Curculio aneb *Darmojed*

Edici Bilingua řídí
Lucie Pultrová a Martin Bažil

IV. svazek

Titus Maccius Plautus
Curculio aneb *Darmojed*

Daniela Urbanová, Eliška Poláčková,
Tomáš Weissar, Radek Černoch

JKF

Recenzovali
prof. Pavel Drábek, Ph.D.
PhDr. Jiří Šubrt, Ph.D.

ISBN 978-80-904945-6-5

Obsah

Předmluva

Římská palliáta, jejímž je Plautův *Curculio* představitelem, je žánr, který leží u kořenů veškeré moderní komedie, počínaje Shakespearem přes komedii dell'arte a Molièra až po dramatiku 19. a 20. století (Klicpera, Figueiredo). Její znalost je tak důležitá nejen pro specialisty, ale pro všechny, kdo s dramatickou kulturou tak či onak přicházejí do styku. Kvůli nedostatku moderních překladů jsou však v Česku, na rozdíl třeba od zemí západní Evropy, Plautovy komedie prakticky neznámé.

Existující české překlady, s výjimkou překladu komedie *Rudens* Evy Stehlíkové, jsou buď jazykově zastaralé, protože pocházejí z konce 19. nebo první poloviny 20. století, příliš adaptační (Skácelův překlad *Pseudola*), nebo nevyhovující, protože si kladou za cíl mechanické převedení jazykových struktur originálu do cílového jazyka, aniž by reflektovaly, že některé významy jsou kulturně podmíněné, takže se v doslovném překladu ztratí (např. jazykový humor, parodie, satira, sebereferenční odkazy k žánru, inscenačním konvencím palliáty apod.). Takové jsou ve své většině překlady z edice Antická knihovna nakladatelství Svoboda, které mělo na překlady antické literatury ve druhé polovině 20. stol. takříkajíc monopol.[1]

Předkládaný překlad komedie *Curculio* (jež dosud do češtiny nebyla přeložena vůbec), se snaží zprostředkovat běžnému českému čtenáři tuto Plautovu hru tak, aby k němu antický autor promlouval jazykem srozumitelným a aktuálním. Zároveň usilujeme o to, aby neztratil nic z autorova

[1] Více o českých překladech Plauta in Poláčková (2016).

specifického humoru a zachoval divadelní kvality originálu neboli jeho performativní aspekty (potenciál k předvádění): jedná se především o mluvnost a v textu naznačená pohybová a mimická gesta (pro tento soubor kvalit zavádí Pavel Drábek pojem „anticipovaná ostenze").[2] Tyto kvality zakládají potenciál pro herecké ztvárnění textu a jsou neodmyslitelnou charakteristikou Plautovy komedie jakožto hry určené v době svého vzniku primárně nikoli ke čtení, ale k provádění.

Aby bylo možné dosáhnout při překládání výše vytyčeného cíle, bylo třeba k němu přistoupit interdisciplinárně. Proto překlad od počátku vznikal v týmu, v němž měli kromě klasických filologů (Daniela Urbanová, Tomáš Weissar) své důležité místo také divadelní vědkyně (Eliška Poláčková) a odborník na římské právo (Radek Černoch). Celý projekt iniciovala v r. 2015 Daniela Urbanová z Ústavu klasických studií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Překlad začal vznikat nejprve ve výuce předmětu „Archaická latina – Plautus", kde byla v průběhu semestru přeložena asi čtvrtina celé komedie, a protože se výsledný text zdál nosný, padlo rozhodnutí pracovat ve stejném složení na překladu dále. Všichni členové překladatelského týmu tvořili průběžně vlastní verze překladu jednotlivých pasáží, z nichž potom na základě společné diskuze vznikl výsledný text.

Ověřit, zda český překlad *Curculiona* funguje tak, jak má, se autoři rozhodli prostřednictvím jeho inscenace na půdě univerzity. Hru nastudovali na podzim 2017 se studenty Ústavu klasických studií a Katedry divadelních studií a během let 2018 a 2019 se dočkala celkem patnácti

[2] Drábek (2012, 23).

repríz. Zkušenosti získané při inscenaci textu byly následně zúročeny při revizi překladu pro aktuální knižní vydání a také pro časopisecké vydání dramatického textu, ve kterém oproti knižní verzi především figuruje připsaná postava Referencie Podčarové, personifikované poznámky pod čarou.[3]

Překlad je vydáván bilingvně latinsko-česky a doplněn úvodní studií a komentářem. Jako takový je určen několika potenciálním skupinám čtenářů: ti, kteří si chtějí přečíst hru přímo v originále, mohou pro porozumění obtížnějším místům využít jazykové a výkladové komentáře a vlastní překladatelská řešení okamžitě konfrontovat s českým textem; ti, kdo si chtějí přečíst Plauta v češtině, zároveň by však rádi nahlédli do dílny překladatelů, mohou překlad srovnávat s originálním textem a v komentářích sledovat výklady použitých překladatelských řešení; a konečně je překlad určen také pro čtenáře, kteří si chtějí přečíst Plautova Curculiona v češtině ať už ze studijních důvodů, pro vlastní potěšení, nebo jako podklad pro divadelní inscenaci.

Rádi bychom poděkovali všem, kdo přispěli ke vzniku výsledné podoby překladu. Jednak studentům, kteří se podíleli na jeho inscenaci, čímž pomohli ověřit mluvnost textu a obohatili ho také o lepší překladatelská řešení. A především všem recenzentům, kteří důkladně prošli rukopis publikace a poskytli nám cennou zpětnou vazbu.

[3] Weissar – Poláčková – Urbanová – Černoch (2018).

Římské divadlo za republiky

Titus Maccius Plautus (asi 254–184 př. n. l.), autor komedie *Curculio*, v tomto českém překladu *Darmojed*, působil v období střední římské republiky, kdy už v Římě existovala poměrně rozvinutá divadelní a dramatická kultura. Její součástí byly mimo jiné právě Plautovy komedie, jež byly publiku přístupné výhradně skrze jejich divadelní inscenace, protože divadelní hry v té době ještě nebyly ve veřejném oběhu, ale vlastnily je pouze herecké skupiny, které mohly texty inscenovat, případně je prodat jiné skupině.[4] O tom, jak divadlo a drama v Plautově době vypadalo, si můžeme udělat představu z dobových dramatických i nedramatických literárních textů stejně jako ze zpráv pozdějších autorů, kteří se republikánskou divadelní tradicí zabývali, dále pak z archeologických nálezů, ať už jde o odhalené pozůstatky divadelní architektury (např. zbytky jeviště u chrámu Velké Matky na Palatinu), nebo o vyobrazení jevištních struktur, herců a masek na nástěnných malbách v Kampánii (především v Pompejích a Herkulaneu), na jihoitalské keramice a mincích či třeba o drobné skulptury (např. bronzové a terakotové sošky herců). Kombinací všech těchto dokladů se před námi otevírá svět plautovské komedie a dobových inscenačních konvencí – vzhledem k povaze pramenů jde ovšem o obraz v detailech poměrně nejasný, přinášející kromě odpovědí také množství dalších otázek.

[4] Marshall (2006, 29).

Divadlo a náboženské slavnosti

Divadlo bylo v Římě za republiky (stejně jako později za císařství) součástí veřejných náboženských slavností, podobně jako další typy sportovních a uměleckých performancí pořádaných při svátcích na počest významných božstev římského panteonu. Divadelní představení (*ludi scaenici*) byla vedle atletických zápasů, pěstního zápasu, závodů v běhu nebo závodů na vozech (souhrnný název *ludi circenses*, hry v cirku) jedním ze zábavních prvků téměř všech pravidelných, stejně jako příležitostných republikánských náboženských svátků. *Ludi sollemnes* (dosl. slavnostní hry), které se slavily pravidelně každý rok, zahrnovaly v Plautově době čtyři svátky již zavedené, dva další byly přidány za jeho života. Nejstarší z těchto náboženských slavností, *ludi Romani* (Římské hry), se konaly od roku 366 př. n. l. vždy kolem termínu zářijových íd, jež v římském kalendáři spadaly na 13. září. Jednalo se o svátek k poctě nejvyššího římského boha Jova (analogie řeckého nejvyššího boha Dia, lat. nom. *Iu(p)piter*), později byly *ludi Romani* zasvěceny celé kapitolské trojici (Jovovi, Junoně/Héře a Minervě/Athéně). Procesí, které celou slavnost zahajovalo, proto každoročně vycházelo od Jovova chrámu na Kapitolu, který byl vysvěcen v r. 509 př. n. l. a představoval nejstarší a nejdůležitější římskou svatyni.

Roku 354 př. n. l. údajně kurulský aedil Marcus Popilius Laenas pozval etruské tanečníky, aby se zúčastnili Římských her toho roku s performancí blíže neurčeného charakteru (snad se jednalo o nějaký typ výrazového tance, jenž mohl obsahovat také mimetické prvky).[5] Toto

[5] Griffith (2007, 30).

rozhodnutí bylo motivováno obavou před epidemií nákazy, která předchozího roku zasáhla Řím s nebývalou silou – úředníci zodpovědní za pořádání *ludi* chtěli prostřednictvím neobvyklého typu oběti odvrátit od města předpokládaný hněv bohů.[6] Angažmá etruských herců-tanečníků bylo prvním krokem k zavedení performativního typu zábavy do programu nejvýznamnější římské slavnosti, které do té doby dominovaly závody svobodných římských mladíků v jízdě na voze, běhu a zápasu.[7] Zhruba o století později, roku 240 př. n. l., byl pak průnik divadla do římského kultu završen, když byl na Římských hrách zaveden nový typ uměleckých performancí, *ludi scaenici*, divadelní představení. Jejich prvním autorem, inscenátorem a zároveň zřejmě i hlavním hercem se stal propuštěný otrok řeckého původu Livius Andronicus, který pro slavnosti toho roku složil nám dnes neznámou komedii nebo tragédii.[8] Roku 214 př. n. l. se pak zvýšil počet dnů, které byly v rámci Římských her věnovány divadelním představením, z jednoho na čtyři, čímž se poměry divadelní (*ludi scaenici*) a nedivadelní (*ludi circenses*) zábavy na této náboženské slavnosti vyrovnaly.[9]

Kromě *ludi Romani* se divadlo v Plautově době dále provozovalo na Plebejských hrách (*ludi plebeii*), které se konaly v období před listopadovými ídami (4.–12. listopadu) ve Flaminiově cirku na Martově poli. Za principátu (raného císařství) bylo na těchto slavnostech divadlu vyhrazeno celých devět dní. Další slavností s divadelním

---

[6] Srov. Liv. 7,2,1–4; 7,3,1–2.

[7] Goldberg (2007, 131).

[8] Srov. Cic. *ad Brut.* 72; *Tusc.* 1,3.

[9] Srov. Liv. 24,43,7.

programem byly *ludi Ceriales*, které se vyvinuly z původně jednodenního svátku bohyně Cerery, patronky hojné úrody a plodnosti, jenž se slavil 14. dubna poblíž chrámu Cerery, Libera a Libery mezi Aventinem a největším římským hippodromem, známým jako *Circus maximus*. Této trojici bohů byla slavnost rovněž dedikována – a zřejmě ne náhodou, protože Liber představuje v římském panteonu analogii řeckého boha Dionýsa, patrona vína a divadla (čemuž odpovídá i jeho výskyt ve zde předkládané komedii, srov. v. 99 a 116). Za císařství se na *ludi Ceriales*, jež byly tradičně spojeny s počátkem vegetačního cyklu a přímluvami za dobrou úrodu, divadlo hrálo plných sedm dní, takřka po celou dobu oslav, které trvaly od 12. do 19. dubna (poslední den byl pak vyhrazen hrám v cirku). Dále se divadlo uvádělo na *ludi Apollinares*, slavnostech boha Apollóna v době před červencovými ídami (6.–13. července): divadelní představení se zde odehrávala sedm z osmi slavnostních dní poblíž chrámu boha Apollóna a také (případně pouze) v Cirku maximu. A konečně divadelní představení zahrnovaly také v roce 193 př. n. l. nově ustavené slavnosti bohyně Velké Matky, *ludi Megalenses* (za císařství konané 4.–10. dubna u chrámu *Magna Mater* na Palatinu; divadlu bylo zasvěceno šest z jejich celkových sedmi dní), a *ludi Florales* (slavnosti bohyně Flory). Ty byly založeny jedno desetiletí po Plautově smrti, r. 174 př. n. l., podle řeckého vzoru a původně se zřejmě odehrávaly v Cirku maximu, poblíž nějž se Flořin chrám nacházel.[10] Trvaly pouhé dva dny (28.–29. dubna) a podle pozdějších antických autorů divadelní představení inscenovaná o tomto svátku

[10] Srov. Tac. *ann*. 2,49,1.

vynikala obzvláštní nemravností a obscénností – typicky se zde uváděla mimická představení.[11]

Kromě pravidelných svátků (*ludi sollemnes*) bylo divadlo rovněž součástí příležitostných náboženských slavností (*munera*), které byly organizovány a částečně sponzorovány předními římskými aristokratickými rodinami. Jejich členové se prostřednictvím těchto slavností obraceli jak na bohy, tak na své současníky: nejčastějšími náboženskými důvody uspořádání slavností bylo splnění slibu daného božstvu v průběhu válečného tažení (*ludi magni/votivi*) nebo vzdání úcty zemřelým předkům (*ludi funebres*). Divadelní představení a sportovní utkání v cirku doprovázela také slavnosti zasvěcení nového chrámu (tzv. *ludi ob dedicatione aedis*), což by mohl být také případ naší hry. Chrámy totiž bývaly za republiky často sponzorovány významnými příslušníky římské nobility jako akt zbožnosti a zároveň jako příležitost zapsat svou památku trvale do symbolické topografie města.

Všechny zmíněné slavnosti a svátky dohromady poskytovaly pouze omezené množství příležitostí k návštěvě divadla, odvozené na rozdíl od dnešní doby od římského svátečního kalendáře (*fasti*). Těchto svátečních dnů umožňujících návštěvu divadla bylo za Plautova života pouze osmnáct, avšak jejich počet ke konci republiky vzrůstal s tím, jak rostla obliba divadla a jak zároveň sílily autokratické tendence v tehdejší římské politice.

K příležitostem pro návštěvu divadelních představení musíme vedle pravidelné „festivalové“ sezóny, která se v návaznosti na klimatické podmínky a rozložení polních prací odehrávala od dubna do listopadu s vrcholy na

[11] Srov. Ov. *fast.* 4,946; Val. Max. 2,10,8; Sen. *epist.* 97,8 ad.

jaře a v průběhu podzimu, připočíst ještě zmíněné příležitostné slavnosti a také možnost jejich opakování, *instauratio*. Jednalo se o náboženský předpis, podle nějž bylo v případě, že došlo k porušení správného průběhu rituálu – či pokud byla situace příslušnými úředníky takto interpretována – nutno opakovat určitou jeho část, nebo dokonce celou slavnost. Protože bylo divadlo chápáno jako součást kultických praktik, vztahovala se možnost rituálního opakování také na ně[12] – čímž samozřejmě rostl počet „repríz", a pro diváky tedy počet možností, jak představení určité hry vidět i několikrát za sebou.

Divadlo a římské úřady

V polovině čtvrtého století byla starost o pořádání pravidelných náboženských slavností, tzv. *cura ludorum*, svěřena dvěma nově ustanoveným úředníkům, kteří se nazývali kurulští aedilové. Ti spolu s nižšími úředníky dohlíželi na organizaci slavností včetně jejich zábavního programu (*ludi scaenici* a *ludi circenses*) a také se starali o jejich financování. Pro tyto účely byl v Plautově době zřízen tzv. *lucar*, veřejný rozpočtový fond, do kterého přispívali jak samotní úředníci, tak osoby jimi pověřené. Z něj byly vypláceny výdaje, jež s pořádáním her souvisely, například platby autorům her nebo hereckým skupinám. Ačkoli pro období střední republiky nejsou doloženy tak astronomické výdaje za *ludi*, jako je tomu na sklonku republikánské doby, a především za císařství,[13] není pochyb, že schopnost zviditelnit se prostřednictvím nákladně vypravených

[12] Franko (2014, 413).

[13] Srov. Christensen – Kyle (2014, 379–616).

slavností s nejlepšími autory a herci byla pro politickou kariéru důležitá již v předchozích dekádách.[14]

Vedle rozpočtu zajišťovali aedilové také jeho čerpání včetně nákupu divadelních her, jež měly být na slavnostech inscenovány – ať už je získávali přímo od autorů, nebo přes prostředníky, kterými mohli být ředitelé hereckých společností (viz dále). Není ovšem jasné, podle jakých kritérií se úředníci při výběru her řídili. Z dramatických textů a pozdější biografie Publia Terentia Afra, jednoho z Plautových mladších současníků a kolegů, vyplývá, že části jeho komedie *Eunuch* byly úředníkům předčítány ještě před jejím uvedením jako jakási zkušební ukázka. Matoucí ovšem je, že toto čtení proběhlo až poté, co byl text již zakoupen k uvedení[15] – není tedy jasné, jaké důsledky, pokud vůbec nějaké, dotyční úředníci ze svého zážitku vyvodili. Pozdněantická *Vita Terentii* (Terentiův životopis) pro změnu uvádí, že začínající dramatik předčítal svou komedii *Andria* (Dívka z Andru, Terentiova první hra, napsaná r. 166 př. n. l.) tehdejšímu matadorovi oboru, autoru komedií Caeciliovi Statiovi dříve, než se odhodlal ji nabídnout aedilům k uvedení. Tuto zmínku – pokud je vůbec možné jí věřit – lze interpretovat tak, že se aedilové při svém výběru měli možnost řídit mimo jiné také doporučením již zavedených dramatických autorů.

Aedilové se kromě toho mohli zviditelnit již samotnou osobní návštěvou divadla, kde jim byla vyhrazena čestná sedadla na orchestře,[16] a mohli se také rozhodnout udě-

---

[14] Srov. např. Cic. *ad Q. fr.* 1,1,26; 3,6,6; *off.* 2,55–60; *dom.* 111–112 ad.

[15] Ter. *Eun.* 19b–22.

[16] Moore (1994).

lit nejlepším umělcům palmu vítězství.[17] Předsednictví slavnosti (*praesidium ludorum*) však i po zavedení aedilského úřadu nadále zastávali konzulové zvolení pro daný rok. Ještě více příležitostí pro sebeprezentaci pak význačným Římanům skýtaly příležitostné slavnosti, především ty, které byly pořádány jako vyjádření díků za úspěšné válečné tažení či bitvu. Vítězný vojevůdce při nich nejen stavěl na odiv své vítězství prostřednictvím průvodu, ve kterém byla před zraky všech válečná kořist i se zajatci triumfálně vezena ulicemi města, ale jeho památka mohla být zvěčněna také prostřednictvím divadla. Dramatičtí autoři mohli být totiž příslušníky význačných rodů požádáni, aby napsali na počest vítěze divadelní hru – často se jednalo o praetexty, vážná dramata pojednávající příběhy z římské prehistorie, stejně jako z dob nedávných.

To byl i případ praetexty *Clastidium*, ve které dramatik Gnaeus Naevius popsal slavné vítězství konzula Marca Claudia Marcella v bitvě o Clastidium v Zaalpské Galii (dnešní Casteggio v severní Itálii) v roce 222 př. n. l. Hra byla inscenována pravděpodobně při příležitosti zasvěcení chrámu božstev Honos a Virtus (deifikované římské ctnosti čest a odvaha/udatnost) o dvě desetiletí později, v r. 205 př. n. l., který nechal postavit Marcellův syn, zřejmě aby byl splněn slib, který dal jeho otec božstvům během bitvy. Kromě splnění náboženské povinnosti měly chrám a slavnost uspořádaná při jeho zasvěcení připomínat současníkům i potomstvu památku zesnulého konzula a jeho vojenské zásluhy o vlast. Toto čtení události měla podpořit vedle obsahu hry rovněž vizuální stránka performance

[17] Franko (2014, 421).

– herec představující Claudia Marcella údajně vystoupil v masce, jež věrně zrcadlila rysy zesnulého.

Divadlo a náboženství

Vedle politického rozměru mělo divadlo jakožto součást náboženských slavností rovněž nepřehlédnutelnou souvislost s římským kultem a rituální praxí. Inscenace římského dramatu byly neodlučitelně vpleteny do přediva jednotlivých náboženských svátků a vedle procesí a obětí tvořily jeden z důležitých prvků jejich kultického scénáře. *Ludi sollemnes* začínaly zpravidla slavnostním procesím, které od chrámu božstva, jemuž byly dané hry zasvěceny, procházelo městem až na určené místo, kde se konaly oběti a posléze zábavní část programu, *ludi circenses* či *ludi scaenici*, případně obojí.

Při Římských hrách začínal itinerář slavnosti před Jovovým chrámem na Kapitolu, odkud se slavnostní procesí (*pompa circensis*) odebralo přes Forum Romanum a dále Etruskou cestou přes čtvrť zvanou Velabrum až do cíle – Cirku maximu. V procesí šli kněží všech důležitých bohů římského panteonu a pořádající i předsedající úředníci, následováni svobodnými mladíky, kteří představovali hlavní sílu římské armády a při hrách soutěžili ve sportovní části programu (*ludi circenses*). Ti v procesí předváděli stylizované bojové pohyby, což odkazovalo právě k jejich roli coby potenciálních obránců města a válečníků. Za nimi následovali tanečníci (*ludiones*), kteří jejich pohyby parodickým způsobem napodobovali, dále herci (*histriones*) a hudebníci (*fidicines*, „hráči na strunné nástroje“; *tibicines*, „hráči na píšťalu“), procesí pak zakončovaly sochy a obrazy božstev nesené na nosítkách a tažené na vozech spolu s performery

na chůdách. Ti zosobňovali lidovou, neinstitucionalizovanou podobu římského náboženství v podobě archaických mytických bytostí. Když průvod dorazil do cirku (či v případě *pompy theatralis* do divadla), kněží a úředníci provedli předepsané oběti a sochy bohů byly usazeny na čestná místa v lóži zvané *pulvinar* (nebo na orchestře), aby mohli symbolicky sledovat oběti, které jim byly přinášeny – divadelní představení a další typy *ludi* nevyjímaje (srov. odkaz na *pompu* na začátku naší hry, v. 1–2).

Souvislost divadla a náboženského kultu se odráží také v prostorových souřadnicích, ve kterých se divadelní představení za republiky odehrávala. Vedle Cirku maximu a Flaminiova cirku bylo dalším místem pro konání divadelních inscenací okolí chrámů božstev, kterým byly dané slavnosti zasvěceny. Takovými místy, pro která jsou divadelní inscenace bezpečně doloženy, je především chrám Velké Matky na Palatinu pro *ludi Megalenses*[18] a chrám Cerery, Libera a Libery na úpatí Aventinu poblíž Cirku maximu, kde se odehrávala divadelní představení při *Cerialiích*.

V případech, kdy se divadelní hry odbývaly přímo před chrámem, sice nebylo možné inscenovat spektakulární průvod – *pompu*, zato byl ovšem prostorovou blízkostí oltáře jakožto rituálního centra slavnosti na jedné straně a jeviště jakožto středu slavnostní podívané na straně druhé zdůrazněn kultický rozměr republikánského divadla.

V neposlední řadě pak měla divadelní představení také náboženský obsah: nejen že dramatické hry často zobrazovaly scény z řecké (*crepidata*, *palliata*) či římské (*praetexta*) mytologie, ale jejich tématem bývaly rovněž římské ctnosti, ať už pojednané reprezentativním způsobem jako

[18] Goldberg (1998).

v historických praetextách, nebo prostřednictvím složitějších, například parodizujících dramatických strategií jako v plautovské palliátě.[19] Úzký vztah mezi náboženským divadlem, který pro období pozdní republiky a raného císařství názorně zobrazuje Vergilius v *Georgikách*,[20] byl také jedním z důvodů, proč v pozdější době proti divadelním představením tolik brojili církevní otcové (srov. např. Tertullianův pamflet *De spectaculis*). Úzká souvislost divadelního a rituálního prostoru je zřejmě také odpovědí na otázku, proč nebyla až do poloviny prvního století před Kristem na území města Říma postavena žádná stálá divadelní budova.[21]

Divadelní budovy a divadelní prostor

Divadelní představení byla v Římě zpočátku uváděna v několika základních typech divadelních prostorů, z nichž pouze jeden – dočasná dřevěná divadla – je možné označit za divadelní budovy v moderním slova smyslu. Ačkoli divadelní budovu v dnešní době pokládáme za jeden z distinktivních rysů divadla, Plautovi současníci si při organizaci představení většinou vystačili s pouhou úpravou prostorů a staveb určených primárně pro jiné účely, než byla divadelní představení.

Jak bylo řečeno, divadlo se na přelomu 3. a 2. stol. př. n. l. hrálo jednak v obou římských hippodromech (*Circus maximus* a *Circus Flaminius*), jednak v blízkosti chrámů, jejichž

[19] Srov. např. Owens (1994).

[20] Verg. *georg.* 3,1–48.

[21] Ačkoli víme nejméně o třech pokusech z r. 179, 174, 154 a snad i 107. Diskuzi k tomu viz v Manuwald (2011, 57–61).

božstvům byly zasvěceny náboženské svátky, jejichž součástí bylo rovněž uvádění divadelních her. Divadlo se provozovalo také na Foru Romanu, kde bývalo především součástí *ludi funebres*, pohřebních slavností.[22] V případě prvních dvou lokací sloužily jako hlediště na místě stojící dřevěné tribuny (srov. *spectacla* v *Curculionovi*, v. 647) nebo monumentální schodiště vedoucí k chrámu, před nímž se představení odehrávala.[23] K tomuto „nalezenému" auditoriu pak stačilo přistavět samostatně stojící dřevěné jeviště (*scaena*, *proscaenium*)[24] a hrací prostor pro *ludi scaenici* byl hotov.

Přesná podoba těchto samostatně stojících jevišť není známa, ale soudí se, že byla inspirována kamennými divadly řeckého typu, která byla nejpozději od poloviny 3. stol. př. n. l. budována na Sicílii a v jižní Itálii a od druhého století rovněž v oblasti Kampánie a střední Itálie.[25] Výrazný vliv na podobu římského jeviště měla také lokální divadelní tradice, především tzv. flyacké jeviště, jehož četná vyobrazení se dochovala na terakotových vázách ze střední a jižní Itálie. Ačkoli nejnovější bádání prokázalo, že druh jeviště zobrazený na těchto vázách pravděpodobně nebyl využíván herci flyacké komedie (i když byl podle nich původně pojmenován), ale spíše řeckými hereckými kočovnými skupinami,[26] přesto s největší pravděpodobností výrazně ovlivnil podobu římských dřevěných jevišť.

---

[22] Dodge (2014, 547).

[23] Srov. Tert. *spect*. 10,5; Aug. *civ.* 2,26.

[24] Termíny jsou doloženy u Plauta, např. *Amph*. 91, *Capt*. 60, *Pseud*. 568 ad.

[25] Sear (2006, 49–50).

[26] Beacham (2007, 213).

Ta se v Římě začala stavět nejpozději od poloviny 4. stol. př. n. l. poblíž chrámů, v obou republikánských circích a na Foru Romanu, a to pouze na dobu konání slavností – poté byla opět stržena. Měla zřejmě podobu nízké dřevěné platformy nesené zespodu sloupky či širšími sloupy, přes které na některých vázových zobrazeních splývá látková draperie nebo je zakrývají dřevěné desky bránící pohledu do prostoru pod jevištěm. Zadní strana platformy dále od diváků byla uzavřena dřevěnou stěnou s otvory pro dveře a někdy i pro okna, s malou stříškou směřující z vrcholu stěny směrem nad jeviště.[27]

Pod vlivem řeckého divadla a od 2. stol. př. n. l. také díky existenci kamenných divadel v řeckém stylu ve střední části Apeninského poloostrova se v Římě postupně začínají prosazovat dřevěné divadelní budovy, ovšem opět pouze dočasné. Dřevěná divadla, budovaná od první třetiny 2. stol. př. n. l., měla sloužit pouze po dobu konání konkrétních slavností, podobně jako dřevěné amfiteátry, které před vznikem amfiteátru Flaviovců, ikonického Colossea, hostily gladiátorské zápasy.[28] Ačkoli byla podoba těchto dřevěných divadel do značné míry odvozena z řeckého typu divadla (např. nejznámějšího divadla v Epidauru), vykazuje římský typ oproti řeckému přece jen jisté odlišnosti. Především se jedná o skutečnost, že římská divadla byla na rozdíl od těch řeckých stavěna jako ucelené, na rovném povrchu samostatně stojící architektonické struktury[29] – oproti divadlům řeckým, jež představují

[27] Beacham (2007, 213–216).

[28] Manuwald (2011, 55).

[29] Výjimečně mohla být i divadla římského typu vnořena do reliéfu krajiny, např. divadlo v Domitianově vile u Říma, divadla

volně seskupený komplex oddělených stavebních prvků: jevištní budovy (*skéné*) se zastřešeným vyvýšeným jevištěm a dopředu vybíhajícími bočními křídly (*proskénion*, *paraskénia*), přidružené *orchéstry* a naproti ní ve svahu zbudovaného okrouhlého hlediště (*theátron*).

Římská divadelní budova naopak již od počátku sestávala z půlkruhového hlediště (*cavea*, *auditorium*) těsně přiléhajícího k postranním bokům jevištní stěny (*scaenae frons*) s trojicí dveří, jež byla zpočátku nižší než vrchol hlediště a plochá, takže ji bylo možné využít pro hereckou akci.[30] Půlkruhový prostor mezi hledištěm a mírně vyvýšeným jevištěm, odpovídající zhruba řecké orchéstře, byl od počátku využíván nikoli k performanci, jak tomu bylo v řeckém divadle, kde na orchéstře tančil a zpíval sbor, ale byla zde umístěna čestná sedadla pro úředníky, římskou nobilitu a sochy bohů. Řecký latinizovaný termín *orchestra* se pro tuto část divadelní budovy vžil až za císařství.[31] Nad bočními vchody do orchestry mohly být umístěny lóže pro předsedající úředníky, tzv. *tribunalia*.

Ať už se jednalo o adaptované divadelní prostory, nebo o dočasná dřevěná divadla, žádné z těchto míst nebylo v rámci náboženských slavností vyčleněno pouze pro pořádání divadelních představení. Naopak bylo obvyklé, že se na jednom místě divadelní produkce střídaly s dalšími

---

v antických městech Bauli a Puteoli v neapolské zátoce, divadlo ve Venafru ve střední Itálii ad. (srov. Sear 2006).

[30] Např. v Plautově komedii *Amphitruo* je scéna, kdy služka vystupuje na střechu paláce (Plaut. *Amph.* 1008).

[31] Srov. Vitr. 5,6–7.

typy ludického programu slavností, např. s gladiátorskými zápasy, drezúrou, pěstními zápasy a nejrůznějšími nedramatickými typy uměleckých performancí (artisté, akrobaté, taneční výstupy apod.). Dokládá to mimo jiné známá událost, na kterou si stěžuje Plautův mladší souputník Terentius ve druhém z dochovaných prologů ke komedii *Hecyra* (*Tchýně*). Její první uvedení v roce 165 př. n. l. bylo přerušeno davem nedočkavců, kteří vtrhli do divadla, protože se rozšířila zvěst (ať už omylem, nebo záměrně), že se v něm v tu dobu odehrává představení provazochodců.[32] Tato historka rovněž ukazuje, v jak specifické situaci bylo divadlo v Římě oproti svému staršímu řeckému sourozenci: Ačkoli v obou antických kulturách byla divadelní představení součástí náboženských slavností, na athénských Dionýsiích a Lénajích bylo divadlo jediným typem „zábavního" programu. Oproti tomu v Římě musely *ludi scaenici* soupeřit o zájem publika s *ludi circenses*, což mimo jiné vysvětluje i některé prvky Plautova dramatického stylu, například všudypřítomný důraz na komický účinek.

Scénografie

Specifickým rysem antické inscenační praxe (v řeckém stejně jako v římském divadle) byla neexistence scénografie tak, jak ji známe dnes, kdy pro každou divadelní inscenaci vzniká zpravidla nový scénografický návrh a jednotné vizuální řešení scény i kostýmů. Oproti tomu v antickém divadle se setkáváme se scénografií nespecifickou: to znamená, že se jednotlivá představení odehrávala v průběhu celých slavností před jednotným scénickým pozadím, jež

[32] Ter. *Hec.* 39–42; Martin (2007, 51).

představovala zadní stěna jeviště či v dřevěných divadelních budovách *scaenae frons*. Ta byla v Plautově době prostá vší zdobnosti, s největší pravděpodobností se jednalo pouze o holou dřevěnou zeď s otvory pro dveře, která začala být až ke konci republiky dekorována nikami, sloupy a barevnou výmalbou.[33]

Konkrétní obrysy tak dramatickému ději dodávalo především použití (minimálního množství) rekvizit, dále kostýmy, masky, ale především tělesné jednání samotného herce: jeho hlasový projev, mimika, nakolik jen mohla být pod maskou patrná, gesta rukou a pohyby celého těla, postoje, jeho komunikace s ostatními herci, s hudebníkem i publikem.

Protože se v antických dramatických textech tak, jak se nám dochovaly, neobjevují téměř žádné přímé doklady o jevištní akci, která deklamaci či zpěv replik nutně doprovázela, poučení v tomto směru nacházíme zejména v hlavním dramatickém textu ve formě tzv. intradialogických scénických poznámek. Jedná se o slovní vyjádření, která předpokládají či vynucují určitý typ herecké akce, ať už se jedná byť jen o minimální mimické gesto, nebo o výraznější pohyby nejrůznějšího druhu (v naší hře např. *hoc Aesculapi fanum est* „tady tohle je Asklépiův chrám“, v. 14; *cedo, puere, sinum* „chlapče, podej mi ten džbán“, v. 75; *em tibi male dictis pro istis* „to máš za ty svoje řeči“, v. 195).

V řeči postav kromě toho nacházíme někdy také velmi konkrétní popisy dramatického prostoru,[34] jež mají za cíl dotvořit výše zmíněné nekonkrétní scénografické řešení prostřednictvím zapojení divákovy fantazie. Tento

[33] Sear (2006, 83–95).

[34] Srov. např. Plaut. *Men*. 7–12.

dramatický postup, označovaný jako „divadlo představivosti“ (*theatre of mind*), který pro antické (řecké) divadlo jako první popsal Oliver Taplin,[35] vytváří v mysli diváků jakousi recepční zpětnovazebnou smyčku. V procesu vnímání jevištního díla hraje textová složka zásadní roli, neboť divák se jejím prostřednictvím v kombinaci s vlastní imaginací podílí na spoluutváření jevištní reality, která zároveň v opačném směru neustále „krmí“ jeho fantazii dalšími a dalšími podněty.[36]

Tento antiiluzivní rozměr římského divadla, a speciálně plautovské palliáty, která se na rozdíl od tragédie obešla bez opulentní scénické výpravy a technických efektů,[37] se projevuje také v použití rekvizit. Ty byly s největší pravděpodobností omezeny na minimum drobnějších předmětů nezbytných k realizaci dramatického děje. Tuto „nezbytnost“ je však v konkrétních případech poměrně těžké přesně definovat, protože – jak si můžeme ověřit třeba na moderní pantomimě – herecké jednání v kombinaci s diváckou obrazotvorností dokáže sdělit takřka nekonečnou škálu významů, aniž by herec uchopil či odkázal na jediný fyzický předmět.

Podobně není z technického hlediska nezbytně nutné, aby při inscenaci *Curculiona* herci na jevišti reálně operovali s takovými předměty, jako je stolička, na kterou se Curculio kácí na konci svého běžeckého entrée, bankéřův váček s penězi, vojákův dopis nebo prsten, podle kterého voják nakonec pozná v dívce Planesium svou dávno ztracenou sestru. Přinejmenším v případě posledního předmětu,

---

35 Taplin (2003, 2 a *passim*).

36 Srov. Manuwald (2011, 72).

37 Ley (2007).

jenž patří do skupiny tzv. *anagnorismat* (předmětů, na jejichž základě dochází v dramatickém ději k anagnorizi, tedy poznání skutečného stavu věcí), se však obvykle soudí, že z hlediska vnitřní logiky dramatického děje je jeho reálná přítomnost na scéně spíše pravděpodobná – a stejně tomu mohlo být také u ostatních zmíněných rekvizit, jakkoli ty nebyly pro inscenaci hry nezbytné.

Na scéně dále zřejmě bývala maketa oltáře, kolem kterého se točí děj některých dochovaných římských komedií i tragédií,[38] a především trojice dveří v jevištní stěně, jež spolu s bočními vchody umožňovaly příchody a odchody jednotlivých postav hry. V palliátě tyto dveře synekdochicky zastupují nejrůznější budovy, nejčastěji dům svobodného Římana (v naší hře je to dům mladíka Phaedroma), některé z antagonistických postav hry (zde dům kuplíře Cappadoka) či dům nevěstky (např. v Plautově komedii *Menaechmi*), dále chrám některého z bohů (v *Curculionovi* je to chrám boha Asklépia) či královský palác (v komedii *Amphitruo*). Výjimku z tohoto pravidla tvoří hra *Rudens* (*Komedie o laně*), která se odehrává na nehostinném mořském břehu (srov. v. 72–78). I v takových případech je místo děje primárně naznačeno nikoli scénografickým řešením, ale prostřednictvím řeči postav, ať už přímo popisem daného místa, nebo nepřímo, jako když kuplíř Cappadox při svém prvním příchodu pronáší větu „Rozhodl jsem se, že v tomhle chrámu už nezůstanu ani minutu“ (*migrare certum est iam nunc e fano foras*, v. 216).

[38] Např. v komedii *Mostellaria* (*Komedie o strašidle*) se otrok Tranio utíká pod ochranu oltáře (v. 1094); v *Curculionovi* je oltář zmiňován, ale není přímo svázán s konkrétní scénickou akcí.

Kromě tří dveří (umístěných ve *scaenae frons* nebo v zadní stěně jeviště) se mohly postavy na scéně objevovat nebo z ní mizet ještě dvěma bočními vchody po stranách jeviště. Identifikace konkrétního dramatického prostoru, do nějž oba vchody ve fikčním světě dané hry směřují, vychází z vnitřní logiky dramatického děje a lze je odvodit z replik jednotlivých postav (srov. např. výše uvedenou repliku z *Curculiona*, kdy kuplíř říká, že vychází z chrámu; z v. 14 pak můžeme odvodit, že se jedná o chrám boha Asklépia). Podobně jako v antické tragédii směřuje v dochovaných hrách pravý vchod nejčastěji do centra města, na forum, levou stranou postavy naopak odcházejí mimo prostor města – do přístavu, na venkov, do otevřené krajiny či k moři (jak je tomu bez bližšího určení i v naší hře).

Z hlediska inscenačních konvencí palliáty je zásadní také neexistence klasické opony v římském divadle Plautovy doby. Římská verze opony (*aulaeum*), která se na začátku představení spouštěla do žlábku na předním okraji jeviště a po skončení představení se opět zvedala nahoru, se začala používat až půlstoletí po Plautově smrti, roku 133 př. n. l. Do té doby začátek představení ohlašovaly jednoduše první verše monologu, který pronášel tváří k publiku herec představující buď personifikovanou postavu Prologu (např. v komedii *Menaechmi*) nebo božskou osobu, jako je např. bůh Lar v *Aulularii* (*Komedie o hrnci*) nebo posel bohů Merkur ve hře *Amphitruo*, případně začátek představení z jeviště oznámil najatý hlasatel, *praeco* (srov. Plaut. *Asin*. 4–5; *Poen*. 11–15). Konec představení uvozovala ustálená replika „(diváci,) tleskejte“ (*plaudite*, Plaut. *Mil*. 1437; *plausum date*, *Rud*. 1423 ad.).

Herecké skupiny, impresáriové, herci

Na scéně dřevěného divadla či na dočasném jevišti u paty chrámu nebo pod tribunami v cirku se během několika dnů vyhrazených v programu slavností divadelnímu umění vystřídalo vždy několik hereckých skupin, jimž se v latině přezdívalo *grex* nebo *caterva*. V jejich čele stál principál, jemuž se později začalo říkat *dominus gregis*, ačkoli v antické terminologii vystupuje jednoduše pod jménem *actor* (herec). V moderním bádání bývá označován také jako herec-producent.[39] Všechny tyto termíny společně vystihují funkce, které principál římské herecké společnosti za republiky zastával: Byl jednak ředitelem skupiny, dohlížel na její umělecké zakázky a možná fungoval také jako prostředník mezi dramatickými autory a úředníky při prodeji scénářů. Kromě toho mohl vystupovat v rolích postav prologů nebo zastávat pozici herce hlavních rolí (protagonisty),[40] a rovněž měl – stejně jako v mladších divadelních žánrech podobného typu, např. v komedii dell'arte – jistě hlavní slovo v režijně-dramaturgických otázkách.[41] Některé z republikánských impresáriů známe dokonce jménem: Titus Publilius Pellio inscenoval Plautovy komedie *Epidicus* a *Stichus*, Lucius Ambivius Turpio zase spolupracoval s Terentiem, Caeciliem Statiem a dalšími dramatickými básníky své doby.[42]

Počet členů herecké skupiny v Plautově době není přesně znám, ale ovlivňovaly jej některé zásadní faktory, především

---

[39] Srov. Marshall (2006, 83), zde i odkazy na další literaturu.

[40] Srov. Ter. *Haut*. 1–52; *Hec*. 9–57; Brown (2002, 236).

[41] Srov. Plaut. *Bacch*. 213–215; Ter. *Phorm*. 9–10; Gilula (1989).

[42] Srov. Ter. *Haut*. 43–45.

skutečnost, že herci v Římě byli (podobně jako v řeckém helénistickém divadle, avšak na rozdíl od divadelní praxe klasického Řecka) profesionálové. To znamená, že divadelní umění vykonávali jako své hlavní povolání a pobírali za ně od úředníků plat. Pokud vezmeme v úvahu, že všichni členové herecké společnosti museli dostat za svou performanci na slavnostech zaplaceno, je pravděpodobné, že z důvodu konkurenceschopnosti – jednotlivé herecké společnosti mezi sebou o tyto „veřejné zakázky" soupeřily[43] – neměly společnosti více členů, než bylo nezbytně nutné.

Když k tomu připočteme skutečnost, že se ve většině dochovaných komedií objevují scény pro nejvíce tři herce, výjimečně však i pro čtyři nebo pět mluvících postav (tak jako v naší hře, a dále např. v komediích *Miles gloriosus* – *Chlubný vojín* nebo *Poenulus* – *Malý Pun*), vychází nám, že herecké skupiny měly stabilně čtyři až šest členů, přičemž další herce, například do role němých postav, si mohly najímat krátkodobě podle potřeby.[44]

Jeden herec kromě toho zpravidla hrál v konkrétní inscenaci více rolí a docházelo také ke zdvojování rolí, kdy ve stejné roli v průběhu jednoho představení vystoupili postupně dva různí herci: například v Plautových *Menaechmi* se v rolích obou bratrů až do závěrečné scény střídal jediný herec, protože dvojčata se v průběhu hry na scéně nikdy nepotkají – na konci při scéně setkání, anagnorize, si však masku jednoho z bratrů musel nasadit další herec.[45]

Důležitá je dále skutečnost, že s výjimkou mímu v žádném z antických divadelních žánrů, ať už v řeckém, nebo

[43] Srov. Ter. *Andr.* 1–3, 24–27.

[44] Manuwald (2011, 86).

[45] Marshall (2006, 149).

římském, nevystupovaly ženy, což zřejmě souviselo jednak s postavením žen v řecko-římské kultuře obecně, jednak také s vnímáním herectví jakožto výdělku prostřednictvím vlastního těla, čehož měly být ženy uchráněny. Herečky v mímech jsou také v antických pramenech soustavně označovány za prostitutky.[46] Skutečnost, že muži představovali v inscenacích palliáty ženské stejně jako mužské postavy, je v každém případě při četbě a inscenaci hry třeba vzít v potaz.

Kromě herců samotných byl součástí každé skupiny také hudebník (*tibicen*). Ten byl zodpovědný za hudební doprovod dramatických inscenací, jenž byl v římském divadle výraznější než v divadle řeckém, a to jak v případě komedií, tak tragédií.[47] *Tibicen* hudbu k inscenacím jednak skládal, zároveň ji také při jednotlivých představeních sám performoval, což bylo účelné už proto, že zejména hudební podkres recitativů byl s největší pravděpodobností improvizován až v průběhu představení ve spolupráci s konkrétním hercem, na jehož zpěvní přednes hudebník reagoval a se kterým interagoval.[48]

Hudebním nástrojem, který tvořil ke zpěvu v palliátě doprovod, byla podobně jako v řeckém divadle dvojitá flétna, *tibia* (řec. *diaulos*), jejíž stejně či různě dlouhé části vytvářely poměrně širokou škálu zvukových prostředků pro odlišení jednotlivých postav, zobrazení proměny jejich nálad a zvratů v dramatickém ději. Jména některých hudebníků republikánského období známe: Marcipor, otrok jistého Oppia, složil hudbu pro Plautovu komedii *Stichus*

---

[46] Webb (2002, 293).

[47] Griffith (2007, 31).

[48] Marshall (2006, 237–240).

a Flaccus, Claudiův otrok, zase doprovázel inscenaci Terentiových komedií *Heautontimoroumenos* (*Sebetrapič*), *Phormio* a *Eunuchus* (*Kleštěnec*).

Další typ činností, které jsou v současném divadle rozděleny mezi různé členy produkčního a inscenátorského týmu, zajišťoval v římském divadle *choragus*. Ten na žádost úředníků financoval (podobně jako řecký *chorégos*) výpravu jednotlivých divadelních inscenací, především kostýmy a rekvizity. Většinu informací, které jsou o této „podpůrné" postavě římského divadla známy, badatelé excerpují právě z monologu Choréga, jenž se nachází v *Curculionovi*. Jde o jedinou z dochovaných římských komedií, kde se v metadivadelním výstupu na chvíli poodhrnuje rouška tajemného divadelního zákulisí, ze kterého se vynoří popudlivý majitel kostýmů, aby si nejdříve od plic zanadával na herce, kterým není stran fundusu co věřit, a vzápětí před jistě pobaveným publikem uspořádá imaginativní „tour de Forum Romanum", kde se pravděpodobně první představení této komedie odehrávalo.[49]

Jak vyplývá z dobových pramenů, postavení herců se za římské republiky výrazně lišilo od úcty, jíž se příslušníkům hereckého stavu dostávalo v helénistickém Řecku.[50] Na rozdíl od řeckých „umělců Dionýsových" (*technítai peri tón Dionýsón*), kteří se ve společenské hierarchii nacházeli nebývale vysoko, jak dokládá mimo jiné skutečnost, že byli využíváni jako vyslanci na diplomatických misích,[51] byli herci v Římě považováni za společenskou spodinu.

---

[49] Viz Plaut. *Curc*. 462–486 a komentáře k těmto veršům pod textem hry. Srov. Moore (1991).

[50] Srov. např. Cic. *rep*. 4,10; 4,13; Liv. 24,24,4; Tac. *dial*. 10,5.

[51] Lightfoot (2002).

Neměli některá občanská práva a byli různě společensky znevýhodněni (např. sňatkem s hercem či herečkou se člověk stával podle práva *infamis*, „bezectným", což postihlo např. autora mímů Decima Laberia, který byl Caesarem donucen v jedné ze svých her účinkovat, a dočasně tím přišel o svou vysokou pozici jezdce, *eques*).[52] Tento stav věcí se odrážel i v tom, že většina herců za republiky pocházela z nejnižších pater římské společnosti, mnoho z nich pak byli otroci nebo propuštěnci (propuštění otroci).[53] To mělo vliv také na náměty a dramatický charakter plautovské i terentiovské komedie i na její recepci římským publikem. Opakované útoky proti divadelním představením a marginalizace herců měly snad částečně otupit hrot kritice, která se z jeviště pravidelně ozývala, ať už v podobě obecně laděné společenské satiry v rámci karnevalového světa palliáty, nebo v konkrétnější podobě v inscenacích mímu a vážného dramatu.[54]

Na druhou stranu již v Plautově době, a ještě více za pozdní republiky, vzrůstal obdiv k jednotlivým hereckým výkonům a konkrétní herci mohli být pro své schopnosti uznáváni či dokonce uctíváni podobně jako dnešní herecké celebrity.[55] V kontextu divadla pod širým nebem lze předpokládat, že herci museli mít dostatečnou průpravu, aby byli schopni hlasově obsáhnout celý otevřený hrací prostor, a to jak v deklamativní, tak ve zpěvní poloze. O teh-

---

[52] Srov. Macr. *Sat.* 2,3,10; 2,7,2–9.

[53] Brown (2002).

[54] Manuwald (2011, 53).

[55] Srov. Tert. *spect.* 22. V Cic. *Att.* 4.15.6 nebo Suet. *Tib.* 47 jsou dochovány zprávy o propuštění herce z otroctví na základě jeho hereckého výkonu.

dejší podobě herectví máme jen kusé zmínky v dobových i pozdějších pramenech převážně nedramatické povahy, kterou doplňujeme analýzou samotných dramatických textů.

Ať už herec představoval postavu z komedie, nebo z tragédie, musel při venkovní performanci promyšleně pracovat jak s hlasem, tak s použitím gest i pohyby celého těla. Že se vzhledem k povaze nezastřešeného a poměrně rozlehlého divadelního prostoru muselo jednat o herecké jednání do určité míry stylizované a hyperbolizované, dokazují zejména prameny týkající se římské rétoriky, jež adepty řečnictví nabádají, aby negestikulovali tak výrazně jako herci na jevišti.[56] Podle Cicerona, který herectví a divadlu obecně věnuje ve svých spisech velký prostor, by se měl dobrý herec umět vcítit do postavy, kterou představuje, a své jednání přizpůsobit jejím emocím.[57]

V antických pramenech nacházíme také zmínky o hereckých oborech a jejich kontaminaci ve starších obdobích republikánského divadla a dramatu: O herci terentiovského období Luciovi Minuciovi Prothymovi je například známo, že vystupoval jak v tragédiích, tak v komediích, naopak miláček publika Quintus Roscius Gallus, který o sto let později zářil mimo jiné v roli kuplíře Balliona v jednom z reprízových uvedení Plautova *Pseudola*, se již specializoval na role komické, ačkoli příležitostně vystupoval také v tragédiích.[58]

---

[56] Quint. *inst*. 11,3,88–89; 11,3,181–183. O vztahu řečnictví a divadla viz Fantham (2002); podle Manuwald se herecké techniky za oněch sto let nemohly příliš změnit (Manuwald 2011, 74).

[57] Cic. *de orat*. 2,193; 3,102.

[58] Srov. Cic. *Q. Rosc*. 20; *orat*. 109.

Kostýmy a masky

Specifickou součástí hereckého pojetí postavy v římské komedii byla – stejně jako dnes – práce s kostýmem (v *Curculionovi* označovaným termínem *ornamenta*, v. 464), ke kterému se navíc v antické divadelní praxi družilo ještě použití obličejové či (celo)hlavové masky.

Ohledně povahy kostýmů v Plautově době je těžké říci cokoli určitého, protože vypovídající zdroje pro tuto část výpravy jsou k dispozici až z pozdní antiky. Řecký gramatik (dnes bychom řekli literární teoretik) a učitel rétoriky Julius Pollux (2. stol. n. l.) a římský učenec Aelius Donatus (4. stol. n. l.) popisují ve svých dílech jednotlivé druhy kostýmů a masek vzhledem k typizovaným komickým (a také tragickým) postavám, avšak z jejich přehledu je těžké vyvozovat cokoli jistého o povaze jevištní výpravy v období o několik století dříve. Hlavním zdrojem poznání jsou tak v tomto směru vedle ojedinělých zmínek v různých typech literárních textů především náznaky roztroušené ve hrách samotných a jejich usouvztažnění s dalšími inscenačními a produkčními praktikami.

Na základě podobných úvah se usuzuje, že sémantika komických kostýmů do jisté míry kopírovala symbolickou funkci běžného oděvu jakožto kostýmu, který svým způsobem předurčuje a osmyslňuje jednání svého nositele.[59] Kostým, jehož základem byla v „řecké“ palliátě vždy tunika a svrchní plášť řeckého typu, tzv. *pallium*, tak mimo jiné indikoval společenské distinkce: matrónu, manželku

[59] Např. drahý oblek vrcholového manažera nebo knězův kolárek; více ke vnímání běžného oděvu jakožto kostýmu svého druhu viz Goffman (1959), Bourdieu (2009).

svobodného Římana, bylo na základě oděvu a masky snadné odlišit od nevěstky, otroka od svobodného muže, kostým dále odlišoval cizince a příslušníky určitých profesí (kuchař, voják) apod.[60]

Především však musel být kostým praktický kvůli nutnosti rychlých převleků za scénou a splňovat některé dramatické funkce klíčové pro dramatický děj palliáty – zejména umožňovat komické záměny postav. V naší hře je příkladem tohoto dramatického postupu převlek Curculiona za vymyšleného otroka Summana, který byl v inscenaci pravděpodobně realizován pomocí pásky přes oko (srov. repliku, ve které si bankéř převlečeného Curculiona dobírá a přirovnává jej ke Kyklopovi, v. 392).[61]

Podobné explicitní narážky na záměnu postav realizovanou prostřednictvím drobné změny kostýmu nacházíme u Plauta dále v komedii *Menaechmi*, kde jsou od sebe jinak identická dvojčata rozlišena (kromě toho, že k příchodům a odchodům důsledně používají odlišné vchody) různými předměty, se kterými se v průběhu představení objevují na scéně (girlanda, plášť a náramek; srov. Plaut. *Men*. 463, 555–556, 705), nebo v komedii *Amphitruo* v podobě „pírka za kloboukem" (*habebo* […] *in petaso pinnulas*, *Amph.* 142–147).[62]

Co se týká použití divadelních masek za republiky, dobové zdroje si protiřečí v otázce, kdy byla tato praxe do římského divadla uvedena.[63] Nejzazším datem je Ciceronovo

---

[60] Ley (2007).

[61] Další příklady viz Marshall (2006, 101–102).

[62] Srov. dále např. Marshall (2006, 59–61).

[63] Manuwald (2011, 79–80).

období,[64] badatelé se však většinou shodují, že masky byly s největší pravděpodobností součástí římské divadelní tradice od samého počátku.[65]

Za republiky se pravděpodobně jednalo, stejně jako v klasickém období řeckého divadla, o celohlavové (či aspoň část hlavy pokrývající) masky z měkkých, dobře tvarovatelných, ale trvanlivých materiálů, jako je kůže, tenké dřevo nebo kartonáž.[66] Podobně jako kostým sloužily masky především k identifikaci typizovaných postav, například prostřednictvím barvy vlasů, stylu účesu apod. Masky členů rodiny (otec, matróna, mladík, dívka) byly zřejmě podobně jako klasické řecké masky neutrální a sloužily jako projekční plocha pro fantazii diváků, kteří do ní mohli promítat své chápání postavy, jak si je konstruovali v průběhu představení na základě textové složky a hereckého jednání. Naproti tomu masky antagonistických a komických postav či jejich podtypů (rozzlobený starý muž – *senex iratus*, prohnaný otrok – *servus callidus*, manželka s velkým věnem – *uxor dotata* ad.) měly rysy komicky až groteskně

[64] Srov. Diom. *gramm.* I 489,11–13.

[65] Především proto, že se nejeví jako logické, aby ze všech významných rysů divadelních tradic, ze kterých římské divadlo čerpalo, nepřejalo právě jen tuto jedinou; dále proto, že naprostá většina antických divadelních žánrů byla maskovaná; a v neposlední řadě proto, že z etruštiny, odkud Římané převzali většinu své divadelní terminologie, přejali také termín pro masku, *persona* (Manuwald 2011, 79–80).

[66] Materiál, ze kterého se vyráběly např. egyptské pohřební masky. Jednalo se o několik vrstev plátna nebo papyru, které byly spojeny klihem a pokryty sádrou.

pokřivené, což jednak odpovídalo dramatickým charakteristikám daného typu, zároveň tyto masky pravděpodobně vzbuzovaly žádanou diváckou reakci na daný typ postav.[67]

Divadelní publikum

O publiku římské komedie je možné s jistotou říci, že teoreticky bylo velmi rozmanité a zahrnovalo všechny vrstvy společnosti včetně níže postavených obyvatel Říma – otroků a žen. Na rozdíl od Řecka klasické doby je možné v případě římského divadla s jistotou říci, že žádná z vrstev římské společnosti nebyla z účasti na divadelních hrách a priori vyloučena.[68] Ve hrách římských autorů nalézáme odkazy na nejrůznější sociální skupiny, které se údajně představení v roli diváků účastnily – od svobodných občanů (*liberi*) přes otroky (*servi*), vdané ženy (*matronae*), chůvy s dětmi (*nutrices* a *pueri infantes*), prostitutky (*scorta*) až po zcela konkrétní profese, jakými jsou uvaděči (*dissignatores*) nebo asistenti úředníků (*lictores*).[69]

Všichni tito návštěvníci neplatili na rozdíl od účastníků řeckých Dionýsií a Lénají ani symbolické vstupné[70] a je také otázkou, do jaké míry vůbec dopředu věděli, na jaké představení do divadla jdou. Jak jsme viděli na začátku tohoto úvodu, sváteční kalendář předepisoval, kte-

---

[67] K maskám v palliátě dále např. Marshall (2006, 126–158) nebo McCart (2007, 257–267).

[68] Srov. diskuzi k účasti žen na řeckých divadelních představeních např. u Powerse (2014).

[69] Plaut. *Poen*. 5–35; Ter. *Hec*. 28–48.

[70] K otázce vstupného v řeckém divadle viz např. Storey – Allan (2005, 50).

ré dny mají být v rámci určité slavnosti vyhrazeny pro *ludi scaenici*, a které zase pro *ludi circenses*. Je ovšem možné, že kromě této obecné informace neměli diváci v Plautově (a ani v Terentiově) době k dispozici žádná další vodítka podobná našim plakátům, informacím na internetových stránkách divadel nebo programovým brožurám.[71] To může být jedním z důvodů, proč pozorujeme u masek a kostýmů palliáty tak výraznou tendenci k jednoznačné charakterizaci komických typů – pro hladké sledování děje mohlo být zásadní, aby se divák na začátku hry rychle zorientoval v tom, kdo je kdo.[72]

U natolik diverzifikovaného publika, jaké se zřejmě za republiky scházelo v hledišti římských divadel, je možné očekávat různou míru porozumění jevištnímu tvaru v závislosti na vzdělání a divadelních zkušenostech konkrétních diváků. S tím zřejmě souvisí skutečnost, že informace důležité pro pochopení zápletky a klíčové zvraty v dramatickém ději se v dochovaných komediích většinou nacházejí v mluvených pasážích, nikoli ve zpívaných kantikách − zřejmě právě kvůli snadnějšímu porozumění mluvené řeči na rozdíl od zpěvu, doprovázeného navíc na hudební nástroj.

Právě na příkladu hudebního doprovodu je přitom patrné, že minimálně část publika tvořili naopak diváci velmi dobře obeznámení s dobovým dramatem a divadelními konvencemi, schopní ocenit odkazy k dobovým literárním a inscenačním postupům a inovativní práci se zákonitostmi konkrétního žánru. Cicero uvádí, že znalci v publiku

[71] Kindermann (1979).

[72] Srov. kapitolu o maskách u Marshalla (2006, 126–158).

v jeho době dokázali nejen přesně rozlišit konkrétní postavu nebo dramatický žánr již podle prvních taktů hudby, ale poznali také každou chybu či jen drobné klopýtnutí v rytmickém a technickém provedení zpěvních partů – a hlasitě vyjadřovali svou nelibost.[73]

Palliáta bere rovněž zásadním způsobem do hry znalost řečtiny, kterou musela mít (ačkoli samozřejmě na různé úrovni) většina Plautových i Terentiových diváků, ať už proto, že měli přímou zkušenost s řeckojazyčným prostředím jakožto veteráni nebo obchodníci, nebo skrze všednodenní kontakt s řeckým obyvatelstvem. Do Říma v té době proudilo velké množství řeckých obchodníků, umělců, učitelů, diplomatů, a samozřejmě otroků, kteří tak byli součástí každodenního života diváků Plautových komedií.[74]

Relativní sofistikovanost republikánského publika není nijak v rozporu se skutečností, že diváci byli při venkovních performancích obecně živější, než jak je tomu v dnešních uzavřených divadlech (avšak zhruba podobně, jak to můžeme pozorovat při nejrůznějších site-specific a pouličních představeních mimo divadelní budovy).[75] Zejména na začátku představení bylo proto třeba publikum zklidnit a přitáhnout jeho pozornost k jevištnímu dění. K tomu sloužilo jednak vyvolávání hlasatele, a především prolog, který hru otevíral a mimo jiné představoval jakési *captatio benevolentiae*, získání náklonnosti publika. Ne u všech

[73] Srov. Cic. *ac*. 2,20; 2,86; *orat*. 173. Diskuze o kompetencích publika viz např. u Marshalla (2006, 73–82).

[74] Moore (1998b, 52–53).

[75] Viz např. Kindermann (1979, 21–22).

římských komedií, které máme dnes k dispozici, se ovšem prolog dochoval, což je také případ hry *Curculio*.[76]

Obecně je možné říci, že uspořádání divadelního prostoru za římské republiky umožňovalo lepší komunikaci herců a publika, a tím potenciálně i větší soustředění, než tomu bylo v divadlech řeckého typu, a to především díky menší velikosti římského hlediště. To podle moderních propočtů pojalo oproti Cirku maximu nebo pozdějším kamenným divadlům maximálně pár tisícovek diváků. Ti tak seděli níž a blíže jevišti a hercům, než tomu bylo v řeckých divadlech, a mohli tak snáze sledovat detaily hereckého jednání, ba dokonce vidět, jak popisuje Cicero, „jak hercům pod maskou probleskují oči".[77] Herci také mohli s publikem snadněji navázat přímou komunikaci např. skrze jejich přímé oslovení.[78]

V Plautově a Terentiově době ještě zřejmě neexistoval jiný způsob stratifikace hlediště než (od r. 194 př. n. l.) místa vyhrazená na orchestře pořádajícím úředníkům a senátorům a vyvýšená *tribunalia* pro úředníka či úředníky slavnosti předsedající. Za pozdní republiky a raného císařství však postupně další a další právní předpisy přispívaly k tomu, že rozložení diváků v hledišti do stále větší míry kopírovalo rozdělení římské společnosti na jednotlivé sociální skupiny, včetně zdůraznění jejich hierarchie (prestiž míst k sezení, stejně jako dnes, klesala spolu se zvyšující se vzdáleností od jeviště). Ve vrcholném období

[76] Více k prologům palliáty viz Dunsch (2014).

[77] Cic. *de orat*. 2,193.

[78] Např. Plaut. *Merc*. 1–8; *Pseud*. 584–585.

rozvoje palliáty však nehierarchizované hlediště ještě do velké míry zrcadlí nakrátko z pravidel vyvázaný karnevalový svět římské komedie.[79]

[79] Viz např. Rehm (2007, 197).

Palliáta

Plautovy hry, *Curculiona* nevyjímaje, spadají do žánru tzv. palliáty, komedie modelované podle řeckého vzoru, která byla jedním z několika divadelních a dramatických žánrů, jež se za republiky v Římě provozovaly. Vedle „řecké" palliáty existovala také komedie „latinská", nazývaná podle typického římského oděvu, togy, togáta (*fabula togata*). Ta na rozdíl od palliáty zobrazovala děje odehrávající se v římském prostředí a pravděpodobně přiváděla na scénu postavy z nižších pater společnosti (z toho vychází další z jejích názvů, *tabernaria*, od lat. *taberna*, „hospoda").

Vedle „lehčích" dramatických žánrů se za republiky rozvíjelo také vážné drama, analogicky k žánrům komickým jednak modelované podle řeckých vzorů, jednak vycházející z lokálních římských reálií – *fabula crepidata*/*cothurnata* čerpala náměty z řecké mytologie a z řeckých tragédií, (*fabula*) *praetexta*(*ta*) naopak pojednávala o blízké i vzdálenější římské historii a mytologii. Samostatným žánrem byl rovněž *mímos*/*mimus*, přejatý rovněž z Řecka, ale v Římě naturalizovaný nejpozději na konci 3. stol. př. n. l., a dále místní žánr na principu frašky, (*fabula*) *atellana*, obsahující podobně jako palliáta, která z atellány v tomto směru patrně do jisté míry čerpala (viz dále), typizované dramatické postavy.[80]

Nízký počet dobových zpráv neumožňuje určit, zda existovala určitá pravidla pro distribuci představení v rámci konkrétních slavností či jednoho slavnostního dne na

[80] K žánrům římského divadla a dramatu viz Manuwald (2011, 129–186).

základě žánru, nebo zda se výběr her pro konkrétní *ludi* řídil pouze aktuálně dostupnou nabídkou.[81] Stejně tak není jasné, kolik představení se hrálo v jednom dni, ve kterých částech dne představení probíhala ani jaká byla průměrná délka jednoho představení.[82]

Název (*fabula*) *palliata* přisoudili plautovské komedii až pozdněantičtí gramatikové, aby ji odlišili od jiného typu římské latinské komedie, togáty.[83] Termín použil ve svých spisech římský polyhistor Marcus Terentius Varro v 1. stol. př. n. l.,[84] označuje jím však latinské drama složené podle řeckých vzorů obecně, nikoli specificky „řecké" komedie.

Jak již bylo řečeno, latinské hry napodobující některé charakteristiky řeckého dramatu začal podle tradice v Římě psát Livius Andronicus zhruba v polovině 3. stol. př. n. l., když byl požádán, aby pro *ludi Romani* r. 240 napsal a zinscenoval dvě hry „v řeckém hávu" – *fabula* (*comoedia*) *palliata*.[85] Ačkoli není jasné, zda se jednalo o dvě tragédie, dvě komedie nebo o kombinaci obou, jisté je, že „řecké" komedie se na římské jeviště dostaly buď toho roku, nebo bezprostředně poté.[86] Z dochovaných zpráv o jednotlivých zástupcích žánru, z her samotných i z jejich názvů a fragmentů vysvítá, že období, kdy byly v Římě skládány palliáty, počíná rokem 240 a pokračuje až do konce 2. stol. př. n. l. Ještě za císařství se však objevují ojedinělé zprávy

[81] Manuwald (2011, 47–48, 52).

[82] Viz např. diskuzi u Marshalla (2011, 6).

[83] Manuwald (2011, 144).

[84] Diom. *gramm*. I 489,17.

[85] Srov. Cic. *Brut*. 72.

[86] Manuwald (2011, 144).

o inscenacích komedií z republikánského období, ačkoli z lehčích žánrů už tehdy římskému jevišti dominovala atellána a politických narážek zbavený mímus.[87]

Doloženými **autory palliáty** jsou kromě Plauta jeho předchůdci a současníci Livius Andronicus, Gnaeus Naevius a Quintus Ennius, kteří psali kromě komedií také vážná dramata, a dále Plautovi následovníci Caecilius Statius, Luscius Lanuvius (na nějž v prolozích opakovaně útočil Terentius), Publius Terentius Afer a Sextus Turpilius, kteří se již věnovali výlučně jen skládání palliáty. Od těchto autorů se však úplné texty her dochovaly jen v případě Plauta (21 komedií) a Terentia (6 komedií: *Andria – Dívka z Andru*, *Heautontimoroumenos – Sebetrapič*, *Eunuchus – Kleštěnec*, *Phormio – Formio*, *Hecyra – Tchýně* a *Adelphoe – Bratři*). Od Caecilia a Turpilia nacházíme několik rozsáhlejších fragmentů, u ostatních autorů se pak musíme spokojit pouze s fragmenty drobnějšími (většinou citacemi několika slov u jiných autorů) a s názvy nedochovaných her.[88]

Texty palliát z moderního pohledu představují volné **adaptace** omezeného počtu řeckých komedií, pro které se již v antice vžil pojem nová komedie.[89] Tyto dramatické texty se, na rozdíl od tzv. staré komedie, jejíž autoři s oblibou zobrazovali aktuální politické poměry a satiricky útočili na konkrétní postavy veřejného života, dotýkají univerzálních témat lidské existence, jako jsou mezilidské, především rodinné vztahy, morální hodnoty, důležitost

---

[87] Boyle (2006, 236).

[88] K dalším autorům palliáty viz Manuwald (2011, 144–155 a 187–241).

[89] Např. Diom. *gramm.* I 489,3–8; Gell. 2,23,1.

vzdělání, postavení cizinců ve společnosti apod.[90] Komedie se v tomto směru od tragédie podle antických autorů takřka neliší, v komedii pouze na rozdíl od tragédie vystupují postavy z nižších pater společenského žebříčku, jsou v nich představovány negativní stránky jejich povah a děje komických her jsou blíže každodennímu životu, než je tomu v případě tragédie.[91]

Přestože k přenosu do jiného kulturního kontextu byl evidentně žánr nové komedie vhodný jako celek, římští autoři reálně čerpali inspiraci jen z omezeného korpusu her snad z důvodu jejich snadné dosažitelnosti (tuto situaci v metaforické rovině zrcadlí údajná Terentiova cestu do Řecka pro další komedie vhodné k adaptaci, během které se ve svých šestatřicetiletech utopil; data jeho narození i úmrtí jsou ovšem nejistá).[92] Z analýzy dochovaných palliát vyplývá, že římští autoři čerpali nejčastěji z komedií Menandra, Filemóna, Difila, Apollodóra a Alexise. V některých římských palliátách je adaptovaný vzor přímo jmenován v prologu,[93] u jiných her příbuznost prokázala literární analýza.[94]

Velkým tématem recepce řecké nové komedie v římské antice je otázka, které aspekty modelových textů adaptátoři přebírali, kterým se naopak vyhnuli a jakým způsobem s přejatými prvky zacházeli. Tato otázka je poměrně

---

[90] Základní poučení o nové komedii viz např. Scafuro (2014).

[91] Diom. *gramm.* I 488,3–23; Euanth. *de com.* 4,2; Isid. *orig.* 8,7,6 ad.

[92] Fontaine (2014b, 550).

[93] Např. Plaut. *Trin.* 18–21; *Asin.* 10–12; Ter. *Eun.* 19b–20a.

[94] Základní poučení ke vztahu Plautových komedií k jejich modelům viz např. Petrides (2014).

složitá a pro římskou palliátu jako celek prakticky nezodpověditelná vzhledem k tomu, že materiál použitelný ke srovnávací analýze je k dispozici od pouhých dvou autorů, Plauta a Terentia. Popis jejich adaptačních technik ovšem nemůže podat uspokojivý obraz o povaze celého žánru. Situaci komplikuje také skutečnost, že se bohužel nedochovaly právě ty řecké komedie, jež sloužily jako předobraz dochovaných her, a jež by tedy bylo třeba s římskými palliátami srovnat. Výjimkou je Plautova komedie *Bacchides* (Bakchidy), která vychází z Menandrovy hry *Dis exapaton* (Dvojitý podvodník).[95]

Dynamika palliáty je v obecné rovině nesena mimo jiné napětím mezi jejími řeckými a římskými elementy, jež se projevuje na mnoha různých rovinách dramatické stavby jednotlivých her od zápletek přes dramatický prostor, čas, postavy, jazyk, styl humoru a zdroje komična až po motivy a témata ve hrách obsažená. K řeckému původu komických dějů palliáty odkazují v první řadě názvy některých her, ačkoli Plautus své komedie, jež nemají v názvu vlastní jméno, pojmenovává latinsky (např. *Vidularia – Komedie o vaku* nebo *Captivi – Zajatci*). Naproti tomu Terentius a zřejmě také Caecilius častěji ponechávali adaptovaným hrám původní řecké tituly – snad proto, že, jak píše Donatus,[96] řecké názvy jednoznačně přiřazují konkrétní titul k žánru palliáty.

---

[95] Srovnání obou komedií podává Damen (1992). O vztahu Plautových dramatických textů k jejich řeckým předlohám a speciálně o adaptaci *Curculiona* bude ještě dále pojednáno v příslušných kapitolách.

[96] Don. *Ter. Ad. praef.* 1,1.

Dochované palliáty se také bez výjimky odehrávají v řeckém prostředí, nejčastěji v Athénách.[97] Pokud je tomu jinak, často na to bývá upozorněno v prologu, jako je tomu například v Plautově komedii *Menaechmi*, jejíž děj je podle informace v prologu zasazen na Sicílii.[98] Nepřítomnost informace, že se děj *Curculiona* odehrává v Epidauru, nikoli v Athénách, je jedním z argumentů pro hypotézu, že hra nějaký prolog původně obsahovala.

Na řecké prostředí dramatického děje palliáty odkazuje vedle geografických pojmů také řecká terminologie (např. *catapulta*, *trapezita*, *agoranomus*), zmínky o postavách z řecké mytologie a historie (Filip Makedonský, v. 440; *Cleobula*, *Archestrata*, v. 643) a vložená řecká slova, výjimečně i delší větné úseky.[99] K řeckému substrátu v římské komedii patří v neposlední řadě také jména hlavních i vedlejších postav, která – ačkoli jsou uvedena již v latinizované podobě – si stále zřetelně uchovávají svůj řecký základ, a dokonce často zachovávají i sémantickou rovinu řeckých výrazů a jejich složenin.

Vedle konkrétních slov, replik, dialogů a scén v dochovaných palliátách se vlastnosti řeckých modelů vynořují také na úrovni celkového charakteru zápletek, v jednotlivých postavách a v motivech a tematice dochovaných her. Přesto se v detailech ani zdaleka nejedná o analogický způsob převodu modelových prvků do cílového média – římští komediografové se svými předlohami naopak nakládali výrazně invenčním způsobem, pro který se již v antice

---

[97] Dumont (2000, 109).

[98] Srov. Plaut. *Men*. 7–12.

[99] V *Curculionovi* se neobjevují, ale viz např. v Plaut. *Men*. 972 zvolání *ma ton Apolló*.

vžil termín *contaminatio*. Tento pojem se poprvé objevuje v Terentiových prolozích[100] a označuje způsob dramatické tvorby, při kterém jsou za účelem vzniku nového dramatického textu zkombinovány dvě různé předlohy. Podle Terentia stejným způsobem pracoval kromě něj i jeho předchůdce Plautus a ještě před ním zakladatelé žánru Livius Andronicus a Gnaeus Naevius. Tuto volnost při kombinování dějových prvků z různých modelových her umožňovala právě univerzálnost témat a námětů řecké nové komedie, kterou římská palliáta do velké míry převzala.

Děj Plautových a Terentiových komedií se vždy nějakým způsobem dotýká otázky mezilidských vztahů, zejména vztahů rodinných – ať už se jedná o vztahy milostné, vztahy mezi přáteli, mezi generacemi či napříč společenskou hierarchií. Ačkoli v palliátě na rozdíl od dobové tragédie či mímu nenacházely ohlas konkrétní historické reálie, témata jako římské hodnoty (např. *amicitia*, přátelství nebo *fides*, víra, důvěra),[101] vzdělání mládeže,[102] zacházení se zajatci (především *Captivi*), pozice cizinců ve společnosti[103] a v obecnější rovině otázka vojenských, ekonomických a právních souvislostí života v tehdejším Římě muselo publikum považovat za aktuální a relevantní, jak dosvědčuje i Cicero.[104]

---

[100] Např. Ter. *Andr*. 9–21; *Haut*. 16–21.

[101] Burton (2004), Owens (1994).

[102] Např. Plaut. *Merc*. 40 a *passim*. Srov. např. Dunsch (2014, 511).

[103] Např. Plaut. *Persa* 72; *Men*. 894.

[104] Cic. *S. Rosc.* 47.

Vedle této univerzálně srozumitelné „humanistické“ roviny[105] palliáty existují ještě její lokální, „římské“ aspekty, které byly pro dobovou recepci tohoto typu komedie neméně důležité. Jde především o odkazy na římské státní instituce, právní předpisy, tradice a zvyky, jež pronikají do řeckého komického univerza a přibližují je divácké zkušenosti římského publika. Zároveň se spojením typicky řeckých a římských prvků vytvářejí unikátní fikční svět, jehož zákonitosti sice do jisté míry odrážejí dobovou realitu, ale nejsou jí beze zbytku poplatné.

Příklady těchto lokálních prvků v řeckém typu římské komedie najdeme rovněž v naší hře. Právním aspektům plautovské palliáty, jež jsou pro její dramatické děje obzvlášť důležité, se podrobně zabýváme samostatně v kapitole věnované dobovému kontextu hry. Kromě toho nacházíme v *Curculionovi* odkazy na římská božstva (Venuše, Aesculapius, Jupiter, Liber), topografii (především Chorégův monolog, v. 462–486), gastronomii (líčení pochoutek ve v. 323), herní terminologii (popis hry v kostky ve v. 354–359) nebo odkazy na římské úřady a profese (*aedil*, *praetor*, *argentarius*, *leno* ad.). Dále se v *Curculionovi*, stejně jako v dalších Plautových hrách, objevuje metaforika spojená s vojenstvím[106] či obchodem a bankovním sektorem,[107] tedy oblastmi, jež byly pro římskou identitu a ekonomiku obzvlášť důležité.

---

[105] Diskuzi k římskému pojmu *humanitas* a jeho vztahu k Terentiovým komediím viz Toliver (1950).

[106] Např. Plaut. *Bacch*. 709–713; *Asin*. 636 ad.

[107] Např. Plaut. *Curc*. 509–511; *Pseud*. 296–300; *Most*. 532–538 ad.

Ústrojné propojení řeckého a římského substrátu, tento originální rys římské palliáty srovnatelný například s Evaristovým mixem římského a současného světa v *Císařově kotěti* (*Emperor's Babe*, 2003), tematizují sami její autoři prostřednictvím narážek na tento svérázný průnik „řeckého" na římské jeviště. Ten se nikoli náhodou odehrává v době, kdy se římská kultura nachází již v pokročilém stadiu přejímání řeckých vlivů a získává sebevědomí samostatné nezávislé kulturní jednotky, aniž by zároveň tato kulturní výměna výrazně polevila.[108] V dochovaných komediích se tak setkáváme s neutrálními, šibalsky žertovnými, satiricky kousavými či nepokrytě parodickými narážkami na „řecké" jakožto „jiné", odlišné, cizí[109] oproti „římskému", vlastnímu, místnímu, zkrátka domácímu. Např. Curculio ve v. 288–289 pronáší parodizující komentář o Řecích, kteří si po ulici „vykračují navlečení do *pallia* s plachetkou na hlavě, plnou náručí knih a košíčkem s jídlem";[110] v úvodu (v. 11) komedie *Asinaria* (*Komedie oslovská*) pak sám Plautus komentuje: *Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare* („Demofilus [tuto hru] napsal a Plautus ji přeložil do barbarského jazyka [= do latiny]"). Tento výrok jistě nebyl míněn jako snaha o snižování vlastní umělecké kvality, ale spíše názorně reprezentuje povahu Terentiovy dramatické *civitas graeco-romana* a Plautovy Plautinopolis.[111]

---

[108] Gruen (1990, 124–157).

[109] Srov. např. Marshall (2011, 48).

[110] Podobná místa jsou i v jiných Plautových a Terentiových komediích, např. Plaut. *Most*. 22–24 nebo *Poen*. 601–603.

[111] Tímto pojmem bývá označován fikční svět Plautových komedií. Srov. např. Fontaine (2014a, 532).

Výrazným rysem fikčního světa palliáty, ať už té plautovské, nebo terentiovské, jsou dále **typizované postavy**, jež představují nikoli psychologicky propracované charaktery, jak je známe například z realistického divadla a dramatu, ale (neméně propracované) generalizované typy založené na charakterových, sociálních, rodinných či profesních kategoriích, jež jsou do značné míry univerzální, dokonce i dnes. Některé z plautovských typů pak v divadle nejrůznějších období zdomácněly natolik, že je můžeme považovat za antropologické konstanty *sui generis* (např. postava chlubila nebo prohnaného sluhy – srov. Shakespearova Falstaffa, Molièrova Scapina, Goldoniho Trufaldina ad.).

Výčet ustálených typů palliáty (zdaleka ne vyčerpávající) nacházíme poprvé u Terentia,[112] různé seznamy (ne vždy zcela kompatibilní s prvně uvedeným) se objevují i v dílech dalších antických autorů.[113] Moderní bádání vytvořilo na základě těchto zmínek a studia dochovaných her taxonomický model postav římské komedie, který rozlišuje mezi rodinnými příslušníky (základní množina obsahuje otce – *pater familias*, matku/manželku – *matrona*, mladíka – *adulescens* a dívku – *puella*), dále postavami otroků a zástupci specializovaných profesí. V rámci těchto základních kategorií existuje v dochovaných hrách množství variací, více či méně ustálených podtypů a podskupin: otec může být starý a k tomu trvale špatně naložený (*senex iratus*) nebo zamilovaný do mladší dívky (*senex amans*), otroci mohou být buď prohnaní a oddaní svému mladému pánu (*servi callidi*), nebo jen oddaní, spíše jako dohlížitelé či vychovatelé (*servi boni*). Představitelé profe-

[112] Don. *Ter. Andr., praef.* 1,3.

[113] Hor. *epist*. 2,1,170b–173; Ov. *am*. 1,15,17–18; Apul. *flor*. 16,9.

sí mohou být postavami v ději komedie antagonistickými (chlubivý voják – *miles gloriosus*, lakomý kuplíř – *leno avarus* nebo zlá prostitutka – *meretrix mala*), případně mohou mít svou vlastní dramatickou funkci určenou dějem konkrétní komedie (nenažraný parazit – *parasitus edax*, lichotnická nevěstka – *meretrix blanda*).[114]

Důležitým dramatickým rysem palliáty, jenž výrazným způsobem určoval dynamiku její recepce, byla autorská práce s těmito obecně přijímanými typy a způsob, jakým jednotliví autoři dokázali kombinovat naplnění diváckého očekávání stran chování určitého typu s jeho inovací.[115] Výmluvným příkladem této dramatické strategie je i naše komedie, ve které je známý děj (podobný je např. v Plautově *Pseudolovi*) variován prostřednictvím postavy parazita, který se překvapivě ocitá v centru dění, a navíc získává charakteristické znaky typické pro postavu chytrého otroka pseudolovského typu. Poněkud jiným způsobem po něm pracuje s ustálenými postavami palliáty o něco mladší Terentius, který zděděné typy individualizuje místy až na hranici psychologizace, a bývá proto považován za prvního „humanistického" dramatika.[116]

Dalším charakteristickým prvkem palliáty, jak ostatně plyne již z předchozího výkladu, je její intertextualita a metadiskurzivnost, čímž je myšleno, že se v textu her nacházejí nejrůznější typy odkazů k jiným dramatickým textům (**metadramatičnost**) a k dobovým divadelním praktikám (**metadivadelnost**). Všeobecně známý intertextuální rozměr antické písemné kultury, kdy mezi sebou jednotlivé

---

[114] Srov. zejm. Marshall (2011, 83 a *passim*).

[115] K tomu např. Dumont (1992).

[116] Fontaine (2014b, 543 a *passim*).

texty často vzájemně komunikují, ať již formou náznaku, či citace, parafráze, parodie apod.,[117] má v případě palliáty ještě další, svébytný rozměr. Stejně jako v případě řecké tragédie a komedie nacházíme v její dramatické struktuře čas od času „vpašovány" literární postupy jiných žánrů či celé „nalezené" textové útvary (nebo spíše jejich specifické pastiše). V *Curculionovi* se tak setkáváme s aluzí na tzv. *paraklausithyron*, lyrický útvar původem z řecké poezie, který tematizuje milencovo neúspěšné čekání před milenčinými dveřmi (srov. komentář k v. 15), nebo s dramatickým ztvárněním posvátné prosby, dobře známé z antických tragédií (viz komentář k v. 630–631). Obecně u Plauta nacházíme odkazy na nejrůznější antické textové žánry, především na epické básnictví, tragédii, modlitbu, výklad snu, soudní spor, proslov před bitvou ad.[118]

Kromě toho nacházíme v Plautových hrách množství replik, jež tematizují divadlo jakožto médium sloužící mimo jiné k realizaci dramatického textu – jinými slovy skutečnost, že dramatický text se realizuje na jevišti prostřednictvím tělesného jednání herců a za přispění určitých jevištních konvencí. Do této kategorie můžeme zařadit především monolog Choréga s odkazy k herecké profesi, kostýmům a návratu kolegů na scénu (v. 462–486) a závěrečné *plaudite* „tleskejte" (v. 729). Obecně se jedná o situace, kdy postava na jevišti komentuje své jednání ve vztahu k žánrovým konvencím nebo k aktuálnímu jevištnímu dění, často formou poznámky stranou.[119] Časté jsou tzv. odposlouchávací scény – jejich podstatou je situace, kdy

[117] Goldhill (1994, 54).

[118] Manuwald (2011, 152).

[119] Např. Plaut. *Mil.* 991: *iam est ante aedis circus, ubi sunt ludi*

si některé z postav na jevišti nejsou vědomy, že se kromě nich na scéně nachází ještě další postava či postavy, které mohou slyšet jimi pronášené repliky a pozorovat jejich jednání. Příkladem takové odposlouchávací scény v *Curculionovi* je scéna s Leaenou (v. 96–114) nebo bankéřovo čtení vojákova dopisu (v. 427–436).

Zvláštním případem výše řečeného jsou pak Terentiovy prology, jež bývají označovány také jako specifický případ literární proto-kritiky,[120] ve zvolené optice ovšem opět fungují jako určitý typ zdůraznění artificiálnosti dramatického děje a jako zcizující prostředek rozrušující iluzi „dobře udělaného" fikčního světa hry.

Dalším zcizujícím prvkem palliáty je rovněž střídání dvou různých performativních módů v rámci inscenace – mluveného projevu a zpěvu či zpěvavé recitace doprovázené hrou na typickou dvojitou flétnu. Mluvené pasáže (***diverbia***) bývají složeny v metrech, jejichž rytmus se ze všech dostupných metrických vzorců nejvíce blížil melodii mluvené řeči,[121] v jambických senárech. Zhudebněné pasáže pak zahrnují kantika (***cantica***) a recitativy, z nichž první byly komponovány ve složených lyrických metrech a zhruba odpovídaly dnešnímu pojetí (nestrofické) písně (snad na způsob operetní árie). Recitativy, složené nejčastěji z delších jambických a trochejských řad, pak představovaly i několik desítek veršů dlouhé úseky, kdy herec intonoval předepsaný text do hudby, kterou pravděpodobně přímo na místě improvizoval autor scénické hudby, piš-

---

faciundi mihi („teď musím své hříčky předvádět před domem v cirku"); dále např. *Pseud*. 562–574 a dochované prology.

[120] Dunsch (2014).

[121] Marshall (2011, 230).

tec (*tibicen*). Jak napovídá distribuce metrických schémat v dochovaných komediích, hudební složka římské palliáty byla zřejmě rozsáhlejší, než tomu bylo u jejích řeckých modelů, a vedle příchodů a odchodů postav byla jedním z hlavních strukturujících prostředků inscenací palliáty.[122]

Při celkovém pohledu na palliátu a její vztah k řecké komedii jakožto jejímu předobrazu je zřejmé, že ačkoli římská komedie v mnohém svoji řeckou sestru napodobuje, ve výsledku se jedná o svébytnou adaptaci předloh s ohledem na specifickou kulturní situaci Říma republikánské doby a se zřetelem k dobovému vkusu a místní divadelní tradici. Autoři palliáty konstruují specifickou fikční dramatickou krajinu, v níž jsou na první pohled nejvýraznější právě ony řecké „kulisy", jejichž „cizost" je záměrně zdůrazněna – zároveň však odkazy k římské realitě neumožňují přistupovat k dějům palliáty jako k pouhému zábavnímu eskapismu. Již Cicero konstatuje, že postavy římských komedií mohou podobně jako postavy v tragédii sloužit jako příklady správného jednání hodné následování.[123] To se samozřejmě netýká postav antagonistických, jež naopak slouží jako negativní či odstrašující příklad, který má ukázat správné jednání na principu kontrastu (v opozici k jednání nesprávnému).

Jako určitý druh paradoxu se tato „příkladná nepříkladnost" postav palliáty projevuje nejvýraznějším způsobem v pojímání postavy otroka. Ten v palliátě zaujímá zcela odlišné postavení, než mu příslušelo v tehdejší dobové realitě: na rozdíl od římské každodennosti, ve které se

---

[122] K inscenaci palliáty, včetně její hudební složky, viz Marshall (2011).

[123] Cic. *S. Rosc.* 47.

otrok nacházel v jednoznačně podřízeném postavení vůči svobodnému člověku nejen na základě konvencí, ale také z hlediska římského práva,[124] zaujímá otrok v palliátě překvapivě významné postavení. Dokáže zvrátit rozhodnutí svého pána, diktuje (si) podmínky (dramatického) děje, strojí léčky, hádá se s pány a dalšími výše postavenými personami, hledá a nalézá cestu z těch nejzašmodrchanějších situací – a nakonec vždy vítězí. Někdy se dokonce postava otroka stává takřka nerozeznatelnou od samotného dramatického autora.[125]

Někteří badatelé si povšimli, že tato situace (dočasně) na hlavu postaveného společenského řádu se realizuje v momentu uvolnění pravidel každodenního soužití v rámci náboženských slavností, a navrhli možnost vnímat palliátu v kontextu karnevalové kultury, pro kterou se v rámci věd o antice používá rovněž termín **saturnáliový *modus operandi*** podle svátku Saturnálií, který se slavil v blízkosti zimního slunovratu, 17.–23. prosince.[126] Ačkoli přímá souvislost mezi Saturnáliemi (při kterých nakrátko přestával platit zaběhnutý společenský a právní *status quo* týkající se otroků, kteří v tomto čase zaujímali do určité míry pozici svých pánů) a palliátou byla dostatečně vyvrácena, duch světa „převráceného naruby" je v římské komedii jednoznačně přítomen jako jakési pokřivené zrcadlo, které v komickém šklebu vypovídá cosi podstatného o existenci

---

[124] Sommer (2011a, 175).

[125] Zejména v komedii *Pseudolus*, srov. např. v. 395–405. K tématu dále např. kapitola „The Predominance of Slave's Role", viz Fraenkel (2007, 159–172).

[126] Souhrn diskuze k saturnáliovému aspektu plautovské komedie viz Petrides (2014, 428–429).

tehdejšího Římana, ať už otroka, cizince, či svobodného občana. Situace svátečního času vyčleněného z běžného řádu dní byla obecně pro takovou reflexi ideální chvílí.

V bádání o palliátě pak bývá zdůrazňována také skutečnost, že o důležitých tématech spojených s dobovými kulturními hodnotami, společenskými fenomény a mezilidskými vztahy římským občanům hráli „ti druzí", lidé z nejnižších pater společnosti, často utlačovaní, marginalizovaní a nespravedlivě ostouzení. Tato zdánlivě paradoxní situace se ovšem při bližším pohledu na divadelní dějiny jeví spíše jako pravidlo než jako výjimka z něj.[127]

[127] Srov. Ackermann – Puchner (2006).

Titus Maccius Plautus

Autor komedie *Curculio*, Titus Maccius Plautus, se narodil snad roku 250 př. n. l. v severoitalské Sarsině v oblasti, která se tehdy stejně jako dnes nazývala Umbrie. Jeho neřímský původ se podle některých výkladů odráží v jeho typicky římském jménu, které si snad vytvořil jako určitý druh umělecké značky vyjadřující jeho „podnikatelský záměr". Podle této teorie by první jméno Titus, typické římské *praenomen*, vyjadřovalo snahu jeho nositele smýt ze sebe stigma cizince a začlenit se bez potíží do římské společnosti. *Nomen gentile*, Maccius, by indikovalo Plautovo divadelní zázemí (podle nejdůležitější z typizovaných postav atellány, klauna Macca, či Maccia) a *cognomen* Plautus by pak odkazovalo k jeho umbrijskému původu (od výrazu z umberského nářečí *plotus*, „ploskonohý").[128]

Ačkoli máme k dispozici biografické údaje, jež umožňují sestavit základní pomyslnou osu Plautova života a uměleckého působení (odešel z Umbrie, v Římě si vydělával u divadla v některé z pomocných profesí, o peníze přišel kvůli nepodařenému obchodu a pak musel pracovat ve mlýně, kde napsal některé ze svých her), tyto informace se při bližším pohledu nejeví jako dostatečně spolehlivé. Pocházejí totiž z pozdněantických životopisů slavných římských osobností (*vitae*), jež z definice žánru obsahovaly vedle faktografických údajů také četné smyšlené pasáže, a není je tedy možné pokládat za bernou minci.[129] O Plautově ži-

[128] Manuwald (2011, 225–226).

[129] Diskuzi k Plautovým biografickým údajům viz Gratwick (1973).

votě je tak možné vedle data a místa narození s jistotou uvést pouze to, že do Říma se pravděpodobně dostal jako otrok (protože prameny mluví o jeho pozdějším propuštění z otroctví) a že zemřel roku 184 př. n. l.

Doba Plautova aktivního působení na římských jevištích spadá do období druhé punské války a následujících dvou desetiletí,[130] většinu dochovaných her pak zřejmě napsal v posledních letech války a v dalších letech, jak naznačují odkazy na konkrétní historické osobnosti a události sporadicky roztroušené v jednotlivých komediích.[131] Výjimečná obliba tohoto Naeviova následovníka a Terentiova předchůdce, kterou dokládá mimo jiné nebývale vysoký počet rituálních opakování divadelních představení nebo celých slavností (*instauratio*) v době jeho umělecké kariéry,[132] vedla k tomu, že po jeho smrti kolovalo pod jeho jménem větší množství komedií, než by byl pravděpodobně za svého života schopen napsat. Římský polyhistor Marcus Terentius Varro proto v 1. stol. př. n. l. všechny tyto texty kolující pod Plautovým jménem zrevidoval a vybral z nich ty, na nichž v jeho době panovala shoda jako na skutečných Plautových dílech. Tyto tzv. *fabulae Varronianae* zřejmě korespondují s jednadvaceti Plautovými komediemi, které známe od tohoto autora dnes.[133] Jsou to: *Amphitruo* (*Amfitryon*), *Asinaria* (*Komedie oslovská*), *Aulularia* (*Komedie o hrnci*), *Bacchides* (Bakchidy), *Captivi* (*Zajatci*), *Casina* (*Kasina*), *Cistellaria* (*Hra o skříňce*), *Curculio* (*Darmojed*), *Epidicus*, *Menaechmi* (*Menaechmové*,

[130] Srov. např. Gell. 17,21,46–47.

[131] Dataci Plautových komedií viz Sedgwick (1930).

[132] Graf (2007, 57).

[133] Srov. Gell. 3,3.

Dvojčata nebo *Blíženci*), *Mercator* (*Kupec*, *Milenci*, *Otec a syn aneb Veselý večer*), *Miles gloriosus* (*Chlubný vojín* či *Chlubný voják*, *Tlučhuba*), *Mostellaria* (*Komedie o strašidle*), *Persa* (Peršan), *Poenulus* (Malý Pun), *Pseudolus*, *Rudens* (*Komedie o laně*), *Stichus*, *Trinummus* (*Trojgroš*) a *Truculentus*.[134] Kromě nich máme k dispozici ještě zhruba 34 titulů nedochovaných her, které Plautus zřejmě rovněž napsal, a k tomu kolem dvou stovek fragmentů ze známých i neznámých komedií.[135]

S takto rozsáhlým korpusem patří Plautus hned po Eurípidovi k nejlépe dochovaným antickým dramatickým autorům a kromě toho je také nejlépe dochovaným dramatikem římského období. Výše uvedené znaky palliáty jsou tak logicky ve značné míře odvozeny právě z jeho komedií. Od Terentia a ostatních autorů římské komedie Plautovu tvorbu odlišují především dva rysy – rozdíly v použití metra a hudby a dramatický jazyk. Plautovskou metriku charakterizuje výrazně větší rozmanitost, než jakou pozorujeme u jeho uměleckých kolegů. S metrickou rozmanitostí souvisí rovněž skutečnost, že oproti Terentiovi, Naeviovi, Caeciliovi a dalším autorům palliáty, stejně jako oproti řeckým komediografům, nacházíme v plautovské komedii výrazně větší podíl zhudebněných úseků, což ji klade zhruba na roveň dnešního hudebního divadla.[136]

---

[134] České názvy uvádíme podle překladů, pokud existují. Pokud ne, uvádíme pracovní překlad bez kurzívy, nejedná-li se o vlastní jméno.

[135] Manuwald (2011, 227).

[136] Konkrétně např. některých muzikálů, kde hudební čísla netvoří pouze písňové vložky, ale jsou zásadní součástí sémantické roviny díla, srov. např. filmovou podobu Hugových,

Vedle hlavního zdroje inspirace, kterým byla Plautovi, stejně jako ostatním autorům palliáty, řecká nová komedie, nacházíme v díle tohoto jazykově nejopulentnějšího z římských komediografů také překvapivě silnou vazbu na žánr tragédie. Ta se projevuje nejen v rovině odkazů na konkrétní tragické autory,[137] citací dramatických prostředků spojených s tragédií[138] nebo nápodoby tragického stylu,[139] ale také v celkové stavbě některých her, konkrétně *Captivi*, *Rudens*, a zejména komedie *Amphitruo*. Poslední jmenovaná hra je de facto tragickou travestií, jak uvádí mluvčí jejího prologu, posel bohů Merkur (řec. Hermés), který divákům sděluje, že […] *post argumentum huius eloquar tragoedieae. / Quid contraxistis frontem? Quia tragoediam / dixi futuram hanc? Deus sum, commutavero. / Eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia / comoedia, ut sit omnibus isdem vorsibus* „[…] potom vám obsah tragédie vylíčím. / Co? Chmuříte své čelo, že jsem povídal / o tragédii? Bůh jsem přece – změním to. / Když chcete, tuhle tragédii předělám / na komedii, ale verše zůstanou“ (v. 51–55).[140]

Dále se v plautovské palliátě objevují odkazy na domácí italský žánr atellány, fraškovité komedie s typizovanými

---

Schönbergových a Boubillových *Bídníků* z r. 2012 nebo rapový muzikál *Hamilton* z r. 2015.

[137] Např. na Eurípida prostřednictvím jména jeho matky Kleobúly v Plaut. *Curc.* 643.

[138] Např. akt prosebnictví, srov. Plaut. *Curc.* 628 nebo Tranionův útěk k oltáři v *Most*. 1094.

[139] Např. Plaut. *Curc.* 1, 280–298). Srov. Manuwald (2014).

[140] Překlad Businský (1978).

postavami, ze kterého si Plautus vedle některých charakteristik pro ustálené postavy zřejmě odnesl také občasné hovorové a vulgárnější podtóny svého dramatického jazyka a snad i jistou míru improvizovanosti.[141]

[141] Petrides (2014).

Hra *Curculio* a její rozbor

Hra *Curculio*, jako jediná z Plautových her pojmenovaná po postavě parazita (stejně jako Terentiův *Phormio*), je co do rozsahu nejkratší z celého plautovského korpusu – čítá 729 veršů, což je téměř poloviční délka oproti nejdelšímu kusu, kterým je *Miles gloriosus* s 1437 verši. Přesto však jde o výbornou ukázku Plautova autorského stylu.[142] S výjimkou starého lakomce se zde na pozadí obvyklé zápletky potkáváme se všemi obvyklými typizovanými postavami nové řecké komedie, které procházejí plejádou typizovaných situací, jak se na římskou palliátu sluší. V hrubých obrysech řecké předlohy lze však vysledovat velmi mnoho Plautových inovací a čistě římských prvků, jež jsou v palliátě sice běžné, ovšem v této komedii se projevují natolik výrazně, že ji starší bádání dokonce dlouhou dobu považovalo za produkt nějaké pozdější redakce, která původní Plautův text výrazně zkrátila, pozměnila, a tudíž znehodnotila.[143]

Zápletka a postavy

Děj dramatu se odehrává v řeckém Epidauru na ulici před chrámem boha Asklépia, po jehož stranách stojí nalevo dům kuplíře Cappadoka (v našem překladu Pornotéka; více k překladu vlastních jmen viz na s. 115n. a 122nn.) a napravo dům zamilovaného mladíka Phaedroma (Romantika). Ten se v úvodní scéně vydává ještě za tmy tajně navštívit svou milovanou dívku Planesium (Errotium), která je ve

[142] Wright (1993, 4).

[143] Srov. Lefèvre (1991, 71–72).

vlastnictví kuplíře, ovšem dosud zůstává počestnou pannou, jak se dozvídáme z úvodního dialogu mladíka s moralizujícím otrokem Palinurem (Sofistikem). Mladík by ji rád od kuplíře vykoupil, na to mu ovšem scházejí finanční prostředky, a proto, jak se dozvídáme, poslal před třemi dny svého parazita Curculiona (Darmojeda) do Kárie (Megalopole) za svým dobrým přítelem s prosbou o půjčku. Dále zjišťujeme, že kuplíř Cappadox je vážně nemocný a aktuálně tráví noc v Asklépiově chrámu, kde očekává věštný sen s radou, jak by se mohl uzdravit. Toho využívá mladík k tomu, aby se mohl tajně setkat se svou vyvolenou. Umožní mu to stará vrátná kuplířova podniku Leaena (Castoria), silná alkoholička, kterou mladík poměrně snadno uplatí džbánem vína.

Nazítří ráno se (po krátkém vstupu Phaedromova kuchaře, který vykládá kuplíři jeho sen) v poklusu jakožto typizovaný *servus currens* vrací parazit Curculio z Kárie. Peníze sice nenese, zato má vymyšlený plán, jak se k nim dostat jinou cestou. V Kárii totiž náhodou potkal mladíkova soka, vojáka Therapontigona Platagidora (Gaia Omnibuse Pacona, řečeného Poclusemclus), který, jak také vyplyne z Curculionovy řeči, dívku od kuplíře již před nějakou dobou zakoupil, potřebná suma je však prozatím uložena u bankéře Lycona (Hypotéka), který ji vydá pouze oproti vojákově pečeti. A jelikož se parazitovi podařilo zmocnit se vojákova pečetního prstenu, vydává se následně v převleku za vojákova propuštěnce a s falešným pověřovacím dopisem k bankéři, kterého snadno přesvědčí, aby kuplíři zaplatil smluvenou částku. V této fázi je děj přerušen metadivadelním vstupem Chorégа, který přichází publikum „zabavit“, než se herci opět vrátí na scénu, satiricky laděným topografickým popisem dobového Říma. Když

se následně na scénu vrátí přestrojený parazit s kuplířem a bankéřem, dojde k dokončení falešného obchodu a Curculio odvádí Planesium do mladíkova domu.

Vtom si však do Epidauru přichází pro dívku sám voják Therapontigonus. Potkává se nejprve s bankéřem a poté s kuplířem. Od obou se dozvídá, že jeho „zboží" již bylo v pořádku vydáno jeho domnělému propuštěnci, kterého následně identifikuje jako Curculiona, jenž ho v Kárii obral o pečetní prsten. Když se pak v závěrečném aktu všechny stěžejní postavy hry potkají, nastane v ději nečekaný zvrat a dojde k typické scéně anagnorize (tedy k nečekanému setkání dvou dlouho odloučených postav, viz komentář k v. 606). Planesium totiž pozná ve vojákově pečetním prstenu prsten svého otce a ve vojákovi svého bratra. Jak se následně dozvídáme z jejího vyprávění, narodila se jako svobodná, v dětství byla unesena a takto se dostala ke kuplíři. Po tomto šťastném rodinném shledání voják slíbí svou sestru Phaedromovi. Tím však děj hry nekončí, neboť ještě je třeba získat od kuplíře zpět peníze za prodej dívky. Tak totiž zněla dohoda: pokud někdo prokáže, že je dívka svobodného původu, dostane voják celou částku zpět. Kuplíř se sice nejprve zdráhá ji vyplatit, a dojde dokonce i k imitaci soudního jednání, nakonec je však násilím přinucen peníze vrátit, a tak vše šťastně skončí.

Datace

Jak se shoduje většina badatelů, přibližná doba vzniku hry *Curculio* spadá do doby kolem roku 193 př. n. l. nebo krátce po něm. Usuzovat tak lze na základě hned několika indicií přímo v Plautově textu. Předně je to „filipské zlato"

(*aurum Philippum*, v. 440),[144] jež nejspíše odkazuje na nedávné vítězství Tita Quinctia Flaminia nad Makedonií (194 př. n. l.).[145] Podobně by mohla též narážka na bitvu u Sikyónu (v. 395) odkazovat k válce se spartským králem Nabidem (196–194 př. n. l.), přičemž by se mohlo jednat buď o Plautův vlastní dodatek, nebo je možné, že zmínku převzal z řeckého originálu a pouze ji aktualizoval a naplnil novým obsahem.[146] Době po nedávno skončených válkách s Řeky každopádně nasvědčuje rovněž množství protiřeckých narážek v textu (např. Curculionův monolog ve v. 289–295).

Dalším vodítkem pro určení data vzniku komedie jsou *rogationes plurimae* (v. 509), jež jsou pravděpodobně aluzí na zákony Marca Sempronia Tuditana proti lichvě z roku 193 př. n. l. A konečně se badatelé shodují, že střednímu období Plautovy tvorby nasvědčuje také jazyk a styl díla.[147] Vedle toho nacházíme intertextuální narážku na postavu Curculiona v komedii *Trinummus* (v. 1016), jež byla s velkou pravděpodobností provozována roku 192 př. n. l.; publikum tedy zřejmě muselo mít postavu Phaedromova parazita ještě v živé paměti.[148]

O něco mladší dataci navrhuje Lefèvre (1991, 92–93) na základě možné souvislosti uvedení hry s výročím sta let od zavedení Asklépiova kultu v Římě, jež spadá do roku 191 př. n. l. Určení hry pro tento typ slavnosti by zároveň

---

144 Čísla v závorkách za citovanými příklady odkazují k veršům komedie *Curculio*, pokud není uvedeno jinak.

145 Srov. Melo (2011, 223).

146 Srov. Monaco (1969, 12).

147 Paratore (1978, 298).

148 Slater (1987).

objasňovalo volbu Epidauru jakožto dějiště hry,[149] umístění Asklépiova chrámu na pozadí jevištního prostoru a začlenění poměrně rozsáhlé satiry na tento kult[150] do textu hry.[151]

Otázka předlohy a Plautovy práce s ní

Kterou řeckou komedii Plautus použil jako předlohu pro hru *Curculio*, bohužel není z dobových pramenů známo (mj. proto, že se ke hře nedochoval prolog) a ani badatelům, kteří se touto otázkou zabývali, se dosud nepodařilo na ni najít uspokojující odpověď.[152] Jisté však je, že se svou předlohou Plautus zacházel poměrně volně, pravděpodobně ji velmi výrazně zkrátil a naopak doplnil několik nových scén. Kvůli tomu vznikly určité nesrovnalosti v logice děje, které přitahují stálou pozornost vědecké diskuze. Nejstarší bádání považovalo tyto problémy za důsledek pozdějšího redakčního krácení hry a více se jimi nezabývalo.

---

[149] Srov. Paratore (1978, 297).

[150] Asklépiovým horlivým ctitelem je zde věrolomný kuplíř, jehož věštný sen, který obdržel při inkubaci (viz komenář k v. 61–62), vykládá zcela nekompetentní kuchař. Srov. Lefèvre (1991, 103–104).

[151] V rozporu by tato datace nebyla ani s ohledem na výše zmíněné intertextuální narážky v komedii *Trinummus*, jejíž alternativní datace spadá do přelomu let 189/188 př. n. l. Srov. Slater (1987, 267).

[152] Různé existující návrhy přehledně shrnuje Lefèvre (1991, 73). Hra *Curculio* se dějově velmi výrazně blíží jiné Plautově hře – *Pseudolovi*. Je tedy možné, že oběma posloužila stejná řecká předloha, anebo že je dokonce *Curculio* zkrácenou variantou *Pseudola*; srov. Lefèvre (1991, 91).

Tuto tezi později odmítl Fraenkel,[153] podle nějž způsobil nelogičnosti sám Plautus, když krátil svou předlohu, aby tak získal prostor pro rozpracování čistě komických prvků hry. Nejnovější bádání[154] však jasně ukázalo, že Plautův postup při krácení předlohy nebyl rozhodně tak nahodilý a nepromyšlený, jak by se mohlo na první pohled zdát.

Zaměřme se nyní na výše zmíněné **nesrovnalosti v logice děje** detailněji. Předně není jasné, proč se mladík tolik obává, že mu Curculio peníze určené na koupi dívky nedonese. Lze předpokládat, že se v předloze nacházela nějaká explicitní hrozba, typicky to bývá lhůta tří dní, které má mladík na to, aby peníze sehnal, než do města dorazí jeho sok (zde voják Therapontigonus) a dívka bude prodána jemu. Důkazem toho, a zároveň jakýmsi „pozůstatkem" předlohy by mohly být mladíkovy narážky „před třemi dny jsem poslal parazita do Kárie" (*nam parasitum misi nudiusquartus Cariam*, v. 206) a „ani tři dny tě už v tomto domě nenechám" (*ego te hoc triduum numquam sinam in domo esse istac*, v. 208–209).[155] Melo (2011, 223) navíc v této souvislosti upozorňuje na dívčino „ne aby tě někdo přeplatil" (*facito, ut pretio pervincas tuo*, v. 213) a jako odkaz na slib kuplíře mladíkovi, že vyčká s prodejem tři dny, chápe jeho zábrany „porušit přísahu" (*quid quod iuratus sum?*, v. 458), když má předat dívku Curculionovi převlečenému za vojákova propuštěnce. Je možné, že Plautus tuto část původní zápletky skutečně vypustil, a sice z ekonomických dů-

[153] Fraenkel (2007). Detailněji pak v tomto duchu všechna problematická místa podrobila rozboru Fantham (1965).

[154] Lefèvre (1991), Kruschwitz (2001).

[155] Srov. Fantham (1965, 87–88).

vodů, protože mohl potřebovat vzhledem k požadavkům pořadatelů události, na níž se měla hra provozovat, originál výrazně zkrátit. Fantham (1965, 87) však navrhuje hypotézu, že by římský divák, plně respektující právní zvyklosti, mohl být mladíkovým jednáním, jež znamená porušení již sjednaného obchodního kontraktu, pobouřen, a proto Plautus tento prvek záměrně potlačil.

Dále není jasné, zda Curculio znal vojáka, když se s ním v Kárii setkal, a oslovil ho zcela záměrně, nebo zkrátka jen způsobem sobě vlastním oslovil náhodného, zámožně vyhlížejícího člověka s úmyslem vetřít se k němu na hostinu, až teprve z rozhovoru zjistil, o koho se jedná, a když se mu nepodařilo získat peníze od mladíkova přítele, vymyslel náhradní plán. Dle Fantham (1965, 89–90) není druhá varianta nereálná, nicméně domnívá se, že pokud by publikum nemělo o tom, že je ve hře nějaký mladíkův sok, vůbec tušení, scéna by neměla potřebný komický účinek. Když navíc dojde v parazitově monologu k zásadnímu momentu, kdy se voják vyjeví jako dívčin nápadník (*invocat Planesium*, v. 356), Curculio mladíkovo udivení (*meosne amores?*, v. 357) okamžitě umlčí (*tace parumper*, v. 357) a celá věc se přejde velmi rychle. Že parazit vojáka znal, navíc podle Fantham naznačuje formulace *saluto adveniens* („jdu k němu a pozdravím ho“, v. 338), a i následné jednání vojáka s parazitem působí dosti familiárně. Je tedy pravděpodobné, že v předloze byla o existenci soka zmínka už dříve a Plautus ji v rámci krácení vypustil, anebo ji mohl obsahovat alespoň nedochovaný prolog.

Další místo, kde došlo pravděpodobně ke krácení předlohy, spatřuje Fantham na konci parazitova monologu, kde zcela chybí obvyklý explicitní popis plánu na získání peněz, resp. skrývá se pouze ve vágní replice „pochval mě,

až zařídím to, co si přeješ; a nyní pojďme zapečetit dopis" (*Laudato, quando illud, quod cupis, ecfecero. Eamus nunc intro, ut tabellas consignemus*, v. 364–365). Velmi stručný, až nejasný je také rozhovor bankéře s kuplířem (v. 455–460), v němž se kuplíř vůbec nedozvídá, proč by měl vydat dívku zrovna zde přítomnému vojákovu propuštěnci (parazitovi v převleku), a navíc mluví o jakési neznámé přísaze, kterou by vydáním dívky porušil.[156] Neobvykle rychlé je pak konečně „prozření" vojáka, že jeho falešný propuštěnec musel být Curculio (v. 583). Dle Fantham (1965, 92) se na tomto místě v předloze nejspíše nacházel popis jeho postavy podobný tomu, jaký nacházíme např. v *Pseudolovi* (v. 1217–1221), podle nějž voják parazita identifikoval.

Lefèvre (1991, 83–88) upozorňuje ještě na další nelogičnosti: voják Curculionovi vypráví, že dle dohody má být dívka předána tomu, kdo donese dopis zapečetěný jeho prstenem (otázkou, kterou nyní ponechme stranou, samozřejmě také je, proč mu to vůbec vyprávěl), následně se však bankéř v rozhovoru s Curculionem v převleku diví, proč jeho pán nepřišel sám (*Ubi ipsus? Cur non venit?*, v. 433). Rovněž je zvláštní, že se voják tak záhy objevuje v Epidauru, aniž by pro to explicitně uvedl nějaké zdůvodnění. A dokonce ani postavy, se kterými vede dialog, se tomu vůbec nediví. Buď si tedy přišel pro dívku (ale proč sám, když dohoda jasně zněla, že pro ni někoho pošle?), nebo, což by bylo logičtější, se vydal rychle za Curculionem, když zjistil, že mu ukradl jeho pečetní prsten. Pak by se ovšem nejspíš jeho rozhovory s bankéřem a kuplířem odvíjely zcela jinak. Problematické jsou také částky peněz

[156] Viz již výše na s. 72. Pravděpodobně je míněn slib mladíkovi, že s prodejem vyčká tři dny.

(30 min za dívku a dalších 10 za její šaty a šperky), se kterými se ve hře operuje nelogickým způsobem.

Podle Lefèvra však není možné nad dějem hry uvažovat takto realisticky. Upozorňuje především na tři důležité principy, které Plautus uplatňuje: jednak jde o jakousi dramaturgii očekávání, která znamená, že postavy se na scéně objevuji tehdy, když jsou publikem očekávány, a nikoli tehdy, když k tomu mají důvod na základě vnitřní logiky děje (takto lze vysvětlit např. nelogický příchod vojáka, ale též odpovědět na otázku, jak mohl Phaedromus vědět, kdy se parazit vrátí, a to s takovou přesností, že mu dokonce již nechal nachystat jídlo);[157] jednak postavy operují s jakýmsi kolektivním vědomím, tedy s informacemi, které jsou publiku známé, přestože ony samy je třeba přísně logicky vzato vědět nemají;[158] a konečně že pro Plauta nehraje roli logika děje hry jakožto celku, nýbrž je pro něho zásadní spíše jeho průběh, tzn. že konkrétní část nemusí logicky zapadat do celku, pokud jí autor sleduje nějaký jiný cíl. Takto Lefèvre (1991, 79) vykládá např. již zmiňovanou nelogickou obavu kuplíře, že poruší jakousi z kontextu neznámou přísahu. Podle něj nehraje v tento okamžik vůbec roli, že nevíme, o jakou přísahu jde, a že vlastně kuplířova obava nedává logický smysl, protože hlavním účelem scény je akcentovat kuplířovu typizovanou věrolomnost.

Velký badatelský problém představuje v případě komedie *Curculio* **prolog**, který se, jak již bylo naznačeno výše, nedochoval, resp. možná ani nikdy nebyl napsán. Zastánci

[157] Lefèvre (1991, 77).

[158] Lefèvre (1991, 87).

teorie, že hra původně prolog měla, argumentují tím, že jeho prostřednictvím mohl Plautus směrem k divákovi částečně kompenzovat některé nejasnosti naznačené výše. Důležitějším argumentem je však skutečnost, že ačkoli se děj dramatu odehrává v Epidauru, divák se o tom dozví mimochodem teprve ve v. 341 v parazitově líčení jeho setkání s vojákem, jenž se ho ptá, zda v Epidauru nezná bankéře Lycona (*ecquem in Epidauro Liconem tarpezitam noverim*). Přitom však bylo obvyklou praxí diváka s místem děje, nejednalo-li se o Athény, seznámit, a to většinou právě v prologu.[159]

Naproti tomu např. Arnott (1995, 187, pozn. 6) upozorňuje na skutečnost, že i v nové řecké komedii se občas divák důležité informace dozvídá až v průběhu hry, a domnívá se, že prolog nebyl součástí textu dramatu ani v době jeho vzniku a ke zklidnění publika a k získání jeho zájmu tu sloužil úvodní „průvod" postav od Phaedromova domu doprostřed jeviště, který se odehrával beze slov. K tomu je třeba ještě doplnit, že nejspíše nebude náhodou, že se nedochovaly prology k pěti Plautovým hrám, z nichž čtyři patří mezi jeho nejkratší kusy.[160] Je tedy možné, že Plautus v rámci krácení předlohy upustil také od uvádění prologu, jakkoli by to ovšem dle Fantham bylo spíše kontraproduktivní, jelikož v prologu by Plautus býval mohl předestřít důležité informace a pak se jimi už dále nezabývat.

Kromě toho, že Plautus (ať už z jakéhokoli důvodu) řeckou předlohu pravděpodobně výrazně zkrátil, obohatil původní text také o řadu **nových prvků**, především komických

[159] Srov. Wright (1993, 49).

[160] Fantham (1965, 99).

a satirických. Z delších úseků lze za jeho vlastní invenci nepochybně pokládat protiřecký monolog parazita (v. 289–295) či vložený vstup Chorégа (v. 462–486), dvě symetricky do děje hry umístěná, satiricky laděná zcizující intermezza.[161] V podobném duchu se nese také rozsáhlá invektiva proti bankéřům a kuplířům ve v. 494–511 a římského původu je zajisté také celá řada drobných narážek na nejrůznější římské reálie a latinské jazykové hříčky.

Plautovou vlastní invencí je pravděpodobně rovněž scéna s kuchařem (v. 251–273), která dle Fantham nejspíše nahradila původní rozsáhlejší scénu s vykladačem snů (*coniector*).[162] S velkou pravděpodobností se nejednalo původně o kuchaře, který v těchto situacích obvykle nefiguruje, nýbrž možná přímo o mladíkova otroka. Plautus sem epizodní postavu kuchaře umístil zřejmě proto, aby představitel otroka Palinura získal možnost opustit na chvíli jeviště a převléknout se za parazita Curculiona, který se vzápětí poprvé objevuje na scéně, zatímco mladíkův otrok ze hry mizí[163] – ovšem až na několik replik, které mu na základě rukopisné tradice připisují všichni editoři ještě v následující scéně. Repliky na konci scény s kuchařem (v. 274–279) dle některých rukopisů pronáší ještě kuchař; v záhlaví následující scény je pak uveden pouze *servus*, kterým by klidně mohl být i nadále také kuchař. Žádný z rukopisů mu však nepřipisuje repliky ve v. 303 a 313–321 – ty patří ve všech rukopisech Palinurovi. Nicméně vzhledem k tomu, že se Palinurus již dále ve hře nevyskytuje a že pro ztvárnění obou rolí jedním hercem hovoří i jejich propojení

[161] Kruschwitz (2001, 116), Lefèvre (1991, 100).

[162] Fantham (1965, 94).

[163] Fantham (ibid.); Papaioannou (2009, 116–118).

v metadivadelní rovině,[164] je nejspíše třeba navzdory rukopisné tradici považovat i tyto repliky za slova kuchaře. Koneckonců se jedná zejména o hrubé urážky parazita, o flatulentní vtip a o narážku na zbytky jídla, které na parazita čekají, což by vše k postavě kuchaře velmi dobře sedělo. Stejně tak zní při tomto výkladu logičtěji Curculionovo *hic ministrabit* („ten bude obsluhovat, nosit na stůl", v. 369).

Zmatení přiřazení replik postavám v rukopisech by přitom bylo možno vysvětlit následovně: jak bylo již uvedeno, počet členů hereckých skupin, které Plautovy komedie provozovaly, mohl pravděpodobně představení od představení kolísat. Není tedy vyloučeno, že ačkoli byla scéna původně takto zamýšlena, tedy že postavy Palinura i Curculiona měl skutečně ztvárňovat jeden herec, mohlo se na některé z pozdějších repríz stát, že bylo herců k dispozici více, a tudíž byly obě postavy obsazeny nezávisle na sobě a herec představující Palinura mohl převzít některé z kuchařových replik ještě v následující scéně. V době, kdy došlo k zapsání textu dramatu, pak mohly být tyto dva možné „scénáře" jednoduše kontaminovány.[165]

---

[164] Curculio totiž po svém příchodu v ději hry přebírá Palinurovou roli chytrého otroka, naopak u Palinura lze předtím pozorovat několik nenápadných narážek, které odkazují k postavě parazita: např. jeho neochota dát stařeně džbán vína či jinak nelogická narážka dívky Planesium na jídlo ve v. 186 (*irascere, si te edentem hic a cibo abigat* – dosl. „kdybys zrovna jedl a on by tě odháněl od jídla, zlobil by ses"). Konečně pro spojení obou postav svědčí také to, jak vehementně kuchař Palinura posílá pryč, aby donesl „vše potřebné" (*quae opus sunt*, v. 252) k tomu, aby mohl být parazit (tedy vlastně on sám v jiném kostýmu) uvítán snídaní.

[165] K problematice vztahu dochovaných textů k původním

Podobný problém je i v závěrečné scéně dramatu s postavou parazita. Curculio není uveden v záhlaví této scény mezi přítomnými postavami v žádném z dochovaných rukopisů, jeden z nich mu však připisuje dvě repliky ve v. 712 a 713. Různí badatelé se k této podivné situaci postavili různě – podle některých[166] parazitova úloha v dramatu skončila příslibem dívčiny ruky mladíkovi (v. 675) a v závěrečné scéně již není přítomen vůbec, jiní naopak[167] Curculionovi přiznávají na závěrečné scéně velký podíl a celou ji pokládají za Plautovu originální invenci nahrazující původní závěr hry, v němž scházelo explicitní ponížení kuplíře.

Plautovou vlastní invencí může být také scéna s opilou stařenou a následné noční setkání milenců.[168] Obě scény mají mít především komický účinek – v případě stařeny se rozehrává její neutuchající touha po víně a v následném dialogu milenců pak především mladíkova bezhlavá zamilovanost a iracionální jednání.

Rovněž umístění děje dramatu do Epidauru se nezdá být převzato z originální předlohy, a to především proto, že Asklépiův chrám zde reálně stál v chrámovém okrsku zhruba 9 km za městem. Těžko by si bylo možné představit, že by divák nové řecké komedie snesl, aby se mladíkův a kuplířův dům nacházely v jeho tak těsné blízkosti.[169] Hru tedy do Epidauru situoval spíše až Plautus, a to proto, že se jednalo o řecké město, které bylo pro jeho současníky

---

inscenacím viz Marshall (2006, 257–261).

166 Fantham (1965, 98), Lefèvre (1991, 80).

167 Lowe (2011) na podkladě vývodů Lanciottiho (2005, 56).

168 Takto Lefèvre (1991, 82.)

169 Lefèvre (1991, 89).

neodmyslitelně spjato s kultem Asklépia, jehož satira se táhne celým dramatem (oddaným stoupencem tohoto božstva je zde věrolomný kuplíř, jehož věštný sen je interpretován zcela nekompetentním kuchařem). Plautus takto získal ideální komické univerzum, v němž římský divák bezpečně rozpoznal svou vlastní realitu – Asklépiův chrám na Tiberiově ostrově, jeho skutečné návštěvníky a profesionální vykladače snů.[170] Tato interpretace navíc dobře koresponduje s tezí, že byla hra původně napsána pro oslavu stého výročí uvedení Asklépiova kultu do Říma.

Dobový kontext hry

Plautův život spadá do bouřlivého období punských a makedonských válek, které s sebou nesou intenzivní kontakty s řeckým prostředím a pochopitelně i jistý stupeň odporu vůči němu, vedoucí ke snaze řecký svět v komedii zesměšnit. V dané době se Římané potýkali s řadou nepřátel, a to se střídavými úspěchy.[171] Plautova doba je tak prodchnuta militarismem, což přispívá k velké oblibě komické postavy vojáka a triumfální vojenské terminologie.[172]

---

[170] Lefèvre (1991, 103–104).

[171] Výhra v první punské válce (r. 264–241 př. n. l.) či nad Gally u Clastidia (r. 222 př. n. l.), porážka Hannibalem v bitvě u Cann (r. 216 př. n. l.), výhry nad Kartáginci u Zamy (r. 202 př. n. l.), makedonským Filippem III. a syrským Antiochem III (r. 197 př. n. l. u Kynoskefal, r. 190 př. n. l. u Magnésie). Až po Plautově smrti byl poražen makedonský Perseus u Pydny (168 př. n. l.), r. 146 př. n. l. se stalo Řecko provincií Říma. Oliva (1995, 232).

[172] Rossi (1996, 186).

Vyšší vrstvy na divadlo pohlížely zpočátku nejspíše s určitým despektem, ale později se jejich postoj k divadlu mění, takže roku 194 př. n. l. již mají aedilové povinnost při hrách (*ludi Romani*) zajistit speciální místa pro senátory. I když palliáta pod rouškou řeckého prostředí zesměšňuje současné sociální a právní poměry v Římě, není její celkové vyznění u Plauta jejich subverzivní kritikou, nýbrž pouze na ně poukazuje ve smyslu římských Saturnálií.[173] Římské právo a státní instituce jsou tak v Plautových komediích i přes dílčí kritiku (např. ohledně ne zcela úspěšného potírání lichvy, v. 511) líčeny jako spolehlivé a důvěryhodné.[174] Lze tak předpokládat, že právní prvky v divadelních hrách přispívaly mimo jiné k vytváření právního vědomí obecenstva.[175]

Řím byl v Plautově době republikou řízenou volenými úředníky s jasně vymezenými pravomocemi a působností (konzulové stojící v čele státu, prétor podílející se na tvorbě práva a soudním řízení, cenzoři provádějící soupis obyvatelstva a dohlížení na mravy, aedilové dohlížející na fungování trhu). Jednotlivé úřady byly zpravidla obsazovány dvojicí osob (později jich mohlo být i více), což společně s dalšími principy výkonu úřadů (možnost zrušit rozhodnutí stejně nebo níže postaveného úředníka či zpravidla jednoleté funkční období s nemožností bezprostředního opakování funkce[176]) mělo být pojistkou proti uzurpaci moci jednou osobou, vůči níž byl v Římě od dob vyhnání

---

[173] Rossi (1996, 187). Viz již výše v kap. o palliátě.

[174] Gaertner (2014, 626).

[175] Gaertner (2014, 615), srov. též Latham (2016, 48) pro oblast římského náboženství.

[176] Kincl – Urfus – Skřejpek (1995, 7).

králů patrný odpor (*affectatio regni*, tedy snaha obnovit královládu, byla dokonce trestným činem). To se do jisté míry odráží i v tom, že králové jsou ve hře vnímání jako cizí prvek či někdo, kdo má být poražen (srov. v. 555).

Veřejný i soukromý život v Římě byl úzce svázán s náboženstvím, jak dosvědčují mimo jiné časté zmínky o bozích v textu hry. Třebaže Plautovy hry vycházejí z řeckých předloh, je jejich prostředí typicky římské, což se v naší hře projeví mj. i ve v. 269, kde je řeč přímo o Jovovi Kapitolském. Jednotliví bohové rovněž ovlivňují jednání postav (např. obětování Asklépiovi za účelem uzdravení, úlitba Venuši, přísahy Jovovi) a jsou i zdrojem komiky. Religiozita římské společnosti se odráží i v blízkém vztahu náboženství a práva, které byly v Římě úzce provázány. Právo se tak týká nejen věcí lidských, ale i věcí božských (*ius divinum*),[177] tudíž jeho případné porušení (např. nedodržení přísahy) by bylo nejen prohřeškem vůči dané osobě,[178] ale i vůči bohům (viz komentář k v. 268). Pro Římany byla přísaha a slib, respektive svědectví důvěryhodné osoby, významnější (i z právního hlediska) než například písemný dokument, který může být podvržen[179] (jak je tomu ostatně i v naší komedii, viz v. 369–370).

Plautus užívá četných narážek na římské právo k dosažení komického účinku.[180] Příkladem mohou být cílené dvojsmysly[181] jako *intestabilis* (v. 30), *mutuum* (v. 47)

---

[177] Skřejpek (1999, 8).

[178] Srov. Owens (1994, 388).

[179] Srov. Cic. *Arch.* 8.

[180] Gaertner (2014, 620).

[181] Dobové publikum kulturně-historické reálie hry důvěrně znalo, zatímco v současnosti jsou mnohdy jen málo známé – proto

nebo procesněprávní termíny *vadimoniis* (v. 162) a *sisto* (v. 163), které Plautus užívá jako komický prvek v milostném setkání Phaedroma a dívky Planesium (dostavení se na rande). Kromě toho je ve hře i řada dalších dramatických situací, které se práva dotýkají (např. uzavření kupní smlouvy ve v. 343, krádež otrokyně v. 619–620, bankrot v. 376, soud v. 701–717).

Četnost zmínek o dobovém římském právu či užití právní terminologie ovšem neznamená, že bychom k Plautovým textům automaticky mohli přistupovat jako ke spolehlivému prameni poznání práva[182] – jednající postavy zkrátka žijí svůj běžný život v rámci tehdejšího právního rámce,[183] čímž vzniká řada situací, které mají, nebo mohou mít, právní dopady (např. výhrůžky bankrotem, v. 376, 684 a 722–723). Plautus zde pojednává o záležitostech, s nimiž má běžný Říman alespoň zprostředkovanou zkušenost, takže nemá potřebu ve své době běžnou právní realitu přesně vystihnout − tak zmiňuje např. kupní smlouvu či svatbu jen coby prostředek k rozvinutí zápletky. Na některých místech tedy užívá právní terminologii věrně a přesně, zatímco na jiných místech jde o stylizaci či jen o nastínění nějakého právního aspektu. Ostatně pro běžného diváka by právní nepřesnost jistě nebyla příliš rušivá a je otázkou, do jaké míry byli konkrétní diváci schopni jednotlivé právní narážky postřehnout.

---

na všeobecné aspekty římské reality v krátkosti poukazujeme zde a na jednotlivosti na příslušných místech komentáře.

[182] Srov. Rosenmayer (1995, 201).

[183] Gaertner (2014, 615).

Plautův jazykový humor a styl

Literární kritika od antiky až dodnes jednohlasně vyzdvihuje a obdivuje Plautovo jazykové mistrovství, které skýtá velký požitek čtenáři a zároveň pocit zoufalství překladateli. Plautův jazyk vychází z mluveného jazyka vzdělaných římských vrstev (tzv. *sermo familiaris*[184]), je velmi osobitý a bohatý, protkaný rafinovanými stylistickými prvky: neotřelými metaforami, komickými novotvary a všudypřítomnými asonancemi a aliteracemi.

Vzhledem k tomu, že Plautus psal své komedie latinsky, lze pokládat problematické otázky vztahu k řeckým předlohám v tomto smyslu za nepodstatné: Plautova originalita tkví ve znamenitém zacházení s latinským jazykem. Plautova výjimečná invence se skvěle projevuje ve všech rovinách dramatického textu, v jazykovém humoru, situační komice i při charakteristice jednajících postav. Jeho nenapodobitelná schopnost vdechnout slovům vtip a neúnavně rozechvívat bránici publika z něj činí nadčasového dramatika.

Plautova sofistikovaná jazyková hra – jeho proslulá *ubertas sermonis* – spočívá ve virtuózních kombinacích rétorických prostředků s kolokvialismy, grécismy, vtipnými neologismy (zejména nejrůznějšími složeninami odvozenými jak z latiny, tak také z řečtiny) a dvojsmysly všeho druhu.

---

[184] Poccetti – Poli – Santini (1999, 289). Ke zvláštnostem Plautova jazyka, podmíněným historickým vývojem latiny v době, kdy Plautus žil a tvořil, zde nepřihlížíme, viz Pultrová – Urbanová – Malá – Šubrt (2006, 156–163). K Plautovu jazyku obecně viz zejména Shipp (1954); Rossi (1996, 191–194); Duckworth (1994[2], 345–360); Fraenkel (2007); Poccetti – Poli – Santini (1999, 297–299); Faggi – Rubino (1993, XVIII–XXIV).

Objevují se nadávky i mazlivé zdrobněliny, zvukové figury, vynalézavé slovní hříčky, pleonastická vyjádření, nadsázka, invektivy, nejrůznější idiomy a proverbiální sentence spolu se sžíravou ironií a parodií různý literárních stylů.[185]

Texty Plautových komedií obsahují řadu hovorových prvků, tedy **kolokvialismů**, které souvisejí se zvýšenou emocionalitou a spontánností jednajících postav. Tento citový náboj je patrný z nejrůznějších **zvolání, kleteb a nadávek**: *pro di immortales* „u nesmrtelných bohů" (v. 274); *di te ament* „bohové ať tě milují" (v. 455); *nec me ille sirit Iuppiter!* „Jupiter nedopusť!" (v. 27); *perii hercle!* „u Herkula, to je můj konec!" (v. 129); *perdidisti me* „tys mě zničil" (v. 328); *Iuppiter te dique perdant!* „ať tě zatratí Jupiter a všichni bohové!" (v. 317); *male istis evenat!* „proklínám je / ať je potká neštěstí!" (v. 39); *male tibi di faciant* „ať tě bohové potrestají" (v. 130); *vae capiti tuo!* „běda ti" (v. 314); *hercle/mehercle* „u Herkula! / při Herkulovi!" (v. 20); *pol/edepol* „u Poluka!" (v. 135); *castor/mecastor* „u Kastora!"). Rejstřík Plautových nadávek je velmi pestrý: *abduce istum in malam crucem* „odveď ho na mučení" (v. 693); *odium* „protiva" (v. 191); *propudium* „nestyda" (v. 192); *verbero* „darebák" (v. 196); *polluctus virgis* „ničema", dosl. „zasvěcený holím", tj. „zralý pro výprask" (v. 193); *nugae* „šašek, pitomost" (v. 199); *stultior stulto* „tupější než tupec" (v. 551) apod.; některé známe právě jen z jeho komedií: *scelerum caput* „arcilotr, kriminálník", dosl. „hlava všeho zločinu" (v. 234), podobně *scelus*

[185] V následujících odstavcích jsou obecné rysy a typické prvky Plautova jazyka osvětlovány a komentovány převážně na konkrétních pasážích z předkládané komedie *Curculio* – není-li uvedeno jinak, týkají se odkazy na konkrétní verše právě této komedie.

viri (v. 614) místo běžného *vir scelestus* „padouch, zločinec“, tj. „samo ztělesnění zločinu, arcilotr“, dosl. „zločin lidstva“.

Zvláště v dialogických částech se vyskytují nejrůznější **citoslovce**, vyjadřující často překvapení nebo znechucení: *heus tu* „hej, ty“ (v. 185); *ecce* „ejhle“ (v. 132); *ah* „ach, ó“, *vae* „ach, běda“, *em tibi* „tu máš, na“ (v. 195); příp. převzatá z řečtiny: *babae* „ajaj“, *euax* „hurá“ (v. 98).

Časté je rovněž užívání barvitých expresivních slov jako *bellus, lautus* místo běžného *bonus* a intenzifikace[186] sloves pomocí **prefixů**: *deridere* (v. 18); *deperire* (v. 46); *denegare* (v. 350); *decumbere* (v. 351); *delingere* (v. 562); *commonstrare* (v. 301); *adservare* (v. 466); *suffundere* (v. 160); *subducere* (v. 360); *submanare* (v. 416); *pervelle* (v. 104); *pervigilare* (v. 181).

Obvyklá jsou také **frekventativa**: *rogito* (v. 13); *cubito* (v. 57); *vendito* (v. 482); a Plautovské *hapax* (slovo mající jediný nebo velmi malý výskyt): *occlamito* (v. 183).

Emocionální náboj výrazu umocňují početná **deminutiva**, vytvořená nejen od substantiv, ale i od adjektiv a adverbií, např. *ebriola persolla* „opiloučká osůbka“ (v. 192); *parvola* „maličká“ (v. 528); *ratiuncula* „vyúčtováníčko“ (v. 371); *apicula* „včelička“ (v. 10); *ancillula* „dívenka“ (v. 44); *aquula* „vodička“ (v. 160); *pauxillum* „maličko“ (v. 176); *ventulum* „větřík“ (v. 316); *meliusculum* „o trošku lépe“ (v. 489); *melliculum* „dušinka, milenka“ (v. 11), podobně jako **mazlivá slova**: *anime mi* „můj milý“ (v. 165); *mel meum* „drahoušku“ (v. 164); *ocule mi* „lásko moje, miláčku můj“ (v. 203).

V Plautových komediích převažují **souvětí souřadná** nad podřadnými, objevují se různé vsuvky a někdy dochází také

[186] Šubrt in Pultrová – Urbanová – Malá – Šubrt (2006, 142).

k porušení gramatických konstrukcí. Běžné jsou na jedné straně **pleonasmy**, např. *subito, propere et celere* „nenadále, spěšně a rychle“ (v. 283); *sonitum et crepitum claustrorum* „zvuk a rachocení závor“ (v. 203), na druhé straně zase jistá zkratkovitost (**elipsy**, tj. vynechání části věty, nejčastěji sloves, typické pro mluvený jazyk, např. *malum* (v. 519, tj. *malum habebis, dabitur*); nebo v. 303: *Quid si adeamus? Heus, Curculio, te volo*. „Tak co jít k němu? Hej, Curculione, chci s tebou mluvit.“).

Častá je rovněž intenzifikace výpovědi pomocí opakování slov: *retine, retine me, obsecro* (v. 310); *tace, tace* (v. 156); *iam, iam novi* (v. 233); *exi, exi, exi, inquam, ocius!* (v. 276).

Další významnou součástí Plautova jazyka jsou **přísloví, idiomy, sentence a přirovnání**. V naší komedii je autor často vkládá do úst otroku Palinurovi, který má mentorské sklony a svého pána Phaedroma rád poučuje, např. o tajemstvích milostného života: *Flamma fumo est proxuma; fumo comburi nil potest, flamma potest*. „Velice blízko kouři je oheň; kouř (sice) nemůže nic spálit, ale oheň může“ (v. 53–54). A dále: *Nam bonum est; pauxillum amare sane, insane non bonum est*. „Je totiž dobré milovat jen trošičku, s rozumem, [milovat] bez rozumu dobré není“ (v. 176). Nebo když Palinurus naráží na slabost staré otrokyně Leaeny pro víno: *Quisnam istic fluviust, quem non recipiat mare?* „Copak existuje nějaká řeka, kterou moře nepojme?“ (v. 86). Z idiomatických výrazů jmenujme např.: *ecce bibit arcus* „pije jako duha“ (v. 132), a dále také: *hamum vorat* „zbaštil to i s navijákem“ (v. 431) – takto glosuje Curculio v přestrojení za Summana bankéřovu důvěřivost. Nacházíme i nejrůznější přirovnání, kterými opět nejčastěji Palinurus komentuje dění na scéně, zde konkrétně počínání Leaeny: *Canem esse hanc quidem magis*

par fuit: sagax nasum habet. „Ta měla být spíš pes, když tak skvěle čenichá“ (v. 112).

Plautus své texty obohacuje také ve své době užívanými, a tedy i publiku srozumitelnými **grécismy**, často jde o různé technické termíny např. z oblasti mořeplavby: *nautea* „zapáchající tekutina“ (v. 101); vojenství: *machaera* „meč“ (v. 424), *catapulta* „válečný stroj“ (v. 394); obchodu a bankovnictví: *trapezita/tarpezita* „bankéř“ (v. 341), *talentum* „váhová jednotka“ (v. 64); státní správy: *agoranomus* „tržní inspektor“ (v. 285), *demarchus* „nejvyšší úředník“ (v. 286), *comarchus* „starosta“ (v. 286), *tirannus* „vládce“ (v. 285), *strategus* „vojenský velitel“ (v. 285); setkáváme se také s názvy rostlin a vonných látek: *stacta* „myrrha“ (v. 102), *cinnamum* „skořice“ (v. 102), *telinum* „vonná mast z pískavice“ (v. 103), *crocinum* „šafránový olej“ (v. 103); nebo s dalšími výrazy z různých oblastí: *drapeta* „uprchlý otrok“ (v. 290), *parasitus* „příživník“ (v. 67), *choragus* „sponzor divadelní výpravy“, *moechus* „cizoložník“ (*Amph.* 135), *sicophanta* „taškář“ (v. 463), *pessulus* „závora“ (v. 147), *aurichalcum* „cenný kov“ (v. 202), *barathrum* „propast, jícen“ (v. 123), *mastigia* (v. 567) „ničema“.

V některých případech mohly řecké výrazy proniknout do Plautových her z řeckých předloh, řada z nich byla však zřejmě běžnou součástí slovní zásoby řemeslníků a otroků v Římě. Plautus je často využívá k umocnění komičnosti situace, např. ve v. 285–287, kdy Curculio, který se vrací z Kárie, přibíhá na scénu a vyhrožuje všem, kteří by mu stáli v cestě („… i kdyby to byl *strategus*, *tirannus, agoranomus, demarchus* nebo *comarchus*…“), že je bez milosti srazí na zem.

Plautova jedinečná invence a originální jazyková hra dala vzniknout řadě komických **neologismů**, většinou pro

latinu neústrojných – o to však výraznějších – složenin, jak latinských, tak také odvozených z řečtiny s latinskou koncovkou, stejně jako značnému počtu **dvojsmyslných hříček**, často s erotickým nábojem.

V naší komedii jsou to např. adj. *noctuinus* ve spojení *noctuinis oculis* „se sovíma očima" – jako hanlivé označení dívky (v. 191); *oculis herbeis* „se zelenýma očima" – jakožto příznak nemoci (v. 231); *frustillatim* „po kousíčkách" (v. 576); *polentarius,* tj. adj. k *polenta* „ječná kaše" (v. 295); *bellator* „válečník" (v. 553).

Z řečtiny s latinskou koncovkou je odvozeno např. (*morbus*) *hepatitarius* „jaterní nemoc" (v. 239); dále se setkáváme s výrazem *halophanta* „solný informátor" (v. 463), který Plautus vtipně vytvořil podle existujícího řeckého výrazu *sicophanta* „fíkový informátor" (ve věci nelegálního vývozu fíků). Zvláště komické jsou plautovské složeniny jako *merobiba* „pijačka neředěného vína" (v. 77), někdy napůl řecké, např. *pultifagus* „jedlík kaše" (*Most.* 828); typickým plautovským slovem je také *multibiba* „ta, která hodně pije" (v. 77) nebo *multiloqua* „upovídaná" (*Cist.* 149) či *vinipollens* „mocný skrze víno" (116).[187]

Novotvarem s obscénní konotací je v naší komedii např. sloveso *incomitiare* „urážet" (v. 401), přičemž vtip je založen na kontaminaci výrazů *comitium* „sněm" a slovesa

[187] V jiných Plautových komediích se objevují i monstrózní složeniny jako např. *nucifrangibulum* „louskátko na ořechy" (ve smyslu „zub"; *Bacch.* 598). Počet plautovských neologismů přesahuje dva tisíce, přičemž téměř třetina z nich je založena na zvukové podobnosti slov. Srov. Poccetti – Poli – Santini (1999, 296–297) a zvl. Traina (1977, 99), Faggi – Rubino (1993, XIX).

inforare, které evokuje jednak *forum,* jednak sloveso *forare* „probodnout, napíchnout".

Plautus má v oblibě také nejrůznější hyperbolické seznamy, do nichž vkládá svá vlastní slova.[188] V komedii *Curculio* se setkáme např. s dlouhým seznamem zemí, které si měl v chlubné nadsázce voják podrobit během dvaceti dní; v něm se mezi skutečnými jmény zemí objevují také vtipné fiktivní kraje, jako *Peredia* „Nenažránie", *Perbibesia* „Ochlastán", *Centauromachia* „Kentaurie", *Unomammia* „Amazónie", tj. dosl. „mající jedno ňadro" či *Conterebromnia* „Pobřeží Kocoviny" (v. 444–445).

Zvláštní pozornost věnuje Plautus také vytváření vlastních, často pseudořeckých **„mluvících jmen"**, která do jisté míry danou postavu charakterizují nebo ironizují, a umocňují tak komické vyznění celé hry. Tak souvisejí např. jména kuchařů s jejich povoláním (*Anthrax* „Uhlík", *Machaerio* „Nůž", *Congrio* „Úhoř" – vše postavy z komedie *Aulularia*). Ironicky je nepochybně míněno i jméno slavného lakomce z *Aulularie* – *Euklio* je vlastně „ten, kdo to má dobře schované"; *Mysargyrides* (*Aul.*) je „ten kdo nenávidí stříbro"; jméno *Periplectomenus* (*Mil.*) bychom mohli přeložit jako „Pletichář". Také jména chytrých otroků o nich leccos vypovídají, např. *Pseudolus*, jméno hlavního hrdiny stejnojmenné komedie, evokuje řecké slovo *pseudes* „lhář" a latinské *dolus* „lest" – je tedy vlastně něco jako lstivý lhář, „Lišák" nebo „Podfukář"; *Sceledrus* (*Mil.*) znamená „Zločinec". Rovněž jména nevěstek i dívek evokují

[188] Např. v *Aul.* 509–519 předestírá Megadorus lakomci Euklionovi dlouhatánský seznam dvaceti tří různých typů řemeslníků, kteří čekají v atriu, až jim manžel zaplatí za práci, kterou si u nich objednala jeho rozmařilá manželka; nadpoloviční většina těchto výrazů jsou přitom plautovské neologismy.

nejrůznější erotické podtóny: *Acroteleutium* „Vrcholné vyvrcholení“ (*Mil.*) nebo *Erotium* „Láska, Milenka“ (*Men.*), *Gymnasium* „Šikulka, Nahotinka“ (*Cist.*), *Philematium* „Pusinka“ (*Most.*), *Planesium* „Malá tulačka“. Mladíci jsou většinou snílci a krasavci, jako třeba *Callidamates* „Krasavec“ nebo také „Dobyvatel mužských srdcí“ (*Most.*) anebo náš *Phaedromus* „Zářivý“ (*Curc.*). Nejsměšnější jsou pak sáhodlouhá jména vojáků, která předjímají jejich nabubřelost: *Pyrgopolinices* „Bořitel bran“ (*Mil.*), *Polymachaeroplagides* „Ten, kdo rozsévá nesčetně ran mečem“ (*Pseud.* 989), *Bumbomachides Clutomestoridysarchides* „Ten, kdo bojuje hlučně, Bitvobombasta, Ultraneschopný velitel“ (*Mil.* 14), *Theraponigonus Platagidorus* „Narozený služce, rachotící dary“ (*Curc.*). Charakteristická bývají i jména parazitů, např. *Peniculus* „Ocásek, Smetáček“ (*Men.*), *Artotrogus* „Chlebožrout, Vyžírka“ (*Mil.*), případně náš *Curculio* „Pilous, škůdce obilí“ (nebo *Gorgylio* „Rychlý zuřivec“).[189]

Jazyk plautovské palliáty překypuje také různými rétorickými figurami, zvláště zvukovými. Velmi četné jsou zejména **aliterace**: *gutturi gaudium* (v. 106), *sitim sedatum* (v. 118), *siti sicca sum* (v. 121), *propere prolue* (v. 123), *crepitum cardinum* (v. 158), *moderes moribus* (v. 200); ale setkáváme se také s působivými koncovými **asonancemi**: *amantes propitiantes vinum dant potantes* (v. 126); *nam sonitum et crepitum claustrorum audio, aeditumum aperire fanum* (v. 203–204).

Plautus často využívá také **paronomasii** (blízkost dvou podobně znějících slov): *grandiorem gradum* (v. 120); *si*

[189] Ke jménům postav v komedii *Curculio* podrobněji viz níže Jednající postavy (s. 122–125), obecně viz Duckworth (1952, 347–350).

amas, eme (v. 214); *Summanos somnias* (v. 546); *male mereri de inmerente* (v. 185). Na paronomasii se zdá být založena rovněž hříčka ve v. 586–587: Fontaine (2010, 62nn.) předpokládá, že původní jméno parazita nebylo *Curculio*, ale řec. *Gorgylio* (viz níže, Jednající postavy na s. 123–124).

Obvyklá je také **anafora** (opakování stejného slova na začátku za sebou jdoucích veršů či vět) a dále **epifora** (opakování stejného slova na konci veršů či vět): *Sibi sua habeant regna reges, sibi divitias divites, sibi honores, sibi virtutes, sibi pugnas, sibi proelia.* „Ať si králové mají svá království, ať si boháči nechají své bohatství, ať si každý má své zásluhy, ctnosti, slavná vítězství“ (v. 178–179); *quom aperitur, tacet, quom illa noctu clanculum ad me exit, tacet* (v. 21–22) „když se (dveře) otevírají, ani nehlesnou, když za mnou vychází ven, ani nehlesnou“.

Oblíbená je rovněž **figura etymologica** (spojení slov odvozených od stejného základu): *servitutem serviunt* „otročí v otroctví“ (v. 40); *liberalem liberem* „svobodnou osvobodím“ (v. 209); *facinus facere* „učinit čin“ (v. 24); *de paulo paululum* „z mála maloučko“ (v. 125); *luce lucebit* „světlem svítit“ (v. 182); *divitias divites, regna reges* „bohatství boháči, království králové“ (v. 178).

Vyskytují se také četná **polyptota** (opakování téhož slova v různých gramatických tvarech): *veteris vetus* „já stará (toužím) po starém“ (v. 100); *amicum amico* „přátelský příteli“ (v. 332); *indignis si male dicitur, male dictum id esse dico, verum si dignis dicitur, bene dictumst meo quidem animo* „říká-li se něco špatného o těch, kdo si to nezaslouží, pak říkám, že je to špatně řečeno, říká-li se to však o těch, kdo si to zaslouží, pak je to podle mně dobře řečeno“ (v. 513–514).

Velmi často se zmíněné figury objevují pospolu v **triádách**: *scelestam servitutem serviunt* (v. 40); *screanti, siccae, semisomnae* (v. 117); *incedo iratus iracundia* (v. 533); *parasito ut sit paratum prandium* (v. 252); *pugnae proeliares plurumae* (v. 573); *Venerem vomere vis* (v. 74); *servus sermonem serat* (v. 193); *hau male meditate maledicax* (v. 512); *subdam sub solum* (v. 297).

Plautus baví své publikum také odbočkami s nejrůznějšími **„seznamy"** (*enumeratio, accumulatio*), které mnohdy vtipně podtrhují charakter postavy, jako je např. v naší komedii líčení dobrot, kterých se parazit po návratu z cesty nemůže dočkat: *pernam, abdomen, sumen, sueris, glandium* „kýta, pajšl, vemínko, žebírko, brzlík" (v. 323), nebo seznam všemožných vůní, které však podle staré otrokyně Leaeny, v jejím zbožném chvalozpěvu, ve srovnání s vínem smrdí jako hnůj (v. 102–104). Podobně úctyhodný je seznam obtížného hmyzu, ke kterému Curculio přirovnává v palliátě vždy nesympatické kuplíře: *Item genus est lenonium inter homines meo quidem animo, ut muscae, culices, cimices pedesque pulicesque: odio et malo et molestiae*. „Podle mého jste vy, kuplíři, zvláštní živočišný druh, něco jako mouchy, komáři, štěnice, vši a blechy – otravní, na obtíž a jen pro zlost" (v. 499–501); viz také obdobné pasáže (*Capt.* 770), nebo katalog hlupáků (*Bacch.* 1088).

Setkáváme se také s **metaforami**: *ocule mi* „lásko moje" (v. 203); *ventris stabilmenta* „žaludeční posily" (367 v.), a **ironií** – např. když Palinurus komentuje Phaedromovy naděje, že se parazit vrátí z Kárie s penězi (v. 144): *Magnum inceptas, si id expectas, quod nusquamst*. „To chceš hodně, když očekáváš něco, co nikde neexistuje" (tj. parazit nikdy nemá peníze); nebo když Palinurus komentuje mladíkovo ujištění, že jeho milá u kuplíře je stále nevinná

(v. 57–58): *At illa est pudica neque dum cubitat cum viris. – Credam, pudor si cuiquam lenoni siet.* „Ale ona je ještě panna, s muži ještě nespává. – Tomu bych věřil, kdyby byl nějaký kuplíř počestný."

Plautus rozesmívá své antické publikum, stejně jako to dnešní, s lehkostí a neobyčejnou originalitou nejen díky svým jazykovým hříčkám, ale především díky svému úctyhodnému arsenálu situačního humoru. Využívá zvláště dvojsmysly a domnělá nepochopení, vtipné invektivy, směšné charakteristiky jednajících postav, parodii jiných žánrů i invektivy a obscénnosti, mnohdy i hrubšího zrna.

Dvojsmysly mohou být založeny např. na dvojznačnosti latinské vazby akuzativu s infinitivem: např. vazbu *me inferre Veneri vovi iaientaculum* „slíbil jsem, že obětuji Venuši snídani" (v. 72) Palinurus naoko chápe tak, že se zamilovaný mladík sám hodlá obětovat Venuši jako snídaně a vtipně kontruje: *Tum tu Venerem vomere vis?* „Chceš snad vidět Venuši zvracet?" (v. 74). Jindy je vtip založen na (hraném) nepochopení vzniklém díky homonymii, např. u subst. *ventus* „vítr" a participia perfekta od slovesa *venire* „přicházet" *ventum esse* ve v. 314–316 (viz komentář); podobně jako zdánlivé nepochopení výrazu *obloquor*, kdy otrok předstírá, že chápe pánovo *obloquere* jako imperativ „přerušuj mě", zatímco jeho pán má na mysli buď *obloqueris* „přerušuješ mě", nebo používá imperativ ironicky, tedy s výpovědní funkcí zákazu: „ještě mě přerušuj", tj. „nepřerušuj mě" (v. 41).

Řada komických situací je založena na různých významových rovinách slov, kdy postava komedie chápe naoko nějaký přenesený význam daného výrazu doslovně jako v případě výše zmíněného *obloquere.* Podobně, když se voják ptá Curculiona: *Quid agis, bone vir?*, parazit mu na

to odpovídá: *audio*, protože chápe zdvořilostní frázi, která znamená „Jak se vede, dobrý muži?“, doslova, tj. „co děláš?“, a tak opáčí: „poslouchám“ (v. 610); také Phaedromovo zoufalé: *perdidisti me* „tys mě zničil“ parazit chápe jako „ztratil“ a odpovídá proto: *invenire possum* „můžu tě zase najít“ (v. 328).

Plautův vtip bývá často založen na **paronomasii** (blízkost dvou podobně znějících slov), jako je tomu v případě jména staré opilé otrokyně, která se v originále jmenuje *Leaena,* tj. „Lvice“, což Curculio vtipně glosuje: *quasi tu lagoenam dicas* „jako bys řekl láhev“, protože mu její jméno připomíná slovo *lagoena* „láhev“ (stejná hříčka dala vzniknout jejímu jménu v českém překladu: Castorie – Chlastorie).

Plautus je také mistrem nejrůznějších **dvojsmyslů s erotickým podtextem**, např. *fundum saeptum* (v. 36), *iugum ferre* (v. 50), *qui volt cubare, pandit saltum saviis* (v. 56) – viz komentáře k jednotlivým veršům.

Důležitou roli hraje v plautovské komedii také **moment překvapení**. Divák očekává třeba obvyklou zdvořilostní frázi, ale dočká se pravého opaku, např. když kuplíř zdraví vojáka, který se právě vrátil do Epidauru: *Therapontigone Platagidore, salve; salvus cum advenis in Epidaurum, hic hodie apud me... numquam delinges salem* „Zdar, Therapontigone Platagidore! Vidím, že jsi šťastně dorazil k nám do Epidauru. Tak to si u mě dnes večer… ani soli nelízneš“ (v. 561–562). Podobné překvapení nastane při rozhovoru vojáka s bankéřem: Th.: *Quid valeam?* Li.: *At tu aegrota aetatem, si lubet, per me quidem.* „Jak se mám teď mít dobře? – Tak se měj třeba na věky špatně, když chceš. Pro mě za mě…“ (v. 554). Také v moralizujícím výlevu otroka Palinura nad zamilovaností svého pána rezonuje vypointované překvapení: *Nam bonum est pauxillum amare sane, insane*

non bonum est; verum totum insanum amare, hoc est, quod meus erus facit. „Je totiž dobré milovat jen trošku a s rozumem, [milovat] bez rozumu, dobré není, ale samou láskou šílet, to je přesně to, co dělá můj pán“ (v. 176–177). Překvapivé je také například nesmyslné slovní spojení, které pronáší Curculio při návratu z cesty, při němž zaměňuje vlastnosti orgánů: *gramarum habeo dentes plenos, lippiunt fauces fame* „mám plné zuby hnisu z očí a hrdlo zanícené hladem“ (v. 317).

Komické situace vznikají také **personifikací neživých věcí** – v případě naší komedie jsou to například Curculionovy zuby, které se nutně potřebují setkat se zbytky dobrot (v. 321–322). Jedním z klíčových motivů této komedie jsou však především zosobněné dveře, které zamilovaný mladík několikrát oslovuje a ptá se jich, jak se mají: *Huic proxumum illud ostium est oculissimum. Salve, valuistin?* „A tady hned vedle jsou ty nejnádhernější dveře, buďte zdrávy, jak se vám daří?“ Jeho otrok Palinurus neodolá a slova svého pána zdařile ironizuje: *Ostium occlusissimum*, *caruitne febris te heri vel nudiustertius et heri cenavistine?* „Buďte zdrávy, ó dveře nejzavřenější, doufám, že jste včera nebo předvčerejškem nedostaly horečku a že jste včera večeřely“ (v. 15–18). Zosobnění dveří je zdůrazněno navíc komickým plautovským superlativem, vytvořeným od podstatného jména *oculus* „oko“ – *oculissimus*, na které Palinurus kontruje dalším vtipným novotvarem *occlusissimus* od adj. *occlusus* „zavřený“. Ve v. 88–89 se pak Phaedromus ke dveřím obrací znovu, tentokrát dokonce se zbožnou úctou, polévá je vínem a paroduje jazyk rituálních formulí. Konečně zosobněným závorám je věnováno celé kantikum (v. 147–152), napodobující kouzelné rituály a modlitby, vyšperkované asonancí a anaforou: *Pessuli, heus, pessuli,*

vos saluto lubens, vos amo, vos volo, vos peto atque obsecro „Závory, hej závory, s radostí vás zdravím, miluji vás, toužím po vás, žádám vás a zapřísahám."

Karikatura římského náboženského života je patrná i z **komických božských epitet**, která jsou mnohdy Plautovými originálními novotvary (pokud jde o vtip, není našemu autorovi nic svaté) a dokreslují charakter jednajících postav: stará otrokyně Leaena, nemírně holdující alkoholu, oslovuje víno: *anime, mi, Liberi lepos* „miláčku můj, půvabe Bacchův" (v. 99). Když pak Phaedromus Leaeně přináší džbán vína, představuje se jí jako *vinipollens lepidus Liber* (v. 115), tedy „sličný Liber, mocný skrze víno", což zní téměř jako homérovské epiteton. Venuše má přídomek *noctuvigilia* „která v noci bdí" (v. 196) a konečně Curculio nazývá Herkula svou dobrotivou kojnou: *invoco almam meam nutricem Herculem* (v. 358).

V antické komedii samozřejmě nemůže chybět ani **skatologický humor**: *dico me ire, quo saturi solent* „jdu tam, kam mají ve zvyku chodit sytí", (v. 362) zazní, když Curculio vypráví, jak předstíral, že musí na záchod; nebo také parazitův monolog běžícího otroka, v němž vyhrožuje, že pokud mu někdo neuhne z cesty „tak do něho vrazím a vypudím z něj rachot (tj. prd) jako po ječné kaši" (*eos ego si offendero, ex unoquoque eorum crepitum exciam polentarium*, v. 295)[190] Nechybí ani **misogynie** – takto Curculio líčí Phaedromovu milou, která po něm chce, aby jí ukázal prsten: *Antiquom poetam audivi scripsisse in tragoedia mulieres duas peiores esse quam unam. Res itast. Verum mulierem peiorem quam haec amica est Phaedromi non vidi neque audivi, nec, pol, dici, nec fingi potest peior, quam haec*

[190] Viz také již zmiňované *ventum* jako další flatulentní vtípek.

est. „Slyšel jsem, že nějaký starý básník prý kdysi v tragédii napsal, že dvě ženské jsou horší než jedna, a tak to taky je. Ale jaktěživ jsem neviděl strašnější ženskou, než je tahle Phaedromova holka. Ani jsem nikdy o žádné takové neslyšel. Vlastně se to ani nedá vylíčit – horší by nikdo ani nevymyslel“ (v. 591–595).

Velmi vděčným zdrojem humoru je rovněž **nadsázka**; takto kupříkladu zamilovaný mladík slibuje Leaeně, že jí postaví sochu, pokud mu přivede jeho milou (v. 140–140b): Ph.: *Tibine ego, si fidem servas mecum, vineam pro aurea statua statuam, quae tuo gutturi sit monimentum.* „Jestli dodržíš svůj slib, sochu z vína místo zlaté dám ti postavit, jako pomník tvému hrdlu“ (zdůrazňuje tak její zálibu ve víně). Podobně na Palinurovu otázku, jak velikou má Leaena žízeň, odpovídá jeho pán suše (v. 110): Ph.: *Modica est: capit quadrantal.* „Je skromná, vypije jen amforu“ [tj. 26 litrů], a Palinurus si přisazuje (v. 111): *Pol ut praedicas, vindemia haec huic anu non satis est soli.* „Říkáš to přesně, nestačila by jí ani celá letošní úroda vína.“ Také parazit, vyhladovělý po návratu z Kárie říká: *tenebrae oboriuntur, genua inedia succidunt* „temnoty mě obstupují, kolena se mi podlamují… jaký mám hlad“ (v. 309).

Plautovy komedie obsahují obvykle také různé **invektivy**, kterými autor náramně baví své publikum, i když tyto komické scény nijak neposouvají děj. V naší hře se jedná např. o parazitovo zesměšňování bankéře (v. 505–510) a kuplíře (v. 495–505). Skvostný je rovněž výhrůžný rozhovor mezi vojákem a bankéřem, plný rétorických ozdob: Th.: *Non ego nunc mediocri incedo iratus iracundia, sed eapse illa, qua excidionem facere condidici oppidis. Nunc nisi tu mi propere properas dare iam triginta minas, quas ego apud te deposivi, vitam propera ponere.* Li.: *Non edepol nunc ego*

te mediocri macto infortunio, sed eopse illo quo mactare soleo quoi nil debeo. „Přicházím naplněn hněvem, a to ne jen tak ledajakým, ale právě takovým, s jakým mám ve zvyku rovnat města se zemí! Jestli mi okamžitě bez mžiknutí oka hned nevrátíš těch třicet min, které jsem si u tebe uschoval, v mžiku se rozluč se životem." – „Spíš budeš brzy naplněn zoufalstvím, a to ne jen tak ledajakým, ale právě takovým, jaké přepadá všechny, kterým nic nedlužím" (v. 533–538). Viz také hyperbolickou výměnu invektiv mezi vojákem a kuplířem (v. 574–580).

Setkáváme se také s **parodií právního jazyka**, a to zvláště v milostném kontextu – tak říká Phaedromova milá (v. 160–162): *Ubi tu es qui me convadatu's Veneriis vadimoniis*? „Tak kdepak jsi, kdož jsi mě dal předvolat k milostnému stání?" Dalším vtipem s obscénními konotacemi je právní termín *intestabilis,* který evokuje jak slovo *testis* „svědek", tak také *testes* „varlata", takže výraz *intestabilis* (v. 30) může znamenat jednak „osobu, která nemůže svědčit u soudu", jednak „muže, který je vykastrován" (podobně také *intestatus* ve v. 622). Otrok Palinurus si dělá legraci z římských zákonů, když radí svému pánovi, jak se má chovat v milostných záležitostech (v. 37–38): *Dum te apstineas nupta, vidua, virgine, iuventute et pueris liberis, ama quidlubet*. „Když nebudeš mít pletky s vdanou, vdovou nebo s pannou, s mladistvými pod zákonem nebo se svobodnými chlapci, miluj se ským chceš." Na nekalé praktiky lichvářů pak odkazují verše 509–510 v invektivě, kterou parazit adresuje bankéři: *Rogationis plurimas propter vos populus scivit, quas vos rogatas rumpitis: aliquam reperitis rimam; quasi aquam ferventem frigidam esse.* „Kvůli vám lid přijal celou řadu zákonů, které vy po schválení porušujete: hned si v nich

najdete nějakou skulinku. K zákonům přistupujete, jako by vařící voda byla studená (tj. nedodržujete je)".

Metrum a struktura díla

Drama bylo v antice poetickým literárním druhem a bylo skládáno ve verších, konkrétně tedy v tzv. verších časoměrných, které převzali římští básníci od svých řeckých vzorů a jejichž princip spočívá v pravidelném střídání dlouhých a krátkých slabik dle určitého schématu. V Plautových a Terentiových komediích se obecně objevují dvě základní kategorie meter, [191] a sice *diverbia* a *cantica*. Jako diverbia jsou označovány pasáže složené v jambickém senáru, ve verši, který již doboví teoretici považovali za verš velmi blízký mluvenému slovu.[192] Tyto pasáže tvoří zhruba 38 % textu veškerých Plautových her[193] a herci je pronášeli bez hudebního doprovodu. Kantika v širším slova smyslu jsou naopak pasáže, jež byly doprovázeny hráčem na píšťalu (*tibicen*), a lze je dále rozdělit do dvou kategorií – na stichické pasáže tvořené převážně delšími jambickými či trochejskými metry, tzv. *recitativy*, a na kantika v užším slova smyslu, tzv. *cantica mixtis* (či *mutatis*) *modis* (nebo též polymetrická kantika), v nichž se rychle za sebou střídají různá metra a metrické řady a jde ve své podstatě o lyrické písně.

---

[191] Základní poučení o metrice u Plauta podává Pultrová in Pultrová – Urbanová – Malá – Šubrt (2006, 144–156); detailněji Kuťáková (2012).

[192] Marshall (2006, 230).

[193] Srov. Marshall (2006, 225).

Střídání těchto tří veršových forem komediografové využívali hned z několika důvodů. Především jim metrika byla nástrojem, jak vyvolat v publiku určité emoce. Každé metrum svým rytmem a s ním související povahou hudebního podkresu (byl-li přítomen) v publiku zjevně probouzelo specifické pocity a umožňovalo mu lépe vnímat atmosféru scény odehrávající se na jevišti.

Jambické senáry (bez hudebního doprovodu, blízké prosté mluvené řeči) se typicky pojí s pasážemi, které byly pro publikum informačně důležité a u nichž bylo záhodno, aby divák zpozorněl.[194] Často se však také pojí se zápornými postavami her (nejinak je tomu v naší komedii), v jambických senárech bývá též složena úvodní scéna (obsahuje informace důležité pro pochopení děje) a rovněž scény, v nichž má být někdo oklamán.[195] Stichické hudební pasáže (recitativy) jsou naopak spíše spojeny se scénami, v nichž se rozehrává nějaká komická situace na základě již známých informací; typicky je v těchto verších složena např. scéna běžícího otroka (*servus currens*). Lze předpokládat, že herci tyto úseky recitovali způsobem na pomezí běžné řeči a zpěvu.

Kantika v užším slova smyslu (*cantica mixtis modis*) jsou pak poměrně krátké pasáže (jiná než jambická a trochejská metra tvoří jen necelých 14 % textu všech Plautových komedií),[196] které lze označit za lyrické písně. Většinou v nich vystupují ženské postavy a prezentují se výrazné emoce. Jde o pasáže bez pravidelného rytmu, s rychle se střídajícími metry, a tudíž i náladami. Jednotlivá metra měla navíc

[194] Marshall (2006, 225).

[195] Moore (1998a, 250–251).

[196] Srov. Marshall (2006, 225).

pravděpodobně také různé obsahové konotace – např. tzv. bakchické verše či krétiky svými dlouhými slabikami často odkazuji k římské vážnosti (*gravitas*), ať už vážným či ironickým způsobem, anapéstické řady díky svému pravidelnému rytmu pomáhají doprovázet nějaký pohyb na scéně atd.[197] Výběr metra zkrátka není v římské komedii v žádném případě dílem náhody, ale naopak úzce souvisí s obsahem a i zde se uplatňují jisté komické principy.

Střídání meter však bylo pro římské komediografy také nástrojem, který používali ke strukturování dramatického děje. Zatímco totiž mnohými edicemi přebírané členění na akty a scény bylo u dochovaných palliát vytvořeno (mnohdy dosti násilně) po vzoru nové řecké komedie až později, metrická struktura je původní a lze v ní snadno vysledovat jisté pravidelnosti. Změna metra se totiž často pojí s příchodem nové postavy anebo se změnou scény. Informačně důležitá jambická diverbia bývají „orámována" z obou stran pasážemi hudebními. Plautovy komedie jsou až na několik výjimek tvořeny jakýmisi pravidelnými „oblouky" (*arcs*), jejichž vzestupnou část vždy tvoří jambické diverbium, část sestupnou pak pasáž s hudebním doprovodem, a to buď pouze recitativ v jednom metru, nejčastěji trochejském septenáru (jednoduchý sestup), nebo kombinace recitativu a kantika či recitativ tvořený vícero druhy meter (komplexní sestup). S těmito oblouky pak úzce souvisí dějový vývoj konkrétního dramatu.[198]

---

[197] Srov. Marshall (2006, 231).

[198] Poprvé na tuto funkci metriky upozorňuje Moore (1998a), jehož teze dále rozvádí Marshall (2006, 203–244).

Zaměřme se nyní zcela konkrétně na metrickou strukturu komedie *Curculio* (přehledně ji zachycuje tab. 1 na s. 106). Úvodní scéna (v. 1–95) představuje vzestupnou část prvního oblouku: je složena v jambických senárech a v rozhovoru mladíka s otrokem přináší publiku informace důležité pro pochopení zápletky celé komedie, především o mladíkově nešťastné milostné situaci. Sestupnou část prvního oblouku pak tvoří následující dvě scény, v nichž dochází k dočasnému vyřešení mladíkova problému v podobě tajného setkání se svou milovanou dívkou – polymetrické kantikum (v. 96–157), zahrnující výstup mladíka s opilou stařenou, a následný recitativ v trochejských septenárech (v. 158–215) s nočním setkáním odloučených milenců.

S počátkem dalšího oblouku se rozednívá a na scénu vstupuje kuplíř – první záporná postava hry. Proto je metrem této scény (v. 216–279) opět jambický senár. V rozhovoru s kuchařem se v této vzestupné části připravuje příchod parazita, ke kterému následně dojde v sestupné části druhého oblouku. V rámci recitativu v trochejských septenárech (v. 280–370, sestupná část druhého oblouku) přibíhá parazit jako tzv. *servus currens*, po krátkém satirickém protiřeckém intermezzu vypráví o svých zážitcích v Kárii a představuje mladíkovi svůj plán k získání dívky.

Další (třetí) oblouk je opět uveden příchodem záporné postavy, tentokrát bankéře. To opět reflektuje metrum, jímž je jambický senár (v. 371–461). V rámci scény se rovněž odehraje klam, který je jádrem zápletky této hry, kdy parazit přesvědčí bankéře a následně i kuplíře, aby mu jakožto domnělému vojákovu propuštěnci vydali mladíkovu milovanou dívku. Sestupná část třetího oblouku je pak opět (jako v případě prvního oblouku) komplexní a zahrnuje celkem tři recitativy. Prvním je metadivadelní výstup

Chorégа (v. 462–486) v trochejských septenárech, následuje scéna v jambických septenárech, v níž parazit dokončuje svůj klam a odvádí dívku od kuplíře (v. 487–532), a sestupnou část uzavírá rozsáhlý recitativ v trochejských septenárech (v. 533–634), v němž přichází voják, postupně se potkává s postavami bankéře a kuplíře a v rozhovoru s nimi zjišťuje, co se stalo. Nakonec se setká se samotným parazitem, s mladíkem i se svou vyvolenou.

Na tomto místě Plautus výjimečně umístil přechod mezi jednotlivými oblouky doprostřed scény, a to se zcela zjevným záměrem zdůraznit moment anagnorize, kdy se vyjeví, že dívka je vojákova ztracená sestra, a v ději tak nastane nenadálý obrat. Zlomový okamžik nastává s v. 635 a s vojákovou replikou „Teď se ke mně všichni obraťte". Metrum se mění na jambický senár, začíná tedy nový dějový oblouk, umlká hudební doprovod (v tom lze zároveň vidět geniální metadivadelní vtip – voják vyzývá všechny, aby dávali bedlivý pozor, umlkne tedy i pištec) a publikum jasně chápe, že právě nyní dochází k rozuzlení zápletky. Vzestupná část posledního oblouku zahrnuje ještě vojákův slib, že dá ruku své znovunalezené sestry mladíkovi, a přípravu na poslední scénu, která se zde předjímá s tím, že je třeba ještě získat peníze od kuplíře. Sestupem posledního oblouku a zároveň závěrečnou scénou celé hry je pak recitativ v trochejských septenárech (v. 679–729), v němž dojde k ponížení kuplíře a vše šťastně skončí.

Obzvláště v závěrečné části se toto členění na základě metrické struktury díla jeví mnohem logičtější než rozdělení na akty a scény. Zároveň je však třeba uvést, že metrická struktura, přestože tvoří jasný rámec a kostru celé hry, nemusí být nutně jediným logickým systémem, na němž Plautus své dílo vystavěl. Pohled z o něco vyšší perspektivy

navrhuje Kruschwitz (2001). Dle jeho interpretace se děj odehrává v jakýchsi třech celcích, oddělených od sebe dvěma sociálně-satirickými intermezzy. Těmi jsou protiřecký monolog parazita v roli běžícího otroka (v. 280–298) a výstup Choréga (v. 462–486). Obě scény totiž představují únik ze zavedeného dramatického univerza a jakési metadivadelní odbočky do římského prostředí. Obě se také nacházejí v místech, kde je očekáván nějaký další posun v ději. Okamžik peripetie, kdy vychází najevo, že původní plán nevyšel (parazit se vrátil bez peněz), a vyvstává plán nový, je pak umístěn přesně doprostřed dramatu (do scény s parazitem těsně před v. 370).

Podívejme se nyní detailněji ještě na polymetrické kantikum, které se nachází v hudební sestupné části prvního oblouku (v. 96–157). Jak bylo předesláno, tyto pasáže se obecně vyznačují rychlým střídáním rozličných (nejen) lyrických meter, což platí i o kantiku ve hře *Curculio*. Přehledně všechna metra zachycuje tabulka 2 (s. 108).[199] Je jasné, že ani zde nevybíral Plautus metrum náhodně, nýbrž že volba každého z nich úzce souvisí s obsahem a s emocemi, jež chtěl autor v daný okamžik u diváků vzbudit. Proměny metra však opět také plní funkci strukturního prvku a člení scénu do menších úseků.

[199] Jednotliví editoři se v identifikaci některých meter, a dokonce v dělení textu na jednotlivé verše značně různí – zde přebíráme *conspectus metrorum* z edice Lanciottiho (2008), jehož metrická interpretace se shoduje s Questou (1995).

Tabulka 1 Struktura komedie *Curculio*

verše	metrum		popis	akty	scény	Kruschwitz
1–95	ia^{6}	D^{1}	úvodní scéna	I. (noc)	i.	1. část děje (původní plán)
96–157	poly	K	scéna s vrátnou a dveřmi		ii.	
158–215	tr^{7}	R	noční setkání milenců		iii.	
216–250	ia^{6}	D	kuplíř a scéna s kuchařem	II.	i.	
251–279					ii.	
280–298	tr^{7}	R	*servus currens*		iii.	I. intermezzo
299–370			parazit vypráví a plánuje			2. část děje (nový plán)
371–461	ia^{6}	D	bankéř a scéna s parazitem	III.	i.	

462–486	tr[7]		Chorégos		i.	II. intermezzo
487–532	ia[7]		odvedení dívky	IV.	ii.	
533–556		R	voják a bankéř		iii.	
557–591	tr[7]		voják a kuplíř		iv.	
592–599			parazit		i.	3. část děje (realizace)
600–634			milenci a voják		ii.	
635–678	ia[6]	D	anagnorize a slib ruky	V.		
679–729	tr[7]	R	závěrečná scéna		iii.	

[1] D = diverbium, R = recitativ, K = kantikum

Celé kantikum má symetrickou a zjevně promyšlenou strukturu.[200] Orámováno je monodickými výstupy (sólovými zpěvy jedné postavy) – v úvodu jde o monodii kuplířovy vrátné, opilé stařeny Leaeny, která až hymnickým způsobem vyjadřuje svou lásku k vínu. Na ni navazuje první duet stařeny a mladíka, v níž stařenina touha po víně dochází naplnění. Z obou stran je ohraničen krátkými rozhovory Phaedroma s Palinurem, v nichž otrok na stařenu útočí a mladík jej usměrňuje. Vrcholem a středobodem kantika je Leaenino sólo při úlitbě vína na oltář Venuše. Druhou část kantika pak opět tvoří duet stařeny a mladíka,

[200] Detailní rozbor přináší Ludwig (1967).

který naříká nad svým zoufalým stavem a snaží se vrátnou přesvědčit, aby mu umožnila setkat se s jeho milou. Tento duet je opět ohraničen dvěma rozhovory mladíka s otrokem – Phaedromus se totiž v prvním z nich otroka ptá, jak má stařenu oslovit, a ve druhém potom, zda se může pokusit očarovat dveře kuplířova domu. Závěrem symetricky zaznívá druhá monodie, tentokrát již ovšem v podání mladíka – jde o již zmíněnou aluzi na *paraklausithyron*, tedy píseň milence před zavřenými dveřmi své milé (viz komentář k v. 147–152).

Tabulka 2 Struktura polymetrického kantika

verše	**metrum**	**Ludwig**
96–97	*diphilii*	monodie stařeny
98	anapéstický kvaternár	
99	jambická dipodie + krétické kólon	
100	jambický kvaternár	
101–102	krétický kvaternár	
103	reiziánské kólon + jambická dipodie	
104	jambický kvaternár + ithyphallicus	
105–109	krétický kvaternár	
110–112	jambický septenár	1. komentář mladíka a otroka

112a	katalektický trochejský kvaternár	1. duet stařeny a mladíka
113	krétický monometr + krétické kólon	
114	bakchejský kvaternár	
115	krétická dipodie	
116	trochejský kvaternár	
117	bakchejský kvaternár	
118	bakchejská dipodie + bakchejské kólon	
119	krétické kólon 2×	
120–121	krétický kvaternár	
121a	*ithyphallicus*	
122	reiziánské kólon 2×	
123–124	anapéstický kvaternár + reiziánské kólon	2. komentář mladíka a otroka
125–127	jambický septenár	sólo stařeny při úlitbě
128–132	anapéstický oktonár	1. „porada“ mladíka s otrokem
133	anapéstický septenár	
134	krétický kvaternár	2. duet stařeny a mladíka
135	trochejský kvaternár	
136	krétický kvaternár	
137	wilamowitzianus	
138	trochejský kvaternár	
139	anapéstický septenár	
140–141a	deset anapéstických stop	

142–146	anapéstický septenár	2. „porada“ mladíka s otrokem
147–154	krétický kvaternár	monodie mladíka
155–157	wilamowitzianus + krétické kólon	

Postantická recepce

Staletí po zániku římské říše přežívaly hry římských komediografů v rukopisech středověkých klášterů, kde sice byly přepisovány a občas čteny (ty Plautovy v menší míře než Terentiovy), avšak nikoli inscenovány nebo napodobovány. V raném středověku byl dramatický styl Plautových komedií pro čtenáře dokonce natolik složitý, že si nebyli jisti, zda je římský dramatik napsal veršem, nebo prózou.[201] Není tedy divu, že římské komedie znalo ve středověku jen malé procento vzdělanců, a nebyly tak součástí sdíleného kulturního dědictví. Rané quattrocento přineslo znovuobjevení dvanácti Plautových komedií Mikulášem Kusánským v r. 1429 a Donatova komentáře k Terentiovi Giovannim Aurispou v r. 1433. Tato rukopisná žeň stála u základů vzkříšeného zájmu o římskou komedii jakožto dramatický žánr hodný následování, jehož průkopníkem byl Enea Silvio Piccolomini (1405–1464), pozdější papež Pius II., který v r. 1444 napsal komedii *Chrysis* jako plautovské a terentiovské cento (báseň poskládaná z již existujících veršů jiných autorů). O století později jiný nelatinský autor, Ludovico Ariosto (1474–1533), sepsal na základě plautovských rukopisů pět komedií, jež měly vliv

[201] Segal (2001, 221).

nejen na literaturu italskou, ale také na další evropskou literární tradici, především na literaturu anglickou: Jeho komedie *I suppositi* (1509) byla skrze dílo jiného anglického autora, George Gascoineho (asi 1525–1577), inspirací pro Shakespearovu *Komedii omylů* a *Zkrocení zlé ženy* (asi 1589–1594).[202] Za renesance se také resuscituje inscenační tradice Plautových her: podle dobových zpráv bylo poslední dvacetiletí 15. století v Itálii neseno nebývalým zájmem o inscenace Plautových a Terentiových komedií v jazyce originálu. Latinská inscenace *Curculiona* je např. doložena z 10. února 1490 na dvoře italského šlechtice Ercoleho I. d'Este ve Ferraře.[203]

Počínaje raným humanismem se tak Plautovy komedie postupně začlenily zpět do evropského dramatického kánonu a až do moderní doby byly čteny, překládány, hrány, napodobovány a také studovány na školách, především na jezuitských a piaristických gymnáziích, kde byla jejich četba a inscenace prostředkem výuky latinského jazyka a rétoriky.[204] U dramatických autorů se Plautův vliv projevuje nejvíce (z všeobecně známých autorů) v díle Williama Shakespeara a Jeana-Baptisty Poquelina, známého pod jménem Molière. Druhý ze zmíněných dramatiků navazoval na předchozí francouzské Plautovy adaptátory, Pierra Lariveye (asi 1540–1612) a Jeana Rotroua (1609–1650), a typické téma římské komedie – lásku mladíka k dívce, kterou neschvaluje jeho otec, ale chytrý sluha mu pomůže dosáhnout svého – obohatil o dobové komické figury (preciézku, pánbíčkáře, neschopného doktora apod.) a témata

[202] Marsh (2007, 215).

[203] Reinhardstöttner (1886, 355–362).

[204] Jacková (2011).

(otázky námluv, ženění a vdávání ad.). I přes bohatě vyvedený dobový kabátek nesou komedie jako *Lakomec*, *Amfitryon* nebo *Scapinova šibalství* přece jen nesmazatelný pel komického univerza římské palliáty.[205]

Plautovy komedie i jejich adaptace byly oblíbenou podívanou na evropských veřejných, dvorských i školních jevištích od renesance až do začátku 20. stol., jak ukazuje oxfordská databáze inscenací antického dramatu, *Archive of Performances of Greek and Roman Drama*, která obsahuje několik stovek záznamů dokumentujících jednotlivá představení. Tento počet navíc jistě není konečný a výzkum evropských archivů může přinést ještě další navýšení stávajících čísel. Pro české prostředí uvádí česká obdoba databáze celkem 76 známých inscenací, přičemž většina z nich pochází z konce 19. a průběhu 20. stol. Tento nepoměr je ovšem dán spíše malou prozkoumaností plautovské inscenační tradice u nás v předchozích staletích než skutečným poměrem odehraných představení. Ačkoli Plautovy komedie tvořily spolu s těmi Terentiovými jeden z důležitých pilířů raněnovověké školní výuky, databáze prozatím eviduje pouze čtyři představení tohoto typu: univerzitní inscenaci komedie *Miles gloriosus* z r. 1535 a tři nedatované inscenace pravděpodobně z druhé poloviny 16. a z první třetiny 17. stol. (*Aulularia* a *Euclio*).

Komedie *Curculio* je z těch o poznání méně často inscenovaných a adaptovaných, na rozdíl od známějších her *Pseudolus*, *Menaechmi* nebo *Aulularia*. Její ozvuky nacházíme pouze ve dvou raněnovověkých komediích – *A Very Woman, or the Prince of Tarent* od Philipa Massingera z r. 1643 a *Die Türkensklavin* od Reinhardta Lenze z r. 1774, v níž

[205] Ford (2007, 163).

je plautovský příběh zasazen do prostředí tehdejší habsburské monarchie se vším jejím deklarovaným i skrytým šovinismem (postava bankéře je karikaturou Žida, parazit je maďarské národnosti apod.). Obě hry obsahují množství dramatických motivů jednoznačně převzatých z Plautova *Curculiona*, jak poznamenává i vydavatel, když k jedné scéně Massingerovy adaptace připisuje poznámku: *This is imitated, but with exquisite humour, from a vaery amusing scene in the Curculio of Plautus, where a lover draws the keeper of his mistress out of the house, by a similar strategem* („Tato hra je úžasně humorným napodobením velmi zábavné scény z Plautova Curculiona, ve které milenec vyláká poručníka své milenky z domu pomocí podobné lsti").[206]

Existující překlady do významných evropských jazyků dále zahrnují překlady italské (např. A. T. Villa, 1784; další), francouzské (komická opera od M. Delcassa, 1868; É. Sommer, 1876; A. Ernout, 1935; J. P. Ronfard, 2004 ad.), německé (C. E. Geppert, 1845; J. J. C. Donner, 1865; A. Thierfelder, 1964 ad.) a anglické (např. H. T. Riley, 1912; P. Nixon, 1916; G. E. Duckworth, 1942; Ch. Stance, 1981; H. S. Taylor, 1995; A. Richlin, 2005 a nejnověji W. de Melo, 2011).

Předkládaný text je prvním českým pokusem o překlad komedie *Curculio* do našeho prostředí. Do češtiny nepřeloženy dosud zůstávají méně známé Plautovy komedie *Bacchides*, *Epidicus*, *Persa*, *Poenulus*, *Stichus* a *Truculentus*.

[206] Reinhardstöttner (1886, 361).

Překladatelská poznámka

Ačkoli je text hry v originále psán veršem (převažující jambické senáry a trochejské septenáry jsou v kantikách doplněny různorodými složenými metry), v překladu jsou vázaným jazykem převedeny pouze vybrané pasáže, které svým rytmickým průběhem a textovým obsahem nejvíce odpovídají moderní písňové formě (jde o obě monodie z kantika – Leaeninu opileckou píseň a Phaedromovo vzývání dveří – a o Curculionovo běžecké entrée). Tyto části kantik jsou přeloženy rýmovaným veršem, aby vynikla jejich „písňovost", ostatní části textu překládáme prózou. Důvodem je jednak skutečnost, že diverbia se v originále rytmicky přibližují mluvené řeči, ale především pak zcela odlišný vztah současného jazyka a písemnictví k vázanému verši, který je dnes – v kontrastu s antickou teorií a praxí – vnímán jako výrazně příznakový literárně-dramatický prostředek. Použitím prozaického módu jsme chtěli zamezit vnímání textu jako čehosi exkluzivního, spadajícího do rámce „vysoké" kultury, což by mohlo použití vázaného verše ve 21. století implikovat. Podobným způsobem postupuje v českém plautovském překladu Pivec (nedat.) a Stehlíková (1988), v zahraničním např. Berg a Parker (1999). Při veršovaném rýmovaném překladu kantik nebylo vždy možné dosáhnout dostatečné analogie se všemi významy originálu – v takových případech jsou souvislosti dovysvětleny v komentáři (srov. Leaenin výčet vonných substancí ve v. 102–103 a komentář k těmto veršům).

Jména dramatických postav, která jsou v plautovské palliátě v naprosté většině případů „mluvící", transponujeme

do češtiny tak, aby byly zachovány jejich původní významy, pokud je to možné, ale zejména konotace, které dané postavy spojují s jednotlivými typy římské komedie. Tak se zamilovaný mladík Phaedromus („zářící", přeneseně tedy Pan Nádherný nebo Princ Krasoň) stává Romantikem, jméno chlubivého vojáka (Therapontigonus Platagidorus) je přeloženo podobně nabubřelým Gaius Omnibus Paco, řečený Poclusemclus, a kuplíř Cappadox, pojmenovaný v originále podle regionu, ze kterého do Říma proudili sexuální otroci, získává jméno asociativně odkazující k jeho profesi – Pornotékus. Tento způsob překladu mluvících jmen palliáty je v českém plautovském překladu poměrně zaužívaný, srov. Král (1890), Pokorný (1960), Pivec (nedat.), Stiebitz (nedat.) ad. Vlastními jmény postav často nahrazujeme latinská osobní a ukazovací zájmena (případně obecná označení postav typu *parasitus*, *miles*), jak je pro češtinu obvyklé.

V překladu jmen se také projevuje další překladatelský koncept, který pojmenováváme „antika jako znak". Usilujeme o zachování dichotomie mezi přisvojením (*acculturation*), tedy naturalizací překládaného textu do té míry, aby zůstala zachována jeho komunikační funkce, a na druhé straně jeho zcizením (*alienation*), kdy je text vnímán jako do jisté míry nesourodý s vlastní žitou zkušeností příjemce překladu.[207] Jelikož v případě našeho textu se dojem cizosti vytváří zejména skrze vnímání odlišností mezi kulturou originálu, Římem 2. stol. př. n. l., a kulturou recipienta, tedy současnou, snažili jsme se „antické" konotace modelového

[207] Naše překladateslké postupy odvozujeme od pojetí dramatického překladu, jež v současné translatologii všeobecně přijímaným způsobem popsala Sirkku Aaltonen (2000).

textu vhodným způsobem podpořit. Jedním z těchto prostředků jsou latinizované podoby dramatických postav (Sofistikus, Poclusemclus) a dalších fikčních postav hry (Fatalerrorius, Nutricie), které v latinském originále odkazují především k řeckému podhoubí palliáty jakožto žánru, který byl ve své době označován jako „komedie podle řeckého vzoru". Dalším příkladem tohoto zdůrazňování „antičnosti" dramatu je překlad ustálených zvolání a kleteb, které v originále často obsahují jména božstev římského panteonu (*nec me ille sirit Iuppiter* „sám Jupiter nedopusť"; *edepol* „u Polluka" ad.). Při překladu vycházíme ze zaužívaných českých analogií těchto interjekcí (proboha, bůh nedopusť atd.), avšak transformujeme je do plurálu právě s odkazem na všeobecně známé antické „mnohobožství". Tento přístup se dále projevuje v překladatelských řešeních jako „nech si ty svoje fóra, teda fóry" (v. 402), výběru jména nejznámější královské matky antického dramatu, Klytaimnéstry, coby rodičky vojáka a dívky Planesium ad.

K substitucím se uchylujeme zejména v případě idiomatických vazeb, dvojsmyslů a dalších slovních hříček, u kterých není doslovný překlad možný z důvodu sémantických disproporcí mezi jazykem originálu a cílovým jazykem, a také při převodu některých kulturně-historických termínů a faktů. Příkladem prvního typu substitucí je výraz *tam facile novi quam me* ve v. 657 (dosl. „poznávám ho tak snadno jako sebe"), který do češtiny převádíme podobně idiomatickým „za to dám ruku do ohně [že je to on]". Z mnoha plautovských dvojsmyslů uveďme jeden příklad za všechny: ve v. 328 (Ph.: *Perdidisti me*. Cu.: *Invenire possum, si mi operam datis.*) Curculio chápe Phaedromovo *perdidisti me* nikoli nejběžnějším způsobem jako „tys mě zničil", ale v dalším z významů slovesa jako „tys

mě ztratil“, a proto odpovídá: „můžu tě zase najít, když mi pomůžete“. V překladu zachováváme jazykový princip hříčky a konkrétní slova nahrazujeme jinými, ovšem opět v překvapivé hře protikladů („Tak to je konec!“ – „Ale ne, vždyť jsme teprve v půlce…“).

Posledním případem substitucí jsou kulturně-historická fakta a souvislosti. U některých z nich bylo možné najít zhruba odpovídající analogii v současné realitě: Když například Curculio tepe bankéře Lycona, překládáme jeho větu *rogitationis plurimas propter vos populus scivit* (dosl. „lid kvůli vám vydává mnoho zákonů“, v. 509) pomocí moderní právní terminologie jako „pořád aby kvůli vám někdo novelizoval paragrafy o lichvě“. Když je historická skutečnost, se kterou originál pracuje, mimo odborný kontext zcela neznámá, uchylujeme se v nejnutnější míře k rozšíření původního textu. Ty mají za cíl nesrozumitelnou reálii vysvětlit natolik, aby byla co možná nejméně porušena plynulá recepce díla. Příkladem je situace, kdy Chorégos provádí diváky po Foru Romanu a u Starých krámů je upozorňuje na ty, *qui dant quique accipiunt fenore* (dosl. „kteří dávají a přijímají [peníze] na úvěr“, v. 480). V překladu jsou to „nóbl bankéři se svými podnikatelskými úvěry“, protože latinský termín označuje typ úvěru s vysokým úrokem, například na nákup obchodní lodi – jedná se tedy o produkt zacílený na movité věřitele.

Obecně platí pravidlo, že všechna ne zcela intuitivně srozumitelná překladatelská řešení jsou vysvětlena v komentáři.

Ediční poznámka

Text latinského originálu vychází z edice Septimia Lanciottiho z r. 2008, který přebíráme s laskavým svolením italského nakladatelství QuattroVenti, Urbino. Lanciotti podává také podrobnou rukopisnou tradici, textově kritický komentář a dějiny textové kritiky této komedie. Její text nečlení na akty a scény; toto dělení, jak bývá uváděno v jiných edicích, je naznačeno v tabulce 1 na s. 106.

Lanciottiho edice nesjednocuje různé grafické varianty, jako např. *maximus* × *maxumus*, *mancupatis* × *mancipio, clamidem* × *machaeram*; tyto varianty plně přebíráme, stejně jako vyznačení hiátu svislou čarou. Zachováváme rovněž členění do veršů a odlišení meter různým odsazením řádku. Oproti Lanciottiho edici naopak upravujeme interpunkci podle českého úzu, včetně psaní velkých písmen na počátku vět. Zároveň používáme pro nás běžnou grafiku *u* (*urbs*) a *v* (*virgo*) (Lanciotti používá pro obě fonetické hodnoty grafém *u*).

Z Lanciottiho edice vychází také níže uvedený český překlad; odchyluje se od ní pouze v detailech: Za prvé odlišným přiřazením několika replik, a to ve scéně s parazitem mezi v. 274–321 a dále v závěrečné scéně ve v. 713–714 a 729 (viz komentář k příslušným veršům). Překlad dále volí ve dvou případech různočtení variantu, kterou preferuje Melo (2011): ve v. 356 *amiculum* místo v Lanciottiho edici uváděného *anulum* a *indemnatum* namísto Lanciottiho *condemnatum* ve v. 697.

Při překladu jsme přihlíželi rovněž k edici Wolfganga de Mela z r. 2011, mimoto jsme pracovali s následujícími edicemi, překlady a komentáři: Collart (1962), Monaco (1969), Wright (1993), Rau (2008).

Úvodní komentář

Latinský a český text je průběžně podkládán komentářem, který podává čtenáři doplňující informace týkající se různých aspektů latinského originálu z hlediska jazykového, literárního a kulturně-historického. Jazykový komentář se věnuje odlehlejší slovní zásobě a Plautovým neologismům (*hapax legomena*), která nejsou v latinsko-českých slovnících citována (v těchto případech se opíráme o *Oxford Latin Dictionary*, Forcelliniho slovník, příp. o *Thesaurus linguae Latinae*, a uvádíme i základní slovníkové tvary). Komentovány jsou rovněž zvláštní vazby a obtížněji interpretovatelná místa, zejména jazykové hříčky a dvojsmysly. Pokud se v českém překladu z různých důvodů (srov. překladatelskou poznámku na s. 115) odchylujeme od latinského originálu, uvádíme rovněž doslovný překlad latinského textu. Komentář se dále stručně věnuje dramatické a scénické stránce textu, osvětluje rovněž mytologické narážky, římské reálie, a zvláště právní souvislosti, které v plautovské komedii hrají důležitou roli. Ohledně právních souvislostí je nutno upozornit, že jde jen o prvotní a velmi zjednodušující uvedení do problematiky, které nemá za cíl zohlednit všechny možné varianty a detaily právních otázek, které by mohly vyvstat, nýbrž jen naznačit základní rámec či typický případ dobové právní reality. V textu komentáře jsou někdy citovány i právnické prameny o několik století mladší než Plautus (Gaius, Iustinianus); nejde ovšem o naprostý anachronismus – stávalo se, že byl-li přijat zákon s určitým obsahem, jednalo se jen o zopakování pravidla již existujícího, byť třeba nejasného či porušovaného. Mnohdy tak lze předpokládat, samozřejmě s jistou

mírou obezřetnosti, že i v Plautově době byla právní regulace dosti podobná.

Komentář odkazuje k číslům veršů v latinském originále, jednotlivé komentáře uvozuje buď konkrétní komentovaný výraz, nebo komentované slovní spojení, případně se komentář vztahuje k celému verši nebo skupině veršů.

Jednající postavy

***Palinurus* – Sofistikus:** Otrok mladíka Phaedroma, v lat. originále *Palinurus*. Význam původního jména není zcela jasný. Dle některých by se mohlo jednat o odkaz na známého mytologického hrdinu a Aeneova kormidelníka, jenž řízením boha spánku spadl do moře a zahynul (srov. Verg. *Aen*. 5,857–858). Odtud možná souvislost s naší postavou – také otrok Palinurus se uprostřed děje náhle vytratí a už se ve hře až do konce neobjeví. Kromě toho je jakýmsi mentorem svého pána (vede ho jako kormidelník loď), má sklony moralizovat a často pronáší proverbiálně laděné sentence (jde o podtyp postavy otroka zvaný *servus bonus*; k tomu také odkazuje jeho jméno v překladu). Papaioannou (2009, 111–122) se však domnívá, že v Palinurově jménu jde o vtipné asociace s řeckými slovy πάλιν „zpět, znovu“ a οὐρεῖν „močit“, tedy něco jako „znovu močící“ (podobný vtip je později doložen v jednom z Martialových epigramů, 3,78), a že toto jméno propojuje postavy otroka a parazita, jež obě pravděpodobně hrál stejný herec a které obě postupně plní v průběhu hry roli chytrého otroka (*servus callidus*); srov. komentář k v. 413–416.

***Phaedromus* – Romantikus:** Zamilovaný mladík (*adulescens amans*), v lat. originále *Phaedromus*, dosl. „zářivý“

(φαιδρός). Snad se zde odkazuje na mladíkův zářící obličej, tedy na jeho krásu (Richlin 2005). České jméno zdůrazňuje jeho hlavní charakteristiku – bezhlavou zamilovanost.

***Leaena* – Castoria:** Stařena (*anus*), otrokyně a vrátná kuplířova podniku, alkoholička, původním jménem *Leaena*, dosl. „lvice" (λέαινα). Už samo spojení tohoto jména s opilou stařenou muselo působit komicky, Plautus je však navíc mistrně využil ke slovní hříčce *Leaena – lagoena* („džbán na víno", viz v. 75–79). Překlad analogicky pracuje s hříčkou Castoria – Chlastoria.

***Planesium* – Errotium:** Dívka (*virgo*), v majetku kuplíře, ale stále panna, vyvolená mladíka Phaedroma, původním jménem *Planesium* – „malá tulačka" (od πλανάω – „toulat se, bloudit") – snad podle jejího pohnutého osudu (v dětství byla unesena). V překladu je využito obvyklého jména nevěstek (*Erotium*, viz např. *Maenechmi*), zároveň je však zachován odkaz na bloudění a omyl zdvojením písmene *r* (k lat. *error* „bloudění, omyl").

***Cappadox* – Pornotékus:** Kuplíř (*leno*), záporná postava, vlastní dívku Planesium. Jeho původní jméno *Cappadox* mělo patrně odkazovat na oblast Kappadokie v Malé Asii, jež byla známá pro obchod s otroky (viz Wright 1993, 47). Zvolen byl srozumitelnější odkaz na kuplířovo povolání a zároveň tak prostřednictvím přípony *-tékus* došlo k propojení obou záporných postav hry.

***Curculio* – Darmojed:** Příživník (*parasitus*) mladíka Phaedroma, přebírá však také roli chytrého otroka (srov. komentář k v. 413–416). Jeho původní jméno *Curculio*

označuje brouka z čeledi nosatcovitých, Římanům dobře známého škůdce obilí. Navíc latinské jméno evokuje nenažranost díky podobnosti s lat. *gurgulio* „hrdlo, hltan“. Jde o jediné neřecké jméno v této komedii (nejedná-li se ve skutečnosti o chybný přepis řeckého jména *Gorgylio* „pan Divoký“, od γοργός, jak se domnívá Fontaine 2010, 61–68). Proto je pro tuto postavu v překladu použito jméno ryze české, na rozdíl od ostatních jmen „řecko-latinských“, které ovšem rezignuje na asociaci s parazitem, jelikož dnešní recipient s výjimkou odborníků není s postavou parazita, na rozdíl od publika římského, zpravidla dostatečně obeznámen.

***Lyco* – Hypotékus:** Bankéř (*tarpezita*), záporná postava. Původním jménem *Lyco*, dosl. „vlk, vlčák“ (řec. λύκος), pravděpodobně jako odkaz ke stereotypně negativnímu pojetí jeho profese v palliátě.

***Therapontigonus Platagidorus* – Gaius Omnibus Paco, řečený Poclusemclus:** Chlubivý voják (*miles gloriosus*), Phaedromův sok. Ve výkladu jeho jména nejsou badatelé jednotní. První část snad znamená „narozený služce“ (θεραποντίς + γόνος; viz Wright 1993, 49), vzdáleně v něm však lze zaslechnout také v Plautově době známé královské jméno *Antigonus* a chápat je jako „společník svého otce (či strýce) Antigona“ (θεράπων Ἀντίγονος) (srov. Monaco 1969, 242). Druhou část jména pak lze doslova přeložit jako „po ulici přesunující dar“ (πλάτη + ἄγειν + δῶρον; viz Richlin 2005) nebo „rachotící dary“ (Duckworth 1994, 349), případně též „zahrnutý potleskem“ či „dar zahrnutého potleskem“ (πλαταγεῖν + δῶρον; podobně jsou tvořena jména ze jmen

božstev, např. Athénodóros, Hermodóros atp.; viz Monaco 1969, 242). V každém případě však toto jméno mělo zřejmě jediný účel – znít dostatečně nabubřele. V podobném duchu je voják pojmenován také v překladu: Jeho jméno zní římsky, odkazuje na vojákovo povolání a zároveň dává jasně na srozuměnou, že je ve skutečnosti všem pro smích. Pochází z novely Tomáše Antoše *Tři průvodci,* 2018.

Dějiště

Určení místa dramatického děje a popis scény (na s. 131) doplňujeme pro lepší představu čtenáře, v této podobě se však nenachází v žádné rukopisně dochované verzi hry. Epidauros, město na východním pobřeží Peloponnésu, byl znám mj. díky svatyni boha Asklépia, jež byla místem zázračných uzdravení, ale i seriózní léčebné praxe (Wright 1993, 49; viz též komentář k v. 61–62). Pro děj plautovské palliáty je to dějiště spíše neobvyklé.

Argumentum

Argumenta neboli stručná shrnutí obsahu děje hry, jež předcházejí samotný text dramatu ve středověkých rukopisech, nepocházejí od Plauta, ale jsou dílem pozdějších antických vydavatelů. Většina argument k Plautovým komediím se dochovala jako akrostichy (počáteční písmena veršů čtená svisle tvoří název komedie) – tak je tomu i v případě hry *Curculio*. U některých komedií se vedle akrostichických argument dochovala i neakrostichická (např. *Aulularia*, *Amphitruo*, *Mercator*, *Miles gloriosus* ad.). Argumenta jsou psána v jambickém senáru a velmi úsporným způsobem seznamují čtenáře s podstatou zápletky. Neakrostichická

argumenta Plautových komedií byla přisuzována C. Sulpiciovi Apollinarovi, gramatikovi žijícímu ve 2. stol. n. l., učiteli Aula Gellia. Akrostichická argumenta byla tradičně připisována gramatikovi Aureliu Opiliovi, který žil ve 2. stol. př. n. l. O této atribuci panují však značné pochybnosti, zvláště vzhledem k tomu, že jazykové a stylistické charakteristiky dochovaných argument naznačují, že byla napsána spíše ve 2. stol. n. l., kdy byl o Plautovo dílo mezi učenci velký zájem (viz Rossi 1996, 23).

Členění dramatu

Rozdělení Plautových dramat do pěti aktů, se kterým se v moderních edicích někdy setkáváme, nepochází z doby Plautovy, ale bylo do rukopisů doplněno až v pozdější době. Dokud nebyl objeven Ambrosiánský palimpsest ze 4. stol. n. l., soudilo se, že rozdělení na akty po vzoru řeckých dramat, které v edicích bývá zachováno dodnes, nepochází z doby před rokem 1500 (viz Duckworth 1952, 99–101 a Rossi 1996, 39). Toto rozdělení dramat je založeno na Horatiově poetice a mohlo být do Plautových her doplněno antickými gramatiky a komentátory snad již v 1. stol. př. n. l. Děj palliáty se přirozeně odvíjí po scénách oddělených příchody a odchody jednotlivých postav, dalším prostředkem strukturování dramatického děje je pak střídání hudebních a nehudebních úseků (*diverbia*, *cantica* a recitativy; viz kapitolu o metrice na s. 100 a v ní tabulku se strukturou hry podle aktů, scén i hudebně-metrických oblouků). Vycházíme zde z edice Septimia Lanciottiho, která rozdělení na akty nezohledňuje.

Titus Maccius Plautus

Curculio

Titus Maccius Plautus

Darmojed

Personae

Palinurus / servus
Phaedromus / adulescens
Leaena / anus
Planesium / virgo
Cappadox / leno
Cocus
Curculio / parasitus
Lico / trapezita
Choragus
Therapontigonus / miles

Scaena

Epidauri

Osoby

Sofistikus / otrok
Romantikus / mladík
Castoria / stařena
Errotium / dívka
Pornotékus / kuplíř
Kuchař
Darmojed / parazit
Hypotékus / bankéř
Chorégos
Gaius Omnibus Paco / voják

Dějiště

Ulice v Epidauru. Uprostřed stojí chrám Asklépia. Nalevo je dům kuplíře. Před ním stojí oltář bohyně Venuše. Napravo od chrámu je dům mladíka Romantika. Směrem doprava vede ulice dále na forum, doleva naopak z města ven.

Argumentum

Curculio missu Phaedromi | it Cariam,
Ut petat argentum. | Ibi | eludit anulo
Rivalem. Scribit atque obsignat litteras.
Cognoscit signum Lyco, ubi vidit, militis:
5 **U**t amicam mittat, pretium lenoni dedit.
Lyconem miles ac lenonem in ius rapit.
Ipsus sororem, quam peribat, repperit,
Oratu cuius Phaedromo nuptum locat.

Argumentum – Obsah

Romantikus posílá Darmojeda do Megalopole opatřit peníze, [aby mohl vykoupit svou milou od kuplíře]. Darmojedovi se tam podaří připravit Romantikova soka o pečetní prsten, kterým pak zapečetí dopis pro bankéře Hypotéka. Jakmile bankéř Hypotékus uvidí dopis, pozná vojákovu pečeť a zaplatí kuplíři, aby propustil Romantikovu dívku Errotium. Voják žene bankéře i kuplíře k soudu. Pak ale zjistí, že Errotium, k níž zmírá láskou, je jeho sestra. Nakonec tedy podlehne jejím prosbám a dá ji za ženu Romantikovi.

Palinurus / Phaedromus

Pa. Quo ted hoc noctis dicam proficisci foras,
cum istoc ornatu cumque hac pompa, Phaedrome?
Ph. Quo Venus Cupidoque imperat, suadet Amor:
si media nox est, sive est prima vespera,
si status condictus cum hoste intercedit dies,
tamen est eundum, quo imperat ingratiis.
Pa. At tandem, tandem... **Ph.** Tandem es odiosus mihi.
Pa. Istuc quidem nec bellum est nec memorabile:
tute tibi puer es, lautus luces cereum.

1–95: diverbium v jambických senárech, vzestupná část prvního oblouku. Zahrnuje vstupní scénu mladíka s otrokem.
2: pompa – metadiskurzivní odkaz na tzv. *pompu circensis*, procesí, kterým začínaly některé římské náboženské slavnosti (zejm. nejstarší a nejznámější *ludi Romani*). Procesí, ve kterém šli v tradicí stanoveném pořadí úředníci, kteří dané *ludi* organizovali, a na nosítkách a ve vozech byly vezeny sochy a insignie nejdůležitějších božstev římského pantheonu, následované římskými mladíky, tanečníky a herci. Podobný, ale menší průvod (*pompa theatralis*) předcházel také začátku divadelních představení (*ludi scaenici*), která se v rámci slavností konala přímo v cirku, na Foru Romanu nebo v sousedství některých chrámů. Více k organizaci divadelních představení Manuwald (2011, 41–68), k pompě Latham (2016). Viz také Moore (2005, 14–15).
3: Venus Cupidoque [...] **Amor** – zamilovaný mladík (*adulescens amans*) je jedna z typizovaných postav palliáty. Touží získat dívku, kterou miluje, to se však na začátku hry z různých důvodů zdá být jen těžko proveditelné. Mladík se obrací k bohům s prosbou o pomoc, jak je pro římské náboženství obvyklé. V souladu s daným komediálním typem se zde mladík odvolává na božstva, která jsou v řecko-římském pantheonu

Sofistikus / Romantikus

Romantikus vychází ze svého domu v průvodu otroků, za nimi jde Sofistikus. Romantikus drží svíčku, jeden z otroků džbán.

Sof. Romantiku, můžeš mi říct, kam se to chystáš jít? Teď v noci, v těchhle šatech… A s celým tímhle procesím?

Rom. Tam, kam Venuše a Cupido mi velí, sama Láska káže. Ať už je hluboká noc, nebo brzký večer, ať si mám mít třeba stání u soudu, já prostě musím jít chtě nechtě tam, kam srdce mě táhne.

Sof. Ale…

Rom. Dej mi pokoj s tím svým věčným „ale"!

Sof. Ale tohle je naprosto nevhodné. Nesluší se přece, aby sis, pane, sám sobě svítil na cestu svíčkou jako nějaký otrok.

spojena s láskou a milostným citem, tedy na Venuši (řeckou Afrodíté) a jejího syna Amora (Eróta/Kupida). Více o tomto božském páru Hansen (2004, 105–109), k římskému kultu viz Hickson Hahn (2007). Mladíkovo postesknutí, že chtě nechtě musí jít, kam mu božstva lásky velí, spolu s přirovnáním milované dívky ke slaďoučkému medu (v. 11) upomene rovněž na výrazové prostředky milostné elegie (první dochované milostné básně pocházejí od pozdněrepublikánského autora Gaia Valeria Catulla; Yardley [1987] zmiňuje vliv komediografů, a speciálně v. 6 z *Curculiona*, na vrcholné autory žánrů z doby císařství, Ovidia a Propertia).

5: status condictus cum hoste intercedit dies – pevně stanovený termín soudního jednání na základě souhlasu obou stran. Právní terminologie je zde použita k umocnění komického účinku, *hostis* zde ve významu „protistrany" (Wright 1993, 50).

10 **Ph.** Egon apicularum opera congestum non feram
ex dulci oriundum melliculo dulci meo?
Pa. Nam quo te dicam ego ire? **Ph.** Si tu me roges,
dicam, ut scias. **Pa.** Si rogitem, quid respondeas?
Ph. Hoc Aesculapi fanum est. **Pa.** Plus iam anno scio.
15 **Ph.** Huic proxumum illud ostium <est> oculissimum.
Salve, valuistin? **Pa.** Ostium occlusissimum,
caruitne febris te | heri vel nudiustertius
et heri cenavistine? **Ph.** Deridesne me?

11: melliculo – jinde nedoložená zdrobnělina k subst. *mel, -is,* n. „med" – mazlivé označení osoby s významem „milenka, dušinka, má sladká".
12–13: Palinurus opakuje dotaz z úvodního verše, *dicam* zde s oslabeným významem, dosl. Pa.: „Kam mám říct, že jdeš?" – Ph.: „Když se mě zeptáš, tak ti to řeknu, abys věděl." – Pa.: „A když se tě zeptám, co mi odpovíš?" Hříčka spočívá zřejmě v tom, že mladík chápe oslabené *dicam* doslova a upozorňuje otroka, že se má zeptat jeho, a ne sám sebe. V plautovské komedii jde o typickou slovní výměnu, která je výrazně ustálená a formalizovaná. Mohla fungovat jako paměťová opora, podobně jako *epiteta constantia* v epické poezii homérské doby, která byla rovněž performována zpaměti, a také jako přechodový prvek mezi jednotlivými mikrosituacemi dramatického děje (srov. Marshallův termín *„elastic" gag*, flexibilní gag [2006, 272 a *passim*]).
14: plus iam anno scio – dosl. „to vím už déle než rok".
15: ostium – dveře jsou jedním ze zásadních scénických prvků inscenace římské komedie a zároveň důležitým motivem, který skrze příchody a odchody postav strukturuje její děj a také, jakožto významný liminální prostor, může nést důležité významy spojené s tématem či tématy dané hry. V *Curc.* mají dveře do domu kuplíře zásadní roli na počátku hry, kdy pohyb postav v jejich blízkosti a interakce s nimi vizuálně zdůrazňují aktuální moment dramatického děje (čekání na příchod milé). Jejich úloha „neživého vrátného" je zdůrazněna také prostřednictvím

Rom. A proč bych sám sobě nemohl nést svíci? Je z vosku – to dílko pilných včeliček, stejně jako slaďoučký med, a já jdu přece ke své nejsladší.
Sof. Bože, kam že to jde?
Rom. Kdyby ses místo boha zeptal mě, tak bych ti to řekl, abys věděl.
Sof. Kdybych se tě teda zeptal, tak co mi řekneš?
Rom. Tohle – je Asklépiův chrám.
Sof. To vím už nějaký ten pátek.
Rom. A tady, hned vedle jsou *ty* dveře… Buďte zdrávy, ó dveře nejnádhernější, jak se vám daří?
Sof. Buďte zdrávy, ó dveře nejzavřenější, doufám, že vás včera neofouklo a že teď nemáte rýmičku. A copak dobrého jste měly včera k večeři?
Rom. Děláš si ze mě legraci?

aluze na *paraklausithyron* (v. 147–155), řecký lyrický písňový žánr zpívaný o symposiích, ve kterém muž žádá dveře, aby mu vydaly jeho milovanou, avšak bezúspěšně. K funkci dveří v *Curc.* viz Moore (2005), Suaréz (2001).
15–16: oculissimum [...] occlusissimum – *oculissimum* je komický superlativ od subst. *oculus* „oko“, v přeneseném smyslu „něco milého, drahého“. Phaedromus takto oslovuje dveře, tj. „vy nejdražší, nejmilejší“, a Palinurus situaci vtipně komentuje výrazem *occlusissimus* (od *occlusus*) „nejzavřenější“. Tato hříčka se vyskytuje pouze u Plauta.
17–18: dosl. „neměly jste (dveře) včera nebo předvčerejškem horečku?“; Fontaine (2018, 43) spatřuje v *heri* dvojsmysl – *febris heri* „horečka pána“ (od *(h)erus* „pán“), ve smyslu, že Phaedromova přítomnost dveře obtěžuje; následujícím *nudiustertius* pak dle něj otrok svou výpověď upraví.

Pa. Quid tu ergo, insane, rogitas, valeatne ostium?
20 **Ph.** Bellissimum, hercle, vidi et taciturnissimum,
numquam ullum verbum muttit: quom aperitur,
tacet,
quom | illa noctu clanculum ad me exit, tacet.
Pa. Numquid tu, quod te aut generi indignum sit tuo,
facis aut inceptas facinus facere, Phaedrome?
25 Num tu pudicae cuipiam insidias locas,
aut quam pudicam | esse oportet? **Ph.** Nemini,
nec me ille sirit Iuppiter! **Pa.** Ego item volo.
Ita tuum conferto amare semper, si sapis,
ne id, quod ames, populus si sciat, tibi sit probro.
30 Semper curato, ne sis intestabilis.
32 **Ph.** Quid istuc est verbi? **Pa.** Caute ut incedas via:
31 quod amas, amato testibus praesentibus.
Ph. Quin leno hic habitat. **Pa.** Nemo hinc prohibet
nec vetat,

20: hercle – dosl. „u Herkula, při Herkulovi". Původně se jednalo o zapřísahací formuli, v běžném jazyce má funkci zvolání, v komedii je velice časté. Jméno božstva *Hercules*, řec. Héraklés, je zde zkráceno synkopou.
20: taciturnissimum – metadramatický vtip, který prostřednictvím protikladu odkazuje na typický příznak dveří v palliátě – jejich přechodovou (liminální) funkci. Poukaz na dveře, kterými přichází nová postava, a s tím spojené zaskřípění, tvoří často přechod od jedné scény ke druhé a funguje jako prostředek strukturování dramatického děje.
27: sirit = *siverit*, dosl. „sám Jupiter nedopusť".
28–31: ita tuum conferto [...] ne sis intestabilis [...] testibus praesentibus – dosl. Pa.: „Vždycky se, máš-li dost rozumu, zařiď tak, aby tě to tvoje milování – kdyby náhodou vyšlo najevo, s kým co máš – nepřivedlo do potíží, a vždycky se starej, abys mohl svědčit u soudu." Ph..: „Jak to myslíš?" Pa.: „Buď opatrný,

Sof. Tak proč se, ty blázne, vyptáváš dveří, jak se jim daří?

Rom. Protože tohle jsou, u Herkula, ty nejkrásnější a nejtišší dveře, co jsem kdy viděl! Nikdy totiž ani nehlesnou. Potichoučku se otvírají, když mou milou tajně pouští za mnou ven. Ani hlásku nevydají.

Sof. Pane! Nechystáš se doufám spáchat nějakou hanebnost, která se zásadně neslučuje s tvým původem a postavením! Snad nemáš políčeno na nějakou počestnou dívku! Nebo na nějakou, co by alespoň počestná být měla…

Rom. To bych si, přísahám bohům, nedovolil!

Sof. To bych ti radil! Kdo má dost rozumu, ten dobře ví, že v milostných avantýrách je hlavní nedostat se do potíží, a dává si vždycky pozor, aby mu někdo neuřízl… Totiž aby si neuřízl ostudu.

Rom. Jak to myslíš?

Sof. Prostě buď opatrný. Na to, aby sis mohl jen tak užívat, na to holt musíš mít koule.

Rom. Ale tady bydlí kuplíř.

Sof. Tak to pak beze všeho. Nikdo ti nemůže zakázat

miluj si, koho chceš, ale jen za přítomnosti svědků.“ Slovní hříčka, založená na dvojsmyslnosti výrazu *intestabilis* (*in-* + *testor* + *-bilis*), běžně označujícího osobu nemající svědeckou způsobilost, tedy která nemůže svědčit u soudu (*testor* „svědčím“, odvoz. od *testis* „svědek“). Ve starém Římě se takto označoval ten, kdo nemohl sám svědčit, ani se nemohl od jiného člověka svědectví dožadovat, takže měl omezenou právní způsobilost a byl vyloučen z řady formálních právních úkonů, u nichž je podstatná

quin, quod palam est venale, si argentum est, emas:
35 nemo ire quemquam publica prohibet via,
dum ne per fundum saeptum facias semitam,
dum te | apstineas nupta, vidua, virgine,
iuventute et pueris liberis, ama quidlubet.
Ph. Lenonis hae sunt aedes. **Pa.** Male istis evenat!

přítomnost svědků (Bartošek 1981, 223; viz komentáře k v. 94, 498 a 623). Jednou ze složek právní způsobilosti Římana je dobrá pověst, přičemž ten, kdo ji nemá, je označován za bezectného (*infamis*). Bezectnost (*infamia*; Gellar-Goad [2016, 231] však upozorňuje, že v Plautově době tento koncept nemusel být ještě plně vyvinut) vzniká buď důsledkem výkonu nečestných povolání, např. herectví (Busa 2018, 141), prostituce nebo kuplířství, nebo odsouzení za některá provinění (Sommer 2011a, 184). Zde kromě smilstva (*stuprum*, pohlavní styk muže s neprovdanou ženou vyššího společenského postavení; Bartošek 1981, 302) připadá v úvahu zejména cizoložství (*adulterium*, mimomanželský pohlavní styk manželky), přičemž sankcí (dopadala i na muže) v případě cizoložství mohl být i trest smrti (Bubelová–Pekarik 2014, 23). Plautus zde vtipně využívá homonymie slov *testis* „svědek" a *testis* (zpravidla v plurálu *testes*) „varle". *Intestabilis* tak u Plauta (stejně v *Mil.* 1417) může označovat jak někoho, kdo nemá svědeckou způsobilost, tak také toho, kdo je vykastrován. Lze si snadno představit, že potenciálně rozzuřený manžel či otec dívky, pokud by jejího milence (a rovněž dívku) přímo nezabil (Bubelová–Pekarik 2014, 23), by se mohl pomstít násilníkovi vykastrováním.

35: nemo ire quemquam publica prohibet via – parodie římských právních předpisů – podle římského práva nesmělo být nikomu bráněno chodit po veřejných cestách (Dig. 43,8,2,45), naproti tomu na cizí soukromý pozemek nikdo vstupovat nesměl, neměl-li zvláštní oprávnění průchodu přes cizí pozemek (viz Dig. 43,19,1 pr.; Hollis 1994, 546).

koupit si něco, co je volně k mání, když na to
máš. Stejně jako nemůže nikdo nikomu bránit,
aby chodil po veřejné ulici, dokud si ovšem 35
nezačne prošlapávat cestičku do cizí zahrádky
za plotem. Když nebudeš mít pletky s vdanou,
vdovou nebo s pannou, s mladistvými pod
zákonem nebo s chlapečkama, užívej si, s kým
chceš.

Rom. Ale vždyť říkám, že je to dům kuplíře…

Sof. K čertu s ním!

36: fundum saeptum – latinský výraz *fundus* „pozemek, dno" zde má erotický význam, je metaforou pro „ženské pohlaví" (Adams 1982, 84).

37–38: Palinurus se vysmívá společenským poměrům v Římě – aby římský muž nepřekročil hranice zakázaného nebo společensky nepřípustného, může mít styk jen s někým, kdo je v jeho vlastnictví nebo moci, tj. s manželkou, otrokem/otrokyní nebo za úplatu s prostitutkou (Wright 2009–2010, 103). Právní a morální pravidla ve starém Římě v různých dobách zakazovala mimomanželský pohlavní styk zejména vdaným ženám (*adulterium*, viz komentář k v. 28–31). U vdov šlo o zákaz uzavření nového manželství po dobu tzv. smutečního roku (cílem bylo zamezit pochybnostem o otcovství dítěte narozeného po smrti manžela). Zákaz dále platil pro styk s neprovdanými dívkami (*corruptio virginis*) a zvláště s Vestálkami (zde trest smrti postihoval jak Vestálku, tak i muže), dále pro styk s „nedospělými", tj. pro dívky do dvanácti let a chlapce do čtrnácti let (srov. Laes 2011, 223 a 252). Zapovězeny byly také homosexuální styky (*stuprum cum masculo*; Mommsen 1899, 703; Bartošek 1981, 302 a *passim*). Tato omezení se ovšem vztahovala pouze na svobodné osoby – s otroky mohl jejich vlastník v tomto ohledu nakládat dle libosti (Laes 2011, 260).

39–42: palliáta vznikla a rozvinula se pod vlivem nové řecké

40 **Ph.** Qui? **Pa.** Quia scelestam servitutem serviunt.
Ph. Obloquere. **Pa.** Fiat maxume. | **Ph.** Etiam taces?
Pa. Nempe obloqui me iusseras. **Ph.** At nunc veto.
Id uti | occepi dicere, ei ancillula est.
Pa. Nempe huic lenoni, qui hic habitat? **Ph.** Recte tenes.

komedie a domácích komických žánrů, především oské frašky zvané *atellana*. Ty byly ve svých předliterárních stadiích improvizované – situace, kterou pozorujeme i u dalších dramatických žánrů, např. u italské komedie dell'arte. Vysoká míra typizovanosti postav a situací spolu s relativně malým množstvím informací, jež máme k dispozici stran vzniku scénářů k Plautovým hrám, umožnily vznik hypotézy, že scénáře vznikaly částečně na principu improvizace, či improvizaci na některých místech umožňovaly. Jedním z takových míst v *Curc.* jsou právě v. 39–42, kdy slovní přestřelka mezi mladíkem a otrokem může pokračovat *ad libitum*, dokud ji herec představující Phaedroma nezakončí nekompromisním *id uti occepi dicere* „abych to teda konečně dořekl". K improvizovanosti římské komedie viz Marshall (2006, 245–279).

40: dosl. „protože slouží ke zločinnému zotročování". Povolání kuplíře bylo ve starém Římě obecně považováno za nečestné (viz komentář k v. 28–31; srov. též přesvědčení, že od kuplíře nelze očekávat nic dobrého a spravedlivého, v. 65–66). V konkrétních případech mohlo být kuplířství (*lenocinium*) též trestným činem (Bubelová–Pekarik 2014, 23). V palliátě bývá proto kuplíř vždy postavou zápornou, bránící naplňování komického principu v ději hry, viz Segal (1987, 70nn.; srov. komentář k v. 234).

41: obloquere – typická plautovská dvojsmyslná hříčka, založená na zdánlivém nepochopení či záměně tvaru zkráceného

Rom. S kým zas? 40
Sof. S tím odporným pelešnickým doupětem!
Rom. Jen mi pořád skákej do řeči!
Sof. Beze všeho.
Rom. Tak budeš už zticha?!
Sof. Ale vždyť jsi říkal, že ti mám skákat do řeči.
Rom. Tak teď ti to zakazuju! Abych to teda konečně dořekl, on má totiž dívenku…
Sof. Myslíš ten kuplíř, co tady bydlí?
Rom. Teď jsi na to kápl!

indikativu 2. os. préz. dep. slovesa a imperativu. Phaedromus tak výraz může myslet buď jako prosté konstatování *obloqueris* „přerušuješ mě“, nebo používá imperativ s výpovědní funkcí zákazu: „ještě mě přerušuj“, tj. „nepřerušuj mě!“, ale Palinurus repliku (schválně) chápe jako rozkaz „přerušuj mě!“.
44–45: recte tenes [...], ne excidat – autor pracuje s různými významovými rovinami slovesa: hříčka je založena na dvojím významu slovesa *tenere* „držet“ a „chápat“. Druhý význam ve smyslu „pochopit, rozumět“ má na mysli Phaedromus, ovšem Palinurus předstírá, že věci rozumí doslovně, tedy ve smyslu „držet“, a odpovídá „o to méně se budu muset bát, že mi to upadne“.
46–50: tento úsek obsahuje několik metadramatických odkazů: Když Phaedromus říká, že kuplíř chce z jeho milé „udělat holku pro všechny“ (*eam volt meretricem facere*), římské publikum se bavilo komickým paradoxem, protože vědělo, že v plautovské komedii to obvykle ze začátku vypadá, že dívka je prostitutkou, aby se na konci zjistilo, že je ve skutečnosti svobodného původu a do domu kuplíře se dostala jen shodou nešťastných náhod. Palinurův výrok: „tajné milostné pletky, to je učiněná pohroma“ (*malus clandestinus est amor, damnum est merum*) je pak další komickou narážkou na zákonitosti palliáty, kde mladíkův otec o tajném poměru svého syna zpočátku nemá tušení a „učiněná pohroma“ nastane až ve chvíli, kdy se o něm dozví.

45 **Pa.** Minus formidabo, ne excidat. **Ph.** Odiosus es.
Eam volt meretricem facere. | Ea me deperit,
ego autem cum illa facere nolo mutuum.
Pa. Quid ita? **Ph.** Quia proprium facio: amo pariter simul.
Pa. Malus clandestinus est amor, damnumst merum.
50 **Ph.** Est hercle ita, ut tu dicis. **Pa.** Iamne ea fert iugum?
Ph. Tam a me pudica est, quasi soror mea sit, nisi
si est osculando quippiam inpudicior.
Pa. Semper tu scito, flamma fumo est proxuma;
fumo comburi nil potest, flamma potest.
55 Qui | e nuce nuculeum esse volt, frangit nucem:
qui volt cubare, pandit saltum saviis.
Ph. At illa est pudica neque dum cubitat cum viris.
Pa. Credam, pudor si cuiquam lenoni siet.
Ph. Immo ut illam censes? Ut quaeque illi occasiost

47–48: cum illa facere nolo mutuum – narážka na dvojznačnost výrazu *mutuum* – jakožto adjektivum „společný“ (zde ve spojení s láskou „opětovaný“), jako substantivum pak „zápůjčka“ (Wright 1993, 53). Proto byl zvolen překlad „chci ji mít jenom pro sebe“ v tom smyslu, že se o ni mladík nechce s nikým dělit, ani si ji jen „půjčovat“ a nechce lásku opětovat za těchto podmínek. Jedná se o komickou aplikaci právního institutu, neboť v reálné situaci by šlo spíše o „pronájem“ (*locatio conductio rei*; Skřejpek 2011, 187 a *passim*; termín *mutuum* je ve shodě s dobovou právní terminologií použit ve verši 68).
50: iugum ferre – zde v erotickém smyslu „jho lásky“.
53–54: flamma fumo est proxuma; fumo comburi nil potest, flamma potest – latinské přísloví, dosl. „velice blízko kouři je oheň; kouř (sice) nemůže nic spálit, ale oheň může“. Okřídlené sentence a moudrá přísloví vkládá Plautus do úst chytrého

Sof. Tak to abych to utřel. 45
Rom. Neštvi mě! Bláznivě mě miluje. A ten kuplíř z ní chce udělat holku pro všechny. S tím se musí něco udělat.
Sof. No jistě, to přece nejde, aby tě milovala nějaká holka pro všechny.
Rom. Přesně! Chci ji mít jenom pro sebe! Vždyť já ji taky šíleně miluju.
Sof. Ale tajné milostné pletky, to je učiněná pohroma.
Rom. Je to přesně, jak říkáš. 50
Sof. A už jsi s ní něco měl?
Rom. Kdepak, ani jsem se jí nedotkl! Jako by to byla moje sestra. Leda že by přišla nějak k úhoně tím pusinkováním…
Sof. Pamatuj si! Není kouře bez ohně. Od kouře se nespálíš, ale s ohněm si není radno zahrávat. Kdo si chce pochutnat na mandličce, počítá 55 s louskáním. No a kdo chce do postele, začíná líbáním.
Rom. Ale moje Errotium je stále panna. S nikým ještě nic neměla!
Sof. No jasně, jako každá holka v bordelu.
Rom. Co si to o ní myslíš? Vždycky, když se potajmu

otroka, který ve shodě se svým komickým typem svého pána neustále poučuje.
55–56: frangit nucem [...] **pandit saltum** – slovesa *frangere* a *pandere* mohou mít v latině erotické konotace: *frangere* znamená „proniknout, prorazit"; *pandere* „prorážet si cestu"; též subst. *saltus* „průsmyk, údolí" je zde použito jako metafora pro ženské pohlaví (Adams 1982, 84).
58: dosl. „tomu bych věřil, kdyby byl nějaký kuplíř počestný".

60 subripere se ad me, ubi savium oppegit, fugit.
Id eo fit, quia hic leno, <hic qui> aegrotus incubat
in Aesculapi fano, is me excruciat. **Pa.** Quid est?
Ph. Alias me poscit pro illa triginta minas,
alias talentum magnum; neque quicquam queo
65 aequi bonique ab eo impetrare. **Pa.** Iniuriu's,
qui quod lenoni nullist, id ab eo petas.
Ph. Nunc hinc parasitum in Cariam misi meum

Výraz *pudor* „stud, počestnost“, použitý v souvislosti s kuplířem, u kterého se očekává spíš nestydatost všeho druhu, vtipně odkazuje k *illa est pudica* „ona je nevinná“, tj. panna, v předešlém verši.

61–62: incubat in Aesculapi fano – jedná se o praxi zvanou *incubatio* (řec. ἐγκοιμᾶσθαι), známou zejména z Asklépiova kultu, kdy nemocný člověk podstoupil očistnou koupel v chrámové vodě a po vykonání oběti (mj. bohyni Mnémosyné – aby si věštný sen zapamatoval) se následně uložil přímo v chrámu ke spánku v naději, že se mu ve snu zjeví Asklépios, bůh lékařství, a poradí mu, jak se může vyléčit, případně jej rovnou uzdraví. Celá procedura samozřejmě zahrnovala též platbu poplatku do chrámové pokladny. Hlavním střediskem Asklépiova kultu a této léčebné praxe byl právě Epidauros. Více viz Graf (2006).

63–64: triginta minas [...] talentum magnum – hodnoty jednotek se v antice v různých oblastech poněkud lišily. Dle attických měr je mina 437 g stříbra (jedná se o váhovou jednotku, nikoli o minci), jedna mina pak měla hodnotu 100 drachem. Talent je 60 min, tj. 26,2 kg stříbra (Cech 2013, 216–217), tedy dvojnásobek sumy, kterou kuplíř požadoval ve v. 63 a za kterou si Planesium zakoupil voják (viz v. 344). U Plauta jde o obvyklou cenu prostitutek (srov. Fantham 1965, 86, pozn. 2) a skutečně to byla nezanedbatelná částka (např. nejdražší z otroků prodaných při konfiskaci majetku Kéfisodóra z Pirea stál 301 drachem; viz Nováková – Pečírka 1959, 229). Dle Fantham (1965, 87) by ve skutečnosti tak velkou částku jako velký talent kuplíř po mladíkovi nepožadoval a Plautus ji uvádí zejména

setkáme, sotva mi dá pusinku, hned zase uteče. 60
A za to všechno může ten kuplíř, co teď chodí
přespávat do Asklépiova chrámu a myslí si, že mu
bůh lékařství vyléčí revma.

Sof. Jak to?

Rom. Protože za ni chce majlant – třicet min –
a nemůžu se s ním nijak slušně dohodnout. 65

Sof. S kuplířem a slušně? Není to trochu nefér tohle
po něm chtít?

Rom. Už jsem poslal Darmojeda do Megalopole za
jedním svým přítelem, aby mi půjčil. Jestli se

proto, aby si připravil půdu pro následující invektivu proti kuplíři (v. 65–66). Viz také Shipp (1954, 141–143).

65–66: aequi bonique ab eo impetrare [...] iniuriu's... – dosl. „nemohu od něj ničeho dobrého ani spravedlivého dosáhnout". Umění dobrého a spravedlivého (*ars boni et aequi*) je cílem, o který právo usiluje (viz Dig. 1,1,1 pr., Skřejpek – Blaho –Vaňková – Žytek 2015, 125). Phaedromus si takto stěžuje na neústupnost kuplíře; v případě postavy kuplíře ovšem v palliátě ani nelze nic jiného předpokládat (viz komentář k v. 40), proto Palinurus vtipně reaguje, dosl. „nejednáš spravedlivě, když chceš po kuplíři něco, co žadný kuplíř nemá".

67: Caria – Kárie, hornatá země v jihozápadní Malé Asii. Skutečnost, že jde o lokalitu od Epidauru dosti vzdálenou, zde nehraje roli: čas dramatického děje neodpovídá nikdy stoprocentně času fyzikálnímu (k tzv. „časové elasticitě" u Plauta – „smršťování", stejně jako prodlužování časových úseků vzhledem k fyzikálnímu běhu času – viz např. Duckworth 1994, 130–132). Původní geografický název, který bez znalosti dobových reálií dnes nenese takřka žádné konotace, je v překladu nahrazen Megalopolí, která − vedle skutečnosti, že se jedná o autentický název mnoha antických měst − asociuje rovněž megalomanský rozměr vojákovy osobnosti.

petitum argentum a meo sodali mutuum;
quod si non affert, quo me vortam, nescio.
70 **Pa.** Si deos salutas, dextrovorsum censeo.
Ph. Nunc ara Veneris haec est ante horunc fores:
me inferre Veneri vovi iaientaculum.
Pa. Quid? <Te> antepones Veneri iaientaculo?
Ph. Me, te atque hosce omnis. **Pa.** Tum tu Venerem vomere vis.
75 **Pa.** Cedo, puere, sinum. **Pa.** Quid facturu's? **Ph.** Iam scies.
Anus hic solet cubare custos ianitrix:
nomen Leaenaest, multibiba atque merobiba.
Pa. Quasi tu lagoenam dicas, ubi vinum Chium
solet esse. **Ph.** Quid opust verbis? Vinosissima est;
80 eaque extemplo, ubi <ego> vino has conspersi fores,
de odore adesse me scit, aperit ilico.
Pa. Eine hic cum vino sinus fertur? **Ph.** Nisi nevis.

68: mutuum – zápůjčka, kontrakt užívaný k půjčování peněz, viz též komentář k v. 47.
72: me inferre Veneri vovi iaientaculum – vtip je v originále založen na dvojznačnosti lat. konstrukce akuzativu s infinitivem, kterou lze interpretovat jako „slíbil jsem, že obětuji Venuši snídani“, nebo „slíbil jsem, že se obětuji Venuši jako snídaně“.
75: cedo – *cedo* (částice *-ce* + *do*) „dej sem, sem s tím, ukaž, pověz“; **puere** – archaický vokativ.
77–79: Leaena [...] lagoena – v latině jde o jazykový vtip založený na podobnosti jména *Leaena* „Lvice“ a slova *lagoena* „džbán na víno“. Postavy starých otrokyň u Plauta často a rády notně popíjejí, jak je patrné i z adjektiv, kterými ji Phaedromus v této hře charakterizuje: **multibiba atque merobiba** – humorná složenina *merobibus, -a, -um* (*merum* „čisté víno“ + *bibo* „piju“) „kdo pije neředěné víno“, tj. pije nezřízeně (v antice se víno obvykle

ale vrátí bez peněz, tak už vážně nevím, kam se obrátím.

Sof. Jestli to chceš zkusit u bohů, tak bych radil doprava. *(ukazuje na oltář Venuše)* 70

Rom. No ano, tady před kuplířovým domem má přece oltář bohyně Venuše, které jsem slíbil obětovat snídani.

Sof. Cože? Ty se jí chceš obětovat k snídani?!

Rom. Jasně, sebe, tebe a všechny tady ty! *(ukazuje do publika)*

Sof. Chceš snad vidět Venuši zvracet?

Rom. *(na otroka)* Chlapče, podej mi ten džbán. 75

Sof. Co chceš dělat?

Rom. Uvidíš. Za těmi dveřmi pospává na stráži stará vrátná, co si moc ráda přihne vína – a nejradši neředěného. Jmenuje se Castoria.

Sof. Cože, Chlastoria? A nejspíš chlastá chijské, co?

Rom. No zkrátka je to veliká milovnice vína. Stačí jen lehce pokropit dveře, ona hned zavětří, že jsem 80 tady, a přijde mi otevřít.

Sof. Takže ten džbán vína, co neseme, je pro ni?!

Rom. Máš snad něco proti?

ředilo vodou). Výraz je doložen jen v této komedii. Další komickou složeninou je adj. *multibibus, -a, -um* (*multum* „mnoho“ + *bibo*) „kdo hodně pije“, tj. opilec nebo opilkyně, které je doloženo i v *Cistellarii* (v. 149): *anus multiloqua et multibiba*; **vinosissima** – adj. *vinosus* je doloženo i u jiných autorů, znamená buď „hodně vína obsahující“, nebo o osobě „hodně vína pijící, opilý“. Autor význam umocňuje stupňováním.

82–84: dalším typizovaným prvkem plautovské komedie je situace, kdy otrok nerespektuje svého pána nebo jiného svobodného

Pa. Nolo hercle, nam istunc, qui fert, afflictum velim;
ego nobis ferri censui. **Ph.** Quin tu taces?
85 Si quid super illi fuerit, id nobis sat est.
Pa. Quisnam istic fluviust, quem non recipiat mare?
Ph. Sequere hac, Palinure, me ad fores, fi mi obsequens.
Pa. Ita faciam. | **Ph.** Agite, bibite, festivae fores;
potate, fite mi volentes propitiae.
90 **Pa.** Voltisne olivas, [aut] pulpamentum, [aut] capparim?
Ph. Exsuscitate vostram huc custodem mihi.
Pa. Profundis vinum: quae te res agitant? **Ph.** Sine:
viden, ut aperiuntur aedis festivissumae?
Num muttit cardo? Est lepidus. **Pa.** Quin das savium?
95 **Ph.** Tace, occultemus lumen et vocem. **Pa.** Licet.

Římana, pře se s ním nebo mu rovnou odmlouvá. Takových příkladů najdeme více jak v této komedii (Palinurus ve v. 132, Curculio v roli chytrého otroka ve v. 315 a 320), tak v dalších Plautových hrách (Tranio v *Most*. 1097; Trachalio v *Rud*. 1102–1108; *Pseud*. 1321–1325).

86: chytrý otrok Palinurus opět pronáší okřídlená moudrá rčení, dosl. „copak existuje nějaká řeka, kterou moře nepojme?".

88–89: Phaedromus zde znovu oslovuje dveře domu své milé. Autor vtipně personifikuje, ba dokonce zbožšťuje dveře a zároveň paroduje jazyk prosebných rituálních formulí, které jeho posluchači znali, srov. např. Cato *agr*. 141,2: *Mars pater, te precor quaesoque, uti sies volens propitius mihi domo familiaeque nostrae* […], „Otče Marte, vzývám tě a prosím, buď milostiv a příznivě nakloněn mně, mému domu a naší rodině" nebo snad kouzelná zaříkadla (kouzlo na otevření dveří je doloženo v řeckých

Sof. No to teda mám! To aby do něho radši hrom
uhodil! *(obrací se na otroka se džbánem)* Já myslel,
že je to pro nás.
Rom. Budeš už zticha? Nám bude muset stačit, co po ní 85
zbyde.
Sof. Obávám se, že není nic, co by tahle bezedná
hlubina nedokázala pohltit.
Rom. Pojď radši se mnou k těm dveřím, Sofistiku,
a dělej, co říkám.
Sof. Už jdu, pane.
Rom. Jen si dejte, milé dveře, utište svou žízeň, prosím
vás o přízeň! *(kropí dveře vínem)*
Sof. Dáte si k tomu vínu olivy, pečené masíčko nebo 90
třeba kapary?
Rom. Probuďte svou strážkyni, ó dveře, ať přijde mi sem
otevřít. *(ulévá víno k prahu jako při oběti)*
Sof. Pozor, co to děláš? Vždyť to rozlíváš!
Rom. Neraď. Vidíš, jak se ty překrásné dveře
potichounku otvírají? Taková nádhera!
Sof. Jenom čekám, kdy je začneš líbat…
Rom. Mlč! A zhasni! 95
Sof. Jak si přeješ.

magických papyrech *PGM XXXVI* 312–320). K této scéně srov. zvl. Moore 2005, 18–19; Suárez 2001, 101; obecně k religiozním termínům u Plauta a jejich parodii srov. Langslow (2013); Hanson (1959); Bork (2018); Georgescu (2016).

Leaena / Phaedromus / Palinurus

Le. Flos veteris vini meis naribus obiectust:
eius amor cupidam me huc prolicit per tenebras.
Ubi ubi est, prope me est. Euax, habeo!
Salve, anime mi, Liberi lepos!
100 Ut veteris vetus tui cupida sum!
Nam omnium unguentum odor prae tuo nauteast:
tu mihi stacta, tu cinnamum, tu rosa,
tu crocinum et casia es, tu telinum;
nam ubi tu profusu's, ibi ego me pervelim sepultam.
105 Sed cum adhuc naso odos obsecutust meo,
da vicissim meo gutturi gaudium.
Nil ago tecum: ubi est ipsus? Ipsum expeto
tangere, invergere in me liquores tuos,

96–157: polymetrické kantikum – pasáž složená z rychle se střídajících lyrických meter, doprovázená hrou na píšťalu. Zahajuje sestupnou část prvního hudebně-metrického oblouku a začíná s příchodem nové postavy – opilé stařeny Leaeny. Pro lepší pochopení struktury kantika viz kapitolu o metrice (s. 107).
96–109: kantikum zahajuje monodie stařeny Leaeny, která představuje tklivý, téměř milostný chvalozpěv (hymnus) na víno.
98: euax – citoslovce zřejmě řec. původu, vyjadřující radost: „hurá, sláva".
99: salve, anime mi, Liberi lepos – žertovná metafora, ve které *Liber*, vedle Baccha další římská obdoba boha Dionýsa, vystupuje v podobě vína jakožto Leaenina láska, kterou oslovuje *anime mi*, „dušinko moje, miláčku můj". Tento způsob oslovení se v souvislosti s božstvem u Plauta vyskytuje jen velmi zřídka, viz Hanson (1959, 61) a Faggi – Rubino (1993, XVI).
102–103: Leaena vyjmenovává vůně a vzácná koření, k nimž přirovnává vytoužené víno: **stacta** – řec. στακτή, „myrha", tj. smůla vylučovaná keřem stromu *Commiphora*; **cinnamum** – z řec.

Castoria / Romantikus / Sofistikus

Vzdálí se a pozorují Castorii, která vychází z kuplířova domu, leze po čtyřech a čenichá.

Cas. Pod nos mi přišla zralého vína lahodná vůně,
já z hloubi srdce prahnu po něm
a neváhám hledat ho v tmách,
ať už je, kde je, cítím, je blízko. Ha! Už jsem
u něj!
Pojď ke mně, má lásko, poklade Bacchův,
překroč můj práh!
Jsem žena zralá a po tobě toužím, stejně tak 100
zralém,
vždyť každičká vůně v srovnání s tebou smrdí
jak hnůj,
ty jsi má myrha, skořice, šafrán, růžový parfém,
kam krůpěje tvoje padnou, tam toužím já mít
hrob svůj…
Avšak když vůně již nos můj potěšila dosti, 105
dopřej teď hrdlu, ať pochutná si po libosti…
(čichá ke krůpějím vína) S tebou nic není – kde jsi,
má lásko? Chci se tě dotknout a vychutnat si tě

κιννάμωμον, „skořice"; **rosa** – „růže"; **crocinum** – řec. κρόκινος, „šafránový olej"; **casia** – řec. κασία, strom, pravděpodobně příbuzný skořicovníku, jehož vonná kůra se používala k výrobě voňavek; **telinum** – řec. τήλινον, vonná mast připravovaná z pískavice, *foenum graecum*.
107: nil ago tecum – vztahuje se k vůni rozlitého vína; **ubi est ipsus** = klas. *ipse*, vztahuje se k nádobě s vínem.
108: invergere in me liquores tuos – sloveso *invergere* je v latině doloženo jen zřídka a pouze v souvislosti s úlitbou na oltář při obětních obřadech.

sine, ductim. Sed hac abiit, hac persequar.
110 **Ph.** Sitit haec anus. **Pa.** Quantillum sitit?
Ph. Modica est: capit quadrantal.
Pa. Pol, ut praedicas, vindemia haec huic anu non satis est soli.
112 Canem esse hanc quidem magis par fuit: sagax nasum habet. **Le.** Amabo,
112a cuia vox sonat procul?
Ph. Censeo hanc appellandam anum.
Adibo. Redi et respice ad me, Leaena.
115 **Le.** Imperator quis est?
Ph. Vinipollens lepidus Liber
tibi, qui screanti, siccae, semisomnae
adfert potionem et sitim sedatum it.
Le. Quam longe a me abest? **Ph.** Lumen hoc vide.
120 **Le.** Grandiorem gradum ergo fac ad me, obsecro.
121 **Ph.** Salve. **Le.** Egon salva sim, quae siti sicca sum?
Ph. At
121a iam bibes. **Le.** Diu fit.
Ph. Em tibi, anus lepida. **Le.** Salve, oculissime homo.

110–112: první zcizující komentář mladíka a otroka, který přerušuje lyrický podtón celého kantika; **quantillum** – demin. od *quantum*, dosl. „jak maličko"; **quadrantal** – objemová míra (kubická římská stopa, amfora), cca 26,2 litrů (Cech 2013, 219).
112–122: první duet stařeny a mladíka.
116: vinipollens lepidus Liber – žertovné plautovské epiteton Baccha, výraz *vinipollens* „mocný skrze víno" není jinde doložen.

až do poslední kapky… Aha, tudy šel. Tudy to vezmu.

Rom. Ta stařenka má malinko žízeň. 110
Sof. Jak moc malinko má žízeň?
Rom. Nepřehání to, stačí jí i menší sud.
Sof. Jak tě tak poslouchám, její žízeň by nejspíš neuhasila ani celá letošní úroda. A jaký má na to víno čich! Ta se měla narodit spíš jako pes.
Cas. Haló! Kdo to tady mluví?
Rom. Myslím, že bych se jí měl ozvat. Jdu za ní. Pojď zpátky, na mě hleď, Castorie!
Cas. Kdo mi to poroučí? 115
Rom. To jsem já, tvé zralé víno, tvůj pán Bakchus. Jen pojď a napij se, své vyschlé hrdlo svlaž, probuď své smysly a utiš tu palčivou žízeň…
Cas. Kde je? Kde je to víno?
Rom. Jdi za svitem svíce.
Cas. Zapřísahám tě, rychle přistup blíže. 120
Rom. Buď zdráva!
Cas. Jak mám být zdravá, když umírám žízní?
Rom. Však se hned napiješ.
Cas. Včera bylo pozdě!
Rom. Dejte si, milá dámo. *(podává jí amforu)*
Cas. Na zdraví, můj nejmilejší!

120: grandiorem gradum ergo fac ad me – dosl. „vykroč ke mně delším krokem“, tj. rychleji. Subst. *gradus* se u Plauta v aliterujícím spojení s *grandis* objevuje často (např. také *Epid.* 13 či *Truc.* 286).

Pa. Age, effunde hoc cito in baratrum, propere
prolue cloacam.
Ph. Tace, nolo huic male dici. **Pa.** Faciam igitur male
potius.
125 **Le.** Venus, de paulo paululum | hoc tibi dabo haud
lubenter.
Nam tibi | amantes propitiantes vinum dant potantes
omnis [homines], mihi haud saepe evenunt tales
hereditates.
Pa. Hoc vide, ut ingurgitat impura in se merum
avariter faucibus plenis!
Ph. Perii, hercle! Huic quid primum dicam,
nescio. | **Pa.** Em, | istuc quod mi dixti.
130 **Ph.** Quid id est? **Pa.** Periisse ut te dicas. **Ph.** Male
tibi di faciant. **Pa.** Dic isti.
Le. Ah! **Pa.** Quid est? Ecquid lubet? **Le.** Lubet!
Pa. Etiam mi quoque stimulo fodere lubet te.

123–124: druhý zcizující komentář mladíka a otroka; **barathrum** – řec. βάραθρον, dosl. „propast, jícen, chřtán"; **cloaca** – „stoka, kanál, chřtán, tlama"; dosl. „tak dělej, nalej si to rychle do chřtánu, honem si propláchni tlamu/kanál".
125–127: sólo stařeny v podobě modlitby k Venuši před úlitbou vína je vrcholem celého kantika a dělí je na dvě symetrické části; **evenunt** = klas. *eveniunt*; **hereditates** – *hereditas* označuje dědictví či pozůstalost, zde figurativně „neočekávaný zisk, dar".
128–133: první „porada" mladíka a otroka; **merum** – „neředěné víno", viz komentář k v. 77.
130: male di tibi faciant – dosl. „ať ti bohové ublíží", tj. „nech toho, dej pokoj".
131: stimulo fodere – dosl. „praštit nebo bodnout bodcem na pohánění zvířat".

Sof. Tak honem, už to do sebe kopni, nádobo bezedná. Vrchem dovnitř a spodem ven.
Rom. Buď zticha! Neříkej jí nic ošklivého!
Sof. Tak jí mám rovnou něco ošklivého udělat?
Cas. Ó Venuše, z toho mála, co sama mám, ti sem malinko uliju – ač nerada. *(ulévá na oltář víno)* Protože tobě všichni milenci, co stejně pořád jen popíjejí, ulívají, aby si tě naklonili. To se mně hned tak nepoštěstí. *(začne hltavě pít)* 125
Sof. Podívej se, jak to ta babizna do sebe leje, div se nezalkne. A navíc neředěné!
Rom. Sakra, jsem v háji! Nevím, jak jí to mám říct.
Sof. Tak, jak jsi to teď řekl mně.
Rom. Co? 130
Sof. No, že jsi v háji.
Rom. Ale sám běž do háje!
Sof. No tak, řekni jí to…
Cas. *(dopije džbán)* Áááá!
Sof. Tak co? Spokojená?
Cas. Spokojená.
Sof. Taky bych byl spokojený, kdybych tě teď mohl pohladit klackem!

132: dosl. „a hele, duha pije, myslím, že dnes bude pořádně pršet“. Vtip spočívající v římské představě o tom, že duha, když se dotkne země, nasává do mračen vodu, která pak prší na zem (zde má evokovat skutečnost, že bude stařena brzy muset odběhnout na toaletu). Leaena se mimoto při dopíjení džbánu musí zaklonit právě do tvaru duhy (viz Monaco 1969, 142). V češtině má však duha jiné konotace, proto v překladu nahrazujeme původní vtip jiným, význam močení je ovšem zachován.

Ph. Tace. **Pa.** Noli, taceo. | Ecce autem bibit arcus,
pluet, credo, hercle, hodie.
Ph. Iamne ego huic dico? **Pa.** Quid dices? **Ph.** Me
periisse. **Pa.** Age, dice. **Ph.** Anus, audi.
Hoc volo scire te: perditus sum miser.
135 **Le.** At, pol, ego oppido servata.
Sed quid est? Quid lubet perditum dicere
te esse? **Ph.** Quia id, quod amo, careo.
Le. Phaedrome mi, ne plora, amabo:
Tu me curato, ne sitiam, ego tibi, quod amas, huc
adducam.
140 **Ph.** Tibine ego, si fidem servas mecum,
140a vineam pro aurea statua statuam,
140b quae tuo gutturi sit monimentum.
141 Qui me in terra aeque fortuna-
141a tus erit, si illa ad me bitet,
Palinure? **Pa.** Edepol, qui | amat, si | eget, adficitur
misera aerumna.
Ph. Non ita res est, nam confido parasitum hodie
adventurum
cum argento ad me. **Pa.** Magnum inceptas, si | id
expectas, quod nusquamst.

134–141: druhý duet stařeny a mladíka.
135: at, pol, ego oppido servata – stařena vtipně reaguje opozitem na předcházející Phaedromovu repliku *perditus sum miser*.
140: fidem servas – jednání v dobré víře (*bona fide*) zde znamená dodržování daného slova, což bylo základním východiskem právního jednání v antickém Římě (Šurkala 2016, 329). Tomu, kdo v dobré víře nejednal nebo dané slovo porušil, hrozila prohra v soudním sporu či ztráta dobré pověsti; viz komentář k v. 30.
140–141: dosl. „jestli dodržíš svůj slib, révovou sochu („sochu z vína“ *vineam statuam*) místo zlaté dám ti postavit, jako pomník tvému hrdlu“.

Rom. Buď zticha! *(uhodí ho)*
Sof. Au! Už mlčím… Ale vážně pije jako duha, co?
A přitom ani nekáplo. *(pohlédne pod Castorii)*
Zatím…
Rom. Tak mám jí to říct?
Sof. A co jí řekneš?
Rom. Že jsem v háji.
Sof. Jen jí to řekni!
Rom. Poslyš, Castorie, musím ti něco říct. Jsem ztracen.
Cas. Zato já už jsem se našla… Ale copak, mladý 135
pane? Jakpak to, že jste ztracen?
Rom. Protože nemůžu být se svou milovanou.
Cas. Ale no tak, mladý pane, nechte toho fňukání.
Postarejte se, ať mám co pít, a já vám přivedu tu
slečinku, bez které nemůžete být. *(odchází zpět do kuplířova domu)*
Rom. Ó paní, jestli dodržíš svůj slib, 140
révovou sochu místo zlaté dám ti postavit!
Pomník z vypitých amfor ať navěky všem hlásá:
víno je paní Castorie jediná láska a spása!
Vždyť kdo na světě bude šťastnější než já,
přijde-li konečně za mnou má jediná!
Sofistiku?
Sof. A jéje, když je někdo zamilovaný a bez peněz, to
je holé neštěstí.
Rom. Tak to se pleteš. Dnes už se určitě vrátí zpátky
Darmojed i s těmi penězi.
Sof. Moc si to nemaluj. Parazit a s penězi?

142–146: druhá „porada“ mladíka a otroka.
144: dosl. „to chceš hodně, když očekáváš něco, co nikde neexistuje“. Palinurus naráží na skutečnost, že postava parazita je v římské komedii typicky v závislém postavení vzhledem ke

145 **Ph.** Quid si adeam ad fores atque occentem? **Pa.** Si lubet, nec veto, nec iubeo,
quando ego te video inmutatis moribus esse, ere, atque ingenio.
Ph. Pessuli, heus pessuli, vos saluto lubens,
vos amo, vos volo, vos peto atque obsecro:
gerite amanti mihi morem amoenissumi,
150 fite causa mea, ludii barbari,
sussilite, obsecro, et mittite istanc foras,
quae mihi misero amanti ebibit sanguinem.
Hoc vide, ut dormiunt pessuli pessumi
nec mea gratia commovent se ocius.
155 Re spicio nihili meam vos gratiam facere.
St, tace, tace, **Pa.** Taceo, hercle, equidem. **Ph.** Sentio sonitum:
tandem, edepol, mi morigeri pessuli fiunt.

svému chlebodárci (patronovi), a to zejména právě co se týče peněz a (na nich závisející) stravy.
147–152: kantikum symetricky uzavírá monodie mladíka; **pessuli** – řec. πάσσαλος „závora"; píseň v jambických kvaternárech zpívá zamilovaný mladík Phaedromus dveřím, přesněji zosobněným závorám. Jde zřejmě o nejstarší latinskou aluzi na *paraklausithyron*, tedy píseň před zavřenými dveřmi milované/milovaného, známou z řecké poezie. Způsob, kterým mladík dveře, resp. přesněji závory oslovuje, je však spíše parodií na modlitbu, zosobnění dveří totiž přechází až k jejich „zbožštění" a celá scéna silně evokuje kouzelná zaříkadla a čarování. K tomuto motivu viz zvl. Moore (2005, 21), Suarez (2001), k parodiím religiozity Bork (2018), Hanson (1959).
149: gerite [...] **morem** – *morem gerere* „chovat se podle něčího přání".

Rom. A co kdybych šel k těm dveřím a zkusil je uprosit? 145
Sof. Jestli chceš, já ti bránit nebudu, pane. Ale žasnu
nad změnou tvého chování.
Rom. *(zpívá u dveří kuplířova domu)*
Závoro, závoro, zdravím tě uctivě,
rád tě vidím, rád tě mám!
Prosím tě, žádám tě, zapřísahám:
Závoro ty nejkrásnější
s láskou mojí soucit měj,
kvůli mně se rozhoupej,
vyskoč z pantů, hned teď povol, 150
mojí milé ke mně dovol.
Já bez ní nemůžu být…

Jen se podívej, jak tvrdě spí, závora zatracená!
Ani se kvůli mně nehne. Vidím, závoro, že si mé 155
přízně ale vůbec nevážíš! Pst, tiše!
Sof. No, *já* jsem ticho celou dobu.
Rom. Něco slyším. Že by mě přece jen ta závora
poslechla?

150: ludii barbari – „cizí tanečníci", tj. zde ve smyslu „římští" – komedie se odehrává v Řecku (srov. Petrides 2014; viz také Duckworth 1994, 136; Fraenkel 2007, 74; Wright 1993, 59).
153: ebibit sanguinem mihi – dosl. „vysává ze mě/pije mi krev", zde ve významu „ona mně ničí", tj. láska k dívce Planesium mu bere všechny síly; idiom tedy nemá stejný význam jako v češtině obvyklé „pít někomu krev". Doslovný překlad celé pasáže zní: „Závory, hej závory, s radostí vás zdravím, miluji vás, toužím po vás, žádám vás a zapřísahám, vyslyšte mě, milujícího, překrásné [závory], staňte se kvůli mě barbarskými tanečníky, snažně vás prosím, vyskočte a pusťte sem ven tu, která mě, ubohého milence, ničí."

Leaena / Palinurus / Planesium
Phaedromus

Le. Placide egredere et sonitum prohibe forium et
crepitum cardinum,
ne, quae hic agimus, erus percipiat fieri, mea Planesium.
160 Mane, suffundam aquulam. **Pa.** Viden, ut anus
tremula medicinam facit?
Eapse merum condidicit bibere, foribus dat aquam,
quam bibant.
Pl. Ubi tu es, qui me convadatu's Veneriis vadimoniis?
Sisto ego tibi me et <te>, mi contra | itidem ut sistas,
suadeo.
Ph. Assum; nam si absim, haud recusem, quin mi
male sit, mel meum.

158–215: recitativem v trochejských septenárech pokračuje sestupná část prvního hudebně-metrického oblouku. Změnu metra zde provází příchod nové postavy – dívky Planesium.
160: suffundam aquulam = klas. *aquola* „troška vody". Je třeba si představit dveřní pant takové konstrukce, kde se dřevěný či bronzový vertikální kolík vycházející z rohu dveří otáčí v jamce vyhloubené v prahu dveří. Takový pant vrže o práh, zvláště dostane-li se do jamky prach, navlhčením však lze vrzání zmírnit. Scéna odkazuje k nejčastějšímu typu obětního rituálu v římské náboženské praxi: lat. *libatio* označuje akt vylévání tekutiny, v rituálním kontextu však také např. sypání obilných zrn na oltář boha, který má být uctěn, odprošen či o něco požádán. Parodická narážka na tuto tzv. úlitbu zapadá do celkového rázu scény, která je v jedné ze svých rovin pojata jako komické převrácení dobové rituální praxe (srov. např. parodii formalizovaného rituálního jazyka ve v. 139–141, kde se Phaedromus vztahuje k Leaeně takřka jako k božstvu, když slibuje postavit

Castoria / Sofistikus / Errotium
Romantikus

Cas. *(k Errotium, která spolu s ní vychází z kuplířova domu)*
Tak pojď, má milá, ale hlavně potichu. Opatrně
otvírej ty dveře a pozor na panty, ať nevrznou!
Ještě by se pán mohl dozvědět, co tu provádíme.
Počkej, trošku je radši přimáznu. *(polévá pant)* 160

Sof. Jen se podívej na tu roztřesenou felčarku! Sama
je zvyklá se nalívat vínem, ale dveřím, těm dá
jenom vodu. *(Castoria odchází zpět do kuplířova domu)*

Err. Tak kdepak jsi, kdož jsi mě dal předvolat k tomu
dnešnímu stání? Že prý když se nedostavím,
sama Venuše mě odsoudí. Tak jsem se tedy
dostavila, a kde jsi ty? Proč se pěkně nepostavíš
proti mně?

Rom. Už stojím, má nejsladší… A kdybych nestál, bylo
by to vskutku trestuhodné.

jí na důkaz vděčnosti sochu, a dále odkazy na rituální jazyk např. ve Phaedromově vzývání dveří: viz komentáře k v. 147–154 a k v. 108). Více k výkladu scény jakožto kvazi-rituálu Copley (1942); viz také Fraenkel (2007, 36).

162–164: další parodie soudního jazyka – *convadatus* je participium od slovesa *convador* (*hapax legomenon*) „zavazuji se zárukou, že se dostavím k soudu"; *vadimonium* „záruka", tj. stipulační (srov. níže komentář k v. 473) slib, že se dlužník dostaví k soudu, pronesený formálně pod hrozbou pokuty, pokud by se nedostavil; slovesa *sisto* i *assum* zde znamenají „dostavuji se k soudu" (Wright 1993, 59).

165 **Pl.** Anime mi, procul <a me> amantem abesse haud
consentaneumst.
Ph. Palinure, Palinure! **Pa.** Eloquere, quid est, quod
Palinurum voces?
Ph. Est lepida. **Pa.** Nimis lepida. **Ph.** Sum deus.
Pa. Immo homo haud magni preti.
Ph. Quid vidisti aut quid videbis magis dis
aequiparabile?
Pa. Male valere te, quod mi aegrest. **Ph.** Male mi
morigeru's, tace.
170 **Pa.** Ipsus se excruciat, qui homo, quod amat, videt, nec
potitur, dum licet.
Ph. Recte obiurgat. Sane haud quicquamst magis, quod
cupiam iam diu.
Pl. Tene me, amplectere ergo. **Ph.** Hoc etiam est, quam
ob rem cupiam vivere.
Quia te prohibet erus, clam [ero] potior. **Pl.** Prohibet?
Nec prohibere quit,
nec prohibebit, nisi mors meum animum aps te
abalienaverit.
175 **Pa.** Enim vero nequeo durare, quin ego erum accusem
meum:
nam bonum est pauxillum amare sane, insane non
bonum est;

167: immo homo haud magni preti – dosl. „leda tak člověk nevalné ceny".
169: male valere […] **male morigerus es** – verš je rozdělen do dvou replik, které pronášejí různé osoby, přičemž Phaedromus vrací Palinurovi jeho drzost stejným začátkem *male,* dosl. Ph.: „[Vidím], že jsi na špatné cestě, a to mě mrzí." – Pa.: „A ty mě špatně posloucháš, mlč!"
174: abalienaverit – sloveso *abalienare* (častěji *alienare*) je právní

Err. Ale to je nepřípustné, abys stál tak daleko ode mě, můj milý. 165
Rom. Ach, Sofistiku!
Sof. Proč mě voláš, pane?
Rom. Není překrásná?
Sof. Vskutku překrásná.
Rom. Cítím se jako bůh.
Sof. A přitom jsi prachobyčejný smrtelník.
Rom. Viděl jsi snad či uvidíš-li kdy stvoření bohům podobnější?
Sof. Spíš bohůmžel vidím, že nejsi zcela při smyslech.
Rom. Otroku neposlušný, radši mlč!
Sof. Jen sebetrapič stojí na místě, místo aby objímal 170 svou milou, když už konečně může.
Rom. Má pravdu! Vždyť skutečně není nic, po čem bych celou tu dobu toužil víc!
Err. No tak mě přece obejmi!
Rom. *(konečně ji obejme)* Pro tohle jediné stojí za to žít! Když nám tvůj pán brání, abychom byli spolu, vezmu si tě tajně.
Err. Že nám můj pán brání? Nebrání a nezabrání! Nás může rozdělit jedině smrt!
Sof. Nemůžu si pomoct, ale ten můj pán se vážně 175 zbláznil! Milovat se musí s mírou, prostě jen tak akorát – to se nemůže nic stát. Ale samou láskou

termín s významem „převést legálně majetek na někoho“, tj. učinit cizím, zde tedy „odejmout, odloučit“.
175–177: dosl. „opravdu se nemůžu zdržet, abych svého pána neobviňoval: je totiž dobré milovat jen trošku a s rozumem, [milovat] bez rozumu, dobré není, ale samou láskou šílet… – to je přesně to, co dělá můj pán“. Palinurus zde naráží na římský

verum totum insanum amare, | hoc est, quod meus erus facit.
Ph. Sibi sua habeant regna reges, sibi divitias divites,
sibi | honores, sibi virtutes, sibi pugnas, sibi proelia:
180 dum mi abstineant invidere, sibi quisque habeant, quod suum est.
Pa. Quid tu? Venerin pervigilare te vovisti, Phaedrome?
Nam hoc quidem, edepol, haud multo post luce lucebit.
Ph. Tace.
Pa. Quid, taceam? Quin tu is dormitum? **Ph.** Dormio, ne occlamites.
Pa. Tuquidem vigilas. **Ph.** At meo more dormio: hic somnust mihi.
185 **Pa.** Heus tu, mulier, male mereri de inmerente inscitia est.
Pl. Irascere, si te edentem hic a cibo abigat. **Pa.** Ilicet!
Pariter hos perire amando video, uterque insaniunt.
Viden, ut misere moliuntur? Nequeunt complecti satis.
Etiam †dispertimini†? **Pl.** Nulli est homini perpetuum bonum:
190 iam huic voluptati hoc adiunctum est odium. **Pa.** Quid ais, propudium?

ideál milostného citu, který je založen na mužském ideálu sebeovládání (*virtus*) a jeho ženské analogii, zdrženlivosti (*pudicitia*) (více Kiefer 2009, 40–49 a také Fontaine 2010, 195–197); **pauxillum:** demin. k *paulum*, tedy „maličko“, „trošku“.
186: si te edentem hic a cibo abigat – možná metadramatická narážka na parazita Curculiona, který ve druhé polovině hry přebírá Palinurovu roli chytrého otroka a dle některých badatelů jej ztvárňoval týž herec.

bláznit – to nemůže dobře skončit. A můj pán už zjevně samou láskou přišel o rozum.

Rom. Ať si králové mají svá království, ať si boháči nechají své bohatství, ať si každý má své zásluhy, ctnosti, slavná vítězství. Dokud *mně* nikdo nezávidí, každému, co jeho jest.

Sof. Romantiku? Snad ses nerozhodl dělat Venuši noční hlídku. Tak půjdeme už konečně? Co nevidět bude svítat.

Rom. Buď zticha.

Sof. Proč mám být zticha? Ty snad nehodláš jít spát?

Rom. Já spím, tak neruš.

Sof. Ale ty nespíš.

Rom. Ale to víš, že spím. Tohle je můj sen! *(stále objímá Errotium)*

Sof. Poslyšte, madam, to se nedělá, chovat se takhle nevhodně k někomu tak hodnému.

Err. Kdyby ti někdo sebral jídlo rovnou z talíře, taky by ses zlobil.

Sof. Tak to je konec… Jak koukám, jsou oba zamilovaní až po uši, jako šílenci. No jen se podívejte, jak se samou láskou rozplývají. Nemůžou se toho objímání nabažit. Tak jdete už od sebe?!

Err. Žádné lidské štěstí netrvá věčně. To naše zkrátka kazí ten otrapa. *(pohodí hlavou směrem ke kuplířovu domu)*

Sof. Cos to řekla, ty nestydo? Co mi máš co říkat

190: odium – Planesium má na mysli kuplíře, Palinurus však invektivu vztáhne na sebe.

Tun etiam cum noctuinis oculis ‚odium' me vocas?
Ebriola persolla, nugae. **Ph.** Tun meam Venerem vituperas?
Quod quidem mi polluctus virgis servus sermonem serat?
At ne tu, hercle, cum cruciatu magno dixisti id tuo:
195 em tibi male dictis pro istis, dictis moderari ut queas.
Pa. Tuam fidem, Venus noctuvigila! **Ph.** Pergin etiam, verbero?
Pl. Noli, amabo, verberare lapidem, ne perdas manum.
Pa. Flagitium probrumque magnum, Phaedrome, expergefacis:
bene monstrantem pugnis caedis, hanc amas, nugas meras.

191: noctuinis oculis – „se sovíma očima" (*hapax legomenon*), snad se jedná o odkaz na dobové líčení, případně, jak soudí Monaco (1969, 233–234), může jít o odkaz na to, že sova, stejně jako Planesium v noci nespí (srov. takřka shakespearovskou scénu mezi jinou Plautovou prostitutkou, Philematium, a její služebnou-chůvou v *Mostellarii*, v. 261–264).
192: ebriola persolla – demin. od *ebria persona*, „opiloučká osůbka". Nemuselo se jednat o opilost v doslovném slova smyslu: dívka může být v tomto kontextu „opilá" láskou, srov. Monaco (1969, 234). Nebo může být tento úsek příkladem antické misogynie, která se objevuje jak v dochovaných řeckých tragédiích, tak v římských literárních textech (LaCourse Munteanu 2011); **nugae** – zde exklamativně s významem „hloupé řeči, nesmysly, pitomosti". Palinurus opovržlivě shrnuje svůj předchozí výčet nadávek.

„otrapa“, hampejznice? Ty jedna prťavá násosko! *(opovržlivě)* Pche!

Rom. Tak ty budeš nadávat mé Venuši? Nějaký prašivý otrok si na mě nebude otvírat ústa. Tak to ne! Tohleto si šeredně odskáčeš! To máš za ty svoje řeči, aby sis příště dával pozor na jazyk! *(bije ho)* 195

Sof. *(schovává se za Errotium)* Pomoc, ó „Venuše“, patronko flámů!

Rom. Tak ty si nedáš pokoj, darebáku?

Err. Nech ho. Kdo do kamene mlátí, ruku snadno ztratí.

Sof. Dopouštíš se neskonalé ničemnosti, pane: mě, který ti tak dobře radí, tady biješ a tuhle hloupou husu miluješ.

192–193: polluctus virgis – dosl. „zasvěcený holím, předurčený k výprasku“, celá věta pak dosl. „co má nějaký k výprasku předurčený otrok vést řeč proti mně?“ Urážku (*iniuria*) lze totiž spáchat i nepřímo. Tak např. urážkou vdané ženy je kromě ní samé uražen rovněž její otec i manžel (Gaius *inst.* 3,221).
196: Venus noctuvigila – plautovské epiteton (jinde nedoloženo) pro Venuši, „která v noci bdí“.
197: dosl. „nemlať, prosím, kámen, ať nepřijdeš o ruku“. Slovo *lapis* je zde použito v pejorativním významu (srov. urážlivou otázku Terentiova otroka Syra ve hře *Heautontimoroumenos*: *quid stas, lapis?*, tedy zhruba „co čumíš, balvane?“, v. 831). Odpovídající český idiom neexistuje, proto se překlad snaží alespoň o nápodobu okřídleného rčení.
199: hanc amas, nugas meras – *nugae* řečeno o osobách znamená „šašek, nula“.

200 Hoccine fieri, ut inmodestis hic te moderes moribus?
Ph. Auro contra cedo modestum amatorem: a me
aurum accipe.
Pa. Cedo mihi contra aurichalco, quoi | ego sano
serviam.
Pl. Bene vale, ocule mi, nam sonitum et crepitum
claustrorum audio,
aeditumum | aperire fanum, quo usque, quaeso, ad hunc
modum
205 inter nos amore utemur semper surrepticio?
Ph. Minime, nam parasitum misi nudiusquartus
Cariam
petere argentum: is hodie hic aderit. **Pl.** Nimium
consultas diu.
Ph. Ita me Venus amet, ut ego te hoc triduum
numquam sinam
in domo esse istac, quin ego te liberalem liberem.
210 **Pl.** Facito, ut memineris, tene etiam, prius quam hinc
abeo, savium.
Ph. Siquidem, hercle, mihi regnum detur,
numquam id potius persequar,
quando ego te videbo? | **Pl.** Em | istoc verbo vindictam
para:

201: dosl. „ukaž mi rozumného [milence], kterému bych sloužil, a dám ti jeho váhu ve zlatě“.
202: aurichalcum – z řec. ὀρείχαλκος „horská měď“, v lat. mylně asociováno s *aurum* „zlato“; zřejmě se jednalo o žlutou slitinu – mosaz. Zde je použito s významem mytického kovu nesmírné ceny (viz Melo 2011, 252; Monaco 1969, 235).
203: ocule mi – „oko moje“, zde s významem mazlivého „lásko moje, miláčku“ (srov. komentář k v. 15–16).
208: triduum – společně s *nudiusquartus* „před třemi dny“

Jak se můžeš chovat tak náramně nerozumně? 200

Rom. Ukaž mi někoho, kdo je zamilovaný a chová se přitom rozumně, a dám ti tolik zlata, kolik sám váží.

Sof. To já bych dal klidně celé zlaté rouno, kdybych mohl místo tebe sloužit někomu normálnímu.

Err. Sbohem, má lásko, slyším, jak rachotí závora chrámových dveří. Strážce už se je chystá otevřít. Řekni, jak dlouho ještě budeme muset naši lásku 205 takhle tajně ukrádat?

Rom. Už dlouho ne! Před třemi dny jsem poslal Darmojeda do Megalopole pro peníze, dnes už bude určitě zpátky.

Err. Už to trvá příliš dlouho!

Rom. Jak je Venuše nade mnou, přísahám, že tě nenechám v tomhle domě už ani tři dny a budeš konečně svolná… totiž volná.

Err. Jen abys na tu svoji přísahu pamatoval. Tady máš 210 ještě hubičku, než půjdu.

Rom. Při bozích, i kdyby mi nabízeli celé království, za tebe bych ho nikdy nevyměnil. Kdy tě zas uvidím?

Err. Jestli mě opravdu miluješ, tak splň, co jsi slíbil.

(v. 206) se může jednat o relikty řecké předlohy, v níž pravděpodobně mladík získal od kuplíře lhůtu tří dnů na sehnání peněz ke koupi dívky (viz též komentář k v. 458).
209: liberalem liberem – *figura etymologica*, dosl. „a já tebe, svobodyhodnou, osvobodím“ – Planesium je otrokyně, Phaedromus ji tedy musí od kuplíře koupit a pak jí může dát svobodu. Zároveň jde o dvojsmysl: *liberalis* znamená též „vznešená, krásná“.
212: vindictam – *vindicta* „hůlka“, používaná při propouštění

si | amas, eme, ne rogites, facito, ut pretio pervincas tuo.
Bene vale. **Ph.** Iamne ego relinquor? Pulcre, Palinure,
occidi.
215 **Pa.** Egoquidem, qui et vapulando et somno pereo. **Ph.**
Sequere me.

Cappadox / Palinurus

Ca. Migrare certumst iam nunc e fano foras,
quando Aesculapi ita sentio sententiam,
ut qui me nihili faciat nec saluom velit.
Valetudo decrescit, adcrescit labor;
220 nam iam quasi zona liene cinctus ambulo,
geminos in ventre habere videor filios.
Nil metuo, nisi ne medius disrumpar miser.
Pa. Si recte facias, Phaedrome, auscultes mihi
atque istam exturbes ex animo aegritudinem.
225 Paves, parasitus quia non rediit Caria:
adferre argentum credo; nam si non ferat,
tormento non retineri potuit ferreo,
quin reciperet se huc esum ad praesepem suam.

otroka zvaném *manumissio vindicta* („propouštění na svobodu hůlkou"); tzv. *assertor libertatis,* tedy zástupce otroka požadující jeho svobodu, se při tomto úkonu otroka hůlkou dotýkal (blíže komentář k v. 491, viz též Sommer 2011a, 178).
216–279: diverbium v jambických senárech; vzestupná část

Pořád se mě nevyptávej a prostě si mě kup.
A ne aby tě někdo přeplatil! Pá! *(odchází zpět do kuplířova domu)*

Rom. Odešla? To mě zabije – ale bude to krásná smrt, Sofistiku.

Sof. Jestli tu má někdo smrt na jazyku, tak jsem to já! 215
Zmlácený a nevyspalý!

Rom. Jdeme. *(oba odcházejí i s otroky do Romantikova domu)*

Pornotékus / Sofistikus

Porn. *(vychází z Asklépiova chrámu)* Tak z tohohle chrámu
odcházím pryč: Asklépios mi dal jasně najevo, že
mu na mně nezáleží a že mě uzdravit nehodlá.
A mně zatím jenom sil ubývá a bolesti přibývá.
Slezina mě tlačí jak utažený opasek a břicho 220
mám, jak kdybych čekal dvojčata. Já chudák –
mám pocit, že co nevidět prasknu.

Sof. *(vychází z Romantikova domu, mluví k Romantikovi, který je uvnitř)* Udělal bys nejlépe, pane, kdybys
dal na mě a přestal se už o tuhle svou starost
starat. Strachuješ se, protože se Darmojed ještě 225
nevrátil z Megalopole: neboj se! Podle mě určitě
ty peníze donese. A i kdyby ne, vrátí se určitě –
ani železným řetězem bys ho totiž neudržel, aby
se nevrátil sem ke svému korytu.

druhého hudebně-metrického oblouku, jehož počátek je zde spojen s příchodem první záporné postavy – kuplíře Cappadoka.
219: dosl. „zdraví mi ubývá, nemoci/utrpení přibývá“.
221: geminos – dle Fontaina (2018, 30) jde o dvojsmysl a kuplíř

Ca. Quis hic est, qui loquitur? **Pa.** Quoiam vocem ego audio?
230 **Ca.** Estne hic Palinurus Phaedromi? **Pa.** Quis hic est homo
cum collativo ventre atque oculis herbeis?
De forma novi, de colore non queo
novisse. Iam, iam novi: leno est Cappadox,
congrediar. **Ca.** Salve, Palinure. **Pa.** O scelerum caput,
235 salveto. Quid agis? **Ca.** Vivo. **Pa.** Nempe ut dignus es?
Sed quid tibi est? **Ca.** Lien enecat, renes dolent,
pulmones distrahuntur, cruciatur iecur,
radices cordis pereunt, hirae omnes dolent.
Pa. Tum te igitur morbus agitat hepatiarius.
240 **Ca.** Facilest miserum inridere. **Pa.** Quin tu aliquot dies

si ve skutečnosti stěžuje, že mu do břicha stoupla varlata.
231: cum collativo ventre – původní význam adj. *collativus* je „dobře zásobený" (od *confero* „snáším na hromadu"), zde tedy ve významu „s velkým břichem" (srov. Monaco 1969, 236; Collart 1962, 56); **oculis herbeis** – *hapax legomenon*, dosl. „s očima zelenýma jak tráva" – týká se očního bělma, toto zbarvení se pokládalo za příznak chronického onemocnění jater (viz Monaco, tamt.; srov. i Plaut. *Men*. 828).
233: iam, iam – autor často přidává na intenzitě výpovědi opakováním, a to nejčastěji právě u adverbií; zde s významem „teď hned, okamžitě"; viz Fedriani (2017).
234: o scelerum caput – oslovení kuplíře, dosl. „ty hlavo všeho zločinu" (srov. komentář k v. 40). Jakožto antagonistická postava je kuplíř v římské komedii často zahrnován nadávkami. Více k charakteristice kuplíře viz u Duckwortha (1994, 262–264).
239: morbus hepatiarius – *hapax legomenon*, latinizovaný ekvivalent k *hepaticus* „jaterní nemoc"; viz Monaco (1969, 236);

Porn. Kdo to tady mluví?
Sof. Koho to tu slyším?
Porn. Není to Sofistikus, Romantikův otrok? 230
Sof. Co je to tu za člověka s břichem jako bečka
a s očima žlutýma jak papyrus… Ta postava je mi
povědomá, ale ta barva…? Á, už vím! Vždyť je to
kuplíř Pornotékus. Půjdu za ním.
Porn. Buď zdráv, Sofistiku.
Sof. Ty buď zdráv, ty starej kriminálníku. Jak se vede? 235
Porn. Ještě žiju.
Sof. A tak, jak si zasloužíš, co? Co je s tebou?
Porn. Ále, ta slezina mě asi brzo zabije. Bolí mě ledviny,
plíce se mi můžou rozervat, játra mám v sakrech,
srdce mi to trhá a do střev mě berou křeče.
Sof. To vypadá na pořádnou cirhózu.
Porn. Jen se posmívej nemocnému člověku. 240
Sof. No jen počkej ještě pár dní, až ti ty střeva

srov. také podobně vytvořený novotvar *polentarius* (v. 295). Fontaine (2018, 32–35) vztahuje k rybě zvané řecky ἴπατος, o níž se v antice věřilo, že nemá žluč – Palinurus se podle něho ve skutečnosti kuplíři vysmívá, že stejně jako tato ryba nemá žluč, tedy přeneseně že je bez temperamentu (dle teorie šťáv, jejíž znalost Fontaine [2018, 45] u Plautova publika předpokládá a narážky na ni spatřuje i na dalších místech v textu hry – Plautus ji dle něj staví do kontrastu se zastaralou léčebnou praxí Aklépiova kultu).

240–244: interpretačně problematické místo; **salsura** – slaná omáčka připravová z marinovaných ryb (sardelí, parmic nachových apod.), které se říkalo *garum*; **vēnīre** – „jít na prodej"; **nunc** – zřejmě v oslabené funkci vybízecí částice; dosl. „tak ještě pár dní počkej, až ti střeva vyhnijí, bude z nich výborná slaná omáčka; když to tak uděláš, prodáš se celý za méně než

perdura, dum intestina exputescunt tibi,
nunc dum salsura sat bonast: si id feceris,
venire poteris intestinis vilius.
Ca. Lien dierectust. **Pa.** Ambula, id lieni optumumst.
245 **Ca.** Aufer istaec, quaeso, atque hoc responde, quod rogo,
potin coniecturam facere, si narrem tibi,
hac nocte quod ego somniavi dormiens?
Pa. Vah! Solus hic homost, qui sciat divinitus.
Quin coniectores a me consilium petunt:
250 quod eis respondi, ea omnes stant sententia.

Cocus / Palinurus / Cappadox
Phaedromus

Co. Palinure, quid stas? Quin depromuntur mihi,
quae opus sunt, parasito ut sit paratum prandium,

samotná střeva", tj. vyhnilá kuplířova střeva mají větší cenu než kuplíř sám. Fontaine (2018, 35–38) spatřuje v *perdura* narážku na řecké πέρδου (ἄ)ῥά „pokračuj v prdění", dále pak zde podle něj Palinurus rozvádí vtip z v. 239, kde kuplíře přirovnal k rybě, a pod *intestinis* je třeba vidět řecké slovo νῆστις, jež kromě střeva označuje také rybu zvanou česky cípal. Ta se v antice konzumovala nejčastěji pečená ve vlastní šťávě, která často sloužila prodejcům mj. k tomu, aby zamaskovala pach zkažené ryby. Dle Fontaina tedy ve skutečnosti Palinurus neodkazuje ke garu, nýbrž k této omáčce, a radí kuplíři, aby posečkal, než bude zralejší, aby lépe zamaskovala jeho pach. Pak bude k prodeji za levnější cenu než kvalitní cípal.

vyhnijou úplně, a můžeš na nich pěkně vydělat.
Říkám ti – to bude to nejlepší, co v tobě je.

Porn. Ta slezina, to bude moje smrt!

Sof. To bude nejlepší… když se půjdeš projít.
Procházky jsou na slezinu nejlepší.

Porn. Už toho nech, prosím tě, a radši mi řekni: když ti 245
povím, co se mi dnes v noci zdálo, uměl bys mi
to vyložit? *(ve dveřích Romantikova domu se objeví kuchař)*

Sof. No ovšem! Ten nejlepší vykladač božských
úradků stojí přímo před tebou. Vždyť sami věštci
si ke mně chodí pro radu. A co jim řeknu, to pak 250
hlásají.

Kuchař / Sofistikus / Pornotékus
Romantikus

Kuch. No tak, Sofistiku, co tady postáváš? Jak mám
podle tebe vařit Darmojedovi na uvítanou, když
jsi mi ještě nic nedonesl?

244: dierectust – adj. nejasné etymologie, doloženo víceméně pouze v expresivních replikách typu *abin dierectus* (Plaut. *Merc.* 1,72), zřejmě ve smyslu „jdi a nech se pověsit (na kříž)“, srov. české „jdi se bodnout“; dle Welshe (2005) jde o vtip využívající zvukové podobnosti slov *leno* (kuplíř) a *lien* (slezina), tedy vlastně „kuplíř je ukřižovaný“; **lieni optumumst** – stejně tak lze dle Welshe (2005) ve spojení s konotací slovesa *ambulare* se soudem (*a. in ius,* viz v. 621) chápat tuto repliku alternativně jako „jdi k soudu, to je pro kuplíře nejlepší“.

quom veniat? **Pa.** Mane sis, dum huic conicio
somnium.
Co. Tute ipse, si quid somniasti, ad me refers.
255 **Pa.** Fateor. **Co.** Abi, deprome. **Pa.** Age, tu interea huic
somnium
narra: meliorem, quam ego sum, subpono tibi.
Nam quod scio, omne ex hoc scio. **Ca.** Operam ut
det. **Pa.** Dabit.
Ca. Facit hic, quod pauci, ut sit magistro |
opsequens.
Da mi igitur operam. **Co.** Tam etsi non novi, dabo.
260 **Ca.** Hac nocte in somnis visus sum viderier
procul sedere longe a me Aesculapium
neque eum ad me adire, neque me magni pendere
visumst. **Co.** Item alios deos facturos scilicet:
sane illi inter se congruunt concorditer.
265 Nil est mirandum, melius si nil fit tibi,
namque incubare satius te fuerat Iovi,
qui tibi | auxilio in iure iurando fuit.

259: tam etsi non novi – kuchařova odpověď je zde nejednoznačná, lze ji interpretovat různým způsobem: jednak ve smyslu „já to sice neumím, ale poslouchám“ (Monaco 1969, 63), nebo „já tě sice neznám, ale poslouchám tě“ (Melo 2011, 259), případně se může vztahovat k předchozí kuplířově větě „dnes si už málokdo váží svého učitele“ a znamenat „o tom nic nevím [že by si mě Palinurus vážil], ale poslouchám“. Konečně ji lze chápat také jako: „sice vůbec netuším, o co jde, ale povídej“.
260: viderier = *videri*, archaický infinitiv prézentu pasiva, podobně např. *frustrarier* ve v. 331.

Sof. Hned to bude, jen co tady tomu vyložím sen.
Kuch. Hlavně že ty, když se ti něco zdá, utíkáš vždycky pro radu za mnou.
Sof. To je pravda. 255
Kuch. Tak mi dones to, co máš!
Sof. Tak zatím řekni ten svůj sen jemu. Přenechám tě schopnějšímu vykladači. Všechno, co vím o snech, mám od něho.
Porn. Jen aby se dost snažil.
Sof. To on bude. *(odchází)*
Porn. Takhle už si dnes málokdo váží svého učitele. Tak mě poslouchej.
Kuch. O tom teda nic nevím, ale poslouchám tě.
Porn. Dnes v noci se mi zdálo, že se mi ve snu zjevil 260 Asklépios. Seděl daleko ode mne a zdálo se mi, že ke mně nejde a že mu na mně vůbec nesejde.
Kuch. A ostatním bohům jakbysmet – v tom jsou spolu vždycky zajedno. Není divu, že je ti čím dál tím 265 hůř. Spíš bys měl jít nocovat do chrámu Jova Kapitolského – na toho přece vždycky svatosvatě přísaháš.

267: dosl. „ten ti vždycky pomáhal při přísahách (tj. křivých)“ (srov. výraz *periuraverint* ve v. 268). *Ius iurandum* je formální přísaha užívaná zejména v procesním právu (Bartošek 1981, 193). Přísahy a jejich dodržování jsou jednou z oblastí působnosti Jova. Kuchař naráží na typické vlastnosti postavy kuplíře v římské komedii, kterými je vedle podlosti nebo zlomyslnosti také křivopřísežnictví (srov. komentáře k v. 40 a 234).

Ca. Siquidem incubare velint, qui periuraverint,
locus non praeberi potis est in Capitolio.
270 **Co.** Hoc animum advorte: pacem ab Aesculapio
petas, ne forte tibi eveniat magnum malum,
quod in quiete tibi portentumst. **Ca.** Bene facis.
Ibo atque orabo. **Co.** Quae res male vortat tibi!
Pa. Pro di immortales, quem conspicio? Quis illic est?
275 Estne hic parasitus, qui missust in Cariam?
Heus, Phaedrome, exi, | exi, | exi, inquam, ocius!
Ph. Quid istic clamorem tollis? **Pa.** Parasitum tuum
video currentem | ellum usque in platea ultima.
Hinc auscultemus, quid agat. **Ph.** Sane censeo.

268: incubare – viz komentář k v. 61; **qui periuraverint** – „ti, kdo křivě přísahali" – křivá přísaha byla ve starém Římě urážkou bohů, mohlo se tedy jednat i o trestný čin (Bartošek 1981, 251).
269: Capitolio – jedním z důležitých rysů dramatického prostoru Plautových komedií je oscilace mezi jeho řeckým a římským rozměrem. Římský substrát je v palliátě přítomen mimo jiné prostřednictvím konkrétních římských topografických bodů a staveb (srov. např. Chorégovu „prohlídku" Fora Romana ve v. 462–486). Více o vztahu řeckého a římského v palliátě Gratwick (1982), Fontaine (2014a), Petrides (2014).
274–321: Palinurovy repliky připisujeme na rozdíl od Lanciottiho edice a v souladu s Fantham (1965) a Papaioannou (2009) i nadále kuchaři. Více k problematice (ne)přítomnosti otroka v této scéně viz na s. 77.
278: ellum – (*em* + *illum*) citosl. „hle, ejhle, támhle je".

Porn. Kdyby všichni, kdo kdy křivě přísahali, chodili spát k Jovovi do chrámu, tak by se na Kapitol ani nevešli.

Kuch. Dej na mě, hleď si usmířit Asklépia, aby se ti náhodou nepřihodilo něco moc zlého, jako v tom tvém nočním zjevení. 270

Porn. Máš pravdu, hned se jdu pomodlit. *(odchází zpět do chrámu)*

Kuch. Hodně neštěstí!

Kuch. U všech nesmrtelných bohů! Co to nevidím? Kdopak je to támhle? Nevrací se to Darmojed z Megalopole? Hej, Romantiku, pojď sem, no honem, povídám, dělej, pospěš si! 275

Rom. *(vychází z domu s několika otroky)* Co tady tak hulákáš?

Kuch. Támhle na konci ulice vidím Darmojeda, jak běží! Pojďme si odtud poslechnout, s čím k nám jde.

Rom. Dobrý nápad.

Curculio / Phaedromus /Palinurus

280 **Cv.** Date viam mi, noti [atque] ignoti, dum | ego hic officium meum
facio: fugite omnis, abite et de via secedite,
ne quem in cursu capite aut cubito aut pectore offendam aut genu.
Ita nunc subito, propere et celere obiectumst mi negotium,
<nusquam> quisquamst tam | opulentus, qui mi obsistat in via,
285 nec strategus, nec tirannus quisquam, nec agoranomus,
nec demarchus, nec comarchus, nec cum tanta gloria,
quin cadat, quin capite sistat in via de semita.

280–370: recitativ v trochejských septenárech, sestupná část druhého hudebně-metrického oblouku. Mezi v. 280–298 se navíc dle Kruschwitz – Mühlberger – Schumacher (2001) odehrává první metadivadelní intermezzo.
280: na scénu přibíhá Curculio. Parazit zde funguje jako realizace typu „běžícího otroka“ (*servus currens*). Tato neobvyklá práce s ustálenými typy palliáty byla pro původního cílového recipienta srozumitelnější díky parazitovu jménu, jehož řecký základ (adj. *gorgos*) sugerovalo rychlý pohyb, neposednost, překotnou aktivitu atd. (Fontaine 2010, 64).
285–286: strategus – řec. στρατηγός „vojenský velitel, generál“; **tirannus** = *tyrannus*, řec. τύραννος „vládce, panovník“, pojem souvisí s jednou z raných forem řecké monarchie, v jejímž čele stál tyran, tj. samovládce, jenž se zmocnil vlády díky převratu; **agoranomus** – řec. ἀγορανόμος „tržní inspektor“, v řeckých městech úředník s různými pravomocemi, který dohlížel na trhy, zvl. na prodej obilí, pravost zboží a kontroloval míry

Darmojed / Romantikus / Kuchař

Dar. Z cesty, honem, uhněte mi, ať už známe se, či ne, 280
úkol svůj já splnit spěchám – honem stranou
utečte!
Kdo mně z cesty neuhne, ten nemůže mít jistotu,
že ho v běhu hlavou, loktem či kolenem nesmetu.

Zčistajasna, rychle, spěšně pán mi úkol uložil,
že i kdyby kdovíkdo se do cesty mi postavil,
nic já nedbám, abych plavmo z chodníku ho
nesrazil.

I kdyby to byl sám stratég, tyran, tržní inspektor 285
nebo jiná celebrita – starosta či primátor.

a váhy (Reden 2006; v Římě měl obdobné funkce aedil a také tak byl řeckým obyvatelstvem nazýván, viz Fraenkel 2007, 91); **demarchus** – řec. δήμαρχος „nejvyšší úředník lidu", tj. řeckého dému v Athénách (v Římě mu odpovídal tribun lidu); **comarchus** – řec. κώμαρχος „starosta vesnice". Autor zde používá řecké výrazy kvůli komickému účinku: řecká kultura byla v palliátě v duchu Catona a dalších republikánských tradicionalistů nejrůznějšími způsoby parodována, např. zde se komickým způsobem do římského postředí zasazují typicky řecké vojenské úřednické tituly. K řeckým výrazům u Plauta dále Shipp (1954, 147–149), obecně Seaman (1954), Fontaine (2010, 63–64) a Fontaine (2014a).

Tum isti Graeci palliati, capite operto qui ambulant,
qui incedunt suffarcinati cum libris, cum sportulis,
290 constant, conferunt sermones inter sese drapetae,
obstant, obsistunt, incedunt cum suis sententiis,
quos semper videas bibentis esse in thermopolio,
ubi quid subripuere: operto capitulo calidum bibunt,
tristes atque ebrioli incedunt: eos ego si offendero,
295 ex unoquoque eorum crepitum | exciam polentarium.
Tum isti, qui ludunt datatim, servi scurrarum in via,
et datores, et factores, omnis subdam sub solum.
Proin sese domi contineant, vitent infortunio.

288: palliati – *pallium* byl svrchní oděv typický pro řecké kulturní prostředí. Daný úsek představuje parodizující obraz řeckého myslitele, filozofa či řeckého učence obecně tak, jak byl součástí dobové kultury; srov. Wallace-Hadrill (1998). Zároveň je parodizující rovina problematizována skutečností, že všechny postavy palliáty oblékají *pallium*, podle něhož získal celý tento dramatický žánr své pojmenování.
289: sportulis – *sportula* „malý košík", obecně nákupní košík, většinou však konkrétněji košík s denní dávkou jídla, kterou svým klientům dával patron, případně přeneseně též odpovídající finanční obnos.
290: drapetae – „uprchlí otroci", řec. δραπέτης, odpovídá lat. *fugitivus*; zde jediný výskyt tohoto řeckého výrazu v latině (Monaco [1969, 238] se domívá, že jde o velmi hanlivý výraz).
292: thermopolium – řec. θερμοπώλιον, „místo, kde se prodávají horké nápoje", tj. obchod na způsob moderního rychlého občerstvení s hotovými vařenými pokrmy; byl spojován především s příslušníky nižších sociálních vrstev, kteří si nemohli dovolit vlastní kuchyni. Tento název je doložen pouze u Plauta,

A tihle Řekové, co se tu procházejí navlečení do
pallia s plachetkou na hlavě, vykračují si – plná
náruč knih a košíček s jídlem, ti přivandrovalci,
co věčně někde postávají, diskutují, vedou
dialogy, motají se, překážejí v cestě, dorážejí 290
na člověka s těmi svými moudry. Přitom je
věčně vidíš popíjet někde v hospodě, jen co
něco ukradnou. Vysedávají tam v těch svých
plachetkách, popíjejí horké víno a pak se nadraní
s patetickým výrazem motají po ulici… Jestli já
do někoho z nich narazím, tak to ode mě schytá,
až ducha vypustí – pěkně smrdutýho! A běda, 295
jestli mi přijde do cesty nějaký ten povaleč nebo
jeho otroci, co si hrají na ulici s míčem. Útočník
nebo obránce, je mi to jedno, všechny je zadupu
do země!
Jestli nechtějí, aby se jim něco stalo, ať radši
zůstanou pěkně doma!

jinak se těmto obchodům říkalo *popina* či *ganea* (Wallace--Hadrill 2005, 44–46).
293: calidum – nápoj z vína a horké vody (zpodstatnělé adj. *calidus* „teplý“).
295: exciam crepitum polentarium – dosl. „vypudím z nich rachot (tj. prd) jako po ječné kaši“, obhroublý vtípek, jaké jsou dnes běžné o luštěninách, srov. např. „fazole – varhany pruského vojska“. Viz Fontaine (2010, 113).
296–297: hra s míčem byla pro Římany nejoblíbenější společenskou hrou, zde *datatim ludere* odkazuje ke hře podobné odbíjené: *dator* vyhazuje míč do vzduchu, *factor* má za úkol jej odrazit (Wright 1993, 64; viz též Hurschmann 2006ab).

Ph. Recte hic monstrat, si imperare possit. Nam ita
nunc mos viget,
300 ita nunc servitiumst: profecto modus haberi non potest.
Cv. Ecquis est, qui mi commonstret Phaedromum,
genium meum?
Ita res subita est, celeriter mi hoc homine convento est
opus.
Pa. Te ille quaerit. **Ph.** Quid si adeamus? Heus,
Curculio, te volo.
Cv. Quis vocat? Quis nominat me? **Ph.** Qui te
conventum cupit.
305 **Cv.** Haud magis cupis, quam ego te cupio. | **Ph.**
O mea opportunitas,
Curculio exoptate, salve. **Cv.** Salve. **Ph.** Salvum gaudeo
te advenire. Cedo tuam mi dexteram. Ubi sunt spes
meae?
Eloquere, obsecro, hercle. **Cv.** Eloquere, te obsecro,
| ubi sunt meae?
Ph. Quid tibi est? **Cv.** Tenebrae oboriuntur, genua
inedia succidunt.

299–300: metadramatický zcizující komentář: naříkání na „prohnilost doby" bylo evidentně u publika oblíbeným *captatio benevolentiae* již v Plautově době. Zde je navíc obohaceno o odkaz směrem k samotnému představení a k celému inscenovanému žánru, v jehož recepci hrálo klíčovou roli právě napětí mezi dramatickým zobrazením otroků v římské komedii a jejich nezastupitelnou přítomností v římské společnosti. Zároveň je toto místo příkladem potenciální dublety, tedy textového úseku, který zachovává více inscenačních variant, srov. Marshall (2006, 263–272), Fraenkel (2007, 91 a 95): v. 299 říká jinými slovy totéž co v. 300, z logiky dramatické promluvy je tedy pravděpodobnější, že textová podoba hry zachycuje dvě varianty repliky, z nichž bude při inscenaci realizována vždy pouze jedna.

Rom. Dobře to říká, jenže s tím nic nenadělá. Tak to dnes zkrátka chodí. S otroky je to dnes tak, že s nimi člověk jen těžko něco zmůže. 300

Dar. Řekne mi někdo, kde najdu Romantika, svého nebeského dobrodince? Strašně to spěchá, musím s ním okamžitě mluvit!

Kuch. Shání se po tobě, pane.

Rom. Tak co mu jít naproti? Haló, Darmojede, taky s tebou chci mluvit.

Dar. Kdo mě to volá? Kdo to vyslovil moje jméno?

Rom. Někdo, kdo se s tebou chce setkat!

Dar. Určitě ale ne víc, než se chci setkat já s tebou! 305

Rom. Má jediná naděje, můj vytoužený Darmojede, buď zdráv!

Dar. I ty buď zdráv!

Rom. Zdráv ses nám vrátil – to jsem rád. Podej mi ruku. Tak kde je moje záchrana? U Herkula tě prosím, mluv!

Dar. Kde je *moje* záchrana? Prosím tě, mluv!

Rom. Co je s tebou?

Dar. Temnoty mě obstupují, kolena se mi podlamují… jaký mám hlad.

301: genium – „strážný duch“, který dle antických představ provázel člověka po celý život. Byl považován za zdroj plodivé síly a přeneseně též spojován se spokojeným životem a tělesnými požitky, zejména s dobrým jídlem. V Plautových komediích tak často tituluje parazit svého patrona.
309: v následující scéně se rozehrává základní charakteristika postavy parazita: jeho neutišitelná touha po jídle v co největším množství, pravidelných dávkách a hlavně – zadarmo.

310 **Ph.** Lassitudine, hercle, credo. **Cv.** Retine, retine me, obscero.
Viden, ut expalluit? Datin isti sellam, ubi assidat cito,
et aqualem cum aqua? Properatin ocius? **Cv.** Animo male est.
Pa. Vin aquam? **Cv.** Si frustulenta est, da, obsecro, hercle, obsorbeam.
Pa. Vae capiti tuo! **Cv.** Obsecro, hercle, facite, ventum ut gaudeam.
315 **Pa.** Maxume. **Cv.** Quid facitis, quaeso? **Pa.** Ventum. **Cv.** Nolo equidem mihi
fieri ventulum. **Ph.** Quid igitur [vis]? **Cv.** Esse, ut ventum gaudeam.
Pa. Iuppiter te dique perdant! **Cv.** Perii, prospicio parum,
gramarum habeo dentes plenos, lippiunt fauces fame,
ita cibi vacivitate venio lassis lactibus.

313: aqua frustulenta – od *frustum* „malý kousek, drobek chleba“ – tedy „voda plná kousků (tj. něčeho dobrého)“.
314–316: facite, ventum ut gaudeam – záměna part. perf. pas. od slovesa *venire* „přicházet“ (v inf. *ventum esse*) s akuz. od subst. *ventus* „vítr, vánek“, tedy dosl. míní Curculio *facite, (me) ventum (esse) ut gaudeam* „učiňte, abych se radoval ze svého příchodu“, ale Palinurus naoko chápe *facite ventum, ut gaudeam* „udělejte mi pro radost vítr“ – zřejmě se jedná o další „větrnou“, tedy flatulentní scénu, čemuž nasvědčuje Curculionova reakce *noli equidem mihi fieri ventulum* – zdrobnělina „větřík“ je zde pravděpodobně použita pro zdůranění dvojsmyslnosti předchozí repliky.
316: esse, ut ventum gaudeam – jako dvojsmysl lze chápat též tvar *esse* – buď jako „být“, tedy „chci, aby to bylo tak, že se budu radovat“, nebo jako *ēsse* „jíst“, tedy „chci jíst, abych se radoval“.
317: dosl. „mám plné zuby hnisu z očí a hrdlo zanícené hladem“ (*gramae/gramiae* „hnis v očích, výtok z oka“; *lippire* „mít

Rom. U všech bohů, to bude asi únavou. 310
Dar. Drž mě, drž mě, prosím tě.
Rom. Podívejte, jak zbledl. Rychle mu přistrčte židli, ať si může sednout, honem! A džbán s vodou! No tak!
Dar. Asi omdlím.
Kuch. Chceš se napít vody?
Dar. Pokud v ní budou játrové knedlíčky, tak, ksakru, sem s ní, hned to do sebe hodím.
Kuch. Do háje s tebou!
Dar. Ach, jak já toužím po pravé vůni domova!
Kuch. Tak prosím. *(kuchař s otroky pouštějí větry)* 315
Dar. Co to děláte, prosím vás?
Kuch. No, chtěl jsi přece cítit vůni domova.
Dar. Ale tohle není žádná vůně domova!
Rom. A co teda chceš?
Dar. No přece jíst a cítit vůni domácí kuchyně!
Kuch. Šlak aby tě trefil!
Dar. K tomu nemám daleko! Zrak se mi kalí, na jazyku mám kopřivku a hroznou žaludeční migrénu k tomu. Po cestě mě postihl akutní nedostatek potravy, následkem čehož mám teď úplně prázdné břicho.

krhavé, zanícené oči“). Komičnost spočívá ve směšném a nesmyslném spojení, kterým autor různým tělesným částem a orgánům přisuzuje vlastnosti jiných (srov. Fraenkel 2007, 75, 316, pozn. 22).
319: lassis lactibus – dosl. „s úplně vyčerpanými/unavenými střevy“.

320 **Ph.** Iam | edes aliquid. **Cv.** Nolo, hercle, aliquid:
certum quam aliquid mavolo.
Pa. Immo si scias, reliquiae quae sint! **Cv.** Scire nimis
lubet,
ubi sient, nam illis conventis sane opus est meis
dentibus.
Ph. Pernam, abdomen, sumen, sueris, glandium. |
Cv. Ain tu omnia haec?
In carnario fortasse dicis. **Ph.** Immo in lancibus,
325 quae tibi sunt parata, postquam scimus venturum. **Cv.** Vide,
ne me ludas. **Ph.** Ita me amabit, quam | ego amo, ut ego
haud mentior.
Sed quod te misi, nihilo sum certior. **Cv.** Nil attuli.
Ph. Perdidisti me. **Cv.** Invenire possum, si mi operam
datis.
Postquam tuo iussu profectus sum, perveni in Cariam,
330 video tuom sodalem, argenti rogo, uti faciat copiam.
Scires velle gratiam tuam, noluit frustrarier,

320: dosl. „já, u Herkula, nechci něco, já chci raději něco jistého".
321–322: autor vtipně personifikuje zbytky jídla a Curculionovy zuby, dosl. „moje zuby se s nimi nutně musí setkat" (srov. Fraenkel 2007, 316, pozn. 22).
323: sueris – přesný význam je nejasný, pravděpodobně odvozeno od *sus* „prase", tedy zřejmě nějaký zvláštní kousek vepřového, snad „žebírko, kotleta" (podle *OLD*); **glandium** – „brzlík" – žláza, kterou mají pouze mladá zvířata (římská lahůdka).
324: in carnario – označuje udírnu či hák na zavěšení masa ve spíži. V překladu je doplněno „pod zámkem" pro zdůraznění skutečnosti, že parazit sem běžně nemá přístup.
328: invenire possum – Curculio vtipně reaguje na Phaedromovo *perdidisti me* nikoli jako na „tys mě zničil", ale jako na „tys

Rom. Hned dostaneš něco k jídlu. 320
Dar. „Něco“ je pro mě příliš abstraktní! Nemohl bys
být trochu konkrétnější?
Kuch. Kdybys věděl, co všechno na tebe zbylo.
Dar. Chci, chci to vědět! A hlavně kde! Můj jazýček
s tím vším neprodleně potřebuje něco osobně
probrat!
Rom. Kýta, pajšl, vemínko, žebírko, brzlík…
Dar. Všechno tohle, říkáš? To možná tak pod zámkem
někde ve špajzu.
Rom. Kdepak, všechno pěkně na mísách – nechal
jsem to připravit, hned jak jsme se dozvěděli, že 325
přijdeš.
Dar. O tomhle se mnou nežertuj!
Rom. Je to pravda, jako že mě Errotium bude milovat,
tak jako já ji! Ale pořád jsem se nedozvěděl, jak
jsi pořídil.
Dar. Nic nenesu.
Rom. Tak to je konec!
Dar. Ale ne, vždyť jsme teprve v půlce… Však já
na něco přijdu, poslouchejte: potom, co jsem
se dal na tvůj příkaz na cestu, dorazil jsem do
Megalopole. Vyhledám tvého přítele a prosím ho, 330
aby ti půjčil peníze. Kdybys ho viděl – tak moc ti

mě ztratil“, proto odpovídá *invenire possum* „můžu tě zase najít, když mi pomůžete“. Navíc jde o metadramatickou narážku na skutečnost, že počínaje touto scénou začíná Curculio ve hře fungovat jako *servus callidus* (srov. komentář k v. 280, kde vstupuje na scénu jako *servus currens*), který vždy vymyslí nějaký plán.

ut decet velle hominem amicum amico atque opitularier:
respondit mi paucis verbis atque adeo fideliter,
quod tibi est, item sibi esse: magnam argenti... | inopiam.
335 **Ph.** Perdis me tuis dictis. **Cv.** Immo servo et servatum volo.
Postquam mi responsum est, abeo ab illo maestus ad forum,
me | illo frustra advenisse. Forte aspicio militem.
Adgredior hominem, saluto adveniens. ‚Salve,' inquit mihi,
prehendit dexteram, seducit, rogat, quid veniam Cariam;
340 dico me illo advenisse animi causa. Ibi me interrogat,
ecquem in Epidauro Liconem tarpezitam noverim.
Dico me novisse. ‚Quid? Lenonem Cappadocem?' Annuo
visitasse. ‚Sed quid eum vis?' ‚Quia de illo emi virginem
triginta minis, vestem, aurum; et pro his decem coaccedunt minae.'
345 ‚Dedisti tu argentum?' inquam. | ‚Immo | apud trapezitam situm est
illum, quem dixi Liconem, atque ei mandavi, qui anulo
meo tabellas obsignatas attulisset, ut daret
operam, ut mulierem a lenone cum auro et veste abduceret.'

334: magnam argenti inopiam – dosl. „velký nedostatek peněz".
341 a *passim*: tarpezita = *trapezita* (řec. τραπεζίτης) „bankéř".
345: argentum […] **apud trapezitam situm est** – běžnější by byl výraz *depositum est* „je uloženo" (srov. též v. 536). Subst. *depositum* označuje smlouvu o úschově, v rámci které si jedna strana

chtěl pomoct, nechtěl tě zklamat. Sluší se přece,
aby si přátelé pomáhali. Odpověděl mi stručně
a na rovinu, že co se peněz týče, má velký…
kulový. Stejně jako ty.

Rom. Ty mě chceš zničit. 335

Dar. Naopak, já tě přece zachraňuju. O to mi jde.
Když jsem dostal tuhle odpověď, zamířím na
forum a zoufám si, že jsem sem šel zbytečně.
V tom náhodou uvidím vojáka, tak jdu k němu
a pozdravím ho. „Buď zdráv," on na to, potřese
mi rukou, vezme si mě stranou a ptá se, proč
jsem přišel do Megalopole. Tak mu říkám, že jen
tak, pobavit se. A pak prý, jestli znám bankéře 340
Hypotéka z Epidauru. Tak říkám, že ano. „A co
kuplíře Pornotéka?" Přikývl jsem, jako že čas od
času se u něj zastavím. „A co je s ním?" – „No,
koupil jsem od něj dívenku za třicet min a za
její šaty a šperky jsem musel přihodit dalších
deset." – „A už jsi mu ty peníze dal?" ptám 345
se. „Právě že jsou v úschově u toho bankéře
Hypotéka, na kterého jsem se předtím ptal.
Nařídil jsem mu, ať se postará o to, aby tu holku
i se šaty a šperky kuplíř vydal jen tomu, kdo mu
přinese dopis zapečetěný tady tím prstenem."

uschová např. peníze u jiné osoby – v našem případě u bankéře – s tím, že je může kdykoli požadovat zpět (Sommer 2011b, 83).
346: ei mandavi – myslí se tzv. příkazní smlouva (*mandatum*) sloužící k nepřímému zastoupení osoby. Mandatář (zastupující) jedná podle pokynů mandanta (zastupovaného). Viz též komentáře k v. 411 a 549; Sommer (2011b, 83).

Postquam hoc mi narravit, abeo ab illo. Revocat me ilico,
350 vocat me ad cenam: religio fuit, denegare nolui.
‚Quid si abeamus, [ac] decumbamus?' inquit. Consilium placet:
‚Neque diem decet me morari, neque nocti nocerier.'
‚Omnis res paratast.' ‚Et nos, quibus paratum est, assumus.'
Postquam cenati atque appoti, talos poscit sibi in manum,
355 provocat me in aleam, ut ego ludam: pono pallium;
ille suom anulum opposivit, invocat Planesium.
Ph. Meosne amores? **Cv.** Tace parumper. Iacit volturios quattuor.

350: religio fuit – *religio*, dosl. „svědomitost, povinnost, náboženská víra, posvátné věci". Metakomentář postavy ke svému vlastnímu typu: je jakousi svatou povinností či způsobem chování až nábožného či rituálního charakteru, aby parazit neodmítl pozvání na hostinu.
351: quid si abeamus, [ac] decumbamus? – otázka odkazuje k jednomu z aspektů Plautova dramatického univerza, kterým je karnevalová nestřídmost, často reprezentovaná odkazy na antickou sympoziastickou kulturu (lat. *cena*), tedy na společné stolování doprovázené jídlem a pitím, ve sváteční době často v nadměrném množství, se zpěvem, recitací a intelektuálními rozhovory. Více o římských hostinách Donahue (2015), ke karnevalovosti u Plauta Petrides (2014, 429).
355–356: pono pallium; / ille suom anulum – Curculio s vojákem hrají kostky a každý dává do hry svůj vklad. Curculio svoje šaty (*pallium*), v případě vojáka se jedná o prsten (*anulum*); nicméně zdá se, že varianta *amiculum* „svrchní oděv, šaty", kterou navrhuje Melo (2011), je pravděpodobnější, poněvadž hodnota obou vkladů by jinak byla velmi nevyrovnaná, a parazit

Když mi tohle všechno řekl, chystám se
k odchodu. Hned mě volal zpět a zval mě 350
na večeři. Tak to jsem nemohl odmítnout –
to bych si nemohl udělat. „Co kdybychom
šli ke mně a pojedli?“ povídá. Takový plán
si dám líbit: „Nač zbytečně protahovat den
a plýtvat večerem?“ – „K večeři už je všechno
připravené.“ – „A my jsme připraveni k večeři!“
Když jsme pojedli a popili, nechal přinést kostky 355
a že prý si s ním mám zahrát. Tak vsadím svoje
pallium, on zas svůj plášť a vyslovil pro štěstí
jméno – Errotium.

Rom. Mé milované?!

Dar. Buď chvíli zticha. Hodil a padli mu jen čtyři

by navíc nemusel prsten vojákovi ve v. 360 tajně krást, kdyby ho regulérně vyhrál. Při překladu se tedy držíme této varianty. Hráči před tím, než kostky hodí, volají na pomoc a pro štěstí někoho, kdo jim je drahý, nebo nějakého boha; viz Wright (1993, 66); **opposivit** = klas. *opposuit*.

357–358: hra v kostky *alea* byla v antice velmi oblíbená, kostky byly číslované na všech stranách. Římané byli náruživými hráči, hrály se jednak *tali*, jednak *tesserae.* Při hře zvané *tali* se používaly 4 kostky (vyrobené z ovčích zánártních kůstek, označené jen na čtyřech stranách čísly 1, 3, 4, 6). Za nejlepší skóre se považovalo, když na každé kostce padlo jiné číslo (hod Afrodítin-Venušin, resp. *basilicus* „královský“, tj. na hostině v Římě se ten, komu padl, stával „králem hostiny“), a naopak prohrál ten, komu padla všechna čísla stejná (*vultur* nebo *canis*, „psí hod“). Při hře *tesserae* (stejné jako dnešní kostky) se používaly 3 kostky (a nejlepší skóre bylo, když padly tři šestky). Kostky, vyrobené nejčastěji z kostí, hlíny, kamene, či slonoviny, se házely z malé nádobky na rovnou dřevěnou, mramorovou nebo bronzovou desku. Na antických kostkách bývá buď součet protilehlých

Talos arripio, invoco almam meam nutricem... | Herculem,
iacto basilicum; propino magnum poclum: ille ebibit,
360 caput deponit, condormiscit. Ego | ei subduco anulum,
deduco pedes de lecto clam, ne miles sentiat.
Rogant me servi, quo | eam: dico me ire, quo saturi solent.
Ostium ubi conspexi, exinde me ilico protinam dedi.
Ph. Laudo. **Cv.** Laudato, quando illud, quod cupis, ecfecero.
365 Eamus nunc intro, ut tabellas consignemus. **Ph.** Num moror?
Cv. Atque aliquid prius obtrudamus, pernam, sumen, glandium.
Haec sunt ventris stabilimenta, pane et assa bubula,
poculum grande, aula magna, ut satis consilia suppetant.
Tu tabellas consignato, | hic ministrabit, ego | edam.
370 Dicam, quem ad modum conscribas. Sequere me hac intro. **Ph.** Sequor.

stran 7 (6+1, 4+3, 5+2), nebo naopak odečet 1 (6−5, 4−3, 2−1); viz Hurschmann (2006b). Hru v kostky, jakožto hazardní hru, v Římě zapovídalo několik zákonů s obdobným obsahem (*lex de alea, aleatoria* – proti hře v kostky: *lex Cornelia, lex Publicia, lex Titia*); zákaz se týkal jen hazardních her, nikoli sázek na atletické hry (Bartošek 1981, 202).

358: almam meam nutricem Herculem – Herkules byl v antice znám nejen jako pověstný silák, ale i jako velký jedlík, takže jej Curculio logicky jmenuje jako svého ochránce (Melo 2011, 271).

supi. Pak jsem vzal kostky já, vzýval jsem svoji
dobrotivou kojnou – Herkula nenažrance –
a tradá, hodím královskou! Tak povídám, že si
musíme připít, a nabídnu ten největší pohár. On
ho celý vypil, spadla mu hlava a usnul. Tak jsem 360
mu sebral prsten a potichu jsem spustil nohy
z lehátka, aby si toho nevšiml. Jeho otroci na mě,
že prý kam jdu. Tak jsem jim řekl, že tam, kam
i císař pán chodí pěšky. A jen co jsem zahlídnul
dveře, v tu ránu jsem byl v prachu.

Rom. To tě chválím!

Dar. Chválit mě můžeš, až se to, co bys rád, díky mně
stane skutečností. Teď pojďme dovnitř zapečetit 365
ten dopis.

Rom. Zdržuju to snad já?

Dar. Ale napřed si dáme něco na zub – kýtu, vemínko,
brzlík… Kus chleba a flák hovězího, to jednomu
udělá dobře na žaludek. K tomu velký pohár
a plný džbán, ať máme jasnou mysl. Ty zapečetíš
ten dopis, on *(ukazuje na kuchaře)* bude nosit na
stůl a já – já budu jíst! A řeknu ti, co tam máš 370
napsat. Pojď teď se mnou do domu.

Rom. Už jdu. *(všichni odejdou do Romantikova domu)*

362: ire, quo saturi solent – idiomatické vyjádření, dosl. „jít tam, kam mají ve zvyku chodit sytí“, odkazuje k dalšímu z aspektů symposiastického nezřízeného jezení a pití – skatologickému humoru, zde ovšem pouze v náznaku. Více o skatologickém humoru u Plauta viz Czachesz (2012).

Lico / Curculio / Cappadox

Li. Beatus videor: subduxi ratiunculam,
quantum aeris mi sit quantumque alieni siet:
dives sum, si non reddo eis, quibus debeo;
si reddo illis, quibus debeo, plus †alieni† est.
375 Verum, hercle, vero quom belle recogito,
si magis me instabunt, ad praetorem sufferam.
Habent hunc morem plerique argentarii,
ut alius alium poscant, reddant nemini,
pugnis rem solvant, si quis poscat clarius.
380 Qui homo mature quaesivit pecuniam,
nisi eam mature parsit, mature esurit.
Cupio aliquem | emere puerum, qui usurarius
nunc mi quaeratur. Usus est pecunia.
Cv. Nil tu me saturum monueris. Memini et scio.

371–461: diverbium v jambických senárech, vzestupná část třetího hudebně-metrického oblouku. Ten zde opět začíná příchodem záporné postavy – bankéře Lycona.
372: dosl. „kolik peněz mám a kolik dlužím"; *aes suum* a *aes alienum* jsou označení užívaná pro pohledávky a dluhy (Dig. 50,16,213,1).
376: ad praetorem sufferam – u prétora bylo možno vyhlásit bankrot, a tím se vyhnout plnému placení závazků (Wright 1993, 67; Skřejpek 2011, 272). Pokud by tedy bankéřův majetek nestačil k uhrazení všech pohledávek, obdrželi by věřitelé jen jejich poměrnou část (situace podobná jako dnes).
379: pugnis rem solvant – dosl. „zaplatí mu pěstmi".
380–381: dosl. „když někdo rychle přijde k penězům a nezačne zavčas šetřit, záhy bude mít hlad (brzy o ně zase přijde)".
382–383: puerum, qui usurarius – interpretačně problematická pasáž. Text chápeme v souladu s doplněním v Melově

Hypotékus / Darmojed / Pornotékus

Hyp. Řekl bych, že se mi daří. Právě jsem si udělal
takové malé vyúčtování – má dáti, dal, sečteno
podtrženo – jsem boháč. Pokud nevrátím, co
dlužím. Jestliže vrátím, co dlužím, tak jsem
v mínusu. Hrom aby do toho! Ale když nad 375
tím tak uvažuju, jestli na mě budou ti dotěrové
dotírat, půjdu za prétorem a vyhlásím bankrot.
Tak se chová většina bankéřů: jeden od druhého
si půjčují, ale nevrací nikdo nikomu. A když se
někdo dožaduje plnění závazků příliš nahlas,
zúčtují s ním ručně stručně. Kdepak, když jeden 380
lehce přijde k penězům, měl by si na ně dávat
pozor, jinak se mu může lehce stát, že o ně stejně
lehce zase přijde. Teď by se mi hodilo koupit si
nějakého mladého otroka, abych z něho něco
měl… Potřebuju hotovost!

Dar. *(vychází s otrokem z Romantikova domu, otáčí se a mluví do domu)* Když se pořádně najím, nemusíš mi už nic říkat. Všechno vím, všechno znám.

(2011) edici – *aliquem <mi> emere puerum* – a přikláníme se k názoru většiny překladatelů a komentátorů (Nixon 1917; Collart 1962; Rau 2008), že bankéř hodlá investovat cizí peníze do koupě otroka, aby si jeho pronajímáním, zřejmě za účelem sexuálních praktik, vydělal peníze vlastní. Jinou možnost výkladu uvádí Monaco (1969, 77): „rád bych si koupil otroka, kterého si teď můžu jenom půjčovat.“ Poněkud odlišnou interpretaci uvádí také Parattore (1978, 341, pozn. 21): „potřebuji si koupit otroka, ale teď bych si ho raději jen půjčoval…“ (podobně Wright 1993, 68).

385 Ego hoc ecfectum lepide tibi tradam. Tace.
Edepol, ne ego hic me | intus explevi probe,
et quidem reliqui in ventre cellae uni locum,
ubi reliquiarum reliquias reconderem.
Quis hic est, qui operto capite | Aesculapium
390 salutat? Attat, quem quaerebam! Sequere me.
Simulabo, quasi non noverim. Heus tu, te volo!
Li. Unocule, salve. **Cv.** Quaeso, deridesne me?
Li. De Coculitum prosapia te esse arbitror,
nam hi sunt unoculi. **Cv.** Catapulta hoc ictum est mihi
395 apud Sicionem. **Li.** Nam quid id refert mea,
an aula quassa cum cinere effossus siet?
Cv. Superstitiosus hicquidem est, vera praedicat:
nam illaec catapultae | ad me crebro commeant.

388: na tomto místě, stejně jako na mnoha dalších je v průběhu celého výstupu aktualizován vedle typizované role chytrého otroka také aspekt postavy Curculiona jakožto parazita, příživníka, jehož charakteristickým rysem je neustálá sháňka po jídle. Zvukomalebná aliterace písmene *r* ve verši a *figura etymologica* (*reliquiarum reliquias*) mají, vedle estetické kvality, zároveň funkci zdůraznění této typové charakteristiky parazita (k tomuto způsobu tvorby významu nejen v dramatické poezii srov. např. Wellek – Warren 1996).
389: operto capite – ve starém Římě bylo zvykem vykonávat náboženské obřady, jako např. oběti bohům, se zahalenou hlavou, viz Croom (2010, 82).
392–394: unoculus – dosl. „kdo má jen jedno oko“ nebo

Vyřídím ti tu záležitost hladce, tak už mlč! 385
(k sobě) Sakra, ale pěkně jsem se nacpal. A přece
by se mi v břiše našel ještě jeden pokojíček,
kam by se vešlo i to, co zbylo z toho, co zbylo…
(zahlédne Hypotéka, jak stojí před chrámem) Co to
tam stojí za osobu se zahalenou hlavou, co jde
pozdravit Asklépia? Ale vždyť to je zrovna ten, 390
koho hledám! *(otrokovi)* Pojď za mnou, budu
dělat, že ho neznám. *(na Hypotéka)* Hola hej, na
slovíčko!

Hyp. Nazdar, Kyklope.

Dar. Prosím?! Děláš si ze mě blázny?

Hyp. Já myslel, že jsi z rodu Kyklopů, ti mají přece jen
jedno oko.

Dar. To mám od katapulty! Z bitvy u Sikyónu! 395

Hyp. Mně po tom nic není, jestli to byla katapulta,
nebo amfora s odpadky z kuchyně.

Dar. *(do publika)* To je pane jasnovidec, má pravdu.
Takovým střelám čelím docela často.

„Kyklop"; **de Coculitum prosapia** – dosl. „z rodu Kyklopů". Oslovení naznačuje Curculionův převlek (pravděpodobně páska přes oko); srov. převlek otroka Simii za vojákova sluhu Harpaga v *Pseudolovi* nebo situaci ve stejné hře, kdy se Pseudolus vydává za otroka kuplíře Balliona (Plaut. *Pseud.* 595–667, 1004–1016). Maskování pomocí drobných součástí kostýmu (pírko za kloboukem, šešulka vlasů vykukující zpod klobouku) nacházíme dále např. v komedii *Amphitruo* (Plaut. *Amph.* 142–147).
394: catapulta – řec. καταπέλτης – válečný stroj, jenž sloužil k metání oštěpů. V češtině se používá v mužském rodě obecně pro označení zbraní daného typu, v ženském rodě pak specificky pro tuto římskou zbraň.

Adolescens, ob rem publicam hoc, intus mihi
400 quod insigne habeo, quaeso, ne me incomities.
Li. Licetne inforare, si incomitiare non licet?
Cv. Non inforabis me quidem nec mi placet
tuum profecto nec forum, nec comitium.
Sed hunc, quem quaero, commonstrare si potes,
405 inibis a me solidam et grandem gratiam.
Liconem quaero tarpezitam. **Li.** Dic mihi,
quid eum nunc quaeris? Aut cuiati's? **Cv.** Eloquar.
Ab Therapontigono Platagidoro milite.
Li. Novi, edepol, nomen, nam mihi istoc nomine,
410 dum scribo, explevi totas ceras quattuor.
Sed quid Liconem quaeris? **Cv.** Mandatumst mihi,
ut has tabellas ad eum ferrem. **Li.** Quis tu homo es?
Cv. Libertus illius, quem omnes Summanum vocant.
Li. Summane, salve, qui Summanu's? Fac sciam.

400–403: sloveso *incomitio* „nadávám, proklínám, urážím“, v němž je obsaženo slovo *comitium* „sněm“ (tedy vlastně „pohnat před sněm“), je Plautův novotvar. Jde o sofistikovanou slovní hříčku s dalším následujícím novotvarem *inforo,* který zase evokuje slovo *forum* (tedy „poháním na forum“), zároveň však působí jako odvozenina od slovesa *foro* „provrtávám“ (zde zjevně v obscénním smyslu). Viz zvl. Fontaine (2010, 74–75 a 98), který rozvíjí obscénní podtext celé hříčky.
407: cuiati's – tázací zájmeno *cuias* „čí jsi?“, zde „od koho [přicházíš]?“.
408: Therapontigono Platagidoro milite – slovní expozice další typizované postavy palliáty, chlubivého vojáka (*miles gloriosus*).
411: mandatumst mihi – „dostal jsem příkaz“ (viz též komentáře k v. 346 a 549). Povinností mandatáře (zastupujícího, zde Curculio v přestrojení) sice není příkaz přijmout, ale pokud jej přijme, je již povinen jej vykonat. Pokud by byl Curculio otrokem, byl by rozkaz (*iussum*) svého pána přijmout povinen.

(k Hypotékovi) Mladý muži, tohle zranění jsem
utržil při obraně vlasti. Je to znamení mé
statečnosti, takže mi prosím neubírej na cti. 400

Hyp. Tak tě mám radši zneuctít, když ti nemám ubírat
na cti?

Dar. Nech si ty svoje fóra, teda fóry, a radši mě doveď
k tomu, koho hledám, a bohatě se ti odměním… 405
svou neskonalou vděčností. Hledám bankéře
Hypotéka.

Hyp. Poslyš, proč ho hledáš? A kdo tě posílá?

Dar. To ti hned řeknu. Posílá mě voják Gaius
Omnibus Paco, řečený Poclusemclus.

Hyp. Hergot, to jméno moc dobře znám – jenom než
jsem ho napsal, zabralo mi to celé čtyři tabulky. 410
A co tomu Hypotékovi chceš?

Dar. Dostal jsem příkaz přinést mu tenhle dopis.

Hyp. A ty jsi kdo?

Dar. Já jsem jeho propuštěnec. Všichni mi říkají Pius.

Hyp. Buď zdráv… Pie. Ale řekni – proč se jmenuješ
Pius?

413–416: Summanum – *Summanus* je jméno starého římského boha. Na základě nápisů bývá tento bůh interpretován jako Juppiter Summanus, tj. ochránce před blesky, případně ztotožňován s Plutonem. García-Hernández (1992ab) toto jméno pokládá za odvozené od vazby *sub mane* „zrána“, „před rozbřeskem“, a ztotožňuje je s názvy pro Jitřenku (*Iubar, Lucifer, Diurna stella*), protože ráno padá rosa. Následný vtip je založen na chybném připodobnění ke slovesu *submano* (*sub* + *manare*) „téct dolů“. Znamená to tedy, že si náš falešný Summanus (Curculio v převleku), když je hodně opilý, ráno promočí šaty, tj. „počůrá se“ – **quia vestimenta, ubi obdormivi ebrius, summano** – dosl. „protože když usnu opilý, tak si promočím šaty“. (Plautus si tropí podobné, velmi „lidské“ žerty z božských postav ve

415 **Cv.** Quia vestimenta, | ubi | obdormivi ebrius,
summano, ob eam rem me omnes Summanum vocant.
Li. Alibi te meliust quaerere hospitium tibi:
apud me profecto nil est Summano loci.
Sed istum, quem quaeris, ego sum. **Cv.** Quaeso, tune is es
420 Lico trapezita? **Li.** Ego sum. **Cv.** Multam me tibi
salutem iussit Therapontigonus dicere
et has tabellas dare me iussit. **Li.** Mihin? **Cv.** Ita.
Cape, signum nosce. Nostin? **Li.** Quidni noverim?
Clipeatus elephantum ubi machaera diligit.
425 **Cv.** Quod istic scriptum est, id te orare iusserat,
profecto ut faceres, suam si velles gratiam.
Li. Concede, inspiciam, quid sit scriptum. **Cv.** Maxime,
tuo arbitratu, dum auferam abs te id, quod peto.

svých hrách často.) Při překladu bylo zvoleno jméno Pius, které rozehráváme na základě podobnosti se slovesem „pít“, může ale mít i jiné komické konotace (srov. např. fiktivní postavu římského legáta Piuse Čůruse v českém překladu montypythonovského filmu Život Briana). Papaioannou (2009) vidí v parazitově přezdívce metadramatickou narážku na jméno otroka Palinura (viz komentář ke jménům na s. 122), jehož roli chytrého otroka parazit ve hře přebírá a mohl být představován stejným hercem.
424: clipeatus elephantum ubi machaera diligit – sloveso *diligere* (různočtení *dessicit*) zde použito s významem „rozpůlit ve dví“; *machaera* „krátký meč“, řec. μάχαιρα. K možným historickým souvislostem (účast slonů v bitvách, mince) viz Monaco (1969, 242–243), Collart (1962, 82), Wright (1993, 69). Celá věta je svou absurdní hyperbolizovaností především odkazem

Dar. Já se rád napiju, a když piju, tak se pak chovám 415
jako s tvrdým y…
Hyp. Tak to si radši hledej nocleh jinde – já si žádného
Pie domů nevezmu. Nicméně ten, koho hledáš, to
jsem já.
Dar. Vážně? Takže ty jsi ten bankéř Hypotékus? 420
Hyp. Osobně.
Dar. Mám ti od Gaia vyřídit uctivé pozdravení
a předat tenhle dopis.
Hyp. Mně?
Dar. No tobě. Na, podívej se na tu pečeť. Poznáváš ji,
ne?
Hyp. Jak bych nepoznával? Voják se štítem půlí mečem
ve dví slona…
Dar. Můj pán mi nařídil, abych ti vyřídil, abys 425
bezodkladně zařídil, co je v tom listu napsáno –
jestli stojíš o jeho vděk.
Hyp. Běž kousek stranou, podívám se, co se tam píše.
Dar. Beze všeho, jak myslíš. *(stranou)* Jen když z tebe
dostanu to, co chci.

k vojákově nebetyčné samolibosti. K užívání řeckých vojenských termínů u Plauta viz Shipp (1954, 149–150).
427: concede – bankéřovo čtení dopisu je pojato typizovaným způsobem jako tzv. odposlouchávací scéna. Jedná se o situaci, kdy vzniká asymetrie ve vnímání postav na scéně: typicky jsou přítomny dvě postavy, kdy jedna slyší to, co říká druhá, ale druhá si není vědoma, že její řeč někdo sleduje. Tato základní situace pak bývá v dochovaných palliátách různým způsobem variována. Srov. stejný postup ve scéně příchodu Leaeny (v. 97–116). Více k tomuto dramatickému postupu viz Fraenkel (2007, 145–158).

Li. ‚Miles Liconi | in Epidauro | hospiti
430 suo Therapontigonus Platagidorus plurimam
salutem dicit.‘ **Cv.** Meus hic est, hamum vorat.
Li. ‚Tecum oro et quaeso, qui has tabellas adferet
tibi, ut ei detur, quam istic emi virginem,
quod te praesente isti egi teque interprete,
435 et aurum et vestem. Iam scis, ut convenerit:
argentum des lenoni, | huic des virginem.‘
Ubi ipsus? Cur non venit? **Cv.** Ego dicam tibi:
quia nudiusquartus venimus in Cariam
ex India; ibi nunc statuam volt dare auream
440 solidam faciundam ex auro Philippo, quae siet
septempedalis, factis monimentum suis.
Li. Quam ob rem istuc? **Cv.** Dicam. Quia enim
Persas, Paphlagonas,
Sinopas, Arabes, Caras, Cretanos, Siros,
Rhodiam atque Liciam, Perediam et Perbibesiam,

435: aurum – zde „šperky“. Dívka jakožto sexuální otrokyně je předmětem prodeje včetně předmětů, které potřebuje k vykonávání činnosti, kvůli které byla koupena – tedy šperků a šatů (tj. příslušenství), které ji činí přitažlivější.
440: ex auro Philippo – adj. *Philipp*(*e*)*um* se požívalo jako přídomek ryzích zlatých mincí, které nechal razit Filip II. Makedonský; v Římě prosluly po dobytí Makedonie v roce 194 (Melo 2011, 223). V plautovské komedii podobné výrazy obecně označují velké množství peněz (srov. např. Lefèvre 2014, 282).
441: quae siet septempedalis – zlatá socha, kterou si chce údajně voják nechat postavit, má být vysoká sedm stop (tj. přibližně 210 cm).
442–446: Curculio vyjmenovává dlouhý výčet zemí, které měl údajně dobýt jeho pán Therapontigonus za posledních dvacet dní. Jde jednak o existující země a města, seznam však autor obohacuje o vymyšlené komické názvy zemí (srov. např. Wright

Hyp. „Voják Gaius Omnibus Paco, řečený
Poclusemclus, posílá srdečné pozdravy
Hypotékovi, svému hostiteli v Epidauru.“ 430
Dar. *(stranou)* Je můj, zbaštil to i s navijákem.
Hyp. „Naléhavě tě žádám, abys muži, který ti
přinese tento dopis, předal dívku, kterou jsem
v Epidauru koupil – za tvé přítomnosti jakožto
prostředníka –, spolu s jejími šperky a veškerým 435
příslušenstvím. Však víš, jak jsme se dohodli:
kuplíři dej peníze a dívku tomuto muži.“ A kde je
tvůj pán? Proč nepřišel sám?
Dar. To ti hned řeknu. Před třemi dny jsme se já
a můj pán vrátili z Indie a on si teď chce doma
v Megalopoli nechat postavit sochu z filipského 440
zlata, sedm stop vysokou, na paměť svých
velkých činů.
Hyp. Jakých činů?
Dar. Jen poslouchej. Během dvaceti dní si úplně sám
podmanil Peršany, Paflagoňany, taky Kartágo,
Araby, Galatské, Kréťany, Sýrii, Rhodos
i Američany, Nenažranii a Ochlastán, Kentaurii

1993, 69–70; Monaco 1969, 243; Melo 2011, 279; Fraenkel 2010, 332, pozn. 21). Voják si tedy podrobil **Persas** – „Peršany“, obyvatele dn. Íránu u Perského zálivu; **Paphlagonas** – „Paflagony“, obývající dn. oblast severního Turecka; **Sinopas** – „Sinopany“, obyvatele paflagonského města u Černého moře; **Arabes** – „Araby“, arabský poloostrov; **Caras** – „Káry“, žijící na jihozápadě Malé Asie (dn. Turecko) − výskytem tohoto národa v přítomném výčtu argumentují někteří proti ztotožnění Kárie, kam byl poslán parazit pro peníze, právě s touto oblastí (viz komentář k v. 67); **Cretanos** – „Kréťany“, obyvatele stejnojmenného ostrova ve Středozemním moři; **Siros** = *Syros,* obyvatele Sýrie nebo ostrova Syru; **Rhodiam** – „Rhodii“,

445 Centauromachiam et Classiam, Unomammiam
Libiamque, | oram | omnem Conterebromniam,
dimidiam partem nationum usque omnium
subegit solus intra viginti dies.
Li. Vah! **Cv.** Quid mirare? **Li.** Quia enim in cavea si forent
450 conclusi, | itidem ut pulli gallinacei,
ita non potuere uno anno circumirier.
Credo, hercle, te esse ab illo, | [nam] ita nugas blatis.
Cv. Immo etiam porro, si vis, dicam. **Li.** Nil moror.
Sequere hac, te absolvam, qua advenisti gratia.
455 Atque eccum video. Leno, salve. **Ca.** Di te ament.
Li. Quid hoc, quod ad te venio? **Ca.** Dicas, quid velis.
Li. Argentum accipias, cum illo mittas virginem.
Ca. Quid quod iuratus sum? **Li.** Quid id refert tua,

město v Lýkii v dn. jižním Turecku; **Liciam** = *Lyciam* „Lýkii"; **Libiam** = *Libyam*, celá oblast severní Afriky. Následuje vtipný výčet názvů neexistujících zemí, jež se mohly zrodit v hlavě parazita: **Perediam** – *per* + *edere*, tj. „všechno sníst"; **Perbibesiam** – *per* + *bibere*, tj. „z hluboka se napít, vypít" (viz Monaco 1969, 243); **Centauromachiam** – „bitva s kentaury", tedy země, kde bojovali kentauři (bájní tvorové napůl lidé a napůl koně); **Classiam** – odvozeno snad od slova *classis* „třída, loďstvo" (srov. Mendelson 1907, 2010[2], 77); **Unomammiam** – *unus* + *mamma*, tj. „mající jedno ňadro" – narážka na Amazonky, které si údajně kvůli lukostřelbě amputovaly jeden prs; **oram omnem Conterebromniam** – další smyšlené jméno obsahující zřejmě slova *Bromius* „hlučný" jakožto přídomek boha vína Baccha a *conterere* „utahat, zničit". Melo (2011, 279) je překládá jako *Wineknockoutia*, Mendelson (1907, 77) se domnívá, že jde o zemi s velkou produkcí vína. Podobný výčet

a Flotilii, Amazónii, Lýbii a celé Pobřeží 445
Kocoviny – zkrátka asi tak polovinu všech
národů světa.

Hyp. Páni!

Dar. Čemu se divíš?

Hyp. No já jen, že i kdybys všechny tyhle národy zavřel
do kurníku jako kuřata, trvalo by ti nejmíň rok, 450
než bys ho jenom obešel kolem dokola. Teď už
je mi jasné, že musíš být od Poclusemcluse, když
plácáš takové nesmysly.

Dar. A mám jich v zásobě ještě víc, kdybys chtěl.
(ve dveřích chrámu se objeví kuplíř)

Hyp. Na to nemám čas. Pojď se mnou. Vyřídíme tu
záležitost, kvůli které jsi přišel. A hele ho, tady je. 455
Buď zdráv, Pornotéku!

Porn. Těbozi!

Hyp. Tak jakpak si stojí ta naše záležitost?

Porn. O co ti jde?

Hyp. Tady máš peníze a tady tomu *(ukazuje na
převlečeného Darmojeda)* dej tu holku.

Porn. A co ta přísaha, kterou jsem dal?

vymyšlených etnonym a toponym najdeme také v komedii *Captivi* (Plaut. *Capt.* 160nn.).

452: nugas blatis – *blatio* je onomatopoické sloveso s významem „žvaním, blábolím".

458: quid quod iuratus sum? – nelogický odkaz na jakousi neznámou přísahu vykládají někteří jako pozůstatek řecké předlohy, v níž kuplíř pravděpodobně slíbil mladíkovi posečkat s prodejem dívky tři dny, než mladík sežene peníze; viz komentář k v. 208.

459–60 dum argentum accipias? **Ca.** Qui monet, quasi adiuvat.
Sequimini. **Cv.** Leno, cave, | in te sit mora mihi.

Choragus

Ch. Edepol, nugatorem lepidum lepide hunc nactust Phaedromus.
Halophantam, | an sicophantam magis esse dicam, nescio.
Ornamenta, quae locavi, metuo, ut possim recipere;
465 quamquam cum istoc mi negoti nil est: ipsi Phaedromo
credidi; tamen adservabo. Sed dum hic egreditur foras,
commonstrabo, quo in quemque hominem facile inveniatis loco,

459: qui monet, quasi adiuvat – idiomatické spojení, dosl. „ten, kdo radí, jako by už pomáhal".
461: cave, in te sit mora mihi – dosl. „dej pozor, ať mě nezdržuješ". Může se také jednat o prodlení dlužníka nebo věřitele (*mora creditoris/debitoris*), díky kterému dojde ke škodě na zboží (Sommer 2011b, 65, 124 a 128).
462–486: recitativem v trochejských septenárech je zahájena sestupná část třetího hudebně-metrického oblouku. Zároveň jde o druhé metadivadelní intermezzo (viz Kruschwitz – Mühlberger – Schumacher 2001). Výstup přivádí na scénu jednu z epizodních postav hry, Choréga. Od všech ostatních postav se liší tím, že přichází ze světa mimo dramatický děj, jedná se tedy o metadivadelní dramatický prostředek, který má zdůraznit inscenovanost předváděných dějů, tzv. zbořit divadelní iluzi. Chorégova poznámka o kostýmech vychází ze skutečnosti, že tento člověk zpravidla financoval výpravu divadelních inscenací (rekvizity a kostýmy).

Hyp. Co na tom? Hlavně že dostaneš svoje peníze, ne? 460
Porn. Dobrá rada nad zlato. Tak pojďte.
Dar. A pospěš si, kuplíři, nemám času nazbyt. *(všichni odejdou do kuplířova domu)*

Chorégos

Cho. Pěkného filutu si ten Romantikus sehnal, jen co je
pravda. Ani nevím, jestli je tenhle Darmojed víc
ovčák, nebo čtverák. Bojím se, aby mi vůbec vrátil
ten kostým, co jsem mu půjčil. Ačkoli, s ním
se o tom nemusím vůbec dohadovat – beztak 465
za všechny kostýmy zodpovídá Romantikus.
V každém případě si budu dávat pozor…
Nicméně, než se zase vrátí na scénu, povím
vám, kde tady v Římě koho najdete, abyste ho

463: sicophanta – řec. συκοφάντης, původně udavač nebo informátor ve věci nelegálního vývozu fíků z Attiky (dosl. „fíkový informátor"), později označení zobecnělo pro udavače, příživníky, darebáky, tj. osoby, které zneužívají důvěry druhých; **halophanta** – dosl. „solný informátor", je komická složenina vytvořená podle předchozího výrazu, má zde rovněž označovat osobu jednající nečestně (podrobněji viz Monaco 1969, 244). V překladu je analogicky k prvnímu výrazu použito slovo „čtverák", k němuž se pojí logicky nesmyslný, ovšem díky asociaci se známou dětskou písničkou vtipně vyznívající „ovčák". **467:** v následující satirické scéně Chorégos vyjmenovává různé skupiny římského obyvatelstva – viděno optikou karnevalové převrácenosti hodnot a ostenze negativních společenských jevů – a zároveň vytváří jakousi inscenovanou mapu míst, kde může Říman na tyto skupiny narazit (dramatický popis dobového vzhledu Fora Romana byl v nedávné době potvrzen archeologickým výzkumem: např. byla potvrzena existence Aemiliovy

ne nimio opere sumat operam, si quem conventum velit,
vel vitiosum, vel sine vitio, vel probum, vel improbum.
470 Qui periurum convenire vult hominem, ito in comitium;
qui mendacem et gloriosum, apud Cloacinae sacrum;
ditis, damnosos maritos sub basilica quaerito.
Ibidem erunt scorta exoleta, quique stipulari solent,

baziliky v daném období, což dříve představovalo sporný bod Plautova popisu fora, srov. Moore 1991, 343). Všechna zmíněná místa se nacházejí na Foru Romanu nebo v jeho těsné blízkosti, což zavdává příčinu k hypotéze, že drama bylo při svém prvním uvedení hráno právě na foru. Detailní studie monologu viz Moore (1991); mapka fora se zaznačenými budovami, o kterých je v textu řeč, na s. 262.

464–466: Chorégos naráží na skutečnost, že herec představující Phaedroma musel být zároveň *dominus gregis*, tedy principál herecké skupiny, která inscenaci realizovala. Ačkoli jsou detaily produkce dramatických představení v Římě nejasné, má se za to, že *choragus* financoval kostýmy a rekvizity (k jedné nebo více inscenacím), které pak nějakým způsobem svěřoval herecké skupině, jak vyplývá i z komentované repliky (Moore 1991, 345).

470: periurum [...] **comitium** – adjektivum *periurus* „prolhaný, nepoctivý, křivopřísežník" je u Plauta používáno téměř výhradně ve spojitosti s postavou kuplíře. Pro publikum proto muselo být neočekávané (a zcela v duchu satirizujících tendencí plautovské palliáty), když v tomto případě *periurus* neodkazuje ke komickému antagonistovi, ale k někomu (rozumí se běžnému občanu nebo úředníku – politikovi), kdo promlouvá v *comitiu,* tj. na veřejném shromaždišti. Na tomto místě se v Plautově době konala slyšení před tribunálem městského prétora (*praetor urbanus*), na kterého se ve hře několikrát odkazuje (Moore 1991, 345). Plurál *comitia* označuje též lidová shromáždění, která byla příslušná i k přijímání zákonů (*comitia curiata, centuriata, tributa*), zatímco senát se na zákonodárství podílel jen

nemuseli pracně hledat, když se s ním budete
chtít sejít – ať už to má být někdo nečestný,
nebo počestný, poctivec nebo neřád. Kdo by
chtěl vidět chronické lháře, tak ti sedí támhle 470
v senátu. Kdo hledá kecálky a chvastouny, najde
je tam, co je chrám Venuše Kloacké. Zazobance
a rozhazovačné ženáče hledejte támhle –
u baziliky. Tam najdete i vysloužilé šlapky
a lichváře, co vám klidně dají půjčku per hubam.

v omezené míře (Sommer 1932, 33). Přesto v překladu uvádíme senát, protože je z institucí republikánského Říma známější než lidová shromáždění.

471: gloriosum [...] **Cloacinae sacrum** – adjektivum *gloriosus* je u Plauta typicky spojeno s postavou chlubivého vojáka (viz komentář k v. 408). Stejně jako v předchozím případě se jedná o překvapivou a humornou (protože neočekávanou) asociaci reálné topografie Říma s fikčním světem plautovské komedie. Podle Moora (1991, 347–348) mohl být podstatou vztahu mezi vojákem a chrámem Venuše Kloacké (*Veneris Cloacinae*, jeden z přídomků bohyně Venuše „očišťující") vztah tohoto božstva a očistných rituálů před vstupem do manželství (voják si chce vzít Planesium) nebo jeho spojení s myrtou, kterou byli vítězní generálové věnčeni při *ovationes*, méně honosné analogii triumfu (typickou vlastností chlubivého vojáka přitom je, že je přesvědčen o své vojenské výjimečnosti).

472–473: zde je satirizován a do římského prostředí zasazen typ *senex amans* (zamilovaný stařec), s nímž se u Plauta typicky pojí označení *damnosus* (zde „nešťastný, poškozený, kdo přišel k újmě"). Jeho prostřednictvím si Plautus bere na paškál dobře zabezpečené Římany, otce rodin (jež dramatický typ *senex amans* v dochovaných hrách představuje), kteří si začnou milostnou aférku s prostitutkou. Srov. Moore (1991, 348–349).

473: stipulari solent – *stipulor* „nechávám si něco slíbit"; formální ústní slib, jímž se slibující zavazuje zaplatit určitou

simbolarum collatores apud forum piscarium.
475 In foro infumo boni homines atque dites ambulant;
in medio propter canalem, ibi ostentatores meri.
Confidentis garrulique et malevoli supra lacum,
qui alteri de nihilo audacter dicunt contumeliam,
et qui ipsi sat habent, quod in se possit vere dicier.
480 Sub veteribus, ibi sunt, qui dant quique accipiunt fenore.

částku, např. splatit dluh (Bartošek 1981, 300). Spojení *qui stipulari solent* může odkazovat také k bankéřům (*argentarii*) a jejich zákazníkům – ti provozovali svoje řemeslo hned vedle baziliky v malých krámcích (*tabernae argentariae*). Dvojznačnost je záměrná – předjímá se Curculionův pozdější argument, že bankéři nejsou o nic lepší než kuplíři (v. 506); srov. Moore (1991, 348–350).

474: při další zastávce Chorégos opět promítá karnevalový prostor palliáty do souřadnic římské městské krajiny: s rybným trhem (*forum piscarium*) totiž asociuje termín *symbola* (z řec. συμβολή) označující peníze, které byly vynakládány na pořádání společenských hostin − typické součásti univerza římské komedie (viz komentář k v. 351). Srov. Moore (1991, 350); Fontaine (2010, 169).

476: canalem – tj. *Cloaca maxima* (dosl. „největší kanál"), římský kanalizační a odvodňovací systém, jehož nejstarší část byla vybudována již v době královské. V Plautově době její úsek přetínající Forum Romanum na jižní straně nebyl ještě zakrytý, jak je vidět na mapce fora na s. 262.

476: ostentatores meri – ještě o tři století mladší Plinius se stejně jako Plautův Chorégos pohoršuje nad povaleči, podvodníky a šarlatány, kteří lelkují uprostřed fora, a navrhuje, že by bylo nejlépe posypat jeho plochu ostrými kameny, aby podobná individua jejich spády přešly (Plin. *nat.* 19,6,24). Srov. Moore (1991, 351).

Ti, kdo se skládají na společné hodování, se
shlukují na rybném trhu, zatímco ve spodní části
fora se promenuje místní honorace. Uprostřed, 475
kolem Kanálu, zase samí frajírci. Tady nad
Curtiovým jezírkem se to hemží arogantními
velkohubými mizery, kteří drze pro nic za nic
urážejí ostatní, a přitom by si měli sami zamést
před vlastním prahem. Kolem Starých krámů se 480
motají nóbl bankéři se svými podnikatelskými

477: supra lacum – tj. *lacus Curtius* (Curtiovo jezírko), ohrazený pozůstatek původní bažiny, která se před založením města rozkládala v oblasti pozdějšího Fora Romana a která byla postupně až na tento malý ostrůvek vody vysušena. Na jeho západní straně byl umístěn tribunál cizineckého prétora (*praetor peregrinus*). Znovu se zde tedy připomíná jeden z opakujících se motivů hry, řešení vzájemných sporů (založených, stejně jako v Chorégově výkladu, na vzájemných urážkách a třenicích) u prétorského tribunálu. Srov. Moore (1991, 351–353).
479: vere dicier – dosl. „co by mohlo být řečeno proti nim samým".
480: sub veteribus [...] **fenore** – skrz *tabernae veteres* (staré krámy), jinak též *tabernae argentariae* (stánky bankéřů), je pozornost diváků nasměrována k poslednímu typu antagonisty, který se ve hře vyskytuje – k bankéři. Asociace daného místa s touto profesí vyplývá již z výše uvedeného alternativního názvu místa, který byl všeobecně známý, a také ze slova *fenus*, tj. půjčka na vysoký úrok či lichva (srov. sloveso *foenerari*, Žytková 2018, 157). Výraz však nemusí mít nutně pejorativní význam (proto překládáme jako podnikatelský úvěr), protože existuje také námořní zápůjčka (*fenus nauticum*), u níž byla povolena vyšší úroková míra vzhledem k vysoké míře rizika, že obchodní loď, na niž byly peníze zapůjčeny, ztroskotá, a věřitel tak o své peníze přijde (Černoch 2018, 29).

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 vortant, vel qui aliis, ubi vorsentur,
praebeant.
485 [Dites, damnosos maritos apud Leucadiam | Oppiam.]
Sed interim fores crepuere: linguae moderandum est
mihi.

481: aedem Castoris – tj. chrám Kastora a Polluka; i zde měli podle dobových zpráv své stolky rozložené bankéři-směnárníci. Moore (1991, 353–354) poznamenává, že divák/čtenář má skoro dojem, jako by na Foru Romanu, jak je popisuje Chorégos, zakopával o bankéře pomalu na každém kroku – podobně jako hraje v celé hře zásadní roli otázka půjčování a (ne)vracení peněz a peněžních transakcí.
482: Tusco vico – na Etruské ulici, vedoucí směrem na *forum boarium* a coby *via triumphalis* ústící do Cirku maximu, najdeme podle Chorégova popisu opět mužské i ženské prostituty, avšak jiného typu než u baziliky: tito zde nejsou zbožím kuplířů, ale svoje těla prodávají sami (*ipsi sese venditant*); viz Moore (1991, 354) a zvláště Fontaine (2010, 238); k *via triumphalis* srov. Latham (2016).
482: Velabrum – i poslední profese zmíněné v souvislosti s řemeslnickou a obchodnickou čtvrtí Velabrum, skrze kterou prochází Etruská ulice, mají souvislost se světem plautovské palliáty: *pistores* (pekaři) jsou zmíněni v komedii *Poenulus* (v. 266) v souvislosti s prostitucí, kuplíř Ballio v *Pseudolovi* (v. 197) říká, že řezníci (*lanii*) jsou jako kuplíři, protože *iurando iure malo male*

úvěry. Stejně tak támhle za Kastorovým
chrámem postávají osoby, kterým bych radši
hned tak nevěřil. V Etruské uličce najdete ty, co
mají na prodej jen sami sebe. Na Velabru svoje
zboží prodávají pekaři, řezníci a věštci a taky
ti, co se snadno ohnou anebo nechávají ohýbat
jiné. Zazobance a rozhazovačné ženáče hledejte 485
v podniku madam Lefkady. Ale pozor, skříply
dveře. Radši bych měl držet jazyk za zuby.

quaerunt rem („křivou přísahou křivě dosahují svého"), *haruspices* (věštci) pak mají důležitou roli opět v *Poenulovi* a odkazy na ně se objevují i v dalších Plautových hrách. Více k tomu úseku Moore (1991, 355–356, 362).

484: vortant [...] vorsentur – interpretačně problematické místo, někteří v něm spatřují narážku na homosexuální prostituci („ti, kteří se ohýbají, nebo ti, kteří nechávají ohýbat jiné", srov. Melo 2011, 283 či Wright 1993, 73), naproti tomu Moore (1991, 356–358) upozorňuje, že Plautus používá sloveso *versare* též ve smyslu „podvést", a navrhuje záměnu *vortant* za *vorsant* (čímž dojde ke vzniku symetrické jazykové struktury). Následně celé místo vykládá jako „ti, kteří podvádějí, nebo ti, kteří poskytují jiným prostor, aby mohli být podvedeni" s odkazem na obchodníky pochybné pověsti.

485: Leucadia Oppia – tj. Leucadia, Oppiova propuštěnka; zřejmě se naznačuje, že se jedná o provozovatelku veřejného domu (Melo 2011, 283, pozn. 31). Pravděpodobně jde o pozdější hereckou interpolaci (Moore 1991, 358).

Curculio / Cappadox / Lico
Planesium

Cv. Ei tu prae, virgo: non queo, quod pone me est,
servare.
Et aurum et vestem omnem suam esse aiebat, quam
haec haberet.
Ca. Nemo it infitias. **Cv.** At tamen meliusculum
est monere.
490 **Li.** Memento promisisse te, si quisquam hanc liberali
causa manu adsereret, mihi omne argentum redditum
eiri,
minas triginta. **Ca.** Meminero, de istoc quietus esto:
et nunc idem dico. | **Cv.** Et commeminisse ego haec
volam te.

487–532: sestupná část třetího hudebně-metrického oblouku pokračuje dalším recitativem, tentokrát v jambických septenárech. Změnou metra končí intermezzo Choréga.
487: ei = klas. *i* (imperativ od *ire*), podobně jako **redditum eiri** (v. 491) = *redditum iri*; **non queo, quod pone me est, servare** – dosl. „jdi přede mnou děvče, co je za mnou, nejsem s to uhlídat" – Curculio mimoto předstírá, že vidí jen na jedno oko (viz též komentář k v. 392–394).
488: et aurum et vestem omnem suam [...] quam haec haberet – vzhledem k tomu, že Planesium je z hlediska práva otrokyně (tedy věc), nemůže sama nic vlastnit, takže její šperky a šaty by se pokládaly za její „příslušenství".
489: nemo it infitias – jde o kuplířovu reakci na to, že mu Curculio připomíná jeho závazek. Případným popíráním závazku/žaloby by byl kuplíř, který se ho později dopustí, nucen zaplatit dvojnásobek zapřené částky (Bílý 2011, 9; srov. i v. 705).
490–491: si quisquam hanc liberali causa manu adsereret – dosl. „vloží-li na ni někdo osvobozující ruku" (Wright 1993,

Darmojed / Pornotékus / Hypotékus
Errotium

Dar. Jen běž hezky přede mnou, holčičko, ať tě mám pěkně na oku. *(ke kuplířovi)* Voják říkal, že součástí obchodu jsou i všechny šperky a šaty, které k ní patří.
Porn. To nikdo nepopírá.
Dar. No, ono je vždycky lepšejší si to ujasnit.
Hyp. Nezapomeň, kuplíři, co jsi slíbil: kdyby se 490
někomu podařilo před soudem prokázat, že to děvče není otrokyně, dostanu svoje peníze nazpátek – třicet min!
Porn. Nezapomenu, buď v klidu. Nic jiného ani netvrdím.
Dar. Teď ne… Však já ti to včas připomenu.

74). Ten, o jehož svobodu vznikne spor, nemohl ve starém Římě coby otrok, tedy z právního hlediska věc, u soudu sám jednat, tudíž se ho formálně musel zastat někdo jiný, označovaný jako *assertor libertatis* (viz komentář k v. 212). Ten na něj vložil ruku, v níž držel hůlku (*vindicta*), a prohlásil, že se jedná o svobodnou osobu. Pokud pán neprotestoval, došlo tím k propuštění otroka (Sommer 2011a, 178). V opačném případě následoval soudní spor, v němž se svoboda musela dokazovat.
493: commeminisse ego haec volam te – dosl. „i já bych byl rád, aby sis to pamatoval" – zdůraznění Curculionova fungování ve hře v roli chytrého otroka, tedy postavy, která v dramatickém ději tahá za nitky a je takříkajíc jeho motorem. Srov. analogicky vystavěnou repliku v závěrečné scéně hry, v. 675.
494–495: *mancipium* označuje moc pána nad někým jiným než dětmi či manželkou (Skřejpek 2011, 73), např. nad otrokem (Sommer 2011a, 174). Převod vlastnického práva k otrokovi

Ca. Memini et mancipio tibi dabo. | **Cv.** Egon ab lenone quicquam
495 mancipio accipiam, quibus sui nil est nisi una lingua,
qui abiurant, si quid creditumst? Alienos mancupatis,
alienos manu | emittitis alienisque imperatis,
nec vobis auctor ullus est, nec vosmet estis ulli.
Item genus est lenonium inter homines, meo quidem animo,
500 ut muscae, culices, cimices pedesque pulicesque:
odio et malo et molestiae, bono usui estis nulli,
nec vobiscum quisquam in foro frugi consistere audet;
qui constitit, culpant eum, conspicitur, vituperatur,
eum rem fidemque perdere, tam etsi nil fecit, aiunt.
505 **Li.** Edepol, lenones meo animo novisti, lusce, lepide.
Cv. Eodem, hercle, vos pono et paro: parissimi estis hibus:
hi saltem in occultis locis prostant, vos in foro ipso;
vos faenori, | hi male suadendo et lustris lacerant homines.

musí proběhnout formálním způsobem, tzv. mancipací, nestačí pouhé neformální předání (tzv. tradice).
498: auctor – zde překládáme „ručitel", prodávající byl totiž dle římského práva povinen se kupujícího v případném sporu zastat a potvrdit mu řádný průběh koupě (srov. Sommer 2011b, 61; viz též komentář k v. 530). Curculio uvádí všechny obvyklé negativní vlastnosti kuplířů, včetně toho, že nemohli svědčit u soudu a vykonávat formální právní úkony (*intestabilitas*, *infamia* – viz komentář k v. 30; Skřejpek 2011, 57).
500: pedes – tj. *pedis, -is,* m. i f. „veš". Výčet odporných druhů hmyzu jako analogie kuplířského stavu odpovídá antagonistické

Porn. Vždyť jo. Oficiálně ti tedy předávám své zboží.
(postrkuje Errotium směrem k Darmojedovi)

Dar. Kuplíř a předává mi něco svého? Vždyť vy 495
nemáte nic kromě té své huby nevymáchané,
co zapře i nos mezi očima. Prodáváte, co není
vaše, propouštíte, co vám nepatří, a poroučíte
všem okolo. Nikdo se za vás nezaručí, a vy sami
taky nikomu ručit nemůžete. Podle mého jste
vy, kuplíři, zvláštní živočišný druh, něco jako
mouchy, komáři, štěnice, vši a blechy – otravní, 500
na obtíž a jen pro zlost. Zkrátka absolutně
k ničemu. Žádný slušný člověk se s vámi na
foru ani nezastaví. Bojí se, že ho ostatní začnou
obviňovat, koukat na něj skrz prsty a šířit
o něm pomluvy, jak mrhá penězi a nedbá na
svou dobrou pověst – ačkoli vůbec nic špatného
neudělal.

Hyp. Koukám, že máš kuplíře přečtené jak slabikář, 505
Kyklope.

Dar. Nemysli si, na bankéře mám taky svůj názor.
Vy totiž nejste o nic lepší. Kuplíři ještě aspoň
vystavují svoje zboží někde stranou, ale vy si
klidně vyložíte krám přímo uprostřed fora! Vy
sdíráte lidi z kůže vysokými úroky, podobně jako
oni *(ukazuje na kuplíře)* zas v těch svých doupatech

funkci postavy kuplíře v plautovské palliátě (srov. komentáře k v. 40, 234, 267, 470 a 472–473).
508: lustrum – „nevěstinec“.

Rogitationis plurimas propter vos populus scivit,
510 quas vos rogatas rumpitis: aliquam reperitis rimam;
quasi aquam ferventem frigidam esse, ita vos putatis leges.
Li. Tacuisse mavellem. **Ca.** Hau male meditate maledicax es.
Cv. Indignis si male dicitur, male dictum id esse dico,
verum si dignis dicitur, bene dictumst meo quidem animo.
515 Ego mancipem te, nil moror, nec lenonem alium quemquam.
Lico, numquid vis? **Li.** Bene vale. **Cv.** Vale. **Ca.** Heus tu! Tibi ego dico.
Cv. Eloquere, quid vis? **Ca.** Quaeso, ut hanc cures <ut> bene sit isti.
Bene ego istam eduxi meae domi et pudice. **Cv.** Si huius miseret,
ecquid das, qui bene sit? **Ca.** Malum. **Cv.** Tibi opust [hoc], qui te procures.

509–510: dosl. „kvůli vám lid přijal celou řadu zákonů, které vy po schválení porušujete". *Rogatio* je návrh zákona, zde se jedná o zákon již schválený lidovým shromážděním (Sommer 1932, 45). Z formálního hlediska se v římském právu jedná vždy o nový zákon, ale současnému vnímání spíše odpovídá existence jednoho zákona, který je následně upravován, tj. novelizován.
510: rimam – moderní terminologií „mezera v právu", kterou musí soudce či zákonodárce svojí činností vyplnit; srov. Hanuš (2008, 138).
511: dosl. „vy k zákonům přistupujete, jako by vařící voda byla studená".
512: hau male meditate maledicax – dosl. „umíš být skutečně promyšleně nactiutrhačný", odkaz k postavě chytrého otroka (*servus callidus*).

hrají na lidské pudy. Pořád aby kvůli vám někdo
novelizoval paragrafy o lichvě. A jen co se schválí,
hned si v nich najdete nějakou skulinku a začnete 510
je porušovat. S dodržováním zákonů to u vás
bankéřů není zkrátka nijak žhavé.

Hyp. Že jsem radši nemlčel.

Porn. Teda, jde ti to fakt dobře, mluvit o někom takhle
nedobře…

Dar. Kdybych mluvil nedobře o lidech dobrých,
uznávám, že by to skutečně nebylo dobré. Ale
mluvit nedobře o lidech nedobrých je podle mého
mínění docela v pořádku. Zkrátka, Pornotéku,
od tebe, ani od žádného jiného kuplíře, bych si *já* 515
nic nekoupil. Hypotéku, chceš něco?

Hyp. Jen ti dát sbohem.

Dar. Sbohem! *(otáčí se k odchodu)*

Porn. Hej ty! Mluvím s tebou.

Dar. A co chceš?

Porn. Dávej mi na ni pozor, aby se jí nic nestalo.
Vychovával jsem ji jako vlastní. Je to slušné děvče.

Dar. Když ti na ní tak záleží, dáš mi něco navíc, abych
se o ni mohl lépe postarat?

Porn. Leda pár facek!

Dar. Tak tímhle způsobem se můžeš postarat leda sám
o sebe.

515: mancipem – dosl. „já bych s tebou ani s jiným kuplířem nechtěl mít nic do činění“. Podle římského práva označuje pojem *manceps* toho, kdo si něco nárokuje tím, že to uchopí, nebo toho, kdo se k něčemu v oblasti veřejného práva zavazuje (Bartošek 1981, 223). Zde použito jako obvyklý výraz nedůvěry vůči kuplíři (srov. v. 498).

519: pudice – odkaz na typizovanou postavu dívky (*puella*) a její panenství, které zůstává zachováno i přes její pobyt v nevěstinci.

520 **Ca.** Quid stulta ploras? Ne time, bene, hercle, vendidi
ego te;
fac sis bonae frugi sies, sequere istum, bella, belle.
Li. Summane, numquid nunciam, me vis? **Cv.** Vale
atque salve,
nam | et operam, et pecuniam benigne praebuisti.
Li. Salutem multam dicito patrono. **Cv.** Nuntiabo.
525 **Li.** Numquid vis, leno? **Ca.** Istas minas decem, qui me
procurem,
dum melius sit mi, des. **Li.** Dabuntur, cras peti iubeto.
Ca. Quando bene gessi rem, volo hic in fano supplicare.
Nam illam minis olim decem puellam parvolam emi,
sed eum, qui mi illam vendidit, numquam postilla vidi;
530 periisse credo. Quid id mea refert? Ego argentum habeo.
Quoi | homini dei sunt propitii, lucrum ei profecto
obiciunt.
Nunc rei divinae operam dabo. Certumst bene me
curare.

524: patrono – metadramatický odkaz na důležitý typ dvojstranného sociálního vztahu, který byl v době vzniku hry klíčový pro politicko-ekonomické fungování římské společnosti – vztah patrona a jeho klienta. Postava parazita v palliátě je komickým ztvárněním společenské role klienta, který býval často do velké míry existenčně závislý na svém patronovi. Srov. komentář k v. 144, 289 a 301.
525: qui me procurem – Cappadox má zřejmě na mysli svůj zdravotní stav a patrně odkazuje k výdajům spojeným se svou léčbou v Asklépiově chrámu (srov. komentář k v. 61–62). Navíc může jít o narážku na v. 519, kde je sloveso *procuro* rovněž použito, byť ve zcela jiném kontextu: *malum – tibi opust hoc, qui te procures*, ve smyslu „pár facek“ – „sám bys je potřeboval, aby ses zmátořil“.

Porn. Co fňukáš, ty hloupá? Neboj se, prodal jsem tě sakra dobře, tak buď rozumná a běž pěkně s ním, krasavice moje. 520

Hyp. Chceš ode mě ještě něco, Pie?

Dar. Buď s bohy a měj se. Díky převelice za tvé peníze a za tvoje úsilí.

Hyp. Vyřiď patronovi uctivé pozdravení.

Dar. Vyřídím.

Hyp. A ty mi ještě něco chceš, kuplíři? 525

Porn. Jo, těch deset min, ať se o sebe taky můžu postarat, než se trochu zmátořím.

Hyp. Dostaneš je, zítra si pro ně pošli. *(odchází)*

Porn. To se mi ten obchod hezky povedl – teď půjdu sem do svatyně poděkovat bohům. To děvče jsem totiž kdysi dávno koupil jako malou holku za deset min. Ale toho člověka, co mi ji prodal, jsem už pak nikdy neviděl. Ten už bude asi mrtvý. Ale 530 co je mi po tom? Já svoje peníze mám: Zkrátka komu bohové přejí, tomu štědře nadělují. Teď se půjdu postarat o tu oběť. Musím o sebe přece dobře pečovat. *(odchází do chrámu)*

530: quid id mea refert? – dosl. „ale co na tom záleží"; z hlediska římského práva by ovšem kuplíři v případě sporu o vlastnictví koupené věci mohlo svědectví prodejce o řádné koupi prospět (Sommer 2011b, 60; viz též komentář k v. 498).

532: rei divinae operam dabo – dle principu *do, ut des* („dávám, abys dal") bylo zvykem obětovat bohu výměnou za splněné přání (Černoch 2015, 20–29). Kuplíř to vysvětluje v následujícím verši: *certum est bene me curare.*

Therapontigonus / Lico

Th. Non ego nunc mediocri incedo iratus iracundia,
sed eapse illa, qua excidionem facere condidici oppidis.
535 Nunc nisi tu mi propere properas dare iam triginta minas,
quas ego apud te deposivi, vitam propera ponere.
Li. Non, edepol, nunc ego te mediocri macto infortunio,
sed eopse illo, quo mactare soleo, quoi nil debeo.
Th. Ne te mi facias ferocem aut supplicare censeas.
540 **Li.** Nec tu me quidem umquam subiges, redditum ut reddam tibi,
nec daturus sum. | **Th.** Idem ego istuc, quom credebam, credidi,
te nil esse redditurum. **Li.** Quur nunc a me igitur petis?
Th. Scire volo, quoi reddidisti. **Li.** Lusco liberto tuo,
is Summanum se vocari dixit, ei reddidi.
545 Qui has tabellas obsignatas attulit, quas tu mihi... [tabellas]

533–634: sestupná část třetího hudebně-metrického oblouku pokračuje dalším recitativem, tentokrát opět v trochejských septenárech. Změna metra je zde spojena s příchodem poslední postavy hry – chlubivého vojáka (*miles gloriosus*).
539: dosl. „nedělej na mě siláka a nemysli si, že tě budu prosit". První repliky postavy vojáka slouží k její expozici, která má buď naplnit očekávání diváků stran daného komického typu (divácké potěšení vzniká z potvrzení tohoto očekávání), nebo jej nějakým způsobem posunout (libost vzniká z inovace, momentu překvapení). V tomto případě se voják projevuje v hrubých rysech typicky (sebevědomý *miles* je „středem světa" a nemusí se nikoho o nic prosit), momentem překvapení je drobná aluze na

Gaius Omnibus Paco / Hypotékus

Gai. *(přichází se svým průvodem)* Přicházím naplněn hněvem, a to ne jen tak ledajakým, ale právě takovým, s jakým mám ve zvyku rovnat města se zemí! (*k bankéři)* Jestli mi okamžitě bez mžiknutí oka hned nevrátíš těch třicet min, které jsem si u tebe uschoval, vmžiku se rozluč se životem. 535

Hyp. Spíš budeš brzy naplněn zoufalstvím, a to ne jen tak ledajakým, ale právě takovým, jaké přepadá všechny, kterým nic nedlužím.

Gai. Nehraj si tady přede mnou na Herkula a nemysli si, že tě budu prosit na kolenou.

Hyp. A ty mě zase nikdy nedonutíš vracet něco, co jsem ti už vrátil. Nic ti nedám! 540

Gai. Přesně tak jsem si myslel, že to dopadne, když jsem ti ty peníze svěřoval – že už je nikdy neuvidím!

Hyp. Tak proč je teď po mně chceš?

Gai. Chci vědět, komu jsi je dal!

Hyp. Tomu tvému jednookému propuštěnci – říkal, že se jmenuje Pius – tomu jsem je dal. Měl s sebou tenhle dopis, zapečetěný tvým – 545

komickou postavu, která byla pravděpodobně jedním z předobrazů typu *miles gloriosus* – Herkula (řec. Héraklea) v řecké komedii; srov. Galinsky (1972).

545: Therapontigonus skočí bankéři do řeči. Jedna ze základních komických dramatických technik. Srov. Fraenkelův (2007, 145–151) výklad o použití této dramatické techniky u Plauta.

Th. Quos tu mi luscos libertos, quos Summanos
somnias?
Nec mihi quidem libertus ullust. **Li.** Facis sapientius
quam pars lenonum, libertos qui | habent et eos
deserunt.
Th. Quid nunc? **Li.** Quod mandasti, feci tui | honoris
gratia:
550 tuum, qui signum ad me attulisset, nuntium ne
spernerem.
Th. Stultior stulto fuisti, qui is tabellis crederes.
Li. Quis res publica et privata geritur, nonne is
crederem?
Ego abeo, tibi res solutast recte. Bellator, vale.
Th. Quid, valeam? **Li.** At tu aegrota aetatem, si lubet,
per me quidem.
555 **Th.** Quid ego nunc faciam? Quid refert me fecisse
regibus,
ut mi oboedirent, si hic me hodie umbraticus deriserit?

548: libertos, qui […] **deserunt** – propuštěnec se ve vztahu vůči bývalému pánovi (*patronus*) označuje jako *libertus* a je povinen pro pána vykonávat při propuštění slíbené úkony, jinak může být pro nevděk opět zotročen. Na druhou stranu je patron zákonným zástupcem propuštěnce a má mu být nápomocen (Sommer 2011a, 180; viz také komentář k v. 524).
549: quod mandasti, feci tui honoris gratia – *mandatum* „příkazní smlouva" (viz též komentář k v. 346 a 411) musí být v zájmu mandanta, tedy zastupovaného, nikoli v zájmu mandatáře, tedy zástupce. Vzhledem k tomu, že jde o pohled ze strany zástupce, je formulace *tui gratia* právně korektním užitím pojmu.

Gai. O jakých propuštěncích a Piích mi to tu fantazíruješ? Já žádného propuštěnce nemám.

Hyp. A dobře děláš. Ne jako ti kuplíři, co propuštěnce mají, ale vůbec se o ně nestarají.

Gai. Takže?

Hyp. No co? Já jsem tvůj rozkaz splnil, protože mám k tobě respekt. Přece bych neodmítl posla, který přišel s tvojí pečetí. 550

Gai. Jsi tupější než tupost sama, že jsi mu uvěřil!

Hyp. Přinesl řádně zapečetěný dopis, zrovna takový, jakým se obyčejně vyřizují soukromé i úřední záležitosti, tak co bych mu nevěřil? Tvoje peníze byly řádně vyplaceny, takže já se poroučím. Měj se dobře, udatný válečníku. *(odchází)*

Gai. Jak se mám teď mít dobře?

Hyp. Tak se měj třeba na věky špatně, když chceš. Pro mě za mě…

Gai. Co mám teď dělat? Co je mi platné, že jsem si podrobil mocné krále, když si ze mě dnes vystřelil tenhle budižkničemu? 555

552: res publica et privata – zapečetěné dokumenty byly v Římě pokládány za důvěryhodnější, a to jak ve veřejné, tak v soukromé sféře; přítomností pečeti mohla být také podmíněna samotná platnost dokumentu (Bartošek 1981, 296).
556: umbraticus – dosl. „člověk, který se drží ve stínu“, tj. „flákač, podvodník“ (Wright 1993, 77).

Ca. Quoi | homini di sunt propitii, ei non esse iratos puto.
Postquam rem divinam feci, venit in mentem mihi,
ne trapezita exulatum abierit, argentum ut petam,
560 ut ego potius comedim quam ille. **Th.** Iusseram salvere te.
Ca. Therapontigone Platagidore, salve; salvus cum advenis
in Epidaurum, hic hodie apud me... numquam delinges salem.
Th. Bene vocas, verum locata res est... ut male sit tibi.
Sed quid agit meum mercimonium apud te? **Ca.** Nil apud me quidem,
565 ne facias testis, neque equidem debeo quicquam. **Th.** Quid est?
Ca. Quod fui iuratus feci. **Th.** Reddin, an non virginem,
prius quam te huic meae machaerae | obicio, mastigia?

559: exulatum – odchodem do exilu (vyhnanství) by se stal bankéř pro věřitele, v našem případě kuplíře, nedosažitelným. V překladu je použit výraz „k Pontu" jako humorně anachronická narážka na Ovidiův nucený pobyt u Černého moře, byť v jeho případě se nejednalo přímo o *exilium*, nýbrž o mírnější formu vyhnanství, tzv. *relegatio* (Wilkinson 1955, 301).
562: hodie apud me […] **numquam delinges salem** – dosl. „dnes si u mne ani soli nelízneš", idiomatické rčení (viz také Plaut. *Persa* 430).
563: verum locata res est – sloveso *loco* „umístit" může být termín vojenský, týká se však i obchodních záležitostí, dosl. „vše

Pornotékus / Gaius Omnibus Paco

Porn. *(vychází z chrámu)* Řekl bych, že komu jsou bohové příznivě nakloněni, na toho se těžko můžou hněvat. Sotva jsem v chrámu vykonal oběti, napadlo mě, že bych si měl od bankéře ty peníze vyzvednout radši hned, aby mi s nimi nepláchl až někam k Pontu. To si je radši projím sám, než aby je prožral on.

Gai. A zdravit bude kdo?

Porn. Zdar, Gaie Omnibusi Paco! Vidím, že jsi šťastně dorazil k nám do Epidauru. Tak to u mě dnes večer… nedostaneš ani slanou vodu.

Gai. To je od tebe milé, Pornotéku, rád přijdu a… dám ti co proto! Jakpak se u tebe daří mému zboží?

Porn. U mě nijak. A ani nemusíš volat svědky. Už ti přece nic nedlužím.

Gai. Cože?

Porn. Splnil jsem, co jsem ti slíbil.

Gai. Tak vrátíš mi tu holku, nebo ne? Nebo tě mám předhodit napospas svému meči, ty lotře vypráskaná?

je vyřízeno/zařízeno". Překlad je volnější, aby byla zachována struktura vtipu, kdy věta končí jinak, než by člověk očekával.
564: mercimonium – „zboží", zde Planesium.
565: ne facias testis – dosl. „nemusíš volat žádné svědky". Kuplíř je přesvědčen, že vydal prostitutku tak, jak byli s vojákem dohodnuti, takže voják nemá důvod opatřovat si svědky pro případný soud (Wright 1993, 77).

Ca. Vapulare ego te vehementer iubeo: ne me territes.
Illa abductast, tu auferere hinc a me, si perges mihi
570 male loqui, profecto, cui | ego nisi malum nil debeo.
Th. Mihin malum minitare? **Ca.** Atque, edepol, non
minitabor sed dabo, [mihi]
si perges molestus esse. **Th.** Leno minitatur mihi
meaeque pugnae proeliares plurumae optritae iacent?
At ita me machaera et clupeus · · · · · · ·
575 bene iuvent pugnantem in acie: nisi mi virgo redditur,
iam ego te faciam, ut hic formicae frustillatim differant.
Ca. At ita me volsellae, pecten, speculum, calamistrum
meum
bene me amassint meaque axitia linteumque extersui,
ut ego tua magnifica verba neque istas tuas magnas
minas
580 non pluris facio quam ancillam meam, quae latrinam
lavat.
Ego illam reddidi, qui argentum a te attulit. **Th.** Quis is
est homo?
Ca. Tuum libertum | esse aiebat sese Summanum.
Th. Meum?

576: frustillatim – adverbium vytvořené od deminutiva k *frustum* „kousek, drobek“, tedy s významem „po kousíčkách“.
577–578: volsellae – „malé depilační kleštičky, pinzeta“; **pecten** – „hřeben“; **calamistrum** – nástroj, který se používal k vytváření loken ve vlasech, podobně jako dnešní natáčky nebo kulma; **axitia** – neidentifikovaný toaletní předmět, snad malé nůžtičky (Campanini-Carboni, 1993) – v překladu nahrazujeme pudřenkou. Kuplíř odpovídá na vojenské výhrůžky komickým výčtem svých „zbraní“, které asociují zženštilost a zahálku, jež byla v době vzniku hry chápána jednoznačně negativně

Porn. Sám se koukej zpráskat! Mě nezastrašíš! Holku
si odsud odvedli, ale tebe budou muset odnést,
jestli mě budeš dál takhle urážet. Zvlášť když ti 570
nedlužím vůbec nic, leda tak pár facek…
Gai. Ty mi budeš vyhrožovat fackama?
Porn. A nezůstane u výhružek – rovnou ti je dám, jestli
mě budeš ještě chvíli otravovat.
Gai. Nějaký kuplíř si tady na mě bude vyskakovat
a všechny mé vítězné bitvy a válečnou slávu
zadupávat do prachu? Tenhle meč a štít už
pomohly rozprášit nejeden šik: Nevydáš-li mi 575
tu dívku, vmžiku se o tebe postarám tak, že tě
z bojiště budou muset odnést mravenci – po
kousíčkách!
Porn. Tahle pinzeta, tenhle hřeben, tohle zrcátko, tyhle
natáčky, tahle pudřenka a tenhle ručníček už
pomohly okrášlit nejeden ksicht: Z těch tvých
nabubřelých řečí a výhružek si dělám asi tolik 580
jako z uklízečky, co u mě myje latrínu! Vydal
jsem tu dívku tomu, kdo mi od tebe donesl
peníze.
Gai. A to byl kdo?
Porn. Nějaký Pius. Říkal, že je tvůj propuštěnec.
Gai. Můj propuštěnec? No to snad ne! Vypadá to, že

a v komedii je nejčastěji spojována s homosexualitou a s řeckou národností. Obojí silně kontrastuje s „mužnou vojenskou drsností“ vojáka. Srov. Curculionův „protiřecký“ monolog ve v. 289–295. Ke vztahu zženštilosti a homosexuality u Plauta např. O'Bryhim (1989, 100), Fontaine (2010, 118); **amassint** = klas. *amaverint*.

Attat! Curculio, hercle, verba mi dedit, quom cogito.
Is mihi anulum subripuit. **Ca.** Perdidistin tu anulum?
585 Miles pulchre centuriatus est expuncto in manipulo.
Th. Ubi nunc Curculionem inveniam? **Ca.** In tritico facillume,
vel quingentos curculiones pro uno faxo reperias.
Ego abeo, vale atque salve. **Th.** Male vale, male sit tibi!
Quid ego faciam? Maneam, an abeam? Sicine mi esse os oblitum?
590 Cupio dare mercedem, qui illunc, ubi sit, commonstret mihi.

Curculio

Cv. Antiquom poetam audivi scripsisse in tragoedia
mulieres duas peiores esse quam unam. Res itast.

583: verba dare – idiom s významem „oklamat někoho, ošidit“, tj. dát slovo, které neplatí.
584–585: Melo (2011, 295, pozn. 34) se domnívá, že vtip je založen na dvojznačnosti slova *anulus*, tj. buď „prsten“, nebo zdrobnělina od *anus*, *-i*, m. „řitní otvor“. Úsek je poněkud nejasný: *expunctus* (od *expungo*) může znamenat jak „propíchnout, probodnout“ apod. v obscénním smyslu (asociace slova *anus* se slovem *expungo*), tak také „vymazat ze seznamu“ např. dlužníků, příp. ze seznamu vojáků v aktivní službě při odchodu na odpočinek; lze jej tedy také chápat jako: „Přišel jsi o prsten? Voják byl pěkně přidělen/degradován do čety vysloužilců“. Prsten byl také odznakem jezdeckého nebo senátorského

jsem sedl na lep tomu mizerovi Darmojedovi.
To on mě připravil o můj pečetní prsten, o moji
chloubu…

Porn. Jestli tě, Gaie, Darmojed připravil o tvoji
chloubu, tak u kopiníků už si asi nevrzneš, co? 585

Gai. Kde najdu Darmojeda?

Porn. Nejspíš tam, kde může něco spadnout od stolu.
A vsadím se, že tam najdeš ne jednoho, ale třeba
pět set takových darmojedů. Tak já jdu, sbohem
a šáteček, vojáku. *(odchází)*

Gai. Sbohem a oprátku, ty lotře! Co mám teď
dělat? Mám tu počkat, nebo ho jít hledat? Je
vůbec možné, že jsem se nechal takhle napálit?
Vyplatím štědrou odměnu tomu, kdo mě zavede 590
k Darmojedovi! *(odchází)*

Darmojed

Dar. Slyšel jsem, že nějaký tragický básník prý kdysi
napsal, že dvě ženské jsou horší než jedna. A je to

stavu (takto Monaco 1969, 246; Rau 2008; Parattore 1978; Wright 1993, 78).

586–587: dosl. „najdeš ho velmi snadno v pšenici, vsadím se, že jich tam najdeš rovnou pět set, ne jen jednoho"; vtip založený na významu slova *curculio*, jež značí druh zrnokazného brouka. Právě tímto místem, které je jediné (a navíc až téměř v závěru hry), kdy je parazitovo jméno využito ke slovní hříčce, argumentuje Fontaine (2010, 65–66 a 228–229), že původní podoba parazitova jména zněla *Gorgylio* (více viz v komentáři ke jménům, s. 124).

589: os oblitum – od slovesa *oblinere*, tj. dosl. „namazaný obličej", přen. „nechat se napálit, být podveden".

Verum mulierem peiorem, quam haec amica est
Phaedromi,
non vidi neque audivi, nec, pol, dici nec fingi potest
595 peior, quam haec est: quae ubi me habere hunc
conspicatast anulum,
rogat, unde habeam. ‚Quid id tu quaeris?' ‚Quia mi
quaesitost opus.'
Nego me dicere. Ut eum eriperet manum, | arripuit
mordicus.
Vix foras me abripui atque ecfugi. Apage istanc
caniculam!

Planesium / Phaedromus
Curculio / Therapontigonus

Pl. Phaedrome, propera. **Ph.** Quid properem?
Pl. Parasitum ne amiseris.
600 Magna res est. **Cv.** Nulla est mi, nam quam habui,
absumpsi celeriter.
Ph. Teneo. Quid negotist? **Pl.** Rogita, unde istunc
habeat anulum.
Pater istum meus gestitavit. **Cv.** At mea... matertera.

592: mulierem peiorem – celý úsek je typickou ukázkou antického „spílání" ženskému pokolení, jak se objevuje v komediích, tragédiích i dalších literárních žánrech. Více o projevech a specificích římské misogynie viz Beard (2014, 173).
593–594: poukazem na vymýšlení neexistující skutečnosti (*fingi*) je zdůrazněn proces vzniku dramatického díla jakožto plodu autorské fantazie. Jedná se o autoreferenční narážku, prostřednictvím které je pozornost připoutána k procesu literární tvorby (vytváření „příběhů") a k postavě (dramatického) autora

tak. Ale jaktěživ jsem neviděl strašnější ženskou,
než je tahle Romantikova holka. Ani jsem nikdy
o žádné takové neslyšel. Vlastně to ani nejde –
horší by nikdo ani nevymyslel! Jen co u mě 595
uviděla ten prsten, hned se ptala, odkud ho mám.
„Proč se ptáš?“ – „Protože to potřebuju vědět!“
A tak jí říkám, že jí to neřeknu. A ona, aby mi ho
vyrvala, zakousla se mi do ruky! Tak tak jsem se
jí vytrhl a utekl před ní ven! Apage, bestie jedna!

Errotium / Romantikus
Darmojed / Gaius

Err. *(vybíhá z Romantikova domu)* Pospěš, miláčku!
Rom. Proč? Co se děje?
Err. Chyť Darmojeda, ať neuteče! Teď jde o všechno! 600
Dar. Zato já nemám nic. Všechno, co jsem měl, je to
tam. *(smutně se podívá na své břicho)*
Rom. *(chytí Darmojeda)* Mám ho. A o co jde?
Err. Zeptej se ho, odkud má ten prsten. Takový
nosíval můj otec.
Dar. A taky moje teta z matčiny strany.

jakožto tvůrce fikčních světů. Srov. podobnou ostenzi autorského subjektu, násobenou jeho projekcí do titulní postavy chytrého otroka, ve hře *Pseudolus* (Sharrock 2001).
600: magna res est – jde o hříčku založenou na mnohoznačnosti latinského subst. *res*. Planesium myslí „záležitost“, Curculio „majetek“ (Melo 2011, 299, pozn. 35).

Pl. Mater ei utendum dederat. **Cv.** Pater tuos rusum tibi.
Pl. Nugas garris. **Cv.** Soleo, nam propter eas vivo
facilius.
605 Quid nunc? **Pl.** Obsecro, parentes ne meos mi
prohibeas.
Cv. Quid ego? Sub gemman abstrusos habeo tuam
matrem et patrem?
Pl. Libera ego sum nata. **Cv.** Et alii multi, qui nunc
serviunt.
Ph. Enim vero irascor. **Cv.** Dixi equidem tibi, unde ad
me hic pervenerit.
Quotiens dicendum est? Elusi militem, inquam, in alea.
610 **Th.** Salvos sum, eccum, quem quaerebam. Quid
agis, bone vir? **Cv.** Audio.
Si vis tribus bolis vel in clamidem. **Th.** Quin tu eis in
malam crucem
cum boleis, cum bulbis? Redde | etiam argentum, aut
virginem.

603: rusum = klas. *rursum*.
606: sub gemma – prsten zde funguje jako *anagnorisma* – předmět, podle kterého dochází na vrcholu dramatického děje k poznání pravé podstaty věcí (anagnorizi); srov. Höschele (2014, 741).
607: libera ego sum nata – Planesium tvrdí, že je svobodná, a to dokonce na svobodě narozená (*ingenua*). Z toho však nutně neplyne, že nemohla do otroctví upadnout později, na což reaguje také Curculio: *et alii multi, qui nunc serviunt*. Zároveň jde o metadramatický odkaz na daný typ komické postavy – dívka (*puella*) je v palliátě typicky svobodného původu, což však zpravidla vyjde najevo až v závěru hry. Do té doby bývá motorem zápletky právě skutečnost, že ostatní postavy dívku považují za otrokyni.

Err. Dala mu ho maminka.
Dar. A tobě zas tvůj tatínek.
Err. Mluvíš z cesty.
Dar. Jo, to dělám často. Díky tomu je ta cesta životem hned snazší. Takže co teda?
Err. Snažně tě prosím, nebraň mi najít moje rodiče. 605
Dar. Já že ti v tom bráním? Podle tebe jsou snad zakletí tady v tom prstenu?
Err. Narodila jsem se jako svobodná!
Dar. Jako spousta dalších, co jsou dneska otroci.
Rom. Tak teď už toho ale vážně začínám mít dost!
Dar. Už jsem ti přece řekl, jak jsem k tomu prstenu přišel. Kolikrát ti to mám opakovat? Obehrál jsem o něj přece Poclusemcluse. V kostkách.
Gai. *(přichází i s doprovodem)* To mám ale štěstí, tady ho 610 máme. Jak to jde, dobrý muži?
Dar. Teď to začalo trochu pokulhávat. Takže, na tři hody, jsi pro? O tvůj plášť.
Gai. Strč si ty svý hody, hody, doprovody někam a koukej mi vrátit ty peníze, nebo tu holku!

610: Quid agis, bone vir? […] **Audio** – běžná zdvořilostní otázka „jak se vede, dobrý muži?"; Curculio však předstírá, že ji chápe doslovně jako „co děláš, dobrý muži?", a proto odpovídá „poslouchám"; srov. Wright (1993, 79). V překladu Curculio analogicky chápe otázku doslova „jak to jde?".
611: tribus bolis […] **in chlamydem** – Curculio naráží na své poslední setkání s vojákem, když hráli kostky, tj. navrhuje mu hru na tři hody (*bolus* „hod") o jeho plášť (*chlamys* „řecký plášť").
612: cum boleis, cum bulbis – místo je interpretačně nejasné: tvar *boleis* je pravděpodobně pouhá grafická varianta tvaru *bolis* (viz předch. verš); *bulbus, -i*, m. znamená „cibule"; je možné zde uvažovat o hříčce s obscénním dvojsmyslem: „hody kostkou" a „bulvy cibule", tj. „koule"; viz Parattore (1978, 365, pozn.

Cv. Quod argentum, quas tu mi tricas narras? Quam tu virginem
me reposcis? **Th.** Quam ab lenone | abduxti hodie, scelus viri.
615 **Cv.** Nullam abduxi. **Th.** Certe eccistam video. **Ph.** Virgo haec libera est.
Th. Mean ancilla libera ut sit, quam ego numquam emisi manu?
Ph. Quis tibi hanc dedit mancipio? Aut unde emisti? Fac sciam.
Th. Ego quidem pro istac rem solvi | ab trapezita meo:
quam ego pecuniam quadruplicem | abs te et lenone auferam.
620 **Ph.** Qui scis mercari furtivas atque ingenuas virgines,

41), podrobněji Monaco (1969, 247), též Wright (1993, 80); může se snad jednat také o malé kousky laskomin, takto chápe Melo (2011, 299, pozn. 36). Dochováno je i různočtení *bullis* (*bulla* je malá kapsle většinou z drahého kovu, kterou nosily zavěšenou kolem krku zvl. děti a ženy jako amulet) – pak by se jednalo o prostou asonanci tvarů *bolis* – *bullis*.

614: scelus viri – dosl. „zločin lidstva“, tj. účinný komický afektivní opis běžného *vir scelestus* „padouch, zločinec, lotr“, snad v tom smyslu, že onen muž je přímo ztělesněním zločinu; obdobné vazby se výjimečně objevují i v češtině, např. „Lucie, postrach ulice“.

616: quis tibi hanc dedit mancipio – „kdo ji dal do tvé moci“, viz komentář k v. 494–495.

618: rem – tj. Planesium, která je otrokyně, a tedy je podle práva považována za věc.

619: pecuniam quadruplicem – žaloba z krádeže (*actio furti*) spadá mezi tzv. poenální (trestní) žaloby (Vážný 1923, 99) a vede k odsouzení zloděje k zaplacení několikanásobku hodnoty věci. V případě tzv. krádeže zjevné (*furtum manifestum*), tedy

Dar. Jaký peníze? Co to tady vykládáš za nesmysly?
Jakou holku ti mám vrátit?
Gai. Tu, co jsi dneska odvedl od kuplíře, ty lotře
zrádná.
Dar. Žádnou holku jsem odnikud neodvedl. 615
Gai. Vždyť ji tady vidím!
Rom. Tato dívka je svobodná!
Gai. Moje otrokyně, které jsem nikdy nedal svobodu,
ta že je svobodná?
Rom. Tak mi řekni, kdo ji svěřil do tvé moci nebo kde
jsi ji koupil.
Gai. Zaplatil za ni můj bankéř. Však z vás s kuplířem
ty peníze dostanu. A k tomu čtyřnásobek
původní částky jako penále!
Rom. Když myslíš, že si můžeš kupovat svobodné 620
občanky, navíc kradené, tak si mě dej třeba
k soudu.

je-li pachatel chycen při činu či bezprostředně po něm (Gaius *inst.* 3,184), se jedná o žalobu na čtyřnásobek (*in quadruplum*, Gaius *inst.* 3,189). V našem případě by se jednalo o krádež nezjevnou (*furtum nec manifestum*) postihovanou pouze pokutou ve výši dvojnásobku hodnoty věci (*in duplum*, Gaius *inst.* 3,190). Vzhledem k tomu, že tyto žaloby bylo možno uplatnit jen do jednoho roku po činu, nebylo by možné takto kuplíře žalovat. Případně by mohlo hrát roli kuplířovo zapírání, viz také komentáře k v. 489, 705 a 711. Striktně vzato by tak Plautovo užití výrazu „čtyřnásobek“ nebylo přesné, jedná se však o hyperbolické užití právního výrazu, kdy „čtyřnásobek“ je v obecné rovině nejvyšší a běžně možnou sankcí za krádež.

620: dosl. „když myslíš, že si můžeš kupovat kradené, na svobodě narozené dívky“. Podle římského práva se nikdo nemůže stát vlastníkem kradené věci (*res furtiva*), ani s ní nemůže nakládat; srov. Sommer (2011b, 223). Z dnešního pohledu bychom

ambula in ius. **Th.** Non eo. **Ph.** Licet te antestari?
Th. Non licet.
Ph. Iuppiter te †male† perdat, intestatus vivito;
at ego, quem licet, te. Accede huc. **Th.** Servom
antestari? **Cv.** Vide.
624/25 Em, | ut scias me liberum esse! Ergo ambula in ius. **Th.**
Em tibi!
Cv. O cives, cives! **Th.** Quid clamas? **Ph.** Quid tibi
istum tactio est?

v případě člověka nehovořili o krádeži, nýbrž o únosu. Římané však krádež vnímali šířeji, takže kromě odnětí věci (pokud by Planesium byla otrokyně, Dig. 47,2,36 pr.), bylo jako krádež posuzováno i odnětí osoby podléhající cizí moci (což lze u dívky Planesium předpokládat, srov. komentář k v. 671, Gaius *inst.* 3,199). V textu má ironizující význam s cílem zpochybnit tvrzení protistrany.

621–623: interpretačně problematické místo, badatelé se zde různí jak ve výkladu a překladu, tak dokonce i v atribuci jednotlivých replik (přehledně shrnuje Monaco 1969, 210). Výraz *ius* překládáme jako „soud" z toho důvodu, že první stadium soudního procesu se nazývalo *in iure* (blíže komentář k v. 701). *Antestari* znamená „brát si někoho za svědka", aby v případě soudního sporu dosvědčil průběh právního jednání (Bartošek 1981, 84). Poté, co voják odmítne Phaedromovo předvolání (*non eo*), obrací se mladík pravděpodobně na Curculiona s dotazem, zda mu bude svědčit u soudu (*licet te antestari?*). Na dotaz však reaguje voják, buď proto, že považuje parazita za otroka, a tudíž zpochybňuje jeho možnost svědčit, anebo proto, že vztahuje otázku k sobě, přičemž chápe sloveso *antestari* nejspíše aktivně jako „můžeš (mi) svědčit" – reaguje tedy logicky, že mladíkovi svědčit nebude. Phaedromus však vzápětí opáčí slovní hříčkou směřující k aktivnímu významu slovesa „můžeš si

Gai. To zrovna!
Rom. Ztratils koule, co?
Gai. Neztratil…
Rom. No, jak tě tak pozoruju, ty žádný tvrdý…
argumenty nemáš. Takže tě dám k soudu já.
(k Darmojedovi) A ty mi budeš svědčit.
Gai. Otrok a svědčit u soudu?
Dar. Tu máš, aby sis pamatoval, že já nejsem žádný 625
otrok! *(bije ho)* A teď můžeš jít třeba k soudu.
Gai. A tady máš ty! *(vrací úder)*
Dar. Pomoc, římští občané!
Gai. Co křičíš?
Rom. Co na něho saháš?

opatřit svědky" a proklíná vojáka, aby žil bez závěti (jako *intestatus*), kterou nemůže pořídit, protože je *intestabilis* (nemůže si opatřit svědky, jak sám právě řekl), Plautus tak opět rozehrává hříčku založenou na dvojznačnosti výrazu *testes* (viz v. 30–31). V překladu je příslušné místo substituováno podobnou hříčkou. V následující replice Phaedromus pokračuje pravděpodobně ve hře s různými významy slovesa *antestari* a nejprve zdůrazňuje, že on si svědky opatřit může (a zároveň analogicky, že má varlata – *ego, quem licet*), následně opět vyzývá Curculiona, aby mu svědčil – *te (antestor)* –, přičemž ho patrně symbolicky chytí za ucho, aby jej tím povolal ke svědectví (Collart 1962, 112; Wright 1993, 80).

622: intestatus – člověk bez testamentu, zde v návaznosti na výraz *intestabilis* (viz komentář k v. 30–31; Wright 1993, 80). Ten, kdo je *intestabilis*, totiž nemůže ani pořídit závěť (k jejímuž pořízení by potřeboval svědky), takže důsledkem toho bude i *intestatus*.

Th. Quia mi lubitum est. **Ph.** Accede huc tu, ego illum tibi dedam, tace.
Pl. Phaedrome, obsecro, serva me. **Ph.** Tamquam me et genium meum.
Miles, quaeso, | ut mi dicas, unde illum habeas anulum,
630 quem parasitus hic te elusit. **Pl.** Per tua genua te obsecro,
ut nos facias certiores. **Th.** Quid istuc ad vos attinet?
Quaeratis clamidem et machaeram hanc, unde ad me pervenerit.
Cv. Ut fastidit gloriosus! **Th.** Mitte istum, ego dicam omnia.
Cv. Nil est, quod ille dicit. **Pl.** Fac me certiorem, | obsecro.
635 **Th.** Ego dicam, surge. Hanc rem agite atque animum advortite.
Pater meus habuit Periplanes, Planesium.

628: genium – viz komentář k v. 301. Použitím slova *genius* vedle zájmena *me* Phaedromus naznačuje, že záchranou dívky nepřijde o své tělesné potěšení. V kontextu parazitových replik však nelze vyloučit též konotace dobrého jídla.
630–631: odkaz k dramatickému žánru tragédie jednak prostřednictvím parodizující citace tragického diskurzu (*obsecro*), a především odkazem na v antické tragédii často tematizovaný akt tzv. *supplicatio*, obřadné prosby. Při ní musel prosebník před osobou, k níž své prosby směřuje, pokleknout, jednou rukou se dotknout její brady a druhou obejmout její kolena (*per tua genua*). Ke zobrazení suplikace v dramatu dále Tzanetou (2011), k parodii tragédie v palliátě Manuwald (2014).
633: ut fastidit gloriosus – metadramatický vtip odkazující k zaužívanému jménu typizované postavy, o níž se mluví – *miles gloriosus* (chlubivý voják); srov. komentáře k v. 408 a 533.
635–678: diverbium v jambických senárech, vzestupná část

Gai. Protože se mi chce.
Rom. *(k Darmojedovi)* Pojď sem, já to s ním vyřídím.
A neřvi!
Err. Romantiku, probohy tě prosím, zachraň mě!
Rom. Postarám se o tebe jako o sebe sama – nebo jako
o svého anděla strážného. Paco, řekni mi, prosím
tě, odkud máš ten prsten, o který tě Darmojed 630
připravil.
Err. Objímajíc tvá kolena, snažně tě prosím, pověz
nám to!
Gai. Co je vám po tom? Že se mě taky nezeptáte,
odkud mám třeba tenhle plášť nebo tenhle meč.
Dar. Už se zase naparuje, vojín jeden chlubný.
Gai. Pošli ho někam pryč a já vám všechno řeknu.
Dar. Všechno? Tak z toho nejspíš nebude nic.
Err. Prosím tě, řekni mi to.
Gai. Řeknu. *(k Errotium)* Vztyk! Teď ke mně všichni 635
obraťte svůj sluch a dávejte dobrý pozor. Ten
prsten, Errotium, patřil mému otci Fatalerroriovi.

posledního hudebně-metrického oblouku, který zde výjimečně nezačíná na rozhraní scén, nýbrž změna metra zdůrazňuje obrat v ději a nastávající moment anagnorize.
636: Periplanes – dosl. „putující kolem dokola“ či „velký tulák“ (περιπλανής). Jde o slovní hříčku ve spojitosti s původním jménem dívky *Planesium*, tj. „malá tulačka“; v překladu je užito jiného jména vytvořeného od jména Errotium v obdobném duchu. Doloženo je však také různočtení *Periphanes*, dosl. „zřetelně viditelný“ či „viditelný všem kolem“ (περιφανής); **Planesium** – jméno Planesium zde zřejmě stojí ve vokativu k imperativu *surge* v úvodu v. 635, jak se domnívá Lanciotti, přestože většina editorů se tak nedomnívá – mezi *surge* a *Planesium* stojí totiž ještě dva imperativy plurálu (*agite atque animum advortite*).

Is, prius quam moritur, mi dedit tamquam suo,
ut aequom fuerat, filio... **Pl.** Pro Iuppiter!
Th. Et isti me heredem fecit. **Pl.** O Pietas mea,
640 serva me, quando ego te servavi sedulo.
Frater mi, salve. **Th.** Qui credam ego | istuc? Cedo,
si vera memoras, quae fuit mater tua?
Pl. Cleobula. **Th.** Nutrix quae fuit? **Pl.** Archestrata.
644/45 Ea me spectatum tulerat per Dionisia.
Postquam illo ventum est, iam, ut me conlocaverat,

637–639: z vojákova líčení se zpočátku zdá, že se jedná o darování pro případ smrti (*donatio mortis causa*); to, že darování proběhne *prius quam moritur*, plyne z povahy věci, jeho účinky však nastávají plně až *post mortem* (Sommer 2011b, 314). Dále však voják říká, že byl ustanoven dědicem, což považuje za správné (*aequom*). Z právního hlediska patrně v tomto případě neexistuje důvod, proč by měl být dědic pro případ smrti obdarován prstenem. Prsten má však klíčovou úlohu v dramatickém ději jako *anagnorisma*, srov. komentář k v. 606.
639–640: *pietas* je obecně náležitá úcta k někomu, zde konkrétně k příbuzným, navíc personifikovaná; Planesium se k ní obrací obřadní aliterovanou formulí jako k božstvu, přičemž využívá dvojího významu slovesa *servo* „dodržuji, zachovávám“ a „zachraňuji“.
643: Cleobula – z řec. κλέος „sláva“ + βούλομαι „toužím“, tj. „toužící po slávě“, případně κλέος + βουλή „rada“, tj. „slavná radou“. Jméno pravděpodobně asociovalo obecně postavu matky (srov. např. Kleobúlu, matku Kéfea a Amfidamanta, Kleobúlu, která porodila bohu Hermovi syna Myrtila, nebo Kleobúlu, matku Myrmidonce Foiníka), mohlo však mít i konotace s dramatem a divadlem, neboť podle Hygina byl tragický autor Eurípidés synem boha Apollóna a smrtelné ženy, jisté Kleobúly. Substituujeme prostřednictvím jména všeobecně známé antické ženy-matky, která má souvislost s dramatem.

Před smrtí ho dal mně – tak jak to má být –
jakožto svému synovi.
Err. Při bozích!
Gai. A tak mě ustanovil svým dědicem.
Err. Bohové rodinného krbu, stůjte při mně – já vás 640
vždy měla v úctě. Buď zdráv, bratře můj!
Gai. A tomu mám věřit? Jestli je to pravda, tak mi
řekni, jak se jmenovala tvoje matka.
Err. Klytaimnéstra.
Gai. A chůva?
Err. Nutricie. To ona mě tenkrát o Dionýsiích 645
vzala s sebou do divadla. Sotva jsme tam přišly

643: Archestrata – volba jména pro chůvu není zcela jasná, znalci řečtiny snad mohlo připomenout vojenského vůdce (στρατάρχης) či velmi starou ženu (ἀρχεστατος „nejstarší"). Stejně jako u předchozího jména zároveň existuje spojitost s dramatickým básnictvím, neboť autor střední attické komedie Antifanés (asi 408–334 př. n. l.) pojmenoval jednu ze svých her *Archestráté*. Asociace má komický podtext, protože u Antifana se pod tímto jménem skrývá hetéra, analogie římské *meretrix* (prostitutky, kurtizány), která je rovněž jednou z postav římské palliáty (Benecke [1923], 150). V souladu s obecnou strategií nakládání s vlastními jmény je v překladu užito jméno utvořené od všeobecně známého latinského základu, slovesa *nutrio* „živím".
644: metadivadelní odkaz zdůrazňující v rámci dramatického děje hry situaci, kterou diváci v té chvíli sami zažívají – tedy sledování divadelního představení v rámci náboženských slavností. V souladu s „řeckou" povahou palliáty jsou slavnosti identifikovány s řeckými Dionýsiemi, nejdůležitějším svátkem, při kterém bylo divadlo v Řecku provozováno.

exoritur ventus turbo, spectacla ibi ruunt,
ego pertimesco, [tum] ibi me nescioquis arripit
timidam atque pavidam, nec vivam, nec mortuam.
650 Nec quo me pacto abstulerit, possum dicere.
Th. Memini istanc turbam fieri, sed tu dic mihi,
ubi is est homo, qui te surripuit? **Pl.** Nescio.
Verum hunc servavi semper mecum una anulum;
cum hoc olim perii. **Th.** Cedo, ut inspiciam. **Cv.** Sanan es,
655 quae isti committas? **Pl.** Sine modo. **Th.** Pro Iuppiter!
Hic est, quem ego tibi misi natali die.
Tam facile novi quam me. Salve, mea soror.
Pl. Frater mi, salve. **Ph.** Deos volo bene vortere
istam rem vobis. **Cv.** Et ego nobis omnibus:
660 tu ut hodie adveniens cenam des sororiam,
hic nuptialem cras dabit. Promittimus.
Ph. Tace tu. **Cv.** Non taceo, quando res vortit bene.
Tu istanc desponde huic, miles, ego dotem dabo.

647: spectacla ibi ruunt – v době před postavením kamenných divadel představovaly hlediště mimo jiné dřevěné tribuny, které mohly být po skončení slavností demontovány. Jedná se opět o metadivadelní narážku, která mohla odkazovat k události zaznamenané mnoha antickými historiografy: za života řeckého autora tragédií Aischyla (asi 525/524 – asi 456/455) se zřítilo dřevěné hlediště (*ikria*) na athénské agoře, kde se divadelní představení zřejmě odehrávala před jejich přenesením do posvátného okrsku boha Dionýsa pod Akropolí (Dinsmoor 1950, 120). Narážka na řeckou, nikoli římskou divadelní praxi je stejně jako v předchozích případech důsledkem žánrových specifik palliáty, jejíž dramatický prostor je konstruován jako průnik řeckých a římských reálií, vytvářející svébytné fikční univerzum.

a usadila mě na sedadlo, přihnal se uragán
a tribuny se zřítily k zemi. Hrozně jsem se bála.
A najednou mě kdosi popadl – celá jsem se třásla,
byla jsem polomrtvá strachy – ani nevím, jak mě 650
odtamtud odnesl.

Gai. Vzpomínám si na ten zmatek. Ale řekni mi: ten
člověk, co tě tehdy unesl – kde je teď?

Err. Nemám tušení. Ale dodnes mám u sebe prsten,
který jsem měla, když jsem se tehdy ztratila.

Gai. Prsten?! Ukaž, ať se podívám.

Dar. Blázníš? Nedávej mu ho! 655

Err. Nech toho. *(podá prsten vojákovi)*

Gai. U všech bohů olympských, vždyť je to ten prsten,
co jsem ti dal k narozeninám! Za to dám ruku do
ohně. Sestro má!

Err. Bratře můj!

Rom. Bohové ať požehnají tomuto šťastnému shledání.

Dar. A taky nám všem. Omnibusi, měl bys dnes,
když už jsi tady, uspořádat hostinu díkůvzdání
za sestrynalezení – a Romantikus zase zítra 660
uspořádá hostinu svatební. Rádi přijdeme.

Rom. Ty buď zticha!

Dar. Nebudu, když to tak dobře dopadlo. Vojáku, dej
svou sestru za ženu tady Romantikovi. Já jí dám
věno.

653: anulum – prsten zde funguje jako *anagnorisma* (viz komentář k v. 606).
657: tam facile novi quam me – dosl. „tak snadno ho poznávám jako sebe“.

Th. Quid dotis? **Cv.** Egone? Ut semper, dum vivat, me alat.
665 Verum, hercle, dico. **Th.** Me lubente feceris,
et leno hic debet nobis triginta minas.
Ph. Quam ob rem istuc? **Th.** Quia ille | ita repromisit mihi,
si quisquam hanc liberali asseruisset manu,
sine controversia omne argentum reddere.
670 Nunc eamus ad lenonem. **Cv.** Laudo. **Ph.** Hoc prius volo,
meam rem agere. **Th.** Quid id est? **Ph.** Ut mihi hanc despondeas.
Cv. Quid cessas, miles, hanc huic uxorem dare?
Th. Si haec volt. **Pl.** Mi frater, cupio. **Th.** Fiat.
Cv. Bene facis.
Ph. Spondesne, miles, mi hanc uxorem? **Th.** Spondeo.
675 **Cv.** Et ego hoc idem unum: spondeo. **Th.** Lepide facis.
676/78 Sed eccum lenonem, incedit, thensaurum meum.

667: repromisit – (*re* + *promitto*) „učinit vzájemný slib“, resp. „znovu slíbit“. Utvrzení existujícího závazku stipulací (formálním slibem, viz komentář k v. 472), se označovalo termínem *repromissio* (Bartošek 1981, 276). I bez tohoto utvrzení by byl prodávající povinen vrátit kupní cenu, pokud by se ukázalo, že nešlo o platnou kupní smlouvu (a v tomto případě nešlo, poněvadž svobodná osoba nemohla být prodána) – toto utvrzení tedy zlepšuje právní postavení kupujícího (v našem případě vojáka).
668: si quisquam hanc liberali asseruisset manu – viz komentář k v. 490–491.
671: mihi hanc despondeas – Phaedromus žádá vojáka o ruku jeho sestry. Pokud snoubenec nebo snoubenka spadal/a pod moc „otce rodiny“ (*pater familias*), byl k uzavření manželství potřeba

Gai. Ty a věno?
Dar. No ovšem – dokud bude živa, bude mít tu výsadu mě živit. To myslím naprosto vážně. 665
Gai. Pro mě za mě, klidně. No, a kuplíř nám teď dluží třicet min.
Rom. Kuplíř nám? Za co?
Gai. Zapřísahal se mi totiž, že kdyby někdo prokázal, že je Errotium svobodného původu, bez řečí mi vrátí všechny peníze. Takže se jde za kuplířem. 670
Dar. Skvělý nápad!
Rom. Ale nejdřív musíme vyřídit tu moji záležitost.
Gai. Jakou tvoji záležitost?
Rom. Slib mi, že mi ji dáš za ženu.
Dar. Tak na co čekáš, Paco? Dej mu ji za ženu.
Gai. Jestli si to má sestra přeje…
Err. Z celého srdce si to přeji, bratře!
Gai. Tak dobře.
Dar. Dobře děláš.
Rom. Gaie Omnibe Pacone, slibuješ mi tímto ruku své sestry?
Gai. Slibuji.
Dar. A já ti ji taky slibuji. 675
Gai. To je od tebe moc hezké… A hele, koho to nevidím? Kuplíř. A jde přímo k nám, i s mými penězi.

i jeho souhlas (Sommer 2011a, 167). V pozici „otce rodiny“ byl např. otec, děd, manžel, otec manžela, nikoli však bratr. Souhlas bratra zde lze odůvodnit tím, že žena, pokud nebyla Vestálkou nebo v pozdější době neměla tři (v případě ženy narozené na svobodě) nebo čtyři děti (v případě propuštěnky), potřebovala k právnímu jednání souhlas poručníka (*tutor mulierum*), jímž by bratr velmi pravděpodobně mohl být (Skřejpek 2011, 62).

Ca. Argentariis male credi qui aiunt, nugas praedicant:
680 nam et bene, et male credi dico; id adeo ego hodie
expertus sum.
Non male creditur, qui numquam reddunt, sed prosum
perit.
Velut decem minas dum solvit, omnis mensas transiit.
Postquam nil fit, clamore hominem posco: ille in ius me
vocat;
pessume metui, ne mihi hodie | apud praetorem solveret.
685 Verum amici compulerunt: reddit argentum domo.
Nunc domum properare certumst. **Th.** Heus tu, leno, te
volo!
Cv. Et ego te volo. **Ca.** At ego vos nolo ambos. **Th.** Sta
sis ilico.
Cv. Atque argentum propere propera vomere. **Ca.** Quid
mecum est tibi?
Aut tibi? **Th.** Quia ego ex te hodie faciam pilum
catapultarium

679–729: recitativ v trochejských septenárech, sestupná část posledního hudebně-metrického oblouku. Změnou metra je oddělena závěrečná scéna s kuplířem.
681: prosum = klas. *prorsum*.
682: mensas – jedná se zde o tzv. *mensa nummularia*, tj. stůl nebo „stánek“, u kterého nabízeli bankéři a směnárníci své služby.
684: apud praetorem solveret – viz komentář k v. 376.
685: amici – z textu nelze jednoznačně vyvodit, zda se jednalo o kuplířovy, nebo bankéřovy přátele. Nejpravděpodobněji se zde opět tematizuje pro římskou komedii zásadní vztah patrona

Pornotékus / Gaius Omnibus Paco
Romantikus / Errotium / Darmojed

Porn. Kdekdo říká, že svěřit peníze bankéři je špatná
investice – taková hloupost. Já říkám, že to může
být investice dobrá, nebo špatná. Sám jsem 680
si to dnes ověřil na vlastní kůži. Svěřit peníze
někomu, kdo je nikdy nevrátí, to ani není špatná
investice – to je jasná ztráta. Tak například
Hypotékus – když mi měl vyplatit těch deset
min, obešel nejdřív všechny bankéře, ale nebylo
z toho nic, tak jsem se začal domáhat svých
peněz pěkně nahlas. A on, že půjdeme k soudu.
Měl jsem sakra nahnáno, aby před prétorem
nevyhlásil bankrot – z toho bych pak moc neměl.
Ale kamarádi ho zmáčkli, takže mi nakonec 685
zaplatil ze svého. Teď můžu konečně běžet domů.
Gai. Hej, kuplíři, chci s tebou mluvit.
Dar. Já s tebou chci taky mluvit.
Porn. Zato já s vámi nechci mluvit ani s jedním.
Gai. Stůj, povídám!
Dar. A koukej hned a okamžitě vyklopit ty prachy!
Porn. My snad spolu něco máme? Nebo my dva?
Gai. Třeba to, že tě asi brzy nabodnu na svůj meč jako

a jeho klienta (srov. komentáře k v. 289, 301, 548 a zejm. 524) a přáteli jsou zde myšleni právě kuplířovi klienti, které mohl jejich patron pověřit vymáháním svého dluhu (viz Melo 2011, 309).

689: pilum catapultarium – dosl. „oštěp do katapulty"; metacími válečnými stroji, tj. katapultami se střílely na nepřítele těžké oštěpy.

690 atque ita te nervo torquebo, | itidem ut catapultae solent.
Cv. Delicatum te hodie faciam, cum catello ut accubes,
ferreo, ego dico. **Ca.** At ego vos ambo in robusto carcere,
ut pereatis. **Th.** Collum opstringe, abduce istum in malam crucem.
Cv. Quidquid est, ipse ibit potius. **Ca.** Pro deum atque hominum fidem!
695 Hoccine pacto indemnatum atque | intestatum me abripi?
Obsecro, Planesium, et te, Phaedrome, auxilium ut feras.
Pl. Frater, obsecro te, noli hunc condemnatum perdere.
Bene et pudice me domi habuit. **Th.** Haut voluntate id sua:
Aesculapio huic habeto, quom pudica es, gratiam;

690: nervo torquebo – slovní hříčka s výrazem *nervus*, který zde primárně označuje provaz na katapultu (jak vyplývá z druhé části repliky), může však odkazovat též k vězení (značí druh pout či okovů, jimiž byli připoutáni vězni na nohou a na krku) a vyloučeny nejsou ani homosexuální konotace, na které upozorňuje Fontaine (2010, 118): slovo *nervus* může označovat též mužský pohlavní úd (viz též Adams 1982, 38), *catapulta* navíc může evokovat slovo *catamitus* (pův. takto do latiny přepisován Ganymédés, přeneseně značí muže v pasivní pozici při análním styku), zvláště v kombinaci se slovesem *solere* „mít ve zvyku“, které naznačuje životný podmět. Podobně je užito rovněž slovesa *torquere*, které může znamenat jak „natáhnout (katapultu)“, tak „mučit“.
692: delicatum [...], cum catello ut accubes ferreo – slovní hříčka založená na příbuznosti slov *catellus* „štěňátko“ a *catella* „čubka nebo řetěz“, tj. kovový obojek, který se dával jak psům, tak také otrokům. Součástí hříčky s erotickými konotacemi je ještě předchozí *delicatus* „zpohodlnělý, fintil, frivolník, metrosexuál“, ale

na rožeň a propeču pěkně doměkka… 690

Dar. A já se zase postarám, aby ses v base pěkně ohnul… až ti dají na krk železný obojek jako psovi.

Porn. To spíš já nechám zavřít vás dva. Do nějaké smrduté kobky, až zčernáte.

Gai. *(k jednomu ze svých otroků)* Vezmi ho pod krkem a na kříž s ním.

Dar. Tam brzo skončí tak jako tak.

Porn. Ach, bohové olympští, občané římští, kam mě to táhnou? Bez soudu? Beze svědků? Errotium! 695 Romantiku! Při bozích vás prosím, pomozte mi!

Err. Bratře, snažně tě prosím, nezabíjej ho bez soudu. Staral se o mě vždycky dobře a ani jedinkrát se mě nedotkl.

Gai. To ale není jeho zásluha! Za to, že jsi ještě panna, můžeš děkovat jedině Asklépiovi, protože kdyby

též „miláček, mazlíček“ (o osobě nebo i o zvířátku). V prvním významu tedy celá pasáž vyznívá „udělám z tebe dnes frivolníka, že si lehneš se štěňátkem“ (ať už doslova či ve významu „s mladým chlapcem“), po dokončení repliky (*catello ferreo*) se význam mění na „udělám z tebe mazlíčka na řetězu“.

693: abduce istum in malam crucem – *crux* „mučidlo, kříž“ zde může jednak znamenat, že jej chce voják potrestat (Wright 1993, 82), jednak znamená s oslabeným významem „táhni někam“ (takto už ve v. 611).

697: condemnatus – „odsouzený“; při překladu vycházíme ze čtení v Melově (2011, 308) edici: *indemnatum* „neodsouzený“, v daném kontextu „dosud neodsouzený“. Ani z hlediska posloupnosti děje totiž nedává smysl označovat kuplíře jako odsouzeného, když soud začíná až veršem 701.

700 nam si is valuisset, iam pridem, quoquo posset, mitteret.
Ph. Animum advortite <hoc>, si possum hoc inter vos componere.
Mitte istunc. Accede huc, leno. Dicam meam sententiam,
siquidem vultis, quod decrero, facere. **Th.** Tibi permittimus.
Ca. Dum quidem, hercle, ita iudices, ne quisquam a me argentum auferat.
705 **Th.** Quodne promisti? **Ca.** Qui promisi? **Ph.** Lingua.
Ca. Eadem nunc nego.
Dicendi, non rem perdendi gratia haec nata est mihi.
Ph. Nil agit, collum obstringe homini. **Ca.** Iam, iam faciam, ut iusseris.
Th. Quando vir bonus es, responde, quod rogo.
Ca. Roga, quod lubet.
Th. Promistin, si liberali quisquam hanc adsereret manu,
710 te omne argentum redditurum? **Ca.** Non commemini dicere.

701–703: průběh soudního (ze současného hlediska spíše rozhodčího) řízení je značně zkreslený, což lze v plautovské komedii očekávat. Voják by totiž musel žalovat kuplíře před prétorem, kde by se strany dohodly na předmětu sporu i na osobě soudce. Vlastní spor by pak vedl soudce, který by na základě důkazů ve věci rozhodl. U něj by také následně probíhala druhá část řízení (Sommer 2011a, 123).
704: dosl. „jedině, když budeš, při Herkulovi, soudit tak, aby mi nikdo nesebral peníze“.

tenhle darebák byl býval zdravý, už dávno by tě 700
nabízel každému, komu by jen mohl.

Rom. Poslouchejte, já bych tu vaši záležitost mohl urovnat. *(k otrokovi)* Ty ho pusť a ty pojď sem, kuplíři. Já vás rozsoudím, pokud ovšem budete ochotní se mému rozsudku podřídit.

Gai. Tak nás rozsuď.

Porn. Pokud mě ovšem tvůj rozsudek nepřipraví o peníze.

Gai. Ty peníze, cos slíbil vrátit?

Porn. Jak slíbil? 705

Rom. Dal jsi mu svoje slovo.

Porn. Jo? A kde ho máš? A vůbec, slova používám, když chci někomu něco sdělit, a ne se zruinovat.

Rom. *(k otrokovi)* Tohle nemá cenu, tak ho zase chytni pod krkem…

Porn. Nééé! Udělám, co mi řekneš.

Gai. No vidíš, jak se umíš pěkně chovat. A teď mi odpověz na jednu otázku.

Porn. Ptej se, na co chceš.

Gai. Slíbil jsi, že mi vrátíš všechny peníze, pokud někdo prokáže, že je tahle dívka svobodná 710
občanka?

Porn. Nepamatuji si, že bych něco takového říkal.

705: dosl. Th.: „Ty peníze, co jsi slíbil vrátit?“ Ca.: „Jak slíbil?“ Ph.: „Jazykem.“ Ca.: „A teď to zase popírám. Jazyk mám k tomu, abych někomu něco řekl, ne abych se zruinoval.“ Spojení *lingua promittere* znamená formální ústní slib (viz komentář k v. 667). Takové sliby byly ve starém Římě běžnější a těšily se větší úctě než dohody psané (Sommer 2011b, 52).

Th. Quid? Negas? **Ca.** Nego, hercle, vero: quo praesente? Quo in loco?
Cv. Me ipso praesente et Licone tarpezita. **Ca.** Non taces?
Cv. Non taceo. **Ca.** Non ego te flocci facio: ne me territes.
Th. Me ipso praesente et licone factum est.
Ph. Satis credo tibi.
715 Nunc adeo, ut tu scire possis, leno, meam sententiam:
libera haec est, hic huius frater est, haec autem huius soror,
haec mi nubet: tu huic argentum redde. Hoc iudicium meum est.
Th. Tu autem in nervo iam iacebis, nisi mi argentum redditur.
Ca. Hercle, istam rem iudicasti perfidiose, Phaedrome.
720 Et tibi oberit et te, miles, di deaeque perduint.

712–714: me ipso praesente et Licone tarpezita [...] me ipso praesente et Licone factum est – další příklad inscenační dublety. Ačkoli by bylo možné zdvojení informace vyložit jako zdůraznění nebo gradaci, v tomto případě se zdá nedostatečná ostenze těchto potenciálních figur ukazovat spíše právě na dubletní repliku, srov. komentář k v. 299–300. Zároveň zde jde o pouhou hru na soud na jevišti, neboť v římské právní praxi by svědectví jediné osoby nebylo považováno za dostatečné, jak vyjadřuje maxima *testis unus, testis nullus* („jeden svědek, žádný svědek"), viz Cod. Iust. 4,20,9 (Kincl 1990, 271).
713–714: atribuci replik v těchto verších jednotlivým osobám přejímáme při překladu dle Lowa (2011, 290–291), který se na rozdíl od většiny editorů včetně Lanciottiho domnívá, že větu *non ego te flocci facio: ne me territes* nepronáší kuplíř (srov. též Fontaine 2010, 68), ale stále parazit, který tak pokračuje

Gai. Takže to popíráš?
Porn. Jo, to teda sakra popírám! Kde jsem to měl říct?
A máš na to svědky?
Dar. Já jsem svědek. A bankéř Hypotékus.
Porn. Budeš zticha?
Dar. Nebudu!
Dar. Z tebe si houby dělám, ty mi strach nenaženeš.
Slíbil jsi to, já sám jsem u toho byl a taky
Hypotékus.
Rom. Věřím tvému svědectví. Kuplíři, poslechni si tedy 715
můj rozsudek: Ona je svobodná, on je její bratr,
tudíž ona je jeho sestra, já si ji beru za ženu a ty
vrať vojákovi peníze. Jednání skončeno.
Gai. A jestli mi ty peníze nevrátíš, tak tě dám zfleku
zavřít, až zčernáš.
Porn. Tys to tedy náramně nestranně urovnal,
Romantiku. Však ono se ti to vrátí... A tebe, 720
Gaie, zatraťtež všichni bohové a všechny bohyně!

ve své útočné reakci na kuplířovo *non taces?* Více k problematice (ne)přítomnosti parazita v závěrečné scéně výše na s. 79.
717: hoc iudicium meum est – dosl. „takový je můj rozsudek".
718: in nervo iam iacebis – vztah k v. 690 a 723, dosl. „hned budeš ležet na řetěze", tj. připoutaný ve vězení – po vynesení rozsudku či uznání dluhu mohl sám oprávněný dlužníka uvěznit (tzv. *carcer privatus*, Bartošek 1981, 95 a 216). Možné jsou opět také erotické konotace s mužským pohlavním údem, srov. komentář k v. 690.
719: iudicasti perfidiose – soudce, který zaviněně rozhodl nesprávně, odpovídal za škodu tím způsobenou (Skřejpek 2011, 216). Samozřejmý je požadavek nestrannosti soudce, k čemuž

Tu me sequere. **Th.** Quo sequar te? | **Ca.** Ad trapezitam meum:
ad praetorem. Nam inde rem solvo omnibus, quibus debeo.
Th. Ego te in nervom, haud ad praetorem hinc rapiam, ni argentum refers.
Ca. Ego te vehementer perire cupio, ne tu [me] nescias.
725 **Th.** Itane vero? **Ca.** Ita, hercle, vero. **Th.** Novi ego hos pugnos meos.
Ca. Quid tum? **Th.** ‚Quid tum,' rogitas? Hisce ego, si tu me inritaveris,
placidum te hodie reddam. **Ca.** Age ergo, recipe.
<**Th.** At> actutum. **Ca.** Licet.
Ph. Tu, miles, apud me cenabis. Hodie fient nuptiae.
Th. Quae res bene vortat mi et vobis! Spectatores, plaudite.

přispívá i postup jeho ustanovení (viz komentář k v. 701–703), což v případě Phaedroma pochopitelně splněno není.
722: viz komentář k v. 376.
723: nervom – opět může odkazovat k vězeňskému řetězu, nebo k mužskému pohlavnímu údu a k análnímu styku (viz výše komentář k v. 690).
727: hodie – zde s významem „teď", jako zdůraznění bezprostřednosti; srov. též v. 689 a 691.
729: závěrečnou repliku přisuzujeme Curculionovi, jak navrhuje sám Lanciotti a dalšími argumenty dokládá Lowe (2011, 292). Úloha parazita v celé hře je natolik zásadní, že si lze těžko představit, že by mu nepatřilo poslední slovo, zvláště v kontextu nadcházející hostiny (v. 728); **spectatores, plaudite** – jedná se o v římské komedii typizovaný závěr – žádost o potlesk (srov. např. Plaut. *Truc.* 968, *Poen.* 1422, *Persa* 858).

A teď pojď se mnou.

Gai. S tebou? A kam?

Porn. K prétorovi, to teď bude můj osobní bankéř. Tak zaplatím všem, komu jsem co dlužen.

Gai. Tak to já tě odvleču rovnou do basy, a k žádnému prétorovi, jestli mi ty peníze nedáš!

Porn. Tak to já bych byl nejradši, kdybys zhebnul, jestli to chceš vědět.

Gai. Vážně? 725

Porn. No sakra vážně!

Gai. No, jak tak znám svoje pěsti…

Porn. Tak co?

Gai. „Tak co," se ptáš? Jestli mě budeš provokovat, tak tě s nima zpacifikuju raz dva.

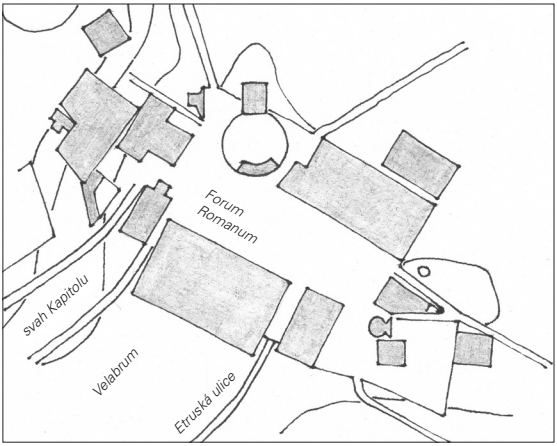
Porn. No dobře, tady máš ty svý peníze.

Gai. Dej sem!

Porn. Tumáš.

Rom. Vojáku, zvu tě k sobě na hostinu. Vystrojíme svatbu ještě dnes.

Dar. Ať to všechno šťastně dopadne a dobře se daří mně i vám. Diváci, zatleskejte nám!



Ilustrační mapa k Chorégovu popisu Fora Romana (v. 467–485); předpokládaná podoba v Plautově době, kresba Vendula Kacetlová

Seznam zkratek antických autorů a jejich děl

Apul.	**Apuleius**
flor.	*Florida*
Aug.	**Aurelius Augustinus**
civ.	*De civitate Dei*
Cato	**M. Porcius Cato**
agr.	*De agri cultura*
Cic.	**M. Tullius Cicero**
ac.	*Academica*
ad Brut.	*Epistulae ad M. Iunium Brutum*
Arch.	*Pro A. Licinio Archia poeta oratio*
Att.	*Epistulae ad Atticum*
Brut.	*Brutus*
dom.	*De domo sua ad pontifices oratio*
de orat.	*De oratore*
off.	*De officiis*
orat.	*Orator*
ad Q. fr.	*Epistulae ad Quintum fratrem*
Q. Rosc.	*Pro Q. Roscio Gallo comeodo oratio*
rep.	*De re publica*
S. Rosc.	*Pro Sex. Roscio Amerino oratio*
Tusc.	*Tusculanae disputationes*
Cod. Iust.	**Codex Iustinianus**
Dig.	**Digesta seu Pandectae**

Diom.	**Diomedes**
gramm.	*Ars grammatica*
Don.	**Aelius Donatus**
Ter. Ad.	*Commentum in Terentii Phormionem*
Ter. Andr.	*Commentum in Terentii Andriam*
Euanth.	**Euanthius**
de com.	*De comoedia* (*De fabula*)
Gaius	**Gaius iurisconsultus**
inst.	*Institutiones*
Gell.	**Aulus Gellius**
	Noctes Atticae
Hor.	**Q. Horatius Flaccus**
epist.	*Epistulae*
Isid.	**Isidorus Hispalensis**
orig.	*Origines* (*Etymologiae*)
Liv.	**Titus Livius**
	Ab Urbe condita
Macr.	**Macrobius Ambrosius Theodosius**
Sat.	*Saturnalia*
Ov.	**P. Ovidius Naso**
am.	*Amores*
fast.	*Fasti*
PGM	**řecké magické papyry**
Plaut.	**T. Maccius Plautus**
Amph.	*Amphitruo*
Asin.	*Asinaria*
Aul.	*Aulularia*
Bacch.	*Bacchides*

Capt.	*Captivi*
Curc.	*Curculio*
Cist.	*Cistellaria*
Epid.	*Epidicus*
Men.	*Maenechmi*
Merc.	*Mercator*
Mil.	*Miles gloriosus*
Most.	*Mostellaria*
Persa	*Persa*
Poen.	*Poenulus*
Pseud.	*Pseudolus*
Rud.	*Rudens*
Trin.	*Trinummus*
Truc.	*Truculentus*
Plin.	**C. Plinius Secundus (Plinius maior)**
nat.	*Naturalis historia*
Quint.	**M. Fabius Quintilianus**
inst.	*Institutio oratoria*
Sen.	**L. Annaeus Seneca**
epist.	*Epistulae morales ad Lucilium*
Suet.	**C. Suetonius Tranquillus**
Tib.	*De vita Caesarum lib. III: Tiberius*
Tac.	**Cornelius Tacitus**
ann.	*Annales*
dial.	*Dialogus de oratoribus*
Ter.	**P. Terentius Afer**
Andr.	*Andria*
Eun.	*Eunuchus*

Haut.	*H(e)autontimorumenos*
Hec.	*Hecyra*
Phorm.	*Phormio*
Tert.	**Q. Septimius Florens Tertullianus Carthaginiensis**
spect.	*De spectaculis*
Val. Max.	**Valerius Maximus**
	Facta et dicta memorabilia
Verg.	**P. Vergilius Maro**
Aen.	*Aeneis*
georg.	*Georgica*
Vitr.	**Vitruvius Pollio**
	De architectura

Bibliografie

Edice a překlady

Businský, V. 1978, Amfitryon, in: Plautus, *Amfitryon a jiné komedie*, Praha: Svoboda, s. 197–285.

Collart, J. 1962, *Curculio*, Paris: Presses Universitaires de France.

Lanciotti, S. 2008, *Curculio*, Sarsina/Urbino: Quattro-Venti.

Lindsay W. M. (ed.) 1913, *Festus. De verborum significatu quae supersunt cum Pauli epitome*, Lipsiae: Teubner.

Melo, W. de 2011, *Curculio. Casina, The Casket Comedy, Curculio, Epidicus, The Two Menaechmuses*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Monaco, G. 1969, *Curculio*, Palermo: Palumbo.

Nixon, P. 1917, *Casina, The Casket Comedy, Curculio, Epidicus, The Two Menaechmuses*, London – New York: William Heinemann – G. P. Putnam´s Sons.

Parattore, E. 1978, *Tutte le commedie. Tito Maccio Plauto, Vol. II*, Roma: Newton Compton.

Rau, P. 2008, *Komödien. Bd. III. Curculio – Epidicus – Menaechmi – Mercator. Lateinisch und deutsch*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Rossi, M. (a cura di) 1996, *Plauto. Aulularia (testo e commento)*, Milano: Signorelli.

Wright. J. 1993, *Plautus' Curculio. Revised Edition with Introduction and Notes*, Norman – London: University of Oklahoma Press.

Sekundární literatura

Ackermann, A. – Puchner, M. (eds.), 2006, *Against Theatre. Creative Destructions on the Modernist Stage*, Hampshire (New York): Palgrave Macmillan.

Adams, J. N. 1982, *The Latin Sexual Vocabulary,* London: Duckworth.

Arnott, W. G. 1995, „The Opening of Plautus' Curculio: Comic Bussines and Mime", in: Benze, L. – Stärk, E. – Vogt-Spira, G. (eds.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels: Festgabe für Eckard Lefèvre zum 60. Geburtstag*, Tübingen: Gunter Narr, s. 185–192.

Badian, E. – Meister, K. – Rhodes, P. J. – Tinnefeld, F. 2006, Demarchos, in: Cancik – Schneider – Landfester 2006 (http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e314000).

Bartošek, M. 1981, *Encyklopedie římského práva,* Praha: Panorama.

Beard, M. 2014, „The Public Voice of Women", *The London Review of Books*, 36(6), s. 11–14.

Beacham, R. 2007, „Playing spaces: the temporary and the permanent", in: McDonald – Walton 2007, s. 202–226.

Benecke, E. F. M. 2018 [1923], *Antimachus of Colophon and the Position of Women in Greek Poetry*, Forgotten Books.

Betz, H. D. (ed.) 1986, *The Greek magical Papyri in Translation, including the Demotic Spells*, Chicago: The University of Chicago Press.

Bílý, J. L. 2011, „Actiones in duplum", in: Židlická, M. – Salák, P. (eds.) 2011, *Actiones, condictiones, exceptiones*, Brno: MU, s. 7–12.

Bork, H. 2018, „Plautine Prayers and Holy Jokes: Staging Italic Ritual in Roman Comedy“, in: *Society for Classical Studies*, 22. 1. 2019 (https://classicalstudies.org/annual-meeting/149/abstract/plautine-prayers-and-holy-jokes).

Bourdieu, P. 2009, *Language and Symbolic Power*, Cambridge: Polity Press.

Boyle, A. J. 2006, *An Introduction to Roman Tragedy*, London – New York: Routledge.

Brown, P. G. McC. 2002, „Actors and actor-managers at Rome in the time of Plautus and Terence“, in: Easterling – Hall 2002, s. 225–237.

Bubelová, K. – Pekarik, M. 2014, Cizoložství a kořistění z prostituce jiného (římskoprávní pohled). In Schelle, K. – Tauchen, J. et al. 2014, S*exuální trestné činy včera a dnes*, Ostrava: Key Publishing, s. 21–28.

Burton, P. J. 2004, „Amicitia in Plautus. A Study of Roman Friendship Process“, *The American Journal of Philology* 125(2), s. 209–243.

Busa, R. 2018, „‚Qui in scaenam prodierit, infamis est‘ – stigmatisierte Bühnentätigkeiten“, in: Ayasch, E. – Bemmer, J. – Tritremmel, D. (Hrsg.) 2018, *Wiener Schriften: Neue Perspektiven aus der jungen Romanistik*, Wien: MANZ'sche Verlags- und Universitätsbuchhandlung, s. 135–155.

Campanini – Carboni = Poccetti, P. (ed.) 1993, *Nuovo Campanini-Carboni Vocabolario Latino-Italiano – Italiano-Latino*, Torino: Paravia.

Cancik, H. – Schneider, H. – Landfester, M. (Hrsg.) 2006, *Der Neue Pauly*, 4. 1. 2019 (https://referenceworks.brillonline.com/browse/der-neue-pauly).

Cancik, H. – Schneider, H. – Salazar, C. F. (engl.

ed.) – Gentry, G. (engl. ed.) 2006, *Brill's New Pauly*, 20. 12. 2018 (https://referenceworks.brillonline.com/browse/brill-s-new-pauly).

Cech, B. 2013, *Technika v antice*, Praha: Grada Publishing.

Christensen, P. – Kyle, D. G. 2014, *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, Malden – Oxford – Chichester: Wiley-Blackwell.

Copley, F. O. 1942, „On the Origin of Certain Features of the Paraclausithyron", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 73, s. 96–107.

Croom, A. 2010. *Roman Clothing and Fashion,* Stroud: Amberley Publishing.

Czachesz, I. 2012. „Scatological Humor", in: Czachesz, I. 2012, *The Grotesque Body in Early Christian Discourse. Hell, Scatology, and Metamorphosis*. Sheffield – Oakville: Equinox, s. 97–111.

Černoch, R. 2015, „Do ut des – vliv náboženských obětí na nevynutitelnost protiplnění u obligací?", in: Turošík, M. (ed.) 2015, *Zodpovednosť a zavinenie v rímskom obligačnom práve*, Banská Bystrica: Belianum, s. 20–29.

Černoch, R. 2018, „Usura, úžera, intérêt – terminologicky-obsahová poznámka k úrokům", in: Hišemová – Kmecová 2018, s. 29–33.

Damen, M. L. 1992, „Translating Scenes. Plautus' Adaptation of Menander's ‚Dis Exapaton'", *Phoenix* 46(3), s. 205–231.

Deufert, M. 2014, „Metrics and Music", in: Fontaine – Scafuro 2014, s. 477–497.

Dinsmoor, W. B. 1950, *The Architecture of Ancient Greece. An Account of its Historic Development,* New York: Biblo and Tannen.

Dodge, H. 2014, „Amphitheatres in the Roman world“, in: Christensen – Kyle 2014, s. 545–560.

Donahue, J. F. 2015, „Roman Dining“, in: Wilkins, J. – Nadeau, R. 2015, *A Companion to Food in the Ancient World*, Malden – Oxford – Chichester: Wiley Blackwell, s. 253–264.

Drábek, P. 2012, *České pokusy o Shakespeara*, Brno: Větrné mlýny.

Duckworth, G. E. 1994, *The Nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment,* University of Oklahoma Press: Norman.

Dumont, J.-C. 1992, „Ludi scaenici et comédie romaine“, *Ktema* 17, s. 39–45.

Dunsch, B. 2014, „Prologue(s) and Prologi“, in: Fontaine – Scafuro 2014, s. 498–515.

Easterling, P. – Hall, E. 2002, *Greek and Roman Actors: aspects of an ancient profession*, Cambridge: Cambridge University Press,

Faggi, V. – Rubino, M. (introduz.) 1993, *Plauto. Anfitrione, Bacchidi, Menecmi. Testo, traduzione e saggio*, Milano: Garzanti.

Fantham, E. 1965, „The Curculio of Plautus: An Illustration of Plautine Methods in Adaptation“, *The Classical Quarterly* 15(1), s. 84–100. 22. 1. 2018 (http://www.jstor.org/stable/637854).

Fantham, E. 2002, „Orator and / et actor“, in: Easterling – Hall 2002, s. 362–376.

Fedriani, C. 2017. „Nulla sum, nulla sum: Tota, tota occidi. Repetition as a (rare) strategy of intensification in Latin“, in: Napoli, M. – Ravetto, M. (eds.) 2017, *Exploring Intensification. Synchronic, diachronic and cross-linguistic perspectives*,

Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, s. 147–170.

Fontaine, M. 2010, *Funny Words in Plautine Comedy,* Oxford University Press.

Fontaine, M. 2014a, „Between Two Paradigms“, in: Fontaine – Scafuro 2014, s. 516–537.

Fontaine, M. 2014b, „The Terentian Reformation: From Menander to Alexandria“, in: Fontaine – Scafuro 2014, s. 538–554.

Fontaine, M. 2018, „A Cute Illness in Epidaurus: Eight sick jokes in Plautus' Gorgylio (Curculio)“, in: Fontaine, M. – McNamara, Ch. J. – Short, W. M. (eds.) 2018, *Quasi Labor Intus: Ambiguity in Latin Literature*, New York: Paideia Institute for Humanistic Study, s. 27–53.

Fontaine, M. – Scafuro, A. C. (eds.) 2014, *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford University Press.

Forcellini, E. 1965, *Lexicon totius latinitatis*, Bononiae: Forni. Cit. dle: *Database of Latin Dictionaries*, 2013, Turnhout: Brepols Publishers.

Ford, P. 2007, „France“, in: Kallendorf 2007, s. 156–168.

Fraenkel, E. 2007, *Plautine Elements in Plautus*, Oxford University Press.

Franko, G. F. 2014, „Festivals, Produces, Theatrical Spaces, and Records“, in: Fontaine – Scafuro 2014, s. 409–423.

Gaertner, J. F. 2014, „Law and Roman Comedy“, in: Fontaine – Scafuro 2014, s. 615–633.

Gaius 1999, *Učebnice práva ve čtyřech knihách*, přel. J. Kincl, Brno: MU.

Galinsky, G. K. 1972, *The Herakles Theme: The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford: Basil Blackwell.

García-Hernández, B., 1992a, „Summanus I, el enigmático dios del fulgor notturno“, *Emerita* LX(1), s. 57–69.

García-Hernández, B., 1992b, „Summanus II. Su identidad divina“, *Emerita* LX(2), s. 205–214.

Gellar-Goad, T. H. M. 2016, „Plautus' Curculio and the Case of Pious Pimp“, in: Frangoulidis, S. – Harrison, S. J. – Manuwald, G. (eds.) 2016, *Roman Drama and its Context*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter.

Georgescu, S. 2016, „Sobre l'etimología del verbo iuuare“, in: Poccetti, P. (ed.). *Latinitatis rationes*, Berlin – Boston: De Gruyter, s. 533–543.

Gilula, D. 1989, „The First Realistic Roles in European Theatre: Terence's Prologues“, *QUCC* 62, s. 95–106.

Goffman, E. 1959, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday.

Goldberg, S. M. 1998, „Plautus on the Palatine“, *The Journal of Roman Studies* 88, s. 1–20.

Goldberg, S. 2007, „Comedy and society from Menander to Terence“, in: McDonald – Walton 2007, s. 124–138.

Goldhill, S. 1994, „The Failure of Exemplarity“, in: De Jong, I. J. F. – Sullivan, J. P. (eds.) 1994, *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden – New York – Köln: E. J. Brill, s. 51–74.

Graf, F. 2006, „Incubation“, in: Cancik – Schneider – Salazar – Gentry 2006, (http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e524700).

Graf, F. 2007, „Religion and Drama“, in: McDonald – Walton 2007, s. 55–71.

Graf, F. – Ley, A. 2006, „Asclepius“, in: Cancik – Schneider – Salazar – Gentry 2006, (http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e203800).

Gratwick, A. S. 1973, „Titus Maccius Plautus“, *The Classical Quarterly* 23, 1, s. 78–84.

Gratwick, A. S. 1982, „Drama“, in: Kenney, E. J. – Clausen, W. V. (eds.). *The Cambridge History of Classical Literature, Vol. II: Latin Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 77–137.

Gratwick, A. S. 1993, *Plautus: Menaechmi*, Cambridge: Cambridge University Press.

Griffith, M. 2007, „Telling the Tale: a performing tradition from Homer to pantomime“, in: McDonald – Walton 2007, s. 13–35.

Gruen, E. S. 1990, *Studies in Greek Culture and Roman Policy*, Leiden – New York: Brill.

Hansen, W. 2004, *Classical Mythology: A Guide to the Mythical World of the Greeks and Romans*, Oxford University Press.

Hanson, J. A. 1959, „Plautus as a Source Book for Roman Religion“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 90, s. 48–101.

Hanuš, L. 2008, *Právní argumentace nebo svévole. Úvahy o právu, spravedlnosti a etice*, Praha: C. H. Beck.

Hickso- Hahn, F. 2007, „Performing the Sacred: Prayers and Hymns“, in: Rüpke, J. (ed.). *A companion to Roman religion*, Malden: Blackwell, s. 235–248.

Hišemová, T. – Kmecová, D. (eds.) 2018, *Pôžička či úžera? Nútený výkon rozhodnutia – rímskoprávne základy a problémy aplikačnej praxe*, Košice: UPJŠ. 31. 8. 2018 (https://unibook.upjs.sk/img/cms/2018/pravf/pozicka-ci-uzera-web.pdf).

Hollis, A. S. 1994, „Rights of Way in Ovid (Heroides 20.146) and Plautus (Curculio 36)“, *The Classical Quarterly* 44(2), s. 545–549.

Höschele, R. 2014. „Greek Comedy, the Novel, and Epistolography“, in: Fontaine – Scafuro 2014, s. 735–752.

Hurschmann, R. 2006a, „Ball games“, in: Cancik – Schneider – Salazar – Gentry 2006, (http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e212160).

Hurschmann, R. 2006b, „Würfelspiel(e)“, in: Cancik – Schneider – Landfester 2006 (http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e12211930).

Jacková, M. 2011, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti: jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.

Kallendorf, C. W. (ed.) 2007, *A Companion to the Classical Tradition*, Malden – Oxford – Victoria: Blackwell Publishing.

Kiefer, O. 2009 [2000], *Sexual Life in Ancient Rome*, London – New York: Routledge.

Kincl, J. 1990, *Dicta et regulae iuris aneb právnické mudrosloví latinské*, Praha: Karolinum.

Kincl, J. – Urfus, V. – Skřejpek, M. 1995, *Římské právo*, Praha: C. H.Beck.

Kindermann, H. 1979, *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg: Otto Müller.

Kruschwitz, P. – Mühlberger, J. – Schumacher, M. 2001, „Die Struktur des Curculio“, *Gymnasium* 108, s. 113–121.

Kuťáková, E. 2012, *Laudabile carmen*, Praha: Karolinum.

Lacourse Munteanu, D. 2011, *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*, London: Bristol Classical Press.

Laes, C. 2011, *Children in the Roman Empire*, Cambridge: Cambridge University Press.

Lanciotti, S. 2005, „In margine ad una prossima edizione del Curculio“, in: Raffaelli – Tontini 2005, s. 37–68.

Langslow, D. 2013 „Archaic Latin Inscriptions and Greek and Roman Authors“, in: Liddel, P. – Low, P. (eds.) 2013, *Inscriptions and Their Uses in Greek and Latin Literature*, Oxford University Press, s. 167–198.

Latham, J. A. 2016, *Performance, Memory and Processions in Ancient Rome. The Pompa Circensis From the Late Republic to Late Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press.

Lefèvre, E. 1991, „Curculio oder Der Triumph der Edazität“, in: Lefèvre, E. – Stärk, E. – Vogt-Spira, G. (eds.) 1991, *Plautus Barbarus: Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, s. 71–105.

Lefèvre, E. 2014, *Studien zur Originalität der römischen Komödie*, Berlin – Boston: De Gruyter.

Ley, G. 2007, „A material world: costume, properties and scenic effects“, in: McDonald – Walton 2007, s. 268–285.

Lightfoot, J. L. 2002, „Nothing to do with the technītai of Dionysus“, in: Easterling – Hall 2002, s. 209–224.

Lowe, J. C. B. 2011, „The Finale of Plautus' Curculio“, *Rheinisches Museum für Philologie: Neue Folge* 154(3), s. 285–299.

Ludwig, W. 1967, „Ein plautinisches Canticum: Curculio 96-157“, *Philologus: Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption* 111(1–2), s. 186–197.

Manuwald, G. 2011, *Roman republican theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.

Manuwald, G. 2014, „Tragedy, Paratragedy and Roman Comedy“, in: Fontaine – Scafuro 2014, s. 580–598.

Marsh, D. 2007, „Italy“, in: Kallendorf 2007, s. 208–221.

Marshall, C. W. 2006, *The stagecraft and performance of Roman comedy*, Cambridge: Cambridge University Press.

Martin, R. P. 2007, „Ancient theatre and performance culture“, in: McDonald – Walton 2007, s. 36–54.

McCart, G. 2007, „Masks in Greek and Roman Theatre“, in: McDonald – Walton 2007, s. 247–267.

McDonald, M. – Walton, J. M. (eds.) 2007, *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge – New York: Cambridge University Press.

Mendelson, C. J. 2010 [1907], *Studies in the Word Play in Plautus*, Whitefisch: Kessinger.

Mommsen, T. 1899, *Römisches Strafrecht*, Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot.

Mommsen, T. (recogn.) – Krueger, P. (retract.) 1870, *Digesta seu Pandectae Iustiniani Augusti. Vol. I.+II.*, Berolini: Apud Weidmanos.

Moore, T. J. 1991. „Palliata Togata: Plautus, Curculio 426–86“, *The American Journal of Philology* 112(3), s. 343–362.

Moore, T. J. 1994, „Seats and Social Status in the Plautine Theatre“, *Classical Journal* 90(2), s. 113–123.

Moore, T. J. 1998a, „Music and Structure in Roman Comedy“, *The American Journal of Philology* 119(2), s. 245-273.

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

Moore, T. J. 2005, „Pessuli, heus pessuli: la porta nel Curculio“, in: Raffaelli – Tontini 2005, s. 11–36.

Nováková, J. – Pečírka, J. (redig.) 1959, *Antika v dokumentech I. Řecko*, Praha: Státní nakladatelství politické literatury.

O'Bryhim, S. 1989, „The Originality of Plautus' Casina", *The American Journal of Philology* 110(1), s. 81–103.

OLD = Glare, P. G. W. (ed.). 1968–1976, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford: Clarendon Press,

Oliva, P. 1995, Řecko mezi Makedonií a Římem, Praha: Academia.

Owens, W. M. 1994, „The Third Deception in Bacchides: Fides and Plautus' Originality", *The American Journal of Philology* 115(3), 381–407.

Papaioannou, S. 2009. „What's in a name? The real identity of Palinurus in Plautus' Curculio", *The Classical Journal* 104(2), s. 111–122.

Petrides, A. K. 2014, „Plautus Between Greek Comedy and Atellan Farce: Assessments and Reassessments", in: Fontaine – Scafuro 2014, s. 424–446.

Poccetti, P. – Poli, D. – Santini, C. 1999, *Una storia della ligua latina. Formazione, usi, comunicazione,* Roma: Carocci.

Poláčková, E. 2016, „Stereotypy v českých překladech her Tita Maccia Plauta", in: Čechvala, J. – Poláčková, E. (eds.) 2016, *Ve stínu hellénského slunce: Obrazy antiky v moderní české kultuře*, Praha: Filosofia.

Powers, M. 2014, *Athenian Tragedy in Performance. A Guide to Contemporary Studies and Historical Debates*, Iowa: University of Iowa Press.

Pultrová, L. – Urbanová, D. – Malá, M. – Šubrt, J. 2006, *Archaická latina,* Praha: Karolinum.

Questa, C. (ed.) 1995, *Titi Macci Plauti cantica*, Urbino: QuattroVenti.

Raffaelli, R. – Tontini, A. (a cura di) 2005, *Lecturae Plautinae Sarsinates VIII*, Urbino: QuattroVenti.

Reden, S. v. 2006, „Agoranomoi", in: Cancik – Schneider – Landfester 2006 (http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e108420).

Rehm, R. 2007, „Festivals and audiences in Athens and Rome", in: McDonald – Walton 2007, s. 184–201.

Reinhardstöttner, K. v. 1886, *Plautus: Spätere Bearbeitung plautinischer Lustspiele*, Leipzig: W. Friedrich.

Richlin, A. 2005, *Rome and the Mysterious Orient. Three Plays by Plautus*, Berkeley: University of California Press.

Rosenmayer, P. A. 1995, „Enacting the Law: Plautus' Use of the Divorce Formula on Stage", *Phoenix* 49(3), s. 201–217.

Scafuro, A. C. 2014, „Comedy in the Late Fourth and Early Third Centuries BCE", in: Fontaine – Scafuro 2014, s. 199–217.

Seaman, W. M. 1954, „The Understanding of Greek by Plautus' Audience", *The Classical Journal* 50(3), s. 115–119.

Sear, F. 2006, *Roman Theatres. An Architectural Study*, Oxford University Press.

Sedgwick, W. B. 1930, „The Dating of Plautus' Plays", *The Classical Quarterly* 24(2), s. 102–106.

Segal, E. 1987, *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*, Oxford University Press.

Segal, E. 2001, *The Death of Comedy*, Cambridge – London: Harvard University Press.

Sharrock, A. R. 2001, „The Art of Deceit: Pseudolus and the Nature of Reading", in: Segal, E. *Oxford Reading in Menander, Plautus and Terence*, Oxford University Press.

Shipp, G. 1954, „Plautine Terms for Greek and Roman Things“, *Glotta* 34(1/2), s. 139–152. 23. 1. 2019 (http://www.jstor.org/stable/40265686).

Skřejpek, M. 2011, *Římské soukromé právo. Systém a instituce*, Plzeň: Aleš Čeněk.

Skřejpek, M. – Blaho, P. – Vaňková, J. – Žytek, J. 2015, *Digesta seu Pandectae. Tomus I. Liber I–XV. Fragmenta selecta. Digesta neboli Pandekty. Svazek I. Kniha I–XV. Vybrané části*, Praha: Karolinum.

Slater, N. W. 1987, „The Dates of Plautus' Curculio and Trinummus Reconsidered“, *The American Journal of Philology* 108(2), s. 264–269.

Sommer, O. 1932, *Prameny soukromého práva římského*, Praha: vl. nákl.

Sommer, O. 2011a, *Učebnice soukromého práva římského. Díl I. Obecné nauky*, Praha: Wolters Kluwer ČR.

Sommer, O. 2011b, *Učebnice soukromého práva římského. Díl II. Právo majetkové*, Praha: Wolters Kluwer ČR.

Stehlíková, E. 1993, *Římské divadlo*, Praha: Koniasch Latin Press.

Storey, I. C. – Allan, A. 2005, *A Guide to Ancient Greek Drama*, Malden – Oxford – Victoria: Blackwell Publishing.

Suaréz, M. 2001, „Quid si adeam ad fores atque occentem? (Pl. Curc. 145): alusión y transformación en el motivo del paraclausithyron“, *Argos* 25, s. 95–112.

Svoboda, L. et al. 1974, *Encyklopedie antiky,* Praha: Academia.

Šurkala, J. 2016, „Bona fides a aequitas v rímskom práve: analýza fragmentu Tryph. D 16,3,31“, in: Lenhart, M. – Giba, M. *Míľniky práva v stredoeurópskom priestore 2016*, Bratislava: Univerzita Komenského, s. 329–335.

12. 12. 2018 (http://lawconference.sk/zborniky/milniky/Zbornik%20Milniky%202016.pdf).

Taplin, O. 2003, *Greek Tragedy in Action*, London/New York: Routledge.

Toliver, H. M. 1950, „The Terentian Doctrine of Education", *The Classical Weekly* 43(13), s. 195–200.

Traina, A. 1977, *Forma e suono*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.

Tzanetou, A. 2011, „Supplication and Empire in Athenian Tragedy", in: Carter, D. M., *Why Athens?: A Reapraissal of Tragic Politics*, Oxford University Press, s. 305–324.

Urbanová, D. – Weissar, T. – Černoch, R. – Poláčková, E. 2018, „Několik poznámek k českému překladu Plautovy komedie Curculio", in: Balegová, J. – Brodňanská, E. – Šimon, F. *Hortus Graeco-latinus Cassoviensis II,* Košice: Univerzita Pavla Josefa Šafárika. 241–257.

Vážný, J. 1923, *Actiones poenales. Pojem a struktura soukromých žalob trestních ve vývoji práva římského a hlavní problémy romanistické, sem se vztahující*, Bratislava: Právnická fakulta Univerzity Komenského.

Wallace-Hadrill, A. 1998, „To Be Roman, Go Greek. Thoughts on Hellenization at Rome", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* (Suppl. 71: *Modus Operandi: Essays In Honour Of Geoffrey Rickman*), s. 79–91.

Wallace-Hadrill, A. 2005, „Public Honour and Private Shame: The Urban Texture of Pompeii", in: Cornell, T. J. – Lomas, K., *Urban Society in Roman Italy*, London – New York: Routledge, s. 39–64.

Webb, R. 2002, Female Entertainers in Late Antiquity, in: Easterling – Hall 2002, s. 282–303.

Wellek, R. – Warren, A. 1996, „Eufonie, rytmus, metrum“, in: Tíž, *Teorie literatury*, Olomouc, Votobia, s. 220–243.

Welsh, J. T. 2005, „The Splenetic Leno: Plautus, Curculio 216–45“, *The Classical Quarterly* 55(1), s. 306–309.

Wilkinson, L. P. 1955, *Ovid recalled*, Cambridge: Cambridge University Press. 31. 8. 2018 (https://books.google.sk/books?id=IBs7AAAAIAAJ&pg=PA294&lpg=PA294&dq=ovidius+damnatio+memoriae&source=bl&ots=GUNUL4X1qL&sig=o_YzgLHsbrypRVJRoFinfd6nwG8&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKEwiD9byYktvcAhVDP5oKHZ8hAGcQ6AEwBHoECAYQAQ#v=onepage&q=ovidius%20damnatio%20memoriae&f=false).

Wright, P. 2009–2010, „Sexuality and Masculinity in Catullus and Plautus“, *Hirundo* 8, s. 95–107.

Yardley, J. C. 1987, „Propertius 4.5, Ovid Amores 1.6 and Roman Comedy“, *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 213(33), s. 179–189.

Zaleski, J. 2014, „Religion and Roman spectacle“, in: Christensen – Kyle 2014, s. 590–602.

Žytková, K. 2018, *Etymologie výrazů fenus, felix, lichva a dalších v právním kontextu*, in: Hišemová – Kmecová 2018, s. 157–160.

Titus Maccius Plautus

Curculio aneb *Darmojed*

Z latinského originálu přeložili, úvodní studii a komentář napsali Daniela Urbanová, Eliška Poláčková, Tomáš Weissar a Radek Černoch.

Vydala Jednota klasických filologů, Celetná 20, CZ-116 42, Praha 1, jkf@ff.cuni.cz, roku 2019 jako IV. svazek edice Bilingua.

Odpovědní redaktoři Lucie Pultrová a Martin Bažil.

Grafická úprava a obálka Markéta Jelenová.

Sazba Jan Endrýs.

Tisk tiskárna Nakladatelství Karolinum, Pacovská 350, 140 21 Praha 4.

Stran 286.

Vydání první.

Náklad 300 výtisků.

9 788090 494565