

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ŘECKÝCH A LATINSKÝCH STUDIÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Iveta Pastyříková

Řád, pokrok a ideální vláda v Claudianově eposu *De raptu Proserpinae*

Order, Progress, and Ideal Government in Claudian's Epic *De Raptu Proserpinae*

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu Mgr. Martinu Bažilovi, Ph. D. za cenné postřehy a rady, které mi pomohly vylepšit práci po stránce obsahové i formální.

Dále děkuji všem svým příbuzným a známým, kteří mi po celou dobu psaní práce byli oporou; za četné rady jsem zavázána zejména Mgr. Adéle Ebersonové.

V neposlední řadě patří můj velký dík mému dědečkovi. Za všechno.

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.

V Čelákovících, 28. 7. 2015

.....

Iveta Pastyříková

ABSTRAKT

Cílem této diplomové práce je ukázat, jak pozdněantický básník Claudius Claudianus zachází s problémem ideální vlády v mytologickém eposu *De raptu Proserpinae*, jakými strategiemi vybízí čtenáře k hodnocení Jovovy vlády ve světě básně a ke srovnávání se situací v reálném světě. Zvolenou metodou je teorie fikčních světů. Nejprve práce nastiňuje vztah mezi fikčním světem eposu a světem reálným, pak je věnována pozornost podstatné otázce tohoto fikčního světa, ideální vládě. Práce ukazuje předmluvy eposu jako vstupy do fikčního světa, které naznačují témata rozvedená ve světě básně, v němž před vládcem Jovem stojí nesnadný úkol: sladit pokrok s ochranou před chaosem. Poslední kapitola shrnuje autorovy strategie a srovnává epos s jinými Claudianovými básněmi.

KLÍČOVÁ SLOVA

De raptu Proserpinae, Claudius Claudianus, římský epos, Jupiter, řád, chaos, ideální vláda, teorie fikčních světů

ABSTRACT

The aim of the diploma thesis is to show how late Ancient poet Claudius Claudianus deals with the problem of ideal government in the mythological epic *De Raptu Proserpinae*, by which strategies he exhorts his reader to evaluate Jupiter's rule in the world of the poem and to compare it with the situation in the real world. The chosen method is the theory of fictional worlds. Firstly, the thesis outlines the relation between the fictional world of the epic and the real world, then, the attention is paid to the essential question of this fictional world, ideal government. The thesis presents the prefaces of the epic as entrances into the fictional world foreshadowing topics elaborated in the world of the poem, where the ruler Jupiter has a difficult task ahead of him: to harmonize progress with protection against chaos. The last chapter summarizes the author's strategies and compares the epic with Claudian's other poems.

KEY WORDS

De raptu Proserpinae, Claudius Claudianus, Roman epic, Jupiter, order, chaos, ideal government, theory of fictional worlds

Obsah

Seznam zkratk	6
Předmluva	7
1. ÚVOD: <i>DE RAPTU PROSERPINAЕ</i> A TEORIE FIKČNÍCH SVĚTŮ	8
1.1 <i>De raptu Proserpinae</i> , mytologický epos Claudia Claudiana	8
1.2 Teorie fikčních světů	11
1.2.1 Možné světy a fikční světy	12
1.2.2 Rámec teorie fikčních světů jako interpretační nástroj: dílo jako cíl	14
1.2.3 Za hranice fikčních světů: dílo jako prostředek náhledu na aktuální svět	21
1.3 Teorie fikčních světů a <i>De raptu Proserpinae</i>	22
2. FIKČNÍ SVĚT A JEHO VZTAH KE SVĚTU AKTUÁLNÍMU	23
2.1 Charakter a prezentace fikčního světa, jeho vzdálenost	23
2.1.1 Vzdálenost fikčního světa: svět epický a mytický	23
2.1.2 Ponoření se do fikčního světa	29
2.1.3 Reflexe fikčního světa	32
2.2 Vstupní světy předmluv	34
3. ŘÁD A POKROK	36
3.1 Řád a pokrok ve vstupních světech předmluv	36
3.1.1 První předmluva: první námořník a Natura	36
3.1.2 Druhá předmluva: Orfeus a Hercules	38
3.2 Řád a pokrok v hlavním fikčním světě: Rodiče a potomci	42
3.2.1 Jovova vláda: pokrok	44
3.2.2 Jovova vláda: mezi řádem a chaosem	49
3.2.3 Jovova péče o řád a pokrok	64
3.2.4 Jovova vláda a předchozí generace bohů	67
3.2.5 Jupiter a Natura	70
3.3 Ze vstupních světů předmluv do hlavního fikčního světa	75
3.3.1 Orfeus v hlavním světě	76
3.3.2 Hercules v hlavním světě	80
4. FIKCE A IDEÁLNÍ VLÁDA	84
4.1 Čtenář a hledání ideální vlády	84
4.1.1 Ze skutečnosti do fikce: výzva pro čtenáře	85
4.1.2 Z fikce do skutečnosti: odvážný čtenář	89
4.2 Ideální vláda v Claudianově díle	91
4.2.1 K tématu vlády	91
4.2.2 K rozdílům ve výstavbě světů	95
Použité zdroje	99

Seznam zkratek

Na epos *De raptu Proserpinae* bude pro úspornost odkazováno pouze číslem knihy (římskými čísly) a číslem verše (arabskými čísly), např. II, 220; v případě předmluv zkratkou *pr.* následovanou (římským) číslem předmluvy a (arabským) číslem verše, např. *pr.* I, 5.

V případě dalších Claudianových děl užívám pro snazší orientaci zkratky Alana Camerona (CAMERON 1970); čísla básní připojuji zde v závorce. (Pro komplexní představu uvádím všechny větší básně, včetně těch, které nejsou v práci zmíněny.)

<i>Prob.</i>	<i>panegyricus dictus Olybrio et Probino coss.</i> (1)
<i>Ruf.</i> i, ii	<i>in Rufinum</i> I, II (3, 5)
<i>pr. Ruf.</i> i, ii	předmluva k <i>in Rufinum</i> (2, 4)
<i>III Cons.</i>	<i>panegyricus dictus Honorio cos.</i> III (7)
<i>pr. III Cons.</i>	předmluva k <i>panegyricus dictus Honorio cos.</i> III (6)
<i>IV Cons.</i>	<i>panegyricus dictus Honorio cos.</i> IV (8)
<i>Nupt.</i>	<i>epithalamium dictum Honorio</i> (10)
<i>pr. Nupt.</i>	předmluva k <i>epithalamium dictum Honorio</i> (9)
<i>Fesc.</i> i–iv	<i>Fescennina dicta Honorio</i> (11–14)
<i>Gild.</i>	<i>in Gildonem (bellum Gildonicum)</i> (15)
<i>Theod.</i>	<i>panegyricus dictus Mallio Theodoro cos.</i> (17)
<i>pr. Theod.</i>	předmluva k <i>panegyricus dictus Mallio Theodoro cos.</i> (16)
<i>Eutr.</i> i, ii	<i>in Eutropium</i> I, II (18, 20)
<i>pr. Eutr.</i> ii	předmluva k druhé knize <i>in Eutropium</i> (19)
<i>Stil.</i> i, ii, iii	<i>de consulatu Stilichonis</i> I, II, III (21, 22, 24)
<i>pr. Stil.</i> iii	předmluva ke třetí knize <i>de consulatu Stilichonis</i> (23)
<i>Get.</i>	<i>bellum Geticum (Pollentinum)</i> (26)
<i>pr. Get.</i>	předmluva k <i>bellum Geticum</i> (25)
<i>VI Cons.</i>	<i>panegyricus dictus Honorio cos.</i> VI (28)
<i>pr. VI Cons.</i>	předmluva k <i>panegyricus dictus Honorio cos.</i> VI (27)
<i>c. m.</i> 1–53	tzv. <i>carmina minora</i> (číslování podle HALLA 1985)

Na ostatní díla bude odkázáno standardně (podle *Thesauri Linguae Latinae*):

CIC. Arch.	M. Tullius Cicero: <i>Pro Archia poeta</i>
HOR. carm.	Q. Horatius Flaccus: <i>Carmina</i>
LVCAN.	M. Annaeus Lucanus: <i>Bellum civile</i>
OV. fast.	P. Ovidius Naso: <i>Fasti</i>
OV. met.	P. Ovidius Naso: <i>Metamorphoses</i>
PANEG.	<i>XII Panegyrici Latini</i>
STAT. Theb.	P. Papinius Statius: <i>Thebais</i>
VAL. FL.	C. Valerius Flaccus Setinus Balbus: <i>Argonautica</i>
VERG. Aen	P. Vergilius Maro: <i>Aeneis</i>
VERG. ecl.	P. Vergilius Maro: <i>Bucolica</i>
VERG. georg.	P. Vergilius Maro: <i>Georgica</i>

Předmluva

Phlegra nobis infensior aether!

„Nebe je nám větším nepřítelem než Flegra!“ (*De raptu Proserpinae*: III, 201)

Podle Proserpininy chůvy není porážkou Gigantů na Flegře rozhodně vše vyhráno, bezpečný řád světa je iluzí. Má pravdu? V této práci se zaměříme na to, jak je v eposu *De raptu Proserpinae* (*O únosu Proserpiny*) ztvárněno téma vlády. Vláda udržuje na světě řád, zatímco chaos bývá chápán jako něco, co postrádá organizaci, strukturaci,¹ vládu tak ohrožuje. Jak se Jupiter jako zástupce řádu vypořádává se silami chaosu? Dokáže je zastavit? Chce je zastavit? Kdo ve světě tohoto eposu představuje chaos? Připomíná něčím Jovův postup jednání vládců v našem reálném světě? Rámcem naší interpretace pak bude teorie fikčních světů obohacená o některé další inspirace; vhodnost této volby se pokusím dokázat v následujících kapitolách.

Rozvrh práce bude tedy následující: v první kapitole představíme osobnost básníka Claudia Claudiana a jeho dílo a následně zvolenou metodu. V druhé kapitole si položíme otázku po vztahu světa tohoto eposu a našeho, reálného světa. Třetí, hlavní kapitola práce se zabývá ztvárněním témat pokroku a vztahu k chaosu v básni i jejích předmluvách. Poslední kapitola shrnuje a spojuje výsledky kapitol předchozích a zamýšlí se nad komunikací mezi autorem a čtenářem básně. V samém závěru jsou pak nastíněny podobnosti a odlišnosti mezi tímto eposem a dalšími Claudianovými díly.

Pro *De raptu Proserpinae* budu užívat, nebude-li uvedeno jinak, edici J. B. Halla z roku 1969; budu však přihlížet i k některým edicím dalším. Pro ostatní Claudianovy básně volím edici J. B. Halla z roku 1985.² Vybrané úryvky z latinského textu básně opatřuji českým překladem. K eposu existují dva české překlady, překlad Jana Fišera z roku 1967 a Jany Nechutové z roku 1975;³ v některých případech se ovšem má interpretace s těmito překlady zcela neshoduje, připojené překlady jsou proto mé vlastní. Nekladou si vyšší cíle než usnadnit čtenáři orientaci v latinském textu.⁴

¹ O chaosu viz např. GIRARDOT 1993.

² Edice a překlady ostatních použitých primárních pramenů viz v Použitých zdrojích.

³ Navzdory skromnému názvu *Únos Proserpiny* jsou v knize přeloženy ještě některé další Claudianovy básně. Předmluvy ovšem nejsou přeloženy ani v jednom z překladů.

⁴ S překládáním souvisí ještě otázka pojmenování postav eposu, které někdy nesou jméno běžné v římském prostředí, jindy latinizovanou podobu řeckých jmen. Římská jména budu zachovávat, i když báseň zpracovává řecký mýtus; budu je ale přizpůsobovat českému úzu (tedy např. „Jupiter“). V případě řeckých jmen budu jméno přepisovat podle úzu *Encyklopedie antiky* pro přepis řeckých jmen (tedy např. „Elektra“). Pokud se ovšem římské označení od řeckého zřetelně odchyľuje a jedná se o božstva nebo héroje v Římě pod tímto označením uctívané, respektuji jejich latinskou podobu („Hercules“, „Apollo“).

1.

ÚVOD: *DE RAPTU PROSERPINAЕ* A TEORIE FIKČNÍCH SVĚTŮ

Cílem první části této kapitoly je podat úvodní představení pozdněantického básníka Claudia Claudiana a jeho umělecké tvorby, především jeho mytologického eposu o únosu Proserpiny, jemuž je tato práce věnována. V druhé části kapitoly načrtnu základní rysy vybrané literárněvědné metody, teorie fikčních světů, a představím svou, eklekticky vystavěnou, koncepci fikčního světa. V samém závěru kapitoly zvážím vhodnost koncepce pro interpretaci vybraného díla.

1.1 *De raptu Proserpinae*, mytologický epos Claudia Claudiana

V rámci žánrových proměn literatury pozdní antiky se značně proměnila také epika. Z doby po flaviovských epicích, Statiovi, Valeriovi Flaccovi a Siliovi Italicovi, se nedochoval žádný mytologický či historický narativní epos. Od čtvrtého století našeho letopočtu jsme svědky obnovy epické básnické tvorby, a to v podobě nových epických subžánrů, jako je biblický epos, alegorický epos nebo panegyrický epos (veršovaný panegyrik nebo historický epos panegyrického charakteru; také epické básnické invektivy).¹ Hranice žánrů se tak značně rozmývají.² Z této doby pochází také pokus o oživení tradičního mytologického eposu.³

Epika prodchnutá rétorickými prvky a epika mytologická tvoří podstatnou část tvorby plodného básníka přelomu čtvrtého a pátého století **Claudia Claudiana**. O jeho životě toho není mnoho známo; základní zdroj poznání představují jeho vlastní básně.⁴ Datum narození se odhaduje okolo roku 370. Claudianus pocházel zřejmě z egyptské Alexandrie, jeho mateřským jazykem tak patrně byla řečtina. V devadesátých letech čtvrtého století, ke konci

¹ Tak se pojí prvky epické poezie s prvky epideiktického řečnictví. O této žánrové rozmanitosti viz např. ŠUBRT 2005, s. 382–393 nebo WARE 2012, s. 3 (viz ale s. 10, pozn. 11).

² Viz ŠUBRT 2005, s. 353.

³ Ten může souviset s rozkvětem mytologického eposu na řeckém východě (viz KIRSCH 1989, s. [221]; ŠUBRT 2005, s. 388).

⁴ Pro zevrubné vyložení Claudianova života a tvorby viz CAMERON 1970; viz k tomu i KIRSCH 1989, s. 151–192, 221–237; ALBRECHT 1992, s. [1060]–1071; WARE 2012, s. 5–6. Český čtenář najde informace o tomto básníku zejm. v *Slovníku latinských spisovatelů* (2004), v ŠUBRTovi 2005, s. 388–393 nebo v českém překladu CONTEHO 2003, s. 585–587. Následující shrnutí Claudianova života je, pokud není uvedeno jinak, založeno především na Cameronově rekonstrukci (CAMERON 1970).

vlády Theodosia I., se odebral do Říma, kde se mu podařilo získat přízeň významné rodiny Aniciů. První básní, kterou Claudianus v Itálii recitoval, a zároveň prvním jeho publikovaným latinským dílem, byl panegyrik oslavující dva členy tohoto rodu, mladé bratry Olybria a Probina, křesťany,⁵ kteří byli poctěni konzulátem. Někdy během roku 395 dorazil Claudianus na křesťanský císařský dvůr v Miláně, kde se stává význačným propagandistou vojenského velitele Stilichona. Stilicho od roku 395, po smrti Theodosia I., *de facto* vládl západní části římské říše místo mladičkého Honoria, a to do roku 408, kdy byl popraven. Jeho a císaře Honoria poctil Claudianus množstvím básní. Poslední datovatelnou básní je pak oslava Honoriova šestého konzulátu z roku 404. Do tohoto roku se obvykle klade básníkovy smrt; je každopádně velmi pravděpodobné, že zemřel někdy v první dekádě pátého století. Za svého života dosáhl Claudianus nemalých poct; na Trajánově fóru mu dokonce byla vztyčena socha s nápisem, který ho spojuje s nejslavnějšími epickými básníky, Homérem a Vergiliem.⁶

Claudianovo **básnické dílo** můžeme rozdělit do několika skupin:⁷

1. **politické básně**: veršované panegyriky oslavující konzuly (třetí, čtvrtý a šestý k. císaře Honoria [r. 396, 398, 404], k. Stilichona [r. 400; 3 knihy], k. Aniciů [r. 395], k. Mallia Theodora [r. 399]); básně oslavující Honoriův sňatek se Stilichonovou dcerou (r. 398); básnické invektivy proti Stilichonovým protivníkům na východě, proti Rufinovi (r. 397; 2 knihy) a proti Eutropiovi (r. 399; 2 knihy); eposy s panegyrickými prvky o válce s Gildonem (r. 398) a o válce gótské (r. 402)⁸
2. **mytologický epos** *De raptu Proserpinae*
3. **menší básně rozmanitého obsahu i formy**: např. fragment mytologického eposu *Gigantomachia* (c.m. 53); epithalamium na Palladia a Celerinu (c.m. 25); báseň *Phoenix* (c.m. 27); báseň o starci z okolí Verony, který nikdy neopustil svůj dům (c.m. 20); nebo básně věnované Stilichonově ženě Sereně (c.m. 30, 31); příp. ještě *appendix* obsahující básně, které se spolu s menšími básněmi objevují jen v některých rukopisech a jejich autenticita je tak sporná⁹
4. **řecké básně**: fragmenty řecké *Gigantomachie* a řecké epigramy nejistého autorství

⁵ K otázce Claudianovy víry viz např. CAMERON 1970, s. 189–252; WARE 2012, s. 5, pozn. 13 a s. 48, pozn. 76. (Viz i oddíl 1.3, s. 22, pozn. 85.) Srov. dále CAMERON 2013, s. 364–365, 698–706.

⁶ Viz i např. WARE 2012, s. 1. Claudianus tuto poctu připomíná v *pr. Get.*, zejm. 7–9.

⁷ Datace básní podle CAMERON 1970, s. xv–xvi. Názvy děl (dle *Thesauri Linguae Latinae*) a jejich čísla viz v Seznamu zkratk. Soupis všech děl viz např. v HALL 1985.

⁸ Politické básně, označované jako *carmina maiora* (kromě první z nich, panegyriku na Anicie, tedy básně 2–28) dohromady s menšími básněmi (*carmina minora*) tvoří sbírku *Claudianus maior* či *magnus*; *De raptu Proserpinae* je pak *Claudianus minor* či *parvus*. O tomto dělení viz FELGENTREU 1999, s. [59], pozn. 2 a CAMERON 1970, s. 421. O dochování Claudianových básních viz např. HALL 1969, s. 64–76; CAMERON 1970, zejm. s. 417–418; ALBRECHT 1992, s. 1068; pro novější pohled viz SCHMIDT 2004.

⁹ Viz CAMERON 1970, s. 203.

Ačkoli jsme v našem přehledu politické básně rozdělili na několik skupin, nelze vést ostrou dělicí čáru mezi veršovanými panegyriky a panegyrickými narativními eposy. Ač se první z nich vztahují k jedné slavné příležitosti a k jedné osobě, zatímco druhé k celé válce, oba charakterizuje zaměření na současné dějiny, menší délka, oslavná tendence, tedy užití (tematických, stylových i strukturních) prostředků epideiktického řečnictví¹⁰ spolu s prvky epickými (užití hexametru, přirovnání, válečná tematika, sněmy, bohové...). Obě skupiny je možno shrnout pod rámec panegyrického eposu. I epickými invektivami prochází oslavná tendence (chvála antihrdinova protivníka), většího prostoru se přesto dostává útočné kritice.¹¹

Claudianovy básně s epickými prvky nepředstavují kontinuální narativy, spíše jsou tvořeny řadou úžeji či volněji spjatých epizod nebo scén, řečí či detailních, dojem obrazu vzbuzujících popisů, které v různé míře skládají příběh.¹²

Nedokončená¹³ báseň *De raptu Proserpinae* (3 knihy, 2 předmluvy¹⁴), představuje tedy, spolu s drobným fragmentem *Gigantomachie* a krátkým *Fénixem*, Claudianovu mytologickou epiku¹⁵ – první, aspoň nám dochovaný, latinský mytologický epos cca po třech staletích. Dílo, ve své druhé předmluvě věnované jistému Florentinovi,¹⁶ je obtížné datovat, protože na rozdíl od básní věnovaných současným událostem v něm postrádáme zřetelné vodítko. Datace se tak různí; dílo bylo kladeno na samý začátek básnickovy kariéry i naopak na její konec.¹⁷

¹⁰ Strukturně se v díle uplatňuje členění na následující rubriky: *prooimion* (úvod), *patris* (chvála/hana místa původu), *genos* (chvála/hana rodiny) a *progonoi* (předkové), *genesis* (narození), *fyzis* (vzhled), *anatrofē* (vzdělání a trénink v mládí), *epitédeumata* (pole působnosti), *práxeis* (činy ve válce a v míru), *synkrisis* (srovnání) a *epilogos* (závěr); viz SCHINDLER c2009, s. 17 a WARE 2012, s. 40.

¹¹ Termín *panegyrisches Epos* zavedl H. Hofmann (viz KIRSCH 1989, s. 192). Srov. WARE 2012, zejm. s. 18–31, 42–66, která ale dává přednost jednoduše názvu epos. Jak Wareová poznamenává, díla se nejvýrazněji liší jen názvem (např. *De bello Getico* jako epos, *In Rufinum* jako invektiva, ale i samy názvy někdy kolisají: vedle *De bello Gildonico* je dosvědčen i název *In Gildonem*). Srov. KIRSCH 1989, s. 161–163, 190–192, který hovoří o žánrových posunech podmíněných propagandistickou funkcí, ale trvá na určitých rozdílech mezi historickým eposem a epideiktickými díly. O veršovaném panegyriku viz zejm. SCHINDLER c2009, s. [15]–58, o Claudianových panegyricích s. [59]–172. Srov. také CONTE 2003, s. 587 nebo ALBRECHT 1992, s. 1063–1064. O žánrovém promíšení u Claudiana viz také ŠUBRT 2005, s. 389–390.

¹² Jako charakteristický rys pozdněantické poetiky to vyzdvihuje ŠUBRT 2005, s. 392; srov. ROBERTS 2010. O postupném vývoji eposu viz WARE 2012, s. 3. Viz i CAMERON 1970, s. [253]–273, 303–304 či ALBRECHT 1992, s. 1064–1065; CONTE 2003, s. 586–587; GNILKA c2007, s. 164; SCHINDLER c2009, např. s. 169 nebo WARE 2012, s. 32–66. Mezi politickými básněmi a *De raptu Proserpinae* ovšem existují rozdíly; o stylu *De raptu Proserpinae* viz detailněji v následující kap. 2; pro nástin stylu politických básní viz kap. 4.

¹³ Různé názory na důvod nedokončení viz v PLATNAUER 1963, s. xiv; HALL 1969, s. 97–98, 105, 111; CAMERON 1970, s. 465.

¹⁴ O starších teoriích zpochybňující existenci druhé předmluvy a jejich odmítnutí viz HALL 1969, s. 94–97 a CAMERON 1970, s. 456–457. O předmluvách viz podkap. 2.2 a následující kapitoly, zejm. podkapitoly 3.1.

¹⁵ O žánrově komplikovanosti *De raptu Proserpinae* sdružující prvky eposu, epyllia či epithalamia viz KIRSCH 1989, s. 236–237; WHEELER 1995, zejm. s. 121–123; TSAI 2007.

¹⁶ Tímto Florentinem je nejspíše míněn Florentinus, který byl městským prefektem v letech 395–397 (o něm viz např. LEPPIN 1998, s. 564: heslo Florentinus 1 v *Der neu Pauly*). O starší teorii spatřující pod pojmenováním Florentinus Stilichona, který prý toto jméno obdržel jako čestné označení po vítězství v bitvě u Faesul, viz v HALL 1969, s. 95, tamtéž i její odmítnutí; odmítnuto i CAMERONem 1970, s. 453–454.

¹⁷ Datace byly stanovovány na základě celkového charakteru díla a v něm užitých prvků, anebo na základě předmluv, příp. ještě pomocí jiných Claudianových básní. Pro různé názory viz např. HALL 1969, s. 93–

Téma eposu, **mýtus o únosu** Cereřiny dcery **Proserpiny** vládcem podsvětí, našel mnoho uměleckých ztvárnění,¹⁸ z nichž se nám jako nejstarší dochoval starobylý *homérský hymnus* na bohyni Déméter; z latinských zpracování jmenujme dvě zpracování Ovidiova, v *Proměnách* (5,341–571) a v *Kalendáři* (4,393–620). Od homérského hymnu se Claudianovo pojetí spolu s Ovidiovými ztvárněními liší umístěním únosu na Sicílii, která, spolu se svou dominantou Etnou, hraje v Claudianově narativu významnou roli; od všech těchto verzí se pak odlišuje především vsazením únosu do rámce sporu mezi nebeským a podsvětním bohem.

Pro snazší orientaci v následujících kapitolách připojuji **přehled struktury eposu**:

1. První kniha
 - 1.1. předmluva
 - 1.2. *prooimion* (1–31)
 - 1.3. Dis se rozhněvá, protože nemá ženu, chystá se k válce, ale díky Parkám místo boje Jova o ženu žádá, Jupiter souhlasí (32–121)
 - 1.4. Ceres zanechává svou dceru na Sicílii a navštívuje svou matku Kybelu (122–213)
 - 1.5. Jupiter instruuje Venuši, aby Proserpinu vylákala na louku, kde ji bude moci Dis unést; ta jde s Minervou a Dianou za Proserpinou do Cereřina domu; Dis se chystá k cestě na zemský povrch (214–288)
2. Druhá kniha
 - 2.1. předmluva
 - 2.2. cesta Proserpiny a tří bohyň na rozkvetlou louku a trhání květin (1–150)
 - 2.3. Ditův únos Proserpiny (151–306)
 - 2.4. podsvětní svatba Dita a Proserpiny (306–372)
3. Třetí kniha
 - 3.1. sněm bohů, na němž Jupiter odhalí své plány (1–66)
 - 3.2. Ceres se v obavách vrací na Sicílii a nachází svůj dům opuštěný; chůva Élektrá jí vypoví, co se přihodilo (67–259)
 - 3.3. Ceres se marně snaží vyzvědět, kdo unesl její dceru (260–329)
 - 3.4. Ve starobylém háji, v němž visí zbroj poražených Gigantů, si Ceres vyrábí pochodně na cestu za dcerou (330–448).

1.2 Teorie fikčních světů

Odpověď na otázku po podstatě fikčnosti (a fikčnosti literárních děl) patří k těm, které jsou hledány už mnoho let.¹⁹ Jednu z odpovědí přináší koncepce více světů. Fikčnost má v této

105; CAMERON 1970, s. [452]–466; srov. PLATNAUER 1963, s. xiv; GRUZELIER 1993, s. xix; FELGENTREU 1999, s. [157]–160, [169]–174.

¹⁸ Pro detailní přehled verzí mýtu a jejich srovnání viz DUC 1994, s. 3–48; o verzích mýtu a Claudianových možných zdrojích, alexandrijském, sicilském či orfickém, viz i např. HALL 1969, s. 106–110; CAMERON 1970, s. 310–311; KIRSCH 1989, s. 227 nebo GRUZELIER 1993, s. xxi.

¹⁹ Pro detailní prozkoumání možnosti, zda nelze fikčnost odhalit v samotné struktuře děl, viz COHNOVÁ 2009; pro pragmatickou koncepci fikčnosti jako předstírání (a kritiku této koncepce) viz např. KOTEN 2013, s. 23–45; dále RYAN 1991, s. [61]–67; PAVEL 2012, s. 37–47; srov. i DOLEŽEL 2003, s. 25–26; COHNOVÁ 2009, s. 34–36). Pro přehled řešení otázky fikčnosti viz RONENOVÁ 2006, s. 92–127.

konceptci částečně pragmatickou povahu: dílo je fikční, protože ho tak autor a čtenář vnímají. Má však také sémantickou povahu: autor jím vypovídá o stvořeném světě díla, odlišném od našeho světa; teorie tak vychází i z obnoveného zájmu o otázku reference literárních děl.

1.2.1 Možné světy a fikční světy

Inspiračním zdrojem teorie fikčních světů se stala **teorie možných světů**, koncept rozpracovaný v rámci analytické filozofie a logiky. Teorie možných světů, rozvíjející se od šedesátých let minulého století, byla představena jako nástroj formální sémantiky pro práci s modálními operátory možnosti a nutnosti.²⁰ Je založena na předpokladu, že náš svět, v němž žijeme, je pouze jedním z možných světů, světem pro nás aktuálním. Náš svět může vypadat jinak, než vypadá, a všechny možné alternativní podoby tohoto světa vytvářejí možné světy. Teorie, jejíž pravzor je možné hledat v Leibnizově *Theodiceji*, je spojena s filosofií jako Saul Kripke, David Lewis či Nicholas Rescher.²¹

Teorie fikčních světů, literárněvědná adaptace koncepce možných světů, se rozvíjí od druhé poloviny sedmdesátých let minulého století a její vznik je spjat se jmény Thomase Pavela, Umberta Eca či Lubomíra Doležela.²² Dočkala se širokého přijetí²³ a o její další domýšlení se zasloužili četní badatelé, z nichž jmenujme aspoň Ruth Ronenovou, Marie-Laure Ryanovou či Miroslava Červenku.²⁴ V základě teorie stojí metafora textu jako světa, představa, že vše, o čem se v textu mluví, existuje v jakémsi pomyslném světě, který je textem konstruován. Je zřejmé, že výpůjčka z modální logiky nemohla být mechanická a že koncepce možných světů při přenosu do literárněvědné oblasti doznala mnohých změn. Základní rozdíl mezi možnými světy (aspoň v jejich, můžeme říci, standardní podobě) a fikčními světy tkví v tom, že možný svět představuje způsob, jímž můžeme uchopit nějaký

²⁰ Viz DOLEŽEL 2003, s. 27; RYAN 1991, s. 16; RYAN 1997, s. 571–573.

²¹ Viz FOŘT 2005, s. 14–55. Kromě více či méně detailních přiblížení v knihách literárních badatelů viz např. úvodní poučení v TOMALA 2010, s. 13–76; příp. PEREGRIN 2014, zejm. s. 203–229.

²² Viz např. RYANOVÁ 1997, s. 570. Pro detailnější pohled na teorii fikčních světů (i srovnání s teorií možných světů) viz RYANOVÁ 2006. Pro filozofický základ fikčních světů i srovnání jednotlivých koncepcí viz FOŘT 2005. Relativně stručný, ale přehledný a aktualizovaný úvod do problematiky čtenář nalezne v RYAN 2013 na *The Living Handbook of Narratology* [online].

²³ Bývá užívána jako prostředek pro zkoumání sémantiky fikčnosti (např. vztah fikce a historie v DOLEŽEL 2008), pro hodnocení pravdivosti výroků o díle, pro teorii žánrů, rozpracování narativní sémantiky včetně pojetí postavy (srov. RYANOVÁ 1997, s. 571, 573–593; FOŘT 2008, s. 87–101). Srov. také její využití pro nenarativní fikční světy (světy lyriky ČERVENKA 2005), pro světy divadla (MERENUS 2012), pro uchopení světů jednoho žánru (světů fantastických TRAILLOVÁ 2011; realistických FOŘT 2014; srov. také už FOŘT 2012), a tak i pro literární historii. Pro seriálovou fikci koncepci uzpůsobuje KOKEŠ 2012. Dále o vztahu k médiím viz např. RYAN 2012, k metafice TRPKA 2012, o nemožných fikčních světech LAVOCATOVÁ 2012.

²⁴ Teorie fikčních světů má také své kritiky: srov. zejména KOBLÍŽEK 2010a; KOBLÍŽEK 2010b a KOBLÍŽEK 2010c, který ji posuzuje z pozic filozoficky zcela opačných, a srov. diskuzi, kterou Koblížkova kritika rozpoutala: HAMAN 2010; FOŘT 2010; SVATOŇ 2010; ČEŠKA 2010; POKORNÝ 2010; KOŤÁTKO 2010. V něčem lze s Koblížkem souhlasit (místy problematický vztah intenzí a extenzí: KOBLÍŽEK 2010b, s. 76–108; viz dále oddíl 1.2.2, s. 18, pozn. 53), nemyslím si však, že je proto třeba koncepci zavrhnout.

alternativní stav věcí; například si můžeme představit svět, v němž zvířata mluví lidskou řečí. Jedná se pouze o vyjádření této možnosti, odlišnosti v biologickém uspořádání světa. Pokud ale čteme třeba Ladova *Kocoura Mikeše*, objevujeme fikční svět, který je zaplněný: není to pouze svět, kde zvířata mohou mluvit, je to svět, kde jednou na mezi za Struhařovem rozmlouval černý kocourek Mikeš s Frantíkem Chytráčků o tom, proč jde do světa (LADA 1985, s. 121–123). Fikční svět tak není nástrojem pro uchopení nějaké možnosti, je to svět ovládaný vlastními zákony a obydlen vlastními postavami, které v něm prožívají své příběhy.²⁵

Ačkoli základní rysy mají jednotlivé koncepce fikčních světů²⁶ společné, existují mezi nimi také podstatné **odlišnosti**. Pojetí se tak různí ve vztahu fikčních světů k celku díla i v dalších vlastnostech světů nebo ve způsobu jejich utváření. Různě bývá pojímána i sama fikčnost, která stojí v základu fikčních světů: někteří zdůrazňují dichotomii fikce a nefikce, jiní vidí hranice rozostřeněji; někteří ji svazují s autorským záměrem, jiní s vnímáním recipienta.²⁷

²⁵ Srov. ECO 1997, s. 626. Na rozdíl od možného světa – můžeme konstatovat spolu s Ronenovou – se fikční světy od našeho světa odvětvují, kdežto fikční jsou k němu paralelní (RONENOVÁ 2006, s. 110; o dalších odlišnostech zejm. s. 26–127). Možné světy jsou tak pro teorii fikčních světů pouze inspirací (viz ECO 2010, s. 152–153; srov. DOLEŽEL 2003, s. 30 nebo DOLEŽEL 2014, s. 8–11); srov. ale obtíže, které přejetí koncepce někdy přináší, v DOLEŽEL 2012 a WOLTERSTORFF 2012. Rozdíly mezi možnými a fikčními světy se pak také liší podle pojetí fikčních a možných světů. Naopak na rozdíl od našeho aktuálního světa jsou fikční světy závislé na textu, z něhož je (re)konstruujeme (o tom viz také dále v následujícím oddíle 1.2.2).

²⁶ Od fikčních světů je potřeba odlišit ještě jeden pojem: **světy příběhu** (*storyworlds*). Tento koncept vychází z jiného myšlenkového rámce, z oblastí kognitivních věd. Jeho ohniskem je tak recipient a jeho prožívání příběhu, který si modeluje do podoby světa. Koncept zahrnuje jak fikční, tak nefikční světy (viz HERMAN 2009, 2013a a 2013b; pro srovnání fikčních světů a světů příběhu viz KOTEN 2010a nebo RYAN 2014, s. 31–49). Tento koncept nám poslouží jako inspirační zdroj pro zavedení pojmu *ponoření* (viz následující oddíl 1.2.2, s. 16–17).

²⁷ Tak např. podle DOLEŽELA 2003 vše v díle utváří svět, podle jiných (RYAN 1991, s. vii, 111–112; ČERVENKA 2005, např. s. 749–750) dílo obsahuje prvky, které svět nevytvářejí, které stojí mimo něj a nad ním. Fikční svět je buďto pro jedno dílo jeden a vzniká čtenářovou rekonstrukcí toho, co je v textu objektivně přítomno (DOLEŽEL 2003) nebo celkový, potenciální fikční svět skládají dílčí světy vytvořené jednotlivými čtenáři (KUBÍČEK 2007, s. 176–180), jiná pojetí kladou ještě větší důraz na subjekty literární komunikace (RYAN 1991 a zejména RYAN 2001). Některé koncepce jsou tak zaměřeny pragmatičtěji (o těchto dvou pojetích, pragmatickém a sémantickém, viz KOTEN 2013, s. 15–22) nebo spojují teorii možných světů s podněty estetické fenomenologie či kognitivní vědy, jiné jsou věrnější své formálně sémantické inspiraci (DOLEŽEL 2003), jiné výrazně stavějí na strukturalistické tradici (ČERVENKA 2005). Především dichotomii fikce a nefikce zdůrazňuje DOLEŽEL 2003 (ač připouští existenci odboček v díle, které se vztahují k aktuálnímu světu: DOLEŽEL 2003, např. s. 40; připouští existenci hybridních světů: DOLEŽEL 2013, s. 261–262; DOLEŽEL 2014, s. 74–75; připouští, že je fikce historicky proměnlivým fenoménem: DOLEŽEL 2014, s. 131), PAVEL 2012, s. 103–104, 108–120 vyzdvihuje spojení fikce a nefikce. Základní je při tom pro něj pohled recipienta, naopak pro Ryanovou je podstatné, zda dílo jako fikční zamýšlel autor (RYAN 1991, s. 76–79).

1.2.2 Rámec teorie fikčních světů jako interpretační nástroj: dílo jako cíl

V tomto oddíle se pokusím ukázat výhody teorie fikčních světů pro interpretaci uměleckého díla a načrtnout svou verzi koncepce, která – ve stopách dalších badatelů stavějících na teorii možných světů – doplní koncepci možných světů dalšími inspiracemi.

Fikční svět chápou jako svět uměle vytvořený,²⁸ konstruovaný prostřednictvím nějakého média (např. textu), kterému v daném případě připisujeme schopnost tvořit nové světy.²⁹ I v jiných případech (např. při vyprávění příhody ze života) není prostřednictvím média explicitně pojmenováno všechno, co se v našem světě nachází, ba naopak se může takové vyprávění od skutečnosti odchylovat (můžeme lhát), považujeme ale toto vyprávění za výběrové (a někdy i pokroucené) zachycení našeho světa. Jakmile označíme výsledek takového vyprávění za fikční svět,³⁰ příběh pro nás přestává být zachycením našeho světa, ale utváří svět od našeho světa odlišný. Tímto vyvázáním z přímého vztahu k našemu světu se fikčnost spíná s estetickou podstatou takového světa.³¹ **Ve vztahu k aktuálnímu světu** je tento svět do značné míry autonomním celkem, nelze však říct, že je na něm zcela nezávislý, protože je vytvářen autorem v aktuálním světě a recipient, který ho (re)konstruuje, ho potřebuje aspoň v minimální míře využívat pro (re)konstrukci fikčního světa.³² Fikční svět literatury je totiž světem malým, neúplným, protože je konstruován jazykovým vyjádřením, které je vždy ze své podstaty mezerovité a aspoň v minimální míře musí být doplňováno.³³

²⁸ Srov. COHNOVÁ 2009, s. 14.

²⁹ Srov. např. DOLEŽEL 2003, s. 255, 29, 30. V případě textů hovoříme o *konstrukčních* textech; viz např. DOLEŽEL 2003, s. 257.

³⁰ Určitou komplikaci představuje tento akt označení – kdo ho provede? Jedná se určitě o součást literární komunikace mezi autory a jejich recipienty (viz následující část Fikční svět jako prostředek a výsledek komunikace), zůstává ale otázkou, jaký podíl na tomto aktu kdo z nich má. Z hlediska čistě recepčního je rozhodně možné uvažovat o proměně některých děl ve fikční, avšak třeba z hlediska literární historie je potřeba k otázce přistupovat obezřetněji. Viz k tomu výše s. 13, pozn. 27. Situace je každopádně složitější, než jak by ji ráda měla Ryanová, která problém vysvětluje autorským záměrem. Na s. 113 ale připouští, že je vždy potřeba mluvit spíše o „implikovaném autorovi“ – zavedením této komplikované kategorie (kategorie podobné našemu abstraktnímu autorovi; o něm viz v následující části) se jí však jednoduché kritérium začíná drodit. Nemyslím si navíc, že je možné pracovat s ostrou dichotomií fikce vs. nefikce (podobně viz PAVEL 2012, např. s. 31–49).

³¹ Srov. ČERVENKA 2005, s. 721 a DOLEŽEL 2013, s. 261. Abychom podobně vyvázali ze vztahu k aktuálnímu světu lež, museli bychom ji pojmout nikoli jako lež, ale jako fikční dílko. I pokud totiž lži nevěříme, porovnáváme ji s aktuálním světem více, než by tomu bylo u fikce, a připisujeme autorovi lži jiné záměry, než kdybychom ho měli za umělce. Nelze však trvat na ostrých protikladech: rodič, který uvažuje, jaké strategie jeho dítě dítě volí, aby ho oklamalo, třeba proto, že chce dítěti lépe porozumět, nebo dokonce rodič, který si, pobaven průhlednou lží malého dítěte, vychutnává dětskou logiku smyšleného příběhu, tvoří mezistupeň mezi pojímáním lži jako výpovědi o našem světě a jako prostředku pro konstrukci fikčního světa.

³² Jedná se o určitý paradox: na jednu stranu koncepce fikčních světů vyzdvihuje svébytnost světů díla (viz DOLEŽEL 2003, s. 32, 121–137; i RONENOVÁ 2006, s. 110), na druhou stranu při jejich (re)konstruování musí čtenář používat znalosti o aktuálním světě (viz ECO 2010, s. 159–160).

³³ O neúplnosti viz DOLEŽEL 2003, s. 35–36; RONENOVÁ 2006, s. 128–168; PAVEL 2012, s. 147–155. Abychom však vůbec mohli hovořit o světech (srov. DOLEŽEL 2003, s. 51–119), musíme přesto určité doplňování, dotváření podle našeho světa provádět – srov. Ryanové princip minimální odchylky (*principle of minimal departure*) (RYAN 1991, s. 48–60). Srov. k tomu KOŤÁTKO 2014 a KOŤÁTKO 2010, s. 91–99, zejm. 97–99, proti tomu srov. DOLEŽEL 2014, s. 12–13. Ponoření si žádá dotvořený svět (viz i KOTEN 2010a, s. 51–52).

Významnou roli tak hraje jak **fikční encyklopedie**, soubor znalostí o fikčním světě, tak i znalost našeho světa, **encyklopedie aktuálního světa**.³⁴ Přístupnost fikčního světa ze světa aktuálního ovšem může být různá, využití encyklopedie aktuálního světa se podle toho liší.³⁵

Kromě vztahu k aktuálnímu světu je třeba zmínit i **vztah** fikčního světa **k celku díla**. Aby byl fikční svět skutečně tím, co čtenáři otevírá šíři nových perspektiv, musí celé umělecké dílo tvořit fikční svět, jako je tomu u Doležela. Tedy i všechny otázky struktury a stylu, protože i ty spoluurčují tento svět.³⁶

Fikční svět jako prostředek a výsledek komunikace

Fikční svět je světem vytvořeným, a tak poukazuje ke svému tvůrci; zároveň ke své existenci potřebuje nějakého recipienta, který ho (re)konstruuje, který ho, metaforicky řečeno, přivede k životu.³⁷ Vzhledem k obtížné poznatelnosti i využitelnosti autorských intencí a nikoli empirickému zaměření naší práce budeme mluvit o tom, co se o tvůrci a čtenáři můžeme dozvědět z „díla samotného“ (s vědomím, že nelze stoprocentně odstříhnout objektivně dané „dílo samo“ od různých interpretací). Tedy nikoli o spisovateli a recipientovi jako lidských bytostech, ale o konstruktech, propojujících extenzionální i intenzionální stránku díla ve fikční svět.³⁸ Konstrukt čtenáře (budeme tak už dále hovořit pouze o světech literárních), **abstraktní čtenář**, tak v sobě zahrnuje všechny možné adekvátní čtenářské konkretizace, konstrukt autora, **abstraktní autor**, zase zahrnuje všechny adekvátní představy recipientů o autoru. Abychom se vyhnuli přemíře odtažitě působících termínů, budeme tyto konstrukty nazývat jen **autorem a čtenářem**.³⁹ Užitečnost zavedení těchto konceptů namísto pouhé výstavby světů spočívá ve vyzdvižení komunikačního aspektu literatury: autor vybízí čtenáře

³⁴ Viz DOLEŽEL 2003, s. 173–184, který tak navazuje na Umberta Eca (viz např. ECO 2010, s. 158–160). Terminologické rozdělení na fikční encyklopedii a fikcipedii, které navrhuje KOKEŠ 2012, s. 162–164, zejm. s. 164, pozn. 11, nepovažuji pro interpretační praxi za nutné (aspoň v běžných případech).

³⁵ Jednou věcí je „technicky“ pojatá vzdálenost, množství entit aktuálního světa (konstrukt aktuálního světa) přítomných ve fikčním světě (viz ECO 2010, s. 160–208, zejm. 194–203; RYAN 1991, s. [31]–47, která na základě vzdálenosti fikčních světů, *vztahů přístupnosti* [*accessibility relations*], navrhuje žánrovou typologii) – tuto vzdálenost ovšem spoluutváří i styl textu, způsob jazykového vyjádření (srov. PAVEL 2012, s. 129–131) –; druhou věcí je psychologický aspekt vzdálenosti světů (schopnost představit si takový svět).

³⁶ Jinak hrozí redukcující soustředění na svět oproštěný od otázek stylu (tak např. RYAN 1991, s. 83–87), anebo umenšení významu pojmu fikčního světa jako interpretačního prostředku (tak např. ČERVENKA 2005, s. 764–765). Např. fikční svět Horatiovy ódy o Soracte (carm. 1,9) se nevyčerpává vyobrazením muže vzpomínajícího při víně na letní flirt a hledícího na zasněženou horu; svět je spoluutvářen i splétáním prvků symbolického významu, zvoleným metrem, ke konci básně až rozverným slovosledem.

³⁷ Tématem této části tak bude na začátku podkapitoly zmíněný pragmatický aspekt fikčnosti. K problematice pragmatiky a sémantiky v otázce fikčnosti viz dále DOLEŽEL 2013, s. 273–276 a DOLEŽEL 2014, s. 11–14.

³⁸ Srov. úvahu o vztahu subjektu, který zde nazýváme autorem, a fikčního světa ve FOŘT 2005, s. 79.

³⁹ Tyto výrazy tedy budou, pokud nebude explicitně stanoveno jinak, užívány jen o těchto konstrukcích. Pro naše potřeby není potřeba zacházet do dalších detailů a komplikací; pro úvod do problematiky viz např. KINDT a MÜLLER c2006. Termíny „abstraktní autor“ a „abstraktní čtenář“ podle SCHMID 2006, s. 74–97.

k (re)konstrukci světa.⁴⁰ O něco širším pojmem než abstraktní autor je **básnická osobnost**: představuje čtenářovu představu o autorovi všech děl, které jsou mu připisovány.⁴¹

Autor je tvůrcem fikčního světa, je tím, kdo nabízí čtenáři dílo jako fikci; konstrukci světa ovšem vykonává prostřednictvím **vypravěče**, který v díle promlouvá.⁴² Ten může být postavou světa (*intradiegetický vypravěč*), tedy *vypravěčem subjektivním*, nebo být jen hlasem utvářejícím svět (*extradiegetický vypravěč*), a to buď *vypravěčem rétorickým*, který svět komentuje, nebo *objektivním*, který se zřiká i komentáře.⁴³ Vypravěč má i svého komunikačního partnera: buď nabývá rysů postavy světa, a pak můžeme hovořit o **fikčním recipientovi**, nebo se spíše jedná o obraz příjemce vyvoditelný z vypravěčovy řeči, **fikčního adresáta**.⁴⁴

Pojetí fikčního světa jako prostředku komunikace umožňuje vedle vlastností fikčního světa vyzdvihnout způsob jeho **postupné výstavby**.⁴⁵ Čtenářova (re)konstrukce fikčního světa zahrnuje i jeho odhady dalšího vývoje příběhu; ty budeme spolu s Ecem označovat jako **možné světy čtenáře**.⁴⁶ Tyto světy čtenář v průběhu četby porovnává s tím, co mu vypravěč sděluje, a při tomto budování fikčního světa může být nucen své možné světy zahodit. Čtenář je také – v různé míře – vyzýván, aby uvěřil (v modu „jakoby“) událostem fikčního světa a do fikčního světa se tak ponořil (a dostal se tak imaginárně na úroveň fikčního adresáta/fikčního recipienta. Toto **ponoření** (*immersion*) může zahrnovat vnímání prostoru světa (*prostorové ponoření*), napětí (*časové ponoření*) nebo vcítění se do postav (*emoční ponoření*).⁴⁷ Na rozdíl od Ryanové, která mentální přenos do fikčního světa umožňující takové ponoření, *fikční*

⁴⁰ Tyto subjekty tak vyjadřují funkci struktury; srov. podobně JEDLIČKOVÁ 1993, s. 13–14.

⁴¹ Viz ČERVENKA 2005, s. 755.

⁴² Viz DOLEŽEL 2003, s. 150 o performativním mluvním aktu, tedy aktu, při němž lze pouhými slovy něco vykonat (např. pokřtít loď jen tím, že řeknu, že ji křtím tak a tak). Pragmatická pojetí fikce věnují procesu literární komunikace větší pozornost: viz o zdvojeném komunikačním aktu (KOTEN 2008 a KOTEN 2013; částečně RYAN 1991, zejm. s. [61]–79). Srov. také Červenkovu rozvržení subjektů (ČERVENKA 2005, s. 747).

⁴³ Genetovská terminologie uvedená v závorkách (viz např. RIMMONOVÁ-KENANOVÁ 2001, s. 101–102) lépe vystihuje vztah vypravěče k fikčnímu světu, Doleželovo dělení uvedené mimo závorky (viz DOLEŽEL 1993, s. 9–12, 43–53) zase funkce vypravěče.

⁴⁴ Rozlišení podle SCHMID c2004, který se tak vymezuje proti JEDLIČKOVÉ 1993, zejm. s. 21–54; jedná se ale spíše o škálu než dichotomii. Srov. k tomu dělení Ryanové (RYAN 1991, s. 70–71).

⁴⁵ Jedním takovým prostředkem je např. *zhušťování* fikčního světa, tedy neustálé vrácení se k už zmíněné události či entitě (viz DOLEŽEL 2014, s. 60).

⁴⁶ Viz ECO 2010, s. 188, 206–208.

⁴⁷ Viz RYAN 2001, zejm. s. 87–171. Ryanová se zde kromě inspirace možnými světy hlásí i ke kognitivním a fenomenologickým přístupům (s. 92–93). Ke stupňům ponoření viz s. 98–99, k typům ponoření s. 121–162. Odchylují se od překladu termínu *immersion* jako „zanoření“ (viz např. KOTEN 2013, např. s. 69), protože slovo „ponoření“ oproti „zanoření“ asociuje ponoření do četby knihy. Toto ponoření vede k paradoxu fikce: můžeme být emočně zasaženi něčím, co je pouze fikční (ZUSKA c2004). Podle emočního přiblížení můžeme hovořit o vzdálenosti fikčních světů (v jiném smyslu než na s. 15, pozn. 35); srov. k tomu WALTON 2005, s. 87–99; kritiku Waltona viz v DOLEŽEL 2003, s. 26–27.

recentrování (*fictional recentering*), vidí jako základní charakteristický rys fikce,⁴⁸ můj koncept čtenáře osciluje mezi ponořením do fikčního světa a vnímáním jeho estetických vlastností.⁴⁹

Fikční svět jako útvar

Nyní k charakteristickým **vlastnostem fikčního světa a jeho vnitřní strukturaci**.⁵⁰ Význam každého jazykového výrazu tvoří složka extenzionální a složka intenzionální; v tom vycházím z DOLEŽELA 2003, s. 141–148, který navazuje na Fregeho. **Extenze** je to, k čemu výraz referuje: řeknu-li „pes“, extenzi tohoto výrazu je ono čtyřnohé zvíře, které si představíme, když je řeč o psu. **Intenze** je pak naopak vázána „k formě (strukturaci) výrazu“ (s. 143): o svém psu můžeme někdy hovořit jako o „pejskovi“, mohou ale přijít i situace, v nichž o něm budeme mluvit jako o „čoklovi“ či ještě hůře. Intenze výrazů jsou pak různé, extenze ale zůstává stejná: pořád referujeme k témuž zvířeti.⁵¹ Podobně v literárním textu: Mámivě přitažlivou dívku nazývá vypravěč povídky *U tří lilii* (NERUDA 1987, s. 245–250) někdy „děvče“, někdy „krásnooká“. Intenze výrazu je v každém z případů jiná, v extenzionálním aspektu se odlišnosti potlačují: referujeme stále k oné dívce. Jedná se ale spíše jen o tendenci, o částečné potlačování odlišností, jak uvidíme v následujícím odstavci.

Literární dílo je pro čtenáře dostupné v podobě textu, čtenář tak může nejdříve odkrýt intenzionální aspekt v díle užitých výrazů a celkové strukturační. Teprve na tomto základě může vyvozovat extenzi výrazů, strukturaci fikčního světa. Toto utváření světa na základě intenzionálních vlastností textury (doslovného znění textu) nazýváme **intenzionální funkce**.⁵² Na utváření světa se tak podílí jak intenze (tu nese text díla), tak extenze (k níž čtenář musí dojít, chce-li (re)konstruovat fikční svět, který je mimojazykové povahy a potřebuje tedy být vytvořen z mimojazykových entit). Abychom na základě textury vystavěli svět, musíme ale paradoxně odhlížet od nuancí textury („krásnooká“ pro nás bude tatáž osoba jako „děvče“). Na rozdíl od aktuálního světa však o fikčním světě nemáme žádný jiný zdroj informací než jeden text, který o světě vypovídá, a k tomu víme, že se fikční svět může od aktuálního světa

⁴⁸ Viz RYAN 1991, s. [13]–30; srov. ale problematizování koncepce v PAVEL 2012, s. 120–131. Na Waltonovo pojetí fikce jako „hry na jako“ (*make-believe*), ale i na jeho pozdější rozlišení světa díla a světa hry s tímto dílem navazuje Červenka (ČERVENKA 2005, s. 715–716, 750–751): podle něj tak recipient do fikčního světa nevstupuje, vstupuje pouze do mezisvěta hry s tímto dílem.

⁴⁹ Viz podobně KOTEN 2013, s. 46–62, 63–79.

⁵⁰ Tématem této části bude výše zmíněný sémantický aspekt fikčnosti, který je pro teorii fikčních světů zásadní, tedy vlastnosti fikčního světa „samotného“ spíše než vztahy mezi autorem a příjemcem jeho díla. K tomuto sémantickému pojetí fikčnosti se hlásí DOLEŽEL 2003; částečně RYAN 1991; ECO 2010; PAVEL 2012.

⁵¹ Dopouštíme se tak určitého zjednodušení: je obtížné říct, co objektivně ve světě je, vždycky se ale můžeme odvolat na konstrukt světa, který sdílíme.

⁵² Srov. DOLEŽEL 2003, s. 144. „Intenzionální fikční sémantika váže rámec možných světů k textové teorii“ (DOLEŽEL 2003, s. 143).

lišit. Vázanost fikčních světů literatury na jazykové vyjádření tak dodává intenzím ve srovnání s fungováním jazyka v našem světě mnohem větší význam.⁵³ Intenze výrazu tu má v různé míře vliv na extenzi: různé intenze modelují lehce odlišné entity⁵⁴ a – v globálním měřítku – strukturují svět díla nejen podle druhu míst, vztahů postav apod., ale i třeba podle toho, v jaké podobě postavy v tomto světě existují (srov. Doleželův příklad významu pojmenování v Kafkově *Procesu*, v němž je hlavní hrdina označen pouze iniciálou, jedny postavy jménem a jiné funkcí).⁵⁵ Je pak možné vyzdvihnout dvě zvlášť podstatné intenzionální funkce, funkci ověření a funkci nasycení.

Funkce ověření⁵⁶ rozhoduje o tom, co ve fikčním světě vůbec je. Pokud v díle promlouvá objektivní er-formový vypravěč a jeho výpověď lze jednoznačně oddělit od výpovědi postav, uplatníme dyadické ověření. Slova vypravěče jsou automaticky ověřena a zakládají fikční fakty, nemáme totiž žádný způsob, jak si jeho informaci ověřit, když uznáme, že se jedná o svět fikční. Tato konvence tedy vychází z mluvního aktu, jímž autor předkládá čtenáři *fikční* dílo.⁵⁷ Fikční fakty mohou vytvářet také výpovědi postav, ale nikoli automaticky. Aby byl její výrok ověřen, musí působit spolehlivě a všechny postavy musejí mít o věci shodné mínění, kterému neodporují slova vypravěče.⁵⁸ Pokud ale vypravěč-postava, ich-formový subjektivní vypravěč řekne: „Její syn byl bezesporu ten největší smrad, co kdy chodil do Pencey,“⁵⁹ můžeme uvažovat o jeho spolehlivosti. U subjektivnějšího vypravěče je tedy ověření stupňovité: entitám přisoudíme podle okolností různý stupeň ověření. Někdy může dojít i k rozvratu ověření, kdy stanovit, zda je něco fikčním faktem či ne, není možné.

Druhou funkcí je **funkce nasycení**.⁶⁰ Ta rozhoduje o tom, jak hustě je fikční svět zařízen. Výše jsme řekli, že inherentním znakem všech fikčních světů je neúplnost; míra neúplnosti však nebývá stejná, fikční světy jsou nasyceny v různých stupních, a jsou tedy

⁵³ Jedná se tak spíše o vyvažování dvou tendencí: odhlížet od skutečnosti, že je svět vystavěn na základě textury, a proti tomu položit důraz na intenzionální vlastnosti struktury a snažit se zkonstruovat takový svět, který by těmto intenzím odpovídal (za cenu, že výsledkem bude zvláštní nesoudržný svět). Extenzi a intenzi tak není podle mě možno oddělovat do té míry, jak to někdy činí DOLEŽEL 2003 (viz zejm. s. 146: „Různé intenzionální funkce předávají jednomu a témuž fikčnímu světu různé intenzionální strukturace [podtržení IP];“ srov. dále s. 143 a 147). Srov. výše v oddíle 1.2.1, s. 12, pozn. 24 zmíněnou Koblížkovu kritiku.

⁵⁴ Když např. lyrický subjekt *Melancholické písně* Antonína Sovy říká, že „jen podzim civí v zahradu / a do oken“ (SOVA 2003, s. 93), nelze podle mě tvrdit, že by došlo jen ke změně intenze, ale *naprosto k žádné změně* extenze, kdyby místo výrazu „civí“ použil tento mluvčí třeba výraz „hledí“ (natož kdyby třeba řekl: „je podzim“ nebo něco podobného).

⁵⁵ Viz DOLEŽEL 2003, s. 147–148.

⁵⁶ Viz DOLEŽEL 2003, s. 149–169 a DOLEŽEL 1993, s. 55–67.

⁵⁷ O této konvenci viz předechozí část Fikční svět jako prostředek a výsledek komunikace. Odděluji tedy – na rozdíl od Doležela – tuto konvenci od vypravěče a připisuji ji až autorovi; výjimku by tvořily případy metafikce.

⁵⁸ Neověřené možnosti tvoří *virtuální oblast* fikčního světa (DOLEŽEL 2003, s. 154–155).

⁵⁹ Viz SALINGER 2006, s. 51.

⁶⁰ Viz DOLEŽEL 2003, s. 171–184.

v různé míře neúplné.⁶¹ Vztah textu a fikčního světa je pak následující: explicitní textura dává vzniknout určené oblasti fikčních faktů, pouze implicitně daná textura nechává prostřednictvím čtenářova vyvozování vyvstat podurčené oblasti fikčních faktů, z nulové textury vznikají ve fikčním světě mezery. Tak se v případě Kafkovy *Proměny* explicitně dovidáme, že se Řehoř Samsa jednoho dne probudil jako hmyz, z jednání jeho příbuzných vyvozujeme jejich charakter a duševní stav, z textu ovšem nevyvodíme, zda se Samsa jako malý bál bubáků, v tom zůstává ve fikčním světě mezera.⁶² Hranice mezi podurčenou oblastí a mezerami nejsou ostré – do které oblasti patří důvod Řehořovy proměny?

Kromě těchto základních charakteristik fikčního světa můžeme vymežit ještě **další vlastnosti**: např. jeho velikost, jeho propustnost vůči informacím vzatým z aktuálního světa, narativní nakupení (počet dějových linií, jejich složitost, narativní orchestrace [počet postav sdílejících týž tah, jednotku dějové linie, a utvářejících tak narativní domény]); také referenční hustotu textu konstruujícího fikční svět (poměr mezi délkou textu a velikostí světa).⁶³

Fikční svět má ještě další vlastnosti, které – na rozdíl od výše jmenovaných – sdílí s aktuálním světem. Jedná se o **modality**, jimiž je určován. *Aletická* modalita vyjadřuje, co je ve fikčním možné, co nemožné a co nutné, modalita *axiologická* určuje, co je hodnotné, nehodnotné a co indiferentní, *deontická* stanovuje, co je dovolené, co nedovolené a co povinné, konečně *epistemická* ukazuje, co je známé, co neznámé a co věřené.⁶⁴ Modalities se přitom mohou týkat celého fikčního světa či jeho části (modalities kodexové) nebo jednotlivců, jejich schopností a představ (modalities subjektivní).⁶⁵ Aletické modalities utvářejí světy různého charakteru. Podobně je tomu s epistemickými modalitami: protože obsahují určitou představu o světě, hovoříme o *světe věděni (knowledge-world)*.⁶⁶ Zbylé modalities, *axiologická* a *deontická*, světy neutvářejí, protože zachycují spíše obecné principy, které jsou či mají být v různých situacích uplatňovány, než konkrétní podobu světa.⁶⁷ Modalities pak dávají vzniknout záplectce: v jejím základu stojí nesoulad mezi tím, co si daná postava přeje nebo co

⁶¹ Viz DOLEŽEL 2003, s. 171–172 nebo PAVEL 2012, s. 145–155.

⁶² Mezery se podle Doležela nemají zaplňovat – viz DOLEŽEL 2003, s. 172–173; DOLEŽEL 2014, s. 14–18.

⁶³ Viz PAVEL 2012, s. 131–145.

⁶⁴ Viz DOLEŽEL 2003, s. 121–137.

⁶⁵ Viz DOLEŽEL 2003, např. s. 126 nebo DOLEŽEL 2013, s. 273.

⁶⁶ Ten může dále být s fikčními fakty ve shodě nebo v nesouladu, kromě toho k nim také může být v nerozhodnutelném vztahu. V posledním případě je buď *neúplný (incomplete)*, pokud si je postava vědoma, že o svém světě něco neví, nebo *částečný (partial)*, pokud si toho vědoma není (RYAN 1991, s. 115). Srov. světy obsahující představy postav o budoucích událostech v ECO 2010, s. 187, 203–206.

⁶⁷ Když mluvím o světě věděni, následuji Ryanovou (RYAN 1991, s. 109–123) v jejím domýšlení Doležela. Následuji ji ovšem jen částečně: na rozdíl od ní nezavádím z výše zmíněných důvodů termíny *světy přání (wish-worlds)* místo *axiologických modalit* a *světy povinností (obligational worlds)* místo *modalit deontických*. České názvy dílčích světů uvádím podle FOŘT 2008, s. 95.

nechce, a tím, jak tomu je ve světě, v němž žije; jindy vzniká konflikt mezi tužbami několika postav, ještě jindy mezi rozdílnými přáními postavy samotné. Při rozvíjení zápletky si postavy někdy vytvářejí různé představy o tom, jak by měl svět vypadat. Tyto představy nazýváme *světy záměrů* (*intentional worlds*).⁶⁸ Fikční svět tak podobně jako náš aktuální svět má svou faktickou stránku, která pro postavy toho světa představuje jejich aktuální svět (pokud bude potřeba ji odlišit od toho, co si představují postavy, budeme hovořit o *textovém aktuálním světě*, *textual actual world*),⁶⁹ k níž se váží představy postav, jejich přání. Nad to i postavy tohoto světa mohou vytvářet fantazie či fikce (tzv. *F-universa*)⁷⁰ a vzdalovat se od svého aktuálního světa.

Fikční svět **nemusí být homogenní**, může se skládat z různých součástí,⁷¹ které se mohou lišit svým charakterem (např. výše popsány modalitami) nebo mohou mít i různý vztah k aktuálnímu světu, být v různé míře fikční.⁷²

Hlavní výhody představené koncepce fikčních světů jako interpretačního nástroje tak vidím v následujících bodech:

- uvnitř světa: Jedná se o rozehrání nejrůznějších vztahů mezi textem a světem. Pojem fikčního světa v sobě tají plodný paradox – protože je světem, je analogií našeho aktuálního světa (který je však úplný), protože je fikční, je konstruovaný svým médiem (je tak neúplný).⁷³ Krajní možností využití metafory textu jako světa je koncepce ponoření: díky tomu, že nevidíme pouhé textové struktury, ale svět obydlený postavami, můžeme být emočně zasaženi.⁷⁴
- mezi světy: Pojetí fikčního světa jako svébytného celku nám umožňuje zkoumat vztahy mezi ním a světem aktuálním jako mezi dvěma odlišnými světy, hledat vztahy přístupnosti mezi nimi a jejich vzdálenost.

⁶⁸ Viz RYAN 1991, s. 123 a [124]–147 – na s. [124] jako *intensional world*, domnívám se ale, že se jedná o chybu. Světy i modality mohou být ovšem také pouze *předstírané* (*pretended*; srov. RYAN 1991, s. 123).

⁶⁹ Viz RYAN 1991, s. vii–viii, 24–29.

⁷⁰ Viz RYAN 1991, s. 119.

⁷¹ Viz DOLEŽEL 2003, s. 134–137, 185–195.

⁷² Pokud nebude potřeba rozlišit tyto dílčí světy, bude termín „fikční svět“ užíván pro svět díla jako celek.

⁷³ Tento paradox fikčních světů stojí za všemi dosud zmiňovanými vlastnostmi fikčních světů. Je pak otázkou zvoleného pohledu, zda v danou chvíli položíme akcent na fikčnost spjatou se závislostí na médiu, jímž je fikční svět konstruován (viz např. DOLEŽEL 2003, s. 139–184; RONENOVÁ 2006), nebo spíše skutečnost, že se jedná o svět, podobně jako je světem i to, v čem žijeme (viz např. DOLEŽEL 2003, s. 51–119).

⁷⁴ Jak říká HERMAN 2009, s. 119, „the power of narrative to create worlds goes a long way towards explaining its immersiveness.“

1.2.3 Za hranice fikčních světů: dílo jako prostředek náhledu na aktuální svět

Někdy nám ale nejde pouze o konstruování fikčního světa za pomoci světa aktuálního nebo o stanovení vztahu přístupnosti mezi fikčním světem a světem aktuálním, jinými slovy o činnosti, jejichž cílem je charakterizace fikčního světa, ale naopak o využití fikčního světa jako náhledu na otázky aktuálního světa.⁷⁵

Fikce nám může pomoci **porozumět aktuálnímu světu**,⁷⁶ nově a neobvykle ho nasvítit, odhalit jeho skryté možnosti a nahmátnout jeho omezení. Tuto schopnost fikce nebrzdí, naopak umožňuje důrazné oddělení fikčního světa díla od světa aktuálního.⁷⁷ Toto oddělení totiž umožňuje **odstup** (základní cíl imaginace). Proti odstupu ovšem stojí **relevance**, význam fikčního světa pro vnímatele.⁷⁸ Fikční dílo v tomto pojetí, rozpracovaném Pavlem, předvádí normy a hodnoty, které recipienti mohou interpretovat a následně porovnávat s normami a hodnotami našeho aktuálního světa a zamýšlet se nad podobnostmi a rozdíly. Pavel tak plodně promýšlí vztah mezi aktuálním světem a světy fikčními, příliš však redukuje šíři významů na otázky morálky.⁷⁹ Rozsah vztahů mezi světy by ale neměl být na tyto otázky omezen; jsou součástí celé šíře možných vztahů mezi světy, součástí komunikace mezi autorem a čtenářem.

Rekonstrukce fikčního světa a jeho následné porovnání s aktuálním světem tak může značně rozšiřovat **kognitivní horizont** recipienta.⁸⁰ V této práci se ale budeme spíše držet výstavby díla a v něm budeme hledat vepsané pokyny pro úvahy nad fikčním a aktuálním světem, než abychom se pouštěli příliš daleko do kognitivně pojatých úvah.

⁷⁵ Inspiruji se zde rozlišením Davida Hermana na narativ jako cíl interpretace a narativ jako prostředek rozumění (HERMAN 2013b, s. [101]–224, [225]–313).

⁷⁶ Viz PAVEL 2009, např. s. 20; odmítnutí segregačního přístupu k fikci v PAVEL 2012, např. s. 31–67, 183–198.

⁷⁷ Vztah fikčního světa a světa aktuálního nahlíží teoretikové fikčních světů různě: Doležel a Červenka se soustředí především na výstavbu samotných světů, ale jejich význam vidí v zapojení do aktuálního světa. DOLEŽEL 2003, s. 35 ho chápe jako prožití bohatství potencialit (srov. DOLEŽEL 2013, s. 236; srov. i DOLEŽEL 2014, s. 74, 78); v tom se výrazněji projevuje inspirace modální logikou. Červenka (viz oddíl 1.2.1, s. 13, pozn. 27) vyzdvihuje mezisvět hry jako podmínky estetického prožitku; v tom je zřetelnější inspirace strukturalismem. U Ryanové (viz oddíl 1.2.1, s. 13, pozn. 27) je interpretace díla vydělena do sémantického univerza, do něhož svět díla nepatří – jeho význam pro aktuální svět je tak omezený. Význam vztahu mezi světy zdůrazňuje především PAVEL 2009 a PAVEL 2012.

⁷⁸ Na těchto dvou principech spočívají referenční cíle tvorby fikce; viz PAVEL 2012, s. 194–198.

⁷⁹ Viz PAVEL 2009, s. 7–45, zejm. 27–28. Pavel nicméně klade především důraz na to, jak jsou tyto hodnoty v díle ztvárněny.

⁸⁰ Viz HERMAN c2004, 2009, 2013a a 2013b.

1.3 Teorie fikčních světů a *De raptu Proserpinae*

V následujících kapitolách se pokusím ukázat užitečnost teorie fikčních světů jako interpretačního nástroje pro Claudianův epos *De raptu Proserpinae*.⁸¹ Důvody pro volbu této metody vidím – kromě výše uvedených předností teorie – v tom, že je v tomto díle fikčnost zajímavě napínána připojením předmluv, které dílo připojují k našemu světu a které tak mají podstatný význam pro smysl celého díla.

Poslední poznámku si ještě vyžaduje rozhodnutí pojímat svět *De raptu Proserpinae* jako fikční (i pokud necháme stranou předmluvy). Tento svět totiž není pouze Claudianovou konstrukcí, ale že je **založen na mýtu**, patřícím ke kulturnímu bohatství.⁸² Aktuální svět, tedy jeho mytická rovina, tak bude při (re)konstrukci tohoto fikčního světa hrát významnější roli než u příběhů, jejichž celková struktura je pouze výsledkem autorovy imaginace.⁸³ Mytičnost světa může do jisté míry stát v cestě jeho fikčnosti, protože si nárokuje pravdivost,⁸⁴ je vždy ale otázka, co z mytické síly si ještě v době vzniku díla příběh uchovává.⁸⁵ Nelze navíc každopádně ztotožňovat svět produkovaný textem díla a mýtus stojící v jeho základu, výstavba tohoto světa je jedinečná, odlišná od všech jiných podání a zpracování mýtu.⁸⁶ V následující analýze tedy vyjdu z toho, že epos *De raptu Proserpinae* může být, aspoň v jistém stupni, považován za fikci, soustředím se tedy spíše na výstavbu tohoto konkrétního fikčního světa, místo abych zvažovala vztah k mýtu, který byl předlohou.⁸⁷

⁸¹ V této práci budeme věnovat pozornost především strukturaci a tematické výstavbě světa básně a necháme tak stranou soustavné srovnávání s výstavbou jiných příbuzných světů, např. světů epického žánru, ačkoli odlišnost od jiných světů také čtenáře ovlivňuje. Věřím však, že i bez zvážení těchto souvislostí je možné identifikovat principy výstavby světa a připsat jim určitou funkci (podobně jako bychom např. při rozboru napínavého filmu mohli připisovat subjektivní kameře funkci emočního ponoření, vybidnutí, aby divák prožíval silněji osud nějaké postavy, aniž bychom porovnali film s jinými téhož žánru).

⁸² Mýtem rozumím vyprávění o posvátných událostech, které probíhaly v „dávném čase“, zcela jiném, než je náš, a jsou tak modelem pro další události světa (srov. BOLLE 1993).

⁸³ Postavy, s nimiž se zde setkáme, budou většinou čtenáři známé z encyklopedie aktuálního světa, budou to z velké většiny tzv. postavy „přistěhovalé“ (*immigrant*). Termíny „přistěhovalý“ (*immigrant*) a „domácí“ (*native*) a pocházejí z knihy Terence Parsonse *Nonexistent Objects* z roku 1980 (viz RONENOVÁ 2006, s. 146). Souhlasím s RONENOVOU 2006, s. 145–154, že nelze tyto dva typy jednoznačně rozlišit; pro jednoduchost si však vypůjčuji termíny.

⁸⁴ O podobnostech světů náboženství a fikce viz PAVEL 2012, s. 85–91; rozdíl mezi nimi spočívá podle Pavela v jejich síle, energii, kterou mají světy náboženství větší, a jsou tedy pravdivé (PAVEL 2012, s. 90; srov. PAVEL 2009, s. 27; srov. podobně i ELIADE 2011 s. 11, 13; ELIADE 2006, s. 64–67; ELIADE 2004, s. 417–418).

⁸⁵ Samo pojetí pravdivosti může být složitější (srov. VEYNE 1999). Mýty se mohou pro recipienty měnit ve fikci (PAVEL 2012, s. 108–120; viz i ELIADE 2011, s. 107–116; srov. proti tomu RYAN 1991, s. 76–79). K rozmanitému antickému přístupu k pravdivosti poezie viz FEENEY 2000, s. 5–56 *et passim*, zejm. 224–229. Rozdíl pak může být viděn i mezi řeckým a římským prostředím; viz FEENEY 2000, s. 103–108. K otázce Claudianova pohanství a k otázce přítomnosti starořímských bohů v poezii psané křesťany viz např. CAMERON 1970, s. [189]–252 a výše podkapitulu 1.1, s. 9, pozn. 5.

⁸⁶ Viz FEENEY 2000, např. s. 180 *et passim*; srov. i VERNANT 1996, s. 219. K důležitosti kontextu a média pro přístup k bohům viz FEENEY 2000, s. 45.

⁸⁷ Srov. naproti tomu např. Dumézilovo čtení Vergiliovy Aeneidy, viz DUMÉZIL 2001, s. 352–448.

2.

FIKČNÍ SVĚT A JEHO VZTAH KE SVĚTU AKTUÁLNÍMU

V této kapitole věnujeme pozornost povaze fikčního světa eposu o únosu Proserpiny a jeho vztahu ke světu aktuálnímu, nastíníme tedy vlastnosti tohoto světa jako útvaru, pokusíme se však také odhalit prostředky, které ovlivňují čtenářův¹ vztah ke světu. Čtenář se díky nim může pokoušet porozumět fikčnímu světu, ale také z toho vyvodit nějaké důsledky pro svět aktuální. Nejprve naznačíme povahu mytického epického světa této básně, a tak i vzdálenost tohoto světa od čtenářova aktuálního světa; následně představíme strategie, jimiž je čtenářův vztah ke světu dále upravován: strategie, jimiž je do světa přímo vlákáván, i strategie, jimiž je vybízen k reflexi. Zatímco všechny tyto prostředky umožňují porozumění fikčnímu světu i úvahy o vztahu mezi fikčním a aktuálním světem, na závěr zmíním prostředek, který zdůrazňuje právě spojení mezi světy.

2.1 Charakter a prezentace fikčního světa, jeho vzdálenost

2.1.1 Vzdálenost fikčního světa: svět epický a mytický

Fikční svět tohoto eposu představuje svět co do aletické modality odlišný od té podoby aktuálního světa, kterou zakoušíme v každodenním životě: je mytickým světem bohů. Přístupnost mezi tímto světem a světem aktuálním je tak nižší, světy mají značně odlišné vlastnosti a vzdálenost mezi nimi je tak velká.² Zakoušení odstupů, který s sebou fikčnost nese, zvyšuje v případě tohoto fikčního světa příslušnost k žánru mytické narativní epiky, jejíž konvenční prostředky (vyšší styl jazyka, užití hexametru) fikční svět od aktuálního ještě oddalují.³ Fikční příběh je vzdálen od všední lidské existence, je „nabit“ významem. Půdorys

¹ Budeme hovořit především jen o čtenáři, ačkoli *sensu stricto* je vypravěčovým partnerem fikční adresát. Tento adresát však v případě tohoto eposu splývá v mnohých vlastnostech se čtenářem: je příjemcem básně. Rozlišení fikčního adresáta a čtenáře tak nabývá většího významu pouze v případě přechodu z předmluvy do prooimia a do hlavního světa, protože, jak uvidíme dále, adresáti předmluv a hlavního světa se odlišují, a potom při důrazu na vizuálnost vyprávění; pouze na těchto místech budeme vedle čtenáře mluvit o adresátovi.

² O přístupnosti zde mluvím v technickém smyslu, čímž tedy není popřeno, že je pro čtenáře (a pro básníkovy současníky tím spíše) takový svět dobře přístupný v psychologickém smyslu, protože je jako mytický svět součástí encyklopedie čtenářů.

³ O eposu viz např. WARE 2012, s. 32–66.

takového mytického světa je vystaven na protikladu sil řádu a chaosu.⁴ Tyto vlastnosti fikčního světa se pak projevují v konstrukci prostoru, času i postav.

Strukturace **prostoru** prozrazuje charakteristické rysy posvátného místa ve svém horizontálním i vertikálním členění; vztahuje se totiž ke středu světa. Horizontálně je tak svět uspořádán koncentricky: uprostřed chaosu, moře, leží ostrov, Sicílie, v jejímž středu tkví Etna, střed pozemského světa eposu. Tento střed je ale ambivalentní, je nejdříve považován za bezpečný úkryt, ukáže se ale, že právě odtud hrozí nebezpečí. Ceres se snesla z nebe k zemi v domněnku, že tu nachází pro svou dceru skrýš; ve skutečnosti se jen více přiblížila podsvětí, odkud vyrazí únosce její dcery. Místo tak je „pupkem“ kosmu, je ale i místem výronu chaosu. K horizontálnímu členění se totiž připojuje členění vertikální: nebezpečí se vynořuje z hloubi středu, jímž prochází osa (*axis mundi*) spojující zemský povrch s podsvětím a s nebem. Tudy se prodere Dis na povrch a sem sešle Jupiter blesk na znamení, že Dítěv čin schvaluje.⁵

Zobrazení prostoru pak není jen pozadím probíhajícího dění, ale podílí se na významu toho dění: hrůzostrašný háj, do něhož se bohyně snaší, aby si vyrobila na cestu pochodně, odráží ve své monstrozitě Cereřinu odvahu postavit se i Jovovi (III, 332–437).⁶

I způsob, jímž se o prostoru dovídáme, přispívá k jeho neobyčejnosti. Nasycenost textury eposu není stejnoměrná: řídí se rozvíjením zápletky příběhu. Textem jsou explicitně zachyceny události největšího významu, řečeno s Barthesem jádra,⁷ např. Dítěv hněv (I, 32–116), Cereřino zanechání dcery na Sicílii (I, 122–201). Epos je pak složen především z míst explicitně určených, a to ve scéně určené do největších detailů (vypravěč nám neodepře podrobný popis vzhledu bohyň ubírajících se na louku (II, 11–70), a míst, o nichž v textu není výslovná zmínka a která kolísají mezi možnostmi být z textu vyvozena a osudem zůstat nezaplňenými mezerami. Scény tak představují aktualizované, „právě teď“ skutečně probíhající, výseky příběhu,⁸ jejichž aktualizovanost je vyznačena i gramatickým časem,

⁴ O opozici kosmu a chaosu v mýtech viz ELIADE 2006, s. 23–25; o významu řádu a chaosu v žánru eposu viz HARDIE 1993, s. 57–87; srov. i WARE 2012, s. 55; o jeho významu v *De raptu Proserpinae* viz např. WHEELER 1995, s. 127–131; srov. i KELLNER 1997, *passim*.

⁵ Viz GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 41–72, jejíž náhled sdílím s tím, že nepřiznávám tak klíčový význam Etně, protože v případě různočtení čtu Henna a nikoli Etna (srov. HALL 1969, ad I, 122 [s. 200–201]). Posvátný prostor charakterizuje jeho kvalitativní odlišnost od prostoru profánního a význam středu, jímž prochází *axis mundi*, viz ELIADE 2003, s. 14–18; ELIADE 2006, s. 18–47. O toposu hory viz i HODROVÁ 1994, s. 62–68.

⁶ Viz GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 61–64.

⁷ Viz BARTHES 2002, s. 20.

⁸ O scénách jako základních stavebních jednotkách eposu viz např. WARE 2012, s. 33–42, podobně o jeho jednotlivých blocích KIRSCH 1989, s. 230–235, který ovšem zdůrazňuje, že se rozhodně nejedná o bloky izolované. Propojeny jsou na narativním základě (splétání *Handlungstränge*) i na základě odlišném (např. kontrast a symetrie), základní nit, na niž jsou tyto scény jako korálky navlečeny, je nicméně narativní (srov. i CHATMAN 2000, s. 14–43, 109–122 o deskripci ve službě narace).

prezentem; švy scén jsou pak podány v minulém čase.⁹ Protože jsou tyto scény vybírány k detailnímu ztvárnění pro svůj klíčový význam v osnově příběhu, dovidáme se z fikčního světa právě jen to, co scéna zvládne pojmout, tedy to, co je v daném okamžiku důležité pro příběh. Tato nerovnoměrná nasycenost textury eposu má vliv na čtenářovo postupné (re)konstruování fikčního světa: dochází ke zhušťování fikčního světa.

Tak např. při prvním setkání s Cererou čtenář neví, kde přesně bohyně zanechala svou dceru, je veden k tomu, aby si představil jako místo úkrytu Sicílii obecně (I, 179–180), aby byla jeho pozornost upoutána ke vztahu Cerery-matky a Sicílie-úrodné země. Ke konci první knihy (I, 237–245, 269–271) odhaluje vypravěč čtenáři dům, v němž je dívka skryta, ale neposkytne mu detailní obraz jeho vzhledu, místo toho vyzdvihuje kontrast nedobytnosti (dům zvnějšku) a nádhery (dům zevnitř). Představuje tak dům jako schránu pokladu a vzápětí hranici, již dům představuje, zruší: v jedné scéně jsou bohyně před domem-pevností, ve druhé se neočekávaně objeví uvnitř před dívkou zabranou do práce; schrána se tak neukazuje dostatečnou. Na začátku druhé knihy vypravěč znovu zdůrazňuje hranici mezi domem a prostorem mimo něj: dívka totiž překračuje práh a vstupuje do nebezpečného světa a vypravěč naznačuje, že měla nakázáno zůstat doma, zdůrazňuje tak nebezpečí spojené s překročením prahu a zmiňuje i varovná znamení, jimiž se i sicilská příroda (Etna) a právě i samotný dům (skřípání dveřních pantů) snaží dívku zdržet (II, 6–10). Po uchvácení Ditem vkládá vypravěč dívce do úst slova lítosti nad tím, že nedbala matčinych rad (II, 265–266), a zdůrazňuje význam dívčiny neposlušnosti. Až ve třetí knize může konečně čtenář svou představu o domu doplnit, prochází spolu s vypravěčem jeho chodbami a detailněji je rozvedeno už dvakrát naznačené matčino varování, jehož nedbání zavinilo katastrofu (III, 146–171). Čtenář si tak postupně buduje představu o jedné entitě fikčního světa, domu, současně s odkrýváním její role v příběhu; jednotlivé postupně osvětlované části domu tak nabývají zvýšeného, až symbolického významu.¹⁰

Neobyčejný je ve fikčním světě i čas. Objevuje se určitý rozdíl mezi trváním času sugerovaným vypravěčem v prvním plánu a časem, na nějž vypravěč někdy upozorňuje nebo

⁹ Ke vztahu gramatických časů a aktuálnosti ve fikci, fikční přítomnosti, viz RONEŇOVÁ 2006, s. 254–264. Scénu občas oživuje kombinace s perfektem pro události, které nastaly naráz; v několika případech je časů užito volněji (viz zejm. střídání časů v I, 246–268, tkaní dárku matce, a II, 186–203, chaos, do něhož uvrhá Sicílii Dítův příjezd). Ale např. v první knize Aeneidy je také velice často užíváno přítomnosti; otázka, zda, nakolik a jak se užitím časů básně o únosu Proserpiny odlišuje od jiných eposů, by si tedy žádala detailnějšího prověření.

¹⁰ K prostoru ve fikčním světě viz RONEŇOVÁ 2006, s. 204–227; o toposu domu viz HODROVÁ 1994, s. 69–93, o vchodu s. 109–111. O zvýšení relevance textu viz PAVEL 2012, s. 144. Tento prostředek, jak se ukazuje, je ovšem plně kompatibilní s tříštěním, které proti němu Pavel staví – vykreslené scény a fragmentárnost čtenářových představ se tu nevylučují.

který naznačuje. Vypravěč rámuje děj knih východem a západem slunce:¹¹ první kniha končí večerem, třetí kniha taktéž (nakolik lze soudit z jejího nedokončeného stavu), druhá kniha je celá uzavřena mezi východ a západ slunce. Rámcem dne pak ve spojení se zmíněným rysem textury, tedy tím, jak vypravěč uvádí v podobě prokreslených scén jen ty nejdůležitější okamžiky příběhu, které dokonce někdy spojuje jako události těsně k sobě přiléhající,¹² vzbuzuje dojem, že je příběh kratší, že se většina jeho událostí odehrává v průběhu pár dní. Události první knihy následují rychle za sebou, s příchodem noci kniha končí a druhá kniha začíná opět ráno.¹³ Uběhne jeden den a Proserpina je uchváčena Ditem, následně slaví svatbu v podsvětí. Třetí kniha je těsně připojena k ději druhé (*interea* „mezitím“, III, 1), a sotva nabude Ceres podezření, že se její dceři něco přihodilo, události se dávají rychle do pohybu a bohyně se vydává na dlouhou pouť, aby Proserpinu našla.

Ale stále se opakující hrozné sny, které Cereru trápí na Ídě, trvají po několik dní (*diu iam* „už dlouho“, III, 68), opuštěný dům, kde jen pavouk spřádá své sítě (zejm. III, 147 a III, 154–158), naznačuje, že doba mezi odchodem Proserpiny a příchodem Cerery byla značná.¹⁴ Élektrá vypráví, že po dlouhou dobu se Proserpina řídila matčiny zákazem a nevzdalovala se z domu, než přišly bohyně (v kontrastu s vypravěčovou informací o tom, že Venuše Jovův rozkaz hned pospíchala vykonat), bohyně se chvíli zdržely a po únosu žije chůva v domě sama, zmiňuje se dokonce o novém, zhoubném chování Sirén (III, 257–258); musel tedy od okamžiku Ditova příjezdu uběhnout delší čas. Vypravěč tak zdůrazňuje rychlý průběh událostí a zároveň připouští, že trvaly značný čas. Z fikčního světa eposu sledujeme tedy možná nikterak krátký časový výsek, ovšem mytické události, jejíž čas je zhuštěný, jejíž epizody do sebe zapadají jako kousky skládky a nezvratně míří k cíli.

Kromě toho čas vyjevuje svou zvláštní, posvátnou povahu tím, jak pevně spíná přítomnost s dávnou minulostí, z níž přítomnost čerpá svou sílu. Tato vlastnost času je esenciální pro vývoj, pro vznik nové instituce, jako je právě zemědělství, ústřední téma eposu. Úsilí vytvořit něco nového, co by pozvedlo úroveň lidstva, je jednou z klíčových charakteristik Jovovy vlády, a tak bude o něm pojednáno v příští kapitole.¹⁵

¹¹ Claire Gruzelierová (GRUZELIER 1993, ad II, 1 [s. 160]) poznamenává, že se jedná o typicky epický rys.

¹² Ve světě *De raptu Proserpinae* se tak neustále spěchá: viz např. *vix ea fatus erat, iam nuntius astra tenebat* „Jakmile toto řekl, už posel mířil ke hvězdám“ (I, 117).

¹³ Vypravěč neříká, že se jedná o den následující po večeru na konci první knihy, ale vzbuzuje takový dojem tím, že je klade vedle sebe a na začátku druhé knihy utkví pohledem na vlnách, z nichž se klube nový den, obdobně jako se na konci první knihy den do vln noří, a nijak nenaznačuje, že by mezi tím uběhl nějaký čas. (Kratičkový záběr na Ditovo spežení a relativně dlouhá předmluva ke druhé knize sice oba obrazy od sebe poněkud odděluje, ale jejich spojení podle mě neruší.)

¹⁴ Srov. GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 255, 257).

¹⁵ O posvátném čase, odlišném od profánního, pro nějž je charakteristický návrat k prvopočátečnímu času-nečasu (*illud tempus*) viz ELIADE 2006, s. 48–76.

Zvýznamňující, archetypální rysy nalezneme i ve ztvárnění **postav (fikčních konatelů)**.¹⁶ Postavy jsou zachyceny v sytých barvách, a to prostřednictvím svého jednání a promluv, spíše monologických (nejedná se tak o všední svět, v němž přirozeně plyne hovor), příp. vnějšího vzhledu. Dis je hněvivý vládce podsvětí, který budí uctívou hrůzu. Ceres je matka chránící své dítě, Proserpina je nezkušená dívka, Jupiter mocný vládce. O archetypální funkci postav vypovídají už intenze jejich pojmenování: Ceres je velmi často označována jako matka či rodička, Proserpina jako Cereřino dítě, Dis jako vládce podsvětí, Saturnův dědic, Jupiter jako hřmící vládce anebo otec.¹⁷

Archetypálnost postav kromě toho zdůrazňuje absence ostré dělicí čáry mezi postavami a přírodní silou a vůbec prostředím, v němž se vyskytují.¹⁸ Dis je pevně spjat s podsvětím, hrozivým místem (např. II, 326), ale i sídlem nejlepšího, zlatého pokolení (II, 286). Cereru pojí silné pouto k úrodné zemi (I, 195). Proserpina tvoří jednotu s přírodou, s pučením a rozkvétáním a kvetoucím domem.¹⁹ Jen o Jovově sídlu se téměř nic nedozvídáme. Postavy mohou někdy dokonce úplně splynout s prostorem (osud nymfy Kyany, která se po Ditově příjezdu rozpustila v potok [III, 245–253]), prostor je naopak představován značně antropomorfizovaně: břehy Sicílie působí, jako by na nich zuřil stálý boj (I, 147–152),²⁰ Etna se pokouší Proserpinu varovat před opuštěním domu (II, 7–8),²¹ město Henna přivolává Zefyru, aby uctil bohyně překrásnými květy (II, 71–87), dva ztepilé cypřiše se ukazují být věrnými sestrami (III, 370–381).

Ačkoli bohové plní v mýtu archetypální funkci, jsou ve fikčním světě eposu značně individualizovanými postavami, a to i přes jejich pouze náznakovitě vyobrazení v textuře.²² Vypravěč zdůrazňuje trápení Dita – starého mládence (zejm. I, 32–116)²³ nebo Proserpinin vnitřní neklid (I, 130–132), jindy načrtává téměř žánrový obrázek Jova, na jehož klíně si hraje malička Proserpina (III, 173–175).²⁴ Někdy zase poutá čtenářovu pozornost k nikoli černobílému charakteru vedlejších postav – Venuše se při Ditově příchodu raduje, že se plán

¹⁶ Jejich schopnost konat je ovšem v tomto světě omezoována působením osudu.

¹⁷ Ceres je označena jako matka či rodička (*mater, genatrix*) např. v I, 29; I, 179; I, 219; I, 247; Proserpina je nazývána potomkem (*proles, pignus*) např. v I, 122; I, 179; I, 221; Dis je představen jako bytost z podsvětí (např. *inferni raptor, dux Erebi, maximus noctis arbiter*) např. v I, 1; I, 32; I, 55–56 a jako Saturnův dědic (*tertius heres Saturni, Saturni proles*) v II, 167–168; II, 280, Jupiter pak jako hřmící vládce (např. *Tonans*) v I, 38; III, 134 a jako otec (*pater, paterna mens, genitor*) např. v I, 229; II, 253–254; III, 18.

¹⁸ O sepětí božstva se svou manifestací viz VERNANT 1996, s. 104–105 (o řeckých bozích). O vztahu vnějšího vzezření postav, jejich prostředí a jejich nitra viz KELLNER 1997, s. 244–255.

¹⁹ Viz dále oddíl 2.1.3, s. 33–34.

²⁰ Viz i GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 119) nebo GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 45.

²¹ Viz GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 46.

²² Otázkou je, nakolik je individualizace vlastní postavám tohoto eposu, mytickému eposu obecně, nebo vůbec mytickým představám o bozích. K otázce antropomorfnosti bohů viz např. VERNANT 1996, s. 112–113. K částečné antropomorfnosti bohů v mytickém eposu viz FEENEY 2000, s. 45–53.

²³ O polidštěném obrazu Dita viz např. GRUZELIER 1988, s. 67–68.

²⁴ Viz i GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 260).

daří, zároveň z podsvětního boha pocítuje strach (II, 154–155), když předtím lstivě přivedla Proserpinu na rozkvetlou louku, utrhne květ, v němž se tají její vlastní bolestná zkušenost s láskou, která trvala příliš krátce (II, 122–123).²⁵ Postavy eposu tak do určité míry působí jako individualizované živé bytosti, čímž je fikční svět o něco přiblížen aktuálnímu světu, ale zároveň tím, jak jsou načrtnuty v textuře díla, prosvítá jejich archetypálnost, zdůrazňovaná navíc nepříliš velkou narativní orchestrací, omezenou dokonce jen na několik „rodinných příslušníků“ (pokud se jedná o důležité postavy): Proserpinu jako dceru, Jova jako otce, Cereru jako matku, Dita jako Jovova bratra a dívčina strýce.²⁶

Fikční svět také do jisté míry přibližují prostředky, díky nimž mohou mít první čtenáři, básníkovi současníci, **dojem, že je fikční svět výrazně podobný jejich aktuálnímu světu**; odstup, který čtenář při (re)konstrukci tohoto světa může zakusit, je menší. Svět, o němž čtenář čte, se zdá být jeho světem. Toho je dosahováno připodobněním postav a okolností aktuálnímu světu doby vzniku fikčního světa, což je patrné zejména na postavě Jova a sněmu bohů, na němž vystupuje jako absolutní vládce: prozradí, co má v úmyslu, pohrozí těm, co by se opovážili protivit se jeho vůli – a sněm je u konce (III, 1–66).²⁷ Fikční svět dále přibližuje narušení mytického času historizací, zmínkou o slavných římských vítězstvích, čímž je mytický příběh přemístěn z mytického bezčasí do historie:²⁸

*audiit et si quem glacies Alpina coercet
et qui te, Latiis nondum praecincte tropaeis*

²⁵ Čtu *sic fata doloris / carpit signa sui* „to řekla a utrhla symbol své bolesti“, což může označovat květinu, vyrostlou z krve Adónida, Venušina milého (podobně jako HALL 1969 a GRUZELIER 1993). Srov. proti tomu čtení *cruroris* [...] *signa* „symbol krve“ u GUIPPONI-GINESTE 2010.

²⁶ Viz i Cereřinu stížnost *sic numina fatis / volvimur et nullo Lachesis discrimine saevit?* „tak si s námi božstvy pohrává osud a Lachesino běsnění postihuje všechny bez rozdílu?“, III, 410–411. K otázce antropomorfnosti postav tohoto eposu viz např. GRUZELIER 1993, s. xxii, xxvi, 260; WHEELER 1995, s. 127–131 či KELLNER 1997, s. 205–219, 272. Zatímco Gruzelierová chápe postavy jako sledy nekoherentních reakcí, a tedy ještě méně podobné plastickým postavám než postavy ploché (o tomto rozlišení viz FORSTER 1971, s. 68–79), zároveň však (místy až přehnaně) vyzdvihuje jejich polidštění. Wheeler a Kellner zdůrazňují jejich vývoj, zejména Kellner pak klade důraz na jejich identitu i vývoj, na jejich psychologickou prokreslenost. Jakkoli nepovažují postavy tohoto fikčního světa za pouhé sledy reakcí, možnosti jejich vývoje jsou podle mě omezené, u Proserpiny a Jova lze jen těžko hovořit o vývoji (k Jovovi viz zejm. oddíl 3.2.3), Cereřina proměna není překvapivou změnou, snad jen u Dita lze hovořit o neobvyklé změně (viz oddíl 3.2.2). Možná až příliš význam antropomorfizace vyzdvihuje CAMERON 1970, s. 269–270. K různým koncepcím literární postavy viz FOŘT 2008; k postavě z pohledu teorie fikčních světů viz zejména DOLEŽEL 2003; RONENOVÁ 2006, s. 128–168; FOŘT 2008, s. [87]–101.

²⁷ O tomto připodobnění viz GRUZELIER 1988 a GRUZELIER 1993, s. xxii. O proměnách Jova v římských eposech viz např. FEENEY 2000, s. 49, 151–155, 220–224, 304–307, 319, 343–344, 354–358, 371. Srov. i časté odkazy na Gigantomachii, které mohou být reflexí stále hrozícího nebezpečí barbarského vpádu (GRUZELIER 1988, s. 66–67).

²⁸ Toto narušení tolik nepřekvapí, když uvážíme silné sepjetí mýtu a (římské) historie v římském eposu – viz FEENEY 2000, s. 129–142, 250–262; o společenském významu římské mytologické epiky viz dále KIRSCH 1989, s. 235–236; DUC 1994, např. s. 185, 249, 272; WARE 2012, s. 27–31, 32–66; o zaměření římského hexametrického básnictví na historické látky viz SCHINDLER c2009, s. 33–34.

Thybri, natat missamque Pado qui remigat alnum.

Zaslechl tě [sc. Dita] i ten, kdo se snad zdržoval v mrazivých Alpách, i ten, kdo se plavil po tobě, Tibere, kterého dosud ještě nevěncily symboly vítězství, i ten, kdo řídil loďku po Pádu (II, 176–178).

2.1.2 Ponoření se do fikčního světa

Fikční svět není jenom světem vzdáleným od naší běžné zkušenosti, do fikčního světa se můžeme i ponořit. Epos *De raptu Proserpinae* pak dovoluje čtenáři představit si svět zvlášť živě.²⁹ K dojmu **vizuálnosti**, k vytvoření **prostorového ponoření**, přispívá vztah vypravěče k fikčnímu světu. Je po většinu času skrytý za příběhem, který vypráví, je objektivním ich-formovým vypravěčem, svůj příběh ale místy komentuje (viz dále a oddíl 2.1.3), má tak určité rysy vypravěče rétorického, v proimiu dokonce nabývá svou bytostnou účastí na mystériích (I, 1–31) charakteru vypravěče subjektivního, vypravěče-postavy. Vzhledem k jeho málo výrazné subjektivnosti v celku básně (charakteristické pro epiku) je ovšem možné jeho slova ověřit jako pravdivá pro fikční svět. Jeho autoritu posiluje i božská inspirace: je básníkem inspirovaným bohem Apollonem (I, 6), kterému je umožněno spatřit tajemství eleusinských mystérií:³⁰

*iam mihi cernuntur trepidis delubra moveri
sedibus et claram dispergere limina lucem
adventum testata dei.*

Už vidím, jak se svatyně hýbe a otřásá v základech a jak se její vchod rozzářil jasným světlem na důkaz, že přichází bůh (I, 7–9).

Zároveň o tom, co vidí, může zpívat tak, že ho mohou slyšet Triptolemovi draci, dychtiví jeho orfeovskými podmanivými písněmi.³¹ Vypravěč tedy simultánně zpívá o tom, co se právě objevuje před jeho očima, je zároveň stvořitelem světa i jeho zachycovatelem. Žádá podsvětní božstva, aby mu odhalila svá tajemství (I, 25–26), výraz *pandere*, který pro odhalení užívá, přitom naznačuje, že tyto skryté pravdy vypravěč skutečně spatří. Poté, co božstva žádosti vyhoví, nehovoří už o sobě, začne vyprávět dávný mýtus, a nenachází se už

²⁹ Zde (a už i v posledním odstavci předchozího oddílu) nás zajímá emoční vzdálenost fikčního světa, tedy jak se čtenáře svět dotýká.

³⁰ Vypravěč je vypravěčem spolehlivým, nikoli však vševědoucím (neví např., proč Etna soptí – I, 171–178). K problematice více vypravěčů viz dále kap. 3 a 4.

³¹ Viz *angues Triptolemi stridunt et squamea curvis / colla levant adtrita iugis lapsusque sereno / erecti roseas tendunt ad carmina cristas* „Triptolemovi draci syčí, zdvíhají šupinaté šije odřené zahnutým jhem, radostným švihem se vzpřímí a rudé hřebeny natahují k písni“, I, 12–14. O orfeovských prvcích ve fikčním světě viz oddíl 3.3.1.

přímo ve fikčním světě, podržuje si však přesto něco z osobní přítomnosti ve světě: zdá se, že svět vidí na vlastní oči³² – srov. „blízký záběr“ draků táhnoucích Cereřin vůz:

*turrigeramque petit Cybelen sinuosa draconum
membra regens, volucris qui pervia nubila tractu
signant et placidis umectant frena venenis:
frontem crista tegit; pingunt maculosa virentes
terga notae; rutilum squamis intermicat aurum.* 185

A mířila k vězáté Kybelé a řídila zvlněné údy draků, ti si v letu razí cestu mračny a smáčí uzdu neškodným jedem. Čela jim kryje hřeben, skvrnitá záda jim zbarvuji zelené tečky, v šupinách se mihotá žlutavé zlato (I, 181–185).

K vizuálnosti vyprávění přitom přispívá míra a rozložení nasycení. Vypravěč představuje jednotlivé explicitně určené a detailně prokreslené scény jako obrazy, které se zhmotňují před jeho zraky. Přítomný čas, v němž jsou tyto scény většinou podány, dále posiluje dojem, že se fikční událost odehrává právě ve chvíli, kdy o ní čteme. Vypravěč se tak obrací na adresáta, který může všechno spolu s ním vidět, který je mentálně přítomen ve fikčním světě. S takovým adresátem se může ztotožnit čtenář.³³

Čtenářovo **časové ponoření** formuje **napojování scén**, které posiluje napětí.³⁴ Vypravěč líčí cestu bohyně za Proserpinou do Cereřina domu (I, 229–245) a v okamžiku, kdy už bohyně stojí před dveřmi, přesouvá pozornost do vnitřku domu a zachycuje Proserpinu, jak ve zpěvu vyšívá dárek pro matku (I, 246–275). Vstupu nebezpečných bohyně do domu dodává tak napětí to, že je pozorován zevnitř, ze zdánlivě bezpečného Proserpinina úkrytu. Vypravování cesty bohyně a Proserpiny na rozkvetlou louku (II, 1–70) je přerušeno Zefyrovým probuzením louky: vypravěč přesune pohled k Henně, která bohyně z výšky pozoruje a následně vybídne Zefyru, aby louku zvelebil (II, 71–87), poté představuje Zefyru při práci a při tom věnuje pozornost i celému půvabnému údolí (II, 88–117). Zároveň do popisu vetkává varovné prvky,

³² Jedná se tak spíše o *showing* než *telling* (viz např. KLAUK a KÖPPE 2014). Viz podkapitolu 1.1 a např. CAMERON 1970, s. 270–273 o malířském charakteru básně, dále GRUZELIER 1988, s. 66 nebo GRUZELIER 1993, s. xxv; také WARE 2012, s. 37, která hovoří o ekfrastickém stylu.

³³ Vizuálnost vyprávění zesilují i vložené ekfráze uměleckých děl. K imerzivní síle ekfrází viz např. FÜHRER a BANASZKIEWICZ 2014, s. 41–72; o ekfrázích v *De raptu Proserpinae* viz dále kap. 3, zejm. oddíl 3.2.1. Na adresáta (a tak potažmo na čtenáře) se obracejí komentáře I, 257–258; II, 28–29; II, 124–125; III, 374.

³⁴ Nakolik je to možné u tak známého příběhu (viz GRUZELIER 1993, s. xxi). O napětí v tomto eposu viz i DUC 1994, s. 113–115. Srov. také komentář podněcující čtenářův zájem o další rozvíjení příběhu (III, 294). Podobnou funkci může mít i hra s možnými světy čtenáře (viz oddíl 2.1.3), ovšem vzhledem k tomu, že čtenář od začátku tuší, jak se příběh bude, aspoň zhruba, dál vyvíjet, vyzdvihují u těchto prostředků právě jejich funkci reflexní, schopnost vybízet čtenáře k úvaze nad během věcí. Ponořit se do fikčního světa umožňují ještě např. přirovnání, která zesilují atmosféru chvíle, zejména u vedlejších postav a míst (I, 231–236; II, 94–100; II, 199–201; II, 308–310); u přirovnání užitých pro hlavní postavy je situace komplikovanější (viz oddíl 2.1.3 a zejm. pak oddíl 3.2.2).

kteřé naznačují, že pod líbivým povrchem se ukrývá nebezpečí, které tu na Proserpinu čeká (viz oddíl 2.1.3). Pak teprve upoutají vypravěčův pohled bohyně. Čtenář má před očima všechno, co už je uchystáno, a sleduje Proserpinu, jejíž nevědomost a radost z pestrých květů vyniká na pozadí detailního popisu krajiny nasycené nebezpečím. Napětí také posilují kontrasty světla a tmy: např. s příchodem bohyň do Cereřina domu se snáší noc (I, 270–288).³⁵

Vypravěč někdy vyvolává **emoční ponoření**. Soucit s Cererou tak vzbuzuje nejen hrůznost události samotné, uchvácení dívky bohem říše mrtvých, ale i to, že nám vypravěč dovoluje **dostat se k Cereře co nejbliže**, nechává nás zakusit co nejvíce z toho, co prožívá nešťastná bohyně.³⁶ Na několika místech nám umožňuje pohlédnout na situaci jejíma očima, bohyně tu funguje jako fokalizátor; svět tak získává subjektivní ráz.³⁷ Je tomu tak při vykreslení Cereřiných cest mezi Sicílií a Ídou, které zaujmou vizuálností a plastičností.

Iam linquitur Aetna

190

totaque decrescit refugo Trinacria visu.

Už opouští Etnu a celá Sicílie se vzdaluje a je čím dál menší. (I, 190–191).

Jsmo vybídnuti vnímat bohynin odlet jejíma vlastníma očima: máme spolu s ní pocit, že vůz tažený draky stojí na místě, a naopak Sicílie odlétá pryč a zmenšuje se.³⁸

Jindy vypravěč popisuje prostor postupně, jak ho vnímá Ceres, když prochází domem (III, 146–172). Nechává bohyni nejdřív stanout před domem, v hrozivém tichu vstoupit a postupně procházet opuštěnými komnatami, až nakonec spatří Proserpinino vyšívání, poté rozházené dívčiny věci, lůžko a křeslo. Cereřinu cestu po domě pak vypravěč ukončuje přirovnáním bohyně k okradenému pastýři a po přirovnání připojuje vyvrcholení, setkání s chůvou Élektrou, schovanou ve skrytu domu, při němž teprve Cereřino zděšení propuká. Čtenář tak může s Cererou vykonat její trudný průchod domem, může jí být těsně nablízku.³⁹

³⁵ K tomu viz i GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 150). O kontastech světla a tmy v tomto eposu viz GRUZELIER 1993, s. xxv.

³⁶ K tomu viz i ONORATO 2006, s. 529–530, který ale jako příklady uvádí verše III, 144–145, které v polopřímé řeči přibližují strach ptačí samičky-Cerery: *ne gracilem ventus discussarit arbore nidum, / ne furtum iaceant homini, ne praeda colubris* „aby vítr nesetřásl ze stromu drobné hnízdo, aby ho neukradl člověk, aby ho neuchvátili hadi.“

³⁷ O fokalizaci ve fikčním světě viz RONENOVÁ 2006, s. 204–227. O různých koncepcích fokalizace viz HRABAL 2011; v HRABAL 2011, s. 136–144 viz i kritiku pojetí Ronenové, kterou ale nepovažuji za oprávněnou.

³⁸ U Cereřina návratu na Sicílii vypravěč vyzdvihuje bohynin spěch a své vylíčení zakončuje opět plastickým obrazem: *Sicaniam quaerit, cum necdum absconderit Idam* „Hledá Sicílii, ač jí ještě z dohledu nezmizela Ída“, III, 140. Do středu pozornosti se tak znovu dostává záběr Cereřina pohledu.

³⁹ Srov. RYAN 2001, s. 126–127. Na tento prostředek upozorňuje i GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 256), která ho přirovnává k pohybu kamery sledující postupně kroky postavy, ale na jiném místě (ad 146nn [s. 255])

2.1.3 Reflexe fikčního světa

Vypravěč čtenáře nenechá uvíznout ve fikčním příběhu, ale vede ho k reflexi představovaného dění. O fikčním literárním světě můžeme mít někdy komplexnější přehled než o světě aktuálním, fikční svět tak láká k úvahám nad svým fungováním. Vypravěč *De raptu Proserpinae* nadto užívá explicitních prostředků, jimiž čtenáře vybízí k zamyšlení. Přispívá k tomu jeho **komentář**, kterým sice někdy jenom poutá pozornost na přítomný detail fikčního světa či rozvažuje nad možným dalším vývojem příběhu, jak jsme viděli v předešlém oddíle, jindy se ale jeho prostřednictvím vypravěč podělí se čtenářem o znalost celého příběhu. Dává dvojím typem komentářů najevo své postavení nejen uvnitř světa, o němž vypráví, ale i mimo něj.⁴⁰ Jednotlivé scény mají tedy dvě roviny: jedna je vylíčením jednoho nasvíceného výřezu fikčního světa, který detailním ztvárněním umožňuje čtenáři daný okamžik plně prožít spolu s postavami, druhou rovinou prozrazuje vypravěč svou znalost příběhu, protože jimi odkazuje na budoucí události (výjimečně jimi naráží na události přítomné či minulé), a tak zdůrazňuje linii příběhu, na níž jsou navlečeny bohatě nasycené scény, které jsou v centru pozornosti, ve fikční přítomnosti.

Specifický případ vypravěčova komentáře, komentář, který se zhmotňuje v celé malé světy, představují **přirovnání**, jeden z charakteristických rysů epiky.⁴¹ Série přirovnání věnovaných jedné postavě tak kromě bezprostředního vztahu k události probíhající v danou chvíli ve fikčním světě vytvářejí samy celek, vyšší významovou rovinu fikčního světa, určitou podobu komentáře.⁴² Vybraným přirovnáním bude věnována pozornost v oddílu 3.2.2, protože pro jejich analýzu je potřeba nejdříve odkrýt strukturu zápletky eposu.

Vypravěč dále pracuje se čtenářovými představami o vývoji příběhu, se **čtenářovými možnými světy**, které najdou uspokojení ve „skutečném“ vývoji příběhu, tedy které jsou následně potvrzeny fikčními fakty. Odkazování zvyšuje napětí (viz oddíl 2.1.2), vzbuzuje dojem osudové, mytické danosti (viz oddíl 2.1.1), především ale dává čtenáři výhodu tušit

kritizuje, že popis příliš říká čtenáři, co má cítit, že se jedná spíše o *telling* než *showing*. Jediné hodnotící adjektivum je však *flebilis* „žalostný“, III, 148, zde se navíc může jednat o vyjádření Cereřina vnímání prostoru (o takovéto experienciální povaze popisů viz JEDLIČKOVÁ 2014, s. 146–162, zejm. s. 153–160 a FEDROVÁ 2014, s. 94–109; viz i JEDLIČKOVÁ 2010, s. 251–258). K filmovým efektům v literatuře viz i KOTEN 2010b, s. [185]–193.

⁴⁰ Proleptické komentáře: *heu caeca futuri* „ach, neznalá budoucnosti“, I, 138; viz ještě I, 192–193; II, 36–37. Komentáře k minulosti nebo současnosti viz v II, 6 a III, 292. (Čistě informativní komentář bez vztahu k příběhu viz pak v II, 112.)

⁴¹ Věnuji zde pozornost přirovnáním založeným na podobnosti srovnávaných entit i srovnáním, v nichž je entita fikčního světa chápána jako lepší než to, s čím je srovnávána. O přirovnáních u Claudiana viz např. CAMERON 1970, s. 297; GRUZELIER 1993, s. xxiii, 274–277.

⁴² Tak se přirovnání podílejí na vzdálenosti světa od světa aktuálního (jsou prostředkem konstrukce epického světa), zdůrazňují probíhající události (mohou zesilovat *ponoření*), především ale představují komentář k ději, reflexi světa.

napřed, co přijde; poskytuje tak možnost uvažovat nad jednáním postav.⁴³ Odkazování je někdy přímo viditelné ve fikčním světě v podobě znamení (postavy je ale vždy správně neinterpretují, např. *augurium fatale tori* „osudné znamení sňatku“, I, 141, když se Proserpina ověncí květinami), někdy ho vypravěč poskytuje pouze čtenáři. Takové odkazy jsou pak v několika případech explicitní v podobě komentáře, většinou ale implicitní, v podobě proleptických náznaků vpletených do textury eposu.

Například událost pro epos zásadního významu, zavedení zemědělství, vypravěč skrývá v obrazu Cerery, za jejímž vozem povstávají obilné klasy (I, 186–190), nebo v označení Sicílie jako *trisulca* (I, 147), což konotuje *sulcus*, brázdu, anebo v Cereřině nářku u každé stopy vozu (*omnibus admugit [...] sulcis* „nad všemi koleji naříká“, III, 443).⁴⁴ Podobně, jako upozornění na násilí hrozící od Dita, vplétá vypravěč nitky násilí do své konstrukce Sicílie, v níž zdůrazňuje násilné odtržení ostrova od Itálie a boj zuřící na jejích třech okrajích,⁴⁵ nebo do výstavby postavy Venuše, která je cestou na rozkvetlou louku oděna purpurem jako vojevůdce (II, 16–17).⁴⁶ Jako varování před hrozícím zneuctěním panenské dívky vypravěč např. zdůrazňuje podobnost Diany a bratra a zároveň i jejich odlišnost (*solus dabat discrimina sexus* „jediný rozdíl byl v pohlaví“, II, 29). Vypravěč také poutá pozornost na problematičnost hranice mezi životem a smrtí, jež se za chvíli ukáže v Proserpinině osudu, která musí vstoupit do podsvětí, aniž by zemřela: přibližuje čtenáři výzdobu Minerviny přilby, na níž je Týfón v takovém stavu, že jedna jeho polovina zahynula a druhá stále žije (II, 23), nechává Henu zmínit Fénixe, ptáka, jehož smrt je novým zrozením (II, 83–84), vykresluje louku plnou rozmanitých květů,⁴⁷ z nichž ovšem dva jsou Narkissos a Hyakinthos (II, 131–136). Tato ovidiovská aluze⁴⁸ je varováním: obě květiny byly dřív mladíky, čímž se podobají Proserpině, která sama je květem.⁴⁹ Mladíci-květiny tak předznamenávají Proserpinin osud:

⁴³ Ačkoli o nitru postav se nedovídáme o mnoho více, než co by člověk jako svědek událostí mohl pochopit z dlouhých řečí a chování.

⁴⁴ O vztahu plodnosti půdy a ženy viz např. ELIADE 2004, s. 258–263; ELIADE 2006, s. 96–98 a oddíl 3.2.1.

⁴⁵ Viz Fauthovu (Fauth: *Concussio Terrae: Das Thema der seismischen Erschütterung und der vulkanischen Eruption in Claudians De raptu Proserpinae*. A&A 34, 1988, s. 63–78) interpretaci geologických událostí jako předpovědi zdůrazňující kosmologický význam únosu (viz WHEELER 1995, s. 115). Viz i GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 50.

⁴⁶ O množství válečných prvků v básni viz např. GRUZELIER 1988, s. 66, o kontrastivním spojení válečných a erotických prvků a o podobnosti uchvácení dívky a válečného aktu viz WHEELER 1995, s. 121–123, 126. K těmto otázkám viz dále TSAI 2007, s. 37–68, zejm. s. 50.

⁴⁷ Viz GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 51–60, která věnuje pozornost tomu, jak louka, *locus amoenus*, je pro dívku pastí (trhání květů, jejich druhy a barvy). Lze ještě doplnit, že líčení půvabného místa korunuje jezírko (II, 112–117), jehož vodami lze bez obtíží dohlédnout až na dno. Vyzdvižení průzračnosti jezírka dává o to silněji vyniknout nebezpečí skrytému hlouběji.

⁴⁸ Viz OV. met. 3,337–508 a 10,162–219. Viz GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 51–60.

⁴⁹ Henna všechny bohyně označuje jako *celsa Tonantis / germina* „vznešené ratolesti vládce hromu“, II, 76–77; Cereřin dcera *virebat* „kvetla“, I, 122; Élektrá vypráví, jak *florebat tranquilla domus* „kvetl klidný dům“, III, 202, než přišly bohyně. O proměnách v rostliny především ELIADE 2004, s. 301–304.

umírají mladí, ale jejich smrt není smrtí úplnou, žijí dál jako květiny. Oba přitom zahubila láska (buď její odmítání, v případě Narkissa, nebo byl viníkem bůh, který mladíka miloval, jako v případě Hyakintha). I Proserpina vstoupí mladičká v říši mrtvých, protože se do ní zamiluje vládce mrtvých, ale neumírá.

Vypravěčovu práci s čtenářovým očekáváním pak symbolizuje jeho představení Medúsiny hlavy na Minervině oděvu:

tantum stridentia colla 25

Gorgonos obtentu pallae fulgentis inumbrat.

Toliko syčící hlavu Gorgony halí záhybem zářícího šatu (II, 25–26).

Bohyně skrývá hlavu z dobrých důvodů, zároveň ale je nebezpečná tvář monstra ukrytá v záhybu šatu a potom, při Ditově útoku, odhalená, zhmotněním vypravěčovy strategie: předestřít před čtenářovy oči utěšený obrázek a do jeho hloubi ukrýt varovný prvek, který může proniknout, a dřív či později také pronikne, na povrch, podobně jako se Dis prodere z podsvětí na zemský povrch.⁵⁰

2.2 Vstupní světy předmluv

Vedle právě uvedených prostředků je vztah mezi fikčním světem a světem aktuálním ztvárněn prostřednictvím předmluv (*praefationes*), kterými jsou opatřeny první a druhá kniha eposu.

Praefationes představují předmluvy, které jsou odděleny od hlavního textu díla a v nichž se většinou tematizují otázky vůči dílu externí: okolnosti tvorby a vlastnosti autora (tím se odlišují od druhého typu úvodních pasáží, *prooimii*).⁵¹ Fungují, řečeno s Genettem (GENETTE 1997, zejm. s. 1–15) jako paratexty, prostředky vytvářející rámec, který má vliv na vnímání a interpretaci hlavního textu, tedy jehož prostřednictvím je text čtenářům nabízen. Kromě předmluv mezi tyto paratexty patří například jméno autora, název knihy či věnování.⁵² Vytvářejí tak do jisté míry samostatné světy, které se připojují k **hlavnímu fikčnímu světu**,

⁵⁰ Srov. podobně KIRSCH 1989, s. 231–232 o *Vorausdeutung*, které propojuje jednotlivé bloky eposu; viz i DUC 1994, s. 131–137; KELLNER 1997, s. 276; TSAI 2007, s. 49. Naopak hru s nesplněnými očekáváními čtenáře představuje volba velkolepého začátku slibujícího válečný epos a následně ukončení příprav na válku. Čtenářovo žánrové očekávání není uspokojeno; je ale pak veden k tomu, aby neztrácel z povědomí hrozbu ničivé války, která se nad světem vznáší. Úvodní scény tak nejsou „structural disaster“ (CAMERON 1970, s. 265); k jejich významu viz i WHEELER 1995, s. 120.

⁵¹ Viz FELGENTREU 1999, s. 14–17. O typech předmluv a jejich vývoji viz FELGENTREU 1999, s. [39]–57 nebo PELTTARI 2012, s. 54–62.

⁵² O významu paratextových předmluv pro poezii pozdní antiky viz PELTTARI 2012, s. 50–81, podle nějž jejich vkládání představuje jeden ze symptomů post-klasické estetiky, pro niž se čtenář a jeho možná interpretace textu stává ústřední otázkou (PELTTARI 2012, s. 1–12). Tamtéž viz i polemiku s Genettem, proti němuž Pelttari dokazuje, že předmluvy oddělené od (hlavního) textu vznikají ještě před vynálezem knihtisku (s. 52; srov. GENETTE 1997, s. 163–170).

plně fikčnímu centru, a fungují jako **světy vstupní**, polo-fikční periférie: patří už ke světu literárního díla, ale zároveň stojí blíž světu aktuálnímu.⁵³

Od Claudia Claudiana se dochovalo dvanáct předmluv k jednotlivým básním, od nichž jsou formálně odděleny (všechny jsou složeny v elegickém distichu⁵⁴) a tvoří i obsahově uzavřený celek. Mezi jejich funkce patří podle Fritze Felgentreue nastínit vztah mezi okolnostmi a obsahem recitace, získat přízeň recipientů, báseň někomu věnovat, zprostředkovávat autobiografické informace a básníkovo pojetí sebe sama, vyjádřit se ke své básnické tvorbě a uvést do tématu hlavního textu.⁵⁵

Obsahu dvou předmluv k *De raptu Proserpinae* i jejich vztahu k hlavnímu světu, pro něž jsou světy vstupními, se budeme věnovat v následující kapitole; zde se spokojíme s konstatováním, že tyto vstupní světy představují svým vstupním, polo-fikčním, polo-aktuálním charakterem výrazné prostředky reflexe hlavního světa – zde však k reflexi nevybízí vypravěč, ale mluvčí, jehož povaha je podobně hraniční jako povaha celých těchto vstupních světů, který hovoří k adresátovi podobné povahy.⁵⁶

Abychom mohli prozkoumat vztah těchto vstupních světů k hlavnímu fikčnímu světu, musíme od spíše formálních aspektů přejít k tematické stránce díla. Ta bude obsahem následující kapitoly.

⁵³ Na prostorové metafoře je založen i sám název Genettovy knihy: *Seuils (Prahy)*.

⁵⁴ I toto metrum, méně formální než *versus heroicus*, pomáhá konstruovat vstupní charakter těchto světů (o metru viz GRUZELIER 1993, s. 80 a FELGENTREU 1999, s. 211).

⁵⁵ Viz FELGENTREU 1999, s. 215. O předmluvách ke Claudianovým eposům viz FELGENTREU 1999 nebo ALBRECHT 1992, s. 1065; WARE 2004; PELTTARI 2012, s. 62–69.

⁵⁶ Srov. PELTTARIHO (2012, s. 50–81) důraz na význam čtenáře pro vkládání předmluv nebo FELGENTREUOVU (1999, s. 215) poznámku o nutnosti čtenářova důvtipu. O povaze mluvčího a předmluv viz FELGENTREU 1999, s. 205, 206–207, 216–217.

3.

ŘÁD A POKROK

V této kapitole se zaměříme na uspořádání fikčního světa eposu o únosu Proserpiny a v něm se rozvíjející zápletku. Půjde nám o tematický aspekt díla, konkrétně o principy a obtíže Jovovy vlády a o to, jak má v tomto světě vypadat ideální vláda. Jupiter jako nejvyšší vládce zde rozhoduje o osudech všech lidí i bohů, udržuje řád (kosmos), který tu je i morální hodnotou, bojuje s chaosem a usiluje o pokrok.¹ Zaměříme se tedy na otázky řádu a pokroku, a to nejdříve ve vstupních světech předmluv a poté v hlavním fikčním světě. Nakonec projdeme cestu ze vstupních světů do hlavního světa a rozvážíme, jakými vlákny jsou vstupní světy s hlavním světem spojeny.

3.1 Řád a pokrok ve vstupních světech předmluv

Zatímco v první předmluvě hraje hlavní roli otázka pokroku, předmluvou druhou prochází zejména téma řádu a chaosu.²

3.1.1 První předmluva: první námořník a Natura

*Inventa primus secuit qui nave profundum
et rudibus remis sollicitavit aquas,
qui dubiis ausus committere flatibus alnum
quas Natura³ negat praebuit arte vias,
tranquillis primum trepidus se credidit undis 5
litora securo tramite summa legens;
mox longos temptare sinus et linquere terras
et leni coepit pandere vela Noto;
ast ubi paulatim praeceps audacia crevit*

¹ Chaos přitom představuje sílu nepřátelskou řádu na rovině společenské, přírodní i kosmologické (srov. VÍTEK a STARÝ 2010, s. 27; WARE 2012, s. 128–134).

² SCHMITZ 2004, s. 39–45 zmiňuje u první předmluvy (na rozdíl od druhé) téma pokroku, přesto zdůrazňuje spíše podobnost obou předmluv: v obou hraje podle ní hlavní roli opozice *ars* vs. divoká příroda. Jak ale uvidíme, situace je poněkud složitější – detailněji ke koncepci Schmitzové viz oddíl 3.3. Jiné propojení navrhuje WARE 2004, s. 184–185. K první předmluvě srov. i *pr. III Cons.*; *pr. Theod.*, 1–2 (viz i WARE 2012, s. 61).

³ Ve všech případech výskytu budu pro jednoduchost psát velké „N“.

cordaque languentem dedicere metum,

10

iam vagus inrumpit pelago caelumque secutus

Aegeas hiemes Ioniumque domat.

Ten, kdo jako první vynalezl loď, pustil se na hluboké moře a nezkušenými vesly čeřil vodu, kdo se odvážil odevzdat loďku nejistým větrům, dal svým uměním vzniknout cestám, které Natura⁴ zapovídá. Nejprve se bázlivě svěřil klidným vlnám a plul bezpečnou cestou u samých břehů, brzy si začal troufat na dlouhé zálivy, opouštět zemi a rozvíjet plachty vstříc mírnému jižnímu větru; jakmile pak pomalu vzrůstala odvaha ženoucí ho vpřed a jeho srdce se odnaučilo ochromujícímu strachu, již se řítí dál a dál na moře, řídí se podle nebe a krotí egejské bouře i jónské vody. (pr. I).

Tato předmluva v kostce shrnuje osudy prvního námořníka, od vynalezení plavidla až po vítězství nad mořským živlem.⁵ První vstup člověka na moře mívá leckdy negativní konotace, protože s počátky mořeplavby končí zlatý věk a člověk se opovažuje vstoupit tam, kam nepatří.⁶ I zde mluvčí neváhá připomenout, že lidská přítomnost na moři je proti přírodě:⁷ *Natura* je tu strážkyní hranic. Jsou tu také náznaky opovážlivosti námořníka činu: námořník ruší řád moře a riskuje; avšak přesto předmluva končí oslavou námořníka vítězství.⁸ Aby mohla být obluda, moře, zkrocena, aby mohlo dojít k pokroku, je nutné vzepřít se hranicím, které *Natura* ustanovila. Svět je tak **rozepjatý mezi protiklady**, založený na kontrastu mezi odvahou ženoucí námořníka vpřed, *praeceps audacia*, a postupným osmělováním (*paulatim*). Důraz na pozvolné tempo doplňuje nutnost řídit se podle nebe. *Praecepta audacia* tu tak získává neobvyklý význam: *praecepta* nenaznačuje zbrkllost, pouze ustavičný pohyb vpřed.⁹

Dobrodružství prvního námořníka se posledními dvěma verši vlévá do přítomnosti (přítomný čas sloves *inrumpit* a *domat*), přítomný čas spojuje předmluvu s prooimem první knihy, s jejím vypravěčem; námořník tak může fungovat jako jedna z tváří autora, jeho alegorické *alter ego*. Bývá chápán jako básník, který se po delších přípravách pouští do mistrovského díla.¹⁰ Nízká individuálnost námořníka (nemůžeme ho identifikovat jménem,

⁴ Pro neexistenci adekvátního českého ekvivalentu pro ni budu nadále užívat jména *Natura*.

⁵ Spojuje se zde topos poezie jako plavby po moři a dobrodružství prvního námořníka; viz GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 81–82). K návrhu, že se zde jedná o první loď Argó, viz FELGENTREU 1999, s. 161 či WARE 2004, s. 184–185. Ke struktuře viz FELGENTREU 1999, s. 160. Dále viz MINISSALE 1975–1976.

⁶ Viz např. GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 81–82). Srov. i WARE 2012, s. 173.

⁷ Člověk se tak vydává cestami, *quas Natura negat* „které příroda zapovídá“.

⁸ Viz *sollicitavit* „čeřil“; *temptare* „pokoušet“; *inrumpit* „vřítí se“; *praecepta audacia* „odvaha ženoucí ho vpřed.“ Svěřuje se *dubiis [...] flatibus* „nejistým větrům.“ A proti tomu pak: *domat* „krotí.“ Viz i GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 81–82); WARE 2004, s. 184 nebo i COLTON 1988, s. 97–98, který srovnává tuto pasáž s Propertiovou básní 3,7, která je jednoznačným odsouzením mořeplavby. O Argonautech se v pozitivním syslu hovoří v *Get.* i, 11–14.

⁹ Srov. naproti tomu Opovážlivost mezi monstry obklopujícími Furií Alléktó na začátku Claudianovy invektivy *In Rufinum: caeco praecepta Audacia vultu* „ztřeštěná Opovážlivost se slepými očima“, *Ruf.* i, 34.

¹⁰ Viz např. DUTSCH 1991, s. 218; GRUZELIER 1993, s. 79–82, FELGENTREU 1999, s. 157–167 nebo WARE 2004, s. 183–184. Srov. PELTTARI 2012, který navrhuje chápat básníkovu odvážné vyplutí na otevřené moře jako vyjádření originality jeho poezie. O symbolické povaze námořníka viz také FELGENTREU 1999, s. 161. Tu by

vlastně o něm nevíme skoro nic, kromě jeho odvahy) spolu se změnou času naznačuje, že vstupní svět **není autonomním světem**, že se vztahuje k nějakému dalšímu světu. Klíčové slovo předmluvy, *ars*, kterou ovládá námořník, však nemusí odkazovat jen na básnickou *ars*,¹¹ jak se ukáže dále.

3.1.2 Druhá předmluva: Orfeus a Hercules

Předmluva ke druhé knize načrtává dva kontrastní přístupy ke skutečnosti, krvavě očistný, herculovský, a harmonizující, orfeovský. Jméno Orfeus, v eposu „přistěhovalá“ postava, bývá spojováno s různými rolemi;¹² ve světě druhé předmluvy tohoto eposu je umělcem *par excellence*, jehož kouzelný zpěv vábí i nejdivočejší šelmy a tiší všechny boje a sváry. Literární pojetí „přistěhovalé“ postavy Hercula se také různí; zde je odvážným bojovníkem-mírotvorem.¹³

Orfeus mlčí a šelmy opět útočí na bezbrannou zvěř. V tom přichází do Thrákie Hercules a s ním i mír.¹⁴ Orfeus *patriae festo laetatus tempore* „rozradostněn slavnostní chvílí vlasti“ (*pr.* I, 13) znovu sahá po lyře a zpívá – oslavnou píseň na Hercula. Pěvec a bojovník se tak v divokých thráckých krajích setkávají a jsou si stále blíže, jak je patrné i z následujícího přehledu struktury předmluvy:

- Orfeovo mlčení (v. 1–8)
- Herculův příchod (v. 9–12) → mír → Orfeův zpěv → mír (v. 13–28)
- Orfeův zpěv – obsah: Herculovy mírotvorné činy (v. 29–48)
 - úvodní převyprávění Herculových začátků (v. 29–32)
 - Orfeova píseň v přímé řeči (v. 33–48)

ještě více posilovalo závěrečné dvojverší, pokud bychom uznali jeho pravost (*sic ego, qui rudibus scripsi praeludia verbis / ingredio Stygii nobile Ditis opus* „tak se já, jenž jsem psal neumělá dílka, pouštím do vznešeného díla o podsvětním Dítovi“, viz FELGENTREU 1999, s. 161).

¹¹ Tak FELGENTREU 1999, s. 167, podle něž nemá předmluva žádný vztah k obsahu eposu. Srov. i PELTARRI 2012, s. 63–64

¹² O rolích hudebníka, milovníka a znalce náboženských pravd viz ROBBINS 1985, s. [3]–23. Viz dále i WARDEN 1985, s. viii–ix, x–xi.

¹³ Někdy se vyzdvihovala jeho fyzická síla, jindy negativní povahové vlastnosti (neotesanost, zpupnost), ještě jindy naopak jeho mravní síla (viz GALINSKY 1972; o kladných alegorických pojetích viz GALINSKY 1972, s. [101]–108; STAFFORD c2005, s. 71–96). Přijetí postavy do římského prostředí snad znamenalo zdůraznění jeho ctnostné povahy (viz GALINSKY 1972, s. 126–152; viz i ZWIERLEIN 1984, s. 32–33; ne však v úplně všech případech – srov. GALINSKY 1972, s. 130–131, [153]–160]). V Aeneidě (viz GALINSKY 1972, s. 131–152) a zvláště post-vergiliovské epice tak převažují jeho kladné rysy, podobně snad i v Senecových tragédiích (pro post-vergiliovský epos viz GALINSKY 1972, s. 160–162, 163–164; pro Senecova Hercula viz ZWIERLEIN 1984, s. 22–27; srov. však GALINSKY 1972, s. [167]–184 nebo OKELL c2005, s. 185–204). O pojmání Hercula jako vzorného ideálu svědčí také panovnický kult (viz HEKSTER c2005, s. 205–221; REES c2005, s. 223–239) i panegyriky na vládce (viz GRUZELIER 1993, ad *pr.* II, 29nn [s. 156]; ad *pr.* II, 47 [s. 159]; viz i panegyriky shromážděné ve sbírce *Panegyrici Latini*, např. 11[3], zejm. 3, 4–9 nebo 14,2–4). Ke značné oblibě Hercula v pozdní antice, zejm. ve 4. století, viz ZWIERLEIN 1984, s. 5, 7; srov. však proti tomu CAMERON 2013, s. 455. Zwierlein se zmiňuje i o Herculovi v *De raptu Proserpinae* (s. 11; zejm. s. 11, pozn. 20), ale omezuje se jen na druhou předmluvu a pouze konstatuje, že jsou zde hrdinovy činy řazeny podobně jako u Seneky.

¹⁴ Viz *Thracia pacifero contigit arva pede* „vstoupil do thráckých krajů kroky, které nesou mír“, *pr.* I, 10.

- odhalení: Hercules = Florentinus; Orfeus = autor (v. 49–52)¹⁵

Paralelní linie vyprávění o Orfeovi a Herculovi se prolínají: díky Herculově mírotvorné činnosti může Orfeus zpívat, a tak být thrácké přírodě sám mírotvorným.¹⁶ Harmonizátor Orfeus a bojovník s monstry Hercules usilující o mír, kladnou hodnotu tohoto světa, se v Orfeově písni dokonce stávají účastníky rozhovoru: Orfeus Hercula oslavuje a v tomto svém panegyriku¹⁷ ho přímo oslovuje. **Kontrastní cesty k míru** jsou tak tímto panegyrikem postaveny sobě naroveň. Druhá osoba Orfeovy písně přechází v závěru předmluvy ve věnování: mluvčí, druhý Orfeus a jedna z tváří autora básně, chválí Florentina, druhého Hercula.¹⁸ Zde jde mluvčí ještě o krok dále:

*Thracius haec vates. Sed tu Tiryntius alter,
Florentine, mihi: tu mea plectra moves* 50
*antraque Musarum longo torpentia somno
excutis et placidos ducis in orbe choros.*

To zpíval thrácký pěvec. Ale ty jsi, Florentine, pro mne druhým Herculem: ty uvádíš mé struny do pohybu, budíš jeskyně Múz, malátné dlouhým spánkem, a mírný průvod roztáčíš v tanci (pr. II, 49–52).

Hercules-Florentinus přímo uvádí do pohybu struny a vyvádí ven Múzy – jediné, co ho teď od pěvce odděluje, je kontrast mezi *tu* („ty“) a *mea plectra* („mé struny“; dosl. „má trsátka“). Tento Hercules-Florentinus tu tak figuruje téměř jako Héraklés Músagetés, Vůdce Múz.¹⁹

¹⁵ Po úvodním představení Orfea, který mlčí (8 v.) následuje krátký, čtyřveršový zlom (Herculův příchod), načež se objevuje rozvinuté (16 v.) představení Orfea okouzlujícího celou přírodu, opět přichází krátký, čtyřveršový zlom (obrat Orfea k Herculovi), poté rozvinutá (16 v.) Orfeova píseň o Herculovi a nakonec závěrečný čtyřveršový zlom (odhalení). Struktura tak vyzdvihuje změny, které působí Hercules v životě básníka Orfea. Částečně odlišnou strukturaci viz v FELGENTREU 1999, s. 173–179.

¹⁶ K tradičním orfeovským prvkům viz např. GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 156–157).

¹⁷ Píseň je oslavou Herculových činů od nejranějšího dětství, v druhé osobě. Hercules je zde tedy kladnou postavou, ať už to budeme považovat za pokračování tendencí epického pojmání tohoto héraa nebo za využití panegyrického toposu (spíše pro druhé svědčí pozn. 19).

¹⁸ O předmluvě a Claudianově věnování Florentinovi viz např. DUTSCH 1991, s. [217]–218; GRUZELIER 1993, s. 79–80, 153–160; FELGENTREU 1999, s. 169–179 nebo WARE 2004, s. 185. K identifikaci Florentina viz podkap. 1.1.

¹⁹ Spojení Orfea a Hercula působí neobvykle; existuje sice orfický hymnus na Hérakla (*The Orphic Hymns* 2013, s. 14–15), ale s tím má tato předmluva společného jen málo. Pasáž odkazuje spíše na koncepci Hérakla Músageta, přičemž Orfeus je k ní připojen jako zosobnění hudby a poezie, jako prototyp pěvce. Héraklu Músagetovi založil v Římě M. Fulvius Nobilior ve 2. století př. n. l. chrám *Aedes Herculis Musarum* (viz např. HARDIE 2007, s. 551, 560–564), v němž byly umístěny kultické sochy Múz a Hercula. Neobvyklé spojení svalnatého héraa a Múz může být vysvětleno jako funkční spojení básníka a válečníka: válečník zajišťuje bezpečnost, básník jeho činům zajišťuje nesmrtelnost (viz např. HARDIE 2007, s. 551). Takové vysvětlení přináší pasáž v Eumeniově prosbě o obnovu školy v Augustodunu, řeči ze samého sklonku 3. st. n. l. (PANEG. 9[4], 7), v níž je příklad vztahu Hercula a Múz uveden také proto, že se tehdy na západě vládnoucí Maximianus a jeho spolucísar Constantius I. nazývali Herculiové (viz komentář v *Synové slávy...* 1977, s. 295). Srov. k tomu Ciceronovu řeč *Pro Archia poeta* (zejm. Cic. Arch., 9,10,11; srov. tam také orfeovské prvky vyzdvihující sílu poezie v Cic. Arch., 8,19). O chrámu viz také OV. fast., 6,797–812 (o tom viz HARDIE 2007, s. 564–570). A právě podobně jako Apollón Músagetés, bůh přející umění a sám umělec hrající na lyru může být i Héraklés Músagetés zobrazen, jak hraje na lyru – tak ho patrně zachycovala socha ve výše zmíněném chrámu (viz HARDIE

Zdůrazněno je tak – vedle sepětí dvou cest k míru – také sepětí pěvce a válečníka. Pěvec nemůže zpívat, pokud válečník nezajišťuje bezpečí; válečnickovým činům naopak zajišťuje pěvec věčnou slávu. Můžeme tak zde zahlédnout básnickou osobnost Claudia Claudiana, oslavující neohrožené vojevůdce; podobně jako zde totiž vyzdvihuje vztah válečníka a pěvce i mluvčí předmluvy k třetí knize básně o Stilichonově konzulátu (*pr. Stil.* iii).²⁰

Ještě s jedním **kontrastem** se v předmluvě setkáváme. Vyprávění o Herculových činech totiž začíná příhodou z Herculova dětství, přičemž Orfeus neopomene zmínit úklady Istimé Junony, která je nazývána Herculovou **macechou**, a vytváří tak protiklad k Herculově **matce**, strachující se o dítě:

Ille novercales stimulos actusque canebat
Herculis et forti monstra subacta manu; 30
qui timidae matri pressos ostenderit angues
intrepidusque fero riserit ore puer.

Zpíval o útocích macechy, o Herculových činech a o monstrech podmaněných silnou rukou; jak chlapec ukázal své zděšené matce zardoušené hady, jak se beze strachu divoce smál (*pr. II*, 29-32).

Juno, Herculova nevlastní matka, se k chlapci vskutku chová jako pravá macecha²¹ a hodlá ho sprovodit ze světa, její úklady nicméně fungují jako podněty (*stimuli*) Herculových činů,²² matka má o své dítě strach (*timidae matri*),²³ ač sám chlapeček se nebojí (*intrepidus*).

2007, s. 562 podle Ov. fast. 6,812); srov. také mince, které nechal razit v prvním století př. n. l. jistý Q. Pomponius Musa a které, ne příliš překvapivě, mají na reversu vyražené jednotlivé Múzy – nebo právě Hercula hrajícího na hudební nástroj (viz GUNDEL 1952, s. 2332: heslo Q. Pomponius Musa v *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*; pro vzhled mince s Herculem viz např. její foto na *British Museum* [online]). Claudianův Hercules může být tedy ovlivněn tímto múzickým Héraklem (srov. i HARDIE 2007, s. 563–564). Pak by propletení orfeovského a herculovského principu působilo pochopitelněji a o to silněji. Podle Hardieho Orfeus přináší soulad přírodnímu světu a Hercules zemí a celému kosmu; podle mého názoru je však podstatnější spíš rozdílný způsob mírotvorby u obou, který má nemalé důsledky pro pojetí ideální vlády v celém eposu. A ještě něco identifikace Hercula z předmluvy jako Músageta přináší: Múzický Hercules je mocnou osobou (to by bylo ve shodě s převzetím celého světa, o němž zpívá Claudianův Orfeus; viz dále). Není tedy pravděpodobné, že by Florentinus měl být v době věnování básně pouhým soukromníkem, analogie mezi ním a Herculem by se neměla brát příliš doslova a celé srovnání by se mělo chápat pouze v tom smyslu, že Florentinus Claudiana nějak podnítil k pokračování v tvorbě (tak HALL 1969, s. 103; srov. CAMERON 1970, s. 465; srov. FELGENTREU 1999, s. 170–172). O podobnosti epického hrdiny a epického básníka viz HARDIE 1993, s. 98–101.

²⁰ Zde přivádí Victoria po Stilichonově triumfu zpět Múzy, přičemž je Stilicho připodobněn ke Scipionovi a mluvčí k Enniovi a vyzdvíženo jejich sepětí, *gaudet enim virtus testes sibi iungere Musas* „zdatnost totiž k sobě ráda poutá Múzy, které o ni mohou svědčit“ (v. 5). Ennius sám je ovšem také bojovník (v. 11–12). Zaslужuje vavřínový věnec, *Martia laurus* (20) – je věncem úspěšného básníka, který zpívá o válkách, nebo věncem vítězného vojevůdce? Viz i FELGENTREU 1999, s. 122–123. O předmluvě viz dále FELGENTREU 1999, s. [119]–129 a WARE 2004, s. 191–199. Není zde prostor pro analýzu způsobu a míry prolnutí básníka a válečníka v dalších předmluvách, jen odkážeme např. na topos pěvce bojů v *VI Cons.*, 122–126, přímo básníka-vojáka v *pr. Theod.*, 149–150, válečníka jako inspirátora zpěvu, předmět zpěvu a adresáta v *pr. Ruf.* i. O mluvčích v předmluvách viz dále oddíl 4.2.2, s. 95, pozn. 41, 43.

²¹ Podobně jako v češtině konotuje v latině slovo „macecha“ zlou ženu – viz GRUZELIER 1993 ad *pr. II*, 29 (s. 156) a ad III, 39nn (s. 240); srov. např. ve VERG. georg. 2,128 či 3,282. Pokud sáhneme k encyklopedii aktuálního světa, která obsahuje i řecký mýtus, není bez významu prohazování rolí matky a macechy mezi

Pak následují Herculovy slavné činy, které vrcholí vložení světa na vlastní ramena.²⁴
Junoniny úklady nakonec dovedly Hercula k vrcholnému úspěchu:

Te Libyci stupuere sinus, te maxima Tethys 45
horruit, imposito cum premere polo:
firmior Herculea mundus cervice pependit;
lustrarunt umeros Phoebus et astra tuos.

Nad tebou užasly libyjské zálivy, tebe se ulekla obrovská Tethys, když sis vložil na ramena tíhu celého světa: pevněji spočinul svět na Herculově šiji; tvá ramena osvětlovalo Slunce a hvězdy (pr. II, 45-48).

Vstupní svět druhé předmluvy je tak světem extrémů, **vyostřených protikladů**, které se vzájemně splétají: mezi Herculem a Orfeem vzniká pouto, Juno je odsouzena jako macecha, ale zároveň představena jako původce oněch *stimuli*, které Hercula dovedou až k největšímu úspěchu. Ostré, až programově vyostřené kontury tohoto světa korespondují s alegorickou, a tedy **nikoli autonomní povahou světa**: autor je druhým Orfeem, stejně jako je Florentinus druhým Herculem. Při tomto odhalení přechází mluvčí do přítomnosti, do chvíle přednesu básně. Symbolický charakter postav tohoto vstupního světa zdůrazňuje i potlačení jmen v případě Herculovy matky a Junony: místo jména volí mluvčí obecná označení „matka“ a „macecha“, která nesou určité intenze.

V obou případech se setkáváme s konstrukčními texty relativně vysoké referenční hustoty, se světy s velmi malou narativní orchestrací (svět s jednou osobou²⁵ v první předmluvě, dvě hlavní postavy ve druhé), se světy, v nichž jsou vztahy mezi postavami založeny na zřetelných kontrastech. Na konci předmluvy vždy nastává zlom vedoucí do přítomnosti či přímo ontologický zlom. Tyto prvky výstavby, umístění před knihy a odlišné metrum svědčí o nesamostatných světech. Ve vstupních světech jsou tak zobrazeny přístupy k pokroku a k řádu a chaosu a zároveň jsou představeny jako modely pro svět aktuální i hlavní svět fikční.²⁶

Alkménou a Hérou, doložené v jedné z verzí mýtu: podle Diodórovy *Historické knihovny* 4,9,4–8 Alkména chlapce ze strachu před Hérou odložila a Héra, která ho nepoznala, ho pak nakočila (viz DUMÉZIL 2005, s. 134–135). Po Héraklově nanebevzetí Héra napodobila porod, a tak přijala Hérakla za svého syna. Ke vztahům Héry a Hérakla viz dále DUMÉZIL 2005, s. 133–138.

²² Slovo *stimulus* tu tak může označovat bodec Hěřiny závidosti, ale zároveň bodec, který pohání k činnosti, silný podnět. Jméno Héraklés bylo ostatně v antice vysvětlováno jako poukaz na Hěřiny útoky, díky nimž Héraklés došel slávy – viz např. GRAF 1998, s. 387: heslo Herakles v *Der neue Pauly*.

²³ Viz i FELGENTREU 1999, s. 175 o kontrastu zlé macechy a starostlivé matky.

²⁴ Vzetí světa na ramena je obvyklým toposem panegyriků – viz GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 159).

²⁵ Nebudeme-li počítat Naturu. Viz DOLEŽEL 2003, s. 51–66.

²⁶ U alegorických děl vzniká fikční svět, druhotně však do hry vstupuje svět aktuální – viz RYAN 1991, s. 83. Předmluvy *De raptu Proserpinae* tak patří mezi předmluvy, které uvádějí do tématu díla (srov. naproti tomu FELGENTREU 1999, s. 215).

3.2 Řád a pokrok v hlavním fikčním světě: Rodiče a potomci

V hlavním fikčním světě se obrana před chaosem, dosažení míru a pokroku ukazují jako složitější procesy než v jednoznačněji konstruovaných světech vstupních. Tento komplikovanější vztah ke skutečnosti, k prvkům chaosu, se zhmotňuje v Jovově vládě.

Jupiter vládne světu, který se vyznačuje neobyčejnou plodivou silou. **Plození** je prvkem významně se podílejícím na charakterizaci postav i stojícím v základu většiny dějů světa tohoto eposu. Postavy jsou charakterizovány svým **otcovstvím** a zvláště **mateřstvím**. Nejvýraznější roli hraje mateřství ve výstavbě postavy Cerery. Z jejího lůna vyšla pouze jediná dcera, následnou neplodnost však dívka matce zcela vynahradí svou nádherou a dokonalostí (I, 122–126).²⁷ Ačkoli ji matka hlídá, jak nejlépe umí, nakonec ji neuhlídá – a to proto, že se rozhodla navštívit svou vlastní matku a dívku na čas opustila. Vypravěč u Cereřiny matky neopomíná zaznamenat radostné setkání Cerery a Kybely včetně láskyplného polibku, dokladu vřelého vztahu mezi matkou a dcerou.²⁸ Mateřství dále představuje roli, do níž vstupuje Proserpina. Ač dosud panna, nese na svém oděvu předzvěst svého budoucího postavení: na jejím šatě je vyšita Tethys, jak chová Slunce a Měsíc, ještě nemluvnata (II, 41–54).²⁹ I pro vedlejší postavy je mateřství konstrukčním prvkem. Tak je Élektrá, možná jediná „domácí“ postava, v textuře označena jako téměř Proserpinina matka (*proxima mater*, III, 176). Pokud by se skutečně v jejím případě jednalo o Claudianův výtvar, její vyzdvihované (téměř)mateřství by nabylo o to většího významu, protože by nebylo diktováno kostrou mýtu.³⁰ Není sice dívčinou rodičkou, pojí ji však s ní velmi úzký vztah (viz zejm. I, 205–206). Podobně je rodičem i město Henna, matka květin (*parens florum*, II, 72).

U obou hlavních mužských aktérů, Jova a Dita, hraje výraznou roli jejich otcovství: Jupiter je otcem značného množství potomků, stěžuje si ve své hněvivé řeči Dis (I, 93–116), má totiž manželku, s níž je může plodit, a nadto bezpočet milenek: *tibi tanta creandi / copia; te felix natorum turba coronat* („ty máš mnoho příležitostí zplodit potomstvo, tebe věnčí

²⁷ Déméter, řecký ekvivalent Cerery, má význam mateřské role vepsaný už ve jménu, které je tak samo v tomto případě nositelem určité intenze (viz např. BURKERT 1985, s. 159).

²⁸ Viz *adytis gavis Cybele / exilit et pronas intendit ad oscula turres* „z hloubi svatyně vyskočila radostně Kybelé, sklonila své věže a nastavila je k polibkům“, I, 212–213. Kybelé, *Magna mater* („Velká matka“), patří svým původem mezi vyživující mateřské bohyně (TURCAN 1996, s. 28).

²⁹ K tomu viz např. RATKOWITSCH 2006, s. 28–38, která ve vyobrazení nachází doklady sjednocení Proserpiny s Ísidou, či KELLNER 1997, s. 262–263, podle něž obraz ukazuje budoucí Proserpininu funkci jako usmiřovatele dne a noci, světa nad zemí a podsvětí. Pro Kellnerovu tezi však nenacházím dostatečnou textovou oporu. Přehled další literatury k této ekfrázi viz RATKOWITSCH 2006, s. 29, pozn. 17. Porod pak připomene i výšivka na Dianině šatu: pohybující se ostrov Délos, který je na ni vyobrazen, se ustálil ve chvíli, kdy na něm bohyně Latona porodila (II, 33–35); viz např. GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 168) O významu mateřství v mýtu a kultu bohyně Létó (v řím. prostředí Latony) viz GRAF 1999, s. 95–97: heslo Leto v *Der neue Pauly*. Srov. i *Prob. 177–204* či *Gigantomachii* (c.m. 53,126–127).

³⁰ Srov. ale zmínku o chůvě Kalligenei v Nonnových Dionysiákách (6,140); viz GRUZELIER 1993, ad II, 171 (s. 259) a DUC 1994, s. 36–37.

šťastný dav potomků,“ I, 107–108). Otcovství je ovšem upřeno Ditovi, jemuž sladké jméno otec (*dulce patris [...] nomen*, I, 36) není přáno. Vládce mrtvých si stýská i na nesnesitelné ticho, osamělost, v níž musí žít, ale především se zlobí, že mu není dopřáno plodit nová božstva. Jde tak spíše o tento „plodivý aspekt“ manželství než o výtrysk milostné vášně, ačkoli o něm lze mluvit ve chvíli, kdy dojatý Dis otírá své vyvolené slzy.

Ditovi není dopřáno zplodit potomka, má však možná něčím k plození blíže než Jupiter. Podle Parek totiž Dis řídí život a smrt a jeho podsvětní říše je místem, kam všechno smrtelné jednou přijde a odkud se i vše rodí:

*nam quidquid ubique
gignit materies, hoc te donante creatur* 60
*debeturque tibi certisque ambagibus aevi
rursus corporeos animae mittuntur in artus.*

Neboť vznik čehokoli, co kdekoli plodí hmota, je tvým darem a tvou půjčkou; spleťtými, ale jistými cestami věků jsou duše posílány zpět do tělesných údů (I, 59–62).

Možná tak není jen bohem mátožných stínů, jak ho ve druhé knize označí Minerva (*ignavi domitor vulgi* „vládce lenivého davu“, II, 214), je i bohem tvůrcem, protože smrt znamená i počátek nového žití.³¹

Stálé vznikání je nezbytné pro pokrok a svět *De raptu Proserpinae* se nachází na prahu věku zemědělství, kultivace plodivé síly země. A skutečně: i Jovem navrhovaný pokrok, který povede lidstvo k civilizovanému způsobu žití, je vykreslen výrazy konotujícími plození (a živení): Jupiter usiluje, aby *artes pariat sollertia, nutriat usus* („umění plodila dovednost, aby je živil zvyk“, III, 32). Veškeré procesy v kosmu jsou tak neustálým plozením, soukromé vztahy a vyšší zájmy jsou touto metaforou propojeny.

Rodičovství však nekončí plozením, nese s sebou i **péči o potomka**. Élektrá Proserpinu nezplodila, ale zastává roli její náhradní matky (v latinském označení chůvy: *nutrix*, vlastně „kojná“ [viz např. III, 171], je vztah k rodičovství zvlášť zřetelný). Henna, kromě toho, že je sama skutečně matkou květin, přebírá navíc péči o Proserpinu. Ceres totiž při odjezdu na Ídu svěřila dceru sicilské zemi (I, 179–200), z níž vystupuje Henna v závoji květin (II, 71–72). Součástí péče o potomka je určitě úsilí o jeho pokrok, tedy opět vznikání něčeho nového. Je to ale všechno? Jaká je správná péče o potomka, jaký má být dobrý rodič?

³¹ Viz KELLNER 1997, s. 208 o této stránce Dita, který poznamenává, že v této podobě Dis připomíná eleusinského Plútóna. Viz ale naproti tomu DUPRAZ 2003, s. 252–253, který pojímá Dita jako příklad pouhé síly záporu, destrukce. Cituje dokonce právě zmiňovanou pasáž, ale slouží mu jako doklad Ditovy ničící síly. Podle mne je ale naopak argumentem pro tvůrčí sílu Dita. (K celkové Duprazově koncepci viz dále oddíl 3.2.5).

Nejvýznamnějším otcem tohoto světa je rozhodně sám Jupiter. Jupiter je otcem,³² a to jak svých vlastních potomků, tak i bohů a lidí. Zatímco vůči těm prvním je otcem zploditelem, ty další přímo nezplodil, ale je ustaven jejich otcem, vládne jim a pečuje o ně – stejně jako otec o své potomky. Součástí jeho otcovské role je úsilí o pokrok: má zájem o stále nové plození, které umožní vytvářet něco nového. Kromě tohoto, můžeme říci, dynamického aspektu otcovské role patří ovšem k jeho povinnostem ochrana řádu před chaosem.

K pokroku patrně skutečně dojde, lidem bude darováno zemědělství (jak vypravěč avizuje v prooimiu, I, 30–31). Ale za jakou cenu? Ochraňuje přitom Jupiter svět před chaosem? Když Dis zatouží po ženě, Jupiter mu nezabrání v ničivé cestě na zemský povrch. Zjevně tedy dovolil chaosu proniknout na svět. Znamená to tedy, že nedokáže ochránit řád? Že selhal jako otec lidí i bohů?

3.2.1 Jovova vláda: pokrok

Podívejme se nejdřív na nejzjevnější z Jovových úmyslů, jeho plán pokroku. Jupiter se rozhoduje povznést svět na vyšší úroveň a naučit lidstvo obdělávat půdu. Jeho rozhodnutím se tak kosmos promění. Proměnil se však už jednou – když Jupiter zrušil zlatý věk:³³

Saturnia postquam 20
otia et ignavi senium cognovimus aevi,
sopitosque diu populos torpore paterno
sollicitae placuit stimulis inpellere vitae,
incultis ne sponte seges grandesceret arvis,
undaret neu silva favis neu vina tumerent 25
fontibus et totae fremerent in pocula ripae.

Poté, co jsem poznal saturnovské nicnedělání, stáří lenivého věku a národy dlouho uspané otcovým spánkem, rozhodl jsem se pobídnout lidský život a uvést ho v pohyb, aby na neobdělávaných polích nerostlo obilí samo od sebe, aby lesem netekl med a ani aby se víno nevlnilo v potocích a aby se celé řeky nevalily se šuměním do pohárů (III, 20–26).

Protože luxus odrazuje od čestného jednání a dostatek zatemnil mysl lidí (III, 28–29), žádá:

³² Je nazýván otcem (*pater*) v I, 118; I, 229 (*iussu parentis*); I, 248 (*sedes paternas*); II, 251; II, 253–254 (*paternae / mentis*); III, 125 (*genibus paternis*); III, 292; III, 419 či rodičem (*genitor*) II, 237; III, 18. O Jovově otcovství viz dále v oddíle 3.2.3.

³³ O zlatém věku obecně a u Claudiana viz WARE 2012, s. 171–230 a GRUZELIER 1993, ad I, 197 (s. 129). Mýtus o zlatém věku nacházíme po Hésiodových *Pracích a dnech* (109–201) v OV. met. 1,89–112 či VERG. ecl. 4; srov. zejm. VERG. georg. 1,121–149 nebo VAL. FL., např. I, 498–573, v nichž je také zlatý věk odmítnut (např. VAL. FL. 1,500: Jupiter *patrii neque enim probat otia regni* „neschvaluje totiž klid, který provázal vládu jeho otce“ [přel. I. Radová]). Na podobnost s vergiliovskou pasáží upozorňují i GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 69–72 a WARE 2012, s. 182–187, podle níž zde Claudianus zkombinoval koncepci pozvolného úpadku lidstva s koncepcí vývoje z primitivních počátků.

provocet ut segnes animos rerumque remotas 30
ingeniosa vias paulatim exploret egestas
utque artes pariat sollertia, nutriat usus.

aby potřeba, jež vyvolává důvtip, pobídla líné mysli a pomalu objevovala vzdálené cesty světa a aby umění rodila dovednost, aby je živil zvyk (III, 30–32).

Lidé teď žijí v jakémisi mezidobí, v němž jim ani nerodí země sama, ani si nedovedou stravu opatřovat pěstěním. Zlatý věk však není zcela pryč: Ceres při svém odjezdu ze Sicílie slibuje sicilské zemi, že bude uchráněna od bolestného orání. Pokud pohlídá bohyninu dceru, pannu, bude jejím darem možnost plodit sama od sebe (I, 194–200). Ceres jí tak nabízí privilegium zlatého věku jen pro ni samotnou. Sicílie má patrně už nyní privilegované postavení (neskončil pro ni zlatý věk)³⁴ a jejím darem za ohlídání dívky bude, že si privilegium udrží i v době, až bude známo obdělávání půdy, zůstane věčnou pannou, která samovolně plodí. Země úkol nesplní, a je tedy jen pochopitelné, že na ni Ceres zanevře (III, 439–440) a že ji rádo zraňovat bude. Zlatý věk tu skončí, jako dívčino panenství; nic z toho nelze udržet věčně.³⁵ Prvky zlatého věku jsou tedy rozsety po světě i v době, kdy Saturnova vláda skončila, představují znamení minulosti vklíněné do nového řádu; vybočení z řádu.

Zvlášť křiklavé narušení běžného chodu věcí představuje jiný výtrysk zlatého věku: víno a mléko proudící ze země ve chvíli svatby Dita s Proserpinou:

Tunc Acheronteos mutato gurgite fontes
lacte novo tumuisse ferunt, hederisque virentem
Cocyton dulci perhibent undasse Lyaeo.

Říká se, že tehdy acherontské prameny změnily svůj proud a vzkypěly nově mlékem, Kókýtón zelenavý břečťanem se prý zalil sladkým vínem (II, 351–353).

Po čas oslavy je tento div, spojovaný s výjimečnými událostmi, jako je svatba,³⁶ potěšující a ukazuje zázračnou proměnu podsvětí, které se na čas stává radostným místem. Tuto proměnu ovšem nelze brát za trvalou, protože chvíle svatby je i dobou, kdy na světě nikdo neumírá: *oppida funerei pollent immunia leti* „města se těší plné síle bez nebezpečí smrti“ (II, 358). Že by takový stav, pokud by trval věčně, znamenal rozčištění řádu i zničení moci podsvětí (srov. I, 59–62 a výše), snad ani netřeba připomínat.³⁷

³⁴ Otázka vztahu zlatého věku a Sicílie je poněkud komplikovaná; viz k tomu KIRSCH 1989, s. 229; GRUZELIER 1993, ad I, 197 (s. 129) anebo GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 69–72, s jejímž názorem se ztotožňuji; o vztahu k *laudes Italiae* (VERG. georg. 2,136–176) viz WARE 2012, s. 187–190.

³⁵ O dívčině panenství viz dále oddíl 3.2.2.

³⁶ Viz WARE 2012, s. 177–178. Srov. také *Prob.*, 249–252 či *Laus Serenae* (c.m. 30,70–71).

³⁷ Projevem chaosu může být i něco samo o sobě dobrého či neškodného, ovšem objevující se v nevhodnou dobu nebo v nehodné, přílišné míře (viz VÍTEK a STARÝ 2010, s. 15).

Ukazuje se tak, že **zlatý věk** je jako způsob života **neudržitelný**. Zrušením zlatého věku není ovšem vše vyřešeno, protože lidé nemají, jak si potravu opatřovat. Jupiter proto nakonec³⁸ podniká kroky k zavedení zemědělství. Zároveň tak dojde k pokroku i mezi bohy: k rozvětvení série božských generací. Dis, příslušník stejné generace bohů jako Jupiter a Ceres, stojí totiž na počátku dalších generací. Bere si za ženu Cereřinu dceru³⁹ a vytváří s ní ambivalentní pár, který nese na svých bedrech dotváření kosmického řádu. Jejich sňatek možná navíc vede ke generaci další, která rozšíří řád světa o novou úroveň, jak naznačuje svatební píseň doprovázející Dita a jeho nevěstu do ložnice: *iam felix oritur proles* „již se rodí šťastný potomek“ (II, 370).⁴⁰ Cereřina hledání unesené Proserpiny pak Jupiter využije: až Ceres nalezne stopu své dcery, v radosti ukáže lidem, jak obdělávat půdu (III, 48–54).

Oba stupně vývoje, zrušení zlatého věku i vznik zemědělství, jsou tedy potřebnými změnami. K vývoji je ovšem potřeba dynamické síly, která dá věci do pohybu. Ačkoli to Jupiter ani vypravěč nikde explicitně neprohlašují, ukazuje se, že **k vývoji je třeba chaosu**. Jedná se o extrémní podobu tendence „jinakost do řádu funkčně zakomponovat tak, aby ho nezrušila a naopak posílila.“⁴¹ V úvodu podkapitoly jsme viděli, že tento fikční svět charakterizuje všudypřítomné plození. To umožňuje narušit dosavadní řád, protože plození patří svým vychýlením z bezpečného řádu a určitou zvířecostí spíše mimo řád, ačkoli právě díky němu nový řád vzniká. Plození, v tomto světě tedy každé vznikání, využívá stále hrozících sil chaosu.⁴² Nejryzejší chaos je ovšem nutno hledat na počátku věků, před vznikem řádu. V mytickém světě, jak jsme viděli už v kapitole 2, čerpá přítomnost svou sílu z minulosti; nemůže tak vzniknout něco nového, aniž by to nečerpalo sílu z prvotního stvoření, ze vzniku kosmu; každý mýtus o původu nachází svůj vzor v kosmogonickém mýtu. Navrat k počátku je tak návratem k chaosu, v němž je kosmos přítomen ve své zárodečné, „tekuté“ podobě.⁴³

³⁸ Po stížnosti Nature. O ní viz dále oddíl 3.2.5.

³⁹ Postava Proserpiny je modelována svým vztahem k Ditovi – vypravěčova úspornost, soustředěnost jen na uzlové body příběhu, ji v každé další scéně eposu ukazuje o krok blíže k vládci podsvětí: nejdříve je zobrazena s matkou (I, 122–142, 179–180), poté bez matky, ale stále ještě doma (I, 246–275), pak bez matky už cestou na louku (II, 1–70), přímo na louce (II, 119–150), v Ditově voze (II, 204–205, 247–307), až se nakonec s Ditem spojí o svatební noci v podsvětí (II, 308–372).

⁴⁰ V klasické řecké mytické tradici zůstalo manželství bezdětné a poukaz na potomka se často vysvětluje konvencí žánru svatební písně (viz RATKOWITSCH 2006, s. 37–38). Pokud se tímto fikčním svět od klasické podoby mýtu odlišuje, získává v něm plození potomků ještě větší význam.

⁴¹ Tak CHLUP 2007a, s. 12 o dílčím případě rušení řádu, dionýských prvcích.

⁴² Ačkoli dávný chaos zpřítomňují, jak uvidíme dále, nejen ženy, má pro rozkmitání stávajícího řádu nemalý význam množství žen a matek ve světě eposu, které se ve značné míře podílejí na plodivosti světa. Aby však naopak nedošlo k neplodnému absolutnímu rozvratu, musí být plodivost podřízena kontrole a vládě nejvyššího boha (srov. Chlupovo pojetí plodnosti jako nebezpečné, ale potřebné síly spojené se ženským prvkem, které racionální muž využívá pro umění zemědělství – viz CHLUP 2007c, s. 78–79 *et passim*. O limitním postavení plození viz také VERNANT 1991, s. 202.

⁴³ „[K]osmogonie slouží jako vzor pro všechny druhy ‚stvoření‘“ (ELIADE 2011, s. 33, viz dále 22–33; ELIADE 2003). WHEELER 1995, s. 120–121 podobně uvádí, že „a return to chaos means not only the end of the

Vyprávění je naplněno odkazy na dávné události nemající bezprostřední vliv na příběh. Na prvním místě je to válka bohů s Giganty.⁴⁴ Hned na samém začátku eposu hrozí Dis zrušením božského řádu a vypovězením války Jovovi, Ceres svou dceru zanechává v zemi, kde Etna připomíná vítězství bohů nad Giganty (I, 153–154), Dis se dere na zemský povrch přes tělo uvězněného Giganta (II, 156–158), Proserpina uchvácená Ditem nechápe, proč ji Jupiter nechává trpět takový osud, když není Gigantem, který se odvážil pustit se s Jovem do války (II, 255–257), zoufalá Ceres se ptá chůvy, zda zaútočili na dům Titáni, Giganti nebo nějaká jiná monstra (III, 180–188), a nakonec neváhá zneuctit háj s ostatky a zbrojí poražených Gigantů, pomník vítězství bohů (III, 335–338; 349–351). Giganti, zrozenci země, představují už poražené chaotické síly, které ovšem hrozí znovu rozchvátit řád – minulost, v níž byla jejich moc zlomena, není minulostí dostatečně. Enkelados stále žije, každý čeká, že Giganti povstanou znovu, jakkoli jejich zbroj visí v teď už starobylém háji a z jejich hadů zbývají jen kosti; jejich tváře a kůže přibité ke kmenům však vypadají, jako by mohly kdykoli obživnout (*adhuc crudele minantur / affixae truncis facies* „dosud krutě hrozí tváře přibité ke kmenům“, III, 340–341).⁴⁵ Připomínání minulých událostí tak může vzkřísit tvůrčí sílu, která rozlomí a promění stávající řád. Chaos je tak negativní silou i tvůrčím prostředkem.⁴⁶

Ještě dávnější události, události doby samotného vzniku světa, jsou přímo zpřítomňovány na tkaninách, ačkoli na rozdíl od stálé hrozby útoku Gigantů je těžké říci, zda si jsou této dimenze svého světa vědomy i jeho postavy. Vypravěč využívá ekfrastických popisů, jimiž zdůrazňuje věrohodnost zobrazení.⁴⁷ Tak v případě Proserpinina tkaného daru matce (I, 246–270) nejdřív vypravěč pohlédne na dílo zvnějšku: zobrazí dívku, jak vyšívá (*insignibat acu* „vyznačovala jehlou“, I, 249). Potom se noří přímo do světa zobrazeného na výšivce: prvky nacházejí své místo, vzduch se rozjasní, hvězdy se vynesou na nebe, moře se

world, but also a return to its beginning.“ Podle Wheelera může být podsvětí scéna na začátku první knihy chápána jako odkaz na chaos, z něhož povstává kosmický řád. Domnívám se, že tento návrat k počátku světa prochází celou básní, a to jako nutný prostředek pro zavedení nové instituce. V chaosu se řád rozpouští, ale také z něho čerpá sílu – srov. např. CHLUP 2011, s. 119–120 o chaosu jako souhrnu všech myslitelných potencialit, z nichž se každý řád rodí.

⁴⁴ O spojení únosu Proserpiny a Gigantomachie v Ov. met. 5,294–678 viz WHEELER 1995, s. 122.

⁴⁵ Viz i ROBERTS 2010, s. 26–28, který chápe starobylý hájek, v němž je ke starým a slabým stromům připevněna těžká zbroj Gigantů jako ukázkou křehké rovnováhy mezi řádem a chaosem. (O stálém vlivu přemožených sil chaosu na chod světa viz VÍTEK a STARÝ 2010, s. 22–25.) Háj charakterizuje divoce neuspořádaná vegetace (srov. *densus* „hustý“, *innexis ramis* „propletenými větvemi“, III, 334), je odříznut od civilizace (*pascere nullus oves [...] audet* „nikdo se tu neodváží pást ovce“, III, 355–356). Hrozivost místa zdůrazňuje i to, že sám Kyklop se neodváží stromům uškodit (III, 355–356), ač Kyklopy jsou nejdivočejšími barbary, jak připomíná GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 61. Háj připomíná barbarství Gigantů; představuje ale také odvrácenou, dávnou tvář Jova, který bojoval v kruté válce (viz GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 48) – spíš než temnost Jova lze ale vyzdvihnout zvláštní povahu utváření řádu: ustavení je ve výsledku pozitivní, ale stojí ještě mimo civilizační, „řádná“ pravidla. Starý hájek tak představuje „zásobárnu chaosu“.

⁴⁶ Toto dvojí hodnocení chaosu viz v GIRARDOT 1993, s. 215–216.

⁴⁷ K živosti ekfrastických zobrazení v epose viz i GRUZELIER 1993, ad I, 256n (s. 145) a ad II, 40 (s. 169–170). Chápe ji ale pouze jako dekorativní prostředek a nevyvozuje z ní žádné důsledky.

zaplní vodou, země se ustálí (I, 248–253). Potom oba pohledy promísí – Proserpině vzniká pod rukama živoucí svět:

*Nec color unus erat: stellas accendit in auro,
ostro fundit aquas. Attolit litora gemmis...* 255

Nepoužívala jen jednu barvu: hvězdy rozžihá zlatou, nachem napouští vody. Zdvihá břehy z drahokamů (I, 254–255).

Následně začíná sama tkanina, materiál, na němž je svět zobrazen, nabývat vlastností tohoto světa: sama tkanina se nadouvá vlnami (I, 256–257), vypravěč přitom staví do protikladu pouze zdánlivou reálnost Proserpinina moře (I, 256) a jeho věrohodnost: vypadá, jako by mělo každou chvíli obživnout (*iamiam [...] tument* „už se vzdouvají“, I, 256–257). Poté konstatuje, že se při pohledu na dílo nelze ubránit dojmu, že stojíme uvnitř zobrazeného světa:

*credas inlidi cautibus algam
et raucum bibulis inserpere murmur harenis.*⁴⁸

Věřil bys, že se řasa zachytila na skaliskách a drsné burácení se vlévá do žiznivého písku (I, 257–258).

Nakonec vypravěč vyjmenovává jednotlivé pásy světa, která dívka zobrazila (I, 259–268) a zde kombinuje pohled zvnějšku,⁴⁹ pohled zevnitř⁵⁰ i jejich propojení.⁵¹ Proserpina tak zde opakuje prvotní utvoření světa.⁵² Její tvorbu uzavírá Ókeanos – či spíše má uzavírat: vést ho kolem dokola už dívka nikdy nestihla, protože přišly bohyně vedené Venuší zlákat ji k cestě z domu (I, 269–270). Svět totiž ještě není zcela dotvořen a právě Proserpina má k jeho dotvoření přispět.⁵³

Podobně vypravěč popisuje jiné dávné události, už zmíněné narození Slunce a Měsíce vyšité na oděvu, který zdobí Proserpinu cestou na louku (II, 44–54),⁵⁴ a pohybující se Délos na Dianině oděvu. V případě Délu si počíná zvláště dovedně.⁵⁵

⁴⁸ I textura eposu je zasažena věrohodnou texturou výšivky: slovosled verše 258 představuje ikonicky ono vpletení.

⁴⁹ Viz *mediam [...] notat [sc. plagam]* „označuje střední pás“, I, 259–260; *torpentes traxit geminas [sc. plagas]* „vinula dva ztuhlé pásy“, I, 264; *foedat* „hanobí“, I, 265; *pingit* „maluje“, I, 266.

⁵⁰ Viz *squalebat inustus / limes* „ležel tam ladem spálený pruh“, I, 260–261; *quas mitis oberrat / temperies habitanda viris* „které obestírá mírné podnebí, jež je činí pro lidi obyvatelnými“, I, 262–263.

⁵¹ Viz *adsiduo sitiebant stamina sole* „ustavičným sluncem žíznila nit“, I, 261; *aeterno contristat frigore telas* „věčným mrazem trápila tkaninu“, I, 265.

⁵² Srov. např. GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 34–36.

⁵³ Viz i KELLNER 1997, s. 262 nebo RATKOWITSCH 2006, s. 26. Tkanina nakonec dotvářena je: pavouk ji dokončuje znesvěčující sítí (III, 157–158). Dílo hyne, jako v určitém smyslu slova zahynula Proserpina (*divinus perit ille labor* „hyne ona božská práce“, III, 157). Jenže kromě opuštění a zmaru, které pavučinami pokrytá dívčina tkanina vzbuzuje, textura básně naznačuje, že pavouk zároveň dílo dokončuje: *spatiumque relictum / audax sacrilego supplebat aranea textu* „a zbytek doplňoval opovážlivý pavouk svatokrádežnou sítí.“ O něco chmurnější nitě byly potřeba k dotvoření světa, osobní neštěstí Proserpiny a Cerery.

⁵⁴ Význam má zde i pramoře Tethys, které chová novorozeňata Slunce a Měsíc – voda velmi často představuje amorfní počátek, z něhož se vše rodí (viz VÍTEK a STARÝ 2010, s. 14).

crispatur gemino vestis Gortynia cinctu
poplite fusa tenus, motoque in stamine Delos
errat et aurato trahitur circumflua ponto.

35

Dvojitě přepásaný gortýnský šat se jí vlní až ke kolenům, v pohybu látky Délos bloudí unášen zlatavým mořem, které kolem něj proudí (II, 33–35).

Zde je minulý čas, dřívější bloudění ostrova v moři zpřítomněn pohybem bohyně: ostrov vyobrazený na látce stojí na místě (jako v době, v níž se odehrává příběh), ale pohybem Diany, která se právě podílí na další události, která nějak změní tvářnost světa, se dává znovu do pohybu; minulost ožívá.⁵⁶

Vypravěč si tak pohrává s protikladem tkaniny (textury), která nutně vytváří neúplný (výtvarný) fikční svět, a zdáním živoucího, tedy úplného světa, do něhož je možno se ponořit.⁵⁷ Těmito fikčními světy uvnitř fikčního světa eposu se dávné události zpřítomňují, a poskytují tak postavám přístup k primordiální tvůrčí síle; někdy za pomoci postav.⁵⁸

3.2.2 Jovova vláda: mezi řádem a chaosem

Vracíme se tedy k otázce položené na začátku této podkapitoly: selhal Jupiter jako vládce lidí a bohů, protože nedokázal ochránit řád? Viděli jsme, že dovedl svět k pokroku, že je pokrok nezbytný a že pro něj je zase nezbytný návrat k nerozlišené, a tedy chaotické minulosti. Druhou Jovovou otcovskou rolí vedle úsilí o pokrok je ovšem ochrana řádu. Mezi rolemi tak vzniká napětí; využití chaosu pro pokrok je nutným ústupkem. Ale může Jupiter vůbec – bez ohledu na užitečnost chaosu – jednoduše zničit síly chaosu?

⁵⁵ Také Minerva na sobě nese nějaké vyobrazení: na její přilbě je zobrazen Týfón (II, 21–23). Ač si zde vypravěč nepohrává s realitou vyobrazení, i tato dávná scéna umožňuje vrátit do světa tvůrčí sílu minulosti. O Týfónovi viz např. VÍTEK 2010, s. 153–154.

⁵⁶ Působ popisů dodává oxymoron *motoque in stamine*. Na důvtipnou ekfrázi upozorňuje i GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 168–169), ale poukazuje pouze na její ornamentální funkci.

⁵⁷ Textury těchto výtvarných světů vzbuzující dojem plného světa jsou pozorovatelné uvnitř fikčního světa, vidí je i vypravěč a svým líčením je přibližuje čtenáři, jejich výtvarná textura je tak přeložena do verbální; čtenář si pak může živě představit důmyslnou výtvarnou texturu výšivek i fikční světy, jimž dává vzniknout. Zároveň jiná vypravěčova líčení v díle tak malířského charakteru (viz výše v oddíle 2.1.2) rozmývají hranice mezi přírodním a umělým (např. Zefyros posází louku barevnými květinami, přičemž fialky *dulci [...] ferrugine pingit*, „maluje sladkou temně rudou barvou“, II, 93; srov. dále I, 274–275; II, 94–100 či II, 290–291). Tak oživující ekfráze působí ještě věrohodněji – proč by totiž nemohla být výtvarná ozdoba skutečností, když skutečnost často bývá popisována, jako by byla výtvarnou ozdobou? K možnému vztahu pozdně antické poetiky a ekfráze viz ROBERTS 2010, s. 38–65. K podobnostem mezi vyprávěným příběhem a tkaním viz GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 22–41.

⁵⁸ Ač je příběh sám zasazen do mytického času, jeho postavy se musejí stále navracet k dávnější době, či spíše k času vyšší ontologické hodnoty, podobně jako se lidé navracejí k událostem, které se odehrály *in illo tempore*, z nichž čerpají sílu pro další tvoření. Na rozdíl od eliadovské koncepce však zde není minulost zpřítomňována při rituálu. Důrazem na ambivalenci této prvotní chaotické síly minulosti se pak Claudianův prvotní čas blíží spíše Chlupovu pojetí (CHLUP 2007b), který eliadovskou koncepcí *onoho času* promýšlí ve vztahu k řeckým rituálům a který s původně fenomenologickým konceptem pracuje ve strukturalistickém metodologickém rámci.

Věnujme nyní pozornost **konstrukci zápletky**. Dis nemá ženu (schází uspokojení v axiologické a deontické sféře) a žádá ji od Jova. Jupiter se rozhodne Ditovu požadavku vyhovět, zažehnat tento konflikt, aby Dis neuvedl celý svět v chaos, jak vyhrožuje, a dovolí raději, aby chaos pronikl na svět pouze v malém,⁵⁹ v podobě Ditova vpádu a uchvácení ženy, kterou mu Jupiter sám určí. Tedy opět další ústupek chaosu; v tomto případě nikoli pro tvůrčí potenci chaosu, ale pouze pro omezení jeho ničivé síly. Tím však propuká jiný konflikt, konflikt dvou protikladných světů záměrů: Ditovy touhy získat ženu a Jovova úmyslu Ditovi choť dát na jedné straně, a Cereřina rozhodnutí uchránit si dívku pro sebe na straně druhé.⁶⁰ Na tyto intence se vrství podobně neslučitelné odlišnosti v axiologické a deontické sféře: zatímco Jovovy hodnoty jsou hodnotami veřejnými, zahrnujícími dobro a zlo celého světa, Cereřiny a Proserpininy hodnoty se omezují na soukromou sféru. Dis stojí někde mezi nimi: nezáleží mu na řádu a osudu celého světa, ale, jak jsme viděli výše na začátku podkapitoly 3.2, jeho touha po ženě není čistě soukromou tužbou, jeho cílem je rozšířit podsvětní říši, zplodit potomstvo. Konflikt je pak vepsán i ve strukturaci textury eposu: první i třetí kniha začínají shromážděním božských postav, v první knize se jedná o přípravu války hrozící destrukcí světa, protože Dis nemá ženu (I, 32–121), ve třetí pak o nebeský sněm, na němž se plánuje rozvoj lidstva za cenu obětování Proserpiny a Cerery (III, 1–66). Tato strukturace eposu ovlivňuje podobu světa: božští bratři jsou tak zobrazeni jako protivníci, kteří si jsou (téměř) rovni; proti nim pak stojí Ceres, protože scény božských shromáždění v obou případech střídají pohledy na Cereru, jíž se právě popsaná událost nějak dotkne, a zastihují ji vždy v myšlenkách na dceru, tedy ponořenou v jejích soukromých starostech.⁶¹

Ditova žádost spustila řetězec animozit a nedorozumění. Při jeho vpádu se svět převrátí vzhůru nohama: v pravé poledne se zatmí (III, 234–236) a hvězdy změní své dráhy (II, 188–190). Po chvíli je všechno pryč: temný vůz zmizí a znovu je světlo (III, 242–243), zmizí bohyně, které Proserpinu vedly na louku. Pryč je ale i Proserpina (III, 244–245). A objevují se i další důsledky Ditova vpádu, **hrozivé proměny**: nymfa Kyané se změní v potok (III, 245–253), ztratí svou podobu a promění se v něco amorfního, a přívětivé Sirény se stanou zhoubnými (III, 254–258). Podobně jako vše, co zemřelo ovanuto dechem podsvětního spřežení,⁶² jsou i ony smutnými oběťmi Ditova únosu. Jsou ale všechny oběti zcela bez viny?

⁵⁹ Viz i VÍTEK a STARÝ 2010, s. 40. Obětí tohoto ústupu je i Proserpina (srov. WHEELER 1995, s. 123–131; o oběti v eposech viz HARDIE 1993, s. 19–56.

⁶⁰ Proserpina sama neví, co by si přála, zda žít jako dosud, nebo se provdat; rozhodně by si ale nevybrala ženicha z říše mrtvých.

⁶¹ V první knize Ceres právě odlétá ze Sicílie (I, 122–213), ve třetí se na ni vrací (I, 67–145).

⁶² Viz uvadnutí rostlin v III, 238–241.

Ještě jedna postava se totiž po Ditově únosu promění: bohyně **Ceres**. Zatímco proměna Kyany či Sirén proběhla, jak se zdá, v okamžiku, Ceres se mění postupně a ústřední roli při tom hraje její svět vědění, tedy jeho kompatibilita se skutečným stavem věcí, s textovým aktuálním světem. Vědění či spíše nevědění postav jsou v tomto fikčním světě významnými motory zápletky, hlavní oklamání celého únosu, Venušino lstivé vylákání Proserpiny na louku⁶³ není jediným případem, kdy neznalost skutečného stavu věcí hraje hlavní roli. Činy postav totiž velmi často motivuje jejich nevědomost, ať už se prostě mýlí⁶⁴, někdo je omylem špatně informuje⁶⁵ anebo se stanou obětí vědomého oklamání.⁶⁶ Postavy tak disponují jen neúplnými nebo částečnými světy vědění, které pak navíc někdy dotvářejí podle hodnot, které vyznávají. Tyto hodnoty se tak stávají zjevnějšími, a pokud se v někom tají nebezpečí pro kosmický řád, může to díky světům vědění vyplout na povrch.

Mezi těmi, kdo se mýlí, je totiž také staříčká chůva Élektřa, která zlořečí Minervě a Dianě, že spolu s Venuší zosnovaly spiknutí proti Proserpině. Ironií osudu právě Élektřa nakonec ohrozí řád: vypráví o únosu Cereře a nechtěně ji dezinformuje, což se neobejde bez následků. Nejbližším očitým svědkem, který by tak mohl podat nejuvěrnější zprávu o tom, co se odehrálo, byla Kyané, která stála katastrofě nejbližší; ta ale už nic říct nestihla.⁶⁷ Élektřa je

⁶³ Venuše předstírá přátelství, zájem o květiny v okolí a kritizuje krutou matku, která tak krásné dceře ani nedovolí vycházet ven (III, 210–214, 220–227; květiny jsou přitom pro dívky největším lákadlem – srov. např. *Stil.* iii, 56). Jakmile Proserpina uvěří Venuši a stane se obětí klamu, začne se vymaňovat z vlivu matky a překročí práh domu. Proserpina tak neposlechne matku a opustí dům, klam, jehož obětí se stala, přitom problematizuje její vinu. Na rozdíl od Cerery, jejíž poznávání toho, co se odehrálo, je dávkováno postupně, Proserpinino prozření přichází náhle, ve chvíli, kdy se objeví Dis; klam tak v dívčině případě neodhaluje vztah k chaosu. Ten spočívá v jejím hraničním postavení (ani dítě, ani vdaná žena) a vypravěč ho pouze naznačuje prostřednictvím přirovnání (viz dále).

⁶⁴ Nedostatečná znalost stavu věcí stojí za Hennininým ublížením Proserpině: Nechá Zefyra rozhojnit luční květy, které pak dívka chtivě trhá, dokud ji neuchvátí ze země se vynořivší Dis. Henna však netušila, co se chystá, chtěla dívku pouze uctít pestrobarevnou nádherou (II, 71–100; viz zejména *merear divino pollice carpi* „ať si zasloužím být otrhávána božskými prsty“, II, 86). Henna však není zcela nevinná a nešťastné Proserpině se stane osudnou Hennina přebujelá ctižádostivost: Kromě toho, že chce vzácnou návštěvu potěšit nádhernými květy, chce totiž předstihnout pověstnou Hyblu, mít hezčí luka než ona. Přeje si, aby *fertilis Hybla / invadeat vincique suos non abnuat hortos* „úrodná Hybla záviděla a přiznala, že jsou její zahrady poraženy“, II, 79–80. Závisti je přitom vyhrzeno místo na samém začátku verše.

⁶⁵ Jako Élektřa Cereru – viz dále.

⁶⁶ Tak Jupiter klame Venuši (I, 214–228): Chce ji vyslat za Proserpinou, aby ji lstivě vylákala z domu na louku, kde ji bude moci unést Dis, a patrně ve snaze motivovat ji k tomuto úkolu zdůvodňuje své rozhodnutí dát dívku podsvětnímu bohu snahou vzbudit také v podsvětí milostné touhy (*cur ultima regna quiescunt? / nulla sit immunis regio nullumque sub umbris / pectus inaccensum Veneri* „proč je poslední království v klidu? Žádný kraj ať není uchráněn a každé srdce v podsvětí ať Venus zapálí!“, I, 224–226). Neprozrazuje jí ovšem, že Dis se už na něj sám obrátil a požadoval ženu a že své žádosti neopomněl dodat vážnosti hrozbou zkázy celého světa, naopak jí říká, že už je dávno rozhodnuto dát Proserpinu Ditovi (I, 217–219). Dokonce i on, Jupiter, se v této své řeči představuje spíš jako bůh z hravých milostných příběhů než jako světovládc se starostí o řád světa a zalichotí Venuši, že její milostný um má v moci i jeho. Takovýto Jovův předstíraný (nejspíš předstíraný – viz oddíl 3.2.3) svět úmyslně je pro ni snadno uvěřitelný, protože je v souladu s jejími vlastními přáními a představami o světě. Venuše pak s chutí vede dívku na určené místo a těší se, že si už brzy podmaní i ten nejděsivější kraj světa – v tom se nezmýlí, Dita skutečně omámí půvab mladičké Proserpiny; že ale zároveň pomáhá naplnit dohodu mezi dvěma bratry-světovládcí, to se Venuše nikdy nedozví.

⁶⁷ Navíc ani ta by nemohla – podobně jako Élektřa – nic říci o pozadí celé události.

také relativně spolehlivým zdrojem informací, k události se však nedostala dostatečně blízko, aby znala přesný průběh únosu; coby postava uvnitř fikčního světa má však zároveň k událostem příliš blízko, než aby mohla poznat celkové kontury příběhu, jak to nadhled umožňuje vypravěči. Její vyprávění (III, 196–259) tak není zcela nepravdivé, jedná se spíš o drobnější rozdíly a posuny,⁶⁸ mnohé její informace můžeme zavést do fikčního světa jako fikční fakty.⁶⁹ O únosci nemůže Élektrá říci nic určitého: když se Dis vřítíl na louku, vše se potopilo do tmy; Élektrá tak nepoznala, kdo je oním záhadným jezdcem. Podle zhouby, kterou způsobil, však odhaduje, že je to někdo, kdo nosí smrt nebo přímo smrt sama (III, 237–238) – od pravdy se tak zase tolik nevzdaluje. Protože však neví nic o Jovově rozhodnutí dát Proserpinu Ditovi, zesiluje roli Venušiny lsti a především pak označuje za zrádkyně i Minervu a Dianu,⁷⁰ které ve skutečnosti sice doprovázely – z Jovova příkazu (I, 229–231) – Venuši, která měla v úmyslu vylákat dívku z domu, samy ale nevěděly, co se chystá, naopak se Proserpinu snažily bránit (II, 205–232).⁷¹ Élektrá tedy za vším vidí spiknutí, které živí závist:

Insidias superum, cognatae vulnera cernis 200
invidiae.

Poznáváš úklady bohů, rány závisti příbuzných. (III, 200–201).

Élektřino vyprávění má zásadní význam pro odvíjení příběhu:⁷² bez něj by Ceres nevzplanula hněvem k bohům, nevydala se na Olymp ani si nevyrobila pochodně ze stromů v posvátném háji. Ceres se tak dozvídá, že viníka má hledat nikoli mezi monstry, ale mezi bohy, avšak především se vydává na cestu oklamána: neví nic o hrozbě války mezi Ditem a Jovem, o Jovových záměrech darovat lidstvu umění zemědělství, o Ditově milostném citu a soucitu; Élektrá ji přesvědčuje o spiknutí bohyň proti ní a její dceři, bohyň, které se rozhodly ze závisti předhodit její krásnou dceru nějakému krutému monstru.⁷³ Její svět vědění je tak

⁶⁸ K rozdílu mezi vyprávěním Élektry a „skutečným“ průběhem událostí viz GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 263–265), která poznamenává, že se Élektřino vyprávění značně odlišuje od podání (hlavního) vypravěče: je souvislejší a vyjadřuje náhled staré chůvy, která zná Proserpinu odmalička. Dále viz i ONORATO 2006, s. 530. WHEELER 1995, s. 129 také zmiňuje, že Élektrá Cereru mylně informuje, že Diana a Minerva jsou zasvěceny do spiknutí, ale klade důraz spíše na to, že nějaké spiknutí skutečně existovalo, a že se tedy Élektrá příliš nemýlí.

⁶⁹ Žádná jiná postava o tom totiž nevypráví a Élektrá působí relativně důvěryhodně. U světa s tak omezeným počtem postav a tak fragmentarizovaného relativně samostatnými scénami nelze brát zásady ověření příliš přísně, abychom mohli vůbec nějakých informací využít (u máločeho lze například vyžadovat, aby na to měly všechny postavy stejný názor). Do jisté míry je tak její vyprávění podstatným prostředkem zhušťování fikčního světa.

⁷⁰ Viz *diviae, multoque minus quod rere, sorores / in nostras (nimium!) coniuravere ruinas* „božské sestry, které jsou sestrami mnohem méně, než myslíš, se spikly – to už je příliš! –, aby nás zničily“, III, 198–199.

⁷¹ Viz *dubios agnovit sola tumultus / diva Paphi mixtoque metu perterrita gaudet* „jen bohyně z Pafu porozuměla tomu záhadnému zmatku a radovala se, ač zároveň svírána strachem“, II, 154–155.

⁷² Viz i GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 263–265).

⁷³ Dezinformace, jíž se Élektrá dopouští, může být ještě větší, pokud se rozhodneme číst verše III, 220–222 jako *Prima Venus campos Hennaeeaque rura maligno / ingerit afflatu. Vicinos callida flores / ingeminat* a překládat ve smyslu, že: „Venuše nejprve zlomyslně ovane pole a luka okolo Henny. Okolní květy vychytrale

neúplný, částečný a falešný. Proserpina se skutečně stává obětí spiknutí, avšak místo pletence hrozeb, dohod a oklamání jsou v Cereřině světě vědění iniciátory únosu jednoduše zlé božské sestry.⁷⁴

Vypravěč tuto odchylku od fikční skutečnosti nijak nekomentuje, přesto svou distancí od Élektřiných slov dává najevo, ale pouze na úrovni přirovnání. Přirovnat matku, která ztratila dceru, k rozlícené šelmě, okradené o mlád'ata, jistě překvapivé není, přirovnání je ovšem rozvinuto dále:

*Arduus Hyrcana quatitur sic matre Niphates,
cuius Achaemenio regi ludibria natos
avexit tremebundus eques; premit illa marito 265
mobilior Zephyro totamque virentibus iram
dispergit maculis iamiamque hausura profundo
ore virum vitreae tardatur imagine formae.*

Tak chvěje strmým Nifátem hyrkánská matka, již rozechvělý jezdec odvezl mlád'ata jako povyražení pro achaimenovského krále: stihá ho rychleji než Zefyros, její muž, hněv ji pokryje tmavými skvrnami a užuž se chystá pozřít muže bezedným chřtánem – a pak ji zdrží obraz v zrcadle (III, 263–268).

Podobně jako hyrkánská šelma, matka, jak text zdůrazňuje,⁷⁵ se Ceres stává obětí klamu a to, co se dovídá, odráží její vlastní představy. Zrcadlový obraz loveckou tematikou zdůrazňuje Cereřinu představu, že se se svou dcerou staly kořistí,⁷⁶ že jsou jen lovnou zvěří. Její dcera ovšem není pouhou hříčkou (*ludibria*) v rukou Dita, ale stává se Junonou světa mrtvých.⁷⁷ Proti tomu, co se Ceres dovídá od Élektry, rozděluje navíc obraz postavu Dita do dvou osob:

zdvojnásobí.“ (V tomto smyslu překládají i FISCHER 1967 a NECHUTOVÁ 1975; HALL 1969 ale volí čtení *ingerit adfatu* a stejně tak GRUZELIER 1993, která překládá: „Venus first with evil speech thrust on her notice the field and countryside of Aetna and slyly kept on mentioning the nearby flowers...“) K Cereřinu oklamání pak přispívá Élektřino obvinění Venuše z toho, že sama znásobila vůni květin na louce, aby Proserpina květiny trhala s ještě větší chutí. To však bylo ve skutečnosti dílem Zefyry, který byl k tomu instruován Hennou. Tedy nejen bohové, ale i sicilská příroda se takto spolupodílela na dívčině neštěstí. Ceres skutečně nakonec směřuje výtky i k sicilské zemi (III, 438–441), neví však o míře jejího provinění.

⁷⁴ Cereřiny původní představy byly docela jiné: bohyně myslela, že je obětí útoku Titánů, Gigantů nebo třeba Hekatoncheirů (III, 180–188). Ale verze, kterou jí představí Élektřá, pro ni není ničím obtížně uvěřitelným, protože krásná Proserpina všechny převyšovala, čímž zjednávala matce vynikající postavení (I, 125–126), lze tedy předpokládat, že někoho může závist dohnat až k zorganizování únosu.

⁷⁵ O hyrkánských kočkovitých šelmách a o zrcadlu, které jim lidé nastavovali, aby je zmátli a mohli jim beztravně ukrást mlád'ata, viz GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 274–277); k jejich příslovečné zuřivosti srov. *Ruf.* I, 227. O zmíněné lovecké technice nás informuje Ambrosius (*Hexameron* 6, 4, 21) – viz GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 274–277). Gruzeliarová ovšem soudí, že přirovnání koresponduje s kontextem jen velmi volně. Viz však MARRÓN 2013, která také spojuje přirovnání s klamem, jemuž je Ceres vystavena. Marrónová věnuje pozornost pouze přirovnání; my se pokusíme sledovat splétání pravdy a klamu i v dalším Cereřině hledání.

⁷⁶ Viz *cui praeda feror?* „čí kořistí jsem se stala?“, III, 181.

⁷⁷ Srov. její oslovení (*nostra potens Iuno* „naše mocná Juno“, II, 367) ve svatební písni, kterou pějí obyvatelé podsvětí, nebo její označení hned na samém začátku eposu přímo v řeči vypravěče (*caligantesque profundae / Iunonis thalamos* „temný sňatek podsvětí Junony“, I, 2–3; rozdělení substantiva, *Iunonis*, a k němu náležícího adjektiva, *profundae*, do dvou veršů zdůrazňuje dívčino paradoxní postavení).

achaimenovského krále, pro nějž je mládě jenom hračkou, a vyděšeného jezdce, který má strach z matky mláděte. Ale podobně jako Dis ve skutečnosti není bezcitným králem (zamiloval se do Proserpiny), není ani ustrašeným jezcem (uchvátil dívku z hloučku bohyně a nymf, a to na Jovův pokyn). Oba pokřivené obrazy jsou pouze odrazem Cereřina zoufalství a hněvu, s nímž se vydává na Olymp a jemuž podle ní musejí viníci podlehnout a dceru vydat. K Élektřině zoufalství se tak přidává Cereřina sebedůvěra: únosce z ní musí mít strach! To, co přirovnání ukazuje, tak pouze zrcadlí Cereřin duševní stav a svět vědění, ten ji také znemožňuje nahlédnout, kdo je oním kořistníkem, po němž by ráda skočila.⁷⁸

Cereřina řeč na Olympu (III, 269–331) je podle toho dvojitá: nejdříve zuřivě útočná, v níž se bohyně nevybíravými slovy osopí na nemravnou Venuši a pak na panenské bohyně a důrazně žádá navrácení dcery; poté pokorná, v níž se omlouvá za neuvážená slova a žádá aspoň zprávu o dceřině osudu. První řeč prozrazuje její hrdost: zdůrazňuje, že není prostou dcerou Dryadek nebo říčních bohů, že je dcera Saturna a Kybely (III, 270–272).⁷⁹ Závist figuruje od Élektřiny řeči v Cereřině světě vědění jako motivace spiknutí, a Ceres proto ironicky navrhuje možné způsoby, jak mohla Proserpina poškodit Minervu a Dianu, že, ač panny, vehnaly nebohou Proserpinu do náruče nějakého odporného únosce. Proserpina ovšem nikomu uškodit nemohla, protože byla schována v domě; o to je jejich spiknutí proti ní bezbožnější. Ceres tak rozpracovává představu o spiknutí závistivých božských sester; představa o zlovolném spiknutí ji vede hledat jako možnou motivaci pouze uraženou závist.⁸⁰ O únosci samotném se v této řeči mlčí.

Ve druhé, pokorné řeči, Ceres prosí bohyně, aby jí prozradily, kdo je únoscem, přičemž si ho představuje mnohem mírnějšího, než jaký je ve skutečnosti: bohyni napadá, že se jí možná bojí, že má strach, že ho ztrestá a dívku mu odebere.⁸¹ V Cereřiných představách je tak únosce mnohem mírnější postavou než ve skutečnosti, v níž je obávaným vládcem temného podsvětí. Cereřin svět vědění se v této řeči v něčem přiblíží více textovému aktuálnímu světu, když ji napadne, že bohyně nemohou mluvit, protože ji někdo předešel a mluvit jim zakázal; mylí se ovšem – ačkoli ne zcela – v tom, že tu osobu označuje za únosce (*raptor*, III, 305). Na

⁷⁸ Srov. naproti tomu ONORATO 2006, s. 530–532, který výraz *tardatur* spojuje s nekooperativním chováním bohyně na Olympu, které zabraňuje Cereře poznat únosce, s Cereřinou řečí na Olympu, v níž se sama sebe ptá: *quid vana moraris ulterius?* „proč dál zbytečně váháš?“ III, 313–314, a konečným odhozením ohledů při kácení v posvátném háji (*non [...] tardata* „nezbrzdí ji“, III, 357). Takové vysvětlení ale rezignuje na prvek klamu, na nějž přirovnání klade důraz (šelmu zadrží její omyl).

⁷⁹ Viz i III, 271–272: *turrita Cybele / me quoque Saturno genuit* „mě také porodila věžatá Kybelé Saturnovi,“ podobně jako nejvyšší olympská božstva. Ve fikčním světě Kybelé figuruje jako matka Cerery, a patrně tedy i Jovova; jako Jovova matka je u Claudiana explicitně označena v *Eutr.* ii, 293. Titánka Rhea bývala totiž ztotožňována s maloasijskou Kybelou – viz např. pozn. v *Eurípidés...* 1988, s. 471.

⁸⁰ Srov. *rabiem livoris acerbi / nulla potest placare quies* „ústraní nemůže zmírnit zuřivost hořké závisti“, III, 290–291.

⁸¹ Viz *adfirno praedam; desiste vereri* „schvaluji únos, přestaň se bát“, III, 304.

Jovovo jméno tedy dosud nepřipadne; to je tak odsunuto až do další Cereřiny řeči, což zvyšuje napětí. Ceres se ve svém zoufalství nakonec obrací na Latonu a zapřísahá ji při společném mateřství, aby aspoň ona jí jméno únosce prozradila. Latoně se sice mohla svěřit Diana (III, 306–307), ale apel na společné mateřské strasti dává tušit, že to není jediný důvod, proč se bohyně obrací právě na Latonu.⁸² Latona je podobně jako Ceres zkoušenou matkou, ačkoli přesto šťastnější než Ceres: i kdyby ztratila dceru, má ještě syna. Aby plavá bohyně ještě více zdůraznila svou zoufalou situaci, převrací mýtus o Niobé: ta se podle Ovidiových Proměn (6,146–312) vynášela nad Latonu s tím, že je úctyhodnější matkou, že má více dětí než ona, a kdyby o nějaké přišla, zbude jí jich ještě dost. Podstatné pak především je, proč je Latona zkoušenou matkou. Příčinou je neutuchující Junonina žárlivost: Juno ji pronásledovala jako milenkou svého manžela, kvůli ní musela Latona porodit na plovoucím ostrově.⁸³ Tak je Cereřina prosba adresovaná Latoně spojujícím článkem mezi Cereřinou představou o spiknutí závistivých bohyň a další konstrukcí, představě o válce bohů. Proč by se totiž Ceres, také Jovova milanka, nemohla stát se svou dcerou další z obětí Junoniny zášti?

Když Ceres vidí, že bohyně nespolupracují, odchází rozzuřeně z Olympu. Při tom pronáší sama k sobě řeč, opět uraženou, jako byla její první řeč na Olympu, ale ještě silnější: její hněv nyní postihuje všechny bohy, včetně těch nejvyšších, konflikt pramenící z jedné sporné otázky tak přerůstá v konflikt zpochybňující celou společenskou strukturu.⁸⁴ Únoscem samotným se zde naproti tomu Ceres – jako i v první řeči na Olympu – nezabývá. Mlčení bohyň si totiž Ceres vysvětluje jako doklad *bella [...] caelestia* (III, 314), války mezi bohy. V čele této války musí pochopitelně stát nejvyšší z bohů, *impius [...] Iuppiter* „bezectný Jupiter“ (III, 326–327).⁸⁵ Její svět vědění je tak poněkud černobílý; Jupiter skutečně stojí za celým únosem, ale Ceres netuší, že tímto rozhodnutím zachraňuje řád světa a že jeho jednání navíc povede k pokroku lidstva; že jako otec všech tak zcela *impius* není. Hodné pozornosti je pak především Cereřino obvinění žárlivé Junony. Juno skutečně mohla mít k nenávisti důvod: Ceres kdysi pohrdla jejím synem Martem jako nápadníkem Proserpiny (I, 133–138); to ale vypravěč pouze stručně připomíná na začátku eposu a dál už ve fikčním světě Juno jako postava vůbec nevystupuje. Jako pronásledovaná Latona se Ceres stává – ve svých představách – Junoninou obětí. Skryla svou dceru na ostrov odtržený od pevniny a vhozený do širého moře, a přesto jí to nebylo nic platno. *Extincta satietur paelice Iuno* „ať se Juno

⁸² Ceres zde přitom pozapomíná, že právě Latona by také mohla mít důvod k nenávisti: Ceres kdysi pohrdla jejím synem Apollonem, kterého Latona nabízela jako muže pro Proserpinu (I, 133–138); převáží mateřství, které obě bohyně spojuje.

⁸³ O Létině (jejímž římským ekvivalentem Latona je) porodu viz např. ELIADE 2008, s. 280.

⁸⁴ Viz DOLEŽEL 2003, s. 115.

⁸⁵ Odsunutí jména *Iuppiter* až na začátek nového verše vytváří napětí a zdůrazňuje troufalost takového obvinění – viz i GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 284).

uspokojí zničením své sokyně“, III, 327, vykřikne Ceres ke konci své řeči – zdá se ale, že Junonina žárlivost jako motivace únosu nebo aspoň jeho součást je pouhou Cereřinou konstrukcí, zhmotněním jejích představ o všudypřítomné závisti. Ceres se pak vydává svou dceru sama hledat, navzdory nejvyšším bohům:

*insultate mihi, caelo regnate superbi,
ducite praeclarum Cereris de stirpe triumphum.*

Vysmívejte se mi, pyšně si vládněte na nebi, slavte nad Cereřiným dítětem přeslavný triumf! (III, 328–329).⁸⁶

Tuto představu o válce mezi bohy rozvíjí Ceres dále v posvátném hájku, kde si chce vyrobít pochodně. Ceres se zde mění ve Furií a nového Giganta, sílu chaosu. Káci totiž stromy v posvátném hájku, na nichž visí zbroje Gigantů, trofeje z dávné Jovovy války.⁸⁷ Jak zdůrazňuje vypravěč, neváhala by udeřit samotného Jova.⁸⁸ Zde její svět vědění správně zahrnuje Jova jako toho, kdo o únosu rozhodl,⁸⁹ bohyně však stále nic netuší o Jovových intencích. Především pak zde po překročení všech hranic a vypovězení války bohům neváhá plně odhalit hodnoty, jimiž tvarovala svůj pohled na svět, v němž Proserpina bývala její *superbia*, jíž předstihovala samotnou Junonu:

*O decus, o requies, o grata superbia matris,
qua gessi florente deam, qua sospite nusquam
inferior Iunone fui; nunc squalida, vilis!*

Ach ozdobo, potěcho, pycho matčina! Když jsi vzkvétala, byla jsem vskutku bohyní, když ti nic nescházelo, v ničem jsem nebyla horší než Juno; teď jsem pošpiněná, ponížená! (III, 416–418).

Ceres se tak dopouští *hybris*, jako druhá Niobé. Aluze na Niobinu zpupnost zde získává zase novou podobu: jako se Niobé stavěla proti Latoně, staví se nyní Ceres proti nejvyšší bohyni. Juno sice není významnou bohyní-matkou, z jejích potomků nabyt slávy pouze Mars, ale je bohyní-královnou; přesto se jí Ceres díky dceři mohla rovnat. Cereřina představa o závistivých sestřích a žárlivé Junoně už tak není nikterak překvapivá: vždyť i Ceres sama se odvažuje soutěžit s nejvyšší bohyní, nemůže dopustit, aby byla v něčem horší než ona; prostředkem k tomuto soutěžení je pak Cereře vlastní dcera. Teď jí ovšem nezbyvá než lkát nad ztrátou takového postavení. Přitom přepisuje vlastní minulost a klame sama sebe: s lítostí

⁸⁶ O kontrastu Cereřiných představ o triumfujících bozích a skutečnosti viz také GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 284).

⁸⁷ Srov. podobně v *Stil.* i, 229–231 kácení v posvátném háji nepřítele jako obraz jeho úplného podrobení. Topos posvátného hájku viz i v LVCAN. 3,399–425.

⁸⁸ Viz *ipsum etiam feritura Iovem* „připravena udeřit samotného Jova“, III, 359. Dávám spolu s GRUZELIER 1993 přednost tomuto čtení oproti Hallovi (HALL 1969) *ipsum etiam petit ira Iovem* pro jeho větší důraznost.

⁸⁹ Viz *hoc placitum patri* „tak se zlíbilo otci“, III, 419.

vzpomíná, jak byla vznešenou bohyní, když se kolem rojilo tolik nápadníků, a říká, že si přála – jako všechny matky – dceru dobře provdat.⁹⁰ Ve skutečnosti však právě kvůli dotěrným nápadníkům opustila nebe a dceru ukryla na Sicílii v nedobytném domě, aby si ji uchránila pro sebe (I, 137–142).

V pokorné části řeči se Ceres opět zamýšlí nad únoscem a dochází k jistému zjemnění: Podle Cerery je *ferus* „divoký“ (III, 430), ale hledá ho na zemi a na moři (III, 430–431); že žije o něco níže, ji vůbec nenapadne. Cereřino odhodlání postavit se nejvyšším bohům pak tlumí na konci řeči sebeobvinění: Ceres si vytýká, že ona sama svou dceru zahubila, že ji dostatečně nechránila, že ji předhodila nepřátelům.⁹¹ Klade si za vinu to, co jí vytkl dívčin přízrak, když se jí zjevil na Ídě:⁹² že zapomněla, že je matkou, že si ani nevzpomněla na vlastní dítě a neochránila ho před nepřáтели (III, 420–427). Otázkou však je, zda se bohyně nemýlí, zda své dceři, pokud tedy vůbec nějak, neublížila spíš odmítnutím skvělých nápadníků, Apollona a Marta; kdyby dívku provdala za někoho z nich, nemusel by ji nakonec dostat bůh mrtvých. Spíše než nedostatečná ochrana dívky před mužem narušuje běžný řád její touha uchovat si panenskou dívku navždy pro sebe, uzamčenou v nedobytném domě, uvízlou na hranici mezi dětstvím a dospělostí.⁹³ Ironií pak je, že právě toto jí vytýká intrikánka Venuše, v řeči, jíž se snaží obelstít naivní Proserpinu:

*et dura de matre queri, quae tale recessu
maluerit damnare decus vetitamque dearum
colloquio patriis procul amandaverit astris.*

A hubovala na přísnou matku, která se rozhodla takto uvěznit krásnou dívku, zakázala ji mluvit s bohyněmi, a tak ji odloučila od otcovských hvězd (III, 212–214).

Cereřiny představy o únosu se tak od skutečnosti neodlišují nijak dramaticky, přesto se ale od ní odchylují v detailech a důzdech. Élektřinu zmínku o závistivých bohyních rozvíjí Ceres v konstrukci spiknutí závistivých sester a pak války bohů v čele s bezectným Jovem a

⁹⁰ *Viz quam nuper sublimis eram quantisque procorum / cingebat studiis!* „Jak jsem nedávno byla vznešená, kolik ženichů se snaživě točilo okolo“, III, 412–413 a *vota mihi communia matrum / et thalami festaeque faces* „měla jsem přání jako všechny matky: sňatek, sváteční pochodně...“, III, 408–409. Je pravda, že v epithalamiu, které zazní v podsvětí, stíny spravedlivých vyzývají mladý pár: *optatos Cereri proferte nepotes* „zplodte Cereře vnuky, které si přála“, II, 372. Tuto Cereřinu touhu však nepotvrzuje vypravěč. Pokud přesto budeme stínům věřit, můžeme říci, že Ceres sama váhá, zda by chtěla od dcery vnučata, nebo zda si ji chce navždy uchovat jen pro sebe (podle RYAN 1991, s. 122 konflikt uvnitř soukromého světa); v každém případě samo zrození potomků není vstupem do nového společenského postavení jako právě svatba, v níž Ceres dceři bránila (srov. o sepětí panenství a mateřství, ale nikoli sňatku v osobě Artemidy v ELIADE 2008, s. 290–291).

⁹¹ *Viz ego te, fateor, crudelis ademi* „já krutá tě zahubila, přiznávám“, III, 420.

⁹² Je navíc otázka, zda byl přízrak skutečný, zda se nejednalo o klamavý obraz, tedy zda Proserpinin přízrak patří do textového aktuálního světa, nebo do *F-univerza*.

⁹³ Tuto hranici měla ve starém Řecku dívka překročit (viz VERNANT 1992, s. [195]–206). Proserpininy výtky, a tedy i Cereřiny výčitky tak nepovažuji za opodstatněné; viz naproti tomu KELLNER 1997, s. 212. Srov. o „panenství“ Sicílie v předchozím oddíle 3.2.1.

žárlivou Junonou. Její světy vědění jsou černobílé, neobsahují Jovovy nadosobní důvody, naopak jsou založeny na hodnotách soukromého rázu:⁹⁴ motivací je všudypřítomná závist a žárlivost, přičemž tak bohyně odhaluje vlastní hodnoty a způsoby jednání, posuzuje ostatní podle sebe a podle svých hodnot konstruuje světy vědění.⁹⁵ Zato Élektřina zmínka o únosci zůstává rozvedena málo, a i tak je únosce v Cereřiných světech vědění méně děsivou postavou, než jakou je ve skutečnosti, ačkoli jí Élektrá poskytla velkou nápovědu, když ho označila za někoho, kdo nosí smrt nebo dokonce smrt samu: Ceres se domnívá, že se bojí, hledá ho nad zemí a nikoli pod ní. Její pozornost je tak nasměrována od samotného únosce k organizátorům spiknutí, bohům, jejichž hanebnost se v bohyniných očích uvedenými drobnými omyly zvyšuje. Tak se na Cereřině proměně v sílu chaosu podílí i Élektřiny nepřesné informace a její vlastní omyly.⁹⁶

Ditův útok tak způsobil, že Ceres odhalila své hodnoty a vztah k nejvyšším bohům. Jako *livor permanat in herbas* „do rostlin pronikla nákaza“ (III, 238), ukazuje se i *livor*, „závist, zlo“ v duších bohů. Kyané byla příliš blízko, a tak ji jed zabránil podat zprávu. Élektrá byla o něco dále a vnesla jed do mysli Cerery. Ta se staví proti nejvyšším bohům, stává se sama silou chaosu. Ditův vpád do světa nad zemí se tak stal testem Jovových poddaných i samotné Jovovy vlády. Chaos může, jak se zdá, vytrysknout kdykoli a odkudkoli. Ceres, která si dřív hleděla jen své dcery, se nyní stává Furií, jak naznačuje přirovnání, které pro ni vypravěč volí.

Cereřinu proměnu v sílu chaosu totiž zdůrazňují přirovnání, které naznačují její postupnou změnu, od domestikované kravky pečující o telátko (I, 127–129), která je ale obdařena přívskem *torva*⁹⁷ (*torva parens* „divoká matka“, I, 128), až k hroživé Furii (III, 386–391), *torva Megaera* („divoká Megaira“, III, 387).⁹⁸ Přirovnání k Furii pak více než příběh sám vyzdvihuje strašlivost proměněné Cerery:

Qualis pestiferas animare ad crimina taxos

⁹⁴ Tak si i v posvátném hájku, kde už věří, že je únos součástí nějakého vyššího plánu, války všech bohů, a ne soukromým vyřizováním účtů, neodpustí pomstychtivý výkřik: *sic Venerem quaerat deserta Dione* „tak ať Venuši hledá opuštěná Dioné“, III, 433.

⁹⁵ O negativních rysech Cereřiny povahy ještě před její proměnou ve Furií viz i DUPRAZ 2003, s. 255–256, který vyzdvihuje narcistický vztah Cerery k dceři, nevhodnost jejího ukrývání a později vyvyšování se nad jiné. Na negativní rysy Cereřiny povahy (egoismus a pýchu) poukazuje i KELLNER 1997, např. s. 210, 212.

⁹⁶ Konflikt je tedy částečně objektivní a částečně subjektivní (viz RYAN 1991, s. 122); Cereřino hledání dcery je tak i hledáním epistemickým (viz DOLEŽEL 2003, s. 130, 132–133).

⁹⁷ Přívlastek *torva* spojuje Cereru s Ditem, kterého v II, 272 označuje Proserpina *torvus praedo* „divoký kořistník“ – viz ONORATO 2006, s. 519, pozn. 13.

⁹⁸ Mezitím pro ni vypravěč užije ještě tři přirovnání: když se vrací na Sicílii v obavách o dceru, přirovná ji k ptačí samičce, která se plna starostí vrací ke svému hnízdu (III, 141–145); když v domě dceru nenalézá, je jako pastýř, který přišel o své stádo (III, 165–169); jakmile se dovídá, co se odehrálo, mění se v zuřivou šelmu (III, 263–268).

torva Megaera ruit...

Jako se divoká Megaira řítí zapálit zhoubně pochodně ke zločinům (III, 386–387).

Jako podsvětní monstrum se neštítí ani nejbarbarštějších vražd pokrevně příbuzných, jak naznačují odkazy na zločinné Théby či Thyestovy Mykény.⁹⁹ Jedno z přirovnání se ovšem od linie narativu odchyluje – přirovnání ke kupci, které vypravěč volí pro Cereřino kácení v posvátném hájku:

*Sic, qui vecturus longiqua per aequora merces
molitur tellure ratem vitamque procellis
obiectare parat, fagos metitur et alnos* 365
*et varium rudibus silvis accomodat usum:
quae longa est, tumidis praebebit cornua velis;
quae fortis, malo potior; quae lenta, favebit
remigio; stagni patiens aptanda carinae.*

Tak se ten, kdo hodlá vézt zboží přes daleké moře, snaží na zemi vyrobit loďku a chystá se dát život napospas bouřím; buky si měří a jilmy a hrubým kmenům připravuje různé využití: ten, který je dlouhý, bude ráhnem ke vzedmutým plachtám, ten, který je silný, se bude hodit pro stěžeň, ten, který je měkký, poslouží jako kormidlo, ten, který vydrží ve vodě, bude upraven do podoby kýlu (III, 363–369).

Přirovnání ke kupci skutečně působí nemístně: ve chvíli, kdy Ceres kácí stromy, aby si z nich vyrobila pochodně, zdůrazňuje pečlivé vybírání vhodného dřeva, což se nezdá být v narativu zásadního významu. Cesta za obchodem se navíc příliš neshoduje s Cereřiným rozpoštěním a s hrůzostrašnou atmosférou posvátného háje, v němž na stromech visí čadící zbroj poražených Gigantů. Takto odlišným světům se zdá být společné pouze to, že se Ceres i kupec vrhají vstříc neznámému osudu.

Avšak spojení mezi příběhem a přirovnáním může být víc. Přirovnání totiž stojí mezi Cereřinou změnou v šelmu a její proměnou ve Furií a vypravěč jeho zdánlivou nenáležitostí může dávat najevo odstup od počínání bohyně, která se nachází ve stavu přerodu: neprojevuje v tuto chvíli soucit s jejím osudem, nesnaží se vystihnout atmosféru scény, ale komentuje ji z nadhledu. Samo pečlivé vybírání dřev na stavbu lodi není bez významu: poutá pozornost k důležitosti volby vhodného stromu, který poslouží jako pochodeň. Kromě toho, že cypřiš, strom asociovaný se smrtí, mění pochodně mající svítit na cestu v pohřební pochodně, krutost,

⁹⁹ Viz III, 387–391. O proměně ve Furií viz WHEELER 1995, s. 131; KELLNER 1997, s. 217; ONORATO 2006, s. 534–536. Není přitom bez významu, že se stává Furií Megairou, Závistivou (srov. KERÉNYI 1996, s. 43 a výraz μεγαίρω = cítit zášť, závidět). Srov. Megaeru v *Ruf.* i, kde je chůvou divokého a chamtivého Rufina a *Agamemnonios inter bacchata penates / alternis lusit iugulis* „šilela v rodině Agamemnonově a bavila se vzájemnými vraždami“ (82–83). Postupnou proměnu v sílu chaosu pak ještě o něco nenápadněji naznačuje připodobnění k bakchantce – výrazy jako *bacchatur* pro její řádění na Olympu (III, 269), *lumina torquens* (III, 261) apod., které naznačují zuřivost a nedostatek zdravého rozumu – viz i ONORATO 2006, s. 535–537.

kteřou volba provází, ukazuje Cereřinu proměnu. Stromy jsou totiž nahlíženy značně antropomorfizovaně a jejich pád připomíná, v převrácené podobě, epická přirovnání zobrazující pád hrdiny jako pád stromu¹⁰⁰ (III, 370–381) a navíc vyvolává vzpomínku na Cereřin sen, v němž Furie pokácely strom, který stál před dívčím panenským lůžkem, a způsobily tak žal Dryadek (III, 74–79). Ceres neváhá vraždit a působí sama smutek Dryadkám – jako Furie. Pokácený cudný, panenský vavřín představoval zhanobenou Proserpinu, Ceres, aby se pomstila, kácí cypřiše, sestry, což připomene božské sestry z Electřina vyprávění, které se spikly, aby zničily Proserpinu (III, 198–199). Kromě toho, že se staví proti vládci bohů, postihuje Cereřin hněv i nevinné.¹⁰¹

Významné je pak především to, že je ve světě přirovnání známa mořeplavba. Představuje totiž jednu z lidských dovedností, kterými se lidstvo pozvedá nad zvířecí svět, přičemž právě pozdvižení lidstva tvoří významné téma eposu. Je tak naznačeno, že zlatý věk je pryč a lidský svět vstoupil do nové, kulturní epochy.¹⁰² Bohynin význam pro pokrok tak mění děsivou proměnu v ambivalentní: prostřednictvím přirovnání umožňuje vypravěč čtenáři vidět Ceres jako hrdinku, která daruje lidstvu novou dovednost. Viděli jsme ale, že nový řád vznikne jen z tvůrčích sil chaosu. Proto se musí Ceres proměnit. Proto se musí stát Furií.¹⁰³

Zatímco postupně se rozvíjející zápleтка příběhu nechává Cereru zabředávat hlouběji a hlouběji do chaosu, ač před její úplnou proměnou neopomene vypravěč naznačit ambivalenci této proměny, jiné postavy, Proserpina a Dis, projeví v klíčovém uzlu zápletky, při cestě na louku, kde má dojít k jejich osudovému setkání, svůj **ambivalentní vztah k řádu a chaosu**. **Proserpina** trpí jako nevinná oběť spiknutí, které ji vehnalo do náruče boha mrtvých, je ovšem také postavou ambivalentní. Její ambivalence je ambivalencí soukromého rázu, ambivalencí neprovdané dívky, která není už dítětem, ale také dosud ne provdanou ženou – a matkou. Dívka tak není zakotvena ani v jednom stavu a kolísá na hranici mezi nimi.

¹⁰⁰ Viz GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 294).

¹⁰¹ Ke vztahu těchto dvou scén viz i KELLNER 1997, s. 254, pozn. 1053, podle nějž však cypřiše představují Cereru s dcerou, k tomu viz i s. 258–259. Dále viz ONORATO 2006, s. 534–535. Pro Cereřino pohrdání Dryadkami viz už III, 271.

¹⁰² Viz WARE 2012, s. 173. V přirovnání se tak spojují dvě inspirace: opovážlivé kácení stromů v posvátném háji a kácení stromů pro výrobu lodí jako konec zlatého věku (k prvnímu viz zejm. kácení Erysichthonovo v Cereřině háji v osmé knize Ovidiových *Proměn* [8,738–887] – viz ONORATO 2006, s. 532–534; k druhému viz OV. met. I, 94–96). Cereřinu ukončování zlatého věku (symbolické mořeplavbě) tak dodává kácení v posvátném háji na hrozivost. O významu epizody ve starobylém hájku pro Cereřinu proměnu viz i GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 64.

¹⁰³ O Démétrině hněvu jako významné součásti mýtu o Persefoně a vzniku zemědělství viz CHLUP 2011, s. 105–106: na vzniku kulturní instituce ulpívá pachů bolesti a zlosti; v žádném jiném fikčním světě založeném na tomto mýtu však nezískává Cereřin hněv takové rozměry, aby se bohyně stala novým Gigantem, podsvětní Furií. O dvojí povaze Cerery, v podstatě civilizační hrdinky, a přitom Furie, vystižené těmito dvěma přirovnáními viz i DUC 1994, s. 130; srov. GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 51.

Proserpininu ambivalentní povahu pomohou lépe než fakta fikčního světa osvětlit přirovnání, která pro ni vypravěč užívá. V prvním hromadném přirovnání (II, 62–66)¹⁰⁴ je dívka a ji doprovázející nymfy přirovnána ke královně Amazonek, která se se svými spolubojovnicemi vrací z vítězné výpravy, ve druhém (II, 67–70) jsou všechny přirovnány k nymfám slavícím bakchanálie a ve třetím (II, 124–127) jsou včelím vojskem sbírajícím pyl z květin. Přirovnání jsou na první pohled nestejně přiléhavá: jako velmi vhodné se jeví přirovnání třetí, protože květiny obsypané dívkami vskutku mohou připomínat louku plnou včel,¹⁰⁵ zarážející je snad jen bojovný tón, kterým je obraz prodchnut.¹⁰⁶ Pro přiblížení cesty na louku klade vypravěč hned dvě přirovnání vedle sebe: obraz Amazonek a nymf slavících bakchanálie. Obě přirovnání sice vyjadřují radost, přesto jsou ale vůči sobě kontrastní.¹⁰⁷

*Qualis Amazonidum peltis exultat aduncis
pulchra cohors, quotiens Arcton populata virago*¹⁰⁸
*Hippolyte niveas ducit post proelia turmas,
seu flavos stravere Getas seu forte rigentem* 65
*Thermodontiaci Tanain fregere securi;
aut quales referunt Baccho sollemnia Nymphae
Maeoniae, quas Hermus alit, ripasque paternas
percurrunt auro madidae: laetatur in antro
amnis et undantem declinat prodigus urnam.* 70

Jako jása půvabný oddíl Amazonek se zakřivenými štíty, když vyplení severní kraj hrdinka Hippolyté a vede po boji bělostné šiky, které porazily plavé Gety nebo snad thermodontskou sekyrou prorazily zamrzlý Don; nebo jako maiónské nymfy, které živi Hermos, oslavují Bakchovy slavnosti, pobíhají po otcovských březích, skropené zlatem; v jeskyni se raduje bůh řeky a štědře ulévá ze svého vědra (II, 62–70).

Obraz bakchanálií je světem bujarého veselí, obraz Amazonek vyvolává představu bojů, což se na první pohled míjí s mírumilovným trháním květin. Proserpinino počínání je tak ambivalentní: je dívkou oddávající se nevinné zábavě i vojevůdkyní. Ovšem i první

¹⁰⁴ Pouze Proserpina sama je předmětem jen jediného přirovnání, a to ke krásnému šperku (I, 274–275).

¹⁰⁵ Obsypání se stává plastičtější díky promíšenému slovosledu v textuře: *mellifer electis exercitus obstrepit herbis*, „medonosné vojsko obsypalo vybrané květiny“, II, 127.

¹⁰⁶ Ten je ale s přirovnáním bytostně spjat, protože k včelímu rojení je často připodobňováno vojsko; viz GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 188). Srov. *raptura* „uchvátí“, II, 125; *cerea reges / castra movent* „královny vytáhly s vojskem z úlu“, II, 125–126; *mellifer [...] exercitus* „medonosné vojsko“, II, 127. Násilnost a bojovnost se pak ze světa přirovnání „vlévá“ do fikčního světa: *pratorum spoliatur honos* „loupí se pýcha luk“, II, 128; *ridentes calathos spoliis agrestibus inplet* „rozesmáté košíčky plní kvetoucí kořisti“, II, 139.

¹⁰⁷ Gruzelierová (GRUZELIER 1993, ad loc. [s. 173]) soudí, že přirovnání k Amazonkám dodává scéně na exotičnosti a energii, přirovnání k nymfám slavícím Bakchův svátek zdůrazňuje divoké veselí (ad loc [s. 175]), užítí obou přirovnání pro jednu událost chápe pouze jako zdůraznění významu a krásy průvodu.

¹⁰⁸ Vypravěč tak připomíná slova *vir* a *virgo* a odkazuje zároveň na podobnost dívky s Minervou: Proserpinu, vůdkyni Amazonek, doprovází bohyně války – srov. GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 174).

z přirovnání v sobě tají nebezpečný prvek: pod zlatavým obrazem hojnosti a bezstarostnosti číhá divokost spojovaná s uctíváním Bakcha. Proserpina je v přirovnáních neprovdanou, „divokou“ pannou na prahu dospělosti, která patří spíše ne-řádu, chaosu, než říši řádu a kultury.¹⁰⁹ Tato nebezpečnost se pak vtiskává i do třetího přirovnání, včelího vojska, které rve a loupí květy (v kontrastu k předešlé scéně eposu, v níž Henna sama projevila přání, aby bohyně sbíraly květy z jejích luk, II, 86). Podstatnou roli hraje v zobrazení Proserpiny i to, že prostřední přirovnání srovnává dívku s vůdkyní Amazonek, žen, které se obejdou bez mužů – podobně jako Proserpina a panenské bohyně.¹¹⁰ Na rozdíl od bohyň ale dívka své panenství ztrácí – a vstupuje do zvláštního hraničního stavu, protože živá přijde do říše mrtvých. Stav se podobá liminálnímu stavu v iniciačních obřadech; stává se pak vdanou ženou, přesto si určité zvláštní postavení udržuje i nadále: přechod není završen vstupem do *řádného* svazku, dívka získává *dotale Chaos* („věnem jí je Chaos“, I, 28).¹¹¹

Z vyššího hlediska celého kosmu je však tento její osud naplněním řádu: Proserpina svou obětí přispívá ke vzniku nového řádu, rozvoji podsvětí a zejména ke vzniku zemědělství.

Dis coby vládce podsvětí je postavou děsivou; nepřekvapí tedy, je-li spjat s chaosem. I on je však postavou ambivalentní, a tedy spjatou nejen s chaosem, ale i s řádem. Dis je únoscem, který svým vpádem do světa nad zemí způsobí vyšinutí hvězd z jejich odvěkých tras (II, 186–203), je dokonce prchlivým tyranem, který je hned ochoten zničit celý svět (I, 42–47, 113–116). Dis závidí Jovovi jeho výhody a neváhá sáhnout k jakémukoli prostředku, jen aby získal, co chce. Zároveň však možná je – pokud můžeme věřit pochvalné řeči Parek – pánem nad cyklem života a smrti (viz I, 55–62 a úvod tohoto oddílu).

Charakter postavy temného vládce pak opět lépe přiblíží přirovnání, jichž vypravěč pro Dita užívá. Jejich společným rysem je prudkost, přirovnání v zásadě výstižně zachycují danou situaci a Dis je tak podle přirovnání drsným uchvatitelem, což v zásadě odpovídá skutečnosti.¹¹² Jediným rozdílem je jeho proměna v ohleduplného zamilovaného, kterou

¹⁰⁹ Srov. hned v úvodním představení obsahu eposu vypravěčovo označení dívky jako *ferox Proserpina* „zuřivě se bránící Proserpina, vl. nezkrotná Proserpina“, I, 27. V řeckých představách byly mladé neprovdané dívky symbolem nevinnosti mládí, ale měly v sobě i divokost nezkrocené přírody; jejich ochranným božstvem byla Artemis jako bohyně divoké přírody (viz CHLUP 2007b, s. 205). Proserpinu ostatně přímo doprovází Diana, lovkyně a panna.

¹¹⁰ O neprovdaných dívkách jako Amazonkách viz CHLUP 2007c, s. 86–87.

¹¹¹ O ženské iniciaci, přechodu do dospělosti, v této básni viz GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 28–30; o interpretaci mýtu o Persefoně obecně jako iniciaci viz např. LINCOLN 1979, s. 223–235; o ženských přechodových rituálech viz např. ELIADE 2006, s. 121–126). V tomto fikčním světě ale není iniciace základním vzorcem příběhu, je pouze jeho dílčí součástí.

¹¹² Dis je nejprve přirovnán k severnímu větru Boreovi (I, 69–75), poté k vojáku chystajícímu se tajně proniknout k nepříteli (II, 163–167), k Neptunovi bijícímu do skály (II, 179–185) a nakonec ke lvu, který uchvátil dobytek (II, 209–213). První přirovnání vystihuje rozlíceného Dita, kterého zkrátí ujištění Parky, že mu Jupiter dá manželku, následující dvě zachycují Dita na cestě nad zem, aby uchvátil Proserpinu: jedno zdůrazňuje

žádné přirovnání nepostihuje. Ditovo zrudnutí po Parčině řeči je vyjádřeno obrazem zastavení náporu mocného větru, v němž nic nenaznačuje stud, který patrně Dis pocítil,¹¹³ jeho ještě výraznější proměna po únosu, kdy zamilován a dojat utírá dívce cípem pláště slzy, není zachycena v žádném přirovnání, takže poslední obraz, kterým je čtenáři (v části básně, kterou disponujeme) Dis představen, je zuřivý lev trhající bezbrannou oběť a pohrdající hněvem pastýřů, nikoli dojatý zamilovaný muž.¹¹⁴

Vyloženě neobvyklé je pak přirovnání k Neptunovi, jímž se přibližuje Ditova cesta na zemský povrch:

Sic, cum Thessaliam scopulis inclusa teneret
Peneo stagnante palus et mersa negaret 180
arva coli, trifida Neptunus cuspidē montes
impulit adversos: tum forti saucius ictu
dissiluit gelido vertex Ossaëus Olympo;
carceribus laxantur aquae fractoque meatu
redduntur fluviusque mari tellusque colonis. 185

Tak když se rozvodnil Péneios a voda, sevřená mezi skalami, zalila Thessálii a zabránila obdělávat zatopená pole, udeřil Neptun trojzubcem do skal, které se před ním zdvihaly, a Ossa, raněna silným úderem, odskočila z vrcholu ledem pokrytého Olympu. Vody se uvolňují ze svého vězení, řeka zas v meandrech spěje k moři a rolníkům se navrací půda. (II, 179–185).

Jeden z trojice světovládých bratrů je zde překvapivě přirovnáván ke druhému a zejména je chystaný únos nic netušící dívky postaven naroveň přínosné činnosti, která obnovuje řád a pomáhá i lidstvu – Neptun v přirovnání uvolňuje údery trojzubce vody Péneiu,¹¹⁵ aby se nevyléval z břehů a lidé měli půdu k obdělávání; jediným explicitním spojením jsou silné údery žezla, respektive trojzubce. Pro jednu činnost, ačkoli pro dva její odlišné aspekty, pro Ditovu cestu z podsvětí na zemský povrch, jsou užita dvě přirovnání kontrastního vyznění, přirovnání k válečné, destruktivní akci a k činnosti obnovující řád. Tento fakt naznačuje

utajenost jeho podzemní výpravy, druhé prudkost, s níž si razil cestu. Čtvrté přirovnání ho pak ukazuje už s uchvácenou kořistí.

¹¹³ Srov. *Vix illa; pepercit / erubuitque preces animusque relanguit atrox / quamvis indocilis flecti* „Hned potom umkl, zrudl při té prosbě a drsný duch se ovládl, ač většinou jím nešlo pohnout“, I, 67–69 a naproti tomu v přirovnání k Boreovi tomu odpovídající: *si forte adversus aenos / Aeolos obiecit postes, vanescit inanīs / impetus et fractae redeunt in claustra procellae* „jestliže mu náhodou Aeolus nastaví kovovou bránu, ztiší se mocný nápor a bezmocné bouřné vichry se navracejí do svého vězení“, I, 73–75. Pro opačný názor viz TSAI 2007, s. 53–54.

¹¹⁴ Tím se Ditova proměna liší od Cereřiny. Týká se totiž události pouze epizodního charakteru (vzbuzení lásky i u boha mrtvých), související s Jovovou výzvou k Venuši, aby vzbudila milostné city i v podsvětí (viz I, 216–228). Spíše podobnost proměn Dita a Cery naopak zdůrazňuje WHEELER 1995, s. 131 či ONORATO 2006, s. 517–527. Ke srovnání obou revolt viz i KELLNER 1997, s. 217, který také zdůrazňuje podobnost, ale poznamenává, že Cereřina vzpoura není nebezpečná, protože je Jovem naplánována. I když ale Jupiter počítá s tím, že bude Ceres nešťastně hledat svou dceru, neznamená to, že je její vzpoura bez nebezpečí.

¹¹⁵ O události viz GRUZELIER 1993, ad loc. (s. 198–199).

ambivalentnost Ditova činu: je jednak téměř válečným aktem, jednak činem, který zabraňuje válečnému stavu a který je dokonce pomocí lidstvu. Bez významu pak jistě není to, že je ve světě přirovnání známo zemědělství. Dis je tak sice temným bohem říše mrtvých, ale – jako jeden ze tří bratrů světovládů – má podíl na civilizaci lidstva, utváří řád. Ditův význam pro řád tak (vedle plodivé schopnosti podsvětí) zakládá jeho role v Jovově plánu pokroku – nejvyšší bůh dokáže jeho hrozby a jeho chaotické hrozivosti obratně využít k zavedení zemědělství. Ditova schopnost projevit lásku naproti tomu v přirovnáních ztvárněna není; vypravěč možná tento rys nevyzdvihuje, protože nemá význam pro naplnění Ditovy civilizační funkce.¹¹⁶

Ditův vpád do světa vede k odhalení skrytých nebezpečných sil postav. **Téměř všechny postavy** tohoto světa představují **nebezpečí pro řád**. Buďto se v pýše chlubí, oč vynikají nad druhé, a žárlivě si tuto přednost střeží, nebo závidí druhým, kteří mají to, co jim schází. V mnohých případech jsou postavy přímo ambivalentními bytostmi na hranici řádu a chaosu; hlavní viník celého Proserpinina neštěstí, Dis, je naopak vládcem říše, která funguje i jako kolébka nového života.¹¹⁷ Kromě Dita, vládce, je od řádu vzdalují jejich soukromé zájmy a tužby. Ačkoli hlavní aktéři netuší, že pomáhají realizovat Jovův plán, vládcovo úsilí dovést lidstvo na vyšší úroveň s rozdělením na zástupce řádu a zástupce chaosu ještě zamíchá: Ceres se mění v sílu chaosu, Dis vnáší chaos do světa nad zemí; výsledkem však je nový řád. Proserpina zůstává dlouho na hranici mezi dvěma stavy, a tedy mimo řád, pak se vdá, ale místo aby se stala součástí řádu, vstupuje v samo sídlo chaosu; výsledkem je opět nový řád.

Silou chaosu se nezdá být snad jen Élektrá; viděli jsme však, že právě ona způsobí proměnu Cerery, navíc stejně jako Ceres usiluje udržet věčně dívčino panenství. Jako ochránkyně svěřeného dítěte ovšem musí selhat: její snaha je překážkou novému řádu.¹¹⁸

3.2.3 Jovova péče o řád a pokrok

Otec Jupiter tedy musí postupovat uvážlivě, přistoupit na Ditovu žádost a neriskovat další gigantomachii, připustit tak v omezené míře do kosmu chaos, nějak ho začlenit do řádu, aby

¹¹⁶ Význam této Ditovy proměny naopak zdůrazňují WHEELER 1995, s. 127–128 a hlavně SCHMITZ 2004, podle nichž oběť Proserpiny způsobí, že se Dis zbaví své necivilizované hrozivosti.

¹¹⁷ Nebezpečně divokou je v tomto světě i Kybelé, která ale průběh událostí přímo neovlivňuje. Její divokost není nebezpečím pro řád, nepřekračuje prostor, který jí je vymezen (slavností na Ídě), a tak tvoří oživující součást řádu; srov. CHLUP 2007a podobně o dionýském šílení. (O Kybele viz dále v oddílu 3.2.4.) Komplikované vztahy „nebe a pekla“ v římské epice vyzdvihuje HARDIE 1993, s. 57–87 (srov. proměny sil řádu a chaosu v WHEELER 1995, s. 127–131. O vztazích mezi řádem a chaosem viz VÍTEK a STARÝ 2010, s. 35–37.

¹¹⁸ Snaží se udržet Proserpinu stále v dětském věku: vzpomíná, jak si s ní Proserpina stále povídala a sdílela s ní i lůžko (III, 205–206). Élektrá ostatně patří mezi staré Ókeanovy nymfy (III, 172), tedy ke starší generaci, jejíž čas už je pryč.

potom chaos nerozvrátil celý řád. Nejde ale jen o kompromis: pokud se Jupiter rozhodne zavést zemědělství, chaos dokonce v určité míře potřebuje, aby nalomil dosavadní řád. Kdo patří řádu a kdo chaosu, navíc stejně není zcela jasné, jednoduše zničit chaos a zachovat řád tak stejně není možné, ačkoli je pravda, že Jovovým rozhodnutím do světa pronikly nové nebezpečné síly (kromě ambivalentní Cereřiny revolty např. zhoubná moc Sirén).

Přesto **je Jupiter svými poddanými kritizován**. Jen ten nejkrutější otec může podle nich předhodit vlastní dítě podsvětnímu vládci. Jenže Jupiter je otcem zároveň v soukromé i veřejné sféře, otcem svých potomků, jejichž je tedy i zploditelem, a zároveň otcem všech, kdo jsou podřízeni jeho vládě. Postavy často mluví o jeho otcovství – jenže většinou jen v prvním významu, o jeho otcovství v soukromé sféře. Naráží na něj jako první Henna v druhé knize, kde vzniká kontrast mezi Henniným záměrem uctít tak vzácnou návštěvu (II, 86) a proti tomu na straně Jova nezájmem o Proserpinu. Nad nesouladem mezi Jovovým příbuzenským vztahem a bezcitným chováním si zoufá unesená Proserpina¹¹⁹ a přeje si být raději zasažena Jovovým bleskem než být odvléčena do podsvětní říše. Jovovo otcovství zmiňuje i Kybelé, která naopak věří, že by Jupiter mrštil bleskem po tom, kdo by chtěl dívce ublížit.¹²⁰ Ve skutečnosti Jupiter dal svým mírotvorným bleskem (II, 229) najevo souhlas s Ditovým počínáním (II, 228–230). Za to Jova kritizuje i Diana.¹²¹ Jovovo otcovství se tematizuje i při vyprávění o chůvě Élektře, která malou Proserpinu kladla Jovovi na klín.¹²² Postavy tak posuzují Jova podle svých hodnot, v kritice se projevuje konflikt mezi soukromým a veřejným, který nese zápletku eposu (rozdíl v axiologické a deontické sféře různých postav). Ceres se domnívá, že se stala obětí *bella caelestia*, božské obdoby *bella civilia*, protože přišla o dceru; Jupiter přitom svým jednáním zabraňuje válce s chaosem a zároveň i válce mezi bohy, která nepropukla od konce titánomachie – Dis hrozí kosmickou revoltou a vyhrožuje, že pustí na svobodu Titána Saturna;¹²³ válku mezi bohy je naopak ochotna rozpoutat Ceres, když se staví proti Jovovi. U Jova jsou soukromé vztahy podřazeny veřejným.¹²⁴ Jupiter není špatným otcem – ovšem z perspektivy kosmu jako celku.

¹¹⁹ Viz *nullane te flectit pietas nihilumque paternae / mentis inest?* „nehne sebou žádná starost o dítě, nemáš v sobě žádný otcovský cit?“, II, 253–254.

¹²⁰ Viz *nec tanta Tonanti / segnitias ut non pro pignore fulmina mittat* „Hromovládce není tak lenivý, aby pro své dítě po někom nemrštil bleskem“, III, 134–135.

¹²¹ Viz *in te coniurat genitor* „proti tobě se spikl otec“, II, 237. Na rozdíl od Cerery však Minerva ani Diana proti Jovovi nerevoltují, brání jim *reverentia patris* „úcta k otcí“, II, 234.

¹²² Viz *Haec post cunabula dulci / ferre sinu summoque Iovi deducere parvam / suaverat et genibus ludentem aptare paternis* „Ta malou, sotva odrostla kolébce, do náruče brávala a odnášela k nejvyššímu bohu Jovovi a nechávala ji hrát si na otcovském klíně“, III, 173–175. Idylický obrázek zdůrazňuje soukromou stránku Jovova otcovství, a tak činí jeho rozhodnutí hrozivějším.

¹²³ Viz dále oddíl 3.2.4.

¹²⁴ Viz zejména jeho varování těm, co by snad chtěli Cereře prozradit únosce – zrádce potrestá *natus licet sororve / vel coniunx fuerit* „Ať by to byl syn, sestra nebo manželka“, III, 57–58.

Je tedy Jupiter ideálním vládcem, jehož jedinou starostí je řád světa a který netrpí žádnými emocemi, touhami, který nijak nenarušuje řád? Sama Natura mu, aspoň jak to sám přiznává, vyčítá krutost a hamižnost: podle ní si Jupiter, *durus tyrannus*,¹²⁵ tvrdý tyran, ponechává pro sebe všechny výhody a k lidem je skoupý, odnal jim zdroj obživy, který bez sebemenší práce skýtala země, a nechá je přežívat jako zvěř (III, 33–45). Jupiter ovšem výslovně popírá, že by ho ke zrušení zlatého věku vedla závist:

*haud equidem invideo – neque enim livescere fas est
vel nocuisse deos.*

rozhodně nezávidím – bohům totiž není dovoleno závidět nebo uškodit (III, 27–28).

Mluví při tom o bozích v množném čísle; na ně však rozhodně tato charakteristika nesedí, jak jsme se právě přesvědčili, a Jupiter tak možná vyslovuje jejich kritiku. Pokud neváhá kvůli lidskému pokroku riskovat revoltu mezi bohy, snad mu můžeme věřit, že on je jiný.

Jeho přesné záměry a motivace však zůstávají nejasné.¹²⁶ Nejen postavy nedisponují úplným světem vědění, který by byl plně kompatibilní se skutečným stavem věcí, i čtenářova představa o fikčním světě obsahuje mezery, které se při žádném zhušťování světa neodstraní. Jupiter se v eposu, tedy v jeho existující části, objevuje čtyřikrát – a pokaždé v jiné podobě, jeho světy záměrů se nezdají být zcela kompatibilní. Vypravěč nám nikdy neodhalí Jovovy pocity a myšlenky, na začátku první knihy pouze stručně oznámí, že po vyslechnutí Ditovy žádosti dlouho rozvažoval, koho mu dát za ženu, až se nakonec rozhodl (I, 117–121), v druhé knize říká, že Jupiter sesláním blesku ztvdil, že Dita uznává za zetě (II, 226–231).

Ve zbylých dvou případech, v polovině první knihy (I, 216–228) a pak zejména v knize třetí (III, 19–65), předává Hromovládcí slovo a sám jeho projev nijak nekomentuje. Tyto projevy jsou však zcela různé: podle prvního je Jovovým cílem zamilovaný Dis a celé podsvětí vzdychající milostnou touhou, ve třetí knize vyspělejší svět, v němž lidé žijí kulturním životem.¹²⁷ Ve svém prvním projevu nezmiňuje Ditovu žádost ani hrozbu, navíc mluví o vyvolení Proserpiny jako o něčem osudově daném, přitom předtím se sám rozmýšlel, koho vybrat (I, 118–119). Pokud o ní bylo už dávno rozhodnuto (což by naznačovalo ujištění

¹²⁵ Viz *durumque tyrannum*, III, 34. Ideál vládce přísného k sobě a naopak štědrého k ostatním viz např. v nikoli fikčním světě panegyriků, PANEG. 3[11], 12.

¹²⁶ Viz i GRUZELIER 1993, ad I, 121, která ovšem tuto nejednoznačnost připisuje Claudianovu nezájmu o koherenci. O často scházející motivaci postav v Claudianových dílech viz i KIRSCH 1989, s. 229–230. KELLNER 1997, s. 207, 272 hovoří o Jovových proměnách a přímo vývoji, o jeho charakteru rozpjatém mezi intrikánským politikem a zralým státníkem; pro tak koherentní obraz Jovova charakteru však neposkytuje text příliš opor.

¹²⁷ Jovovu mnohoznačnost ukazuje i textura: v první a třetí zmínce Jupiter nemluví, vypravěč ho jen stručně uvede při nějaké činnosti, která podstatně zasáhne do děje, v obou případech tak zažehnává nějaký válečný konflikt. Ve druhé a čtvrté zmínce naopak pronáší řeč, v každém případě zcela jinou: tu první pouze k Venuši, před níž vystupuje jako muž, který je i sám sužován láskou, tu druhou na sněmu bohů, kde mluví jako odtažitý vládce s velkolepou vizí. Kontrast a symetrie ve střídání různých zpodobnění Jova představuje intenzionální strukturaci, která zdůrazňuje obtížnou poznatelnost postavy Jova ve fikčním světě.

Parek, že Jupiter dá Ditovi ženu, když mu o ni řekne) (I, 67), proč Jupiter zvažoval výběr? Jestliže vysvětlíme tuto Jovovu řeč jako prostředek manipulace s Venuší, která se nemá dozvědět o vyšším plánu, jehož se stane součástí,¹²⁸ zůstává přesto otázkou, proč tedy Jupiter vybral právě Proserpinu. Když následně ve třetí knize vyjevuje svůj úmysl pozdvihnout svět na vyšší úroveň, k čemuž hodlá využít Cereřino hledání dcery, nabízí se otázka, kdy k tomuto jeho rozhodnutí došlo. Dospěl k němu už dávno a čekal jen, až se uskuteční děje, které tomu mají předcházet, tedy únos Proserpiny? Nebo nejdřív pouze zažehnával nebezpečí kosmické války a využít Cereru k tomuto úkolu ho napadlo až následně? Využívá plodivé síly světa a návratného času a řídí je, nebo sám svět aktivněji utváří? A co přitom cítí, co prožívá?

Nevíme. Slova postavy podléhají autoritě slov vypravěče, ten ale vysvětlováním šetří. Jupiter je jistě postavou, jíž je možno věřit, na druhou stranu, je-li potřeba, může svou řeč přizpůsobit příležitosti a účelu (jako jsme toho patrně svědky v případě řeči k Venuši). S informacemi ostatních postav jeho zprávy také nelze srovnávat: viděli jsme, v jaké míře jsou světy vědění postav omezeny, ba dokonce pokrouceny vůči podobě textového aktuálního světa. Pokud hledáme náповědu v přirovnáních, kterými by vypravěč Jova přiblížil a vysvětlil, ukáže se naše snažení marným: nikde, aspoň v existující části eposu, žádné přirovnání pro Jova nenalezneme. Shrneme-li, co se od vypravěče o Jovovi dovídáme, je zřejmé, že Ditovu zákazonosnou revoltu se Jovovi podařilo zastavit, že tak uchránil řád, a že zavedl pro lidstvo zemědělství, že přispěl i k pokroku světa. V obou těchto funkcích, v péči o řád i vedení k pokroku, tedy Jupiter uspěl. O dalších detailech se ovšem můžeme jen domýšlet.

3.2.4 Jovova vláda a předchozí generace bohů

Jovovi vlastní rodiče¹²⁹ do jeho řízení světa nemluví, přesto má vztah k matce Kybele a zejména k otci Saturnovi na jeho vládu vliv.¹³⁰ Neustálé plození a vznikání, které jsme vyzdvihli jako charakteristický rys tohoto fikčního světa, totiž umožňuje postavy tohoto světa vidět zároveň jako zástupce kvalitativně odlišných generací a zároveň nepřehlédnout mezi nimi úzká pouta, kontinuitu. Pokud jde o odlišnosti, můžeme ve zkratce říci, že Jupiter a další hlavní aktéři příběhu patří k olympské generaci bohů, za níž svět přechází ke kulturnímu řádu, Saturnus a Kybelé naopak zosobňují méně civilizovaný přístup ke světu, který ve srovnání s Jovovou vládou může do značné míry připomínat chaos.

¹²⁸ Viz výše oddíl 3.2.2.

¹²⁹ O generacích bohů viz např. ELIADE 2008, s. 159–165.

¹³⁰ O významu starších božstev v Diově vládě viz ELIADE 2008, s. 262–263. O generacích a následnictví v epice viz HARDIE 1993, s. 88–119, zejm. 88–98.

Pokud čtenář čerpá ze své kulturní encyklopedie (postavy jsou „přistěhovalé“), vyvstane mu ambivalentní obrázek těchto starších postav. Saturnus, v *interpretatio Graeca* římský ekvivalent Krona, je vládcem předolympské generace, vládcem nanejvýš krutým, který své děti polyká, aby ho časem nepřipravily o vládu; avšak zároveň je jeho vláda pro lidstvo šťastným, zlatým věkem.¹³¹ Kybelé je bohyně převzatou z Malé Asie, jejíž kult se spojuje s neobvyklými, orgiastickými prvky, v římské říši však získala zejména během císařství významné postavení.¹³²

Čtenář ovšem může použít i encyklopedii fikční a zaměřit se na **způsob konstrukce těchto bohů ve fikčním světě**, ať už prostřednictvím toho, co vypravěč říká o jejich postavení ve fikčním světě, nebo toho, co o nich vypovídají intenze výrazů i celkové strukturace textury. Nejsou hlavními postavami eposu (Saturnus dokonce vůbec nevystupuje jako postava, pouze se o něm zmiňují další postavy a vypravěč), ale spolupodílejí se na konstrukci hlavních postav. Kybelé vystupuje ve fikčním světě jako postava, ač jen postava vedlejší. Bohyně tíhnoucí k divoké nedomestikované přírodě se ve fikčním světě objevuje právě před únosem Proserpiny a po něm (I, 202–213; III, 112–136) a v textu eposu tak únos rámuje. Ceres je u ní na návštěvě, a tak se hlásí k extatičnosti s Kybelou spjatou. Zatímco se Ceres spolu s matkou těší z divokých zábav, na Sicílii se podnikají první kroky vedoucí ke kultivaci, k domestikaci přírody. Ceres, bohyně úrody, produktu civilizace,¹³³ je pevně, vřelým poutem matky a dcery, spojena i s divokou přírodou. Svým dočasným uchýlením k divoké Kybele se Ceres připojuje ke starší generaci božstev. Odděluje se tak od Proserpiny¹³⁴ a té se nyní dostává možnosti dovést svět na vyšší civilizační úroveň. Potřetí a naposledy je Kybelé připomenuta v Cereřině řeči,¹³⁵ tedy už zde nevystupuje přímo jako postava. Ceres zmiňuje svou matku spolu s otcem Saturnem jako doklad svého urozeného původu. Ovšem divokost je přítomna i zde: Ceres své předky připomíná ve chvíli, kdy *bacchatur* „šílí“ (III, 269) na Olympu.

¹³¹ O této ambivalenci Krona, Saturnova řeckého protějšku, viz např. VÍTEK 2010, s. 152. O Kroniích/Saturnáliích a jejich převrácení veškerého řádu viz např. VÍTEK 2010, s. 168. O problematičnosti zdánlivě bezstarostné prvotní idyly viz CHLUP 2007b, s. 188–192.

¹³² O přijetí Kybely do Říma, o jejím postavení v něm a o její popularitě za císařství viz TURCAN 1996, s. [28]–74. Srov. její vztah k zakládajícímu římskému hrdinovi Aeneovi v Aeneidě (viz TURCAN 1996, s. 35, 43) a zároveň hrozivost jejího kultu naznačenou např. v souvislosti jména Galů s názvem řeky, z níž každý zešílí (OV. fast. 4,365–366).

¹³³ Srov. charakteristiku barbarských Hunů jako těch, jimž *praeda cibus, vitanda Ceres* „živí je lov, Cereru/obilí neznejí“ (*Ruf.* i, 327).

¹³⁴ Podle Kellnera „In Phrygien, wo sie in tragischer Ironie die Tochterpflichten der Kybele gegenüber wahrnahm, zeigen sich die emotional-ekstatischen Züge im Charakter der Ceres“ (KELLNER 1997, s. 211). Tyto Cereřiny rysy se pak podle něj projevují v jejím hysterickém hledání dcery.

¹³⁵ Viz *turrita Cybele / me quoque Saturno genuit* „Mě také porodila vězátá Kybelé Saturnovi!“, III, 271–272.

Kromě toho, že zmínky o Saturnovi vyzdvihují ambivalenci obvykle s tímto bohem spojovanou, koresponduje jejich dávkování s vývojem příběhu. Když Dis vyhrožuje rozvrátit veškerý řád, vyjevuje se ta stránka Saturnovy povahy, která z něj dělá nebezpečnou sílu chaosu.¹³⁶ Připomenutí Saturna při Ditově cestě na zemský povrch představuje značně smířlivější pohled na Saturna, klade do popředí jeho roli vládce, aniž by hodnotila: Dis je jeho dědicem stejně, jako jím je i sám Jupiter.¹³⁷ Dis se totiž řídí Jovovým pokynem a vykonává civilizační funkci. Když Dis uvádí jako svého otce Saturna, aby omámil Proserpinu svým vznešeným původem a uzavřel tak manželství napodobující sňatek Jova a Junony, hraje zde Saturnovo jméno pouze roli významného, slavného předka, bez jakýchkoli negativních konotací.¹³⁸ Když je ale ve světě eposu zažehnáno nebezpečí hrozící od Dita, vyvstává další nebezpečí pro řád v postavě Cerery a znovu se objevuje zmínka o Saturnovi. Tak ve třetí knize Saturna jako svého otce připomíná Ceres.¹³⁹ Představuje zde pouze záruku slavného původu; to, že je Saturnus připomínán na začátku Cereřina zuřivého útoku na olympské bohy, zatím jen slovního, hrozícího ovšem později nabýt rozměrů skutečné revolty, však opět probouzí hrozivost tohoto dávného boha. Saturnovo jméno tak bývá zmiňováno v okamžicích, kdy postavy činí významné kroky na cestě, která vede buď k řádu, nebo k chaosu; nebezpečí chaosu se tak vpisuje do výstavby postav právě i připomenutím Saturna. Jupiter pak Saturnovu vládu odmítá, ovšem právě pro zdánlivě kladnou stránku jeho vlády: odsuzuje *Saturnia otia* „saturnovské nicnedělání“ (III, 20–21).

Saturnus a Kybelé, božstva značně archaického charakteru, spjatá se silami ne-řádu (Saturnova krutost, Kybeliny orgiastické, bakchické rysy), patří k nekulturnímu světu;¹⁴⁰ Saturnův zlatý věk je až příliš šťastným rájem či spíše zlatou klecí, v níž vězí lidské schopnosti, zbavené možnosti rozletu. Modely přístupu ke světu, které nabízejí tato stará božstva, jsou tak nebezpečné tím, jak stále balancují na pokraji chaosu, a tím, že lidem neumožňují žít život, jakého jsou hodni, neumožňují jim být plně lidmi, což lze také chápat jako narušení řádu: zlatá klec saturnovského světa zmrazuje jakýkoli pohyb vpřed, uctívání

¹³⁶ Viz *si dictis parere negas, patēfacta ciebo / Tartara, Saturni veteres laxabo catenas...* „jestliže odmítneš poslechnout má slova, rozevřu Tartar, povolím stará pouta Saturnovi“, I, 113–114.

¹³⁷ Viz *sic tertius heres / Saturni latebrosa vagis rimatur habenis / devia fraternalium cupiens exire sub orbem* „tak třetí Saturnův dědic uvolnil koňům uzdy a prozkoumával skrytá odlehlá místa, dychtivý vyjet až pod bratrovu nebeskou říši“, II, 167–169. Zde připomenutí Saturna obstarává pouze intenze označení Dita.

¹³⁸ Viz *ille ego Saturni proles cui machina rerum / servit...* „já jsem Saturnův potomek, jemuž slouží celý svět“, II, 280–282.

¹³⁹ Viz III, 271–272 (s. 68, pozn. 135).

¹⁴⁰ Archaičnost Kybely (a jisté spojení se zlatým věkem) zdůrazňuje např. vypravěč Ovidiových *Fasti*: aby měla *dea prisca* „starobylá bohyně“ *priscos [...] cibos* „starobylý pokrm“, dostane sýr s bylinkami (4,371–372), protože *lacte mero veteres usi narrantur et herbis, / sponte sua si quas terra ferebat* „Předkové čistě mléko a rostliny brali si k jídlu / to, co od sebe sama k obživě skýtala zem“ (4,369–370, přel. I. Bureš). Naproti tomu vzápětí po Megalésiích, svátku Kybely, začínají slavnosti Cerery, která lidem, kteří se dosud živili rostlinnou stravou, ukázala *meliora alimenta* „lepší stravu“ (4,401).

Kybely problematizuje hranice kultury a divokosti. Zatímco Kybelina divokost ničím nenarušující synovu vládu nepředstavuje vážné nebezpečí, Saturnova problematická povaha hrozbu představuje, pokud by měl hrozivý Saturnus vládnout světu, tedy být zárukou řádu. Je tedy lépe, když zůstane spoután v hloubi Tartaru. Vláda jeho syna je na vyšší úrovni a nekulturnost spjatá s chaosem je tak odsouzena spolu se starší generací božstev jako model, který musí být – v rámci Jovových pokrokových snah – překonán, který je ale zároveň vepsán do božstev olympské generace. O pokrok tak musí usilovat celý kosmos včetně bohů, nikoli pouze lidé; starší generace však zároveň spojuje olympskou s utvářením světa, s dobou, kdy se řád teprve utvářel, s nímž musí být spojena i ta nejpokrokovější budoucnost.

3.2.5 Jupiter a Natura

Na Jovovu vládu má vliv také vztah ke starší bytosti, která se i nyní aktivně podílí na tvarování podoby světa. Jovova vláda může být tak vřazena do širšího kontextu díky jedné důležité postavě, jíž jsme dosud nevěnovali dostatečnou pozornost. Není ovšem postavou v plném významu slova: zatímco u všech postav eposu jsme v oddílu 2.1.1 konstatovali výrazné sepětí s prostorem a uvedli jsme, že jisté kolísání mezi antropomorfičností a neantropomorfičností bohů je charakteristickým epickým rysem, tato postava se stává postavou jen někdy, a to zejména v řeči některé další postavy. To ale neznamená, že je jí nutno existenci upřít zcela: „existovat fikčně znamená existovat v různých způsobech, v různých rádech a v různých stupních“.¹⁴¹

Touto postavou je Natura.¹⁴² Význam bytosti, jejíž jméno naznačuje neustálý proces rození,¹⁴³ nás ve světě plném života a neustálého vznikání asi nepřekvapí. Jako osoba je

¹⁴¹ Viz DOLEŽEL 2003, s. 151.

¹⁴² Její „postavovost“ až příliš vyzdvihuje DUPRAZ 2003, s. 260, ač připouští, že její vztah ke zbytku světa není jednoznačný. Natura může nabývat různé míry „postavovosti“, jak ukazuje škála pořízená na základě podob Nature u Claudiana: 1) skutečnost, kterou je možno i vylepšovat, překonávat; 2) konatel: dárcce, ochránce hranic; 3) osoba: věčně mladá žena, matka. Jako postava se objevuje v Gigantomachii, kde vystupuje jako ochránce hranic a Jova uznává za svého vládce: *confusaque rursus / pro domino Natura timet. Discrimina rerum / miscet turba potens* „a zase se Natura, uvedená v chaos, bojí o svého pána. Rozdíly mezi věcmi stírá mocný dav,“ 61–63, a zejména v druhém panegyriku na Stilichonův konzulát: *Stil.* ii, 424–476, kde vystupuje jako krásná žena. Na význam Nature ve výstavbě eposu poukázal KELLNER 1997, *passim*, zejm. s. 255–280. Podle něj je osud (*fatum*), organizující kosmos, složen ze dvou protikladným složek, cyklické Nature a dějinného vývoje. Tyto dvě složky se vzájemně ovlivňují, ku prospěchu lidstva. I Natura sama je pak vnitřně rozporná, skrývá v sobě řád i chaos. Odráží tak protikladné a zároveň komplementární vztahy mezi postavami eposu i protiklady v povahách postav. Postavy pak s ní mohou být v souladu nebo se stavět proti ní. Jakkoli v mnohých aspektech Kellnerova koncepce vystihuje tenze v eposu přítomné, považují jeho koncepci Nature za obtížně uchopitelnou: protiklad cyklického času přírody a lineárních dějin zcela nevystihuje skutečnost (ač se Natura staví proti Jovovým plánům pokroku, odmítá tedy proměny zasahující do běhu věcí, klade důraz na uspokojení potřeb svých dětí a zachování řádu, protiklad času cyklického a lineárního není nikde formulován; Natura je navíc prvotním tvůrcem, dříve tedy sama tvář světa výrazně měnila), problematické dále je, že se postavy zároveň v přírodě zrcadlí a zároveň mohou jednat buď proti ní, nebo v souladu s ní (s. 256), Natura je tak současně pojímána více způsoby, které jsou obtížně kompatibilní. O rostoucím významu personifikací v římské epice viz CAMERON

Natura představena v Jovově řeči ve třetí knize, když Jupiter přiznává, jak jsme už zmínili výše v oddílu 3.2.3, že ho zahrnula výčitkami pro jeho rozhodnutí zrušit zlatý věk.¹⁴⁴ Je tedy postavou, která – jako jediná – si může dovolit napadat Jovova rozhodnutí.¹⁴⁵ Poprvé se ale objevuje už v první předmluvě, v níž je tím, co/kdo prvnímú námořníku brání plavit se po mořské hladině (viz oddíl 3.1.1), tedy v roli strážce hranic. V eposu ale zastává více rolí.

Když vypravěč shrnuje dějiny Sicílie, Natura funguje jako organizující síla. Sicílie byla kdysi součástí Itálie, ale

rupit confinia Nereus

victor et abscissos interluit aequore montes 145

parvaque cognatas prohibent discrimina terras.

*Nunc illam socia raptam tellure trisulcam*¹⁴⁶

*opposuit*¹⁴⁷ *Natura mari: caput inde Pachyni*

respuit Ionias praetentis rupibus iras...

roztrhlo sousedství vítězné moře, mezi odtržené hory se vlilo svými vodami a malá vzdálenost odděluje příbuzné země. Nyní ji, trojčipou, vyrvanou zemi-společnici předhodila Natura moři: z této strany čelí běsnění Jónského moře pachynský cíp vpřed čnicími skalami... (I, 144–149)

Zde tedy není Natura antropomorfizována; vystupuje však přesto jako konatel, jako někdo/něco, kdo/co něco vykonává. A to, co vykonává, není příliš vděčná činnost: aby svět nabyl hranic, jakých je třeba, musí odervat ostrov od země, s níž byl spojen, a uvrhnout ho do vln moře (I, 148–152). Natura je zde dynamickou silou, která mění tvář světa.

1970, s. 276–277 nebo FEENEY 1991, s. 364–391; o Natuře viz i DUC 1994, s. 122–123; CURTIUS 1998, s. 121–123.

¹⁴³ Srov. výrazy *Natura a nasci* „rodit se“. Viz i KELLNER 1997, s. 264.

¹⁴⁴ Zároveň však připomíná řečnický prostředek *prosopopoeie*, což její autonomii coby postavy oslabuje.

¹⁴⁵ DUPRAZ 2003, zejm. s. 258–262 se zabývá rodiči Jovem a Naturou a jejich vztahem k lidstvu-dítěti (KELLNER 1997, s. 264 zmiňuje pouze Natuřinu tvůčivou, plodivou sílu, navíc jen ve stručné poznámce). Zatímco Natura je jako matka ztělesněným kladem, chce, aby její dítě žilo v hojnosti, Jupiter, otec, neváhá dítě od matky odříznout, zrušit zlatý věk, jde mu totiž o výchovu potomka. Dupraz přesvědčivě nastiňuje rozvržení rodičovských rolí mezi Jovem a Naturou, jednoduchý obraz, které toto rozvržení sugeruje, ovšem narušuje několik skutečností: 1) Natura je pouze polopostavou (viz výše), nestojí tedy na stejné úrovni jako Jupiter; 2) Natura není Jovovou chotí, ale matkou (Jupiter sám o ni mluví jako o matce v III, 45); 3) není pouze milující matkou, ale má i další funkce, je organizační silou či přísnou strážkyní řádu. Ještě problematičtější, ačkoli efektivní a lákavá, je pak podle celá Duprazova koncepce, do níž je pár Jova a Natuře vřazen: Dupraz konstruuje dvě trojice, pár Dita a Cerery a Proserpinu jako jejich dítě a pár Jova a Natuře a jako jejich dítě lidstvo. Mezi členy trojic jsou podobnosti, matka je vždy ztělesněním kladu a dítě hýčká, otec je silou negativní, je tím, kdo dítě od matky odlučuje. Dvojice Jova a Natuře je však lepší, protože jejich společná péče vede k žádoucímu cíli a ne k hněvu a ničení, které charakterizuje dvojici Dita a Cerery, která je zároveň na dvojici Jova a Natuře závislá (s. 256–258 a hl. 262–266). K otázce Duprazova pojetí Dita viz výše (viz zde s. 43); Dis není otcem Proserpiny ani symbolicky (s. 263), tím, kdo odlučuje dítě od matky, je i zde Jupiter, jedná se o rozpor mezi jeho soukromou a veřejnou otcovskou rolí.

¹⁴⁶ Volím čtení *trisulcam* jako PLATNAUER 1963 a GRUZELIER 1993 a odchyluji se tak od HALL 1969. Textura vyjadřuje odtržení i ikonicky: *illam socia raptam tellure trisulcam*.

¹⁴⁷ Volím čtení *opposuit* jako PLATNAUER 1963 místo *opponit*, které tiskne HALL 1969 a GRUZELIER 1993, aby lépe vynikla podobnost této pasáže s pasáží III, 421–422 (viz dále s. 74, pozn. 150), v níž si Ceres vytýká, že dceru předhodila nepřítelům. Viz i GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 45.

Ke konci první knihy vypravěč přibližuje v pasáži, již jsme věnovali pozornost už v oddílu 3.2.1, Proserpininu výšivku, na níž je zachyceno prvotní uspořádání prvků, kterým vtiskla nějaký řád právě Natura. Proserpina na své výšivce

*hic elementorum seriem sedesque paternas
insignibat acu, veterem qua lege tumultum
discrevit Natura parens et semina iustis* 250
discessere locis...

tady řadu prvků a otcovské sídlo vyznačuje jehlou, podle jakého předpisu rozdělila matka Natura dávnou neroztříděnou hromadu a zárodky věci se odebraly na správná místa (I, 248–251).

Natura je tedy opět představena jako konatel, jako dynamická organizující síla. Je ovšem také tím, kdo usiluje o řád, řídí se podle zákona, pravidla (srov. *qua lege* v I, 249). Zároveň je označena jako *Natura parens*, je tak vyzdviženo její mateřství, ovšem spíše coby plodivá schopnost, bez hodnocení, jak dobrou matkou je.

Na konci druhé knihy pak převažuje její mateřská role: je rodičkou, která se (aspoň podle obyvatelů podsvětí, kteří o tom zpívají ve svatební písni) bude radovat z dalších a dalších generací potomků.

Iam felix oritur proles; iam laeta futuros 370
*expectat Natura deos. Nova numina rebus
addite et optatos Cereri proferte nepotes.*

Už se rodí šťastný potomek, už Natura radostně očekává budoucí bohy. Přidejte nová božstva světu a zplodte Cereře vnuky, které si přála (II, 370–372).

Konečně ve třetí knize vystupuje především jako matka bez zřetele k organizačním schopnostem, zároveň opět i jako ochránkyně hranic. Říká o sobě

*se iam, quae genetrix mortalibus ante fuisset,
in dirae subito mores transisse novercae.* 40

že jsem se teď náhle stala smrtelníkům hroživou macechou, ač jsem jim předtím byla matkou (III, 39–40).

A ptá se, k čemu tedy bylo dobré, že člověk pozdvihl hlavu, jestliže běhá po krajině jako zvěř a živí se žaludy (III, 41–43),

*[h]aecine vita iuvat silvestribus abdita lustris,
indiscreta feris?* 45

cožpak těší takovýto život, skrytý v lesních brlozích, k nerozeznání od života šelem (III, 44–45)?

Je tedy starostlivou matkou, která se proti své vůli změnila v macechu. Nezáleží jí však jen na tom, aby se jejím dětem dařilo dobře, ale také na tom, aby nic nenarušovalo řád. Je totiž špatně, žije-li člověk tak, jako má žít někdo jiný – a kvůli Jovovi žijí lidé jako dobytek (běhají v přírodě *pecudum [...] more* „jako dobytek“ [III, 42]) či jako šelmy – jako ony se skrývají v lesích a žijí život *indiscreta feris*, „k nerozeznání od života šelem“ (III, 45).

Natuřiny role tak zahrnují tři aspekty: spíše statickou ochranu hranic, dynamický organizující princip a mateřství, které s sebou nese péči o potomky. Jako matka je Natura, aspoň do určité míry, postavou. Vypravěč postupně odhaluje Natuřinu paradoxní povahu a **pořadí zmínek o ní v textuře** eposu má vliv i na čtenářovo pojetí této polo-postavy. Nejdříve je představena jako statický strážce hranic, pak jako dynamická síla a nakonec jako postava, starostlivá matka – která je zároveň ale také strážkyní hranic.¹⁴⁸ Postupně je ustavován i náležitý vztah k ní, tedy způsob, jak je nakládáno s jejími světy záměrů. V první předmluvě je poražena odvážným mořeplavcem, oslavuje se vítězství nad ní. V hlavním fikčním světě je tomu jinak: tam je na začátku Natura zobrazena jako vševládná síla. Později však, ve druhé knize, je uspokojení jejích přání ve fikčním světě (další potomstvo)¹⁴⁹ výsledkem úsilí někoho jiného (Dita, Proserpiny a zejména organizátora Jova), ve třetí knize se nakonec ukazuje, že sama nerozhoduje o podobě světa, to má na starosti Jupiter, její slova však nezůstávají oslyšena. Dělí se tak vlastně s Jovem o vládu nad světem: Jupiter je tím, kdo v čase příběhu vládne, slova Nature však ctí.

Zatímco dosud jsme věnovali pozornost podobám Nature, jak je postupně zachycuje textura, teď se od textových sekvencí poněkud vzdálíme, abychom došli ke komplexnímu **pojetí Nature jako postavy ve světě**, a to v té roli, v níž působí nejsilněji jako postava, v **mateřské roli**: Natura je další v řadě matek fikčního světa eposu. Nejvýznamnější roli hraje mateřství Cerery; nebude tak bez užitku porovnat polo-postavu Naturu právě s touto postavou. Zatímco Cereře nebylo dopřáno víc než jedno dítě, Natura má dětí bezpočet: vše na světě je jejím dítětem. V axiologických a deontických sférách se však odlišují a hodnoty, které vyznávají, jsou výrazně jiné; zejména kvůli právě zmíněné odlišnosti, tedy skutečnosti, zda mají jen jedno dítě nebo je jejich dítětem všechno. Pro Cereru je tak nejvyšším dobrem blaho jejího dítěte, a to, aby ho měla u sebe, i za cenu, že se tím naruší řád. Pokud je jí dítě odebráno, rovněž neváhá porušit řád. Naproti tomu pro Naturu je dobrem blaho všech jejích dětí, a tím pádem je pro ni důležité i zachování řádu.

¹⁴⁸ Bylo by pak zajímavé sledovat, v jakých podobách by se Natura objevila v dalších verších eposu.

¹⁴⁹ Pokud budeme brát svatební píseň za hodnověrný zdroj informací o Natuřiných úmyslech.

Mezi Cererou a Naturou však můžeme pozorovat několik podobností: jejich přání nejsou v aktuálním světě (aspoň po nějakou dobu) uspokojena, obě se stávají (aspoň ve svých představách) špatnými matkami. Zatímco ale Ceres se považuje za špatnou matku proto, že své dítě předhodila nepřátelům, Natura proto špatnou matkou není (vypravěč nemluví o žádných výčitkách, které by si dělala kvůli tomu, že vyrvala ostrov mateřské zemi a předhodila ho vlnám moře).¹⁵⁰ Stává se ale macechou tím, že jedno z jejích dětí, lidstvo, trpí nedostatkem, a také tím, že toto lidstvo proto žije jako divá zvěř a rozmývá se tak hranice mezi zvěří a lidmi.¹⁵¹ Bez hranic je však jen beztvary chaos a Natura usiluje o nápravu této situace. V tom stojí nad jinými ženskými postavami, jejichž plodnost je přibližuje chaosu. Naproti tomu Ceres je pro svou Proserpinu ochotna proměnit se v podsvětní Furiu a rozbořit krutými boji s Giganty vykoupný řád. Cesty Natury, ochránkyně řádu, a Cerery, nové síly chaosu, se v tomto okamžiku zcela rozcházejí.¹⁵²

Jupiter a Natura tedy vystupují oba jako strážci řádu. Jinak jsou ale mezi nimi značné rozdíly. Natura, napůl neosobní síla a napůl postava, v pradávné době vtiskávala řád světu, Jupiter, značně individualizovaná postava, svět nevytvářel, zato mu nyní vládne, na rozdíl od Natury.¹⁵³

Jupiter je vládce, musí tak někdy připustit i kompromisy, které znamenají jisté narušení řádu. Co je nutným zlem z pohledu jeho funkce ochránce řádu před chaosem, je nutné z hlediska jeho druhé funkce, úsilí o pokrok, pro nějž je nutný návrat do primordiálního chaotického stavu. U Natury naopak není žádné omezení její funkce ochránkyně řádu zmíněno. Vypravěč nikde explicitně neříká, že by usilovala o pokrok, má ale v sobě tvořivou sílu, jakou projevila při utváření světa, ostatně možná i nyní má radost ze vznikání zcela nových bytostí, jak by se zdála naznačovat svatební píseň v podsvětí.

Tvořivá síla Natury zakládá její mateřství. Natura ovšem o své potomky také pečuje. Je matkou všeho, takže u ní nevzniká žádný rozpor mezi soukromými a veřejnými zájmy,

¹⁵⁰ Srov. *opposuit Natura mari* „Natura předhodila moři“, I, 148 o Natuře vs. *quae te deserui solamque instantibus ultro / hostibus exposui* „já, která jsem tě opustila a ještě k tomu samotnou předhodila hrozícím nepřátelům“, III, 421–422 o Cereře.

¹⁵¹ Saturnovský zlatý věk sice nedovoloval lidem dospět k civilizaci, to však buďto v Natuřiných očích neznamenalo, že člověk nemá v rozdělení světa pevně stanovené místo, anebo zde převážila mateřská radost z toho, že může lidem štědře dopřávat svých darů.

¹⁵² Lidstvo i Proserpina musejí projít liminálním stavem (mezidobím hladu mezi zlatým věkem a věkem kultury u lidstva, v určitém slova smyslu smrti u Proserpiny), tento hraniční stav je užitečný pro dívku samu (aby se stala vdanou ženou), ale zejména jako prostředek pro proměnu lidstva; i pro lidstvo je přechodný stav důležitý jako přechodná fáze. Ani Cereře, ani Natuře se tento liminální stav nelíbí, Natura však žádá zejména dodržování hranic (lidé nesmějí žít jako zvěř), Cereře ovšem na hranicích nezáleží.

¹⁵³ Srov. v panegyriku na čtvrtý Honoriův konzulát (*IV Cons.*, 197–202) obraz mladičkého Jova, který si dobyl nebe a přijímá bohy, které mu svěřila sama Natura (*Natura tradente*, 199).

mateřství jejímu vztahu ke světu dodává na citu. Jupiter je naopak jak otcem vlastních dětí, tak také otcem-vladařem, mezi jeho rolemi tak může rozpor vzniknout.

Jupiter se tak s Naturou vhodně doplňuje a jeho vláda se zdá být efektivní jen po doplnění touto polo-postavou, tedy pokud Jupiter jako vladař naslouchá Natuře, která mu připomíná důležitost dodržování hranic a soucitu s dětmi.¹⁵⁴ Na významu hranic ovšem někdy trvá Natura příliš,¹⁵⁵ Jupiter je potřebuje kvůli pokroku uvolnit; i Natura je ovšem tvůrčí silou, ke konfliktu tak nemusí dojít. Výsledkem jejich spolupráce je vyvážená vláda, jíž nechybí soucit.

3.3 Ze vstupních světů předmluv do hlavního fikčního světa

Poté, co jsme věnovali pozornost Jovově vládě v hlavním fikčním světě, se znovu vracíme ke vstupním světům předmluv a pokusíme se prozkoumat cestu, která z těchto vstupních světů vede do světa hlavního.

V **první z předmluv** jsme pozorovali vítězení odvážného mořeplavce nad mořem, tedy popření hranic, které lidem určila Natura. V předchozím oddíle jsme ovšem viděli, jak je v hlavním fikčním světě pojem Natury doplňován. Jedním z důležitých rysů Jovovy vlády je pak úsilí o pokrok; v tom se hlavní fikční svět shoduje se vstupním světem předmluvy. Předmluva nezamlčuje nebezpečí, které s sebou úsilí o pokrok nese, rovněž v hlavním světě je pokrok s nebezpečím spjat. V hlavním světě je však situace rozebrána detailněji a dva kontrastní motivy předmluvy, oslava vítězství pokroku a proti tomu jeho nebezpečnost, jsou rozvinuty v komplikovanější pletivo vztahů mezi Jovem, bohy, lidmi a Naturou, kterým jsme věnovali pozornost výše. Natura je pak v tomto hlavním světě partner, jemuž je žádoucí dopřát sluchu. Zatímco Natura z první předmluvy tak přešla do hlavního světa, na místě námořníka stojí vládce Jupiter, mořeplavba sice v hlavním světě nehraje podstatnou roli, zato se setkáváme s jiným příkladem pokrokové činnosti, se zemědělstvím.¹⁵⁶ Jupiter jako strůjce pokroku musí překračovat hranice, musí se ale řídit pravidly, které připomíná Natura¹⁵⁷ (jako námořník, který *caelumque secutus* „a řídí se podle nebe“ (*pr.* II, 11)).¹⁵⁸

¹⁵⁴ Jupiter je po její intervenci *clementior* „mírnější“ (III, 46).

¹⁵⁵ Někdy možná příliš podléhá citu a chce, aby lidstvo mělo všeho hojnost.

¹⁵⁶ Topos mořeplavby je aspoň připomenut v přirovnání Cerery ke kupci-námořníkovi. Srov. i Jovovo přání, aby nutnost *rerumque remotas / vias paulatim exploret* „a pomalu objevovala vzdálené cesty světa“, III, 30–31; užitou metaforou připodobňuje Jupiter lidský pokrok k mořeplavbě. (Obě pasáže spojuje i CONNOR 1993, s. 237 a SCHMITZ 2004, s. 41–42.)

¹⁵⁷ Detailněji je pak řád vepsaný do odvěkových pohybů hvězd vyjádřen v *Stil.* ii, 433–440, kde je ovšem Natura sice přítomna, ale tuto funkci vykonává vážený stařec.

¹⁵⁸ Při plavbě po moři i při zemědělství se lidé musí řídit podle řádu, který určují nebeské hvězdy (pro zemědělství viz např. VERG. *georg.*, 1,204–207: *Praeterea tam sunt Arcturi sidera nobis / Haedorumque dies servandi et lucidus Anguis / quam quibus in patriam ventosa per aequora vectis / Pontus et ostriferi fauces*

Svět předmluvy je navíc světem s jednou osobou, kdežto hlavní svět je celou říší: je tak jen pochopitelné, že je jednoduchý princip pokroku podroben detailnějšímu zkoumání a prověřování, týká-li se celého světa a je-li jeho vykonavatelem vládce zodpovědný za osudy všech svých poddaných.

Postavy **druhé předmluvy**, Orfeus a Hercules (a jeho matka a Juno), do hlavního světa nevstupují. Nezůstávají však od něj zcela odděleny: tříští se na dílčí aspekty, které se pak podílejí na výstavbě hlavního světa.

3.3.1 Orfeus v hlavním světě

Jak si všimla už Christine Schmitzová (SCHMITZ 2004), orfeovské prvky prorůstají do vlastního eposu, naším označením hlavního fikčního světa. Schmitzová považuje za ústřední téma eposu potlačování divokých chaotických sil, přičemž Orfeovo působení na divoké šelmy je jedním z příkladů. Zatímco Schmitzová zdůrazňuje podobnost všech krocení divokých sil, zde věnujeme pozornost složitým vztahům i odlišnostem. Orfeovská harmonie totiž není zcela bezproblémová.

Pokud jde přímo o **obraz pěvce**, ve druhé předmluvě se mluvčí představuje jako druhý Orfeus a orfeovských rysů nabývá vypravěč v hlavním fikčním světě:¹⁵⁹ Triptolemovi draci slyší jeho píseň a napínají krky, aby si ji vychutnali (I, 12–14), orfeovský zpěv si podmaňuje i je.¹⁶⁰ Ale orfeovské harmonizační působení se už zde příliš netematizuje, vypravěčovy orfeovské rysy v prooimiu tak spíše jen vytvářejí spojení s osobou, která v druhé předmluvě chválí Florentina. Ani oslavování něčích činů nemá v hlavním světě místo, vypravěč se ztrácí za svým příběhem.

U ostatních postav nacházíme **fragменты orfeovské moci, harmonizující síly**. Proserpina není básníkem, ale ve výstavbě její postavy jsou orfeovské prvky výrazně vepsány. Objevují se v jejím zpěvu, jímž těší celý dům,¹⁶¹ v jejím vlivu na Dita, který celý roztaje (II, 273–316), na závěrečnou proměnu podsvětí (II, 317–372), a konečně v lítosti, kterou její odchod vzbudí v přírodě (II, 234–246).¹⁶² Příroda lká nad Proserpinou – podobně jako lká nad smrtí Orfeovou, ačkoli je otázkou, zda smutek přírody nesouvisí i s „divokou“, „přírodní“

temptantur Abydi „rolníku potřeba jest též souhvězdí Arktura dbáti, / také Kůzlátek dnů, též souhvězdí třpytného Hada, / jako jich námořník dbá, když bouřným k domovu Pontem, / abydskou úžinou pluje, kde ústřice v hojnosti žijí“ (přel. Otmar Vaňorný).

¹⁵⁹ Viz SCHMITZ 2004, s. 45 a GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 21–22.

¹⁶⁰ Považují tedy za zbytečnou konjekturu navrhovanou Giardinou, který by chtěl změnit *erecti roseas tendunt ad carmina cristas* na ... *ad sidera* ... (GIARDINA 2006, s. 27–28), protože podle něj „no-one will seriously suggest that Triptolemus' winged dragons have a disposition for poetry“.

¹⁶¹ Viz *Ipsa domum tenero mulcens Proserpina cantu* „Sama Proserpina těšila dům jemným zpěvem“, I, 246.

¹⁶² Tyto prvky jmenuje SCHMITZ 2004, s. 46–50; o proměnách Dita viz ještě s. 50–52.

povahou neprovdané dívky.¹⁶³ V takovém případě by ale dívka působila o něco nebezpečněji, divočeji, než kdybychom ji měli za druhého Orfea.

I sama její orfičnost však není něčím jednoznačně pozitivním. Podívejme se na změnu, která se odehraje s podsvětím po Proserpinině vstupu, změnu, která výrazně připomíná Orfeův vstup do podsvětí. Dívka vstupuje – podobně jako Orfeus – do podsvětí, aniž by zemřela, a v podsvětí ustává utrpení trestaných, ti nejděsivější netvoří jsou najednou zcela mírumilovní, samy hroživé Furie se bezstarostně oddávají pití vína a loknout dají i hadům, kteří se jim svíjejí na hlavě místo vlasů. Proserpina sama v podsvětí nezpívá, ale celým podsvětím se nesou rozverně písně. Schmitzová klade tuto proměnu podsvětí do souvislosti s údajným Jovovým plánem na harmonizaci podsvětí. Ač Jovovy plány nejsou zcela jasné, jak jsme viděli v oddíle 3.2.3, harmonizace podsvětí se nezdá být cílem, k němuž celý příběh směřuje,¹⁶⁴ i když to naznačuje jeho řeč k Venuši (I, 215–228). Je navíc jistý rozdíl mezi vzbuzením milostného citu, o nějž Jupiter podle svých slov usiluje, a orfeovskou harmonií, třebaže ji v tomto případě způsobuje láska. Jupiter sice prohlašuje, že chce zjemnit drsné podsvětí (I, 227–228), zároveň ale i říká: *cur ultima regna quiescunt?* „proč je poslední říše v klidu?“ (I, 224); usiluje tak spíše o to, aby se i samo podsvětí zmítalo v žáru vášně. Pokud by navíc měla harmonizace podsvětí být Jovovým cílem, působil by jeho úmysl značně neuváženě a patrně by rozrušil řád i bez Ditova přičinění, jak jsme viděli v oddíle 3.2.1. Proměna podsvětí, k níž po Proserpinině příjezdu dojde, stvrzená návratem zlatého věku, je tak spíš paradoxním adynatem, krátkodobým převrácením poměrů než žádoucím trvalým stavem.¹⁶⁵

Jupiter v hlavním fikčním světě také usiluje o mír nenásilnou cestou: tím, že dá Ditovi ženu a Minervu nenechá pustit se s Ditem do boje, zabrání ničivé válce s podsvětním bratrem. Od orfeovského harmonizačního působení se ovšem tento promyšlený postup značně liší:

¹⁶³ Mohlo by se tak zároveň jednat o rozvedení vztahu neprovdaných dívek k divoké přírodě a Artemidě, ostatně v Theokritově 18. idyle, tzv. *epithalamiu na Helenu*, dívky sdělují nevěstě, že se nazítří opět vydají do přírody a budou toužit po družce, která, jako vdaná žena, už mezi ně nepřejde (v. 39–42) – v našem fikčním světě se pak nestýská jen družce, samotné Artemidě, ale i přírodě samotné.

¹⁶⁴ SCHMITZ 2004, s. 50–54 představuje proměnu Dita jako příklad toho, jak významnou roli hraje v eposu topos zkrocení nebezpečných sil. Ale v (dochovaných knihách) eposu se nedovídáme nic o tom, jak vypadalo podsvětí po svatbě, a naopak jsme svědky další revolty, Cereřiny, kterou dokonce Jupiter pomůže vyvolat tím, že všem zakáže prozradit bohyni, kdo je únoscem.

¹⁶⁵ Podobně paradoxní proměnou projde ostatně také Diana, která proti svému obyčeji zkrotí své vlasy věnečkem (II, 148–150), a zejména Minerva, která na chvíli odloží svou podobu válečníka a s chutí se kráší natrhanými pestrobarevnými květinami (II, 141–147). Schmitzová uvádí dokonce i tuto událost jako příklad krocení divokých sil (SCHMITZ 2004, s. 51, pozn. 33), v tomto případě je ale ještě víc než v Ditově zřejmé, že se jedná o proměnu dočasnou: už v II, 205–230 Minerva opět zdvihá zbraň, protože na louku vpadl Dis. Navíc Minerva není monstrem, které má být zkroceno: je důležitou bohyní a nebyla by už Minervou, kdyby jen splétala věnce; není žádoucí, aby její proměněný stav trval stále.

Jovovo nenásilné řešení zahrnuje násilí spáchané na jeho dceři Proserpině a způsobí žal Minervě s Dianou a zejména dívčině chůvě a matce.

Zato Natura jako živoucí příroda má k Orfeovi rozhodně blízko: truchlí, když Orfeus nezpívá (*pr.* II, 1–8),¹⁶⁶ raduje se, když pěvcův hlas opět zazní (*pr.* II, 17–28). Natura je však zároveň i tím, kdo svět uspořádal podle nějakého řádu a kdo tento řád střeží; není tak čistě orfeovskou silou.¹⁶⁷ V přírodě pak najdeme také prvky, které připomínají orfeovskou harmonii a zároveň ukazují nebezpečí, které se v ní tají. Prvky, které vybočují z běžného řádu věcí, představují nějaká *mirabilia*. V první knize tak věnuje vypravěč nemalou pozornost dominantě ostrova – Etně, ambivalentnímu středu světa. A na ní se podivuhodně snoubí mráz s horkem:

*Scit nivibus servare fidem pariterque favillis:
durescit glacies tanti segura vaporis,
arcano defensa gelu, fumoque fideli
lambit contiguas innoxia flamma pruinas.* 170

Umí zachovávat přiměří mezi sněhem a žhnoucím popelem: tvrdne led bez strachu z takového žáru, chráněn utajeným mrazem a neškodný plamen s věrným kouřem olizuje sousední sníh (I, 167–170).

Nevinná důvěrnost tradičně nepřátelských přírodních jevů připomíná šokující přátelství mezi vlkem a ovci uchvácenými Orfeovým zpěvem.¹⁶⁸ Nepřirozenost takového vztahu nemůže být bez své stinné stránky: Etna s mírumilovným povrchem vypouští hrozivá oblaka a někdy z ní dokonce stříkají až do nebe děsivé proudy lávy (I, 163–165).¹⁶⁹ To proto, že uvnitř Etny není takový klid jako na její vnější straně: voda je tak stlačena, až se změní v živel zcela opačný, v oheň (I, 177–178), nebo možná zbloudilý vítr hledá v hoře zuřivě cestu na svobodu (I, 173–176) a připomíná tak Enkelada, který úpí pod Etnou a čas od času *detrahat onus cervice rebelli / in dextrum laevumque latus* „odbojnou šijí setřese břímě napravo či nalevo“ (I, 157–

¹⁶⁶ Srov. zejména ve v. 7: *illius et duri flevere silentia montes* „i drsné hory oplakaly jeho mlčení“.

¹⁶⁷ Když ve druhé předmluvě Orfeus přestal zpívat, vrátila se šelmám *saeva* [...] *Natura* „krutá přirozenost“ (*pr.* II, 5) – za Orfeova zpěvu se tedy nacházely ve stavu, který popíral jejich přirozenost, jejich Naturu.

¹⁶⁸ Srov. *pr.* II, 26: *vicinumque lupo praebuit agna latus* „a sousedství po svém boku nabízí ovce vlku“. Harmonie mezi zvířaty připomíná zlatý věk, jemuž je vzdáleno jakékoli násilí a s nímž se orfeovské prvky mohou pojit (srov. GRUZELIER 1993, ad loc. [s. 155–156]; PERKELL 1989, s. 69–70). Podle GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 50 panuje na vrcholu Etny *concordia discors* jako i jinde v básni; srov. i KELLNER 1997, s. 264. Oba tak jako Schmitzová zdůrazňují podobnost mezi vztahy v eposu. Je ovšem rozdíl, jakým způsobem se souladu dosahuje: zatímco třeba Jovův způsob vlády zahrnuje i nepopulární rozhodnutí, zde se jedná o idylickou harmonii – ovšem skrývajícím nebezpečím.

¹⁶⁹ Viz intenzi podtržených výrazů: *Nunc vomit indigenas nimbos piceaque gravatum / foedat nube diem, nunc molibus astra lacessit / terrificis damnisque suis incendia nutrit* „hned chrlí zevnitř oblaka a černými mračny tíží a zohavuje den, hned hrozivými balvany ohrožuje hvězdy a svými ztrátami živí požáry“ (I, 163–165).

158) a pak se celý ostrov chvěje.¹⁷⁰ Nebezpečná hora je ostatně také neproniknutelně pokryta stromy, na samotný vrcholek se nesmí vstoupit (I, 161). Tam už nesahá kultura: *nullo teritur cultore cacumen* „vrchol nikdo nevzdělává“ (I, 162). Nepřirozená, nekulturní harmonie hrozí upadnutím v chaos.

Orfeovské prvky také nacházejí v hlavním světě hrozivé pendanty. Není divu, že se často jedná o prvky bakchické, také spjaté s přírodou,¹⁷¹ ovšem znamenající naprostou absenci jakékoli kultury.¹⁷² Zatímco prvky orfeovské představují aspoň jistou podobu řádu, prvky bakchické představují jeho úplný rozvrat.¹⁷³ Bakchické prvky se podílejí na výstavbě postavy Kybely, Cerery i Proserpiny¹⁷⁴ a orfeovský okouzující zpěv nalézá svůj protipól v hrozivým zvucích ozývajících se Ídou, které také slyší i příroda, ale v tomto případě se s hrůzou odvrací.¹⁷⁵ Kromě toho se orfeovský prvek zrcadlí také v podmanivé, ale záhubné písni Sirén.¹⁷⁶

Orfeovský přístup, jak se v hlavním světě ukazuje, **není neproblematický**. Může pozitivně působit jen po nedlouhou dobu, není trvalým receptem na mírové soužití. A už vůbec ne celé společnosti, k níž se na rozdíl od vstupního světa předmluvy vztahuje hlavní svět. Orfeus sice

¹⁷⁰ Viz i GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 49.

¹⁷¹ O sepětí Orfea s přírodou viz např. JOHNSTON 1980, s. 113–114; PERKELL 1989, s. 69–70.

¹⁷² Orfeus a Bakchus (Dionýsos) mají mnoho společného – oba smazávají hranice: „In his music that reaches across the boundaries between the human and natural worlds, Orpheus has close associations with Dionysos.“ (komentář Charlese Segala k Euripidovým *Bakchantkám*, *Euripides...* 2001, ad 658–660 [s. 113–114]). Orfea a Bakcha mohou spojovat i prvky zlatého věku, jimž se podobá, jak jsme viděli, působení Orfea a které explicitně nacházíme u bakchického šílení: u Euripida získávají bakchantky ze země snadno vodu a také mléko, víno a med (podle Segalova komentáře v *Euripides...* 2001, ad 811–817 [s. 118] zázraky s Dionýsem tradičně spjaté). Vyzdvíženo je tak sepětí s přírodou, plodivá síla země-matky. O podobnostech mezi Orfeem a Dionýsem viz i ELIADE 1996, s. 166–167.

¹⁷³ Bakchantky se uchylují do divoké přírody, rozsápu divoké zvíře (*sparagmos*) a pozrou ho syrové (*ómfagiá*) – viz ELIADE 2008, s. 375.

¹⁷⁴ Ostatně už v prooimiu vystupuje Iakchos, posvátné dítě eleusinských mystérií, ztotožňovaný s Bakchem (viz GRUZELIER 1993, ad 16 [s. 87]). U Kybely se – prostřednictvím intenzí zvolených výrazů – proplétají prvky bakchické a kybelické (o podobnosti obou kultů viz např. pozn. k *Bakchantkám* v *Euripides...* 1988, pozn. na s. 471). Kybelé se oddává orgiastickým tancům uprostřed divokých šelem, celá Ída *bacchatur* „šílí“ (II, 208). Po té, co Cereře chůva oznámí, co se stalo s Proserpinou, bohyně koulí očima jako bakchantka a hned se vznese na Olymp, kde řádí: *bacchatur* (III, 269; viz výše v oddíl 3.2.2). Proserpina je zase přirovnána k nymfě slavící Bakchův svátek (II, 62–70; viz výše v oddíle 3.2.2).

¹⁷⁵ Zatímco k Orfeově písni *porrexit Rhodope sitientes carmina rupes* „Rhodopé natáhla skaliska žíznící po písni“, *pr.* II, 19, při tomto děsivém vytí nesoucím se Ídou (I, 207–208) *timidas inclinant Gargara silvas* „Gargaron sklání ve strachu lesy“, I, 208 (volím proti HALL 1969 a GRUZELIER 1993 čtení *timidas* jako PLATNAUER 1963).

¹⁷⁶ Ditův únos odhalil, jak se během chvíle může příjemný zpěv změnit v pravý opak: *Accensaeque malo iam non inpune canoras / in pestem vertere lyras: vox blanda carinas / alligat; audito frenantur carmine remi.* „Zapáleny zlem změnilly své dříve neškodné zpěvné lyry za zhoubné: lahodný hlas láká lodě; kdo však píseň vyslechne, ten už nepohne veslem“, III, 256–258. K tomu srovnej: Orfeus po Herculově příchodu sáhl po *desuetae [...] fila canora lyrae* „zpěvných strunách lyry, již odvykl (*pr.* II, 14) a *vix auditus erat, venti frenantur et undae...* „sotva ho zaslechli, větry a vlny se utišovaly...“ (*pr.* II, 17). Na podobnost pasáží upozorňuje i Schmitzová (SCHMITZ 2004, s. 43, pozn. 17), žádné nebezpečí spjaté s okouzujícím zpěvem z ní ale nevyvozuje, ba naopak poznamenává, že se jedná o „eine ganz ähnliche Wirkung“ jako v případě Orfeova zpěvu.

ovládá divokou přírodu svým (hudebním) uměním, zároveň je stále s přírodou spjat,¹⁷⁷ nadto výsledkem jeho působení je stav, který není přirozený, který smazává všechny rozdíly, hranice. Taková promíšenost představuje značné nebezpečí pro řád,¹⁷⁸ ostatně co z divokých šelem, z jejich podstaty zůstane, zmizí-li v důsledku čarovného Orfeova zpěvu jejich krutá přirozenost? Zdánlivě bezstarostná prvotní idyla není ideálním stavem, navíc harmonie se musí po čase ukázat jako iluzorní, a pokud jsou hranice smazány, může se tak takovýto nerozlišený stav snadno změnit v přírodní stav už divokého, chaoticky děsivého rázu.¹⁷⁹

Viděli jsme, že orfeovské prvky se leckdy spojují s prvky zlatého věku, tedy s prvky saturnovskými, a že se se zlatým věkem spojují rovněž i prvky bakchické (které jsou přítomny i v charakterizaci Kybely). Tak se vyjevuje vzájemná propojenost orfických a bakchických prvků se saturnovskými, síť prvků soustředěná kolem ne-řádu (či uvolněnějšího řádu) a přírodního způsobu života.¹⁸⁰ Nebezpečné prvky patří překonané, předolympské vládě, božstva olympské vlády jsou tak nositeli jen některých orfeovských prvků. Vše navíc podléhá pevnému řádu, pevné Jovově vládě, ač někdy sahající k strategickým kompromisům.

3.3.2 Hercules v hlavním světě

Herculovský přístup k prvkům ne-řádu, kterými je svět protkán, do značné míry připomíná Jovovy dávné boje s Giganty (III, 341–342).¹⁸¹ V těchto dobách, kdy se olympský řád teprve utvářel, bylo nutné svést se silami chaosu zápas, nyní ale, když už je olympská vláda pevně ukotvena, je potřeba být opatrnější. Zdá se tedy, že by herculovský přístup, jakkoli čistí svět od monster, a tak přispívá k odstranění chaosu, v tomto případě nebyl dostatečný. Dis navíc není monstrem, ale jeden ze Saturnových dědiců; vztah mezi řádem a chaosem je v hlavním

¹⁷⁷ Nelze tedy Orfeovo působení chápat jednoduše jako *ars* přemáhající divokou přírodu, jak to vidí SCHMITZ 2004, s. 39–4.5

¹⁷⁸ Neomezenost, promíšenost a stírání hranic jsou typickými rysy chaosu – viz VÍTEK a STARÝ 2010, s. 16, 27; viz i Claudianovu *Gigantomachii* (c.m. 53).

¹⁷⁹ Viz CHLUP 2007b, s. 186–192. K tenké hranici mezi přírodní harmonií a hroznou divokostí srov. i podobnosti mezi Orfeem a Kybelou, obsažené v encyklopedii aktuálního světa: Orfeus působí jako harmonizátor, Kybelé je spojena s orgiastickým, bakchickým šílením; oba přitom jsou krotiteli divoké přírody (viz Ov. fast. 4, 217–218 o tom, proč Kybelin vůz táhnou lvi: *feritas mollita per illam / creditur* „ta zná prý divokost zmírnit“, přel. I. Bureš). Ke snadné změně v divoké šílení srov. také naprostou změnu v chování bakchantek v Euripidových *Bakchantkách* (783–889) poté, co na ně několik mužů zaútočilo: zatímco předtím dávaly poklidně pít zvířecím mláďatům a samy se napájely ze země, po útoku začaly trhat zvěř zaživa, připadat lidská sídla a unášet z nich děti. „In such myths of Dionysos, fertility and destructiveness are always dangerously close,“ píše Charles Segal v *Euripides...* 2001, s. 16.

¹⁸⁰ O propojení téměř božského života lidí a zároveň života přírodního, až zvířecího v řeckých představách zlatého věku viz CHLUP 2007b, s. 194–195.

¹⁸¹ Podobnost Herculových prací a Jovových bojů s Giganty zdůrazňují i jiné světy: v PANEG. 11[3],3,4–6 Jupiter porazil Titány a Giganty a také nyní, když říši nic nechybí, o ni pečuje. Hercules vyčistil zemi od monster a nyní, když je jedním z nebešťanů, přeje spravedlivým a statečným mužům. Tak se ani jeden neoddává klidu (3,1–3). Hercules má toho s Jovem společného ještě více: podílel se také na porážce Gigantů (viz např. KERÉNYI 1996, s. 30–31 nebo *IV Cons.*, 532–536), jeho zbraně tak zjednaly mír nejen na zemi, ale i na nebi.

světě komplikovanější. Pro nynější podobu Jova je Hercules vzorem především v tom okamžiku, když završuje svou dráhu tím, že na svá bedra bere svět. Tehdy se Hercules – jedinec, který prochází světem a poráží monstra, mění v osobu, která nese celý svět. Předmluva tak při pohledu z hlavního světa představuje cestu od Hercula k Herculu-Jovovi.

Herculovský přístup pak zastupuje ve světě eposu Minerva.¹⁸² Když se Dis prodere na zemský povrch, oboří se na něj hněvivými slovy (II, 214–222) a neváhá sáhnout i ke zbrani. Pouští se s nezvaným návštěvníkem do boje, který ve vypjaté chvíli zarazí sám Jupiter. Olympský vládce sešle na zem blesky, které ovšem tentokrát nemají ztrestat opovážlivého narušitele řádu, jako tomu bylo kdysi v bojích s Giganty, ale sdělit bohyním, zděšeným Ditovým činem, že Dis jedná se souhlasem nejvyššího boha. Jupiter tentokrát sesílá blesky míru, *pacificas rubri [...] fulminis alas* „okřídlený mírotvorný blesk“ (II, 229). Jedná se tak o zcela jiný způsob, jak zjednat mír, než jaký zvolil Hercules, když vstoupil do Thrákie *pacifero [...] pede* „nohou nesoucí mír“ (*pr.* II, 10). Není při tom bez významu, že má Minerva na přílbě Týfóna, o jehož porážku se nemálo zasloužila v boji, který proti němu vedl Jupiter.¹⁸³ Tentokrát však Minervě zničit protivníka není dovoleno.

Kromě zajišťování míru má k hlavnímu fikčnímu světu vztah i další prvek z Herculova příběhu: **kontrast starostlivé matky a macechy**. V tomto ohledu modelují herculovské rysy i postavu Proserpiny. V jejím případě se tedy jedná o podobnost v osudech – jakkoli by se na první pohled mohlo zdát, že málokteré postavy mohou být tak rozdílné jako svalnatý hrdina a mladičká, důvěřivá dívka. Oběma se však díky zlým macechám nabízí možnost vykonat něco velkého. Ve druhé předmluvě vypráví Orfeus o Herculově zázračném vítězství nad hady, které poslala macecha Juno. Stále pokračující Junonino pronásledování má za výsledek pouze stále rostoucí Herculovu slávu. Jak bylo konstatováno v oddílu 3.1.2, svět předmluvy je tak konstruován protikladem mezi zlou macechou a slávou dítěte, která na tom závisí. I Proserpinina matka Ceres je nejprve pečlivou matkou, onou ustrašenou matkou, která *cuncta pavet* „se všeho děsí“ (III, 141) jako ptačí samička vracející se k hnízdu – je jako Alkména z druhé předmluvy. Když se pak od dcery vzdálí a ta je unesena, vyčítá jí Proserpinin přízrak, že je krutou matkou, že zapomněla na svou dceru; stává se tak *dira parens* „zlou matkou“ (III, 97). A přesto je zároveň stále onou pečlivou matkou: je matkou, která se se svým dítětem stala obětí nenávisti sokyně.¹⁸⁴ Juno je zde – v Cereřiných představách – nenávisnou, žárlivou macechou Proserpiny, Jovova levobočka. Nakonec se sama Ceres obviňuje z toho, z čeho ji předtím obvinil Proserpinin přízrak: předhodila dítě nepřátelům, ačkoli rozhodně

¹⁸² Ostatně Herculova pomocnice; viz např. ELIADE 2008, s. 292.

¹⁸³ Viz GRUZELIER 1993, ad II, 22 (s. 165–166).

¹⁸⁴ Viz oddíl 3.2.2, s. 55–58.

neusilovala o jeho život, ve skutečnosti dítě sama zahubila (III, 420). Ač matka Proserpiny, stává se tak nakonec, ve svých představách, macechou – Junonou z druhé předmluvy, která listivě posílá na maličkého Hercula hady.

Obě vyhraněné podoby mateřských vztahů z druhé předmluvy, starostlivá matka a nenávidná macecha, se tak v postavě Cerery spojují. Její přepečlivý přístup je ovšem, jak jsme zmínili výše v oddílu 3.2.2, sporný a sporné je ovšem rovněž její provinění: otázka dobrého mateřství se tak v hlavním světě problematizuje. Proserpina totiž prochází změnou podobnou smrti,¹⁸⁵ ale zároveň získává vyšší postavení: stává se podsvětní Junonou (I, 2–3). Cereřino dočasné opuštění dcery na Sicílii umožní Proserpině dosáhnout významného postavení.

V tomto hlavním světě je však přesto než osobní pokrok důležitější pokrok celého kosmu. Význam Proserpinina osudu spočívá ve značné míře v tom, čím napomáhá pokroku lidstva. Na rozdíl od druhé předmluvy v hlavním fikčním světě vystupuje i otec dítěte, Jupiter. Ten je tím, kdo krutě zasáhne do jeho osudů, nikoli Juno. Místo spíše osobní záležitosti se tak v hlavním světě setkáváme s dalekosáhlým Jovovým plánem. Zatímco Ceres se stává krutým rodičem pouze ve svých představách, Jupiter se jím stává skutečně: předhodí svou dceru temnému Ditovi. Když se však na situaci podíváme z tohoto vyššího, Jovova úhlu pohledu, jeví se (zdánlivé) Cereřino selhání, a tedy její proměna v junonovskou macechu, nutným. Díky němu čeká lidstvo pokrok. Orfeus pje o *novercales stimulos*, o „útocích/pobídkách macechy“ (*pr.* II, 29) – a o *stimuli*, podnětech, hovoří i Jupiter na sněmu ve třetí knize:

Sollicitae placuit stimulis inpellere vitae.

Rozhodl jsem se pobídnout je ostruhami čínorodého života (III, 23).

Tak jako se Juno svými *stimuli* zasloužila o Herculovo vykročení vpřed, Jovovy *stimuli* totéž umožnily celému lidstvu. Jupiter je přísným otcem, který chce přimět lidstvo k tomu, aby se dále vyvíjelo. Může se proto zdát tyranem, jeho úmyslem však není lidi zničit, jako Juno toužila zničit Hercula. Hlavní svět se tak opět ukazuje být zproblematizováním jednoznačných kontrastů vstupního světa. A také je opět patrné, že je světem pevně řízeným vládcem Jovem na rozdíl od individuálnějších událostí odehrávajících se ve vstupních světech.

Ani na této vyšší rovině, v otázce pokroku lidstva, nechybí matka. Zatímco Jupiter byl otcem na této rovině i na rovině soukromé (coby otec Proserpiny), jako matka lidstva, neboť matka všeho existujícího, vystupuje Natura. I ona se z pečující matky změní Jovovým rozhodnutím v zlou macechu, jak jsme viděli v oddíle 3.2.5, také ona v sobě zahrnuje

¹⁸⁵ Viz např. hrozná znamení, které ruší Cereřin klid na Ídě (III, 67–79, 124–133) nebo Cereřino rozhodnutí vyrobit si pochodně z cypřišů, stromů symbolizujících smrt (III, 370–376).

pečlivou matku a nenávistnou macechu z druhé předmluvy. Její macešství není problematické jako Cereřino, jako macecha se cítí oprávněně (ač také bez vlastního zavinění, do tohoto postavení ji uvrhl Jupiter, ačkoli i ona sama dříve dokázala činit nepopulární rozhodnutí). Pečuje o děti a zároveň jim svým „macešstvím“ umožňuje vývoj. Je tak ideálním spojením matky a macechy. Je ovšem pravda, že k macešství musela být donucena Jovem – hlavní fikční svět musí být řízen Jovovou vládou; avšak právě Natura může Jova upozornit, když zajde příliš daleko.¹⁸⁶

Aspekty **herculovského přístupu** ke světu tak přecházejí do hlavního fikčního světa, kde stále platí za **vzor**, ovšem postihují **spíše starší etapu Jovovy vlády**, kdy musel Saturnův syn o své postavení svádět boje (v hlavním světě je totiž už ustanovena *řádná* vláda, není divokou Thrákií jako svět druhé předmluvy). Když už je vláda upevněna, je třeba postupovat diferencovaněji. Drastické likvidování nebezpečných sil tak v jeho jednání vyrovnává snaha o udržení rovnováhy, aniž by přitom upadal do nebezpečné, ač zdánlivě idylické orfeovské harmonie, která smazává veškeré sváry, a tak i veškeré hranice.¹⁸⁷ Jupiter totiž už drží na svých ramenou tíži celého světa, svého světa. Také vztah starostlivé matky a macechy nachází nemalé uplatnění v hlavním světě, světě, pro nějž je charakteristické neustálé plození, vznikání. V tomto světě má místo péče o dítě i jeho pokrok, pouze jsou vztahy mezi aspekty mateřství komplikovanější a ne tak černobíle vyostřené jako v předmluvě. Hercules tu slouží jako **model náročné cesty vpřed** pro jednotlivce (Proserpina) a zejména pro celé lidstvo, pro celý vesmír. Jupiter neschvaluje otcovo nicnedělání; ani sám si nedopřává zahálky.¹⁸⁸

Otázky, na něž vstupní světy hledají odpověď, jsou tedy detailně probírány ve světě hlavním. Hodnoty vstupních světů jsou v hlavním světě problematizovány, ale ne odmítnuty: už ve vstupních světech je naznačeno spojení vyhrocených protikladů; v hlavním světě z nich pouze vzniká složitější pletenec, který dává vyniknout všem sporným bodům. Tyto vstupní světy ale pouze neotevírají svět uložený hlouběji v díle, hlavní fikční svět, míří i ven a kladou otázky světu aktuálnímu. Jak může čtenář na tyto otázky hledat odpovědi, naznačíme v příští, závěrečné kapitole.

¹⁸⁶ Srov. DUPRAZ 2003, který ale do své koncepce nezahrnuje vztah dobré matky a macechy v předmluvě.

¹⁸⁷ Vyrovnávání herculovské a orfeovské podoby míru je výsledkem vzájemného připodobnění Orfeova pěvce a Hercula-opěvovaného bojovníka ve druhé předmluvě, připodobnění vycházejícího z koncepce Hérakla Músageta. Samotný vztah pěvce a opěvovaného nenachází v hlavním světě obdoby, viz o něm v oddíle 4.1.1, s. 89 a zejm. oddíle 4.2.2, s. 95.

¹⁸⁸ Srov. i Ditovu uraženou výtku adresovanou Jovovi: *an forte iacentes / ignavosque putas...* „nebo si snad myslíš, že se povaluji jako lenoch...“ (I, 96–97).

4.

FIKCE A IDEÁLNÍ VLÁDA

V této závěrečné kapitole spojíme výsledky obou předchozích kapitol a podíváme se na konkrétní podobu komunikace autora se čtenářem a zkusíme odhalit, jaké odpovědi na otázku po ideální vládě vypravěč čtenáři dává, a to pro fikční svět díla i pro svět aktuální, a nastínit širší kontext Claudianova díla.

4.1 Čtenář a hledání ideální vlády

Shrňme nejdříve, s jakými subjekty se v básni setkáváme. Abstraktní autor se tu v mnohém shoduje s vypravěčem: vypravěč totiž není postavou fikčního světa, nýbrž stojí (především) nad ním, na extradiegetické rovině, a utváří fikční svět svým vyprávěním; stává se vypravěčem objektivním, pouze občasným komentářem budícím dojem vypravěče rétorického. To aspoň platí pro hlavní fikční svět. Ve vstupních světech předmluv se setkáváme s mluvčím, který má k abstraktnímu autorovi ještě blíže, protože se vyjadřuje k okolnostem tvorby.¹ Je tedy mluvčím, jehož vztah ke světu předmluvy (je v něm postavou? komentuje ho?) lze jen těžko stanovit, protože svět předmluvy má přechodnou, hraniční povahu: uvádí do fikce. Prooimion pak mluvčího z předmluvy a vypravěče z hlavního světa spojuje: ich-formový, do určité míry osobní vypravěč okouzluje písni jako Orfeus, není už ale postavou autora stojící jednou nohou v aktuálním světě (oslovení Florentina) a druhou nohou v mýtu (druhý Orfeus), je pěvcem fikčně přeneseným do Eleusiny, kde právě probíhají mystéria. Změnu mluvčího majícího velmi blízko k abstraktnímu autorovi ve vypravěče eposu umožňuje božská inspirace samotného Apollona – a podsvětních božstev. Vypravěči je tedy odhalen fikční svět (jeho pravdivost je garantována bohy, vypravěčova autorita je tak ještě posílena), který vypravěč popisuje, jako by ho viděl, a tak ho znovuutváří. Aby získal tuto schopnost, musí se vnořit do samého podsvětí, ale má k tomuto úkolu toho nejlepšího pomocníka: boha zářícího světla.²

¹ Explicite však o sobě buď vůbec nemluví (první předmluva) nebo až v závěru prozradí, že jedna z postav, o níž hovořil, Orfeus, je ve skutečnosti on sám (druhá předmluva).

² Místo Orfea, který zpívá sám podle své chuti, je zde vypravěč hlásnou troubou samotného Apollona; zatímco v předmluvě byl básník Orfeem spjatým s thráckou přírodou, nyní se nechává nést olympským bohem. Nacházíme se tak ve velkolepě vznešeném světě. (Pro Orfeův vztah k dvěma protikladným božstvům, k orgiastickému Dionýsovi a zároveň k pěvci Apollonovi, viz ELIADE 1996, s. 166–167.)

Komunikačním partnerem abstraktního autora je abstraktní čtenář. Na tohoto čtenáře³ čeká nesnadný úkol: projde s mluvčím vstupních světů branami předmluv do světa fikce, kde se ho ujme náročný vypravěč.

4.1.1 Ze skutečnosti do fikce: výzva pro čtenáře

Čtenář tak musí vynaložit nemalé úsilí, aby mohl (re)konstruovat fikční svět. **Vstupní světy předmluv** přitom představují světy jen částečně fikční, jejich struktura (vysoká referenční hustota, malá orchestrace s vyostřenými kontrasty, přechod do přítomnosti) i formální odlišení (elegická disticha, umístění na začátku knih) jim umožňuje fungovat jako vzorový model, schéma, které může být přikládáno ke skutečnosti. V první předmluvě mluvčí představuje epos o únosu Proserpiny jako zdoání bouřlivého moře, k němuž se odhodlal po předchozích literárních přípravách, ve druhé coby Orfeus opěvuje činy Florentina, nového Hérakla Músageta, a harmonizuje tu nejdivočejší přírodu. Funkce těchto scén je dvojí: jednak představují obrazy mluvčího, básníka, a jednak naznačují otázku pokroku (zejména první předmluva, ve druhé Herculoва životní dráha) a vztahu řádu k chaosu (zejména druhá předmluva). Tak tyto vstupní světy představí polo-fikční mluvčí a adresáty, a připraví tak čtenáře na vstup do hlavního fikčního světa; zároveň tyto světy naznačí i otázky, které v něm budou řešeny.⁴

Hlavní fikční svět je světem také nikterak velké orchestrace, ale je větší a složitější než vstupní světy a je vystaven jako svébytný fikční svět, zaplněný postavami a ději. Fikčnost světa umožňuje odstup: svět chce být nahlížen jiným, a v určitém smyslu důkladnějším, pohledem než svět aktuální. V tomto světě, světě Jovovy vlády a neustálého vznikání, se ostré kontrasty vstupních světů (odvážný námořník vs. moře, překonání Natury vs. nebezpečnost, harmonizující vs. likvidující přístup k chaosu...) změní v složité pletence vztahů. Tento svět je světem mytickým (a světem epickým), tedy světem aleticky výrazně odlišným od světa běžné zkušenosti, fikčním světem značně vzdáleným od světa aktuálního. K tomu přispívá (kromě příslušnosti k literárnímu žánru eposu) archetypální pojetí postav, prostoru, který vykazuje znaky posvátného místa, a času, který se zdá být krátký i dlouhý zároveň a který pouze neplyne lineárně vpřed, ale čerpá sílu z minulosti, která je stále v určité podobě přítomna. Tato vzdálenost světa dále zvyšuje odstup, ale také zdůrazňuje význam událostí v něm probíhajících, zvyšuje jejich relevanci. Čtenář tak může mít pocit, že čte o významných

³ Striktně vzato bychom na této rovině měli mluvit o fikčním adresátovi jako partnerovi vypravěče; viz však kap. 2, s. 23, pozn. 1.

⁴ Předmluvy tak představují prostor, kde se autor a čtenář setkávají a reflektují fikční svět (srov. PELTTARI 2012, s. 50–81, zvl. 51, 62–66, 69).

událostech, ovšem ne takových, které se ho bezprostředně dotýkají, u nichž je leckdy těžké dosáhnout patričního nadhledu.

Tuto vzdálenost může ostatně čtenář nikterak obtížně překonat, protože takový typ světa náleží do jeho encyklopedie. Nejde však jen o překonávání vzdálenosti: autor zve čtenáře k detailnímu zkoumání. Vypravěč eposu je totiž obdařen vizí událostí, které příběh utvářejí, a může podat čtenáři zprávu o činnostech a úvahách postav světa a předvést mu je před očima jako barevný obraz. Čtenář je přitom veden k tomu, aby nad událostmi tohoto světa **uvažoval**: vypravěč mu poskytuje několik (ne však mnoho) explicitních komentářů, především ale hodnotí události světa implicitně. Vkládá do svého vyprávění náznaky budoucích událostí, které fungují podobně jako schovaná Gorgonina hlava v jedné ze scén: po určité době se plně odhalí. Tak čtenář konstruuje možný svět, možné pokračování příběhu, které se později potvrdí – díky tomu může sledovat jednání postav očima toho, kdo ví víc než ony, a může tak jejich jednání hodnotit. Ještě více k hodnocení pobízejí přirovnání, které někdy pouze ozřejmují událost příběhu, jindy se od příběhu odchylují a nabízejí tak reflexi z většího odstupu: Ceres se mění ve Furií, ale díky tomu je civilizační hrdinkou, Proserpina je bezstarostnou dívkou, ale také bakchantkou a dokonce Amazonkou, Dis je nepřítel, ale také civilizační hrdina.

Přirovnání tak především problematizují otázky řádu a chaosu, podstatné téma eposu. Podoby chaosu v tomto světě jsou různé. Při řešení konfliktu vzniklého nesouladem subjektivních modalit postav s modalitami kodexovými, s textovým aktuálním světem, jejich neuspokojení v něm, a rozporem mezi světy jednotlivých postav se ukazuje, že chaos musí být v určité podobě využit, aby se mohl prolomit dosavadní řád a mohl se uskutečnit pokrok, lidstva i celého kosmu (k tomuto prolomení slouží zvláštní, k minulosti se navracející charakter času ve fikčním světě). Zde se jedná o chaos s plodivým potenciálem, soubor zárodků různých řádů. I pokud by ale chaos nebyl potřeba, je nutno ho v omezené míře do světa vpouštět, aby řád nerozmetal docela. Nelze ho totiž snadno ze světa odstranit, protože má k němu blízko téměř každá postava – což se ukazuje zejména u Ceres, která se postupně mění v sílu chaosu (s původním vztahem mezi silami řádu a chaosu tak ještě zamíchá Dítův únos a Jovovo úsilí o pokrok). Zde se jedná o chaos jako negativní, ale nezničitelnou sílu. Čtenář, který má na rozdíl od (často se mýlících) postav potřebné informace i odstup, může pochopit, co Jova k jeho na první pohled krutému jednání vede. Orfeovská harmonie má totiž svá omezení, naopak nelze síly chaosu jednoduše potírat, pokrok něco stojí, ač se o něj nesmí usilovat bezhlavě.

Čtenářovu práci komplikuje i způsob výstavby světa a příběhu:⁵ vypravěč mu staví před oči barvami překypující scény, místa určená, mezi nimiž zůstává výrazný střih, místa podurčená nebo mezery. Nasycení tak není stejnoměrné a je čtenářovým úkolem tyto scény spojit v souvislý narativ a koherentní svět. Některé scházející informace se čtenář dozví dodatečně a svět se mu tak zhušťuje,⁶ někdy musí sám rozhodnout, které v textu explicitně nezodpovězené otázky může klást a kde už konstatovat hranice fikčního světa. Vypravěč navíc Jova ani nikoho jiného explicitně nechválí, není Orfeem opěvujícím Hercula, je příběhem, který „se“ vypráví. Zbytek je na čtenáři.

Nadto vybízí vypravěč čtenáře k úvahám i předmluvami, s nimiž může čtenář hlavní fikční svět porovnávat, prověřit možnosti přístupu k nebezpečným silám a možnosti pokroku v podmínkách hlavního světa (druhá funkce motivů předmluv). Orfeovský harmonizační přístup, který je v předmluvě představen jako varianta k herculovskému likvidačnímu, ukazuje v hlavním světě svou nedostatečnost až přímo nebezpečnost. Herculovský přístup je vzorem, ale spíše pro dobu, kdy se vláda teprve upevňuje. Pokud čtenáře srovnávání pojetí řádu a chaosu v předmluvách a v hlavním světě dovede k podobným výsledkům jako nás, ukáže se mu jovovský způsob vládnutí jako vyvážený: není ničivý, nebrání se kompromisům, ale neklade si za cíl neudržitelnou orfeovskou harmonii, a usiluje o postupný pokrok. Pokud při svém vládnutí Jupiter naslouchá polo-postavě Natuře, která ho upomíná na důležitost hranic ve světě, na to, aby vše mělo své místo, a také na důležitost rodičovského citu, zdá se jeho vláda ideální.⁷

I pokud se budou úvahy čtenáře tohoto eposu brát takovýmto směrem, může snadno podlehnout iluzi a ponořit se do hloubi fikčního světa a vnímat události očima aktérů, identifikovat se s fikčním adresátem, kterému vypravěč před očima vykouzlil mytickou Sicílii. Vypravěč se tak nespokojuje jen s tím, že čtenář světu věnuje pozornost: prokreslením světa ho **do světa** přímo **vtahuje**; fikční svět a jeho události tak získávají pro čtenáře ještě větší relevanci. Čtenář má pocit, že vidí svět vlastníma očima (prostorové ponoření), může zakoušet atmosféru daného okamžiku, i když na rozdíl od postav ví, co bude dál (časové ponoření).⁸ Nejsilněji pak působí emoční ponoření, čtenář má možnost vcítit se do postav. Nejvíce informací má přítom o duševních stavech a proměnách Cerery: vypravěč neváhá

⁵ Textura pak také vybízí k úvahám: V souladu s odvíjením příběhu se objevují zmínky o starých bozích, jejichž moc se v daných okamžicích dostává ke slovu (viz oddíl 3.2.4), nebo se v textu postupně odhaluje podoba Natuře a hledá se také vhodný vztah k ní (viz oddíl 3.2.5).

⁶ Např. postupně odhaluje, že Cereřin dům byl střežen a že dívka měla zakázáno vycházet.

⁷ Připomínám ovšem, že tímto se snažím (re)konstruovat abstraktního autora básně, jeho pojetí světa; nepředstavuji tedy své hodnocení postav eposu.

⁸ Dojde třeba s bohyněmi až k Cereřině domu, aby mohl událost sledovat z Proserpinina pohledu, když náhle práci, která ubíhá za radostného zpěvu, přeruší nebezpečí zvenčí, do domu vkročí bohyně – a scéna končí.

vyličít, jak Ceres prochází prázdným domem jako omráčená, neodpustí si dojemný obrázek bohyně zasypávající polibky pohozenou tkaninu, památku po Proserpině. I nejvíce přirovnání má vyhrazeno pro ni a – kromě přirovnání o mořeplavci-obchodníku – jimi zdůrazňuje bohynin vztah k dceři: Ceres je významná bohyně, která nechala dceru v nedobytném domě – ale bojí se jako ptáček, jehož hnízdo mohl shodit vítr. Někdy se dokonce Ceres stává fokalizátorem a vypravěč umožňuje čtenáři sledovat cestu ze Sicílie bohyninými očima. Pokud se čtenář dostane k postavám, a to zejména Cereře, do takové míry blízko, nepůsobí už Jovova vláda tak ideálně: způsobuje neštěstí a bolest. Zvláště v kontrastu s přirovnáními zdůrazňujícími u všech postav ambivalenci, může čtenář s některými postavami soucítit, zato z některých cítit strach nebo je nenávidět. Může si tak takřka na vlastní kůži prožít, co stojí takováto jovovská vláda a zvážit zisky a ztráty.⁹

Pokud se čtenář nenechá iluzivním bytím ve fikčním světě strhnout příliš a uchová si zároveň reflexivní nadhled, k němuž ho vypravěč vybízí, nemusí přesto Jovovu vládu zatratit: jen ji může prozkoumat „zezdola“, v jejím dopadu na zúčastněné postavy, oproti nim však doplnit k událostem vysvětlení, k němuž ony samy dojít nemohou, protože neznají Jovovy plány řádu a pokroku. Někdy se však ani čtenář podstatné informace nedovídá: **fikční svět si uchovává mezery**. „Na vině“ je opět scénický způsob vyprávění. Proč třeba je bohynin dům poničený, nasává pouze chmurnou atmosféru, když přišel o Proserpinu, poklad, který v sobě střežil, nebo je za tím ještě něco jiného? Jindy scénu vyplňují dlouhé řeči, ty ovšem vykazují rysy typické pro zvolený druh promluvy a vykreslují náladu postavy prostředky vhodně zvolenými pro danou chvíli,¹⁰ většinou na ně jiné postavy neodpovídají a především k nim vypravěč neposkytne komentář. Tak si čtenář nemůže být jist, nakolik věřit Parkám, když zdůrazňují Ditovu plodivou funkci, pronášejí-li to v řeči, jíž chtějí Ditovi zalichotit, aby ho odvrátily od chystané války (ačkoli Dis rozhodně po plození touží). Netuší, zda opravdu Ceres touží po vnukovi, protože přání potomka k epithalamiu, jímž je podsvětní píseň, patří.¹¹

Extrémním případem situace, kdy vypravěč neuvede řeč postavy na správnou míru, je dlouhá Élektřina řeč (III, 196–259). Ta rekapituluje základní události příběhu a doplňuje další detaily, také protože se jedná o vyprávění kontinuální a ne rozsekané do jednotlivých scén. Jedná se ale o vyprávění postavy uvnitř světa,¹² její znalost světa je tím pádem omezena, takže ve vyprávění dochází ke zkreslení skutečnosti. Tím chůva uvede v omyl Cereru – a

⁹ Může si tak uvědomit, že cena zaplacená za Jovův plán je nemalá (WARE 2012, s. 185–186). Přímou o *psýchagógii* hovoří v případě Claudianových děl KIRSCH 1989, s. 234.

¹⁰ Řeč často funguje jako *éthopoia* (CAMERON 1970, s. 267–268).

¹¹ Srov. RATKOWITSCH 2006, s. 37–38.

¹² O vyprávění nižší roviny, *hypodiegetické vyprávění* (viz RIMMONOVÁ-KENANOVÁ 2001, s. 98–99, 102).

vypravěč nechá tomuto nenápadnému, ale o to nebezpečnějšímu klamu napospas i čtenáře: explicitně se od Élektřiny řeči nedistancuje. Dochází ke vzniku dvojí vyprávěcí situace; plně ověřena je sice pouze řeč vypravěče, ale narušení jeho vyprávění zůstává, protože leccos z Élektřiny řeči také dává vzniknout fikčním faktům.

Především ale čtenář neví, jaké jsou přesně Jovovy světy záměrů.¹³ Ví, že Jupiter ochránil řád a usiluje o pokrok, ale nezná detaily, nezná ani jeho motivaci a co při tom nejvyšší bůh prožívá. Váhá, nakolik mu věřit, když přiznává, že i jeho přemáhá láska, ale říká to v řeči, jíž chce Venuši pobídnout k činu. Neví, kdy se Jupiter rozhodl využít Ditovu žádost k pokroku lidstva, a v jakém vztahu k osudu jsou jeho rozhodnutí. Vypravěč čtenáři nepomůže ani žádným přirovnáním, v případě Jova a jeho sídla šetří popisy.¹⁴ Jupiter tak zůstává příliš vzdálený a nepoznatelný.

Jako **obrazy mluvčího**, básníka, tedy modely námořníka a Orfea z předmluv (první funkce motivů předmluv) nacházejí další rozvíjení jen částečně. I z hlavního světa k nám promlouvá pěvec, odvážný jako první námořník (*audaci [...] cantu*, I, 3), pouští se do plně fikčního mytického světa, z něhož strhává mysteriální roušku; není ale Orfeem z předmluvy, aby explicitně chválil Jova, nechává čtenáře, aby posoudil jeho vládu sám.

4.1.2 Z fikce do skutečnosti: odvážný čtenář

Čtenář se ovšem nemusí spokojit s (re)konstrukcí fikčního světa. Může prostřednictvím fikčního světa pohlédnout na svět aktuální. Mytický svět je totiž sice světem značně vzdáleným od světa aktuálního, zároveň však může fungovat jako archetypální vzor pro události aktuálního světa: co se stalo v čase mýtu, vysvětluje události, které se dějí teď (ač se v případě hlavního světa jedná o plně fikční svět). Světy přitom mají i společné rysy: postavy působí antropomorfizovaně, pro čtenáře-současnika hraje roli i to, že olympský sněm bohů ve třetí knize eposu připomíná výrazně hierarchické uspořádání pozdněantické společnosti,¹⁵ odlišnost obou světů relativizuje zmínka o ještě neexistujících vítězstvích Říma: mytologický příběh o únosu Proserpiny se zdá být jen minulostí světa aktuálního. Oba světy pak především spojují předmluvy, v nichž se setkává aktuální svět a fikční svět mytického charakteru: jsou-li

¹³ Nejednoznačnost naznačuje i strukturace textury: symetrické rozložení zmínek o Jovovi, které naznačují nejednotnost jeho postavy.

¹⁴ Srov. naproti tomu vyličení nádherly božského paláce v *STAT. Theb.* I, 209–211 anebo přímo v *De raptu Proserpinae* vyobrazení domu, v němž byla zanechána Proserpina (I, 237–245, zejm. 244–245).

¹⁵ Viz GRUZELIER 1988 a oddíl 2.1.1.

branou ze světa aktuálního do světa fikčního, mohou fungovat i obráceně. Básník je druhým Orfeem, Florentinus druhým Herculem – není vládce aktuálního světa také druhým Jovem?¹⁶

I v aktuálním světě může být vztah mezi řádem a chaosem značně komplikovaný. Leckdo bude toho názoru, že je potřeba na světě uchránit řád, i když to něco stojí. Pokud navíc únos a následné hledání dcery přispěje k pokroku kosmu a lidstva, kdo by váhal, že je to cíl, pro nějž je nutné něco obětovat? Do fikčního světa přitom ze světa aktuálního proniká připomínka budoucích římských triumfů.¹⁷ Kde by římský národ byl, kdyby setrval v bezstarostném nicnedělání zlatého věku? Autor přitom nechává vypravěče zkoumat spletité cesty, které k ideální podobě vlády vedou. Jak se k ní dospěje v aktuálním světě? Kolik toho vědí obyvatelé aktuálního světa o svém světě? Jak ho poznávají? Co vede ke konfliktům, kdy mají šťastný konec a co šťastný konec vůbec znamená? První námořník z předmluvy se vydává na odvážnou cestu hlubokým mořem (*ausus* „odvážil se“, *pr.* I, 3; *audacia* „odvaha“, *pr.* I, 9), básník-vypravěč z *proomia* zpívá odvážnou píseň (I, 3); jejich odvaha tak možná pramení i z obsahu jejich úkolu: zkoumání hlubin vlády.¹⁸ Odvážný čtenář se může vydat na plavbu s ním, a pokud se pustí na hluboké moře řádně připraven a bude se řídit nebeským řádem, dojde snad vítězství...

Protože ale jsou obrazy prvního námořníka a Orfea i reflexí básnickovy literární dráhy, neomezují se pouze na tento fikční svět, pro nějž fungují jako brána spojující ho se světem aktuálním. Abstraktní autor díla jejich prostřednictvím přechází v **literární osobnost**, uměleckou tvář Claudia Claudiana. Tato osobnost došla tvorbou eposu o únosu Proserpiny k vrcholu své dráhy a začala na něm pokračovat po delší odmlce, kdy další tvorbu umožnil jistý Florentinus. Těžko lze rozhodnout, co přesně patří mezi ona méně významná díla nebo do kterých let přesně spadá naznačená umělecká pauza;¹⁹ podstatné však je, že součástí tohoto vrcholného díla je předmluva panegyrického rázu, oslava mocného mírotvorce. K aktuálnímu

¹⁶ Fikční svět pak má na této rovině mnohem blíže světu možnému: představuje možné, neaktuální stavy světa, našeho aktuálního světa. (K povaze vztahu mezi fikčními a možnými světy viz RONENOVÁ 2005 a RONENOVÁ 2006, s. 26–91 a viz oddíl 1.2.1.) Mytologický epos bývá někdy vykládán jako alegorické ztvárnění současných událostí, pro extrémní příklad takového přístupu viz DUC 1994, s. 257–272 (obecně o spojení mýtu a současnosti v této Claudianově básni s. 149–272); náš přístup mnohem více zdůrazňuje samostatnost fikčního světa a vztah eposu k aktuálnímu světu vidí jako vztah dvou světů. Ke vztahu k historické realitě viz dále KIRSCH 1989, s. 221–237; DUTSCH 1991; KELLNER 1997, zvl. s. 278–279, 283, 285 nebo GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 31–32). Dalším impulsem pro takové vnímání mytologického eposu může být společenský význam římské mytologické epiky (k tomu viz oddíl 2.1.1, s. 28, pozn. 28).

¹⁷ Nikoli náhodou je tato zmínka v textuře vsazena mezi dvě přirovnání, jimiž vypravěč vystihuje Ditovu cestu na zemský povrch, jedno zdůrazňující jeho nebezpečnost a destruktivnost, druhé kladoucí do popředí jeho pomoc lidstvu a obnovení řádu; pokrok je vždy ambivalentní.

¹⁸ Srov. KELLNER 1997, s. 286–287. Je nebezpečné sestoupit příliš hluboko: zcela dole, v Tartaru vězí v poutech Saturnus – když se Tartar rozevře, rozmetá Saturnus veškerý řád v hrozivých válkách (srov. Ditovu hrozbu v I, 113–114).

¹⁹ O přestávce v tvorbě se Claudianus zmiňuje i v *pr. Get.* (je ovšem otázka, jedná-li se o tutéž odmlku).

světu a jeho mírotvorcům se pak ovšem explicitně váží jiné Claudianovy básně. Otázka ideální vlády prochází totiž rozsáhlou částí Claudianova díla, jeho politickými básněmi. Čtenář je tak o to víc podněcován hledat odpověď na tuto otázku v mytickém eposu o únosu Proserpiny.

Naše interpretace eposu *De raptu Proserpinae* dospěla ke konci. Přesto ještě ve zbylé části práce věnujeme pozornost právě Claudianovým básním inspirovaným dějinami říše. I klíčová témata, která jsme podrobili analýze v předchozí kapitole pro epos o Proserpině, hrají totiž významnou roli také v básních ostatních, jak uvidíme v následující podkapitole.

4.2 Ideální vláda v Claudianově díle

Místo abychom dále rozvíjeli úvahy o tom, jak čtenář poznává skutečnost prostřednictvím fikce a narativu, obrátíme se tedy opět k dalším textům. Načrtneme několik podobností i odlišností mezi mytologickým eposem o únosu Proserpiny a delšími básněmi čerpajícími ze současných dějin a z politické situace;²⁰ detailní srovnání však sahá daleko za rámec této práce. Pozornost navíc můžeme věnovat pouze těmto básním jako celku, ne už charakteru jedné každé básně zvlášť.²¹ Tento (nutně fragmentární) nástin má tak posloužit pouze jako ukázka možných vzájemných vztahů mezi oběma typy děl, tedy především jako další důvod pro využití fikčního světa mytologického eposu jako náhledu na problémy světa aktuálního.

4.2.1 K tématu vlády

V tomto oddíle se pokusíme najít podobnosti mezi Claudianovými básněmi především na rovině extenzionální, na rovině obsahu světů. Jako základní prvek tematické výstavby světa *De raptu Proserpinae* jsme v předchozí kapitole vyzdvihli sepětí rodičovství a vlády, tedy stálé vznikání a zároveň péči o potomky, jejíž součástí je i ochrana řádu a úsilí o pokrok.

S básněmi veřejného, politického rázu nevstupujeme do teprve vznikajícího kosmu jako v *De raptu Proserpinae*.²² Pro **program pokroku** tak není příliš místa a základem vlády je

²⁰ Jejich vztah bývá vnímán různě. Někteří badatelé zdůrazňují strukturální podobnost obou typů děl (CAMERON 1970, s. 264, 302–304; do určité míry KIRSCH 1989, s. 230–234; do značné míry a spíše implicitně WARE 2004, zejm. s. 183 a WARE 2012 – viz přesto s. 37), jiní i podobnost tematickou (DUTSCH 1991; DUC 1994, s. 149–272; KELLNER 1997, s. 286–287; SCHMITZ 2004 nebo GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 31–32), mezi nimiž někteří dokonce chápou mytologický epos jako kritičtější pohled na společnost vyvažující černobílé básně čerpající ze současných dějin (KELLNER 1997, zejm. s. 284–287) a někteří naopak zdůrazňují podobný pohled na společnost v obou typech děl a optimistické vyznění mytologického eposu (KIRSCH 1989, s. [221]–237; SCHMITZ 2004, zejm. s. 54–56; podle DUCa 1994, např. s. 243–244, 272 dokonce Claudianus mytologickou básní – přes některé smutnější tóny – vyjadřuje lépe než básněmi politickými své naděje na návrat zlatého věku).

²¹ Tyto básně jako celek sdílejí množství témat a prvků, ačkoli se ve své výstavbě vzájemně odlišují a tvoří podle mě *a sustained narrative* (tak WARE 2012, s. 4).

²² Nikde se – na rozdíl od *De raptu Proserpinae* – nehovoří o zásadních změnách, které mají proběhnout. Tento rozdíl naznačuje uzavřený, resp. neuzavřený kruh v druhé básni na Stilichonův konzulát a v *De raptu*

péče o řád a jeho ochrana proti silám chaosu. V případě potřeby neváhá vládce mrštit trestajícím bleskem po novodobých Gigantech (např. *pr. VI Cons.*) nebo porazit na hlavu nějakého nového Hannibala (*pr. Stil.* iii). Zajišťuje tak světu mír i vítězství (např. *pr. Ruf.* i). Nechybí přitom ani přímo srovnání s Jovem – Jova připomíná císař Honorius (např. *pr. Ruf.* i; *IV Cons.*, 197–202), ale i Stilicho, faktický vládce (např. *Get.*, 378–379).²³ Vláda představuje nelehké břímě, protože panovník bere na svá bedra celý svět; Stilicho je tak po Theodosiově skonu Herculem nesoucím klenbu světa (*Stil.* i, 143–147).²⁴ I Honorius je Herculem (*IV Cons.*, 532–536). Oba mírotvorci z *De raptu Proserpinae*, Hercules i Jupiter, zde tedy slouží jako vzory pro vládce.²⁵

Vládce je otcem svého národa i svého budoucího nástupce, jeho žena udržuje kontinuitu vládnoucího rodu.²⁶ Téma **rodičovství** tak tvoří podstatný prvek i těchto Claudianových básní. Někdy se setkáváme s **otcem Římanů**,²⁷ někdy s vychovatelem a ochráncem mladého vládce. V roli vychovatele pak vystupuje buď Honoriovův otec císař Theodosius I., anebo, častěji, Stilicho, kterému Theodosius Honoria před smrtí světil,²⁸ a který je tak náhradním otcem: Stilicho se nestará více o své vlastní děti než o ty, *dederat quos ille monendos / tutandosque* „které mu dal [císař] k výchování a péči“ (*Stil.* ii, 54–55). Na této rovině, péče o potomka, se pak otvírá prostor pro **téma pokroku**, ovšem omezeného na výchovu budoucího vládce: kdo má být jednou dobrým císařem, nemůže zahálet, ale musí se cvičit v dalších a dalších dovednostech.²⁹ Jupiter v *De raptu Proserpinae* je otcem rozpolceným mezi dvěma svými otcovskými rolami: je otcem svých vlastních dětí a zároveň otcem všech, jimž vládne.

Proserpinae. Proměny světa, které v mytologickém eposu nebyly dokončeny, nenechaly Proserpinu uzavřít celý svět, který vyšla, Ókeanem; v jeskyni věků v politické básni je naopak čas v sobě uzavřený, jak ukazuje i *úroboros*, který tuto jeskyni obtáčí, zakousnut do vlastního ocasu (*Stil.* ii, 427–430).

²³ Viz dále *pr. VI Cons.*; *Stil.* iii, 37–42; *Get.*, 375–379; srov. i *Prob.*, 73. Doplnění našeho srovnání nám poskytnou nefikční světy panegyriků, zde viz PANEG. 8[5],13,1.

²⁴ Srov. k tomu *Ruf.* i, 273–274; pro další herculovské obrazy viz např. *Get.*, 377–378, 438–439, 447–449 či *Ruf.* i, 283–284. Viz také PANEG. 4[10],16,6.

²⁵ O Honoriovi a bozích v Claudianových básních viz také WARE 2012, s. 51–52. Pro obrazy Gigantomachie viz kromě *Gigantomachie* (c.m. 53) *VI Cons.*, 17–18; srov. i *Epistula ad Serenam* (c.m. 31, 27–28); viz i DUC, 1994, s. 217–222. Jupiter je někdy (*VI Cons.*, 39–52) představen jako ochranný bůh Říma, který porazí všechny síly chaosu (srov. Giganty visící z Tarpejské skály ve verších 666–669 – viz WARE 2012, s. 136–138). O Jovovi jako národním bohu Římanů viz FEENEY 2000, např. s. 140–141.

²⁶ Proto je nanejvýš hrozné, pokud někdo nemůže být otcem ani matkou (*Eutr.* i, 224–225; *Eutr.* ii, 68–69). O dynastickém významu rodiny v Claudianových politických básních viz i KIRSCH 1989, s. 189; o pojetí svatby Dita s Proserpinou jako dynastického sňatku viz DUTSCH 1991, s. 222.

²⁷ Jako otec (*pater*, příp. *parens*) je Stilicho označován např. v *Stil.* ii, 166; *Stil.* iii, 189; *IV Cons.*, 29; *Stil.* iii, 24, 51; *Eutr.* ii, 509–515; srov. PANEG. 12[9],4,1.

²⁸ Viz např. *Ruf.* ii, 4–6. Viz k tomu např. CAMERON 1970, s. 37–40.

²⁹ Mladý vládce je tak mj. mladým Herculem (*IV Cons.*, 532–536) nebo mladým Jovem (*IV Cons.*, 197–202). Nutnost nepodlehnout v těchto letech zahálce viz např. v *Stil.* ii, 66–78; *Stil.* iii, 113–129; *III Cons.*, 39–87. Topos přísného otce viz i v *pr. III Cons.*; srov. i PANEG. 2[12],8, 2. O nebezpečí zahálky obecně viz *Stil.* ii, 142–145 (srov. *pr. Ruf.* ii); srov. k tomu dále PANEG. 11[3],3,2 či PANEG. 12[9],22. O vztahu k synu, budoucímu vládci viz WARE 2012, s. 89–98, která připomíná i souvislost s koncepcí tvrdé výchovy ve VERG. *Aen.* 9,603–606 a 12,434–435 (s. 95); o důležitosti *labor* a *ars* viz s. 195–197.

V básních ztvárňujících skutečné události se však takovýto rozpor neobnažuje. Vztah k potomkům tu nabývá mnohem většího významu, vláda císařů není totiž na rozdíl od Jovovy věčná a jednou ji vladař musí předat nástupci. Nechybějí ani obrázky maličkých potomků císaře na klíně dědů (*Stil.* iii, 178–179 nebo *Nupt.*, 340–341) nebo ve vojenském táboře (*III Cons.*, 22–38); i ty ale soukromou sféru spojují s veřejnou (vyzdvižením je dítě stvrzeno jako legitimní, dětská hra s otcovým štítem prozrazuje budoucího neohroženého válečníka³⁰). O něco větší rozpor se může jevit tam, kde je věnována pozornost kontrastu soukromého života a povinností ke státu nebo kde se dokonce jedná o otázku volby mezi vlastním dítětem a dítětem cizím, které je budoucím vládcem. Ale ani zde nakonec nedochází k žádnému konfliktu: události jsou vždy představeny pouze z jednoho, tedy veřejného úhlu pohledu. Nejvyšší hodnotou je v těchto světech bezvýhradná oddanost státu.³¹

Mateřství je zárukou pokračování dynastie, mnoho pozornosti se tedy věnuje plození samotnému, řetězu generací.³² Ve zhuštěné formě nachází takto pojaté mateřství svůj výraz ve výzdobě Stilichonova konzulského roucha v *Stil.* ii, 339–363, v „dynastické pasáži“.³³ Ekfráze sestává z řady obrazů porodů nebo sňatků: nejdříve (v aktuálním světě neuskutečněný) porod Marie, po obrazu Stilichona, jak učí už povyroslého chlapce být dobrým vládcem, následuje obraz dospívajícího Eucheria a jeho sňatku s členkou císařské rodiny (k čemuž v aktuálním světě také nikdy nedošlo), zatímco přihlíží Eucheriova sestra Thermantia. Řadu generací podtrhují následující verše:

*rutilis hic pingitur aula columnis
et sacri Mariae partus. Lucina dolores
solatur; residet fulgente puerpera lecto;
sollicitae iuxta pallescunt gaudia matris.*

³⁰ Ke hře se štítem srov. i *III Cons.*, 22–32. Viz i WARE 2012, s. 91–92. Srov. dále *IV Cons.*, 157–158, 165–170. K vyzdvižení na klín viz CAMERON 1970, s. 47. Je otázka, nakolik může mít i tento „veřejný“ význam podobná scéna z *De raptu Proserpinae*, v níž má Jupiter na klíně malou Proserpinu (*III*, 173–175).

³¹ O Stilichonově vztahu k soukromým a veřejným záležitostem viz *Stil.* i, 116–122, 298–299. Srov. také Stilichonovo označení *parens publicus* v Symmachových dopisech (4,12; 4,14), o němž hovoří MARCONE 1987. Stilicho v Claudianových eposech i sám zdůrazňuje, že dává přednost svým veřejným povinnostem (*Get.*, 305–306). O Stilichonově vztahu k vlastním dětem a k budoucímu císaři viz *VI Cons.*, 554–556.

³² Někdy je mateřství lehce naznačeno v intenzi textury – plynulé, postupné vznikání jako plození/kojení viz např. v *Stil.* ii, 111, 113; srov. i PANEG. 9[4],8,3. Samotnou Furiu jako matku démonického Rufina viz v *Ruf.* i, 86–115. Pro význam matky jako toho, kdo udržuje kontinuitu, viz např. *Eutr.* i, 331; *Prob.*, 204–205. Srov. i téma mateřství v *Gigantomachii* (c.m. 53).

³³ Viz CAMERON 1970, s. 48. O pasáži viz s. 47–48 a 153–155. Viz i SCHINDLER c2009, s. 135–136. Podle ní tak zde „die Zukunft Roms gewissermaßen als identisch mit der Zukunft von Stilichos Familie erscheint“ (s. 135).

*Tady je vyobrazen palác se zářivými sloupy a Mariin svatý porod. Lucina ulehčuje bolestem. Na skvělém lůžku spočívá rodička, vedle ní se chvílemi raduje, chvílemi bledne starostmi její matka (Stil. ii, 341–344).*³⁴

Mateřská péče o potomky není podstatnou složkou politických koncepcí, nicméně přece má v těchto Claudianových básních své místo: nachází uplatnění v postavě personifikovaného Říma, bohyně Romy, která pečuje o všechny Římány, své děti.³⁵ Podobně jako u Natury nedochází tedy u Romy k žádnému dělení mateřských rolí, je matkou sice ne všeho existujícího, ale všech občanů státu a nakonec všech lidí, jimž ráda uděluje občanství:

Haec est in gremium victos quae sola recepit 150
humanumque genus communi nomine fovit,
matris, non dominae ritu...

Právě ona jediná přijímá poražené do svého lůna a pečuje o lidský rod společného jména jako matka, ne jako vládkyně (Stil. iii, 150–152).

Ještě jednu pečující matku nemůžeme opominout, a sice Serenu, Theodosiovu adoptivní dceru a posléze Stilichonovu ženu. Mateřská role Sereny je analogická k otcovské roli Stilichonově. Oba střeží dítě, které není jejich vlastní, budoucího císaře. Oba se úkolu zhostí se ctí a uchrání, co jim bylo svěřeno.³⁶

Spolu s rodičovstvím se těší značné pozornosti **téma blízkých rodinných vztahů**, rovněž téma hrající roli v eposu o únosu Proserpiny. Je tím stvrzeno pouto vladařského rodu a zesílen důraz na *pietas*. V popředí stojí, z pochopitelných důvodů, vztah mezi bratry, Honoriem a Arcadiem, v němž je kladen důraz na jednotu (*unanimi fratres, III Cons.*, 189).³⁷

³⁴ Význam plození zdůrazňuje oživující poznámka ke čtenáři (verše 346–347), že skoro může slyšet pláč a smích vyobrazeného dítěte. Zmínku o Mariině potomkovi a společnou chválu Marie s matkou viz i v *Nupt.*, 241–250, 340. Srovnej podsvětní epithalamium v *De raptu Proserpinae* (II, 367–372), kde též figuruje rodička, dítě a její matka.

³⁵ Řím totiž zůstává spirituálně domovem císaře – viz WARE 2012, s. 7, 68. O personifikované Romě v literatuře viz CAMERON 1970, s. 349–389 a ROBERTS 2001. Roma je *veneranda parens* „ctihodná matka“ (*Get.*, 52); srov. k tomu *Eutr.* i, 385; *Prob.*, 144–145; *VI Cons.*, 523–531; viz dále i *Prob.*, 127 nebo *Stil.* iii, 136. Coby starostlivá matka odmítá vraždění svých dětí, tedy občanské války (*VI Cons.*, 397–398); to je i ideálem vládce (viz např. *Stil.* ii, 81–85; srov. *VI Cons.*, 116–118). Vztah Romy a vládce je ostatně vztahem úzké vzájemnosti a propojenosti a do jisté míry připomíná vztah Jova a Natury, ženské postavy-matky a vládce: Někdy je Roma představena jako božstvo úzce spjaté s božským císařem (*VI Cons.*, 17); většinou je ona rodičem, výjimečně císař (*Stil.* iii, 51). Kromě císaře může mít Roma vztah i k samotnému Jovovi: *consors [...]* *Tonantis* „Hromovládcova družka“ (*Prob.*, 128). Tak jsou obě roviny, římského státu i státu nebeského, propojeny.

³⁶ O jejich střežení viz *VI Cons.*, 578–602, zejm. 585; o Sereně *VI Cons.*, 92–100; *Nupt.*, 41–43. Viz i *Stil.* ii, 62–65, *Stil.* iii, 122. Serena o Honoria pečovala *materna [...]* *mente* „jako matka“ (*VI Cons.*, 94).

³⁷ O významu bratrství v Římě viz WARE 2012, s. 69–76. Viz dále např. *Stil.* ii, 86–87; *Eutr.* i, 281–282; *III Cons.*, 7–8; srov. i *Gild.* 15, 392–398. V panegyricích bývají leckdy spolucísaři označováni jako bratři, i když ve skutečnosti byl mezi nimi jiný vztah (PANEG. 11[3],6–8 nebo PANEG. 3[11],3). O bratrství v *De raptu Proserpinae* ve vztahu k politické situaci viz WARE 2012, 70–71; viz ale už např. DUTSCH 1991, s. 220–222. Podle Dutschové představuje Jupiter z *De raptu Proserpinae* ideálního stoického vládce; situace se však zdá být o něco komplikovanější. Pro význam rodinných pout viz i např. *Fesc.* iii, 12.

Básněmi tak prochází značné množství prvků klíčových pro *De raptu Proserpinae*, čtenář je tedy vybízen srovnávat.

4.2.2 K rozdílům ve výstavbě světů

Mezi světy *De raptu Proserpinae* a básněmi čerpajícími z aktuálního světa ovšem existují, jak už bylo naznačeno, také značné rozdíly, jak v obsahu světů (extenzionálním aspektu), tak v jejich výstavbovém principu (intenzionálním aspektu), rozdíly hlubšího charakteru než očividná odlišnost spočívající v tom, že světy básní ze současnosti **nejsou** na rozdíl od světa *De raptu Proserpinae* **světy plně mytickými**.³⁸ V následujících pasážích načrtnu několik rozdílů, díky nimž vyžaduje autor *De raptu Proserpinae* od svého čtenáře odlišnou spolupráci.

Předmluvy obou typů děl ulpívají na hranici fikce a aktuálního světa,³⁹ v tom není mezi nimi rozdíl.⁴⁰ Podobně jako v druhé předmluvě *De raptu Proserpinae* i v předmluvách jiných básní oslavuje mluvčí často vítěze a mírotvorce.⁴¹ Všimli jsme si už vztahu mezi druhým Enniem a druhým Scipionem (*pr. Stil. iii*);⁴² některé jiné předmluvy se nenoří takto do historie, ale, stejně jako v *De raptu Proserpinae*, do mýtu. Tak např. v předmluvě k oslavě šestého Honoriova konzulátu (*pr. VI Cons.*) zpívá mluvčí ve snu Jovovi a olympskému sboru o Jovově vítězství nad Enkeladem a Týfónem a tento sen se ukáže pravdivým: mluvčí stojí před samotným císařem a připomíná vítězství nad Alarichem. Jako zpíval pěvec Herculu-Florentinovi o jeho úspěších, zde takto zpívá Jovovi-císaři.⁴³ Zatímco ale v *De raptu Proserpinae* prochází čtenář předmluvami do plně fikčního světa, v básních ze současnosti balancuje na hranici fikce a skutečnosti i dále (mezi adresáty předmluv a hlavních světů není takový rozdíl). Tyto světy tak **nejsou plně fikční**: básně mají zachycovat události aktuálního

³⁸ I pokud v nich vystupují bohové, hrají spíše jen doplňkovou úlohu (např. Mars se účastní bitvy, ale nikoli individuálním činem, nýbrž pouze zdvojuje Stilichonův boj v *Ruf. i*, 332–353; bohyně Roma přichází za Theodosiem, jen aby ho poprosila, v *Prob.*, 124–173; první příklad viz WARE 2012, s. 50, druhý SCHINDLER 2008, s. 336–340) nebo přibližují postavy, které mají svůj protějšek v aktuálním světě (např. Honorius jako Jupiter v *IV Cons.*, 197–202). Bohové tak jsou v Claudianových panegyrických eposech pasivní, závislí na lidském hrdinovi; viz SCHINDLER 2008 a SCHINDLER c2009, s. 170–171 a např. s. 68–75 (srov. k tomu SCHMIDT 1976, s. 27; KIRSCH 1989, s. 180; WARE 2012, s. 48–53).

³⁹ Z velké většiny jsou také založeny na alegorii či srovnání (tak *pr. Ruf. i*, *pr. Ruf. ii*, *pr. III Cons.*, *pr. Nupt.*, *pr. Theod.*, *pr. Stil. iii*, *pr. VI Cons.*); viz FELGENTREU 1999, s. 187.

⁴⁰ O možném rozdílu spočívajícím v zahrnutí/nezahrnutí narážek na situaci přednesu do předmluvy viz FELGENTREU 1999, s. 203–204, 212–213 a PELTTARI 2012, s. 63.

⁴¹ Topos básníka oslavujícího muže činu tak skutečně spojuje *De raptu Proserpinae* s panegyriky, jak tvrdí SCHMITZ 2004, s. 54–56; viz ale pozn. 43; navíc tím není vyloučena významová odlišnost mezi typy děl. O *pr. VI Cons.* viz i KIRSCH 1989, s. 223–225; FELGENTREU 1999, s. [142]–156; WARE 2004, s. 187–188 nebo PELTTARI 2012, s. 65–66.

⁴² Viz oddíl 3.1.2, s. 40.

⁴³ Jako orfeovský harmonizátor ovšem nikde v básních ze současnosti zpodoben není – Orfeus v druhé předmluvě *De raptu Proserpinae* tedy není prototypem panegyrického pěvce, který přemáhá chaotické síly a zjednává mír svou písní, podobně jako vládce přemáhá tyto síly silou, jak se domnívá SCHMITZ 2004, s. 54–56.

světa, zároveň však jejich texty mají i performativní schopnost a dávají vzniknout světům s neostrou hranicí mezi světem díla a světem aktuálním.⁴⁴ V *De raptu Proserpinae* tak má čtenář v tomto ohledu komplikovanější úkol: musí vztahovat k hraničním světům předmluv aktuální svět i svět plně fikční.

Světy Claudianových básní jsou také utvářeny odlišnými principy, které nacházejí své vyjádření v textuře: Zatímco epos *De raptu Proserpinae* má výrazně narativní charakter (ač je také rozlamovaný na silně nasycené scény), panegyriky, eposy a invektivy vykazují různou **míru narativity**.⁴⁵ Některá díla jsou sestavena zřetelněji podle jednotlivých rubrik, které rétorika vymezila pro panegyrik (viz podkapitulu 1.1), látka se v těchto případech řadí spíše systematicky než čistě podle toku děje. Světy tvoří obrazy, které jsou někdy dějovými scénami, jindy ale jsou rázu nenarativního a představují spíše výsledky dějů, než aby vyprávěly děje samotné.⁴⁶ Rétoričtí vypravěči často oslovují postavy jako své adresáty⁴⁷ a nezdírají se – na rozdíl od *De raptu Proserpinae* – **hodnotíciho pohledu**; ověření jejich výpovědi tak není samozřejmé (musí být ale ověřena, pokud autoru básně připišeme propagandistický záměr). Vyzdvihují své hrdiny (ve Stilichonovi sídlí všechny ctnosti – *Stil.* ii, 1–217) a v nejhorších barvách malují jejich protivníky (Rufinus je *monstrum* – *Ruf.* i, 291).⁴⁸ Hodnotí se vždy **podle potřeby**: tak v rámci jedné básně vypravěč přes chválu

⁴⁴ Obsahují i postavy nepřítomné v každodenní podobě aktuálního světa (bohové), vytvářejí fikční protějšky lidí aktuálního světa a hojně užívají epických prostředků (viz i podkapitulu 1.1); tak dávají vzniknout novým světům. Mají-li texty zároveň fungovat jako básně a zároveň splňovat propagandistický cíl (tak CAMERON 1970, SCHMIDT 1976 nebo TIMONEN 1994, srov. naproti tomu GNILKA c2007), je zvláště obtížné stanovitelné, zda se jedná o světy fikční, nebo historické (k rozlišení viz DOLEŽEL 2008).

⁴⁵ O stupních narativity viz PRINCE c2008, s. 19–27, zejm. s. 22–27. Stranou zde musí zůstat otázka, jaký je přesný vztah stylu koncentrovaných scén a narativity v politických básních a proti tomu v *De raptu Proserpinae*.

⁴⁶ Viz WARE 2012, s. 23–27, 33–45, 46–48. S narativitou souvisí otázka individuálního prokreslení postav těchto básní, kterou oproti *De raptu Proserpinae* snižuje snaha, aby byl kladný hrdina zcela kladný a záporný zcela záporný (k individuálnosti postav srov. SCHINDLER c2009, např. s. 169–170 a WARE 2012, s. 43–44). Prověření individuálnosti by si však žádalo podrobnějšího zkoumání; stejně tak necháváme stranou míru narativity jednotlivých děl (pro analýzu narativity několika básní viz SCHINDLER c2009, s. 59–172). Zde se omezíme jen na jeden příklad: historický epos *De bello Getico* obsahuje četné úvahové pasáže, úvahy nad boji po jejich skončení (zejm. v první části, do v. 165, např. 61–76), časté obracení se na aktéry (např. 36–49 nebo 430–449), několik individuálně konkrétních obrazů malé referenční hustoty (479–557 a 356–358) střídající místa s velkou referenční hustotou a značně neosobní (např. 166–193). Pro zevrubný rozbor viz SCHINDLER c2009, s. 136–167. K narativitě Claudianových děl viz i CAMERON 1970, s. 262–276; SCHMIDT 1976, s. 21–22, 25–27; KIRSCH 1989, s. [151]–192, který u Claudianových politických básní rozeznává topickou, narativně–topickou a narativní strukturaci; dále SCHINDLER c2009, zejm. s. 169–170.

⁴⁷ Namísto epické objektivity nejen v básních na oslavu něčího konzulátu, ale i v invektivách (např. *Ruf.* i, 273–296) nebo v historických eposech (např. *Get.*, 36–49). Viz např. SCHINDLER c2009, s. 80.

⁴⁸ Viz např. WARE 2012, s. 46–48 nebo 124–128. Události jsou ve světech těchto básní vyneseny z efemérní každodennosti na vyšší významovou rovinu také prostřednictvím četných přirovnání a srovnání (KIRSCH 1989, s. 168; SCHINDLER 2008, s. 332), která čerpají z říše mýtů anebo z římské historie, především z dob republiky (viz WARE 2012, s. 43–44). Funkce přirovnání v těchto básních by vyžadovala detailnějšího zkoumání; zde pouze zmíníme jeden jejich charakteristický rys, a sice že z dějin či mýtu vybírají jen jeden **ustrnulý obraz** a další, nežádoucí, prvky mýtu jsou potlačeny: Honorius je tak např. přirovnán k Bakchovi jen pro nádheru svého oděvu a průvodu (*IV Cons.*, 565–610) a vypravěč věří, že kdyby Honorius vstoupil do maionské krajiny, *orgia Bacchi* by znejistěla, pro koho šílí (*cui furerent*, 604–605), ono šilenství však ničím

prostého a nezkorumpovatelného života Serrana a Curiů přechází až k oslavě prostého štěstí majícího epikurejský nádech a připomínajícího bezstarostný zlatý věk bez válek a mořeplavby, jen aby vytvořil co největší kontrast k Rufinově neukojitelné žízni po zisku (*Ruf.* i, 196–219). Oslavovaný Rufinův protivník Stilicho, který se objevuje později (např. 273–296), ale rozhodně není mužem, který by si nerušeně hověl v trávě.⁴⁹

Tyto prostředky se podílejí na tom, že v případě politických básní vstupuje čtenář do světa, v němž ideální vláda nabývá jiných podob. V *De raptu Proserpinae* schází vypravěčovo explicitní hodnocení a ve světě není výrazně kladný hrdina a zlý padouch; postavy překračují hranice, mají však pro to dobré důvody nebo vzbuzují přímo soucit. Tak se zde využívá pro vývoj světa primordiálního chaosu, který postavy rozdmýchávají. Střetávání soukromé a veřejné sféry a nezvladatelné nutkání překračovat hranice vede ke stálému vlévání chaosu do řádu světa, chaosu na jedné straně nutného k dalšímu vývoji, na straně druhé nebezpečné síly, s níž si musí Jupiter poradit. Není v politických básních, s jasně danými hodnotami, při vpádu chaosu řešení jednodušší?⁵⁰

Nabízí se dále otázka, zda právě výrazně hodnotící zaměření a nižší narativita některých politických básní společně neumožňují – oproti *De raptu Proserpinae* – postavit vedle sebe řadu odlišných obrazů bez potřeby napínat přespříliš jejich vztahy, a tak ukázat vždy jejich pozitivní tvář.⁵¹ V *De raptu Proserpinae* jsou naopak jednotlivé scény úzce spojeny v jeden narativní proud a více se tak obnažují jejich skryté strany. Dis se chystá unést nic netušící dívku, je ale přirovnán k Neptunovi dávajícímu lidem půdu – a také v rámci příběhu se ukazuje jako ten, kdo má svou roli ve vyšším civilizačním plánu; Jupiter oznamuje svůj plán na civilizaci lidstva, čtenář je ale svědkem utrpení matky unesené dívky, kterého Jupiter využívá. Konflikt mezi obrazy vzniká zejména tím, že nám vypravěč poskytuje průhledy do soukromých životů postav, kterými zdůrazňuje konflikt mezi veřejnou a soukromou sférou.⁵² A nechává čtenáře zblízka sledovat právě ty postavy, jejichž soukromý osud se v něčem kříží

nenarušuje radostnou chvíli plnou skvostné nádhery, nikde v básni není nijak rozvedeno. Srov. dále *Get.*, 1–35. Wareová (WARE 2012, s. 126–127) zmiňuje v podobném duchu i pouze kladné pojetí Hercula (viz např. *IV Cons.*, 532–536) – zde ale musí být bráno v úvahu, že Hercules bývá často i mimo světy těchto básní pojímán jako pozitivní vzor (viz oddíl 3.1.2, s. 38, pozn. 13). Na rozdíl od těchto politických básní přirovnání v *De raptu Proserpinae* pomáhají zdůrazňovat ambivalenci postav.

⁴⁹ O rozporech viz i GNILKA c2007, s. 166–171. Podobně může docházet k různým hodnocením v různých básních, což je podstatné, když přiznáme světům těchto básním ne plně fikční status (viz např. různé hodnocení míru v *Stil.* iii, 154–155 a *Get.*, 160–162).

⁵⁰ Ač přemáhání sil chaosu mytologický epos s politickými básněmi spojuje, jak zdůrazňuje SCHMITZ 2004, nakládání s ním se zdá být v každém typu děl jiné. Wareová (WARE 2012, s. 120–124, 180–181) zdůrazňuje, že vztah Římanů k míru byl ambivalentní: na jedné straně byl žádoucí, na straně druhé vedl k změkčilosti; tento dvojí postoj se uplatňuje i v Claudianově díle. Ale přes veškerou ambivalenci je v politických básních proti *De raptu Proserpinae* jasné, že protivníka je třeba zničit.

⁵¹ Kdo je předmětem oslavy, je jednoduše v danou chvíli v dané básni tím nejlepším; převýšení tak není překročením hranic. (Proti překročení hranic viz přesto *IV Cons.*, 286–289; 303–305; srov. i *Stil.* ii, 160–161.)

⁵² Viz GUIPPONI-GINESTE 2010, s. 39–40.

s žádoucím vývojem světa. Tak nemůže Ceres uhlídat vlastní dceru ani sicilská země s Élektrou svěřené dítě, protože Proserpina je už součástí vyššího plánu. Úspěch v této oblasti ovšem není odepřen Stilichonovi a Sereně, tolik odlišné od macechy Junony z předmluvy *De raptu Proserpinae*, kteří svěřené dítě, malého Honoria, dokážou ochránit, protože ho hlídají pro veřejný úkol, kterého se má ujmout; jsou tak milými rodiči, a přesto zároveň přispívají k úspěchu dítěte.

Při srovnávání představ o ideální vládě musí čtenář také vzít v úvahu, že v případě politických básní nahlíží do světa, který už, jak jsme viděli výše v předešlém oddílu, nečekají zásadní proměny jako svět *De raptu Proserpinae*.⁵³

Tento nástin neumožňuje dospět k dalekosáhlým závěrům. Přesto se zdá, že spíše než by zpochybňoval naivní básně se současnou tematikou,⁵⁴ klade autor v *De raptu Proserpinae* před čtenáře trochu jiné úkoly. Představuje mu nedotvořený svět, aby v něm mohl pozorovat samotné vznikání řádu; ukazuje mu proto konflikty mezi soukromými a veřejnými zájmy.⁵⁵ Jupiter, ač o něm nemůžeme vědět vše, jako otec kosmu obstál. Vypravěč ho ale přímo nechválí jako druhý Orfeus v předmluvě Florentina. Naopak autor některé z politických básní nabídne svému čtenáři k prohlédnutí hotový svět, doklad úspěchů oslavovaného hrdiny. Čtenář je tak v básních ze současných dějin, básních na hranici fikce a skutečnosti, vybízen k reflexi světa, vypravěč však nepouští své vyprávění (či jiné představení tématu) z rukou, hodnotí a srovnává, a sleduje jeho jedinou linii, ne několik konfliktních rovin. V eposu *De raptu Proserpinae* je – aspoň v tomto ohledu – čtenářův úkol obtížnější.

⁵³ Události v tomto světě směřují k návratu zlatého věku, který netají svou negativní stránku jako v eposu o únosu Proserpiny, ale je ideální dobou (viz např. *Ruf.* i, 354–387; srov. i PANEG. 9[4],18,5 či VERG. Aen. 6,791–794; obecně o zlatém věku v panegyriku a eposu viz WARE 2012, s. 171–172). Koncepti času dále v těchto světech komplikují přirovnání. Přítomné události jsou – prostřednictvím přirovnání, tedy v oslabeném modu *jako* – spojeny s dávnými událostmi: Rufinus je jen nový Python (*pr. Ruf.* i, 15), Stilicho je druhým Scipionem (*pr. Stil.* iii, 21). (Minulost je přitom leckdy vnímána jako doba mravnosti oproti zkažené přítomnosti ženoucí se jen za ziskem a plné závisti [viz např. *Ruf.* i, 25–26; *Stil.* iii, 36–44 a *Stil.* ii, 111–116]. Nejlepší vlastnosti se omezují na oslavovanou osobnost [viz WARE 2012, s. 221], díky níž se ona stará mravná doba navrací [viz např. *Stil.* ii, 116, 126; *Stil.* iii, 106–107, 124].) Podle Wareové (WARE 2012, s. 99–116) charakterizuje tyto básně cyklický čas, vše se jen znovu opakuje. Ale panegyricky oslavný ráz díla mnohdy nutí postavy, aby byly překonáním svých vzorů: nový Hannibal je mnohem horší než první (*pr. Stil.* iii, 21–22), Stilicho vykonal velkolepější práci než Hercules (*Ruf.* i, 283–296; viz dále např. *IV Cons.*, 491–493; srov. i PANEG. 12[9],5 nebo PANEG. 2[12],44,5.). V těchto případech pak čas není neměnný, ale dochází svého vyvrcholení. Nevzniká sice nic kvalitativně zcela nového, ale čas v těchto básních není vždy jednoduše cyklický. I v *De raptu Proserpinae* se čas v určité podobě navrací, ale jiným způsobem a s odlišnými výsledky (viz oddíl 3.2.1): tam se čtenáři dostává příležitosti nahlédnout do temných hlubin vznikání řádu.

⁵⁴ Srov. KELLNER 1997, s. 286–287.

⁵⁵ Nezdá se tak, že by epos vyjadřoval Claudianovy naděje (tak DUC 1994, s. 243–244, 272).

Použité zdroje

➤ **Prameny: texty (a komentáře), překlady**

Claudius Claudianus

GRUZELIER, Claire, ed., 1993. *Claudian: De Raptu Proserpinae*. Oxford: Clarendon Press. ISBN 0-19-814777-5.

HALL, J[ohn] B[arrie], ed., 1969. *Claudian: De Raptu Proserpinae: Edited with an Introduction and Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press. SBN 521-07442-8.

HALL, John Barrie, ed., 2009. *Claudii Claudiani Carmina*. Leipzig: Teubner. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. ISBN 978-3-11-095231-5. Dostupné také z: <http://site.ebrary.com/lib/cuni/detail.action?docID=10591656>

PLATNAUER, Maurice, ed., 1963. *Claudian with an English Translation*, 2 vols. 3rd ed. Cambridge, Mass.: Harvard University. The Loeb Classical Library.

Claudius Claudianus: O únosu Persefony, 1967. Přel. J. Fišer. Praha: Mladá fronta. Květy poezie, 81.

Únos Proserpiny, 1975. Přel. J. Nechutová. Praha: Svoboda. Antická knihovna, prémie.

Užité edice dalších latinských autorů

ALTON, E. H., D. E. W. WORMELL a E. COURTNEY, eds., 1988. *P. Ovidi Nasonis Fastorum libri sex*. 3. Aufl. Leipzig: Teubner. ISBN 3-322-00153-9.

ANDERSON, William S., ed., 1993. *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*. Korr. Nachdr. der 5. Aufl. Stutgardiae; Lipsiae: Teubner. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. ISBN 3-8154-1565-9.

BAILEY, D. R. Shackleton, 1988. *M. Annaei Lucani De bello civili libri X*. Stutgardiae: Teubner. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. ISBN 3-519-01502-1.

CLARK, A. C., ed., 1909. *M. Tulli Ciceronis Orationes*. Oxonii: e Typographo Clarendoniano. Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis. Dostupné také z: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:phi,0474,016:17>

KLINGNER, Fridericus, 1982. *Q. Horatius Flaccus: Opera*. 6. Aufl. Leipzig: Teubner.

KLOTZ, Alfredus, 1908. *P. Papini Stati Thebais*. Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri.

KRAMER, Otto, ed., 1966. *C. Valerii Flacci Setini Balbi Argonauticon libri octo*. Editio stereotypica editionis primae. Stuttgart: Teubner.

IANELLI, Gualtherus, ed., 1920. *P. Vergili Maronis opera*, 3 vols. Post Ribbeckium tertium recognovit. Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri.

MYNORS, R. A. B., ed., 1964. *XII Panegyrici Latini*. Oxonii: Oxford University Press.

Užité překlady antických děl

Euripides: Bakkhai, 2001. Transl. by R. Gibbons. Oxford; New York: Oxford University Press. The Greek Tragedy in New Translations. ISBN 978-0-19-972593-9. Dostupné také z: <http://site.ebrary.com/lib/cuni/detail.action?docID=10279184>

Euripidés: Héraklés a jiné tragédie, 1988. Přel. J. Král, J. Klier a H. Kurzová. Praha: Svoboda. Antická knihovna, 57.

Gaius Valerius Flaccus: Argonautica, 2015. Přel. I. Radová. Praha: Arista. Antická knihovna, 84. ISBN 978-80-86410-72-2.

Hesiodos: Práce a dni, 1950. Přel. J. Nováková. Brno: Rovnost. Živé odkazy, 2, 2.

- Homérské hymny; válka žab a myši*, 1959. Přel. O. Smrčka. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Světová četba, 199.
- Lucanus: Farsalské pole; Chvalozpěv na Pisona*, 1976. Přel. J. Nechutová. Praha: Svoboda. Antická knihovna, 33.
- Orphic hymns*, 2013. Ed. by A. N. Athanassakis a B. M. Wolkow. Baltimore: Johns Hopkins University Press. ISBN 978-1-4214-0881-1. Dostupné také z: https://books.google.cz/books/about/The_Orphic_Hymns.html?id=TT03rIH0wC&redir_esc=y
- Publius Ovidius Naso: Kalendář; Žalozpěvy; Listy z Pontu*, 1966. Přel. I. Bureš a R. Mertlík. Praha: Odeon. Knihovna klasiků.
- Publius Ovidius Naso: Proměny*, 2005. Přel. I. Bureš. 3. vyd., v Nakladatelství Plot 1. Praha: Plot. ISBN 80-86523-63-2.
- Q. Horatius Flaccus: Vavřín a réva: Ódy; Epódy; Satiry; Listy*, 1972. Přel. J. Pokorný a R. Mertlík. Praha: Odeon. Knihovna klasiků.
- Synové slávy – oběti iluzí. Z pozdních římských panegyriků*, 1977. Přel. J. Burian a B. Moučková. Praha: Svoboda. Antická knihovna, 38.
- Theokritos, Moschos a Bion ze Smyrny: Idyly*, 1927. Přel. R. Kuthan. V Praze: Společnost přátel antické kultury.
- Tribuni výmluvnosti: výbor ze starověkých řečníků*. Ed. B. Borecký. Přel. V. Blahník et al. Praha: Odeon, 1974. Antická próza, 5.
- Vergilius: Zpěvy rolnické a pastýřské*, 1959. Přel. O. Vaňorný. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

Díla moderních autorů

- KAFKA, Franz, 2005. *Proměna*. Přel. V. Kafka. Praha: Vyšehrad. Harmonie, 13. ISBN 80-7021-774-X.
- LADA, Josef, 1985. *Mikeš*. Ed. J. Vrána. Vyd. 9., v Albatrosu 7. Praha: Albatros. Klub mladých čtenářů.
- NERUDA, Jan, 1987. *Povídky malostranské*. Praha: Československý spisovatel. Slunovrat. Ilustrovaná řada.
- SALINGER, Jerome David, 2010. *Kdo chytá v žitě*. Přel. L. a R. Pellarovi. Vyd. 8., v Knižním klubu 2. Praha: Knižní klub. ISBN 978-80-242-2678-1.
- SOVA, Antonín, 2003. *Lyrika lásky a života*. Vyd. 7., v Ad Fontes 1. Blansko: Ad Fontes. Poezie, 7. ISBN 80-902927-6-3.

➤ Sekundární literatura: encyklopedická a slovníková hesla; základní příručky

- Encyklopedie antiky*, 1973. Praha: Academia.
- ALBRECHT, Michael von, 1992. *Geschichte der römischen Literatur: von Andronicus bis Boethius: mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit*, 2 Bde. Bern: Francke. ISBN 3-317-01795-3.
- CONTE, Gian Biagio, 2003. *Dějiny římské literatury*. Přel. D. Bartoňková a kol. Praha: Koniasch Latin Press. ISBN 80-85917-87-4.
- ŠUBRT, Jiří, 2005. *Římská literatura*. Praha: OIKOYMENH. ISBN 87-7298-0195-5.
- GRAF, Fritz, 1998. Herakles. In: CANCIK, H. a H. SCHNEIDER, eds. *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart; Weimar: Metzler. Bd. 5, s. 387–392.

- GRAF, Fritz, 1999. Leto. In: CANCIK, H. a H. SCHNEIDER, eds. *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart; Weimar: Metzler. Bd. 7, s. 95–97.
- GUNDEL, H., 1952. Q. Pomponius Musa. In: ZIEGLER, K. a A. DRUCKENMÜLLER, eds. *Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart: Metzler. 42. Halbband, s. 2332.
- LEPPIN, Hartmut, 1998. Florentinus 1. In: CANCIK, H. a H. SCHNEIDER, eds. *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart; Weimar: Metzler. Bd. 4, s. 564.
- SVOBODOVÁ, Dana, 2004. Claudianus. In: *Slovník latinských spisovatelů*. 2. přeprac. a dopl. vyd. Praha: Leda, s. 179–180. ISBN 80-7335-042-4.

- BOLLE, Kees W. Myth: An Overview. In: ELIADE, M., ed. *The Encyclopedia of Religion*, vol. 6. 2nd ed. New York: Macmillan Publishing Company, s. 261–273. ISBN 0-02-897135-3.
- GIRARDOT, N. J., 1993. Chaos. In: ELIADE, M., ed. *The Encyclopedia of Religion*. 2nd ed. New York: Macmillan Publishing Company. Vol. 3, s. 213–218. ISBN 0-02-897135-3.

➤ Sekundární literatura k metodě práce

- BARTHES, Roland, 2002. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. Přel. J. Fryčer. In: KYLOUŠEK, P., ed. *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, s. 9–43. Strukturalistická knihovna, 10. ISBN 80-7294-016-3.
- COHNOVÁ, Dorrit, 2009. *Co dělá fikci fikci*. Přel. M. Orálek a V. Klusáková. Praha: Academia. Možné světy, 3. ISBN 978-80-200-1718-5.
- ČERVENKA, Miroslav, 2005. Fikční světy lyriky. In: *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, s. [711]–783. ISBN 80-7215-244-0.
- ČEŠKA, Jakub, 2010. Za teorii fikčních světů. *Svět literatury*, 20(41), s. 79–87. ISSN 0862-8440.
- DOLEŽEL, Lubomír, 1993. *Narativní způsoby v české literatuře*. Přel. L. Doležel. Praha: Český spisovatel. ISBN 80-202-0418-0.
- DOLEŽEL, Lubomír, 2003. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Přel. L. Doležel. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0735-2.
- DOLEŽEL, Lubomír, 2008. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia. Možné světy, 1. ISBN 978-80-200-1581-5.
- DOLEŽEL, Lubomír, 2012. Možné světy a literární fikce. Přel. L. Doležel. In: ALLÉN, S., ed. *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách: sborník příspěvků z Nobelova symposia 65*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia, s. 263–281. Možné světy, 6. ISBN 978-80-200-2167-0.
- DOLEŽEL, Lubomír, 2013. *Život s literaturou: vzpomínky a rozhovory*. Praha: Academia. Paměť, 60. ISBN 978-80-200-2239-4.
- DOLEŽEL, Lubomír, 2014. *Heterocosmica II: Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-2661-1.
- ECO, Umberto, 1997. Malé světy. Přel. P. Kaiser. *Česká literatura*, 45(6), 1997, s. 625–643. ISSN 0009-0468.
- ECO, Umberto, 2010. *Lector in fabula: Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Přel. Z. Frýbort. Praha: Academia. Možné světy, 3. ISBN 978-80-200-1828-1.
- FEDROVÁ, Stanislava, 2014. Popis a jeho subjekt: očima pozorovatele. In: JEDLIČKOVÁ, A., ed. *O popisu*. Praha: Akropolis, s. 94–109. ISBN 978-80-7470-057-6.
- FORSTER, Edward Morgan, 1971. *Aspekty románu*. Přel. E. Šimečková. Bratislava: Tatran. Okno, 5.

- FOŘT, Bohumil, 2005. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host. Teoretická knihovna, 15. ISBN 80-7294-165-8.
- FOŘT, Bohumil, 2008. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. Theoretica & historica, 2. ISBN 978-80-85778-61-8.
- FOŘT, Bohumil, 2010. O nepřístupnosti fikčních světů ze světů odjinud. *Svět literatury*, 20(41), s. 67–70. ISSN 0862-8440.
- FOŘT, Bohumil, 2012. Teorie fikčních světů a literární historie: několik metodologických postřehů. In: FOŘT, B., ed. *Heterologica: poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 201–215. ISBN 978-80-85778-88-5.
- FOŘT, Bohumil, 2014. *Fikční světy české realistické prózy*. Praha: Akropolis. ISBN 978-80-7470-078-1.
- GENETTE, Gérard, 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Transl. by Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press. Literature, culture, theory, 20. ISBN 0-521-42406-2.
- HAMAN, Aleš, 2010. O jedné kritické reflexi teorie fikčních světů. Ke stati Tomáše Koblížka. *Svět literatury*, 20(41), s. 61–66. ISSN 0862-8440.
- HERMAN, David, c2004. Kognitivní dimenze literárního narativu. Přel. A. Procházková. In: AMBROSOVÁ, V. et al. *Od struktury k fikčnímu světu: Lubomíru Doleželovi*. Olomouc: Aluze, s. 115–140. [ISBN 80-239-4573-4].
- HERMAN, David, 2009. The Third Element; or, How to Build a Storyworld. In: *Basic Elements of Narrative*. Chicester (UK): Wiley-Blackwell, s. 105–136. ISBN 978-1-4051-4153-6. Dostupné také z: <http://site.ebrary.com/lib/cuni/detail.action?docID=10301226>
- HERMAN, David, 2013a. Cognitive Narratology (revised version; uploaded 22 September 2013). In: HÜHN, P. et al., eds. *The Living Handbook of Narratology* [online]. Hamburg: Hamburg University [cit. 15. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/cognitive-narratology-revised-version-uploaded-22-september-2013>
- HERMAN, David, 2013b. *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge (Mass.): MIT Press. ISBN 978-0-262-01918-7. Dostupné také z: <http://site.ebrary.com/lib/cuni/detail.action?docID=10735238>
- HODROVÁ, Daniela, 1994. *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*. Praha: KLP. ISBN 80-85917-03-3.
- HRABAL, Jiří, 2011. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin. ISBN 978-80-7272-390-4.
- CHATMAN, Seymour Benjamin, 2000. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. L. a B. Ptáčkovi. Olomouc: Univerzita Palackého. ISBN 80-244-0175-4.
- JEDLIČKOVÁ, Alice, 1993. *Ke komu mluví vypravěč?: adresát v komunikační perspektivě prózy*. Jinočany. H & H. Ars poetica. ISBN 80-85778-05-X.
- JEDLIČKOVÁ, Alice, 2010. In a Hole in the Ground There Lived a Hobbit; or, a Few Comments on Fictional Space of Narrative and Mental Imagery. In: KOŤÁTKO, P., M. POKORNÝ a M. SABATÉS, eds. *Fictionality – Possibility – Reality*. Bratislava: Aleph, s. 251–258. Noema, 2. ISBN 978-80-89491-04-9.
- JEDLIČKOVÁ, Alice, 2014. Experiencialita: rozděluje, nebo spojuje popis a vyprávění?. In: JEDLIČKOVÁ, A., ed. *O popisu*. Praha: Akropolis, s. 146–162. ISBN 978-80-7470-057-6.
- KINDT, Tom a Hans-Harald MÜLLER, c2006. *The Implied Author: Concept and Controversy*. Berlin: de Gruyter. Narratologia, 9. ISBN 3-11-018948-8.
- KLAUK, Tobias a Tilmann KÖPPE, 2014. Telling vs. Showing. In: HÜHN, P. et al, eds. *The Living Handbook of Narratology* [online]. Hamburg: Hamburg University, 2014 [cit. 15. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing>

- KOBLÍŽEK, Tomáš, 2010a. Fenomén fikce. *Svět literatury*, **20**(41), s. 45–60. ISSN 0862-8440.
- KOBLÍŽEK, Tomáš, 2010b. *Fenomén fikce: Příspěvek k fenomenologii literatury*. Praha: Togga. Polemos. ISBN 978-80-87258-46-0.
- KOBLÍŽEK, Tomáš, 2010c. Ještě jednou k teorii fikčních světů. *Svět literatury*, **20**(41), s. 100–105. ISSN 0862-8440.
- KOKEŠ, Radomír D., 2012. Fikce, (makro)světy a typologie seriality. In: FOŘT, B., ed. *Heterologica: poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 149–174. ISBN 978-80-85778-88-5.
- KOTEN, Jiří, 2008. Naratologie v kontextu řečových aktů. In JEDLIČKOVÁ, A. a O. SLÁDEK, eds. *Vyprávění v kontextu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 79–99.
- KOTEN, Jiří, 2010a. Fictional Worlds and Storyworlds: Forms and Means of Classification. In: FOŘT, B. et al. *Four Studies of Narrative*. Prague: Institut for Czech Literature AS CR, s. 47–58. ISBN 978-80-85778-78-6.
- KOTEN, Jiří, 2010b. Filmový efekt v prozaických vyprávěních Karla Hynka Máchy. In: PIORECKÝ, K., ed. *Máchovské rezonance: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky Jiná česká literatura (?) [Praha, 28. 6. – 3. 7. 2010]*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. [185]–193. ISBN 978-80-85778-74-8.
- KOTEN, Jiří, 2013. *Jak se fikce dělá slovy: pragmatické aspekty vyprávění*. Brno: Host. Teoretická knihovna, 32. ISBN 978-80-7294-846-8.
- KOŤÁTKO, Petr, 2010. Kdo je kdo ve fikčním světě. *Svět literatury*, **20**(41), s. 91–99. ISSN 0862-8440.
- KOŤÁTKO, Petr, 2014. Identifikační funkce popisu ve fikčním textu. In: JEDLIČKOVÁ, A., ed. *O popisu*. Praha: Akropolis, 2014, s. 29–40. ISBN 978-80-7470-057-6.
- KUBÍČEK, Tomáš, 2007. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host. Studium, 20. ISBN 978-80-7294-215-2.
- LAVOCATOVÁ, Françoise, 2012. Nemožnost možných světů fikce. Přel. E. Sládková. In FOŘT, B., ed. *Heterologica: poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 279–304. ISBN 978-80-85778-88-5.
- MERENUS, Aleš, 2012. Mnoho povyku pro *Heterocosmica* aneb Několik poznámek k fikčním světům divadelních inscenací. In FOŘT, B., ed. *Heterologica: poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 175–200. ISBN 978-80-85778-88-5.
- PAVEL, Thomas, 2009. Fikce a imitace. In: *Román: morálka a svoboda*. Přel. B. Fořt a A. Jedličková. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 7–45. *Theoretica & historica*, 4. ISBN 978-80-85778-67-0.
- PAVEL, Thomas, 2012. *Fikční světy*. Přel. H. Zykmond. Praha: Academia. Možné světy, 5. ISBN 978-80-200-2120-5.
- PEREGRIN, Jaroslav, 2014. *Kapitoly z analytické filosofie*. 2. vyd. Praha: Filosofia. ISBN 978-80-7007-420-6.
- POKORNÝ, Martin, 2010. Fikční světy mezi postulátem a metafikcí. *Svět literatury*, **20**(41), s. 88–90. ISSN 0862-8440.
- PRINCE, Gerald, c2008. Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratibility. In PIER, J. a J. Á. GARCÍA LANDA, eds. *Theorizing Narrativity*. Berlin: Walter de Gruyter, s. [19]–27. *Narratologia*, 12. ISBN 978-3-11-020244-1. Dostupné také z: <http://site.ebrary.com/lib/cuni/detail.action?docID=10591239>
- RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith, 2001. *Poetika vyprávění*. Přel. V. Pickettová. Brno: Host. Strukturalistická knihovna, 7. ISBN 80-7294-004-X.

- RONENOVÁ, Ruth, 2005. Možné světy v literární teorii: hra interdisciplinarity. Přel. L. Sašma. *Aluze*, 9(1), s. 166–179. ISSN 1212-5547.
- RONENOVÁ, Ruth, 2006. *Možné světy v teorii literatury*. Přel. M. Červenka. Brno: Host. Teoretická knihovna, 14. ISBN 80-7294-180-1.
- RYAN, Marie-Laure, 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press. ISBN 0-253-35004-2.
- RYANOVÁ, Marie-Laure, 1997. Možné světy v soudobé teorii literatury. Přel. M. Červenka. *Česká literatura*, 45(6), 1997, s. 570–599. ISSN 0009-0468.
- RYAN, Marie-Laure, 2001. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Parallax. ISBN 0-8018-6487-9. Dostupné také z: <http://site.ebrary.com/lib/cuni/detail.action?docID=10021635>
- RYANOVÁ, Marie-Laure, 2012. Transmediální vyprávění příběhů a transfikcionalita. Přel. B. Fořt. In: FOŘT, B., ed. *Heterologica: poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 127–147. ISBN 978-80-85778-88-5.
- RYAN, Marie-Laure, 2013. Possible worlds. In: HÜHN, P. et al., eds. *The Living Handbook of Narratology* [online]. Hamburg: Hamburg University [cit. 25. 6. 2015]. Dostupné z: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>
- RYAN, Marie-Laure, c2014. Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology. In: RYAN, M.-L. a J.-N. THON, eds. *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, s. 25–49. ISBN 978-0-8032-4563-1. Dostupné také z: <http://site.ebrary.com/lib/cuni/detail.action?docID=10874973>
- SCHMID, Wolf, c2004. O fikčním čtenáři. Přel. M. Machalová. In: AMBROSOVÁ, V. et al. *Od struktury k fikčnímu světu: Lubomíru Doleželovi*. Olomouc: Aluze, s. 95–113. [ISBN 80-239-4573-4].
- SCHMID, Wolf, 2006. Abstraktní autor a abstraktní čtenář. Přel. J. Gallupová. *Česká literatura*, 54(2/3), s. 74–97. ISSN 0009-0468.
- SVATONĚ, Vladimír, 2010. O skryté ontologii fikčních světů. *Svět literatury*, 20(41), s. 71–78. ISSN 0862-8440.
- TOMALA, Ondřej, 2010. Analýza alethických modalit – cesta za možnými světy. In: DVOŘÁK, P., D. PEROUTKA a O. TOMALA. *Modality v analytické metafyzice*. Praha: Filosofia, s. 13–76. ISBN 978-80-7007-326-1.
- TRAILLOVÁ, Nancy H., 2011. *Možné světy fantastiky*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia. Možné světy, 4. ISBN 978-80-200-1908-0.
- TRPKA, Vladimír, 2012. Metafikce a teorie fikčních světů. In: FOŘT, B., ed. *Heterologica: poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 239–262. ISBN 978-80-85778-88-5.
- VEYNE, Paul, 1999. *Věřili Řekové svým mýtům?: esej o konstitutivní imaginaci*. Přel. M. a J. Šubrtovi. Praha: OIKOUMENH. ISBN 80-86005-78-X.
- WALTON, Kendall L., 2005. Jak vzdálené jsou fikční světy od světa skutečného? *Aluze*, 9(2), s. 87–99. ISSN 1212-5547.
- WOLTERSTORFF, Nicholas, 2012. Posouzení příspěvku Lubomíra Doležela „Možné světy a literární fikce“. In: ALLÉN, S., ed. *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách: sborník příspěvků z Nobelova symposia 65*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia, s. 282–289. Možné světy, 6. ISBN 978-80-200-2167-0.
- ZUSKA, Vlastimil, c2004. Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech. In: AMBROSOVÁ, V. et al. *Od struktury k fikčnímu světu: Lubomíru Doleželovi*. Olomouc: Aluze, s. 205–218. [ISBN 80-239-4573-4].

➤ **Sekundární literatura (a další zdroje) k tématu práce**

- BURKERT, Walter, 2000. Demeter. In: *Greek Religion*. Transl. by J. Raffan. 11th print. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, s. 159–161. ISBN 0-674-36281-0.
- CAMERON, Alan, 1970. *Claudian: Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*. Oxford: Clarendon Press. ISBN 978-0-19-995970-9.
- CAMERON, Alan, 2013. *The Last Pagans of Rome*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-995970-9.
- Collection online. *British.museum.org* [online] [cit. 9. 7. 2015]. Dostupné z: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3079228&partId=1&searchText=pomponius+musa+hercules&page=1
- COLTON, Robert E., 1988. Echoes of Propertius in Claudian's *De Raptu Proserpinae*. *Res publica litterarum*, **11**, s. 97–105. ISSN 0275-4304.
- CONNOR, Peter, 1993. Epic in Mind: Claudian's *De Raptu Proserpinae*. In: BOYLE, A. J., ed. *Roman Epic*. London: Routledge, s. 237–260. ISBN 0-415-04230-5.
- CURTIUS, Ernst Robert, 1998. *Evropská literatura a latinský středověk*. Přel. J. Pelán, J. Stromšík a I. Zachová. Praha: Triáda. ISBN 80-86138-07-0.
- DUC, Thierry, 1994. *Le De raptu Proserpinae de Claudien: réflexions sur une actualisation de la mythologie*. Frankfurt am Main: Lang. Publications Universitaires Européennes, 15, 67. ISBN 3-906753-09-7.
- DUMÉZIL, Georges, 2001. *Mýtus a epos I: Trojfunkční ideologie v eposech indoevropských národů*. Přel. J. Našinec. Praha: OIKOYMENH, s. 252–448. ISBN 80-7298-034-3.
- DUMÉZIL, Georges, 2005. *Mýtus a epos II: Indoevropské epické vzory: hrdina, kouzelník, král*. Přel. K. Simon. Praha: OIKOYMENH. ISBN 80-7298-117-X.
- DUPRAZ, Emmanuel, 2003. Sur la différence des sexes dans le *De raptu Proserpinae* de Claudien. *Revue des études anciennes*, **105**(1), s. 251–266. ISSN 0035-2004.
- DUTSCH, Dorota, 1991. Is Claudian's „De Raptu Proserpinae“ a Non-Political Poem? *Eos*, **79**, s. 217–222. ISSN 0012-7825.
- ELIADE, Mircea, 1996. *Dějiny náboženského myšlení II: Od Gautamy Buddha k triumfu křesťanství*. Přel. K. Dejmalová et al. Praha: OIKOYMENH. Oikúmené. ISBN 80-86005-19-4.
- ELIADE, Mircea, 2003. *Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování*. 2. vyd. Přel. E. Strebingerová. Praha: OIKOYMENH. Knihovna novověké tradice a současnosti, 1. ISBN 80-7298-037-8.
- ELIADE, Mircea, 2004. *Pojednání o dějinách náboženství*. Přel. J. Vacek. Praha: Argo. Logos, 9. ISBN 80-7203-589-4.
- ELIADE, Mircea, 2006. *Posvátné a profánní*. Přel. F. Karfík. 2. vyd. Praha: OIKOYMENH. Oikúmené, 125. ISBN 80-7298-175-7.
- ELIADE, Mircea, 2008. *Dějiny náboženského myšlení I: Od doby kamenné po eleusinská mystéria*. Přel. K. Dejmalová et al. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH. Dějiny náboženského myšlení, 1. ISBN 978-80-7298-288-2.
- ELIADE, Mircea, 2011. *Mýtus a skutečnost*. Přel. M. Lyčka. Praha: OIKOYMENH. Oikúmené, 167. ISBN 978-80-7298-462-6.
- FEENEY, D. C., 2000. *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press. ISBN 0-19-814938-7.
- FELGENTREU, Fritz, 1999. *Claudians „Praefationes“: Bedingungen, Beschreibungen und Wirkungen einer poetischen Kleinform*. Stuttgart; Leipzig: B. G. Teubner. Beiträge zur Altertumskunde, 130. ISBN 3-519-07679-9.

- FÜHRER, Heidrun a Bernadette BANASZKIEWICZ, 2014. Trajektorie starověké ekfráze. In: JEDLIČKOVÁ, A., ed. *O popisu*. Praha: Akropolis, s. 41–72. ISBN 978-80-7470-057-6.
- GALINSKY, G. Karl, 1972. *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*. Oxford: Basil Blackwell. ISBN 0-631-14020-4.
- GIARDINA, Giancarlo, 2006. Claudian, *de Raptu Proserpinae* I. 12–19, 55–208. *Mouseion*, **6**(1), s. 27–30. ISSN 1496-9343.
- GNILKA, Christian, c2007. Dichtung und Geschichte im Werk Claudians. In: *Philologische Streifzüge durch die römische Dichtung*. Basel: Schwabe, s. 153–187. ISBN 978-3-7965-2408-0.
- GRUZELIER, Claire E., 1988. Temporal and Timeless in Claudian's *De Raptu Proserpinae*. *Greece & Rome, Second Series*, **35**(1), s. 56–72. ISSN 0017-3835. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/643279>
- GUIPPONI-GINESTE, Marie-France, 2010. L'usage du mythe: Le Rapt de Proserpine. In: *Claudien: poète de monde à la cour d'Occident*. Paris: de Boccard, s. [17]–74. Collections de l'Université de Strasbourg. Études d'achéologie et d'histoire ancienne. ISBN 978-2-7018-0280-0.
- HARDIE, Alex, 2007. Juno, Hercules, and the Muses at Rome. *The American Journal of Philology*, **128**(4), s. 551–592. ISSN 0002-9475. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/27566676>
- HARDIE, Philip, 1993. *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. Roman literature and its contexts. ISBN 0-521-41542-X.
- HEKSTER, Olivier, 2005. Propagating Power: Hercules as an example for second-century emperors. In: RAWLINGS, L. a H. BOWDEN, eds. *Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-Roman Divinity*. [Swansea]: The Classical Press of Wales, s. 205–221. ISBN 1-905125-05-4.
- CHLUP, Radek, 2007a. Dionýsos aneb rozumné šílenství. *Nomádva*, **2007**(3), s. 10–14. ISSN 1802-9132.
- CHLUP, Radek, 2007b. Illud tempus v řeckém rituálu. *Religio: revue pro religionistiku*, **15**(2), s. 185–210. ISSN 1210-3640.
- CHLUP, Radek, 2007c. The Semantics of Fertility: Levels of Meaning in the Thesmophoria. *Kernos*, **20**, s. 69–95. ISSN 0776-3824. Dostupné také z: DOI: 10.4000/kernos.171
- CHLUP, Radek, 2011. Illud Tempus in Greek Myth and Ritual. In: GLIGOR, M. a S. SABBARWAL, eds. *Patterns in Philosophy and Sociology of Religions*. Jaipur: Rawat Publications, s. 91–126. ISBN 81-316-0388-1.
- JOHNSTON, Patricia A., 1980. Aristaeus the Farmer versus Orpheus the Nomad. In: *Virgil's Agricultural Golden Age: A Study of the Georgics*. Leiden: Brill, s. 106–124. ISBN 90-04-06111-8. Dostupné také z: https://books.google.cz/books/about/Vergil_s_Agricultural_Golden_Age.html?id=wIceAAAAIAAJ&redir_esc=y
- KELLNER, Thomas, 1997. *Die Göttergestalten in Claudians De raptu Proserpinae: Polarität und Koinzidenz als anthropozentrische Dialektik mythologisch formulierter Weltvergewisserung*. Stuttgart; Leipzig: B. G. Teubner. Beiträge zur Altertumskunde, 106. ISBN 3-519-07655-1.
- KERÉNYI, Karl, 1996. *Mytologie Řeků I: Příběhy bohů a lidí*. Přel. J. Binder. Praha: OIKOYMENH. Oikúmené. ISBN 80-86005-14-3.
- KIRSCH, Wolfgang, 1989. *Die lateinische Versepeik des 4. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie-Verlag. Schriften zur Geschichte und Kultur der Antike, 28. ISBN 3-05-000698-6.
- LINCOLN, Bruce, 1979. The Rape of Persephone: A Greek Scenario of Women's Initiation. *The Harvard Theological Review*, **72**(3/4), s. 223–235. ISSN 0017-8160. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/1509722>

- MINISSALE, Francesca, 1975–1976. Il poeta e la nave: Claud. *rapt. Pros.* I, 1–14. *Helikon*, **15–16**, s. 496–499. ISSN 0017-9981.
- MARCONI, Arnaldo, 1987. Stilicone „Parens publicus“. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, **70**, s. 222–224. ISSN 0084-5388. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/20186722>
- MARRÓN, Gabriela A., 2013. *Imago rapti*: La ira de Ceres en Claud., *Pros.* III, 260–268. *Emerita: Revista de Lingüística y Filología Clásica*, **81**(1), s. 1371–50. ISSN 0013-6662. Dostupné také z: DOI: 10.3989/emerita.2013.07.1202
- OKELL, Eleanor Regina, c2005. Hercules Furens and Nero: The Didactic Purpose of Senecan Tragedy. In: RAWLINGS, L. a H. BOWDEN, eds. *Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-Roman Divinity*. [Swansea]: The Classical Press of Wales, s. 185–204. ISBN 1-905125-05-4.
- ONORATO, Marco, 2006. Dissimilis sui: la metamorfosi di Plutone e Cerere nel „De raptu Proserpinae“ di Claudiano. *Bollettino di studi latini*, **36**(2), s. 516–538. ISSN 0006-6583.
- PELTARI, Aaron David, 2012. *The Reader and the Poet: The Transformation of Latin Poetry in the Fourth Century*. Disertační práce. Cornell University.
- PERKELL, Christine, 1989. *The Poet's Truth. A Study of the Poet in Vergil's Georgics*. Berkeley: University of California Press. ISBN 0-520-06323-6. Dostupné také z: <http://publishing.cd.lib.org/ucpressebooks/view?docId=ft88700889&brand=ucpress>
- RATKOWITSCH, Christine, 2006. Die Gewebe in Claudians Epos De raptu Proserpinae – ein Bindeglied zwischen Antike und Mittelalter. In: RATKOWITSCH, Ch., ed. *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken: eine literarische Tradition der Grossdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, s. 17–42. ISBN 3-7001-3480-0.
- REES, Roger, c2005. The Emperors' New Names: Diocletian Jovius and Maximian Herculus. In: RAWLINGS, L. a H. BOWDEN, eds. *Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-Roman Divinity*. [Swansea]: The Classical Press of Wales, s. 223–239. ISBN 1-905125-05-4.
- ROBBINS, Emmet, 1985. Famous Orpheus. In: WARDEN, J., ed. *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*. Toronto: Toronto University Press, s. 3–23. ISBN 0-8020-6593-7.
- ROBERTS, Michael, 2001. Rome Personified, Rome Epitomized. Representations of Rome in the Poetry of the Early Fifth Century. *American Journal of Philology*, **122**(4), s. 533–565. ISSN 0002-9475.
- ROBERTS, Michael, 2010. *The Jewelled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca and London: Cornell University Press. ISBN 978-0-8014-7633-4.
- SCHINDLER, Claudia, 2008. Claudians „pagane“ Götter: Tradition und Innovation in der spätantiken Panegyrik. *Gymnasium*, **115**(4), s. 331–345. ISSN 0342-5231.
- SCHINDLER, Claudia, c2009. *Per carmina laudes: Untersuchungen zur spätantiken Verspanegyrik von Claudian bis Coripp*. Berlin: Walter de Gruyter. Beiträge zur Altertumskunde, 253. ISBN 978-3-11-020127-7.
- SCHMIDT, Peter Lebrecht, 1976. *Politik und Dichtung in der Panegyrik Claudians*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz. Konstanzer Universitätsreden, 55. ISBN 3-87940-065-2.
- SCHMIDT, Peter Lebrecht, 2004. Rezeptionsgeschichtliche Erwägungen zur Claudianüberlieferung. In: EHLERS, W.-W., F. FELGENTREU a S. M. WHEELER, eds. *Aetas Claudiana: Eine Tagung an der Freien Universität Berlin vom 28. bis 30. Juni 2002*. München: K. G. Saur, s. [187]–206. ISBN 3-598-73020-9.
- SCHMITZ, Christine, 2004. Das Orpheus-Thema in Claudians *De raptu Proserpinae*. In: EHLERS, W.-W., F. FELGENTREU a S. M. WHEELER, eds. *Aetas Claudiana: Eine Tagung an der Freien Universität Berlin vom 28. bis 30. Juni 2002*. München: K. G. Saur, s. [38]–56. ISBN 3-598-73020-9.

- STAFFORD, Emma, c2005. Vice or Virtue? Herakles and the Art of Allegory. In: RAWLINGS, L. a H. BOWDEN, eds. *Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-Roman Divinity*. [Swansea]: The Classical Press of Wales, s. 71–96. ISBN 1-905125-05-4.
- TIMONEN, Asko, 1994. Stilicho – The Soldier of Rome (Claudian's *De Consulatu Stilichonis*). In: TAR, I. a G. WOJTYLLA, eds. *Speculum regis*. Szeged: Universitas de Attila József nominata, s. 47–56. *Acta antiqua et archeologica*, 26. ISBN 963-482-045-X.
- TSAI, S-C Kevin, 2007. Hellish Love: Genre in Claudian's *De Raptu Proserpinae*. *HELIOS*, 34(1), s. 37–68. ISSN 0160-0923.
- TURCAN, Robert, 1996. *The Cults of the Roman Empire*. Transl. by A. Nevill. Oxford: Blackwell. ISBN 0-631-20046-0.
- VERNANT, Jean-Pierre, 1991. The Figure and Functions of Artemis in Myth and Cult. In: *Mortals and Immortals: Collected Essays*. Ed. by F. I. Zeitlin. Princeton: Princeton University Press, s. [195]–206. ISBN 0-691-01931-2.
- VERNANT, Jean-Pierre, 1996. The Society of the Gods. Transl. by Janet Lloyd. In: *Myth and Society in Ancient Greece*. 3rd print. New York: Zone Books, s. 101–119. ISBN 0-942299-17-5.
- VÍTEK, Tomáš, 2010. Obrazy chaosu ve starém Řecku. In: VÍTEK, T., J. STARÝ a D. ANTALÍK, eds. *Řád a chaos v archaických kulturách*. Praha: Hermann & synové, s. 145–184. *Svět archaických kultur*, 6. ISBN 978-80-87054-26-0.
- VÍTEK, Tomáš a Jiří STARÝ. Zrcadlení chaosu: Úvodní studie. In: VÍTEK, T., J. STARÝ a D. ANTALÍK, eds. *Řád a chaos v archaických kulturách*. Praha: Hermann & synové, s. 11–45. *Svět archaických kultur*, 6. ISBN 978-80-87054-26-0.
- WARDEN, John, 1985. Introduction. In: WARDEN, J., ed. *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*. Toronto: Toronto University Press, s. [vi]–xiii. ISBN 0-8020-6593-7.
- WARE, Catherine, 2004. Claudian: The Epic Poet in the Prefaces. In: GALE, M., ed. *Latin Epic and Didactic Poetry*. [Swansea, Wales]: The Classical Press of Wales, s. 181–201. ISBN 0-9543845-6-3.
- WARE, Catherine, 2012. *Claudian and the Roman Epic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-1-107-01343-8.
- WHEELER, Stephen M., 1995. The Underworld Opening of Claudian's *De Raptu Proserpinae*. *Transactions of American Philological Association*, 125, s. 113–134. ISSN 0360-5949. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/284348>
- ZWIERLEIN, Otto, 1984. *Senecas Hercules im Lichte kaiserzeitlicher und spätantiker Deutung: mit einem Anhang über „tragische Schuld“ sowie Seneca-Imitationen bei Claudian und Boethius*. Wiesbaden: Steiner Verlag. ISBN 3-515-04269-5.