

Ovidiovská poetika ve vergiliovském stylu: Ozvěny Ovidiových *Proměn* v pozdněantických mytologických centonech z Vergilia

Marie Okáčová

Abstract:

Ovidian Poetics in the Virgilian Style: Echoes of Ovid's *Metamorphoses* in Late Antique Mythological Centos from Virgil

This paper enquires into the multifaceted nature of Ovid's reception in the Virgilian centos of late antiquity. The focus is on three mythological epyllia with an especially intense Ovidian flavour and characteristics of cyclic narrative – namely *Narcissus*, *Progne et Philomela*, and *Europa* (*Anth. Lat.* 9, 13, 14 R). The paper shows that rather than being a genre-specific feature or an effect of the cento technique, the cyclic composition of these texts is a clear echo of one of the most significant generative mechanisms of Ovid's narrative in the *Metamorphoses*. This reveals the centonists' complex preoccupation with the metamorphic poetics of the Augustan poet as well as with their own method of composition.

key words: cento; Virgil; Ovid; epyllion; cyclic narrative; intertextuality

klíčová slova: cento; Vergilius; Ovidius; epyllion; cyklický narativ; intertextualita

Tvůrci pozdněantických vergiliovských centonů, textů složených na způsob mozaiky z citátů vypůjčených z různých míst Vergiliova díla, si pro vyjádření zamýšlených literárních obsahů zvolili již etablované a všem dobře známé verše. Ve svých tematicky i žánrově rozmanitých textech je pak naplňovali novými významy, a uváděli je tak do nových, často nečekaných literárních i kulturních souvislostí. Útržky válečných, podsvětních, tragických i milostných pasáží *Aeneidy*, stejně jako idylické obrazy z pastýřských *Bukolik* nebo přírodní výjevy z didaktického kontextu *Georgik*, se tak bok po boku staly živou součástí Ausoniova obscénního svatebního centonu (2. pol. 4. stol.), tragické hry *Medea* Hosidia Gety (2./3. stol.) nebo třeba Probina biblického

vyprávění (2. pol. 4. stol.). Právě takováto sémantická akrobacie je vlastním principem a měřítkem kvality centonární hry.¹ Ambicióznější tvůrci své citátové mozaiky z Vergiliových veršů ještě okořenili aluzemi na další, zpravidla klasické autory. Zřejmě vůbec nejčastějším sekundárním vzorem vergiliovských centonů byl Ovidius, jeden z Vergiliových hlavních obdivovatelů a napodobovatelů. Ovidiovy stopy procházejí napříč širokou paletou antic-
kých citátových básní, což svědčí jak o jeho pevném postavení v klasickém kánonu, tak i o jeho (autoritativní) popularitě.

Recepce Ovidiova díla v centonech probíhá rozmanitými způsoby – převzetím motivického a lexikálního repertoáru, mytologických východisek a paradigmat, nebo třeba nápodobou celkové atmosféry vyprávění. Již zmíněná pozdněřímská aristokratka Faltonia Betitia Proba se ve svém vergiliovském přebásnění vybraných epizod *Starého a Nového zákona*, konkrétně v pasáži (v. 136–312) věnované počátkům dějin lidstva (čili údobí mezi stvořením člověka a potopou světa), zřejmě inspirovala zpracováním mýtu o čtyřech postupně upadajících věcech lidstva v první knize Ovidiových *Proměn* (*Met.* 1,89–150).² Autor centonární hry *Medea*, nekonvenčního dramatu s konvenční tematikou, se zase pravděpodobně nechal ovlivnit Ovidiovou stejnojmennou, dnes ovšem ztracenou tragédií, jak to můžeme alespoň zčásti rekonstruovat na základě dalších míst Ovidiovy tvorby věnovaných Médeině příběhu (*Her.* 12 a *Met.* 7,1–424).³ Pro Ausonia mohl být Ovidius (zejm. jeho *Umění milovat a Lásky*) jedním z řady zdrojů při hledání Vergiliových veršů schopných nést obscenní významy (viz *Cent. nupt.* 101–131)⁴ a Ovidiovy *Žalozpěvy* (2,353–468) patrně zanechaly stopy na Ausoniově apologetickém epilogu v próze, který jeho *Svatební cento* uzavírá.⁵

¹ K principu fungování centonu, který je velmi dobře uchopitelný z pohledu teorie intertextuality, viz z poslední doby BAŽIL 2010, s. 18–33; ID. 2011, s. 5–18; OKÁČOVÁ 2016, zejm. s. 36–41 a 87–102; nebo také (ve spojitosti se specifickou podobou pozdněantického klasicismu) ELSNER 2017, zejm. s. 177–182.

² Viz zejm. BAŽIL 2015, s. 90–107.

³ Viz zejm. MCGILL 2002, s. 149–153 (taktéž ID. 2005, s. 40–44); TRONCHET 2009, s. 89–137; CARMIGNANI 2016, s. 134–147.

⁴ Viz ADAMS 1981, s. 199–215, jehož text se nese v duchu pozitivistického hledání pramenů.

⁵ Viz SCHWITTER 2016, s. 205, pozn. 73.

Ovidius jako zdroj látky mytologických epyllií z Vergilia

Samostatnou a poměrně bohatou kapitolu pozdněantické recepce Ovidia tvoří sedm vergiliovských epyllií s mytologickou tematikou, dochovaných toliko ve slavném kodexu Salmasianus *Latinské antologie* (*Ant. Lat.* 9–15 R). Tato vesměs anonymní díla, datovaná nejčastěji do období mezi 4. a 6. stol. po Kr., kdy centonární poezie zaznamenala největší rozkvet, sdílejí podstatné žánrové charakteristiky s Ovidiovými *Proměnami*, které pro ně proto byly přirozeným, skoro samozřejmým zdrojem inspirace. Ovidiův v řadě ohledů unikátní, navíc Vergiliem ovlivněný cyklus krátkých mytologických příběhů se skutečně stal (hned po Vergiliově) druhým klíčovým vzorem minimálně pro tři z těchto sedmi textů – drobné skladby *Narcissus* (16 veršů), *Progne et Philomela* (24 veršů) a *Europa* (34 veršů).⁶ Všem těmto třem mýtům s ústředním motivem proměny, zapříčiněné pokaždé jinou podobou lásky, Ovidius věnoval samostatná vyprávění, z nichž pozdněantičtí centonisté čerpali vždy trochu jiný tvůrčí impuls.

V kratičké šestnáctiveršové básni o Narkisovi (*Ant. Lat.* 9 R), jež se omezuje na zdánlivě idylický výjev mladíka plně zaujatého svým zrcadlovým obrazem, prosvítají z vergiliovského textu aluze na Ovidiovo o poznání obsáhlejší zpracování (*Met.* 3,339–510) skoro na každém kroku, ať už ve formě lexikálních, motivických nebo i stylistických podobností. K naposled jmenovaným patří třeba využití těchž básnických prostředků, konkrétně oxymór a paradoxů, zveličujících bezvýhodnost Narkisovy situace. To vše se odehrává na společném intertextuálním půdorysu, jakým je závislost obou epyllií, tedy Ovidiova i centonárního, na druhé z Vergiliových *Eklog*. Dvě výpůjčky z ní (v. 2: *adsidue veniebat: ibi haec* [*Ecl.* 2,4]; v. 16: *nec, quid speraret, habebat* [*Ecl.* 2,2])⁷ tvoří sémantickou osu a současně aluzivní rámec

⁶ Lokální ovlivnění Ovidiem zaznamenali badatelé i ve dvou obsáhlejších centonárních epylliích – *Hippodamia*: k vícevrstevné nápodobě Ovidiova líčení jeskyně obra Káka (*Fast.* 1,557 a *Ib.* 365n.) v popisu Oinomaova paláce (v. 26–29) viz PAOLUCCI 2002, s. 198–200 (taktéž EAD. [ed.] 2006, zejm. s. XVIII–XX); *Alcesta*: k ovidiovskému nádechu několika míst centonu (v. 8 a 113) viz EAD. (ed.) 2015, zejm. s. CLIII n. a CLXXIV n.

⁷ Texty centonů jsou (až na označené výjimky) citovány podle GALLI (ed.) 2014; komentovaný básnický překlad všech šestnácti vergiliovských centonů pozdní antiky do češtiny momentálně připravuje Martin Bažil pro nakladatelství Herrmann & synové.

centonu, fungující jako rafinovaný odkaz na Ovidiovo tvůrčí uchopení téže předlohy, jak to cento jednak kopíruje a oživuje, jednak cyklicky završuje.⁸

Poněkud jinou cestou, nicméně souběžným směrem se při nápodobě Ovidia ubíral autor centonu o Prokně a Filoméle (*Ant. Lat.* 13 R). Prostřednictvím lexikálních aluzí převzal a rozvinul aitiologický moment mýtu, jak jej v podobě exempla najdeme v *Umění milovat* (2,383n.). Ovidiovo, opět Vergiliem poznamenané (srov. *Georg.* 4,15) vysvětlení jednoho z rozlišovacích znaků vlaštoky – červené skvrny na její hrudi – jako pozůstatku ltyovy krve prolité jeho vlastní matkou centonista přetavil (a rozmělnil) do tajuplné metafory mluvící krve (v. 15–20). Kromě toho se zřejmě inspiroval i Ovidiovou volbou mytologických postav dotvářejících obraz Prokny jako matky-vražedkyně v *Proměnách* (6,412–674), které předurčily výběr konkrétních aluzivních citátů z Vergilia v centonu.⁹

Ještě jiný klíč k rozmotání aluzivních nitek vedoucích k Ovidiovi potřebujeme pro cento *Europa* (*Ant. Lat.* 14 R). Jeho autor si právě pod vlivem Ovidia pohrál především s obrazností a barvitostí svého vyprávění. Celá řada vizuálních detailů Iovova únosu krásné Evropy má paralely v Ovidiově takřka plastickém líčení (*Met.* 2,833–875), které často připomínají i použité vergiliovské obraty. Koneckonců i samo vrstvení aluzí na všemožné proměny, převleky a jiné klamy, nezřídka motivované určitou formou lásky, může na čtenáře centonu působit jako vágní (a snad i trochu laciný) odkaz na typickou tematiku Ovidiových *Proměn*.¹⁰

Pro všechna tato tři centonární epyllia byly Ovidiovy *Proměny* evidentně silným vzorem a přitažlivým předmětem nápodoby. Třebaže je každé z nich osobitě technickým provedením, způsobem podání mytologické látky

⁸ K Ovidiovým čteným stopám v centonu viz MCGILL 2005, s. 79; GALLI (ed.) 2014, s. 14n.; OKÁČOVÁ 2016, s. 112–117 (anglická přípravná studie k této kap. viz OKÁČOVÁ 2009, s. 177–189); ELSNER 2017, s. 192–194; a nejpodrobněji TRONCHET 2010.

⁹ K ovidiovské inspiraci centonu viz OKÁČOVÁ 2016, s. 149–154; stručně rovněž PERRELLI 1995, s. 327; k metaforice mluvící krve viz také PAOLUCCI 2003, s. 265–271; GALLI (ed.) 2014, zejm. s. 164–173; nejnověji pak referát autorky tohoto článku „The Virgilian Cento *Progne et Philomela* (*Anth. Lat.* 13 R): Towards a Solution of a Mythological Riddle“, přednesený na konferenci *Textus centonarius. Les centons virgiliens de l'Antiquité: approche textuelle et littéraire* (Praha, 27.–29. 4. 2017) – příspěvek bude publikován v konferenčním sborníku.

¹⁰ K tomuto typu odkazů viz OKÁČOVÁ 2016, s. 158; k ovidiovskému ladění skladby viz FASSINA 2008, s. 58–61; OKÁČOVÁ 2016, s. 161–164; stručně též GALLI (ed.) 2014, s. 23.

i podobou ovidiovské inspirace, všechna uplatňují jeden a týž – v centonech ne právě obvyklý – narativní postup. Vedle zkratkovitého líčení, vracejících se motivů a perifrastického označování postav, což jsou prvky společné více či méně všem centonům, si v nich můžeme všimnout pokaždé trochu jinak realizované cyklické kompozice vyprávění. V další části tohoto příspěvku si proto chceme položit otázku, nakolik je tento narativní prvek namíště čist jako standardní součást žánrového kódu epyllia, eventuálně centonárního epyllia, a nakolik je možné jej přičítat normativnímu vlivu Ovidiových *Pro-měň*. Pokud by se jako plauzibilní ukázala druhá z možností, nejenže by se tím rozšířila a doplnila sféra Ovidiova vlivu na pozdněantickou – možná nejen centonární – tvorbu, ale především by se v tomto epigonském gestu otvíral prostor pro metatextové interpretace ve smyslu reflexe vlastní – sekundární, tj. na jiném textu plně závislé – literárnosti.

Ovidius jako kompoziční vzor mytologických epyllií z Vergilia

Prakticky od jeho počátků v alexandrijské poetice patřily k pilířům žánru dnes známého jako epyllion¹¹ různé odbočky a vložené příběhy. Fenomén cyklického vyprávění v nejširším slova smyslu pak s drobnou epikou zcela unikátním způsobem spojil právě Ovidius, jenž se výrazně odklonil od podstatně tradičnější epické narativní techniky Vergiliovy. Cyklický a současně do sebe obrácený narativ představuje – zejm. spolu s akcentem na samotný akt vyprávění a osobu vypravěče – jednu z hlavních inovací a současně nejvýraznějších charakteristik Ovidiova vypravěčského umění.¹² Podívejme se, jak se s tímto literárním dědictvím v rámci svých možností vyrovnali autoři mytologických epyllií z Vergilia.

¹¹ Koncept epyllia jako specifické krátké narativní formy je navzdory své všeobecné rozšířenosti poněkud problematický; jedná se o moderní kategorii zahrnující poměrně rozmanité texty, která nemá oporu v antickém žánrovém systému. Existence tohoto fenoménu byla proto v minulosti zpochybňována, nebo dokonce popírána (viz zejm. ALLEN 1940, s. 1–26; ID. 1958, s. 515–518), a dodnes zůstává předmětem polemik badatelů (stručně shrnutí problematiky přináší např. BAUMBACH – BÄR 2012, s. IX–XVI).

¹² Viz např. ROSATI 2002, s. 271–304; ke generativním principům Ovidiova nepřetržitého vyprávění viz z nedávné doby také WHEELER 2000.

I. Technika vloženého vyprávění vs. intertextuální rámování příběhu

S technikou vkládání jednoho příběhu do druhého tak, jak ji známe z Ovidiových *Proměň*, kde jsou tímto způsobem generovány celé knihy, se v centonárních epyllíích nesetkáme, což je vcelku pochopitelné. Nejedná se koncovců o narativní cyklus, ale o samostatná epyllia,¹³ navíc většinou skrovného rozsahu. V některých z nich přesto nacházíme do jisté míry analogickou strategii, a sice intertextuální ukotvení či rámování příběhu. Tento efekt naplňují odkazy (tzv. řídicí reminiscence)¹⁴ na určitý tematicky blízký (a proto snadno adaptovatelný) úsek Vergiliova díla, umístěné na dostatečně exponovaná místa centonu, typicky do jeho úvodu a na závěr. Rozdíl mezi technikou vloženého příběhu, fungující jako generativní princip vyprávění, které se tak přirozeně rozrůstá, a touto intertextuální spíše než ryze narativní strategií spočívá v tom, že aluzivní rámec neslouží ani tak k vsazení jednoho příběhu do druhého jako spíše k propojení – nebo ještě lépe splynutí a překrytí – dvou v podstatě paralelně probíhajících dějových linií. To však nic nemění na tom, že minimálně po technické stránce jsou si oba postupy, přispívající (každý trochu jiným způsobem) k větší koherenci dějového (nebo obecně textového) celku, docela blízké.

Centonární zpracování mýtu o Narkissovi je tak zasazeno, jak bylo zmíněno výše, do pastorálního rámce Vergiliovy druhé *Eklogy*, jejíž dějové jádro – pastýřova nenaplněná láska ke krásnému mladíkovi – má s Narkissovým příběhem mnoho společných momentů, jak to již dříve ukázal Ovidius.¹⁵ Podobný aluzivní rámec (tvořený vždy odkazy na čtvrtou knihu *Aeneidy*) najdeme i v dalších dvou centonech – v kratičkové básni o Herkulově souborji s obrem Antaiem (*Ant. Lat.* 12 R: 16 veršů), jejíž tematické napojení na

¹³ To by samo o sobě překážkou být nemuselo – viz zejm. Catullovo slavné epyllion o svatbě Pélea a Thetidy (č. 64), které obsahuje vložené vyprávění o Ariadně a Théseovi. Tato skladba čítající 408 hexametrů je ovšem více než dvakrát delší než nejobsáhlejší z dochovaných centonárních epyllíí – *Hippodamia* a *Alcesta* (oba texty mají shodně 162 veršů).

¹⁴ Termín „Leitreminiscenz“ zavedl právě v souvislosti s centonární technikou HERZOG 1975, s. 9.

¹⁵ O cyklické struktuře centonu v této spojitosti hovoří OKÁČOVÁ 2016, s. 111n.; ELSNER 2017, s. 193n.; podobně TRONCHET 2010, pozn. 71.

Didonin nešťastný románek s Aeneem je ovšem jen málo přesvědčivé (viz v. 1: *litus harenosum Lybiae* [*Aen.* 4,257]; 16: *vitaque recessit* [*Aen.* 4,705]),¹⁶ a v podstatně obsáhlejší zpracování mýtu o Alkéstidě oběti Admétovi (*Ant. Lat.* 15 R: 162 veršů), kde jsou tematické vazby na dějovou linii Vergiliova (mj. i Eurípidovou *Alkéstidou* inspirovaného) vyprávění o Didoně (nejen díky své četnosti v celém textu) naopak velmi intenzivní. Hned do prvního, programového verše tady centonista vložil narážku na Iunoninu dohodu s Venuší ohledně sňatku Aenea a Didony (*pactosque hymenaeos* [*Aen.* 4,99]).¹⁷ Dalším, pro antického čtenáře jen stěží přehlédnutelným signálem autorovy snahy o propojení Alkéstidina a Didonina příběhu jsou pak dva aluzivně mimořádně silné citáty – incipit čtvrté knihy *Aeneidy* ve verši uvozujícím Alkéstidinu reakci na Admétův osud (v. 100: *at regina gravi iam dudum saucia cura* [*Aen.* 4,1]) a explicit téže knihy v samotném závěru skladby (v. 162: *delapsus calor atque in ventos vita recessit* [*Aen.* 4,705]). Centonista tak využil dva z Vergiliových vůbec nejznámějších hexametřů k tomu, aby své vlastní vyprávění pevně a jednoznačně ukotvil v odpovídajícím epicko-tragickém kontextu.¹⁸

Ve všech uvedených případech (snad jen s výjimkou centonu o Narkissovi) je ovšem jakýkoliv přímý vliv Ovidiovy vypravěčské techniky čistě hypotetický (tj. bez jakékoliv opory v textu), a ve skutečnosti jen velmi málo pravděpodobný. S obdobným rámováním dílčích dějových celků pomocí řídicích reminiscencí se totiž setkáváme i v jiných centonech, jako třeba v Probině biblickém eposu, kde takový postup představuje jednu ze sémantických strategií při propojování biblické látky s vergiliovskými, tedy pohanskými představami.¹⁹

¹⁶ K možnoštem interpretace těchto odkazů viz OKÁČOVÁ 2016, s. 132n.

¹⁷ Cit. podle PAOLUCCI (ed.) 2015.

¹⁸ Podrobněji k této promyšlené intertextuální strategii viz MCGILL 2005, s. 89–91; FASSINA 2010, s. 91–103; PAOLUCCI (ed.) 2015, zejm. s. CXXXIX–CXLII; OKÁČOVÁ 2016, s. 207–219.

¹⁹ Viz nejnověji zejm. SCHOTTENIUS CULLHED 2015, s. 17 a passim.

II. Cyklická kompozice vyprávění

Další cestou k větší celistvosti a soudržnosti centonárního vyprávění²⁰ je Ovidiem velmi oblíbená cyklická kompozice. První dva verše centonu o Narkisovi tak předjímají očekávanou proměnu hlavního hrdiny, o níž jinak není nikde v textu explicitní zmínka: *candida per silvam* (*Aen.* 8,82) *primaevae flore iuventus* (*Aen.* 7,162) / *adsidue veniebat: ibi haec* (*Ecl.* 2,4) *caelestia dona* (*Georg.* 4,1). Děje se tak prostřednictvím několika motivických odkazů (zvýrazněny podtržením), které znalého čtenáře spolehlivě nasměrují k závěrečné pasáži Ovidiova epyllia (*Met.* 3,509n.): *nusquam corpus erat, croceum pro corpore florem / inveniunt foliis medium cingentibus albis*. Tato aluze skrze Vergilia na Ovidia, naplňující princip cyklické kompozice (úvodní obraz centonu předpovídá vyústění příběhu, byť v Ovidiově zpracování), je přitom – snad i spolu s dříve komentovaným lemováním centonu výpůjčkami z Vergiliovy druhé *Eklogy* – zřejmou ozvěnou narativního plánu Ovidiova textu.²¹ Ovidius zasazuje Narkissův příběh do poměrně volného rámce svého vyprávění o slepém věštci Teiresiovi, jehož věstecké umění se stává přirozeným motivem i prostředkem vnější cyklické kompozice (viz *Met.* 3,339–350 a 3,511n.). Vedle toho má Ovidiovo epyllion cyklický charakter i na úrovni vnitřní dějové struktury; úvodní vyprávění o nepořetované lásce nymfy Échó k Narkisovi (*Met.* 3,356–401) se jako ozvě-

²⁰ O tom, že centonární hra s útržky výchozího textu chce budit dojem vnitřně souvislého a jednotného veršového celku, nás v jakémsi manuálu – jediném svého druhu z antických pramenů – k vlastnímu centonu i citátové technice obecně informuje Ausonius, který cento charakterizuje jako *opusculum de incoexis continuum, de diversis unum* (*Epist. ad Paulum, praef.* 25; srov. také *praef.* 30n.: *variti de locis sensibusque diversis quaedam carminis structura solidatur, [...]; praef.* 52–57: *hoc ergo centonis opusculum ut ille ludus tractatur, pari modo sensus diversi ut congruant, adoptiva quae sunt ut cognata videantur, aliena ne interluceant, accessita ne vim redarguant, densa ne supra modum protuberent, hiulca ne pateant*: cit. podle GREEN [ed.] 1999; český překlad Ausoniova listu viz OKÁČOVÁ 2016, s. 22–26). V technické rovině sloužily tomuto – kvůli bytostně intertextuální povaze citátové poezie – vždy tak trochu nedostiznému cíli tzv. *voces communes*, prostředek popsany italskou badatelkou Rosou Lamacchiaovou (LAMACCHIA 1958, s. 212), jenž spočívá v napojení sousedních citátů pomocí jim společného výrazu, nacházejícího se v obou původních verších na totožné metrické pozici.

²¹ Ve zmíněné motivické aluzi rozpoznal nápodobu Ovidiova narativního schématu již TRONCHET 2010, § 48n.

na vrací v podobě jejího posledního sbohem milovanému mladíkovi (*Met.* 3,494–501). Ovidius a pod jeho vlivem patrně i autor centonu tedy uvádí mýtus o Narkissovi ve dvou narativních rámcích – jednom vnějším (vyprávění o Teiresiově schopnosti předvídat budoucnost, jemuž funkčně odpovídá předzvěst Narkissovy proměny v úvodu centonárního epyllia), a druhém vnitřním (osudové setkání Échó s Narkissem, jehož vzdálenou paralelou je příběh pastýřovy nešťastné lásky evokovaný citáty z druhé *Eklogy* v centonu).

Podobně cyklicky ukotvené narativní schéma má i centonární zpracování Euróпина únosu. Jeho první dva verše představují láskou ztrápeného stvořitele světa i lidí, kterak v býčí podobě sestupuje z nebes na zem: *vulneris inpatiens* (*Aen.* 11,639) *hominum rerumque reptor* (*Aen.* 12,829) / *et faciem tauro propior* (*Georg.* 3,58) *descendit ad undas* (*Georg.* 4,235). K tomuto úskočnému, ctihodného vladaře nedůstojnému jednání se Iuppiter uchyluje ve snaze získat přízeň své milované, a to i za cenu dočasného pozbytí božské integrity a autority. Obě těžko slučitelné stránky Iovovy osobnosti – jeho vladařský majestát a milostný temperament – dobře ilustruje i výběr citátů v uvedených verších. Titulatura převzatá z dvanácté knihy *Aeneidy* odkazuje na Iova rozmlouvajícího s Iunonou ohledně budoucího osudu Latinů. Se vznešenou obřadností této scény kontrastují další z aludovaných výjevů – citát z jedenácté knihy *Aeneidy* připomíná fyzickou bolest, jakou zakouší zraněný kůň, a výpůjčky z *Georgik* odkazují postupně na výběr vhodné plemence pro stádní chov skotu a na vybírání včelího medu. Tyto obrazy ze světa zvířat jednak akcentují Iovovu volbu zvířecího převleku, jednak konotují živočišnost jeho vášnivého vzplanutí.²² Pánem situace se potom otec lidí a bohů opět stává, byť v roli proradného únosce, až v samotném závěru centonu (v. 34: *perfidus alta petens abducta virgine praedo* [*Aen.* 7,362]), jehož narativní schéma se tak cyklicky uzavírá.²³

²² V textu se přirozeně nachází i množství odkazů na konkrétní podobu Iovova převleku, některé z nich přitom čtenáři, který je schopen vybavit si původní kontext těchto výpůjček, s lehkou ironií připomínají, že nejvyšší bůh v příběhu vystupuje jako zvíře, které je jemu samotnému často obětováno (podrobně viz OKÁČOVÁ 2016, s. 157n.).

²³ Viz FASSINA 2008, s. 61n., jež (stejně jako již MCGILL 2005, s. 84) upozorňuje na velmi podobnou charakteristiku Iova jako úskočného zloděje ve dvou dalších skladbách o Európe z kodexu Salmasianus (*Anth. Lat.* 132 a 133 SB).

I v tomto případě se podle mne jedná o důmyslnou nápodobu Ovidia, jenž mýtus o Evropě vkládá do velmi podobného, ovšem čitelnějšího myšlenkového rámce. V úvodu jeho podání zaznívá takřka filozofická úvaha (*Met.* 2,846–851):²⁴

*non bene conveniunt nec in una sede morantur
maiestas et amor: sceptri gravitate relictas
ille pater rectorque deum, cui dextra trisulcis
ignibus armata est, qui nutu concutit orbem,
induitur faciem tauri mixtusque iuvenctis
mugit et in teneris formosus obambulat herbis.*

Takto pregnantně vyjádřený rozpor v Iovově osobnosti je rozřešen opět v závěru příběhu, volně přetékaícím na počátek třetí knihy *Proměn* jako úvod k vyprávění o Kadmovi (*Met.* 3,1n.): *iamque deus posita fallacis imagine tauri / se confessus erat Dictaeeaque rura tenebat*. Naplnění Iovovy milostné tužby provází nezbytné odhalení jeho božské totožnosti, přičemž tato specifická forma anagorize umožňuje opětovné nastolení jeho vladařské autority.

Dalším centonem, jehož úvod anticipuje závěr příběhu, je epyllion o Prokně a Filoméle. Úvodní čtyřverší s charakterem aitiologické předmluvy představuje obě hrdinky v metamorfované podobě – Proknu jako vlaštovku (v. 1) a Filomélu jako slavíka s typickou tesklivou písní (v. 2–4):²⁵

aspice ut insignis (Aen. 6,855) vacua atria lustrat (Aen. 2,528) hirundo!
(*Aen.* 12,474)
vere novo (Georg. 1,43) maestis late loca questibus implet; (Georg. 4,515)
victum infelicem (Aen. 3,649) maerens Philomela sub umbra (Georg. 4,511)
adsiduo resonat cantu (Aen. 7,12) miserabile carmen. (Georg. 4,514)

Objasnění tohoto výjevu čtenáři přináší až zmínka o proměně obou žen v ptáky na samém konci centonu (v. 24): *et soror et coniunx (Aen. 1,47) pectierunt aethera pinnis (Aen. 11,272)*. Vedle aitiologického momentu zajišťuje vnitřní provázanost obou úryvků i samo postupné jmenování hrdinek,

²⁴ K nápodobě této pasáže v úvodu centonu viz také FASSINA 2008, s. 59.

²⁵ Argumenty ve prospěch tohoto výkladu shrnuje OKÁČOVÁ 2016, s. 139n.

vždy zřejmě v totožném pořadí. Prokné-vlaštovka tedy v centonu vystupuje jako znásilněná sestra (*soror*) a Filomélé-slavík jako (Téreova) manželka (*coniunx*).²⁶

V Ovidiových *Proměnách* navazuje mýtus o Prokně a Filoméle na krátké vyprávění o Pelopovi (*Met.* 6,401–411), kterého vlastní otec zavraždil a předložil k jídlu bohům, podobně jako Itya jeho matka Téreovi. Samotné vyprávění o Pandíonových dcerách potom lemují zmínky o osudech tohoto athénské krále (*Met.* 6,421–428 a 6,675n.). Inspirací tak centonistovi bylo nejspíše Ovidiovo závěrečné čtyřverší, věnované metamorfóze obou žen (*Met.* 6,667–670):

*corpora Cecropidum pennis pendere putares:
pendebant pennis. quarum petit altera silvas,
altera tecta subit; neque adhuc de pectore caedis
excessere notae, signataque sanguine pluma est.*

Ovidius – podobně jako autor centonu – záměrně nespécifikuje, která ze sester získává podobu slavíka a která vlaštovky. Obě aitiologicky laděné pasáže rovněž věnují o poznání více pozornosti metamorfóze matky-vražedkyně, jež je v obou případech zmíněna jako druhá v pořadí (u Ovidia Prokné-vlaštovka a v centonu Filomélé-slavík).²⁷ Vedle toho může prozrazovat centonistovu ambici napodobit Ovidia i dvojí *et* v závěrečném verši (*et soror et coniunx*), které je paralelou ke zdvojenému výrazu *altera*, jednomu ze stavebních prvků Ovidiova chiastického paralelismu (*quarum petit altera silvas / altera tecta subit*), a nakonec i opakování stejné počáteční hlásky ve slovech *petierunt* a *pinnis* tamtéž, jež funguje jako minimalistická ozvěna podstatně rozvinutější aliterace v Ovidiově popisu metamorfózy. Každá z těchto podobností samozřejmě může být dílem náhody vynucené zpracováním stejného příběhu, dohromady jsou přesto poměrně jasným ukazatelem směřujícím právě k Ovidiovi.

²⁶ Stručnou zmínku věnuje této cyklické kompozici GALLI (ed.) 2014, s. 21; podrobněji viz OKÁČOVÁ 2016, s. 137n.

²⁷ K rozdělení úloh obou sester v centonárním zpracování příběhu viz OKÁČOVÁ 2016, s. 138, zejm. pozn. 492; k různým verzím mýtu viz např. CASANOVA 2006, s. 165–178.

Z ostatních vergiliovských epyllíí se s náznakem cyklické kompozice setkáme snad jedině v centonu *Hippodamia* (*Ant. Lat.* 11 R: 162 veršů).²⁸ Pro její rozklíčování tady však musíme vzít v úvahu hned tři sémantické roviny – vlastní citátový text, jeho aluzivní přesah a implicitní metatextovou výpověď. V prologu se autor aluzivní formou vymezuje vůči předmluvě k třetí knize *Georgik*, v níž Vergilius odmítá mytologickou látku jako zevšednělou, jmenovitě i mýtus o Pelopovi, aby se mohl proslavit poezií nového vkusu (*Georg.* 3,8n.: [...] *temptanda viast, qua me quoque possim / tollere humo victorque virum volitare per ora*). Centonista svým dílem toto programové prohlášení hravým způsobem vyvrací a ukazuje, že i příběh Hippodameie a Pelopa může být – zvláště je-li podán ve vergiliovském jazyce a stylu – osvěžujícím čtenářským zážitkem, jenž autorovi přinese vytouženou vítěznou palmu (srov. *Georg.* 3,12: *primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas*).²⁹ V dějové rovině pak tento metaliterární podtext prologu rezonuje se závěrečnými verši připomínajícími věčnou slávu, kterou poněkud paradoxně získá podvedený vozataj Myrtilos svým sebevražedným skokem do mořských vln (v. 160–162):

[...] *sic fatus (Aen.* 4,570) *liquidas proiecit in undas (Aen.* 5,859)
aeternam moriens famam, (Aen. 7,2) *quae maxima semper (Aen.*
 8,271/8,272)
dicitur aeternumque tenet per saecula nomen. (Aen. 6,235)³⁰

Stopa tvůrčí inspirace tady ovšem – na rozdíl od předchozích případů – nevede k Ovidiovi, ale začíná a končí u Vergilia, v hravé polemice s jeho autorským prohlášením.

²⁸ Stranou necháváme skladbu *Iudicium Paridis* (*Ant. Lat.* 10 R: 42 veršů), která se dochovala jako fragment (viz FASSINA 2005, s. 377–379).

²⁹ Detailně k autorovým intencím a implicitní myšlence celé skladby viz MCGILL 2005, s. 85–88; OKÁČOVÁ 2016, s. 168–178.

³⁰ Cit. podle PAOLUCCI (ed.) 2006.

Závěr: Ovidiovská poetika ve vergiliovském stylu

Co tedy z výše řečeného vyplývá a jakou povahu má recepce Ovidia v pozdněantických, zejména mytologických centonech? Ovidiův obraz v těchto textech je především mnohotvarý, stejně jako jeho dílo samo. A je to také obraz věrný, minimálně v tom smyslu, že se utváří v intencích své předlohy. Ovidius poskytl centonistům rozmanité tvůrčí podněty, které dokázali dobře vytěžit přesto (nebo možná i proto), že jejich vyjadřovacím prostředkem byl Vergilius. Hned tři mytologická epyllia nesoucí zvláště intenzivní ovidiovský nádech – *Narcissus*, *Progne et Philomela* a *Europa* – ze svého sekundárního pramene čerpala inspiraci nejen v rovině obsahové, ale zřejmě i technické. Ze srovnání s dalšími podobnými texty je patrné, že jejich cyklické narativní schéma není ani tak žánrovým standardem nebo specifickým centonární techniky jako spíše zřetelnou ozvěnou jednoho z hlavních mechanismů vyprávění v Ovidiových *Proměnách*. Právě normativním vlivem Ovidiovy poetiky můžeme koneckonců vysvětlit, proč se s tímž narativním prvkem setkáváme ve třech technicky jinak dosti odlišných anonymních skladbách.

Na závěr je namístě zamyslet se nad tím, jakou přidanou hodnotu s sebou cyklická kompozice, navíc inspirovaná Ovidiem, v centonech nese. Takováto filiace citátovým textům dodává na virtuozitě i čtenářské přitažlivosti a současně naznačuje autorovu (přímo ovidiovskou) fascinaci vlastní básnickou technikou, způsobem generování textu a jeho významu.³¹ Cyklické narativní schéma obecně zajišťuje větší soudržnost textového celku, tím spíše textu mozaikového, složeného z citátů převzatých z cizího díla. Centonisté tak jednak avizují, že jejich skladby mají ambici takový celek utvořit, jednak – zvláště proto, že ve všech třech případech funguje pojítka mezi úvodem a závěrem vyprávění jak intratextuálně (v rámci centonů samotných), tak i intertextuálně (ve vztahu k Ovidiovi) – tím reflektují klíčový princip centonu, jeho existenci v neustálém dialogu s dalšími texty. Graficky bychom tento sémantický proces mohli nejspíše znázornit jako soustavu kružnic vedoucích na trase cento – Vergilius – sekundární vzor/y (v našem případě Ovidius) – cento. Výchozím bodem každé takové cesty, jež naplňuje

³¹ O Ovidiově reflexi vlastní vypravěčské techniky v *Proměnách* se jako jeden z mnohých zmiňuje ROSATI 2002, s. 271 a passim.

podstatu hermeneutického kruhu, je potenciálně kterýkoliv z použitých citátů, resp. takový, který má schopnost čtenáře přeměřovat od svého primárního zdroje k sekundárnímu vzoru a odtud přirozeně (ovšem s vědomím nových významových souvislostí) zpět k textu centonu. Jen čtenář bezpečně a cílevědomě se pohybující po těchto klikatých cestách může centonární, tj. sekundární text plně uchopit a s porozuměním interpretovat.

Pisatelé oněch tří drobných medailonků z mytologie (dějovost je v nich – s částečnou výjimkou epyllia o Prokně a Filoméle – potlačena ve prospěch ekfrastického líčení) v každém případě bohatě naplnili svůj literární program, jehož středobodem je proměna, ať už jako rámcové téma zvolených mýtů, jako jedna ze základních charakteristik centonární metody, založené na sémantické aktualizaci zdrojového materiálu, nebo – a především – jako klíč k ovidiovské poetice zaobalené do Vergiliových veršů.

Literatura

- ADAMS, J. N. Ausonius *Cento Nuptialis* 101–131. *Studi italiani di filologia classica*, 1981, 53, s. 199–215.
- ALLEN, Walter. The Epyllion: A Chapter in the History of Literary Criticism. *Transactions of the American Philological Association*, 1940, 71, s. 1–26.
- ALLEN, Walter. The Non-Existent Classical Epyllion. *Studies in Philology*, 1958, 55, s. 515–518.
- BAUMBACH, Manuel – BÄR, Silvio. A Short Introduction to the Ancient Epyllion. In BAUMBACH, Manuel – BÄR, Silvio (eds.). *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*. Leiden: Brill 2012, s. IX–XVI.
- BAŽIL, Martin. Pozdněantické *cento* jako intertextuální literární forma, I: Teorie a možnosti její aplikace. *Auriga*, 2010, 52, s. 18–33.
- BAŽIL, Martin. Pozdněantické *cento* jako intertextuální literární forma, II: Roviny intertextuálního čtení. *Auriga*, 2011, 53, s. 5–18.
- BAŽIL, Martin. Proba jako historička: Starozákonní dějiny a čtyři věky lidstva v *Cento Probae*. *Auriga*, 2015, 57/1, s. 90–107.
- CARMIGNANI, Marcos. Ovidio, Catulo y Séneca en el prólogo del centón de *Medea* de Hosidio Geta. In SETAIOLI, Aldo (ed.). *Apis Matina. Studi in onore di Carlo Santini*. Trieste: Edizioni Università di Trieste 2016, s. 134–147.

- CASANOVA, Angelo. Filomela da rondine a usignolo. In SANTINI, Carlo – ZURLI, Lorianò – CARDINALI, Luca (eds.). *Concentus ex dissonis. Scritti in onore di Aldo Setaioli*. Tomo I. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane 2006, s. 165–178.
- ELSNER, Jaś. Late Narcissus: Classicism and Culture in a Late Roman Cento. In HERNÁNDEZ LOBATO, Jesús – ELSNER, Jaś (eds.). *The Poetics of Late Latin Literature*. Oxford: Oxford University Press 2017, s. 176–204.
- FASSINA, Alessia. Il *Iudicium Paridis* di Mavortius: una proposta di lettura. *Lexis*, 2005, 23, s. 373–380.
- FASSINA, Alessia. Il centone *Europa* (AL 14 R²): dubbi sul genere. *CentoPagine*, 2008, 2, s. 58–63 (http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/3264/1/06_fassina.pdf, poslední přístup 24. 4. 2018).
- FASSINA, Alessia. Il ritorno alla *fama prior*: Didone nel centone *Alcesta* (*Anth. Lat.* 15 R.²). In GIOSEFFI, Massimo (ed.). *Uso, riuso e abuso dei testi classici*. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto 2010, s. 91–103 (<http://www.ledonline.it/ledonline/gioseffi/05-Fassina.pdf>, poslední přístup 24. 4. 2018).
- GALLI, Maria Teresa (ed.). *I Vergiliocentones minores del codice Salmasiano. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*. Firenze: Le Monnier 2014.
- GREEN, R. P. H. (ed.). *Decimi Magni Ausonii opera*. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano 1999.
- HERZOG, Reinhart. *Die Bibelepik der lateinischen Spätantike. Formgeschichte einer erbaulichen Gattung*. Band 1. München: Fink 1975.
- LAMACCHIA, Rosa. Dall'arte allusiva al centone (a proposito di scuola di poesia e poesia di scuola). *Atene e Roma*, 1958, 3, s. 193–216.
- MCGILL, Scott. Tragic Vergil: Rewriting Vergil as a Tragedy in the Cento *Medea*. *Classical World*, 2002, 95/2, s. 143–161.
- MCGILL, Scott. *Virgil Recomposed: The Mythological and Secular Centos in Antiquity*. Oxford: Oxford University Press 2005.
- OKÁČOVÁ, Marie. *Ut imago poesis*: A Pastiche of Virgil and Ovid in the Cento *Narcissus*. *Graeco-Latina Brunensia*, 2009, 14/1–2, s. 177–189.
- OKÁČOVÁ, Marie. Centones Vergiliani. *Klasická poezie „pod kaleidoskopem“*. Praha, KLP 2016.
- PAOLUCCI, Paola. Modelli oltre il fonte: Ovidio e Stazio nel centone virgiliano *Hippodamia* (A.L. 11 R.). *Giornale italiano di filologia*, 2002, 54/2, s. 197–209.
- PAOLUCCI, Paola. La voce del sangue. Emendamento al centone virgiliano *Progne et Philomela* (AL 13, 18-19 R.²). *Giornale italiano di filologia*, 2003, 55/2, s. 265–271.

- PAOLUCCI, Paola (ed.). *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina. Introduzione, edizione critica, traduzione, commento*. Hildesheim: Olms 2006.
- PAOLUCCI, Paola (ed.). *Il centone virgiliano Alcesta dell'Anthologia Latina. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*. Hildesheim: Weidmann 2015.
- PERRELLI, Raffaele. Il centone virgiliano *Progne et Philomela*. In MORESCHINI, Claudio (ed.). *Esegesi, parafrasi e compilazione in età tardoantica. Atti del Terzo Convegno dell'Associazione di Studi Tardoantichi*. Napoli: D'Auria 1995, s. 323–329.
- ROSATI, Gianpiero. Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*. In BOYD, Barbara Weiden (ed.). *Brill's Companion to Ovid*. Leiden: Brill 2002, s. 271–304.
- SCHOTTENIUS CULLHED, Sigrid. *Proba the Prophet: The Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba*. Leiden: Brill 2015.
- SCHWITTER, Raphael. Der obszöne Leser: Vergil-Kritik und apologetische Strategie in Ausonius' *Cento nuptialis*, 101–131. *Museum Helveticum*, 2016, 73/2, s. 192–210.
- TRONCHET, Gilles. Hosidius le tragique et ses modèles ovidiens. In JOUTEUR, Isabelle (ed.). *La théâtralité de l'œuvre ovidienne*. Nancy: Association pour la diffusion de la recherche sur l'antiquité 2009, s. 89–137.
- TRONCHET, Gilles. Corolles pour Narcisse. Une lecture ovidienne au coeur d'un centon virgilien. *Dictynna*, 2010, 7 (<http://dictynna.revues.org/354>, poslední přístup 24. 4. 2018).
- WHEELER, Stephen M. *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*. Tübingen: Narr 2000.

Mgr. Marie Okáčová, Ph.D., Centrum jazykového vzdělávání, Oddělení na Lékařské fakultě Masarykovy univerzity, Kamenice 5, 625 00 Brno
marie.okacova@mail.muni.cz