

Univerzita Karlova

Filosofická fakulta

Ústav řeckých a latinských studií

Petr Valenta

Podoby a funkce refrénu v římské lyrice do konce 1. stol. n. l.
Forms and Function of Refrain in Roman Lyrical Poetry up to the
End of the 1st Century AD

Velice děkuji vedoucímu práce panu Mgr. Martinu Bažilovi, Ph.D. za neocenitelnou pomoc a rady. Dále bych rád poděkoval paní doc. PhDr. Evě Kuťákové, CSc. a všem ostatním, kteří také svými radami přispěli k napsání této práce, a v neposlední řadě všem blízkým za jejich podporu.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 30. 7. 2018

.....

Petr Valenta

Abstrakt

Tato práce se zaměří na refrény v latinských básnických textech od počátku latinské literatury po konec 1. stol. n. l. Nejprve bude vymezen pojem „refrén“ a jeho různé formy, na které lze v latinské lyrice narazit; následně budou uvedeny jednotlivé příklady refrénů a dány v kontrast svým řeckým předlohám, pokud tyto předlohy existují. Práce se pokusí určit funkci refrénů v konkrétním literárním žánru a diferenci mezi nimi.

Klíčová slova:

Refrén, repetice, formule, úplný refrén, obměňující refrén, přírůstková repetice, sémantická repetice, symetrie

Abstract

This work focuses on refrains in Latin lyrics texts, from the beginning of Latin literature until the end of 1th century AD. At first, the term “refrain” will be determined, with its different forms, which can be found in Latin lyrics; afterwards individual examples of refrains will be stated and put in contrast to their Greek models, if they exist. The thesis will try to determine the function of refrains in a concrete literary genre and the difference between them.

Key words:

Refrain, repetition, formula, complete refrain, alternated refrain, incremental repetition, semantic repetition, symmetry

Obsah

Seznam Zkratek:.....	7
1. Otázka a metoda	8
2. Historie bádání	8
3. Refrén, repetice, formule	10
4. Orální tradice a nejstarší latinská lyrika	14
4. 1. Carmina	15
4. 2. Defixiones	18
5. Od počátku latinské literární tradice verše k neoterikům	20
5. 1. Z fragmentů a divadelních her.....	20
5. 2. Epigrafické památky	22
6. Neoterikové	24
6. 1. Refrén v krátkých Catullových básních.....	25
6. 2. Catullova <i>epithalamia</i>	29
7. Tibullus a Propertius.....	33
8. <i>Appendix Vergiliana</i>	34
9. Vergilius.....	37
9. 1. <i>Eclogae</i>	38
9. 2. Ekloga 8	39
9. 3. <i>Georgica a Aeneis</i>	41
10. Horatius a Ovidius	43
11. Seneca	44
12. Martialis	46
13. Závěr	48
14. Korpus textů.....	51
15. Užitá literatura.....	53

15. 1. Prameny.....	55
15. 2. Necitovaná literatura k tématu.....	55
17. Seznam příloh.....	56

Seznam Zkratek:

- CIL = Corpus Inscriptionum Latin
- Ep. Crass. = Epigram o Crassiciovi
- R = refrén z hlediska formy (pokud se v básni vyskytuje více než jeden, jsou dále značeny chronologicky dle jejich výskytu R¹, R², R³..., nebo jako RefP)¹
- Ref = refrén z hlediska jeho funkce ve struktuře básně²
- TLL = Thesaurus Linguae Latinae
- v. = verš

Zkratky jmen a děl antických autorů jsou uváděny dle TLL.

¹ Pro podrobnější dělení viz kap. 3.

² Ibid.

1. Otázka a metoda

Tato práce bude zkoumat různé podoby a funkce refrénů v klasické římské literatuře od doby předliterární tradice až po konec 1. stol. n. l. Pokusí se zodpovědět otázku, proč se nenachází mnoho refrénů v latinské literatuře dochované do dnešních dnů? A pokud se refrén v básni objeví, jaká je jeho funkce?

Refrény budou v kapitolách zkoumány diachronně podle jednotlivých básníků, aby mohl být sledován vývoj formy a případný přínos jednoho každého autora. Vybrané básně z korpusu textů budou analyzovány, na základě rozboru budou refrénům přiřazeny jednotlivé funkce; v závěru bude uveden celý korpus textů. Zároveň budou refrény porovnány s formami opakování v klasické řecké poezii na základě disertační práce S. P. Burrise *Refrains in Ancient Greek Poetry* (2004).

2. Historie bádání

Fenomén opakování byl v latinské literatuře zkoumán již od antiky, avšak důraz byl kladen především na lexikální opakování. Například *Rhetorica ad Herennium* se ve čtvrté knize zabývá fenoménem opakování na několika místech;³ stejně tak Quintilianus se věnuje opakování v 9. knize.⁴ Právě od Quintiliana můžeme převzít i pojmosloví týkající se forem opakování (viz kapitola 3.). Ovšem v obou případech se jedná o prvky opakování především v řečnictví.

Zájem o R v latinské poezii se začíná objevovat výrazněji až počátkem 20. století. Prvním náznakem pro výzkum tohoto fenoménu je práce F. F. Abbotta z roku 1902 *The Use of Repetition in Latin to Secure Emphasis, Intensity, and Distinctness of Impression*,⁵ avšak Abbott zkoumá lexikální opakování – *geminatio*, neúplné *geminatio*, *figura etymologica* apod.⁶ Základním dílem pro studium R je disertační práce Huberta McNeilla *Poteata Repetitions in Latin Poetry with Special Reference to the Metrical Treatment of Repeated Words* z roku 1912. V této studii, která se ale také především věnuje lexikálnímu opakování, poukazuje Poteat na fakt, že R v klasické latinské literatuře funguje na základě určitého schématu; to velmi stručně demonstruje na nemnoha příkladech a dále se tímto

³ Rhet. Her. 4, 13, 19; 4, 14, 21; 4, 21, 29; 4, 22, 30–31; 4, 25, 35; 4, 28, 38–39.

⁴ Quint. inst. 9, 2–3.

⁵ Abbott, F. F. 1902: *The Use of Repetition in Latin to Secure Emphasis, Intensity, and Distinctness of Impression*. Studies in Classical Philology, 3. Chicago. S. 67–68.

⁶ Na co upozorňuje Poteat, H. McN. 1912: *Repetitions in Latin Poetry with Special Reference to the Metrical Treatment of Repeated Words*. New York. S. 1.

tématem již nezabývá. Dále Poteat publikoval v roce 1919 v *The Classical Weekly* kratší stať *The Functions of Repetition in Latin Poetry*,⁷ ve které v podstatě shrnul vše, co již publikoval v roce 1912.

Od Poteata nevznikne až do devadesátých let 20. stol. žádné souborné dílo, které by se tématu R věnovalo; vznikají pouze jednotlivé dílčí studie nebo články, které mají různý přínos. Jak můžeme vidět už ze samotných názvů článků, v popředí zájmu bádání stojí Catullus a Vergilius. Např. Bayers v článku *The Refrain in the Song of the Fates in Catullus C. 64 (v. 323-381)* z roku 1960 zkoumá přímo R v písni Sudic na svatbě Pelea a Thetidy (Cat. 62),⁸ na což v podstatě navazuje Daniels svou studií "*The Song of the Fates*" in *Catullus 64: Epithalamium or Dirge?* z roku 1973, kde poukazuje, že právě ona píseň Sudic je stěžejní částí celé básně.⁹ Fraenkel si v roce 1961 volí dvě Catullovy básně, které R obsahují, a rozebírá jejich strukturu v článku *Two Poems of Catullus*.¹⁰ Článek *Symmetry and Sense in the Eclogues*, který Skutsch publikoval v roce 1969, se zabývá dokonalou výstavbou Vergiliových *Bukolik*, kde se věnuje také 8 (viz. kap. 9.). Ekloze, jež je příkladem dokonalé symetrie.¹¹ Dále Moskalew se ve své knize *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid* z roku 1982 (ve které se autor zaměřuje primárně na Vergiliovu *Aeneidu*, jak vyplývá již z názvu samotného) také důkladně věnuje opakování v Eklogách, a především v 8. Ekloze.¹² Goud 1995 ve studii *Who Speaks the Final Lines Catullus 62 Structure and Ritual* rozebírá strukturu svatební písně na základě R a lexikálních opakování; dále například Cairns 2005 ve svém článku *Catullus 45: Text and Interpretation* řeší emendaci v kritické edici v části básně, která se týká právě v R.

Ucelený přehled studií, které zkoumají opakování, Claudie Facchini Tosi *La ripetizione lessicale nei poeti latini* se objevuje v roce 1983, ale jak již napovídá samotný název, týká se opět opakování lexikálního.¹³ Autorka v této práci shrnula veškeré příspěvky na toto téma vzniklé. Teprve až v roce 1996 publikuje Jeffrey Wills svou práci

⁷ Poteat, H. McN. 1919: *The Functions of Repetition in Latin Poetry*. *The Classical Weekly* 12, No. 18. S. 139–142.; Poteat, H. McN. 1919: *The Functions of Repetition in Latin Poetry (Concluded)*. *The Classical Weekly* 12, No. 19. S. 145–150.

⁸ Bayers, E. E. 1960: *The Refrain in the Song of the Fates in Catullus C. 64 (v. 323-381)*. *Acta Classica*, III. S. 86–88.

⁹ Daniels, M. L. 1973: "*The Song of the Fates*" in *Catullus 64: Epithalamium or Dirge?* *The Classical Journal*, Vol. 68, No. 2. S. 97–101.

¹⁰ Fraenkel, E. 1961 – *Two Poems of Catullus*. *The Journal of Roman Studies*, Vol. 51, 1–2. S. 46–53.

¹¹ Skutsch, O. 1969: *Symmetry and Sense in the Eclogues*. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 73. S. 153–169.

¹² Moskalew, W. 1982: *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid*. *Mnemosyne*, Vol. Suppl 73. Toronto. S. 51-55.

¹³ Tosi, C. F. 1983: *La ripetizione lessicale nei poeti latini*. Bologna.

Repetition in latin poetry, Figures of Allusion,¹⁴ ve které v předmluvě píše, že se jedná spíše „o katalog míst, kde se můžeme s opakováním setkat“.¹⁵ Ovšem ani Wills se nevěnuje R, ale zkoumá aluze na jiné verše v tomtéž díle i na díla jiná, které vyvolávají v posluchači buď lexikální, nebo obsahová opakování; ačkoli krátká část se R týče.¹⁶

Jak vyplývá z tohoto rámcového přehledu, žádný z badatelů se nevěnuje vývoji R nebo ucelenému studiu, které by poukázalo na rozdílné podoby a funkce refrénů v římské literatuře. Jiná situace je u studia refrénů v lyrice řecké; toto téma můžeme najít důkladně zpracované v disertační práci Burrise.

3. Refrén, repetice, formule

Quae delectatio aut quod mediocriter saltem docti hominis indicium nisi alia repetitione, alia commoratione infigere, digredi a re et redire ad propositum suum scierit, remove a se, in alium traicere, quae relinquenda, quae contemnenda sint iudicare?

Quint. Inst. 9, 2, 4

Návraty a opakování jsou jevem zkoumaným nejen z hlediska jazykového a literárního, ale také z hlediska hudební vědy, psychologie, filozofie, ale i matematiky – mají mnoho funkcí, chovají se různě v rámci daných podmínek. Pro začátek této kapitoly si stanovme jednoduchou definici refrénu, kterou nalezneme v různých literárních příručkách: Refrén je verš nebo část verše opakující se v básni ve změněné nebo nezměněné podobě.¹⁷

S tímto tvrzením nelze nesouhlasit, avšak problematika opakování, konkrétně refrénu, je mnohem složitější; někdy se může jednat o refrén, ač se verš například úplně liší.

Magnus na začátku své knihy udává složitější zamyšlení nad refrénem, kde jej teoreticky rozebírá, ačkoli později se věnuje refrénu v moderní poezii. Tuto definici také cituje Burris ve své práci:¹⁸ “So self-evident a device as the refrain turns out to be difficult to define... The obvious definition that might describe the refrain simply as the set of a poem’s repeated lines or parts of lines neglects important semantic characteristics of the

¹⁴ Wills, J. 1996: *Repetition in latin poetry, Figures of Allusion*. Oxford.

¹⁵ Wills 1996, s. vi.

¹⁶ Wills 1996, s. 96–100.

¹⁷ Např. Abrahams, M. H. 1999: *A Glossary of Literary Terms*. S. 263; Baldick, C. 2001: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. S. 124; Childs, P. – Fowler, R. 1987: *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. S. 200; Žilka, T. 1984: *Poetický slovník*. S. 158, aj.

¹⁸ Burris 2004, s. 1.

device. The most compelling of these is that of intrusion: the refrain disrupts or retards the development of the poem. Such intrusion results from the refrain's segmentation of the poem, from the way in which it "slices through" poetic utterance while maintaining its own distinct identity — a consistency of personality which renders it distinct from the stanza or strophe and which, despite possible material alterations, does not essentially change."¹⁹ Magnus ještě o stranu dříve vyjadřuje názor, s kterým se u antických gramatiků nesetkáme, ač římsí básníci si byli tohoto faktu vědomi: „The refrain has a unique place in this study, because it has one in poetry. All other figures of repetition derive from either the phonic, the syntactic, or the lexical level of ordinary language. But refrain is a purely poetic artifact; it seems to carry a poetic framework with it, so that we tend to see or hear it as a line of poetry inserted into a prose passage.“²⁰

Trocha jiná je situace týkající se repetice – ta je v českém prostředí spojena především s opakováním části hudební skladby; v cizojazyčné literatuře, latinskou nevyjímaje (viz níže), se ovšem tímto termínem (*repetition*, *Wiederholung*, *répétition*, *repetitio* aj.) rozumí jakákoli forma opakování obecně, která může být dále dělena – např. refrén je vlastně podkategorií repetice.

Co ale vlastně refrén je a odkud se vzal? Jako podnět pro vznik „opakovacího prvku“ bývají obecně považovány modlitby, zaříkávadla, kultovní písně apod. Stejně je tomu, dle názoru badatelů, také v kultuře latinské.²¹ Těch se nám, ač třeba v pozměněné podobě, dochovalo několik jak v literatuře (nejen) řecké, tak římské. S největší pravděpodobností musel refrén existovat i v písních, které se nedochovaly.²²

I časoměrné veršové schéma je vlastně formou opakovací; a v rámci opakování nalezneme další návraty, ať už doslovné, nebo jako aluze na verš jiný, či nám v mysli zazní verš se stejnou výstavbou; u Homéra formule, v pajánech a svatebních písních „*ἡ παίων*“, „*o Hymen Hymenae*“, v dramatech střídání různých meter, avšak jednotných pro každou jednu část, v útočných básních jamby aj. I samotný proces učení se básně je forma opakování. To vše nám dává základ pro vznik opakování jednoho verše, či jeho části,

¹⁹ Magnus 1989 s. 46.

²⁰ Magnus 1989 s. 45.

²¹ „Wie bei anderen Völkern der antiken Welt, so hatte auch im alten Rom die Musik ihren festen Platz bei allen Arten von kultischen Feierlichkeiten vom Hausopfer bis zu den öffentlichen Götterfesten und Sühnfeierlichkeiten. Da die Einrichtungen des römischen Kultus in vielen Fällen schon von den Alten in sehr frühe Zeit, nämlich die erste Königszeit, hinaufdatiert werden und sich erfahrungsgemäß besonders bei einem Bauernvolk, wie es das römische war, kultische Bräuche weithin unverändert vererben, wird man am ehesten in der Kultmusik eine jahrhundertalte Kontinuität anzunehmen haben, wenn natürlich auch über diese uralten Musikformen wohl nie mehr Näheres bekannt werden wird.“ Wille 1967, s. 26. Více o tomto tématu viz celé práce: Schilling 1989; Detienne 1967; Comotti 1991; Ford 2003 aj.

²² Jejich pozůstatky z antického světa ovšem nejspíše můžeme najít v refrénech v bukolické poesii.

k vytvoření nějakého efektu pro posluchače. Toho si samozřejmě všímali již klasičtí autoři a snažili se je nějak identifikovat, popsat.

Zvláštní místo mezi formami opakování zaujímá právě formule. Ta bývá spojována především s klasickou řeckou epikou. Její obecně uznávanou definici stanovil Milman Parry, který se zabýval především homérskou epikou: „The formula in the Homeric poems may be defined as *a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea...* When one has added the factor of the story, since it is this which gives the poet his ideas, and that of the poetic merit of the expression, which also must have its share in the making and the keeping of it, one may state the principle as follows: *the formulas in any poetry are due, so far as their ideas go, to the theme, their rhythm is fixed by the verse-form, but their art is that of the poets who made them and of the poets who kept them.*“²³ Zde se jedná opět o novodobý termín pro formu opakování, neboť termíny jednotlivých opakovacích forem, používané v antice, jsou pro studium refrénu tak, jak je chápán v této práci, nedostačující.

Co se řecké terminologie týče, Burris²⁴ ve své práci rozebírá především dva pojmy: *ἑρῶμιον* a *ἐπίφθεγμα*, které dává do kontrastu na základě řeckých scholií. Dochází k závěru, že pojem *ἑρῶμιον* označuje u řeckých teoretiků refrén jako takový, zatímco „in ancient scholarly contexts *ἐπίφθεγμα* has the basic meaning “expression”... The term is used, to be sure, in the context of refrains; but it there refers to the content of the refrain, not to the refrain form itself.“²⁵

V latinské terminologii najdeme pojmů několik, ale žádný z nich nedefinuje refrén jako takový. V římské literatuře, především v próze (vzhledem k řečnictví), ale i v poezii, se vždy kladl důraz v bádání především na lexikální opakování.²⁶ I římské autoři dávali přednost zkoumání slovního opakování, proto také selhávají zavedené řecko-latinské termíny. Pojmem *repetitio* se v antice chápou především opakování začátku či konce verše (anafora, epifora, symploka).²⁷ *Geminatio* či *conduplicatio* se týká spíše jednotlivých slov.²⁸ Epiteton je vlastně také formou opakování (formule), avšak nikdy na něj tak v antickém světě nebylo nahlíženo. Epizeuxis je opakování jednoho slova několikrát za sebou. Nejblíže refrénu, jak jej chápeme dnes, je latinský pojem *iteratio*, užívaný

²³ Parry 1930, s. 80–81.

²⁴ V kapitole nazvané „Ancient Scholarship on the Refrain Form“, s. 14–42.

²⁵ Burris 2004, s. 38–39.

²⁶ Viz předešlá kap. 2.

²⁷ Čemuž se věnuje především Rhet. Her. 4, 13, 19; 4, 14, 21; 4, 21, 29; 4, 22, 30–31; 4, 25, 35; 4, 28, 38–39.

²⁸ Nejucelenější a nejnovější poznatky viz Wills 1996.

především Quintilianem,²⁹ ačkoli sám popírá, že by *iteratio* bylo určitým funkčním schématem.³⁰

Přestože Římané zkoumali opakování a návraty hlavně v rétorice, sami si byli vědomí parafrází či citací jiných autorů v básních, ale až se vznikem strukturalismu začíná být opakování zkoumáno důsledněji. Roman Jakobson velice pečlivě popisuje, jak se refrén chová z lingvistického hlediska; zásadní jsou jeho dvě práce „*Language in Operation*“ (napsáno v roce 1949, publikováno 1964), kde analyzuje „Havrana“ od Edgara Allana Poa a poukazuje na důležitost opakovaného *nevermore* (fonetická hodnota, sémantická role v rámci kontextu), a „*Linguistics and Poetics*“ (1960), kde zahrnuje poetiku do komunikačního modelu. Wills definuje formy opakování ve své práci týkající se těchto figur v latinské literatuře následovně: „A complete poetics of repetition would range from repetition of single sounds (eg. alliteration) to word parts (e.g. rhyme) to full words (e.g. gemination) up to multiple words (e.g. refrain). On that scale, this book has been limited to the larger figures which involve at least the repetition of word stems.“³¹

Pro tuto práci je ovšem nutno stanovit pevnou terminologii, na jejímž základě bude nejen vystavěn korpus textů, ale i analýza jednotlivých textů. S formulemi se v této práci setkáme pouze v kap. 5, týkající se orální tradice.³² Ve zbytku práce bude zkoumán již refrén, který bude vymezen následujícím rámcem na základě poznatků ze sekundární literatury, ale především ze samotného rozboru básní uvedených v korpusu textů.

Bude nutno rozlišit dvě kategorie, které s sebou v klasické latinské literatuře, jak se pokusí dokázat tato práce, refrén nese. První z nich je forma refrénu (R), tedy výstavba verše samotného; druhá je jeho funkce (Ref)³³ z hlediska celé struktury básně – tuto funkčnost je nutno rozlišit od funkce refrénu jakožto stylistické figury. Účinek refrénu na posluchače, tedy jeho poetické funkce, bude popsán v jednotlivých kapitolách a v závěru shrnut a rozříděn. Následná terminologie byla vytvořena pro tuto práci, aby bylo možno jednotlivé podoby jasně rozlišit.

²⁹ Quint. inst. 9, 2.

³⁰ Ovšem opět se jedná spíše o řečnictví: „Faciunt illa quoque iucundam orationem, aliqua mentione habita differre et deponere apud memoriam iudicis et repscere quae deposueris et iterare quaedam schemate aliquo (non enim est ipsa per se iteratio schema) et excipere aliqua et dare actioni varios velut vultus.“ Quint. inst. 9, 2, 63.

³¹ Wills 1996, s. 438.

³² A v poněkud přenesené podobě v případě „aluzivního refrénu“.

³³ V práci je užito dvojího způsobu zkratk, aby bylo zřejmé, o jakou z kategorií se jedná.

Refrén z hlediska formy:

- **Úplný** (dále jen **RÚ**) – zcela identické zopakování téhož verše
- **Obměněný (RO)** – téměř identický, kde nalezneme jen drobné změny v rámci několika slov/tvarů
- **Částečný (RČ)** – opakuje se jen část verše
- **Aluzivní (RA)** – verš, který svou strukturou a lexikem napodobuje verš jiný, ale od předchozího verše refrénu se výrazně liší; tento typ refrénu lze už částečně chápat jako stylistický prostředek.
- **Sémantický (RS)** – jehož základem je stejná gramatická konstrukce, nebo *figura ethymologica*

Refrén z hlediska jeho funkce ve struktuře básně:

- **Nepřavidelný (RefN)** – vyskytující bez určité kompoziční strategie
- **Ohraničující (RefO)** – Ohraničující báseň refrémem v prvním a posledním verši
- **Symetrický (RefS)** – tvořící symetrické dělení básně
- **Částečně symetrický (RefČS)** – tvořící ne zcela symetrické dělení básně, ale velmi se schématu přibližující
- **Přirůstkový (RefP)** – další refrén objevující se v téže básni

U případů s RA bude možno často polemizovat, zda se jedná opravdu o formu refrénu, nebo zda se zde setkáváme s jinou formou opakování; ovšem z hlediska jeho výstavby, neboť se tento typ nejčastěji vyskytuje v kombinaci s *proprii*, jej lze považovat za prvek, který vzešel z formule.

Ačkoli toto třídění refrénů není dokonalé, pro účely této práce postačí, neboť práce si neklade za cíl vytvořit novou terminologii.

4. Orální tradice a nejstarší latinská lyrika

Obecně se soudí, že refrén vychází původně z modliteb a zařikáadel předliterární tradice.³⁴ Bohužel v latinské literární tradici se dochovalo jen několik takovýchto skladeb, které byly později zapsány, nebo přežily jen jako krátké fragmenty, které lze těžko interpretovat. Tohoto faktu si byli vědomi už antičtí římsí autoři, často nerozuměli,

³⁴ Hlavně pro zdůraznění vzývané síly. Sculard 1981, s. 13–17.

co formule znamenají, a snažili se jejich význam různě vyložit.³⁵ Zároveň si uvědomovali, že postrádají prvek, který by propojoval předliterární texty s pozdější tradicí; Řím nemá svého Homéra a dokonce tradice římské psané literatury vychází z překladu řeckých textů.

Ačkoli lidová poezie byla jistě původně velmi bohatá, „dobře však víme, že se časem mnohé z tohoto bohatého dědictví ztratilo, ať už jde o písně pracovní, milostné, či o ukolébavky, kterým naslouchali Catullus a Horatius, když jim je – podobně jako mnohým jiným – zpívaly jejich chůvy“.³⁶ Absence herojských zpěvů, které byly tak typické pro mnoho jiných kultur, byla často zkoumána. Dokonce existují i názory, že podobné zpěvy v latinské kultuře nikdy neexistovaly.³⁷ Avšak u původních latinských písní, *carmina*, bychom mohli s největší pravděpodobností formu opakování očekávat.

Tato kapitola bude členěna pro lepší přehlednost do dvou podkapitol, z nichž první (4. 1.) se bude věnovat magickým, rituálním formulím, modlitbám a všemu, co chápe jako *carmina*; a druhá (4. 2.) se zaměření čistě na *defixiones*.

4. 1. Carmina

Alternis dicetis; amant alterna Camenae.

Verg. ecl. 3, 59

Jedním z významů slova *carmen* je „kouzlo; magická formule“. Latinské *carmen*, -*inis n.* vzniklo (regresivní) disimilací -n- na -r- před -m- z *can-men-.³⁸ Zajímavé svědectví podává Varro v části, kde také uvádí jediné tři známé fragmenty *Carmen Saliare*:

... *f<o>edesum foederum, plusima plurima, meliose meliorem, asenam arenam, ianitos ianitor. quare e[st] Casmena Carmena, carmina carmen, R extrito Camena factum.*³⁹

Varro tedy spojuje slovo *carmen* s nadpřirozenými silami, které byly v Římě ztotožněny s Múzami primárně spojenými s písní, což dokládá mnoho dalších antických autorů: *Camenae: Musae a carminibus sunt dictae, vel quod canunt antiquorum laudis vel quod*

³⁵ Varro ling. 7, 26–28; Gel. 17, 14; Gel. 18. 8 apod.

³⁶ Conte 1996, s. 35.

³⁷ Conte 1996, s. 36.

³⁸ Indo-evropský (dále IE) kořen uvádí de Vaan, M. 2001 (in Rix, Helmut et al.: Lexikon der indogermanischen Verben) *kan-; není možné rozhodnout, co rekonstruovat, protože kořen je doložen jen v kentumových jazycích (italických a keltských), kde tyto dvě IE řady velár splynuly; de Vaan ještě rekonstruuje alternativní IE kořen *kh₂n-. de Vaan 2008: 87f. Děkuji Martinu Gálisovi.

³⁹ Varro ling. 7, 27. 1–2.

sint castae mentis praesides (Serv. Aen. 3, 59).⁴⁰ Jedná se o starý kult, jak naznačuje tradovaný příběh o tom, že římský král Numa Pompilius měl za průvodkyni a milenku jednu z těchto Múz, Egerii.⁴¹

A tak také jsou nejstarší *carmina* spojená s kultem; jsou to formule, které byly často spjaty s určitým rituálem vycházejícím z primitivního náboženství a musely být řečeny přesně – pokud by vykonavatel rituálu/modlitby učinil chybu, musel se celý proces opakovat.⁴² Lze usuzovat, že nejstarší *carmina* byla „složena“ formou litaní;⁴³ to dokládá například *Carmen fratrum Arvalium*, neboli zkráceně *Carmen Arvale*, která je dochována na epigrafické památce až z doby vlády císaře Heliogabala (CIL 1.28; CIL 6.2104a od řádku 32).⁴⁴

Problém s interpretací *Carmen Arvale* je ten, že kameník, který začátkem 3. stol. n. l. starou formuli do kamene vytesával, již slovům nerozuměl. *Carmen Arvale* má 5 částí/vzývání, z nichž každá jedna část je zopakována 3x po sobě; poslední 6. část obsahuje 5x slovo *triumpe*. Je tedy každé zvolání *triumpe* pro jednu každou část? Mohlo by tomu tak být, neboť výstavba celé litanie by tomu nasvědčovala.

V Catonově spisu O zemědělství je dochována modlitba k Martovi (Cato, agr. 141). Tato modlitba byla součástí rituálu v rámci *Suovetaurilia*.⁴⁵ Text začíná oslovením boha („*Mars pater*“), které se později ještě jednou zopakuje, jak je u modliteb a zařikávání běžné:⁴⁶

Mars pater te precor quaesoque
uti sies volens propitius
mihi domo familiaeque nostrae;
quoius rei ergo
agrum terram fundumque meum 5
suovetaurilia circum agi iussi:
uti tu morbos visos invisosque
viduertatem vastitudinemque,
calamitates intemperiasque
prohibessis defendas averruncesque; 10
uti tu fruges frumenta vineta virgultaque
grandire dueneque evenire siris,
pastores pecuaque salva servassis;

⁴⁰ Dále např. Varro ling. 6, 75; Ov. Fast. 3, 273–299; Fest. p. 205. Viz také TLL II, 116, 59–118, 18.

⁴¹ Ov. Met. 15. 478–551; Plut. Numa 4, 2; Cic. Leg. 1, 4

⁴² Wille 1967, s. 16; a dále 26; 41–43.

⁴³ Viz Conte 1996, s. 36.

⁴⁴ Viz Baldi 1999, s. 212–215.

⁴⁵ Více o tomto rituálu viz Scullard 1981, s. 124–126.

⁴⁶ Scullard 1981, s. 13–38; Urbanová 2014, s. 50–53.

<i>duisque duonam salutem valetudinemque mihi domo familiaeque nostrae:</i>	15
<i>harunce rerum ergo fundi terrae agrique mei lustrandi lustrique faciundi ergo, sic ut dixi,</i>	
<u><i>macte hisce suovitautilibus</i></u>	20
<u><i>lactentibus immolandis esto:</i></u>	
<i>Mars pater, eiusdem rei ergo</i>	
<u><i>macte hisce suovitautilibus</i></u>	
<u><i>lactentibus immolandis esto.</i></u>	25

Samotná struktura modlitby je pravidelná: oslovení Marta ohraničuje modlitbu; R¹ (v. 3–4; v. 15–16, složený z RÚ–RO, *dativus commodi* + formule „oběti“) rozděluje modlitbu dva celky, z nichž první má 10 veršů (prosba), a druhá veršů 5 („poděkování“); RÚ² (v. 20–21; v. 24–25) je obsažena v posledních dvou verších druhého celku a je znovu pro zdůraznění po druhém oslovení Marta. Je zde tedy jistý náznak symetrie pro daný rituál.

Další prastará modlitba je *Carmen fratrum Saliarum*,⁴⁷ avšak to, co se z ní dochovalo,⁴⁸ je tak fragmentární, že její rekonstrukce je nemožná; stejně tak není možno říci, zda obsahovala nějakou formu opakování; lze to jen očekávat, neboť samotný název tohoto *collegia* 12 Martových kněží je dle svědectví antických autorů odvozen od slovesa „*salio*“. Víme, že sbor kněží písňe zpíval v průvodu a třikrát podupával do rytmu, čemuž byl i samotný rytmus písňe (*tripudium*) přizpůsoben.⁴⁹

Podobných *carmina* jistě existovala celá řada, avšak v sublitérní tradici se nedochovala. Při porovnání latinské tradice s řeckou můžeme shledat jasnou paralelu v nejstarší tradici:

„Scholars have identified the refrain form as especially typical of popular song in general; more often it is identified with specific sub-literary genres including magic, laments and other ritual song. This hypothesis of a popular association for the refrain form in Greek poetry is difficult to test, since so little survives of sub-literary ancient Greek song.“⁵⁰

⁴⁷ Dle tradice tento spolek kněží založil Numa Pompilius.

⁴⁸ Varro ling. 7, 26–27.

⁴⁹ Conte 1996, s. 37.

⁵⁰ Burris 2004, s. 54.

Kromě sakrální tradice známe v římském prostředí *carmina* i jako lidové písně,⁵¹ ve kterých hrál refrén zřejmě významnou roli. Pozůstatky těchto písní, či odkazy na ně můžeme nalézt, byť v již přetvořené podobě, např. v bukolické poezii.

Žánrově sem spadají *versus fescennini*. Etymologický původ je nejasný – je zde buď vazba na jihoetruské město Fescennium, nebo na slovo *fascinum* (což by opět nasvědčovalo o spojitosti s kultem). Dle svědectví antických autorů byly *versus fescennini* spojeny především s venkovskými slavnostmi a jednalo se o útočné posměšné básně.⁵²

Další známé profánní písně jsou *carmina triumphalia*. Ty zpívali vojáci v triumfálním průvodu a byly v nich opěvovány buď hrdinské činy, nebo zpívány posměšné verše na velitele, který triumf oslavoval.⁵³ Zde by mohla být opět paralela s kultem, jak již bylo zmíněno u *Carmen Arvale*, kde je v poslední části zvolání „*trumphe*“.

Poslední známá archaická *carmina*, vycházející zřejmě také z předliterární tradice, byla *carmina convivalia*. Známá jsou pouze dvě: *Carmen Priami* v saturnském verši, ze které se dochoval pouze jediný verš, kde jsou mimo jiné vzývány právě také *Camenae: Veteres Casmenas cascam rem volo profarier*.⁵⁴ Druhá známá je *Carmen Nelei* v jambickém senáru, která je ovšem pravděpodobně až z přelomu 3. a 2. stol. př. n. l. a z níž známe 5 fragmentů, avšak stejně jako u *Carmen Priami* nic neříkajících o tom, zda píseň obsahovala refrén.⁵⁵

4. 2. Defixiones

Podobně jako původní *carmina*, také kletby vycházejí z předliterární tradice. Úplně na nejzákladnější rovině jsou dvě skupiny proklínacích tabulek (*defixiones*) a to kletby a prosby o spravedlnost. V dnešní době mají již *defixiones* s postupem bádání podrobně rozdělenou typologii, základně se však dělí do tří skupin podle toho, jaký druh formule obsahují: 1) prostý seznam jmen, 2) přímé kletby, 3) výzvodové formule.⁵⁶ Mimo to existuje také žánrová typologie – např. *defixiones amatoriae*, *defixiones iudicariae*, apod.

Tabulky jsou dochovány z celého území římského impéria; a samozřejmě je zde i paralela s kulturou řeckou. V prosbách o spravedlnost bývají nejčastěji ve formulích

⁵¹ Tato *carmina* s největší pravděpodobností ze sakrální tradice také vycházejí,

⁵² Conte 1996, s. 35; fakt, že se jednalo právě o útočné posměšné básně, by užití refrénu mohl potvrdit (viz kap. 6 věnová Catullovi, kap. 6 Martialovi a závěr kap. 13).

⁵³ Conte 1996, s. 37.

⁵⁴ Varro ling. 7, 28.

⁵⁵ Remains of Old Latin II. s. 626–629.

⁵⁶ Urbanová 2014, 83–102.

oslovována lokální božstva, v kletbách se zase setkáme se s obvyklými mocnostmi (*Dii inferi, Di Manes, Pluto, Proserpina*).⁵⁷

V rozsáhlejších textech jsou různé typy formulí podle toho, jaký měla kletba/prosba o spravedlnost účel. Později byly texty tabulek s kletbami již předpřipravené a vynecháno bylo k doplnění pouze jméno, popř. doplňující údaj, kdy/dokdy se má kletba naplnit. O tom svědčí např. Řím dfx. 1.4.4/8–12, kde máme na pěti tabulkách stejný text (a samozřejmě různá jména). Díky tomu lze text zrekonstruovat kompletně.⁵⁸

A: *Bona pulchra Proserpina, Plutonis uxor, seive me Salviam deicere oportet, eripias salutem, corpus, colorem, vires, virtutes [Ploti]. Tradas Plutoni, viro tuo. Ni possit cogitationibus suis hoc vitare. Tradas illunc febrim quartanae, tertiana, cottidiana, quas cum illo luctent, deluctent; illunc evincant, vincant, usque dum animum eius eripiant. Quare hanc victimam tibi trado, Proserpina, seive me Proserpina, seive me Acheruosiam dicere oportet. Me mittas arcessitum canem tricepitem, qui Ploti cor eripiat. Polliciarus illi te daturum tres victimas palmas, caricas, porcum nigrum hoc sei perfecerit ante mensem Martium. Haec, Proserpina Salvia tibi dabo, cum compotem feceris. Do tibi capus [Ploti Avoniae]. Proserpina Salvia, do tibi frontem [Ploti]. Proserpina Salvia, do tibi supercilia Ploti. Proserpina Salvia, do tibi palpebras [Ploti]. Proserpina Salvia, do tibi pupillas [Ploti]. Proserpina Salvia, do tibi nares, lebra, oriculas, nasum, linguam, dentes [Ploti], ni dicere possit [Plotius], quid sibi doleat: collum, umeros, brachia, digitos, ni possit aliquit se adiutare: pectus, iocinera, cor, pulmones, ni possit sentire, quit sibi doleat: intestina, venter, umbilicus, latera, ni possit dormire; scapulas, ni possit sanus dormire: viscum sacrum, nei possit urinam facere: natis, anum, femina, genua, crura, tibias, pedes, talos, plantas, digitos, unguis, ni possit stare sua virtute. Seive plus, seive parvum scriptum fuerit, quomodo quicquid legitime, scripsit, mandavit, seic ego [Ploti] tibi trado, mando, ut tradas, mandes [mense Februario] ecillunc.*

B: *Male perdat, male exset, male disperdat. Mandes, tradas, ni possit amplius ullum mensem aspicere, videre contemplare.*

Jak je z textu vidět, neustále se opakují jednotlivé formulace oslovení *Proserpina/Proserpina Salvia* v kombinaci s různými typy formulí *tradas Plutoni*,⁵⁹ *viro tuo (alqd alcu)*; *do tibi (alqd alcu) apod*.

Defixiones amatoriae lze rozdělit na dvě skupiny: v první jde o rivalitu v lásce a proklínající osoba žádá, aby vzývané mocnosti zahubily právě rivala;⁶⁰ druhá, pro tuto práci zajímavější, skupina se týká konkrétně milované osoby a vzývané mocnosti jsou žádány, aby vyvolali v milované osobě lásku, popř. ji přivedli:

⁵⁷ Urbanová 2014, s. 310.

⁵⁸ Jméno a doplňující údaje jsou převzaty z Řím dfx. 1.4.4/8 a dány do hranatých závorek.

⁵⁹ Dále elipsa - pouze *tradas*.

⁶⁰ Např. Řím dfx. 1.4.4/2; Řím dfx. 1.4.4/3; Řím dfx. 1.4.4/5.

A: *Alimbeu, Columbeu, Petalimbeu, faciatis Victoria(m), quem peperit suavulva, amante(m), furente(m) pra(e) amore meo neque somnu(m) videat, donec at me veniat, puella(r)u(m) d(eli)cias.*

B: *Deseceus (= deseceus?/haud secus) Ballincus (= Ballincum) Lolliorum de curru actus (= actum), ne possit a(n)te me venire, et tu, quicumque es d(a)emon, te oro, ut illa(m) cogas amoris et desiderii (mei) causa ven(ire ad me).⁶¹*

Navíc pokud se zaměříme na vyznačenou formuli,⁶² zjistíme, že v ní nalezneme určitý jambický rytmus:

Amante(m), furente(m) pra(e) amore meo neque somnu(m) videat, donec at me veniat
U – / U U – / U – / – U U / – U U / – – / U U – / U – / – – / U U –

Neopomenutelná je i zvuková stránka formule, která dlouhými otevřenými vokály skoro až evokuje nářek nad nešťastnou láskou. Tak tabulky z druhé skupiny jen dokládají Vergiliovu inspiraci (samozřejmě kromě inspirace z Theokrita) pro druhý refrén v 8. Ekloze (viz kap. 9. 2).

5. Od počátku latinské literární tradice verše k neoterikům

*Graecia capta ferum victorem cepit et artes
intulit agresti Latio; sic horridus ille
defluxit numerus Saturnius, et graue virus
munditiae pepulere...*

Hor. ep. 2, 1, 156–159

Jak vyplývá z předchozí kapitoly a bylo v ní také zmíněno, mnohá *carmina* jsou nám bohužel neznámá, ačkoli by jistě byla velkým přispěním k tomuto výzkumu; stejně tak většina zmíněných defixí pochází až z pozdější doby (jsou dochovány z období velkého časového rozpětí 4. stol. př. n. l. – 3. stol. n. l.).

V této kapitole se krátce zaměříme na zřejmě původní latinský saturnský verš a básníky od počátku literární tradice až po Catulla (5. 1.). Zároveň zde bude poukázáno na některé verše nalezené na epigrafických památkách (5. 2.).

5. 1. Z fragmentů a divadelních her

Saturnských veršů se do dnešní doby dochovalo nemnoho;⁶³ navíc většina dochovaných veršů jsou buď z *Odusie* Livia Andronica, nebo z Naeviova *Bellum*

⁶¹ Hadrumentum dfx. 11.2.1/3.

⁶² Podobné formule nalezneme i na jiných tabulkách, např. Kartágo dfx. 11.1.1/16 *amante(m) aestuante(m) amoris et desiderii (mei) causa*.

Poenicum. Charakter těchto textů se již přizpůsobuje řecké epice, jak dokládá i Ciceronův povzdech nad tím, že dochází k odklonění od latinské tradice saturnského verše:

*atque utinam exstarent illa carmina, quae multis saeculis ante suam aetatem in epulis esse cantitata a singulis convivis de clarorum virorum laudibus in Originibus scriptum reliquit Cato.*⁶⁴

Z dochovaných saturnských veršů nejsme schopni určit, zda nějaký R obsahovaly. Navíc jak *Odusia*, tak *Bellum Poenicum* jsou svým charakterem epické skladby; očekávali bychom tedy spíše než R výskyt formulí. V Andronicově překladu Odysseje se i na několika místech s homérskou formulí setkáme, např. Livius Andronicus Frag. Od. 13: *ibidemque vir summus adprimus Patroclus* = Homér, *Odyssea* 4.557: *ἔνθα δὲ Πάτροκλος, θεόφιν μήστορ ἀτάλαντος* aj.

Stejně tak vzhledem k fragmentárnosti Enniova díla nemůžeme určit konkrétní R; za povšimnutí ovšem stojí verše z díla *Saturae*, které uvádí Gellius s komentářem (Gel. 18, 2, 7):

Itaque nuper quaesita esse memini numero septem, quorum prima fuit enarratio horum uersuum qui sunt in Saturis Quinti Ennii uno multifariam uerbo concinniter implicati. Quorum exemplum hoc est:

*nam qui lepide postulat alterum frustrari,
quem frustratur, frustra eum dicit frustra esse;
nam qui sese frustrari quem frustra sentit,
qui frustratur is frustrast, si non ille est frustra.*⁶⁵

Opakování je pro tento fragment zcela typické a verše vykazují jistou symetrii; dvojice *nam qui a quem/qui frustratur* by bylo možno považovat za RefS; a celkově by bylo možné zařadit tento fragment mezi RS. Na základě této slovní hříčky a faktu, že Ennius využíval často jiných opakovacích figur (např. aliterace Enn. ann. frag. 108: *O Tite tute Tati tibi tanta, tyranne, tulisti*, nebo Enn. trag. frag. 22: *Salmacida spolia sudore et sanguine*) dalo by se předpokládat, že se v díle tohoto básníka mohly R vyskytovat; avšak vzhledem k fragmentárnosti můžeme zůstat pouze u domněnky.

S Enniem se zároveň posouváme k žánru dramatu; divadelní hry jsou pro zkoumání R v latinské literatuře velmi problematické. V řeckém prostředí nalezneme R pouze v tragédiích, v komediích jen zcela ojediněle; navíc nejčastěji nalezneme

⁶³ Vaníková 2008 10–11

⁶⁴ Cic. Brut. 75.

⁶⁵ Enn. sat. frag. 28–31.

v řeckých tragédiích R pouze jeden.⁶⁶ Nejvíce jej užívá ve svých hrách Aischylos, zatímco u Sofokla nenalezneme ani jeden.⁶⁷ Navíc se jedná v tragédiích nejčastěji o R a) u sboru spíše o pouhá emotivní zvolání typu *ávία, άvία; ήέ* apod.;⁶⁸ b) méně často u konkrétních postav při „představování postavy“.⁶⁹

Z římského prostředí se nám dochovaly z nejstarších (ovšem i pozdějších) tragédií opět jen pouhé fragmenty, ze kterých není možné určit, zda R obsahovaly; nejstarší dochované jsou Senekovy až z 1. stol. n. l.; opomineme-li diskusi, zda kdy vůbec byly předváděny na jevišti, i u Seneky nalezneme R jen ojediněle.⁷⁰ V komediích Plautových, či Terentiových nalezneme mnoho různých opakovacích figur, ale opět nenalezneme žádný R.

Z dalších římských básníků, jejichž dílo se dochovalo pouze fragmentárně, stojí za zmínku např. Porcius Licinus (2. stol. př. n. l.) – delší dochovaný frag. 2 začíná 4 verši uvedenými anaforou, spojkou *dum*, což je ovšem jiný druh opakování, než R. Dále by zde měl být uveden básník z přelomu 2. a 1. stol. př. n. l. Crassicius Pansa,⁷¹ respektive epigram o něm (dále Ep. Crass.), který cituje Suetonius (Suet. gramm. 18):

*uni Crassicio se credere Zmyrna probavit:
desinite, indocti, coniugium hoc petere!
soli Crassicio se dixit nubere velle,
intima cui soli nota sua extiterint.*⁷²

RS v této básni kopíruje gramatickou strukturu – perf.; AcI. Jak uvidíme v další kapitole, jedná se o R „catullovského“ útočného typu. Máme zde tedy jediný doložený R z fragmentů.

5. 2. Epigrafické památky

Pro výzkum refrénu v latinské literatuře nám mnoho podnětů neposkytnou ani epigrafické památky. Na nápisech se vyloženě s refrémem nesetkáme, ale určité formy opakování nalezneme. Z lidové tvořivosti je nejtypičtější, jak vyplývá z dochovaných

⁶⁶ “First, the refrains in drama are rarely repeated more than once. (Exceptions are almost all found in comedy, in monostrophic or astrophic contexts. The single exception in tragedy, Aesch. Ag. 121ff, will be discussed below.)” Burris 2004, 125.

⁶⁷ Burris 2004, 133.

⁶⁸ Burris 2004, 139–159.

⁶⁹ Burris 2004, 159–164.

⁷⁰ Viz samostatná kap. 11.

⁷¹ Více o něm viz Wiseman 1985, 187–196.

⁷² Blansdorf 2010, 225–226.

nápisů, snaha po podobném zvuku – ve veršovaných skladbách z omítek a náhrobních nápisů nejčastěji nacházíme homoiteleton a to už od nejstarších dob.

Ovšem i v archaické době najdeme tyto jevy jen zřídka; verše v této době nacházíme nejčastěji v elogiích a epitafech, avšak v malé míře. Nenajdeme nic např. v elogiích Scipionů a v mnoha dalších epitafech.⁷³

Jako jeden z příkladů, kde se setkáme s homoiteletonem lze uvést archaický nebo archaizující nápis v saturnském verši z období republiky (ovšem přesněji nejasného datování):

AUVRELIUS L L
HERMIA
LANIUS DE COLLE
VIMINALE

HAEC . QVAE . ME . FAATO
PRAECESSIT . CORPORE . CASTO
CONIVNXS . VNA . MEO
PRAEDITA . AMANS . ANIMO
FIDO . FIDA . VIRO . VEIXSIT
STUDIO . PARILI . QVM
NVLLA . IN AVARITIES
CESSIT . AB . OFFICIO⁷⁴

Dlouhé konečné „o“ je zde jako patrný jev. V druhé části náhrobku, kde je epitaf ženy pohřbeného Aurelia, už podobné „rýmy“ vykazují jen dva případy. Podobně tak nalezneme podobné echo i např. na CIL 1, 1220, který má 8 veršů a poslední 4 verše mají „rým“. I v *sortes* se setkáme s tímto jevem:

QVOD FVGIS QVOS IACTAS TIBEI
QVOD DAVT SPERNE NOLEI⁷⁵

Tato tendence v lidové tvořivosti přetrvala i do pozdějších dob, jak o tom svědčí doklady z Pompejí:

*Amat qui scribet, pedicatur qui leget,
qui opsultat prurit, paticus est qui praeterit.
Ursi me comedant; et ego verpa qui lego.*⁷⁶

⁷³ CIL 1, 32; 1, 33; 1, 34; 1, 38; 1, 1006–10; 1, 1012; 1, 1016; 1, 1019; 1, 1422; 1, 1027; 1, 1230; 1, 1241.

⁷⁴ CIL 1, 1011.

⁷⁵ CIL 1, 1453

⁷⁶ CIL 4. 2360

Na tomto nápise pisatel zajímavě hledá zvukovou shodu uvnitř veršů a v posledním verši dokonce jen v druhé části verše. Trochu jiným způsobem využil zvukové stránky autor napsu CIL 4. 1593, který je psán jako had (viz obr. č. 1)

*[Ser]pentis lusus si qui sibi forte notavit,
Sepumius iuvenis quos fac(i)t ingenio,
Spectator scaenae sive es studiosus e[q]uorum>
Sic habeas [lanc]es se[mp]er ubiq[ue] pares]*

Sykavky opravdu připomínají hada a společně s dalšími hláskami evokují, jako by se had plížil houštím.

Z fragmentů, dochovaných her, ani z epigrafických památek bohužel nemůžeme s přesností určit, zda se v římské rané literatuře R vyskytoval. Výjimku tvoří snad jen Ep. Crass.

6. Neoterikové

Quin etiam, quod iam subrusticum videtur, olim autem politius, eorum verborum, quorum eadem erant postremae duae litterae, quae sunt in optimus, postremam litteram detrahebant, nisi vocalis insequeretur. Ita non erat ea offensio in versibus quam nunc fugiunt poetae novi.

Cic. Or. 161

Kapitola, ačkoli je nazvána „Neoterikové“, se bude věnovat výhradně Catullovi; název byl zvolen takto, neboť podobné prvky by bylo možno očekávat i v nedochovaných dílech dalších básníků této generace. Jak uvidíme, R se v této době vyskytuje nejčastěji, především v útočných básních (což by mohla být návaznost na původní latinské *versus fescennini* zmíněné v kap. 4. 1.), a později se těmito refrény inspiroval Martialis.⁷⁷

Soudit, že by se Catullův způsob užití R v jeho době objevil nenadále, by bylo absurdní – zcela jistě vychází ze starší tradice, která je obohacena o jiné řecké vlivy, ke kterým se neoterikové hlásili. Bohužel je ale Catullus první, u koho se tímto jevem setkáme, a tak u něj diachronní výzkum do určité míry začíná. Můžeme ovšem hovořit o „době rozkvětu refrénu“ v římské literatuře na přelomu 2./1. a v průběhu 1. stol. př. n. l. Vždyť do této doby spadá i Ep. Crass., který je svým charakterem také posměšný.

⁷⁷ Viz kap. 12.

Catullus, jak již poznamenal ve své stati Poteat, užívá forem opakování ze všech římských básníků nejvíce.⁷⁸ Sám Poteat také identifikoval u Catulla 3 základní typy opakování – jsou to anafora, antistrofa a refrén.⁷⁹

První dva typy opakování nejsou pro tuto práci předmětné, ale, jak uvidíme, třetí typ, tedy R, plní u Catulla sám o sobě také tři rozdílné funkce; buď a) báseň ohraničuje; nebo b) slouží jako „posměšný“ prvek, což bývá nejtypičtější pro útočné básně; anebo c) prolíná se celou básní, často na základě určitého schématu.

První dvě funkce R – a), b) – se v některých básních částečně překrývají (např. Cat. 16); využití R jako spojovacího prvku pro výstavbu básně (nebo jen její části, jako je např. svatební píseň Cat. 62 a píseň Sudic Cat. 64, 323–365) se jeví jako novátorský zásah Římanů do schémat přejatých z Řecka.

6. 1. Refrén v krátkých Catullových básních

U Catulla se nejčastěji vyskytuje R v útočných či posměšných básních (10 případů), a pak jej nalezneme v několika básních s různou tematikou (4 případy).

Nejvíce cítí Catullus potřebu k užití zopakování útočného rázu; ne vždy se jedná o R.⁸⁰ Tento Catullův přístup užití R se jeví inovativně, ale problém je, že u starších autorů nemáme doklady o užití R (výjimku tvoří pouze útočný Ep. Crass.). Rozhodně je ale patrný kallimachovský vliv.⁸¹ Catullus užívá R různě – stejnými verši báseň ohraničuje (= RefO), užívá RČ uvnitř básně nebo sborová zvolání.⁸²

RÚ/RefO užívá Catullus ve 4 případech (Cat. 16; Cat. 36; Cat. 52; Cat. 57). Ve třech případech z toho se jedná o vulgární verše „*pedicabo ego vos et irrumabo*“ (Cat. 16), „*annales Volusi, cacata carta*“ (Cat. 36), nebo „*pulcre convenit improbis cinaedis*“ (Cat. 57) a jen v jednom případě se Catullus obejde v RefO bez vulgarismu „*quid est, Catulle? quid moraris emori?*“, ale báseň je také útočná. Catullus tedy očividně vnímá RefO jako prvek zdůraznění k ponížení adresátů básní.⁸³

⁷⁸ Poteat 1912, s. 16.

⁷⁹ Poteat 1912, s. 15.

⁸⁰ Zopakování pouze jména (nejčastěji ve stejném gramatickém tvaru, běžně vokativ) se vyskytuje v básních Cat. 17; Cat. 25; Cat. 31; Cat. 35; Cat. 65; Cat. 100; Cat. 110; Cat. 113 – ty ovšem nejsou předmětem tohoto výzkumu.

⁸¹ Např. Fain, G. L. 2008: *Writing Epigrams. The Art of Composition in Catullus, Callimachus and Martial*. Brussel.

⁸² Viz kap. 6. 2.

⁸³ Dokonce samotná zvuková stránka refrénů je vymyšlena tak, abychom slyšely resonovat vokály a konsonanty.

RČ je také typickým příkladem užití opakování v útočných básních. Celkem ve čtyřech básních z šesti, kde se RČ nachází, jej užívá v elegickém distichu – a přesně v této podobě „převezme“ R a místy obohatí Martialis. Jako příklad u Catulla může posloužit Cat. 78, kde stojí za povšimnutí i veršové schéma disticha, díky kterému tak získává báseň symetrickou strukturu:

Gallus habet fratres, quorum est lepidissima coniunx

–U U / – – / – : – / –U U / – U U / – –

alterius, lepidus filius alterius.

Gallus homo est bellus: nam dulces iungit amores,

– U U / – – / – : – / – – / – U U / – –

cum puero ut bello bella puella cubet.

Gallus homo est stultus, nec se videt esse maritum, 5

– U U / – – / – : – / –U U / – U U / – –

qui patruus patruī monstret adulterium.

V básni Cat. 88 nalezneme RS, který dělí báseň na dva celky o 4 verších; v první části máme ještě v hexametu zopakováno „*quid facit is*“. Refrén je zde opět spojen s oslovením:

Quid facit is, Gelli, qui cum matre atque sorore

– U U / – – / – – / – – / – U U / – U

prurit, et abiectis pervigilat tunicis?

quid facit is, patruum qui non sinit esse maritum?

ecquid scis quantum suscipiat sceleris?

suscipit, o Gelli, quantum non ultima Tethys 5

– U U / – – / – – / – – / – U U / – ^

nec genitor Nympharum abluit Oceanus:

nam nihil est quicquam sceleris, quo prodeat ultra,

non si demisso se ipse voret capite.⁸⁴

Ve zbylých dvou posměšných básních z korpusu textů v elegickém distichu (Cat. 82, Cat. 99) se R nachází v pentametu. RČ⁸⁵ v Cat. 82 má stejná slova na konci pentametu „*aut aliud si quid carius est oculis*“ / „*est oculis seu quid carius est oculis*“ (v. 2 a v. 4); zatímco v Cat. 99 se setkáváme s případem RA/RS a opakováním se slovem *suaviolum* na začátku verše: „*suaviolum dulci dulcius ambrosia*“ / „*suaviolum tristi tristius elleboro*“ (v. 2 a v. 14).

⁸⁴ Podobný náběh na úplný RS nalezneme také v Cat. 98 (též psané v elegickém distichu) v prvním a předposledním verši s oslovením, ale schéma hexametu není shodné úplně:

– – / – – / – – / – U U / – U U / – – (v. 1)

– – / – – / – – / – – / – U U / – – (v. 5).

⁸⁵ Ovšem vzhledem k nevelkému počtu změn bylo by jej možno považovat také za RO.

Elegické distichon nebylo v této době vzhledem ke svému charakteru chápáno zcela příznivě pro užití R, avšak, jak zde vidíme, snaha o užití R i v rámci elegického disticha je zde patrna.⁸⁶

Poslední tři posměšné básně, kde se objevuje R (Cat. 13; Cat. 56 – RČ; Cat. 29 – RÚ), jsou psány faléckým hendekasylabem. Cat. 13 je opět ohraničena veršem, kde se vyskytuje oslovení na stejném místě ve verši (*Fabulle*, penultimální užití ve v. 1 a v. 14). Dále je zde ve v. 1 a v. 7, tedy přesně v polovině básně, zopakování na začátku verše „*cenabis bene*“. Cat. 56 je spíše hra se slovy „*o rem ridiculam, Cato, et iocosam*“ / *ride quidquid amas, Cato, Catullum*“ (v. 1 a v. 3); stojí zde opět oslovení na stejném místě, nejzajímavější je ovšem zvuková stránka⁸⁷ a *figura etymologica*. RÚ v Cat. 29, avšak neohraničující báseň, „*cinaede Romule haec videbis et feres?*“ (v. 5 a v. 9), evokuje užitím stejného vulgarismu RÚ/RefO v Cat. 57. Není zde ovšem patrna žádná snaha o vytvoření symetrie básně pomocí užití R, jako je tomu v případě Cat. 42 a Cat. 45.

S R se setkáme i v básních s jinou než útočnou tematikou. Báseň Cat. 8, kterou píše Catullus sám k sobě, je jediná z nich psaná v kulhavém jambickém trimetru – všechny ostatní (Cat. 3; Cat. 42; Cat. 45) jsou psány faléckým hendekasylabem. Její zařazení mezi básně s refrénem je ovšem problematické. Na stejném místě stojí pouze oslovení a za ním podobně znějící slovo: „*miser Catulle, desinas ineptire*“ (v. 1) / „*at tu, Catulle, destinatus obdura*“ (v. 19). I veršové schéma v místech, kde v metru stojí anceps, je jiné:

U – U – U // – U – U – – U (v1)
– – U – U // – U – U – – – (v19).

Liší se tedy jak první část v jambickém trimetru, tak druhá v krétiku. Ovšem jeden verš evokuje druhý a to především díky subjektivizujícímu oslovení, proto je zde báseň zařazena a opakovací prvek identifikován jako RA.

V Cat. 3, psané v faléckém hendekasylabu, nalezneme stejné zopakování na konci verše (v. 3, v. 4 a v. 17 „*meae puellae*“) a i na začátku u sebe stojících veršů (v. 3 a v. 4 „*passer*“):

*Lugete, o Veneres Cupidinesque,
et quantum est hominum venustiorum:
passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae,
quem plus illa oculis suis amabat.* 5

⁸⁶ Viz hlavně kapitola o elegicích a o Martialovi.

⁸⁷ Rezonuje zde i v. 4 „*res est ridicula et nimis iocosa*“.

*nam mellitus erat suamque norat
 ipsam tam bene quam puella matrem,
 nec sese a gremio illius movebat,
 sed circumsiliens modo huc modo illuc* 10
*ad solam dominam usque pipiabat.
 qui nunc it per iter tenebricosum
 illuc, unde negant redire quemquam.
 at vobis male sit, malae tenebrae
 Orci, quae omnia bella devoratis:
tam bellum mihi passerem abstulistis 15
o factum male! o miselle passer!
tua nunc opera meae puellae
*flendo turgiduli rubent ocelli.**

Setkáváme se zde s kombinací dvojverší, které, kdyby nestálo u sebe, bylo by považováno za RO; RČ se poté ozve v předposledním verši. Ve v. 15–16 je poté zároveň aluze na v. 3–4, právě opakováním slova „*passer*“, avšak o R se nejedná, avšak zopakování dodává básni pointizaci.

Úsměvná báseň Cat. 45 je díky refrénu symetricky vystavěna a najdeme v ní dva refrény. RÚ¹ je dvouveršový, opakuje se po 7 verších a po druhém zopakování ukončuje významový celek; RČ/RefP² rozděluje druhý významový celek. Schéma básně tedy vypadá následovně:

	část 1: celkem 18v
7v	
RÚ ¹ (2v)	<i>hoc ut dixit, Amor sinistra ut ante / dextra sternuit approbationem</i>
7v	
RÚ ¹ (2v)	<i>hoc ut dixit, Amor sinistra ut ante / dextra sternuit approbationem</i>
	část 2: celkem 8v
2v	
RČ/RefP ²	<i>unam Septimius misellus Acmen</i>
1v	
RČ/RefP ²	<i>uno in Septimio fidelis Acme</i>
3v	

Podobně můžeme shledat snahu o symetrii v Cat. 42, kde jsou opět dva refrény ve vulgárním zvolání. RÚ¹ je opět dvouveršový a rozděluje báseň na tři celky (v prvním mluví Catullus k veršům; v druhém mluví k oné nejmenované, již nazývá ve v. 5 „*pugillaria*“; v poslední části konstatuje fakta ve 3. os. sg.); Ref² je jednoveršový, složený z R¹:

10v	12v	
RÚ ¹ (2v)	+	' <i>moecha putida, redde codicillos, / redde putida moecha, codicillos!</i> '
6v	8v	
RÚ ¹ (2v)	+	' <i>moecha putida, redde codicillos, / redde putida moecha, codicillos!</i> '
3v	4v	
R ²		' <i>pudica et proba, redde codicillos.</i> '
	=24v	

Jak je z příkladů patrné, Catullus nejčastěji užívá R v krátkých básních útočných ve spojení s vulgarismy (v 5 případech ze 14 básní, kde se refrén vyskytuje), zřejmě pro zesílení a snahu dát konkrétnímu verši příznakovost; zároveň Catullus nepovažuje R za prvek, který by byl vhodný pro milostnou poezii. Způsob, kterým jsou R u Catulla užity, je v rámci diachronního výzkumu tohoto typu opakování prvním dokladem systematického zacházení s R, které bude dále v latinské poezii rozvíjeno.

6. 2. Catullova *epithalamia*

Básně Cat. 61 a Cat. 62 mají v Catullově díle zvláštní postavení; jedná se o *epithalamia*, která mají svůj základ v řecké tradici, avšak Catullus do nich vkládá inovativní římské prvky.⁸⁸ Básně, jak se zdá, spolu úzce souvisejí, nejen z toho důvodu, že se jedná o svatební písně.⁸⁹ Dále do této skupiny svatebních písní patří píseň Sudic Cat. 64, 323–365.⁹⁰

Cat. 61 v aiolských strofách po 5 verších, konkrétně v kombinaci 4 glykonejů a 1 ferekrateje, je vystavěna na základě symetrických proporcí; chybějící verše (zřejmě 4 verše po v. 78; dále *lacuna*)⁹¹ činí problém pro zkoumání R – jak uvidíme, nejpravděpodobněji v ní postrádáme jeden verš R. Pro tuto práci budou očíslovány právě i ony chybějící verše (které kritické edice nečíslojí) a jednotlivé strofy. Počítejme tedy se 47 strofami dohromady o 235 verších. Báseň obsahuje 5 refrénů:

- První vzývání Hymenaeae RO^{1a-d} (2v; 4x):
 - ...*o Hymenaeae Hymen, / o Hymen Hymenaeae*
- Kombinaci RČ/Ú² (3v, celkem 3x):
 - ...*at potest / te volente. Quis huic deo / compararier ausit?*

⁸⁸ Panoussi 2007, s. 276–278; Ellis 1876, s. 161–165.

⁸⁹ Panoussi 2007 *ibid.*, Ellis 1876, s. 224–229.

⁹⁰ Nejedná se plně o svatební tematiku; v této básni je v rámci svatby vložena píseň sudiček s proroctvím.

⁹¹ Druhá *lacuna* (4 verše po v107) není pro tuto práci podstatná, neboť první a poslední verš strofy je dochován.

- Kombinaci RČ/Ú³ (2v, celkem 4x):
 - ...*abit dies / prodeas nova nupta*⁹²
- RO⁴ (1v, celkem 3x):
 - *concupinus amorem*
 - *concupine, nuces da*
- Druhé vzývání Hymenaea RÚ⁵ (2v; 10x):
 - *io Hymen Hymenaeae io, / io Hymen Hymenaeae*,⁹³

Ve druhém verši RÚ⁵ je téměř u všech rukopisů vynechané zvolání *io*, které bývá editory doplňováno.

Cat. 61, rozložení refrénů v básni				
47 strof = 235 veršů				
Strofa: 1–15		LACUNA: 16–17	18 – 47	
Refrén:	počet veršů:	ve strofě 16 chybí poslední 3v	Refrén:	Počet veršů:
R ¹ (2v)	8		R ¹ (2v)	22
R ² (2v)	6		R ^{3a-c} (2v) + R ³ (1v)	7
Celkem:	14		R ^{4a,b} (1v)	3
			Celkem:	32
Dohromady 46 veršů refrénu				

Tab. č. 1

Jak je vidět z Tab. č. 1, dochováno je 46 veršů R. Vše by ovšem nasvědčovalo tomu, že *lacuna* obsahovala ve strofě 16 ve v. 80 ještě jeden verš R, čemuž by nasvědčoval i kontext; od v. 76 nastává významový zlom, končí se píseň panen vzývajících Hymenaea a nevěsta zdržuje svůj příchod mezi zástup svatebčanů; centrální ideou je právě R³ *prodeas nova nupta*.⁹⁴ Nyní je nutno především si povšimnout čísel: chyběl-li by jeden

⁹² Idem.

⁹³ Čísla jsou uváděna z dochovaných veršů.

⁹⁴ „The Virgins' song to Hymenaeus ended, the poet places us at the street-door of the bride's house, where the crowd is waiting for the bride to appear. As she delays a long time, the emotions she may be supposed to pass through are successively described, (i) Love and shame must be in conflict; shame is the stronger, she is weeping to think she must leave her mother. (2) So fair a woman should not weep; she should think of her

jednořádkový refrén, bylo by refrénů celkem 47, což je stejný počet, kolik by bylo strof; báseň by tedy byla, co do počtu strof a R, vystavěna rovnoměrně. Onen chybějící refrén by byl tedy s největší pravděpodobností v *lacuně* ve strofě 16, konkrétně ve v. 80, a jednalo by se o R³ *prodeas nova nupta*.

Cat. 62 je psána v hexametru a její jednotlivé části zpívá střídavě sbor chlapců a dívek během svatebního rituálu;⁹⁵ svým charakterem, jak již bylo zmíněno, souvisí s Cat. 61. Obecně bývá Cat. 62 dělena na 3 celky: “an introductory section (v. 1–19), the competition proper consisting of three pairs of stanzas (20–58), and a conclusion.”⁹⁶ Podoba, ve které Cat. 62 přežila do dnešní doby, nám v této práci kvůli *lacuně* (po v. 32) neumožní číslovat chybějící verše, jako tomu bylo možno u Cat. 61; bohužel tedy nelze zrekonstruovat konkrétní schématickou podobu, ač byla mezi badateli vynaložena snaha tuto *lacunu* zaplnit; jisté je, že měla nejméně 7 veršů a že nejspíše přesahuje ze zpěvu dívek do zpěvu chlapců.⁹⁷

V básni nalezneme celkem tři refrény:

- RÚ¹ (vzývání Hymanaea) *Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae!*, který se v básni objeví celkem 10x (dochován ve v. 5; 10; 19; 25; 31; 38; 48; 59; 67 a jednou v nedochované strofě),
- RO²:
 - RO^{2a} *multi illum pueri, multae optavere puellae* (v. 42)
 - RO^{2b} *nulli illum pueri, nullae optavere puellae* (v. 44)
 - RO^{2c} *hanc nulli agricolae, nulli coluere iuveni* (v. 53)
 - RO^{2d} *multi illam agricolae, multi coluere iuveni* (v. 55)
- RO:
 - RO^{3a} *sic virgo dum intacta manet, dum cara suis est* (v. 45)
 - RO^{3b} *sic virgo dum intacta manet, dum inculta senescit* (v. 56)

beauty and come forth. (3) She must and ought to appear, and not keep our procession waiting. (4) Let her think what a kind husband expects her and come. (5) And how joyful he is in the anticipation of her love. She must come. The central idea is the wish to see the bride, *Prodeas noua nupta*; which is therefore repeated twice in the central stanza 92 and 96. This section of the poem is very Greek throughout: probably a good deal was modelled on Sappho, Callimachus was also, perhaps, imitated in parts.” Ellis 2010 s. 177.

⁹⁵ Problematický je poslední sbor, který obecně bývá připisován také chlapcům, ale existují názory, že by jej měly zpívat dívky, viz Goud 1995.

⁹⁶ Goud 1995 s. 25.

⁹⁷ Goud 1995, s. 26.

Celkové schéma básně naznačuje symetrické uspořádání, ač není zcela dokonalé (viz tab. č. 2). R^1 slouží jako dělicí prvek střídání jednotlivých sborů. RO^2 a RO^3 se svým charakterem jeví jako nejzajímavější – vzdálenost mezi RO^{2b} a RO^{2c} je 8v a verše stojí v chiasmu:

$$\begin{array}{ccc} RO^{2a} (multi) & RO^{1b} (nulli) & \\ & X & \\ RO^{2c} (nulli) & RO^{2d} (multi) & \end{array}$$

R^{3a} a R^{3b} je od sebe vzdálen 10 veršů a v obou případech následuje po R^3 po dvou verších R^1 . Celá tato část (v. 38–59) se svým symetrickým schématem jeví jako báseň uvnitř básně:

Vzdálenost veršů			Čísla veršů			sbor
Celek: 1	2	3	1	2	3	
R^1			38			chlapci
9v:	3v		39–47	39–41		dívky
	R^{2a}			42		
	1v			43		
	R^{2b}			44		
	3v:	R^{3a}		45–47		
	2v			46–47		
R^1			48			
10v:	4v	7v	49–58	49–52	49–55	chlapci
	R^{2c}			53		
	1v			54		
	R^{2d}			55		
	3v:	R^{3b}		56–58		
	2v			57–58		
R^1			59			

Tab. č. 2

Píseň Sudic (Cat. 64, 323–381) byla také často zkoumána. Dokonce jsou názory, že se jedná o stěžejní téma celé básně.⁹⁸ Refrén *currite ducentes subtegmina, currite, fusi*, který se ozve v písni Sudic celkem 12x, je sám o sobě zajímavý po zvukové stránce, protože evokuje kolovrat,⁹⁹ a to nejen střídáním znělých a neznělých konsonant a délkami vokálu, ale i samotnou výstavbou hexametru:

– U U / – – / – – / – U U / – U U / – –

⁹⁸ Daniels 1973.

⁹⁹ Bayers 1960, s. 88.

Struktura písně je také symetricky vystavěna a k jejímu rozboru velmi přispěl Daniels 1973; ve svém článku porovnává strukturu básně s předchozím motivem o neštěstí Ariadny (viz obr. č. 2). Refrény hrají stejnou roli jako v Cat. 61 a 62, tedy oddělují tematické celky, a schéma písně je následovné:¹⁰⁰

4v + R, 4v + R, 3v + R, 4v + R, 4v + R, 4v + R, 3v + R 4v + R, 3v + R, 5v + R, 3v + R, 4v + R

Opakování ve svatebních písních (Cat. 61 a Cat. 62) v podobě, v jaké jej užívá Catullus, vychází z řecké tradice refrénu¹⁰¹ a pojí se s čistě římským svatebním rituálem.¹⁰² Píseň Sudic, ač má se svatební tematikou také co do činění (přestože se jedná vlastně o předpovídání osudu), se naopak jeví jako prvek, který vymezuje strukturu básně.¹⁰³ Patrná snaha o vytvoření symetrického uspořádání byla, jak uvidíme, dále v římské literatuře rozvíjena.

7. Tibullus a Propertius

Elegikové Tibullus a Propertius užívají R poměrně zřídka (stejně tak u Ovidia se s R v podstatě nesetkáme). Zdá se, že elegikové nepovažují formu disticha za zcela ideální pro opakování celých veršů (nebo jejich částí); nebo nepřijímají R za zcela vhodný způsob opakování v daném žánru, tedy v milostné poezii (i v Catullových básních se R vyskytuje převážně v útočných básních). Druhý případ se zdá pravděpodobnější, neboť jak jsme viděli v předchozí kapitole, Catullus R užíval i v elegickém distichu a stejně tak jej bude užívat později i Martialis (viz kap. 12).

Z forem opakování nalezneme u elegiků především lexikální opakování ve verších stojících blízko sebe – nejčastěji spojek (typu např. Tib. 1, 3, v. 65, v. 81; Tib. 1, 9, v. 5, v. 27 a v. 37, v. 47; Prop. 1, 14, v. 3 v. 5); to platí samozřejmě i pro Ovidia. U Tibulla R

¹⁰⁰ If the refrain is retained as v 378, the song is divided into 12 strophes by means of the recurring line. The structure of the whole may be represented as: a, b, a. The first three and the last three strophes, a, deal in a conventional way with the marriage; the intervening verses, b, are a digression from the main theme, for they evoke the saga of the Trojan War. Catullus has thus re-created in miniature what he created in the epyllion itself (*The story of betrayed Ariadne is set in the frame of the marriage of Peleus and Thetis. The structure of the poem may be set out as: a, b, c, d, e, d, c, b, a.), for here, too, is a tale within a tale, the theme of the inner tale at variance with that of the frame yet subtly connected with it, and the whole of symmetrical structure. Bayers 1960, s. 86

¹⁰¹ Burris 2004, s. 65–69.

¹⁰² Panoussi 2007, s. 276–278; Ellis 1876, s. 162.

¹⁰³ Daniels 1973.

v podobě, aby splňovaly podmínky stanovené pro tuto práci, nenajdeme.¹⁰⁴ Jiná situace je ovšem u Propertia.

Ve čtyřech Propertiových básních (Prop. 1, 2; Prop. 2, 5; Prop. 3, 6; Prop. 3, 25) nalezneme náznaky R: 1x v hexametru (Prop. 1, 2;), 2x v pentametru (Prop. 2, 5; Prop. 3, 25) a 1x střídavě v hexametru a pentametru (Prop. 3, 6); ve třech případech se ovšem jedná o RA, v básni Prop. 3, 25 o RS.

RA v Prop. 1, 2 slouží jako rozdělovací prvek; báseň má 32 veršů: 15v + R^{1a} + 1v + R^{1b} + 15v. Verše jsou si podobné svou strukturou (jediná výjimka je v druhé stopě ve v. 17, kde je daktyl, zatímco ve v. 15 spondej; jinak je schéma totožné a ve všech stopách po klauzuli se vyskytují dva spondeje), dále anaforou a epiforou. RA v Prop. 2, 5 a v Prop. 3, 25 je si svým charakterem velice blízký – jedná se o echo podobného verše.

V básni Prop. 3, 25 nemůžeme hovořit o konkrétním R, který by splňoval stanovená pravidla; zaujmout místo v této práci ale musí, neboť vykazuje novátorský prvek, předstupeň způsobu, jakým bude užívat repetice Martialis – pracovně by jej bylo možno zařadit do skupiny RS, ale zůstaňme u pouhého označení R.

V básni se pravidelně 7x opakuje oslovení *Lygdame* (v. 2, v. 11, v. 19, v. 24, v. 31, v. 36, v. 42)¹⁰⁵ vždy na základě stejné strategie v hexametru (v předposlední stopě, tedy v klauzuli hexametru) a pentametru (v první stopě druhé poloviny). Tento R je poměrně blízký pasáži v básni *Culex* v. 272–297 (viz následující kapitola) – opakované slovo vždy stojí na konkrétní pozici.

8. *Appendix Vergiliana*

Soubor básní, které byly již v pozdní antice připisovány Vergiliovi, pojmenoval J. J. Scaliger v roce 1572 *Appendix Vergiliana* a tento název se používá dodnes. Tradice z pozdní antiky, tedy že se jedná o Vergiliova *iuvenalia*, je zpochybňována již od renesance mnoha badateli a Vergiliovi bývají připisovány jen některé z básní, nebo dokonce žádné z nich.¹⁰⁶ Cílem této práce není zasahovat do diskuse o autorství.

¹⁰⁴ Náznak refrénu nalezneme jen v Tib. 3, 4 65–6 *Saeuus Amor docuit ualidos temptare labores, / saeuus Amor docuit uerbera posse pati*, ovšem verše stojí hned vedle sebe.

¹⁰⁵ Sudé verše jsou v pentametru, liché v hexametru.

¹⁰⁶ Richmond, John A. (Blackrock, VA), “Appendix Vergiliana”, in: Brill’s New Pauly, Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and , Helmuth Schneider. Consulted online on 03 August 2017 <http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e129040>

V básni *Dirae* nalezneme dva RA^{1a}/Č^{b-f} a RÚ^{2a-b}. Oba refrény v *Dirae* mají svůj původ v zaklínacích formulích,¹⁰⁷ čemuž odpovídá i samotný název básně.¹⁰⁸ Celkové schéma nevykazuje žádný náznak pro symetrickou výstavbu.

Ovšem samotný RA¹ svou výstavbou ano – první a poslední refrén (v. 1 a v. 97) jsou metricky odlišné, 4 refrény uprostřed (v. 14, v. 30, v. 54, v. 71) ovšem mají hexametristy vystavěn stejně. Stejně tak je v uvedených verších s opakováním patrná určitá sofistikovaná strategie, která kombinuje prvky opakované beze změn s prvky obměňovanými, takže mezi oběma typy vzniká napětí, které přitahuje pozornost k obojímu; variace může být lexikální (*re-petamus*, *-sonabit*, *-vocasti* atd.) nebo slovosledná (v. 1), ale není v ní žádný jednotný, mechanicky fungující systém:

Battare, cycneas repetamus carmine uoces (v1)

– U U / – – / – U U / – – / – U U / – –

rursus et hoc iterum repetamus, Battare, carmen (v14)

– U U / – U U / – U U / – – / – U U / – U

nec mihi saepe meum resonabit, Battare, carmen (v30)

– U U / – U U / – U U / – – / – U U / – U

tristius hoc, memini, reuocasti, Battare, carmen (v54)

– U U / – U U / – U U / – – / – U U / – U

dulcius hoc, memini, reuocasti, Battare, carmen (v71)

– U U / – U U / – U U / – – / – U U / – U

extremum carmen reuocemus, Battare, auena (v97)

– – / – – / – U U / – – / – U U / – U

RÚ² *sic precor, et nostris superent haec carmina uotis* (v. 25 a v. 47) je také složen stejně jako R¹ ve v1, tedy střídá se v něm pravidelně daktyl a spondej. Paralela k lidové tradici kleteb je patrná i ze samotného opakování slova *carmen* v každém refrénu. *Carmen* zde souvisí s původními formulemi (kap. 4. 1.), jako tomu je například v písni *Sudic* v *Cat.* 64¹⁰⁹ nebo v druhém refrénu *Verg. ecl.* 8.¹¹⁰

V jedné pasáži v básni o komárově (*Culex* 272–297) je těžké rozhodnout, zda se jedná o R; svým charakterem je velice blízký R, kterého užil Propertius v jedné ze svých básní (*Prop.* 3, 25). Pracovně by jej šlo opět zařadit do skupiny RS, ale zůstaňme, jako

¹⁰⁷ Tvoří tak paralelu k Vergiliově 8. Ekloze.

¹⁰⁸ Viz kapitola 5.

¹⁰⁹ Viz str. 27.

¹¹⁰ Viz str. 32–34.

v předchozí kapitole, opět u pouhého R bez specifikace. Jediné, co se zde ve čtyřech verších opakuje, je *Ditis* vždy ve stejné stopě hexametru ve v. 275, v. 277, v. 279 (velmi blízko sebe, s intervalem jednoho verše) a v. 290 (po 10 verších od posledního R, jedná-li se o R). Verše vykazují znaky RS:

credidit aut ulli Ditis placabile numen (v275)
 - U U / - - / - - / - - || U U / - U U / - U

nec maesta obtenta Ditis ferrugine regna (v277)
 - - / - - / - - / - - || - / - U U / - -

obsita nec faciles Ditis sine iudice sedes (v279)
 - U U / - U U / - - / - - || U U / - U U / - -

haec eadem potuit, Ditis, te uincere, coniunx (v290)
 - U U / - U U / - - / - - || - / - U U / - -

Slovo *Dis* v genitivu singuláru se vždy váže na poslední slovo verše a stojí vždy na rozhraní 3. a 4. stopy a následuje po něm cézura, ačkoli je veršové schéma hexametru pokaždé jiné.

Elegiae in Maecenatem jsou psány v elegickém distichu a v druhém z nich (Eleg. in Maecen. 2) nalezneme RS v pentametru, který symetricky rozděluje báseň: *et magnum magni Caesaris illud opus* (v. 6); *et tradant porro Caesaris usque genus* (v. 30).

V Drobnostech (*catalepta*) se setkáme s R ve dvou případech (Verg. catal. 4, Verg. catal. 12). V básni Verg. catal. 4, která je psána v elegickém distichu a čítá dohromady 12 veršů, nalezneme RA, který báseň symetricky rozděluje: *alter enim qui te dulcior esse potest?* (v. 4); *doctior o quis te, Musa, fuisse potest?* (v. 8). V obou případech je oslovoována Múza a podobnost lexika je více než patrná.

Verg. catal. 12, psána v jambickém trimetru, je vlastně celá vystavěna na opakování:

Superbe Noctuine, *putidum caput,*
datur tibi puella quam petis, datur;
datur, superbe Noctuine, quam petis
sed, o superbe Noctuine, non uides
duas habere filias Atilium?
duas, et hanc et alteram, tibi dari?
adeste nunc, adeste: ducit, ut decet
superbus ***ecce Noctuinus*** *hirneam.*
Thalassio, Thalassio, Thalassio.

5

Kromě opakování oslovení *superbe Noctuine* (v. 1, v. 3, v. 4, v. 8) je cyklicky opakováno lexikum; anafory ve v. 2–3 a v. 6 souvisejí tematicky jednak spolu dohromady (struktura *s do, -are*), tak každá jedna z anafor tvoří vlastní celek (v prvním anonymní *puella quam petis*, v druhém již konkrétně dvě Atiliovy dcery); dvojí *duplicatio* ve v. 8 a zároveň podobná zvuková stránka *nunc/ut*; a trojí zvolání v posledním verši v. 9 opět evokuje předliterární tradici, rituál (zde konkrétně svatbu).

9. Vergilius

...illud non tulit: quom enim distichon, qui laudem felicitatemque Augusti continebat, fecisset valvisque non nominato auctore infixisset, – is erat huius modi:

*nocte pluit tota, redeunt spectacula mane:
commune imperium cum Iove Caesar habet*

– *diu quaritans Augustus, cuiusnam hi versus essent, eorum factorem non inveniebat. Batillus vero poeta quidam mediocris tacentibus aliis sibi adscripsit. quamobrem donatus honoratusque a Caesare fuit. quod aequo animo non ferens Virgilius iisdem valvis affixit quater hoc principium: ‘sic vos non vobis’. postulabat Augustus, ut hi versus complerentur. quod quom frustra aliqui conati essent, Virgilius praeposito disticho sic subiunxit:*

*hos ego versiculos feci, tulit alter honorem.
sic vos non vobis nidificatis, aves.
sic vos non vobis vellera fertis, oves.
sic vos non vobis mellificatis, apes.
sic vos non vobis fertis aratra, boves.*

quo cognito aliquamdiu Bacillus Romae fabula fuit, Maro vero exaltator.

Donatus Auctus, Vita Vergili 150

Snaha o dosažení dokonalosti, pro Vergilia tak typická, byla se zaujetím zkoumána už od antiky (ne nadarmo se stal školní četbou již v antice) a k jeho dílu vznikla už tehdy řada komentářů;¹¹¹ zájem o formy opakování ve Vergiliově díle přetrval celá století až do dnešní doby, ale opět byl zaměřen především na opakování lexikální, nebo na aluze, kterými Vergilius odkazuje na různá místa ve svých dílech.¹¹²

Studii týkajících se Vergiliova díla je celá řada a tato kapitola bude především *summa summarum* z těchto prací, ve kterých byl R zkoumán. Jak bylo možno vidět

¹¹¹ Např. komentář Serviův, či Donátův.

¹¹² Z novějších studií viz především Duckworth 1960, Skutch 1969, Moskalew 1982, O'Hara 1989, Rud 1999; viz také kap. 9. 3.

v předchozí kapitole (8.), už rané básně připisované Vergiliovi obsahují formy R a také verše zmíněné Auctem Donatem v mottu této kapitoly jsou vystavěné na čistém opakování.

9. 1. *Eclogae*

Na to, že jsou Vergilova Bukolika vystavěna na základě velmi propracovaného schématu, bylo upozorněno již dříve;¹¹³ a tento fakt s sebou nese také skutečnost, že i v rámci eklog samotných můžeme najít totéž. Eklogu 8 zde ponechme stranou, neboť si zaslouží prostor sama pro sebe.

Samotný žánr bukolické poezii si o užití R sám říká, neboť témata jednotlivých skladeb vycházejí dle badatelů z lidové kultury, např. z pěveckých soubojů mezi pastýři. R ve Vergiliových Bukolikách zkoumá se zaujetím již Poteat, který tvrdí, jak již bylo v této práci zmíněno vícekrát: „In the Bucolics the natural charm of subject matter and style is enhanced by the use of the refrain.“¹¹⁴

Poteatův postřeh o tom, jak Vergilius užívá R v Eklogách, by bylo záhodno upřesnit, avšak autor tak bohužel již nedělá.: „The complete refrain usually occurs several times, whereas the partial refrain is found, in most cases, only twice.“¹¹⁵ RÚ se nachází právě pouze v 8. Ekloge a ještě jako posměšný prvek v *Ecl.* 3, 43 = 47.¹¹⁶ RČ skutečně můžeme v Eklogách nalézt na několika místech; a jak Poteat zmiňuje, nejčastěji se vyskytuje v páru: *Ecl.* 3, v. 104, 107; *Ecl.* 4, v. 60, 62; *Ecl.* 5, v. 57, 61; *Ecl.* 6, v. 47, 52; *Ecl.* 7, v. 62, 64; *Ecl.* 8, v. 48, 50. Jak je možné z čísel veršů vidět, dvojice s R stojí vždy blízko sebe.

Ve třech případech máme v Bukolikách verše, v nichž se třikrát opakuje jméno; navíc v druhém případě stojí dva ze tří veršů hned za sebou: *ecl.* 9, v. 10, 16, 18; *ecl.* 10, v. 37, 38, 41. Na tyto verše je zde pouze upozorněno, ale nejsou zahrnuty do korpusu textů.¹¹⁷

Na Vergiliův zdroj inspirace v tendenci o symetrické uspořádání a o užití R již poukázal Moskalew:

¹¹³ Skutch 1969.

¹¹⁴ Poteat 1912, s. 19.

¹¹⁵ Poteat 1912, s. 20.

¹¹⁶ „Damoetas mocks Menalcas by aping a whole verse” Moskalew 1982, s. 43.

¹¹⁷ „There is another type of repetition which is characteristic of the Bucolics, the treatment of proper names. One may, to be sure, find proper names at almost any position in the verse, but Vergil is fond of making them close the verse (antistrophe).” Poteat 1912, s. 19.

“The symmetry and rime presumably derive from Homeric and Hesiodic invocations to the Muses (e.g. *Il.* 2.484; *Th.* 25, 114; *Op.* 1-2), but what also seems to characterize the refrain is the repetition of the initial imperative in the second part of the verse. If such *conduplicatio* does not come from the oral tradition, it must at least represent what Hellenistic poets though a refrain ought to be, for the pattern becomes fairly fixed, recurring in Catullus.”¹¹⁸

Tvrzení, že R vychází buď z orální tradice, nebo z vlivu helénismu, je zcela pravdivé – Vergiliovy R vycházejí jak z jednoho, tak z druhého. Mísí se zde lidová *carmina* a *versus fascennini* s návazností právě na Catullovy delší básně, které jsou inspirovány helénistickou tradicí; a zároveň je samotný žánr bukolické poezie původem řecký.¹¹⁹

9. 2. Ekloga 8

Vergiliova 8. Ekloga je svou symetrickou strukturou příkladem dokonalého užití R. Vergilius se v této ekloze inspiroval Theokritovou 1. a 2. Idylou, ale na rozdíl od Theokrita báseň složil dle precizně navrženého schématu. 8. Ekloga čítá dohromady 109 veršů a můžeme si ji rozdělit tak, že prvních 16 veršů tvoří úvod, poté následuje 46 veršů Damonovy písně; po zpěvu Damona je jeden verš užitý jako *intermezzo*, po kterém naváže svou písní Alpheisiboeus, také v 46 verších.

Damonova píseň je adaptací Theokritovy 1. Idyly, jejíž původ lze hledat v *mimu*,¹²⁰ zatímco Alpheisiboeův zpěv je adaptací 2. Idyly, ve které dívka zařikává svého milovaného Daphnida, aby se vrátil.

Schéma Vergiliovy 8. Eklogy je následující:

¹¹⁸ Moskalew 1982, s 51.

¹¹⁹ Viz poznámka č. 104.

¹²⁰ Conte 1996, 258–260; Taplını 2000, 359–366, Pearce 1993, 59–86.

Damon (1–60)	Alphesiboeus (61–109)
16v úvod (obsahující částečný refrén, viz níže)	1v „intermezzo”
4v	4v
R <i>incipi Maenaios mecum, mea tibia, verus</i>	R <i>ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin.</i>
3v	3v
R	R
3v	3v
R	R
2v	2v
R	R
4v	4v
R	R
5v	5v
R	R
3v	3v
R	R
4v	5v
R	R
5v	3v
R	R
3v	4v
R2: <i>desine, Maenaios, iam desine tibia, versus</i>	R2: <i>parcite, ab urbe venit, iam parcite carmina, Daphnis</i>

Jak lze ze schématu básně seznat, struktura je pro obě části stejná, včetně obměny posledního R. Zajímavé je, že na tento fakt neupozornil již Poteat, ale podrobně jej popisuje teprve Skutsch¹²¹ nebo Moskalew.¹²² Avšak Skutsch chybně rozdělil šev této Eklogy.¹²³ Správně určil úvodní část, která má 16 veršů, ale jako intermezzo mezi adaptacemi první a druhé Idyly stanovil dva verše;¹²⁴ pokud by tomu tak bylo, nabourala by se tak celá podstata symetrie, která je v básni důsledně zakomponována. Jak je možno vidět i z tabulky, Ekloga má celkem 109 veršů, z nichž 16 veršů, jak bylo právě zmíněno, tvoří úvod a následuje 46 veršů zpěvu Damonova, který končí RO; kdybychom vymezili podle Skutche dva verše na intermezzo, Alphesiboeova píseň by měla 45 veršů, a ne 46; paralelní schéma by tedy nebylo symetrické:

¹²¹ Skutsch 1969.

¹²² Moskalew 1982, především s. 46–49.

¹²³ Skutsch 1969, s. 156. Verš 63 (*dicite, Pierides: non omnia possumus omnes*) bývá ještě tematicky řazen k intermezzu, ale z hlediska struktury básně se zdá být již součástí 2 části básně.

¹²⁴ Ibid.

16v – úvod
46v – Damon
1v – intermezzo
46v – Alpheisiboeus

Obě písně tak mají naprosto shodnou výstavbu, liší se pouze „klauzule“, kde RO doslova báseň ukončuje (61: *desine*; 109: *parcite*). Díky tomu můžeme vypožorovat, že máme 3 celky po 12 verších (nepočítáme-li refrény), které můžeme dále rozdělit na další 3 části po 4 verších. Tuto teorii přijímá i Clausen ve svých komentářích k Eklogám a jako klíč pro výstavbu Eklogy chápe druhou píseň:

„The second song must be considered first, along with Simaetha’s incantation, if the structure of the *Eclogue* is to be understood. Her incantation consists of nine quatrains – an appropriate number as being a multiple of three, the magic number – each of which is accompanied by a refrain ‘Draw to my house that man of mine’. Similarly, the song of Alpheisiboeus consists of nine stanzas – deliberately varied in length, however, but, like Simaetha’s incantation, amounting to thirty-six lines – each of which is followed by a refrain ‘Bring Daphnis home from town’. Virgil, it seems, conceived of his stanzas in groups of three, for the same numbers of lines recur in a triadic pattern, thus: 4, 3, 5; 4, 5, 3; 5, 3, 4. The number four is prominent and may recall Simaetha’s quatrains.“¹²⁵

R v druhé písni je zajímavý už sám o sobě dvojnásobným opakováním imperativu „*ducite*“ (včetně obměněné verze), s čímž se v prvním refrénu setkáme až v posledním RO *desine, Maenalios, iam desine, tibia, versus*. Vyskytuje se zde slovo *carmina* ve smyslu nejstarších formulí a samotný refrén má co dočinění s lidovou tradicí, jak dokládají i obdobné formule z proklínacích tabulek (viz kap. 4., 4.1. a 4.2.); vzpomeňme např. formuli z již citované defixe: *Amante(m), furente(m) pra(e) amore meo neque somnu(m) videat, donec at me veniat.*¹²⁶

9. 3. *Georgica a Aeneis*

Opakování ve Vergiliově díle bylo zkoumáno již od antiky – nejdříve byl kladen důraz na studium celých veršů na různých místech ve Vergiliových textech, později

¹²⁵ Clausen 1994, s. 237–238.

¹²⁶ Hadrumentum dfx. 11.2.1/3.

i na opakování lexikální. Stejně tak byla snaha ve Vergiliově, především v Aeneidě, hledat homérské formule, co se jeví jako slepá ulička.¹²⁷

V Aeneidě (a Vergiliově díle obecně) se vyskytuje mnohem častěji opakování celých veršů, než opakování lexikální. Že jsou zopakovány celé verše, bývá přisuzováno tomu, že nestihl plně dokončit svůj epos před smrtí, avšak dobře konstatuje Moskalew:

„Thus similar frequency of word repetition in the *Georgics* and *Aeneid* should not lead us to expect such similarity in the case of repeated lines, nor to follow Sparrow in speculating that the *Aeneid* would have had far fewer repetitions if Vergil had only lived to finish revising it... Had the use of word repetition in the *Aeneid* been indiscriminate, it would have been difficult to avoid conclusion that the poem was simply unfinished, and that many repetitions would probably have been removed in the course revision. But since word repetition is rare enough to meet the exacting standards of the *Georgics*, we are faced with apparent paradox. If Vergil had been so careful to avoid excessive word repetition, how could we account for the presence of so many repetitions of phrase and lines?“¹²⁸

Ovšem je možné považovat za R stejnou část verše, která od sebe bývá vzdálena několik knih, jako je například *stans celsa in puppi* (Verg. Aen. 3, 527 = 8, 680 = 10, 261),¹²⁹ když podobných míst je celá řada? Samozřejmě, že ne. Ale i tak má tento fenomén v této práci své místo. Tyto opakované verše jsou v Aeneidě v posledních 50–60 letech podrobně zkoumány a vše nasvědčuje tomu, že tyto verše/části veršů se na různých místech neopakují libovolně.¹³⁰ Stejně tak se můžeme podívat na verše Verg. ecl. 1, 1 *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi* a Verg. georg. 566 *Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*, kde se autor sám doznává, že opakování byl záměr; nebo na podobná místa Verg. georg. 3, 21 *ipse caput tonsae foliis ornatus olivae* a Verg. Aen. 5, 774 a *ipse*

¹²⁷ „Vergilian scholars have only intermittently focused their attention on the repeated lines in the Aeneid. For most part they have been content to cite parallels, but comment little or not at all on their significance. It was usually assumed that Vergil was imitating Homer's epic formulae, and since this idea was not challenged, it came to be regarded as an obvious fact requiring neither proof nor explication. When as a result of F. A. Wolf's *Prolegomena ad Homerum* scholars turned to the repetitions in the *Iliad* and *Odyssey* for a possible answer to so-called Homeric Question, interest in Vergilian repetition also increased, but occasioned little fervor and less controversy. There was, after all, neither an analogous Vergilian Question to spur on research, nor the promise that analysis of such repetition would appreciably alter opinions about the *Aeneid* held since antiquity.“ Moskalew 1982, s. 1.

¹²⁸ Moskalew 1982, s. 38–39.

¹²⁹ Moskalew 1982, s. 23.

¹³⁰ Navíc samotný nyní prvně citovaný verš Verg. Aen. 3, 527 je jeden z nedokončených veršů – je z něj dochován právě pouze *stans celsa in puppi*.

*caput tonsae foliis evinctus olivae.*¹³¹ A stejně tak se můžeme znovu podívat na Verg. ecl. 8, na její dokonalou výstavbu. To vše nasvědčuje tomu, že opakování veršů na různých místech u Vergilia není náhoda.

V těchto případech se samozřejmě nejedná o R. Jsou to Vergiliovy aluze na vlastní text, kde se „ozývá echo“ jiných veršů a snaží se vyvolat ve čtenáři/posluchači nějaký pocit, jde jim o to, aby si dotyčný řekl „*to jsem už slyšel!*“; za R je však není možno považovat.

Ve Vergiliově Aeneidě nenajdeme žádný refrén, který splňuje pravidla v této práci stanovená pro zařazení do korpusu textů. V georgikách nalezneme pouze jedno místo, které tato pravidla splňuje: Verg. georg. 1. 393-423 je úsek, který je symetricky rozdělen RČ (13v + R + 2v + R + 14v): *quacumque illa leuem fugiens secat aethera pennis* (v406); *illa leuem fugiens raptim secat aethera pennis* (v409).

10. Horatius a Ovidius

Kapitola o zbývajících dvou nejslavnějších autorech zlatého věku římské literatury bude poměrně krátká, neboť u Horatia nenajdeme R žádný – přesně jak píše Poteat: „The nearest approach to a refrain in Horace is Serm. I. 6. 45-46

*Nunc ad me redeo libertino patre natum
quem rodunt omnes libertino patre natum.*”¹³²

Ale tyto dva verše, ve kterých Horatius popisuje svůj prostý původ, stojí hned vedle sebe, takže nespĺňujú podmínky stanovené v této práci. U Horatia, samozřejmě jako u všech ostatních římských básníků, nalezneme lexikální opakování, i když v malé míře, zato v Ovidiově díle je zastoupení lexikálních repetitív největší.¹³³

U Ovidia je v elegických skladbách situace podobná jako u Propertia;¹³⁴ v Proměnách nalezneme jen velmi obtížně místa s přírůstkovou repeticí,¹³⁵ např. Ov. met. 11 *inde novae primum moliri moenia Troiae* (v. 199) *inclinavit aquas ad avarae litora Troiae* (v. 208), *bis periura capit superatae moenia Troiae* (v. 215). Proměny jsou

¹³¹ Moskalew 1982, s 19.

¹³² Poteat 1912, s. 24.

¹³³ Wills 1996.

¹³⁴ Viz kap. 7.

¹³⁵ Nalezneme ovšem mnoho míst, kde je neúplná sémantická repetice typu, že proprium stojí na stejném místě veršů (např. Ov. met. 3, v. 131, v. 138). Vzhledem k velkému počtu těchto míst a časté nesourodosti veršového schémata jsou tyto případy vynechány.

z hlediska refrénů a repetice do velké míry blízké Vergiliově *Aeneis*,¹³⁶ ale není v nich tak důsledně zacházeno s opakováním, které vyvolává aluze na verše z jiných míst v autorově díle.¹³⁷

V elegickém distichu Ovidius nejčastěji užívá přírůstkové repetice častěji v hexametu než v pentametu, často ve schématu, se kterým jsme se mohli setkat u Propertiových básní, (X)v + R + 1v + R + (X)v.¹³⁸ Na rozdíl od Propertia postrádají básně symetrickou strukturu. Ve dvou básních nalezneme dokonce dvě různé repetice (Ov. Am. 2, 15; Ov. fast. 4, 133–150). Ovidius očividně hledal jiné způsoby, jak dodat půvab svým veršům.

11. Seneca

Seneca užívá ve svých hrách různých typů opakování (opět především lexikálních),¹³⁹ ale místy se R naleznou; v Trójankách je dokonce R, který tvoří v básni určitou symetrii. V korpusu textů jsou ze Senekova díla zahrnuty pouze hry *Medea*, *Oidipus a Trójanky*.

V *Medei* je nezajímavější RA Sen. Med. *fortuna fortes metuit, ignavos premit* (v. 159); *fortuna opes auferre, non animum potest* (v. 176). Tato slova vkládá Seneca do úst *Medei*. RA je uvozen anaforou a verše mají podobnou gramatickou strukturu. Podobný RA nalezneme na konci sboru v *Oidipovi adestne clarus sanguine ac factis Creo* (v. 203); *adest petitus omnibus uotis Creo* (v. 205). R v *Oidipovi* je ještě dokonalejší. Nejenže pro něj platí totéž, co pro předchozí zmíněný RA v *Medei*, ale navíc si zde Seneca pohrává i se zvukovou stránkou především ve střídání délky vokálů, mezi kterými se ozývají sykvavky.

V Trójankách se vyskytuje R hned v prvním sboru. A právě sbory hrají u Seneky zajímavou roli – jakoby nereagovaly na témata, o kterých se pojednávalo v aktech, ba spíše se jedná o jakési předěly:

„The relationship between the choruses of Seneca's tragedies and the action of the plays in which they occur is one of the least understood and most controversial aspects of the

¹³⁶ Typická jsou také opakování ve verších hned za sebou: „In the *Metamorphoses* Ovid displays almost as much variety and skill in repetition as does Vergil... I can cite now only instances of certain rhetorical effects which Ovid obtains through repetition. In Met. 1. 481-482, Saepe pater dixit „*Generum mihi, filia, debes*“. / *Saepe pater dixit „Debes mihi, nata, nepotes*“. Poteat 1912, s. 27.

¹³⁷ Viz kap. 9.3.

¹³⁸ Viz kap. 7.

¹³⁹ Např. Sen. Med. 67–72.

Roman dramatist's work. It is often asserted that Seneca's choral odes are mere act-dividers, that their relationship with the play's action is loose and unconvincing".¹⁴⁰

Toto jen stupňuje divákovo napětí, dodává mu pocit nejistoty a nechává jej na pochybách, co se bude dít dále. První sbor v Trójankách ale do tohoto úzu nezapadá; je to dialog zajatých žen s Hekubou.¹⁴¹

Trója je zničena, mezi troskami dohořívají poslední plameny, trójské ženy jsou shromážděny v táboře Achájů a čekají, co se s nimi bude dále dít. Hekuba svým monologem začne netradiční prolog,¹⁴² kterým nás uvádí do děje. Hekuba vyzývá ženy k lamentaci a začíná první sbor, který společně s královnou oplakává padlé. Jako první přijde na řadu Hektor, pevná hradba Tróje. Už jen tím, že Hektor padl, byl osud Tróje zpečetěn. Refrén *Hectora flemus* se ozve celkem dvakrát – tento refrén odděluje jednotlivé části nářku („Již dost nářku bylo pro Hektora“: *Vertite planctus: Priamo vestros fundite fletus, satis Hector habet* (v. 130–32). Jako druhý je oplakáván Priamos: Hekuba v refrénu neustále vyzývá ženy, aby zpívaly, že je Priamos šťastný *felix Priamus dicite cunctae* (v. 145), neboť už bloudí v Élysiu a hledá své syny.¹⁴³

Celkové uspořádání R a dialogu zároveň funguje jako klimax. Neopomenutelná je i zvuková stránka celého dialogu; znovu se zde střídají délky vokálů a konsonanty kolem nich stojící připomínají nářek, ne-li místy (především v klauzulích) přímo pláč.

U mladších římských dramatiků, jak již bylo zmíněno v kap. 5, se s R nesetkáme; nemůžeme posoudit, zda se v tragédiích nevyskytoval, neboť kompletně se nám dochovaly pouze komedie a z fragmentů tragédií tak nelze určit. Dokonce i řecká tradice dramatu měla refrény především v tragédiích.¹⁴⁴ Nelze tedy přesně určit, jaký vliv má Seneka na vývoj refrénu v tomto žánru.

¹⁴⁰ Davis 1989 s. 421; sám autor s tímto přístupem ke sborům v Senekových hrách nesouhlasí.

¹⁴¹ Názor, že se ve hře vyskytuje ještě sbor řeckých bojovníků (Keulen 2001) se jeví nepravděpodobný; pokud by ve hře nějaký druhý sbor byl, celou hru by jen rozměnil, odboural by napětí, které Seneka navozuje právě tím, že sbor nereaguje na to, co se právě odehrálo.

¹⁴² “Euripides' Troades begins with the speech of Poseidon, followed by his famous dialogue with Athene, that provides the exposition and sets the mood of delusion and hopelessness for the following action. Both these alternatives Seneca discarded, not only to keep the number of his characters down but also because he disliked a "dramatic prologue" and regularly chose a single prologist, whether speaking or, as in the Phaedra...” Calder 1970 s. 77.

¹⁴³ Priama za šťastného a obávaného dokonce po smrti považuje i Agamemnón: *Tu me superbum, Priame? Tu timidum facis* (v. 270).

¹⁴⁴ Burris 2004, str. 139–159.

12. Martialis

In Martial we find repetition so clever and effective that we are reminded of the perfection of the device in the hands of Vergil and Horace. Martial seldom strives for sonorous and beautiful effects, such as are found in the Aeneid, or for the artistic verse structure, the metrical grace, so often obtained by Horace through iteration ; but a curiosa "felicitas iterandi" is his. He places his repetend – in most cases two or more words – so that it derives a peculiar emphasis and effectiveness both from position and repetition. Again in the metrical treatment of repeated words he is most skilful.

Poteat 1912, s. 33

Jak je z této práce patrné, Martialovy R se jeví jako navázání na Catullovy refrény v útočných básních. Jak lze vypožorovat z korpusu textů, výskyt opakovacích forem je u Martiala vůbec nejvyšší, avšak všechny R jsou svým charakterem téměř identické (proto Poteat tvrdí, že Catullus je autor, který užívá refrénu nejvíce).¹⁴⁵ Jak ale uvidíme, Martialis přináší velmi inovativní prvky a je mistrem užití R v elegickém distichu.

Dvanáct knih Martialových epigramů čítá dohromady 1174 básní, z nich je většina psána elegickým distichem – 863 básní v distichu, 311 v jiném metru (tj. 26, 49%; viz tab. 8). V 75 případech z celkového počtu básní lze identifikovat formu opakování, které splňují podmínky pro určení R stanovené v této práci. Básně, kde se opakuje pouze jméno, jsou opomenuty, neboť nevykazují žádný náznak refrénu/repetice; z těchto jsou do korpusu zařazeny pouze básně, kde i přesto, že je zopakováno jen jméno, toto jméno stojí na určitém místě ve verši a svým charakterem tedy tvoří RS (jsou blízké Prop. 3, 25 a pasáži *Culex* 272–297 popsaným výše).

Martialis nejčastěji užívá RČ; výjimky, kdy se jedná o RÚ, jsou pouze Mart. 4, 64; 4, 89; 6, 42; 7, 26 (= RefO);¹⁴⁶ 10, 37 – tedy 5 případů.¹⁴⁷ Na rozdíl od Catulla nenalezneme u Martiala v RÚ žádný vulgarismus; vulgarismy přesto nalezneme v 11 básních s RČ (Mart. 2, 28; 2, 33; 2, 89; 3, 44; 4, 43; 6, 7; 7, 10; 8, 48; 10, 29; 11, 47; 11, 94).

¹⁴⁵ Poteat 1912, s. 17.

¹⁴⁶ 6, 42 má ohraničující refrén *inlotus morieris, Oppiane* od druhého verše, uvozeného *Etrusci nisi thermulis lauaris*.

¹⁴⁷ Refrén v Mart. 10, 37 *Callaicum mandas siquid ad Oceanum* (v. 4 a v posledním v. 20) je také v podstatě ohraničující, neboť báseň je psána v elegickém distichu – na základě schématu tedy není možné, aby refrémem báseň začínala i končila.

Co se metra týče, z celkového počtu 75 básní je 45 psáno elegickým distichem¹⁴⁸ a 30 v jiném metru.¹⁴⁹ V elegickém distichu Martialis pracuje s R velmi různorodě; někdy se jedná o stejný typ RČ jako u Catulla, tedy opakování se objevuje buď v hexametru, nebo v pentametru¹⁵⁰ (např. v hexametru: Mart. 1, 23; Mart. 1, 76; v pentametru: Mart. 1, 11; Mart. 1, 68; Mart. 2, 16b, Mart. 2, 18); RS, kde se opakuje naprosto stejné veršové schéma v hexametru, je vzácný, ale i tak je ho užito v některých básních. Častější bývá R s obměnou schématu, ale, jak již bylo zmíněno výše, vždy stojí na stejném místě jméno (např. Mart. 1, 33, 1 *amissum non flet cum sola est Gellia patrem* a v. 3 *non luget quisquis laudari, Gellia, quaerit*; nebo Mart. 2, 7; Mart. 2, 28; Mart. 3, 66). RS a RČ se spolu vlastně v Martialových epigramech doplňují a bývají do sebe zakomponovány.

V čem je ale Martialis bezesporu inovativní, je užití R v kombinaci hexametru s pentametrem – a to v různých podobách:¹⁵¹ Mart. 1, 16 RČ = RefO, v kombinaci anafory v prvním verši (v hexametru) a v posledním verši (v. 10, v pentametru) *Sextiliane, bibis*; v Mart. 4, 16 RČ = RefO a navíc se ještě jednou, téměř v polovině básně, ozve:

Priuignum non esse tuae te, Galle, nouercae
rumor erat, coniunx dum fuit illa patris.
Non tamen hoc poterat uiuo genitore probari:
iam nusquam pater est, Galle, nouerca domi est.
Magnus ab infernis reuocetur Tullius umbris 5
et te defendat Regulus ipse licet,
non potes absolui: nam quae non desinit esse
post patrem, numquam, Galle, nouerca fuit.

Podobně funguje Mart. 4, 83, kde stojí ještě za povšimnutí opakování slova *Securus* (anafora v. 1 a v. 3) a *sollicitus* (anafora v. 2 a 5; a poslední slovo ve v. 6)

Securo nihil est te, Naeuole, peius; eodem
sollicito nihil est, Naeuole, te melius.
Securus nullum resalutas, despicias omnes,
nec quisquam liber nec tibi natus homo est:
sollicitus donas, dominum regemque salutas, 5
inuitas. Esto, Naeuole, sollicitus.

¹⁴⁸ Mart. 1, 11; 1, 13; 1, 23; 1, 26; 1, 33; 1, 39; 1, 41; 1, 65; 1, 68; 1, 76; 1, 79; 2, 7; 2, 18; 2, 19; 2, 28; 2, 36; 2, 43; 2, 53; 2, 69; 2, 89; 3, 26; 3, 36; 3, 63; 4, 15; 4, 16; 4, 71; 5, 9; 6, 5; 6, 7; 6, 59; 7, 10; 7, 43; 8, 67; 9, 8; 9, 55; 9, 70; 9, 77; 9, 97; 10, 29; 10, 37; 11, 60; 11, 79; 11, 94; 12, 28; 12, 56.

¹⁴⁹ Mart. 1, 7; 1, 64; 1, 77; 1, 84; 1, 109; 1, 115; 2, 4; 2, 6; 2, 33; 2, 41; 2, 68; 3, 44; 4, 43; 4, 64; 4, 89; 5, 4; 5, 24; 6, 14; 6, 30; 6, 37; 6, 42; 7, 26; 7, 39; 8, 64; 9, 57; 10, 47; 11, 80; 12, 15; 12, 16; 12, 77.

¹⁵⁰ Varianta s pentametrem přesto bývá častější.

¹⁵¹ Viz také Poteat, s. 55.

Další podobné případy jsou např. Mart. 4, 40; 4, 80; jak je z příkladů patrné, tohoto prvku užívá Martialis především ve 4. knize. Za povšimnutí stojí ještě Mart. 11. 60, kde báseň ohraničuje RČ složený z elegického disticha (v. 1–2, v. 11–12).

V básních psaných různými metry postupuje Martialis buď stejně jako Catullus (např. Mart. 2, 6; Mart. 2, 41), nebo opět vnáší inovativní prvek v podobě opakování ve formě anafory nebo epifory u sebe stojících veršů, popř. opakuje část jednoho verše a mění pouze několik slov (viz např. *priapea* Mart. 5, 24; Mart. 9, 77). Zajímavější je první případ, jak lze vyzorovat v Mart. 1, 109, kde začátek a konec básně téměř připomíná magickou formuli formy litaní (v. 1–5; 21–23):

*Issa est passere nequior Catulli,
Issa est purior osculo columbae,
Issa est blandior omnibus puellis,
Issa est carior Indicis lapillis,
Issa est deliciae catella Publi.*

...
*Issam denique pone cum tabella:
aut utramque putabis esse ueram,
aut utramque putabis esse pictam.*

Martialův přístup k R se zdá být přesně takový, jak tvrdí Poteat ve své práci v pasáži, která byla využita jako motto pro tuto kapitolu. Různorodost Martialových R je mistrná, neboť systematicky využívá podobných strategií. Na základě této práce je zjevné, že Martialis navazuje s užitím R na Catulla a místy i co se formy týče, především v básních v metrech jiných než v elegickém distichu. Většina Martialových básní je ale psána právě distichem. V těchto případech navazuje Martialis především na elegiky a jejich nečasté užití refrénu (viz kap. 7) rozvíjí, dává mu celkem pevnou strukturu a kloubí společně právě s útočnou tematikou.

13. Závěr

Místa, kde se s opakováním v antických latinských pramenech můžeme setkat, jsou uvedena v korpusu textů. Tento korpus, který vznikl v průběhu tří let, není zcela jistě úplný, avšak snažil jsem se, samozřejmě i za pomoci druhých, o to, aby byl alespoň co nejkompletnější.¹⁵²

¹⁵² Děkuji všem, kteří se na něm podíleli ať už upozorněním na určitou pasáž, nebo pomocí s rozborem.

Jak je z jednotlivých kapitol patrné, R se postupem času v latinské literatuře vyvíjí. Formule, ať se jednalo již o kletby nebo *carmina*, jsou jedním ze základů, které daly vzniknout právě R. Navíc se k této tradici R u římských básníků neustále navrácí – většina R je buď parafrází modliteb/kleteb, svatebním zvoláním, nebo se R vyskytuje v útočných básních, což vychází také právě z kleteb za účelem uhranutí určité osoby.

Původní plán, metoda porovnávání R v římské literatuře s R v literatuře řecké, se v průběhu bádání prokázala jako nevhodná. Charakter R (a vůbec samotné vnímání forem opakování) je v obou kulturách odlišný, proto byla upřednostněna metoda diachronního výzkumu. Pro řeckou literaturu je nejtypičtější refrén v pajánech, svatebních písních a tragédiích, jak dokazuje ve své práci Burris.¹⁵³ V římské literatuře najdeme na pajány jen odkazy, avšak báseň, kde by se pravidelně opakovalo zvolání *ἦ ἰε παίων*, nenalezneme. Určitý řecký vliv na literaturu římskou je ovšem také patrný a zcela jistě i ovlivnil do určité míry vývoj R (vzpomeňme na Catulla – právě na svatební písně – a Vergiliovu 8. Eklogu vycházející z Theokrita), ale Řím si podržel v R svou identitu vycházející z nejstarších písní (*carmina*) a vložil do nich svůj pragmatismus, pro latinskou kulturu tak typický.

Ve vývoji R v latinském prostředí je obrovská časová mezera – dochovalo se jen několik formulí z nejstarší doby, a pak je zde až Catullus. Ani žádný z pozdějších autorů neuvádí, zda některý z raných římských básníků R užíval – máme jen svědectví o jiných formách opakování jako je anafora, aliterace apod. Ani u raných dramatiků se nám žádné R nedochovaly. Římské drama sice vychází z řecké tradice a v řeckých tragédiích se setkáme až s opakováním celých slok,¹⁵⁴ nejčastěji ve sborech, ale v latinské tradici máme nejstarší tragédie dochované až od Seneky; a v nich také skutečně R nalezneme. Časový skok je ovšem tak razantní, že výzkum R v dramatech jen znesnadňuje.

Z toho mála, co se nám dochovalo a co jsme schopni identifikovat jako R, vyplývá, že tento typ opakování nebyl v římské literatuře příliš oblíbený a vyskytoval se jen v určitých žánrech. Na druhou stranu v útočných básních se tento způsob opakování velice ujal a u Catulla je často ještě s vulgárním lexikem – což opět potvrzuje předliterární tradici spojenou s uhranutím určité osoby. U Tibulla se s R neseťkáme vůbec, u Propertia velmi zřídka a nemnoho Ovidiových R se zdá být jako krok zpět ve vývoji. V žánru milostné poezie vnímali R jako nevhodný prvek opakování; to se může jevit na jednu stranu zvláštní, neboť refrén často plní také intenzifikační funkci.

¹⁵³ Burris 2004.

¹⁵⁴ Burris 2004, s. 130.

V delších básni je opět patrné, že R byl v latinské kultuře spojen s původní rituální tradicí; vyskytuje se v básních s magickou tematikou často se slovem *carmen*, které je chápáno jako původní magická formule (viz kap. 4.1.): *carmen* takto nalezneme v Cat. 64 v písni Sudic (proroctví), v *Dirae* při vzývání *Battare* i ve v druhém R ve Verg. ecl. 8 (milostné zaklínací formuli).

V mnoha případech má v latinské poesii R funkci stavebního prvku celé básně: snaží se v básni oddělovat tematické celky, nebo nastavit jistou symetričnost. Právě Vergiliova 8. Ekloga je důkazem naprosto dokonalé symetrie. V krátkých básních se často setkáme s RefO, a to hlavně u Catulla.

Jako velký „reformátor“ R se zdá být Martialis; nejen že tyto formy opakování užívá především v elegickém distichu, tedy ve formě, ve které se mladší básníci očividně užití R vyhýbali, ale využívá jej ve všech možných kombinacích a v podstatě se úplně oprošťuje od spojení R s předliterárními formulami – používá jej téměř výhradně jako prvek útočný/posměšný.

Tato práce je prvním krokem na poli výzkumu, který by měl pokračovat, neboť tato tematika má ještě mnoho co nabídnout. R, zřejmě proto, že jich není mnoho, bývaly často opomíjeny a přednost vždy byla (a zřejmě také bude) dávana studiu lexikálních opakování; avšak R mají v římské literatuře také své místo, které je třeba řádně prozkoumat.

14. Korpus textů

<i>Carm. Arv.</i>	<i>Ov. trist.</i> 3, 12	<i>Mart.</i> 6, 42
<i>Sal. Varro ling.</i> 7, 27	<i>Ov. Pont.</i> 1, 6	<i>Mart.</i> 6, 59
<i>Sacr. Arg. Varro. ling</i>	<i>Ov. Pont.</i> 2, 11	<i>Mart.</i> 7, 10
<i>Enn. sat.</i> 59–62	<i>Ov. met.</i> 11, 194–220	<i>Mart.</i> 7, 26
<i>Schol. Pers.</i> 1, 86	<i>Ov. am.</i> 2, 9a	<i>Mart.</i> 7, 39
<i>Epp. Crass.</i>	<i>Ov. am.</i> 2, 15	<i>Mart.</i> 7, 43
		<i>Mart.</i> 8, 64
<i>Varro. rust.</i> 1, 2, 27	<i>Mart.</i> 1, 23	<i>Mart.</i> 8, 67
<i>Varro. ling.</i> 5, 50	<i>Mart.</i> 1, 26	<i>Mart.</i> 9, 8
<i>Varro. ling.</i> 5, 52	<i>Mart.</i> 1, 39	<i>Mart.</i> 9, 55
<i>Serv. Verg. Aen.</i> 8, 72	<i>Mart.</i> 1, 64	<i>Mart.</i> 9, 57
	<i>Mart.</i> 1, 65	<i>Mart.</i> 9, 70
<i>Cato, agr.</i> 141	<i>Mart.</i> 1, 68	<i>Mart.</i> 9, 77
	<i>Mart.</i> 1, 76	<i>Mart.</i> 9, 97
<i>Catull.:</i>	<i>Mart.</i> 1, 77	<i>Mart.</i> 10, 29
<i>Catull.</i> (2)	<i>Mart.</i> 1, 79?	<i>Mart.</i> 10, 37
<i>Catull.</i> 3	<i>Mart.</i> 1, 84	<i>Mart.</i> 10, 79
<i>Catull.</i> 16	<i>Mart.</i> 1, 109	<i>Mart.</i> 11, 47
<i>Catull.</i> 42	<i>Mart.</i> 2, 4	<i>Mart.</i> 11, 80
<i>Catull.</i> 45	<i>Mart.</i> 2, 6	<i>Mart.</i> 11, 94
<i>Catull.</i> 52	<i>Mart.</i> 2, 7	<i>Mart.</i> 12, 15
<i>Catull.</i> 56	<i>Mart.</i> 2, 18	<i>Mart.</i> 12, 16
<i>Catull.</i> 57	<i>Mart.</i> 2, 19	<i>Mart.</i> 12, 28
<i>Catull.</i> 61	<i>Mart.</i> 2, 33	<i>Mart.</i> 12, 56
<i>Catull.</i> 62	<i>Mart.</i> 2, 41	<i>Mart.</i> 12, 77
<i>Catull.</i> 64, 323–365	<i>Mart.</i> 2, 43	<i>Mart. epigr.</i> 2
<i>Catull.</i> 78	<i>Mart.</i> 2, 53	<i>Mart. epigr.</i> 16b
<i>Catull.</i> 82	<i>Mart.</i> 2, 68	
<i>Catull.</i> 99	<i>Mart.</i> 2, 69	<i>Germ.</i> 40–57; 157–183
	<i>Mart.</i> 2, 89	
<i>Prop.</i> 1, 2	<i>Mart.</i> 3, 26	<i>Petron. frg.</i> 32
<i>Prop.</i> 2, 5	<i>Mart.</i> 3, 36	
<i>Prop.</i> 3, 6	<i>Mart.</i> 3, 44	<i>Sen. Med.</i> 159–176
<i>Prop.</i> 3, 25	<i>Mart.</i> 3, 63	<i>Sen. Med.</i> 335–346
	<i>Mart.</i> 4, 15	<i>Sen. Oed.</i> 202–205
<i>Verg. georg.</i> 1, 393–423	<i>Mart.</i> 4, 16	<i>Sen. Tro.</i> 67–131
<i>Verg. ecl.</i> 3	<i>Mart.</i> 4, 43	
<i>Verg. ecl.</i> 4	<i>Mart.</i> 4, 64	<i>Dirrae</i>
<i>Verg. ecl.</i> 6	<i>Mart.</i> 4, 71	<i>Culex</i> 272–297
<i>Verg. ecl.</i> 7	<i>Mart.</i> 4, 89	<i>Verg. catal.</i> 4
<i>Verg. ecl.</i> 8	<i>Mart.</i> 5, 24	<i>Verg. catal.</i> 12
	<i>Mart.</i> 6, 5	<i>Eleg. in Maecen.</i> 2
<i>Ov. fast.</i> 4, 133–150	<i>Mart.</i> 6, 7	
<i>Ov. trist.</i> 1, 3	<i>Mart.</i> 6, 14	
<i>Ov. trist.</i> 3, 1	<i>Mart.</i> 6, 30	
<i>Ov. trist.</i> 3, 10	<i>Mart.</i> 6, 37	

Defixiones:¹⁵⁵

¹⁵⁵ Uváděny dle korpusu Kropp 2008.

<i>Řím dfx.</i> 1.4.4/8; <i>Be</i> 33; <i>Fox</i> 1	<i>Hamble esturary dfx.</i> 3.11/1	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/11
<i>Řím dfx.</i> 1.4.4/9; <i>Be</i> 34; <i>Fox</i> 2; <i>So</i> 1968	<i>Londýn dfx.</i> 3.14/3	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/12
<i>Řím dfx.</i> 1.4.4/10; <i>Be</i> 35; <i>Fox</i> 3	<i>Ratcliffe-on-Soar dfx.</i> 3.19/3	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/13
<i>Řím dfx.</i> 1.4.4/11; <i>Be</i> 36; <i>Fox</i> 4	<i>Uley dfx.</i> 3.22/3	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/14
<i>Řím dfx.</i> 1.4.4/12; <i>Be</i> 37; <i>Fox</i> 5	<i>Uley dfx.</i> 3.22/34	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/15
<i>Barchín del Hoyo dfx.</i> 2.1.2/1	<i>Mainz dfx.</i> 51.1.5/10	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/16
<i>Córdoba dfx.</i> 2.2.3/1; <i>So</i> 23	<i>Kempton dfx.</i> 7.2/1	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/19
<i>Kempton dfx.</i> 7.2/1; <i>So</i> 10	<i>Kartágo dfx.</i> 11.1.1/14	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/20
<i>Bath dfx.</i> 3.2/24 (+/24; /27; /28...)	<i>Kartágo dfx.</i> 11.1.1/15	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/21
<i>Bath dfx.</i> 3.2/36	<i>Kartágo dfx.</i> 11.1.1/16 (<i>Verg.</i> 8 <i>Deducite</i>)	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/27
<i>Bath dfx.</i> 3.2/54	<i>Kartágo dfx.</i> 11.1.1/22	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/29
	<i>Kartágo dfx.</i> 11.1.1/23	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/35
	<i>Kartágo dfx.</i> 11.1.1/24	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/36
	<i>Kartágo dfx.</i> 11.1.1/25	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/38
	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/4	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/40
	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/9	
	<i>Sousse dfx.</i> 11.2.1/10	<i>CIL</i> 1, 1011
		<i>CIL</i> 1, 1453
		<i>CIL</i> 4, 236

15. Užitá literatura

- ABRAHAMS, M. H. 1999: *A Glossary of Literary Terms*. Boston.
- BALDICK, C. 2001: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford.
- BEYERS, E. E. 1960: *The refrain in the song of the fates in Catullus C. 64 (v. 323-381)*. *Acta Classica*, III. 86–88.
- BURRIS, S. P. 2004: *Refrains in Ancient Greek Poetry*. A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Ithaca.
- CAIRNS, F. 2005: *Catullus 45: Text and Interpretation*. *The Classical Quarterly* 55, 2. 534–541 .
- CHILDS, P. – FOWLER, R. 1987: *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Abingdon.
- CLAUSEN, W. 1994: *A Commentary on Virgil Eclogues*. Oxford.
- COMOTTI, G. 1991: *La musica nella cultura greca e romana*: 1. Torino.
- CONTE, B. G. 1996: *Letteratura latina. Manuale storico dale origini alla fine dell' impero romano*. Český překlad: BARTOŇKOVÁ, D. a další 2008: *Dějiny římské literatury*. Praha.
- DANIELS, M. L. 1973: *"The Song of the Fates" in Catullus 64: Epithalamium or Dirge?* *The Classical Journal* 68, 2. 97–101.
- DETIENNE, M. 1967: *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Český překlad: SPĚVÁKOVÁ, O. 2000: *Mistři pravdy v archaickém Řecku*. Praha.
- DUCKWORTH, E. G. 1960: *Mathematical Symmetry in Vergil's Aeneid*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 91. 184–220.
- ELLIS, R. 1876: *A Commentary on Catullus*. Oxford.
- FAIN, G. L. 2008: *Writing Epigrams. The Art of Composition in Catullus, Callimachus and Martial*. Brussel.
- FORD, A. 2003: *From letters to Literature: Reading the "Song Culture" of Classical Greece*. In: Yunis, H. (ed.). *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*. Cambridge. 15–37
- FRAENKEL, E. 1961 - *Two Poems of Catullus*. *The Journal of Roman Studies*, 51. 1–2. S. 46–53.
- GOUD, T. 1995: *Who Speaks the Final Lines? Catullus 62: Structure and Ritual*. *Phoenix*, Vol. 49, No. 1. 23–32.
- KEULEN, A. J. 2001: *L. Anneus Seneca, Troades, Introduction, Text and Commentary*. Leiden.

- KROPP, A. 2008: *Defixiones. Ein aktuelles Corpus lateinischer Fluchtafeln*. Brodersen.
- MAGNUS, L. 1989: *The Track of the Repetend : Syntactic and Lexical Repetition in Modern Poetry*. New York.
- MOSKALEW, W. 1982: *Formular Language and Poetic Design in the Aeneid*. Mnemosyne, Vol. Suppl 73. Toronto.
- O'HARA, J. J. 1989: *Messapus, Cycnus, and the Alphabetical Order of Vergil's Catalogue of Italian Heroes*. Phoenix, 43, 1. 35–38.
- PANOUSI, V. 2007: *Sexuality and Ritual: Catullus' Wedding Poems*. In: Skinner, M. B.(ed.): *A Companion to Catullus*. Oxford. 276–292.
- PARRY, M. 1930: *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style*. Harvard Studies in Classical Philology, 41. 73–148.
- PEARCE, J. B. 1993: *Theocritus and Oral Tradition*. Oral Tradition, 8/1. 59–86.
- POTEAT, H. McNeill. 1912: *Repetition in Latin Poetry: With Special Reference to the Metrical Treatment of Repeated Works*. New York.
- POTEAT, H. McN. 1919: *The Functions of Repetition in Latin Poetry*. The Classical Weekly 12, 8. S. 139–142.
- POTEAT, H. McN. 1919: *The Functions of Repetition in Latin Poetry (Concluded)*. The Classical Weekly 12, No. 19. S. 145–150.
- RUD, N., 1999: *Architecture. Theories about Virgil's Eclogues*. In: Hardie, P. R. (ed.): *Virgil. Classical Assessments of Classical Authors*, Vol. 1. New York.
- SCHILLING, R. 1989: *Dans Le Sillage De Rome. Religion, Poésie, Humanisme*. Paris.
- SCULLARD, H. H. 1981: *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*. Suffolk.
- SKUTCH, O. 1969: *Symmetry and Sense in the Eclogues*. In: Harvard Studies in Classical Philology 73. S. 153–169.
- TOSI, C. F. 1983: *La ripetizione lessicale nei poeti latini*. Bologna.
- URBANOVÁ, D. 2014: *Latinské proklínací tabulky na území římského impéria*. Brno.
- VANÍKOVÁ, M. 2008: *Saturnský verš*. Praha
- WILLE, G. 1967: *Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam.
- WILLS, J. 1996: *Repetition in latin poetry, Figures of Allusion*. Oxford.
- WISEMAN, T. P. 1985: *Who was Crassicius Pansa?*, Transactions of the American Philological Association, 115. S. 187–196.

ZIMMERMANN, A. 1917: *Ein Beitrag zur Erklärung des carmen arvale*. Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der Indogermanischen Sprachen, 48. Bd., 1./2.. 151–152.

ŽILKA, T. 1984: *Poetický slovník*. Bratislava.

15. 1. Prameny

Texty antických autorů jsou přejaty z e-databáze *Bibliotheca Teubneriana latina* 3 (2004).

Fragmenty jsou citovány a číslovány dle

WARMINGTON, E. H. 1935: *Remains of Old Latin I.–IV*. Londýn.

BLÄNSDORF, J. 2011: *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Enni Annales et Ciceronis Germanicique Aratea*. 4. Vydání. Berlín.

15. 2. Necitovaná literatura k tématu

ALBRECHT, M. (2012). *Geschichte der römischen Literatur. von Andronicus bis Boethius und ihr Fortwirken*. Berlin.

BARDI, Ph. 1999: *The Foundations of Latin*. In Winter, W. (ed.): *Trends in Linguistics Studies and Monographs* 117. Berlín.

BOYANCÉ, P. 1972: *Encore le « Pervigilium Veneris »*. In: *Études sur la religion romaine*. Rome : École Française de Rome. 359–382.

FORD, A. 2006: *The Genre of Genres. Paeans and Paian in Early Greek Poetry*. *Poetica* 38. 3–4. 277–295.

GEORG, B. 1996: *Catullus 61.90-6*. *The Classical Quarterly, New Series*, 46, 1. 302–304.

GODEL, R. 1965: *Catulle, poème 68*. *Museum Helveticum* 22. 53–65.

JACKSON KNIGHT, W. F. 1941: *Repetitive Style in Virgil*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 72. 212–225.

KARKASIS, E. 2011: *Song Exchange in Roman Pastoral*. *Trends in Classics – Supp. Vol. 5*. Berlin.

MARTIN, G. 1935: *Transposition of Verses in the Pervigilium Veneris*. *Classical Philology* 30, 3. 255–259.

PERKELL, C. G. 1996: *The “Dying Gallus” and the design of Eclogue 10*. *Classical Philology* 91, 2. 128–40.

RUTHERFORD, I. 1995: *The Nightingale’s Refrain: P. OXY. 2625 = SLG 460*. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 107. 39–43.

17. Seznam příloh

Obr. 1 CIL 1595

Obr. 2 Tabulka struktury písňě sudiček v Cat. 64

Tab. 3 Refrén v básních u Catulla:

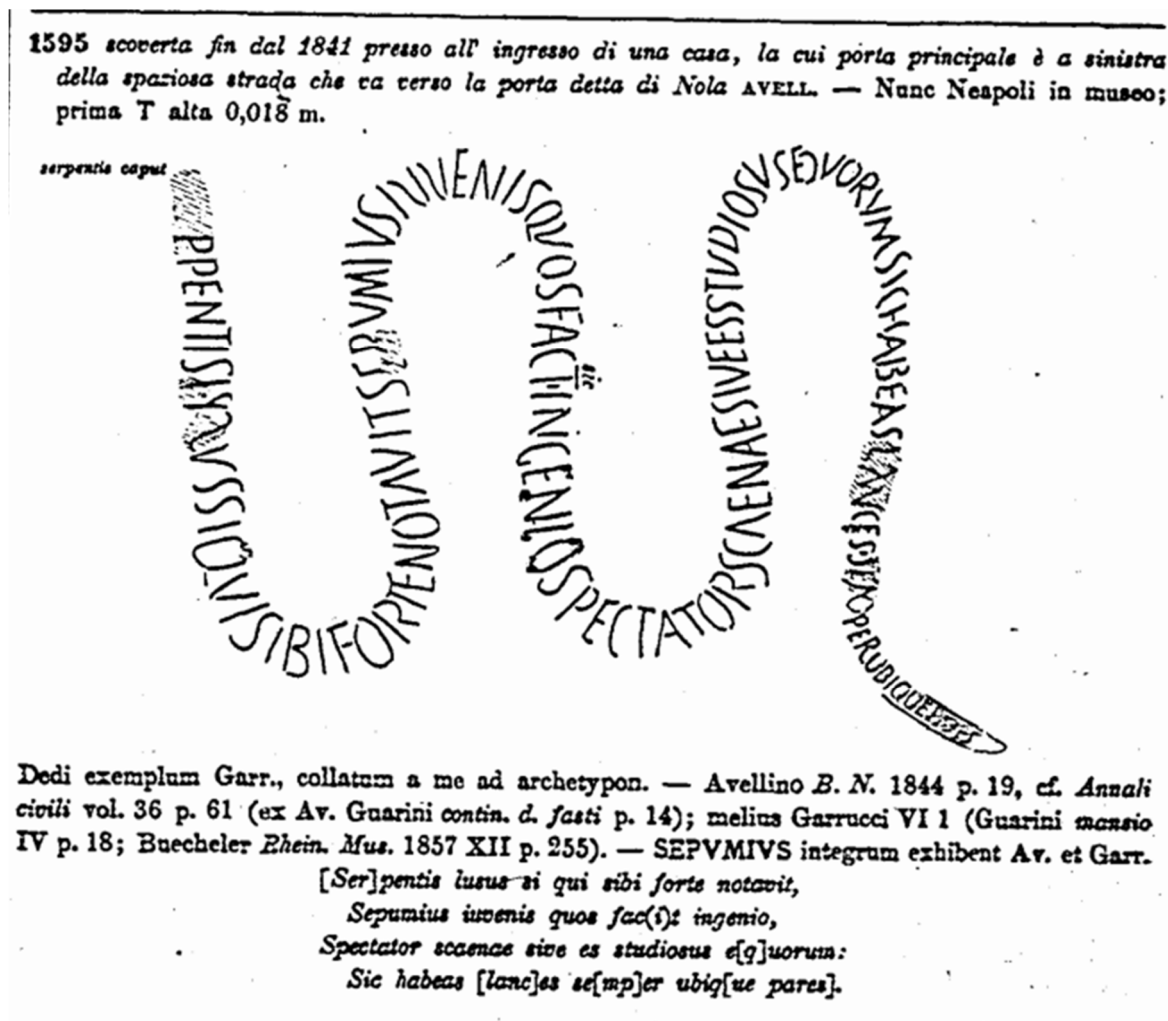
Tab. 4 Poměr krátkých a delších s refrénem u Catulla

Tab. 5 Podíl básní s refrénem u Catulla

Tab. 6 Básně refrénem – poměr obsahu u Catulla

Tab. 7 Poměr distichon/jiná metra u Martiala

Obr. 1 CIL 1595:



Obr. 2: Tabulka struktury písňe sudiček v Cat. 64:

<i>Refrain pattern</i>	<i>Strophes</i>
5 Prologue	
6 Hesperus – Preparation for love	2
4 Home – <i>Nulla domus tales umquam contexit amores</i>	
5 Achilles – Prowess Terror of land	7
5 Achilles – Prowess Superior to heroes	
5 Achilles – Prowess – Irony Cause for mothers to beat breasts	
4 Achilles – Defiled homes Destroyer of homes and men	
5 Achilles – Prowess – Irony Rivers full of his dead	
4 Achilles – Defiled maiden	
6 Achilles – Preparation for sacrifice Polyxena – Useless sacrifice	
4 Address to the Pair – <i>Agit coniungite amores</i> Join loves	2
5 Hope for heirs	

Tab. 3 Refrén v básních u Catulla:

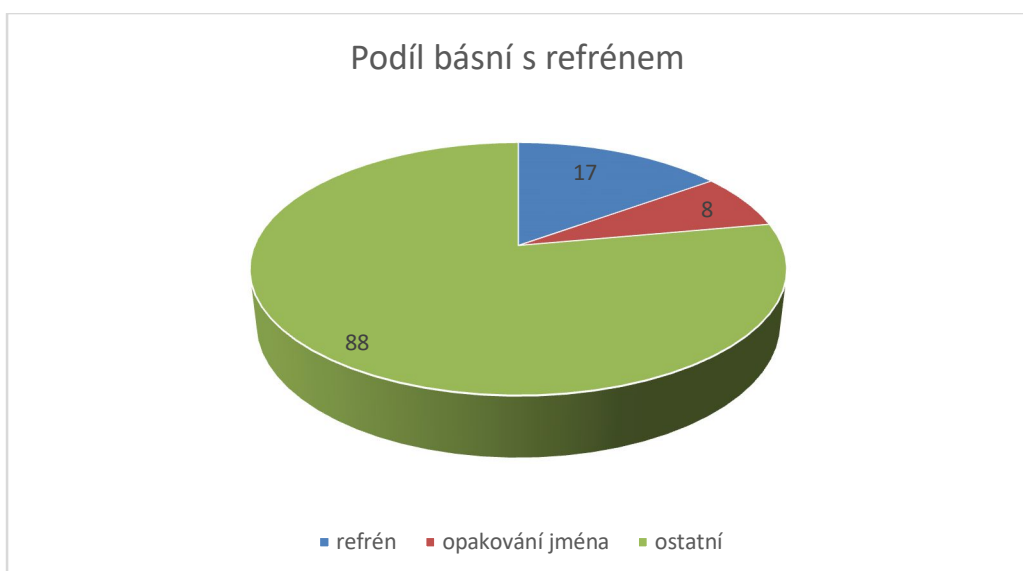
Catul							
Celkem básní	113	z toho					
		Opakuje jen jméno	8				
		Refrén	17	Z toho			
				Delší básně	3		
				Krátké básně	14	Z toho	
						Posměšných/útočných	10
						h	
						Různá témata	4
						Vulgární	5

						Elegické distichon	3
--	--	--	--	--	--	--------------------	---

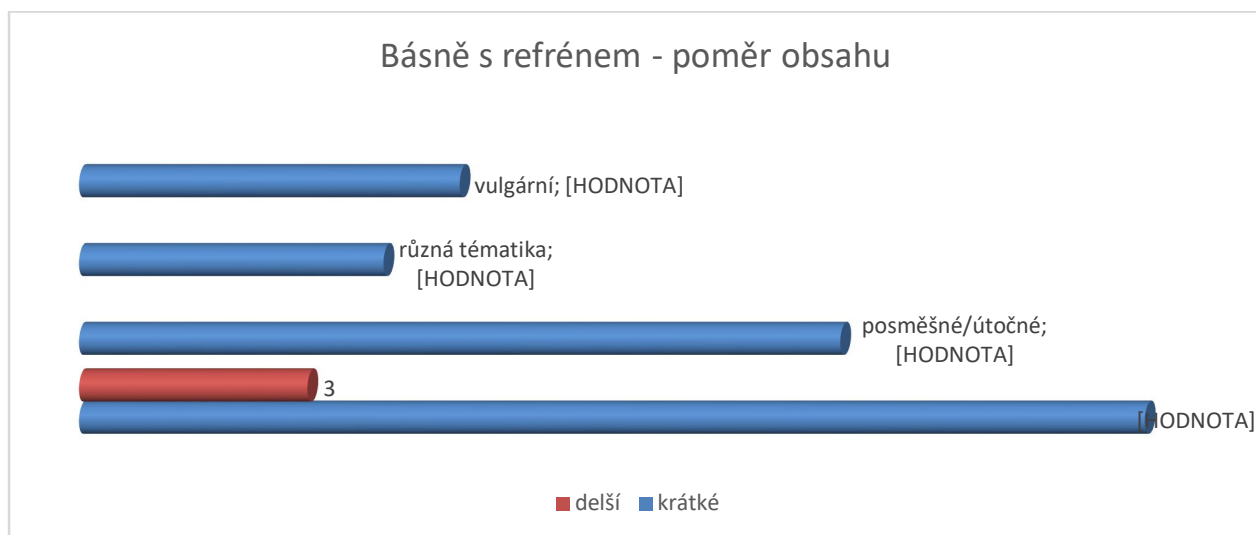
Tab. 4: Poměr krátkých a delších s refrémem u Catulla



Tab. 5: Podíl básní s refrémem u Catulla



Tab. 6 Básně s refrémem – poměr obsahu u Catulla:



Tab. 7 Poměr distichon/jiná metra u Martiala

