

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta

Ústav řeckých a latinských studií

Diplomová práce

Mgr. Kristýna Loušová

***Podoby bukolické poezie v římské literatuře pozdní antiky:
Endelechius a Pomponius***

*Forms of bucolic poetry in Roman literature of the late antiquity:
Endelechius and Pomponius*

Praha 2025

Vedoucí práce: Mgr. Martin Bažil, Ph. D.

Prohlášení:

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

Kristýna Loušová

Klíčová slova:

bukolická poezie, pozdní antika, latinská literatura, centonová poezie, křesťanská literatura, Endecheius, De mortibus boum, Pomponius, Versus ad gratiam Domini

Key words:

bucolic poetry, Late Antiquity, Latin literature, cento, Christian literature, Endecheius, De mortibus boum, Pomponius, Versus ad gratiam Domini

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá dvěma pozdněantickými latinskými básněmi a jejich vztahem k bukolické tradici, zejména k Vergiliovým *Eklogám*. Pomponiovo *Versus ad gratiam Domini* a Endelechiovo *De mortibus boum* jsou zkoumány jako modelové příklady dvou různých přístupů ke křesťanské recepci Vergilia na přelomu 4. a 5. století. Studie sleduje žánrové charakteristiky bukolické poezie a její reinterpetaci v rámci centonové poezie. Na základě analýzy kompozičních a stylistických prostředků se snaží hlouběji porozumět tomuto odvětví literárního kontextu pozdní antiky.

Abstract

The thesis examines two Late Antique Latin poems and their relationship to the bucolic tradition, especially to Vergil's Eclogues. Pomponius' *Versus ad gratiam Domini* and Endelechi' *De mortibus boum* are studied as exemplary cases of two different approaches to the Christian reception of Vergil at the turn of the 4th and 5th centuries. The study traces the generic characteristics of bucolic poetry and its reinterpretation within cento poetry. Based on an analysis of compositional and stylistic devices, it seeks to gain a deeper understanding of this branch of the literary context of Late Antiquity.

Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucí své diplomové práce Mgr. Martinu Bažilovi, Ph.D. za velmi trpělivou podporu, laskavý přístup a všechny cenné připomínky, které mi během psaní poskytl.

Obsah

Úvod	7
1. Předchozí bádání	8
2. Žánrová východiska	10
2.1 Theokritos.....	10
2.2 Vergiliovská ekloga.....	12
3 Cento	14
3.1 Vznik centonu.....	14
3.2 Dochovaný korpus.....	17
3.3 Charakteristika centonu.....	18
3.4 Zájem o cento v průběhu dějin.....	21
3.5 Křesťanské centony.....	22
3.6 Dobrý pastýř.....	23
3.7 Dochované texty.....	25
4. Versus ad gratiam Domini.....	25
4.1 Autorství Tityra	26
4.2 Datace Tityra	27
4.3 Dochování Tityra.....	27
4.4 Kritické edice Versus ad gratiam Domini	29
4.5 Překlad do moderních jazyků	30
4.6 Obsah Versus ad gratiam Domini.....	32
4.7 Struktura Versus ad gratiam Domini	33
5. De mortibus boum	36
5.1 Endelechius	36
5.2 Dochování básně De mortibus boum	38
5.3 Kritické edice De mortibus boum.....	39
5.4 Datace básně.....	39
5.5 Obsah De mortibus boum.....	40
5.6 Struktura básně	40
6. Závěr.....	50
7. Bibliografie.....	51
7.1 Primární literatura.....	51
7.2 Sekundární literatura	52

Úvod

Období čtvrtého a pátého století je v latinské pozdněantické literatuře obdobím setkávání klasických antických vzorů s nově se prosazující křesťanskou myšlenkovou tradicí. Toto setkávání není pouhým mechanickým střetem dvou zdánlivě neslučitelných světů, ale dynamickým procesem, ve kterém se obě tradice vzájemně obohacují. Po období, během kterého se vedly polemiky ohledně legitimacy čtení pohanských básníků křesťany přichází fáze jejich nové interpretace. Antická literární tradice pro ně nepředstavuje mrtvou relikvii, kterou je třeba odvrhnout, ale živý materiál, se kterým dovedně pracují. Ačkoliv se někdy hovoří o úpadkovém období, můžeme sledovat fascinující koexistenci dvou myšlenkových proudů, které se vzájemně ovlivňují a často také prolínají. Doba přeje zároveň různým literárním experimentům, a tak vzniká mimo jiné dodnes nedocenená forma *centonu*, básně, která je doslova „sešitá“ z již existujících veršů kanonických autorů. K této technice pohanští a křesťanští autoři přistupují různým způsobem, a to nejen co do výběru zdrojových veršů, ale také z hlediska kompozice a významových rovin. Mezi dochovanými křesťanskými centony vynikají *Versus ad gratiam Domini*, který ukazuje možnosti recepce bukolického žánru v novém křesťanském prostředí.

Druhým neméně zajímavým dílem je Endecheiova báseň *De mortibus boum*, která k pastorální poezii přistupuje jinou cestou. Zatímco Pomponiovo *cento* využívá již hotové verše a pracuje s jejich novým významovým zasazením, Endecheius se inspiroje tematicky a stylově a rozvíjí nové motivy v kontrastním postavení. Cílem této práce je analyzovat obě pozdněantické básně *De mortibus boum* od Endecheia a *Versus ad gratiam Domini* od Pomponia jako dva modelové příklady různých podob recepce a imitace díla básníka Vergilia coby vzorového autora římské bukolické poezie.

V první kapitole je shrnuto předchozí bádání na poli centonové poezie, které prošlo v moderní době prudkým rozvojem, zejména díky filologickému pokroku a literárněhistorickému zájmu o intertextualitu a také otázku autorského přínosu v dílech pracujících s cizími texty, a odborný zájem o básníka Endecheia. Následuje žánrové vymezení a charakteristika bukolického žánru, jehož znaky budeme v obou básních sledovat. V další kapitole je nastíněn historický vývoj pastorální poezie od řeckých kořenů u Theokrita

po jeho recepci u básníka Vergilia, včetně proměny motivů idylické krajiny, postav pastýřů a jejich významů.

V následující kapitole je představena tzv. centonová poezie, která prožívala značný rozkvět právě ve 4. století n. l. Představeni jsou její jednotliví zástupci z řad pohanské i křesťanské literatury, aby bylo možné následně pojednat o tématu této práce, kterým je *Versus ad gratiam Domini*. Tento text je zasazen do kontextu centonové poezie pojednávající o křesťanských tématech. Po jeho představení následuje komentář k problematice překladu této poezie, která se odlišuje od standardní produkce, zejména kvůli nutnosti zachovat stejný výsledný dojem, který vytváří intertextuální hlouka centonů. Poté je představena druhá báseň této práce, Endelechiovo *De mortibus boum*, které představuje příklad jiného přístupu k vergiliovské ekloge. V této části je věnována pozornost i motivu moru dobytka, který získává v soužití dvou náboženských tradic nové významy. Na závěr se práce pokusím obě metody shrnout a zhodnotit jejich přínos pro pochopení pozdněantické literární kultury.

1. Předchozí bádání

Pomponiova báseň *Versus ad gratiam Domini*, podobně jako další centonová poezie, stála na okraji zájmu badatelů až do 20. století. Již v antice byla kritizována pro svou neoriginalitu, která podle kritiků hraničila s plagiátorstvím. Tento názor vycházel z techniky, která se při skládání centonů uplatňuje, jedná se totiž o básně složené z již existujících veršů či jejich částí od jiných autorů. Centony kritizoval například sv. Jeroným (kol. 342–420 n.l.) v jednom ze svých dopisů Paulinovi z Noly (354–431 n. l.):

*Quasi non legerimus homerocentonas et vergiliocentonas (...) Puerilia sunt haec et circulatorum ludo similia, docere, quod ignores, immo, et cum clitomacho loquar, nec hoc quidem scire, quod nescias.*¹ (Ep. 53. 7)

(Jako bychom nebyli četli homérské a vergiliovské centony. (...) Jsou to dětinské věci podobné kejklářským hrám, učit něco, co neznáš, ba dokonce, abych mluvil s Klitomachem, ani nevědět, co nevíš.)

¹ Carmen Arcidiacono, *Il centone virgiliano cristiano "Versus ad gratiam Domini"*, Introduzione, edizione critica, traduzione e commento, Alessandria 2011, s. 19.

Tento názor převládal ještě během první poloviny 20. století, kdy například klasický filolog Shackleton Bailey odsoudil centony ve svém vydání *Anthologia Latina*² jako „pohanu literatury“ a zcela je z edice vyloučil.³ V 60. letech hlubší recepci centonové poezie napomohla teorie intertextuality formulovaná kolem pařížského časopisu *Tel Quel* s myšlenkou, že každé dílo staví na základech předchozí literatury a vtahuje do sebe jiné texty, se kterými pracuje.⁴ Během 80. let pak došlo k významnému obratu, kdy bylo publikováno šest vergiliovských centonů v nových kritických edicích, a některé začaly být překládány do moderních jazyků.⁵ Z hlediska struktury a srovnání s vergiliovským modelem se Pomponiovým centonem zabýval José-Luis Vidal,⁶ zatímco hlavním znakům a způsobu reinterpretace klasické poezie v rámci křesťanské tradice se věnoval Scott McGill.⁷ Tento filolog zasvětil centonové poezii většinu své akademické činnosti a neváhal je označit dokonce za „jedny z nejpozoruhodnějších textů, co se z latinské antické literatury dochovaly“.⁸ Vztah mezi Pomponiovým dílem a *Cento Probae*, dalším významným zástupcem žánru, stejně jako další křesťanská centona popsal ve své monografii Martin Bažil.⁹ Zrovnoprávnění centonů v rámci ostatních pozdně-antických básnických žánrů prosazovala především Gabriela Carbone ve své edici centonu *De alea*.^{10,11} Vedle Martina Bažila v českém prostředí centonové poezii věnovaly pozornost ještě Eva Stehlíková, která zkoumala vztahy mezi autorem–textem–čtenářem a imitací v antické literatuře¹² a Marie Okáčová, jejíž disertační projekt se zabýval latinskými mytologickými centony.¹³

Endelechiova báseň *De mortibus boum* byla dlouho podobně opomíjená. Výraznější zájem vzbudila v 50. letech 20. století, kdy Wilhelm Schmid představil významnou studii o

² David Shackleton Bailey (ed.), *Anthologia Latina I*, De Gruyter, Stuttgart 1982.

³ C. Arcidiacono, *Il centone virgiliano cristiano*, s. 6.

⁴ Martin Bažil, *Pozdněantické cento jako intertextuální literární forma, I: Teorie a možnosti její aplikace*, AVRIKA, Zprávy jednoty klasických filologů LVII, 2010, s. 25.

⁵ Giovanni Salanitro, *Il centone virgiliano Narcissus*, *Rivista di cultura classica e medioevale*, Vol. 50, n. 2, 2008, s. 371.

⁶ José-Luis Vidal, *La technique de composition du Centon virgilien „Versus ad gratiam Domini sive Tityrus“*, *Revue des études augustiniennes*, Vol. 19, 1983, s. 233–256.

⁷ Scott McGill, „*Poeta arte christianus*“: *Pomponius' s cento „Versus ad gratiam Domini“ as an early example of Christian bucolic*, *Traditio*, Vol. 56, 2001, s. 15–26.

⁸ Scott McGill, *Virgil Recomposed: The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford 2005, s. XV.

⁹ Martin Bažil, *Centones Christiani. Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*, Paris 2009.

¹⁰ Gabriela Carbone, *Il centone 'De alea', Introduzione, testo, traduzione, note critiche, commento e appendice*, Napoli 2002.

¹¹ Giampietro Marconi (rec.), *De ecclesia, Cento Vergilianus by Adriana Damico*, *Rivista di cultura classica e medioevale*, Vol. 52, n. 2, 2010, s. 433.

¹² Eva Stehlíková, *Centones Christiani as a Means of Reception*, *Listy filologické*, Vol. 110, 1987, s. 11–15.

¹³ Marie Okáčová, *Centones Vergiliani: intertextuální analýza pozdně antických centonárních epyllíí s mytologickou tematikou*, Disertační práce FF MUNI, 2011.

křesťanské pastýřské poezii v pozdní antice a na příkladu této básně se zabýval otázkou reinterpretace římské bukoliky v křesťanském prostředí.¹⁴ Další intenzivní vlna zájmu o Endeuchia přišla během 70. let. Nejprve se Marcel Cock věnoval rukopisné tradici této básně,¹⁵ krátce nato se Francesco Corsaro zaměřil na otázku jejího autorství a diskutoval možnou roli Paulina z Noly.¹⁶ První moderní edici básně připravil Dietmar Korzeniewski,¹⁷ zatímco literární analýzu a rozbor strategií imitace Vergilia zpracoval Terenzio Alimonti.¹⁸ Jelikož jeho studie nebyla v některých směrech dostatečně vyčerpávající, na jeho práci podrobněji navázala Monika Barton ve své dizertační práci, která kromě detailní analýzy rovněž poskytla i prozaický překlad básně do němčiny.¹⁹

V posledních letech se Endeuchiovi intenzivně věnovala Inés Warburg, jejíž monografie přinesla dosud nejnovější kritickou edici s komentářem a básnickým překladem celého textu do španělštiny.²⁰ Nelze opomenout ani významnou studii Petry Schierl, která přehodnocuje některé dřívější závěry Wolfganga Schmida.²¹

2. Žánrová východiska

2.1 Theokritos

Označení bukolická poezie se odvozuje od řeckého βουκόλος, tedy „pastýř“. V latině se používá název pastorální poezie odvozený od latinského *pastor*. Bukolická poezie navazuje na tvorbu řeckého básníka Theokrita (kol. r. 300–po 260 př. n. l.) a jeho sbírku básní *Idyly*.²² Tento

¹⁴ Wilhelm Schmid, *TITYRUS CHRISTIANUS. Probleme religiöser Hirtendichtung an der Wende vom vierten zum fünften Jahrhundert*, Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge 96, 2. H., 1953, s. 101–165; znovu vyšlo v Klaus Garber (ed.), *Europäische Bukolik und Georgik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1976, s. 44–121.

¹⁵ Marcel Cock, *À propos de la tradition manuscrite du Carmen De mortibus boum d'Endelechius*, Latomus 30, 1971, s. 156–160.

¹⁶ Francesco Corsaro, *L'autore del De mortibus boum, Paolino di Nola e la politica religiosa di Teodosio*, Orpheus 22, 1975, s. 3–26.

¹⁷ Dietmar Korzeniewski, *Hirtengedichte aus spätrömischer und karolingischer Zeit: Marcus Aurelius Olympius Nemesianus, Severus Sanctus Endeuchius, Modoinus, Hirtengedicht aus d. Codex Gaddianus*, Darmstadt 1976.

¹⁸ Terenzio Alimonti, *Struttura, ideologia ed imitazione virgiliana nel "De mortibus boum" di Endeuchio*, Giappichelli, 1976.

¹⁹ Monika Barton, *Spätantike Bukolik zwischen paganer Tradition und christlicher Verkündigung: das Carmen De mortibus boum des Endeuchius*, Trier 2000.

²⁰ Inés Warburg, *Severus Sanctus Endeuchius: De mortibus boum, Edición crítica, estudio introductorio, traducción y notas*, Buenos Aires 2015.

²¹ Petra Schierl, *A Preacher in Arcadia? Reconsidering Tityrus Christianus*. Classics Renewed, Heidelberg 2016.

²² Viz český překlad Rudolf Kuthan (přel.), *Theokritos: Idyly*, Společnost přátel antické kultury, 1927.

Syrakúsan bývá obvykle považován za zakladatele žánru pastorální poezie,²³ ačkoliv jeho tvorba spíše položila základy pro pozdější utvoření žánru v římském prostředí.²⁴

Theokritových třicet idyl (z řeckého εἰδύλλιον, tedy „obrázek“) představuje kratší básně psané převážně v hexametru, případně dalších lyrických metrech. V nich Theokritos zachycuje drobné výjevy z každodenního života v různých prostředích, jakési „obrázky“. Charakteristika žánru základě Theokritových idyl je velmi obtížná, jelikož každá z nich je v určitém ohledu unikátní.²⁵ Přestože většina idyl je psaná v hexametru, volí Theokritos i lyrická metra, a to především v souvislosti s použitím starořeckých nářečí, jako jsou dórský, iónský a aiolský dialekt.²⁶ V užití dórského dialektu pro hexametru je v historii řecké literatury první.²⁷ Vytváří pomocí něj napětí mezi vysokým stylem, spojeným s hexametrem a epickou hrdinskou poezií na straně jedné a nízkým stylem, který ukazuje lidové prostředí, na straně druhé. V některých idylách vychází ze žánru mímu, což byl původně dramatický žánr krátké scénky z každodenního života, později užívaný i v literatuře, kde byl spojen právě s dórským nářečím a městským prostředím.²⁸

Vedle pastýřských motivů, které budou nejdůležitější pro pozdější vývoj, se v Theokritových idylách nalézá i *enkomiom*, tedy oslavná báseň věnovaná vládci, báseň „Kužel“ o předení vlny či „Kouzelnice“ popisující čarování a lidové magické praktiky. Spojujícím prvkem těchto básní je láska, později jedno z hlavních témat bukolické poezie. Mezi další typické prvky pozdější pastorály, které u Theokrita nacházíme, patří dialogičnost (většina idyl se odehrává formou rozhovoru, nejčastěji pastýřů nebo jiných postav), pastýřský ἀγών, tedy zápas ve zpěvu, také tzv. poezie o poezii, kdy čtenář sleduje popis písně, kterou přímo nečte, a nakonec oslava přírody.²⁹ Rovněž u něj najdeme později důležitou opozici město-venkov spojenou s idealizací venkova.³⁰

Typickým místem děje pastýřské idyly je tzv. *locus amoenus* („líbezné místo“), podrobně popsáný idylický prostor, který zahrnuje obrazy pastviny, chladných pramenů a

²³ Viz heslo *Theocritus* v Oxford Classical Dictionary, dostupné online: <https://doi-org.ezproxy.is.cuni.cz/10.1093/acrefore/9780199381135.013.6342> (poslední vstup 20. 5. 2025)

²⁴ Michael von Albrecht, *A History of Roman Literature, From Livius Andronicus to Boethius*, Mnemosyne, Brill 1997, s. 660.

²⁵ Richard Hunter (ed.), *Theocritus: A Selection; Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 5.

²⁶ Luciano Canfora, *Dějiny řecké literatury*, KLP, Praha 2009, s. 513.

²⁷ R. Hunter (ed.), *Theocritus*, s. 19.

²⁸ R. Hunter (ed.), *Theocritus*, s. 19.

²⁹ M. von Albrecht, *A History of Roman Literature*, s. 660.

³⁰ Marco Fantuzzi, Richard Hunter (et al.), *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 133.

potůčků, odpočinek ve stínu stromů, zpěv ptáků, cvrkot cikád, bzučení včel a další přírodní motivy.³¹ Tento prostor se u Theokrita aktivně dostává do vzájemného působení s člověkem, což je další charakteristický rys bukolické poezie.³² Prostor se stává další postavou a ožívá. Volba pastýřského prostředí má několik důvodů. Jednak vyvolává nostalgii po „zlatém věku“ a zároveň pastýři měli jako jedni z mála dost času při svém povolání, aby zpívali o lásce.³³

2.2 Vergiliovská ekloga

Za zakladatele římské bukolické poezie je tradičně považován římský básník Publius Vergilius Maro (70–19 př. n. l.) se svojí básnickou sbírkou *Bucolica*. Jak ale upozorňuje Charles Martindale, nelze vznik tohoto literárního žánru vidět v jediném díle. Mezi Theokritovými *Idylami* a Vergiliovými *Eklogami* mohla stát dodnes nedochovaná jiná básnická sbírka jako jakýsi mezistupeň, která soustředila theokritovskou idylu pouze na pastýřské prostředí. Vergilius by tak toto zasazení do krajiny dále rozvíjel.³⁴

Podle Michaela von Albrechta mohli díky Vergiliově pozdější autoři včetně centonistů čerpat z jedné z nejzajímavějších větví literatury, jež v sobě nese přitažlivou rozporuplnost. Ta spočívá ve spojení jednoduché formy se vznešenými tématy, napětí lidového původu s uměleckou povahou díla i ve zdánlivém úniku od reality, který ve skutečnosti vede ke smíření se se skutečností.³⁵ Vergiliové *Eklogy* (z řec. ἐκλογή, „výběr“) se staly synonymem pro bukolickou poezii. Do římské literatury převádějí motivy pastýřského prostředí včetně některých postav, interakci pastýřů s okolní přírodou, dialogičnost, téma lásky, motiv pastýřských zápasů a typické metrum hexametr.³⁶ Jazyk, který Vergilius používá, je na první pohled jednoduchý a každodenní, ale má zároveň velmi melodický charakter. Na rozdíl od svého předchůdce Theokrita nemohl v latinském jazyce pracovat s různými dialekty, proto se snažil pracovat na stylistické úrovni.³⁷

Klíčovým prvkem bukolické poezie je dialog, který předpokládá setkání. To přináší možnost zpívat pro někoho a také vést s ním rozhovor.³⁸ Pastýři se nesetkávají pouze kvůli

³¹ Renate Böschstein-Schäfer, *Die Idyllen Theokrits*, in: Klaus Garber (ed.), *Europäische Bukolik und Georgik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1976, s. 9

³² R. Hunter (ed.), *Theocritus*, s. 14.

³³ R. Böschstein-Schäfer, *Die Idyllen Theokrits*, s. 10.

³⁴ Charles Martindale, *Green politics: the Eclogues*, in: Charles Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 2019, s. 108.

³⁵ M. von Albrecht, *A History of Roman Literature*, s. 659.

³⁶ ibidem, s. 659.

³⁷ ibidem, s. 663.

³⁸ P. J. Aspers, *What Is Pastoral?*, Chicago 2011, s. 81.

soutěžím ve zpěvu, ale aby spolu sdíleli své pocity a nářky, jako například již v první Theokritově *Idyle* nad smrtí Dafnida.³⁹ Toto sdílení jim pomáhá vyrovnat se s neštěstím, ale zároveň jsou pastýři vyobrazeni jako pasivní postavy, které nijak nejednají.⁴⁰ Postava pastýře obývá idylický prostor, kde má na starosti pouze své stádo. To představuje ideál prostého a skromného života, který evokuje bájný „zlatý věk“. V první ekloze nacházíme dva typy pastýřů: starší Tityrus je moudrý a představuje životní zkušenost a morální integritu, v protikladu k němu stojí mladý a nezkušený Meliboeus, jehož zasahuje nepřízeň osudu. Toto postižení neplyne z mládí a nedostatku zkušeností, ale odhaluje, jak jsou pastýři žijící v idylické krajině daleko od města a jeho mocenských představitelů zároveň bezbranní vůči tomuto aparátu.⁴¹ Meliboeus žije přítomným okamžikem a svými aktuálními starostmi, naopak Tityrus v sobě nese na jedné straně vzpomínky na minulost „zlatého věku“ a zároveň díky přízni bohů příslib dobré budoucnosti.⁴² Je zbožnou a pokornou postavou, která ví, jaké je její místo v běhu světa. V šesté ekloze zpívá:

Cum canerem reges et proelia, Cynthia aurem

uellit, et admonuit: "Pastorem, Tityre, pinguis

*pascere oportet ouis, deductum dicere carmen."*⁴³

(Když jsem chtěl o králích zpívat a o bojích, Foebus mě náhle

zatáhl za ucho: „Pastýř jsi, Tityre, pastýři sluší

tučné ovečky pásiti a prostou zpívati píseň!“)⁴⁴

Podle Paula Alperse se v těchto verších neskrývá pouze pokora, ale sebeuvědomění a síla.⁴⁵

Zpěvákovy pocity zrcadlí okolní příroda. Bukolické prostředí zahrnuje divokou přírodu i krajinu podmaněnou člověkem. Klíčovými slovy jsou především *silva* („les“) a *umbra* („stín“). Slovo *viridis* („zelený, kvetoucí“) se v *Eklogách* nachází jedenáctkrát.⁴⁶ Les se navíc aktivně zapojuje do pastýřských zpěvů:⁴⁷

³⁹ ibidem, s. 81.

⁴⁰ ibidem, s. 68.

⁴¹ ibidem, s. 24.

⁴² P. J. Aspers, *What Is Pastoral?*, s. 24.

⁴³ Verg. *Ecl. VI*, 3–5.

⁴⁴ Otmar Vaňorný (přel.), *Publius Vergilius Maro: Zpěvy rolnické a pastýřské*, Praha 2018, s. 100.

⁴⁵ P. J. Aspers, *What Is Pastoral?*, s. 51.

⁴⁶ Ch. Martindale, *Green politics: the Eclogues*, s. 109.

⁴⁷ Julia Scarborough, *SILVA SONANS*, in: Vergilius, Vol. 66, 2020, s. 5.

*nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas.*⁴⁸

(já teď z otčiny prchám, ty s klidem stinné ty lesy
učíš, by volaly jméno tvé spanilé Amaryllidy.)⁴⁹

Prostředí *Eklog* odkazuje na některých místech k Vergiliově rodné Mantově v severní Itálii. Kromě toho obsahuje i množství dalších geografických odkazů na celé Středomoří.⁵⁰ Na významu těchto odkazů se badatelé úplně neshodnou. Charles Martindale interpretuje krajinu eklog jako „dalekou zemi pokrytou zlatavým závojem nereality“,⁵¹ zatímco Michael von Albrecht sleduje v jednotlivých odkazech aluze na konkrétní místa v mapě literární poetiky.⁵² Prostor přírody navíc poskytuje možnost propojení literární a topografické výšky, kdy je s výstupem na vrchol ztotožněna stylistická dokonalost.⁵³

Ačkoliv se nachází idylická krajina daleko od měst a dějišť velkých dějin, je jimi rovněž zasažena. Vergilius v básních naráží na několik historických událostí, jako je např. konfiskace půdy v roce 41 př. n. l., vražda a následné zbožštění Julia Caesara nebo mír uzavřený mezi Antoniem a Octavianem.⁵⁴ Čtvrtá ekloga tak vyjadřuje naději a poskytuje pozdějším autorům množství optimistického materiálu. Tento prvek historické reality u Theokrita rovněž nenajdeme.

3 Cento

3.1 Vznik centonu

Název *cento* pochází z řeckého κέντρον (deka nebo oděv sešitý z hadrů), v latině *cento* (předmět každodenní potřeby vytvořený ze starších prvků).⁵⁵ Tento název odkazuje na techniku skládání těchto básní, které vznikají kombinací veršů či jejich částí převzatých z již existujících děl. Centony se dělí na řecké a latinské. Zdrojovým textem je v obou případech největší

⁴⁸ Verg. *Ecl.* I, 4–5.

⁴⁹ O. Vaňorný, *Publius Vergilius Maro: Zpěvy rolnické a pastýřské*, s. 79.

⁵⁰ podrobně viz Timothy Saunders, *Bucolic Ecology: Virgils Eclogues and the Environmental Literary Tradition*, Londýn 2008, s. 60.

⁵¹ Ch. Martindale, *Green politics: the Eclogues*, s. 177.

⁵² Michael von Albrecht, *Virgilio. Un'introduzione Bucolice, Georgiche, Eneide*, Milano 2012, s. 52.

⁵³ T. Saunders, *Bucolic Ecology*, s. 74.

⁵⁴ Richard Tarrant, *Poetry and Power*, in: Charles Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, s. 248.

⁵⁵ C. Arcidiacono, *Il centone virgiliano cristiano*, s. 3.

básnická autorita, tedy Homér pro řecké prostředí a Vergilius pro latinské.⁵⁶ Označení *cento* pro básnickou formu se poprvé objevuje na přelomu 2. a 3. století n. l., kdy jej zmiňuje Tertullianus (160–220 n. l.) ve svém díle *De praescriptione haereticorum*:

*Homero-centones etiam vocari solent, qui de carminibus Homeri propria opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarciunt corpus.*⁵⁷

(Ty básně bývají nazývány *homérocentony*, které z Homérových básní vlastním úsilím po způsobu centonářů sešívají dohromady z mnohých veršů odtud a odjinud.)

Původ centonů je někdy spojován se školním prostředím. Žáci se běžně učili dlouhé úseky z Vergilia i jiných básníků z paměti a *imitatio*, tedy nápodoba vzorových textů, představovala základní didaktickou metodu nejen v antice. V rámci výuky sestavovali žáci vlastní básně z naučených veršů, převypravovali básnické texty prózou nebo přebásňovali texty prozaické. Ačkoliv autoři centonů museli mít nepochybně klasické vzdělání v rétorice i gramatice, tuto techniku lze jen stěží označit za centonovou, neboť verše jsou pouze mechanicky „sešívány“ a autor jim nedodává nový význam.⁵⁸ Citáty z Vergilia byly však užívány i mimo školní prostředí, např. v rámci právní praxe při argumentaci, nebo jako součást graffiti a epitafů. Při spojení s nízkým stylem již docházelo k sémantickému posunu a lze tak hovořit o využití centonové techniky.⁵⁹

Centonová technika má rovněž blízko k rhapsódské⁶⁰ tradici. Jak prokázal Milman Parry (1902–1935) ve svém slavném srovnávacím výzkumu,⁶¹ antičtí řečtí pěvci do značné míry improvizovali své písně přímo během přednesu a využívali k tomu tzv. homérské formule, ustálená epiteta v rozsahu půlverše či celého verše, která bylo možné volně kombinovat díky ustálenému metru. Tento kombinační přístup nápadně připomíná centonovou techniku.⁶²

Jako nejstarší příklad literárního užití této metody se uvádí úryvek z Petroniova *Satyriconu*:⁶³

illa solo fixos oculos aversa tenebat

⁵⁶ Ačkoliv se dodnes nedochovaly, existují zmínky o centonech složených z Ovidiových a Horatiových básní, viz M. Bažil, *Pozdněantické cento jako intertextuální literární forma*, s. 19.

⁵⁷ Tert. *Praescr.* 39.5

⁵⁸ S. McGill, *Virgil Recomposed*, s. XXIV.

⁵⁹ *ibidem*, s. XXI.

⁶⁰ rhapsód, z řec. ῥάπτω (sešívát), tedy „ten, kdo sešívá písně“, viz M. Okáčová, *Centones Vergiliani*, s. 34.

⁶¹ viz Milman Parry, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford 1971.

⁶² viz M. Bažil, *Centones Christiani*, s. 48 a M. Okáčová, *Centones Vergiliani*, s. 35.

⁶³ viz např. S. McGill, *Virgil Recomposed*, s. XXIV, M. Okáčová, *Centones Vergiliani*, s. 37,

nec magis incepto vultum sermone movetur

quam lentae salices

*lassove papavera collo.*⁶⁴

(onen hleděl upřeně k zemi, i když jsem hovor s ním vedl, on právě tak nepohnut zůstal, svislý jak ohebná vrba neb makovka na chabém stonku.)⁶⁵

První dva verše jsou převzaty z Aeneidy (VI. 469–470), přirovnání k ohnutým vrbám pochází z Eklog (*Ecl.* V.16) a závěrečný verš je opět z Aeneidy (IX.436).⁶⁶ Původní kontext všech tří pasáží je tragický: ona *hledící k zemi* je nešťastná Dídó, které se v podsvětí omlouvá Aeneas za jejich rozchod, poté, co spáchala sebevraždu, makovice je přirovnána k podřáté hlavě umírajícího Euryala a ohebná vrba slouží jako přirovnání, jež předchází nářku pastýře Mopsa nad smrtí Dafnida. Petronius však tyto verše zasazuje do obscénního: nevystupují zde dvě postavy v dialogu, ale jedná se o monolog lyrického subjektu adresovaný jisté částí jeho těla.

Jiný pohled na původ centonu přináší teorie intertextuality. Jak upozorňuje M. Bažil, v pozdní antice se s možnostmi formy básnického textu experimentovalo rozmanitými způsoby.⁶⁷ Například básník Publius Optatianus Porfyrius (fl. 4. stol. n. l.) vytváří tzv. *carmina figurata*, které kromě obsahu nesou význam i svým vizuálním uspořádáním, podobně jako pozdější kaligramy. Vedle toho experimentuje s tzv. *carmina cancellata*, tedy mřížkovými básněmi, v nichž může čtenář číst verše jako v osmisměrce. Některé z těchto veršů jsou zvýrazněné a vytváří jednoduché obrazce či symboly s křesťanským nebo pohanským významem. Tyto básně jsou složeny natolik důmyslně, že ať je čtenář čte v jakémkoli směru, stále zůstává zachován hexametř.⁶⁸ Tento princip je doveden k dokonalosti v Optatianově básni *Carmen 25*, s pravidelnou strukturou čtyř veršů v jedné strofě, přičemž každý je složený z pěti slov. V dochovaném doprovodném scholiu jsou uvedeny instrukce, jak lze kombinací těchto slov vytvářet další hexametry, což z této básně dělá jakýsi „básnický textový generátor“ a „dokonalé *opus apertum*“.⁶⁹ Tento kombinatorický přístup ukazuje, že *cento* nebylo v pozdní

⁶⁴ Petr. *Sat.* 132.11

⁶⁵ přek. Petr Šourek

⁶⁶ S. McGill, *Virgil Recomposed*, s. XXIV.

⁶⁷ Martin Bažil, *V tom lese zůstaneš sám. Krize interpretace a vznik křesťanského textu v latinské literatuře od poloviny 3. století do třetí čtvrtiny 4. století. Část I*, AVRIGA LVIII/1, 2016, s. 5–26.

⁶⁸ M. Bažil, *V tom lese zůstaneš sám*, s. 16.

⁶⁹ *ibidem*, s. 17.

antice unikátním způsobem poetické hry, ale součástí širšího literárního trendu, který cíleně pracoval s intertextovým kontextem.

3.2 Dochovaný korpus

Z pozdní antiky se dochovalo celkem 16 latinských centonů, které se dále dělí na pohanské (12 básní) a křesťanské (4 centony). Nejstarším dochovaným příkladem je tragédie *Medea* básníka Hosidia Gety z přelomu 2. a 3. století n. l.⁷⁰ Centony lze klasifikovat několika způsoby. Např. podle tématu:⁷¹

1) Mytologické centony: *Iudicium Paridis*,⁷² *Narcissus*,⁷³ *Hercules et Antaeus*,⁷⁴ *Progne et Philomela*,⁷⁵ *Europa*,⁷⁶ *Hippodamia*,⁷⁷ *Alcesta*,⁷⁸ *Medea*⁷⁹

2) Svatební centony: *Cento nuptialis*,⁸⁰ *Epithalamium Fridi*⁸¹

3) Obrázky z každodenního života: *De pistore/De panificio*,⁸² *De alea*⁸³

4) Křesťanské centony: *Cento Probae*,⁸⁴ *Versus ad gratiam Domini*,⁸⁵ *De verbi incarnatione*,⁸⁶ *De ecclesia*⁸⁷

Vedle tématického dělení lze centony rozlišit podle literárního žánru:⁸⁸

1) epyllion: *Narcissus*, *Iudicium Paridis*, *Hippodamia*, *Hercules et Antaeus*, *Progne et Philomena*, *Europa*, *Alcesta*

⁷⁰ Viz heslo *Cento* v Oxford Latin Dictionary, dostupné online: <https://doi-org.ezproxy.is.cuni.cz/10.1093/acrefore/9780199381135.013.7177> (poslední vstup 20. 7. 2025).

⁷¹ M. Bažil, *Pozdněantické cento jako intertextuální literární forma*, s. 19–20.

⁷² Alexander Riese (ed.), *Anthologia Latina sive poesis Latinae supplementum*, Lipsae 1869.

⁷³ Giovanni Salanitro, *Il centone virgiliano Narcissus*, *Rivista di cultura classica e medioevale*, Vol. 50, n. 2, 2008, s. 371–373.

⁷⁴ A. Riese (ed.), *Anthologia Latina sive poesis Latinae supplementum*.

⁷⁵ A. Riese (ed.), *Anthologia Latina sive poesis Latinae supplementum*.

⁷⁶ A. Riese (ed.), *Anthologia Latina sive poesis Latinae supplementum*.

⁷⁷ Paola Paolucci (ed.), *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina*, Hildesheim 2006.

⁷⁸ Giovanni Salanitro (ed.), *Alcesta, Cento Vergilianus*, Acireale – Roma, 2007.

⁷⁹ Giovanni Salanitro (ed.), *Osidio Geta, Medea. Introduzione, testo critico, traduzione ed indici*, Roma 1981.

⁸⁰ Roger Green (ed.), *The Work of Ausonius*, Oxford 1991.

⁸¹ Heinz Happ (ed.), *Luxurius, I, II*, Stuttgartiae 1986.

⁸² A. Riese (ed.), *Anthologia Latina sive poesis Latinae supplementum*.

⁸³ Gabriela Carbone, *Il centone 'De alea', Introduzione, testo, traduzione, note critiche, commento e appendice*, Napoli 2002.

⁸⁴ Valentina Sineri (ed.), *Il centone di Proba*, Roma 2011.

⁸⁵ C. Arcidiacono, *Il centone virgiliano cristiano "Versus ad gratiam Domini"*.

⁸⁶ Eleonora Giampiccolo, *De verbi incarnatione. Cento Vergilianus*, Roma 2011.

⁸⁷ A. Riese (ed.), *Anthologia Latina sive poesis Latinae supplementum*.

⁸⁸ M. Okáčová, *Centones Vergiliani*, s. 47–55.

2) tragédie: *Medea*

3) epithalamion: *Epithalamium Fridi, Cento nuptialis*

4) křesťanské obrázky/ biblický epos: *Cento Probae, De verbi incarnatione, De ecclesia*

5) ekloga: *Versus ad gratiam Domini*

6) idyla (žánrový obrázek): *De alea, De panificio*

Z uvedeného dělení vyplývá jedna z otázek, které se věnují současní badatelé: lze považovat *cento* za samostatný literární žánr? Vzhledem k tomu, že *cento* lze dále rozčlenit na jednotlivé žánry, nabízí se odpověď, že se nejedná o žánr v pravém slova smyslu, ale spíše o literární formu či techniku jeho tvorby. Základní charakteristika centonu vyplývá totiž ze způsobu, jak je skládán, nikoliv z jeho obsahu, použití stylistických prostředků či formální stavby. Marie Okáčová jej proto navrhuje klasifikovat jako „žánrovou variantu“ či „nadžánrovou formu“, která při procesu přetváření původních básní překračuje hranice jednotlivých žánrů.⁸⁹ Žánrovou kategorizaci znesnadňuje rovněž intertextuální charakter centonu, jelikož vstupuje do vztahu s předcházejícími literárními texty, které mohou spadat do jiných žánrových kategorií, než cílový text.

Další způsob dělení navrhl Christoph Hoch⁹⁰ a to podle způsobu imitace či vztahu mezi původním textem a centonem. Rozlišuje tři typy:⁹¹

1. Cento–pastiš: Cento zachovává původní styl, žánr i téma zdrojového textu. Cílem je maximální nápodoba autora. Příkladem mohou být školní cvičení nebo mytologické centony.
2. Cento–parodie: Cento přetváří význam původního textu a pomocí kontrastu vytváří směšný dojem. Příkladem je například *Cento nuptialis* od Ausonia.
3. Cento–kotrafaktura: Cento přenáší původní verše do nového kontextu a úplně mění jeho význam. Příkladem jsou křesťanské centony.

3.3 Charakteristika centonu

Jak již bylo řečeno, *cento* je báseň složená z již existujících veršů, kterým je v unikátní kombinaci dodán nový význam. To klade značně vysoké nároky na autora. Ten musí být v první

⁸⁹ M. Okáčová, *Centones Vergiliani*, s. 32–33.

⁹⁰ Christoph Hoch, *Apollo centonarius*, Stauffenburg 1997.

⁹¹ M. Bažil, *Centones christiani*, s. 56–57.

řadě velmi vzdělaný v gramatice, rétorice a latinské literatuře a mít v paměti značné množství zdrojového textu, což je pro nás při současném odporu vůči memorování a dostupnosti technické podpory, která nám umožňuje přístup ke korpusu klasických textů v řádu vteřin, těžko představitelné. Pravidla pro zacházení s těmito verši formuloval autor známého pohanského centonu *Cento nuptialis* básník Ausonius (310–395 n. l.) v dopise, který přiložil ke svému dílu.⁹² Celá báseň podle něj musí být složena z cizího materiálu, přičemž lze spojit verš a půlverš, ale více už není vhodné:

unus <et unus> sequenti cum medio. nam duos iunctim locare ineptum est et tres una serie merae nugae.

(... jeden verš a následující půlverš, neboť umístit dva verše společně je nevhodné a tři za sebou jsou čirý nesmysl.)

Při rozdělování veršů je potřeba dodržet všechna metrická pravidla a rozlišovat césury, aby byl zachován hexametř. Nestačí však jen vytvořit soudržné dílo, důležitý je rovněž styl: vypůjčené musí působit jako vlastní (*adoptiva quae sunt ut cognata videantur*), cizí nesmí vyčnívat z celku (*aliena ne interluceant*), celkový dojem nemá být násilný (*arcessita ne vim redarguant*), verše nesmí být přeplněné básnickými prostředky a novými významy (*densa ne supra modum protuberent*). Hned na začátku připomíná Ausonius, že základním východiskem pro takové skládání je dobrá paměť:

solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata, quod ridere magis quam laudare possis

(Úkolem pro paměť zde bylo posbírat rozházené úryvky a spojit je v dílo, které bude spíše pro legraci, než k pochvale.)

V intencích obvyklé básnické skromnosti své dílo opakovaně shazuje jako hříčku, bezcennou drobnost (*nullius pretii opusculum*) a omlouvá se za své zneuctění Vergilia (*piget equidem Vergiliani carminis dignitatem tam ioculari dehonestasse materia*). Dozvídáme se také zajímavý detail: Ausonius měl toto cento složit za jediný den a noc a vrátil se k němu ve chvíli, kdy jej náhodou objevil mezi ostatními papíry (*hoc tum die uno et addita lucubratione properatum modo inter liturarios meos cum repperissem...*), jako by to byla nevýznamná práce,

⁹² S. McGill, *Virgil Recomposed*, s. 1–2.

kteřou by nijak nevalilo ztratit mezi dalšími písemnostmi. Možná právě od tohoto dopisu se počíná dlouhá tradice v opovrhování centonovou poezií.

Tato pravidla dodržely všechny centony. Zatímco někteří autoři preferovali práci s půlverši, jako například autor centonu *De panificio*, který neobsahuje téměř žádný kompletní verš z Vergilia, v jiných najdeme dokonce více tři přejaté verše za sebou, jako v některých pasážích *Versus ad gratiam Domini*.⁹³ Přejímání veršů neznamena jejich doslovné opsání. Centonisté běžně dělají drobné úpravy, které vyžaduje nový smysl jejich textu, jako jsou změny v koncovkách sloves, a dokonce změna jednoho slova ve verši.⁹⁴ Větší zásahy nebo přidávání vlastního textu nepřítomného ve zdrojovém textu se nacházejí celkově v sedmi centonech.⁹⁵

Centō je založené na principu *imitatio*, tedy vědomé nápodoby klasických vzor. Jak již bylo zmíněno, jedná se o běžnou techniku, kterou si osvojovali všichni vzdělaní autoři již během svého vzdělání. Pro *centō* má tento princip dva zásadní důsledky: jednak určuje jeho intertextuální charakter, jednak otevírá otázku autorství a hranice mezi nápodobou a plagiátem.

Aby se stala centonová báseň plně funkční, předpokládá nejen vzdělaného autora, ale zároveň vzdělaného čtenáře. Bez porozumění jednotlivým narážkám nemůžeme v úplnosti ocenit autorovu vynalézavost. Tento fakt je o to problematičtější, že v dnešní době s výjimkou úzkého kruhu odborníků nikdo nedisponuje tak důkladnou znalostí Vergilia, aby mohl při spontánní četbě rozpoznat všechny aluze. Při běžné četbě bez podpůrného aparátu nemá centonová poezie stejný účinek na moderního čtenáře jako na čtenáře antického. Centonisté pracují hojně s aluzemi, které předpokládají, že si čtenář ihned vybaví konkrétní pasáže ze zdrojového textu a dokáže ocenit jejich využití v novém kontextu. Aluze jsou zde dovedeny do extrémní podoby, kdy je dosaženo úplné identity nově vytvořeného textu a zdrojového textu, přesto se jedná o dvě básně s různými významy.⁹⁶

Z této extrémní podoby *imitatio* pramení nejčastější kritika vůči centonové poezii, která označuje tuto míru závislosti na zdrojovém textu za neoriginalitu hraničící s plagiátorstvím. Pojetím plagiátorství v antické literatuře se zabýval již zmíněný Scott McGill.⁹⁷ Ten upozorňuje na dvě hlavní kritéria, podle kterých se antická literatura řídila. Prvním z nich je nedostatečná

⁹³ David F. Bright, *Theory and Practice in the Vergilian Cento*, in: Illinois Classical Studies, Vol. 9, N. 1, 1984, s. 87.

⁹⁴ D. F. Bright, *Theory and Practice in the Vergilian Cento*, s. 88.

⁹⁵ D. F. Bright, *Theory and Practice in the Vergilian Cento*, s. 89.

⁹⁶ Eva Stehlíková, *Centones Christiani as a Means of Reception*, Praha 1987, s. 12.

⁹⁷ Scott McGill, *Plagiarism in Latin Literature*, Cambridge 2012.

legitimita znovupoužití bez tvůrčího přínosu a druhé je úmyslné zamlčení předlohy.⁹⁸ *Centio* tato kritéria nespĺňuje. Jeho tvůrčí přínos nespočívá v použití autorských veršů, ale ve způsobu, jakým nakládá se zdrojovým textem. Na škále *imitatio – aemulatio – inventio* se *centio* pohybuje nejbliže pojmu *aemulatio*, tedy nápodobě s tvůrčím obsahem.

3.4 Zájem o *centio* v průběhu dějin

Přístup k pojmu *centio* znesnadňuje jeho volné a proměnlivé užívání v dějinách literatury. Zatímco v pozdní antice se pod tímto termínem rozuměly texty z výše zmíněného korpusu, během středověku došlo k jeho významovému rozšíření. Označení *centio* zahrnovalo i texty kompozičně závislé na jiných pramenech, které však nebyly sestavené pomocí centonovské techniky.⁹⁹ Moderní bádání proto zavádí termín *pseudocentio*, jímž označuje texty, které kombinují delší nepřepřacované úryvky ze zdrojových textů a zároveň přidávající vlastní stylizované pasáže.

Centony se později uplatňují i v renesanční poezii, kde může být kromě Vergilia zdrojovým textem např. Francesco Petrarca (1304–1374) a jeho sonety.¹⁰⁰ Z barokní doby máme k dispozici i příklady centonů českých autorů, kteří se vrátili zpět k Vergiliovi, jako byli například Tomáš Duchoslav Žatecký, Adam Rosarius či Jan Tobolecius Klatovský.¹⁰¹ Od 17. století získává pojem *centio* širší význam jako „nepromyšlený“ či „nesourodý“ text.¹⁰² S příchodem romantismu, který kladl důraz na jedince a prosazoval ideál originální autorské produkce, se mění dobový vkus a *centio* je vnímáno jako neoriginální a nepůvodní literatura. Ze zájmu literátů se přesouvá do zorného pole badatelů, pro které se stává alternativním pramenem pro rekonstrukci antických děl.¹⁰³ V současné době je tento směr bádání posunut směrem k výpovědi o sledování posunů Vergiliových textů v průběhu pozdějších dějin, spíše než v doslovném přebírání těchto čtení, které jsou pro účely *editio princeps* nedostatečné.¹⁰⁴ Badatelé z *centonů* dnes čerpají podklady pro výzkum paměti, pedagogiky a textové transmise.¹⁰⁵

⁹⁸ S. McGill, *Plagiarism in Latin Literature*, s. 21–22.

⁹⁹ M. Bažil, *Centones christiani*, s. 46.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 61.

¹⁰¹ M. Bažil, *Pozdněantické centio jako intertextuální literární forma*, s. 21.

¹⁰² M. Bažil, *Centones christiani*, s. 45.

¹⁰³ M. Bažil, *Pozdněantické centio jako intertextuální literární forma*, s. 21.

¹⁰⁴ C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano*, s. 311.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 312.

3.5 Křesťanské centony

Ernst Curtius (1886–1958) vidí centony jako začátek křesťanské poezie vycházející z pohanských vzorů (resp. Vergilia).¹⁰⁶ Staví je do opozice vůči „původní“ křesťanské tvorbě, na jejíž vrchol staví básníka Prudentia (348–410 n. l.) jakožto příklad „velkého nadání“, „dokonalého ovládnutí klasického umění řeči“ a „bohatě plynoucí poezie“ bez závislosti na pohanské tradici.¹⁰⁷ V jeho podání se k centonům uchylují básníci, kterým podobné nadání chybí a pouze naplňují hotovou formu novým obsahem. K obratu v recepci centonů dochází, jak již bylo řečeno, v 80. letech 20. století. Např. Scott McGill považuje *cento* za „nejpozoruhodnější texty, které se z latinské literatury dochovaly.“¹⁰⁸ V křesťanství se objevují v okamžiku, kdy se vyrovnává se svým vztahem vůči pohanské kultuře a poezie přestává být spatřována jako pro křesťana nepřijatelná.¹⁰⁹ Básnictví dostává novou funkci, přenos nového náboženského učení ve formě, která navazuje na klasické vzory a svým čtenářům, obvykle vzdělaným v pohanském školském systému, je blízká. Stejně jako velká část církevních otců získala před svou konverzí ke křesťanství rétorické vzdělání, měli jej i autoři věnující se poezii. Například Endecheius, o kterém budeme hovořit níže, působil jako učitel rétoriky. Křesťanství se objevilo jako nové náboženství v etablované kultuře s vlastním propracovaným školským systémem a je otázka, na jaký jiný literární zdroj než na pohanské kanonické texty navázat. Tyto autority bylo možné buď odmítnout, nebo je využít pro nový styl básnictví. Vrchol latinské literatury, totiž epická poezie, měla potenciál zaujmout antického čtenáře a snáze mu utkvět v paměti.¹¹⁰ *Centone* je pro křesťanství přirozenou formou i proto, co se nazývá „figurativní myšlení“: křesťanské texty hledají paralely mezi Starým a Novým zákonem a spojují novozákonní figury s jejich starozákonními předzvěstmi.¹¹¹ Hledání podobných paralel v klasické literatuře je proto nasnadě.

Jedna z básní, ve které křesťanští autoři nacházeli mnoho paralel se svojí doktrínou, je Vergiliova Čtvrtá ekloga. Ta hned v úvodním verši ohlašuje, že ponese závažnější téma, než dosud:

¹⁰⁶ Ernst Curtius, *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha 1998, s. 494.

¹⁰⁷ E. Curtius, *Evropská literatura a latinský středověk*, s. 494.

¹⁰⁸ S. McGill, *Virgil Recomposed*, s. XV.

¹⁰⁹ Jiří Šubrt, *Římská literatura*, Praha 2005, s. 404.

¹¹⁰ C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano*, s. 5.

¹¹¹ M. Bažil, *Centones christiani*, s. 95.

*Sicelides Musae, paulo maiora canamus.*¹¹²

(Poněkud vážnější píseň chci zpívat, sicilské Musy)¹¹³

Dále ohlašuje, že přijde poslední věk a zrodí se božský chlapec:

*tu modo nascenti puero, quo ferrea primum*¹¹⁴

(chlapce, jenž přijítí má: jím skončí železné plémě,)¹¹⁵

Není úplně jasné, koho má tento chlapec podle Vergilia představovat. Někdy se hovoří o Oktaviánovi,¹¹⁶ křesťané v něm ale vidí ohlášený příchod Ježíše Krista. Ve stejné sloce je zmíněna i Panna (*Virgo*), která asociuje Pannu Marii. Tento chlapec přinese Zlatý věk:

*pacatumque reget patriis virtutibus orbem.*¹¹⁷

(všechno pak usmíří svět, jímž povládne otcovou ctností.)¹¹⁸

3.6 Dobrý pastýř

Vergiliova *Bucolica* se pro křesťanskou nauku přímo nabízí. Postava dobrého pastýře jako obraz Boha se objevuje už ve Starém zákoně. V knize Genesis, když žehná Jákob svým synům, prorokuje:

*„Jeho luk si zachová svou pružnost, jeho paže svoji svěžest. Z rukou Přesilného Jákobova vzejde pastýř, kámen Izraele“*¹¹⁹

Na začátku Žalmu 23, jehož autorem by měl být král David, podle tradice dříve sám pastýř, čteme:

„Hospodin je můj pastýř, nebudu mít nedostatek.

*Dopřává mi odpočívát na travnatých nivách, vodí mě na klidná místa u vod,“*¹²⁰

Bůh je zde vykreslen jako pastýř člověka, který pečuje o svoje stádo v typicky bukolickém prostoru. Tento obraz se opakuje v knize Ezechiel 34, kde je popsáno, co se stane stádu, o které

¹¹² Verg. *Ecl. IV*, 1

¹¹³ O. Vaňorný (přel.), *Publius Vergilius Maro: Zpěvy rolnické a pastýřské*, s. 93.

¹¹⁴ Verg. *Ecl. IV*, 8

¹¹⁵ O. Vaňorný (přel.), *Publius Vergilius Maro: Zpěvy rolnické a pastýřské*, s. 93.

¹¹⁶ Richard Tarrant, *Poetry and Power*, s. 249.

¹¹⁷ Verg. *Ecl. IV*, 17.

¹¹⁸ O. Vaňorný (přel.), *Publius Vergilius Maro: Zpěvy rolnické a pastýřské*, s. 93.

¹¹⁹ Gn 49, 24.

¹²⁰ Ž 23, 1,2.

svůj pastýř rádně nepečuje. Hospodin se proto sám stává jejich pastýřem: „*Hle já sám vyhledám své ovce a budu o ně pečovat.*¹²¹ (...) *Tak jako pastýř pečuje o své stádo, když je uprostřed svěřených ovcí, tak budu pečovat o své ovce a vysvobodím je ze všech míst, kam byly rozptýleny v den oblaku a mrákoty.*¹²² (...) *Budu je pást na dobré pastvě; jejich pastviny budou na výšinách izraelských hor. Budou odpočívat na dobrých pastvinách, budou se pást na tučné pastvě na horách izraelských.*¹²³ Tento příslib spásy je adresován Izraeli spolu s novou smlouvou. Podobných citací můžeme najít ve Starém zákoně mnoho.

V Novém zákoně mají pastýři tu výsadu, že se přijdou jako první poklonit Ježíši Kristu po jeho narození:

„*A v té krajině byli pastýři pod širým nebem a v noci se střídali v hlídkách u svého stáda.*¹²⁴ (...) *Jakmile andělé od nich odešli do nebe, řekli si pastýři: „Pojďme až do Betléma a podívejme se na to, co se tam stalo, jak nám Pán oznámil.*¹²⁵ (...) *Spěchali tam a našli Marii a Josefa i to děťátko položené do jeslí.*¹²⁶

Lid, kterému přichází Ježíš kázat je přirovnán ke stádu bez pastýře:

„*Když Ježíš vystoupil, uviděl velký zástup a bylo mu jich líto, protože byli jako ovce bez pastýře.*“¹²⁷

Konečně v Lukášovi čteme slavné podobenství o dobrém pastýři:

„*Má-li někdo z vás sto ovcí a ztratí jednu z nich, což nenechá těch devadesát devět na pustém místě a nejde za tou, která se ztratila, dokud ji nenalezne?*

Když ji nalezne, vezme si ji s radostí na ramena,

*a když přijde domů, svolá své přátele a sousedy a řekne jim: „Radujte se se mnou, protože jsem našel ovci, která se mi ztratila.“*¹²⁸

Dobrý pastýř tu ukazuje svoji laskavost a ochranu, kterou poskytuje každé ovci ze svého stáda, stejně jako Kristus pečuje o každého jednotlivého křesťana. Motiv pastýře s ovci na

¹²¹ Ez 34, 11.

¹²² Ez 34, 24.

¹²³ Ez 34, 14.

¹²⁴ Lk 2, 8

¹²⁵ Lk 2, 15

¹²⁶ Lk 2, 16

¹²⁷ Mk 6, 34

¹²⁸ Lk 15, 4–6

ramenou se opak objevuje v pozdněantické křesťanské ikonografii od 3. století v katakombách jako symbol Krista, který spasí duši věřícího.¹²⁹

3.7 Dochované texty

Z období 4. až 6. století se nám dochovaly čtyři křesťanské centony: *Cento Probae*, *Versus ad gratiam Domini*, *De Verbi incarnatione* a *De ecclesia*. *Cento Probae* je nejslavnější a se svými bezmála sedmi sty verši také nejdelší z nich. Jako jeho autorka je uváděna římská vzdělaná aristokratka Faltonia Betitia Proba, jejíž manžel působil ve funkci prefekta, ale její autorství není zcela jisté. Jako druhá možnost přichází v úvahu její vnučka Anicia Faltonis Proba.¹³⁰ Toto křesťanské *cento* pochází ze druhé poloviny 4. století a jedná se o biblický epos. Shrnuje části Starého zákona z Genesis a Exodus a Ježíšův příběh od jeho narození po nanebevstoupení.¹³¹

Versus ad gratiam Domini je druhé nejznámější křesťanské *cento*. Vzniklo mezi 4. a 5. stoletím a jelikož navazuje na *Cento Probae*, je jistě pozdější. Jeho autorem je básník Pomponius. Se svými 132 verši je rovněž druhým nejdelším dochovaným křesťanským centonem.

De Verbi incarnatione je anonymní *cento* ze 4.–5. století. Stejně jako u *Cento Probae* se jedná o biblický epos, ale jeho námětem je primárně Ježíš Kristus. Je složeno ze 111 veršů.

De ecclesia je taktéž biblický epos. Za jeho autora se tradičně považuje Mavortius, který ale není doložen.¹³² Je složeno ze 116 veršů a taktéž se soustředí na novozákonní látku a postavu Ježíše Krista.

4. Versus ad gratiam Domini

Předmětem této diplomové práce je pozdněantické *cento* ze 4. století *Versus ad gratiam Domini*, někdy nazývané také *Tityrus* podle jedné ze svých hlavních postav. Báseň se skládá ze 131 veršů a na rozdíl od ostatních křesťanských centonů představuje žánr eklogy. Ernst Curtius

¹²⁹ André Grabar, *Christian Iconography: A Study of Its Origins*, Princeton 1961, s. 11.

¹³⁰ více viz M. Okáčová, *Centones Vergiliani*, s. 64.

¹³¹ M. Okáčová, *Centones Vergiliani*, s. 53.

¹³² Více viz M. Okáčová, *Centones Vergiliani*, s. 62.

ji dokonce označuje za „první duchovní eklogu“, žánr, který je později oblíbený především během karolinské renesance.¹³³

4.1 Autorství Tityra

Jako autor je uvedený jistý Pomponius. Zmiňuje ho Isidor ze Sevilly (560–636) ve svých *Etymologiích*. V knize *De metris* uvádí nejprve obecnou charakteristiku, kterou přebírá od Tertulliana:

*Centones apud Grammaticos vocari solent, qui de carminibus Homeri seu Vergilii ad propria opera more centonario ex multis hinc inde conpositis in unum sarciunt corpus, ad facultatem cuiusque materiae.*¹³⁴

(Centony bývají u gramatiků označovány takové básně, které ze zpěvů Homéra nebo Vergilia skládají mozaiku, když z mnoha různých již složených částí skládají jednu báseň podle možností té které látky.)

Jinde než v tomto díle Isidora ze Sevilly ale Pomponiovo jméno ve spojitosti s *Versus ad gratiam Domini* nenacházíme.

Následně uvádí jako příklady Probu i Pomponiovo *cento*:

*Denique Proba, uxor Adelphi, centonem ex Vergilio de Fabrica mundi et Evangeliiis plenissime expressit, materia conposita secundum versus, et versibus secundum materiam concinnatis. Sic quoque et quidam Pomponius ex eodem poeta inter cetera stili sui otia Tityrum in Christi honorem conposuit: similiter et de Aeneidos.*¹³⁵

(Konečně Proba, manželka Adelpha, sestavila *cento* o Stvoření světa a evangeliích z Vergilia. Látku uspořádala podle veršů a verše podle látky. Tak i jistý Pomponius z téhož básníka mezi jinými svými díly napsal ve volném čase báseň Tityrus na počest Krista: rovněž složil *cento* z Aeneidy.)

Ztotožnění této básně *Tityrus* s *Versus ad gratiam Domini* navrhl jako první Karl Bursian ve své práci z roku 1878 a od té doby je všeobecně přijímané.¹³⁶ Více informací o tomto Pomponiovi se bohužel nedochovalo.

¹³³ E. Curtius, *Evropská literatura a latinský středověk*, s. 494.

¹³⁴ Isid. *Etym.* I, XXXIV.

¹³⁵ Isid. *Etym.* I, XXXIV.

¹³⁶ C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano*, s. 16.

4.2 Datace Tityra

Citované místo z *Etymologií* dokazuje, že *cento* musí být starší. Podle datování *Cento Probae* pravděpodobně do let 360–370, ze kterého *Tityrus* čerpá, byla báseň nejprve datována do závěru 4. století nebo počátku 5. století n. l.¹³⁷ Současný výzkum diskutuje otázku posunutí této datace do poloviny 4. století.¹³⁸ Novější literatura navrhuje zpřesnit dataci mezi léta 322–370, ale neuvádí proto nové argumenty.¹³⁹ Nejnovější studie naopak navrhuje posunout tuto dataci na počátek 5. století na základě jejího možné vztahu s Prudentiovou *Knihou hodinek*.¹⁴⁰

4.3 Dochování Tityra

Pomponiovo *cento* se dochovalo v jediném rukopise, a to v kodexu *Vaticanus Palatinus Latinus 1753*, který je dnes uložen ve Vatikánské knihovně.¹⁴¹ Tento pergamenový rukopis pochází z 9. století a původně byl uložen v dnes již neexistujícím opatství sv. Nazaria v Lorschi v západním Německu. Do Vatikánu se dostal ve 20. letech 17. století spolu s dalšími více než dvě stě rukopisy, převážně z 8. až 10. století, jako dar pro papeže Řehoře XV. (1554–1623). Rukopis obsahuje 118 folií a obsahuje různá gramatická a poetická pojednání a dva centony.

Na foliích 62r–69r se nachází *Cento Probae* pod názvem *Cento Vergilianus* a na foliích 69r–70v následuje *Versus ad gratiam Domini* od Pomponia. Jelikož jsou tu oba centony uvedena ve stejném pořadí, v jakém o nich hovoří Isidor ze Sevilly, navíc rukopis obsahuje i některá gramatická pojednání, o kterých píše ve své první knize *Etymologií*, předpokládá se, že měl k dispozici pravděpodobně buď některou předlohu tohoto rukopisu, nebo jemu velmi příbuzného.¹⁴²

Text je psán pravděpodobně jednou rukou. Na okrajích folií k němu byly připojeny tzv. *notae personarum*, které označují jednotlivé mluvčí (*Mel.* jako Meliboeus, *Tit.* jako Tityrus). Krátce po jeho sepsání připsal pravděpodobně jiný písař ještě poznámky, které označují

¹³⁷ C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano*, s. 17.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 18.

¹³⁹ Jan M. Ziolkowski – Michael C. Putnam (edd.), *The Virgilian Tradition: The First Fifteen Hundred Years*, New Haven-London 2008, s. 480.

¹⁴⁰ Lorenzo Livorsi, *Nec vana fides. The Intertextual background of a Law of Valentinian III and the date of the Versus ad gratiam Domini*, *The Classical Quarterly* 74.2, 2024, s. 762.

¹⁴¹ Dostupné online: https://digi.vatlib.it/view/bav_pal_lat_1753 (poslední vstup 13. 7. 2025)

¹⁴² C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano*, s. 22.

jednotlivé scény děje (např. *De domino dicit, De gehenna* atd.).¹⁴³ Text je na některých místech na f. 69v poškozen a obsahuje rovněž několik vynechání. Karl Schenkl se ve své edici z roku 1888 domnívá, že k těmto chybám mohlo dojít tím, že písaři často opisovali verše tak, jak si je pamatovali z paměti, a proto mohlo dojít k vynechání drobných změn, které autoři centonů ve verších původně provedli.¹⁴⁴ Carmen Arcidiacono však považuje za pravděpodobnější, že opis probíhal z již poškozené předlohy.¹⁴⁵

Centō je považované za neúplné, jelikož je na f. 70v náhle přerušeno a zbytek folia zůstává prázdný. Poslední verše znějí:

*O... quam te memorem, Virgo?*¹⁴⁶ *Cui mentem animumque*¹⁴⁷

*semine ab aethero*¹⁴⁸ *superis concessit ab oris*¹⁴⁹

*omnipotens. (Tit. 130–133)*¹⁵⁰

Jak ti však mám říkat, dívko? Jíž božskou mysl a ducha

z éterného sémě,¹⁵¹ udělil z nebeských výší¹⁵²

Všemohoucí.

Závěrečné slovo *Omnipotens* se stalo předmětem diskuze ohledně možné spojitosti centonu *Versus ad gratiam Domini* s dalším centonem *De verbi incarnatione*, který začíná veršem:

*Omnipotens genitor*¹⁵³ *tandem miseratus ab alto*¹⁵⁴

Všemocný otec,¹⁵⁵ konečně projevil nad námi lítost.

¹⁴³ C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano*, s. 22.

¹⁴⁴ Karl Schenkl (ed.), *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, Nova series I, Poetae christiani minores*, Mediolani 1888, s. 513–640.

¹⁴⁵ C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano*, s. 25.

¹⁴⁶ Aen. I, 327 viz i dále C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano*, kapitola *Indici*.

¹⁴⁷ Aen. VI, 11

¹⁴⁸ Aen. VII, 281

¹⁴⁹ Aen. II, 91

¹⁵⁰ Všechny citace z *Versus ad gratiam Domini* pocházejí z edice C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano*.

¹⁵¹ Všechny překlady Aeneidy pocházejí z Michal Ctibor (přel.), *Publius Vergilius Maro: Aeneis*, Praha 2023.

¹⁵² „*sprovodil ze světa živých*“ z výše uvedeného překladu se příliš nehodí, k problematice překladu centonů viz níže.

¹⁵³ Aen. X, 668

¹⁵⁴ K. Schenkl (ed.), *Poetae christiani minores*, s. 615.

¹⁵⁵ místo „otče“, viz překlad Michala Ctibora.

Tuto diskuzi shrnuje Carmen Arcidiacono:¹⁵⁶ Konrad Bursian ve své edici z roku 1878¹⁵⁷ navrhl, že báseň *Tityrus* tvoří předmluvu k *De verbi incarnatione*, protože oba úryvky se týkají stejného tématu, kterým je vtělení Boží a citují některé shodné verše v obdobném pořadí.¹⁵⁸ Tento názor odmítl José-Luis Vidal,¹⁵⁹ podle kterého je *Tityrus* imitací *De verbi incarnatione*, ale netvoří k němu žádný prolog. Karl Schenkl později prohlásil, že důvodem náhlého přerušení *Versus ad gratiam Domini* mohla být písařská chyba, kdy se obě básně mohly obvykle opisovat po sobě a ve chvíli, kdy písař narazil na známé slovo z prvního verše *De verbi incarnatione*, omylem předčasně přestal opisovat *Versus ad gratiam Domini* v domněnku, že již začíná nový text. Schenkl rovněž podotkl, že *cento* nekončí stejně jako Vergiliova první ekloga, tedy ještě další replikou Meliboea a Tityra na závěr dialogu.¹⁶⁰ Tento názor nejnověji reviduje Martin Bažil, který se kromě obsahu soustředí rovněž na kompoziční strukturu této básně. Poukazuje na to, že jak *Versus ad gratiam Domini*, tak Vergiliova první ekloga obsahují celkem dvanáct promluv mezi pastýři, proto mohl autor básně přizpůsobit či zkrátit, aby dosáhl této paralely. Nelze však vyloučit, že se skutečně nedochovala celá.¹⁶¹ Carmen Arcidiacono se přiklání k názoru, že báseň je skutečně nekompletní a pravděpodobně k tomu došlo proto, že ji písař z blíže neurčeného důvodu, možná proto, že měl k dispozici neúplný archetyp, neopsal celou.¹⁶²

Otázkou zůstává, zda je rukopisné dochování dostatečným argumentem pro hypotézu o nedokončeném opisu. Fol. 70v je skutečně popsán pouze pěti řádky a většina listu je prázdná, avšak nejde v rukopise o ojedinělý jev, podobně vypadá i psací plocha na f. 75r, 115r nebo 116v, folia 75v a 76r jsou dokonce úplně prázdná. Na f. 70v navíc končí složka. Písařská ruka, která opsala *Versus ad gratiam Domini* pravděpodobně v rukopise žádný další text neopsala, nabízí se proto námitka, že nelze s absolutní jistotou říct, zda byl rukopis opsán z archetypu jako celek.

4.4 Kritické edice *Versus ad gratiam Domini*

Centio poprvé vydal německý filolog a archeolog Konrad Bursian v edici z roku 1878.¹⁶³ Ve své edici důkladně identifikoval zdrojové verše z Vergilia, ale jeho přístup

¹⁵⁶ C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano*, s. 32–34.

¹⁵⁷ Konrad Bursian, *Ein ungedruckter 'Cento Vergilianus'*, in: *Sitzungsberichte der Münchner Akademie* 2/1, 1898, s. 29–37.

¹⁵⁸ C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano*, s. 33.

¹⁵⁹ José-Luis Vidal, *La technique de composition du Centon virgilien „Versus ad gratiam Domini sive Tityrus“*.

¹⁶⁰ K. Schenkl (ed.), *Poetae christiani minores*, s. 561.

¹⁶¹ M. Bažil, *Centones Christiani*, s. 206.

¹⁶² C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano*, s. 34.

¹⁶³ Konrad Bursian, *Ein ungedruckter 'Cento Vergilianus'*, in: *Sitzungsberichte der Münchner Akademie* 2/1, 1898, s. 29–37.

k samotnému textu hodnotí Carmen Arcidiacono jako příliš opatrný.¹⁶⁴ Text opatřil pouze stručným úvodem, ve kterém vycházel především z informací z Isidora ze Sevilly, na jejichž základě báseň datuje před první polovinu 6. století. Na jeho výzkum navázal o deset let později rakouský klasický filolog a brněnský rodák Karl Schenkl vydáním edice všech čtyř křesťanských centonů v jednom svazku.¹⁶⁵ K těm připojil i podrobnější studii. Jeho edici hodnotí Carmen Arcidiacono jako naopak až příliš odvážnou a v některých místech podloženou spíše dohady. Ve svém druhém svazku *Anthologia Latina* editoval báseň Alexander Riese, tentokrát pouze se základním *index locorum*.¹⁶⁶ V novém vydání *Anthologia Latina* editora Shackletona Baileyho z roku 1982, jak již bylo zmíněno, centony pro svou podle Baileyho nízkou literární kvalitu chybí.

Z tohoto důvodu připravila Carmen Arcidiacono svojí novou kritickou edici i s překladem do italštiny. V ní znovu komparuje doposud vydané edice s dochovaným rukopisem *Vaticanus Palatinus 1753*, ke kterému se přiklání, kdykoliv se nejedná vyloženě o chybný opis. Jako nejčastější změnu oproti těmto čtením uvádí změny interpunkce.¹⁶⁷ Dále odmítá vyrovnávání metrických nesrovnalostí, které se snažili předchozí editoři vyrovnávat. Podle Arcidiacono tyto odchylky patří k centonům a nelze je z textu odstraňovat.¹⁶⁸

4.5 Překlad do moderních jazyků

Překlad centonové poezie do moderních jazyků je z povahy její kompoziční metody problematický. *Cento* vzniká z veršů převzatých ze zdrojového textu, přičemž jejich zachování je základním kamenem jejich estetického a intertextuálního účinku. Modelový čtenář v těchto verších rozpoznává předlohu a dokáže ocenit jejich výběr a umístění do nového kontextu s ohledem na původní významy. Při překladu tak nevyhnutelně vzniká konflikt mezi věrností vůči zdrojovému textu a srozumitelností nového významu, který *cento* přináší. V českém prostředí se teorií překladu centonové poezie zabýval Martin Bažil,¹⁶⁹ který upozorňuje na dvojitý problém přístupu k těmto překladům. Překladatel se totiž musí snažit zachovat nejen ráz

¹⁶⁴ C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano*, s. 25.

¹⁶⁵ K. Schenkl (ed.), *Poetae christiani minores*, s. 513–640.

¹⁶⁶ Alexander Riese (ed.), *Anthologia Latina sive poesis Latinae supplementum, Reliquorum librorum carmina*, Lipsae 1906, s. 189–193.

¹⁶⁷ C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano*, s. 131.

¹⁶⁸ C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano*, s. 132.

¹⁶⁹ Martin Bažil, *Možnosti překladu centonové poezie aneb Jak zprostředkovat nevyslovené?*, in: Samcubus III, Trnava 2008, s. 15–27.

původního, v tomto případě vergiliovského textu, ale zároveň nového vyznění centonistova uspořádání, aniž by ubral na některém z významů.

Jedním z možných řešení může být tvorba překladu na základě již existujících překladů zdrojových textů v cílovém jazyce. V případě vergiliovských centonů, které čerpají z *Aeneidy*, *Eklog* a *Georgik* je pro češtinu výhodou, že může pracovat s kompletními překlady od jednoho autora, jelikož jsou dostupné ve vydání překladu Otmara Vaňorného.¹⁷⁰ Tento přístup umožňuje zachovat jazykovou jednotu, které by se v případě odlišných překladatelů nikdy dosáhnout nedalo. V cílovém textu pak stále sice vznikají různé drobné stylistické nesrovnalosti, ale ty jsou typickým rysem originálního centonu, a tak celkový dojem zůstane zachován. Tento přístup ale není bez problémů. Za prvé se nabízí otázka, zda lze takový překlad vůbec považovat za překlad a pokud ano, kdo by měl být označen za jeho autora. Překladatel původního textu, v tomto případě Vaňorný, nebo nový překladatel, jakýsi překladatelský centonista? Autorský přínos u centonové poezie, který byl diskutován dříve, spočívá v originalitě nových kombinací veršů a jejich interpretaci, v případě překladu to ale neplatí. Zde se znovu objevuje téma plagiátu, kdy by takový překlad mohl být považován za adaptaci cizího překladu.

Druhým problémem je samotný překlad zdrojového textu, který je dnes již překonán. *Aeneis* vyšla nedávno v novém překladu Michala Ctibora¹⁷¹ Ten se vyznačuje mnohem širším lexikálním rejstříkem a svěžím, přirozeným stylem, oproti velmi epickému jazyku O. Vaňorného, který vytváří značně archaický dojem, a lépe jazykově odpovídá svému originálu.¹⁷² Vergiliův básnický styl je charakterizovaný jako velmi střídmy a elegantní. Vyznačuje se používáním každodenního lexika a důrazem na melodické vyznění.¹⁷³ Překlad Otmara Vaňorného vyznívá značně archaicky s ohledem na fakt, že se jedná o uzavřený žánr eposu. Pro potřeby překladu nových forem od něj odvozených je to spíše na překážku.

Alternativním přístupem by bylo vytvoření překladu nového, který není závislý na překladech zdrojového textu. K centonu lze v tomto případě přistoupit jako k běžné autorské básni. Překladatel pak nemusí vycházet z překladu zdrojového textu, ale vytvoří zcela nový se svým osobitým přístupem. Takový překlad má tu výhodu, že překladatel může lépe napodobit lexikum i metrickou formu originálu. V případě centonu je vhodné, pokud se pokusí zachovat některé stylistické nedokonalosti, aby zachoval vyznění této specifické formy a čtenář nebyl

¹⁷⁰ Otmar Vaňorný (přel.), *Vergilius: Zpěvy rolnické a pastýřské*, Praha 1959 a Otmar Vaňorný (přel.), *Vergilius: Aeneis*, Praha 1970.

¹⁷¹ M. Ctibor (přel.), *Publius Vergilius Maro: Aeneis*.

¹⁷² M. Ctibor (přel.), *Publius Vergilius Maro: Aeneis*, s. 16.

¹⁷³ M. von Albrecht, *A History of Roman Literature*, s. 687.

ochuzen o tento typický rys centonové poezie. Ovšem úplně se tím ztratí napojení na zdrojový text. Je otázka, do jaké míry je tento fakt relevantní, jelikož ani dokonalý překlad dnes nenalezne čtenáře, který by byl stejně zběhlý ve Vergiliově, jako antičtí čtenáři. Centonová poezie z toho důvodu zůstává dodnes přístupná pouze v latině.

Třetím přístupem je vytvoření prozaického překladu, který ve své edici poskytla i Carmen Arcidiacono. Ta se snaží maximálně zachovat jazykovou i stylovou charakteristiku centonu s respektem vůči všem jeho nepravdělnostem. Soustředí se na srozumitelnost významu, ale nezachovává formu básně.¹⁷⁴ Tento přístup úplně ztrácí veršovou strukturu, ale na druhou stranu může *cento* zpřístupnit širšímu okruhu čtenářů.

Martin Bažil připomíná ještě čtvrtý přístup. Nejedná se přímo o překlad, ale spíše adaptaci. David R. Slavitt převedl slavné *Centon nuptialis* do britského prostředí, když místo textu samotného převedl jeho techniku a „autorské gesto centonistovo“.¹⁷⁵ Použil k tomu školního autora britské literatury s dostatečným korpusem zdrojového textu – Williama Shakespeara. Touto nápodobou doprovodil latinský originál a poskytl tak anglickému čtenáři původní text i autentický dojem z jeho četby. Tím se nabízí otázka, zda by bylo něčeho podobného možné i v české literatuře. Zda by mohl např. Karel Hynek Mácha poskytnout dostatek materiálu, aby z něj bylo možné podobnou nápodobu sestavit.

Pro potřeby překladu citací z centonů jsem v této práci zvolila kompromisní přístup. Překlady jsou sestaveny z českých překladů Vergiliových Zpěvů rolnických a pastýřských od Otmara Vaňorného. Místo jeho verze *Aeneis* jsem zvolila překlad Michala Ctibora, který sice není při skládání veršů od obou překladatelů příliš kompatibilní, ale vytváří lepší čtenářský zážitek. Verše jsem zachovala, kde to bylo možné, případné změny jsou uvedeny v poznámkovém aparátu. Uvedené překlady jsou však pouze pracovní a nemají ambici naplnit náročnější požadavky.

4.6 Obsah *Versus ad gratiam Domini*

Jádro básně pojednává ve stručnosti o dvou pastýřích, kteří hovoří o křesťanství. Jako jediné křesťanské *cento* zachovává formu dialogu, která je typickým rysem bukolického žánru.

Těmito pastýři jsou Tityrus a Meliboeus. Tityrus je stejně jako ve vergiliovském pojetí starší a moudřejší, zatímco Meliboeus představuje nezkušeného mladíka. Báseň začíná jako

¹⁷⁴ C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano*, s. 133.

¹⁷⁵ M. Bažil, *Možnosti překladu centonové poezie*, s. 25.

typická ekloga: ve stínu buku (*sub tegmine fagi*) mezi zurčícími potůčky (*inter flumina nota et fontis sacros*), kam Meliboeus přichází za odpočívajícím Tityrem, kterého oslavuje jako šťastného a těší se na píseň o jeho překrásném stádu. Idylické prostředí a tradiční motiv oslovení pastýře ihned evokuje Vergiliovy eklogy. V úvodní promluvě ale ještě není zjevné, že by se mělo jednat o jiný než běžný pastýřský výjev v klasické ekloze, snad jen ve verši:

et cantare paras,¹⁷⁶ divino carmine pastor¹⁷⁷

(a zpívat se chystáš, bohem nadaný pěvče¹⁷⁸)

Lze tušit, že Tityrus není obyčejný pastýř, ale někdo, kdo je ve spojení s Bohem. Z jeho odpovědi Meliboeovi již jasně vyplývá, že „bohem nadaný pěvec“ je křesťanem. Zpívá o Bohu a jeho všudypřítomnosti a vysvětluje Meliboeovi, že právě skrze víru v něj dosáhl svého klidu a blaženosti. Dále hovoří o nesmrtelnosti duši a vzkříšení a popisuje stvoření světa podle Genesis. Dále prorokuje nástup nového věku. Když to Meliboeus slyší, přeje si také stát se křesťanem a naléhá na Tityra, aby ho zasvětil. Ten mu rád představí cestu spásy, ale varuje ho před hříchy, které budou tvrdě po smrti pronásledovány. Stejně jako pastýř musí pečovat o svoje stádo a chránit jej před zlými vlivy, naskýtá se tu ochrana duchovní.

Následně se Tityrus vrací k původnímu tématu a vypráví Meliboeovi o stvoření světa a lidstva. Bůh dal lidem spravedlivé zákony a také rozum, ale přesto došlo k jejich pádu, protože propadli modloslužbě a chtivosti. Milosrdný Bůh se však slitoval a rozhodl se na svět seslat Spasitele, který je ohlášen na konci básně. Tento motiv vytváří stejné očekávání, jako je tomu v případě Vergiliovy páté eklogy.

4.7 Struktura *Versus ad gratiam Domini*

V básni se pravidelně střídají promluvy obou pastýřů. Každý z nich promluví šestkrát, což znamená celkem 12 výpovědí, stejně jako v případě Vergiliovy první eklogy. Číslo 12 navíc odkazuje k úplnosti, jakožto počet měsíců v jednom roce, a je opakovaně obsaženo v Bibli. Ve Starém zákoně je například 12 izraelských kmenů, v Novém zákoně má Ježíš 12 apoštolů. Opakuje se také v Janově Zjevení.¹⁷⁹ Jednotlivé repliky nejsou symetrické, jelikož Tityrovy výklady víry jsou samozřejmě delší než Moelibeovo povzbuzování. Většina badatelů považuje

¹⁷⁶ Verg. *Ecl.* VII, 5.

¹⁷⁷ Verg. *Ecl.* VI, 67.

¹⁷⁸ Vokativ místo nominativu „pěvec“, viz překlad O. Vaňorného.

¹⁷⁹ Jan Royt, Hana Šedinová, *Slovník symbolů: Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998, s. 23.

báseň za nesourodou. Carmen Arcidiacono ji rozděluje na dvě části: Úvodní část (1–87) a vlastní zpěv s výkladem víry (88–132).¹⁸⁰ Děj je zasazený do typické bukolické krajiny. Kromě úvodní scény, která se odehrává v *locus amoenus* jsou pastýři v krajině, která s nimi souzní a je aktivním prvkem, protože zpívá spolu s nimi:

*ipsi laetitia voces ad sidera iactant*¹⁸¹

*intonsi montes, ipsae iam carmina rupes,*¹⁸²

*ipsa sonant arbusta.*¹⁸³ (14–16)

(Samy i lesiny hor své volání, radosti plny,

vznášejí k nebeským hvězdám, i skaliny oslavnou píseň

samo stromoví volá.)

V tomto případě jsou do centonu přejaty dokonce dva verše a jeden půlverš za sebou. Pocházejí z páté eklogy, ze které čerpá báseň na celkem devíti místech. Z první eklogy čerpá celkem osmkrát. Motiv hvězd a aktivní přírody se opakuje ještě ve verši 85, který se skládá z půlverše z páté a půlverše z šesté eklogy:

*montibus in nostris:*¹⁸⁴ *referunt ad sidera valles.*¹⁸⁵

(na našich horách ozvěna k hvězdám to nesla)

Hvězda již odpradávná symbolizuje kromě nebes také boha.¹⁸⁶ Betlémská hvězda zvěstovala narození Ježíše Krista a byla tak znamením naděje. Arcidiacono tuto pasáž spojuje s oslavou stvoření a jeho krásy, což byl v pozdněantické poezii oblíbený motiv. Najdeme jej například u kartaginského básníka Dracontia (kol. 455–505) v jeho básni *De laudibus Dei*, která je věnována právě tomuto tématu:¹⁸⁷

*Agmina te astrorum, te signa et sidera laudant.*¹⁸⁸

¹⁸⁰ Carmen Arcidiacono, *Il centone Virgiliano "Versus ad gratiam domini"*, s. 331.

¹⁸¹ Verg. *Ecl.* V, 62.

¹⁸² Verg. *Ecl.* V, 63.

¹⁸³ Verg. *Ecl.* V, 63.

¹⁸⁴ Verg. *Ecl.* V, 8.

¹⁸⁵ Verg. *Ecl.* VI, 83.

¹⁸⁶ J. Royt, H. Šedinová, *Slovník symbolů: Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, s. 12.

¹⁸⁷ C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliani*, s. 171.

¹⁸⁸ Dracontius, *De laudibus Dei*, II, 211.

(Zástupy hvězd, znamená a souhvězdí tě chválí.)

Příroda se tak aktivně přidává k pastýři a spolu s ním oslavuje Boha.

K Vergiliově první ekloze se hlásí už první verš, který je z ní přebraný:

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*¹⁸⁹

(Tityre, ty si tu hoviš pod buku košatou klenbou)

Stejný postup volí i básník Damasus (kol. 305–384) ve své básni *Versus ad fratrem corripiendum*, který ale provede dvě změny:¹⁹⁰

Tityre, tu fido recubans sub tegmine Christi

(Tityre, ty si tu hoviš pod spolehlivou Kristovou klenbou)

Tityrus už neodpočívá pod *patula* (košatou), ale *fidus*, spolehlivou nebo důvěryhodnou klenbou. Neodpočívá se stínu buku, ale pod ochranou Ježíše Krista.

Pod jistou ochranou se nachází i celý svět:

*ne dubita – nam vera vides – qui foedere certo*¹⁹¹

*aeternis regit imperiis et temperat iras.*¹⁹² (v. 18–19)

(Můžeš být klidný – skutečnost vidíš – kdo smlouvou jistou¹⁹³

svými rozkazy řídí, zklidňuje hněv.)

Smlouva s Bohem hned evokuje Starý a Nový zákon. Vzhledem k tomu, že Kristus je naznačen až v samotném závěru básně, pravděpodobněji se jeví smlouva mezi Bohem a Mojžíšem. S tím nesouhlasí Arcidiacono, podle které se jedná o smlouvu mezi Bohem a Noem, protože ta je rozšířena na celý kosmos, stejně jako v tomto případě.¹⁹⁴

Toto všechno tvoří předmluvu k hlavní části centonu, což je Tityrovo biblické vyprávění. *Cento* je proto označované jako *didaktická báseň*, jelikož jeho hlavní funkcí je

¹⁸⁹ Ver. *Ecl.* I, 1.

¹⁹⁰ C. Arcidiacono, *Il centone Virgiliano "Versus ad gratiam domini"*, s. 320.

¹⁹¹ Verg. *Aen.* III, 316, I, 62.

¹⁹² Verg. *Aen.* I, 230, I, 57.

¹⁹³ [smlouvou jistou] v překladu Michala Ctibora není, v *Aeneis* se lépe hodí význam „zákon“, jak upozorňuje C. Arcidiacono, *Il centone Virgiliano "Versus ad gratiam domini"*, s. 176.

¹⁹⁴ *Ibidem*, s. 176.

poučení o víře. To je rozdíl oproti Endelechiově básni, která má sice obdobný cíl, ale dochází k němu postupnou gradací.

Pomponius využívá verše z Vergiliových *Bukolik*, *Georgik* i *Aenedidy*. Ačkoliv žánrové zasazení této básně by předpokládalo, že bude čerpat primárně z *Bukolik*, analýza *index fontium*, kterou provedla Carmen Arcidiacono ukazuje, že hlavním zdrojem je *Aeneida* a to dokonce ze 68,3 % oproti 17,6 %, kterými je čerpáno z *Georgik*. *Eklogy* jsou v procentuálním zastoupení jako zdrojový text dokonce až na třetím místě s pouhými 14,1 %.¹⁹⁵ V jejich případě největší počet veršů čerpá z eklogy páté, ve které je oplakáván pastýř Dafnis.

5. De mortibus boum

Tato báseň se rovněž hlásí k bukolické tradici. Jedná se o eklogu o 33 strofách, která má 132 veršů. Pokud bychom sporné *omnipotens* na konci *Versus ad gratiam Domini* počítali jako verš, jsou obě básně stejně dlouhé.

5.1 Endelechius

Autorem básně je básník a rétor Endelechius, který působil ve druhé polovině 4. století. Narozdíl od Pomponia se o něm dochovalo několik konkrétních informací. Působil v Římě a v Galii. Zmiňuje jej jeho přítel, básník a biskup Paulinus z Noly (353–431) v jednom ze svých dopisů:

Habes ergo libellos a me duos, unum versibus natalitium de mea solemni ad Dominaedium meum cantilena, (...) alius libellus ex his est quos ad benedictum, id est, Christianum virum, amicum meum Endelechium scripsisse videor, non tamen edidisse convicar. (Epist. 28, 6)¹⁹⁶

(Máš tedy ode mě dvě knížečky, jednu s narozeninovou básní z mých každoročních zpěvů na patrona domu, (...) druhá knížka je z těch, které se zdají, že jsem napsal pro svého požehnaného, tedy křesťanského muže, mého přítele Endelechia, ale nelze mi přičíst, že bych je zveřejnil.)

Díky Paulinovi se dozvídáme, že byl Endelechius jeho přítel a také souvěrec. V pozdější literatuře se traduje pod jménem Severus Sanctus Endelechius. Teorií, jak k tomuto jménu

¹⁹⁵ C. Arcidiacono, *Il centone Virgiliano "Versus ad gratiam domini"*, s. 339.

¹⁹⁶ Jacques Paul Migne (ed.), *Patrologia Latina, Tomus LXI*, 1861.

přišel, je hned několik. Pod tímto jménem je uvedený ve vydání své básně ze 16. století, kde čteme *Severi sancti, id est, Endeleichi Rhetoris*. Tato zvláštní formulace by mohla naznačovat, že písař měl k dispozici dvě jména a snažil se je propojit. Je možné, že se jedná o chybu v tomto *editio princeps*, nebo že na znamení nové víry přijal Endelechius v dospělosti ještě jméno Severus Sanctus. Camillo Morelli se domnívá, že se jedná o chybu vydání, které mu přisoudilo toto velmi zvláštní přízvisko.¹⁹⁷ Tato chyba mohla vzniknout pod vlivem dopisů Paulina z Noly, který přízviskem *Sanctus* oslovoval i své další přátele, a navíc adresoval mnoho dopisů svému příteli Severovi. V určité fázi přepisu mohlo dojít ke smíšení těchto postav a vzniklo toto zvláštní jméno.¹⁹⁸

Naopak Inés Warburg, která se velmi pečlivě věnovala rukopisnému dochování básně *De mortibus boum*, interpretovala tento titul jako nové křesťanské jméno Severus Sanctus, které Endelechius přijal po konverzi ke křesťanství a doplňující informaci od původního písaře, který jej spojil s jeho původním pohanským jménem Endelechius, pod kterým byl známý jako vynikající rétor.¹⁹⁹ Endelechiovo jméno se dochovalo ještě v katalogu rukopisů z opatství Saint-Oyen, kde je zapsaný jako *Endelici*.²⁰⁰ Tato podoba naznačuje, že se jméno mohlo v různých dobách tradovat v odlišné podobě.

O jeho rétorickém působení nás informuje druhé dochované svědectví o něm, totiž kolofón z tzv. Apuleiovského kodexu:

Ego Sallustius legi et emendavi Romae felix Olibrio et Probino v. c. coss. (a. p. Ch. n. 395) in foro Martis controversiam declamans oratori Endelechio.

(Já, Sallustius, jsem četl a opravil v Římě za šťastné vlády konzulů Olybria a Probina, konzulů v roce 395 po Kristu, na Martově fóru při přednesu kontroverze před řečníkem Endelechiem.)

Z toho vyplývá, že Sallustius byl zřejmě Endelechiovým žákem. Navíc byl pravděpodobně příslušníkem římské senátorské rodiny.²⁰¹

Codex Apuleianus, jak se traduje v odborné literatuře, je ve skutečnosti *codex Laurentianus Pluteus* 68.2, který je dnes uložený v Bibliotece Medicea Laurenziana ve

¹⁹⁷ Camillo Morelli, *Frustula*, in: *Studi italiani di filologia classica* 21, 1915, s. 85.

¹⁹⁸ C. Morelli, *Frustula*, in: *Studi italiani di filologia classica* 21, 1915, s. 86.

¹⁹⁹ Inés Warburg, *Proposals for the Textual Tradition of the Poem De mortibus boum by Severus Sanctus Endelechius*, in: *Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge*, 2015, s. 186.

²⁰⁰ I. Warburg, *Proposals for the Textual Tradition*, s. 186.

²⁰¹ Julia Haig Gaisser, *The Fortunes of Apuleius and the Golden Ass*, Princeton 2008, s. 46.

Florencii. Jedná se o pergamenový rukopis z 11. století o 191 foliích psaný velmi umnou beneventskou kurzívou. Obsahuje různé latinské texty, např. Tacitovy *Dějiny*. Na několika místech v průběhu rukopisu se dochoval Sallustiův kolofón ve zkrácené podobě *Ego Sallustius legi et emendavi*. Na konci IX. knihy Proměn afrického prozaika a filosofa Lucia Apuleia (120?–180), na f. 171v nacházíme výše citovanou poznámku o Endelechioví.

Víme tedy, že Endelechius učil rétoriku a v roce 395 působil v Římě. Díky dopisu Paulina z Noly se rovněž dozvídáme, že Endelechius pro něho editoval panegyrik na císaře Theodosia a že sepsal svoji vlastní příručku rétorických pravidel pro stylistická cvičení, která kolovala mezi jeho přáteli.²⁰²

Is enim mihi auctor huius in Domino opusculi fuit, sicut ipsius epistola, quae libello meo pro themate praescribitur, docet. Fateor autem idcirco me libenter hunc ab amico laborem recepisse, ut in Theodosio non tam imperatorem quam Christi servum, non dominandi superbia sed humilitate famulandi potentem, nec regno sed fide principem praedicarem

(Neboť právě on byl původcem tohoto dílka v Pánu, jak dokládá jeho dopis, který napsal jako předmluvu k mému spisu. Přiznávám ale, že jsem tuto práci od přítele přijal rád, abych mohl Theodosia oslavit ne jako císaře, ale Kristova služebníka, mocného nikoliv pýchou ve vládnutí, ale pokorou služby, prvního ne v království, ale ve víře.) (*Epist.* 28, 6)²⁰³

5.2 Dochování básně *De mortibus boum*

Báseň *De mortibus boum*²⁰⁴ se podobně jako Pomponiovo *cento* dochovala pouze v jediném rukopise. Ten byl navíc objeven až v 19. století, do té doby byla k dispozici pouze v tzv. *editio princeps* z roku 1586.²⁰⁵ Jejím editorem byl francouzský právník Pierre Pithou (1539–1596), známý rovněž jako Petrus Pithoeus. Rukopis, ve kterém se dochovala, je *Codex Aurelianus 288 (A)* z druhé poloviny 16. století. V roce 1876 v něm báseň objevil německý filolog Paul Emil Baehrens (1848–1888).²⁰⁶ Dnes je uložený v knihovně Médiathèque

²⁰² I. Warburg, *Proposals for the Textual Tradition*, s. 187.

²⁰³ J. P. Migne (ed.), *Patrologia Latina, Tomus LXI*.

²⁰⁴ Někdy uváděna také pod názvem *De virtute signi Crucis Domini*.

²⁰⁵ Petrus Pithoeus, *Veterum aliquot theologorum scripta. Quorum nonnulla ex veteribus libris emendatius aliqua nunc primum eduntur*, Parisiis 1586.

²⁰⁶ I. Warburg, *Proposals for the Textual Tradition*, s. 185.

d'Orléans a bohužel není digitalizovaný. Podle katalogového záznamu pochází z Bourges a obsahuje 125 folií. Báseň *De mortibus boum* se nachází na f. 27rv a je psána ve třech sloupcích. Podle Inés Warburg ho Pierre Pithou nepoužil pro svoji první edici, ale text v něm obsažený představuje blízkou fázi opisu.²⁰⁷ Ten měl k dispozici nyní ztracený rukopis označovaný jako X, o kterém nemáme bližší informace. Další zmínky o Endelechiově textu máme z výše zmíněného katalogu knihovny francouzského opatství Saint-Oyen, později Saint-Claude nedaleko Ženevy. Ten sepsal na konci 9. století tehdejší převor Mannon de Saint-Oyen a rukopis s *De mortibus boum* uvedl mezi 115 rukopisů, které tehdy opatství věnoval pod názvem *Versus Endelici de mortibus boum*.²⁰⁸ Podle Inés Warburg s ním Pierre Pithou pracoval v další edici, kterou vydal v roce 1590, protože do ní poprvé zahrnul i jiné texty, které v něm podle katalogu byly obsaženy.²⁰⁹

Na toto bádání nedávno navázala Maria Rosaria Petringa, která upozornila na rozdílné čtení v osmém verši, o kterém se vede odborná diskuze. Poukázala díky tomu na fakt, že se většina edic dosud vytváří podle *editio princeps* a dochovaný rukopis ze 16. století zůstává v pozadí, kvůli svému malému časovému odstupu od tohoto tisku. Představuje ale svědectví mnohem staršího ztraceného rukopisu a jeho čtení by mělo být v edicích reflektováno.²¹⁰

5.3 Kritické edice *De mortibus boum*

Báseň vyšla ve stejném svazku *Anthologia Latina*, jako Pomponiovo *cento*.²¹¹ V moderní době připravil její edici i s básnickým překladem do němčiny Dietmar Korzeniewski (1976).²¹² S tou pak ve své analýze pracuje i Monika Barton, která ji využívá jako základ pro literárněhistorické srovnání a intertextuální interpretaci. Nejnovější kritickou edici připravila klasická filoložka Inés Warburg.²¹³ Opatřila ji podrobným poznámkovým aparátem, *indexem locorum* a přeložila báseň do španělštiny. Její edice důkladně popisuje rukopisnou tradici textu, a zapracovává důkladné poznámky ohledně teologického kontextu básně.

5.4 Datace básně

²⁰⁷ I. Warburg, *Proposals for the Textual Tradition*, s. 193.

²⁰⁸ I. Warburg, *Proposals for the Textual Tradition*, s. 188.

²⁰⁹ I. Warburg, *Proposals for the Textual Tradition*, s. 191.

²¹⁰ Maria Rosaria Petringa, *Un problema testuale in Endelechio*, in: *Commentaria Classica*, 7, 2020, s. 81.

²¹¹ A. Riese (ed.), *Anthologia Latina sive poesis Latinae supplementum*, s. 334–339.

²¹² D. Korzeniewski, *Hirtengedichte aus spätrömischer und karolingischer Zeit*.

²¹³ I. Warburg, *Severus Sanctus Endelechi: De mortibus boum*, 2015.

Báseň je díky Sallustiovu kolofónu možné datovat na konec 4. nebo počátek 5. století n. l. Někteří badatelé se pro bližší určení pokoušejí pracovat se zmínkami o moru jako historickým odkazem, ale nelze říci, zda Endecheius popisoval aktuální událost, čerpal z minulosti, nebo chtěl využít motiv z Vergiliových *Georgik*.²¹⁴

5.5 Obsah *De mortibus boum*

V básni se setkávají ²¹⁵tentokrát tři pastýři, Aegon, Bucolus a Tityrus. Námětem jejich hovoru je dobytčí mor, který zasáhl Bucolovo stádo. Bucolus truchlí a snaží se se svou ztrátou vyrovnat, ale Aegon jej přesvědčuje, že sdílené trápení je poloviční trápení. Bucolus tedy popisuje následky moru, který nešetřil silné kusy ani mláďata a vše mu během krátké doby vzal. V ten okamžik přijde jejich druh Tityrus. Ten je šťastný, jelikož jeho stádo je zdravé. Pastýři chtějí vědět, jak se mu podařilo jej ochránit. Tityrus jim svěří své tajemství, kterým je znamení kříže. Oba pastýři se k němu nadšeně přidávají na cestě do chrámu.

Přítomnost dlouhé pasáže s popisem moru znesnadňuje žánrové zařazení básně, která se pohybuje na hraně mezi bukolickou a georgickou poezií.²¹⁶ Jak ukazuje Wolfgang Schmid, *De mortibus boum* z *Georgik* čerpá skutečně významně. Nejedná se samozřejmě o přebírání celých veršů nebo poloveršů jako u centonové poezie už kvůli rozdílnému metru, ale lexikální a obrazová inspirace tu není zanedbatelná. Inés Warburg ale trvá na tom, že *De mortibus boum* naplňuje žánrová kritéria bukolické poezie a téma moru na tom nic nemění.²¹⁷ Na druhou stranu je skutečností, že naturalisticky vylíčený umírající dobytek ani skličení pastýři nepatří k jejím typickým rysům a báseň na první pohled spíše než georgicky působí jako jakási „antibukolická“ báseň, ačkoliv má v závěru optimistické vyznění. Tento prvek rozebereme v následující kapitole.

5.6 Struktura básně

Endecheiova báseň se skládá ze 132 veršů rozdělených do 33 asklepiadských strof.²¹⁸ Toto číslo není jistě zvoleno náhodou, ale odkazuje na počet let, která strávil Ježíš na Zemi.²¹⁹ Každou strofu tvoří čtyři verše, tři asklepiadské menší dvanáctislabičné a jeden osmislabičný

²¹⁴ Theodor Klauser, *Reallexikon für antike und christentum*, Stuttgart, 1962, s. 4.

²¹⁵ W. Schmid, *TITYRUS CHRISTIANUS*, s. 73.

²¹⁶ I. Warburg, *Severus Sanctus Endecheius*, s. 42.

²¹⁷ I. Warburg, *Severus Sanctus Endecheius*, s. 43.

²¹⁸ Inés Warburg tuto báseň označuje jako „raný příklad *Zahlenkomposition*“, tedy číselné kompozice, která je pro křesťanskou poezii typická, viz I. Warburg, *Severus Sanctus Endecheius*, s. 41.

²¹⁹ M. Barton, *Spätantike Bukolik*, s. 30.

glykonej. Jedná se o příklad bukolické poezie psané v jiném metru, než je hexametr. Toto užití lyrického metra je součástí Endelechiových inovací bukolického žánru.²²⁰ Na rozdíl od Pomponiova *Tityra* jsou jednotlivé promluvy symetričtější. Aegon i Bucolus promluví shodně šestkrát, což tvoří dohromady opět číslovku dvanáct, jako u promluv ve *Versus ad gratiam Domini*. Pastýř Tityrus, která se objeví až na konci básně, promluví pouze dvakrát celkem v pěti strofách.

Na začátku promlouvá Aegon. Narozdíl od Pomponiova Meliboea se neseťkává se šťastným a blaženým pastýřem, ale se smutným a plačícím Bukolem. Toho oslovuje následovně:

Quidnam solivagus, Bucole, tristia (v. 1)

(Jak to, že osaměle bloudící, Bukole, smutně)

Ačkoliv je tento verš v kontrastu vůči začátku první eklogy, protože v tomto případě pastýř šťastně neodpočívá ve stínu, ale je v pohybu a navíc smutný, způsob oslovení ve vokativu jej čtenáři ihned připomene.²²¹ Bucolus odpovídá proti obvyklému způsobu bukolické poezie:

Aegon, quaeso, sinas alta silentia

aegris me penitus condere sensibus.

Nam vulnus reserat, qui mala publicat,

claudit, qui tacitus²²² premit. (v. 5–8)

(Aegone, prosím, nech mne hlubokým mlčením

sklíčené city nechat hluboko.

Neboť znovu drásá ránu ten, kdo zlo odhaluje,

a obvazuje ten, kdo ji tiše potlačí.)

Pastýř obvykle na výzvu k hovoru začne zpívat, ale zde je odpovědí dokonce „hluboké ticho“.²²³ Příčina jeho neštěstí, ona rada je rovněž tichá, to značí, že Bucolus navzdory svému jménu nechce své pocity sdílet. Dialog jako nástroj hlasitého sdílení pocitů mezi pastýři a

²²⁰ C. Diacono, *Il Centone Virgiliano*, s. 13.

²²¹ I. Warburg, *Severus Sanctus Endecheius*, s. 71.

²²² Warburg se zde příklání ke čtení *tacitus* místo *tacitum* (*vulnus*), které doporučuje Maria Rosaria Petringa, *Un problema testuale in Endecheio*. K tomuto čtení se rovněž příkláníme.

²²³ Tzv. „pastýřské ticho“ se objevuje i v klasických eklogách, viz P. Schierl, *A preacher in Arcadia?*, s. 248.

následného vyrovnání se s nimi je základní charakteristikou žánru. Zde je naopak cíleně potlačen hned v začátku. Pokud by ale skutečně skončil, báseň by nemohla vůbec vzniknout. Jedná se o další antibukolický rys této básně, který vytváří napětí mezi čtenářovým očekáváním a jeho následným zklamáním. Aegon nicméně svého přítele nakonec rozmluví.

V následující Bukolově replice se znovu připomínají typické bukolické rysy:

Scis, Aegon, gregibus quam fuerim potens,

ut totis pecudes fluminibus vagae

complerint etiam concava vallium

campos et iuga montium. (v. 13–16)

(Víš, Aegone, jak jsem byl bohatý na stáda,

že se tolik dobytka valilo řekami

zaplnili dokonce prohlubně údolí

pastviny a vrcholky hor.)

Poprvé až zde se připomíná ideální bukolická krajina s řekami, horami a pastvinami. Na tento bukolický rys musí hned odpovédět negace:

nunc lapsae penitus spes et opes meae (v. 17)

(nyní jsou úplně ztracené naděje i můj majetek)

Bucolus ztratil svůj majetek i stádo, tedy to, co z něj dělalo pastýře. Dostává se tím do existenciální krize. Zkáza jeho majetku je postavena do kontrastu k tvrdé práci, která trvala celá léta, aby za dva dny vše ztratil. Warburg připomíná podobné místo v *Georgikách*, kde se Vergilius podobným způsobem ptá, čemu tvrdá práce vůbec prospívá (*quid labor aut benefacta iuvant*), když mu pak mor vše sebere.²²⁴ Aegon se ho ptá, proč proti moru nepodnikl opatření, když je má k dispozici:

Sed tu, qui solitus nosse salubris

succis perniciem pellere noxiam,

cur non anticipans quae metuenda sunt

²²⁴ I. Warburg, *Severus Sanctus Endecheius*, s. 78.

admosti medicas manus? (v. 25–28)

(Ale ty, který jsi znával léčivé

šťávy a jak odvracet ničivou zhoubu,

proč jsi nepředvídal, čeho je třeba se obávat

nepřiložil své léčivé ruce?)

Zde se objevuje motiv pastýře – léčitele, který pochází z Vergiliových *Georgik*. Petra Schierl to označuje za mezižánrové *imitatio*.²²⁵ Bucolus se tu ukazuje jako stále rozporuplnější postava: ještě včera byl velmi bohatý, měl léčivé schopnosti, dnes je pasivním trpítelem. Podle Moniky Barton zároveň zastupuje pohanské národy a nevěřící, kteří jsou vystaveni utrpení a neštěstí a nikdo je neochrání.²²⁶ Bucolus přináší hlavní téma básně. Zatímco ve *Versus ad gratiam Domini* to byl Tityrus, který na výzvy nešťastného Meliboea vykládal o víře, zde jsou role prohozeny, jelikož šťastnější pastýř posouvá promluvy, ale hlavní vyprávění poskytuje zdrcený Bucolus.

Prostor, ve kterém se báseň odehrává „se vyznačuje naprostým převrácením přirozeného řádu světa,“ ve kterém veterinární péči nahrazuje znamení kříže.²²⁷ Dosud funkční systém léčby bude o několik veršů později vytlačen náboženským úkonem. Než se tak stane, přichází popis zkázy dvou silných volů, které Bucolus obvykle zapřahal:

aetas consimilis saetaque concolor,

mansuetudo eadem, robur idem fuit

et fatum: medio nam ruit aggere

par victum parili nece. (v. 37–40)

(Stejného věku, stejně zbarvené srsti,

stejně mírnosti, stejné síly byli.

a stejného osudu: neboť padli uprostřed hroudy

pár poražený stejnou smrtí.)

²²⁵ P. Schierl, *A preacher in Arcadia?*, s. 250.

²²⁶ M. Barton, *Spätantike Bukolik*, s. 54.

²²⁷ I. Warburg, *Severus Sanctus Endeleichius*, s. 35.

Popis smrti zvířat umocňuje využití schématu tzv. *priamelu*, který spočívá ve střídání obrazů nebo příkladů, čímž se vytváří dojem, že situace graduje.²²⁸ V Endelechiově básni je tento princip často umocněn tím, že se v něm uplatňuje kontrast, jako v tomto případě obraz silných volů, kteří v zápětí padají mrtví k zemi.²²⁹ Tento princip se rovněž uplatňuje v dalším popisu moru:

Dicto sed citius consequitur necem,

semper qui fuerat sanus et integer.

Tunc longis quatiens ilia pulsibus

victum deposuit caput. (v. 49–52)

Ale rychleji než moje slova přichází smrt,

toho, kdo byl vždy zdravý a odolný.

(Tehdy, když se třásl křečemi do břicha,

sklonil poraženou hlavu.)

Endelechius neustále zdůrazňuje, že mor postihl silné a zdravé kusy dobytka a nikdo před ním nebyl v bezpečí. Přídavná jména *sanus* a *integer* (ačkoliv jak upozorňuje I. Warburg, *sanus* je v rukopise přidáno *in margine*)²³⁰ stojí v kontrastu vůči děsivým účinkům moru, který je tak rychlý, že dříve, než se stihne tělesně projevit a viditelně poškodit tělo zvířete, zabije ho. Jedinou nadějí v této hrůze, jsou mláďata. V tělech matek jsou uchráněna od vnějšího světa, který je prosycen nemocí. Ale obraz zkázy se ještě vystupňuje:

Sed quis vera putet progeniem quoque

extinctam pariter? Vidi ego cernuam

iunicem gravidam, vidi animas duas

uno corpore perditas! (v. 61–64)

(Ale kdo by si myslel, že potomstvo

bude vyhlazeno stejně? Viděl jsem padnout

²²⁸ I. Warburg, *Severus Sanctus Endelechius*, s. 87.

²²⁹ M. Barton, *Spätantike Bukolik*, s. 32.

²³⁰ I. Warburg, *Severus Sanctus Endelechius*, s. 95.

březí jalovici, viděl jsem dvě duše

zemřelé v jednom těle!)

Co může být tragičtějšího, než obraz mrtvé těhotné matky, ať už lidské nebo zvířecí? Znovu se tu opakuje smrt dvojice. Číslovka dvě je symbolem polarity (např. muž-žena, světlo-tma)²³¹ a odkazuje na kontrast, tolikrát Endelechiem uplatňovaný. Odkazuje také na dvojici duše (*anima*) a tělo (*corpus*), oba pojmy jsou tu navíc explicitně vyslovené. Před nemocí nemůže ochránit ani matka, zasahuje dokonce před okamžik zrození, během kterého se teprve člověk stává člověkem. To může připomínat motiv prvotního hříchu, před kterým není úniku a je k němu odsouzené celé lidstvo. Tragédie celé scény je umocněna slovy *Vidi ego* (viděl jsem), protože Bucolus je sám očitým svědkem těchto vypjatých situací.²³² Jeho vyprávění ukazuje, že prožil dva dny nepřetržité trýzně sledováním smrti, o které nyní vypráví. Smrt potomka navíc znamená, že není žádná naděje do budoucna.²³³ Bucolus tak vlastně žije pouze pro přítomnost, stejně jako Meliboeus ve *Versus ad gratiam Domini*.

Výjev smrti nenarozeného telátka následuje obraz celé dobytčí rodiny, která navíc umírá postupně a rodiče musí sledovat smrt svých potomků:

Hic fontis renuens, graminis immemor (v. 65)

(zde se odvrací od pramene, zapomíná na pastvu)

Zde se znovu ohlašuje typický prvek bukolického prostoru, zurčící pramen. Jenže Endelechius jej opět odmítá. Ve čtenáři tak možná roste dojem, že čím více se snaží dostat do idylického prostoru bukolické elegie, tím více ho odtud autor odvádí.

Mater tristifico vulnere saucia,

ut vidit vituli condita lumina,

mugitus iterans ac misere gemens

lapsa est et voluit mori (v. 73–76)

(Matka raněná žalostnou ranou,

když viděla zavřená očka telátka,

²³¹ J. Royt, H. Šedinová, *Slovník symbolů: Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, s. 12.

²³² I. Warburg, *Severus Sanctus Endelechius*, s. 101.

²³³ M. Barton, *Spätantike Bukolik*, s. 38.

zнову a znovu bučela a bídne naříkala

zhroutila se a chtěla zemřít)

V tomto okamžiku poprvé zazní v morové scéně nějaký zvuk, v tomto případě je to naříkavé bučení. Dosud byla zvířata tichá, ale v této scéně, kde matka mláděte vystupuje skoro až jako člověk, slyšíme její nárek. Tuto antropomorfizaci krávy jako matky sleduje I. Warburg až k Lukretiovi.²³⁴ Tento motiv vrcholí v následujících verších:

admovit moriens ubera mortuo.

Post mortem pietas viget. (v. 79–80)

(přiložila umírající vemeno k mrtvému.

Po smrti mateřskost trvá.)

Pietas (oddanost, láska)²³⁵ v latině poukazuje skutečně na člověka. Často pojmenovává jeho vztah k Bohu/bohům. Podle I. Warburg tento verš ještě umocňuje lidskost této krávy,²³⁶ zatímco M. Barton zachází v této myšlence ještě dále a konstatuje, že se tu zvíře chová dokonce ještě více lidsky, než člověk.²³⁷ Celý *priamel* završuje smrt čtvrtého kusu, kterým je otec. Mor postihuje celou rodinu, navíc se tu opakuje číslovka čtyři. Ta na rozdíl od čísla tři, které pro křesťany symbolizuje Svatou Trojici, odkazuje k pozemskému světu a spojuje navíc antickou pohanskou i křesťanskou tradici, jelikož odkazuje na počet živlů, světových stran, lidských štáv, temperamentů, ale rovněž na počet evangelistů nebo kardinálních ctností.²³⁸ Ve sledech příkladů se v celém *De mortibus boum* opakuje několikrát, i samotná forma básně k ní odkazuje, jelikož každá strofa obsahuje právě čtyři verše. Tento číselný aspekt je u *Endelechia* výraznější než v *Pomponiově centonu*.

Celé líčení smrti je završeno velmi naturalistickým líčením všeobecné zkázy. Zatímco sama nemoc na zvířatech nebyla vidět, dokud náhle nepadla k zemi, po jejich smrti se ukazuje po celé krajině:

Nunc totum tegitur funeribus solum,

inflantur tumidis corpora ventribus,

²³⁴ I. Warburg, *Severus Sanctus Endelechius*, s. 107.

²³⁵ v kontextu vztahu mezi matkou a dítětem jsem zvolila překlad „mateřskost“

²³⁶ I. Warburg, *Severus Sanctus Endelechius*, s. 109.

²³⁷ M. Barton, *Spätantike Bukolik*, s. 41.

²³⁸ J. Royt, H. Šedinová, *Slovník symbolů: Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, s. 19.

albent lividulis lumina nubibus,

tenso crura rigent pede. (v. 89–92)

(Nyní je celá země zakrytá mršínami,
těla se nadouvají nateklými vnitřnostmi,
oči se bělají pod bledými víčky,
ztuhlé jsou údy s nataženými kopyty.)

Idylická krajina se mění na obraz absolutní zkázy. Aegon na to reaguje otázkou, proč se podobné věci některým lidem dějí, ale jiné nepostihuje. Jako odpověď přichází konečně třetí pastýř, Tityrus. Ten přichází z města. Napětí mezi městem a venkovem je pastorální motiv známý již z Theokrita a rozpracovaný ve Vergiliově 1. ekloze, Endecheius mu zde ale dává nový rozměr. Křesťanství se totiž v pozdní antice šířilo především ve městech a venkov, který tu reprezentuje Bucolus, zůstával pohanský.²³⁹ Aegon pak vystupuje jako jakýsi „bratr v Kristu“, jehož posláním je starost o trpícího.²⁴⁰

Tityrus přichází jako ztěleštění ideálního pastýře:

En tibi Tityrus

salvo laetus agit grege. (v. 99–100)

(Hle, Tityrus ti

šťastný vede zdravé stádo.)

Do neštěstí a utrpení vstupuje Tityrus, který přináší pozitivní emoce. Je šťastný, protože má své stádo. Jak bylo řečeno, pastýř bez stáda není pastýř, proto je jeho zdraví základním předpokladem ke štěstí jeho majitele. Zároveň zde vidíme, že pastýři stejně jako u Vergilia odkazují k jednoduchému způsobu života, při kterém nepotřebují nic navíc. Pokora a chudoba jsou v křesťanství velmi vyzdvihované. Bucolus si na svém majetku zakládal, silou svých volů se chlubil a o to hůře nyní nese jejich ztrátu. Touží se dozvědět, jak se Tityrus moru vyhnul. Předpokládá, že je to dílo božské moci:

Dic age, Tityre,

²³⁹ S. McGill, *Poeta arte christianus*, s. 17.

²⁴⁰ M. Barton, *Spätantike Bukolik*, s. 56.

quis te subripuit cladibus his deus, (v. 100–101)

(Řekni honem, Tityre,

který bůh tě vyrval z těchto neštěstí?)

Zde Endeleichius naráží na první Vergiliovu eklogu,²⁴¹ kde se podobně Tityra na jeho zachránce ptá Meliboeus:

*sed tamen iste deus qui sit, da Tityre, nobis.*²⁴²

(Ty mi však, kdo je ten bůh tvůj, Tityre, ochotně řekni.)²⁴³

Toto místo lze vyložit jako kontrast vůči *Versus ad gratiam Domini*. V devátém verši říká Tityrus:

*O Meliboee, deus haec nobis otia fecit.*²⁴⁴

(Bůh to byl, Meliboee, jenž poklid tento mi zjednal.)²⁴⁵

Oba verše obsahují jména pastýřů ve vokativu, která jsou při identifikaci zdroje buď přímo verše pro centonovou výpůjčku, nebo v Endeleichiově případě inspirace, opakovaně zmiňovány, můžeme dát oba verše proto do souvislosti. Pomponiův Bůh daruje klid, který je v bukolické poezii charakteristický a stojí v opozici vůči všem pohromám, ať už se jedná o vyvlastění půdy nebo nemoc dobytka. Naproti tomu Endeleichiův Bůh stojí v nápadném kontrastu: je to Bůh doslova vytrhávající, něco odejímající, Proti *otiu* (klid, odpočinek) tu stojí *clades* (pohroma).

Tityrus uvádí, že své stádo ochránil znamením kříže:

Signum, quod perhibent esse crucis dei,

magnis qui colitur solus in urbibus,

Christus, perpetui gloria numinis,

cuius filius unicus. (v. 105–108)

(Znamení, které prý je křížem Božím,

²⁴¹ I. Warburg, *Severus Sanctus Endeleichius*, s. 121.

²⁴² Verg. *Ecl. I*, 18.

²⁴³ O. Vaňorný (přel.), *Publius Vergilius Maro: Zpěvy rolnické a pastýřské*, s. 79.

²⁴⁴ Verg, *Ecl. I*, 9.

²⁴⁵ O. Vaňorný (přel.), *Publius Vergilius Maro: Zpěvy rolnické a pastýřské*, s. 79.

který je jediný uctíváný ve městech,

Kristus, sláva věčného božství,

který je jeho jediným synem.)

Teprve od verše 105 se dozvídáme, že čteme křesťanskou báseň. Zatímco Pomponius směřuje k tématu výpovědi hned od počátku, Endecheius k němu směřuje postupnou gradací.

Signum je zde viditelným výsledkem působení milosti Boží a stojí v opozici vůči působení moru, který je bezpříznakový. Šíří se navíc po venkově, stejně jako pohanství. Oproti tomu město je „místem spásy a uzdravení, kde se uctívá Kristus, vítěz nad nemocí.“²⁴⁶ Podle Marie Rosarie Petringa Endecheius dokonce svojí básní cílí přímo na obyvatele venkova, právě proto, že zůstával pohanský.²⁴⁷ Mor popsáný ve Vergiliově III. knize *Georgik* je naopak popsáný na základě viditelných příznaků (*signa*). Jejich rozpoznání je klíčové pro možnost jejich záchrany.

Označování dobytka znamením kříže bylo zřejmě v pozdní antice i raném středověku rozšířené.²⁴⁸ Maria Rosaria Petringa upozorňuje na pasáž z Příběhů raně křesťanských mučedníků Řehoře z Tours (538–593), kde je tato praxe popisována s evidentní inspirací Endecheiovou básní.²⁴⁹ Církevní otcové jako Tertullianus (kol. 160–220) nebo Jeroným (kol. 347–419) doporučovali, aby křesťané používali znamení kříže při všech svých každodenních aktivitách.²⁵⁰

Tityrus ještě přidává jeden krvavý obraz, aby zdůraznil, že nový Bůh – Spasitel si žádá pouze víru, ale žádné oběti:

Non ullis madida est ara cruoribus,

nec morbus pecudum caede repellitur,

sed simplex animi purificatio

optatis fruitur bonis. (v. 117–120)

(Oltář není zbrocený žádnou krví,

²⁴⁶ I. Warburg, *Severus Sanctus Endecheius*, s. 122.

²⁴⁷ Maria Rosaria Petringa, *Il Signum crucis nel De mortibus boum di Endecheio*, *Commentaria Classica* 6, 2019, s. 169.

²⁴⁸ M. R. Petringa, *Il Signum crucis*, s. 161.

²⁴⁹ M. R. Petringa, *Il Signum crucis*, s. 161.

²⁵⁰ M. Barton, *Spätantike Bukolik*, s. 163.

nemoc dobytka se nezahání ani zabitím,
ale prosté očištění duše
si vychutnává dobra, po kterých touží).

Proti pohanskému obětování zvířat se zde staví očista duše od hříchu, kterou pak čeká spása. Oba pastýře toto vyprávění zaujme a rozhodnou se opustit svou pohanskou víru a přijmout Krista. Co je zajímavé, tak toto přijetí bude probíhat ve městě, musejí se proto vydat na cestu. Opouštějí tím bukolický prostor a vykračují do křesťanského světa.

Báseň začíná i končí otázkou Aegona, stejně jako Pomponiovo *cento* končí otázkou Tityra.

6. Závěr

V předložené práci jsem se pokusila nahlédnout na různé způsoby recepce vergiliovské eklogy v křesťanské literatuře. Analýza obou básní ukázala, že pozdně antická bukolická poezie pro křesťanské autory představovala mimořádně flexibilní a tvůrčí žánr, díky kterému mohli propojit nový obsah s klasickou tradicí. Tento způsob adaptace nebyl pouze technickým převzetím charakteristických rysů bukolické poezie, ale vyjádření nového poselství v rámci tradičního rámce. Z předchozí tradice přebírali prvky z různých rovin, od lexikální a metrické struktury až po motivy pastýřských dialogů a prostředí, ve kterém se odehrávají.

Obě básně staví na dialogické formě a setkání pastýřských postav v typickém bukolickém prostředí. Zatímco Pomponius na ně navazuje, Endelevius pracuje s prvky kontrastu a toto prostředí záměrně narušuje. Konfrontuje idylickou atmosféru s temnými motivy nemoci, smrti a úpadku, čímž dosahuje efektu morálního apelu. Původní model oba autoři využívají pro didaktickou funkci a šíří nové náboženství. Zatímco Pomponius tak činí od začátku básně a využívá ji k převyprávění vybraných částí biblických dějin, Endelevius umně spojuje tradici narativního rámce s inovativním přístupem k novému myšlenkovému naplnění ve formě unikátního lyrického metra. Ke křesťanství se dostává postupně až v závěru básně. Dalo by se velmi zjednodušeně říct, že tam, kde Pomponiovo vyprávění končí, totiž u předzvěsti příchodu Spasitele, Endelevius začíná.

V případě Pomponiova centonu *Versus ad gratiam Domini* jsme se dotkli otázky plagiátu, která byla v pozdněantickém prostředí vnímána odlišně než dnes. *Centu* může být vlivem svého využívání již existujících veršů vnímáno jako neoriginální produkce, ale je třeba mít na paměti, že jeho estetický účinek spočívá v novém obratném uspořádání, které dovede

nést neobvyklé významy. V dnešní době nástupu umělé inteligence je tato otázka znovu aktuální. Hranice mezi originální produkcí a plagiátem jsou znovu revidovány a diskuze o nich proniká do všech oborů tvůrčí činnosti. S tím přichází i etická problematika autorství, která řeší, do jaké míry je dílo vytvářené pomocí současných nástrojů dílem autora. Otázka, do jaké míry je rozhodující tvůrčí akt, kontrola nad ním a unikátnost výsledného díla není definitivně vyřešena. Ve světle této problematiky se centonová poezie, vystavěná z dílků již existujícího textu, může jevit jako jakýsi předchůdce moderních forem tvorby pracující v kooperaci s neautorským materiálem.

7. Bibliografie

7.1 Primární literatura

David Shackleton Bailey (ed.), *Anthologia Latina I*, De Gruyter, Stuttgart 1982.

Konrad Bursian, *Ein ungedruckter 'Cento Vergilianus'*, in: *Sitzungsberichte der Münchner Akademie* 2/1, 1898, s. 29–37.

Gabriela Carbone, *Il centone 'De alea', Introduzione, testo, traduzione, note critiche, commento e appendice*, Napoli 2002.

Michal Ctibor (přel.), *Publius Vergilius Maro: Aeneis*, Praha 2023.

Eleonora Giampiccolo, *De verbi incarnatione. Cento Vergilianus*, Roma 2011.

Roger Green (ed.), *The Work of Ausonius*, Oxford 1991.

Heinz Happ, *Luxurius, I, II*, Stuttgartiae 1986.

Dietmar Korzienenwski, *Hirtengedichte aus spätrömischer und karolingischer Zeit: Marcus Aurelius Olympius Nemesianus, Severus Sanctus Endelechius, Modoinus, Hirtengedicht aus d. Codex Gaddianus*, Darmstadt 1976.

Rudolf Kuthan (přel.), *Theokritos: Idyly*, Společnost přátel antické kultury, 1927.

Jacques Paul Migne (ed.), *Patrologia Latina, Tomus LXI*, 1861.

Paola Paolucci (ed.), *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina*, Hildesheim 2006.

Petrus Pithoeus (ed.), *Veterum aliquot theologorum scripta. Quorum nonnulla ex veteribus libris emendatius aliqua nunc primum eduntur*, Parisiis 1586.

Alexander Riese (ed.), *Anthologia Latina sive poesis Latinae supplementum*, Lipsae 1869.

Alexander Riese (ed.), *Anthologia Latina sive poesis Latinae supplementum, Reliquorum librorum carmina*, Lipsae 1906, s. 189–193.

- Giovanni Salanitro (ed.), *Alcesta, Cento Vergilianus*, Acireale – Roma, 2007.
- Giovanni Salanitro (ed.), *Osidio Geta, Medea. Introduzione, testo critico, traduzione ed indici*, Roma 1981.
- Valentina Sineri (ed.), *Il centone di Proba*, Roma 2011.
- Karl Schenkl (ed.), *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, Nova series I, Poetae christiani minores*, Mediolani 1888, s. 513–640.
- Otmar Vaňorný (přel.), *Vergilius: Aeneis*, Praha 1970.
- Otmar Vaňorný (přel.), *Publius Vergilius Maro: Zpěvy rolnické a pastýřské*, Praha 2018.
- Inés Warburg, *Severus Sanctus Endecheus: De mortibus boum, Edición crítica, estudio introductorio, traducción y notas*, Buenos Aires 2015.

7.2 Sekundární literatura

- Michael von Albrecht, *A History of Roman Literature, From Livius Andronicus to Boethius, Mnemosyne*, Brill 1997.
- Michael von Albrecht, *Virgilio. Un'introduzione Bucolice, Georgiche, Eneide*, Milano 2012.
- Terenzio Alimonti, *Struttura, ideologia ed imitazione virgiliana nel "De mortibus boum" di Endecheus*, Giappichelli, 1976.
- Carmen Arcidiacono, *Il centone virgiliano cristiano "Versus ad gratiam Domini" Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Alessandria 2011.
- Paul J. Aspers, *What Is Pastoral?*, Chicago 2011.
- Monika Barton, *Spätantike Bukolik zwischen paganer Tradition und christlicher Verkündigung: das Carmen "De mortibus boum des Endecheus"*, Trier 2000.
- Martin Bažil, *Centones Christiani. Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*, Paris 2009.
- Martin Bažil, *Možnosti překladu centonové poezie aneb Jak zprostředkovat nevyslovené?*, in: Samcubus III, Trnava 2008, s. 15–27.
- Martin Bažil, *Pozdněantické cento jako intertextuální literární forma, I: Teorie a možnosti její aplikace*, AVRIGA, Zprávy jednoty klasických filologů LVII, 2010, s. 18–33.
- Martin Bažil, *V tom lese zůstaneš sám. Krize interpretace a vznik křesťanského textu v latinské literatuře od poloviny 3. století do třetí čtvrtiny 4. století. Část I*, AVRIGA LVIII/1, 2016, s. 5–26.
- David F. Bright, *Theory and Practice in the Vergilian Cento*, in: Illinois Classical Studies, Vol. 9, N. 1, 1984, s. 79–90.

- Luciano Canfora, *Dějiny řecké literatury*, Praha 2009.
- Marcel Cock, *À propos de la tradition manuscrite du Carmen De mortibus boum d'Endéléchius*, *Latomus* 30, 1971, s. 156–160.
- Francesco Corsaro, *L'autore del De mortibus boum, Paolino di Nola e la politica religiosa di Teodosio*, *Orpheus* 22, 1975, s. 3–26.
- Ernst Curtius, *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha 1998.
- Marco Fantuzzi, Richard Hunter (et al.), *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- Klaus Garber (ed.), *Europäische Bukolik und Georgik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1976.
- André Grabar, *Christian Iconography: A Study of Its Origins*, Princeton 1961, s. 11.
- Christoph Hoch, *Apollo centonarius*, Stauffenburg 1997.
- Richard Hunter (ed.), *Theocritus: A Selection; Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Theodor Klauser, *Reallexikon für antike und christentum*, Stuttgart, 1962.
- Giampietro Marconi (rec.), *De ecclesia, Cento Vergilianus by Adriana Damico*, *Rivista di cultura classica e medioevale*, Vol. 52, n. 2, 2010, s. 433–436.
- Charles Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 2019.
- Scott McGill, *Plagiarism in Latin Literature*, Cambridge 2012.
- Scott McGill, „*Poeta arte christianus*“: *Pomponius's cento „Versus ad gratiam Domini“ as an early example of Christian bucolic*, *Traditio*, Vol. 56, 2001, s. 15–26.
- Scott McGill, *Virgil Recomposed: The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford 2005, s. XV.
- Lorenzo Livorsi, *Nec vana fides. The Intertextual background of a Law of Valentinian III and the date of the Versus ad gratiam Domini*, *The Classical Quarterly* 74.2, 2024, s. 748–762.
- Camillo Morelli, *Frustula*, in: *Studi italiani di filologia classica* 21, 1915.
- Marie Okáčová, *Centones Vergiliani: intertextuální analýza pozdně antických centonárních epyllii s mytologickou tematikou*, *Disertační práce FF MUNI*, 2011.
- Oxford Classical Dictionary, dostupné online: <https://oxfordre-com.ezproxy.is.cuni.cz/classics/>.
- Milman Parry, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford 1971.

- Maria Rosaria Petringa, *Il Signum crucis nel De mortibus boum di Endelexio*, *Commentaria Classica* 6, 2019, s. 147–175.
- Maria Rosaria Petringa, *Un problema testuale in Endelexio*, in: *Commentaria Classica*, 7, 2020, s. 81–85.
- Jan Royt, Hana Šedinová, *Slovník symbolů: Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998.
- Giovanni Salanitro, *Il centone virgiliano Narcissus*, *Rivista di cultura classica e medioevale*, Vol. 50, n. 2, 2008, s. 371–373.
- Timothy Saunders, *Bucolic Ecology: Virgils Eclogues and the Environmental Literary Tradition*, Londýn 2008.
- Julia Scarborough, *SILVA SONANS*, in: *Vergilius*, Vol. 66, 2020, s. 3–34.
- Petra Schierl. *A Preacher in Arcadia? Reconsidering Tityrus Christianus*. *Classics Renewed*, Heidelberg 2016.
- Eva Stehlíková, *Centones Christiani as a Means of Reception*, *Listy filologické*, Vol. 110, 1987, s. 11–15.
- Jiří Šubrt, *Římská literatura*, Praha 2005.
- Vatican Library Digivatlib, dostupné online: https://digi.vatlib.it/view/bav_pal_lat_1753
- José-Luis Vidal, *La technique de composition du Centon virgilien „Versus ad gratiam Domini sive Tityrus“*, *Revue des études augustinienes*, Vol. 19, 1983, s. 233–256.
- Inés Warburg, *Proposals for the Textual Tradition of the Poem De mortibus boum by Severus Sanctus Endelexius*, in: *Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge*, 2015.
- Jan M. Ziolkowski – Michael C. Putnam (edd.), *The Virgilian Tradition: The First Fifteen Hundred Years*, New Haven-London 2008.