

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav řeckých a latinských studií**

## **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Iveta Pastyřiková**

***Animum tali ratione tenere. Komunikační strategie v I. knize  
Lucretiova naučného eposu De rerum natura***

***Animum Tali Ratione Tenere. The Communication Strategy in the  
First Book of Lucretius' Didactic Epic De Rerum Natura***

**Praha, 2012**

**Vedoucí práce: doc. Eva Kuřáková, CSc.**

Děkuji své vedoucí doc. Evě Kuřákové, CSc. za cenné rady, trpělivost a povzbuzení a všem známým, kteří mi byli oporou.

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze, 17. srpna 2012*

.....  
*Iveta Pastyříková*

## **Abstrakt**

Bakalářská práce analyzuje prostředky komunikační strategie v první knize Lucretiova didaktického eposu *De rerum natura*, přičemž metodologicky vychází z komunikačního modelu založeného na několika rovinách literární komunikace. Pozornost je věnována zdrojům autority mluvčího ztvárněného v textu, síle, již připisuje řeči, a pak dílčím prostředkům, které pomáhají zvýšit komunikační potenciál textu, především podobám v textu ztvárněného adresáta. Problém jeho konkrétnosti stejně jako způsob, jakým mluvčí v textu posuzuje jeho schopnost a ochotu něco se naučit, jsou chápány jako důležité faktory ovlivňující vnímání textu reálným čtenářem. Různé role, kterými je adresát obdařen a které jsou utvářeny metaforami a přirovnáními, jsou zkoumány jako prostředky, jimiž mluvčí v textu vyjadřuje své pojetí procesu učení.

## **Klíčová slova**

komunikační strategie; didaktický epos; *De rerum natura*, Lucretius; Memmius; adresát

## **Abstract**

The bachelor thesis analyzes the means of the communication strategy in the first book of Lucretius' didactic epic *De Rerum Natura* and its methodological approach is based on a communication model consisting of several levels of literary communication. Attention is paid to the sources of authority of the speaker portrayed in the text, to power he assigns to language and then to partial devices which help to increase communication potential of the text, primarily to images of the addressee portrayed in the text. Problem of his concreteness as well as the manner in which the speaker judges his ability and willingness to learn are considered to be important factors influencing the perception of the text by real reader. Various roles made up of metaphors and similes which the addressee is endowed with are examined as the ways in which the speaker in the text expresses his conception of a learning process.

## **Keywords**

communication strategy; didactic epic; *De Rerum Natura*; Lucretius; Memmius; addressee

# Obsah

Úvod.....	s. 9
<b>1. DRN v komunikační perspektivě.....</b>	<b>s. 11</b>
1.1 DRN jako didaktický epos.....	s. 11
1.1.1 Specifika didaktické poezie.....	s. 11
1.1.2 DRN v tradici didaktické poezie.....	s. 13
1.2 Komunikace v DRN a DRN v komunikaci.....	s. 13
1.2.1 Komunikační model.....	s. 14
1.2.2 Komunikační rovina A (extratextuální): Lucretius – recipient.....	s. 24
1.2.3 Komunikační rovina B (hraniční): subjekt DRN – adresát DRN.....	s. 26
1.2.4 Komunikační rovina C (intratextuální): praeceptor – Memmius.....	s. 27
1.3. První kniha DRN.....	s. 31
1.3.1 První kniha ve vztahu k ostatním knihám eposu.....	s. 31
1.3.2 Struktura první knihy.....	s. 33
<b>2. <i>Animum tali ratione tenere</i>: komunikační strategie v první knize DRN.....</b>	<b>s. 35</b>
2.1 Praeceptorova autorita.....	s. 35
2.1.1 Zdánlivé splynutí extra- a intratextuálních rovin.....	s. 36
2.1.2 Explicitně vymezené zdroje autority.....	s. 36
2.1.3 Nutnost a personifikovaná <i>Natura</i> .....	s. 43
2.2 Síla praeceptorových slov: <i>dicta</i> jako zbraň.....	s. 46
2.3 Oscilace perspektivy.....	s. 47
2.4 Prostředky strukturace výkladu.....	s. 50
2.5 Řazení argumentů.....	s. 53
2.6 Vzbuzování emocí.....	s. 55
2.7 Polyfunkčnost textových bloků.....	s. 57
2.8 Podoby adresáta I: svět textu a svět mimo text.....	s. 59
2.9 Podoby adresáta II: úctyhodný adresát.....	s. 69
2.10 Podoby adresáta III: pestrost didaktických osnov.....	s. 74
2.10.1 Memmius krácející po cestě.....	s. 75
2.10.2 Memmius-lovec.....	s. 76
2.10.3 Memmius-pacient.....	s. 79
2.10.4 Memmius-bojovník.....	s. 83
2.10.5 Memmius uváděný do mystérií.....	s. 86
2.10.6 Memmius-tvůrce.....	s. 88

<b>3. Závěr.....</b>	<b>s. 91</b>
<b>4. Seznam prostudované literatury.....</b>	<b>s. 92</b>

## Seznam použitých zkratek

V odkazech na latinské texty je užíváno zkratek podle *Oxford Latin Dictionary*:

CIC. *Att.* Cicero: *Epistulae ad Atticum*

CIC. *Fam.* Cicero: *Epistulae ad familiares*

CIC. *Inv.* Cicero: *De inventione*

V odkazech na řecké texty je užíváno zkratek podle *Liddell-Scott: Greek-English Lexicon*:

Pl. *Sph.* Platón: *Sofistés*

Kromě toho je v práci užíváno běžných zkratek:

kap.	kapitola
např.	například
pozn.	poznámka
s.	strana
srov.	srovnej
tj.	to jest



## Úvod

Cílem této práce bude rozbor první knihy Lucretiova didaktického eposu *De rerum natura* (dále DRN). Důraz bude kladen na komunikační vztahy a procesy. Každý text je možno pojímat jako komunikát<sup>1</sup>, jako součást a prostředek komunikace, sporné pak ovšem je, zda lze také vždy hovořit o komunikační strategii. Každý text v procesu komunikace jistě působí na vnímatele, slovo „strategie“ však evokuje působení detailně plánované a řízené. V DRN je ovšem informační spád, který charakterizuje každé fungování textu v komunikaci (srov. Miko, 1973), přímo tematizován a veškeré v textu ztvárněné dění je otevřeně označováno jako komunikační akt zřetelně zaměřený na vnímatele, ba dokonce jako proces předávání informací. Tak i pokud odhlédneme od žánrové konvence vnímání didaktické básně, tedy pragmatického kontextu, jehož roli pro způsob, jakým se k textu stavíme, zdůrazňuje např. Červenka (2005), ukazuje se, že se při analýze básně takového typu jeví jako vhodný takový přístup, který akcentuje právě samotnou komunikaci, tj. hledá odpověď na otázku, kdo v básni mluví ke komu, aby na tomto základě mohla být ozřejmena podstata komunikační strategie básně. Přitom však budeme mít na paměti, že komunikační proces, který je centrem našeho zájmu, představuje komunikaci literární se všemi jejími specifiky, které lze zahrnout pod jeden významný rys komunikátu, jeho estetickou funkci (srov. Červenka, 2005), jejíž přesnou definici je obtížné podat, ale mezi jejíž zásadní aspekty patří slabší či silnější tendence komunikátu k určitému vymezení se vůči reálnému světu<sup>2</sup>, ke konstrukci svého vlastního světa textového.

DRN se zdá být zdrojem četných paradoxů. Především už sama volba básně jako média pro výklad epikúrejské filozofie, již bývá přisuzován nepřátelský vztah k poezii a tradičnímu vzdělání vůbec, je otázkou zkoumanou v mnohých pracích. Kromě tohoto zásadního napětí mezi médiem a obsahem jsou básni vlastní i napětí dílčí: báseň kupříkladu začíná hymnem adresovaným Venuši, ačkoli je epikúrejské pojetí bohů jako blažených bytostí nestarajících se o náš svět s něčím takovým v rozporu; dále Memmius, v textu zobrazený příjemce výkladu, bývá někdy chápán jako vznešený čtenář, jindy jako neschopný hlupák; někdy se chápe jako stále přítomný partner vykládajícího subjektu (básníka), jindy se hovoří o jeho „vymizení“ z básně a jeho nahrazením obecně pojatým čtenářem; odpověď na otázku po formě básně

<sup>1</sup> Pojem užívaný např. Hausenblasem, srov. úvod k některým jeho studiím (Hausenblas, 1996).

<sup>2</sup> Červenka (2005, s. 721) hovoří o izolačním efektu estetické funkce.

může znít monolog i dialog. Široce přijímaným vysvětlením těch nejzákladnějších, bytostných rozporů DRN je snaha získat neepikúrejce (ať už Memmia nebo jakéhokoli jiného čtenáře) pro epikúreismus; v konkrétních podrobnostech se pak ovšem pochopitelně jednotlivé interpretace od sebe odlišují. Odkrytí specifické komunikační strategie DRN v jejích detailech je pak, domnívám se, klíčem ke zmiňovaným paradoxům, tedy k nalezení zdroje, z něhož vyrůstají.

Jisté zaměření na komunikaci je společné většímu počtu (v různé míře se navzájem lišících) přístupů, literárněvědných i lingvistických. Text je v nich chápán jako znakový útvar, který funguje v procesu komunikace. Komunikačně orientované aspekty teoretických koncepcí lze najít u různých badatelů, do jisté míry u představitelů nejrůznějších metodologií<sup>3</sup>; u Morrise, Mukařovského, Pjatigorského, Riffaterrea nebo u tartuské školy. Z komunikačního pohledu vycházejí Sławiński, Okopień-Sławińska, Balcerzan, Handke a Głowiński, na Slovensku se s komunikačním přístupem setkáváme u Mistríka a zejména u tzv. Nitranské školy (Miko, Popovič...), u nás třeba u Hausenblase<sup>4</sup> a Macurové. Jsme tak konfrontováni s řadou více či méně od sebe odlišných přístupů, jejichž společným jmenovatelem je akcentace komunikačního procesu.<sup>5</sup>

Vzhledem k povaze zvoleného textu zaměříme svou pozornost zejména na problematiku subjektů podílejících se na literární komunikaci a s tím spojenou otázkou komunikačních rovin. Na základě několika koncepcí tuto otázku řešících vytkneme pojmy, které nám poslouží jako terminologický aparát (kap. 1.2); náš model bude tak průnikem několika komunikačně zaměřených koncepcí, bude však snad, jak doufáme, ospravedlněn svou schopností ozřejmit některé rysy, které jsou pro DRN charakteristické. Nejdříve však bude nutno vymezit zásadní rysy didaktického žánru, jehož specifika nám poslouží jako prostředek pro konstrukci tohoto modelu (kap. 1.1). Naše pozornost se zaměří na první knihu eposu jako na *pars pro toto*, lze v ní totiž sledovat postupný zrod textových rolí (subjektů jedné z komunikačních rovin). Vymezíme tedy také ještě strukturu této knihy a její postavení v rámci eposu (kap. 1.3). Na základě závěrů těchto dílčích kapitol se pokusíme analyzovat komunikační strategii první knihy DRN (kap. 2), jejíž základní prvky pak shrneme v závěru.

<sup>3</sup> Srov. např. známé Jakobsonovo schéma šesti činitelů každé slovní komunikace a jim odpovídajícím funkcím (Jakobson, 1995, s. 77-82) V DRN můžeme nalézt příklady uplatnění všech vyjmenovaných funkcí, ale na vrchol jejich hierarchie bychom mohli umístit triádu funkcí referenční – poetická – konativní. Specifický komplex, který tato triáda tvoří, dává vzniknout mnoha paradoxům básně, o nichž bude dále řeč.

<sup>4</sup> Podle Macurové (1993, s. 13).

<sup>5</sup> Literární komunikace bývala pak také mnohdy pojímána značně exaktně, kvantitativně, čerpala totiž mnohé prvky z obecné teorie informace – viz např. Miko (1973), ačkoli právě Miko zdůrazňuje, že v literárních kontextech je nutno hovořit o estetické informaci, nikoli o informaci obecně. I když považujeme takový typ pojetí, jaký představuje Miko, za významný příspěvek k podtržení komunikační potence textu, směřujeme naše pojetí literární komunikace jiným směrem.

# 1. DRN v komunikační perspektivě

## 1.1 DRN jako didaktický epos

### 1.1.1 Specifika didaktické poezie

Jedinečnost každého textu se ukáže nejlépe ve vztahu k žánru, jež text zároveň sám utváří i jehož charakteristickými rysy je ovlivňován. Vystává tedy otázka po identitě žánrového kontextu, do něž by bylo možné zařadit DRN.<sup>6</sup>

V antice nebýval běžně vydělován samostatný **žánr** charakteristický didaktickým zaměřením a básně, pro něž byl takový rys typický, byly řazeny – jako díla psaná hexametrem – pod žánr epiky.<sup>7</sup> Aristotelés odmítl vůbec považovat naučnou báseň za poezii, metrum pro něj nebylo prvkem dostačujícím pro označení nějakého textu jako básnického, kritériem byla *mimésis*, a Empedoklés tak byl v jeho pojetí *fysiologos*, nikoli však *poietés*. Naproti tomu existují i prameny, které vymezují speciální básnický druh didaktické poezie, *Tractatus Coislinianus* a Diomédova *Ars grammatica*. *Tractatus Coislinianus*, rukopis z desátého století věnující se literární teorii, zejména komedii, a vycházející z peripatetické tradice, dělí veškerou poezii na *mimété* a *amimété*, *amimété* dále na *historiké* a *paideutiké*, *paideutiké* na *hyfégétiké* a *theóretiké*. Práce Dioméda *Grammatica* pochází ze 4/5. století a – navazující na platónské vymezení básnických modů vydělených podle toho, kdo v básni hovoří – rozlišuje tři *poematos genera*: *dramatikon* neboli *activum*, *exégetikon* neboli *enarrativum*, *koinon* neboli *commune*. Narativní typ je takový, *in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione*; dále se dělí ve tři podtypy: *angeltiké*, *historiké*, *didaskaliké*, přičemž poezie psaná v třetím námi zmíněném podtypu je charakterizována takto: *didascalice est qua comprehenditur philosophia Empedoclis et Lucreti item astrologia, ut phaenomena Aratu et Ciceronis, et georgica Vergilii et his similia*.

<sup>6</sup> Následující přehled podle K. Volkové (Volk, 2008, s. [25]-34) a M. Galeové (Gale, 2007, s. 99-106).

<sup>7</sup> Galeová (Gale, 2007, s. 102-104) ovšem uvádí příklady dokládající, že naopak básníci sami si byli vědomi jistých specifických kompozičních zákonitostí didaktických básní, jak o tom alespoň svědčí programová prohlášení v jejich dílech.

Vzhledem k nejednotnému postoji, které antické zdroje představují, snaží se **Volková** (Volk, 2008) sama vymezit charakteristické rysy didaktického žánru, který staví do opozice vůči epice. Kritéria takového žánru představují v jejím pojetí<sup>8</sup>:

- 1) explicitní didaktický záměr (explicit didactic intent)
- 2) vztah učitel – žák (teacher-student constellation)<sup>9</sup>
- 3) básnické sebe-vědomí (poetic self-consciousness)
- 4) básnická simultaneita (poetic simultaneity)<sup>10</sup>

Promlouvající subjekt básně tedy prezentuje sám sebe otevřeně jako učitele (kritérium 2), vyjadřuje svůj záměr učit (1) žáka (2), k němuž se v básni obrací; zároveň o sobě hovoří jako o básníkovi a o svém díle jako o básni (3), při tom vytváří iluzi, že jeho dílo vzniká současně s tím, co ho my jako čtenáři čteme (4).

Ačkoli otázka vhodnosti aplikace kritérií vyabstrahovaných, jak sama autorka píše, ze zkoumaných římských naučných básní, na starší díla, zůstává nejistá, považují ona kritéria za užitečný pojmový prostředek pro interpretaci konkrétní básně, která tyto znaky vykazuje. Tyto znaky ale nelze od sebe zcela oddělit, Volková ostatně uvádí, že je chápe jako vzájemně propojené, body 1 a 2 považují spíše za dva projevy téhož, a sice (quasi)dialogu<sup>11</sup> mezi postavou poučující a poučovanou, body 3 a 4 jsou si pak dosti blízké, básnické sebe-vědomí bývá velmi často spojeno s básnickou simultaneitou a ta není možná bez básnického sebe-vědomí. Tak je možno hovořit o dvou rovinách sebereflexivního vyjadřování v básni (reflexe své řeči jako naučné a metapoetická reflexe), obě roviny však spolu splývají, protože se týkají téže řeči, slova artikulující učební proces i tvorbu básně jsou tatáž. Takto v „sebe-vědomé“ básni nalézáme rovinu zobrazeného (quasi)dialogu učitele a žáka a rovinu druhou, v níž subjekt v básni promlouvající ukazuje, že si je vědom, že jeho slova tvoří básně. Jedná se tak

<sup>8</sup> A. Cucchiarelliová (Cucchiarelli, 2003) vznesla námitku proti některým z kritérií, protože, podle jejích slov, každý autor, který chce učit, si musí být plně vědom svého postavení jako učitele a fakt, že se některý básník prezentuje jako učitel, není dostatečný k tomu, aby indikoval sebevědomý básnický záměr. Ale Volková odděluje explicitní didaktický záměr - tím odlišuje didaktické básně od jiných, jejichž autor možná měl zájem někoho svou básní něco učit, ale tento zájem není explicitně ztvárněn ve vnitřním ustrojení textu - a básnické sebe-vědomí, dokonce uvádí příklady básní, které vyjadřují explicitní didaktický záměr, nikoli však básnické sebe-vědomí.

<sup>9</sup> Již Servius o Vergiliových Georgikách napsal: *hi libri didascalici sunt, unde necesse est, ut ad aliquem scribantur; nam praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit. unde ad Maecenatem scribit, sicut Hesiodus ad Persen, Lucretius ad Memmium.* (Praef. ad Georg. 129. 9-12 Thilo), citováno podle: Volk (2008, s. 37).

<sup>10</sup> Básnická simultaneita je jejím ústředním pojmem, který chápe jako prvek, který má svůj původ v orální poezii, v níž kompozice básně a její performance probíhaly současně, a který později má vytvořit tuto iluzi v psané básni. Užití básnické simultaneity řídí i *Genoszwang*: zatímco v epické narativní poezii se omezuje spíše na začátky básní a dále spíše převažuje neosobní tón vyprávění, v didaktické poezii, bohaté na komentování komunikačního aktu, tvoří básnická simultaneita výrazný prostředek básnického vyjádření. Volková se věnuje tomuto prostředku ve své studii věnované Ovidiovi (Volk, 1997) a následně v knize věnované didaktické poezii (Volk, 2008).

<sup>11</sup> Viz níže kap. 2.

o dvojí sebereflexi, jednak osoby učitele, který může reflektovat své učení a chování svého žáka, aniž by svou řeč prezentoval jako poezii (tak jako v běžné, neliterární řeči), jednak o reflexi vyššího stupně, při níž si je mluvčí vědom literárnosti své řeči. Báseň může být omezena jen na první rovinu reflexe, avšak v opačném případě obě roviny splývají, či přesněji mezi sebou oscilují, protože metapoetická reflexe se vztahuje k téže řeči jako ona reflexe „nižší“, učitel i básník jsou tatáž osoba charakterizovaná svým postavením učitele.

Jiné vymezení didaktického žánru nabízí D. **Fowler** (Fowler, 2000). Dělí jeho znaky na primární a sekundární, přičemž ty primární (tedy nutné pro to, abychom nějakou báseň mohli nazvat didaktickou) představují: 1) postava učitele; 2) postava žáka (postavy uvnitř textu nebo identifikovatelné s nekonkretizovaným čtenářem); 3) veršová forma. Ostatní rysy, které jsou v každé básni přítomné v jiné podobě, nazývá znaky druhotnými. Požadavek postav učitele a žáka zahrnuje obě první kritéria Volkové, protože jejich přítomnost v básni nutně souvisí s explicitním vyjádřením didaktického záměru, schází zde ovšem požadavek básnického sebevědomí a s ní související básnické simultaneity. Považuji toto vymezení za vhodnější z hlediska univerzální aplikovatelnosti, protože podle mého názoru vhodně vystihuje podstatu didaktického žánru,<sup>12</sup> nicméně vzhledem k našemu tématu je tato otázka druhořadá: DRN vykazuje v plné míře všechny znaky výtčené Volkovou.

### 1.1.2 DRN v tradici didaktické poezie

Diachronní pohled nechává vystoupit určitým charakteristickým rysem DRN. Není zde ovšem prostor věnovat se detailně vývoji naučné poezie, spokojíme se proto jen s nastíněním specifického charakteru básně, která bývá – pro svůj (quasi)dialogický charakter – tradičně viděna jako následnice staré didaktické poezie empedokleovského typu (v kontrastu k naučné poezii helénistické), přitom však v ní, dnes již také tradičně, bývají detekovány kallimachovské.<sup>1314</sup>

<sup>12</sup> Volková (Volk, 2008, s. 43) ostatně básním nevyhovujícím plně jejím kritériím přiznává jistý status něčeho didaktického: klasifikuje je jako příklady širšího *didaktického módu* (*didactic mode*) a užívá tak pojem módu definovaný Alastaiem Fowlerem jako určitá selekce z žánru (*kind*) s minimem externích pravidel.

<sup>13</sup> (a) Empedokleův model se zdá s Lucretiovým shodovat v mnoha bodech: subjekt v básni promlouvající zde oslovuje žáka (Pausania), vyzývá ho, aby poslouchal, a zajišťuje si při tom autoritu inspirovaného básníka, přičemž není bez významu, že tuto autoritu zajišťuje Kalliope, Múza vyzývaná i v DRN. Té je adresovaná výzva, aby pouze stála při básníkovi (*paristaso*), nikoli aby mu přímo vyjevila, co má říci. Podobné pojetí vyzývaného božstva přináší i DRN (Venuše jako *socia*). Básník kromě toho užívá pro svou poezii básnické obrazy pramenu proudícího ze svých úst anebo vozu řízeného Múzou, čímž je báseň obohacena o rys básnické simultaneity. Oba obrazy také naleznou své využití v DRN. Galeová (Gale, 2007) zdůrazňuje i Empedokleovo užití strukturujících prvků jako formulek a opakování, tyto prvky strukturují v hojně míře i text DRN. Podobnost mezi díly obou autorů nachází i v silném zájmu o adresáta, ztvárněném četnými výzvami různého druhu. Významný vliv Empedokleovy básně lze nalézt i v důrazu na cykličnost všech přírodních procesů, která se projevuje v DRN v podobě opozice vzrůstu a zániku na různých úrovních, na různých rovinách básně. (b) Kallimachův vliv lze zase nejzřetelněji vidět v pasáži 1.921-50, již bude později věnována detailní pozornost (srov. Volk, 2008, s. 87).

## 1.2 Komunikace v DRN a DRN v komunikaci

### 1.2.1 Komunikační model

Každý jazykový komunikát předpokládá existenci dvou pólů, vysílajícího a přijímajícího. Tyto póly mohou být zastoupeny dohromady subjektem jedním (při autokomunikaci), dvěma i více. Podávající subjekt existuje jako osoba „z masa a kostí“ v reálném světě, zároveň však o ní komunikát něco vypovídá, vzniká tak jeho obraz uvnitř komunikátu, který není s ním totožný, nemůže takový být, už ze své pouze řeči utvářené existence, která je vždy nutně selektivní, i když mluvčí projevuje upřímnou snahu vložit do projevu „co nejvíce sebe“. Subjekt přijímající není v komunikátu podobným způsobem zobrazen, v komunikátu jsou však přítomny podmínky ovlivňující přijetí sděleného konkrétním přijímajícím, jeho reakce na komunikát se může pak na jejich základě pohybovat od pocitu naprostého pochopení až po pól opačný, jímž je vlastně komunikace negována. Významnou roli při tom hraje i to, zda je komunikace kontinuální či diskontinuální<sup>15</sup>, případně o jak vysokém stupni diskontinuity lze mluvit.<sup>16</sup>

Tyto samozřejmé skutečnosti se pak problematizují při komunikaci literární. Vzhledem k „literárnosti“ komunikátu zde narůstá rozdíl mezi vnějším podávajícím subjektem a jeho obrazem v textu, subjekt přijímající je odříznut od podávajícího, a to i v případě, že jde o současníky, protože literární komunikace se uskutečňuje pouze prostřednictvím komunikátu literární povahy, který velí uzavřít vše z reálného světa, co sám popírá. (Otázkou vždy je, jak je tomu u textových informací implicitních; jinými slovy: kam položit hranici textu.<sup>17</sup>)

František **Miko** (Miko, 1973) ve své studii *Cesta k modelu literárnej komunikácie* zdůrazňuje nutnost zkoumat literární dílo ve svých kontextech, přičemž jedním z nich je

<sup>14</sup> Pro nástin vývoje didaktické poezie do Lucretiovy doby viz například Volk (2008), příp. Gale (2007); pro celkový přehled naučné poezie zejména Pöhlmann (1973).

<sup>15</sup> „*Zeitliche Trennung*“ jako významný rys písemné komunikace zdůrazují např. autoři *Erzähltextanalyse* (Kahrmann et al., 1993, s. 37).

<sup>16</sup> Srov. Okopieň-Sławińska (2002).

<sup>17</sup> Určení hranice, co ještě náleží textu a co už nikoli, je značně problematické. I pokud se chceme zaměřovat na „text samotný“, většinou to pro nás neznamená redukovat ho na sled grafických značek či hlásek, nýbrž přisuzujeme těmto grafickým nebo zvukovým prvkům jistý význam, který se zakládá na mentálním obrazu jisté mimojazykové skutečnosti. Jazyk ovšem je pro svou intersubjektivní povahu kódem sdíleným společenstvím lidí, zároveň však reálně existujícím pouze v jednotlivých myslích jedinců. Určité napětí pramenící z tohoto paradoxu nachází výraz zejména v existenci dvojího typu konotací: sdílených, systémových a nesystémových, vlastních jedinci či určité skupině lidí. Význam, který textové jednotky nesou, nabývá pak nutně u různých recipientů různých podob, a je tudíž těžké rozhodnout, kde by se měla vést dělicí čára mezi textem samým (tedy sledem grafických značek nebo zvuků a jejich významy, které jsou textu „vlastní“) a jeho konkrétní recepcí. K tomuto problému podrobněji Kubínová (2009). Text ovšem pak, selekcí a řazením výrazů, poskytuje vnímateli vodítko, na jehož základě lze hledat význam, který to či ono slovo nese v daném kontextu.

*literární komunikace*<sup>18</sup>, kterou chápe jako komplexní proces vzniku a vnímání díla<sup>19</sup> – konkrétně jako soubor procesů *kódování* a *dekódování*, jako jev sémiologický, jazykový a stylistický, jako strukturu textu v aspektu těchto dvou procesů.<sup>20</sup> V detailním modelu průběhu literární komunikace pak rozlišuje *oblast kódu*, *oblast komunikace* a *oblast mimotextové reality*. Právě v oblasti komunikace se potkávají dva základní subjekty komunikace, *expedient* a *percipient*, prostřednictvím aktu *kódování* (na straně expedienta) a *dekódování* (na straně percipienta).<sup>21</sup> Oba dva procesy se vztahují k *referendu* (oblasti *reference*, mimotextových skutečností zobrazených v *textu*): expedient ho v textu kóduje, percipient dekóduje. Podmínky a příčiny, které umožňují tyto procesy, a důsledky (u dekódování) nepatří už do oblasti vlastní komunikace, nýbrž do oblasti mimotextové reality. Expedient, percipient i referendum potom představují entity uvnitř textu samého. Text vyjadřuje jistou *informaci*, ta je dána vztahy expedienta, percipienta a referenda. Za podstatné můžeme považovat vydělení literární komunikace a jí předcházejících a na ni navazujících procesů, čímž je právě podtržena „literárnost“ jako důležitý prvek tohoto komunikačního procesu. Za nedostatek modelu ovšem považují užití zavádějících pojmů kódování a dekódování (převzatých právě z teorie informace, viz Úvod) naznačujících, že percipientova role je pouze pasivní (což sám Miko popírá). Model také bohužel neřeší problematiku vztahu komunikačních rovin (např. otázku vztahu v díle ztvárněného příjemce a reálného příjemce textu).

K analýze strategie DRN budeme potřebovat detailnější typologii.<sup>22</sup> Za užitečnou pak považují koncepci zvrstvenosti komunikací, kterou rozpracovalo více autorů. Aleksandra **Okopień-Sławińska** ve své studii věnované problematice subjektů (Okopień-Sławińska, 2002, s. 98-116) zdůrazňuje, že literární komunikace může probíhat na dvou úrovních: vně textu mezi reálně, mimo text existujícími odesílateli, a uvnitř textu. Podle funkce v aktu komunikace rozlišuje tři hlavní osobní role: dvě aktivní, odesílatele (ten, kdo mluví), příjemce (ten, ke komu se mluví) a jednu pasivní, hrdinu (ten, o kom se mluví), přičemž může docházet

<sup>18</sup> Pojmy uvádím v češtině.

<sup>19</sup> V jiné své studii *Ontológia literárneho diela* (Miko, 1988) zdůrazňuje, že dokonce samotné bytí díla je nutně spojené s komunikací. Odlišuje literární dílo od textu, který je pouze prostředkem pro vznik fenoménu literárního díla ve spolupráci s lidským vědomím. Vrcholný akt literární komunikace pro něj představuje recepcce, z toho vyvozuje omezení bytí literárního díla na oblast recepcce; toto bytí umožňuje základní složka díla, recepční *imagen*, ekvivalent textu v lidském vědomí.

<sup>20</sup> Naproti tomu Miron Zelina (Zelina, 1973) představuje svůj model literární komunikace obohacený o psychologický aspekt, který funguje na bázi *stimulů*: různé druhy stimulů vedou expedienta k reakcím, a to mimotextovým a textovým. Textová reakce, tedy text, pak představuje možný stimul pro percipienta.

<sup>21</sup> Termíny kódování a dekódování nepovažuji ve vztahu k literární komunikaci za vhodné, protože implikují představu recepcce jako snahy dobrat se právě a jen toho jediného významu, vloženého do textu a v něm „zakódovaného“. Ovšem Miko sám jako jednu z literárních hodnot označuje variantnost a dovolává se Ingardenovy konkretizace.

<sup>22</sup> Mezi koncepce parafrázované na následujících řádcích jsou zařazeny i koncepce zaměřené naratologicky (Jedličková, Kahrmanová). Věřím totiž, že mnohé z jejích rysů jsou platné pro literární díla obecně.

i ke kumulaci rolí v rámci jedné osoby. Situaci komplikuje ještě skutečnost, že některý jazykový komunikát může obsahovat určitým způsobem jazykově ztvárněného vypravěče nebo adresáta a že hrdinové, tedy ti, o nichž se mluví, podle základního nárysu pouze pasivní účastníci komunikace, se stávají také aktivními účastníky, a to komunikace mezi sebou navzájem. Na základě výše zmíněných skutečností vyděluje Okopień-Sławińska tyto subjekty: (a) vně textu: *autor – konkrétní čtenář; odesílatel díla – příjemce díla (ideální čtenář<sup>23</sup>)*; (b) uvnitř textu: *subjekt díla – adresát díla<sup>24</sup>; hl. vypravěč/lyrický subjekt – adresát vyprávění/lyrického monologu; mluvící hrdina – hrdina*. Vždy v rámci jedné úrovně komunikace existuje možnost dialogu mezi svými protějšky, mezi odesílatelem a příjemcem té které úrovně. To podle Okopień-Sławińskiej není možné napříč úrovněmi: mezi nimi panuje vztah hierarchické závislosti a nižší úroveň neví nic o vyšší.

Subjektovou problematikou se zabývá i textová lingvistika. Karel **Hausenblas** (Hausenblas, 1996, s. 43) rozděluje v díle ztvárněné subjekty vysílající a přijímající podle dvou možných realizací: (a) subjekty fungující jako externí *komunikanti* (*produktor* neboli podávatel, který může být mluvčím nebo pisatelem – *receptor* neboli příjemce, který je analogicky posluchačem nebo čtenářem) a (b) *subjekty představující konstitutivní složky komunikátu* (*interní subjekt autora – subjekt adresáta*). Na Hausenblase i Okopień-Sławińskou navazuje lingvistka Alena **Macurová**. Ta hovoří o dvou typech komunikace, které se k textu vztahují (Macurová, 1983, s. 28-51; 1993, s. 16-18). Jedním je komunikační proces, v němž hraje hlavní roli text jako celek, rovina vnětextová (*text v komunikaci*), a druhým komunikace ztvárněná uvnitř textu, rovina vnitřnětextová (*komunikace v textu*). Tato dvojítoť pak vede k rozlišování dvou časů: *čas textu* (jeho produkce a recepce) a *čas ztvárněný v textu*. Obdobně je nutno brát v úvahu dvojí prostor, *prostor textu* a *prostor v textu*.<sup>25</sup> Subjekty roviny „textu v komunikaci“ jsou subjekty vystupující primárně jako aktanti/participantů komunikačního procesu neboli *komunikanti* (*autor* neboli reálný původce sdělení – *čtenář/posluchač* neboli reálný příjemce sdělení). Komunikace v textu, *textová komunikace*, se pak realizuje na dvou základních úrovních, jako *komunikace primární a*

<sup>23</sup> Tato rovina se zdá být poněkud spornou. Odesílatel díla je vůči němu vnější, ale může být z textu vyvozen. Je jenom funkční existencí: existuje pouze ve vztahu ke komunikátu, vůči němuž funguje jako individualizovaný uživatel všech v textu realizovaných pravidel. Obdobně jeho protějšek, ideální čtenář (příjemce) představuje roli konkrétního, mimo text existujícího příjemce, který dílu přisoudí ten význam, který mu byl dán v okamžiku vzniku. Zdá se, že se jedná o jakousi přechodovou rovinu mezi vně textu existujícími komunikanty a vnitřnětextovým subjektem a adresátem díla, ale její existenční umístění vně textu je problematické. Srov. k tomu i Trávníčkův komentář ke studii (Trávníček, 2002, s. 299-300).

<sup>24</sup> Subjekt díla je podle autorky nejvyšší odesílatelskou instancí (obdoba Boothova implicitního autora) v rámci díla, jeho existenci ukazuje pouze implikovaná informace (minimální informace o odesílateli, kterou ze své podstaty nese nutně každá výpověď), která spočívá v organizaci textu. Analogicky je vymezena existence jeho protějšku, adresáta díla.

<sup>25</sup> Tím navazuje na dělení Hausenblasovo (např. Hausenblas, 2003, s. 186 a 151).



*komunikace sekundární.*<sup>26</sup> Komunikace primární je obligatorní, obsahuje ji každá výpověď už ze své samotné podstaty. Je to komunikace mezi *primárními textovými komunikanty* (*subjekty vystupující jako aktanti/participanti ve slovesném komunikátu*), mezi *textovým subjektem podávajícím* a *textovým subjektem přijímajícím*, které mohou být realizovány implicitně (*produktor - receptor*) nebo explicitně (*narátor - adresát*).<sup>27</sup> Pouze fakultativní je komunikace sekundární (a případně komunikace dalších stupňů, terciární atd.), komunikace *postav*, textových subjektů „*nižšího řádu*“. Vztah komunikačních rovin vidí Macurová jako vztah prostředku a funkce, ne jen jako vztah prostě hierarchický.<sup>28</sup> Nižší úroveň je prostředkem úrovně vyšší a zároveň funkcí úrovně nižší. Jako nejvyšší úroveň pak funguje *komunikace reálná*, tedy rovina textu v komunikaci. Tyto roviny tak nejsou neprostupně oddělené, naopak jsou propojeny v procesu komunikace. Do struktury komunikátu samotného vstupují subjekty roviny „textu v komunikaci prostřednictvím realizace svých rolí, které jsou součástí vnitřní struktury komunikátu, tj. vytvářejí/přijímají určité role, které jsou realizovány subjekty ztvárněnými v komunikátu samotném, implicitně nebo explicitně. Toto se týká obou subjektů první roviny, autora i čtenáře/posluchače, je ovšem nutno mít na paměti, že autor přiléhá ke komunikátu těsněji než čtenář/posluchač, jeho role ztvárněná v komunikátu je realizována širěji, méně konkrétně. Macurová také rozpracovává komunikačně založené pojetí perspektivy (Macurová, 1983, s. 27; 65-106). Rozlišuje *perspektivní centrum* jako bod, k němuž směřuje perspektiva v komunikátu ztvárněná, a *perspektivu* jako způsob, jímž je v komunikátu samotném ztvárněná mimojazyková realita. Pro takto chápanou perspektivu je podstatné perspektivní centrum *sémantické*, které je složkou struktury vnitřního uspořádání komunikátu. Naproti tomu perspektivní centrum *mimosémantické* je komunikátu vnější, je to hledisko čtenářské, zaujímané v aktu recepce recipientem. Perspektivní centrum čtenářské, jako nutná složka procesu recepce, pak umožňuje realizaci sémantiky perspektivy, jejímž centrem je perspektivní centrum *sémantické*, tedy ztvárněné v komunikátu samém. Takto i dvojí typ perspektivního centra odráží zvrstvenost komunikací týkajících se komunikátu. Sémantické perspektivní centrum je buď implicitně vytvářeno prostředky, *subjektovými proměnnými*, které nesou *subjektový poukaz*, vyjadřují informace, kterými je subjekt v textu vyznačen (poukaz k osobě, časoprostorové zařazení), nebo je vyjádřeno explicitně. Perspektivních center ovšem může být ve slovesném komunikátu několik a mohou být

<sup>26</sup>Ze zvrstvenosti komunikací v literárním díle vyšla i Jana Bartůňková (Bartůňková, 1990), která aplikovala toto teoretické rozčlenění na korpus prozaických českých textů vzniklých v 19. století, zejména na dílo Máchovo. Na s. 14 uvádí, že subjektové složky primární komunikace *jsou přímými textovými sémantickými ekvivalenty reálné komunikujících subjektů*.

<sup>27</sup> Macurová již, pokud je mi známo, subjekt adresáta dále nedělí, přivítala však typologii Alice Jedličkové (viz dále) ve své recenzi na její knihu (srov. Macurová, 1994).

<sup>28</sup> V tom doplňuje Okopień-Sławińskou.

různého druhu, proto Macurová rozděluje komunikáty na: 1. slovesný komunikát s perspektivou jednotnou (obsahující jedno perspektivní centrum) a 2. slovesný komunikát s perspektivou složenou (s více perspektivními centry). Slovesný komunikát se složenou perspektivou se ještě dělí do dvou podtypů: slovesný komunikát se složenou perspektivou tzv. rámcového typu (více perspektivních center ve vztahu hierarchie funkcí) a slovesný komunikát se složenou perspektivou typu dialogického (více perspektivních center funkčně samostatných).<sup>29</sup>

Na principu zvrstvenosti komunikačních rovin funguje i model představený v úvodu do naratologie (Kahrmann et al., 1993, s. 46). Koncepce je založena na vkládání (*Einbettung*) jedné komunikační roviny do druhé, přičemž do každé z rovin jsou umísťováni jiní komunikační partneři: *autor jako historická postava – čtenář jako historická postava a reálný autor* (v roli producenta literárního díla) – *reálný čtenář* (v roli recipienta) tvoří rovinu extratextuální; *abstraktní autor – abstraktní adresát; fiktivní vypravěč – adresát a vyprávěná vysílající postava – vyprávěná přijímající postava* rovinu intratextuální, přičemž abstraktní autor a adresát představují vědomí autora v textu, zbylé dvě dvojice pak postavy textu.

Vzhledem k významu, jaký má pro didaktickou báseň postava žáka (viz kap. 1.1), je potřebné pracovat s podrobněji rozpracovanou koncepcí subjektu přijímajícího. Alice **Jedličková** přispěla k rozpracování pojmu adresáta. Ve své práci věnované jeho typologii (Jedličková, 1993) se zaměřuje na prózu, nicméně mnohé její poznatky se, jak věřím, dotýkají literárního díla obecně a lze je tedy následně aplikovat na náš text. Ve vztahu k literárnímu dílu vymezuje tyto hlavní subjekty: *podavatele* a *adresáta*. Další zmíněné pojmy jsou *autor*, *čtenář* a *recipient*. Pojem *autor* v jejím pojetí zahrnuje dva rozdílné významy: subjekt mimo text, psychofyzického autora,<sup>30</sup> a stylizaci vypravěče jako „mluvčího“/“pisatele“. Pojem *čtenář* užívá v jednom konkrétně specifikovaném smyslu, a sice jako jeden typ adresáta (viz níže). *Recipient* pak představuje subjekt skutečného příjemce, osobu reálně existující mimo text. Hlavní pozornost Jedličková věnuje subjektu *adresáta*. Její pojem adresáta je ovšem širší než Macurové. Adresát, *strukturní adresát* (tedy přítomný ve struktuře samotného díla),<sup>31</sup> pro ni představuje jak subjekt nazývaný Macurovou adresát, tak i subjekt receptora. Ovšem tento adresát existuje ve dvou základních podobách: jako adresát *implicitní* a *tematizovaný*. Toto

<sup>29</sup> V uměleckých komunikátech se vztah podtypů druhého typu modifikuje (Macurová, 1983, s. 82)

<sup>30</sup> V tomto významu ten pojem užívají Macurová a Okopień-Sławińska, na něž Jedličková odkazuje.

<sup>31</sup> Autorka chce volbou takového názvu zdůraznit, že takový adresát je tvořen pouze kvalitami odvoditelnými z textu a že se tudíž jedná o model adresáta, ne o reálnou osobu, a v souvislosti s tím odkazuje na Ecova *modelového čtenáře*, kterého chápe jako subjekt svou podstatou totožný s adresátem tak, jak ho vymezuje. Ecoův *Modelový Čtenář* (Eco, 2010, s. 65-84), stejně jako jeho pendant *Modelový Autor*, ovšem představují *typ textové strategie*, soubor textem daných podmínek, jejichž naplnění je nutné, aby byl text plně aktualizován, empirický čtenář se takto realizuje jako Modelový Čtenář – je zde tedy požadavek naplnění role Modelového Čtenáře čtenářem empirickým, kdežto Jedličkové recipient nemusí všechny charakteristiky adresáta naplnit.

dělení zhruba odpovídá Macurové distinkci mezi receptorem a adresátem, implicitní adresát je tedy *minimální realizací strukturního adresáta*,<sup>32</sup> subjekt připomínající receptora. Adresát tak představuje ve svém základě *soubor komunikačních kompetencí*; pokud je tematizovaný, je i přímo pojmenovaný a oslovený. Vyjadřuje funkce struktury, její účinky i její komunikativní zaměření. Takto vlastně strukturní adresát představuje potenciální čtení – tak, jak je nabízí struktura textu. Nicméně vztah recipienta a (strukturního) adresáta je následující: uskutečnění recepce literárního díla nemá jako podmínku naplnění všech charakteristik adresáta recipientem, recipient se dokonce do jisté míry od adresáta odlišovat musí, aby vůbec komunikace proběhla.<sup>33</sup> Dále Jedličková rozlišuje dvě základní roviny literárního díla, „*existenční oblasti*“: *prostor „vyprávění“* a *představený („vyprávěný“) svět*, rovina prostoru vyprávění má zprostředkující funkci mezi vyprávěným světem a světem reálným. Podle příslušnosti adresáta k jedné z těchto dvou rovin vymezuje dva typy tematizovaného adresáta: *fiktivního* a *projektovaného*. Získáváme tedy takovouto typologii strukturního adresáta: 1. implicitní strukturní adresát; 2. tematizovaný strukturní adresát: 2.1 tematizovaný strukturní adresát fiktivní: 2.1.1 t. s. adresát fiktivní v roli posluchače; 2.1.2 t. s. adresát – fiktivní čtenář (fiktivní adresát „neliterárního“ textu; fiktivní čtenář literárního díla); 2.2 tematizovaný strukturní adresát projektovaný: 2.2.1 projektovaný jako čtenář; 2.2.2 projektovaný jako posluchač. Tyto skupiny Jedličková ještě dále dělí, pro naše účely ovšem postačí takováto stručnější podoba typologie. Fiktivní adresát je adresát, který je součástí fikce, tedy představeného světa, jedná se o postavu<sup>34</sup> obdařenou rolí adresáta. Na rozdíl od projektovaného adresáta (jehož přítomnost se může omezit na pouhé oslovení), fiktivní adresát *má vždy hlas, tělo, - je „regulérní“ postavou*. Projektovaný adresát je adresát, který existuje v druhé ze dvou existenčních oblastí díla, v prostoru vyprávění. Jeho role může nabývat různých podob, může být entitou zcela pasivní, ale může představovat i „*spoluúčastníka*“ *procesu tvorby*.

Problém představuje zejména počet rovin, které je nutno vydělovat. Textově lingvistický přístup Macurové odlišuje pouze úroveň reálného světa a světa textu a v jeho rámci pak explicitně nebo implicitně ztvárněné subjekty, jejichž vztah chápe jako vztah dvou variant. Kahrmannová naproti tomu počítá ještě s rovinou abstraktního autora a abstraktního adresáta,

<sup>32</sup> Jedličková tak užívá pojmu adresát v širším slova smyslu než Macurová.

<sup>33</sup> Hrdlička (2003) uvádí, že pro úspěšnou komunikaci je nutná *orientace produktora textu na jím předpokládaného receptora* (s. 10), musí brát v úvahu jeho pragmatické presupozice. Zároveň zmiňuje, že se v této souvislosti hovoří o čtenáři-adresátovi, že je ovšem možné, že se dílo může dostat i ke čtenáři, kterému primárně určeno nebylo (čtenáři-neadresátovi) (s. 13, pozn. 1), dál se však tomu problému nevěnuje.

<sup>34</sup> Tedy o postavu nikoli ve smyslu postav, které jsou v pojetí Macurové nositeli sekundární komunikace; kdybychom chtěli tuto typologii vztáhnout k rozlišení dvou základních typů komunikace podle Macurové, byl by tento subjekt účastníkem komunikace primární.

tedy entitami, jimž v textu nepatří žádný hlas a které ani nejsou v pravém slova smyslu subjekty. Podobně vyděluje i Okopień-Sławińska svou rovinu subjektu díla a adresáta díla.<sup>35</sup> Každá z těchto koncepcí ovšem vyděluje ještě jednu další rovinu, jejíž status je poněkud problematický. Okopień-Sławińska vymezuje ještě rovinu odesílatele díla a příjemce díla (viz výše), jejíž umístění do roviny reálné komunikace kontrastuje s tím, že její subjekty jsou vyvozeny z textu, a příručka Kahrmannové rovinu historických postav, která rozdvojuje subjekty existující ve stejném existenčním prostoru do dvou rovin podle toho, zda jsou pojímány jako osoby ve své plnosti nebo jen podle své funkce ve vztahu k textu.

Domnívám se, že je vždy nutno počítat s rovinou oněch „neosobních subjektů“.<sup>36</sup> Jinak by totiž bylo nutné předpokládat, že se vypravěč díla vždy přímo vztahuje k autorovi a dokonce i v textu ztvárněný vnímatel k reálnému recipientovi,<sup>37</sup> což, domnívám se, předpokládat nelze.<sup>38</sup> Je ovšem pravda, že v případě vnímatelů pouze vyvoditelných z řeči v textu ztvárněného mluvčího je možno uvažovat o jistém sblížení s „neosobním subjektem“ přijímajícím, a tím i s reálným recipientem (viz dále), podobně i v případě pouze neurčitě, slabě ztvárněného vnímatele v textu. „Neosobní subjekty“ pojímám jako souhrn strukturních vlastností textu, který z jednoho úhlu pohledu nese informaci o pólu podávajícím, z druhého o pólu přijímajícím. Tak se tato rovina rovinou značně odlišuje od roviny komunikace reálné (skutečná komunikace mezi několika osobami) i od rovin komunikace mezi subjekty komunikujícími v textu a mezi postavami (zde se skutečný komunikační akt předstírá). Zdá se tedy, že je nutno revidovat pravidlo Okopień-Sławińské, že mezi subjekty na všech rovinách probíhá komunikace. Ve skutečnosti je tomu myslím trochu jinak: vyjdeme-li z pohledu reálného vnímatele (jediného pohledu, který můžeme k textu zaujmout), jsou sice oba

<sup>35</sup> Těmto konceptům velmi blízký koncept implicitního autora byl v poslední době hájen zejména Chatmanem (Chatman, 2000). Přitom je nutno mít na paměti, že v této koncepci (podobně i v koncepci Okopień-Sławińské) se užívá pojmu „implicitní“ v jiném slova smyslu než u Macurové: tyto literárněvědné koncepce předpokládají, že implicitní subjekt nemůže v díle mluvit vůbec.

<sup>36</sup> Ačkoli bývá jejich oprávněnost mnohdy počiťována jako sporná – srov. např. kritiku podobných konceptů implicitního autora a čtenáře v heslech *Komunikační model dramatických, lyrických a narativních textů* (Ansgar Nünning), *Čtenář, implicitní* (Meinhard Winkgens), *Autor, implicitní* (Ansgar Nünning) v *Lexikonu teorie literatury a kultury* (2006, s. 397; s. 112; s. 51).

<sup>37</sup> Jedličková (1993, s. 26) dokonce hodnotí způsob recepcce, v níž recipient „vsadí“ sám sebe do množiny v textu ztvárněných adresátů, představuje si, že je jedním z nich, jako *specifickou formu naivního čtenářského zážitku*. Pavelka (1998) uvádí, že dílo je ve skutečnosti určeno čtenáři-adresátovi, nikoli fiktivnímu adresátovi (což je v jeho terminologii adresát ztvárněný v díle), a dále se touto problematikou nezabývá, nicméně je jasné, že tedy předpokládá dvě úrovně „adresování“, autorské a vypravěčské.

<sup>38</sup> Jako vhodná ilustrace významu subjektu autora může posloužit příklad, který v souvislosti s problematikou komunikace v narativu uvádí Bartoszyński (1973, s. 56): Pokud v díle vystupuje vypravěč z budoucnosti, který referuje o své současnosti svému současníkovi, může leccos ve svém vyprávění vynechávat, protože jeho adresát disponuje kontextem, který mu umožní se v situaci orientovat. Naproti tomu dnešní čtenář tímto kontextem nedisponuje, proto subjekt díla modifikuje redukující styl vyprávění vypravěče, takže dochází křížení strategií subjektu díla a vypravěče. Jako další příklad by šel uvést typ díla, v němž vystupuje více vypravěčů nebo v němž je osobní vypravěč vystřídán neosobním, přesto se ovšem jedná o jedno dílo, je tedy nutné uvažovat subjekt, který by byl tím jednotlivým prvkem.

specifické subjekty strukturními rysy textu, bývají však recipientem projektovány mimo dílo, jako entity na něm nezávislé. Kromě toho je nutno mít na paměti, že prostřednictvím těchto „subjektů“ se lze k textu vztáhnout (viz Macurová), musí být tedy dosti „otevřené“ reálným komunikantům.<sup>39</sup> To vše vysvětluje i to, proč se hovoří o subjektech, ačkoli se ve skutečnosti o žádné subjekty nejedná. V tomto smyslu je možno mluvit i o komunikaci mezi nimi, protože projekcí vznikne mezi „subjekty“ distance. S tím souvisí i otázka, kam umístit tuto zvláštní rovinu: Kahrmannová i Okopień-Sławińska ji určují jako intratextuální, ovšem např. Mathauser (1999) uvádí, že existuje i odlišná koncepce kladoucí tuto rovinu na hranici reálného světa a světa textu.<sup>40</sup> Červenka (2005) pak prosazuje druhou možnost. Přikláním se také ke druhé z koncepcí, vede mě k tomu existence oné projekce a skutečnost, že jimi reálné subjekty „vstupují do textu“. Tyto „subjekty“ tak fungují jako spojnice mezi reálným světem a světem textu.<sup>41</sup> (Co se týče zvláštní roviny odesílatele díla a příjemce díla, domnívám se, že se jedná vlastně o rovinu subjektu – adresáta díla, jen nazíranou ve výše zmíněném principu projekce. Ani tuto rovinu ani zvláštní rovinu, kterou vymezuje Kahrmannová, nepokládám za nutné vydělovat.)

V našem modelu budeme vycházet z toho, že literární komunikace je zvrstvená. Jednu její složku tvoří komunikace reálná (text v komunikaci), do níž umístíme subjekty **autora** (v našem případě **T. Lucretius Carus**) a **recipienta**<sup>42</sup> (jakýkoli reálný vnímatel textu; součástí této množiny může být i Memmius jako psychofyzická osoba).<sup>43</sup> Vnitřnětextová komunikace se skládá z obligatorní komunikace primární a fakultativní komunikace sekundární; v našem případě bude realizována (v zásadě, viz kap. 2.1.3) pouze komunikací primární, protože DRN jako naučná báseň nedisponuje postavami, které by mohly být nositeli komunikace sekundární. Tato rovina primární pak bude obsazena primárními textovými komunikanty, mezi něž zahrnuji „subjekty“ přechodné mezivrstvy (**subjekt – adresát díla**, v našem případě

<sup>39</sup> Pavelka (1998) ve svém přehledu subjektů literární komunikace důsledně rozlišuje mezi různými úhly, pod nimiž je možno komunikanty nazírat (tak např. odlišuje mezi *implicitním autorem*, textovou strukturou zkonstruovanou reálným autorem, a *receptním autorem*, představě o autorovi, kterou si buduje reálný čtenář), vždy se ovšem drží dichotomie „pohled autora“ a „pohled čtenáře“. Z tohoto důvodu není pro naše účely Pavelkovo dělení příliš praktické; při praktické interpretaci nám totiž je, jak se domnívám, autorský pohled nepřístupný.

<sup>40</sup> Je nutno odlišovat tuto koncepci „hraničního pásma“ od koncepce „prostoru vyprávění“, s níž pracuje Jedličková. U ní se jedná o prostor utvářený slovy vyprávěče, v díle ztvárněného subjektu, a komunikace do tohoto prostoru umístěvaná je jen jednou z možných způsobů komunikace v díle probíhající; zde se jedná o prostor na tomto subjektu nezávislý, a proto vždy přítomný (pokud probíhá recepce díla).

<sup>41</sup> Červenka (2005) uvádí, že mezisvět těchto neurčitých subjektů je místem, kde se upravuje užívání světa textu.

<sup>42</sup> Volím pojem „recipient“, protože vhodně zahrnuje jak pojem čtenáře, tak i posluchače.

<sup>43</sup> Vzhledem k tomu, že nejčastěji bude v následujících řádcích odkazováno na Memmia jako na adresáta ztvárněného v textu, rezervuji pro něj stručné označení *Memmius*. Pokud bude potřebné zmínit Memmia ve smyslu psychofyzické reálně existující osoby, bude to v textu náležitě vyznačeno.

**DRN**<sup>44</sup>) a subjekty ztvárněné v díle. Promluva, kterou je dílo tvořeno, buď pouze ukazuje na předpokládanou existenci autora a vnímatele (minimální realizace subjektů), nebo tyto subjekty mohou být v díle vystupovat jako postavy (explicitní subjekty). V prvním případě hovoříme o **produktorovi**, který v mnohém splývá se subjektem díla, zdá se být pouze jeho jazykovou realizací, myslím, že je však i zde vidět rozdíl, subjekt díla je totiž zárukou koherence i „literárnosti“. K ještě většímu splývání dochází u subjektu vnímajícího, **receptora**<sup>45</sup>, protože tomu nepřísluší žádné řečové vyjádření; je však i zde zárukou „literárnosti“, nese v sobě konvenci uznávání této „literárnosti“. V případě explicitně ztvárněných subjektů je jejich distance od „subjektů“ přechodné mezivstvy vyšší. V DRN je přítomen explicitní subjekt podávající (který může být nazýván různě podle druhu textu; v našem případě ho budeme označovat **praeceptor**) a explicitní subjekt přijímající (který může být analogicky nazýván různě, v našem případě ho lze nazvat **adresát výkladu**<sup>46</sup>). Vzhledem k tomu, že ze všech subjektů DRN je jediným v textu zpodoběným příjemcem adresát výkladu, a vzhledem k dalším charakteristickým rysům DRN (viz níže), budeme dále pro něj užívat pouze zkráceného označení **adresát** (naproti tomu adresát díla bude uveden vždy pod svým plným označením). Adresát je v DRN navíc obdařen jménem, až na výjimky, které budou zřetelně vyznačeny, bude proto synonymně s tímto pojmem užíváno i označení **Memmius**. Vzhledem k tomu, že součástí textu DRN jsou častá sdělení v druhé osobě singuláru, představuje tento adresát **adresáta tematizovaného**. Rovina vniřnětextové komunikace pak prostřednictvím hraniční meziroviny, díky níž mohou reálné subjekty „vstupovat“ do textu, umožňuje reálnou komunikaci mezi Lucretiem a čtenářem.

Zvrstvenost komunikací v DRN si pak lze schematicky představit takto:

<sup>44</sup> Zde se v názvu přidržuji typologie Okopień-Sławińské. Subjekt díla budeme spatřovat v celkové organizaci eposu, resp. jeho první knihy, takže jeho existenci bude signalizovat ztvárnění subjektů poučujícího i poučovaného. Adresáta díla budeme nacházet v předpokladech recepce obsažených v eposu.

<sup>45</sup> Užívám tak pojmy Macurové s jistým omezením jejich obsahu: něco z jejich funkce plní subjekt a adresát díla.

<sup>46</sup> Adaptuji tak subjektový typ „adresát vyprávění/lyrického monologu“ vymezený Okopień-Sławińskou. Protože ani jeden z pojmové dvojice pro označení adresátova komunikačního partnera (vypravěč/lyrický subjekt) nepovažuji za vhodný pro náš text, jakož ani označení narátor (Macurová), pochopitelně ani „fiktivní vypravěč“ z naratologické příručky, volím označení „praeceptor“, které užila Galeová (Gale, 2003) ve svém úvodu k Lucretiovi. Galeová chápe tento pojem jako specifikaci v anglofonním kontextu často užívaného pojmu *persona* (znamenající postavu, do níž se autor v díle stylizuje): *praeceptor* typ *persony*, jakým disponuje naučná báseň.

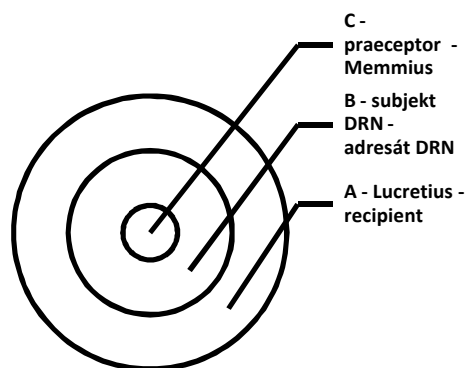


schéma 1: roviny komunikace

Nedomnívám se rozhodně, že tento model<sup>47</sup> má být schopen vyřešit všechny problematiky vnitřního ustrojení textů, považuji ho však za nástin přístupu, který je možné (při nahrazení konkrétních údajů vztahujících se k našemu eposu údaji jinými) aplikovat i na širší korpus textů. K základnímu rozvržení komunikačních rovin a subjektů je v případě DRN nutno ještě uvést některá **doplnění**.

Básnické sebe-vědomí, uvedené jako typický znak didaktické poezie v kap. 1.1.1, je součástí strategie, která vnuká recipientovi zdání, že s ním hovoří básník sám. Volková (Volk, 2008, s. 9) uvádí jako příklad kontrast mezi takto „sebe-vědomou“ básní a Propertiovou básní 1.1. V druhém případě recipient samozřejmě také poznává, že má před sebou báseň a že autorem daného útvaru je básník, je však k tomu veden pouze konvencí, ne explicitním vyjádřením v textu. Tak Propertiův lyrický subjekt není představen jako básník, může být představen jako autor promluvy pragmatického rázu. Lucretiův intratextuální subjekt, praeceptor, je naproti tomu představen jako básník. Ačkoli nikde v básni neuvádí své jméno a vůbec o sobě neříká mnoho konkrétního,<sup>48</sup> sám fakt, že se prezentuje jako básník, vede k dojmu, že praeceptor je postavou totožnou s Lucretiem, že tedy intratextuální subjekt praeceptora je (extratextuálním) básníkem T. Lucretiem, zvláště když tuto identičnost nepopírá ani praeceptor, ani subjekt DRN, jinými slovy když ji v textu žádná explicitní ani implicitní informace neruší. Považuji za nutné zároveň ctít ontologickou hranici, kterou představuje text, zároveň však ocenit (žánrovou konvencí motivovanou) strategii.<sup>49</sup> Podíváme-li se tedy zpětně na kruhový model subjektů literární komunikace, můžeme konstatovat, že je třeba v základním plánu pořád počítat s ontologicky nezměněnými třemi

<sup>47</sup>Kriticky zhodnotila model „soustředných kružnic“ Kubínová (2009), která zdůrazňuje, že ve skutečnosti probíhá komunikace napříč těmito rovinami (např. reálný čtenář si utváří jistou představu o autorovi, k dispozici mu ovšem je pouze „otisk“ autora v díle). S její koncepcí komunikace v zásadě souhlasím, nedomnívám se ale, že její námítky tento model znehodnocují. Komunikačními partnery mohou být jen subjekty existující ve stejném „modu“, tedy reálný autor a čtenář; to, co se o sobě navzájem mohou dovědět, je druhá věc.

<sup>48</sup>Odhlédneme-li od možné narážky na vlastní *cognomen*, kterou ve v. 1.729-30 navrhuje Galeová (Gale, 2007 a 2001) podle Kollmanna, kde vidí spojení Empedoklea s Lucretiem prostřednictvím užití adjektiva *carus*: *nil tamen hoc habuisse viro praeclarius in se / nec sanctum magis et mirum carumque videtur*, kterou ovšem nepovažuji za příliš pravděpodobnou.

<sup>49</sup>Podobně jako Volková ve své studii věnované Ovidiovi (Volk, 1997).

subjekty, z pohledu recipienta se však (v jisté míře) slučují na pólu vysílajícím subjekty rovin A a C, textová hranice a na ni existující subjekty subjektu díla a adresáta díla<sup>50</sup> mizejí, resp. stávají se průsvitnými.

Mezi subjektem DRN a praeceptorem nedochází tak v DRN ke konfliktu, praeceptorova slova jím nejsou zpochybňována. Tím získává praeceptor autoritu, která je nezbytnou podmínkou pro jeho explicitně projevovanou roli učitele, a jejíž platnost pro svět za textem, pro svět reálný, je potvrzována právě výše zmíněním prolnutím rovin. Tak vnitřní ustrojení eposu spolu s konvencí příjmu díla s podobným ustrojením (tedy díla označovaného jako didaktické) umožňuje dílo chápat zároveň jako příklad „vysoké“ poezie a zároveň jako explicitně prezentovaný zdroj poučení pro recipienta; cíl tohoto poučení je viděn za textem.

U adresáta DRN je situace ještě složitější vzhledem k asymetričnosti literární komunikace co do počtu subjektů na obou jejích stranách a vzhledem k její diskontinuitě. Vztah recipienta DRN a v básni zobrazeného adresáta musí být vždy volnější oproti vztahu subjektů odpovídajících rovin opačné strany komunikačního procesu; rozdíly vyrovnává právě adresát DRN. Ten díky nezrušené autoritě praeceptorových slov sdílí značné množství vlastností s adresátem; čím je ten ovšem konkrétnější, vyvstává role abstraktního adresáta jako podmínky recepce silněji, protože reálný recipient pocíťuje mezi postavou adresáta a sebou samým větší odstup. Takové zpodobení adresáta pak může fungovat jako příklad k následování nebo naopak příklad negativní. Otázce konkrétnosti a funkce Memmia jako faktorům ovlivňující recepci reálného recipienta bude věnována pozornost v kap. 2.8.

### 1.2.2 Komunikační rovina A (extratextuální): Lucretius – recipient

Literární komunikace se, jak jsme viděli, ve své nejvyšší rovině uskutečňuje mezi vnětextovými subjekty. Ovšem Lucretius jako psychofyzická osoba autora zůstává velkou neznámou, pramenná svědectví o jeho životě jsou torzovitá, zmatená nebo příliš nehodnověrná. C. Bailey v Prolegomenech ke svému vydání Lucretiova textu (Bailey, 1963)<sup>51</sup> uvádí jako zdroje Hieronymovu poznámku připojenou k Eusebiově kronice, Vergiliův životopis připisovaný Donatovi, Borgiův údaj na kopii benátského vydání textu z roku 1495, Ciceronův dopis bratru Quintovi z roku 54 př. n. l.; ovšem pokládá za jisté pouze to, že básník

<sup>50</sup>Podle Bartoszyńského (Bartoszyński, 1973) *v nejednom prípade rozlišenie medzi subjektmi a adresátmi z jednotlivých sémantických úrovní komunikátu má čisto teoretickú povahu*. Doplnjuje, že se to týká zejména vyprávěče, jehož existence může být dána prvky, které dávají vzniknout i subjektu díla, a že v takových případech může docházet i k redukci vztahů mezi úrovněmi. Domnívám se, že v našem případě skutečně dochází k prolnutí subjektu díla a v něm explicitně ztvárněného subjektu (k zahrnutí aspektů subjektu díla praeceptorem), ač ne k redukci jednoho ze subjektů; dále je potřeba mít na paměti, že na opačné straně komunikačního procesu (vztah adresát díla – adresát) je už situace trochu jiná, adresát díla představuje výrazně širší entitu než adresát.

<sup>51</sup>Zde i detailnější zpracování problematiky citovaných zdrojů a Lucretiova života.



žil v první polovině prvního století př. n. l., věnoval svou báseň DRN jistému Memmiovi a zemřel brzy ve svých čtyřiceti až čtyřicetipěti letech.

Informací je tak vskutku málo, nicméně již v Úvodu jsme uvedli, že literární komunikace je kvalitativně výrazně odlišný druh komunikace vůči komunikaci běžné. Jediným prostředkem komunikace je totiž sám literární text, jehož výsadní pozici nemůže nic zrušit, a psychofyzickým osobám recipientů je poznání přístupný pouze „subjekt“ díla, který může být v recipientovy mysli individualizován ve více či méně určitý obraz autora, jenž se ovšem nemusí plně shodovat s reálným autorem, ač vždy nese jeho stopy. Vzhledem k této skutečnosti a k faktu, že se sice subjekt narátora otevřeně nazývá básníkem, ale poskytuje o své osobě jen velmi málo informací a je určen spíše jen svou rolí učitele-básníka, obejde se analýza komunikační strategie DRN bez těchto údajů, ač by se jistě s jejich pomocí daly zařadit některé její prvky do širších kontextů, užitečné by tak byly zvláště údaje o Lucretiovu vztahu k epikúrejským komunitám, k Amafiniovi a Catiovi, nebo k o něco staršímu řeckému současníkovi Filodémovi působícímu v Kampánii či k neapolskému Sironovi.<sup>52</sup>

V množství všech dosavadních i budoucích **recipientů** básně může být i ten, jemuž byla dedikována, **Memmius**.<sup>53</sup> Ačkoli v básni je oslovován pouze jako Memmius a není o něm řečeno mnoho konkrétního, běžně je identifikován jako C. Memmius, L. f., praetor z roku 58, který se následujícího roku stal propraetorem Bithýnie. Mnoho studií bylo věnováno otázce výběru takové osoby jako adresáta DRN. V novější době G. O. Hutchinson uvádí, že kritické zmínky o milostných vztazích a politických ambicích by působily značně netaktně, kdyby měly být adresovány této osobě, kromě toho zmiňuje Memmiovy plány stavět na troskách Epikúrova domu.<sup>54</sup> Z těchto důvodů nepovažuje tohoto Memmia za vhodného kandidáta na adresáta básně jako DRN, o něco vhodnější se mu jeví C. Memmius, C. f. Pozornost poutala i otázka vzájemného vztahu Lucretia a Memmia jako historických postav, odpovědi na ně byly v zásadě dvě: podle jedné byl Lucretius aristokrat stojící na stejné úrovni jako Memmius, podle druhé se jednalo o vztah patrona a klienta.<sup>55</sup> Marxův návrh (následovaný Mewaldtem a Krollem), že báseň prozrazuje Lucretiovu závislost na Memmiovi, jehož se snaží získat jako svého patrona, odmítl T. Frank, ale roku 1938 se k ní vrátil W. Allen (Allen, 1938), který svou hypotézu postavil na významu slova *amicus*, které, jak dokládá, bývalo často užíváno jako (quasi)technický termín označující osobu, k níž poutá jinou osobu vztahem jisté závislosti, a

<sup>52</sup> Lucretiova báseň se nachází mezi spisy, které se, alespoň ve více či méně fragmentární podobě, dochovaly na zuhelnatělých papýrech nalezených v herkulánské knihovně. Viz Obbink (2007).

<sup>53</sup> Pro detailní pojednání o Memmiovi jako historické osobě viz heslo Memmius 8 v *Real-Encyclopädie - Münzer* (1931, s. 609-16).

<sup>54</sup> CIC. *Att.* 5.11.6 a *Fam.* 13.1.4 .

<sup>55</sup> Pro přehled různých řešení tohoto problému viz např. Bailey (1963).

původně se vyskytovalo ve vojenském kontextu. Allen tak na základě těchto dokladů vidí v Memmiu literárního patrona. V novější době se D. W. Roller (Roller, 1970) přiklání k možnosti, že Memmius nebyl Lucretiovým patronem. Jako argumenty mu slouží fakt, že Cicero nepoužil žádný poukaz na funkci Memmia jako patrona umění ani ve *Fam.* 13. 1, v němž se snažil odvrátit Memmia od záměru zničit Epikúřův dům, a předpokládané Lucretiovo pojmání Memmia jako vrcholného příkladu zkaženosti.<sup>56</sup> Tyto otázky však nelze rozřešit na základě samotného textu rozřešit, jak poznamenal už Bailey (1963). K dalším otázkám kolem historického Memmia patří otázka jeho možné seznámenosti s epikúreismem, kterou vznesl Allen (1938). V souvislosti s hledáním „římského významu“ výrazu *amicus* odmítá názory, které chápaly Lucretiovu *amicitia* jako odkaz na přátelství v epikúrejském smyslu, protože to by pak vyjadřovalo, že se Lucretius snažil získat Memmia pro epikúreismus, ovšem tato představa podle jeho soudu neobstojí, protože *it presupposes that Memmius was not already an Epicurean*. Svou domněnku o Memmiově obeznámenosti s epikúreismem pak Allen dokládá zde již několikrát umiňovaným Ciceronovým dopisem *Fam.* 13. 1 z roku 51. DRN tak podle něj nelze chápat jako úvod do epikúreismu. Text básně ovšem jeho koncepci nepodporuje: DRN úvodem do epikúreismu je, a pokud lze něco říci s jistotou, tak to, že Memmius jako vnitřnětextový subjekt adresáta zajisté s epikúreismem nijak obeznámen není.

Subjekt adresáta je vnitřnětextovým subjektem, je ovšem možné vidět jistou spojnici mezi ním a historickou postavou Memmia. Zde, podobně jako u subjektu autora, je však nutno postupovat obezřetně: ačkoli mnohé informace vzaté z reálného světa mohou leccos ukázat v širším kontextu, je v první řadě nutné vycházet z vnitřního ustrojení textu: na jméno Memmia jako v textu ztvárněného adresáta jsou navěšeny jen některé (nemnohé) rysy osoby, která by mohla být historickým Memmiem.<sup>57</sup> Odpověď na otázku, proč si Lucretius vyvolil pro roli adresáta své básně takovou osobu, jakou byl Memmius (přičemž stále zůstává

<sup>56</sup> Naproti tomu Allen (1938) soudil, že Memmiova přítomnost v básni je už dostatečně vysvětlena jeho rolí možného Lucretiova patrona a není tak potřeba ještě předpokládat, že musí být Memmius nutně i morálně vhodnou osobou.

<sup>57</sup> Volková (Volk, 2008) například volí intratextuální přístup, tj. v centru její pozornosti stojí Memmius jako textová entita a úmyslně odhlíží od Memmia jako historické postavy (Ačkoli tento přístup nechápe příliš rigidně – např. při výkladu o Georgikách identifikuje v označování adresátů jmény historických postav (Lucretiův Memmius, Vergiliův Maecenas) básnickou strategii vybízející čtenáře, aby k těmto textovým subjektům připojil ještě některé další charakteristiky náležící historickým postavám, která nesou tato jména. Domnívá se, že *it is thus impossible to read the Georgics and assume that the 'Maecenas' addressed is, say, an old veteran who has just been allotted a farm and is now in need of agricultural instructions*. (Volk, 2008, s. 131, pozn. 19) Možná diskrepance mezi vnitřně- a vnětextovými subjekty není jistě bez významu pro rovinu „textu v komunikaci“, kde pak dodává textu specifickou kvalitu - zvláště když uvážíme, že možný budoucí epikúrejec dokonce pojal záměr zbořit Epikúřův dům, od čehož se ho pokoušel odvrátit neepikúrejec Cicero. Posouzení eventuálních odlišností by tedy mohlo být přínosné; bohužel však k nim nemáme přístup. Nicméně ovšem nemají vliv na vnitřní ustrojení textu (komunikaci v textu), i recipient disponující znalostí obou psychofyzických subjektů je textem veden je do značné míry uzávorkovat pro poznání struktury textu.

otázkou, o kterého Memmia se vlastně jedná), se může pohybovat od počáteční důvěry v něj (srov. teorie o pozdějším Lucretiově zklamání) k zoufalé snaze o jeho záchranu a snad až k odvážnějším hypotézám, je jí však souzeno zůstat vždy ve sféře pouhé spekulace.

### 1.2.3 Komunikační rovina B: subjekt DRN – adresát DRN

**Adresát DRN** vykazuje kromě znalosti latinského jazyka jistou úroveň vzdělání, která čítá znalost mytologie (schopnost rozumět perifrastickým vyjádřením a antonomáziím jako *Tyndaris* či *Aeneadum genetrix*), poučené čtenářské očekávání (orientace v literárních žánrech a jejich formálními náležitostmi počínaje samotnou metrickou formou a „vysokým“ stylem, seznámenost s Enniem jako předním básníkem), také jisté seznámení s filozofií (báseň funguje jako výklad a apologie jednoho systému, jehož se Lucretiovými slovy lid hrozí, ne vůbec samotné otázky potřeby filozofie) a zejména s rétorickými postupy: Classen (1968) ve své studii věnované básnickému a rétorickému živlu v DRN našel ve struktuře prooimia osnovu podle pravidel rétoriky a Marković (2008) uspořádal argumenty DRN podle rétorikou vymezených typů. Zdá se tedy, že pokud je možno hovořit o abstraktním adresátovi jako textem zachycené Lucretiově představě o reálném recipientovi, lze odhadovat, že jím má být osoba, již se dostalo klasického vzdělání (*doctus lector*)<sup>58</sup> a která je ochotna pustit se do studia něčeho nového. Zároveň ovšem osoba, která se vůbec nevyzná v epikúrejské nauce, protože výklad začíná od naprostých začátků a věnuje každé problematice velké množství různých argumentů a nešetří příklady. Všechny tyto rysy sdílí i adresát (Memmius), kromě nich je však ještě obdařen vlastnostmi dalšími (viz dále).

O **subjektu DRN** lze říci, že splňuje tytéž podmínky jako jeho protějšek, samozřejmě místo neznalosti epikúreismu prokazuje jeho znalost (nakolik je to tedy možno posoudit z dochovaných spisů Epikúra a dalších epikúrejců), počítá s recipientem, který tyto podmínky splňuje, a vykazuje dále rysy shodné s praeceptorovými (i zmíněná minimální *charakteristika* k nim také patří). O jeho vztahu k praeceptorovi platí totéž, co bylo řečeno o vztahu adresáta DRN a adresáta (Memmia).

Tato vymezení ovšem otvírají jistý okruh problémů: (a) jak je kompatibilní požadavek vzdělání s pověstnou Epikúrovou averzí vůči veškeré *paideia*; (b) jak je kompatibilní zvláště požadavek literární kultivovanosti s neméně pověstným Epikúrovým odsouzením poezie. Zdaleka se nedomnívám, že bych zde byla schopna tuto otázku vyřešit, omezím se pouze na připomenutí dvou skutečností: zaprvé zacílení na určitý typ příjemce, jaký text prozrazuje,

<sup>58</sup> Galeová (Gale, 2001) užívá takového výrazu pro označení vhodného čtenáře, který je s to ocenit učené narážky básně.

vede k co největšímu příklonu k takovému příjemci, aby mohla být strategie úspěšná (způsobu, jakým sám praeceptor pojímá svou poetiku, bude věnována pozornost v kap. 2.11.3); zadruhé je pak možné odkázat na práce zkoumající otázku epikúrejského vztahu ke vzdělání, z nichž vyplývá následující: je sporné, jak spolehlivé jsou informace o Epikúrově averzi (zdrojem jsou mnohdy odpůrci epikúreismu apod.), navíc pozdější epikúrejci – ale i sám Epikúros – ve svých spisech své vzdělání dokazují, můžeme se tak také jednat o pouhou „programovou“ proklamaci jako v případě Epikúrovi připisovaném výroku, že na nikoho nenavazoval (ačkoli jeho texty se, zdá se, dokládají cizí vlivy).<sup>59</sup>

#### 1.2.4 Komunikační rovina C: praeceptor – Memmius

O zdánlivém splynutí básníka Lucretia s praeceptorem bylo již řečeno výše (viz kap. 1.2.1), tak i o praeceptorově vztahu k subjektu DRN (viz kap. 1.2.3). Podobně bylo pojednáno o vztahu adresáta k abstraktnímu adresátovi (viz kap. 1.2.3), do jisté míry i o jeho vztahu k recipientovi (viz kap. 1.2.2). Ve vztahu praeceptora a reálného autora docházelo v minulosti k prohnutí textové hranice, která mezi nimi stojí, různými směry: zdánlivé rozpornosti textu bývaly vykládány jako projev autorovy narušené psychiky nebo byl praeceptorem projevovaný vřelý vztah k Venuši viděn jako přímý důsledek Lucretiových depresí a *prolépsis* bohyně, která v jeho mysli patrně vznikla v raném dětství, kdy je matka zosobněním božství<sup>60</sup> (vyhnutí textu k reálnému světu), případně, pokud byly, jak soudí Bailey (1963), takové přístupy k textu motivovány Hieronymovou zprávou o Lucretiově údajném šílenství, jedná se i o vyhnutí reálného světa (tedy alespoň jeho představy o něm) směrem k textu. K podobným vyhnutím reálného světa do textu docházelo i u subjektu adresáta, historická postava Memmia byla přikládána k subjektu adresáta (viz výše).

Podoba obou subjektů a jejich vzájemný vztah se formuje vztahem k tématu básně, které je zároveň jejich prostřednictvím sdělováno, a to implicitně nebo explicitně prostřednictvím reflexí, tematizace jejich vztahu samého. Téma, už ve verši 1.25 označené jako *rerum natura*, představuje entitu obtížně uchopitelnou pro svou univerzálnost. Jejím základem je dění (v básni je neustále zdůrazňován neustálý a věčný pohyb atomů), avšak toto dění je nazíráno prizmatem invariantnosti, akcent je položen na jednotný princip, který stojí v základu onoho dění. Univerzálností a důrazem na neměnný základ se tak předmět básně odlišuje od narativní epiky. Z tohotu důvodu pro mě nejsou zcela přesvědčivé argumenty C. Murleyho (Murley, 1947). Murley zdůrazňuje mnohé podobné rysy spojující Lucretiovu poezii s poezií

<sup>59</sup> Pro podrobnější pojednání o epikúrejském přístupu ke vzdělání (a obzvláště k poezii) viz např. Asmis (1995), dále Gale (2007) a Marković (2008).

<sup>60</sup> Viz Vertue (1956).

homérského typu (přirovnání, archaismy, opakování, užití exempel mytologického původu...) a nachází v textu DRN doklady, naznačující, že i Lucretius sám viděl sebe jako následovníka epických básníků. Tyto postřehy jsou podle mého soudu správné,<sup>61</sup> ovšem Murley dále navrhuje definici epické básně založenou na jistých charakteristických rysech, a sice na vznešeném stylu, narativním obsahu, formě daktylského hexametru a postavě hrdiny, obecněji na nějakých skutcích, především válečného rázu, přičemž tyto kritéria podle jeho názoru DRN naplňuje. Ačkoli jednotlivé postřehy dobře vystihují určité rysy DRN (např. motivy boje na více rovinách básně<sup>62</sup>), **klasifikace básně jako narativní** není, myslím, Murleyho argumenty prokázána. Je pravda, že i Murley sám chápe aplikaci tohoto kritéria na DRN jako do značné míry problematické, ovšem vzhledem k tomu, že výraz *natura* může nést význam „vznikání“, tedy význam spíše dynamický, procesuální,<sup>63</sup> *there is the narrative of the coming into being of the universe from atoms and void (...)*. Od atomů se „příběh“ DRN posouvá k věcem, lidským bytostem a nakonec k vývoji společnosti, k čemuž se druží poslední šestá kniha jako epilog. To představuje *cosmic narrative*, jehož hrdiny jsou Epikúrus (ne jako jeho tvůrce, ale jako ten, kdo mu porozuměl a vyložil ho) nebo *Natura gubernans*. Na Murleyho studii navazuje – kromě jiných – Galeová (Gale, 2007),<sup>64</sup> která shledává v DRN tři roviny příběhu: zaprvé příběh, jehož hlavními hrdiny jsou atomy a *Natura*, zadruhé příběh v podobě cesty čtenáře za pravdou pod vedením básníka (a Epikúra) a zatřetí příběh Epikúrova vítězství nad *religiem*.<sup>65</sup> Tento svůj přístup k DRN Galeová dále rozpracovává i v následné studii (Gale, 2004), v níž na základě různých naratologických teorií (zejména Genettových a Princových) ozřejmuje svou koncepci DRN jako básně vykazující jistý stupeň narativity (podle Princových kritérií) a vyznačující se opakováním narativních elementů a jejich časovou dislokací v podobě prolepsy (podle rysů definovaných Genettem). Zde vymezuje následující roviny příběhů: rovinu našeho vlastního příběhu (našich individuálních životů a našeho světa jako celku), rovinu cesty žáka za pravdou a rovinu cesty v podobě procesu vznikání samotné básně, komunikačního aktu, který ji tvoří a který je v básni reflektován.

<sup>61</sup> Ač bych se raději zdržela soudů o Lucretiovi, které může být zavádějící a vyjadřovat záměr stanovit, co se o sobě domníval Lucretius jako historická osoba, a omezila se na vnitřnětextový subjekt narátora uvnitř básně, který se opravdu zjevně staví do enniovske tradice.

<sup>62</sup> Galeová (Gale, 2007, s. 117nn.) v návaznosti na Murleyho konstatuje, že DRN prezentuje tři úrovně bojů – mezi atomy a vůbec přírodními fenomény, mezi Epikúrem a *religiem* a mezi Lucretiem a jeho filozofickými oponenty. S tímto postřehem se ztotožňuji, jen bych schéma doplnila ještě o čtvrtou rovinu bojů, fyzický boj mezi lidmi. Hra s jednotlivými rovinami pak tvoří významný prvek básně, viz níže.

<sup>63</sup> Tato skutečnost tvoří jeden ze základních kamenů pozdější studie D. Claye (Clay, 1969).

<sup>64</sup> Volková (Volk, 2008, s. 69) uvádí ještě další autory (R. Mayer, příp. P. R. Hardie nebo G. B. Conte), kteří po Murleyem interpretovali DRN podobným způsobem ještě před Galeovou; sama ovšem tyto přístupy rozhodně kritizuje jako *counter-intuitive*, protože DRN se jeví jako *'ideal' didactic poem*.

<sup>65</sup> Gale (2007, s. 117-128).

Jakkoli *rerum natura* skutečně představuje spíše komplex procesů než něco statického a zahrnuje tedy jak dění na atomické úrovni, tak i na úrovních vyšších včetně našich individuálních životů, netvoří tyto procesy žádnou zjevnou jednotu ani co do návaznosti, ani co do konkrétní identity, jejich jediné možné spojení na základě jednoho společného principu, který je řídí, tedy atomů a prázdna, mi totiž připadá příliš slabé na to, aby tuto jednotu utvořilo. Tyto rysy podle mého soudu nedávají příběhu vzniknout. Je třeba znovu zdůraznit, že Galeová sama vyhláší pro DRN jen jistý stupeň narativity, a je mi myslím užitečné odhalit její prvky, domnívám se nicméně, že DRN vykazuje v tomto ohledu jen dosti slabý stupeň. Z toho důvodu se mi jeví jako užitečnější hovořit – Chatmanovými slovy – spíše o narativu či narativech ve službě jiného textového typu, a sice argumentu.<sup>66</sup> V případě dalších příběhových rovin, cesty čtenáře/žáka za pravdou a cesty v podobě kompozice básně, je mi myslím uvažování v narativních pojmech plodnější. Verbální komunikát ze své podstaty nutně každou vyjadřovanou skutečnost linearizuje, čímž na úrovni *podání*<sup>67</sup> vzniká vždy jistý postupný časový sled informací, který může a nemusí být ve shodě s narativní povahou podávaného, které recipient z aktu podávání (re)konstruuje. Způsob podání zvoleného předmětu básně, tedy *rerum natura*, nutně dává vzniknout něčemu, co sice není příběhem ve vlastním slova smyslu, ale sdílí s ním časově-kauzální charakter.<sup>68</sup> Neuchopitelnost, plynoucí z univerzální povahy tématu, je v rovině podání podřízena vymežitelnému procesu podání, který vztahuje ono téma k lidskému subjektu, přináší tak jistou individualizaci: základní strukturální schéma představuje proces poznávání podstaty věcí, od nejmenších prvků, atomů a prázdna, k entitám, jimž dávají vzniknout, kombinuje se zde takto časově-kauzální hledisko (nejdřív musí existovat *primordia rerum*, pak mohou vzniknout ostatní věci) a systematické hledisko (postup od nejmenšího, dokonce neviditelného, k vlastnostem celého našeho světa).<sup>69</sup> Argumenty, tvořící základ knihy, jsou pak k sobě často připojovány výrazy, které mají povahu časových a časo-prostorových metafor (*denique; huc accedit, uti...*), ty jsou potom jsou rozšiřovány v metaforické obrazy žakovy cesty jednotlivými důkazy za pravdou. Metafora cesty je, jak vysvitne z následujících podkapitol, základem pouze jedné didaktické osnovy, jíž báseň disponuje. Avšak její význam narůstá vzhledem k faktu, že akcent na postupnost, jež je jejím základem, je v souladu s lineární povahou jazykového vyjádření. Způsob podání *rerum natura* tedy naznačuje jakýsi „příběh“, který získává tím více samostatnou existenci jako dalšího ztvárněného světa, druhé roviny podávaného vedle té, již

<sup>66</sup> K teorii jednoho textového typu ve službě jiného viz Chatman (2000).

<sup>67</sup> K distinkci *podání* a *podávaného* v rámci každého verbálního komunikátu viz Hausenblas a Hoffmannová-Jiříčková (2003).

<sup>68</sup> Srov. Chatmanův výklad verbálního a výtvarného uměleckého díla Chatman (2000, s. 15).

<sup>69</sup> Ke struktuře DRN viz např. studii J. Farrella (Farrell, 2007).

tvoří obraz podstaty věcí, čím je tento obraz konkrétnější a znázorňuje aktéry tohoto „příběhu“ (praeceptora a adresáta) při činnosti odlišné od samotného komunikačního aktu. Takové pasáže tak dávají vzniknout druhé rovině podávaného, druhému ztvárněnému světu, světu praeceptora a Memmia, který se zde dočasně sám stává tématem. Jinými slovy, na úrovni podání představují všechna narátorova slova komunikační akt, na úrovni podávaného (tedy roviny z podání rekonstruované) umožňují některé pasáže subjektům zprostředkovávacím artikulaci tématu básně, aby se stali samy tématem a obývali druhý ztvárněný svět. Ani jedna z obou rovin, rovina podstaty věcí jako předmětu básně i rovina obou textových subjektů, které o podstatě věcí hovoří, nemůže pochopitelně existovat sama o sobě, její charakter je dán vztahem k rovině druhé, ale je myslím užitečné vidět jejich odlišnost.

Nastíněný charakter básně bude pak předmětem detailnějšího zkoumání ve druhé kapitole.

## 1.3 První kniha DRN

### 1.3.1 První kniha ve vztahu k ostatním knihám eposu

(a) **Struktura DRN jako celku** není naším hlavním tématem, nicméně struktura první knihy (a strategie, která je touto strukturou naplňována) se naplňuje jednak v rámci této knihy jako do jisté míry uzavřeného celku, jednak ale i svým vztahem ke zbývajícím knihám eposu. Lineárnost jazykového vyjádření dává nejvíce vyniknout začátkům a koncům, začátek první knihy a konec poslední tak představují významný strukturní rámec, který je tvořen **kontrastem** zrození (Venuše jako životadárná síla) a smrti (mor).<sup>70</sup> Mýtickému charakteru začátku eposu tak může odpovídat i mýtický charakter závěru.<sup>71</sup> Kontrast mezi vznikáním a zanikáním je páteří struktury celého eposu.<sup>72</sup> Už v prooimiu se objevuje rozkladný prvek v podobě Marta, ale zde je ovládnut Venuší, naproti tomu závěr poslední knihy končí bezvýhodnou situací. Bezvýhodnost je ovšem jen zdánlivá, recipient může začít číst zase od začátku, a tak nechat oba procesy cyklicky se opakovat.<sup>73</sup> Tomu odpovídá kontrast mezi

<sup>70</sup> Přehled interpretací vztahu začátku a konce básně podává Galeová (Gale, 2007, s. 208-228).

<sup>71</sup> Je zřejmé, že je pasáž založena na Thúkydidovu popisu athénskému moru za peloponéské války, ovšem Galeová (Gale, 2007, s. 208-228) argumentuje, že Lucretius historický příběh mýtizuje (vytváří iluzi, že se odehrál „once upon a time“). Uvádí také, že lze spatřit mnohé paralely mezi popisem moru a hymnem na Venuši: Motivy mající v prooimiu první knihy pozitivní konotace se vracejí ve své hrůzné podobě.

<sup>72</sup> Galeová (Gale, 2007) podle Minadea.

<sup>73</sup> *The end of book 6 leaves the reader to complete the circle himself: the doctor of the plague can only be Epicurus, the Graius homo who raises mankind to the level of the gods.* (Gale, 2007, s. 228) Tak je zde využit důležitý charakteristický znak DRN, a sice že přes veškeré bohatství argumentů různého typu nechává recipienta, aby mnohé zásadní kroky podnikl sám, protože cílem je samostatně uvažující jedinec.

individuální smrti a věčným pohybem atomů.<sup>74</sup> Mor pak může být také chápán jako hrozivý obrázek života neepikúrejců, neustále trápených strachem ze smrti a dalšími děsy. Jiným způsobem interpretuje závěrečnou pasáž DRN Clay, který v něm vidí test pro čtenáře. Obě vysvětlení vycházejí z představy, že po posledních dochovaných verších už nic nenásledovalo.<sup>75</sup> Opačnou představu, že dílo není dokončeno, oživil v poslední době Sedley<sup>76</sup> a Volková (2008).<sup>77</sup>

(b) **Vnitřní struktura eposu utvářená vzájemnými vztahy jednotlivých knih** je dána postupným naplňováním strukturního schématu básně, kombinujícího časově-kauzální hledisko (nejdříve musí existovat *primordia rerum*, pak mohou vzniknout ostatní věci) a systematické hledisko (postup od nejmenšího, dokonce neviditelného, k vlastnostem celého našeho světa). Etika, tvořící významové jádro celého eposu, ačkoli většinu textového prostoru zabírá fyzika, je výrazněji rozpracována v třetí a čtvrté knize, v nichž je v centru pozornosti člověk, a je tak vřazena doprostřed básně jako její jádro,<sup>78</sup> přičemž významnost tohoto tématu představuje proomion ke třetí knize, v níž je Epikúros – na rozdíl od jiných pasáží věnovaných jeho chvále – oslovován přímo v druhé osobě v hymnickém stylu, jako by praeceptor zde přivolával postavu filozofa, aby dodal své řeči zvlášť vysokou autoritu; toto schéma tvoří základ známého dělení knih básně do tří dyád, přičemž první dvě knihy spojuje téma atomů a prádno, třetí a čtvrtou téma člověka, jeho duše a jeho smyslového vnímání, pátou a šestou veškerá problematika viditelného světa.<sup>79</sup> Současně s realizací této struktury dochází k obohacování metaforických obrazů, dalšímu rozvíjení vztahů praeceptora a adresáta, různému vykreslení zásadní postavy Epikúra apod. **První kniha** zaujímá ve struktuře DRN zvlášť **významné místo jak díky svému tématu** (jsou zde uvedeny oba dva základní složky *rerum natura*, atomy a prádno), tak i díky svému **specifickému charakteru na rovině podání**, praeceptor postupně ozřejmuje vztah ke své básni i ke svému adresátovi. První kniha tak pokládá základní kámen strukturního schématu básně.

<sup>74</sup> Viz Gale (2004).

<sup>75</sup> Někteří přijímají úpravu navrženou Brightem, jehož následovali Bockemüller a Martin, která přesouvá verše 1247-51 na samý konec eposu. Dílo tak končí pohřbem podobně jako Ílias. Viz o tom Gale (2007).

<sup>76</sup> Viz Gale (2007).

<sup>77</sup> Volková považuje za nemožné, že by dílo, pro něž je charakteristické tak dynamický vztah mezi učitelem a žákem, skončilo bez jakékoli závěrečné formule. Lucretiův styl ovšem tak charakterizuje především proměnlivost, nepokládám tedy možnost takového zakončení za nemožnou, ačkoli není vyloučeno, že na konci původně stálo pár veršů tvořící *sfragis*.

<sup>78</sup> Jistou symetrii spočívající v tom, že pár knih věnovaný lidské duši a smrtelnosti obklopují knihy věnované obecně fyzikálnímu univerzu, připouští i G. B. Townend (Townend, 1979), který ovšem argumentuje ve prospěch jiného strukturálního schématu DRN, který vytváří změněné pořadí knih (1, 2, 5, 6, 3, 4), který Townend považuje za původní rozvržení DRN vyjádřené v nástinu obsahu ve verších 1.127-35.

<sup>79</sup> Srov. Farrell (2007).



(c) **Na úrovni jednotlivých knih** jsou významným prvkem strukturujícím prvkem prooimia, jimiž je opatřeno všech šest knih,<sup>80</sup> která jsou utkána z několika pro DRN zásadních motivických trsů (světlo × temnota, *dicta* × *arma* apod.). Základy knih plní série argumentů, které místy přecházejí v různě dlouhé digrese (či spíše persvazivní prostředky jiného druhu, implicitní a nezaložené tak striktně na logice) také přispívající k artikulaci etických cílů epikúrejského života, ale obsahovým základem je fyzika. Konečný cíl básně však nachází své plné vyjádření právě v prooimích. Jejich vyznění je vždy laděno optimisticky, představují povzbuzení pro Memmia (a potažmo i pro recipienta). Charakter jednotlivých prooimí se značně liší a jeho spojení s kontextovým okolím je pokaždé jiné. **První prooimion** pak představuje mezi ostatními prooimii **specifický útvar**, už **pro svou délku** (budeme-li za něj považovat celý úsek textu, v němž dosud neprobíhá vlastní výklad, tedy úsek 1.1-148<sup>81</sup>), ale také **pro tematickou pestrost**, s níž předznamenává většinu (ne čistě argumentačního) potenciálu celé knihy.

### 1.3.2 Struktura první knihy

Ze strukturního hlediska je první kniha **uzavřenější** než jiné: obsahuje specifické prooimion i *finale*.<sup>82</sup> První prooimion ustanovuje téma básně a vztah mezi textovými subjekty praeceptora a adresáta, přivádí na scénu i Venuši-bohyni a Epikúra-smrtelníka a končí formulkou o výnamu *naturae species ratioque*. Závěr první knihy tvoří povzbudivé čtyřverší, které naznačuje žákovu cestu za pravdou. Prooimion druhé knihy pak pokračuje v optimistickém tónu, vykresluje epikúrejský ideál, *edita sapientum templa serena*, na samém začátku hned třikrát zazní slovo *suave*. Tak je první kniha **zároveň pevně spjata s knihou druhou**, přičemž i tematická návaznost argumentů zdůrazňuje zapojení první knihy do celku eposu. Formální ráz zakončení obracející se k adresátovi naplněný optimistickým obrazem jeho úspěchu tak **synekdochicky představuje celou cestu k epikúrejské *vera ratio***.

<sup>80</sup> Marković (2008) vztahuje tento rys k podobné konvenci u knih s filozofickým tématem. Naproti tomu *finalia* většinou (viz ale pozn. 82) výrazně autonomní blok netvoří – srov. Pöhlmann (1973).

<sup>81</sup> K učení hranice prvního prooimia veršem 148 mě také vedeskutečnost, že je zde přítomna formule *hunc igitur terrorem animi tenebrasque necessest / nec radii solis neque lucida tela diei / discutiant, sed naturae species ratioque*, která uzavírá prooimion také ve druhé a šesté knize a odděluje tak eticky zabarvené povzbuzení od argumentační linie. Kromě toho verše, které ve třetí knize následují po chvále Epikúra, jsou také spíše úvodní a jsou k této chvále v podobném vztahu jako verše následující po hymnu na Venuši v knize první (hymnický ráz prvních pasáží a vytýčení etického významu následujících pasáží věnované Memmiovio-adresátovi). Je tedy otázka, kde přesně vést dělicí čáru mezi prooimiem a zbylou částí knihy. Ve všech svých výskytech hraje citovaná formule roli předělu mezi etickým povzbuzením a vlastními argumenty. Její funkce se stává ještě explicitnější ve třetí knize, kde se neobjevuje samostatně, nýbrž zapojena do kontextového okolí, jehož ústřední metaforou je obraz neepikúrejské jako vystrašeného dítěte.

<sup>82</sup> Souhlasím zde s Pöhlmannem (1973), který poslední čtyřverší knihy chápe jako epilog..

První část cesty, **prooimion** (1.1-148), směřuje k překonání adresátových obav, jejich alespoň částečné umenšení umožní teprve začít vlastnímu výkladu. Po hymnu na Venuši (1.1-43) následují problematické verše popírající právě představenou koncepci bohyně (1.44-49). Po pravděpodobné lakuně, v níž patrně zmizela slova, jimiž oslovil adresáta, k němuž teprve nyní začíná hovořit<sup>83</sup>, vyzývá praeceptor Memmia k pozornosti, představuje svou báseň jako dar a podává první nástin obsahu (1.50-61). Poté vypráví o slavném Epikúrově vítězství (1.62-79) a o obětování Ífigenie (1.80-101). Formuluje pesimistickou vizi poraženého Memmia, který opouští epikúrejskou nauku (1.102-116), upozorňuje na nebezpečné pomýlené názory básníků (1.117-126); zdůraznění potřeby vlastního, správného výkladu vede k druhému nástinu obsahu (1.127-135). Praeceptor přiznává obtížnost úkolu, který na sebe vzal, ale podstupuje ho pro svého adresáta (1.136-145). Prooimion uzavírá shrnující čtyřverší (1.146-148). Další větší blok představuje **prvotní částečky** (1.149-328). První oddíl se věnuje vznikání a stanovuje, že nic nevzniká z ničeho (1.149-214); druhý zanikání a vyhláší, že nic zcela nezaniká (1.215-264). Tím je podán výklad o prvotních částečkách, z pohledu vznikání i zanikání, čímž se naplňuje první nástin obsahu z prooimia. Následuje shrnutí a zároveň vyjádření obav o adresátovu důvěru v praeceptorova slova. Jeho možnou námitku, že atomy nelze spatřit, vyvracejí příklady dalších částeček, které nejsou vidět, ale je zřejmé, že existují (1.265-328). Druhý větší blok stanovuje druhý základní princip, **prázdnost** (1.329-397). Argumentace pro jeho existenci končí odmítnutím teorie o zhušťování, načež je celý **výklad** o základních principech **zakončen** povzbuzující **vizí Memmia nacházejícího pravdu** (1.398-417). Druhá část knihy opakuje znovu poučení předcházejícího výkladu, zdůrazňuje, že kromě dvou základních principů **žádný třetí princip** není, že vše jsou pouze přívlastky nebo případy, ani čas kupříkladu neexistuje sám o sobě (1.418-463). Poslední myšlenku exemplifikuje vyprávění o trojské válce (1.464-482). Následuje **doplnění** k základním principům: **atomy jsou pevné, nezničitelné a nelze je dále dělit** (1.483-550-634). Poté se praeceptor pouští do **kritiky** koncepcí, které podle jeho mínění selhaly v některém z výše vyhlášeném bodě: Hérakleitos (1.635-711) – jeden základní princip, Empedoklés (1.712-829) – více principů, Anaxagoras (1.830-920) – velké množství principů. Poslední část knihy zahajuje **odhalení vlastní poetiky** a reflexe textových rolí (1.921-50). Jako další téma praeceptor stanovuje **otázku omezenosti atomů a prázdna** (1.951-957): prostor je neomezený, jak ukazuje i příklad s letícím oštěpem, jinak by ani neexistoval pohyb, neomezené je i množství atomů (1.958-1051). Po argumentaci pro **neexistenci středu**

---

<sup>83</sup> Srov. Bailey (1963, *ad loc.*).

(1.1052-1093) schází část textu a báseň pokračuje líčením **konce světa** (1.1102-1113). Formální **závěr** přináší poslední čtyřverší (1.1114-1117).

## 2. *Animum tali ratione tenere* – komunikační strategie v první knize DRN

### 2.1 Praeceptorova autorita

Praeceptor využívá rozmanitých způsobů, aby ztvrdil svou autoritu. Je totiž v obzvlášť těžké situaci: užívá poezie jako média pro artikulaci epikúrejské nauky. Nebezpečí, které v sobě poezie tají, se ukáže zejména v pasáži věnované Enniovi.

- 1.117-126; 1.127-135

Enniovská pasáž (1.117-126) se skládá ze dvou částí: v první, výrazně kratší (1.117-119), praepreceptor vzdává starému básníkovi hold; ve druhé (1.120-126) kritizuje myšlenky v jeho díle obsažené. První trojverší představuje Ennia jako básnický vzor<sup>84</sup>. Druhou část pasáže tvoří pak obecně kritika jeho vyobrazení podsvětí, *Acherusia templa* (1.120-123) a zjevení Homéra, který z něj vyšel (1.124-126). Homér, či spíše pouze jeho *species*, zajišťoval autoritu Enniovým slovům: vyložil mu *rerum naturam*. **Homérův výklad** (*rerum naturam expandere dictis*, 1.126) tak představuje **konkurenční model k praepreceptorovu výkladu** (*disserere incipiam et rerum primordia pandam*, 1.55; *quos ego de rerum natura pangere conor* /

---

<sup>84</sup> Friedländer (1941) uvádí, že *perenni* je slovní hříčka se jménem Ennius.

*Memmiadae nostro*, 1.25).<sup>85</sup> Ve verších 1.127-135 podává praeceptor **druhý nástin obsahu**. V něm se zaměřuje na dvě tematické oblasti: první představuje dění na nebi i na zemi (třetina veršů: 1.127-129 s přesahem do 1.130), druhý otázka skutečné podstaty duše a našich zdánlivých setkání s mrtvými (zbylé dvě třetiny veršů: část 1.130-135). Nástin slibuje pravý výklad (*Quapropter bene cum superis de rebus habenda/ nobis est ratio...*, 1.127), který si vynucuje skutečnost, že i tak dobří básníci jako Ennius šíří ve svých dílech nepravdivé myšlenky, kvůli nimž lidem schází *ratio*, jíž by se mohli postavit hrozbám věštců. Tento obsah vyhláší myšlenku klíčovou pro celý epos (shrnuje jeho význam s důrazem na podstatu naší duše).

Ennius, ve svých názorech pomýlený, ale přitom dobrý básník, zosobňuje nebezpečí, jaké v sobě poezie skrývá. Galeová (Gale, 2007) argumentuje, že Lucretius vytvořil **specifickou epikúrejskou poetiku**, jejímž základem je originální pojetí poezie, odlišné od toho, jaké zastával Epikúros (o epikúrejci po něm). Zatímco ten odsuzoval poezii *per se*, Lucretius podle ní chápe poezii jako něco neutrálního, jehož hodnocení závisí na obsahu poezií vyjádřeném. Ačkoli se v zásadě ztotožňuji s jejím pojetím, domnívám se, že je nutno zdůraznit, že ona neutrálnost básnického media musí být chápána pouze v tom smyslu, že medium právě díky obsahu, který nese, zasluhuje pozitivní nebo negativní ocenění. Avšak tato neutrálnost v sobě tají potenciální nebezpečnost, která je poezii inherentní. Ačkoli i próza může být nositelkou nepravdivých myšlenek, básnický jazyk *nutně* vykazuje určité (epikúrejské) filozofii nepřátelské rysy (metafory, mytologické odkazy...); je tedy nutné, aby se poezie dala do služby filozofii, která může zneškodnit projevující se prvky její nebezpečnosti, vést správným směrem její moc, která je zodpovědná za její nebezpečnost, ale která ji činí pro persvazivní účely účinnější, než je próza. Explicitně se k této problematice narátor vyjadřuje ve verších 1.921-950 a 4.1-25 (viz kap. 2.10.3).

### 2.1.1 Zdánlivé splynutí extra- a intratextuálních rovin

<sup>85</sup> Praeceptorův výklad se později ukáže být **opakováním výkladu samotného Epikúra**, jak se ukáže, zdroje praeceptorovy autority (*atque omnem rerum naturam pandere dictis. /5.54/; nam simul ac ratio tua coepit vociferari/ naturam rerum /3.14-15/*). Epikúřův výklad se však ukáže lepším: díky němu *diffugiunt animi terrores, moenia mundi / discedunt* (3.16-17), kdežto *dicta* věštců jsou *terrioloqua*. Filozofův výklad nám dokonce v jistém smyslu umožňuje vidět to, co spatřil on, ovšem bez boje – mysterijnímu zření ne nepodobná vize ve třetím prooimiu, ale vnuká dojem, jakoby samotným filozofovým slovem (*vociferari*, 3.14) byla podstata všeho jasná. Homérův výklad je naproti tomu zodpovědný za Enniův popis podsvětí (*Acherusia templa*, 1.120); Epikúřův výklad umožňuje praeceptorovi, aby sám prohlédl podstatu světa a zjistil, že *nusquam apparent Acherusia templa* (3.25).

Implicitně je autorita praeceptorovým slovům zajišťována už harmonií a splýváním jednotlivých rovin básně (viz první kap.). Kromě toho však praeceptor explicitně uvádí zdroje své autority, jimiž svá slova podpírá.

### 2.1.2 Explicitně vymezené zdroje autority

#### Venuše

Jako první zdroj autority svých slov na úplném začátku prvního prooimia a celé básně uvádí praeceptor Venuši. Je dárkyní půvabu (*lepos*) a garantuje tak jeho veršům **básnickou kvalitu**, a tím i **přitažlivost** pro adresáta. Její význam je ovšem ještě větší: umožňuje **zajištěním míru samotný vznik básně**. V obou těchto funkcích vystupuje na samém začátku básně.

#### •1.1-49

Vzhledem k strukturní dominanci začátků tak představují první verše zvlášť palčivý problém. **Žádat o pomoc bohyni Venuši je zjevně v rozporu s epikurejskou představou bohů** žijících bez nejmenší péče o lidské zájmy a starosti.<sup>86</sup> Pokud by tento rozpor měl vzniknout jako pouhý ústupek tradici, znamenalo by to připustit, že básník nevyužil potenciálu, který představuje začátek básně. Zdá se pravděpodobnější, že úvodní verše nestojí svým významem zcela proti epikurejskému učení a mají k obsahu básně těsný vztah. Tento vztah byl vymezován různě: G. D. Hadzits (Hadzits, 1907) navrhl chápat slova adresovaná Venuši jako epikurejskou modlitbu, četná vysvětlení chápou Venuši jako ztělesnění empedokleovského kreativního principu (Clay, 1969) V rámci tohoto vysvětlení bývá Venuše viděna jako *natura/Natura* ve svém tvůrčím aspektu. Clay zdůrazňuje procesuální význam slova *natura* (vznikání) a vidí v postupném nahrazení Venuše pojmem *natura* elegantní postup, jímž je čtenář postupně seznamován s plným filozofickým obsahem výrazu *natura* odpovídajícího řecké *fysis*. Bohyně bývá nahlížena i jako personifikace epikurejského nejvyššího dobra, *voluptas* – viz např. Bignoneho interpretaci bohyně jako zosobnění katastematické rozkoše, již připomíná Galeová (Gale, 2007, s. 220-221). W. S. Anderson (Anderson, 1960) zdůrazňuje spojení Venuše s epikurejskou *ratio*, kterou jako Lucretiova *socia* pomáhá hlásat, představuje život, světlo, mír. C. J. Classen (Classen, 1968) zdůrazňuje funkci Venuše jako tvůrčí síly, v jejíž moci je zajistit básni *lepos*. Ztotožňují se s pohledem Galeové (Gale, 2007, s. 208-228), která podává přehled několika možných vysvětlení a soudí, že se vzájemně nevyklučují: Venuše není jen pouhou personifikací nebo alegorií, je

<sup>86</sup> Srov. k tomu např. Festugière (1996, s. 63).

mnohovrstevnatým symbolem.<sup>87</sup> J. Franek (Franek, 2011) se domnívá, že vědecké zaměření básně nevyklučuje oslovení bohyně, jedná se podle něj o pouhý navyklý způsob vyjadřování, který není nutné chápat doslova (podobně jako může být i v moderním vědeckém diskursu užít pojem Boha, aniž by to znamenalo, že se ve skutečnosti jedná o diskurs náboženský). Intenzita Venušina obrazu a jeho umístění na samém začátku díla však podle mě svědčí o větším významu této postavy.

– První slova básně znějí *Aeneadum genetrix* (1.1). Adresátem, lze-li v těchto pojmech hovořit o božstvu, je zatím pouze Venuše. Nic recipientovi<sup>88</sup> neprozrazuje, že začal číst báseň, jejímž obsahem je nauka s nepřilíš dobrou pověstí. Výraz *genetrix* ovšem v sobě ukrývá skrytý potenciál, který se receptorovi nabídne k ocenění v průběhu následujících veršů (důraz na Venušinu plodivou sílu). Podruhé je Venuše oslovena *hominum divumque voluptas* (1.1). Zde se recipientovi poskytuje už jistá nápověda: Venuše jako bohyně spjatá s milostným citem zajisté může přinést rozkoš, výraz však může odkazovat k epikurejskému nejvyššímu dobru. Konečně třetí oslovení *alma Venus* (1.2) jmenuje bohyni přímo, opět je zde akcentována její rodivá síla. Po oslovení narátor nastíní neomezenost jejího působení (*caelum – mare – terrae*) a přímo jsou pojmenovány její schopnosti: díky ní vše vznikne a spatří *lumina solis* (1.2-5).<sup>89</sup>

– Potom se obraz dává do pohybu: prchají větry a mraky a přichází bohyně. Země, moře i nebe projevují radost. Slovem *aequora* (1.8) je označeno klidné moře, utváří se tak lehounké spojení s koncem tzv. hymnu na Venuši: klidná *aequora* připomínají *aequus animus* a jemu nepřátelské *iniquum tempus* (1.41-42). *Placatum caelum* (1.9) najde zase svůj protějšek v *placida pax* (1.40). Dosud byla bohyně **asociována s životem a klidem**. Ovšem vznik života provází vzruch. Obraz Venušina příchodu se tedy v básni opakuje, ovšem v poněkud změněné podobě: před jejím příchodem se náhle zjevuje jarní den a *plodivý* (*genitabilis*) vánek *reserata viget* (1.11). Zde je možno pocítit **prudkost**, která se s Venuší pojí<sup>90</sup> a která v následujících dvou verších protkne srdce ptáků.<sup>91</sup> Vzápětí je recipient svědkem, jak se dává do pohybu obrovská zvířecí masa a dobytek i divá zvěř následující Venuši se vrhají i

<sup>87</sup> Kromě již zmíněného Galeová uvádí ještě např.: Venuše jako personifikace jara, jako *foedera naturae* (Ackermann) nebo jako postava analogická Kleanthovu Diovi (Asmis).

<sup>88</sup> Hovořím nadále o recipientovi tehdy, kde není subjekt adresáta ještě ztvárněn. V ostatních případech budu mluvit o adresátovi, ačkoli vše, co je přístupné adresátovi, je pochopitelně přístupné i recipientovi.

<sup>89</sup> Jako *sol* bude v třetí knize vyobrazen Epikúros (3.1044) a recipient je pak zván představit si, že pro lidstvo je Epikúros tím sluncem a Venuše ho umožní Memmiovi (a recipientovi) spatřit.

<sup>90</sup> Baley (1963, 1. sv., s. 177) překládá dokonce: ...is *loosed from prison and blows strong*.

<sup>91</sup> Výraz *tua vi* (1.13), jímž zde praeceptor ukazuje sílu Venuše, v třetím prooimiu užije o Epikúrovi, a recipienta tak vybízí vidět mezi filozofem a bohyní jistou paralelu. Srov. Duban (1982). Duban podrobně rozebírá začátky první a třetí knihy a ukazuje na nich proces implicitního nahrazení Venuše Epikúrem .

prudkých řek.<sup>92</sup> Recipient je veden mořem i zemí, nížinami i horami, aby konečně spatřil cíl zběsilého putování: zrod nového života (*efficis ut...prapagent*).

– Tímto vyvrcholením končí sled obrazů zachycujících působení bohyně na zemi a narátor se k Venuši obrací se svou **žádostí**, která je vyústěním předcházejícího. Ona sama (*sola*, 1.21) řídí *rerum naturam*, odůvodňuje narátor svou žádost, přičemž *natura* je zde patrně – v těsné návaznosti na výraz z předcházejícího verše *propagent* (1.20) – ve smyslu rození, vznikání (srov. Clay, 1969). Proto ji usiluje (*studeo*, 1.24) získat jako pomocnici (*sociam*) při psaní veršů *de rerum natura* (1.25)<sup>93</sup> – nyní *natura* ve smyslu tradičního pojmu řecké filozofie, *fysis*. Z Venušiny tvůrčí potence v biologickém smyslu je náhle také **tvůrčí síla literární**. Recipient může vidět těsné spojení sepětí předmětu básně (*rerum natura*) s básní jako takovou (její vznikání, *natura*). Tak už první verše prvního prooimia natolují motiv, který se bude vinout celou básní.<sup>94</sup> Praeceptor při tom představuje své dílo jako teprve vznikající, označuje však svou činnost slovesem *scribere* (k tomu viz níže kap. 2.8).

– Ve verši 26 je vznikající dílo dedikováno Memmiově (*Memmiadae nostro*), ten ale dosud není adresátem. Výraz *pangere* (*quos [sc. versus] ego de rerum natura pangere conor / Memmiadae nostro*, 1.25-26) probouzí představu, jako by narátor usiloval „zasadit“ v Memmia své verše,<sup>95</sup> které – přijme-li za své jejich poselství – v něm budou dále vzrůstat, myšlenky ve verších obsažené se stanou jeho součástí a budou se dále obohacovat už jeho vlastním přičiňováním. Rostlinná metafora vhodně zapadá do celkového ladění tohoto úseku textu, v němž zrod a vznikání tvoří tematickou dominantu. Jméno Memmiovo pak představuje podepření narátorovy žádosti o bohynino přispění: *...quem tu, dea, tempore in omni / omnibus ornatum voluisti excellere rebus* (1.26-27). Získat pro svou báseň recipienta pomůže bohyní darovaný *aeternus lepos* (1.28), kterým bude recipient uchvácen a bude následovat narátora, kamkoli ho ten jen povede – stejně jako zvíře *capta lepore* (1.15) takto sleduje Venuši.<sup>96</sup> Narátor si tak zde pro svou báseň nárokuje **psychagogický potenciál**<sup>97</sup> a velkou persvazivní sílu (cit, který Venuše vzbuzuje, je vyjadřován pojmy prozrazujícími určité násilí: *omnibus incutiens blandum per pectora amorem /1.19/ a percussae corda tua vi /1.13/*) I tento prvek se bude vinout celou básní. Classen (1968) v této souvislosti uvádí význam řeckého slova *afrodité* jako krása, elegance stylu; také podobný význam adjektiva *epafroditos*. Dál zmiňuje,

<sup>92</sup> Výraz *te sequitur* pak nalezneme ozvěnu v *te sequor* (3.3), opět adresovaném Epikúrovi.

<sup>93</sup> O skutečnosti, že je báseň teprve v procesu vznikání, svědčí užití gerundiva *scribendis* (*sc. versibus*).

<sup>94</sup> Příklady analogií shromáždila Galeová (Gale, 2004). Na základě jistých podobností mezi slovy básně a jejich referencemi překládá E. Thuryová (Thury, 1987) dokonce teorii, podle níž se báseň chová jako *simulacrum rerum natura* v technickém slova smyslu.

<sup>95</sup> Srov. Duban (1982).

<sup>96</sup> Viz např. Classen (1968).

<sup>97</sup> *Psychagogía* ve významu „působit (emočně) na lidské duše“, nikoli v častém pozdějším významu „zábava“. O významu tohoto výrazu viz např. přílohu studie M. Wigodského (Wigodsky, 1995).

že obdobné latinské slovo *venus* je v takovém významu doloženo u např. Horatia (HOR. *Ars* 320), u Plauta zase v podobném smyslu *venustulus* (PL. *As.* 223).

– Na první žádost hned navazuje další: **žádost o mír**. *Pax* je základní podmínkou samotného vzniku básně, bez ní by nemohl praeceptor ani adresát začít vést dialog, který má být náplní vznikajícího eposu. Opět praeceptor zdůrazňuje, že bohyně je jediná (*sola*, 1.31), kdo může takto pomoci: může vyprosit mír od Marta, který jí podléhá – a následuje popis Venuše a Marta v těsném objetí modelovaný s neobyčejnou plasticitou.<sup>98</sup>

Struktura tzv. hymnu na Venuši je tak pečlivě vyvážená: po začátečních třech osloveních bohyně se deskripce Venušiny moci postupně rozrůstá v sérii do sebe přecházejících mikronarativů.<sup>99</sup> Na jejich základě vysílá praeceptor k bohyni svou první žádost, o pomoc při tvorbě. Ta se rozpadá na dvě části: prosbu, aby byla Venuše jeho *socia* (formulovanou ovšem zatím neimperativně), a prosbu o *lepos*. Mezi částmi je vklíněno zdůvodnění (Memmius jako vhodný adresát). Druhá žádost, o mír, je strukturována obráceně v tom smyslu, že nejprve je formulována žádost (tedy její první část: *effice ut interea fera moenia militiai/ per maria ac terras omnis sopita quiescant* /1.29-30/) a až poté deskripce Venušiny schopností ve vztahu k žádosti relevantních. I zde se tedy žádost rozpadá ve dvě, tentokrát obě imperativní. Mezi nimi se prostírá deskripce. Po deskripci následuje zdůvodnění (ani praeceptor, ani Memmius by se za války nemohli dílu věnovat)<sup>100</sup>. Deskriptivní pasáže a vlastní žádosti spojuje zdůraznění výlučnosti Venuše ve schopnostech, které jsou popisovány a které tvoří základ žádostí (*quae quoniam rerum naturam sola gubernas*, 1.21; *nam tu sola potes tranquilla pace iuvare / mortalis*, 1.31-32)

Vnímatel je tak postupně doveden k mnohovrstevnaté představě Venuše, jejíž symbolická potence se rozlévá do celé knihy, možno říci i celé básně (některé její vlivy budou uvedeny v dalších kapitolách); následné pasáže Venušin obraz zase zpětně dále modifikují (některé modifikace byly naznačeny již v poznámkách k hymnu). Zde je však třeba zdůraznit následující:

(a) přes svůj neobyčejný význam pro další text zůstává Venuše ve své podobě individualizovaného božstva stále silou pro epikúreismus nebezpečnou, její nebezpečnost je pak poněkud neutralizována tím, že se její přítomnost jako konkrétní postavy (na rozdíl od její symbolické funkce) omezuje jen na tento úvodní hymnus, kde dochází, metaforicky řečeno, k

<sup>98</sup> Srov. návrhy, že se jedná o ekfrazi nám neznámého výtvarného díla (Bailey (1963), 2. sv., s. 599-600).

<sup>99</sup> Jedná se o narativ ve službách deskripce (Chatman, 2000).

<sup>100</sup> Tento obraz je jedním z příkladů topos míru jako podmínku pro literární činnost a zároveň mír jako obraz epikúrejské *ataraxie* (k ní srov. např. Bailey /1963, 1. sv., s. 64/). Rozdíl spočívající v tom, že *ataraxie* je dosažitelná kdykoli, tedy i za času války, nabyde významu později v díle, když se obraz Marta rozdělí v obrazy války fyzické a duševní.



prolnutí světa reálného a světa textu. Jak píše G. B. Conte (Conte, 2009) v jedné své studii o prooimích: *At the border between fully poetic speech and speech still outside of poetry, the proem – the preliminary announcement of a poem which follows – is already song and not yet song.*

(b) Venušina síla garantuje (kromě vzniku básně samotného) pouze to, že *lepos*, který může Memmia získat, není (přes to, že obraz slepě poslouchajících zvířat, by to mohl naznačovat) ničím nebezpečným, nýbrž má božské posvěcení.

### **Prameny kraje Múz**

V pasáži 1.921-950; zejména ve verších 1.921-934 ukazuje praeceptor jiný zdroj své autority, prameny kraje Múz, z nichž ještě nikdo nepil (*avia Pieridum peragro loca nullius ante / trita solo. iuvat integros accedere fontis / atque haurire, iuvatque novos decerpere flores / insignemque meo capiti petere inde coronam / unde prius nulli velarint tempora musae*, 1.926-930). Tento zdroj inspirace představuje mnohem silnější přiznání básnické inspirace (Venuše byla pouze *socia*), navíc na počátku básnické cesty stojí *laudis spes magna* a ostrý thyrsus naznačující přímo básnické vytržení (*sed acri / percussit thyrsos laudis spes magna meum cor*, 1.922-923), do popředí také vystupuje motiv *primus ego*<sup>101</sup>. Tak je i tento zdroj inspirace především zdrojem posvěcené básnické síly. Nicméně není možné nevidět, že se zde již nenápadně projevuje akcent kladený na téma básně a její cíl, oba nesoucí již zřetelný epikúrejský náboj (*primum quod magnis doceo de rebus et artis / religionum animam nodis exsolvere pergo, / deinde quod obscura de re tam lucida pango / carmina...*, 1.931-934).<sup>102</sup>

### **pozdější problematizace**

(a) Už verše **1.44-49** (~2.646-651) představují značnou problematizaci zdroje autority.<sup>103</sup> Pokud bychom verše přijali jako součást textu, praeceptor by se zdál být přistižen při diskusi se sebou samým. Mohlo by se jednat o jeho strategii spočívající v oscilaci mezi neepikúrejským světem Memmia (literární tradice, římské vlastenectví) a světem

<sup>101</sup> Srov. Volk (2008, s. 87).

<sup>102</sup> Pro detailní analýzu celé pasáže viz kap. 2.10.3.

<sup>103</sup> Verše bývaly – po vzoru Marulla – odstraňovány, jako přípisek komentátora, který chtěl poukázat na rozpor v Lucretiově básni. Naproti tomu později Bignone, Regenbogen nebo Friedländer soudili, že šestiverší pochází od samotného Lucretia (srov. Bailey, 1963, *ad loc.*) Friedländer se výrazně zasazoval o jejich přijetí jako pravých ve studiích z roku 1932 a 1939. Chápal je jako vyvrcholení celého proimia a dokazoval jejich význam jak pro předcházející, tak i následující pasáže proimia (a vlastně i pro proimia následující) (Friedländer, 1939). Bailey (v návaznosti na Dielse a Martina) je ve svém vydání básně vytiskl jako plnohodnotnou součást textu.

epikúrejským, Memmius by tak nebyl ztracen ve zcela cizím světě epikúreismu. Ovšem takovéto náhlé stroze jednoznačné popření vlastních slov (dokonce žádosti, jejíž vyplnění je představeno jako bytostně důležité pro samu báseň) se mi zdá příliš obtížně vysvětlitelné, příliš přesvědčivé pro mne není ani Baileyho (Bailey, 1963, *ad loc.*) pokus o vysvětlení výrazu *enim*, jímž je toto šestiverší dokonce připojeno k předešlé pasáži mířící zcela jiným směrem. I na jiných místech textu sice praeceptor vystupuje za sebou v několika ne zcela slučitelných rolích (srov. praeceptor-básník × praeceptor-učitel v 1.921-50), ale na jisté rovině se snaží obě koncepce spojit. Zde však nikoli, proto považují tyto verše minimálně velmi obtížně řešitelný textový problém.<sup>104</sup>

(b) Jak jsme viděli, po celou první knihu nepředstavuje praeceptor žádný **zdroj autority svých myšlenek**, ačkoli ve „vnitřním prooimiu“ ostře štěpí svůj výtvar na básnickou sílu a význam myšlenek v něm obsažených. Ačkoli báseň nasvětčuje spíše méně přímočarému vztahu mezi těmito aspekty (srov. např. zmíněnou funkci Venuše jako symbolu), je přesto absence zdroje myšlenkové autority pozoruhodná. Implicitně ji naznačuje vyprávění o Epikúrově kořisti (1.62-79), ale explicitní vymezení chybí.

Z perspektivy celého eposu je první kniha i co do vymezení autority pouze prvním krokem dlouhé cesty. Až ve třetí knize je výsostné postavení Venuše, dosud jediné vyšší síly, kterou praeceptor oslovuje, problematizováno. V proimiu třetí knihy (3.1-30) opět praeceptorovo „ty“ není po mnoho veršů určeno Memmiiovi. Přímě oslovován je tentokrát ovšem *Graiae gentis decus* (3.3) – **Epikúros**, přičemž jeho napodobení praeceptorovi zajišťuje autoritu (např. *te imitari aveo*, 3.6; *te sequor...inque tuis nunc ficta / pedum pono pressis vestigia signis*, 3.3-4). Vize, při níž se rozestoupí hradby světa, aby se vyjevil svět ve své pravé podobě včetně blažených bohů, je darem, jež lidstvu přinesl Epikúros. Popis božských sídel, mající patrně svůj předobraz v pasáži Homérovy Odysseie, *Od.* 6.42-6 (Bailey, 1963, 2. sv., s. 990), obsahuje mnohá echa série obrazů líčících příchod Venuše v prvním proimiu. Tak vzniká jemné propojení bohyně a filozofa.. První verše třetí knihy bývají chápány dokonce i jako „nahrazení“ Venuše Epikúrem, vlastně jakási oprava začátku básně (Duban, 1982). Ačkoli již nebude nikdy osloven, oslaví ho praeceptor ještě v prooimích k páté a šesté knize (5.1-54 a 6.1-42). Spojení Venuše s Epikúrem bude ještě

<sup>104</sup> V novější době proti přijetí těchto veršů argumentuje např. Galeová (Gale, 2007). Podle ní by působilo mnohem přesvědčivěji, kdyby básník (= naším označením praeceptor) odhaloval epikúrejské myšlenky postupně. Vzhledem k jedné ze základních metafor eposu, básně jako cesty za poznáním, by postupnost byla kvalitou vhodně zapadající do schématu. Na druhou stranu obsah těchto veršů efektně kontrastuje s (zdánlivě) zcela konvenčním a neepikúrejským začátkem a s (pro neepikúreje) hrozivostí svého obsahu, což dodává naléhavost následujícímu *ne...contempta relinquo* (1.52-3), ty ovšem mohou reagovat na případnou Memmiovu neochotu se dílem zabývat pramenící zatím pouze z toho, že by se mu nezdála toho hodnou.

těsnější, připustíme-li, že výraz *socia* by měl řecký ekvivalent *epikúros*, jak navrhuje Galeová (Gale, 2007, s. 137). J. J. O'Hara (O'Hara, 1998) pak jako možný vzor pro tuto slovní hříčku vidí fragment Simonidovy básně (fr. 11.20-22 West), v níž praeceptor zřejmě nazývá Múzu svým spojencem, *epikúros*.<sup>105</sup> V tomto fragmentu je navíc prosba k Múze doplněna podmínkou „jestli se staráš o lidské modlitby“, což představuje patrně pouze konvenční formuli modliteb; v Lucretiově básni však je tato otázka klíčová. Od recipienta se tedy očekává zároveň rozpoznání narážky na filozofovo jméno a znalost Simonidovy básně, jejíž slova bude mít v průběhu eposu nově ocenit a přehodnotit.

V šesté knize praeceptor vyzývá **Calliope**, v jejímž oslovení *hominum requies divumque voluptas* (6.94) lze slyšet ozvěnu onoho *hominum divumque voluptas* z první knihy.<sup>106</sup> Takto vzniká spojení mezi první a poslední knihou; praeceptor žádá o pomoc ve chvíli, kdy před ním leží úkol začít své dílo, a v okamžiku, kdy již před sebou vidí cíl, *praescripta candida calcis* (6.92) Calliope je žádána o jedinou věc: ukázat coby *dux* praeceptorovi správnou cestu (*spatium praemonstra*, 6.93), po níž se svými verši může ubírat, aby si získal věnec (*insigni...cum laude coronam*, 6.95).

(c) Dále je Venuše v průběhu básně **redefinována**, tříštěna ve své jednotlivé funkce. Dále v prooimiu je **natura** ve svém tvůrčím aspektu popsána podobně jako Venuše (1.56), **voluptas** důvodem pro praeceptorovu práci (1.140), v 1.178-9 **vivida tellus** sama dokáže přivést vše *in luminis oras*.<sup>107</sup> V mnohém její roli přejímá také personifikovaná *n/Natura*, viz kap. 2.1.3. Významnou modifikací obrazu Venuše je pak zejména reflexivní pasáž 1.921-950, viz kap. 2.11.3.

### 2.1.3 Nutnost a personifikovaná *Natura*

Praeceptorova autorita je posilována i prostředky, jimiž praeceptor vlastně omezuje význam svého vlastního hlasu. Praeceptorem stále zdůrazňovaná (a) **zjevnost**, samozřejmost, která se projevuje v podobě stálých odkazů na smyslové vnímání, a **nutnost**, která užívá

<sup>105</sup> Kromě Simonidovy básně O'Hara probírá další možné vzory a zmiňuje zvláště Sapphó 1.25-28, kde praeceptor žádá Afroditu (!), aby byla její *symmachos*.

<sup>106</sup> Tak je stejně jako Venuše i Calliope spojena s Epikúrem a jeho filozofií výrazem *voluptas*. Podle Galeové (Gale, 2007, s. 153) představuje Calliope – vzhledem ke spojení této Múzy nejen s epikou, ale i s filozofií – personifikaci Lucretiova básnění jako neoddelitelného prolnutí filozofie a poezie.

<sup>107</sup> Dále ve druhé knize je země *nostris genitrix ... corporis* (2.599) a *alma ... mater* (2.992-3). Jedna z nejvýznamnějších pasáží ukazujících nové, již epikúrejské pojetí představuje 2.171-173 (...*mortalis quae suadet adire / ipsaque deducit dux vitae dia voluptas / et res per veneris blanditur saecla propagent.*). Ke konci čtvrté knihy je dokonce obdařena negativní mocí a její nástupkyně *natura* disponuje jak tvůrčími, tak ale i ničiteleskými silami, jak vysvítá už z prvního nástinu obsahu v 1.50-61, a její nástupnictví je vyjadřováno častými personifikacemi. Vedle *natury* jako další personifikovaná síla vystupuje *fortuna gubernans* (5.107).

motivů násilí a boje, ústí v mnohých pasážích v (b) **personifikaci** samotných skutečností a (c) jejich souhrnu (*natura*).

(a) Zjevnost a nutnost jsou často zdůrazňovanými prvky DRN.<sup>108</sup> Jako příklady je možno uvést následující pasáže: *quorum nil fieri manifestum est* (1.188; o příkladech ilustrujících odmítanou myšlenku, že nic nevzniká z ničeho); *nil igitur fieri de nilo posse fatendumst* (1.205); *accipe praeterea quae corpora tute necessesst / confiteare esse in rebus nec posse videri* (1.269-270; v úvodu k příkladům dokazujícím, že existují i neviditelná tělíska: existence atomů totiž budí nedůvěru, protože *nequeunt oculis...cerni*, 1.268); *cernimus ante oculos* (1.342; o pohybu věcí jako důkazu existence prázdná); 592 *nimirum* (1.592; o hranici proměnlivosti věcí); *est igitur nimirum id quod ratione sagaci / quaerimus admixtum rebus, quod inane vocamus* (1.368-369; po důkazech o existenci prázdná); *ubi ex aequo res funditus omnis / tam mortalis erit quam quae manifesta videmus / ex oculis nostris aliqua vi victa perire* (1.854-856; o tom, že by prvotní tělíska propadla zániku, kdyby byla příliš slabá); *haec igitur minui, cum sint detrita, videmus. / sed quae corpora decedant in tempore quoque, invida praeclusit speciem natura videndi.* (1.319-321, o neviditelných částech).

(b) Věci samy mohou leckdy Memmioví ukázat pravdu, jako je tomu např. v následujících pasážích: *at manifesta palam res indicat* (1.803; o růstu ze země – zde je výrazivo užívané obvykle praeceptorem připsáno adresátovi); *nimirum plus esse sibi declarat inanis; / at contra gravius plus in se corporis esse / dedicat et multo vacui minus intus habere* (1.365-367; o tom, proč je klubičko vlny lehčí než kulička olova, ačkoli jsou stejně velké); *quorum nil fieri quoniam manifesta docet res* (1.893; o tom, že jedna věc neobsahuje prvky jiné, jak se domnívají stoupenci Anaxagora); *quod quoniam ratio reclamata vera negatque / credere posse animum, victus fateare necessesst...* (1.623-624, o tom, že by nebyl rozdíl mezi veškerenstvím a maličkou věcí, kdyby vše bylo možno donekonečna dělit)

Sebeodhalující a mluvící skutečnosti jsou **předpokladem pro možné osamostatnění adresáta** (viz zejména pasáž 1.1114-1117 v kap. 2.10.5 a 1.398-417 v kap. 2.10.2).

(c) Personifikace předmětu básně (*rerum natura*)<sup>109</sup> zajímavě kontrastuje se skutečností, že je zároveň zdůrazňována jeho neživost (*natura* není božská síla). Básnický jazyk, který s sebou nese zvolené médium, tu funguje jako prostředek praeceptorovy strategie, jejímž

<sup>108</sup> Např. Volková (Volk, 2008, s. 73) charakterizuje tón praeceptora DRN jako *urgent, sometimes aggressive*. Jen v několika případech praeceptor lehce oslabuje neúprosnou samozřejmost řečeného, jako např.: *verum, ut opinor, itast* (1.684; v úvodu teze, že atomy nejsou podobny ohni, ale jen jejich pořadí a tvary vytvářejí oheň), *opinor* (1.396; k popření teorie, že zhušťováním vzduchu lze vysvětlit pohyb, aniž by bylo nutné zavádět pojem prázdná) nebo *nil, ut opinor* (1.854; o tom, co jiného než atomy může existovat věčně).

<sup>109</sup> Podobně Galeová (Gale, 2007).

cílem je patrně silnější emocionální působení na adresáta, a jako skutečnost takového rázu (nikoli jako skutečnost roviny podávaného v doslovném smyslu) má být adresátem chápána. Zvláštní charakter *n/Natury* představí několik příkladů:

- *denique si nullam finem natura parasset / frangendis rebus* (1.551-552; o tom, co by se stalo, kdyby neexistovala meze rozpadu věcí)
- *ipsa modum porro sibi rerum summa parare / ne possit, natura tenet, quae corpus inani / et quod inane autem est finiri corpore cogit, / ut sic alternis infinita omnia reddat, / aut etiam alterutrum, nisi terminet alterum eorum, / simplice natura pateat tamen immoderatum.* (1.1008-1013; k otázce omezenosti prázdna a počtu atomů). *Summa rerum* je zde představena jako objekt působení vyšší koordinující síly, *Natury*, zároveň je sama personalizována. Navíc tyto verše přinášejí názornou ukázkou polopersonalizované podstaty *n/Natury*: na malém prostoru šesti veršů je nejdříve *natura* personalizována, posléze (v posledním verši) znamená tento výraz pouze tolik co „podstata“.
- *postremo quaecumque dies naturaque rebus / paulatim tribuit, moderatim crescere cogens, / nulla potest oculorum acies contenta tueri; corporibus caecis igitur natura gerit res* (1.322-324; 1.328)
- *denique si minimas in partis cuncta resolvi / cogere consuesset rerum natura creatrix...* (1.628-629; o tom, že by nic nemohlo vzniknout) Tyto verše představují *Naturu* v podobné roli, jako je Venušina: ta jediná, jak bylo v řečeno v prooimiu, vládne nad *rerum natura*, zde personifikovaná *Natura* nastupuje na její místo. U ní je ovšem zjevné, že není božskou silou, toto místo není sice jediné, kde je *natura* personalizována, jindy je ovšem ukázáno, že se nejedná o bytost; dále je hned v prvním nástinu obsahu představena jako síla řídící vznikání i zanikání (na rozdíl od bohyně její činnost charakterizují slovesa *creare*, *auctare*, *alere*, ale i *resolvere*), tak může nahradit Venuši v roli nejvyšší síly (ta naopak podstupuje v průběhu básně proces depersonalizace, viz výše).
- *sed quia vera tamen ratio naturaque rerum / cogit, ades, paucis dum versibus expediamus...* (1.498-499; v úvodu k výkladu o atomech, částech obdařených pevným tělem) *Natura* jako nejvyšší síla je podobně jako všechny skutečnosti reálného světa být (z hlediska nás, vnímatelů) obdařena donucovací mocí. Tu může uplatňovat nad veškerenstvím, jehož je vládkyní (viz příklady výše), může však svou moc projevat i vůči subjektům praeceptoru a adresáta, jak nasvěčuje tento úryvek, v němž se zdá být (a spolu s ní *vera ratio*) základním impulsem pro další výklad (*ades, ...ut...expediamus*). Vzhledem k tomu, že množství dokladů, které přinášejí smysly (pro epikúreismus základní prostředek poznání<sup>110</sup>), svědčí proti

---

<sup>110</sup> Srov. Asmis (2010).

existenci tak pevných částecek, jaké by měly být atomy, musí zde nastoupit nejvyšší autorita, *Natura* sama. Je tak vlastně rozrušena hranice mezi rovinou podávajícího a přijímajícího subjektu a rovinou postav,<sup>111</sup> dokonce je *Natura* tím, kdo řídí. Tento potenciál *Natury* je takto v básni přítomen už od první knihy, adresáta proto nepřekvapí, když poté ve třetí knize vystoupí sama *Natura* a pronese řeč, v níž dojde vrcholu praeceptorova tendence nahrazení vlastního výkladu výkladem *Natury*,<sup>112</sup> jíž přísluší ta nejvyšší autorita.

Specifická povaha předmětu básně (celá *rerum natura*) vede tak ke koexistenci **dvojí role** *Natury*<sup>113</sup>: subjekty o ní hovořící jsou zároveň její součástí (podobně dvojitá je role její předchůdkyně Venuše, která je – jako vše – také součástí *rerum natura*, zároveň podmínkou vzniku básně o *rerum natura*). Roli *Natury* jako možného hrdiny „kosmického narativu“ (Murley, 1947, viz výše) by tak bylo nutno chápat jako roli hrdiny zvláštního charakteru, takového, jehož osobovost je značně proměnlivá a jehož modus existence osciluje kolem hranice roviny subjektů a roviny postav či spíše představeného světa.

## 2.2 Síla praeceptorových slov: *dicta* jako zbraň

Jedním z prostředků, které dodávají praeceptorovým slovům na významu, je akcentovaná představa, že řeč je obdařena velkou silou, že má moc měnit skutečnost.

Poprvé dává praeceptor této myšlence zaznít v tzv. hymnu na Venuši. Základní podmínkou samotného vzniku básně je *pax*, pouze Venuše ho může zajistit. Mars pak představuje bojovný prvek, který Venuše ovládá, a tak na něm může mír vyprosit. Jednoduchý kontrast míru (Venuše) a války (Marta) rozrušují obrazy bohyně, v nichž i ona působí jako bojovnice, je tím, kdo může Marta porazit: její zbraní je *amor* (*aeterno devictus vulnere amoris* (1.34)<sup>114</sup> – ovšem nikoli samotný: druhou její zbraní je **sladká řeč** (*suavis ex ore loquellas/ funde petens placidam Romanis, incluta, pacem* /1.39-40/). Tento detailně prokreslený obraz má recipientovi utkvít v paměti – je totiž personifikovaným obrazem

<sup>111</sup> Specifický předmět básně (celá *natura rerum*) je ovšem něčím, co zahrnuje vše, tedy i oba subjekty.

<sup>112</sup> Její řeč ovšem zůstává praeceptorem vymezena jako myšlený příklad: *denique si vocem rerum natura repente / mittat* (1.931-932).

<sup>113</sup> Podobně dvojí roli má i druhý možný hrdina Murleyho (Murley, 1947, viz výše) „kosmického narativu“, Epikúros. Jeho role jako hrdiny představeného světa je však ještě problematizována skutečností, že on je tím, kdo ručí za pravdivost narátorových slov, praeceptor dokonce přímo vstupuje do jeho *vestigii*, což dokládá Epikúrovu významnou funkci i na rovině představovaného. Podobně dvojitou funkci má Venuše jako součást představeného světa i kvalit a vůbec samotného vzniku básně. Lze říci, že všechno to, co, jak se zdálo, Venuše ovládá, je ve skutečnosti výsledkem *rerum natura*.

<sup>114</sup> Srov. s tím další bojovné aspekty v obrazu Venuše: *perculsae corda tua vi* (1.13), *incutiens blandum per pectora amorem* (1.19). Anderson (1960) vidí ve Venušině aspektu násilí a vítězného boje v prooimiu rys, který předznamenává negativní obraz Venuše ve čtvrté knize. Takto se vlastně zakládá jistá kontinuita v diskontinuitě, o níž Anderson v souvislosti s Lucretiovými symboly hovoří.

narátorovy persvazivní strategie, v níž má ústřední postavení (a) motiv duševního boje, jehož zbraněmi jsou slova, i (b) motiv sladkosti, lásky a půvabu.

(a) Funkce slov jako zbraně pak stojí za množstvím obrazů, jejichž centrální myšlenkou je priorita duševního (slovního) boje nad fyzickým – viz např. obrazy protivníků praeceptorova výkladu, Epikúra-vzoru jako nového typu hrdiny v 1.62-79 nebo bojovnou metaforiku, která artikuluje jistý vztah adresáta ke sdělovanému.

(b) Sladkost a půvab jsou kvalitami, které si už od úvodního hymnu nárokuje pro svou báseň. Jejich vyjádřením je *lepos*, o něžž je Venuše žádána, který je zmíněn na začátku knihy implicitně (*capta lepore*, 1.15, vztahující se ke zvířatům ovládnutým Venuší naznačuje analogický obraz adresáta) a v její druhé polovině explicitně (1.921-950, přirovnání s okrajem poháru potřeným medem). *Lepos* tak funguje jako základní prostředek persvaze.

Těmto obrazům bude věnována pozornost v kap. 2.10.4 (obraz Memmia jako bojovníka) a v kap. 2.10.3 (obraz Memmia-pacienta). Každý z těchto dvou souborů obrazů akcentuje jiný stupeň aktivity na straně adresáta, proto bude pojednán každý zvlášť; na tomto místě je pouze třeba zdůraznit jejich vzájemnou provázanost, která se zhmotňuje v symbolu Venuše.

### 2.3 Oscilace perspektivy

Volková (Volk, 2008, s. 77) ve své knize uvádí, že užití první osoby plurálu v DRN chápe jako jeden z prostředků artikulace jednoho ze svých kritérií naučné poezie, vztahu učitel – žák. Ač si je pochopitelně vědoma skutečnosti, že první osoba plurálu může mít v latině také pouze tentýž význam jako *ego*, soudí, že v této básni vždy nese význam „my dva“, tj. praeceptor a adresát. Jako výrazný prostředek praeceptorovy strategie tato gramatická kategorie nepochybně funguje, domnívám se ale, že v mnoha případech zůstává nejistota, kdo jí je označován. Praeceptor je základním subjektem básně, funguje jako hlavní *perspektivní centrum*, tudíž celek, do něhož se zařazuje („svět“), je pak základním vyjádřením *perspektivy* díla.<sup>115</sup> S výjimkou časového určení *hoc patriae tempore iniquo* (1.41), jímž se praeceptor mluví o své současnosti jako době neklidné pro vlast, nelze hovořit o žádném jiném prostředku perspektivizace, než je vyjadřování v první osobě. Vedle neproblematické první osoby singuláru (jako např. *hoc tibi de plano possum promittere*, 1.411) je to pak právě první osoba plurálu, u níž není vždy jasné, zda je pouhým ekvivalentem singuláru nebo ne, a pokud ne, je otázkou, koho kromě praeceptoru zahrnuje. V mnoha případech se jedná o autorský plurál, v jiných jím skutečně označuje praeceptor sebe a adresáta jako komunikanty

<sup>115</sup> Užívám pojmů „perspektiva“ a „perspektivní centrum“ díla v souladu s koncepcí vypracovanou Macurovou (Macurová, 1983).

eposu, jindy se zdá, že se jím praeceptor zařazuje mezi širší skupinu lidí. Významné pak také je, zda se jedná o inkluzivní nebo exkluzivní plurál.

(a) **autorský plurál**

- *id quod iam supera tibi paulo ostendimus ante* (1.429)

(b) **svět výkladu („my dva“)**

- *nunc et Anaxagorae scrutemur homoeomerian* (1.830)
- 1.464-66

Praeceptor zde, v úvodu k příkladu s trojskou válkou, který má být ilustrací teze, že čas neexistuje sám o sobě, dokonce **sestupuje z piedestalu vědoucího učitele a staví se vedle Memmia** (*nos*, 1.466), společně musí čelit nebezpečí, které představují nejmenovaní *oni* (patrně básníci): *videndumst / ne forte haec per se cogant nos esse fateri* (1.465-6). Z hlediska vnitřní dynamiky DRN je pak významné, že o původcích oněch vyprávění užívá slovesa *cogere* a *fateri*, což jsou slova obvykle užívaná v souvislosti s Memmiovým osvojováním epikúrejských pravd (když se zdůrazňuje, že sama podstata věcí ho mnohdy nutí uznat nějakou tezi), zde je schopnost donucování v rukou těch, kdo neznají pravou podstatu toho, o čem mluví. Nebezpečí v sobě tají jejich slova (*dicunt*, 1.465), nepojmenovaní *oni*, básníci, tak disponují podobnou mocí jako *vates* v 1.102.

(c) **římský svět, sdílený praeceptorem i adresátem**

- 1.117-126

Zájmenem *noster*, jímž praeceptor obdařuje básníka Ennia v pasáži 1.117-126 a jímž akcentuje římskost, je text otevřen reálnému světu, v němž žije Memmius jako skutečná osoba. Praeceptor se staví tedy do římského světa, stojí tak zde vedle Memmia – ovšem patrně pouze do okamžiku, než chválu básníka vystřídá kritika jeho myšlenek.

(d) **epikúrejský svět (/svět výkladu?)**

- 1.368-369

Praeceptor ukončuje jednu část svého výkladu slovy: *est igitur nimirum id quod ratione sagaci / quaerimus admixtum rebus, quod inane vocamus*. Vzhledem k tomu, že adresátovi teprve vykládá o prázdnu, zdá se, že plurálem *vocamus* se praeceptor zařazuje do světa epikúrejského, v němž se v tomto smyslu o prázdnu hovoří. Tím zjednává svému výkladu větší důvěryhodnost (je to názor více lidí), zároveň (vzhledem k předešlé větě, kde se výrazem *ratione sagaci* odkazuje ke společné činnosti obou komunikantů) se může jednat o pokus začlenit Memmia do epikúrejského světa (ve významu: od teď to tak nazýváme).



- 1.50-61

Také v prvním nástinu obsahu se praeceptor užitím první osoby plurálu (*apellare suemus*, 1.60) a osobního zájmena *nos* (1.58) začleňuje do nepojmenovaného širšího kontextu lidí, kteří znají nauky o prvotních částechkách, čímž získává svému (budoucímu) výkladu větší vážnost.

(e) **svět celého lidstva/svět epikúrejský**

- 1.62-79

Ve verších 1.62-79 vypráví praeceptor příběh dávného Epikúrova vítězství nad *Religiem*. Recipientovi se zde předkládá příběh mající **význam pro celé lidstvo** a nabývající svou nezakotveností až mýtických rysů: čas je vymezen pouze neurčitým *Humana ante oculos foede cum vita iaceret...* (1.62nn.) Praeceptor se zde v duchu konvencí epické objektivitě, která dovoluje pouze na začátku sebereflexivní komentář, stahuje z textu. Adresát má být pohnut velkolepostí vyprávěného boje – také působivou strukturou: osmnáct veršů, které vyprávění tvoří, se dělí ve tři tematické celky po šesti verších: Jednu skupinu tvoří verše vyobrazující **svět předepikúrejský (před začátkem příběhu)** a **epikúrejský (po jeho konci)**; tato skupina je tedy rozdělena ve dvě a verše ji tvořící jsou distribuovány na začátku (1.62-65) a na konci (1.78-79), druhá část předvádějící převrácení situace části první je přesně poloviční, a tvoří tak klimax. Druhou skupinu (1.66-71) tvoří verše vypravující Epikúrovův **boj s antropomorfizovaným Religiem**. Třetí šestice veršů (1.72-77) pak využívá filozofický *topos* „letu myslí“ a vypráví Epikúrovu **vítěznou duchovní cestu** *extra...longe flammantia moenia mundi* (1.72-73), z níž filozof přinesl jako kořist pravdu o podstatě veškerenstva. Tato část se rozpadá na dvě poloviny: první tři verše vyprávějí v rychlém sledu Epikúrovy vítězné kroky, zbylé trojverší (1.75-77) přibližuje podstatu a velikost jeho kořisti. Mezi světem předepikúrejským, popisovaným v minulém čase, a světem epikúrejským, popisovaným v čase přítomném, tak stojí podmínka vzniku epikúrejského světa, boj s *Religiem* a duchovní cesta; druhá část duchovní cesty (získání kořisti) je již spojena se světem epikúrejským změnou času (prézens) a rozlomením epické objektivitě. Verš 1.75 tak představuje *textový zlom*, po němž již epikúrejské poselství dostihuje současný, Memmiův svět. Kořist získaná dávným vítězstvím je stále živá a sám **praeceptor vystupuje jako součást Epikúrem zachráněného lidského společenství**, výrazem *nobis (unde refert nobis victor..., 1.75)* se staví vedle svého **žáka** a **zve ho tak k účasti** na onom *nos*. Obdobně funguje *nos* ve verši posledním, kde slova *nos exaequat victoria caelo* kontrastují s neosobním *humana...vita* prvního verše.

**(f) svět výkladu/svět celého lidstva**

## • 1.127-135

V druhém nástinu obsahu je důraz kladen na správnou *ratio* (*Quapropter bene cum superis de rebus habenda/nobis est ratio...* 1.127-128) jako jediné obrany proti nepravdivým slovům věštců a básníků. Tato *ratio* je potřebná nám, *nobis* – praeceptor se tak buď staví vedle Memmia, do světa obývaného všemi *homines* a netematizuje svou vlastní aktivitu, svůj výklad, nebo do světa majícího užší vztah k textu, světa praeceptora a adresáta. Pro první interpretaci svědčí v textovém bloku užitě slovo *homines* (1.108), pro druhou zase o něco dříve užitý výraz *tutemet* (1.102).

• *praeterea cur vere rosam, frumenta calore, / vitis autumnofundi suadente videmus...* (1.174-175; k výkladu, že nic nevzniká z ničeho). Opět nelze rozhodnout, mluví-li praeceptor o sobě a Memmiově nebo o lidech obecně.

**(g) praeceptorova oscilace**

## • 1.921-50

Praeceptor zde přímo **opisuje kruh**, když z mezisvěta výkladu vstupuje do neepikúrejského světa poezie a staví se vedle Ennia (představuje sám sebe podobnými slovy, jakými popsal Ennia (...*qui primus amoeno / detulit ex Helicone perenni fronde coronam*, 1.117-118 o Enniovi a *iuvatque novos decerpere flores / insignemque meo capiti petere inde coronam*, 1.929 o sobě) a poté se přibližuje světu epikúrejskému a vrací se tak do světa výkladu, který ke světu epikúrejskému směřuje, aby se v závěru ukázal pevně zakotven ve světě epikúrejském (*rationem exponere nostram*, 1.946), načež může pokračovat společně zkoumáním.<sup>116</sup>

Oscilace praeceptora mezi různými světy vede i k pojetí praeceptora jako postavy, která je unášena časem podání básně v tom smyslu, že se v průběhu komunikačního aktu sama **vyvíjí**. Tak podle Ch. Segala (Segal, 1989) se praeceptorův vývoj projevuje jeho postupným uvědomováním nebezpečí poezie a představy o básnické nesmrtelnosti, *the poet's consciousness of his own gradual victory over the flawed beliefs that compose the poetic traditions of the past*. (Praeceptorovo plné odevzdání se poezii představuje tak neepikúrejský útek před smrtí, přimknutí se k věčné slávě, kterou může poezie přinést. Vynechání začátku, k němuž dochází při opakování pasáže 1.921-50 na začátku čtvrté knihy, by mělo značit praeceptorův vývoj, protože právě začátek obsahuje nejproblematičtější myšlenky – *thyrsus, laudis spes*. Nedomnívám se však, že text takový vývoj dokládá. Vztah mezi Segalem zmiňovanými pasážemi stačí myslím vysvětlit pouhým střídáním různých praeceptorových

<sup>116</sup> K této pasáži viz kap. 2.1.2 a zejména kap. 2.11.3.

strategií. Působí také značně nepravděpodobně, že by se takto praeceptor vyvíjel a tak vlastně adresáta varoval, aby věřil všemu, co mu předtím o sobě řekl.

Podoby praeptora tak představují prostředek, který přispívá k přesvědčení adresáta. Mají svůj protipól ve výrazněji odlišených podobách adresáta, dalším prostředku praeceptorovy strategie (viz kap.2.8, 2.9, 2.10, 2.10)

## 2.4 Prostředky strukturace výkladu

Vztah učitel – žák, který je páteří eposu, se zhmotňuje také v podobě různých prostředků strukturace výkladu. Praeceptor explicitně nazývá svůj komunikační akt učením, odkazuje na to, co již vyložil, vyzývá Memmia k pozornosti, vybízí ho, aby si vyslechl výklad, který ještě zbývá. Kromě toho praeceptor vtěluje do textu nástiny obsahu (viz první a druhý nástin obsahu v prvním prooimiu). Součástí jeho role učitele jsou i zmínky o Memmiových (možných) domněnkách a (možné) nedůvěře, které uvádějí nové argumentační bloky, a tak též přispívají k strukturaci básně. Značný význam má v praeceptorově strategii i časté opakování.<sup>117</sup>

(a) příklady frází strukturujících výklad uvnitř argumentačních celků bez důrazu na samotné komunikanty:

- *praeterea* (1.859; pasáž nejasná)
- *porro* (1.483; v úvodu k výkladu o pevnosti atomů)
- *huc accedit uti* (1.192; v úvodu k tomu, že nic nevzniká z ničeho)
- *adde quod* (1.847; uvádí kritiku, že Anaxagorova prvotní tělíska jsou příliš slabá) – v druhé osobě sg., ovšem svým charakterem značně neosobní

(b) příklady prostředků strukturujících výklad uvnitř argumentačních celků akcentujících činnost komunikantů:

- *sin ita forte putas* (1.770, o tom, že by z jednotných čtyř živlů nic nevzniklo)
- *transfer item, totidem verbis utare licebit* (1.870; při kritice názoru, že všechno je ve všem). Praeceptor nežívá výrazně osobní tón, ovšem pasáž může fungovat jako výzva pro adresáta, aby si sám vysvětlil jednu věc analogií podle druhé, už známé.
- *nam quid in oppressu valido durabit eorum, / ut mortem effugiat, leti sub dentibus ipsis? / ignis an umor an aura? quid horum? sanguen an ossa? / nil ut opinor...* (1.851-854). Série otázek, jejichž charakter se pohybuje někde mezi otázkami řečnickými (samozřejmost) a otázkami „pravými“ (intenzita, kterou praeceptor do otázek dává). Zde se text velmi silně

<sup>117</sup> Následující přehled si rozhodně nečiní nárok na úplnost, je pouze ilustrací pestrosti, s níž praeceptor svůj text strukturuje.

blíží dialogu, zdá se, že Memmius na takové otázky musí odpovědět – náhle však ve verši 1.854 přináší odpověď sám praeceptor a potvrzuje tak svou vládu nad textem.

(c) příklady prostředků, jimiž je uvnitř argumentačních celků odkazováno na již vyloženou látku:

- *quare in utraque mihi pariter ratione videtur / errare atque illi, supra quos diximus ante* (1.845-846, o Anaxagorově mýlce spočívající v tom, že neuznal ani prázdno ani konečnou mez rozpadu věci)
- *id quod iam supra tibi paulo ostendimus ante* (1.531; nezničitelná tělíska)
- *at neque recidere ad nilum res posse neque autem / crescere de nilo testor res ante probatas* (1.857-858; po sérii otázek). Praeceptor opět adresáta vyzývá k opakování vyloženého, dramatickost výkladu zvyšuje výraz *testor* (věci již vyargumentované fungují jako důkazní materiál nebo možná dokonce jako svědkové). Adresát tak nemůže než souhlasit, schválil-li předešlý výklad.

(d) příklady prostředků sloužících jako výzva k dalšímu výkladu, ale neutavírající textový blok, který by mohl být shrnut:

- *sed quia vera tamen ratio naturae rerum / cogit, ades, paucis dum versibus expediamus...* (1.498-499; v úvodu k výkladu o atomech, částechkách obdařených pevným tělem)

(e) příklady prostředků, jimiž je shrnuta vyložená látka a které tak zároveň slouží jako výzva k dalšímu odhalování epikúrejské nauky:

- *Nunc age, res quoniam docui non posse creari / de nilo...* (shrnutí výkladu, že nic nevzniká z ničeho ani zcela nezaniká, a zároveň úvod k souboru příkladů různých neviditelných tělísek)
- *sed quoniam docui solidissima materiai / corpora perpetuo volitare invicta per aevum, / nunc age, summai quaedam sit finis eorum / necne sit, evolvamur* (1.951-954)

(f) příklady užití možných adresátových námitek jako prostředku uvozující další výklad:

- *quod tibi cognosse in multis erit utile rebus / nec sinet errantem dubitare et quaerere semper / de summa rerum et nostris diffidere dictis* (1.331-333; o významu, jaký má poznání existence prázdna)
- *ne qua forte tamen coeptes diffidere dictis* (1.267; v úvodu k příkladům majícím zbavit Memmia možné nedůvěry v existenci atomů pramenících z toho, že nejsou vidět)
- pasáže uvozené slovy *illud in his rebus*: Praeceptor uvozuje těmito slovy textový blok, který bude věnován vyvrácení nějakého pomýleného názoru, který by mohl adresáta svést ze správné cesty. Ona slova tak fungují v obou případech jako výrazný *textový zlom* vytvářející dojem, jako by se praeceptor najednou zarazil ve svém výkladu, jakmile si uvědomil nebezpečí, které na Memmia číhá: *illud in his rebus ne te deducere vero / possit, quod quidam*

*fingunt, praecurrere cogor* (1.370-1; o chybném vysvětlení pohybu) a *illud in his rebus vereor, ne forte rearis / impia te rationis inire elementa viamque / indugredi sceleris* (1.80-82)

(g) příklady vyjádření naděje v úspěšnost výkladu jako prostředky připomenutí vyložené látky:

- *quorum utrumque quid a vero iam distet habebis* (1.758; k možnostem, že by vše zaniklo, a pak zase vzniklo z ničeho) Praeceptor kritizuje představu, že by něco tak nepevného, jako jsou čtyři živly, mohlo fungovat jako základní princip veškerenstva. V tom případě by muselo vše zaniknout a pak opět vzniknout z ničeho. To jsou ale právě teze, které již v předchozím výkladu praepceptor vyvrátil. Uvedená věta tak funguje jako prostředek pro právě probíhající argumentaci i pro zopakování. Praeceptor zde věří v Memmiův úspěch: Memmiovo správné odmítnutí takových představ je prostřednictvím indikativu futura jistotně nahlíženou budoucností (k otázce praepceptorovi (ne)důvěry v adresáta viz kap. 2.9).

(h) příklady prostředků, kterými lze navázat nit výkladu po odbočce:

- *sed nunc ut repetam coeptum pertexere dictis* (1.418)

## 2.5 Řazení argumentů

Prostředky strukturace výkladu, nastíněné v předchozí kapitole 3.5, jsou kostrou knihy, na níž jsou navěšeny různé textové bloky. Jejich význam pak závisí nejen na jejich vlastním charakteru, ale také na jejich textovém okolí, které je mnohdy tak provázané, že dává vzniknout konstrukci jakéhosi „příběhu poznání“, viz kap. 1.2.4). Vybereme pouze dva příklady naznačující, jakou podobu mohou strukturní vazby v DRN mít.

(a) **prooimion a jeho koherence:** Classen (1968) zdůraznil ve své studii věnované významu a vztahu poezie a rétoriky v Lucretiově díle funkčnost všech částí prooimia. Ukazuje, že všechny aspekty, které jeho části obsahují, jsou spojeny svou primární funkcí: zapůsobit na příjemce.<sup>118</sup> Konec hymnu na Venuši a verše následující mají podle něj lákat příjemce k tomu, aby se vůbec dílem začal zabývat – jejich cílem tedy je vnímatel *benivolus* (chvála Memmia), *attentus* (výzva k poslouchání), *docilis* (nástin obsahu). Tak praepceptor naplňuje triádu základních pravidel rétoriky a úvodní verše básně tak fungují jako *exordium*. Zapojenost veršů 1.44-49 (~2.646-651) je problematická (k otázce jejich pravosti viz kap. 2.1.2). Pouze jeden strukturní důvod mluví pro jejich dnešní umístění: jejich obsah efektně kontrastuje se (zdánlivě) zcela konvenčním a neepikúrejským začátkem a (pro neepikúrejce)

<sup>118</sup> Klade si pouze otázku, zda prooimion nepředstavuje až redundantní kumulaci takových aspektů.

hrozivostí svého obsahu, což dodává naléhavost následujícímu *ne...contempta relinquo* (1.52-3), ačkoli ty ovšem mohou reagovat na případnou Memmiovu neochotu se dílem zabývat pramenící zatím pouze z toho, že by se mu nezdála toho hodnou. Praeceptor v těchto úvodních verších také zmiňuje eventualitu vnímatelova možného pohrdnutí jeho výkladem. Podle Classena se praeceptor domnívá, že tato možnost zůstává stále více než reálná i po nástinu obsahu,<sup>119</sup> význam tématu básně má v adresátových očích zvýšit pasáž 1.62-79 (slavné Epikúrovo vítězství). Epikúrov úspěch je už něčím, co se týká celého lidstva (viz kap. 2.3). Zde je vhodné si povšimnout, že se příběh začíná rozvíjet zcela náhle a neočekávaně, bez nějakého explicitního spojení s přehledem obsahu podaného ve verších předcházejících, začíná dokonce vedlejší větou. Praeceptorova strategie tak pracuje s momentem ohromení a odpověď na otázku, co se mi vlastně sděluje a proč, dává praeceptor postupně a pracuje přitom i konvencí epické objektivity, díky níž nechává mluvit sám příběh. Na konci se však objektivita vzdává a sděluje adresátovi, že vítězný Epikúros přinesl kořist celému lidstvu, nám (*nobis*, 1.75) Stačí se jen k Epikúrovu odkazu přihlásit – ovšem představa pošlapaného náboženství je pro neepikúrejce děsivá, váhá stát se součástí *nos*, protože to v jeho očích znamená propůjčit se zločinu. Praeceptor předjímá jeho námitky a vypravuje příběh z předepikúrejského světa (obětování Ífígenie),<sup>120</sup> ukazující, že poražené *Religio* není potřeba litovat (*relatio criminis*).<sup>121</sup> Poté praeceptor náhle konstatuje, že jednou Memmius bude chtít opustit epikúrejskou nauku. Vhodně zařazuje tuto představu za sugestivní líčení Ífígeniínských okamžiků – vyřkne obavu, že ho adresát opustí v okamžiku, kdy je pravděpodobné, že se Memmius nebude chtít vrátit do neepikúrejského světa, v němž otcové krutě vraždí své děti. Přiznání možného neúspěchu tak funguje naopak jako součást strategie usilující zbavit Memmia všech předpojatostí, aby mohl započít samotný výklad. Za jeho možné zbloudění jsou zodpovědni věštcí a lidé s pomýlenými názory vůbec, největším nebezpečím je totiž neznalost podstaty duše. Podstatné je, že ve verších uvádějících tento fakt (1.112-116) zabírají jednotlivé názory na tento problém postupně stále větší textový prostor. První z veršů (1.112) stručně pojmenovává podstatu problému (nejasná *natura animai*), obsah zbylých čtyř je určen dichotomiemi smrtelnosti – nesmrtelnosti a zrození – smrti. Zatímco pro oba dva názory na osud duše při vzniku živé bytosti (rodí se/vtěluje se) stačí verš jediný (1.113), osud duše po smrti vyžaduje větší podrobnost: názor, že umírá s tělem, zabírá sám celý verš (1.114) a opačná představa, že existuje i potom, dokonce dva (1.115: názor, že odchází do Orku; 1.116: názor, že se dále vtěluje). Tak jde velikost textového prostoru ruku v ruce s významností

<sup>119</sup> *Genitalia corpora* se totiž nezdají být tématem, o němž by adresát mohl mít za to, že se týká jeho samého nebo vůbec něčeho podstatného (Classen, 1968, s. 105).

<sup>120</sup> Na rozdíl od předchozího je tak tento narativ alespoň lehce navázán na předcházející pasáž.

<sup>121</sup> Viz Classen (1968, s. 107).

obsahovou: právě představa, že duše s tělem neumírá, je příčinou toho, že lidé utíkají od pravé nauky. Kromě toho má toto narůstání textového prostoru i funkci tektonickou: právě poslední představa, která zabírá nejvíce prostoru, bude tematicky relevantní pro následující pasáž, již představuje kritika Ennia, který vypravuje, že se mu zjevil obraz dávno mrtvého Homéra. Je tedy zapotřebí správného výkladu; proto praeceptor podává druhý nástin obsahu, který se ovšem naplňuje až v polovině eposu. Poukázáním na nutnost podat výklad by mohl být výklad zahájen, praeceptor se ovšem zarazí, aby vyjádřil obtížnost spojenou s úkolem, který na sebe vzal, a svého adresáta označí za svou motivaci k dílu. Tím již je již pravděpodobně adresát ve výkladu silně zainteresován, zvláště když je mu představen i cíl: poskytnout jeho myslí *clara lumina* (1.144). Tato *lumina* je možno chápat jako prostředek proti všem hrůzám, co napáchalo *Religio*. V závěrečné formulce jsou pak proti strachu explicitně postaveny *naturae species ratioque*; *ratio* založenou na *species* představuje vlastní výklad: ten tedy nyní může začít.

(b) **implicitní navazování na předešlou argumentaci:** Ve verších 1.346-357 bylo shromážděno množství příkladů ukazujících propustnost věcí, aby bylo dokázáno, že existuje prázdno. O více než sto veršů později (1.483-497) podobné příklady, také předvádějící prostupnost věcí, jsou nyní uvedeny jen proto, aby jejich zdánlivě samozřejmý závěr (neexistuje nic dokonale pevného), mohl být vyvrácen příkladem atomů, které tuto vlastnost mají. Adresát je tak veden připomenout si předchozí závěry (jeden z příkladů druhé pasáže je dokonce je dokonce víceméně totožný s příkladem z pasáže první a verš nemá daleko k tomu, být jeho verbálním echem: *inter saepta meant voces et clausa domorum / transvolitant*, 1.354-355; *transit enim fulmen caeli per saepta domorum, / clamor ut ac voces*, 1.489-490) a zařadit je zase do širšího kontextu.

## 2.6 Vzbuzování emocí

Leckteré pasáže DRN jsou konstruovány tak, aby se adresátovy prvotní negativní pocity vůči epikúrejské nauce (srov. označení studia epikúreismu jako *via sceleris* v 1.81-2) rozplynuly v nových emocích, v radostném přijetí této filozofie jako záchrany lidstva. Praeceptor užívá různých prostředků, aby dosáhl u adresáta vzbuzení takových pocitů. Ukázkou může být pasáž 1.80-101 vyprávějící o obětování Ífigenie.

- 1.80-101

Příběh je zarámován obecným tvrzením („náboženství samo plodí bezbožnost“), jehož je exemplifikací.<sup>122</sup> Argumentační rámec tvoří první čtyři verše pasáže (1.80-83) a poslední verš (1.101). 2,5 verše (1.80 – polovina 1.82) představuje Memmiovu možnou námitku; 2,5 verše námitku vyvrací (polovina 1.82-83 + 1.101); vprostřed je vložen příklad rozrůstající se v narativ o sedmnácti verších).

Vložený narativ svým charakterem výrazně kontrastuje s narativem předešlým, s vyprávěním o Epikúrovi – neskládá se z dějových zvrátů, jeho obsah tvoří vylíčení jedné scény z hlediska hlavní postavy,<sup>123</sup> Ifigenie.<sup>124</sup> Už sám tento postup směřuje k získání citů žáka; dalšími prvky strategie jsou (stejně jako v narativu předchozím) hojná užití aliterace (např. *ductores Danaum delecti* 1.86, *circumdata comptus* 1.87, *...non ut sollemni more sacrorum/ perfecto posset claro comitari Hymenaeo* 1.96-97, *felix faustusque* 1.100) nebo v neposlední řadě volba takové verze mýtu (Ifigenie zabitá samotným otcem a podstupující smrt nedobrovolně), která nejspíše vzbudí emoce.<sup>125</sup> Dalším prostředkem je ještě rozehrání situace *nubendi tempore in ipso*: místo sňatku čeká dívku smrt. Kontrast sňatku a smrti je ještě obohacen o další rovinu tím, že podle jedné z verzí právě svatba představuje falešnou záminku, pod níž si Agamemnon nechal pro Ifigenii poslat a ta pak tedy po určitou dobu skutečně věří, že ji čeká svatba. Bailey (1963, 2. sv.) v komentáři *ad loc.* ukazuje, jak je představa možného sňatku kontrastující s realitou skrytě vpletena do jazyka vyprávění. Kruté ironické ladění pasáže pak posiluje i označení dívčiných vrahů jako *prima virorum* (1.86) nebo slovní hříčka *casta inceste* (1.98).

Příběh tvoří dvě části: první přináší shrnutí obsahu (1.84-86), druhá (1.87-100) ho postupně rozvíjí. V první části poutá pozornost slovo *foede*, jež narátor užil i na začátku předešlého narativu ve verši 1.62, v obou případech pro popis předepikúrejského světa. Na začátku druhé části ulpívá narátor pohledem na dívčině ověncení viděném jakoby ze značné blízkosti a dovoluje žákovi představit si, jako by on sám stál vedle nebohé dívky. V následné sekvenci Ifigenie spatřuje *maestum...parentem* (1.89), jehož smutek předpovídá něco neblahého, *ferrum celare ministros a lacrimas effundere civis* (1.90-91). Tyto tři pohledy dostačují, aby pochopila, co se chystá, a v následujícím verši padá k zemi *muta metu*. Praeceptor umožňuje žákovi sdílet tyto pohledy s ní a být tak při tom, když postupně začíná svůj osud chápat, vidět sama sebe na jejím místě. Do popředí stále více vystupuje motiv otce:

<sup>122</sup> narativ ve službách argumentu – srov. Chatman (2000).

<sup>123</sup> Pasáží se podrobně zabývá Ackermann (1979, s. 153), který vyzdvihuje právě tento rys vyprávění: *Er [sc. Lukrez] folgt genau der Blickrichtung des Mädchens, fast wie eine Filmkamera*. Classen (1968, s. 107) k tomuto příběhu podotýká, že je vyprávěn *in the most moving manner*.

<sup>124</sup> K problému dívčina jména viz Bailey (1963, 2. sv., *ad loc.*).

<sup>125</sup> Srov. Ackermann (1979, s.155-156), který také předkládá přehled dalších existujících verzí.



zatímco ve v. 1.89 byl pouze *maestus parens*, teď se ukazuje, že selhává jako otec, dívce nijak nepomůže, že je jeho prvorozeným dítětem. Poté, co je násilím dovedena k oltáři, vytryskne stále přítomná implicitní tenze svatba × smrt v explicitní odmítnutí prvního (*non ut...*, 1.96) a uskutečnění druhého, přičemž se zde ve své plnosti vyjeví motiv zruďného otce: sám vraždí své vlastní dítě. Důvod připojený v posledním verši narativu pak působí jako vzatý z docela jiného světa: vyplutí loďstva je *felix faustusque* (1.100) – ale pro koho? **V celém příběhu není nikdo šťastný**: dívka je *hostia...maesta* (1.99), ale i otec je *maestus*, spoluobčané pláčou, pomocníci skrývají obětní nástroj, jako by cítili stud. V předepikúrejském světě byli viníci zároveň oběťmi, skutečným viníkem byla jejich neznalost, Pověra. Hrůznost neznalosti dostupuje vrcholu v postavě otce zabíjejícím své vlastní dítě.<sup>126</sup>

## 2.7 Polyfunkčnost textových bloků

Praeceptor mnohdy kombinuje různé prostředky působení na adresáta a nechává tak svou strategii působit na více rovinách. Jedním z příkladů může být i pasáž analyzovaná v předchozím oddíle, v níž argument, že náboženství samo vede k hrůzným činům, jakkoli možná sám o sobě emočně působivý, je ještě zesilován vhodným způsobem vyličení příběhu, který slouží jako příklad. Jiným příkladem je spojení argumentu s ornamentálním básnickým prostředkem, se zvláště působivým dokladem toho, že Venuše patrně opravdu obdařila praeceptora svým darem. Z jiného pohledu může být ovšem vidět, že ornament může zároveň fungovat jako připomínka základních principů nauky.

### • 1.459-482

Po definici přívlastků (*coniuncta*) a případků (*eventa*) zaostřuje praeceptor svou pozornost na problém času. Po úvodních slovech, že čas nemůže existovat *per se*, lze ho vnímat jen ve vztahu k něčemu jinému (1.459-63), přináší příklad vzatý z mytologie, trojskou válku. Praeceptor a adresát musí společně čelit nebezpečí, které představují nejmenovaní *oni* (k tomu viz kap. 2.3), praeceptor zde proti tomu, co říkají *oni*, staví dokonce dvě vysvětlení, událost vztahuje k lidem (události jsou jen *eventa* dávno mrtvých lidí, 1.467-8) a pak šířeji k místům (1.469-70). Proti jejich vyprávění přináší narátor svou vlastní verzi, základní události trojské války ponechává v náležitém časovém sledu, ale nenechá je rozvinout se v narativ, nýbrž všechny ponechává v kondicionálním modu, aby vynikla jejich závislost na základních dvou složkách *rerum natura*, atomech a prázdnu. Mýtické – a vlastně jakékoli narativní vyprávění tak není odmítnuto, ale je mu připsána výrazně menší důležitost oproti poselství

<sup>126</sup> Tento obraz má adresátovi utkvít v paměti, aby byl pak proti němu postaven obraz dobrého otce Epikúra – on jako *pater* (3.9) zanechal svým dětem, všem lidem, *aurea dicta*, díky nimž mohou prožít šťastný život.

praeceptorovy básně, která vidí pod povrch jevů a umí je vysvětlit; při tom narátor užívá vysokého epického stylu („homérská“ perifrastická pojmenování jako *Tyndaridis forma*, neobvyklá pomenování jako *Graiuveni*, *Pergama*, nezvyklý slovosled...).<sup>127</sup> Praeceptorův následný průřez trojskou válkou se soustřeďuje na základní motiv ohně, který svými transformacemi drží pohromadě celý příběh: jak uvádí West (1969), nejprve vzplanul *ignis* lásky trójského Parida/Alexandra, který se rozhořel (*accendisset*) v *clara...saevi certamina belli*, která skončila požárem celé Tróje (*Pergama... / inflammasset*): dvěma metaforickými obrazy se tak oheň prohoří až na rovinu skutečných jevů. Na závěr praeceptor dovede Memmia k závěru (*perspicere ut possis...*, 1.478), že *res gestae* neexistují *per se* jako atomy a prázdno (1.478-80), nýbrž jsou to jen jejich *eventa* (*sed magis ut merito possis eventa vocare...*, 1.480). Budeme-li druhou osobu obou vět uvozených *ut* chápat jako oslovení Memmia a nikoli jako pouhé vyjádření všeobecného podmětu, buduje zde praeceptor s adresátem intenzivní vztah: na začátku se staví vedle něj a závěr, překonání opěvovatelů mýtů, zase adresuje právě jemu. Pasáž tak, kromě ilustrace výchozí teze, **působí na adresáta i způsobem, jakým se na něj narátor obrací, a řetězcem ohnivých obrazů, které slouží jednak jako lepos** lákající ho ke spolupráci, **jednak jako** do poetického hávu ustrojený **doklad vzájemné provázanosti veškerenstva**, které sdílí ony dvě základní složky.

• 1.248-264

Tyto verše stojí na konci výkladu o existenci atomů, od druhého výkladu o existenci prázdna je dělí doplňující pasáž o způsobech, jimiž je možno se smysly přesvědčit o existenci tělísek, která sama jsou neviditelná. Vzhledem k jejich funkci ve struktuře výkladu nepřekvapí, že je i jejich vnitřní struktura pozoruhodná. Pokud lze někde v souvislosti s DRN hovořit o „příběhu vznikání“, jak se vyjádřil Murley (1947, viz kap. 1.2.4), pak toto je rozhodně jeden s případů (ačkoli zde není dosud počítáno s prázdňem, které Murleyho definice zmiňuje). Textový blok je (podobně jako tomo bylo u Ífigeniina příběhu) z obou stran rámován tezí (*haud igitur redit ad nilum res ulla, sed omnes / discidio redeunt in corpora materiai*, 1.248-249 a *haud igitur penitus pereunt quaecumque videntur, / quando alid ex alio reficit natura nec ullam / rem gigni patitur nisi morte adiuta aliena*, 1.262-264).

První dvojverší pasáže začíná mýtickým obrazem oplodnění matky země otcem nebem; tímto aktem hyne déšť. Vzápětí vyrostou stromy a obalí se plody (další dva verše), země

<sup>127</sup> West (1969) v souvislosti s touto pasáží hovoří o Lucretiově časté ironické imitaci stylu osob, o nichž hovoří (dalším příkladem je třeba Lucretiovo zpodobení Empedoklea). Ve všech jím zmiňovaných příkladech nepovažuji ovšem za možné jednoznačně rozhodnout, zda jde o ironii či nikoli; zde například se ke kritickému přístupu druzí možné využití autority vysoké, epické poezie (srov. problematiku oddělitelnosti, resp. vztahu narativní epiky a didaktické poezie, kap. 2.1), zapomenout nelze ani na – později v 1.921-50 vyhlášené – pojetí poezie jako *musaeum mel*.

poskytuje výživu zvěři i lidem, města vzkvetou potomstvem, lesy se naplní zpěvem mladého ptactva. Tímto trojverším série střídajících se obrazů končí a praeceptor ustaluje svůj pohled na obrazu jediném, prokresleném idylickém obrázku odpočívajících zvířat, kolem nichž dovádí jejich mláďata.

Memmius tak dostává argument dokládající, že nic zcela nezaniká, s velkou dávkou básnické přitažlivosti, o níž praeceptor na začátku knihy žádal Venuši.<sup>128</sup> Připomenutí Venuše je tu skutečně na místě: akcentováno je nikdy nekončící vznikání, život, opět jsou zde *pecudes* a *paebula laeta* (1.257 a 1.14) zmiňované už v hymnu. Na rozdíl od zvěře, která se *capta lepore* žene tam, kam mu Venuše poručí, zde je vykreslena chvíle odpočinku. Spolu s fyzikální pravdou je tak Memmiiovi předveden i etický epikúrejský ideál.

## 2.8 Podoby adresáta I: svět textu a svět mimo text

V první kapitole jsme se omezili pouze na konstatování, že adresát DRN je adresátem tematizovaným. Tuto kategorii ovšem Jedličková (1993) dělí na další typy a podtypy. Na první pohled je zřejmé, že se v díle promlouvající subjekt stále obrací na nějakého vnímatele a že celá báseň je věnována jistému Memmiiovi. O jakém typu adresáta bychom však měli v souvislosti s básní mluvit?

Galeová (Gale, 2007, s. 123) ve své knize uvádí, že ztvárnění cesty k pravdě představuje zvláštní druh příběhu, *since it reaches out of the poem to include the reader, and is largely conducted in the imperative mood*. Můžeme tedy s užitím termínů Jedličkové (Jedličková, 1993) říci, že se podle pojetí Galeové komunikace uskutečňuje v hraničním „prostoru vyprávění“, který bychom v tomto případě mohli nazvat spíše obecněji jako prostor podávání. Bailey (1963, 1. sv., s. 33) uvádí, že za druhou osobou Lucretiovy básně se skrývá *general reader*.<sup>129</sup> Townend ve své studii *Fading of Memmius* (Townend, 1978) vychází z teorie (navržené J. Mussehem, H. Dielsem a přijaté C. Baileym<sup>130</sup>), která dělí knihy DRN na „memmiiovské“ a „nememmiiovské“ podle přítomnosti či absence oslovení této postavy<sup>131</sup> a

<sup>128</sup> Působivost zvyšuje aliterace *ludit lacte mero mentis percussa novellas* (1.261). West (1969) ve své interpretaci této pasáže kladl důraz na výraz (*florere hinc laetas urbis pueris florere videmus*, 1.255), který chápal jako rostlinnou metaforu. Souhlasím s jeho interpretací i přes kritiku M. L. Clarkeho (Clarke, 1971), který v recenzi na Westovu knihu vytkl, že tato metafora byla již v Lucretiově době běžnou lexikalizovanou metaforou. Domnívám se však, že v tomto kontextu se znovu „oživuje“.

<sup>129</sup> Obdobně v polemice vedené v přímé řeči (1.803-808; 897-900) vidí jako mluvčího neznámého odpůrce (*the imaginary objector*) (Bailey, 1963, *ad loc.*).

<sup>130</sup> Pro přiblížení této teorie viz Bailey (1963, 1. sv., s. 31nn.).

<sup>131</sup> Volková v návaznosti na Keena (Volk, 2008, s. 75, pozn. 16) ovšem upozorňuje, že „memmiiovské“ knihy neliší od těch „nememmiiovských“ žádným vyšším stupněm přítomnosti Memmia v textu (jen pouze přítomností toho samotného oslovení).

předpokládá, že ty „memmiovské“ byly sepsány dříve, když ještě Lucretius věřil v možnost Memmiova příklonu k epikúreismu, zbylé pak dokládají Lucretiovu ztrátu této víry vyloučením postavy Memmia. Townend pak na základě těchto předpokladů dělí sdělení ve druhé osobě na ty, které jsou určeny Memmiovy a na ty, jejichž adresátem není žádná individuální osoba. Farrington (1965, s. 21) kritizuje Baileyho koncepci a naopak zdůrazňuje, že *the form of the poem is that of a monologue...poured privately by the poet into the praetor's ear*, což souvisí s epikúrejskou praxí získávat lidi osobním kontaktem, a že *this monologue the reader is privileged to overhear*; čtenář, který nebere v úvahu toto dramatické ustrojení, dokonce ztrácí z charakteru textu tolik, co čtenář, který by neviděl, že Aeneovo vyprávění je adresováno Didoně. Podle Classena (1968, s. 88) *the arguments are not simply presented to the listener; he is made to join the enquiry and to contribute himself, as in a Platonic dialogue*. Volková (Volk, 2008, s. 75) se domnívá, že za každou druhou osobou básně máme vidět Memmia, že ten je ale zároveň dosti neurčitou postavou.

Je tedy adresát postavou „z masa a kostí“ existující plně v představeném světě<sup>132</sup> Či zde máme co do činění pouze se subjektem patřícím do mezisvěta na hranicích světa reálného a představeného? Či máme mít za to, že někde Memmius je přítomen a jinde se ztrácí? Je formou monolog, nebo snad máme v básni vidět obdobu platónského dialogu? Již v úvodní kapitole jsme báseň nazývali quasialogem. Mluvní akt je (kromě výjimek, které budou následně uvedeny) pouze záležitostí praeceptora (Farrington), ovšem jeho neustálý živý zájem o posluchače (otázky, předjímání možných námitek) vytváří dojem dialogu (Classen).

Záleží dále také na tom, mezi kým takový (quasi)dialog probíhá. Podle Farringtona je jím praetor Memmius. Je-li tím myšlen Memmius jako historická postava, je zde výrazný rozdíl proti jím zvolenému přirovnání: komunikace mezi Lucretiem a Memmiem je komunikací literární, a tak kromě jiného i diskontinuální. Protože praeceptor, který se staví do role básníka, a vystupuje tak jako subjekt sdílející mnohé vlastnosti s básníkem Lucretiem (viz kap. 1.2), nemá přístup k Memmiovým reakcím, pracuje pouze s předpoklady. Soubor možných reakcí, které tak Memmiovi připisuje, tvoří pak jakousi představu Memmia, jeho potenciálními reakcemi utvořenou funkci jako komunikanta v (quasi)dialogu.<sup>133</sup> Praeceptor

<sup>132</sup> Srov. Jedličkové (Jedličková, 1993) definici fiktivního adresáta. Jedličková zdůrazňuje, že adresát je tím více plnokrevnou postavou, čím víc jsou vylíčeny i takové rysy, které přímo nesouvisejí s komunikačním aktem. z Podobným směrem míří i Macurové (Macurová, 1983, s. 36-37) vymezení kritéria explicitnosti u narátora: je tím explicitnější, čím více jsou líčeny i takové jeho rysy, které nemají souvislost s komunikační činností.

<sup>133</sup> Srov. výklad Jany Bartůňkové (Bartůňková, 1990, s. 19) o literárním dialogu: *Pojetí dialogu v literárním díle musí být tedy značně široké, vykazuje na jedné straně styčné body s monologem, na druhé straně se za dialog považují i takové zvláštní formy, jako je dialog zachycující pouze repliky jednoho účastníka, v nichž jsou však současně obsaženy /implicitně nebo explicitně/ reakce partnera, nebo dialog, v němž jsou některé repliky nahrazeny prostředky paralingválními /neverbální komunikace apod. V typologii perspektiv, kterou představila*

tak zároveň počítá s Memmiem jako recipientem, přičemž komunikace s ním je diskontinuální; zároveň se s ním, předpokládaje jeho reakce, pouští do rozhovoru, a tak (též za přispění iluze básnické simultaneity) vytváří zdání komunikace kontinuální. Memmiova přítomnost ve světě básně je tak představována různě zřetelně, někdy je líčen jako zaujímavější určité názory k vyřčeným argumentům, což dále ovlivňuje směr, jímž se výklad bude ubírat, ačkoli jeho existence ve světě básně je silně omezena, do značné míry závislá na praeceptorově vůli, jak výraznou či hypotetickou existenci mu propůjčí. Je tak značně nekonkrétní postavou (Volková), většinou je zpodoben pouze jako souhrn potenciálních reakcí, které by klidně mohly být připsány kterémukoli vnímáři. (I v případě, že je zpodoben výrazně jako subjekt stojící vně textu a chystá se k jeho četbě, nemůže být zpodoben příliš konkrétně, protože praeceptor se může jen domýšlet, s jakými pocity k básni přistupuje.) Vysoký stupeň nekonkrétnosti subjektu adresáta souvisí také se zmíněnou dislokací elementů „příběhu“, tématem není (především) konkrétní způsob, jímž Memmius dojde k pravdě, ale naznačení cesty, jíž by *mohl* někdo k pravdě dojít. Individualita Memmia není tak příliš vyhraněná už ze své podstaty role žáka didaktické básně, jejíž hlavní funkcí je pomoc při zprostředkování argumentů. Praeceptor uplatňuje strategii oscilace mezi individuálním (postava žáka má jméno, něco málo se o ní vypovídá) a obecným (postava Memmia není vykreslena příliš konkrétně, jeho jméno je v básni zmíněno pouze jedenáctkrát).<sup>134</sup> Tato strategie umožňuje narátorovi zároveň vést vzrušený dialog s postavou žáka (souhrn potenciálních reakcí může být alespoň do jisté míry individualizován), zároveň dovoluje reálnému recipientovi vztáhnout se k vyřčeným argumentům tak, jako by byly sdělovány jemu (Bailey), ačkoli explicitně pojmenovaným adresátem je Memmius (Farrington).<sup>135</sup> V obou případech tak praeceptor adresuje svá slova osobě nesdílející s ním stejný existenční prostor. Komunikace praeceptora-básníka s všeobecně pojatým adresátem se odehrává v hraničním meziprostoru mezi světem textu a světem reálným, praeceptor zdánlivě promlouvá „k němu mimo báseň“ (Galeová; srov. k tomu postřeh D. Goldknopfa, že někdo z románu promlouvá k někomu mimo román, nad adresátem přítomným pouze v podobě zájmena „you“ při četbě Salingerově románu *Kdo chytá v žitě*, který uvedl v knize *The Life of*

---

Macurová (Macurová, 1983), bychom tak mohli mluvit o oscilaci mezi perspektivou jednotnou a složenou, a to především rámcového typu, ačkoli s jistou tendencí k složené perspektivě typu dialogického.

<sup>134</sup> Dvakrát jako označení postavy, jíž je báseň dedikována, ve třetí osobě: 1.26 (*Memmiadae nostro*), 1.42 (*Memmi clara propago*); devětkrát ve vokativní formě jako přímé oslovení adresáta (*Memmi*): 1.411, 1.1052 + 2.143, 2.182 + 5.8, 5.93, 5.164, 5.867, 5.1282. Viz Volk (2008, 74, pozn. 13).

<sup>135</sup> Druhá osoba může nést dokonce až neosobní význam „jeden, někdo, člověk“. Někde je tak druhá osoba vzápětí následována osobou třetí (*quisque*). V takovém spojení se druhá osoba zdá být výrazně zabarvena všeobecně: *nec refert quibus adsistas regionibus eius; / usque adeo, quem quisque locum possedit, in omnis / tantundem partis infinitum omne relinquit.* (1.965-967)

*the Novel* z roku 1972 (s. 33) a který cituje Jedličková /1993, s. 5 a s. 7, pozn. 3/).<sup>136</sup> Tuto skutečnost vysvětluje Jedličková v první kapitole již zmíněným zavedením prostoru vyprávění jako jedné roviny díla, do něhož tuto komunikaci umísťuje a který má zprostředkovávací funkci, komunikace se takto odehrává i v tomto případě uvnitř díla. Komunikace praeceptora-básníka s adresátem Memmiem je zakotvena více ve světě textu (adresát má jméno, něco se o něm dovídáme), směřuje ovšem k postavě, která je nazírána (v zásadě, viz výše) jako nepřítomná (na rozdíl od platónského dialogu), jako existující vně textu, tedy komunikace s ní se opět blíží komunikaci v onom meziprostoru. V typologii Jedličkové bychom tak adresáta DRN mohli umístit někam mezi kategorie fiktivního a projektovaného adresáta.<sup>137</sup>

Chápu tak dvojí směřování subjektu adresáta jako ústrojně spojené. Ve většině případů nelze podle textu rozhodnout, zda je oslovován spíše Memmius nebo všeobecný vnímatel. Je ovšem nutno podotknout, že přes možné překrývání subjektu Memmia subjektem všeobecného vnímatele je v některých pasážích recipient skutečně vidí, že není oslovován on sám, nýbrž je pouze obdařen privilegiem sledovat praeceptora, jak hovoří o Memmiovi nebo k Memmiovi. Tyto pasáže nelze myslím vymezit osobností/neosobností, jak soudil Townend (i Memmius může být někdy adresátem nepřiliš osobně vyhocených sdělení), spíše přítomností/nepřítomností vlastního jména nebo vypodobením individuálně zbarveného vztahu. Jedná se tak o dva rozdílné faktory: oslovení *Memmi* odkazuje k Memmiovi už ze své podstaty, ať už je zde adresát osobněji prokreslen nebo ne, druhý faktor vyžaduje prokreslenost.

Všechny tyto aspekty se pak rozmanitými způsoby prolétají v jednotlivých textových blocích:

#### (a) oslovení

Roller (Roller, 1970, s. 247) dokazuje, že všechna oslovení Memmia jsou v básni distribuovány náhodně a nemají žádnou zjevnou souvislost se sdělovaným obsahem, není jimi kladen větší důraz právě na toto místo v textu. Protože jsou tato oslovení až na jednu výjimku

<sup>136</sup> Pozoruhodnost zdánlivé komunikace subjektu ze světa textu se subjekty světa reálného je však v tomto případě o něco menší, protože praeceptor se prezentuje jako básník a dochází tak k výše zmíněnému (zdánlivému) slévání komunikačních rovin.

<sup>137</sup> Srov. k tomu poznámku Jedličkové (Jedličková, 1993, s. 51) o přechodném charakteru kategorie projektovaného adresáta v podobě posluchače. Jedličková říká, že *případné potlačení stylizace mluvenosti by znamenalo posun textu směrem k typu projektovaného čtenáře; naopak proměna „vy“ z pouhé „funkce naslouchání“ v blíže určenou postavu posluchače by znamenala přesun k typu „zpovědi“ s fiktivním adresátem.* (tučně autorka) S tímto vymezením lze uvést v souvislost zmíněnou simulaci kontinuální komunikace v DRN: stále oscilování mezi dialogem dvou přítomných osob a distancí osob oddělených bytostně souvisí s fiktivností nebo projektovostí adresáta. Adresát DRN je primárně pojímán jako čtenář (praeceptor se o své práci vyjadřuje slovy *scribendis versibus*, 1.24, ale žádá zároveň *vacuas auris*, 1.50).

(2.182) vždy umístěny na koncích veršů, načtvává na základě toho souvislost takového užití vokativů s homérskými formulami. Soudí, že *it would seem that Lucretius used the word Memmi whenever he was temporarily at a loss about how to finish a line, and that he had no special thought of appropriateness to the context*. V těchto pasážích je to pouze Memmius a ne i kdokoli z recipientů, kdo je zde osloven. Je možné, že i přesto oslovení Memmia nemá žádnou souvislost se sdělovaným obsahem? V první knize je Memmius přímo osloven dvakrát:

- **Memmi** (1.411; 1.1052)

- *hoc tibi de plano possum promittere, Memmi* (1.411): Praeceptor zde dává slib, že bude stále nad Memmiem bdít, ubezpečuje ho, že jedině smrt by mohla zastavit proud jeho argumentů. Verš je tak součástí exaltované pasáže lehce osobně zabarvené, která uzavírá blok epikúrejských základů (poučení o existenci atomů a prázdna). Na rozdíl od Rollera se tak domnívám, že oslovení Memmia je v kontextu plně zakotveno.

- *illud in his rebus longe fuge credere, Memmi* (1.1052): Praeceptor zde kritikou pomýleného názoru zahajuje svůj výklad o tom, že střed neexistuje. Zde se jedná o značně jinou situaci než v případě prvním, oslovení je součástí vlastní argumentace. Přesto lze poznamenat, že se oslovení nachází na exponovaném místě tematického textového zlomu.

**(b) Prooimion I: Memmius jako historická postava: „Memmiův vstup do textu“**

- **hoc patriai tempore iniquo** (1.1-43)

Začátek prooimia má zvláštní charakter. Dvakrát je zde zmíněno Memmiovo jméno, ačkoli se k němu praeceptor dosud neobrací ve druhé osobě (a je možné se domnívat, že před veršem 1.50 mohlo být nějaké oslovení Memmia<sup>138</sup>). Nelze zde sice hovořit o individuálně prokreslené postavě, ve vztahu k ostatním pasážím textu je přesto zde jeho obraz nejkonkrétnější.

V úvodním hymnu na Venuši klade praeceptor své dílo do pouhé zárodečné fáze; jeho vznik bude záviset na ochotě Venuše vyplnit obě prosby (proto je i u samotné Venuše zdůrazňován aspekt rození a vznikání). Zajímavé je, že svou činnost označuje slovesem *scribere*. Fikce, že dílo vzniká, když ho čteme, vytváří běžně iluzi orální slovesnosti. Zde je dílo představeno jako teprve vznikající (srov. *studeo; conor*), máme tedy před sebou příklad užití básnické simultaneity, a přesto v souvislosti s dílem psaným. Ovšem právě básnická simultaneita umožňuje praeceptorovi vystupovat jako autor díla, který pak může být představen jako spisovatel i jako pěvec (díky tomu, že se pojí s básnickým sebe-vědomím),

<sup>138</sup> Srov. Bailey (1963, *ad. loc.*)

zároveň mu dovoluje pouštět se do diskuse s adresátem (díky tomu, že vytváří iluzi, že praeceptor promlouvá k vnímátele právě v tom okamžiku, kdy recipient dílo čte).<sup>139</sup> Praeceptor tak může působit jako postava existující ve světě textu i jako postava vnímaná vně textu. Vzhledem k didaktickému zaměření díla funguje tato (produktorem vytvořená) strategie jako prostředek vtažení recipienta do světa textu, ale zároveň i mu ukazuje, že za básní leží skutečný svět, v němž má své znalosti z básně nabyté zúročit.

Vzhledem k hraničnímu postavení světa textového bloku, na nějž se teď soustředíme, není překvapivé, že hraniční charakter bude s tímto světem sdílet i jeho obyvatel, Memmius. Volková, jejíž pojetí Memmia je jinak v zásadě intratextuální, připouští pro tyto úvodní verše jistý význam postavy reálného, historického Memmia: *Obviously, there is a real person Memmius, and it is the job of the proem, so to speak, to cast this real person in the role of the fictive character inside the text* (Volk, 2008, s. 75, pozn. 17). Praeceptor se zde staví do reálného a vyjadřuje se o své básni jako o úkolu, který leží před ním a který nemusí dojít splnění (viz kap. 2.1.2); Memmius je tak analogicky předveden jako reálná osoba, jejíž vztah k textu je vymezen pouze tím, že se (snad) bude dílem zabývat. Takový Memmius tak v textu představuje proprium, na něž je navěšen větší počet vlastností reálného Memmia než jinde v básni, literární fikce se tu totiž teprve ustavuje. Je nutno poznamenat, že i tak není jeho konkrétnost příliš vysoká, kromě toho, že je představen jako Venušin oblíbenec, zjišťujeme, že pochází ze slavného rodu a že plní své povinnosti vlastence, obě pasáže představují jistou *captatio benevolentiae*: *Memmiadae nostro, quem tu, dea, tempore in omni / omnibus ornatum voluisti excellere rebus* (1.26-27); *nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo / possumus aequo animo nec Memmi clara propago / talibus in rebus communi desse saluti* (1.41-43).<sup>140</sup> Praeceptor podobně umisťuje své jednání do historicky zakotvené situace, on sám i postava Memmia jsou tak zároveň určeni příslušností k jistému světu (určeno konkrétně propriem: *Romanis*) i časově (neurčitě: *hoc tempore patriai iniquo*). Časové určení nedenotuje žádné datum, avšak užití deiktického výrazu *hoc* a indikativu *possumus*<sup>141</sup> mu dodává konkrétnosti. Zdá se potom, že text odkazuje na nějakou konkrétní, v reálném světě tady a teď probíhající událost. Báseň tak podle těchto názorů získává komplexnost, a tím i argumentační

<sup>139</sup> Naproti tomu Volková (Volk, 2008, s. 85nn.) vidí důvod v narátorově snaze vystupovat jako druhý Epikúros - který po sobě zanechal mnohé spisy, nebo ve zdůraznění toho, že báseň tvoří písmena, protože potom několikrát užije přirovnání písmen a atomů.

<sup>140</sup> Představa, že by se epikúrejec za jistých okolností zabýval státními záležitostmi, není tak zcela neepikúrejská: *Non accedet ad rem publicam sapiens nisi siquid intervenit*. Ep. fr. 9 Us. – citováno podle Gale (2007, s. 214). Ovšem v průběhu básně se ukáže takové chování jako vyloženě zhoubné (např. 3.68-71) – Gale (2007, s. 214) Nacházíme se již totiž ve fiktivním světě DRN, ve světě všeobecných maxim a značně neosobních subjektů žáka a učitele.

<sup>141</sup> Užití indikativu zdůrazňuje Hutchinson (2001).



sílu. Tak dala zmínka o *tempus iniquum* vzniknout i mnohým úvahám o datu vzniku básně (či přinejmenším těchto veršů).<sup>142</sup>

Ať byla historická situace okamžiku vzniku básně jakákoli, nic to každopádně nemění na nastíněné základní funkci začátku básně. Strategie, kterou lze s ohledem na koncepci Volkové (viz výše), s nadsázkou označit jako „postupný vstup Memmia do textu“ tak představuje strategii **komplementární** k základní strategii básně představené na začátku této kapitoly: transparentnost subjektu adresáta vede k položení akcentu na samotnou nauku a zároveň umožňuje jednomu každému recipientovi identifikovat se se sdělovaným; postupná „textualizace“ Memmia (zbavení ho všech rysů, které nejsou nezbytné pro jeho roli žáka) se zaměřuje na adresáta a umožňuje mu stát se vnitřním komunikantem naučné básně. Tuto strategii může také ocenit recipient a chápat Memmia jako návodný příklad.

### (c) Prooimion II: Memmius jako čtenář – Memmiův vztah k textu

#### • první oslovení Memmia v prooimiu: Memmius „na prahu textu“ (1.50-61)

To, co se o obou komunikantech dovídáme, je již – vzhledem k tomu, že Memmius je už adresátem – v přímém vztahu k probíhajícímu komunikačnímu aktu (dílo předkládané jako dar, Memmiovo možné odmítnutí). Ovšem verše 1.51-53...*adhibe* [sc. *animum* podle doplnění] *veram ad rationem, / ne mea dona tibi studio disposta fidei, / intellecta prius quam sint, contempta relinquo* připouštějí dvojí interpretaci: mohou popisovat dílo, které teprve vznikne (participium pf. pas. *disposta* by pak signalizovalo děj sice předcházející děj vyjádřený slovesem *relinquere*, ovšem dosud ještě neukončený), anebo dílo již hotové (*disposta* by pak signalizovalo děj uzavřený již v přítomnosti) V prvním případě by ovšem *mea dona* označovala – v duchu básnické simultaneity – argumenty vyslovené praeceptorem bytujícíím plně v textu. Ty by ovšem adresát nemohl nechat být, dříve než by je poznal: pokud by se odmítl dále debaty účastnit, žádné argumenty by již vůbec nemohly být vytvořeny. To mluví ve prospěch interpretace druhé, která tak představuje jedno z nečastých míst, kde nabývá vrchu praeceptor v roli autora napsaného díla a iluze básnické simultaneity se bortí.

<sup>142</sup> T. Frank (Frank, 1919) zmiňuje, že už v roce 1885 Brandt uvedl, že se slova básně vztahují k nějakému aktuálnímu strachu z války, a tuto válku specifikoval jako válku Pompeia proti pirátům a proti Mithridatovi v letech 68-64. Frank sám navrhuje rok 57 (na základě Memmiovy předpokládané vítězné bitvy v Bithýnii). F. H. Sandbach (Sandbach, 1940) odmítl roku 1940 Munrův názor, že tyto verše byly napsány v roce 59 př. n. l. a vztahují se k nepokojům za Caesarova konzulátu. Místo toho navrhl zimu 55/54. (Sandbach přitom podrobuje kritice názor, že Lucretius zemřel roku 55, který se opíral také o dataci Ciceronova dopisu bratru Quintovi o *Lucreti poemata* (únor 54) na základě předpokladu, že v době napsání dopisu musel být Lucretius mrtvý, protože báseň nese tak zřetelné stopy nedokončenosti, že nemohla být publikována za básníkovy života. Zpochybněním toho důkazu se mu otvírá možnost klást vznik prooimia do 55/54.) V roce 2001 G. O. Hutchinson (Hutchinson, 2001) odmítl tradici kladoucí datum vzniku *De rerum natura* do padesátých let prvního století př. n. l. na základě zmínky o *Lucreti poemata* v Ciceronově dopise bratru Quintovi a údajů týkajících se data básníkovy úmrtí a navrhuje datovat báseň do roku 49 př. n. l. či do doby po tomto roce bezprostředně následující. Jako tuto událost identifikuje Hutchinson občanskou válku mezi přívrženci Caesara a Pompeia.

Důraz je tak položen na diskontinuituálnost komunikace, výsledkem je „dotyk reality“, představení adresáta jako čtenáře, který se začíná zabývat literárním dílem, tedy v textu ztvárněný obraz skutečné situace. Memmius-adresát stojí vůči dílu jako vnější subjekt, dokud nepřijme narátorovo pozvání a nevydá se spolu s ním na cestu textem.<sup>143</sup> Tato pasáž již ovšem neobsahuje žádný poukaz na skutečnost reálného světa, která by s komunikačním aktem nebyla spjata (jako je v úvodních verších válka, která je představena jako na procesu literární komunikace nezávislá, ba jí dokonce nepřátelská, okolnost). Po stručném naznačení v 1.25 (*de rerum natura*) zde narátor poskytuje náčrt obsahu knihy (1.54-61). Vyjadřuje se v indikativech futura (*incipiam, pandam* 1.55) a představuje tak své dílo jako právě vznikající. Venuše umožnila, že dílo mohlo začít vznikat, ale jeho konec je dosud v nedohlednu. Báseň je cesta, kterou narátor a adresát půjdou – pokud ovšem ten bude chtít: nástin obsahu ho má k cestě zlákat. Verše *unde omnis natura creet res auctet alatque* (1.56) připomínají bohyni-roděčku z dřívějších veršů,<sup>144</sup> *quove eadem rursum natura perempta resolvat* (1.57) pak představuje doplnění i o odvrácenou stranu procesu a její pozitivní ocenění je schopnost, k níž chce praeceptor Memmia postupně dovést (završení dosáhne tento proces koncem třetí knihy, tedy přesně v jádru díla). Zároveň praeceptor poskytuje přehled možných názvů pro těliska, jejichž výklad tvoří základ nauky.

• **poslední oslovení Memmia v prooimiu: Memmius jako důvod pro vznik textu (1.136-145)**

Praeceptor se zde představuje jako autor oddaný svému dílu, věnující práci celé noci (*noctes vigilare serenas*, 1.142), odměnou mu bude (snad) budoucí přátelství s Memmiem (*sperata voluptas / suavis amicitiae*, 1.140-141). Údaje s komunikanty spojované se vztahují ke komunikačnímu aktu (bdění jako podmínka skládání básně, naděje na přátelství jako jeho motivace a samo přátelství jako výsledek zdařilé komunikace, zprostředkované textem), jsou k němu ovšem připojeny další prvky: probdělé noci obohacují text o nový časový rozměr, rušící iluzi, že je básník dílo skládá v tom okamžiku, když ho recipient vnímá; přátelství s Memmiem je situováno do budoucnosti. Praeceptor zde projevuje básnické sebe-vědomí (*Latinis versibus*, 1.137; *dictis quibus et quo carmine*, 1.143). Víře v Memmia, která se v této pasáži vyjadřuje, bude věnována pozornost v kap. 2.9.

(d) „vnitřní prooimion“: **reflexe role, již se Memmiovi v textu dostává (1.921-950)**

<sup>143</sup> Abychom byli přesnější: praeceptor pojímá Memmia v zásadě vždy jako postavu vzdálenou, ovšem aby mohl vykládat dynamičtěji, představuje si jeho přítomnost a hádá, jak by asi na to či ono reagoval, a na jeho možné námitky odpovídá. Mluvím-li tedy o jejich společné cestě textem, mám na mysli toto. V těchto úvodních verších si sice také představuje Memmiovo možné chování, akcentuje však pól opačný: zatím neexistuje společná cesta textem, místo toho je dílo představeno jako vnější objekt, který leží mezi nimi.

<sup>144</sup> Clay (1969).

Tato pasáž dává vzniknout jedné z didaktických osnov, bude tak analyzována v kap. 2.10.3. Zde stačí podotknout, že praeceptor zde zastavuje argumentaci, aby odkryl pravidla hry. Praeceptorův vztah k Memmiovi se zde přimyká těsně k textu (jeho cíl se zastavuje u Memmiova prohlédnutí, není již zde představen konečný cíl, jakým byla *amicitia* v textovém bloku předešlém, která pasáž lehce individualizovala). Přitom je zde patrné básnické sebevědomí: praeceptor hovoří o svých verších (*versibus in nostris*, 1.949), tím je zdůrazněna i diskontinuita komunikace.

#### (e) Memmiovy protesty; přirovnání atomů k písmenům

Ve dvou případech je adresátovi svěřen dokonce hlas, jímž může pronést svůj protest v přímé řeči. Na rozdíl od jeho delší řeči ve třetí knize, kterou praeceptor explicitně uváděl jako hypotetickou, zde není reálnost jeho řeči ničím snižována, obě promluvy jsou uvozeny pouze výrazem *inquis*. Dalo by se tak mluvit o nejvýraznějším příklonu k pólu adresáta fiktivního. Ponecháváme zde nerozhodnuté, zda je mluvící osoba Memmius nebo *the imaginary objector* (srov. Bailey, 1963, 2. sv., *ad loc.*).

V básni se často objevuje přirovnání atomů k písmenům (*elementa*), k písmenům obecně: *...ut potius multis communia corpora rebus / multa putes esse, ut verbis elementa videmus, / quam sine principiis ullam rem existere posse* (1.196-198), 1.912-14 – viz dále, také ovšem dokonce k písmenům vlastní básně. Tak spojuje tak rovinu podání a podávaného. Podstatné je, že narátor v DRN odkazuje právě ke slovům své vlastní básně, *nostris in versibus ipsis* (1.823). To dalo vzniknout různým teoriím rozvíjejícím dále narátorem samotným nadhozenou myšlenku, že text DRN nejen hovoří *o rerum natura*, ale nějak ji navíc odráží, až k představě DRN jako obrazu (*simulacrum*) *rerum natura* v technickém smyslu slova a DRN jako *rerum natura* podléhající koloběhu vznikání a zanikání.<sup>145</sup> Ve shodě s Volkovou (Volk, 2008) a Galeovou (Gale, 2004) chápou motiv písmen-atomů pouze jako analogii, navíc analogii značně omezenou (jak připomíná Galeová, báseň je někým stvořena, kdežto svět je v epikúrejském pojetí bez stvořitele), statně praeceptor sám její platnost oslabuje (*tantum elementa queunt permutato ordine solo. / at rerum quae sunt primordia, plura adhibere / possunt unde queant variae res quaeque creari*, 1.828-29). V obou případech se takový motiv objevuje ke konci ucelené pasáže (na konci kritiky Empedoklea a ke konci kritiky Anaxagora) a především vždy ho jen pár veršů dělí od námítky pronesené v přímé řeči (1.803-8 a 897-900).

#### • ‘*At manifesta palam res indicat*’... - první Memmiův protest (1.803-808)

<sup>145</sup> Stručný přehled teorií podává Volková (Volk, 2008, s. 100-105).

Praeceptor se po shrnutí, že věci, které podléhají změně, musí být nutně složeny z věcí, které se nemění (1.794-97), obrací na Memmia s otázkou, proč raději nepředpokládá existenci atomů, které různým shlukováním a měněním svého pořadí vytvoří cokoli (*quin potius.../...constituas*, 1.798-99). Následná přímá řeč s *inquis* pak působí jako Memmiova odpověď. Memmius (lze-li ho za *inquis* vidět) má tak zde jistou samostatnost, je to osoba, která něco pronese, a praeceptor musí hledat argumenty, aby ji přesvědčil, jakkoli jsou zároveň Memmiova slova i slovy praeceptorovými, protože ten není jen učitel, ale i básník a označuje svou činnost za psaní veršů a své dílo jako báseň.

• ***nostris in versibus ipsis*** (1.823-829)

Odkazem na písmena vlastních veršů vyjadřuje praeceptor zvlášť velký odstup (obrácení pozornosti na samotné označující), což předpokládá adresáta, který je rovněž schopen podobného odstupe. To zvlášť působivě kontrastuje s Memmiovým vyjádřením v přímé řeči, která předchází. Umístění analogie podtrhuje zde jakési **rozdvojení adresáta** (ačkoli obě tyto podoby adresáta jsou stvořeny v textu, v obou případech se tudíž ontologicky jedná o textové subjekty): budeme-li chápat druhou osobu slova *inquis* jako Memmia, pak zde vstoupí do textu svým vlastním hlasem, načež ho praeceptor odkazuje na své verše, tedy na text, jehož součástí jsou ovšem i adresátova vlastní slova. Praeceptorovo *vides* pak nechává Memmia spočinout zrakem i sám na sobě. Reálný, vnětetový recipient, tak může spatřit sama sebe v textu dvakrát.<sup>146</sup>

• ***‘At saepe in magnis fit montibus’... - druhý Memmiův protest*** (1.897-900)

Jako třetí filozof je představen Anaxagoras a jeho *homoeomeria*. Jeho kritika je asi nejdramatičtější a narátor tak hojně zapojuje Memmia do společného hledání, aby mohl vyvrátit všechny jeho možné námitky. Např. praeceptorova série otázek vytváří dynamický vztah mezi narátorem a adresátem (*nam quid in oppressu valido durabit eorum, / ut mortem effugiat, leti sub dentibus ipsis? / ignis an umor an aura? quid horum? sanguen an ossa?*, 1.851-53), ačkoli odpověď nakonec dává narátor sám (*nil, ut opinor*, 1.854).<sup>147</sup> V následujících verších praeceptor podrobněji zkoumá Anaxagorovo učení (1.860-74). Verše 1.875-96 jsou pak věnovány Anaxagorově myšlence, že, ačkoli je vše smíšeno se vším, vždy v jedné každé věci vystupuje zřetelně jedna látka; praeceptor tuto tezi rozhodně vyvrací.

<sup>146</sup> *Nostris versus* totiž odkazují k narátorovi, pouze tomu zde patří postavení básníka, pokud nebudeme počítat s možností, že odkazují na skutečnost, že se jedná o verše, které praeceptor a Memmius spolu sdílejí.

<sup>147</sup> Dalším místem svědčícím o dynamickém vztahu mezi oběma subjekty je verš 1.870: *transfer item, totidem verbis utare licebit*, kterým narátor Memmia vyzývá k snesení dalších příkladů.

Memmius však přesto není přesvědčen a uvede jako protipříklad, že se skutečně stává, že stromy někdy najednou vzplanou (1.897-900).<sup>148</sup>

• *verba quoque ipsa* (1.912-914)

Zde praeceptor nehovoří explicitně o svých verších, ani však pouze o slovech obecně, nýbrž o těch, co právě byly užity v jeho textu: praeceptor vysvětluje Memmioví, že ani jeho příklad nedokazuje Anaxagorovu teorii, vše způsobují různá spojení atomů, a Memmiem **zdánlivě náhodně uvedená skutečnost** (stromy a oheň) **poslouží vhodně praeceptorově argumentaci**, který díky tomu, že nechal Memmia uvést zrovna toto, může přenést problém i na rovinu jazyka rozehrát vtipnou hru mezi *lignis* a *ignis* (*scilicet et non est lignis tamen insitus ignis*, 1.901) – také slova, když se jen trochu změní jejich *elementa*, podobně jako atomy věcí, označují pak zcela rozdílné věci. Praeceptor v závěrečném vítězném tažení proti homoiomerii hrozí Memmioví, že pokud by se držel homoiomerie, celé jeho dosavadní snažení by bylo marné. Memmius nebezpečnou homoiomerii nutně musí odmítnout: ukazuje se, že učení, které ani nejde pojmenovat latinsky, je pouze žertovnou představou plačících a chechtajících se prvotních částíček, kterou nikdo nemůže brát vážně.

(f) **předjímání Memmiovy budoucnosti**

Praeceptor v několika pasážích naznačuje Memmiovu budoucnost. Cíl cesty textem už není v básni zobrazen, je chápán jako něco, co leží už v prostoru za textem: v reálném životě, kde se má literární komunikace uzavřít, tím spíše, že se jedná o didaktickou báseň. Báseň tak obsahuje pouze vhledy do budoucnosti, ovšem jak pozitivní, tak negativní, není tedy jeden konec, je jich více, protože text už nad nimi nemá moc – nezobrazuje je: konec doplní Memmius sám svým životem. Báseň mu ukazuje jen varianty, volba sama je na něm. Je hodno pozornosti, že praeceptor užívá indikativu futura. Vize jsou tak vždy představeny jako jistá budoucnost, realita.

• **neúspěch** (1.102-106)

Pasáž vytváří jednu z didaktických osnov, budeme se jí proto detailněji zabývat v kap. 2.10.4. Nyní pouze podotkneme, že zde praeceptor omezuje závažnost Memmiova pochybení jen na *pokus* o odpadnutí od *vera ratio* (*desciscere quaeres*, 1.103).<sup>149</sup>

• **úspěch** (1.1114-1117)

<sup>148</sup> 'At saepe in magnis fit montibus' inquis 'ut altis / arboribus vicina cacumina summa terantur / inter se, validis facere id cogentibus austris, / donec flammai fulserunt flore coorto.'

<sup>149</sup> Důraznost sdělení podporuje zesílené zájmeno *tutemet* (1.102) hned na samém začátku pasáže, druhá osoba pokračuje v *tibi* (1.104) a *fortunasque tuas* (1.106). Jako praví viníci Memmiova neúspěchu jsou přítom označení věštcí, jejichž slova Memmia svedou. Výrazem *et merito* (1.107) začíná praeceptor vysvětlení a zařazuje Memmia do širšího kontextu: podobně jako on jsou na tom všichni *homines* (1.108)

Memmiovu cestu za pravdou zde nemůže nic ohrozit a on nakonec pozná vše *pernosces*, 1114; *clarescet*, 1.1115; *accendent*, 11117). Podobně jako předchozí pasáž i tato dává vzniknout jedné z didaktických osnov, pro podrobnější analýzu proto viz kap. 2.10.1 a 2.10.5 I kap. 2.9).

• **úspěch ?** (1.402-409-417)

Memmiovo nalezení pravdy je zde též představeno jako jisté (*poteris*, 1.408), jisté omezení však představuje následná pasáž, v níž praeceptor připouští eventualitu Memmiova zaváhání a ujišťuje ho o své budoucí podpoře.

## 2.9 Podoby adresáta II: úctyhodný adresát

Volková (Volk, 2008) v návaznosti na Mitsise rozvíjí koncepci Memmia jako postavy, která je *remarkably unsympathetic, unwilling to learn, and even plain stupid*.<sup>150</sup> Zdůrazňuje dále, že se Memmius v průběhu básně **nijak nevyvíjí**, na jejím konci je stejně hloupý jako na jejím začátku. Představuje tak podle ní **antipříklad**, od něhož se recipient bude distancovat, a tak si osvojí základy epikúrejské nauky, protože se bude chtít identifikovat s praeceptorem. Pojímání Memmia jako negativní postavy má dlouhou tradici, ovšem pouze v tom smyslu, že Memmius-textový subjekt byl dáván do souvislosti s historickým Memmiem. Volkové přístup pak ale je, jak sama vyhlašuje, intratextuální. Z literárního hlediska se pak koncepce vycházející ze samotného textu jeví mnohem závažnější. Galeová (Gale, 2004) se naproti tomu vymezuje proti této koncepci a domnívá se dokonce, že báseň naopak ukazuje **vývoj adresáta**. Jak tedy praeceptor Memmia pojímá? Ozřejmení přinese několik úryvků:

• **Memmiadae nostro – dedikace (1.1-43)**

Zde se začíná rýsovat obraz Memmia – úctyhodné postavy:<sup>151</sup> Není tu sice zatím ještě osloven jako adresát, říká se však o něm, že je nadán více než kdo jiný, aby plodil krásné věci,<sup>152</sup> *quo magis* v narátorově žádosti o *lepos* pro své verše (*aeternum da dictis, diva, leporem* /1.28/) znamená: Neváhej, protože se tvá pomoc vyplatí: právě Memmius pak mým výkladům dozajista porozumí.

• **mea dona – báseň jako dar (1.50-61)**

<sup>150</sup> Volk (2008, s. 80).

<sup>151</sup> Zpodobení Memmia jako úctyhodné postavy se pochopitelně nemusí shodovat s Lucretiovým názorem na Memmia jako psychofyzickou bytost.

<sup>152</sup> *Memmiadae nostro, quem tu, dea, tempore in omni / omnibus ornatum voluisti excellere rebus* (1.26-27)

Ve verši 1.50 praeceptor začíná svůj výklad. Zastihujeme zde praeceptora, jak žádá pozornost, mluví se o svém díle-daru a nastiňuje jeho obsah. Jeho první strategie je zaměřena na bohyni a má za cíl vymoci od ní splnění žádostí. Jeho druhá strategie směřuje k tomu, aby zlákala Memmia k poznání díla. Obě strategie jsou zároveň součástí jediné strategie: vytvořit pro své dílo působivý začátek (což čítá jak naplnění žánrových očekávání i vytvoření dramatické situace, která opatřuje samotný vznik díla otazníkem).

Teprve nyní se objevuje Memmius jako adresát.<sup>153</sup> Je pravděpodobné, že se mezi verši 49 a 50 nachází lakuna: zatímco předtím byl Memmius pouze tím, o kom se hovoří, náhle je osobou, k níž se hovoří, a přitom tento obrat není nijak zdůrazněn. Je pravda, že *semotum a curis* v 1.51 lehce spojuje tuto pasáž s předchozí částí prooimia<sup>154</sup> (*fera moenera militiai* byla zažehnána; bohové žijí *summa cum pace*), ale toto spojení by kratší oslovení Memmia nenarušilo. Verš 1.50 je porušený, a pokud přijmeme doplnění *animumque sagacem*, setkáváme se zde opět s obrazem Memmia-úctyhodného adresáta. Volková (Volk, 2008, s. 80) v této pasáži nachází naopak důkaz pro své chápání Memmia jako anti-vzoru<sup>155</sup>: výzvu k pozornosti, která je později v básni v různých obměnách opakovaná, a k tomu zejména představa, že by Memmius dílem nechtěl zabývat. Myslím však, že se jedná pouze o prostředek zapojení adresáta do komunikačního aktu (předjímání jeho možného rozvažování nad básní a představení eventuality, že žádná recepce vůbec neproběhne, jako možné). Není tak podle mého soudu nutné přisuzovat příliš velký význam tomu, že se zde adresátovi připisuje možná negativní reakce.<sup>156</sup> Pokud bychom navíc přijali verše 1.44-49 jako pravé, nebylo by divu, kdyby Memmius nad takovým dílem váhal, zděšen bezbožností nauky. K pozitivnímu obrazu Memmia přispívá pak naopak zejména chápání vlastní básně jako daru (*mea dona*) složená *studio...fidei* (1.52): (1.51-53)...*adhibe* [sc. *animum* podle doplnění] *veram ad rationem, / ne mea dona tibi studio disposta fidei, / intellecta prius quam sint, contempta relinquo*.

• **Noctes vigilare serenas - báseň jako labor** (1.136-145)

V první, o něco kratší části této pasáže, praeceptor přiznává obtížnost úkolu,<sup>157</sup> který na sebe vzal (dvojverší 1.136-137 obsahuje přiznání obtížnosti, druhé dvojverší, 1.138-139,

<sup>153</sup> Aniž by byl ovšem zatím osloven jménem.

<sup>154</sup> Srov. Bailey (1963, *ad loc.*).

<sup>155</sup> Srov. Volk (2008).

<sup>156</sup> Jak ostatně uvádí Classen (1968, s. 105), je takový postup běžným prostředkem, srovnat k tomu lze Cic. *Inv.* 1.21: *in humili autem genere causae contemptiois tollendae causa necesse est attentum efficere auditorem*.

<sup>157</sup> V prooimiu druhé knihy je nositelem negativních stránek života právě slovo *labor* (2.2; 2.12), což adresátovi umožňuje zpětně ještě více ocenit praeceptorovu obětavost a důvěru v něj. V 2.730 a 3.419-20 je to dokonce *dulcis labor*, jak připomíná Classen (1968, s. 109). K tématu chudoby mateřštiny se praeceptor dále vrací ve

představuje rozvedení prvního a uvádí dva důvody: *egestas linguae*<sup>158</sup> + *rerum novitas*). Ve druhé části pasáže (1.140-145: část 1.142-1.145 přináší rozvedení myšlenky předešlých veršů), avšak Memmiova *virtus* a *voluptas suavis amicitiae* s ním způsobují, že se přes všechny těžkosti pouští do práce; proti dvěma důvodům odrazujícím od práce jsou tak postaveny dva důvody k práci vybízející; skutečnost, že tyto nakonec ukázaly silnějšími, představuje prostředek narátorovy strategie usilující o vyobrazení Memmia jako úctyhodného adresáta. Praeceptor se Memmiovi svěruje, že tráví celé noci promýšlením svých veršů: právě Memmius je tím, pro koho se vyplatí i *vigilare*. Oběma částmi přitom prochází světelná symbolika (viz kap. 2.10.5).

Dvěma důvody jsou *sperata voluptas suavis amicitiae*<sup>159</sup> a *virtus*. Tento výraz je v římském kontextu nositelem specifického souboru významů tvořícího základní kámen hodnotového systému. Adresátovi byl ovšem podán návod, podle něž může tuto *virtus* vidět i jako zcela odlišnou hodnotu, jako hodnotu náležící světu epikúrejskému: *acris virtus animi* prokázal Epikúros, když zvítězil nad *Religiem*.

Prvkem, který buduje obraz Memmia jako úctyhodného adresáta, je i adjektivum *serenae* charakterizující narátorovy probdělé noci – ač noc a temnota nesou v lucretiovském symbolismu negativní významy, osobnost Memmia prosvěcuje svým jasem práci jemu věnovanou natolik, že i noci se stávají *serenae* – adresát ocení tuto kvalitu noci zejména, když prooimion druhé knihy malující obrázek epikúrejského světa užije totéž adjektivum pro vykreslení zhmotnělé ataraxie: *templa serena* (2.8).

#### • *si...forte...possem* – nedůvěra v Memmia? (1.935-950)

V druhé části „vnitřního prooimia“ se praeceptor obrací k Memmiovi a odhaluje mu, oproti pasáži 1.136-145 již zcela otevřeně, záměr svého díla. Memmius je opět oním úctyhodným adresátem, pro něž stojí za to cokoli vykonat. Volková (Volk, 2008, s. 97) zde ovšem naopak nachází argument pro negativní obraz Memmia: praeceptorova slova *si tibi forte animum tali ratione tenere / versibus in nostris possem* (1.948-949) se jí zdají dosvědčovat praeceptorovu nedůvěru v úspěch svého učení. Domnívám se, že se jedná spíše o příklad

---

verších 1.830-833 v souvislosti s užitím výrazu *homoeomeria*, jehož nepřeložitelnost do latiny má chudoba mateřštiny na svědomí.

<sup>158</sup> Praeceptor se k tématu chudoby mateřštiny vrací dále ve verších 1.830-833.

<sup>159</sup> Tato pasáž se stala podnětem pro spor o vztah mezi Lucretiem a Memmiem jako historickými osobami; významnou roli v této diskusi hrál právě slovo *amicus*, které, jak dokládá Allen (1938), bývalo často užíváno jako (quasi)technický termín označující osobu, k níž poutá jinou osobu vztah jisté závislosti, a původně se vyskytovalo ve vojenském kontextu. Výraz *amicus* však, jak bylo také argumentováno, může také ukazovat na pojem přátelství v epikúrejském slova smyslu. Nelze patrně rozhodnout, jak přesně rozumět onomu *sperata voluptas suavis amicitiae*; mohlo by se jednat o vhodnou praeceptorovu strategii postupně nenápadně zaplést Memmia do světa epikúreismu.



jednoho z rysů praeceptorovy strategie: praeceptor nemůže vědět s určitostí, jak Memmius zareaguje, ponechává tak u úspěchu komunikačního aktu otazník; vyšší stupeň nejistoty vnesený slovem *forte* jen zvyšuje důraz na zásadní význam role adresáta v celém procesu, záleží především na něm, zda bude zachráněn. Kromě toho může tímto vyjádřením praeceptor naznačovat i svou nejistotu ohledně své schopnosti Memmia získat; každopádně není myslím nutné předpokládat ve verši vyjádření praeceptorovy nevíry v Memmia.

• ***animo...sagaci* – Memmiova bystrost (1.402)**

Příklad Memmiovy bystrosti přináší verše 1.398-417. Pasáži bude věnována detailní pozornost v kap. 2.10.2, zde stačí podotknout, že praeceptor zde vyjadřuje v Memmia důvěru tím, že mu připisuje *animus sagax*. Volková (Volk, 2008, s. 81, pozn. 36) ovšem upozorňuje, že celý kontext pasáže pro Memmiovu bystrost nesvěčí: praeceptor musí uvádět velké množství argumentů. Považuji to však pouze za důsledek persvazivní řeči: Memmius je představen před nový poznatek, je tak přirozené, že praeceptor uvádí více argumentů, aniž by tím byla zpochybněna představa o jeho bystrosti.

• ***diffidere dictis* – Memmiova nedůvěra**

Když praeceptor začíná svůj výklad o prázdnu, zdůrazňuje: *quod tibi cognosse in multis erit utile rebus / nec sinet errantem dubitare et quaerere semper / de summa rerum et nostris diffidere dictis* (1.331-333), o něco dříve chce Memmiovu ukázat, že existuje mnoho částí, které nejsou vidět, a své příklady uvádí slovy *ne qua forte tamen coeptes diffidere dictis* (1.267). Memmiovy reakce jsou zde představeny jako negativní, fungují ovšem jako prostředky, díky nimž je vůbec nějaká persvazivní argumentace možná. Ostatně jinde je naopak zpodobena pozitivní Memmiova reakce na vyložené – viz *quorum utrumque quid a vero iam distet habebis* (1.758; k možností, že by vše zaniklo, a pak zase vzniklo z ničeho).

• ***paucis...versibus* – stručnost (1.498-499)**

V úvodu k výkladu o atomech vyzývá praeceptor Memmia k poslouchání slovy: *sed quia vera tamen ratio naturaue rerum / cogit, ades, paucis dum versibus expediamus...* (1.498-499). Akcentovaná stručnost je výrazem praeceptorovy úcty k Memmiovu, projevované příslibem, že ho příliš nezdrží.

• ***parva perductus opella* – snadný úspěch Memmia (1.1114-1117)**

Povzbuzení pro Memmia skýtá i praeceptorovo ujištění o pouze malé námaze, kterou je z adresátovy strany nutno podstoupit (*parva...opella*, 1.1114). Zde můžeme vidět dokonce jako součást praeceptorova pojetí svého díla jako daru (srov. *mea dona*, 1.52) a Memmia jako

úctyhodného adresáta. Požadavek spolupráce, který praeceptor na Memmia klade, je tak vyvažován akcentovanou snadností, která kontaktuje s významem, jaký bude vykonání oné *parva opella* pro Memmia mít. Tato snadnost na straně adresáta stojí v protikladu k *labor* na straně, zmiňovaném např. v 1.141. Praeceptor se ovšem zde stahuje ze své role vůdčího subjektu: obdobně jako 1.398-417 přenechává své místo samotné skutečnosti (viz kap. 2.1.3).

Ukázky podle mého soudu neukazují na negativní obraz Memmia, jak ho představuje Volková. Co se týče koncepce Galeové, lze myslím souhlasit, že začátek eposu pracuje s jistou tenzí mezi oběma intratextuálními komunikanty (zejména proimion, do jisté míry i zbytek první knihy), dále však **žádný zřetelný vývoj v zobrazení adresáta** nespátňuji<sup>160</sup>. Domnívám se, že základní význam pro způsob, jímž praeceptor vyjadřuje svůj vztah k Memmiiovi, specificky neurčitý způsob existence adresáta ve ztvárněném světě (tak, jak byl popsán v kap. a v kap.). Jak zdůrazňuje i Volková (Volk, 2008), Memmiův obraz není konkrétní. Jeho hlavní funkcí je umožnit praeceptorovi vyložit epikúrejskou nauku, a to dynamickým způsobem. Není zde tedy nutné, aby musel vykreslovat příliš konkrétně jeho individuální vlastnosti: nelze tak s určitostí říci, zda je Memmius v básni kladnou nebo zápornou postavou, je spíše jen personifikovanou persvazivní strategií (umožňuje praeceptorovi zahrnout do výkladu možné námitky i optimistické vize o úspěchu svého učení i o jeho neúspěchu. Z tohoto důvodu není ani nutné, aby takový adresát prodělával zřetelný vývoj, báseň není primárně příběhem o jeho nabytí pravého vědění, ale vyložením epikúreismu. Pokud bychom se ale měli přece jen nějak vyjádřit k Memmiovým vlastnostem (v praeceptorových očích), zdá se, že lehce převažuje jeho pozitivní ocenění<sup>161</sup> (jeho nedůvěra je omlouvána, velmi četné jsou motivy úctyhodného adresáta). Navíc ačkoli každý soud o extratextuální rovině musí zůstat spekulací, představíme-li si proces literární komunikace v jeho úplnosti, konvenuje tento fakt vhodně se skutečností, že jedním z reálných byl patrně i Memmius jako psychofyzická bytost, a vzhledem k tomu, že báseň zjevně není explicitně ustrojena jako invenktiva, vylučovalo by zřejmě vykreslení Memmia jako *plain stupid* z okruhu recipientů díla (ačkoli je mu zároveň přímo dedikováno).

<sup>160</sup> Koncepce vývoje adresáta tak představuje jistou analogii ke koncepci vývoje subjektu praeceptora (viz kap. 2.3)

<sup>161</sup> Pro pozitivní ocenění Memmia svědčí i to, že je v páté knize obdařen adjektivem *inclutus*, které navíc v předchozích knihách praeceptor užil pro Venuši a Epikúra, zdroje své autority: *incluta* (1.40), *inclute* (3.10) a *inclute Memmi* (5.8 1.40).

## 2.10 Podoby adresáta III: pestrost didaktických osnov

Podoby adresáta jsou utvářeny také praceptorovým metaforickým vyjádřením (nebo tvorbou přirovnání)<sup>162</sup>, adresát je tak představen jako osoba kráčící po cestě, lovec, dítě/dítě-pacient, bojovník nebo člověk zasvěcovaný do mystéria. Tyto role tvoří základní prvky artikulace vztahu učitele – žáka v básni, každý z nich totiž předpokládá odlišný vztah adresáta k předmětu básně, k *rerum natura*. Rozdílný způsob podání této látky, kterou každá metafora implikuje, vytváří podle Fowlera (2000) *didaktickou osnovu (plot)*.<sup>163</sup> Tyto osnovy pro něj představují druhotné (narativní) prvky didaktické poezie. Skutečnost, že se zároveň mnohdy jedná o rysy typické pro epickou poezii, vede Fowlera ke konstatování, že didaktický žánr, jakkoli se vymezující vůči epice, zahrnuje do sebe četné kvality tohoto žánru. Jakkoli je nejisté, zda je – vzhledem k otázce identity didaktického žánru – vhodné hovořit o zahrnování epických prvků nebo spíše o jejich sdílení s narativní epikou, vystihuje zde Fowler výstižně typický rozpor, na němž je didaktická báseň založena: učení, jakkoli intelektuální činnost, je vyjadřováno v pojmech náležících do sféry fyzického rázu a často dokonce bývá popisováno v pojmech vzatých z válečnictví. Tento rozpor, souvisící také s metaforičností lidského vyjadřování jako takového,<sup>164</sup> nachází v DRN široké pole pro rozehrání významové hry založené na kontrastu fyzického a duševního, jak bude dále demonstrováno na konkrétních příkladech.

„Příběh“ DRN, zmiňovaný v kap., naznačují jen fowlerovské didaktické osnovy tvořené různými metaforickými obrazy, které jsou rozmístěny po básni.<sup>165</sup>

### 2.10.1 Memmius kráčející po cestě

Jak jsme viděli v kap., metafora cesty<sup>166</sup> tvoří pouze jednu z didaktických osnov básně, ovšem lineárnost jazykového vyjádření vede k její prominenci.

Praceptor užívá často prostorových metafor: *quapropter qui materiem rerum esse putarunt / ignem atque ex igni summam consistere solo, / magno opere a vera lapsi ratione videntur* (1.635-637). Leckdy pak na základě této metaforiky představuje zastánce

<sup>162</sup> Řadím do této kapitoly bez rodílu oba způsoby obrazného vyjádření. Domnívám se totiž, že přes rozdíly, které mezi oběma prostředky bezpochyby jsou, tvoří oba typy vyjádření didaktickou osnovu obdobným způsobem.

<sup>163</sup> Překládám slovo *plot* jako *osnova* ve shodě s tradicí zavedenou J. Barešem v překladu Cullerova *Krátkého úvodu do literární teorie* (Culler, 2002).

<sup>164</sup> Báseň umožňuje rozvíjení metafor, které ve své zažité lexikalizované vyjadřují schéma, jehož prizmatem vidíme skutečnost. Srov. Volk (2008, s. 60, pozn. 90) a Lakoff (2002).

<sup>165</sup> Srov. Gale (2007), s. 124: *One could say, then, that the DRN is a narrative poem, but that its narrative is conducted at the level of imagery...*

<sup>166</sup> Volková (Volk, 2008, s. 90-91) uvádí, že v básni můžeme rozeznat 4 typy cest: cesta adresáta, básníka, Epikúra a správná životní cesta.

neepikúrejských představ jako chodce na cestě k pravdě, z níž ovšem zbloudili: např. *errare* (1.846; o Anaxagorovi a Hérodotovi s Empedokleem); *et fugitant in rebus inane relinquere purum, / ardua dum metuunt, amittunt vera viai* (1.658-659); *magno opere a vero longe derrasse videntur* (1.711; o tom, že se mýlí, kdo považuje za základ všeho čtyři živly).

**Vzorovou duchovní cestu** představuje druhá část vyprávění o Epikúrově slavném vítězství (1.72-77). Epikúros *extra / processit longe flammantia moenia mundi / atque omne immensum peragravit mente animoque* (1.72-73).

Praeceptor také koná cestu, a to **cestu básnickou**: *avia Pieridum peragro loca nullius ante / trita solo. iuvat integros accedere fontis / atque haurire...* (1.926-928).

Jak vidíme, cesta je významnou metaforou básně na různých rovinách. Není překvapivé, že i subjekt adresáta je do této metaforické sítě zapleten. Praeceptor představuje Memmia jako chodce, jehož správný směr je stále ohrožen.<sup>167</sup> Jak uvádí Knox (1999), sám Epikúros užíval metafory krátké cesty k dobru, příkladem může být třeba fr. 417 Us., kde se hovoří metaforicky o cestě (*poreia*), která je *bracheia* a *syntomos*. Volba cesty jako didaktické osnovy dává vyniknout **postupnosti**,<sup>168</sup> hodnotě praeceptorem stále zdůrazňované, explicitně v pasáži 1.398-417 a pak zejména v 1.1114-1117.

- *impia...rationis inire elementa viamque / indugredi sceleris* (1.81-82). V úvodních verších je poprvé text básně představena jako cesta, po níž adresát (spolu s praeceptorem) kráčí.

- *illud in his rebus longe fuge credere...* (1.1052; varování, aby se Memmius nedomníval, že vše směřuje ke středu). Způsob vyjádření zákazu může vzhledem k pojetí poznávání jako cesty být chápán téměř doslovně .

- 1.1114-1117

Textový blok získává na významu svým postavením na samém konci knihy. Není pak podle mého soudu náhodné, že právě v prooimiu druhé knihy je adresátovi představen cíl celé cesty, *edita doctrina sapientum templa serena* (2.8), z nichž lze pohlížet marné životní bloudění pomýlených lidí (*errare atque viam palantis quaerere vitae*, 2.10). Přelom první a druhé

<sup>167</sup> Motiv cesty je dále rozvíjen i v následujících knihách: Epikúros ukázal cestu (*viam monstravit /6.27/*) nám všem, abychom došli nejvyššího dobra. Tato cesta není dlouhá: *tramite parvo / qua possemus ad id [sc. bonum summum] recto contendere cursu* (6.27-28). Cesta básně stojí proti cestě života, zisk pro sebe samotného proti zisku pro celé lidstvo, sláva proti nejvyššímu dobru. Obě cesty jsou pak vzájemně propojeny: praeceptorova cesta básní se může uskutečnit jen díky tomu, že Epikúros ukázal lidem cestu k nejvyššímu dobru (*te sequor...inque tuis nunc ficta / pedum pono pressis vestigia signis*, 3.3-4), a zároveň je tato praeceptorova cesta naplněním cesty vytýčené Epikúrem (za pomoci Venuše): díky básni může i Memmius dojít k epikúrejskému dobru.

<sup>168</sup> Postupnost zdůrazňuje i Thuryová (Thury, 1987). Domnívá se, že základním principem poznání, jak je chápáno v básni, je předvádění nějakého jevu v stále adekvátnějším kontextu (příkladem může být již zmíněná desubstancionalizace Venuše). Koncepce Thuryové tak představuje polemiku s Andersonovou, Thuryová explicitně zdůrazňuje, že v tak odlišných rolích, v nichž Venuše vystupuje, není žádná diskontinuita, nýbrž postupné pochopování.

knihy tak adresátovi ukazuje, že cesta, která se vtělila do textu DRN, vede k cíli, kdežto cesty jiných nemají konce.

– proces poznávání je představen opět jako cesta (*iter*, 1.1116)

– akcent na postupnost je zdůrazněn slovy *alid ex alio clarescet* (1.1115), které praeceptor později aplikuje i na postupný civilizační proces (*alid ex alio clarescere*, 5.1456); zdá se tedy, že se jedná o praeceptorovu zásadní metaforu, jejímž prizmatem praeceptor vidí vzdělávání.

– obraz cesty je zde tak zintenzivněn světelnou symbolikou (viz kap. 2.10.5).

### 2.10.2 Memmius-lovec

Cesta, na niž se již v proomiu Memmius dal, je společnou cestou praeptora a adresáta; rozvinutím motivu cesty se ovšem také otvírá možnost pro Memmiův vlastní postup (1.398-417). Společná cesta praeptora a Memmia je cestou jednotlivými argumenty básně, cestou textem, tedy cestou skutečnou (myšleno ve světě DRN), nynější samostatná cesta je cestou hypotetickou, umístěnou do budoucnosti a jakoby mimo text básně: praeceptor zpodobuje v textu něco, co se může odehrát ve skutečném světě po přečtení textu (viz kap. 2.8).

#### • 1.398-417

Ze série argumentů dokládajících existenci prázdna (*inane*) jako jedné ze dvou základních složek, z nichž sestává *omnis natura*, vystupuje dvacetiveršový textový blok, který se rozpadá do dvou propojených částí: prvních dvanáct veršů líčí Memmiův budoucí úspěch, zbylých osm narátorovo ujištění o pomoci pro případ, že by Memmius zaváhal.

(a) První část rozvíjí motiv cesty v rozsáhlé přirovnání. Cesta, na niž se již v proomiu Memmius dal, byla ovšem společnou cestou praeptora a adresáta; nyní se otvírá cesta pro Memmiův vlastní postup. Na ose samostatnosti × nesamostatnosti adresáta představuje tento obraz Memmia nejvyšší stupeň jeho **osamostatnění**, ideálem je samostatně uvažující Memmius (a tak potažmo i každý reálný recipient textu), na ose samozřemosti věci samé × důležitosti praeptora (viz kap. 2.1.3) dosahuje pasáž samé nejzazší hranice **samozřemosti věci**, explicitně se zde tak rozvíjejí motivy táhnoucí se celým výkladem.

– Pasáž předchází důkazy ve prospěch existence prázdna a nejprve je vyvrácena představa, že se hmota může přesouvat do volného prostoru po tělesu, které se pohnulo. Kritika tohoto názoru je uvedena verši, které opět tematizují **motiv cesty**: *Illud in his rebus ne te deducere vero / possit, quod quidam fingunt, praecurrere cogor* (1.370-71). Memmius na své cestě za pravdou dřív či později potká i výmysly a chybná vysvětlení, proto ho praeceptor nenechává jít samotného, ale jde s ním, či spíše o někdy větší a někdy menší kus před ním, aby mohl k oněm výmyslům dojít dříve než Memmius a představit mu je už s kritickým

zhodnocením. Po sekvenci dalších důkazů však Memmius možná přece váhá a nepokračuje v cestě, nemá však jinou možnost než souhlasit s praeceptorem, že prázdné jest (*Quapropter, quavis causando multa moreris, / esse in rebus inane tamen fateare necessest.* 1.398-9). Tímto ovšem praeceptor nekončí a otevírá širší obzor mnohých dalších argumentů, které, ač nikdy nevyslovené, ztvrzují pravdivost narátorových slov už svou možnou existencí (1.400-01), přičemž je nesčetnost argumentů ještě podtržena rozdělením slov *multa* a *argumenta* a jejich umístěním na pozici vždy na začátku verše (*multaque praeterea tibi possum commemorando / argumenta...*) Ovšem bystrému (*animo...sagaci*) stačí *vestigia parva* (*verum animo satis haec vestigia parva sagaci / sunt per quae possis cognoscere cetera tute* 1.402-3).<sup>169</sup> Promyšlenou triadickou strukturou (6 veršů: 2+2+2: zdánlivý závěr, nabídka dalších možných argumentů, jejich zbytečnost) dochází praeceptor k ústřednímu obrazu pasáže, vypodobení Memmia jako samostatného a důvtipného lovce/hledače pravdy; zároveň se zde uzavírá polovina první části textového bloku.

– V druhé polovině první části textového bloku vystupuje do pojetí pravdy jako něčeho skrytého (viz k tomu kap. 2.10.5). Tato pasáž se rozpadá na dvě symetrické části (6 veršů: 3+3). V první (1.404-406)<sup>170</sup> jsou *canes...montivagae* (*comparatum* daného přirovnání) vykreslení, jak často nalézají skrytý úkryt šelmy (*ferai...quietes*), pokud se dají na správnou cestu (*vestigia certa viai*); v druhé (1.407-9)<sup>171</sup> je na jejich místo postaven Memmius a na místo šelmy *verum*. Přitom praeceptor zdůrazňuje 1) Memmiovu samostatnost (*per te tute ipse videre*); 2) kontrast temnoty, v níž je pravda ukryta, a prozřelého Memmiova vidění (*videre* × *caecasque latebras*), přičemž podobně jako lovečtí psi obtížně pronikají ke skrýši šelmy, musí se Memmius přímo nořit (*insinuare*) do temnot a vytáhnout (*protrahere*) z nich *verum* – k výraznější představě noření přispívá opět další sémantizace formy: infinitiv *insinuare* je vklíněn mezi *caecasque latebras...omnis*; 3) postupnost Memmiova pokroku (*alid ex alio*, 1.407), srov. k tomu kap. 2.10.1; 4) důraz na *vestigia* jako garanci pravdivosti: jsou to *vestigia parva*, která poskytne praeceptor, a jsou to i *vestigia certa viai*, která zanechává *fera*. Je-li za šelmu dosazeno *verum*, jsou pak *vestigia* jeho stopami. Vzniká tak jistá dvojznačnost: *vestigia* ukazují jako k půvoci jednak k praeceptorovi, jednak k samotnému *verum*. Tím si praeceptor buduje svou autoritu, jeho slova jsou tak postavena na

<sup>169</sup> Výrazy *sagaci* a *tute* získávají oba na významnosti svým umístěním na konci veršů, jsou to slova, která skládají obraz adresáta této pasáže: vydává se na cestu sám vyzbrojen svou bystrostí.

<sup>170</sup> *namque canes ut montivagae persaepe ferai / naribus inveniuntintectas fronde quietes, / cum semel institerunt vestigia certa viai*; slova *ferai* a *quietes* jsou signifikantně umístěny na koncích veršů, leží mezi nimi celý jeden verš, což umocňuje těžkou proniknutelnost, utajenost skrýše šelmy.

<sup>171</sup> *sic alid ex alio per te tute ipse videre / talibus in rebus poteris caecasque latebras / insinuare omnis et verum protrahere inde* (1.407-409).

roveň pravdě.<sup>172</sup> Později v básni (v prooimiu ke třetí a pak k páté knize) budou základem narátorovy autority *vestigia* Epikúra – tím dostanou *vestigia* této pasáže ještě nový význam: pravdivost jim přináší osoba narátora, protože je Memmiovi poskytuje, zatímco kráčí přesně ve stopách Epikúrových, který jako nejvyšší autorita nese pravdivost sám v sobě (ač je přesto v 1.62-79 ještě akcentován původ jeho záruky pravdivosti: kořist, kterou získal, když prošel ve své mysli celý vesmír).

(b) Druhá část (1.410-17) je tvořena přechodovou pasáží, která spojuje obě části textového bloku (1.410-11) a obraz praeceptorů vždy bdícího nad Memmiovou cestou<sup>173</sup> (1.412-17), jehož osu tvoří myšlenková triáda: 1) poskytnu ti tolik argumentů, že 2) by mě/nás dříve stihla smrt, 3) než bych s nimi byl u konce, v níž 1), 2) i 3) zabírají po dvou verších; i tato druhá část textového bloku má tak působivou strukturu [2+6(=2+2+2)]. Proti optimistické vizi předchozích veršů představují verše 1.410-11 Memmia zpomalujícího ve svém postupu (*quod si pigraris*) nebo dokonce ustupujícího (*paulumve recesseris ab re*),<sup>174</sup> jemuž praeceptor adresuje slib, jehož ústřední metafora (*fontes magni* praeceptorova srdce) tvoří základ celého zbytku pasáže. *Fontes magni* narátorova srdce nevyschnou, jediným dostatečně mocným protivníkem je *tarda senectus*, podobající se obludě, která se plazí (*ne...serpat*) po údech, až nakonec oběť zavraždí. *Argumentorum...copia*, kterou narátor slibuje Memmiovi poslat *per auris* nechává vzpomenout na *multa argumenta* ze začátku textového bloku: praeceptor tak opisuje jistý **kruh** a rámuje tak vizi Memmiova samostatného postupu slibem svých argumentů, které ji kontextově připojují k důkazům o existenci prázdna na začátku a následné sérii důkazů na jejím konci (o neexistenci nějaké třetí základní složky). Přes takovéto tematické zapuštění pasáže do tkáně knihy, zůstává v narátorově pojetí celý tento blok odbočkou od hlavní linie textu (viz praeceptorovo navázání v dalším verši: *sed nunc ut repetam coeptum pertexere dictis*, 1.418). Praeceptorovo *coeptum* není Memmiova reakce na text, je jím samotný výklad *rerum natura*; přes význam, jaký dramatický vztah mezi praeceptorem a adresátem pro DRN má, zůstává pouze prostředkem podání podstaty věci. Tento textový blok bychom tak mohli označit – zevšeobecněním termínů A. Jedličkové

<sup>172</sup> Později v básni (v prooimiu ke třetí a pak k páté knize) budou základem narátorovy autority *vestigia* Epikúra – tím dostanou *vestigia* této pasáže ještě nový význam: pravdivost jim přináší osoba narátora, protože je Memmiovi poskytuje, zatímco kráčí přesně ve stopách Epikúrových, který jako nejvyšší autorita nese pravdivost sám v sobě (ač je přesto v 1.62-79 ještě akcentován původ jeho záruky pravdivosti: kořist, kterou získal, když prošel ve své mysli celý vesmír).

<sup>173</sup> Memmius je zde dokonce osloven jménem, viz k tomu kap. 2.8.

<sup>174</sup> Výraz *paulum* vytváří buď obraz Memmia-úctyhodného adresáta (nemůže nikdy opustit epikúrejskou nauku nějak zásadně, protože již pochopil její základní principy) nebo úzkostlivě starostlivého narátora (zasáhne při sebemenším Memmiově zaváhání).

(Jedličková, 1993) – *prostorem sdělování* (v kontrastu ke *sdělovanému světu*, jímž je výklad podstaty veškerenstva).

### 2.10.3 Memmius-dětský pacient

Ve „vnitřním prooimiu“ (1.921-50) dochází k velmi otevřené reflexi textových rolí. Memmius je zde zpodoběn jako pacient-dítě. Na ose Memmiovy samostatnosti × nesamostatnosti stojí tato didaktická osnova na přesně opačném pólu než osnova Memmius-lovec. Memmius-lovec a Memmius-dětský pacient tak tvoří hraniční body vztahu subjektů praeceptor a adresáta, jejichž poměr je nositelem dynamiky básně; všechny zpobené vztahy mezi nimi v první knize (ale i eposu celém) se pohybují někde mezi těmito dvěma póly.

#### • 1.921-50

„Vnitřní prooimion“ se skládá ze dvou částí, které jsou značně rozdílné, již v kap. 2.3 jsme se zmínili o tom, že praeceptor tu opisuje jistý kruh. Zde se soustředíme především na způsob, jímž se v této pasáži praeceptor postupně stáčí ke svému adresátovi, aby ho představil jako dětského pacienta.

Textový blok se vyznačuje velkou samostatností ve vztahu k ostatním částem knihy. Můžeme konstatovat spolu s Lenaghanovou (Lenaghan, 1967, s. 223), že nic v předešlých verších nepřipravuje na vášnivost této pasáže. Kritický rozbor filozofických názorů ústí před začátkem této pasáže v humorně laděné *reductio ad absurdum* (představa pláčících a smějících se atomů, přičemž absurdnost představy ještě zesiluje vykreslení jejich pláče způsobem připomínající epický obraz, Homérův obraz prolévající slané slzy před Enniem; a hřmotnost jejich smích, srov. *risu tremulo concussa* a užití slovesa *cachinno*). Nový textový blok je uveden tradiční formulí *nunc age* a následná výzva k naslouchání pouze slibuje další sérii argumentů, ačkoli pozornost je ovšem třeba věnovat výrazu *clarius* (*clarius audi*, 1.921). Další úvodní slova jsou také dosti nenápadná; jak postřehla Galeová (Gale, 2007, s. 138nn.), výrazně připomínají úvod pasáže 1.136-145 (k ní viz např. kap. 2.9), v níž praeceptor také přiznává obtížnost, neproniknutelnost vykládaného, srov. *nec me animi fallit Graiorum obscura reperta...* v 1.136 a *nec me animi fallit quam sint obscura*, 1.922. Podobnost obou pasáží pokračuje i dále, takže lze tento textový blok do značné míry považovat za jisté (trojnásobné) rozvíjení desetiverší prooimia. K rozvíjení ovšem dochází i co do stylu: ačkoli i první z pasáží vykazuje básnické sebevědomí (*quarentem dictis quibus et quo carmine demum*, 1.143), představuje se praeceptor v druhé pasáži jako inspirovaný pěvec, básník-novátor.



– Potom, co praeceptor postavil proti sobě **jasnost a neproniknutelnost**, přenese se náhle do světa **poetické inspirace** (1.922-930), přičemž tyto verše navazuje na verš 1.922 výrazem *sed* naznačující, že poezie stojí v opozici vůči temnosti (*sed acri / percussit thyrsos laudis spes...*, 1.922-923). Galeová chápe slovní spojení *laudis spes magna* jako vyjádření naděje na Memmiovu pochvalu, jako obdobu *sperata voluptas / suavis amicitiae* (1.140-1), impuls ke tvorbě tak v obou případech vychází od Memmia a v něm nachází svůj cíl. Domnívám se ale, podobně jako Volková (2008, s. 87), že vzhledem k veršům následujícím odkazuje *laudis spes* zjevně k básnickově slávě, básnická *corona*, o níž usiluje, se takové redukci na pouhý „poetizující přepis“ téhož vzpírá. Nicméně v důrazu na vlastní originalitu (vyličeném v kap. 2.1.2) lze slyšet echo v 1.139 zmíněné *rerum novitas*. Praeceptor tak představuje poezii s veškerým jejím nebezpečím, zároveň však zdůrazňuje: 1. přínos něčeho nového, 2. kontrast jasnosti a neproniknutelnosti, 3. kontrast neproniknutelnosti a poezie. Jeho cílem však zůstává *insignis...corona* originálního básníka. Domnívám se proto, že ačkoli druhá z pasáží sdílí s tou první mnohé motivické trsy (jak zdůrazňuje Galeová), nelze přesto tímto uspokojivě vysvětlit vše, především tak básnické obrazy jako *sed acri / percussit thyrsos laudis spes magna meum cor / et simul incussit suavem mi in pectus amorem / musarum...* (1.922-25), značně překvapivé z úst epikúrejce, který kritizuje touhu po úspěchu a slávě, zdroj duševního neklidu, a tak i utrpení. Každá z těch dvou pasáží vede jiným směrem, i přes podobný začátek; i to je prostředek praeceptorovy strategie, hodný ocenění.

– Následující čtyři verše (1.931-34) však přinášejí dva **důvody, pro něž si básník odměnu zaslouží**, novost již jmenována není a je nahrazena závažností látky a jasností podání; zde jsme již svědky proměny praeceptorem vyjadřovaného hodnotového systému: zdůrazňována je **závažnost látky** (*primum quod magnis doceo de rebus et artis / religionum animum nodis exsolvere pergo* 1.931-2) a **jasnost a přitažlivost podání** (*deinde quod obscura de re tam lucida pango / carmina*<sup>175</sup>, *musaeo contingens cuncta lepore*, 1.933-4). Praeceptorova **corona se tak mění**, přesouvá se do epikúrejského světa, síla poezie je co do tématu omezena epikúrejským cílem, ve způsobu podání je vyzdvižena základní kvalita epikúrejského slovního projevu. Ve slovech *obscura de re a tam lucida...carmina* je možno slyšet ozvěnu kontrastu vymezeného na samém začátku textového bloku, v *musaeo...lepore* zas odkaz na *avia Pieridum...loca* (1.926). Toto čtyřverší pak spojuje první část s druhou (1.935-50).

<sup>175</sup> Význam, jaký praeceptor jasnosti podání připisuje, vynikne o to více, když k tomu srovnáme jeho kritika Hérakleita: *clarus ob obscuram linguam magis inter inanias / quamde gravis inter Graios qui vera requirunt* (1.639-640).

– Verš 1.935 uvádí explicitní odkrytí textových rolí: *id quoque enim non ab nulla ratione videtur* (1.935). Neproniknutelnost může totiž být zrušena pouze poezií. Tím je vysvětlen verš předešlý a zároveň **uváděno nové téma**, přirovnání Memmia k pacientovi.

– Verše 1.936-950 přinášejí **přirovnání**: obrazu veršů 1.936-942 (*sed veluti...*, 1.936) je následně připodoben vztah praeceptor a adresáta (*sic ego nunc...*, 1.943; 1.943-950). Zde postupně vznikající zaměření na adresáta dostává konkrétní podobu:

– Memmius je jako *pueri* (*pueris*, 1.936), dokonce jako *puerorum aetas improvida* (1.939),

– praeceptor je jako *medentes* (1.936),

– epikúrejská nauka, která se těm, kdo ji neokusili, zdá *tristior* (1.944), je jako *absinthia taetra* (1.936) a *amarus absinthi latex* (*amarum / absinthi laticem*, 1.940-941).

– Způsob praeceptorova podání je označen jako *musaeum dulce mel* (*quasi musaeo dulci contingere melle*, 1.947), jako *suaviloquens carmen Pierium* (*suaviloquenti / carmine Pierio*, 1.945-946). Slova *musaeo* a *Perio* odrážejí verš 1.934 (*musaeo...lepore*), a tím i celou pasáž 1.921-930, případně až 1.934). Nyní už praeceptor nenabízí pouze jasnost nebo přitažlivost: novou kvalitou je **sladkost**.

– Cílem je, aby Memmius vše prohlédl (*perspicis*, 1.949), podobně jako je cílem lékaře, aby malý pacient vypil všechnu medicínu (*perpotet*, 1.940),

– výsledkem lékařského triku je, že pacient je obelstěn, avšak uzdraven (*ludificetur / labrorum tenus*, 1.939-940; *deceptaque non capiatur, / sed potius tali pacto recreata valescat*, 1.941-942). Oklamání malého pacienta je postaveno na roveň praeceptorovo získání Memmia svými verši (*si tibi forte animum tali ratione tenere / versibus in nostris possem*, 1.948-949).

Není bez významu, že přes detailní prokreslení obou částí přirovnání schází v druhé části vyjádření konečného výsledku: zatímco o pacientovi je řečeno, že se uzdraví, na straně Memmia se spokojuje praeceptor s tím, že Memmius vše prohlédne. Zde nechává praeceptor Memmia, aby si z přirovnání vyvodil závěr sám. Následující verše už opět v ničem nepřipomínají stylový zdvih pasáže: verš 951 začíná opět tradiční formulí *sed quoniam docui*, jako by pouze měl shrnout a připomenout probranou látku, ve verších 953/954 se objevuje *nunc age...evolvamur* přivádějící k novému tématu, otázce omezenosti počtu atomů a rozsahu prázdna. Předešlá i následná pasáž tak nechávají vzniknout dojmu, jako by textový blok uprostřed neexistoval, vzniká dojem, že praeceptor do poslední chvíle neví, že taková pasáž přijde, a poté na ni vzápětí zapomíná. Pasáž, jejíž význam se tedy takto do následných veršů

nepozorovaně vlévá, je zároveň odměnou i vybídnutím, celkem odděleným od svého textového okolí i fukčně zapojeným ve struktuře knihy.

Znovu se zde objevují ony dva body z veršů 1.931-934, závažnost látky a vhodnost podání, nyní je ovšem praeceptor mnohem explicitnější. Pohár (*pocula*, 1.937) je zde ostře rozdělen na sladké lákadlo na jeho okraji a trpký lék uvnitř, praeceptorova poezie je rozdělena na způsob podání a obsah. Je zajímavé, že toto explicitní pojmání vlastní poezie pouze jako prostředku následuje po exaltovaném vyznání začátku pasáže.

Venuše ze začátku prooimia se zde tedy depersonalizuje, zbývá z ní jen *lepos*, jehož byla původně dárkyní. Tento *lepos* je ovšem *musaeus*, dochází zde tedy k prolnutí obou inspirací. Následně již odkaz na Venuši mizí zcela, adjektivem *musaeum* je obdařen *mel*. Jasnost, básnická síla, přitažlivost, sladkost – to vše jsou pouze prostředky k cíli, ostatně již v 1.413 je to praeceptor sám, komu patří sladkost (*lingua...suavis*; srov. *suavis ex ore loquellas / funde*, 1.39-40). Sladkostí jako jedním ze zásadních motivů básně se zabývá např. Volková (Volk, 2008) a hovoří přímo o „poetice rozkoše“. Praeceptor adjektivem *suavis* obdařuje dokonce také pojmy epikúreismu nejvíce nepřátelské, jako je *amor musarum (et simul incussit suavem mi in pectus amorem / musarum* 1.924-5). I „ukázka básnické síly“ v první části pasáže je tak lehce spojena s tímto dominujícím motivem: tvorba vzbuzuje v básníkovi rozkoš. Poezie je tedy médium velké síly, je příjemné ji vnímat i vytvářet. „Zisk“ na obou stranách komunikačního řetězce, u subjektu praeptora i adresáta, opět připomíná pasáž 1.136-45, v níž je také tematizován zisk na obou stranách, *res...occultas penitus convisere* (1.145) je (možným) ziskem adresáta a *sperata voluptas / suavis amicitiae* (1.140-1) narátora. Ovšem v pasáži prooimia je na rozdíl od 1.921-50 i praeceptorův zisk výrazně orientován na adresáta, navíc zisky obou jsou postaveny do světa za textem, do reálného světa po skončení cesty textem, jsou konečným cílem. V tzv. druhém prooimiu jsou zisky od sebe odděleny, vztahují se k samotnému textu a jsou ukázány jako zisky pouze zástupné, související nutně s volbou poezie jako prostředku vedoucímu k opravdovému cíli. Praeceptorova hrdá slova první části textového bloku 1.921-50 ovšem nejsou nikde explicitně popřena, jsou jen iuxtaponována stále explicitnější redukcí vlastního básnického umění na instrument. Memmius tak zde ve srovnání s prooimielem ocitá v do jisté míry podobném, přitom však značně odlišném světě: zatímco tehdy byl pouze uveden do své textové role,<sup>176</sup> zde je díky rozvinutější praeceptorově reflexi konfrontován s plně odhaleným (plodným) konfliktem poezie a cíle, k němuž je užita. Nakolik je primát poezie-prostředku představou vlastní samotnému Lucretiovi a nakolik je

<sup>176</sup> Přesněji řečeno vytvořen jako textová role – pojem uvedení do něčeho naznačuje již nějakou předcházející existenci, což je samozřejmě u textového subjektu nemožné. Pojem uvedení však má zde naznačit proces přijetí textové role reálnou osobou, což je právě fikce, která tvoří páteř DRN.

vlastní pouze praeceptorovi jako složce textové výstavby, je nezodpověditelná otázka; ve světě textu DRN je však rozhodně platný, ač, jak jsme viděli, nikoli jako primát jednoznačný.

#### 2.10.4 Memmius-bojovník

Přesvědčování představuje komunikační akt, který může být nazírán jako svého druhu zápasení, násilí, boj (přesvědčující se snaží zvolit strategii, jíž by zvítězil nad námitkami komunikačního partnera podobně, jako se bojovník snaží porazit svého protivníka). Toto pojetí vysvitne z výrazů, jimiž bývá akt argumentace představován. Jazyk DRN tak obsahuje mnohé motivy násilí a boje, do nichž je reflexe persvaze odívána. S jistou nadsázkou lze říci, že ačkoli je na začátku básně nebezpečí boje zažehnáno, přelévá se Martova role bojovníka do jedné z výrazných metaforických obrazů básně, boje na rovině názorů a slov.

U této didaktické osnovy jsme svědky diskontinuity v symbolismu, o níž mluví Anderson (1960). Zatímco boj mezi lidmi má rozhodně negativní konotace, duševní boj může mít konotace různé:

(a) **vzorový boj mezi Epikúrem a *Religiem***: Tento boj má pro Memmia velký význam, protože pro něj slouží jako vzorový. Praeceptor o něm adresátovi vypráví hned v prvních verších první knihy:

• 1.62-79

Verše 1.62-79 představují *laus inventoris*, první chválu Epikúra<sup>177</sup>, ve formě mikronarativu. Recipientovi se zde předkládá příběh mající význam pro celé lidstvo a nabývající svou nezakotveností až mýtických rysů: čas je vymezen pouze neurčitým *Humana ante oculos foede cum vita iaceret...* (1.62nn.). Motiv boje, který byl v první části prooimia odmítán a který ohrožoval samotný vznik básně, nachází v textu básně **pozitivní konotace** transformován v hrdinskou epiku a recipient je tak veden k tomu, aby ocenil lehce naznačené bojovné rysy Venuše. Jejím cílem byl mír – ovšem způsob, jímž ho dosáhla, připomínal

<sup>177</sup> Epikúros zde ani jinde (kromě 3.) není uveden jménem. Paralelu k tomu představuje třeba Empedokleův fr. 129DK obsahující chválu Pythagora, kde Pythagoras také není jmenován – viz Furley ve své studii z roku 1970 podle Edwardse (Edwards, 1990). Pochyby vůči tradici, která v onom Řekovi, hrdinovi tohoto vyprávění, viděla Epikúra, vznesl v roce 1940 L. Edelstein (Edelstein, 1940). Jím navržený výklad, že se slova *Graius homo* vztahují na presokratiky, se ovšem neprosadil. Murley (1947) však upozornil na to, že v jistém smyslu se opravdu nikdo nepostavil náboženství *tak* jako Epikúros, navíc že *primus* může vyjadřovat největší význam a ne pouze časové prvenství a že je přirozené přiznat větší důležitost těm, k jejichž systému se hlásíme. Epikúrova autorita, klíčová pro Lucretiovu báseň, je do značné míry analogická významu, jemuž se těšil reálný Epikúros, jak o tom alespoň svědčí prameny. Je pravda, že všichni čtyři tzv. *kathégemones* (Epikúros, Hermarchos, Metrodóros, Polyainos) měli velkou autoritu, přesto je nezpochybnitelný neobyčejný význam samotného Epikúra – srov. Clay (2009). Jako asi nejvýmluvnější příklad může posloužit Kolótovo objetí Epikúrových kolen (fr. 141 Usener), uvádí Festugière (1996, s. 47-48). Kromě toho bylo ukázáno, jak strohě označení Epikúra s akcentováním jeho smrtelnosti představuje první stupeň postupně stále emfatičtějších výrazů.

vítězství v boji (*devictus...*). Tento motiv se zde zvýznamňuje – *Graius homo* zachránil lidstvo, toho ovšem mohl dosáhnout pouze bojem.<sup>178</sup> Tak boj nabývá ve struktuře básně negativních i pozitivních konotací. Narativ se skládá ze dvou částí: v první se vypráví, jak se Epikúros jako první z lidí postavil *Religiu*,<sup>179</sup> v druhé pak jeho následná cesta za hranice světa, přičemž obě části, které na sebe kauzálně navazují, jsou spojeny rámcem prvních a posledních veršů této pasáže. Sílu Epikúrova odporu taky posiluje opakování slova *contra* na koncích veršů za sebou (*primum Graius homo mortalis tollere contra / est oculos ausus primusque obsistere contra*, 1.66-67). Adresát má být pohnut velkolepostí vyprávěného boje, jehož atmosféře dodávají velkoleposti i četné aliterace (*quem neque fama deum nec fulmina nec minitanti/ murmure compressit caelum; ...ut arta/ naturae primus portarum claustra cupiret. *Ergo vivida vis animi pervicit moenia mundi*. Pozornost je věnována hrdinově pouze lidské podstatě (*Graius homo, mortalis...oculos*) a jeho prvenství (*primum* na samém začátku vlastního příběhu 1.66, 2x *primus* 1.67 a 1.71). Druhá část vyprávění (1.72-77) pak využívá filozofický *topos* „letu mysli“ a vypráví Epikúrovu vítěznou duchovní cestu *extra...longe flammantia moenia mundi*, z níž filozof přinesl jako kořist pravdu o podstatě veškerenstva. Tato část se rozpadá na dvě poloviny: první tři verše vyprávějí v rychlém sledu Epikúrovy vítězné kroky: *pervicit* 1.72 – *processit* 1.73 – *peragravit* 1.74, zbylé trojverší (1.75-77) přibližuje podstatu a velikost jeho kořisti.*

(b) **boj jako součást argumentace**: Praeceptor užívá bojovné metaforiky, když se kriticky vymezuje vůči představitelům jiných koncepcí nebo když se snaží přesvědčit svého adresáta či ho varovat před nebezpečím pomýlených zpráv. Např. o Herakleitovi říká, že *Heraclitus inquit quorum dux proelia primus* (1.638; uvádí ho jako čelného představitele těch, co se domnívají, že pralátkou je oheň). O selhání Empedoklea a jeho stoupenců užívá homérského jazyka: *graviter magni magno cecidere ibi casu* (1.741). Pěkný příklad dále poskytují verše 1.875-96, které jsou věnovány Anaxagorově myšlence, že, ačkoli je vše smíšeno se vším, vždy v jedné každé věci vystupuje zřetelně jedna látka; praeceptor představuje tuto tezi bojovným obrazem homoiomerie odsouzené k porážce od *vera ratio*, pro níž však Anaxagoras našel jakýsi úkryt (*linquitur hic quaedam latitandi copia tenvis, / id quod anaxagoras sibi sumit, ut...*, 1.875-6), prostorovost, která je základem tohoto obrazu, pak

<sup>178</sup> West (1969) ve svém rozboru této pasáže zdůrazňuje válečný jazyk celé pasáže, Ackermann (1979) akcentuje zejména užití archetypálního obrazu boje hrdiny s drakem (tj. obecně nečistými silami). Slova *nos exaequat victoria caelo* (1.79) lze také vztáhnout k pasáži (5.114-125) věnované gigantomachii. Epikúros tak vystupuje jako úspěšný Gigant, jehož vítězství ovšem není bezbožné: naopak *illa / religio peperit scelerosa atque impia facta* (1.82-3). Lucretiovy verše by tak představovaly implicitní polemiku s Platónem (Pl. *Sph.* 246a4-b3) – viz Edwards (1990) a Gale (2007). O gigantomachii v DRN viz také Clay (2000).

<sup>179</sup> Hrozivá podoba *Religia* je podle Ackermann (1979) ovlivněna zjevem etruských démonů.

pokračuje už bez bojových konotací v 1.880 odsouzením i této Anaxagory možné záchraně proti zjevné nepravdivosti jeho učení: *quod tamen a vera longe ratione repulsumst*.

Memmius tak mnohde sám vystupuje v roli bojovníka, jehož vítězství či vzdání se získává konotace podle toho, kdo je jeho protivníkem. V zásadě je zván k tomu, aby dále pokračoval v epikúrovském boji – jak poznamenává i Ackermann (1979), Epikúrovým vítězstvím vlastně nekončí celá válka, jen jeden její, byť nejvýznamnější, boj. *Animi virtus*, kterou osvědčil Epikúros (1.70), patrně totiž sdílí i Memmius (*tua...virtus*, 1.140). *Virtus* je hodnotou spjatou především s akcí, s činy; díky předvedení Epikúrovy *virtus* projevující se schopností postavit se *Religiu*, se zdá být *virtus* redefinována. Když ji posléze praeceptor přisoudí Memmiovi (funguje jako jeden z důvodů, proč se praeceptor chopí tak těžkého úkolu), může tím vyjadřovat i víru, že je i Memmius schopen vyhrát svůj životní boj.<sup>180</sup>

#### • Memmius jako zběh

Proti *terrioloqua dicta* věstců a proti básníkům, které jako *pars pro toto* zastupuje Ennius, jehož slova pramení z Homérova výkladu (viz výše), staví praeceptor vlastní výklad (*ratio*). Pouze tato *ratio* může člověku poskytnout *ratio* a *facultas restandi* proti věstcům, kteří zneužívají lidské neznalosti, dokáží *fortunasque tuas omnis turbare timore* (1.106) a kteří by tak mohli Memmia donutit zběhnout (*desciscere*) – a to jen svými *terrioloqua dicta*, svými *minae*. Praeceptorova *ratio*, vtělená v básni, vyzbrojí adresáta tak, že se věstcům může postavit (*obsistere*). Není bez zajímavosti, že právě výrazem *obsistere* vyjadřoval praeceptor slavný čin Epikúrovův (*obsistere contra*, 1.67).

#### • 1.146-148

Ke světelné metaforice se zde druží bojovná:

– *lucida tela diei* (1.147)

– *discutiant* (1.148)

### 2.10.5 Memmius uváděný do mystérií

Pravda může být chápána jako světlo a její nalézání může být vyjadřováno světelnou metaforikou konotující mysterijní zření. Praeceptor tedy neustále klade důraz na Memmiovo vidění (srov. např. *dum perspicis omnem / naturam rerum qua constet compta figura*, 1.949-950), pojímá pravdu něco skrytého, co (a) Memmius může spatřit díky světlu, kterým jsou praeceptorovy verše a které jsou proti duševní temnotě stejně účinné jako sluneční paprsky

<sup>180</sup> Ackermann (1979) akcentuje v souvislosti s tímto místem kontrast mezi hodnotami spojenými s praxí, s fyzikem (klasický římský svět) a hodnotami čistě duševními.

proti temnotě fyzické, nebo (b) co může sám spatřit, když neztratí stopu a dostane se k ní skrz temnotu, nebo (c) jako něco, k čemu ho dovedou pochodně dílčích pravd.<sup>181</sup>

(a) světlo praeceptorových veršů

• 1.136-145

Celou pasáží prochází světelná symbolika:

– praeceptor označuje svou činnost slovem *inlustrare* × objektem osvětlení jsou *Graiorum obscura reperta* (Adjektivum *obscura* charakterizující objevy Řeků lze chápat jako překlad řeckého *adéla*, tedy jako odkazující na skrytost, protože neviditelnost předmětů, jichž se bude následný výklad týkat. Je totiž jistým paradoxem, že ačkoli epikúreismus klade důraz na smyslové poznání, musí narátor postupovat ve své výuce systematicky a začít tedy předměty, jejichž přímé smyslové poznání není možné. Bude tedy muset užívat analogie, vysvětlovat neviditelné pomocí viditelného, což bude *difficile*.)

– praeceptor označuje cíl své činnosti jako *clara lumina* × o utajenost tak přijdou *res occultae* (*res...occultas*, 1.145)

Takto je textový blok o deseti verších orámován z obou stran vždy dvěma verši, jejichž obsahem jsou kontrasty světla a temnoty (*nec me animi fallit Graiorum obscura reperta / difficile inlustrare Latinis versibus esse*, 1.136-137 a *clara tuae possim praepandere lumina menti, / res quibus occultas penitus convisere possis*, 1.144-145).

– navíc ještě uvnitř pasáže označuje praeceptor dobu své práce jako *noctes serena* (*noctes...serenas*, 1.142) Již v kap. bylo ukázáno, že v Lucretiově symbolismu toto spojení představuje vlastně oxymóron a že pouze Memmiova úctyhodnost dokáže vlít světlo i do tak negativního symbolu, tak je světlem obdařen i praeceptor

• 1.921-950

– *clarius audi* (1.921); *nec me animi fallit quam sint obscura* (1.922); *deinde quod obscura de re tam lucida pango / carmina* (1.933-934); viz kap.

• 1.146-148

Trojverší 1.146-148 stojí na rozhraní prooimia a vlastního výkladu.<sup>182</sup> Cox (...) uvádí, že výrazy *species* a *ratio* mohou mít aktivní i pasivní význam (vzhled i pozorování, způsob fungování i chápání).<sup>183</sup> Domnívám se, že zde je na místě význam aktivní: dává zde lepší smysl jako výzva k naslouchání následujících výkladů, navíc by pasivní význam přímo

<sup>181</sup> Volková (Volk, 2008) poznamenává, že ve světelné metaforice básně takto dochází k zvláštnímu rozdělení: epikúrejské pravdy jsou světlem, zároveň pak představují něco temného, neproniknutelného, co musí být osvětleno veršem.

<sup>182</sup> O distribuci těchto veršů v textu celé básně viz výše, kapitola 2.

<sup>183</sup> Bailey překládá *outer view* a *inner law of nature*.

odporoval myšlenkám, na nichž DRN staví – *species naturae* v tomto významu totiž *terror animi* nezhání, naopak ho vzbuzuje (*quem neque fama deum nec fulmina nec minitantiū murmure compressit caelum* /1.68-69/; v páté knize je dokonce popisován vznik náboženství ze strachu). Naproti tomu aktivní pozorování přírody a její současné pochopování představuje z epikúrejského pohledu tu nejlepší metodu poznání skutečnosti.<sup>184</sup>

– *Terror animi* je zde představen jako *tenebrae* (*tenebrasque*, 1.146),

– místo *radii solis a lucida tela diei* (1.147) stojí proti temnotě *naturae species ratioque* (1.148).

### (b) noření se do temnot

#### • 1.402-409

Verše tvoří jádro vyobrazení Memmia jako lovce (viz kap.). Do popředí zde vystupuje mysterijní *topos* pravdy jako něčeho hluboko skrytého.

– kontrast zde tvoří temnota, v níž je pravda ukryta (srov. k tomu *res...occultas*, 1.145), *caecasque latebras* × *videre*, Memmiovo vidění

– podobně jako lovečtí psi obtížně pronikají ke skrýši šelmy, musí se Memmius přímo nořit (*insinuare*) do temnot a vytáhnout (*protrahere*) z nich *verum* – k výraznější představě noření přispívá opět další sémantizace formy: infinitiv *insinuare* je vklíněn mezi *caecasque latebras* — *omnis*.

### (c) pochodně pravd

#### • 1.1114-1117

– v pasáži je kladen důraz na vidění a absolutnost poznání: *pernosces* v prvním verši, *pervideas* v posledním

– představa věcí jako pochodní, které se rozžhnou tím, že je poznáme, a předají světlo další: *alid ex alio clarescet* (1.115), *ita res accendent lumina rebus* (1.117)

– protivníkem cesty ke světlu je *caeca / nox* (1.115-1116)

Metaforické prvky, a tím i didaktické osnovy se mohou, jak jsme mohli vidět, různě prolínat a spojovat. Vzorným příkladem je právě zmíněná pasáž (1.1114-1117): *Haec si pernosces parva perductus opella; / namque alid ex alio clarescet* (světelná metaforika) *nec tibi caeca / nox* (světelná metaforika) *iter* (metafora cesty) *eripiet* (metaforika násilí) *quin ultima naturai / pervideas: ita res accendent lumina* (světelná metaforika) *rebus*. I vzhledem

<sup>184</sup> Srov. Asmis (20010). Prooimion druhé knihy přináší rozvedení této pasáže (2.40/55-61). Proti *sonitus armorum a fera tela* stojí *ratio*, která jediná dokáže zahnat *metus hominum curaeque sequaces*. K válečné metaforice se připojuje světelná: lidé žijí *in tenebris*, protože *in luce* se bojí stejně jako děti *caecis in tenebris*. V konečném trojverší pak *naturae species ratioque* funguje jako zbraň i jako světlo a zároveň je převyšuje.



ke svému umístění na samém konci knihy funguje jako její opravdové vyvrcholení. Na začátku prooimia mohlo jen díky Venuši něco vzniknout a dostat se *dias in luminis oras* (1.22), nyní již Memmius sám kráčí po světelné cestě.

### 2.10.6 Memmius-tvůrce

Praeceptor usiluje o to, aby byl Memmius do výkladu co nejvíce zapojen. Volková (Volk, 2008) v této souvislosti hovoří o užití motivu tvůrce (creator-motif).<sup>185</sup> Podobným způsobem se pak praeceptor vyjadřuje i o názorových protivnicích: *primum quod motus exempto rebus inani / constituunt et res mollis rarasque relinquunt, aera solem imbrem terras ani malia fruges, / nec tamen admiscent in eorum corpus inane* (1.742-745; o tom, proč Empedoklés a jeho stoupenci selhali).

- *hac ratione tibi pereunt primordia rerum* (1.918; o tom, že prvotní tělíska mají jen některé vlastnosti) Dativ *tibi* může naznačovat, že Memmius je zde představen jako tvůrce *rerum natura*, kterou si konstruuje ve své mysli podle praeceptorova návodu, a zde mu hrozí, že přijde o prvotní tělíska.

- *proinde aliquid superare necesse est incolume ollis, / ne tibi redeant ad nilum funditus omnes* (1.672-673; při kritice Hérakleita)

- 1.968-983

Pasáž představuje jeden z řady důkazů o nekonečnosti vesmíru. Argument začíná myšlenou situací, představou, že vesmír konečný je; v takovém vesmíru někdo dojde až na jeho konec a vyhodí oštěp (1.968-970), užití konj. prézenta umožňuje Memmiovi živě si takovou situaci představit.<sup>186</sup> Memmiovi se následně dostává možnosti vlastní volby: praeceptor se na něj obrací, aby vybral (*mavis*, 1.972), zda kopí poletí až tam, kam je hozeno, nebo se mu něco postaví do cesty, a zdůrazňuje, že *alterutrum fatearis enim sumasque necessest* (1.971-74).<sup>187</sup> Na ostatních místech textu, kde je Memmiovi přisuzována nějaká činnost v sérii argumentací, je Memmiova role omezeně jednoduchá, je to váhání nebo přímo odpor přijmout vyřčenou pravdu, jeho samostatnost, jakkoli tvořící základ dynamické struktury DRN, je přece jen dost omezená. Zde však nalezneme náznak celého cyklu činností, který je Memmiovi připsán. Může si vybrat jednu ze dvou možností, volba sama je

<sup>185</sup> Takto adaptuje Volková (Volk, 2008, s. 78) pojem *poeta creator*, jímž, jak Volková uvádí, Lieberg označoval strategii spočívající v tom, že praeceptor představuje to, o čem pouze vykládá, jako když to přímo dělá. Zde je možno vzpomenout na kreativní sílu Venuše, bez níž by dílo vůbec nevzniklo. Memmius je zde podobně představován jako nadaný tvůrčí silou.

<sup>186</sup> Srov. Menge (c2000, s. 165).

<sup>187</sup> Působivost zvyšuje i symetrické zdvojení obou otázek i jejich shrnutí (...*id validis utrum contortum viribus ire / quo fuerit missum mavis longeque volare, / an prohibere aliquid censes obstareque posse? / alterutrum fatearis enim sumasque necessest* (1.971-4).

představena jako nutnost (*necessesst*, 1.974), pořád je to ale nutnost volby, ne pouze jediné možnosti. Zde se argumentace potenciálně větví, praeceptor budí dojem, že výklad bude pokračovat po jedné ze dvou linií podle Memmiovi volby, že to tedy bude Memmius, kdo rozhodne o dalším směřování textu.

Následujícími verši (1.975-6) však vzápětí Memmiovi tuto možnost odnímá, svádí obě možnosti v jednu, když konstatuje, že v obou případech nemá Memmius úniku před neomylnou logikou *rerum natura* (*quorum utrumque tibi effugium praeccludit*, 1.975) a musí se podvolit nutnosti (*et omne / cogit ut exempta concedes fine patere*, 1.975-6), volba, kterou byl nusen provést, se, ať by byla jakákoli, nyní ukazuje jako způsob útěku před narátorovou pravdou, který je však nemožný. Praeceptor ovšem přidává vysvětlení, v němž se zase otevírají obě možnosti: buď oštěpu něco zabrání doletět tam, kam byl hozen, nebo nebyl hozen z konce světa.

Druhá možnost znovu obdařuje Memmia značnou svobodou, rozvíjí se ve verších 1.980-1 v jeho pokusy umístit někam konec světa. Nyní tedy nemá jen vybírat ze dvou možností, nýbrž může konec světa umístit kamkoli (*ubicumque*, 1.980). Praeceptor slovy, že oštěp nemohl být vyhozen z konce, zničil myšlený anti-svět, který vytvořil na začátku pasáže, v jehož rámci mohl Memmius učinit volbu, ten se k němu ovšem stále hlásí a snaží se konec světa někam umístit. Praeceptor ho ovšem následuje (*sequar*, 1.980), aby mu řekl, co bude potom s oním oštěpem.

Verši 1.982-3 praeceptor přebírá vládu a odpovídá místo Memmia: výsledkem vždycky bude, že konec nemůže být nikde, volný prostor pro let (*fugae...copia*, 1.983) vždy oštěpu další možnost letu (*effugium*, 1.983). K živosti pasáže přispívá i vtipný kontrast rovin podání a podávaného, jímž, jak postřehl West (West, 1969), praeceptor staví do vzájemného vztahu dvakrát užitý výraz *effugium*: protože ve skutečném světě má oštěp vždy *effugium*, je Memmiovi znemožněno *effugium* od praeceptorových pravd.

### 3. Závěr

V úvodu jsme zmínili několik otázek, které se kolem Lucretiova eposu vrství, pozornost jsme věnovali zejména těm, které mohou být zodpovězeny především na základě analýzy vnitřního ustrojení textu, tj. roviny C v našem kruhovém komunikačním modelu, protože ta představuje rovinu, která je nám při četbě přístupná jako první.

Máme-li ve zkratce shrnout výsledky analýzy textového materiálu první knihy, můžeme konstatovat, že mluvčí ztvárněný v textu (praeceptor) díky svému básnickému sebe-vědomí (typický rys didaktického žánru) a díky tomu, že subjekt vyšší roviny, subjekt díla, spolehlivost jeho slov neruší, vystupuje jako básník existující vně textu, a tak získává pro svá slova velkou autoritu, kterou ještě zvyšuje explicitními poukazy na bohyni Venuši a na dosud netknuté prameny v neposkvrněném kraji Múz; implicitně básní získává vysokou autoritu personifikace tématu básně, *rerum natura*. Praeceptor se snaží o přehlednost výkladu (časté odkazy na to, co už bylo řečeno, nebo na to, co řečeno bude), usiluje o to, aby řazení pasáží odpovídalo (možným) mentálním pochodům vnímatele, pracuje i s argumenty založenými spíše na emoční než na logické bázi, usiluje o to, aby jednotlivé pasáže působily vícero způsoby. Specifický typ komunikace mezi praeceptorem a jeho partnerem adresátem umožňuje reálnému recipientovi vnímat jejich quasialog i představit si sama sebe na místě poučovaného subjektu; v obou případech není otázka úspěšnosti persvazivní řeči rozhodnuta, je tak zdůrazněno, že komunikační proces v úplnosti uzavře až recipient v reálném životě, tedy až za hranicemi vlastní literární komunikace v Mikově pojetí neboli na úrovni autora a čtenáře jako historických postav, kterou uvádí Kahrmannová (1993), ale kterou jsme v našem dělení zvlášť nevyčleňovali. Text svými (často reflektovanými) básnickými kvalitami přitahuje pozornost sám na sebe, zároveň dává najevo, že jeho cíl leží za ním v životě každého vnímatele (praeceptor dokonce pojímá poezii jako pouhé lákadlo, skutečnou

hodnotou je až to, co je za ní). Toto je právě specifickou vlastností didaktické básně. Memmius je v takovém textu (až na úvodní pasáže) pouze zosobněný souhrn persvazivních strategií, není tak dost dobře možné s určitostí rozhodnout, jestli je pojmán jako schopný či neschopný žák, ale přesto lze říci, že je nazírán spíše kladně, jako úctyhodná postava. Je dále obdařen různými rolemi, které artikulují vždy trochu jiný vztah k poznávanému; praeceptor tak představuje několik pojetí procesu učení; síť obrazů je značně propojená a mnohvrstevnatá, u mnohých z prvků (snad kromě zobrazení Memmia jako lovce) může být pocíten vliv Venuše, kterou pojmáme jako vrstevnatý symbol.

## 4. Seznam použité literatury

Pozn.: Všechna periodika v seznamu uváděná mi byla až na několik výjimek (v seznamu označených symbolem \*) dostupná prostřednictvím databáze [www.jstor.org](http://www.jstor.org).

### 4.1 primární literatura

#### 4.1.1 základní primární literatura

BAILEY, Cyril. *Titi Lucreti Cari De Rerum Natura Libri Sex*. 4<sup>th</sup> ed.. Oxford : Clarendon Press, 1963. 3 sv.

#### 4.1.2 doplňující primární literatura

PLATÓN: *Sofisté*s. Přel. František Novotný. 2. vyd. Praha : OIKOYMENH, 1995. 96 s.

### 4.2 sekundární literatura

#### 4.2.1 příručky

MENGE, Hermann: *ehrbuch der lateinischen Syntax und Semantik*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, c2000. 1017 s. ISBN 3-534-13661-6.

#### 4.2.2 sekundární literatura k teoretickému základu práce

CULLER, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Přeložil J. Bareš. 1. vyd. Brno : Host, 2002. 168 s. ISBN 80-7294-070-8.

- ČERVENKA, Miroslav. Fikční světy lyriky. In *Na cestě ke smyslu : Poetika literárního díla 20. století*. 1. vyd. Praha : Torst, 2005, s. 711-783. ISBN 80-7215-244-0.
- BARTOSZYŃSKI, Kazimierz. Literárna komunikácia v naratívnom texte. In POPOVIČ, Anton (red). *Literárna komunikácia*. 1. vyd. Martin : Matica slovenská, 1973.
- BARTŮŇKOVÁ, Jana. *Ztvárnění primární a sekundární komunikace ve vybraných dílech české umělecké prózy*. 1. vyd. Hradec Králové : Pedagogická fakulta v Hradci Králové, 1990. 181 s. ISBN 80-7041-120-1.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula : Role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Přel. Zdeněk Frýbort. 1. vyd. Praha : Academia, 2010. 290 s. ISBN 978-80-200-1828-1.
- HAUSENBLAS, Karel. *Od tvaru k smyslu textu : stylistické reflexe a interpretace*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1996. 226 s. ISBN 80-85899-14-0.
- Zobrazení prostoru v Máchově Máji. In: HAUSENBLAS, Karel. *Miscellanea*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2003. ISBN 80-7308-055-9
- HAUSENBLAS, Karel – HOFFMANNOVÁ-JIŘIČKOVÁ, Jana, 2003. Od syntaxe ke stavbě textu. In HAUSENBLAS, Karel: *Miscellanea*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2003, s. ISBN 80-7308-055-9.
- HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*. 1. Vyd. Praha : ISV, 2003. 149 s. ISBN 80-86642-13-5
- CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny : Rétorika narativu ve fikci a filmu*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000. 259 s. ISBN 80-244-0175-4.
- JAKOBSON, Roman. *Lingvistika a poetika*. Přel. Miroslav Červenka. In JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. 1. vyd. Jinočany : H&H, 1995, s. 77–82. ISBN 80-85787-83-0
- JEDLIČKOVÁ, Alice. *Ke komu mluví vypravěč? : adresát v komunikační perspektivě prózy*. 1. vyd. Jinočany : H&H, 1993. 123 s. ISBN 80-85778-05-X. s. 7
- KAHRMANN, Cordula; REIß, Gunter; SCHLUCHTER, Manfred. *Erzähltextanalyse : Eine Einführung; mit Studien- und Übungstexten*. 3. Aufl. Königstein/Ts. : Athenäum, 1993. 259 s. ISBN 3-6257-3059-X.
- KUBÍNOVÁ, Marie: *Text v pohybu četby : (úvahy o významové a komunikační povaze literárního díla)*. 1. vyd. Praha : Academia, 2009. 169 s. ISBN 978-80-200-1747-5.
- LAKOFF, George a JOHNSON, Mark. 2002. *Metafory, kterými žijeme*. Přeložil M. Čejka. 1. vyd. Brno : Host, 2002. 282 s. ISBN 80-7294-071-6.
- MACUROVÁ, Alena. *Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech : utváření významové perspektivy*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova, 1983. 119 s.

MACUROVÁ, Alena: Komunikace v slovesném textu, slovesný text v komunikaci. In MACUROVÁ, Alena a MAREŠ, Petr.: *Text a komunikace : jazyk v literárním díle a ve filmu*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova, 1993.

— [Ke komu mluví vypravěč? Adresát v komunikační perspektivě prózy]. *Slovo a slovesnost*. 1994, roč. 55, č. 3, s. 224-226.\*

MATHAUSER, Zdeněk. Teoretická dvojníci životopisného autora. In *Estetika racionálního zření*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 1999, s. 82-87. ISBN 80-7184-792-5.

MIKO, František. Cesta k modelu literárnej komunikácie. In POPOVIČ, Anton (red.). *Literárna komunikácia*. Martin : Matica slovenská, 1973, s. 10 – 22.

— Ontológia literárneho diela. In *Literatúra v recepcii*. 1. vyd. Nitra : Pedagogická fakulta, 1988, s. 20 – 51.

NÜNNING, Ansgar (ed.), TRÁVNÍČEK, Jiří a HOLÝ, Jiří (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury : koncepce – osobnosti – základní pojmy*. 1. vyd. Host : Brno, 2006. 912 s. ISBN 80-7294-170-4.

OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKÁ, Aleksandra: *Vztahy mezi osobami v literární komunikaci*. Přel. Petr Vidlák. In TRÁVNÍČEK, Jiří. *Od poetiky k diskursu : výběr z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. 1. vyd. Brno : Host, 2002, s. 98-116. ISBN 80-7294-072-4.

PAVELKA, Jiří: *Předpoklady literárního dorozumívání*. 1. vyd. Brno : Masarykova univerzita, 1998. 318 s. ISBN 80-210-1800-3.

TRÁVNÍČEK, Jiří. *Od poetiky k diskursu : výběr z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. 1. vyd. Brno : Host, 2002. 322 s. ISBN 80-7294-072-4.

ZELINA, Miron. Psychológia literárnej komunikácie. In POPOVIČ, Anton (red.). *Literárna komunikácia*. 1. vyd. Martin : Matica slovenská, 1973, s. 125 – 132

#### 4.2.3 sekundární literatura k tematickému zaměření práce

ACKERMANN, Erich. *Lukrez und der Mythos*. 1. Aufl. Wiesbaden : Steiner, 1979. 219 s. ISBN 3-515-02873-0.

ALLEN, Walter, Jr. On the Friendship of Lucretius with Memmius. *Classical Philology*. 1938, vol. 33, no. 2, s. 167-181.

ANDERSON, William S. Discontinuity in Lucretian Symbolism. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 1960, vol. 91, s. 1-29.

ASMIS, Elizabet. Epicurean Poetics. In OBBINK, Dirk. *Philodemus & Poetry : Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus & Horace*. 1<sup>st</sup> ed. Oxford : Oxford University Press, 1995, s. 15-34. ISBN 0-19-508815-8.

- ASMIS, Elizabeth. Epicurean empiricism. In WARREN, James (ed.). *The Cambridge Companion to Epicureanism*. 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge : Cambridge University Press, 2010, s. 84-104. ISBN 978-0-521-69530-5.
- CLARKE, M. L. Lucretius' Imagery. *Classical Review, New Series*. 1971, vol. 21, no. 1, s. 41-43.
- CLASSEN, C. Joachim.. Poetry and Rhetoric in Lucretius. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 1968, vol. 99, s. 77-118. [cit. 14.3.2012].
- CLAY, Diskin. De Rerum Natura Greek Physis and Epicurean Physiologia (Lucretius 1.1-148). *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 1969, vol. 100, s. 31-47.
- Lucretius' Gigantomachy. In *Paradosis and Survival : Three Chapters in the History of Epicurean Philosophy*. 1<sup>st</sup> ed. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2000. s. 174-189. ISBN 0-472-10896-4.
- The Athenian Garden. In WARREN, James (ed.). *The Cambridge Companion to Epicureanism*. 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge : Cambridge University Press, 2010, s. 9-28. ISBN 978-0-521-69530-5.
- CONTE, Gian Biagio. Proems in the Middle. In DUNN, Francis M. a COLE, Thomas (ed.). *Beginnings in Classical Literature*. 2<sup>nd</sup> ed. New York : Cambridge University Press, 2009, s. 147-159. ISBN 978-0-521-12456-0.
- CUCCHIARELLI, Andrea. Defining Didactic. *Critical Review : New Series*. 2003, vol. 53, no. 2, s. 350-352.
- DUBAN, Jeffrey M. Venus, Epicurus and Species Naturae Ratioque. *American Journal of Philology*. 1982, vol. 103, no. 2, s. 165-177.
- EDELSTEIN, Ludwig. Primum Graius Homo. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 1940, vol. 71, s. 78-90.
- EDWARDS, M. J. Treading the Aether : Lucretius, De Rerum Natura 1.62-79. *Classical Quarterly : New Series*. 1990, vol. 40, no. 2, s. 465-9.
- FARRELL, Joseph. Lucretian architecture: the structure and argument of the *De rerum natura*. In GILLESPIE, Stuart a HARDIE, Philip R. (ed.). *The Cambridge Companion to Lucretius*. 1<sup>st</sup> ed. Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 2007, s. 76-91. ISBN 978-0-521-61266-1.
- FARRINGTON, Benjamin. Form and Purpose in the De rerum natura. In DUDLEY, D. R. (ed.). *Lucretius*. 1<sup>st</sup> ed. London : Routledge & Kegan Paul, 1965, s. 19-34.

- FESTUGIÈRE, André-Jean. *Epikúros a jeho bohové*. Přel. Radislav Hošek. Praha : OIKOYMENH, 1996. 125 s. ISBN 80-86005-30-5.
- FOWLER, Don. The Didactic Plot. In DEPEW, Mary a OBBINK, Dirk (ed.). *Matrices of Genre : Authors, Canons, and Society*. 1<sup>st</sup> ed. Cambridge (Mass); London : Harvard University Press, 2000, s. 205-219. ISBN 0-674-00338-1.
- FRANK, Tenney. On the Date of Lucretius, Book 1. *Classical Philology*. 1919, vol. 14, no. 3, s. 286-287.
- FRIEDLÄNDER, Paul. 1939. The Epicurean Theology in Lucretius' First Prooemium (Lucr. I. 44-49). *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 1939, vol. 70, s. 368-379.
- GALE, Monica R. Etymological Wordplay and Poetic Succession in Lucretius. *Classical Philology*. 2001, vol. 96, no. 2, s. 168-72.
- *Lucretius and the Didactic Epic*. 2<sup>nd</sup> ed. London : Gerald Duckworth & Co. Ltd., 2003. 70 s. ISBN 1-85399-557-6.
- The Story of Us : A Narratological Analysis of Lucretius' De rerum natura. In *Latin Epic and Didactic Poetry : Genre, Tradition and Individuality*. 1st ed. The Classical Press of Wales, 2004, s. 49-71. ISBN 0-9543845-6-3.
- *Myth and Poetry in Lucretius*. 3<sup>rd</sup> ed. New York : Cambridge University Press, 2007. 260 s. ISBN 978-0-521-03680-1.
- HADZITS, Georg Depue. The Lucretian Invocation of Venus. *Classical Philology*. 1907, vol. 2, no. 2, s. 187-192.
- HUTCHINSON, G. O. The Date of De Rerum Natura. *Classical Quarterly : New Series*. 2001, vol. 51, no. 1, s. 150-162.
- KNOX, Peter E. Lucretius on the Narrow Road. *Harvard Studies in Classical Philology*. 1999, vol. 99, s. 275-287.
- LENAGHAN, Lydia. Lucretius 1.921-50. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 1967, vol. 98, s. 221-251
- MARKOVIĆ, Daniel. *The Rhetoric of Explanation in Lucretius' De rerum natura*. 1<sup>st</sup> ed. Leiden : Brill, 2008. 176 s. ISBN 978-90-04-16796-4.
- MÜNZER, F. Memmius 8. In PAULY, A. F.; WISSOWA, G.; KROLL, W. (ed.) *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. 29. Halbband. Stuttgart und Munich: Metzlerische Verlagsbuchhandlung.
- MURLEY, Clyde. Lucretius, De Rerum Natura, Viewed as Epic. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 1947, vol. 78, s. 336-46.



- OBBINK, Dirk. Lucretius and the Herculaneum Library. In GILLESPIE, Stuart a HARDIE, Philip R. (ed.). *The Cambridge Companion to Lucretius*. 1<sup>st</sup> ed. Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 2007, s. 33-40. ISBN 978-0-521-61266-1.
- O'HARA, James J. Venus or the Muse as "Ally" (Lucretius 1.24, Simon. Frag. Eleg. 11.20-22 W). *Classical Philology*. 1998, vol. 93, no. 1, s. 69-74.
- POEHLMANN, E. Charakteristika des römischen Lehrgedichts. In *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt : Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neuen Forschung*. I.3. Berlin : de Gruyter, 1973, s. 813-901.
- ROLLER, Duane W. Gaius Memmius: Patron of Lucretius. *Classical Philology*. 1970, vol. 65, no. 4, s. 246-248
- SANDBACH, F. H. Lucreti Poemata and the Poet's Death. *Classical Review*. 1940, vol. 54, no. 2, s. 72-77.
- SEGAL, Charles, 1989: Poetic Immortality and the Fear of Death: The Second Proem of the De Rerum Natura. *Harvard Studies in Classical Philology*. 1989, vol. 92, s. 193-212.
- THURY, Eva M. Lucretius' Poem as a *simulacrum* of the *rerum natura*. *American Journal of Philology*. 1987, vol. 108, s. 270-94.
- TOWNEND, G. B. The Fading of Memmius. *Classical Quarterly*. 1978, vol. 28, s. 267-283.
- The Original Plan of Lucretius' De Rerum Natura. *Classical Quarterly : New Series*. 1979, vol. 29, no. 1, s. 101-111.
- VERTUE, H. St. H. Venus and Lucretius. *Greece & Rome, Second Series*. 1956, vol. 3, no. 2, s. 140-152.
- VOLK, Katharina. Cum carmine crescit et annus : Ovid's Fasti and the Poetics of Simultaneity. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 1997, vol. 127, s. 287-313.
- *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. 2<sup>nd</sup> ed. New York : Oxford University Press, 2008. 288 s. ISBN 978-0-19-924550-5.
- WEST, David A. *The Imagery and Poetry of Lucretius*. 1<sup>st</sup> ed. Edinburgh : Edinburgh, 1969. 142 s.
- WIGODSKY, Michael. The Alleged Impossibility of Philosophical Poetry. In OBBINK, Dirk (ed.). *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. 1<sup>st</sup> ed. Oxford : Oxford University Press, 1995, s. ISBN 0-19-508815-8

