

Pozdněantické *cento* jako intertextuální literární forma, II: Roviny intertextuálního čtení*

■ MARTIN BAŽIL (Praha)

Teorie intertextuality, kterou jsme představili v první části tohoto článku,¹ byla formulována na konci 60. let 20. století s ohledem na různé formy „textové transcendence“, zejména na ty situace, v nichž navazování na jiný text hraje zásadní roli v sémantické výstavbě navazujícího textu. Zdálo by se tedy, že *cento*, citátová básnická forma vzniklá v poklasické antice, bude ideálním předmětem pro bádání založená na této teorii. Ve skutečnosti ale intertextuální zkoumání centonové poezie zatím nepřekročilo úroveň dílčích, ne-li nahodilých sond a její systematictější prozkoumání tohoto druhu zatím chybí. V následujících řádcích bych rád na třech vybraných příkladech ukázal, že *cento* si zkoumání vycházející z intertextuálních pozic rozhodně zaslouží, a zároveň také, jaký přínos takovýto typ analýzy může mít. Prvním příkladem bude úryvek z Petroniova *Satyriconu*; nejedná se o *cento* ve vlastním slova smyslu, ale o jakýsi jeho zárodek, hříčku takového typu, jaké zřejmě byly jedním ze zdrojů vzniku centonové poezie.

Příklad I: Petronius

Ve zlomku 132 líčí Petronius scénu, v níž hlavní hrdina Encolpius, stížený impotencí, hovoří ke své *mentule* (ženský rod je důležitý, viz zájmeno na začátku citátu) a vyčítá jí, že ho přivedla do nemalých patálií. Reakci popisuje krátkou koláží veršů vypůjčených z *Aeneidy* a *Bukolik*:

* Tento článek vznikl v rámci výzkumného projektu GAČR 405/08/P246 „Cento – proměny intertextuálního žánru a básnické techniky v pozdněantické literatuře“, jehož nositelem je FF UK v Praze.

¹ „Pozdněantické *cento* jako intertextuální literární forma, I: Teorie a možnosti její aplikace“, *ZJKF – Auriga* LII, 2010, str. 18-33.

Illa solo fixos oculos auersa tenebat, (Aen. 6,469-470)

*nec magis incepto uultum sermone mouetur |
quam lentae salices | lassoue papauera collo.*² (Buc. 5,16; Aen. 9,436)

Vztah k předloze, tedy oběma Vergiliovým básním, tady vytváří komický efekt přinejmenším na třech rovinách. Na té nejobecnější si Petronius uštěpačně pohrává s Vergiliovým renomé příkladného a školního autora, považovaného za vzor nejen literární, ale i mravní (viz jeho přízvisko *Parthenias*, které původně vzniklo vtipným kalkem jeho jména do řečtiny): už samo citování z něj v takové situaci muselo na tváři absolventů jakékoli římské školy vyvolávat úsměv (asi jako kdyby v moderním českém románu v podobně choulostivém momentu děje zaznělo třeba „marné volání“). Druhá rovina je vyhrazena těm, kdo byli s to si uvědomit původ jednotlivých citátů: nejdelší z nich, úvodní dvojverší, totiž pochází ze scény setkání Aenea s Didonou v podsvětí (s Didonou, která z nešťastné lásky k němu spáchala sebevraždu). Je to jedna z nejpůsobivějších a nejdramatičtějších pasáží celé *Aeneidy*, jistě donekonečna přemílaná ve školách, takže ji čtenáři spolehlivě znali z paměti a dokázali toto zkonkrétnění narážky ocenit.³

Ještě o krok dál jde rovina třetí, přístupná jen těm, kdo si vybavovali pokračování tohoto dvojverší. Ve verši *Aen.* 6,471, popisujícím reakci Didonina stínu na prosebná Aeneova slova, totiž stojí: *quam si dura silex aut stet Marpesia cautes* („jako by tam stál tvrdý křemen či marpéský útes“). Petronius ho nahrazuje svým spojením dvou převzatých poloveršů, několika prostředky ale dává najevo, že počítá s tím, že čtenář bude původní a nové pokračování konfrontovat – navádí ho k tomu např. shodným *quam* na začátku obou veršů, antonymy *durus / lentus* a zvukomalebnou hrou se slovy *silex* (křemen) a *salix* (vrba). Pracuje tedy s momentem zklamaného očekávání, s napětím mezi očekávaným a tím, co ve skutečnosti přišlo, čímž silně podtrhuje komický (a lehce obscénní) kontrast s původním obrazem Didoniny neoblomnosti coby kamene a skály, jimž se *membrum virile* nešťastného Encolpia v tu chvíli zoufale nepodobá. Spojení těchto tří rovin každému ze čtenářů umožňuje, aby si tento drobný literární vtípek vychutnal na takové úrovni, jakou mu dovolí jeho vzdělání a paměť.

² „Ona se však odvrátila, oči klopile k zemi, a když k ní promluvil, v tváři se nepohnula víc než vrby měkkých proutků či máky s vláčnými stonky.“ (Překlad autor.)

³ Podobně i v závěrečném fragmentu (*Aen.* 9,436) může vzpomínka na původní kontext vytvářet napětí s komickým efektem: pochází totiž z tragického vyústění

Již z této krátké, jakkoli rafinované ukázky vyplývá několik otázek: Ne-fungují podle obdobných principů, jen třeba méně nápadně, i skutečné *centones*? Jak tento potenciál sémantické hry (hry ve zcela vážném smyslu) využívají centony ne-parodické, např. křesťanské? A jak je možné, že si tak zajímavého rozměru těchto básní literární věda zabývající se antickou literaturou nevšimla dřív? Odpověď na poslední otázku je nasnadě: jak jsme viděli, bádání se dosud o centony zajímalo jen okrajově, protože bylo ve vleku tradovaných negativních názorů, a také nedisponovalo vhodnými metodologickými nástroji, jak takovému subtilnímu fenoménu zachytit, popsat a utřídit. V tomto směru tedy dávají analytické metody založené na intertextuálním pohledu dalšímu bádání dobrou šanci. Odpovědi na ostatní dvě otázky se pokusíme ilustrovat na dalším materiálu, vybraném z Ausoniova „Svatebního centonu“ a z Probina biblického eposu.

Příklad II: Ausonius, *Cento nuptialis*

D. Magnus Ausonius, hravý básník konce 4. století, byl povoláním učitel v gramatické škole, zřejmě byl křesťan, ale víru neudělal svým životním ani tvůrčím programem (jako to učinil třeba jeho mediolanský současník Ambrosius). Ve svém „Svatebním centonu“ (*Cento nuptialis*) popisuje jednotlivé etapy svatby: příchod ženicha, nevěsty a hostů, předávání darů, hostinu atd., v předposlední kapitole vstup novomanželů do ložnice (viz následující ukázkou) a v poslední svatební noc. Pro dějiny centonového žánru je důležité, že Ausonius svou báseň – zřejmě *ex post* – vložil do dopisu příteli Paulovi, v němž vysvětluje povahu tohoto typu tvorby a její pravidla (např. délku fragmentů, nutnost plynulosti a syntaktické správnosti apod.) a omlouvá se za to, že „dokonce i z Vergilia dělá nestydu“ (*ut bis erubescamus, qui et Vergilium faciamus impudentem*). Už z tohoto tematického výčtu je zřejmé, že stojí v podobné eroticko-parodické tradici jako tři sta let před ním Petronius.

příběhu Nisa a Euryala, „druhého největšího milostného příběhu v *Aeneidě*“ (viz MAKOWSKI, str. 15). Je zřejmé, že navzdory paralele homosexuálního motivu (anebo právě díky ní) mohl kontrast mezi hrdinným a čistým citem dvou mladých Trójanů a prostopášným chováním Petroniových postav vyznívat velmi účinně.

Náš příklad pochází z předposlední scény, popisující příchod páru do ložnice.

| verš | POPIS PŘÍCHODU DO LOŽNICE V AUSONIOVĚ SVATEBNÍM CENTONU | dílo | část | verš | PŮVODNÍ KONTEXT V AENEIDĚ |
|------|---|-------------|------|------|---|
| 82 | <i>Congressi iungunt dextras</i> | <i>Aen.</i> | 8 | 467 | Aeneas hostem u krále Euandra |
| | <i>stratisque reponunt.</i> | <i>Aen.</i> | 4 | 392 | služebné ukládají omdlelou Didonu |
| 83 | <i>At Cytherea novas artes</i> | <i>Aen.</i> | 1 | 657 | Venuše chce v Didoně roznítit lásku k Aeneovi |
| | <i>et pronuba Iuno</i> | <i>Aen.</i> | 4 | 166 | znamení ke „svatbě“ Aenea a Didony v jeskyni |
| 84 | <i>sollicitat suadetque ignota laccessere bella.</i> | <i>Aen.</i> | 11 | 254 | velký sněm Latinů |
| 85 | <i>Ille ubi complexu</i> | <i>Aen.</i> | 1 | 715 | Amor u Aenea v podobě Iula |
| | <i>molli fovet, atque repente</i> | <i>Aen.</i> | 8 | 388 | Venuše prosí Vulkána o zbroj pro Aenea |
| 86 | <i>accepit solitam flammam</i> | <i>Aen.</i> | 8 | 389 | totéž |
| | <i>lectumque iugalem:</i> | <i>Aen.</i> | 4 | 496 | Dido chce spáchat sebevraždu |
| 87 | <i>„O virgo, nova mi facies,</i> | <i>Aen.</i> | 6 | 104 | Aeneas mluví k věšticí Sibile |
| | <i>gratissima coniunx,</i> | <i>Aen.</i> | 10 | 607 | Iuppiter mluví k Iunoně |
| 88 | <i>venisti tandem,</i> | <i>Aen.</i> | 6 | 687 | otec Anchíses mluví k Aeneovi |
| | <i>mea sola et sera voluptas.</i> | <i>Aen.</i> | 8 | 581 | Euandrovo loučení s Pallantem |
| 89 | <i>O dulcis coniunx, non haec sine numine divum</i> | <i>Aen.</i> | 2 | 777 | Creusin duch se v hořící Tróji loučí s Aeneem |
| 90 | <i>proveniunt.</i> | <i>Aen.</i> | 12 | 428 | léčení Aeneovy rány z boje |
| | <i>Placitone etiam pugnabis amori?‘‘</i> | <i>Aen.</i> | 4 | 38 | Anna radí Didoně, ať se nebrání lásce k Aeneovi |

Překlad (podle Karla Šiktance, upraveno):⁴

*Oba si podají ruce / a jemně se na lůžko složí.
Nové lsti zas vymýšlí Venus, / s ní bohyně sňatků
luno // a pobízejí je, ať zkusí neznámou válku.
Nejdřív ji přivinul k sobě / a něžně ji v objetí laskal.
Tu zahoří obvyklý plamen, / ježž budí manželské lůžko:
„Pohromy nové mě neděsí, panno / a zároveň choti,
přišla jsi přec, jak jsem čekal, / má jediná útěcho pozdní,
drahá manželko má – vždyť není to bez vůle bohů,
co se má stát: / což budeš se vzpírat i radostné lásce?*

Ausonius patřil k nejtalentovanějším básníkům římské pozdní antiky, opakovaně se pouštěl do experimentů založených na různých kombinatorických pravidlech (*mutatis mutandis* ve stylu barokních *concertti*). Není tedy příliš pravděpodobné, že by centonová technika pro něj představovala nepřekročitelnou překážku či příliš svazující korzet, s nímž by si nebyl dokázal elegantně poradit. Přesto se při srovnání s ukázkou z Petronia neubráníme dojmu, že jeho pojetí centonové hry je jednodušší. V této ukázce (a zbytek jeho „Svatebního centonu“ se zdá být na tom podobně) se totiž nepodařilo najít víc než cílené upřednostňování dvou typů citací: jednak těch, které jsou svázané se „vzorným hrdinou“ Aeneem, eventuelně s Didonou (všechny fragmenty kromě v. 84 a druhých částí v. 87 a 88), a jednak těch, které odkazují na zásadní nebo obzvlášť působivé momenty děje (viz zejména v. 83, 85-86, 88-90). Ausonius se tak pohybuje pouze na prvních dvou ze tří sémantických rovin, které jsme popsali v Petroniově zlomku: evidentně chce, aby diváci poznali, že se jedná o citáty z Vergilia, a ocenili transpozici do jiného žánru a k jiné, navíc lehce lascivní tematice; zároveň vytváří jakýsi druh karikatury Aenea a jeho tragického vztahu s karthaginskou královnou.⁵

⁴ Viz *Sbohem, starý Říme*, str. 44-45. K tomuto překladu i k dalším osmi pokusům o převod některého z latinských či řeckých centonů do moderního jazyka (italštiny, angličtiny a francouzštiny) viz BAŽIL (2008).

⁵ V některých pasážích *Cento nuptialis* bychom našli i stopy dalších, propracovanějších intertextuálních strategií. Např. v druhé části, popisující svatební hostinu (*Cena nuptialis*, v. 12-32), Ausonius opakovanými aluzemi udržuje v paměti čtenáře epizodu přátelské hostiny u krále Euandra z osmé knihy *Aeneidy* (zejména verše 175-186), která dokresluje atmosféru svatební oslavy; popis nevěsty ve třetí části (*Descriptio egredientis sponsae*, v. 33-45) je zase složen z odkazů na celou řadu lí-

Stopy třetí roviny, počítající s tím, že se divákovi vybaví doslova původní kontext vypůjčeného fragmentu, jsme v *Cento nuptialis* nenašli. Nabízelo by se jednoduché vysvětlení, že v básni delší, než bylo Petroniovo trojverší, by taková technika byla obtížně použitelná, anebo že k jejímu rozpracování bylo třeba dojít postupným vývojem centonového žánru. Následující příklad z *Cento Probae*, které je mnohem delší a zhruba o čtvrtstoletí starší než Ausoniova báseň, ukáže tato vysvětlení jako nedostatečná.

Příklad III: *Cento Probae*

Probaina báseň o téměř sedmi stech hexametrech je jednak nejdelším anticým centonem, jednak po Juvenkových *Evangeliiích* druhým představitelem nového subžánru 4. století, biblického eposu. Už sama aplikace vergiliovského slovního a veršového materiálu na biblický obsah (převyprávění stvoření světa podle *Geneze* a vybraných epizod z Ježíšova života podle evangelií) tvoří první rovinu intertextuálního navazování, tentokrát spíše polemickou než parodickou: toto propojení, které má v době postupně se vyostřujících hranic mezi tradiční a křesťanskou kulturou důležitý symbolický význam, se staví do řady podobných demonstrativních aktů, jimiž vzdělaní římstí křesťané vyjadřovali svůj nárok na kulturní dědictví a na Vergilia jakožto prototyp vzorového básníka a symbol kulturních hodnot především (vzpomeňme např. na christologické interpretace 4. eklogy, které jsou doloženy od začátku 4. století). Christoph Hoch v rámci své typologie centonové poezie navrhuje pro tento typ označení „cento-kontrafaktura“ na rozdíl od „centonu-imitace“ (u Hocha „Cento-Pastiche“), jehož cílem je co nejvěrněji napodobit autora původního textu (tedy „dopsat to, co on sám napsat mohl, ale nenapsal“, viz např. mytologické centony ze sbírky *Anthologia Latina*), a od „centonu-parodie“, jehož hlavním představitelem je Ausoniovo *Cento nuptialis*.⁶ Proba sama v prologu své básně čtenáře navádí k takovému inter-

čení ženské krásy v *Aeneidě* – Didóny usedající na trůn (*Aen.* I, 503 a 506) a při lovu (*Aen.* IV, 136), Venuše v podobě lovkyně (*Aen.* I, 315 a 319), při zjevení v Tróji (*Aen.* II, 591n.) a před lovovým trůnem (*Aen.* X, 16), Heleny (*Aen.* I, 650), Camilly (*Aen.* VII, 53), Lavinie (*Aen.* XII, 65n.) – takže je jakousi jejich abstrakcí, atd.

⁶ Viz HOCH, str. 14-16 *et passim*. Některá bádání z poslední doby nicméně tuto přehlednou typologii poněkud komplikují – viz např. monografii Scotta McGilla, který se domnívá, že centonová epyllia jsou odpovědí na Vergiliovo odmítání mytologických námětů (viz MCGILL, zejména kap. „Omnia iam vulgata?“), nebo názory, že Ausoniovo erotické cento je reakcí na křesťanskou usurpaci Vergilia, kterou představuje zejména Probin sofistickovaný počín (viz např. POLLMANN, str. 92, a HARICH-SCHWARZBAUER, str. 334 a pozn. 17).

textuálnímu čtení: říká, že se hodlá odvrátit od „pohanské“ epické tradice a že „vypráví, že Vergilius zpíval o svatých činech Kristových“.⁷

Druhou úroveň – tedy tu, k jejímuž uchopení je třeba se rozpomenout na úsek, epizodu či knihu, z nichž daný verš pochází – najdeme v řadě pasáží, jež se Proba snaží sestavit z veršového materiálu s obdobným konotačním nábojem. Ukázkou takového postupu najdeme např. v líčení bouře, které ve své básni vsunuje před scénu Ježíšovy chůze po vodě (v. 531-561) a které sestavuje zhruba ze tří čtvrtin z veršů převzatých z první, třetí a páté knihy *Aeneidy*, tedy těch, které líčí hlavní etapy Aeneovy dobrodružné plavby Středomořím;⁸ výsledný obraz tak k biblickým motivům přiřazuje vlastně veškerou sémantickou energii spojenou s mořem a jeho nebezpečími, kterou lze v celém eposu najít. Podobně i popis hada, který přichází do rajské zahrady svést Evu, v *Centu Probae* (v. 172-182) sestává z citací odkazujících k řadě monster a nebezpečných zvířat, jak bájných (Furie Allecto, Cacus, Cyclops) tak skutečných (několik orlů a hadů – speciálně ten, kterého dle *Aen. 7* ze své kštice vytrhla Allecto a poslala ho, aby způsobil šílenství královny Amaty).⁹ Obraz, který se z těchto prvků skládá, je působivým portrétem polozvířete-polodémona, který je zosobněním a příčinou veškerého zla. Tomuto obrazu je ale těžké porozumět v této šíři a bohatosti, není-li čtenář s to vybavit si, z kterého obrazu či epizody převzaté fragmenty, alespoň ty klíčové, pocházejí.

Tím ovšem sémantické strategie použité v této rozsáhlé básni nejsou vyčerpány. Jak ukázaly nedávné rozbory různých badatelů včetně našich, Proba s oblibou používá specifické techniky, kterou Reinhart Herzog nazval „řídící reminiscencí“ (*Leitreminiszenz*) a která spočívá v tom, že se v konkrétní pasáži centonu – obrazu, epizodě, přímé řeči apod. – opakují fragmenty převzaté z jednoho daného úseku předlohy tak dlouho, až si čtenář zdrojovou pasáž spolehlivě vybaví.¹⁰ To jej přirozeně vede ke srovnání obou pasáží a k tomu, aby mezi nimi nastolil sémantický vztah, který může být buď afirmativní (konotace ke zdroji posilují výpověď pasáže v centonu), nebo kontrastní, např. parodický nebo odmítavý. Na čtenáře (a potažmo na badatele) samozřejmě takový typ intertextuálního čtení klade poměrně vysoké nároky, a navíc si často nemůže být jist, interpretuje-li některý aspekt vztahu mezi

⁷ *Centu Probae*, v. 23: *Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi*.

⁸ Podrobněji viz BAŽIL (2009), str. 170-176.

⁹ Viz také BAŽIL (2009), str. 183-186.

¹⁰ HERZOG, str. 9.

zdrojovou a cílovou pasáží v souladu s intencí centonisty, anebo zda už ji překračuje a dále sám rozvíjí. V tomto smyslu je cento dokonalým příkladem „otevřeného díla“, k jehož výpovědi recipient nejen může, ale dokonce má aktivně přispět svou interpretací.

Pasáží zkonstruovaných kolem „řídící reminiscence“ jakožto sémantické páteře najdeme v *Cento Probae* celou řadu. Například odkazy na Anchisovu řeč k Aeneovi sestoupivšímu do podsvětí (*Aen.* 6) se opakovaně objevují v úvodní pasáži celé básně (v. 1-28), reference na Aeneův štít (*Aen.* 8) zase v pasáži oddělující její starozákonní a novozákonní část (v. 319-345); v parafrázi Ježíšova „kázání na hoře“ a jeho popisu pekla (v. 469-496) najdeme sérii fragmentů z šesté knihy, zejména z popisu podsvětních trestů a očišťování. Někdy „řídící reminiscence“ překračuje hranice jedné epizody a vrací se – jako například (implicitní) paralela mezi Camillou a Ježíšem, nejprve jako dětí, s nimiž rodiče prchají z domova (s Camillou její královský otec Metabus z Priverna, s Ježíšem jeho rodiče do Egypta), o málo později jako oslnivých mladých lidí (na jedné straně sotva dospělé krásné válečnice, na druhé straně mladíka obdivovaného davem při jednom z jeho prvních veřejných vystoupení).¹¹ Důležitou roli, stejně jako v celé pozdněantické recepci Vergilia, hraje příběh královny Didony ze IV. knihy *Aeneidy*, který – jak jsme viděli na příkladu Petroniově¹² – zřejmě Římané ze školy znali mimořádně dobře.¹³ Proba na různé epizody tohoto příběhu výrazněji odkazuje například v pasáži, v níž Bůh vyjadřuje spokojenost se svým Stvořením (v. 107-114), v podobenství o bohatém mladíkovi (v. 518-530), v líčení reakce učedníků na Ježíšovu smrt (v. 638-647) a ve scéně, kde jim zmrtvýchvstálý Ježíš ukazuje své rány (v. 677-681).¹⁴

K dokonalosti dovedla Proba svou techniku v pasáži, která rozvádí stručná slova, jež podle evangelii¹⁵ zazněla z nebe při Ježíšově křtu v Jordánu.¹⁶

¹¹ *Cento Probae*, v. 372-376 a 381-387. – Podrobněji viz HARRICH-SCHWARZBAUER, str. 341-344, a BAŽIL (2009), str. 178-179.

¹² Viz výše, str. 6.

¹³ Svědectví o tom, že se Didonin příběh běžně četl ve školách ještě v pozdní antice, najdeme u Augustina, *Confessiones* I,13,20 (za upozornění na tuto pasáž děkuji Jiřímu Šubrtovi).

¹⁴ Podrobněji viz MORETTI, zejména str. 649-656.

¹⁵ Cf. Mt 3,17: *Hic est filius meus dilectus, in quo mihi complacui*; Mc 1,11 *Tu es filius meus dilectus, in te complacui*; Lc 3,12 *Tu es filius meus dilectus, in te complacuit mihi* (podle Vulgaty).

¹⁶ Tento příklad je z hlediska možností překladu rozebrán in BAŽIL (2008), str. 18-21.

| verš | SLOVA, JEŽ ZAZNÍ PŘI JEŽÍŠOVĚ KŘTU V CENTO PROBÆ | dílo | část | verš | PŮVODNÍ KONTEXT V AENEIDĚ |
|------|---|--------------|------|------|---|
| 403 | <i>nate, meae vires, mea magna potentia solus</i> | <i>Aen.</i> | 1 | 664 | Venuše se obrací k Amorovi |
| 404 | <i>et praedulce decus</i> | <i>Aen.</i> | 11 | 155 | Euandrův zármutek nad smrtí jeho syna Pallanta |
| | <i>magnum rediture parenti,</i> | <i>Aen.</i> | 10 | 507 | předání padlého Pallanta Euandrovi |
| 405 | <i>a te principium, tibi desinet.</i> | <i>Buc.</i> | 8 | 11 | |
| | <i>accipe, testor,</i> | <i>Aen.</i> | 11 | 559 | král Metabus svěřuje svou dceru Camillu Dianě |
| 406 | <i>o mea progenies:</i> | <i>Aen.</i> | 7 | 97 | Faunova věštba pro krá- le Latina, jeho syna |
| | <i>qua sol utrumque recurrens</i> | <i>Aen.</i> | 7 | 100 | totéž |
| 407 | <i>aspicit Oceanum,</i> | <i>Aen.</i> | 7 | 101 | totéž |
| | <i>perfecto laetus honore</i> | <i>Aen.</i> | 3 | 178 | Aeneas se obrací k Anchisovi |
| 408 | <i>omnia sub pedibus</i> | <i>Aen.</i> | 7 | 100 | Faunova věštba pro krá- le Latina, jeho syna |
| | <i>vertique regique videbis.</i> | <i>Aen.</i> | 7 | 101 | totéž |
| 409 | <i>tu regere imperio populos,</i> | <i>Aen.</i> | 6 | 851 | Anchisova slova k Aeneovi |
| | <i>matresque virosque,</i> | <i>Aen.</i> | 2 | 797 | Aeneův odchod z Tróje (s otcem a synem) |
| 410 | <i>iam pridem resides animos desuetaque corda</i> | <i>Aen.</i> | 1 | 722 | Amor před Aeneem v podobě jeho syna Iula |
| 411 | <i>ignarosque viae mecum miseratus inertes</i> | <i>Geor.</i> | 1 | 41 | |
| 412 | <i>adgredere et votis iam nunc adsuesce vocari.</i> | <i>Geor.</i> | 1 | 42 | |

Překlad (volně podle překladu Otmara Vaňorného):

*Synu, má jediná sílo, ty velká mocnosti moje,
ozdobo drahá, jež jednou / k ozdobě k otci se vrátíš!
Tobě začátek patří i konec. / Přijmi to, prosím,
**můj milý synu: / kam při svém oběhu dohlédne slunce,
v mezích dvou Oceánů, / pak radostně, skončiv tu poctu,
u nohou uvidíš svět, / jak podroben čile si vede.**
Hleď, ať mocně národům vládneš, / matkám i mužům,
dávno už ochladlým myslím a srdcím odvyklým lásce.
Ony polituj se mnou, kdo pravou neznají cestu,
přistup ke mně, už teď si zvykej být prosbami vzýván!*

I zde snadno vystopujeme druhou, „jednobarevnou“ vrstvu aluzí – totiž na různé, především božské dvojice rodič–potomek v *Aeneidě* (Venuši a Amora, Euandra a Pallanta, opět Metaba a Camillu, Anchisa a Aenea, Aenea a Iula). Většina z nich je ovšem připomenuta jednou, nanejvýš dvakrát. Jedinou výjimku tvoří v samém centru pasáže pěti citáty evokovaná scéna ze sedmé knihy, v níž bůh Faunus v podobě hlasu v posvátném hájí vydává věštbu pro svého syna, krále Latina (*Aen.* 7,96-101, v latinském textu i v překladu vyznačeno tučně). Na první pohled se zdá, že sémantická vazba mezi biblickou a vergiliovskou scénou vyplývá z řady motivických a tematických paralel: v obou mluví božský otec/Otec ke svému synovi, v obou se ozývá pouze jeho hlas, v obou se hovoří o slavné budoucnosti. Vypadá to ale, že Proba měla ještě o důvod víc opřít významovou rovinu této své scény o pasáž ze sedmé knihy *Aeneidy* – a tento důvod je přístupný jen těm, kdo si dokázali vybavit nejen obsah zdrojové pasáže, ale také její přesné znění (tučně jsou vyznačeny poloverše, které později použila Proba):

*„Ne pete conubiis natam sociare Latinis,
o mea progenies, thalamis neu crede paratis;
externi venient generi, qui sanguine nostrum
nomen in astra ferant quorumque ab stirpe nepotes
omnia sub pedibus, | qua sol utrumque recurrens
aspicit Oceanum, | vertique regique videbunt.“¹⁷*

¹⁷ Český překlad (podle Otmara Vaňorného): „Nechtěj nijak svou dceru dát v manželství s latínským mužem, / **můj milý synu**, lůžku, jež chystá se, nesvěřuj dceru! / Přijde ti cizí zeť, jenž **krví dokáže povznést / ke hvězdám naše jméno** a z jehož plemene vnuci / **u nohou uvidí svět, – kam v oběhu dohlédne slunce, / v mezích dvou Oceánů, – jak podroben čile si vede.**“

Uprostřed mezi (tučně zvýrazněnými) fragmenty, které si z této pasáže vybrala Proba, se nachází úryvek o délce dvou poloveršů (vyznačeny podtržením), který do tématu radostné věštby vnáší disharmonický tón: dosažení zářné budoucnosti bude muset být vykoupeno krví. V kontextu *Aeneidy* se samozřejmě mluví o nevyhnutelných válkách. U pacifistky Proby, která se válečné tematiky výslovně zříká,¹⁸ se nabízí přeměrování tohoto konotovaného disharmonického tónu na Ježíše, a tedy na jeho ukřižování. V kontextu zhutnělého a selektivně převyprávěného biblického příběhu v *Cento Probae* má tato nenápadná, nicméně pro zasvěcené čitelná konotace svou důležitou úlohu. Proba totiž ve svém výběru epizod oslabuje scénu pokoušení Ježíše na poušti, jež v evangelijním kontextu funguje jako předpověď budoucích útrap. Nicméně aby Ježíšův příběh nezploštila příliš, nahrazuje ji tímto diskretním, ale pro kultivované čtenáře výrazným nepřímým odkazem.

Závěrem

Pokusme se nyní shrnout hlavní závěry tohoto nástinu. Skutečnost, že teorie intertextuality je pro interpretaci a objektivnější zhodnocení centonového žánru přínosná, se nám jeví jako nepochybná. Její první, poststrukturalistická fáze je inspirativní v tom smyslu, že její pojetí textu jako sémantického prostoru otvírajícího se mezi novým textem (hypertextem) a jinými, předchozími texty, na něž se odkazuje (tzv. hypotexty), se na specifický případ centonu velmi dobře hodí. Tento základní prostor vytyčuje centonista právě už samotným napsáním centonu; na čtenáři pak zůstává volba, jakým způsobem s ním naloží, do jaké míry využije zrcadlení hypotextů v centonu a do jaké hloubky bude schopen a ochoten kontextuální hru do své četby centonu zapojit.

Jednotlivé teorie druhé fáze naopak mohou inspirovat k tomu, abychom se pokusili uchopit a popsat konkrétní strategie, kterými centonista svého čtenáře vede a jak mu dává najevo, jaká podoba a jaká míra této kontextuální hry je v daném případě relevantní a odpovídá alespoň směru autorových in-

¹⁸ Viz např. v. 8: „*satis est meminisse malorum*“ (Probin odstup od jejího dosa-
vadního díla, v němž popisovala boje o císařský trůn), a v. 319-332.: „*quid memo-
rem infandas caedes ... qui bello exciti reges, quae litore rubro / complerint campos
acies, quibus arserit armis / rex, genus egregium, magno inflammante furore, /
agmen agens equitum et florentis aere catervas? / cetera facta patrum pugnataque
in ordine bella / praetereo atque aliis post me memoranda relinquo*“ (odmítnutí za-
řadit do centonu dokonce i válečné etapy starozákonních dějin). – K Probině proti-
válečnému postoji viz DIEDERICH, str. 405-408.

tencí. Je zřejmé, že podoba těchto strategií se bude lišit nejen od autora k autorovi, ale také v jednotlivých obdobích literárních dějin. Jejich popsání by tedy mohlo být jednak vnitřním kritériem pro analýzu jednotlivých centonů a jejich srovnávání, v synchronní i diachronní perspektivě, jednak – v širším smyslu – také ne úplně obvyklým svědectvím o fungování literární komunikace po celou dobu existence centonové literatury, od 2. až do 18. století.

Sondy v této druhé části studie ukázaly, že mezi jednotlivými centony mohou být zřetelné rozdíly ve strategiích zacházení se sémantickým potenciálem odkazů na zdrojový text: tam, kde se Ausonius (jak se nám prozatím zdá) vyčerpává hrou, parodií a eventuálně ironií, Proba přidává další rovinu, v níž s významovým nábojem vergiliovských citátů nakládá sofistikovaněji a pracuje, podobně jako před ní v mnohem menším měřítku Petronius, s konotací na okolní kontext. Tento rozdíl mezi Ausoniem a Probou – Petronius zůstává stranou, protože pro něj centonová technika byla jen zdobným prostředkem v prozaickém textu – bychom se mohli pokusit zobecnit a říct, že křesťanská centonová poezie si klade složitější cíle než ta tradiční („pohanská“), protože jejím cílem je nejen vyrovnat se s nepřekonatelným básnickým vzorem, ale zároveň ho v nejvyšší možné míře převést přes hranici mezi oběma kulturami, a přihlásit se tak k tomu nejprestižnějšímu, co dosavadní kulturní tradice skýtala. Tento závěr ovšem vyslovujeme pouze jako hypotézu, s plným vědomím toho, že její ověření, respektive přesnější formulování bude možné až na základě dalšího bádání, založeném na širším korpusu centonové poezie.

SEZNAM LITERATURY

Edice a překlady

„*Probae cento, accedunt tres centones a poetis Christianis compositi*“, vyd.

Carolus SCHENKL, in: *Poetae Christiani minores*, I, Pragae – Vindobonae – Lipsiae, Tempsky 1888 (*Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, 16), str. 569-609.

AUSONIUS, „*Cento nuptialis*“, in: idem, *Opuscula*, vyd. Sextus PRETE, Leipzig, Teubner 1978, str. 159-169.

PETRONE, *Le Satiricon*, vyd. Alfred ERNOUT, Paris, Les Belles Lettres 1931².
Sbohem, starý Říme, vyd. Eva STEHLÍKOVÁ, Praha, Odeon 1983.

Sekundární literatura

- BAŽIL, Martin, „Možnosti překladu centonové poezie aneb Jak překládat nevyšlovené?“, in: *Sambucus – Práce z klasické filologie, latinské medievalistiky a neolatinistiky III*, 2008, str. 15-27.
- BAŽIL, Martin, *Centones Christiani. Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*, Paris, Institut d'Etudes Augustiniennes 2009.
- DIEDERICH, Silke, „*Quid memorem infandas caedes? Krieg und Gewalt in der Aeneisrezeption spätantiker Bibelepik*“, in: *Vergil und das antike Epos. Festschrift Hans Jürgen Tschiedel*, vyd. Stefan FREUND – Meinolf VIELBERG, Stuttgart, Franz Steiner Verlag 2008, str. 401-415.
- HARICH-SCHWARZBAUER, Henriette, „Von Aeneas zu Camilla. Intertextualität im Vergilcento der Faltonia Betitia Proba“, in: *Jeux de voix – Enonciation, intertextualité et intentionnalité dans la littérature antique*, vyd. Danielle van MAL-MAEDER – Alexandre BURNIER – Loreto NÚÑEZ, Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt am Main – New York – Oxford – Wien, Peter Lang 2009 (ECHO – Collection de l'Institut d'archéologie et des sciences de l'Antiquité de l'Université de Lausanne, vol. 8), str. 331-346.
- HERZOG, Reinhart, *Die Bibelepik der lateinischen Spätantike. Formgeschichte einer erbaulichen Gattung*, I, München, Wilhelm Fink 1975.
- HOCH, Christoph, *Apollo Centonarius. Studien und Texte zur Centodichtung der italienischen Renaissance*, Tübingen, Stauffenburg 1997 (Romanica et comparatistica. Sprach- und literaturwissenschaftliche Studien, 26).
- MAKOWSKI, John F., „Nisus and Euryalus: a Platonic relationship“, *The Classical Journal*, 85, 1, 1989-1990, str. 1-15.
- MCGILL, Scott, *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, New York, Oxford University Press 2005.
- MORETTI, Paola, „Versi didoniani nel *Centone* di Proba“, in: *Motivi e forme della poesia cristiana antica tra scritture e tradizione classica – XXXVI Incontro di studiosi dell'antichità cristiana*, Roma, 3-5 maggio 2007 (*Studia Ephemeridis Augustinianum*, 108), Roma, Institutum Patristicum Augustinianum 2008, str. 643-659.
- POLLMANN, Karla, „Sex and salvation in the Vergilian *Cento* of the fourth century“, in: *Romane memento. Vergil in the fourth century*, vyd. Roger REES, London, Duckworth 2004, str. 79-96.
- ŠUBRT, Jiří, „Jesus and Aeneas (The Epic Mutation of the Gospel Story in the Paraphrase of Juvencus)“, *Listy filologické* 116/1, 1993, str. 10-17.

■ SUMMARY**Late Ancient Cento as an Intertextual Literary Form, II: Levels of Intertextual Reading**

In this continuation of a two-part study, the possibilities of intertextual examination of cento poetry are demonstrated on three specific examples. Petronius uses the technique of parodic cento in a very small extent and purely for ornamental purposes. His parody, nevertheless, functions on three different levels, the first one being the application of any quotation from Vergil to an obscene theme. The second level operates with a thematic parallel with the tragic love story of Dido in *Aeneid*, and the third one with the specific (though in the cento unexpressed) context of the borrowed fragments. It is somewhat surprising that while there is no trace of the third level to be found in Ausonius's *Cento nuptialis*, Proba seems to handle the implicit context and her reader's memory in a similar way as Petronius.

(překlad: Michaela Prchlíková)