co se sami prodávají,
na Velabru uvidíte pekaře, řezníky
nebo haruspiky,
co sami zboží nabízejí nebo jím
zásobují jiné, co o prodej se starají.
Rozhazovačné bohaté manžely najdete
v bordelu u Leucadie Oppii.
Ale to už vrzly dveře a na mě je zas
utišit hlas.

Tato pasáž tvoří jediný výstup *choraga*⁸³ v této komedii. To bylo příčinou, proč se někteří badatelé domnívali, že jde poplautovský doplněk. V kontextu Plautovy tvorby nás však taková metadivadelní „odbočka“ rozhodně nemůže překvapit a není důvod připisovat ji někomu jinému. Sloužila pravděpodobně k odpočinku herců, ale její „identifikační“ funkce je nemenší. Možná se mnozí diváci v Plautově typovém výčtu našli, a pokud ne, mohli se bavit tím, jak bystrý má Plautus postřeh. Je také možné, že pokud se jeviště nacházelo v blízkosti Fora, mohl herec přímo ukazovat jednotlivá místa a diváci, uneseni jeho řečí o tom, co je jim známé, se mohli otáčet tím směrem či případně komentovat jeho slova.

V souvislosti s tímto typem metadivadelní techniky je třeba se zmínit o problému, která se týká mytologického materiálu. Základní otázkou je, zda Plautus při adaptaci řecké předlohy změnil jména bohů na příslušné římské ekvivalenty pouze mechanicky jako součást překladu, či jim chtěl dodat určitou metadivadelní hodnotu. Vzhledem k tomu, že v Plautově době vrcholil dlouhodobý proces identifikace hlavních římských bohů s obdobnými zástupci řeckého pantheonu, který byl plně dokončen v průběhu 2. století př. n. l.⁸⁴, a že již Livius Andronicus ve své *Odusei* použil například místo řeckého Múza starý latinský výraz *Camena* (Od. 1, 1), který označoval italské vodní božstvo,⁸⁵ je pravděpodobné, že Plautus jednoduše přizpůsobil své hry svému publiku a osadil je zástupci římského pantheonu. Netýká se to jen jediné komedie s mytologickým námětem, kterou je *Amphitruo*, i v ostatních hrách nalezneme jména římských bohů v kletbách, přísahách, přirovnáních. Budu proto dále rozlišovat mezi božstvy původně italskými, která nebyla ztotožněna s řeckými, nebo která se v textu komedií vyskytují s ryze italskými atributy, a božstvy, která byla spárována s řeckými bohy.⁸⁶ První skupina pravděpodobně byla římským divákem v řeckém prostředí pocíťována jako cizí element, proto výborně plnila svoji metadivadelní funkci. Byly to jakési směrovky, které vedly římské publikum

⁸³ *Choragus* v kontextu římského divadla pronajímal hercům kostýmy a možná měl i další funkce. MARSHALL 2009, str. 27.

⁸⁴ „Všechna římská božstva, jejichž kult se obnovuje v době po druhé punské válce, nejsou nic jiného než řecká božstva vystupující pod římským jménem.“ HOŠEK 1986, str. 46.

⁸⁵ CONTE 2003, str. 50.

⁸⁶ Je to samozřejmě pouze moje domněnka, je nemožné zjistit, do jaké míry byli lidmi Plautovy doby vnímáni hlavní zástupci římského pantheonu jako čistě římské prvky. Obě skupiny nelze od sebe ostře oddělit, přesto si myslím, že právě u hlavních a nejčastěji zvyvaných božstev, zejména díky pozvolnému procesu identifikace s řeckými protějšky, Plautus nechtěl zvýraznit nesourodost s řeckých prostředím svých komedií. V některých případech bude obtížné rozhodnout, kam které božstvo zařadit. Vždy tyto „hraniční“ případy v následujícím výkladu uvedu a doplním k nim komentář. Složení římského pantheonu konzultuji s HOŠEK 1986 a 2004.

ze světa řecké divadelní fikce zpět do jeho vlastního prostředí, vlastní reality. Do druhé skupiny bych zařadila dvanáct hlavních božstev (*di consentes*), která byla spárována během lectisternií v roce 217 př. n. l. Jsou to Jupiter – Juno, Neptunus – Minerva, Mars – Venus, Apollo – Diana, Volcanus – Vesta a Mercurius – Ceres.⁸⁷ Nepochybují o tom, že Římané znali výborně řeckou mytologii⁸⁸, vždyť byli v kontaktu s řeckou kulturou, ať přímo či nepřímo, již několik století, ale díky otevřenému charakteru římského náboženství, které ochotně přijímalo různé vnější podněty, se pro ně časem z původních řeckých bohů staly jen lokální jazykové varianty jejich vlastního pantheonu a nepřipadalo jim zvláštní, že se například Jupiter a Merkur v komedii *Amphitruo* pohybují po Thébách jako doma.

Tento metadivadelní postup má krátkodobý dosah, slouží zejména k dosažení bezprostředního komického účinku, který je způsoben pocitem nepatřičnosti určitého jevu, věci v cizím prostředí.

4. Odkazy na divadlo: divadelní reálie, konvence, popis hry. Může to být poznámka o typu hry, narážka na určité chování jako chování typické pro divadelní postavu, či zmínka o trvání hry. Jako příklad jsem vybrala pasáž, která uvozuje předchozí úryvek z *Curculiona*. *Choragus* v ní přímo mluví o své profesi, herce však nazývá jmény jednotlivých postav hry. Mísí se tu divadelní realita s fiktivním světem hry.⁸⁹

*Ornamenta quae locavi metuo ut
possim recipere.*

*Quamquam cum istoc mihi negoti nil
est - ipsi Phaedromo
credidi, tamen asservabo.
(Curc. 464-466)*

Obávám se, aby se mi ten kostým,
co jsem mu půjčil, ještě vrátil.

Ještě že jsem nemusel jednat přímo
s ním a svěřil jsem ho Fédromovi,
Stejně si ho pohlídám.

⁸⁷ HOŠEK 1986, str. 43.

⁸⁸ Což ostatně dokazuje i sám Plautus, když do komedie *Pseudolus* vsune zvolání *ó Zeű* (v. 443): *Ω Zeű, quam pauci estis homines commodi* (Božítku, jak málo lidí je takhle tolerantních). Je zde sice použito jako stylistický prostředek, ale může sloužit jako podpůrný argument pro to, co jsem nastínila v poznámce č. 86.

⁸⁹ MARSHALL 2009, str. 27 (pozn.).

5. Identifikace postavy s autorem hry – prohnáný otrok, který řídí a vymýšlí intriky v mnoha Plautových komediích, je úzce spojen se samotným autorem. Jeho plán se stává metaforou zápletky hry, jeho jednání narušuje divadelní iluzi. Pseudolus je unikátním příkladem této identifikace autor – otrok, která je potvrzena metadivadelní aluzí. Tento případ je podobný předchozímu typu metadivadla.

<i>Sed quasi poeta, tabulas cum cepit sibi, quaerit quod nusquamst gentium, reperit tamen, facit illud veri simile, quod mendacium est, nunc ego poeta fiam: viginti minas, quae nusquam nunc sunt gentium, inveniam tamen. (Pseud. 401-405)</i>	A jako básník, když příběh svůj začíná splétat, hledá, co nikde na zemi neexistuje, a přesto to nachází, a ze lži najednou pravda je, tak se i já nyní stanu básníkem, dvacet min, co zatím nemám, nějak vykouzlím.
--	---

Některé změny proti řeckým originálům se zdají být ústupky vkusu diváka, který byl do té doby uvyklý na jiné formy dramatu. Hlavně narážky na římské zvyky a reálie byly pravděpodobně zamýšleny jako prvky, které mají divákovi přiblížit exotické prostředí a tím zvýšit jeho účast na hře.⁹⁰ Důležitým aspektem, který se promítá do této problematiky je, že se komedie uváděly během slavnostních her. Atmosféra „karnevalu“ se odráží i v použití techniky metadivadla. Během karnevalu většinou mizí hranice mezi tím, čím jsme, a tím, co představujeme, na co si hrajeme. Zbavujeme se „tíže“ vlastní identity. Nesoulad mezi tím, kým doopravdy Jupiter a Merkur ve hře *Amphitruo* jsou, a tím, na koho si pro vlastní potěšení hrají, je zdrojem komična.⁹¹ Ale o tom podrobněji až v jedné z dalších kapitol.

⁹⁰ CHALMERS 1965, str. 28.

⁹¹ FOREHAND 1971, str. 12.

Postava otroka

Otok se vyskytuje v každé římské komedii, zpravidla má za úkol zajistit zábavu a vytvářet humorné situace, na nichž komedie stojí. Je původcem fraškovitého humoru, který občas přechází ve vulgární variantu. Plautus vybral postavu otroka do hlavní role ve většině svých komedií, měli bychom se s ní proto blíže seznámit. Nejen proto, že je Plautovým nejzdařilejším výtvozem a je pravděpodobně vlastním příspěvkem Plauta k dějinám divadla a nemá tedy, alespoň podle našich dosavadních znalostí, svého řeckého předchůdce, který by dosáhl jeho velikosti, ale i z toho důvodu, že právě tuto postavu nalezneme nejčastěji v metadivadelních pasážích, kterým se budou věnovat další kapitoly.

Otok v Plautových komediích je pohotový, mazaný, vtipný a zároveň někdy nelítostný šibal. Většinou očividně nestrádá, často bývá líný, drzý, upovídaný a sobecký. Má poměrně velkou volnost a jakýkoli jeho pokus jednat jako svobodný občan musel na rtech antického diváka nutně vyloudit úsměv. V rámci atmosféry her, kdy jsou tradiční vztahy převráceny, si může celkem dost dovolit i vůči svým pánům a to se muselo rozhodně lidem z nižších sociálních vrstev líbit.

Postavy otroků můžeme rozdělit do několika skupin⁹²:

1. *servus callidus* (prohnaný otrok) - autor či jen vykonavatel intriky, nadaný architekt lží. Je nositelem děje, přes své často nelegitimní chování si tyto postavy hned získávají přízeň publika. Extrémním případem je Pseudolus, který je téměř neustále na scéně a zdánlivě kontroluje děj.

2. napálený otrok – asi nejkrásnějším příkladem je Sosia. Tento typ otroka vnáší do hry komický prvek. Divák je předem seznámen s intrikou a může si tak plně „vychutnávat“ dramatickou ironii cizího neštěstí.

Konfrontací otroků z těchto dvou skupin dosahuje autor maximálního komického účinku. Nejlépe to dokládá jedna z nejповedenějších Plautových scén: střet Merkura se Sosiou (Amph. 153-462).

⁹² Podle STACE 1968, str. 66 nn.

3. otroci „*sui generis*“ – nelze je zařadit ani do jedné z předchozích skupin. Mají jinou úlohu. Patří sem *servus currens* – otrok, který přináší nějakou zprávu. Často ji ale svým způsobem nechce či nemůže celou odhalit, což je komické. Mnohokrát tento otrok uvádí diváka do děje, připravuje jej na další dění. Není to typově vyhraněný charakter, jen jeden z jeho aspektů, protože je založen na činnosti, kterou předvádí.⁹³ Dále sem můžeme zahrnout typ *servus bonus*⁹⁴ – věrný otrok, který většinou ale nepřispívá k výraznému posunu děje tak, jako ostatní otroci. Dalším typem je *servus meditans*⁹⁵ – ve verši 404 stejnojmenné komedie se Pseudolus⁹⁶ identifikuje s autorem a stává se dramaturgem hry ve hře, jehož veškerá moc spočívá v síle slov, pomocí kterých vytváří novou realitu. V další scéně si „stvoří“, či spíše přivolá pomocí několika výrazů z vojenské terminologie⁹⁷ otroka vojáka, který jeho problém vyřeší.

Některé Plautovy otroky nelze klasifikovat, slouží jako kontrastní prvek pro vykreslení charakteru někoho jiného.

⁹³ MARSHALL 2009, str. 193.

⁹⁴ A jeho modifikace *servus frugi* – viz poznámka č.114.

⁹⁵ BARCHIESI 1970, str. 126.

⁹⁶ *sed quasi poeta, tabulas cum cepit sibi, quaerit quod nusquamst gentium, reperit tamen, facit illud veri simile, quod mendacium est, nunc ego poeta fiam* (Pl. Ps. 401-4). A jako básník, když bere do rukou prázdný list, hledá to, co neexistuje, a když to přece nalezne, stvoří pravděpodobný obraz toho, co je jen zdáním, stejně tak nyní se i já stanu básníkem.

⁹⁷ *hostibus congregiar* (Pl. Ps. 580) – až se střetnu s nepřítelem; *facile ut vincam, facile ut spoliem meos perduellis meis perfidiis* (Ibid. 583) – snadného vítězství dobudu a lehce porazím své protivníky svým důvtipem; *Ballionem exballistabo lepide* (Ibid. 585) – pěkně s Ballionem zatočím; *atque huc meas legiones adducam; si expugno* (Ibid. 586) – sem budu směřovat všechny své síly, jestliže zvítězím; *meum exercitum protinus obducam* (Ibid. 587) – mé vojsko hned vyvedu; *participes omnis meos praeda onerabo atque opplebo* (Ibid. 587) – všechny mé druhy kořisti odměním a zahrnu.

Amphitruo - Amfitryón⁹⁸

Využití techniky metadivadla v této hře slouží nejen k dosažení maximálního komického účinku, ale hlavně k potlačení potenciálně znepokojujících prvků neobvyklého tématu. Těmi jsou určité znaky tragédie a obsazení bohů do lidských rolí v komedii. Merkur proto v prologu kromě úvodu do dějového rámce připravuje diváky na dosud nevídanou věc – uvidí poprvé vystoupit bohy v rolích smrtelníků. Je totiž pravděpodobné, že Amfitryón byl první mytologickou travestií na římské komediální scéně.⁹⁹ Jupiter a Merkur se na jevišti objevují nejen v rolích Amfitryóna a Sosii, ale také v rolích herců¹⁰⁰, které Plautus do hry pomocí techniky metadivadla přidal. Každý z božských protagonistů má i svůj vlastní prolog. Merkur v tom svém předem upozorní diváky, že budou svědky hry ve hře¹⁰¹, a učiní z nich své komplice tím, že jim dá vodítko, jak poznat jednotlivé postavy na scéně. Režisérem této hry ve hře je Merkur, který plní zadání „producenta“ - svého otce Jova.¹⁰² Celá komedie má tedy dvě vrstvy: dějový rámec, v němž se pohybují všichni protagonisté, a vnitřní hru, kterou rozehrávají Merkur a Jupiter sami pro sebe a zatahují do ní nedobrovolně i ostatní postavy. Divákovi je přisouzena role konspirátorů proti lidským postavám hry. Je to pro něj lákavé nejen proto, že je zasvěcen do určitého tajemství¹⁰³, ale také z toho důvodu, že tím překračuje hranice hlediště směrem k jevišti. Divák totiž podvědomě touží stát se hercem na jevišti, přesunout se do jiné reality. Reciproční vztah mezi hercem a divákem je založen právě na této touze a snahou herce¹⁰⁴ jí porozumět.¹⁰⁵

⁹⁸ V textu uvádím české ekvivalenty latinských jmen a názvů tam, kde se mi to zdálo vhodné. Používám již ustálené české překlady názvů Plautových her. Počeštěná jména postav pochází z „Amfitryon a jiné komedie“, Praha 1978, překlad Vladimír Businský, Jiří Klier, Helena Kurzová a Jan Šprincl. Jména charakterů ze hry Pseudolus jsem přizpůsobila tomuto překladu, abych zachovala jednotný ráz v celé práci.

Členění komedie *Amphitruo* na jednotlivá jednání: prolog (v. 1 – 152), I. (v. 153 – 550), II. (v. 551 – 860), III. (v. 861 – 1008), IV. (v. 1009 – 1052), V. (v. 1053 – 1145). Chybí však konec třetího a téměř celé čtvrté jednání, kdy se setkají pravý i falešný Amfitryón.

⁹⁹ PLAUTUS 2000, str. 24. Ve flyacké komedii, která existovala v jižní Itálii a na Sicílii již patrně od 5. století př. n. l., byla mytologická travestie pravděpodobně běžnou praxí, zejména Diovy zálety byly velmi populární. ŠUBRT 2005, str. 12. Flyacká komedie či fraška mohla být také jedním z inspiračních Plautových zdrojů, a pokud s ní byli římscí diváci obeznámeni, nemuselo na ně toto téma nutně působit neobvykle. Pak by se široké použití metadivadla v této Plautově hře dalo zdůvodnit jen snahou o pobavení diváka.

¹⁰⁰ LEFÈVRE 1998, str. 25. Nejsou to přímo herci, kteří představují jednotlivé postavy hry, ale fiktivní herci, vlastně další postavy komedie. MUECKE 1986, str. 224.

¹⁰¹ *nunc ne hunc ornatum vos meum admiremini, quod ego huc processi sic cum servili schema: veterem atque antiquam rem novam ad vos proferam, propterea ornatus in novom incessi modum.* (Amph. 116-119) Nedivte se mému šatu a že vystupuji v roli otroka. Prastarou a ořepanou historku vám novým způsobem podám, proto mě vidíte v tak nezvyklém kostýmu.

¹⁰² SLATER (el.zdroj).

¹⁰³ MUECKE 1986, str. 225.

¹⁰⁴ V našem případě je to Plautus, kdo této touze vyšel vstříc.

Merkur s Jovem tedy nejen kontrolují dění na jevišti, ale i jeho výklad ze strany diváka. Díky tomu selhává každý Sosiův pokus získat si na svou stranu obecenstvo. Plautus udržuje odstup Sosii od diváka i v dalším průběhu hry, nejčastěji pomocí ironie.¹⁰⁶ Božští machinátoři, kteří dominují scéně a prezentují svoji absolutní moc nad lidskými postavami hry¹⁰⁷, s chutí popisují, co bude dál probíhat a jak napálí nebohé smrtelníky ve hře. Nalezneme zde i částečnou metadivadelní identifikaci s autorem, neboť jsou to oni, kdo rozhoduje o dalším vývoji zápletky. Kontrolují nejen dění na scéně, ale i pohled diváka na něj a dokonce i žánr.¹⁰⁸ O tom však blíže později.

Během prologu se Merkur přesouvá do tří různých rolí, ani v jedné však není plně zakotven: je to role římského boha Merkura známého z mytologie, role boha, který na sebe bere podobu otroka Sosii a role herce, který tyto postavy na jevišti ztvárňuje a často uvažuje o samotném principu herectví.¹⁰⁹ Skrytí původní identity je důležité pro úspěch lsti, kterou Merkur s Jovem zosnovali, stejně tak je kladen důraz na identitu novou, aby byly jejich postavy uvěřitelné. Tím, že jsou bozi vševědoucí a schopni dokonale převzít cizí podobu, nemusí se bát, že by jejich trik nevyšel. Plautus zde otočil postavení osoby, která přebírá cizí identitu: ta se vinou neznalosti neocitá v nesnázích ve své nové roli, což je v jiných Plautových hrách zdrojem humoru, ale naopak je jí umožněno se ve svém novém „kabátě“ tak zabydlet, že tím připraví původního majitele nároku na vlastní identitu. Pro Merkura a Jova by nebylo obtížné v nových rolích pokračovat a úplně tím eliminovat role Sosii a Amfitryóna. Pro herce, který se v této „roli na druhou“ ocitne, je tato situace náročnější. V dramatu se totiž spojují dvě složky: nápodoba reality a herecký výkon. Herec pomocí svých schopností vytváří postavu na scéně, v případě, že tato postava má představovat ještě někoho jiného, je ale herec nucen ho napodobovat a hrát zároveň.¹¹⁰ Musí tedy v nové roli mít neustále na paměti svoji roli původní a podle toho jednat. Neoprávdovost této nové postavy je dobře chápána hercem i publikem. Je to fikce, na které se oba shodnou.¹¹¹ A to právě

¹⁰⁵ STYAN in MUECKE 1986, str. 225.

¹⁰⁶ PLAUTUS 2000, str. 26.

¹⁰⁷ BERTINI 1995, str. 13.

¹⁰⁸ SHARROCK 2009, str. 133.

¹⁰⁹ PLAUTUS 2000, str. 25.

¹¹⁰ MUECKE 1986, str. 221.

¹¹¹ HORNBY 1986, str. 68.

na základě divadelní konvence. Převzetí nové identity je v Amfitryónovi označeno termínem *imago*, který si evidentně pohrává s tématem zdání a reality:¹¹²

<i>In Amphitruonis vertit sese imaginem</i> (121)	Vtělil se do podoby Amfitryóna.
<i>Ego servi sumpsi Sosiae mi imaginem</i> (124)	Já jsem na sebe vzal podobu otroka Sosii.
<i>et servos, quouius ego hanc fero imaginem</i> (141)	A otroka, jehož tvář teď nosím.

Merkur na sebe v průběhu hry bere i jiné role, již v podobě Sosii: *parasitus*¹¹³ (512-521), *servus currens* (984-990), *servus frugi* (992-996).¹¹⁴

<i>Ut filium bonum patri esse oportet, itidem [ego] ego sum patri.</i>	A jak se má řádný syn chovat k otci, takový jsem,
<i>Amanti subparasitor, hortor, adsto, admoneo, gaudeo.</i>	Když je zamilovaný, stojím při něm, povzbuzuji ho, pomáhám mu, radím mu, i se s ním raduji. Má-li z něčeho potěšení, já se z toho těším
<i>Si quid patri volupest, voluptas ea mi multo maxumast.</i>	dvojnásob.
<i>Amat: sapit; recte facit, animo quando obsequitur suo,</i>	Miluje a bere si, dobře dělá, jestliže se přitom řídí svými city,
<i>quod omnis homines facere oportet, dum id modo fiat bono. (Amph. 992-996)</i>	To by mělo platit pro všechny lidi, pokud to nepřesáhne určitou mez.

Nejčastěji však Merkura vidíme v roli mazaného otroka (*servus callidus*), „bratra“ Pseudola, který jedná ve prospěch svého pána a jemuž z toho plyne

¹¹² SLATER (el. zdroj). Zajímavostí je, že změna identity se u Plauta nikdy neodehrává na scéně. MUECKE 1986, str. 218.

¹¹³ Zde je role Merkura ještě paradoxnější: má podobu otroka, ale hraje roli parazita. Je to vlastně změna role na druhou. FOREHAND 1971, str. 11.

¹¹⁴ PLAUTUS 2000, str. 26. *Servus frugi* je pravděpodobně typem *servus bonus*, je to otrok, který věrně stojí při svém pánovi a pečlivě koná jeho příkazy. Tato charakteristika může vycházet ze Strobilova monologu (Aul. 587-602). Pro představu předkládám jeho první dva verše: *Hoc est servi facinus frugi, facere quod ego persequor, ne morae molestiaeque imperium erile habeat sibi*. To je úděl řádného otroka, konat vše tak, jak to dělám já, aby rozkazy pánovy byly splněny bez prodlení a bez rozpaků. Obdobně se vyjadřuje i Sosia (Amph. 959-961) – viz pozn. 148.

jen zábava. Sosia nemá ve hře větší dramatickou funkci, děj nikam výrazně neposouvá, je sem vložen jako komický antagonista Merkura. A tak není divu, že Merkur věnuje v prvním aktu plných tři sta veršů právě jemu.¹¹⁵ Tato scéna patří k tomu nejlepšímu, co kdy Plautus stvořil. Odstraněním těchto dvou postav bychom podle Lefévra¹¹⁶ dostali z Amfitryóna téměř čistou tragédii o nevěře a rozvrácení spořádaného manželského vztahu.

Prolog této komedie je výjimečný tím, kolik se v něm soustředí metadivadelních prvků. Z výše uvedeného výčtu v něm nalezneme všechny položky, i když ta poslední – identifikace s autorem je pouze částečná. Merkur jako by si s diváky v prologu jen tak povídal. Oslovuje je, dělá si legraci z divadelních konvencí, přeskakuje z role do role a neustále odkazuje na svět „tam venku“, tzn. mimo divadlo. Zvláště úvodní pasáž (až do verše 95), než se začne věnovat naraci příběhu, je téměř čistou esencí metadivadla.¹¹⁷

Nejprve se blíže podívejme na postavu, které Plautus prolog v této hře svěřil. Není to zvláštní osoba stojící mimo hru¹¹⁸, která se pak na scéně již neobjeví, ale je jí jedna z hlavních postav hry, která naopak svoji roli občas opustí a nechá promluvit herce, který ji ztělesňuje.¹¹⁹ Merkur zve ve svém prologu diváka do světa fikce a uzavírá s ním dohodu, na jejímž základě divák milostivě popřeje sluchu hercům a Merkur mu za to pomůže v obchodování (*captatio benevolentiae*¹²⁰). Autor neváhá hned na úvod nastolit důvěrný vztah k divákovi a přímo odkázat na mimodivadelní realitu poukazem na obchodní zájmy některých diváků.

V. 1 – 5

<i>Ut vos in vostris voltis mercimoniis</i>	Stejně jako vy si přejete, abych vám byl
<i>emundis vendundisque me laetum lucris</i>	vždy nakloněn při koupi či prodeji
<i>adficere atque adiuvere in rebus</i>	vašeho zboží a byl vám prospěšný
<i>omnibus,</i>	ve všech záležitostech,
<i>et ut res rationesque vostrorum omnium</i>	abych se staral o váš majetek a vaše

¹¹⁵ Amfitryón je jediná Plautova hra, která má dvě větší role: Merkur si pro sebe zabere 28% (321 veršů) a Sosia 29% (331 veršů) z celkového času stráveného na scéně. MARSHALL 2009, str. 115.

¹¹⁶ LEFÈVRE 1998, str. 19. Autor toto tvrzení používá jako argument pro své tvrzení, že předlohou Plautovu Amfitryónovi byla tragédie a dvojice Sosia-Merkur je Plautovým výtvozem. Ibid.

¹¹⁷ Verše 1 – 95 neuvádím celé, vybírám z nich pouze nejzajímavější příklady.

¹¹⁸ Jako u komedií *Aulularia*, *Rudens*, *Trinummus*. KIRICHENKO (el.zdroj), str. 268. U některých Plautových her ale prolog chybí (*Bacchides*, *Curculio*, *Epidicus*, *Persa*, *Miles gloriosus*).

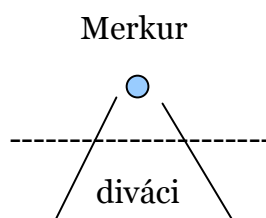
¹¹⁹ Ibid., str. 260.

¹²⁰ Lze jej vztáhnout na celý prolog, ale v této úvodní pasáži je obzvláště markantní. PLAUTUS 2000, str. 131.

bene expedire voltis peregrisque et domi. účty doma i v cizích krajích.

K oslovení obecnstva používá Merkur osobního zájmena druhé osoby plurálu a familiární tón. Padá tím bariéra mezi obecnstvem a jevištěm, divák si může naplno vychutnávat dění na scéně a cítit se jeho součástí. Během prologu je Merkur na scéně sám, otočen směrem k publiku. Obecnstvo se tedy plně soustředí pouze na něj. Předpokládejme, že herci nosili masky. Průzory na oči neumožňovaly periferní vidění, herec se proto musel otočit, pokud chtěl pomocí svého pohledu přesunout pozornost obecnstva jinam, například na jinou postavu na scéně. Moderní divadlo dosahuje podobného efektu pomocí světel. Pro antické divadlo bylo tedy velmi důležité, kam byl herec tváří otočen. Pokud byl obrácen směrem k publiku, byl buď na scéně sám, nebo pro něj měli zůstat ostatní herci skryti či neměli slyšet jeho slova.¹²¹

Během prologu se tedy Merkur nemusí obracet na jiné postavy na scéně, hledí přímo na diváky, průzory v masce mu umožňují obsáhnout celé hlediště a jen lehce přitom pootáčet hlavou, nikdy však v rozsahu devadesáti stupňů. K dosažení dojmu oslovení celého publiku přispívají hercova gesta, která tak vhodně doplňují výše zmíněnou techniku světelného reflektoru.



Merkur v prologu neustále plynule střídá odkazy na sebe a svého otce v rolích bohů a v rolích herců, kteří je představují. Tato vybočení z role působí přirozeně, Plautus je velmi umně zakomponoval do Merkurovy řeči. Pro diváka jsou to vtipné komentáře hry, vtahují jej do jejího schématu. Merkur začíná svoji řeč jako olympský bůh (1-14), ale již ve verších 15-16 z něj náhle promluví herec,

¹²¹ Přenášení ohniska na jevišti se proto nejčastěji odehrávalo v devadesáti stupňových úhlech a tomu byl podřízen i pohyb a rozmístění herců na scéně. Při dialogích stáli herci přibližně na stejné úrovni (další herci byli tedy vpravo či vlevo od prvního mluvčího), nekladl se proto takový důraz na vytváření hloubky jeviště rozmístěním herců v prvním a dalších plánech. MARSHALL 2009, str. 160.

ona fiktivní postava herce, která má zájem na úspěchu hry. V důsledku totiž záleželo na divácích, zda hru přijmou a edilové pak vyplatí souboru odměnu.

V. 14 – 16

<i>Lucrum ut perenne vobis semper subpetat, ita huic facietis fabulae silentium itaque aequi et iusti hic eritis omnes arbitri.</i>	Abych vám vždy dopomáhal k zisku, teď se utište a sledujte hru, a buďte její spravedliví a nezaujatí soudci.
---	---

Pak se herec vrátí do své původní role a představí se jako Merkur.

V. 19

<i>Iovis iussu venio; nomen Mercuriost mihi.</i>	Jmenuji se Merkur a přicházím z Jovova příkazu.
--	--

Následuje snesení Jova na zem:

V. 26 – 29

<i>Etenim ille, quoius huc iussu venio, Iuppiter non minus quam vostrum quivis formidat malum: humana matre natus, humano patre, mirari non est aequom, sibi si praetimet.</i>	A tenhle Jupiter, co mi sem poručil přijít, z trestu má strach jako kdokoli z vás; vždyť narodil se jako smrtelník, a tak o sebe se bojí, na tom k divení nic není.
--	--

Jupiter je tedy smrtelník jako každý jiný. Je to herec, který bude v této komedii vystupovat v roli Jova. Merkur-herce tak prostřednictvím metadivadelního postupu odhaluje svůj (v. 31) a Jovův nízký sociální status v reálném světě.¹²² Pokud vystupoval v roli Jova přímo *dominus gregis*, lze *malum* chápat jako komerční neúspěch (hry). Christenson¹²³ výrazu *malum* přikládá i jiný význam: fyzický trest. Zdůvodňuje to tím, že herci byli většinou otroci, a pokud hra propadla, byli odměněni výpraskem. To se bohužel nedá přesvědčivě potvrdit, protože o složení hereckých *catervae* v Plautově době nemáme dostatek informací.

¹²² PLAUTUS 2000, str. 141.

¹²³ Ibid.

V Plautových komediích se setkáme ještě s třemi narážkami na výprask herců, ale ty nelze brát docela vážně, jsou užity s humornou nadsázkou¹²⁴.

Ve verši 32 se Merkur vrací do své role posla nejvyššího z bohů, který přichází s určitou prosbou k divákům. A pokračuje přímým oslovením publika za pomoci slovesných tvarů a vlastního zájmena druhé osoby plurálu, jehož funkcí je znovu přitáhnout divákovu pozornost. Nechybí ani připomínka reálného světa římského obecnstva (*res publica*). Těmito zásluhami je patrně míněno období velkých římských vítězství v průběhu 3. a 2. století př. n. l.¹²⁵

V. 38 – 40

<i>Nunc iam huc animum omnes quae loquar advortite.</i>	Nyní dávejte všichni pozor na to, co řeknu.
<i>Debetis velle quae velimus: meruimus et ego et pater de vobis et re publica;</i>	Musíte chtít to, co my. Však jsme se s otcem zasloužili o vás i o stát.

Všechna uvedená božstva byla již v Plautově době zcela či alespoň částečně identifikována s řeckými protějšky. Neptun byl díky vzkvétajícímu námořnímu obchodu velmi záhy ztotožněn s Poseidónem¹²⁶, *Virtus* a *Victoria* jsou převzaty z řeckého prostředí¹²⁷. Mars i *Bellona* (*Duellona*) jsou prastará italská božstva, která byla ztotožněna s řeckými bohy *Áreem* a *Enyo*. Zvláště Mars si však i poté udržel některé svoje původní pravomoci. Neřekla bych však, že by v tomto kontextu byli oba vnímáni v řeckém prostředí jako cizí element.

V. 41 – 44

<i>Ut alios in tragoediis vidi, Neptunum, Virtutem, Victoriam, Martem, Bellonam, commemorare quae bona vobis fecissent.</i>	Jak jsem viděl ostatní bohy v tragédiích, Neptuna, Zdatnost, Vítězství, Marta a Bellonu, připomínat vám všechna jimi prokázaná dobrodiní.
---	--

¹²⁴ Cistellaria 785 *qui deliquit vapulabit, qui non deliquit bibet* (kdo neuspěl, bude bit, kdo líbil se, bude víno pít), Asinaria 946-7 *nunc si voltis deprecari huic seni ne vapulet, remur impetrari posse, plausum si clarum dati* (a nyní jestli chcete uchránit starce od výprasku, soudíme, že toho dosáhnete jen pomocí bouřlivého potlesku), Casina 949-51 *intro ad uxorem meam, sufferamque ei meum tergum ob iniuriam, sed ecquis est, qui homo munus velit fungier pro me?* (teď půjdu za ženou a nabídnu jí svůj hřbet, ať za vše příkoří naloží mi dosti, však není tu mezi vámi někdo, kdo by se rád místo mě ujal té povinnosti?).

¹²⁵ PLAUTO 2004, I, str. 42.

¹²⁶ HOŠEK 1986, str. 40.

¹²⁷ Bohyně *Virtus* (Zdatnost) je produktem helenizace římského pantheonu, která se odehrála během třetího století př. n. l. V roce 205 ji a bohyni *Honos* (Čest) zasvětil chrám Marcus Claudius Marcellus na počest dobytí Syrakús v roce 212. PLAUTUS 2000, str. 145.

Komentář charakteru hry nalezneme ve verších 55-56. Diváci se přišli pobavit Plautovou komedií, nejsou zvědaví na tragédii. Autor předjímá očekávání diváků a podržuje jim svůj své dílo. Je to přímý odkaz na divadelní praxi, který dále pokračuje v následujících verších, v nichž Merkur hovoří o existenci placených klak ve prospěch jednotlivých herců, podává to však žertovným tónem jako výzvu pro publikum, aby se zdrželo jakékoli aktivity v tomto směru. Stejného varování se pak dostane i hercům (v. 83 – 85). Plautus v této pasáži paroduje právní postupy. Jedním z nich je *pignoris capio*, což byla obvyklá procedura zahrnující obstavení majetku, který pak sloužil jako záruka pro splacení dluhů.¹²⁸ Velmi humorné je přesné uvedení způsobů získávání podpory pro herce – písemně, osobně či za pomoci prostředníka.¹²⁹

V. 55 – 56

*Eandem hanc, si voltis, faciam ex
tragoedia*

*comoedia ut sit omnibus isdem
vorsibus.*

*Utrum sit an non voltis? Sed ego
stultior,
quasi nesciam vos velle, qui divos
siem.*

Chcete-li,
z tragédie komedii učiním, aniž bych
změnil jediné slovo.

Nebo snad nechcete?

Jsem já to ale hlupák,
jako bych nevěděl,
že chcete,
když jsem bůh.

V. 59

*Faciam ut commixta sit tragico
comoedia.*

Zařídím to tak, aby z toho vyšla komedie
smíchaná se špetkou tragédie.

V. 64 – 77

*Nunc hoc me orare a vobis iussit
Iuppiter,
ut conquistores singula in subsellia
eant per totam caveam spectatoribus.
Si quoi favitores delegatos viderint,*

Jupiter mě za vámi poslal s žádostí,
aby v celém hledišti mezi diváky chodili
od sedadla k sedadlu hlídači,
a když chytanou někoho, kdo

¹²⁸ PLAUTUS 2000, str. 152.

¹²⁹ Ibid., str. 152-3.

*ut is in cavea pignus capiantur togae.
 Sive qui ambissent palmam
 histrionibus
 seu quoiquam artificii-seu per scriptas
 litteras
 sive [qui] ipse ambissit seu per
 internuntium,
 sive adeo aediles perfidiose quoi duint,
 sirempse legem iussit esse Iuppiter,
 quasi magistratum sibi alterive
 ambiverit.
 Virtute dixit vos victores vivere,
 non ambitione neque perfidia: qui
 minus
 eadem histrioni sit lex quae summo
 viro?*

je příznivcem některého z herců,
 ať mu vezmou tógu do zástavy.
 A jestli se někdo buď písemně, osobně
 či za pomoci
 prostředníka snaží dosáhnout ocenění
 herců nebo jiného umělce,
 či dokonce, že někomu sami edilové
 neprávem nadržují, pak nařídil Jupiter,
 aby dle stejného zákona byl potrestán,
 jako kdyby podváděl před volbami.

Protože jen pomocí ctnosti máte žít,
 vy vítězové, a ne se snažit získat hlasy
 a být nepoctiví.

Proč by neměl platit stejný zákon
 pro herce i pro nejlepší muže?

V. 81 – 85

*Hoc quoque etiam mihi in mandatis
 dedit,
 ut conq̄iustores fierent histrionibus,
 qui sibi mandasset delegati ut
 plauderent
 quive quo placeret alter fecisset
 minus,
 eius ornamenta et corium uti
 conciderent.*

Také mi dal i jiný příkaz,

totiž aby byli kontrolováni i herci,
 a jestliže si některý z nich obstaral
 klaku,

či zařídil, aby byl jiný herec za svůj
 výkon méně oceněn,

ať je jeho kostým až na kůži roztrhán.

Ve verších 86-88 je Jupiter opět ztotožněn s *dominem gregis*. V rozmezí
 pouhých dvou veršů použije dvakrát postava Merkura sloveso *mirari* v záporu.
 Plautus se tím zjevně snaží zjemnit nejen již zmíněný problém účasti bohů
 v komedii, ale též i svůj metadivadelní vstup.

<i>Mirari nolim vos, quapropter</i>	Nedivte se,
<i>Iuppiter</i>	že se teď o herce Jupiter stará.
<i>nunc histriones curet. Ne miremini,</i>	Na tom nic zvláštního není,
<i>ipse hanc acturust Iuppiter</i>	sám v téhle komedii má svou roli.
<i>comoediam.</i>	

Ve verších 91-92 se Plautus pravděpodobně zmiňuje o nedávné inscenaci tragédie, kde se Jupiter objevil jako *deus ex machina*.¹³⁰

<i>etiam, histriones anno quom in</i>	Vždyť, když ho loni herci prosili
<i>proscenio hic</i>	o pomoc, přišel je zachránit.
<i>Iovem invocarunt, venit, auxilio is fuit.</i>	

Merkur se chystá sdělit téma komedie a již podruhé v krátké době diváky upozorňuje, že se z bohů stanou herci v komedii. To jistě není náhoda, Plautus tímto způsobem opět tlumí případné negativní dopady zpracování známého mytologického tématu v komedii.

V. 94 – 96

<i>Hanc fabulam, inquam, hic Iuppiter</i>	V téhle hře, jak říkám, sám tento
<i>hodie ipse aget,</i>	Jupiter dnes vystoupí
<i>et ego una cum illo. Nunc animum</i>	a já s ním.
<i>advortite,</i>	Dávejte tedy pozor,
<i>dum huius argumentum eloquar</i>	já vám teď vylíčím, o čem bude
<i>comoediae.</i>	ta komedie.

Prologus se také snaží ulehčit divákům orientaci v postavách, proto jim nabídne jednoduché vodítko, jak jednotlivé postavy rozeznat. Jak již bylo řečeno výše, zasvěti je tak do hry ve hře a učiní svými spoluspiklenci proti lidským charakterům ve hře. Christenson toto označení postav pokládá za nadbytečné, protože Plautus odlišuje „dvojníky“ pomocí slov buď přímo na scéně, nebo v replice jiné postavy předjímá jejich příchod na scénu.¹³¹ V tom má jistě pravdu, v každém momentu hry lze určit, který Amfitryón či který Sosia právě hovoří, ale

¹³⁰ PLAUTUS 2000, str. 157.

¹³¹ Ibid., str. 164.

Plautus si tím chtěl pojistit divákovu přízeň. Ten totiž díky této nápovědě ani na okamžik neztrácí přehled o dění na jevišti a může věnovat pozornost jiným aspektům představení.

V. 142 – 147

<i>Nunc internosse ut nos possitis facilius,</i>	Abyste nás mohli lépe rozeznat,
<i>ego has habebo usque in petaso</i>	já budu mít vždy na klobouku chochol
<i>pinnulas;</i>	z peří
<i>tum meo patri autem torulus inerit</i>	a mému otci bude zpod klobouku
<i>aureus</i>	vyčuhovat
<i>sub petaso: id signum Amphitruoni non</i>	zlatá stužka.
<i>erit.</i>	Tu Amfitryón mít nebude.
<i>ea signa nemo horum familiarium</i>	Toto označení neuvidí nikdo
<i>videre poterit, verum vos videbitis.</i>	z domácích, zato vy ano.

Merkur se opět jako herec obrací přímo na diváky a vyzývá je k pozornosti ve verších 151 – 152. V rámci Plautovy tvorby je toto rozloučení postavy *prologa* ojedinělé. Obvykle to bývá přání dobrého zdraví a štěstí divákům či výzva patriotického rázu, ale zde jim *prologus* doporučuje shlédnout hru, protože se budou bavit tím, že uvidí vystupovat bohy v rolích herců¹³², z nichž jednu právě tento herec ztvárňuje. Je to jeho již třetí a zároveň poslední výstraha tohoto typu, protože hra začíná a divák byl již dostatečně poučen o jejím charakteru.

<i>Adeste: erit operae pretium hic</i>	Dávejte pozor –
<i>spectantibus</i>	bude to stát za to,
<i>Iovem et Mercurium facere</i>	vidět Jova a Merkura
<i>histrioniam.</i>	v rolích herců.

Sosia si povídá pro sebe a Merkur mu tajně naslouchá a komentuje jeho výroky pro publikum, čímž vzniká hra ve hře. Sosia si předem připravuje své vyprávění o průběhy bitvy s Telebójany pro Alkménu a přistupuje k tomu jako k divadelní fikci, jak naznačují výrazy *simulare* a *fabulari*. Sosia vytváří vlastní verzi příběhu, proto se nejedná pouze o fikci divadelní, ale nechává

¹³² PLAUTUS 2000, str. 164-5.

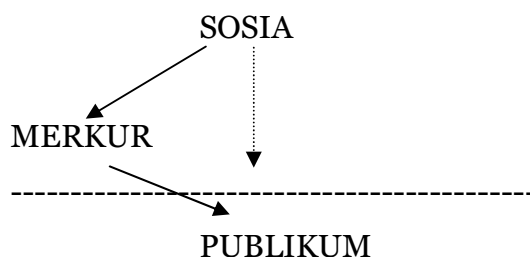
nás tím nahlédnout i podstatu samotné tvorby Plautovy. Vždyť i on se snažil určitým způsobem upravit a „převyprávět“ řecké komedie.

Christenson uvádí, že verš 200 byl pravděpodobně narážkou na Naeviovu epos *Bellum Poenicum*, v jehož úvodu měl autor uvést, že se punské války přímo účastnil. Toto dílo bylo v době vzniku Plautova *Amfitryóna* asi již dobře známé, protože patřilo ke školní četbě.¹³³ To je samozřejmě možné, stejně tak se však může Sosia lakonicky popisovat svůj přirozený sklon ke lhaní¹³⁴ a žádný další význam tyto verše nemají.

V. 200 – 201

<i>Verum quasi adfuerim tamen simulabo</i>	Budu si vymýšlet, jako bych tam
<i>atque audita eloquar</i>	opravdu byl, a povím, co jsem pak
<i>sed quo modo et verbis quibus me</i>	slyšel. Ale jak a pomocí jakých slov
<i>deceat fabularier</i>	se mi to hodí vyjádřit,
<i>prius ipse mecum etiam volo hic</i>	si chci nejdřív řádně promyslet.
<i>meditari: sic hoc proloquar.</i>	Začnu tímhle.

Merkur je vlastně prostředníkem mezi děním na jevišti a obecnstvem, kterému dává instrukce, jak má toto dění chápat. Působí jako jakýsi informační filtr. Celá scéna se má odehrávat za tmy, proto se mohli herec představující Merkura a Sosiu (ten se postupně přibližuje k domu s lucernou v ruce) na scéně pohybovat i blízko sebe a zároveň vytvářet iluzi, že Sosia Merkura neslyší.



Sosiova tragická řeč posla přinášející zprávu o bitvě se v tomto kontextu stává komickou a Merkur svými komentáři (jsou to vlastně řeči stranou) boří jakýkoli

¹³³ PLAUTUS 2000, str. 179.

¹³⁴ Což sám uvede v předchozím verši 198: *si dixero mendacium, solens meo more fecero* (a jestli řeknu lež, nebude to u mě nic neobvyklého).

tragický tón Sosiovy řeči.¹³⁵ Přispívá k tomu občas i sám Sosia, když například měří délku bitvy tím, kdy se naposledy najedl (v. 254).¹³⁶ Nejdřív se Sosiové „ořukávají“ z dálky, pravý Sosia si myslí, že je neviděn. Pak se konečně setkají tváří v tvář a Merkur se snaží přesvědčit Sosiu o tom, že on je pravým Sosiou. Použije k tomu vymyšlený příběh, který je součástí jeho vnitřní hry. Převzetí jiné role znamená i převzetí chování typického pro tuto postavu, ne jenom jejího vzhledu. Merkur krade nejen Sosiovu podobu, ale i jeho osobnost.¹³⁷ Což samozřejmě neplatí doslova, z Merkura se nikdy nestane zbabělec typu Sosii. Vždy má díky svému božskému původu nad svým předobrazem navrch.

Merkur se na začátku ptá Sosii, zda je otrok, či není. Tato poznámka může být metadivadelního charakteru, ale také nemusí. Vzhledem k tomu, že část herců tvořili otroci¹³⁸, je možné, že odkazuje k herci samotnému.

V. 343

Servosne es an liber?

Jsi otrok nebo svobodný občan?

Merkurova přesvědčovací technika zpočátku neslaví úspěch. Nejprve se Merkur snaží jen Sosiu odehnat, a když ten se mu oficiálně představí a sdělí, proč přišel, začne trvat na tom, že Sosiou je on sám. Je to jen prosté popírání určitého faktu, proto musí Merkur použít své pěsti, aby to Sosiovi řádně vysvětlil. Později rozšíří svoji argumentaci o detaily ze Sosiova života a zdá se, že vyhrál. Sosia se však nevzdává. Dovolává se Jova, čehož obratem využije Merkur a pronese ironickou přísahu k sobě samému, která je vystavěna na existenci vnitřní „božské“ hry a Sosiově neznalosti této hry.

V. 436 – 437

*At ego per Mercurium iuro tibi Iovem
non credere;
nam iniurato scio plus credet mihi
quam iurato tibi.*

A já přísahám u Merkura, že Jupiter ti nevěří, protože vím, že spíše uvěří mě bez přísahy než tobě, i kdybys stokrát přísahal.

¹³⁵ MOORE (el. zdroj).

¹³⁶ PLAUTUS 2000, str. 192.

¹³⁷ SHARROCK 2009, str. 112.

¹³⁸ Být hercem znamenalo požívat omezených občanských práv, ale počet svobodných občanů a otroků v divadelním souboru neměl vliv na jeho výdělek. Některé Plautovy repliky (a nejen v Amfitryónovi-pozn.aut.) tak získávají další, paradoxní rozměr. MARSHALL 2009, str. 87.

Merkur vyzradí jedno z pravidel své hry Sosiovi, ale protože ten nezná souvislosti, nemůže to pochopit. Teprve po ukončení vnitřní hry dostanou smrtelníci Sosia a Amfitryón své role zpět.¹³⁹

V. 439

Ubi ego Sosia nolim esse, tu esto sane Až nebudu chtít být Sosiou, klidně
Sosia. si jím buď.

Sosia přesto po logické úvaze ve formě řeči stranou (hovoří sice směrem k publiku, ale neoslovuje ho) dospěje k tomu, že je stále sám sebou, a ustoupí až před hrozbou dalšího bití. Konfrontace s vlastním dvojníkem u něj vyvolá krizi identity. Vrací se k Amfitryónovi. Pokud jej pozná vlastní pán, je zachráněn.¹⁴⁰

Merkurův monolog v následující scéně je narácí zbytku děje komedie a z Merkura se opět na chvíli stává *prologus*¹⁴¹. Divák se dozví, jak vše dopadne i jak budou bozi vše řídit. Merkur se ujistí, zda diváci vše pochopili nenápadnou otázkou ve verši 485, která je jim přímo adresována.

Iamne hoc scitis quid siet? Už víte, jak to tedy je?

V dalším výstupu Merkur glosuje Jovovo chování. Osloví publikum a prolomí jevištní iluzi pomocí poznámky k následující akci. Jeho snahou je přitáhnout pozornost publika.

V. 506-7

Nimis hic scitust sycophanta, qui quidem Není snad na světě většího šibala,
meus sit pater. než je můj otec.
Opservatote <ut> quam blande mulieri Sledujte, jak si tu ženu lichotkami
palpabitur. obratně udobří.

Merkur komentuje svůj další postup a přebírá (stále v podobě Sosii) další úlohu z repertoáru klasických komediálních rolí – parazita. Jupiter Merkurovu pomoc nepotřebuje, situaci by vyřešil i bez něj, ale divák by byl ochuzen o další komickou scénku.

¹³⁹ PLAUTUS 2000, str. 219.

¹⁴⁰ Ibid., str. 221.

¹⁴¹ Ibid.

V. 515

*Accedam atque hanc appellabo et
subparasitabor patri.*

Půjdu ji oslovit a pomoci otci v roli
příživníka.

Režisér hry je však proti. On přidělil role a nehodlá trpět jejich přeobsazení. Alkména pravý důvod „Amfitryónova“ hněvu ovšem nezná.

V. 518 – 519

*Carnufex, non ego te novi? abin e
conspectu meo?*

Ty darebáku, myslíš, že nevím, kdo jsi?
Zmiz mi z očí!

*quid tibi hanc curatio est rem, verbero,
aut muttitio?*

Co se do toho pleteš, mizero,
a dovoluješ si mluvit?

A následně Merkur lituje změny své role a vrací se zpět do postavy Sosii.

V. 521

*Nequiter paene expedit prima
parasitatio.*

Málem se mi ten první záskok
za příživníka ošklivě vymstil.

Verše 861-881 tvoří „Jovův prolog“. Může se zdát zbytečný, protože Jupiter opakuje divákovi již známá fakta, ale Plautus se jeho prostřednictvím snaží mít stále pod kontrolou recepci hry ze strany diváka.¹⁴² Součástí Jovova prologu je i *captatio benevolentiae*, v němž se obecnostvo dozví, že jen pro něj bude hra zdárně dovedena do konce. Plautus se také snaží zmírnit dojem z předchozí manželské hádky, kdy Amfitryón nařkne Alkménu z nevěry, v níž sice jako komický prvek působí Sosia, ale celkově vyznívá tato situace poněkud rozpačitě. A to i přesto, že divák ví, že hra dobře dopadne.

V. 861 – 866: Herec v úloze Jova uvádí, že je podle okolností Jovem či Amfitryónem a vtipkuje na toto téma výměny rolí. *Vestitus* zde má dvojitý význam: divadelní kostým i podoba, kterou na sebe „polymorfní“ Jupiter bere. Ten, kterého diváci vidí na jevišti, ale není ani jedním z nich. Je to *dominus gregis* - vedoucí souboru, který je odpovědný za úspěch hry, jak sám naznačí v následujících verších (v. 867-8).¹⁴³

¹⁴² PLAUTUS 2000, str. 277.

¹⁴³ MOORE (el. zdroj).

<i>Ego sum ille Amphitruo,</i>	Jsem ten Amfitryón,
<i>cui est servos Sosia,</i>	jenž má sluhu Sosiu,
<i>idem Mercurius qui fit, quando</i>	z kterého se Merkur stane,
<i>commodumst,</i>	bude-li třeba,
<i>in superiore qui habito cenaculo,</i>	bydlím v nebeských výšinách, a budu
<i>qui interdum fio Iuppiter, quando lubet.</i>	zas Jovem, až se mi zlíbí.
<i>Huc autem quo<m> extemplo adventum</i>	Kdykoli sem však zamírím,
<i>adporto, ilico</i>	změním svůj vzhled
<i>Amphitruo fio et vestitum immuto</i>	a hned je ze mě Amfitryón.
<i>meum.</i>	Nyní jsem sestoupil dolů, abych
<i>Nunc huc honoris vestri venio gratia ne</i>	vám prokázal službu a nenechal tuto
<i>hanc inchoatam transigam comoediam.</i>	rozehranou komedii bez konce.

Virtus, která je připsána ženě, máme v římské literatuře doloženu až u Cicerona. Vzhledem k tomu, že Alkménu hrál muž, a navíc se jednalo o postavu těhotné ženy¹⁴⁴, což je v římské komedii unikát, je možné tento verš považovat za Plautův metadivadelní žert.¹⁴⁵

V. 925

<i>Ego istaec feci verba virtute irrita.</i>	Svou ctností jsem dokázala nepravdivost těch slov.
--	---

Jupiter zapřísahá Jova a dovádí *ad absurdum* svoji hru ve hře.

V. 933 – 935

<i>Id ego si fallo, tum te, summe Iuppiter,</i>	A pokud nemluvím pravdu, tak tě,
<i>quaeso Amphitruoni ut semper iratus</i>	nejvyšší Jove, prosím, abys to měl
<i>sies.</i>	Amfitryónovi navždy za zlé.

Zopakování druhé scény z prvního jednání nalezneme ve verších 984 - 996. Je to druhý Merkurův „prolog“. Následuje poměrně brzy po obdobném Jovově

¹⁴⁴ I to mohlo být zdrojem mnoha neverbálních šprýmů metadivadelního charakteru, které však nelze z textu hry odvodit. Herec mohl poukazovat na rozpor mezi svým pohlavím a rolí těhotné ženy, kterou ztvárňoval.

¹⁴⁵ PLAUTUS 2000, str. 283.

výstupu, Plautus jej sem asi zařadil proto, že hra začínala již být poměrně dlouhá a diváci mohli být nepozorní.

Merkur (stále v podobě Sosii) se na chvíli vžije do role otroka typu *servus currens* a v jejím rámci srovnává svá práva s postavou otroka v komediích, tedy odkazuje se na vnější realitu a typické chování komediálních postav otroků. Je to parodie na klasickou roli *servus currens*. Bezpochyby přibíhá na scénu hned poté, co ji opustí Jupiter. Christenson navrhuje, že by jeho *entrée* mohlo být působivější, pokud by proběhl hledištěm. Bohužel nemáme nikde zprávy o tom, že by v té době herci využívali během představení i prostor vyhrazený divákům.¹⁴⁶

V. 984-987

<i>Concedite atque abscedite omnes, de via decedite, nec quisquam tam audax fuat homo, qui obviam obsistat mihi. Nam mihi quidem hercle qui minus liceat deo minitarius populo, ni decedat mihi, quam servolo in comoediis?</i>	Pozor, uhněte, ustupte, uvolněte mi všichni cestu, ať se žádný troufalec neodváží překážet mi. Vždyť na mou věru, oč méně bych já, bůh, nemohl vyhrožovat lidem, pokud mi neuhnou z cesty, než jakýkoli otrok v komedii?
---	---

V. 993: Merkur definuje úlohu otroka svého pána. Je to katalog povinností plautovského otroka (*servus bonus*)¹⁴⁷ a Merkur očividně paroduje Sosiu, který podobně, ale s vážnou tváří, před chvílí charakterizoval věrného otroka (v. 958-961¹⁴⁸).

<i>Amanti subparasitor, hortor, adsto, admoneo, gaudeo.</i>	Hraji pro něj parazita, v záletech ho podporuji, pomáhám mu, radím mu i se s ním raduji.
---	--

Merkur se obrací přímo na diváky: za jejich účasti ošálí Amfitryóna ve své roli Sosii v typické pozici opilého otroka, který chce podvést svého pána.

¹⁴⁶ PLAUTUS 2000, str. 289 – 290.

¹⁴⁷ LEFÈVRE 1998, str. 26.

¹⁴⁸ *atque ita servom par videtur frugi sese instituere: proinde eri ut sint, ipse item sit; voltum e voltu comparet: tristis sit, si eri sint tristes; hilarus sit, si gaudeant.* Tak by se měl věrný sluha chovat: jaký je pán, takový by měl být i jeho otrok, pánova nálada ať se v otrokově tváři zrcadlí, ať je pán smutný nebo veselý.

Zatímco si Jupiter bude užívat s Alkménou, musí Merkur udržet Amfitryóna v bezpečné vzdálenosti od domu. Christenson pokládá verš 998 za příznačný pro celou Plautovu tvorbu:¹⁴⁹

- zápletka je obvykle vystavěna na lsti
- publikum pro Plauta hraje zásadní roli a tento fakt se neustále promítá do jeho komedií.

Nezbývá, než s ním souhlasit. Znovu opakuji, že Plautus psal své hry především pro diváky a chtěl je za jemu věnovanou přízeň odměnit. Obsadil je proto do role „diváka“ ve svých hrách, která je někdy více nápadná, někdy méně.

V. 997 – 998

<i>Nunc Amphitruonem volt deludi meus</i>	Teď si chce otec s Amfitryónem pěkně
<i>pater: faxo probe</i>	pohrát. A já sám ho hezky napálím
<i>iam hic deludetur, spectatores, vobis</i>	přímo před Vámi,
<i><in>spectantibus.</i>	vážené obecenstvo.

Publikum je vyzváno ke spoluúčasti na lsti a je vyžádána jeho pozornost pro další pokračování hry, podobně jako v prologu.¹⁵⁰ Dále Merkur, už jako herec popisuje, co následně udělá – půjde do zákulisí, vezme si tam správnou rekvizitu a během Amfitryónova monologu vyleze zpoza scény na střechnu, tzn. dostane se nějakým způsobem nad úroveň kulis. Jak již bylo řečeno v souvislosti s rekonstrukcí dobové scény, toto je jediné místo v římské komedii, kde je zmíněna střechna jako součást scénického prostoru.

Tentokrát není Merkurova proměna pouze verbální, potřebuje upravit i svůj zevnějšek. V rámci role Sosii Merkur zaujme novou polohu, která ale zapadá do konceptu převzetí Sosiovy identity, vždyť ani Sosiovi není tento stav cizí.¹⁵¹

¹⁴⁹ PLAUTUS 2000, str. 291.

¹⁵⁰ Ibid., str. 292.

¹⁵¹ V. 282 -284: SOS. *Credo edepol equidem dormire Solem, atque adpotum probe; mira sunt nisi invitavit sese in cena plusculum.* (tak se mi zdá, že si Slunce někde pěkně vyspává, zpitě pod obraz. To bych se divil, kdyby si někde nedalo do nosu.) MERC. *Ain vero, verbero? deos esse tui similis putas?* (Ty lotře, copak jsi myslíš, že jsou bozi jako ty?) V. 429- 431: MERC. *Cadus erat vini, inde implevi hirneam.* (Měl jsem tam soudek vína, tak jsem si do džbánu odlil.) SOS. *Ingressust viam.* (Přihořívá.) MERC. *Eam ego, ut matre fuerat natum, vini eduxi meri.* (Vypil jsem ho čisté, jak se na vinici urodilo.) SOS. *Factum est illud, ut ego illic vini hirneam ebiberim meri.* (Tak se to stalo, opravdu jsem vypil džbán nemíšeného vína.) V. 631: SOS. *Non ego cum vino simitu ebibi imperium tuom.* (Nepobral jsem společně s vínem i ten tvůj příkaz.). Poslední příklad je sporný: Sosia ve verši 576 prohlašuje, že nic nepil, a navíc se spojení *cum vino ebibere* se zdá být idiomem s významem „zapomenout“ (viz Pers. 170). LOWE 2007, str. 115. Takovému výkladu ale podle mého názoru brání výraz *simitu*.

V. 1005-6

<i>Sed eccum Amphitruonem: advenit. Iam ille hic deludetur probe, siquidem vos voltis auscultando operam dare.</i>	A hled' me, Amfitryón již přichází. A jestli chcete mě dál sledovat, uvidíte, jak parádně ho převezu.
<i>Ibo intro, ornatum capiam qui potis decet;</i>	Půjdu dovnitř, vezmu si na hlavu věnec, jak se na opilce sluší,
<i>dein susum ascendam in tectum, ut illum hinc prohibeam.</i>	a pak vylezu na střechu, abych ho odtud mohl snáz odehnat.

Amfitryón samozřejmě podle vzhledu považuje Merkura za Sosiu a osloví ho jeho jménem. Načež mu Merkur ironicky odpoví:

V. 1024

<i>Ita, sum Sosia, nisi me esse oblitum existimas.</i>	Ano, jsem Sosia, neboj se, že bych na to zapomněl.
--	--

S radostí hned využije možnosti, které mu nová role nabízí: může si dělat, co se mu zlíbí, proto zahrne Amfitryóna spoustou nadávek. Jedná s drzostí Pseudola, je však škodolibější. Merkurovo snažení je přerušeno příchodem Alkmény, která je hlukem vylákána před dům, po ní přichází i druhý Amfitryón a dochází k vzájemné konfrontaci pravého a falešného Alkménina manžela. Celé čtvrté jednání se nám bohužel dochovalo ve velmi porušeném stavu. Jupiter si nakonec, trochu zbaběle, pomůže silou a srazí Amfitryóna bleskem k zemi.

Hra je zakončena tradiční žádostí o potlesk, kterou pronáší Amfitryón. Pokud opravdu hrál roli Jova *dominus gregis*, stal se z boha, který ještě před chvílí zasáhl do děje jako *deus ex machina*, opět člověkem, který se pravděpodobně přišel s ostatními herci na scénu uklonit a sejmul svoji masku nejvyššího z bohů.¹⁵²

V. 1146

<i>Nunc, spectatores, Iovi summi caussa clare plaudite.</i>	A nyní, diváci, z úcty k nejvyššímu Jovovi nahlas zatleskejte.
---	--

¹⁵² PLAUTUS 2000, str. 317.

Shrnutí

Amphitruo je komickou oslavou samotného divadla. Je to hra, která si dělá legraci sama ze sebe, ze své fiktivní povahy a zároveň odhaluje základní divadelní principy. Plautus k tomu záměrně využil právě mýtus o Amfitryónovi, protože božské postavy v tomto příběhu inscenují svoji vlastní hru (metadrama). Její zapojení do celkového rámce Plautovi a neustálé přesouvání herců (zejména představitele Merkura) z role do role umožňuje odkrýt podstatu divadla a herecké činnosti, tzn. dočasné převzetí cizí identity. Z metadivadelních prvků se zde proto nejčastěji setkáme s odkazy na divadlo. Jsou to narážky na role, v kterých se božští protagonisté ocitají, divadelní rekvizity, ustálené charaktery komedií, divadelní žánry.

Merkur a Jupiter přizvali diváky do své hry a průběžně je informují o svém dalším postupu, každému z nich se dostane vlastního prologu, Merkurovi dokonce dvou. Jsou to jen tyto božské postavy, které s publikem komunikují, jako by jim byla kromě moci nad smrtelníky ve hře dána i tato výhoda. Je to však jen logický důsledek rozdělení rolí ve hře. Jedinou výjimkou je žádost o potlesk v epilogu, kterou pronáší Amfitryón a která symbolizuje uvedení věci do obvyklého pořádku, narovnání vztahů a také úplný konec divadelní fikce.

Aulularia - Komedie o hrnci¹⁵³

Ústřední postavou komedie tentokrát není otrok, ale lakomý stařec Euklio. Tato vlastnost, která jej výstižně charakterizuje, je natolik zvýrazněna, že zastihuje veškeré další jeho povahové rysy. Je to svým způsobem již nemoc a právě zejména na této hyperbole vystavěl Plautus celou komedii. Díky této své „chorobě“ se Euklio ocitá ve víceméně vtipných situacích, či do nich přivádí ostatní postavy. Plautus zde samozřejmě využívá i jiných svých obvyklých postupů pro pobavení publika – nechybí slovní hříčky, dvojsmysly. Konec komedie se nám bohužel nedochoval, nevíme, jak naložil Euklio se zlaťáky, když se s nimi znovu setkal. Mohla to být velmi zábavná scéna, v níž mohla hlavní postava také komunikovat s diváky. Bohužel nám chybí také epilóg s žádostí o potlesk.

I v tomto případě je *prologus* božského původu, je jím Lár, římský ochranný bůh domu. První postavou, se kterou se diváci setkají ve hře, jež se odehrává v Athénách, je tedy římský bůh. Ačkoliv jsme stále ještě v rámci prologu, který má, jak již bylo řečeno, svá specifika, tzn. nečekáme hned, že nás pohltí fiktivní příběh, ale v rámci prologu „tolerujeme“ určitou míru odkazů na hru, na její neskutečnou povahu, přesto nás již od prvního verše Plautus okatě upozorňuje, že to nebude tradiční komedie inspirovaná novou attickou komedií.

V dalším průběhu hry se s Lárem již nesetkáme, jeho funkce je ryze expoziční – má za úkol představit souvislosti. Tušíme, že právě on je skrytým hybatelem děje a že díky jeho neviditelným zásahům je komedie dovedena k jím zamýšlenému cíli. A také on se nerozpakuje hned v úvodních verších, kdy uvádí sebe jako jednu z postav hry, navázat bezprostřední kontakt s publikem a oslovit jej. Nepoužije sice hned zájmeno druhé osoby, ale z celé formulace je zřejmé, že ten někdo (*quis*) je myšleno z přítomného publika a za *quis* si automaticky podvědomě sami doplníme *vestrum*, protože následuje slovesný tvar druhé osoby plurálu v přítomnosti (*aspexistis*), který se přímo vztahuje k dění na scéně a nemůže patřit nikomu jinému, než divákům. Poté následuje osvětlení situace, aby se divák mohl orientovat v ději a v jednotlivých postavách.

¹⁵³ Členění na jednotlivá jednání: prolog (v. 1 – 39), I. (v. 40 – 119), II. (v. 120 – 405), III. (v. 406 – 586), IV. (v. 587 – 807), V. (v. 808 – ?). Konec komedie se nedochoval.

V. 1 – 3

*Ne quis miretur qui sim, paucis
eloquar.*

Aby se někdo nedivil, kdo jsem,
několika slovy se představím.

*Ego Lar sum familiaris ex hac familia
unde exeuntem me aspexistis.*

Jsem Lár, chráním tuto rodinu a dům,
odkud mě vidíte vycházet.

Lár ve verších 31 – 33 popisuje, kterým směrem se hra bude vyvíjet a co je jeho snahou. Plautus představuje Lára v prologu jako hybatele děje, tvůrce zápletky. Dochází tedy k identifikaci se samotným autorem. Stejně jako v Amfistryónovi je zde vševědoucí božská postava, která manipuluje lidskými charaktery ve hře bez jejich vědomí. Má v rukou její hlavní linii, jeho „dohled“ nad jednotlivými epizodami si můžeme jen domýšlet. Tím, že se Lár ve hře již neobjeví, je evidentně jeho působení na Eukliona velmi omezené. Euklio získává dostatečný prostor k rozehrání a postupnému gradování své chamtivé hry, nutno říci, že ku prospěchu celé komedie.

*Eam ego hodie faciam ut hic senex de
proxumo*

Zařídím, aby dnes o její ruku požádal
stařec, co bydlí tuhle vedle.

*sibi uxorem poscat. Id ea faciam gratia,
quo ille eam facilius ducat qui
compresserat.*

A to jen proto, aby ji snáze za ženu
dostal ten, který ji zneuctil.

Následuje celkem vzrušený dialog Eukliona a jeho služky Stafyly. Euklio zase nejprve Stafylu vyhání z domu, aby mohl zkontrolovat obsah svého hrnce, poté se sám musí vzdát, protože ho k tomu opět žene jeho lakota. S vidinou dalších peněz musí na chvíli opustit svůj poklad. Předtím však udělí Stafyle kázání, jak se má chovat v jeho nepřítomnosti. Ve verši 100 Euklio zmíní i římské božstvo *Bona Fortuna*.

*si Bona Fortuna veniat, ne intro
miseris*

i kdyby přišla Štěstěna, dovnitř
ji nepouštěj

Stafylina odpověď v následujících dvou verších může být vyložena dvěma způsoby. Paratore pokládá za chybnou aluzi na blízký Fortunin chrám, štěstí

dle něj sídlí ve vedlejší domě u Megadora.¹⁵⁴ Tento verš je jedním z případů, kdy je podle mého názoru nemožné rozhodnout o jednoznačné verzi. Je docela možné, že herec představující Stafyly ukazoval na oltář na scéně, nebo že se představení odehrávalo v blízkosti jejího skutečného chrámu. Stejně však je reálné, že Stafyla považuje sousedovu domácnost za šťastnou, protože soused je dobře zaopatřen. Pokud by tato slova pronesl Euklio, zbavili bychom se jakýchkoli pochybností.

<i>Pol ea ipsa credo ne intro mittatur cavet, nam ad aedis nostras numquam adit, quamquam prope est.</i>	Však ona sama dobře ví, že se nám má vyhnout, nikdy k nám nezajde, i když je blizoučko.
--	--

Curia – kurie, *magister* – předák jsou termíny, které jsou spjaty pouze s římským prostředím. Fungují jen jako nenápadná vsuvka, která diváka vrací do jemu známého prostředí. Pokud ji ovšem vůbec postřehne a nepřejde ji jako samozřejmou.

V. 107 – 108

<i>Nam noster nostrae qui est magister curiae dividere argenti dixit nummos in viros.</i>	Neboť předák naší kurie slíbil, že bude mezi lidmi rozdělovat peníze.
---	---

Megadorus se po rozhovoru se svou sestrou Eunomií rozhodne požádat Eukliona o ruku jeho dcery Fédrie. Eunomie mu nabízí ženu přibližně stejného věku, ale tu Megadorus s tímto argumentem (v. 162 – 164) odmítne:

<i>Post mediam aetatem qui media ducit uxorem domum, si eam senex anum praegnatem fortuito fecerit, quid dubitas, quin sit paratum nomen puero Postumus?</i>	Když si starší muž ženu středního věku domů přivede, a když náhodou se pak staříkovi podaří svoji starou oplodnit, nemyslíš, že se synek nebude jmenovat Pohrobek?
--	---

¹⁵⁴ PLAUTO 2004, I, str. 265.

Tyto verše naráží na obvyklé jméno dětí, které se v Římě narodily po smrti svého otce. Celá pasáž sice vyjadřuje smutnou životní pravdu, ale celkově působí jako vtipné odlehčení situace a hlavně jako jeden z motivů pro potvrzení Megadorovy volby. Zajímavé je, že Megadorus zpočátku úplně odmítá představu sňatku, ale když mu sestra schválí výběr Euklionovy dcery, hodlá se oženit hned. Neváhá a jde okamžitě za Euklionem. Ten si mezitím pro sebe stýská, jak byla jeho cesta pro peníze zbytečná a opět zmíní její cíl – kurii.

V. 179 -180

<i>itaque abibam invitus; nam neque</i>	Proto jsem tam šel nerad. Nebyl tam
<i>quisquam curialium</i>	ani nikdo od nás z kurie,
<i>venit neque magister quem dividere</i>	ani náš předák,
<i>argentum oportuit.</i>	co měl rozdávat peníze.

Během rozhovoru s Megadorem si Euklio občas povídá něco stranou, tedy tak, aby to slyšeli diváci, ale ne Megadorus. Tyto řeči stranou však nekomentují nijak hru, ani její postavy, Euklionova slova nevybočují z jeho role, jsou to nahlas vyslovené myšlenky, které více odhalují jeho „mání“. Nemají metadivadelní hodnotu. Euklio slyší jen to, co chce, a vše si překrucuje. Díky chybné interpretaci Megadorových slov dokonce odběhne doslova uprostřed věty, aby se ujistil, že má poklad stále v bezpečí doma. A pak ještě jednou, když uslyší, jak kopou v Megadorově zahradě, hned si představuje nejhorší a běží k sobě domů. K dosažení okamžitého komického účinku tyto jeho „útěky“ fungují velmi dobře, divákova antipatie s touto postavou spíše narůstá.

Megadorus domluví svatbu ještě v ten den, na scénu vstupují nové postavy: Megadorův otrok Pythodicus, dva najatí kuchaři Anthrax a Kongrio a dvě flétnistky¹⁵⁵. Ta část hry, kdy jim Pythodicus popisuje Eukliona a jeho zvyky, patří asi k nejvtipnějším z celé komedie. Při dohadování se, který z obou kuchařů je lepší, pronese Anthrax o Kongriovi, že vaří jen na trzích. Každý devátý den se v Římě konaly trhy, kde kuchaři vařili na místě pro kupce a zákazníky z venkova, kteří nebyli příliš nároční, proto se zde mohli uplatnit i kuchaři horší kvality.¹⁵⁶ V této souvislosti to pokládám za jasný odkaz na římské reálie.

¹⁵⁵ Role flétnistek jsou němé. Pravděpodobně je celá skupina ještě doprovázena otroky, kteří nesou nakoupené potraviny.

¹⁵⁶ PLAUTO 2004, I, str. 283.

V. 324 – 325

<i>Cocus ille nundinalest, in nonum diem solet ire coctum.</i>	To je kuchař z rychlého občerstvení, vaří jen, když jsou trhy.
--	---

Když Pythodicus vysvětluje Kongriovi, proč ho přidělil do Euklionova domu, zmíní přitom i špatnou pověst, která kuchaře provází – jsou to většinou zloději. Ve verších, kde popisuje, co obvykle nastane, když se něco v domě ztratí, použije také slovesné tvary druhé osoby plurálu, ale protože se nevztahují k obecnstvu, ani neplatí přímo postavám na scéně, pouze ilustrují daný příklad, nejsou užity v rámci metadivadelní techniky. Totožná forma nezaručuje identický kontext.

V. 344 – 347

<i>ibi si perierit quippiam (quod te scio facile abstinere posse, si nihil obviam est), dicant: coqui abstulerunt, comprehendite, vincite, verberate, in puteum condite.</i>	A kdyby se náhodou něco ztratilo (vím, že se ti to nemůže stát, když není co vzít), řekli by: to ztopili kuchaři, chyťte je, spoutejte, pořádně jim nařežte a zavřete je do sklepa.
--	--

Pythodicus s jedním z kuchařů přichází do Euklionova domu a vyzývá Stafylu, aby se jich ujala. Ta se ptá, protože nevidí žádné víno, zda je to svatba ve jménu Cerery. Pravděpodobně tak naráží na neznámý římský zvyk, kdy bylo při Cereřiných oslavách zakázáno požívat víno. Stafyla je jako jiné starší ženy v Plautových komediích vyznavačkou kultu Bakchova¹⁵⁷, bylo by jí tudíž nesmírně líto, kdyby byla o toto potěšení ochuzena.

V. 354 – 355

<i>Cererin, Pythodice, has sunt facturi nuptias? Qui? Quia temeti nihil allatum intellego.</i>	To se bude slavit svatba ve jménu Cerery? Cože? No protože nevidím, že byste nesli víno.
--	---

¹⁵⁷ PLAUTO 2004, I. str. 287.

Euklio se vrací z neúspěšném nákupu jídla na hostinu, protože mu vše přišlo moc drahé, a jediné, co přináší, je malá oběť Lárovi, aby požehnal dceři k svatbě. Opět tu tedy máme odkaz na římského ochranného boha domu.

V. 385 – 386

<i>nunc tusculum emi hoc et coronas floreas haec imponentur in foco nostro Lari.</i>	Proto jsem koupil trochu kadidla a tyto věnečky z květin, Dám je na krb našemu Lárovi.
--	--

Kuchař Anthrax z Megadorova domu udílí příkazy svým pomocníkům, v nichž se objeví jasná aluze na divadelní konvence a velmi zábavný příměr. Může se jednat o tanečníka či herce ženských rolí.

V. 401 – 402

<i>tu istum gallum, si sapis, glabriorem reddes mihi quam volsus ludiust.</i>	Ty mi toho kohouta, jestli to zvládneš, vrátíš ještě hladšího, než je oholen leckterý tanečník.
---	---

Po výprasku od Eukliona, který se domníval, že mu ukradli to, co je mu nejdražší, si Kongrio venku před domem stěžuje a přirovnává Euklionovo řádění k bakchanáliím (v. 408). Plautus odkazuje na praktiky Bakchova kultu v Římě, zjevně ještě před jejich zákazem v roce 186 př. n. l.¹⁵⁸ Bakchanálie mají řecký původ, o tom není sporu, ale protože v Plautově době bylo toto téma velmi aktuální, domnívám se, že je to přímá reference k provozování kultu na italské půdě.

<i>Neque ego umquam nisi hodie ad Bacchas veni in bacchanal coquinatum</i>	Do dnešního dne jsem nikdy nevařil bakchantkám na bakchanáliích
--	--

Euklio se ještě neuklidnil a žene se za kuchařem ven. Ten už ví, co ho čeká.

V. 413

<i>Aperit bacchanal, adest, sequitur</i>	Začínají bakchanálie, běží za mnou, už je tu.
--	--

¹⁵⁸ PLAUTO 2004, I, str. 293.

Ve verši 416 se opět setkáme s typicky římskou institucí – *tresviri capitales*, kteří měli soudní pravomoc v méně významných sporech nižších vrstev obyvatelstva.¹⁵⁹

Quia ad tris viros iam ego deferam Protože tě jdu rovnou udat soudním
nomen tuom. úředníkům.

Komický střet kuchaře a Eukliona završuje Kongrio prohlášením, že jestli nedostane své nádobí zpět, ztropí Euklionovi pěknou scénu a zaklíná se přitom jménem římské bohyně zlodějů a podvodníků *Laverny* a potvrzuje tím všeobecné mínění o kuchařích.

V. 445

Ita me bene amet Laverna Tak, jako mě chrání bohyně Laverna

Následuje Megadorova úvaha o tom, proč je lepší se oženit se ženou bez věna, kterou s takovou radostí poslouchá v skrytu Euklio a komentuje ji. Její součástí je i řeč proti ženským výstřelkům, která jistě může pocházet z řeckého originálu, ale může to být i Plautův doplněk, který reaguje na *lex Oppia* z roku 215 př. n. l. Tento zákon značně limitoval římské ženy ve stylu oblékání a nošení šperků na veřejnosti. Pro větší rozsah neuvádím celou příslušnou pasáž týkající se rozmařilosti žen (v. 498-535), pouze upozorním na některé maličkosti.

Mezka a koně použil Megadorus jako přirovnání pro ženu bez věna a s věnem a využil jejich cenové relace, která mohla být platná i ve světě Plautových diváků. Navíc se pak jmenovitě zmiňuje o galských valaších, kteří byli zjevně vyhlášení.

V. 494 – 495

Ego faxim muli, pretio qui superant Zlevnil bych mezky, co dnes stojí víc
equos, než kůň, aby jejich cena byla nižší než
sint viliores Gallicis cantheriis u galských valachů

¹⁵⁹ PLAUTO 2004, I, str. 295.

V následujících verších se setkám s čistě římským fenoménem – matrány, ale *praefectus moribus mulierum* asi pochází z řecké předlohy, protože v Athénách se existovala funkce γυναικονόμος, jakéhosi kontrolora ženských mravů.¹⁶⁰

V. 503 – 504

Ut matronarum hic facta pernovit probe! Jak ten dobře zná chování matrón!

Moribus praefectum mulierum hunc factum velim. Hned bych ho udělal dohlážiteltem nad způsoby žen.

Megadorus, když vidí, že si Euklio něco pro sebe povídá, použije ustálené spojení *e senatu*, které znamená stranou diskuse v senátu a nemůže být jen překladem z řecké předlohy.

V. 549

Quid tu te solus e senatu sevocas? Co si tu sám stranou mumláš?

Euklio si stěžuje Megadorovi, že mu nasadil do domu zloděje, které by neuhlídál ani pastýř Argos, kterého kdysi poslala Héra hlídat Íó proměněnou ve krávu. Vybrala jsem tyto verše z toho důvodu, že je zde Juno přímo konfrontována s Íó, která byla původně Héřinou služkou, a Argem, dalším zástupcem řecké mytologie. Ačkoli Juno patří mezi hlavní božstva římského pantheonu, která byla poměrně brzy¹⁶¹ identifikována s řeckými protějšky, mohli možná někteří diváci ještě i na začátku 2. století př. n. l. mít pocit, že Juno úplně nezapadá do řeckého kontextu hry.

V. 556

Quos si Argus servet, qui oculus totus fuit, I kdyby je měl hlídat Argos, který měl na sto očí

quem quondam Ioni Iuno custodem addidit a kterému kdysi Juno dala za úkol hlídat Íó,

is numquam servet. stejně by je nikdy neuhlídál.

Plautus vytváří ve verších 561 – 564 slovní hříčku na základě podobnosti slov *curio* – starosta (které nás z hlediska metadivadla zajímá) a *cura* – starost.

¹⁶⁰ PLAUTO 2004, I, str. 301.

¹⁶¹ Nejpozději při lectisterniích v roce 217 př. n. l. HOŠEK 1986, str. 43.

<i>Quo quidem agno sat scio magis curionem nusquam esse ullam beluam.</i>	Vždyť na celé zemi nenajdeš berana, který by byl starostovatější.
<i>Volo ego ex te scire qui sit agnus curio. Quia ossa ac pellis totust, ita cura macet.</i>	Co má být zač ten starostovský beran? Protože je kost a kůže, jak je ustaraný.

Je možné, že byly punské lampy proslavené po celém Středomoří, ale v Římě v Plautově době přece jen vzbuzovaly silnější konotace.

V. 566

<i>Ita si pellucet quasi laterna Punica</i>	Je průsvitný jak lampa z Karthága.
---	------------------------------------

Euklio odnáší hrnec se zlaťáky z domu, aby jej ukryl do chrámu bohyně Důvěry – *Fides*. To je také římské božstvo¹⁶², které se vyskytuje z logických důvodů ve více verších. Jako příklad uvádím ten první (v. 583-584).

<i>Nunc hoc mihi factu est optimum, ut ted auferam, aula, in Fidei fanum: ibi abstrudam probe.</i>	Nyní bude nejlepší, když tě, ty můj poklade, odnesu do chrámu Důvěry a tam tě dobře ukryji.
--	--

Euklio schová hrnec do svatyně, ale jeho prosbu o strážení peněz adresovanou bohyni Důvěře vyslechne Lykonidův otrok Strobilus. Již již se chystá svůj snadný úlovek odnést, ale pověřivý Euklio je po spatření nepříznivého znamení hned zpět a vyslýchá Strobila.

Ve verši 626 je skryta aluze na herectví, z hlediska překladu je vhodnější nahradit je tancem. V tom případě mohl herec doprovodit slova trefným gestem směřujícím k hrudi i naznačit taneční krok.

<i>continuo meum cor coepit artem facere ludicram</i>	Najednou mi srdce začalo v hrudi tančit
---	---

¹⁶² Kult *Fides* (Věrnost, Důvěra, Záruka) byl spojován s Numou, který prý stanovil, aby jí každoročně obětovali tři flaminiové na Kapitoliu se zahalenou pravíci. V polovině třetího století před naším letopočtem byl na Kapitoliu vystavěn chrám zasvěcený této bohyni, která částečně převzala funkce připisované Iovovi a stala se ochránkyní a ručitelkou existence národa římského. Získala tím přídomek *Fides publica* nebo *Fides populi Romani*. HOŠEK 1986, str. 41.

Ve verších 642 a 646 se setkáme s dvěma výrazy (*larva*, *pallium*), které by mohly být použity ve stejném smyslu, ale jejich výskyt zde je prozaičtější a nemá metadivadelní podtext. *Larva* přeneseně označuje divadelní masku, vzhledem k blízkosti slov *intemperia*, *insania* se přikláním k významu přízrak, duch.

V. 642

Laruae hunc atque intemperiae Tomuhle starci úplně přeskočilo. Bůhví,
insaniaeque agitant senem čím je posedlý.

Stejně tak i *pallium* se zde nachází v platnosti pouhého svršku, který má Strobilus na sobě, nemyslím si, že by byl chápán jako součást divadelního kostýmu.

V. 646

Agedum, excutedum pallium Dělej, vyklep svůj plášť

V následující části se nachází zástupci římského pantheonu. Euklio se uchyluje k Silvanovi, když jej Důvěra zradila.

V. 676

Certumst, Silvano potius credam quam Rozhodl jsem se spíše důvěřovat
Fidei. Silvanovi než Důvěře.

Fédrie za scénou již začala rodit a vzývá Junonu Lucinu, římskou patronku rodiček. Je to její jediná replika ve hře, na scéně se tedy vůbec neobjeví.

v. 692

Iuno Lucina, tuam fidem! Juno Lucino, zachraň mě!

Lykonides se matce přizná a poprosí ji o pomoc ve chvíli, kdy již nejde jeho vinu utajit a kdy navíc hrozí, že jeho strýc Megadorus si vezme Fédrii za ženu. Lykonides vtipně asociuje římskou instituci comitií (sněm) s „rodinnou radou“.

V. 700

Ibo intro, ubi de capite meo sunt Půjdu dovnitř, kde se rozhoduje o mém
comitia. osudu.

Strobilovi se nakonec podaří hrnec ukrást a odnést ho dříve, než se podezřívavý Euklio vrátí. Euklionovy nejčernější obavy se naplnily - přišel o svůj poklad. Ve svém monologu nařiká, prosí, žebróní, obviňuje diváky, ale zejména nechává volný průchod svému zoufalství. Nejprve neadresně a stále v rámci své role (v. 713-714) - *tene tene* je proneseno, aniž by bylo určeno konkrétnímu příjemci. Proto nemusí být tato slova pronesena čelem k publiku, Euklio může rozrušeně přecházet po scéně. V následujícím verši se již objeví osobní zájmeno druhé osoby plurálu *vos*, kterým se Euklio obrací přímo na diváky (a to doslova – stojí na kraji jeviště a měří svým pohledem obecenstvo) a vyžaduje si zprvu jejich pozornost, následně i větší aktivitu při hledání zloděje. Herec – Euklio se nejdříve zaměřuje na diváky jako celek. Poté se jeho výběr zužuje na přední řady obecenstva, kde seděli lidé z vyšších vrstev (od verše 716¹⁶³), a od verše 719, kde se najednou objeví osobní zájmeno druhé osoby singuláru *tu* a odpovídající slovesný tvar *ais*, se herec zaměří na jednoho jediného diváka a učiní z něj na okamžik svého protihráče.

Postava hry tímto způsobem hledá pomoc i mimo divadelní prostor. Zároveň porušením scénické iluze dosahuje Plautus zamýšleného komického účinku a převádí Euklionův hlavní povahový rys do parodické dimenze. Vše je ještě umocněno kontrastem s předchozím vstupem, v němž se Strobilus raduje z nenadálého bohatství. Euklio tento fakt ve svém výstupu sám komentuje: „Proč se smějete?“ Plautus dobře věděl, jaký efekt bude mít tato scéna, a použil tuto otázku ve výstavbě scény jako záminku pro postavu Eukliona, aby se tím „urazil“ a začal hledat viníka přímo mezi diváky. Porušení jevištní iluze je v tomto případě postupné, divák není hned vržen mimo divadelní realitu, ale rozvíjí se od lehčí metadivadelní formy pouhého oslovení diváků po obrazné přestoupení herce do prostoru hlediště.¹⁶⁴ Úměrně tomu roste i komičnost situace, v které Euklio podmíní svoji existenci vlastnictvím dotyčného hrnce se zlaťáky.

V. 713-730

*Perii interii occidi. quo curram? quo
non curram? tene, tene. quem? quis?
nescio, nil video, caecus eo atque*

To je můj konec! Jsem zničen! Kam teď
mám jít? Kam nejít? Chyťte ho! Koho?
Kdo? Nevím, nic nevidím, jak slepec

¹⁶³ Bílá tóga náležela příslušníkům nejvyšších vrstev, tam je mířen Plautův „útok“. PLAUTO 2004, I, str. 321.

¹⁶⁴ Dovedu si snadno představit, že v současné inscenaci by byl tento přechod hercem opravdu realizován tím, že by sestoupil z jeviště a vstoupil mezi diváky.

<i>equidem quo eam aut ubi sim aut qui sim nequeo cum animo certum investigare. opsecro vos ego, mi auxilio, oro obtestor, sitis et hominem demonstretis, quis eam abstulerit. Quid est? quid ridetis? novi omnes, scio fures esse hic complures, qui vestitu et creta occultant sese atque sedent quasi sint frugi. Quid ais tu? tibi credere certum est, nam esse bonum ex voltu cognosco. Hem, nemo habet horum? occidisti. dic igitur, quis habet? nescis?</i>	kráčím, nechápu a nejsem si jist, kam jdu, kde jsem a kdo vlastně jsem. Zapřísahám vás, pomozte mi, snažně vás prosím, ukažte mi toho, kdo to ukradl. Co se děje? Proč se smějete? Však já vás všechny znám, je tu mezi vámi dost zlodějů, kteří se schovávají v bělostných tógách, sedí tu a tváří se jako řádní občané. Co říkáš? Tobě bych věřil, podle tváře vypadáš jako čestný muž. Nebyl to někdo z nich? Ach, já ubožák! Řekni mi, kdo ho má? Nevíš?
--	--

Euklio dál pokračuje ve svém bédování, stahuje se zpět na jeviště, jeho slova již nepatří přímo divákům, zapadají do monologu, který nepřekračuje hranice Euklionovy role. V dalším výstupu se Lykonides dozná k Euklionovi k svému činu, ten jej díky tomu pokládá za zloděje svého zlata. K záměně dojde na základě slovní hry se zájmenem *illa* – pro jednoho je to *puella*, pro druhého *aulula*. Euklio se nemůže zdát své utkvělé myšlenky a nepřipouští pro sebe jiný výklad.

Ve verši 759 je uveden *praetor*, římský soudní úředník, kterým Euklio Lykonidovi vyhrožuje.

<i>Iam quidem hercle te ad praetorem rapiam et tibi scribam dicam, nisi refers.</i>	To tě namouduši vezmu k soudu a podám na tebe žalobu, jestli mi to nedáš zpátky.
---	--

Jistě tato hra obsahovala i žádost o potlesk a možná i pozvání diváků na svatební hostinu, bohužel mezi dochovanými fragmenty závěru *Aulularie* se nevyskytují.

Shrnutí

Výskyt metadivadelních prvků v této komedii je do značné míry podmíněn typem komedie, která se řadí mezi „charakterové“ komedie, tzn. že spíše než na zápletku je vystavěna na popisu charakteru jedné z postav. Proto nás rozhodně nepřekvapí, že je to jen Euklio, kdo v této komedii přímo osloví diváky. Ostatní zůstávají „stát“ na jevišti a jen občas vykročí směrem k divákovi a pronesou repliku obsahující narážku na římské nebo divadelní reálie. Tím spíše ční Euklionův výstup z celé hry jako ojedinělý a má též v daném okamžiku patřičnou sílu.

Častější zastoupení metadivadelní techniky v této komedii by bylo kontraproduktivní. Tím, že se Plautus soustředí na Euklionův charakter a karikuje ho, nepotřebuje již k narušení jevištní iluze další stejně účinný prostředek. Euklionovy časté řeči stranou, které většinou vyjadřují obavy o poklad, nejsou metadivadelní, ale spíše parodické.

Cistellaria - Hra o skříňce¹⁶⁵

Tato komedie má, dalo by se říci, klasickou zápletku - je o ztracené dívce, která je po mnoha peripetiích poznána podle věcí uložených do skříňky po jejím narození. Prolog je atypický. Tvoří ho dva výstupy dvou různých postav a je vložen až po úvodní scéně. Jedná se tedy o prology dva. Ten druhý, hlavní, pronáší opět božská bytost, tentokrát je to bůh Pomoci (*Auxilium*), „pomocník“, který seznámí diváky s okolnostmi, za nichž byla hlavní hrdinka Selénie kdysi odložena. Také on se, stejně jako Lár v *Aulularii*, již v dalším průběhu hry neobjeví.

Komedie se dochovala ve velmi porušeném stavu, některé lakuny se podařilo poměrně dobře doplnit fragmenty z děl gramatiků, z valné části to však nebylo možné, a proto je zejména střední část komedie zlomkovitá. Děj se odehrává v řeckém městě Sikyónu.

Divák je bez předchozího varování „vhozen“ do děje, protože komedie začíná *in medias res* výstupem hlavní hrdinky Selénie a její přítelkyně Gymnasie s matkou. Obě dívky jsou nevěstky, matka Gymnasie je kuplířka. Jméno její postavy se nedochovalo, je v textu uváděna pouze jako kuplířka. Tato první scéna jen zdánlivě nemá informační hodnotu – dozvídáme se jména postav na scéně, jejich postavení a také o nešťastné lásce Selénie, která je důležitá pro vývoj celé zápletky. Kuplířka popisuje opovržení, kterého se nevěstkám dostává od žen z lepších rodin – matrón¹⁶⁶. Tento termín jsem jako metadivadelní prvek vyzdvihla již v předchozí komedii *Aulularii*, protože postavení žen ve společnosti v Řecku a v Římě bylo přece jen odlišné a pojem matróna má určité charakteristické lokální zabarvení a nepokládám ho proto za pouhý překlad z řečtiny.

V. 22 – 26 (v. 78)

<i>Decet pol, mea Selenium,</i>	To, má Selénie, přísluší našemu cechu,
<i>hunc esse ordinem benivolentis inter se</i>	že se musíme navzájem podporovat
<i>beneque amicitia utier,</i>	a udržovat pevné přátelství
<i>ubi istas videas summo genere natas,</i>	Nevidíš ty urozené matróny

¹⁶⁵ Členění na jednotlivá jednání: I. (v. 1 – 202), II. (v. 203 – 630), III. (v. 631 – 652), IV. (v. 653 – 773), V. (v. 774 – 787). Vzhledem k nemožnosti rekonstruovat plně střední část komedie je třeba přistupovat k tomuto dělení s opatrností.

¹⁶⁶ Výraz *meretrix* (v. 39) je pro mě však latinskou variací řeckého hetéra.

<i>summatis matronas,</i>	z nejlepších rodin,
<i>ut amicitiam colunt atque ut eam</i>	jak velmi si cení přátelství,
<i>iunctam bene habent inter se.</i>	které je stmeluje.

Kuplířka zůstane po úvodním výstupu na scéně sama a pustí se do expozice příběhu a zároveň divákům odhalí tajemství Selénina původu. Důvodem její náhlé výřečnosti je opilost. Podobně jako Stafyla v *Aulularii* se ráda napije, ale nepřehání to, její slova dávají smysl. Časový posun oproti úvodní scéně, kdy zjevně ještě opilá nebyla, není pro Plauta důležitý. Je to svým způsobem opožděný prolog, protože se dozvídáme další podstatné detaily, ale je prezentován pouze ze strany kuplířky, která nezná všechny souvislosti a říká jen to, co ví, proto musí nutně následovat ještě jeden prolog, opravdový, který je svěřen „vševědoucímu“ bohu Pomoci. Na konci svého monologu kuplířka shrnuje, kdo všechno je s těmito skutečnostmi obeznámen, a zcela samozřejmě mezi zasvěcené zahrne i obecenstvo, které tím přímo osloví. Dalo by se namítnout, že opojení alkoholem boří zábrany, ale Plautus tento kuplířčin stav záměrně využil a zničil jevištní iluzi.

V. 145 – 148

<i>Id duae nos solae scimus: ego quae illi</i>	To jen my dvě víme. Já, protože jsem
<i>dedi</i>	jí dítě dala,
<i>et illa quae a me accepit, praeter vos</i>	a ona, protože je k sobě vzala.
<i>quidem.</i>	A teď už to víte i vy.
<i>Haec sic res gesta est. Siquid usus</i>	Takhle se to událo.
<i>venerit,</i>	Až se vám to bude hodit,
<i>meminisse ego hanc rem vos volo. Ego</i>	vzpomeňte si na má slova.
<i>abeo domum.</i>	Teď jdu domů.

Na prázdné scéně se ocitne *prologus* – bůh Pomoci. Neodpustí si jízlivou poznámku o kuplířčině náklonnosti k alkoholu a také to, že ho tím málem připravila o roli. Sám se představí a požádá diváky o pozornost, aby jim mohl vyložit všechny události, které předcházely ději komedie. Toto oslovení obecenstva má za úkol zvýšit jeho zaangażovanost na hře a zároveň nastolit určitou důvěrnost mezi bohem Pomoci a diváky, protože se jim chystá sdělit to, co žádná postava ve hře v úplnosti neví, a dát jim nad nimi moc, kterou zatím vlastní pouze on.

Nezmiňuje se přitom vůbec o tom, jak se bude zápletka dál vyvíjet, či zda má na jejím rozuzlení nějaký podíl.

V. 154 – 155

<i>Nunc operam date,</i>	Nyní dávejte dobrý pozor,
<i>ut ego argumentum hoc vobis plane</i>	vyložím vám přímo, oč se v této hře
<i>perputem.</i>	jedná.

Aby stvrdil kuplířčinu verzi, vezme si bůh Pomoci diváky za svědky.

V. 170

<i>Ut eampse vos audistis confiterier</i>	Jak jste ji sami slyšeli se přiznat
---	-------------------------------------

Plautus si pohrává s dvojitým významem slovesa *persolvere*: bůh Pomoci splácí svůj dluh tím, že nezamlčí žádné informace. Jeho jméno tedy nebude figurovat mezi dlužníky.

V. 188 – 189

<i>Nunc quod relicuom restat volo</i>	Nyní chci vyložit, co ještě zbývá,
<i>persolvere,</i>	aby se kvůli tomu moje jméno neocitlo
<i>ut expungatur nomen, ne quid debeam.</i>	na seznamu dlužníků.

Prologus zakončuje svoji řeč asi nejdiskutovanější pasáží z celé komedie *Cistellaria*. Ta totiž obsahuje aluzi na skutečnou historickou událost, vítězství Říma nad Kartágem. Protože do období, kdy byl Plautus literárně činný, spadá pouze druhá punská válka (218 – 201 př. n. l.), je velmi pravděpodobné, že Plautus odkazuje právě na ni. Setkávají se tu dva typy metadivadla: snaha o větší zapojení diváků do hry, kteří jsou vyzváni k nějaké aktivitě, třebaže ta není okamžitá a není přímo spojena s divadlem, a odkaz na římskou skutečnost, zdůrazněný výrazy *virtus, socii a Poeni*.

V. 197 – 202

<i>Bene valete et vincite</i>	Buďte zdraví a směřujte k vítězství
<i>virtute vera, quod fecistis antidhac.</i>	pomocí opravdové ctnosti jako dosud.
<i>Servate vestros socios, veteres et novos,</i>	Chraňte své spojence, staré i budoucí,
<i>augete auxilia vostris iustis legibus,</i>	rozšiřte svoji podporu spravedlivými

<i>perdite perduelles, parite laudem et lauream, ut vobis victi Poeni poenas sufferant.</i>	zákony, vypořádejte se s nepřáteli, získejte slávu a uznání, a hleďte pak ztrestat vámi poražené Puny.
---	--

Zoufalý Alcesimarchus, jenž má být proti své vůli oženěn s nevlastní sestrou Selénie (což z lidských postav komedie nikdo dosud neví, ale diváci ano), se svěřívá svému otroku¹⁶⁷ s nešťastnou láskou k Selénii a žádá po něm trest. Otroky vyjmenovává všechna příkoří, která museli lidé jeho postavení snášet, a navrhuje je jako adekvátní potrestání pro Alcesimarcha. Metaforicky zde srovnává lásku s otroctvím, metadivadelní hodnotu v tom ale nehledejme. Na doporučení Gymnasie se Alcesimarchos vydává odprosit Selénii, ale je odmítnut. Selénina „adoptivní“ matka Melénis jej vykáže pryč s poukazem na to, že u nich již rozlomil destičku pohostinnosti (*tessera hospitalis*). Ta byla rozdělena na dvě části, jedna byla v rukou hostitele, druhá náležela hostu, jemuž zaručovala pohostinství v domě hostitele. Pokud byla jedna z těchto částí zlomena, bylo toto právo zrušeno.¹⁶⁸

V. 503

<i>Hic apud nos iam, Alcesimarche, confregisti tesseram.</i>	K nám sis, Alcesimarchu, již definitivně zavřel dveře.
--	---

Ve verších 513 – 522 se setkáme se zástupci římského pantheonu: *Iuppiter, Iuno, Ops, Saturnus, Ianus, di patellarii*¹⁶⁹. Alcesimarchus v roztržení poplete příbuzenské vztahy mezi jednotlivými bohy. Z uvedených jsou pouze s Římem spjati *Ianus* a *Lárové*. *Saturnus* byl také ztotožněn s řeckým Kronem nejpozději v roce 217 př. n. l.¹⁷⁰. U *Ops* je sporné, jestli byla ještě v Plautově době považována za italské božstvo či nikoli, v průběhu helenizace římského pantheonu byla totiž identifikována s řeckou *Rheiou*.

Lampadio, otrok Seléniných pravých rodičů, který ji kdysi pohodil a nyní ji hledá, si ji splete s Gymnasií a tu začne přemlouvat, aby opustila svou domněle nepravou matku. Přitom před ní předestře možnosti, které se jí v „nové“ rodině

¹⁶⁷ Ani jeho jméno se nám nedochovalo. Thyniscus je konjektura Fritze Schölla na základě několika lépe čitelných míst ambrosiánského palimpsestu. PLAUTO 2004, II, str. 219.

¹⁶⁸ Ibid., str. 263.

¹⁶⁹ Lárové, Penáti. Obětiny jim byly nabízeny do misky (*patella*). Ibid., str. 265.

¹⁷⁰ HOŠEK 1986, str. 36.

otevřou, ale i ty, které jí skýtá její dosavadní život. Římané se rádi střefovali do svých sousedů a Plautus nebyl výjimkou.¹⁷¹ *Vicus Tuscus* bylo něco jako vykřičená čtvrť, ostatně už jsme se s ní setkali u *Curculiona*¹⁷², *modus Tuscus* si pak můžeme lehce domyslet.

V. 562 – 563

*Non enim hic, ubi ex Tusco modo
tute tibi indigne dotem quaeras
corpore.*

Ne jako tady, kde si nedůstojně
po etruském zvyku na věno vyděláváš
vlastním tělem.

Alcesimarchus se chystá vzít si život, ale spatří před domem Selénii a přirovná ji k bohyni Zdaru¹⁷³, zde se spíše hodí bohyni Spásy.

V. 644

O Salute mea salus salubrior.

Ach ty má záchrano, nad bohyni Spásy
spásnější.

Melénis vyposlechne rozhovor Seléniny matky Fanostraty s Lampadionem, uvědomí si, oč se jedná, a nakonec se rozhodne Selénii navrátit jejím pravým rodičům. Služce Halisce svěří skříňku s hračkami, kterou jí kdysi přinesla kuplířka se Selénií. Hračky musela do skříňky uložit Fanostrata – Selénina matka, protože doufala, že odloženého dítěte se přece jen někdo ujme a tyto pak poslouží k jeho identifikaci. I proto Lampadio sledoval, kdo dítě odnáší.¹⁷⁴ Melénis, Selénie a Haliska jdou k domu Demifóna – otce Selénie, ale zaskočí je Alcesimarchus dramatickým pokusem o sebevraždu, který končí únosem Selénie, Haliska mezitím ve zmatku upustí skříňku přímo před Demifonovým domem. Nalezne ji Lampadio a Fanostrata pozná Seléniny hračky a volá na pomoc božskou Nadějí (*Spes*¹⁷⁵), aby ji pomohla nalézt ztracenou dceru.

V. 670

Spes mihi sancta subveni

Božská Naděje, přijď mi na pomoc!

¹⁷¹ PLAUTO 2004, II, str. 271.

¹⁷² *in Tusco vico, ibi sunt homines qui ipsi sese venditant* (Curc.482).

¹⁷³ Viz překlad HOŠEK 2004, str. 179.

¹⁷⁴ PLAUTO 2004, II, str. 279.

¹⁷⁵ *Spes* je římské zbožné abstraktum, které nemá svoji řeckou obdobu. *Elpis* se vyskytuje jen u básníků a filozofů. HOŠEK 1986, str. 41.

Haliska mezitím zoufale skříňku hledá. Zastaví se před Demifonovým domem a chvíli tam pátrá. Snaží se rekonstruovat, jak k té ztrátě mohlo dojít. Její naříkání netrvá příliš dlouho, když v tom se náhle obrátí k divákům a osloví je. Sice jen velmi krátce, ale k splnění svého účelu to stačí. Primárně slouží toto porušení jevištní iluze k zvýšení komického efektu. Haliska je sice ve svém počínání zoufalá, ale zároveň má tato scéna humorné vyznění. Diváci vědí, kde se skříňka nachází, a „užívají“ si tento pocit nadřazenosti nad postavou hry, která jim svou nevědomostí připadá komická. Tím, že je přímo prosí o pomoc, tento efekt ještě podtrhuje. A svoji bezmoc sama Haliska komentuje (v. 680 - 681), když se nedočká žádné odpovědi od diváků.

Tento metadivadelní vstup má ale i jinou funkci. Předchozí scény měly poměrně rychlý spád a zásadní vliv na rozuzlení zápletky, divák byl vtažen do děje a možná si toho ani nevšiml. Plautus proto neváhá vytrhnout jej z „dramatického snu“ a připomenout mu, že se pouze účastní hry v divadle. Zajímavé je, že stejně jako v Aulularii, i zde se jedná o ztrátu klíčové rekvizity. Skříňka v Cistellarii je pouhým prostředkem k poznání Selénie, zatímco v Aulularii spojil Euklio s vlastnictvím hrnce se zlatem smysl svého života a hrnec je důležitou součástí děje po celou dobu hry.¹⁷⁶ Haliska není na skříňku vázána stejným způsobem, obává se pouze trestu od své paní. I proto je její hořekování méně intenzivní, což se odráží i v míře, s jakou naléhá na diváky. Euklio je osobnější a útočnější.

V. 678 – 681

*Mi homines, mi spectatores, facite
indicium, siquis vidit,
quis eam apstulerit, quisve sustulerit et
utrum hac an illac iter institerit.
Non sum scitior, quae hos rogem aut
quae fatigem,
qui semper malo muliebri sunt
lubentes.*

Mí drazí lidičkové, moji diváci, porad'te
mi, jestli někdo z vás viděl,
kdo tu skříňku vzal, kdo ji odnesl
a jestli s ní šel tam nebo tam.
Není to ode mne moc moudré o něco
žádat a obtěžovat ty,
kteří mají potěšení
z ženských trablů.

¹⁷⁶ Je to dáno i odlišným typem komedie.

Haliska posléze najde skříňku u Lampadiona a jeho paní Fanostraty. Když se dozví, že je skříňka na světě, z vděčnosti jim přeje ochranu římské bohyně Zdaru¹⁷⁷ (*Salus*).

V. 742

At vos Salus servassit. Ubi ea nunc est? Kéž se vám věčně daří! Kde je teď
ta skříňka?

Demifo vstupuje poprvé na scénu a od Lampadiona se dozvídá, že zvěsti, které zaslechl o nalezení své dcery, jsou pravdivé. O Demifonovi víme jen, že je to kupec původem z Lémnu a že kdysi v Sikyónu znásilnil Fanostratu. Nyní se dle vlastních slov vrací ze senátu (římské instituce, která je umístěna do řeckého prostředí) bez nějaké další specifikace.

V. 776

Ere, unde is? Ex senatu. Odkud jdeš, pane? Ze senátu.

Demifo odejde do Alcesimarchova domu za svojí nalezenou dcerou a zde komedie končí. Obvykle se shledání se ztraceným dítětem odehrává před zraky diváků¹⁷⁸, ale zde se o něm dozvídáme jen prostřednictvím blíže neurčeného zástupce hereckého souboru, kterým mohl být *dominus gregis* či herec představující Lampadiona, který zůstal na scéně.¹⁷⁹ Je to klasický epilog s oslovením diváků a žádostí o potlesk, tentokrát i s vysvětlením, proč byla hra náhle ukončena. Zbytek si musí diváci sami domyslet, a protože v tomto posledním výstupu je demaskována fiktivní podstata hry, z postav hry jsou opět herci, kteří odvedli svou práci a půjdou si po svém, je divák nucen ve svých představách opustit rámec hry.¹⁸⁰

V. 782 – 787

Ne exspectetis, spectatores, dum illi huc Kdepak diváci, nečekejte, že se k vám
ad vos exeant: někdo z nich vrátí.
nemo exhibit, omnes intus conficiant Už nikdo nevyjde na scénu, všichni jsou

¹⁷⁷ HOŠEK 2004, str. 179.

¹⁷⁸ *Curculio, Poenulus, Rudens*. Ale jak je vidět na příkladu komedie *Casina*, nechtěl Plautus vždy zachovat tento typický prvek nové attické komedie na scéně a přesunul ho za ni. PLAUTO 2004, II, str. 295.

¹⁷⁹ Marshall nabízí jako možnou variantu, že si herec přednášející tento epilog sejmul masku, aby tím bezpečně ukončil divadelní iluzi. MARSHALL 2009, str. 196.

¹⁸⁰ SHARROCK 2009, str. 269.

<i>negotium.</i>	uvnitř
<i>Ubi id erit factum, ornamenta ponent;</i>	a jen co si tam zbytek vyřídí, svléknou
<i>postidea loci,</i>	si kostýmy a pak,
<i>qui deliquit vapulabit, qui non deliquit</i>	kdo neuspěl, bude bit, kdo líbil se, bude
<i>bibet.</i>	víno pít.
<i>Nunc quod ad vos, spectatores,</i>	A nyní už je jen na vás,
<i>relicuum relinquitur,</i>	diváci, abyste,
<i>more maiorum date plausum postrema</i>	jak bylo u předků zvykem,
<i>in comoedia.</i>	odměnili nás potleskem.

Shrnutí

V této komedii není metadivadlo příliš častým postupem, omezuje se zejména na oslovení diváků v prologu a epilogu a uvedení římských institucí či specifík. Nesmím zapomenout ani na zástupce římského pantheonu. Jejich frekvence však není nijak závratná, z komedií, z kterých vybírám příklady, dokonce nejnižší. Je to dáno charakterem komedie, která není příliš humorná, na jejím počátku je znásilnění a odložení dítěte, což jsou motivy typicky tragické. Komicky zde působí zejména nešťastně zamilovaný Alcesimarchus, jeho vilný otec a otrok Lampadio. Ve hře však nalezneme tři podstatné metadivadelní momenty. První se nachází zhruba ve třetině hry a tvoří jakýsi epilog prologu boha Pomoci. Je v něm již výše diskutovaný odkaz na skutečnou historickou událost, což je u Plauta velmi neobvyklé. Další je přibližně ve dvou třetinách komedie, když Haliska, jejíž role není rozsáhlá, požádá diváky o pomoc při hledání skříňky. Je to velmi nečekané, ale jak jsme viděli u *Aulularie*, taková situace přímo autora vybízí, aby rozšířil jeviště směrem k hledišti. O tom, zda se tato scéna nalézala i v řeckém originálu, můžeme jenom spekulovat. Plautus nezůstává nic dlužen své pověsti ani v epilogu, kde divadelní konvence velí oslovit publikum s žádostí o potlesk, což autor činí, jenže přitom jakoby mimochodem „potopí“ celou hru, když odhalí její pravidla a s tímto pocitem pošle diváky domů.

Pseudolus¹⁸¹

Tato komedie patří k neznámějším a asi nejpovednějším Plautovým dílům, a to zejména zásluhou dvou jejích nezapomenutelných postav – Pseudola a Balliona. Přesto by se jí dalo mnohé vytknout. Její struktura je poněkud nesourodá, spíše se jedná o sled skečů, které jsou volně propojeny dějovou linkou. Plautus se možná až příliš soustředil na jazykovou exhibici svých postav, a proto je i v tomto případě dramaticky přesvědčivější na menší ploše jednotlivých výstupů. V textu se tedy setkáme s některými logickými nesrovnalostmi: ve verši 347 se Kalidorus zdá být šokován zprávou o prodeji Fénicie, ale ví o ní již od veršů 50-59 z Féniciina dopisu¹⁸²; ve verších 395 – 400 Pseudolus doznává, že nemá žádný plán, ale přesto již ve verši 120 prohlásí, že o peníze připraví Kalidorova otce, když ne nikoho jiného; ve verších 547 – 548 a 550 Pseudolus prosí Kallifona, aby odložil své plány a věnoval se jemu, ale Kallifo se ve hře již neobjeví.¹⁸³

O postavě Pseudola bylo již řečeno mnohé, chtěla bych tu jen zdůraznit pár detailů, které považuji za důležité. Je to jen jeho postava, která se v této hře metadivadelně obrací na diváky¹⁸⁴ a sdílí s nimi v průběhu hry své pocity. Má ve hře dvojí funkci: je to trochu kašpar a zároveň průvodce diváka hrou. Kašpar, protože si nikdy, ani ve vážné chvíli, neodpustí nějakou vtipnou poznámku, a průvodce, protože divákům hru zprostředkovává, vtahuje je dovnitř, a to až do té míry, že Ballio se stává nepřítelem nejen Pseudola, ale i samotného publika (v. 584). Velmi často se na scéně ocitá sám, aby mohl s diváky komunikovat, či pomocí techniky řeči stranou komentuje repliky ostatních postav.

Prolog této komedie je velmi krátký, tvoří jej pouze dva verše. Z toho důvodu často považovaný za postplautovský. Nese však všechny rysy prologu: je adresován divákům, ruší divadelní iluzi přímým odkazem na to, že následující dění je fiktivní hrou, a navíc uvádí dva zásadní metadivadelní termíny: *scaena* a *fabula*, které odkazují k podstatě divadla. A kromě toho se z něj dozvíme i jméno autora hry. Pravděpodobně byl prolog původně rozsáhlejší, nám se z něj bohužel dochovaly pouze tyto verše:

¹⁸¹ Členění na jednotlivá jednání: prolog (v. 1 -2), I. (v. 3 – 573a), II. (v. 574 – 766), III. (v. 767 – 904), IV. (v. 905 – 1245), V. (v. 1246 – 1334).

¹⁸² PLAUTO 2004, IV, str. 331. I když jeho neznalost tohoto faktu může být pouze předstíraná. SLATER 1985, str. 124.

¹⁸³ Ibid., str. 347.

¹⁸⁴ Kromě závěrečné repliky Balliona, který se tím loučí s diváky a uznává svou prohru.

*Exporgi meliust lumbos atque
exurgier.
Plautina longa fabula in scaenam
venit.*

Teď se raději pohodlně usadíte,
protože začíná dlouhá Plautova
komedie.

Podle úvodního dialogu mezi Pseudolem a jeho mladým pánem Kalidorem si můžeme udělat představu o výchozí situaci: Kalidorus potřebuje co nejdříve sehnat peníze, aby mohl od kuplíře vykoupit svoji milenkou Fénicií. Protože žádné nemá, obrátí se na svého otroka Pseudola, aby mu je pomohl obstarat. Ten se přísahou zaváže k tomu, že do večera získá peníze i dívku. Osnova příběhu je jednoduchá a kopíruje zápletku známou z nové attické komedie. Pseudolus má před sebou nelehký úkol: dostat se z bodu A = nemám ani peníze, ani dívku, do bodu B = mám obojí, tedy peníze na to, abych vykoupil dívku. Vše je navíc komplikováno tím, že za ni již jistý obnos zaplatil makedonský voják, a zbytek má uhradit v tento den. Pseudolus tedy nemá příliš času ani nedisponuje potřebnými prostředky. Výzvy se však s chutí ujme a divák jen s napětím čeká, jak to provede. Že toho dosáhne, je předem jasné, je to přece komedie. Dějový rámec je velmi volný a poskytuje dostatečný prostor pro jednotlivé výstupy, které jsou poměrně dlouhé. Jsou to opravdu spíše skeče, v nichž jednotliví aktéři, zejména Pseudolus a Ballio, excelují.

Drobná, spíše jen jazyková, hra s divadelním termíny *ludus* a *ludere* ze strany Kalidora v reakci na Pseudolovy šprýmy se objeví ve verši 24. Ten se již od začátku projevuje jako šibal s bohatou fantazií a jeho repliky jen kontrastně umocňují karikovanou postavu nešťastně zamilovaného Kalidora, který je sám neschopen jakkoli dosáhnout cíle.

Ludis iam ludo tuo?

Už zase začínáš s těmi svými vtípký?

Pseudolus zde může odkazovat jen na Sibylu z Kúm, která byla v Římě bezesporu nejznámější, ale protože byl tento termín používán pro věštkyně

všeobecně¹⁸⁵, pravděpodobně jen slouží jako vtipný přírůstek nečitelnosti dopisu od Fénicie¹⁸⁶.

V. 25 – 26

*Has quidem pol credo, nisi Sibulla
legerit,
interpretari alium posse neminem.*

Tak to by snad rozluštila jen Sibylla,
nikdo jiný by se v té čmáranici
nevyznal.

První výstup je zakončen Pseudolovou přísahou, že Kalidorovi téhož dne obstará dvacet min, aby mohl Fénicii vykoupit. Poté se Pseudolus náhle obrátí směrem k publiku se svým upozorněním, Kalidorus ho však záhy přeruší a hra pokračuje dál, jako by se nic nestalo. Pseudolova výzva má dvojí význam: aby dosáhl kýženého cíle, bude lhát a podvádět, zároveň je to výstraha, že Pseudolus bude vystupovat v imaginární hře. Je to on, kdo bude po celou dobu komunikovat s diváky, jeho role šibala – tvůrce lži mu to dovoluje. Svoji bezprostředností si také hned získá publikum na svoji stranu. A i když jeho počínání zpočátku nevypadá, že by mělo úspěch, diváci přesto stojí za ním, protože Ballio je v následující scéně nádherně vykreslen jako bezcharakterní padouch a stává se tak Pseudolovým přirozeným antagonistou.

V. 125- 8

*Nunc, ne quis dictum sibi neget, dico
omnibus,
pube praesenti in contione: omni populo,
omnibus amicis notisque edico meis,
in hunc diem a me ut caveant, ne
credant mihi.*

Aby pak někdo opak netvrdil, říkám
nyní všem
mladým mužům, co jsou
tu v obecnstvu, a všem lidem, všem
přátelům a známým oznamuji, aby
si na mne dnes dali pozor a nic mi ani
za mák nevěřili.

Pánem druhé scény je Ballio. On je ten, na koho se štěstí směje: má zrovna narozeniny, nevěstinec mu dobře vynáší, nic mu nechybí. V úvodu se rozčiluje na své líné otroky a vyhrožuje jim řádným bitím. Jako přirovnání použije římským

¹⁸⁵ „Jak Sibylla tak Bakis jsou kultovní jména, která tito věšci přijímají při nastoupení svého poslání namísto dosavadních občanských jmen.“ HOŠEK 2004, str. 101. Tato praxe byla běžná v Apollónově kultu v Řecku, proto je možné, že pořouhlý Pseudolův komentář obsahovala již řecká předloha Plautovy komedie.

¹⁸⁶ Slater uvádí, že právě tento dopis je svým způsobem vnitřním prologem, protože obsahuje všechny důležité informace. SLATER 1985, str. 119.

divákům známé reálie: kampánské příkrývky a koberce z Alexandrie, které byly asi proslavené svojí různobarevností.

V. 145 – 147

<i>ita ego vestra latera loris faciam ut</i>	Tak vám bičem záda zmaluju,
<i>valide varia sint,</i>	až budou barevnější než
<i>ut ne peristromata quidem aequae picta</i>	pestré deky
<i>sint Campanica,</i>	z Kampánie
<i>neque Alexandrina beluata tonsilia</i>	nebo hladké alexandrijské koberce
<i>tappetia.</i>	i se všemi těmi vetkanými zvířaty.

Pseudolus s Kalidorem zastaví Balliona a chtějí ho nějakým způsobem přimět, aby neprodával Fenicii Makedonci. Jenže Ballio je v dobré náladě, Pseudolovy urážky hravě obrací ve své „přednosti“ a Pseudolus odchází ze slovní bitky poražen. Jediné, čeho dosáhne, je, že Ballio zcela v souladu se svými zásadami je ochoten odvolat své slovo a přenechat dívku Kalidorovi, pokud mu však ještě ten den přinese dvacet min. Slovní přestřelka s Ballionem nebyla původně v Pseudolově plánu, ale byl to Kalidorův příkaz Pseudolovi, aby zahrnul Balliona urážkami (v. 357), který ji odstartoval.¹⁸⁷ I proto v ní nemohl Pseudolus uspět. Vzápětí se však rozhodne jednat.¹⁸⁸

Ballio navrhuje Kalidorovi, jak přijít k penězům. Římská *lex laetoria de circumscriptione adulescentium* (191 př. n. l.) zakazovala obchodovat s mladistvými do dvaceti pěti let (*minores*). Ti byli totiž považováni za nedostatečně zkušené a tudíž nezpůsobivé v řízení obchodních záležitostí.¹⁸⁹

V. 301 – 304

<i>Eme die caeca hercle olivom, id vendito</i>	Nakup olej na úvěr a prodej
<i>oculata die:</i>	ho za hotové
<i>iam hercle vel ducentae fieri possunt</i>	Takhle se dá hned vydělat kolem dvou

¹⁸⁷ SLATER 1985, str. 125.

¹⁸⁸ Pseudolus své odhodlání vyjádří obrazně pomocí spojení *exossabo ego illum simulter itidem ut murenam coquos* (v. 383) – doslova „vykostím ho jako kuchař rybu (murěnu)“, ve významu „však já se mu dostanu na kobytku“. Stejný obrat použije vystrašený Sosia, když se pomalu přibližuje k Amfitryónovu domu a Merkurovi: *Mirum ni hic me quasi murenam exossare cogitat* (v. 319) – „to by byl zázrak, kdyby mě tenhle ten nechtěl vykostit jako murěnu“. V tomto případě se jedná o fyzický útok, protože Merkur si se Sosiou na dálku pohrává a vyhrožuje mu bitím, zatímco Pseudolus se chystá Balliona zničit lstí.

¹⁸⁹ PLAUTO 2004, IV, str. 327.

<i>praesentes minae.</i>	set min
<i>Perii, annorum lex me perdit</i>	To jsem namydlený, protože mi ještě
<i>quinavicenaria. Metuont credere</i>	není pětadvacet a všichni se bojí půjčit
<i>omnes.</i>	mi peníze.

Pseudolovi se již začíná v hlavě rýsovat plán, jak Balliona napálí, i když o pár veršů dál přiznává, že si neví rady ani kde začít. Není to úplně přesné, protože jinak by nežádal Kalidora, aby mu přivedl přítele, který se vyzná a je zároveň dostatečně mazaný. Tím se zatím jeho možnosti vyčerpaly, dále bude Pseudolus improvizovat podle situace. Otevřeně to však svému pánovi sdělit nemůže a tak použije krásnou metadivadelní výmluvu:

V. 387-8

<i>Temperi ego faxo scies:</i>	Postarám se, aby ses to včas dozvěděl.
<i>nolo bis iterari, sat sic longae fiunt</i>	Nechci to tu dvakrát opakovat, jinak
<i>fabulae.</i>	bude tahle hra dost dlouhá.
<i>Optimum atque aequissimum oras.</i>	To máš naprostou pravdu.

Druhá replika patří Kalidorovi, který společně s Pseudolem přestoupil onu pomyslnou hranici mezi jevištěm a hledištěm. Oba protagonisté se ale hned vrací zpět do svých rolí a obnovují tak narušenou iluzi.

Následující scéna by se dala nazvat Pseudolovo doznání. Je to samomluva¹⁹⁰, jejíž začátek (verše 394 – 400) je pronášen ještě v rámci Pseudolovy role jako úvod k tomu, co Plautus na diváka chystá. Pseudolus před divákem odhaluje svoji bezradnost, pak však náhle, jako by byl osvícen, přirovnává se k básníku – tvůrci příběhu a rozhodne se postupovat stejným způsobem. Je to moment identifikace se samotným autorem hry, jejich „postavy“ se zde prolnou a divák získá dojem, že od této chvíle je to Pseudolus, kdo bude zodpovědný za zápletku a kdo dovede hru do konce. Je to samozřejmě jen iluze a další role, kterou na sebe postava Pseudola bere. Ani vůle mu však nestačí a je zachráněn jen díky zásahu Štěstěny, která mu nabídne nečekanou pomoc.

¹⁹⁰ „Samomluva je promluva, kterou vede osoba nebo postava sama k sobě. Samomluva se ještě více než monolog vztahuje na situaci, v níž postava uvažuje nad svým psychologickým a morálním postavením a díky divadelní konvenci odhaluje to, co by jinak zůstalo pouhým vnitřním monologem.“ PAVIS 2003, str. 363.

V. 401 – 414

*sed quasi poeta, tabulas cum cepit sibi,
quaerit quod nusquamst gentium,
reperit tamen,
facit illud veri simile, quod mendacium
est,*

*nunc ego poeta fiam: viginti minas,
quae nusquam nunc sunt gentium,
inveniam tamen.*

*Atque ego me iam pridem huic
daturum dixeram
et volui inicere tragulam in nostrum
senem;
verum is nescio quo pacto praesensit
prius.*

*Sed conprimunda vox mihi atque oratio
est:
erum eccum video huc Simonem una
simul
cum suo vicino Calliphone incedere.
Ex hoc sepulcro vetere viginti minas
effodiam ego hodie,
quas dem erili filio.
Nunc huc concedam, unde horum
sermonem legam.*

A jako básník, když příběh svůj začne
splétat, hledá, co nikde na zemi není,
a přesto to nachází,
z iluze svoji realitu tvoří.

Tak se i já nyní stanu básníkem, dvacet
min, co zatím neexistují, sám stvořím.

Vždyť jsem už předtím řekl, že mu
ty peníze obstarám
a chtěl jsem o ně obrat našeho pána,
ale
ten starý, nevím jak, to nějak předvídal.

Teď však je na čase ztišit hlas a přerušit
mou řeč,
protože támhle vidím právě přicházet
mého pána Simona a společně
s ním i souseda Kallifona.
Však já z toho starého papriky dnes
těch dvacet min vymáčknu a předám
je synkovi.
Teď trochu poodstoupím, abych
jim mohl naslouchat.

Simo Kallifonovi sdělí, že ví o zapeklité situaci, do níž se dostal jeho syn, což tajně naslouchajícímu Pseudolovi zcela zhatí jeho plán. Ano, Pseudolus se chystal o dvacet min obrat právě Kalidorova otce. Neznáme sice podrobnosti toho, jak to chtěl provést, ale původně chtěl peníze získat z tohoto zdroje.

Plautus v Simonově poznámce na adresu svého syna humorně přesazuje římského diktátora do Athén a ještě to přímo zdůrazní konfrontací geografického označení se specificky římským úřadem, který je tu použit jako vtipná metafora.

V. 415 – 416

Si de damnosis aut si de amatoribus Kdyby se měl nyní volit vůdce mezi
dictator fiat nunc Athenis Atticis, hejsky a sukničkáři v celých Athénách,
nemo anteveniat filio, credo, meo. neměl by můj syn jistě konkurenci.

Ve verších 551 – 552 nalezneme zdánlivě nevinné hrátky s termíny z oblasti divadla (*ludus, specto*), které však zde mají své místo. Kallifo chce vidět Pseudola při práci, při tom, jak se snaží uskutečnit to, co je zdánlivě nemožné, jak bude řídit další děj příběhu. Plautus zde opět posiluje iluzi o Pseudolovi – tvůrci zápletky.¹⁹¹

Nunc non abire certum est istac gratia; Právě jsem se rozhodl, že raději zůstanu
lubidost ludos tuos spectare, Pseudole. a budu s radostí sledovat tvé pikle,
Pseudole.

Po odchodu Simona a Kallifona ze scény Pseudolus opět osloví diváky. Komentuje průběh hry z vnějšku, chce publikum ujistit¹⁹², že si je vědom zodpovědnosti, kterou má za celou hru (jejímž je nyní „autorem“), a že se postará o zdárné dokončení hry. V této chvíli nemá vůbec žádný plán, čeká jen, jak se události vyvinou. Sebevědomí mu však nechybí. Nakonec vpustí na jeviště místo sebe flétnistu. Pravděpodobně proto, aby představitel Pseudola mohl na chvíli opustit scénu a odpočinout si, další výstup totiž patří zase jemu.¹⁹³ Plautus zde obratně vytváří dojem, že Pseudolus má hru plně pod kontrolou a ta bude pokračovat jen v tom případě, pokud k tomu on sám dá pokyn.

V. 562 – 573a

Suspicio est mihi nunc vos suspicariet, Mám podezření, že si teď o mě myslíte,
me idcirco haec tanta facinora že jsem jim nasliboval hory a doly
promittere, jen proto,
quo vos oblectem, hanc fabulam dum abych vás pobavil a dovedl tuhle

¹⁹¹ Wright v této pasáži vidí jinou „reinkarnaci“ Pseudola - pomocí výrazu *ludi* ho proměňuje Kallifo v edila, který pořádá hry. WRIGHT 1975, str. 412.

¹⁹² Ačkoli to mu nemá dle jeho vlastních slov vůbec nic věřit (v. 128). SLATER 1985, str. 131-132.

¹⁹³ Tento jediný verš v Plautově díle odkazuje na mezihru vyplněnou vystoupením flétnisty. Někteří badatelé z něj chtěli vyvozovat možné dělení Plautových komedií na akty, které by pocházelo již přímo od Plauta. MARSHALL 2009, str. 178. V rámci Plautovy tvorby ale není Pseudolova role nejdelší. Tou je postava *Palaestriona* z komedie *Miles gloriosus*, která zahrnuje 532 veršů, zatímco role Pseudolova „jen“ 500. Ibid., str. 115.

<i>transigam,</i>	komedii do konce,
<i>neque sim facturus quod facturum</i>	a že nyní nesplním to, k čemu jsem
<i>dixeram.</i>	se zavázal.
<i>Non demutabo. Atque etiam certum,</i>	Ale splním. Ale také je jisté,
<i>quod sciam,</i>	a jsem si toho plně vědom,
<i>quo id sim facturus pacto nil etiam scio,</i>	že vůbec netuším, jak to dokážu,
<i>nisi quia futurumst. Nam qui in</i>	ale vím, že to zvládnu. Vždy, když
<i>scaenam provenit,</i>	se na scéně objeví nová postava,
<i>novo modo novom aliquid inventum</i>	musí přijít s něčím novým a neotřelým,
<i>adferre addecet;</i>	
<i>si id facere nequeat, det locum illi qui</i>	když to neumí, musí uvolnit místo
<i>queat.</i>	tomu, kdo je toho schopen.
<i>Concedere aliquantisper hinc mi intro</i>	Půjdu teď na chvíli tady dovnitř
<i>lubet,</i>	a důkladně promyslím taktiku svých
<i>dum concenturio in corde sycophantias.</i>	intrik.
<i><sed mox> exhibo, non ero vobis morae;</i>	Ale vrátím se brzy, nechci vás nechat
<i>tibicen vos interibi hic delectaverit.</i>	čekat a zatím vás rozptýlí flétnista.

Pseudolus je zpět na scéně a dokonce má nějaký plán. Za pomoci vojenské terminologie ohlašuje začátek bitvy. Přetahuje diváky na svou stranu, Ballio se stává i jejich nepřítelem. Průběh akce závisí na Pseudolovi, diváci ji mají jen podporovat „ze zálohy“ tím, že mu budou věnovat pozornost. Tato nepatrná žádost je vložena vprostřed delší samomluvy (v. 574 -598), která má triumfální tón, a na jejímž konci Pseudolus spatří Harpagona, který je řešením jeho problémů. Pseudolus okamžitě mění plán, adaptuje se na nové podmínky. Jeho hlavní předností proto není chytrost, prohnanost, ale schopnost přizpůsobit se jakýmkoli okolnostem.

V. 584 – 585

<i>Nunc inimicum ego hunc communem</i>	Tak a teď tohohle našeho společného
<i>meum atque vostrorum omnium,</i>	nepřítele, mě i vás všech,
<i>Ballionem, exballistabo lepide: date</i>	Balliona, pěkně rozbiju a rozdrťím,
<i>operam modo;</i>	jen dávejte dobrý pozor.

Pseudolus začne okamžitě rozehrávat svoji etudu Ballionova otroka, jehož jménem se představí (Syrus), aby z Harpagona vymámil dopis s vojákovou pečeti, který je klíčem k Fénicii. Syrus je typické jméno pro postavy otroků z nové attické komedie, Plautus jistě narážel i na tento fakt, když tak pojmenoval i jednoho z Ballionových opravdových otroků, jehož totožnost si Pseudolus na chvíli vypůjčí. Podobně jako v Amfitryónovi (v. 343), i zde může mít tento verš metadivadelní hodnotu, pokud by byl představitelem Pseudola otrok. Což ovšem diváci nemuseli vědět, ale mohla to být jen narážka obecně na status některých herců.

V. 610

*Quid tu, servon es an liber? Nunc
quidem etiam servio.*

A co jsi zač – otrok nebo svobodný?
Zatím stále otrok.

V. 636 -7

*Servos est huic lenoni Surus,
eum esse me dicam. Surus sum. Surus?
Id est nomen mihi.*

Kuplíř má otroka jménem Syrus,
řeknu, že se tak jmenuju. Jsem Syrus.
Syrus? Jo, to je moje jméno.

Po získání dopisu děkuje Pseudolus (opět osamocen na scéně) bohům a zejména božské Náhodě a Příležitosti. Obě božstva mají latinská jména (*Opportunitas, Fortuna*), nemyslím si však, že by byly v tomto kontextu římským divákem vnímány jako něco nesourodého s řeckým prostředím, protože pozornost obecnstva je v tuto chvíli upřena jinam. Pseudolus uznává nadvládu bohů nad lidmi, za jeho řečí, která se zdá být humorná, cítíme smířenost s nezvratitelností osudu.

V. 669 – 670

*Namque ipsa Opportunitas non potuit
mihi opportunus
advenire quam haec allatast mihi
opportune pistula.*

Ani sama Příležitost nemohla přijít
v příhodnější čas,
jako se mi dostal do rukou ve vhodný
okamžik tento dopis.

V. 678 – 680

*centum doctum hominum consilia sola
haec devincit dea,*

Plány sta moudrých mužů sama dokáže
pokořit jediná bohyně,

<i>Fortuna. Atque hoc verum est: proinde ut quisque fortuna utitur, ita praecelet atque exinde sapere eum omnes dicimus.</i>	Štěstěna. A také je pravda, že kdo její pomoci využije, hravě ostatní trumfne a ti ho od té doby mají ve vážnosti.
--	---

Kalidorus přivádí svého přítele Charina, Pseudolus, jistý si již úspěchem, osloví pateticky svého pána a na okamžik vklouzne do další role: tragického herce. Vítězství nad Harpagonem, kterého dosáhl díky jím improvizované scéně, může být oslaveno zas jen dalším hereckým výstupem.¹⁹⁴ Plautus zde paroduje vysoký styl tragédie, verš 703 je nejspíše parodií na Enniův známý hexametru z *Annales*.¹⁹⁵ Charinus svojí poznámkou jen potvrdí toto záměrné karikování.

V. 703 - 6

<i>Io, io, te te, turanne, te rogo, qui imperitas Pseudolo, quaero, quoi ter trina triplicia tribus modis tria gaudia, artibus tribus tris demeritas dem laetities de tribus fraude partas per malitiam, per dolum et fallacias, in libello hoc obsignato ad te attuli pauillulo.</i>	Sláva, sláva, tebe, tebe, pane, jenž vládneš svou mocí nad Pseudolem, tebe hledám, abych ti předal třikrát trojí radost, tři druhy štěstí, tři důvody k veselosti získané pomocí podvodu, podlosti a podfuku, a v tomto skromném dopise s pečeti ti je nyní přináším.
---	--

V. 707

<i>Vt paratragedat carnufex.</i>	Recituje jako opravdový tragéd, ten ničema.
----------------------------------	--

Kalidorus pokračuje ve stejném tónu (ne však se stejným úmyslem) jako Pseudolus a jmenuje dvě římská božstva.

V. 709

<i>Dic utrum Spemne an Salutem te</i>	Řekni mi, Pseudole, zda tě mám
---------------------------------------	--------------------------------

¹⁹⁴ SLATER 1985, str. 134.

¹⁹⁵ o *Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti*. (109). SHEET, el.zdroj, str. 199.

salutem, Pseudole?

přivítat jako Naději či jako Spásu?

Pseudolus opět připomíná, že se jedná jen o hru, a odmítne před diváky Kalidorovi a Charinovi vyprávět, jak získal dopis. Místo toho je odbude s tím, že jsou tu přece všichni (herci) kvůli divákům.

V. 720-1

Horum caussa haec agitur spectatorum fabula: Tahle hra se hraje pro diváky

hi sciunt, qui hic adfuerunt; vobis post narravero. a ti už to vědí, protože u toho byli.
Já vám to pak vysvětlím.

Ačkoli se v této práci soustředím pouze na prvky metadivadla, právě v případě komedie Pseudolus by bylo trestuhodné nezmínit se o metadramatu. Pseudolus sám se stává režisérem hry ve hře, kterou představí ve verších 751 – 754:

<i>Ubi hominem exornavero,</i>	Jen co toho chlapa přestrojím,
<i>subditivom fieri ego illum militis</i>	chci mu nařídit, aby se vydával za sluhu
<i>servom volo;</i>	makedonského vojáka,
<i>sumbolum hunc ferat lenoni cum</i>	a odnesl tenhle dopis s pečetí a pět min
<i>quinque argenti minis,</i>	kuplíři
<i>mulierem ab lenone abducat: em tibi</i>	a přivedl od něj tu ženu.
<i>omnem fabulam.</i>	To je celý scénář.

Tato vnitřní hra je klíčová pro další pokračování celé komedie, zcela na ní závisí úspěch Pseudolovy lsti. Pseudolus vymyslel úlohu falešného Harpagona pro Simiu, Charinova otroka, který má odevzdat dopis a zbývajících pět min Ballionovi a vyzvednout za to Fénicii. Lepšího herce, než je Simia, si ani Pseudolus nemohl přát. Není třeba mu udílet rady, plně se orientuje v situaci a v nové roli se cítí „jako doma“. Je dokonce prohnanější než Pseudolus sám¹⁹⁶ a hlavně má tu výhodu, že jej Ballio nezná, může tedy být Harpagonem. A není náhodou, že Charinovi

¹⁹⁶ Simio je dokonalý *servus callidus* již během příprav na své představení, ve kterém se tento jeho charakter ještě více rozvine. WRIGHT 1975, str. 413.

poslal otec Simiu právě z Karystu. To je rodné město Apollodóra – představitele nové attické komedie.¹⁹⁷

Simio si nemohl vyměnit masku, jinak by nebyl k poznání, pouze upravil svůj zevnějšek. *Ornatus* označuje kostým (vojenský plášť, meč a cestovní klobouk), i ten si Pseudolus vyžádal na Charinovi. Simia se před svým vystoupením v roli Harpagona ujišťuje, zda je jeho kostým věrohodný.

V. 935

*Sed vide, ornatus hic me satin
condecet?*

Koukni na mě – jak v tom převleku
vypadám?

Pseudolus celou scénu mezi Simiou a Ballionem z povzdálí sleduje a komentuje ji pro diváky. Simia si vede velmi dobře, začne rovnou Balliona urážet, nenechá ho vydechnout, nutí ho rychle dočíst dopis a výměnou za peníze předat Fénicii. Pseudolův komentář však nepokládám za metadivadelní, třebaže se vztahuje k popisu divadelní činnosti jiné postavy hry, Pseudolova slova stále zapadají do rámce jeho role. Simia se obratně vyhne pasti, kterou mu Ballio nastraží, a získá od něj dívku. Společně s Pseudolem ji odvádí pryč a tím jeho role v komedii končí.

Ballio je spokojen, Fénicie byla prodána, a proto jej již nemůže Pseudolus napálit. Těší se na setkání s ním, aby se mu mohl otevřeně vysmát, a předpokládá, že bude muset za svoji drzost jít pracovat do mlýna, což byla jedna z nejtěžších prací pro otroky. Stejně se pak vyjádří i Simo a ještě to spojí s praktikou přihlašování osadníků pro nové kolonie.

V. 1059 – 1060

*Nunc deridebo hercle hominem, si
convenero.*

Ach, jak se mu vysměji, až ho potkám.

*Verum in pistrino credo, ut convenit,
fore.*

Tentokrát ho, myslím, uvidím otročit
v mlýně.

V. 1099 – 1100

*Bene hercle fatum. Quid ego cesso
Pseudolum*

Výborně! Na co tedy čekám
a nepřihlásím rovnou Pseudola jako

¹⁹⁷ PLAUTO 2004, IV, str. 365.

*facere ut det nomen ad Molas
coloniam?*

osadníka do mlýnské kolonie?

Ballio Simonovi vypráví, o svém předchozím setkání s Pseudolem. Ballio uvádí i jména, jakými ho Pseudolus počastoval, a mávne při tom nad nimi rukou jako nad hloupostmi, kterými se zpravidla kuplíři v komediích označují.

V. 1081 -1083

*Nugas theatri, verba quae in comoediis
solent lenoni dici, quae pueri sciunt:
malum et scelestum et peiurum aibat
esse me.*

Ty divadelní řečičky, to, co se obvykle
v komediích kuplířům říká, i děti
to znají: že jsem všivák, podrazák
a nedržím dané slovo.

Zde máme ještě jeden odkaz na divadelní konvence doby: Ballio se Simonem pokládají pravého Harpagona za herce a odhalují tak zákulisní praxi *choragovu*, který pronajímal hercům kostýmy.

V. 1184 – 1185

*Chlamydem hanc commemora quanti
conductast.
Quid est?
Quid meret machaera?*

Řekni nám, za kolik ti pronajali
ten plášť?
Co prosím?
A za kolik ten meč?

Harpax popisuje Pseudola - Syra, což pro nás má metadivadelní hodnotu. Můžeme se podle toho udělat představu o charakterovém typu otroka Plautovy komedie.

V. 1218 – 1220

*Rufus quidam, ventriosus, crassis suris,
subniger,
magno capite, acutis oculis, ore
rubicundo, admodum magnis pedibus.*

Byl zrzavý, s velkým pupkem, měl silná
lýtka, tmavší pleť,
velkou hlavu, pichlavé oči, ruměnou
tvář a poměrné velké nohy.

Poražený Ballio opouští scénu. Divákům přímo sdělí, že už ho neuvidí. Pseudolovo vítězství přirovná k odsouzení centurijním sněmem (*comitia centuriata*).

V. 1231 – 1235

Peregrinos absolvam, cras agam cum civibus.

Pseudolus mihi centuriata habuit capitis comitia, qui illum ad me hodie adlegavit, mulierem qui abduceret.

Sequere tu. Nunc ne expectetis, dum hac domum redeam via;

ita res gestast: angiporta haec certum est consecrari.

Nejprve vyplatím cizince, zítra srovnám dluhy s domácími.

Pseudolus sám mě dnes odsoudil k nejvyššímu trestu, když mi sem poslal toho darebáka, který si odvedl Fénicii.

Ty pojď za mnou a vy nečekejte, že se tudy vrátím domů,

když to takhle dopadlo, raději se vydám postranními uličkami.

Simo čeká na Pseudola. Je na něj vlastně svým způsobem pyšný, že dokázal nemožné. Způsob přivítání proto bude odlišný od toho, jak většinou páni své otroky v komediích vítají.

V. 1240 – 1242

Nunc mihi certum est alio pacto Pseudolo insidias dare, quam in aliis comoediis fit, ubi cum stimulis aut flagris insidiantur:

Umínil jsem si, že si na Pseudola políčím jinak, než jak se to dělá v jiných komediích, kde se na otroky číhá s bičem a bodcem.

Pseudolus se na hostině opije, a když se zvedá k odchodu, je vyzván, aby předvedl nemravný taneček. Jeho slova pouze reprodukují předchozí události, Pseudolus proto naznačuje taneční kroky, aby znovu (tentokrát pro diváky) ukázal své vystoupení. Přehrává tak part komického herce. Prolíná se zde realita se světem hry.

V. 1274 – 1276

quippe ego qui probe Ionica perdidici. Sed palliolatim amictus sic incessi ludibundus. Plaudunt 'parum' clamitant mi ut

Protože já umím iónský tanec velmi slušně.

Tak zahalen do svého pláště a v dobré náladě jsem pár kroků asi takto předvedl. Tleskali mi, „opakovat“

revertar.

volali a chtěli, abych ještě něco přidal.

Simo humorně komentuje Pseudolovu špičku. Massická hora na hranicích Latia a Kampánie byla proslulá vínem.

V. 1302 – 1304

<i>Credo equidem potis esse te, scelus,</i>	Myslím, že bys dokázal vypít,
<i>Massici montis uberrimos quattuor</i>	ty dobytku, čtyři nejlepší sklizně
<i>fructus ebibere in hora una.</i>	massického vína za jedno odpoledne.

Brennus, který vedl Galy proti Římu v roce 390 př. n. l., pronesl prý tato památná slova, která později zaznamenal Livius (V, 48), když si Římané stěžovali na galské váhy, na nichž bylo váženo výkupné. Poražený nemá právo něco požadovat na vítězi, stejně tak Pseudolus si nárokuje celý obnos, o který se s ním Simo vsadil. Jistě již v té době tato slova patřila k okřídleným výročkům a diváky hry pobavila.

V. 1317

Vae victis

Běda poraženým

Simo se nakonec udobří s Pseudolem a odcházejí spolu hodovat. Ještě předtím ale Simo zahrne do divadelní prostoru jeviště i diváky a Pseudolus na jeho hru přistoupí a dokonce obecenstvo přímo osloví s žádostí o potlesk. Místem, kam je ochoten je pozvat, je další představení a Pseudolovými ústy tak promlouvá sám Plautus.¹⁹⁸

V. 1330 – 1334

<i>Te sequor. Quin vocas spectatores simul?</i>	Jdu za tebou. Proč rovnou nepozveš i diváky?
<i>Heracle me isti hau solent vocare, neque ergo ego istos;</i>	A kdy mě pozvali oni? Oplatím jim stejnou mincí.
<i>verum si voltis adplaudere atque adprobare</i>	Ale pokud chcete zatleskat a ocenit tím

¹⁹⁸ WRIGHT 1975, str. 416. Je to poslední z Pseudolových proměn, které Plautus v rámci hry uskutečňuje prostřednictvím jazykových prostředků. Pseudolus se sám vážně i nevázně stylizuje či přímo označuje za někoho jiného, nebo mu tyto role přisuzují jiní. Z výše uvedených příkladů jmenujme tragického herce, divadelního režiséra, dramatika (Plauta), vojenského velitele a později triumfujícího vojevůdce, soudce. Ibid., str. 410–416.

*hunc gregem et fabulam,
in crastinum vos vocabo.*

všechny herce i tuhle hru,
pozvu vás na zítra.

Srhnutí

Podobně jako u komedie *Amphitruo* obsahuje i tato komedie vnitřní hru, která je zde však mnohem ostřeji ohraničena a v porovnání s celkovou délkou komedie je velmi krátká. Simio odehraje svůj výstup a režisér Pseudolus si může gratulovat, protože jeho hra dopadla na výbornou. Na toto metadrama jsou samozřejmě navázány mnohé metadivadelní prvky. Především je to komunikace s diváky: stejně jako Merkur a Jupiter, i zde Pseudolus oslovuje diváky a provází je hrou. A do určité míry se i on snaží ovlivnit divákovo vnímání hry. Svými upozorněními a oslovenými jím obratně manipuluje a získává ho na svoji stranu. Stává se proto okamžitě miláčkem publika, a ačkoli ho zpočátku provází smůla, divák tím spíš stojí na jeho straně a nemůže se dočkat vítězství svého hrdiny. Zvláště poté, co je v druhém jednání představen Ballio jako bezskrupulózní ničema, který bije své otroky, využívá klienty svých „zaměstnankyň“ a kvůli zisku se neštítí ničeho.

Dále je zde akcentován proces vzniku vnitřní hry a v souvislosti s ním dochází k identifikaci hlavní postavy s dramatikem, která je v posledním verši potvrzena ztotožněním Pseudola s Plautem. To je z pohledu metadivadla asi nejsilnější prvek v této hře, přestože není tolik komický jako ostatní. Nevynutí si hned úsměv na tváři diváka, jako když se například Simo a Ballio snaží odhalit Harpagona jako Pseudolem nastrčeného podvodníka, ale zasejí do divákovi myslí určitou pochybnost, která na konci hry přeroste v jistotu.

V neposlední řadě zde nalezneme také mnoho odkazů na divadelní konvence, dokonce ve větší míře než v *Amfitryónovi*. A nejen to proto, že zde se na organizaci vnitřní hry podílí více postav a její přípravy zaberou podstatnou část komedie, ale zejména z toho důvodu, že Plautus zde rozložil komické role mezi více postav.

Závěr

Na příkladu čtyř komedií bylo ukázáno, jak Plautus při jejich výstavbě používá postup, který byl v minulém století nazván metadivadlem. V každé z nich je metadivadlo zastoupeno v různé míře. Analyzované komedie bych na základě tohoto zjištění rozdělila do dvou skupin. *Aulularia* a *Cistellaria* vykazují obdobné menší zastoupení metadivadla, a to i přesto, že první z nich je komedií převážně charakterovou a druhá zápletkovou. *Aulularia* je vystavěna kolem své ústřední postavy, jejíž chování je karikováno a metadivadlo tak ustupuje do pozadí. *Cistellaria* je z Plautových komedií nejbližší nové attické komedii, proto se v ní autor snaží udržet jevištní iluzi a neuchyluje se k použití metadivadla příliš často. Četnost techniky metadivadla u Plauta tedy není plně vázána na určitý typ komedie. Mnohem důležitějším faktorem se zdá být existence metadramatu ve hře, čehož důkazem jsou právě zbylé dvě komedie *Amphitruo* a *Pseudolus*. Metadrama ve hře u Plauta totiž podmiňuje vyšší výskyt metadivadelních prvků, které s ním bezprostředně souvisejí. Proto se v těchto komediích setkáme s metadivadlem poměrně hojně, obě komedie jsou jím prostoupeny a metadivadlo v nich je využito jako stavební prvek příběhu. Autor musí vnitřní hru určitým způsobem uvést, aby u diváka nevyvolal nepříjemné pocity, které by mohla způsobit ztráta orientace v hře. Postava-režisér vnitřní hry z toho důvodu sděluje divákům, proč a jak se bude tato hra odehrávat, sdílí s nimi své emoce v jejím průběhu a konečně jim odhaluje i princip samotné hry, tedy divadla. Tím, že je charakter vnitřní hry v obou komediích odlišný, různí se i rozložení metadivadelních scén mezi jednotlivé postavy. Přímá komunikace s hledištěm je shodně určena pouze hlavním protagonistům, kteří metadrama inscenují, ale v *Pseudolovi* promlouvá metadivadelně mnohem více postav než u *Amfitryóna*.

V předchozí větě jsem záměrně použila sloveso „promlouvat“, protože všechny vybrané příklady mají verbální základ, což je dáno tím, že se nám dochovaly pouze Plautovy texty a můj rozbor vychází právě z nich. Jak jsem uvedla, byl u některých metadivadelních scén zřejmě neverbální doprovod nezbytný, předpokládám však, že působil ještě ve vyšší míře. Tím se však vydávám na nejistou půdu spekulací.

Jistě by se v oněch čtyřech komediích našly další příklady použití metadivadla, některé z nich možná sporné. Netvrdím, že tato práce je naprosto vyčerpávající, ale doufám, že alespoň částečně přiblížila tento fenomén, který byl zpětně pojmenován a rozpoznán v dílech mnoha dramatiků z dob předešlých, mezi něž se právem řadí i Plautus. Jeho komedie jsou komplexními díly a ačkoli každého nejprve ohromí jejich jazykové bohatství a skvělá situační komika, které působí v prvním plánu, měl by se čtenář, či ještě lépe divák Plautových komedií zaměřit na jejich další přednosti. Metadivadlo je jednou z nich.

Literatura

Primární literatura

- PLAUTE. 1996. *Comédies. Tome I. Amphitruo, Asinaria, Aulularia*. Ernout, A. ed. Les Belles Lettres, Paris
- PLAUTE. 1972. *Comédies. Tome III. Cistellaria, Curculio, Epidicus*. Ernout, A. ed. Les Belles Lettres, Paris
- PLAUTE. 1972. *Comédies. Tome VI. Pseudolus, Rudens, Stichus*. Ernout, A. ed. Les Belles Lettres, Paris
- PLAUTO. 2004. *Le commedie I. Amphitruo, Asinaria, Aulularia, Bacchides*. Paratore, E. ed. Newton Compton editori, Roma
- PLAUTO. 2004. *Le commedie II. Captivi, Casina, Cistellaria, Curculio, Epidicus*. Paratore, E. ed. Newton Compton editori, Roma
- PLAUTO. 2004. *Le commedie III. Menaechmi, Mercator, Miles gloriosus, Mostellaria*. Paratore, E. ed. Newton Compton editori, Roma
- PLAUTO. 2004. *Le commedie IV. Persa, Poenulus, Pseudolus*. Paratore, E. ed. Newton Compton editori, Roma
- PLAUTO. 2004. *Le commedie V. Rudens, Stichus, Trinummus, Truculentus, Vidularia*. Paratore, E. ed. Newton Compton editori, Roma
- PLAUTUS. 2000. *Amphitruo*. Christenson, D. M. ed. Cambridge University Press, Cambridge

Sekundární literatura a překlady

- ABEL, L. 2003. *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic form*. Holmes & Meier Publishers, New York
- ANDERSON, W. S. 1993. *Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*. University of Toronto Press, Toronto
- BARCHIESI, M. 1969. Plauto e il „metateatro“ antico. *Il Verri* 31: 113-130
- BARSBY, J. 1995. Plautus' Pseudolus as Improvisatory Drama. *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels: Festgabe für Eckard Lefèvre zum 60. Geburtstag*. Benz, L. ed. Script-Oralia 75. Narr, Tübingen

- BATSTONE, W. W. 2005. Plautine Farce and Plautine Freedom: An Essay on the Value of Metatheatre. In: *Defining Genre and Gender in Latin Literature. Essays presented to William S. Anderson on His Seventy-Fifth Birthday*. Batstone, W.W., Tissol, G. eds. Peter Lang Publishing, New York
- BEARE, W. 1928. Plautus and His Public. *Classical Review*, vol. 42. no. 3: 106-111
- BEARE, W. 1955. *The Roman Stage*. Methuen, London
- BERTINI, F. 1995. Sosia e gemelli in Plauto. *Atti dei convegni „Il mondo scenico di Plauto“ e „Seneca e i volti del potere“*, Bocca di Magra, 26-27/10/1992, 10-11/12/1993. Università di Genova, Facoltà di Lettere, Genova
- COATS, S. 2006. *Introduction to Theatre: Systematic Approach to the Study of Theatre*. Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, Filozofická fakulta, Masarykova Univerzita, Brno
- CONTE, G. B. 2003. *Dějiny římské literatury*. KLP – Koniasch Latin Press, Praha
- DUCKWORTH, G. E. 1952. *The Nature of Roman Comedy*. Princeton University Press, Princeton
- DUNCAN, A. 2006. *Performance and Identity in the Classical World*. Cambridge University Press, Cambridge
- FOREHAND, W.E. 1971. Irony in Plautus' Amphitruo. *American Journal*, 92: 633-651
- FRANGOULIDIS, S. A. 1997. *Handlung und Nebenhandlung: Theater, Metatheater und Gattungsbewusstsein in der römischen Komödie*. M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart
- GRAF, F. 1993. Gestures and Conventions : The Gestures of Roman Actors and Orators. In *A Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day*. Bremmer, J. Roodenburg, H. eds. Polity Press, Cambridge
- HAMILTON, E. 1993. *Roman Way*. W. W. Norton & Company, Inc. New York
- HORNBY, R. 1986. *Drama, Metadrama, and Perception*. Bucknell University Press, Lewisburg
- HOŠEK, R. 2004. *Náboženství antického Řecka*. Vyšehrad, Praha
- HOŠEK, R. 1986. *Římské náboženství*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha
- CHALMERS, W. R. 1965. Plautus and his Audience. In *Roman Drama*. Dorey, T. A., Dudley, D. R. eds. Routledge & Kegan Paul, London 1965

KIRICHENKO, A. *Writing like a Clown: Apuleius' Metafiction and Plautus' Metatheatre*.

Dostupné z (cit. 14.8.2011): <http://gfa.gbv.de/dr,gfa,010,2007,a,11.pdf>

LEFÈVRE, E. *L'Anfitrione di Plauto e la tragedia*. Dostupné z (cit. 31.7.2011):

<http://www.freidok.uni->

[freiburg.de/volltexte/5211/pdf/Lefevre_LAnfitrione di Plauto e la tragedia.pdf](http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/5211/pdf/Lefevre_LAnfitrione_di_Plauto_e_la_tragedia.pdf)

Původně in: Raffaelli, R. 1998. *Amphitruo. Lecturae Plautinae Sarsinates 1*: 13-30

LOWE, C. 2007. Some Problems of Dramatic Space in Plautus. *The Classical Quarterly (New Series)* 57: 109-116

MARSHALL, C. W. 2009. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge University Press, New York

MAURICE, L. 2007. Structure and Stagecraft in Plautus' *Miles Gloriosus*. *Mnemosyne* 60: 407-426

MCDONELL, M. 1986. *Ambitus and Plautus' Amphitruo 65-81*. *The American Journal of Philology*, vol. 107, no. 4: 564-576

MENANDROS. 1983. *Komedie pro všední den*. Svoboda, Praha

MOORE, T. J. 1998. *The Theatre of Plautus. Playing to the Audience*. University of Texas Press, Austin

MOORE, T. J. *Tragicomedy as a Running Joke: Plautus' Amphitruo in Performance*. Dostupné z (cit. 31.7.2011):

<http://www.didaskalia.net/issues/supplement1/moore.html>

MUECKE, F. 1986. Plautus and the Theatre of Disguise. *Classical Antiquity*, vol. 5, no. 2: 216-229

PAVIS, P. 2003. *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha

PLAUTUS. 1978. *Amfitryon a jiné komedie*. Svoboda, Praha

SHARROCK, A. 2009. *Reading Roman Comedy: Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*. Cambridge University Press, Cambridge

SHEETS, G. A. *Plautus and Early Roman Tragedy*. Dostupné z (cit. 31.7.2011):

<http://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/11874/illinoisclassica81983SHEETS.pdf?sequence=2>

SLATER, N. W. *Amphitruo, Bacchae and Metatheatre*. Dostupné z (cit. 31.7.2011):

<http://www.classics.emory.edu/indivFacPages/slater/slater13.html>

- SLATER, N. W. 1985. *Plautus in Performance. The Theatre of Mind*. Princeton University Press, Princeton
- STACE, C. 1968. The Slaves of Plautus. *Greece & Rome*, vol. 15, no. 1: 64-77
- STEHLÍKOVÁ, E. 2005. *Antické divadlo*. Nakladatelství Karolinum, Praha
- STYAN, J. L. 1975. *Drama, Stage and Audience*. Cambridge University Press, New York
- ŠUBRT, J. 2005. *Římská literatura*. OIKOYMENH, Praha
- WRIGHT, J. 1975. The Transformations of Pseudolus. *Transactions of the American Philological Association* 105: 403-416