

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO V OLMOUCI
KATEDRA KLASICKÉ FILOLOGIE

OVIDIOVO POJETÍ MILENKY V AMORES

Bakalářská práce

Irena Patáková

Studijní obor: Latinská filologie – Ukrajinská filologie

Vedoucí práce: PhDr. Jiří Šubrt, PhD.

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou literaturu a prameny, které jsem použila. Tato bakalářská práce obsahuje 78 721 znaků.

V Olomouci 11. května 2010

Děkuji PhDr. Jiřímu Šubrtovi, PhD. za ochotné vedení bakalářské práce.

OBSAH

ÚVOD	5
PUBLIUS OVIDIUS NASO	6
ŽIVOT A DÍLO	6
DÍLO	8
MILOSTNÁ ELEGIE	8
EPICKÉ SKLADBY	10
BÁSNĚ Z VYHNANSTVÍ	11
NEZACHOVANÁ DÍLA A DÍLA PŘIPISOVANÁ OVIDIOVI	12
AMORES	14
PORUŠOVÁNÍ PRAVIDLA JEDNÉ MILENKY	16
SEXUÁLNÍ OTEVŘENOST	17
ZEVŠEOBECNĚNÍ MILOSTNÝCH ZKUŠENOSTÍ	17
REALISMUS	18
RÉTORIČNOST	18
VZHLED ELEGICKÉ MILENKY V OVIDIOVÝCH AMORES	20
OBRAZ ELEGICKÉ MILENKY	23
ZÁVĚR.....	41
ANOTACE	43
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	44
SEZNAM ZKRATEK	46

ÚVOD

Cílem této bakalářské práce je pokusit se definovat ideál elegické milenky v Ovidiově sbírce *Amores* (Lásky) a pokusit se určit základní charakteristiky jejího fyzického vzhledu. Tato tematika je v současné odborné literatuře poměrně sledovaná, jak ukazují četné studie na toto téma, zvláště v kontextu genderových studií. Některé badatelky se totiž snaží ukázat, že obraz elegické milenky je silně ovlivněn mužským pohledem na ženu jako sexuální objekt. V této práci se zaměřujeme především na vnější vzhled hrdinky elegické poezie, který vykazuje v tomto žánru některé uniformní rysy. Hlavní otázka, kterou se tato práce zabývá je, zda lze na základě Ovidiovy sbírky sestavit nějaký ucelený obraz elegické milenky a nakolik tento obraz odpovídá dobovému ideálu krásy.

Práce je rozdělena do tří hlavních oddílů a závěru. V první oddílu se snažíme stručně představit autora sbírky *Amores*, tj. podat základní biografická data a poukázat na hypotézy vysvětlující záhadu Ovidiova vypovězení do Tomidy. V této kapitole také podáváme celkový přehled Ovidiova díla rozdělený do tří kategorií: milostná elegie, epické skladby a básně z vyhnanství. Druhá část práce se zaměřuje na samotnou sbírku *Amores*. Zde se pokoušíme přehledně formulovat základní konvence a pravidla tohoto žánru, která Ovidius přejímá od svých předchůdců a tvůrčím způsobem inovuje. Přitom se zaměřujeme především na to, jakým způsobem Ovidius obměňuje zavedená žánrová schemata a do jaké míry je překračuje či porušuje. Pro větší přehlednost jsme pak zvláštnosti Ovidiova pojetí elegického žánru rozdělili do čtyř kategorií: porušováním pravidla jedné milenky, větší sexuální otevřenost, tendence k realistickému popisu a sklonu k rétorizaci.

V poslední, analytické části, nejprve definujeme funkci a základní vlastnosti elegické milenky, jak byly definovány u Ovidiových předchůdců. V návaznosti na to se pokoušíme sestavit obraz Ovidiovy Corinny prezentovaný ve sbírce *Amores*, přičemž se soustředíme především na její fyzickou krásu, která je základním rysem elegické *puella*. Její portrét jsme rozdělili do tří kategorií: tělo, obličejová část a vlasy. Vycházíme přitom z rozboru šesti vybraných elegií, které obsahují popis některé z částí milenčina zevnějšku zasazený do konkrétní situace. Na základě tohoto rozboru se pak pokoušíme stanovit základní obrysy ideálu elegické milenky a určit základní kvality, které definují její krásu a předurčují ji pro její funkci osudové ženy podmaňující si elegického básníka. Výsledky tohoto rozboru pak shrnujeme v závěru práce, kde také uvádíme fiktivní ideál elegické milenky do širšího společensko historického kontextu.

PUBLIUS OVIDIUS NASO

ŽIVOT A DÍLO

Publius Ovidius Naso se narodil 20. března roku 43 př. n. l. ve městě Sulmo¹ v bohaté rodině.² Rodiče ho dali i s jeho bratrem do školy Aurelia Fusca a M. Porcia Latrona v Římě, kde se učil rétorice a připravoval se na úřednickou dráhu. Jeho rodiče z něho chtěli mít advokáta nebo politika, Ovidius se ale už od mládí zajímal spíš o poezii a také při řečnických cvičeních se projevoval víc jako básník než jako budoucí právník nebo politik. L. Annaeus Seneca Starší o Ovidiovi píše ve svém spise o rétorice, že měl bujnou fantazii a neuměl příliš argumentovat, což vadilo obzvláště při soudních řečech.³ Známa je historka, že když se Ovidius pokoušel na přání otce psát v próze, slova se mu „sama řadila do veršů“.⁴ Jak bylo tehdy ve vyšších kruzích módou, odjel Ovidius po skončení studia na nějaký čas do Řecka, aby si rozšířil vzdělání studiem filosofie. Když se vrátil zpátky do Říma, zastával zprvu nižší úřad ve státní správě, jeho politická kariéra ale brzy skončila a on zasvětil zbytek života jen poezii. Ve své sbírce *Žalozpěvy (Tristia)* to trochu alibisticky omlouvá špatným zdravotním stavem a tím, že se nechtěl „drát se o úřední místa“. Hlavním důvodem ale byla spíš jeho láska k poezii.⁵ Za svůj život byl celkem třikrát ženatý a ze druhého manželství měl jednu dceru.⁶

Na rozdíl od jiných básníků Augustovy doby nebyl Ovidius členem Maecenatovy básnické skupiny, měl blízko spíš k autorům kolem Messaly Corvina. Přesto se rychle proslavil a stal se jedním z nejlepších básníků tehdejší doby, srovnatelným s Vergiliem, Horatiem, Propertiem nebo Tibullem. Právě když jeho sláva byla největší, stihla ho těžká životní rána. Císař Augustus ho roku 8. n. l. poslal do vyhnanství do dalekého města Tomida v provincii Dacia, které leželo na břehu Černého moře (dnešní Constanca v Rumunsku). Byla to sice méně přísná forma vyhnanství, tzv. *relegatio*, které na rozdíl od skutečného vyhnanství, tzv. *exsilium*, nebylo spojeno se ztrátou občanských práv a majetku. Přesto to pro

¹ Nacházelo se v Apeninách na východ od Říma na území kmene Paelignů (dnešní Abruzzo).

² *Trist.* IV,10,7–8.

³ Seneca, *contr.* II,2,8.

⁴ Srv. *Trist.* IV,10,26.

⁵ *Trist.* IV,10,38.

⁶ Srv. M. C. Howatson, *The Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford 1989², str. 401.

Ovidia byla tragédie, ze které se už nikdy nevzpamatoval. Důvody, které vedly císaře Augusta k tak tvrdému zásahu proti básníkovi, nejsou dodnes jasné a existuje na to několik hypotéz. Ovidius o tom, co císaře Augusta vedlo k jeho vypovězení, mluví jen mlhavě. Ve známých verších z vyhnanství říká, že se za tím vším skrývá „báseň a omyl“ (*carmen et error*).⁷ Zatímco o omylu mlčí (*alterius facti culpa silenda mihi*⁸), o básni, která ho přivedla do vyhnanství, mluví zcela otevřeně:

Altera pars superest, qua turpi carmine factus

arguor obsceni doctor adulterii.

(*Trist.* II,211–212)

Zbývá již druhá jen část: jsem viněn, že hanebnou básní

čtenáře své jsem učil ve smilstvu ohavném žít.⁹

Není pochyb, že „hanebnou básní“ měl Ovidius na mysli sbírku *Ars amatoria*, která byla příliš otevřená, pokud jde o sexuální otázky, a Augustovi byla trnem v oku. O druhé příčině svého vypovězení, omylu (*error*), ale Ovidius mluví jen velmi mlhavě: viděl něco, co vidět neměl,¹⁰ a právě to vede k různým spekulacím o skutečných příčinách vyhnanství.

Teorie o tom, co Ovidius míní slovem „omyl“ (*error*), můžeme rozdělit celkem do tří skupin.¹¹ Do první skupiny patří teorie, které vidí Ovidiovo provinění v oblasti politiky. Podle nich se básník podílel na nějakém spiknutí proti císaři, i když možná nevědomky, nebo také mohl být svědkem nějakých intrik na císařském dvoře.¹² Druhou skupinu tvoří teorie, které hledají důvody Ovidiova provinění v oblasti soukromého života: mohl být svědkem nebo se dokonce přímo zaplést do nějakého skandálu spojeného s císařovou rodinou. Mohlo se to týkat buď samotného Augusta¹³, jeho ženy Livie¹⁴ nebo vnučky Iulie Mladší¹⁵. Poslední

⁷ *Trist.* II,207.

⁸ *Trist.* II,208.

⁹ Překlad R. Mertlík, in: Ovidius, *Verše z vyhnanství*, Praha 1985, str. 62.

¹⁰ *Srv. Trist.* II,103–110.

¹¹ Přehled jednotlivých teorií viz J. Burian, *Publius Ovidius Naso*, Praha 1975, str. 153–229.

¹² Podle J. Buriana se Ovidius mohl nějakým způsobem dozvědět o spiknutí organizovaném L. Aemiliem Paulem, manželem Augustovy vnučky Julie a neoznámil to císaři. Tuto hypotézu považuje J. Burian za nejpravděpodobnější (srv. J. Burian, 1975, str. 220–222).

¹³ Podle jedné z teorií se Ovidius nějak dozvěděl o Augustově homosexualitě. Zprávy o tom, že Augustus posloužil Caesarovi vlastním tělem, kolovaly po Římě už dávno před Ovidiovým vypovězením. Jak poukazuje J. Burian, jestliže šlo o věc všeobecně známou, mohla být jen těžko příčinou Ovidiova vypovězení (srv. J. Burian, 1975, str. 198).

¹⁴ Starou hypotézu, že Ovidius spatřil v lázni nahou Livii a vzbudil tak její hněv, považuje J. Burian za pouhou legendu (srv. J. Burian, 1975, str. 194–195). To, že by básník byl náhodným svědkem Liviiných intrik, případně jejího pokusu o odstranění Augustova vnuka Agrippy Postuma, není také příliš pravděpodobné. V tom případě by byl zřejmě sám rychle odstraněn (srv. J. Burian, 1975, str. 194).

skupina teorií, k níž se ale hlásí nejméně badatelů, hledá příčinu Ovidiova pádu v nějakém náboženském provinění, jako byla například urážka některého z božstev nebo vyzrazení tajemství eleusinských mystérií. Žádná z těchto teorií ale není všeobecně uznávána a žádná také nedokáže uspokojivě vysvětlit všechny okolnosti spojené s Ovidiovým vyhnanstvím. V každém případě se Ovidius už nikdy nemohl vrátit z Tomidy do Říma. Nakonec zemřel ve vyhnanství v roce 17 nebo 18 n. l. Augustus se nespokojil jen s vyhnanstvím, ale přikázal také vyřadit všechny Ovidiovy spisy z veřejných knihoven a nechal je spálit.

DÍLO

Ovidiovo literární dílo je velice různorodé, básník vystřídal různé žánry, od milostné elegie, přes rozsáhlé epické básně a tragédii, až po skladby z vyhnanství. Jeho básně dosáhly široké popularity a to i přesto, že jeho dílo nebylo příliš rozšířeno v antických gramatických školách, protože jeho styl i milostná tematika se příliš nehodily pro výuku. Kvůli větší přehlednosti jsme Ovidiovo dílo rozdělili do tří skupin, na milostné elegie, epická díla a na skladby z vyhnanství.

MILOSTNÁ ELEGIE

Ovidiovou prvotinou byla sbírka milostných elegií *Amores* (Lásky), ve které navázal na své předchůdce Cornelia Galla, Sexta Propertia a Albia Tibulla. Sbíрка se původně skládala z pěti knih, později ale Ovidius některé básně vyřadil a zmenšil rozsah na pouhé tři knihy. Do nich zařadil celkem 49 básní, 15 do první knihy, 19 do druhé knihy a 15 do třetí. Sbíрка vyšla pravděpodobně někdy kolem roku 20 př. n. l. a jde tedy o literární pokus přibližně dvacetiletého básníka. Její redukovaná verze, kterou dnes máme k dispozici, se ale objevila až o dvacet let později, tedy kolem roku 1 n. l. Podobně jako ostatní elegičtí básníci i Ovidius věnoval svou knihu jediné milence, kterou pojmenoval Corinna, i když její role ve sbírce je menší než u jeho předchůdců.¹⁵ Ovidius v *Amores* převzal i další motivy typické pro milostnou elegii, ale tvůrčím způsobem je obměňoval, často je parodoval nebo užíval

¹⁵ Teorie, že měl Ovidius nějaký podíl na skandálu Augustovy vnučky Iulie Mladší, která se dopustila cizoložství s Decimem Iuniem Silanem, je považována za jednu z nejpravděpodobnějších (srv. J. Burian, 1975, str. 202).

¹⁶ Srv. G. B. Conte, *Dějiny římské literatury*, Praha 2003, str. 321.

k literární hře. Najdeme u něj i zcela nové prvky, které u jeho předchůdců chybí, což svědčí o jeho experimentování s milostnou elegií (k této sbírce viz kapitola 2).

K milostné elegii lze řadit i sbírku *Ars amatoria* (Umění milovat), i když zde básník spojuje téma lásky s naučnou didaktickou poezií. Radí v ní mužům, jakým způsobem si získat lásku ženy (první kniha), jak si tuto lásku udržet (druhá kniha). Třetí kniha, kterou Ovidius dopsal později¹⁷, je naopak věnována ženám a dává jim poučení, jak svádět muže. Jde tedy o jakéhosi „sexuálního průvodce pro zamilované.“¹⁸ Autor v ní například poučuje zájemce o tom, kde si má najít milenku, a uvádí různá místa, která jsou pro něco takového vhodná: náměstí, chrám, závody čtyřspřeží, gladiátorské hry a další. Dále nabádá, jak dívku nejlépe svést a jak si její lásku udržet. Nevyhýbá se ani radám z oblasti sexu a otevřeně mluví o vhodných polohách při milostném styku a radí, jak dívku nejlépe uspokojit. Ovidiův ideální milovník (*amator*) se vyznačuje přezíravým vztahem k tradiční římské morálce, kterou se snažil prosazovat Augustus, a příliš se neohlíží na manželské závazky. To byl zřejmě také důvod, proč sbírka *Ars amatoria* posloužila Augustovi jako záminka pro vypovězení Ovidia do Tomidy. Na *Ars amatoria* navazuje sbírka *Remedia amoris* (Léky proti lásce), ve které naopak básník dává rady a strategie, jak se lásky zbavit a jak se vyhnout milostnému zklámání. Tím jde Ovidius proti duchu milostné elegie, která považuje lásku za nevyléčitelnou chorobu, na kterou neexistuje žádný lék. Podle G. B. Conteho dokonce znamená základní myšlenka tohoto díla, že od lásky je možné se osvobodit, konec milostné elegie.¹⁹ Ovidius zde radí, že nejlepší je najít si nějakou náhradní aktivitu, například lov nebo včelařství nebo si milenku zošklivit. Kdo nechce upadnout do osidel lásky, měl by se také vyhýbat vínu, a jak básník ironicky poznamenává, i četbě milostné poezie. Do této trilogie didaktických milostných skladeb patří i báseň o kosmetice *Medicamina faciei femineae* (Kosmetické prostředky pro ženskou tvář), která se ale nezachovala celá a dnes z ní máme k dispozici jen asi 100 veršů. V ní se Ovidius zabývá kosmetikou a radí ženám, jak si udržet pěstěný a mladistvý vzhled. Všechny tři skladby jsou výsledkem Ovidiova experimentování s žánrem elegie a parodují tón antických odborných příruček. Právě rozpor mezi erotickým tématem a odbornou formou výkladu je zdrojem estetického účinku těchto skladeb.

¹⁷ Srv. G. B. Conte, *Dějiny římské literatury*, Praha 2003, str. 322.

¹⁸ Srv. J. Šubrt *Římská literatura*, Praha 2005, str. 193.

¹⁹ Srv. G. B. Conte, *Dějiny římské literatury*, str. 323.

Posledním výsledkem Ovidiovy hry s žánrem milostné elegie byla sbírka *Heroides* (Dopisy heroin)²⁰, která vznikla přibližně ve stejné době jako jeho „eroticko-naučná“ poezie²¹. V tomto díle básník přenesl motiv lásky do mytologického prostředí a použil formu dopisu. Tak vznikla série smyšlených dopisů bájných hrdinek, které jsou adresované jejich milencům nebo manželům. Jde většinou o slavné mytologické postavy: věrná Pénélope píše Odysseovi, Fyllis Démofóntovi, Briseis Achilleovi, Faidra Hippolytovi, Oinomaé Paridovi, Hypsipylé Iasonovi, Dido Aeneovi, Hermioné Orestovi, Déianeira Héraklovi, Ariadné Théseovi, Kanaké Makareovi, Médeia Iasonovi, Laodameia Prótesilaovi a Hyperméstra Lynkeovi. Jediný dopis, jehož autorkou není mytologická postava, je dopis Sapphó určený Faónovi. O jeho autorství se ale někdy pochybuje a některými badateli je považovaný za dílo pozdějšího plagiátora.²² Většina dopisů vzniká v nějakém krizovém momentu mýtu, například Penelopé píše těsně před Odysseovým návratem, Médea před zavražděním svých dětí, Didó přes svou sebevraždu. Mytologické hrdinky se v dopisech projevují jako obyčejné ženy, které se vyznávají ze svých pocitů opuštěnosti, obav, strachu, touhy, žárlivosti nebo stesku.²³ To je přibližuje obyčejným ženám a zbavuje jejich mytologické odtažitosti. Dodatečně Ovidius připojil k první sérii dopisů druhou, ve které píší muži ženám a ty jim odpovídají (Paris a Helena, Héró a Leandros, Akontios a Kýdippé). Tato dialogická forma obohatila původní nápad o nové možnosti, především o konfrontaci mužského a ženského pohledu.

EPICKÉ SKLADBY

Na rozdíl od svých předchůdců, kteří psali elegickou poezii, se ale Ovidius nechtěl omezit jen na tento básnický žánr. Zatímco oni se vyhýbali velké epické poezii, Ovidius napsal dvě rozsáhlé skladby v hexametru, které patří k epickému žánru. První z nich má název *Metamorphoses* (Proměny) a jde o skladbu celkem o 15 knihách, která vznikala v období od roku 2 n. l. do roku 8 n. l. a je založena na více než 250 mytologických příbězích. Ovidius do ní zařadil příběhy, které spojuje motiv proměny, i když často je tento motiv spíš dodaný uměle. Proměna přitom plní různé funkce, může být trestem (například proměna Lykaóna ve

²⁰ Původně se sbírka jmenovala *Epistulae Heroidum* (Listy Heroin); srv. G. B. Conte, *Dějiny římské literatury*, str. 323.

²¹ Termín převzatý od G. B. Conteho, *Dějiny římské literatury*, str. 321.

²² Srv. J. Šubrt *Římská literatura*, Praha 2005, str. 195–196; G. B. Conte, *Dějiny římské literatury*, str. 324.

²³ G. B. Conte dokonce označuje *Heroides* za „poezii nářku“ (srv. *Dějiny římské literatury*, str. 326–327)

vlka) nebo naopak odměnou (Filemón a Baucis), může být pomstou boha nebo bohyně (proměna Ió v krávu) nebo naopak formou úniku před dotěrností boha (Apollón a Dafné). Jednotlivé báje se různě prolínají a postavy, které vystupovaly v jednom příběhu, se mohou stát vypravěčem v příběhu jiném. Jednotlivé různorodé příběhy jsou ale pečlivě propojené různými formálními prostředky, takže vytvářejí dojem jednoho „nepřetržitého vyprávění“.²⁴ Sám Ovidius užívá v této souvislosti termínu *perpetuum carmen* („nepřetržitá báseň“).²⁵ Skladba byla sice dokončena ještě před Ovidiovým odchodem do vyhnanství, básník už ale nestihl dílo zredigovat. Na podobném principu jako *Metamorphoses* je založena i další Ovidiova epická skladba nazvaná *Fasti* (doslova „Svátky“, překládá se ale jako Kalendář). V ní se básník nesoustředil na řecké mýty, ale na římské legendy a mýty. Ty jsou přiřazeny k jednotlivým římským svátkům a uspořádány podle jednotlivých měsíců (odtud i název „Kalendář“). Skladba měla mít původně dvanáct knih podle dvanácti měsíců (tzn. každému měsíci měla být věnována jedna kniha), zůstala ale nedokončená, takže zahrnuje jen šest knih (měsíce leden až červen). Ovidius se v tomto díle zaměřil na římskou látku (objasňuje zde vznik římských svátků) a snažil se tak zavděčit Augustovi, jeho snaha ale neměla úspěch a básník musel nakonec odejít do vyhnanství. *Fasti* tak zůstaly nedokončené.

BÁSNĚ Z VYHNANSTVÍ

Poslední část Ovidiovy tvorby představují básně z vyhnanství, které vznikly po jeho dochodu do Tomidy. Ovidius si v nich stěžuje na svůj krutý osud a snaží se zapůsobit na císaře Augusta, aby mu umožnil se z vyhnanství vrátit. Pro Ovidia znamenalo přerušení kontaktu s Římem značnou ránu, která se promítla do melancholického tónu jeho veršů z vyhnanství. Právě v elegiích z vyhnanství se nejvíce projevují skutečné básnickovy pocity a emoce. Sám básník mluví o své poezii z tohoto období jako o „žalostné písni“ (*flebile carmen*²⁶). První z těchto básnických sbírek z vyhnanství vyšla pod titulem *Tristia* (Žalozpěvy) a jak naznačuje už samotný název, Ovidius v ní především nařiká nad svým krutým osudem. Druhá se nazývá *Epistulae ex Ponto* (Dopisy od Černého moře) a svým

²⁴ Termín pochází od G. B. Conteho, *Dějiny římské literatury*, str. 329.

²⁵ *Metam.* I,4.

²⁶ *Trist.* V,1,5.

tónem se od Tristií neliší, básně ale mají podobu básnických listů. Ty jsou adresovány konkrétním lidem a popisuje se v nich bezútěšné prostředí místa básníkovy pobytu a objevují se v nich i prosby o zrušení trestu nebo alespoň o změnu místa dalšího pobytu. S nadějí se obrací také na Germanica, Augustova syna. Ke konci ale již můžeme sledovat apatii a celkovou rezignaci. Další z Ovidiových děl z vyhnanství, *Ibis*, je pojmenováno podle čápům podobného brodivého ptáka, který žije v Egyptě. Jde o útočnou báseň (invectiva), která byla napsána podle stejnojmenné básně helénistického básníka Kallimacha, který si v ní vyřizoval účty se svým básnickým konkurentem, Apollóniem z Rhodu. Ovidius v ní napadá svého nepřítele, který je zde ale anonymní. Je možné, že se nejednalo o žádnou konkrétní osobu, ale že toto dílo Ovidius napsal pouze z literárních důvodů. Ovidius složil i několik básní opěvující Augusta a Tiberia v jazyce Getů. Ty se však bohužel nedochovaly.

NEZACHOVANÁ DÍLA A DÍLA PŘIPISOVANÁ OVIDIOVI

Ovidius napsal také některá díla, která se nezachovala, například tragédii *Medea*, která spadá do období 12–8 př. n. l. Některá z nedochovaných děl jsou zřejmě Ovidiovi připisována neprávem nebo je jejich pravost pochybná. Jedná se např. o zlomek didaktické básně *Halieutica* (O rybářství), která je psána hexametrem. Patří sem také báseň *Nux* (Ořech), což je elegie, a *Consolatio ad Liviam* (Útěcha Livii), Ovidius ale pravděpodobně není jejich autorem.

Chronologie Ovidiova života a díla²⁷

před n. l.	43	Ovidius se narodil v Sulmo		
	42	bitva u Filipp		
	31	bitva u Actia		
	20		<i>Amores</i> (1. edice)	<i>Heroides</i> <i>(Medea)</i>
n. l.			<i>Amores</i> (2. edice)	
	1		<i>Ars amatoria</i> (I–II)	<i>Medicamina faciei femineae</i> <i>Remedia amoris</i>
	0		<i>Ars amatoria</i> (III)	
	1			
	2		<i>Metamorphoses</i>	<i>Fasti</i>
	8	Ovidiova relegace v Tomidě		
	9		<i>Tristia</i>	
	11		<i>Ibis</i>	
	13		<i>Epistulae ex Ponto</i> (I–III)	
	14	umírá Augustus		
17	Ovidius v Tomidě umírá		<i>Epistulae ex Ponto</i> (IV)	

²⁷ Chronologie a pořadí Ovidiových děl je pouze přibližné, přesná datace je v řadě případů nejasná nebo sporná (srv. M. C. Howatson, *The Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford 1989², str. 402)

AMORES

Ovidiova první sbírka, *Amores*, patří k žánru milostné elegie. Samotný titul *Amores* je akuzativ plurálu od výrazu *amor* („láska“) a obvykle se překládá jako „Lásky“.²⁸ Význam tohoto titulu ale není úplně jasný (plurál „lásky“ ve skutečnosti odporuje elegickému pravidlu věrnosti jedné milence) a je možné ho překládat i jako „milostné básně“ nebo „milostné zkušenosti“.²⁹ Nevíme také, zda byl Ovidius první, kdo tento titul použil. Podle některých náznaků se tak mohla jmenovat i sbírka zakladatele milostné elegie, Cornelia Galla.³⁰ Podle některých badatelů si vybral Ovidius název *Amores* záměrně, aby se odlišil od svých předchůdců a dal najevo, že jeho pojetí lásky je odlišné.³¹ V každém případě jde ale o básnický žánr, který byl v té době v Římě velice populární a měl svoje určitá pravidla.

Milostná elegie je zvláštní typ poezie, který se v Římě poprvé objevil až v Augustově době³². Jeho hlavním a jediným tématem je láska k jediné ženě. Je to ale láska, která odporuje dobové morálce. Ta totiž kladla důraz na manželskou věrnost a odmítala cizoložství (cizoložství bylo klasifikováno jako zločin). Láska oslavovaná v elegii je ale založená právě na cizoložství a básníková milenka je vždy ženou někoho jiného (kromě toho je svému milenci notoricky nevěrná). Jak píše G. B. Conte, „elegická láska deklaruje odpor vůči zavedeným tradičním hodnotám, tzv. *mos maiorum* (mravům dávných předků)“³³, které se právě Augustus snažil znovu zavést. Elegická milenka (*puella*) také vystupuje vždy pod nějakým pseudonymem: u Cornelia Galla to je Lycoris, u Propertia Cynthia, u Tibulla Delia a Nemesia, u Ovidia Corinna. Spory se vedou o to, zda šlo o pseudonymy pro skutečné ženy, s nimiž měli elegičtí básníci poměr, nebo o pouhé literární postavy. Už v antice kolovaly zprávy, že se za těmito literárními pseudonymy skrývají nějaké skutečné ženy: Catullova Lesbia měla být ve skutečnosti Clodia, pravé jméno Propertiovy Cynthie bylo údajně Hostia a za Tibullovou Delii se měla skrývat jakási Plania.

²⁸ Tak je tomu i v námi použitém překladu I. Bureše, in: *Publius Ovidius Naso, Lásky. Listy milostné. Umění milovat. Jak léčit lásku*, Praha 1963.

²⁹ Srv. B. M. Gauly, *Liebeseerfahrungen. Zur Rolle des elegischen Ich in Ovids Amores*, Frankfurt am M. – Bern – New York – Paris 1990, str. 37.

³⁰ Srv. B. M. Gauly, *Liebeseerfahrungen*, str. 34–36.

³¹ Tamtéž.

³² Císař Augustus vládl v letech 27 př. n. l. – 14 n. l.

³³ G. B. Conteho, *Dějiny římské literatury*, str. 304.

Základní elegické pravidlo je oddanost milence. Básník je připraven jí sloužit tělem i duší a snášet její rozmary, ona se mu za tuto jeho oddanost ale odměňuje většinou jen ústrky a nevěrou. O lásce se proto v elegii mluví nečastěji jako o krutém otroctví, ze kterého není úniku, a je proto označována jako *servitium amoris* („otroctví lásky“). Básník se ale rozmarům své milenky dobrovolně podvoluje a pouze naříká nad její krutostí (milenka je označována jako *dura domina*, „krutá paní“). Elegická láska se tedy vyznačuje především utrpením a elegický básník se projevuje jako slaboch, který se nedokáže své milenky zbavit. To odporuje tradičnímu rozdělení rolí v římské společnosti, ve které byla žena v podřízeném postavením a vyžadovala se od ní bezpodmínečnou věrnost.³⁴ Ve skutečnosti je ale elegické *servitium amoris* pouhou literární pózou a básníci to nemyslí s převrácením mužské a ženské role tak úplně vážně.

Ovidius se sice k elegické poezii otevřeně hlásí a dobrovolně se vydává do otroctví boha Amora (srv. *Am.* I,2), ale nedodržuje zcela pravidla tohoto žánru a někdy je dokonce záměrně porušuje nebo sabotuje. V této souvislosti se mluví o Ovidiově hravém přístupu k elegickým konvencím a určitém ironickém odstupu, který si od tohoto žánru zachovává. Souvisí to s jeho celkovým chápáním poezie jako zábavné literární hry (*lusus*). Někteří badatelé, jako je například J. T. Davis, dokonce používají v souvislosti s Ovidiovými *Amores* termín „literární burleska“³⁵. Podle tohoto badatele je parodie elegické pózy přímo cílem tohoto básníka, který tak chce ukázat na její omezenost a umělost. Zároveň chce na tomto omezeném žánru předvést svoje básnické schopnosti. Ve své hravosti ale Ovidius zachází někdy příliš daleko, takže podkopává samotné základy elegické pózy (například když popírá základní pravidlo věrnosti jediné ženě). To mu na druhé straně uvolňuje ruce k experimentování s tímto žánrem a zkoušení jeho různých možností. Ovidius tedy nejen obměňuje standardní elegické motivy, ale často i samotná témata a základní elegickou perspektivu, což mu umožňuje nahlížet standardní situace ze zcela nových úhlů pohledu. Například téma žárlivosti na milenku, které je typické pro jeho předchůdce, v některých básních zcela převrací, a je to naopak milenka, kdo žárlí na básníka (např. v *Am.* II,7). Stejně tak často zapomíná na pravidlo *servitium amoris* a chová se k milence nevybíravým způsobem, což je něco, co by se u Tibulla nebo Propertia nemohlo stát. Experimentování s daným žánrem mu také umožňuje vnést do elegie zcela nová témata, jako je motiv umělého přerušování těhotenství (*Am.* II,13) nebo domácího násilí (*Am.* I,7). Tento hravý přístup k

³⁴ Blíže viz G. Puccini-Delbey, *Sexuální život v Římě*, Praha 2009, str. 85–104.

³⁵ Srv. J. T. Davis, *Risit Amor; Aspects of Literary Burlesque in Ovid's Amores*, in: W. Haase (vyd.), *ANRW II* 31,4, Berlin – New York 1981, str. 2462.

elegické poezii tedy rozhodně nelze považovat ze nějaký nedostatek Ovidiovy poezie, jak to činí někteří badatelé, ale za jeho umělecký záměr. V následujících odstavcích se proto budeme soustředit na hlavní zvláštnosti Ovidiovy milostné elegie: porušování pravidla jedné milenky, sexuální otevřenost, zevšeobecňování milostné zkušenosti, „realismus“ a rétoričnost.

PORUŠOVÁNÍ PRAVIDLA JEDNÉ MILENKY

Jak už bylo řečeno, pro milostnou elegii platí pravidlo jediné milenky. Elegický básník se upíná k jediné ženě, i když ta se k němu často chová krutě a je mu nevěrná. Je to tedy spíše otročení než oddanost, básník to ale podstupuje ochotně a rád. Přes všechny ústrky je svojí domině stále věrný a nikdy ji neopustí. Když už ji chce vyměnit za jinou (jako Tibullus Delii za Nemesis), udělá to nějakým nenápadným způsobem, rozhodně jí ale nedá poslední sbohem jako Catullus Lesbii v c. 13. Něco takového je v elegickém světě nemožné. Ovidius ovšem tuto konvenci běžně porušuje a osvobozuje se od *servitium amoris*. Láska pro něj není vážná, destruktivní vášeň, která ničí elegického básníka, ale spíš nezávazná hra. Proto si také nedělá hlavu s věrností jediné milence a hned na několika místech se otevřeně přiznává k nevěře. Například v *Am. II, 10* mluví zcela o lásce ke dvěma ženám současně a nachází v této situaci zalíbení. Na jiném místě, v *Am. II,4* zase říká:

non est certa meos quae forma invitet amores.

centum sunt causae cur ego semper amem.

(*Am. II,4,9–10*)

Není to určitá krása, jež v srdci mi vzbuzuje lásku,
na sta já důvodů mám, stále mít některou rád.³⁶

V některých básních se také upřímně přiznává, že byl Corinně nevěrný, například s komornou Cypassis, která se Corinně stará o vlasy (*Am. II,8*). Dokazuje to, jak křehké je postavení elegické milenky u Ovidia a jak snadno může mít nahrazena někým jiným.

³⁶ Překlad I. Bureš, in: *Publius Ovidius Naso, Lásky. Listy milostné. Umění milovat. Jak léčit lásku*, Praha 1963, str. 38.

SEXUÁLNÍ OTEVŘENOST

Další změna, se kterou Ovidius přichází, je větší otevřenost v sexuálních otázkách. To má Ovidiova elegie společné s jiným básnickým žánrem, erotickým epigramem. Celkově je pojetí lásky v *Amores* mnohem méně idealizované než u Tibulla a Propertia a básník často při popisu svých milostných zkušeností zabíhá do nečekaných podrobností. Někdy se dokonce pohybuje téměř na hranici pornografie³⁷, například když popisuje nahou Corinnu (*Am.* I,5) nebo když zcela otevřeně vypráví o svém selhání při milostném aktu (*Am.* III,7). Takové podrobnosti ze sexuálního života u jiných elegiků nenajdeme, a pokud ano, tak ne v tak otevřené podobě. Tibullus například také zmiňuje v jedné své básni téma impotence, ale pouze okrajově a ne ve vztahu ke své milované Delii. Naopak, Delie ho okouzila natolik, že selhal, když jí chtěl být nevěrný s jinou (srv. *Tib.* I,5,39–48). Idealizované chápání lásky jako osudového vztahu spojeného s nesmírným utrpením, které je typické pro elegický žánr, je tedy u Ovidia oslabeno a nahrazeno mnohem střízlivějším přístupem k milostnému citu. Bere tedy vztah k milence mnohem méně vážně, jak to formuluje B. M. Gauly: Ovidius se dívá na lásku jako na „frivolní hru“.³⁸

ZEVŠEOBECNĚNÍ MILOSTNÝCH ZKUŠENOSTÍ

Milostná elegie se vyznačuje také tím, že milostné zážitky jsou zobrazovány jako zážitky samotného autora. Básník vypráví v první osobě (Ich-forma) a tváří se, jako by to, o čem píše, byla jeho vlastní zkušenost. Díky tomuto postupu chápe čtenář básníka (*poeta*) a milovníka (*amator*) jako jednu a tutéž osobu (*poeta–amator*). Ovidius sice tuto elegickou konvenci dodržuje a užívá také první osobu, na některých místech ale jako by nesděloval své vlastní prožitky, ale spíše obecné nebo typické milostné zkušenosti. Tím narušuje autobiografickou fikci, která je pro milostnou elegii závazná. To umožňuje čtenáři ztotožnit se s jeho pohledem na milostné vztahy a vztáhnout milostnou zkušenost sám na sebe.³⁹ V jedné z elegií dokonce nechá básník za sebe mluvit starou kuplířku, která udílí jeho milence rady a

³⁷ Srv. J. Šubrt, *Římská literatura*, str. 190.

³⁸ B. M. Gauly, *Liebeserfahrungen*, str. 11.

³⁹ Blíže k této vlastnosti milostné elegie viz B. M. Gauly, *Liebeserfahrungen*, str. 16–24.

mimo jiné jí přesvědčuje, aby básníka opustila, protože kromě „básniček“ od něj nic nedostane (srv. *Am.* I,8). Tento poučný tón je předsvětí toho, co pak známe z Ovidiových následujících básnických sbírek *Ars amatoria* a *Remedia amoris*.

REALISMUS

Jak už bylo řečeno, Ovidiovo pojetí milostného citu je mnohem realističtější, než tomu bylo u jeho předchůdců. S tím souvisí i další zvláštní rys Ovidiovy poezie, a to je důraz na všední až banální aspekty milostného vztahu. Na rozdíl od Tibulla nebo Propertia, kteří milostný cit idealizují a opomíjejí proto některé jeho důsledky, Ovidius ukazuje jeho kritické momenty bez příkras. V každém případě díky tomu Ovidius uvádí do elegické poezie některé nové motivy. Dobře vidět je to například na dvou básních ze druhé knihy. V první z nich se Ovidius zabývá nechtěným otěhotněním Corinny (*Am.* II,13) a ve druhé dokonce umělým přerušením těhotenství, které má Corinna podstoupit. Něco podobného nenajdeme ani u Propertia, ani u Tibulla. Pro jejich idealistické pojetí lásky je to příliš přízemní téma. U Ovidia ale najdeme celou řadu dalších „realistických“ detailů, jako je motiv domácího násilí (*Am.* I,7), poškozené vlasy, které Corinně vypadaly v důsledku špatné aplikace barvy na vlasy, nebo návštěva koňských dostihů v cirku (*Am.* III,2). Někteří badatelé dokonce označují tento důraz na všední a banální aspekty milostného vztahu za tendenci k „realismu“.⁴⁰ Ve skutečnosti jde ale spíše o literární hru: Ovidius zkouší, co všechno mu možnosti daného žánru dovolí. Vliv na to může mít i sklon k popisnosti, který je důsledkem výuky v rétorických školách.

RÉTORIČNOST

Poslední zvláštností Ovidiovy elegie je právě sklon k rétorickému rozvíjení elegických motivů. Ovidius je jedním z prvních římských autorů, u kterého se něco takového ve větší míře projevuje. To, co Tibullus nebo Propertius řeknou několika verši, k tomu Ovidius často

⁴⁰ Srv. B. M. Gauly, *Liebeseerfahrungen*, str. 11.

potřebuje několik desítek veršů. Je to výsledek drilu, kterým básník prošel v rétorické škole, kde se učilo, jak tutéž věc říci mnoha různými způsoby, jak popsat konkrétní věc apod. V jedno ze cvičení v rétorických školách se učila také schopnost vžívat se do různých rolí a hájit protichůdná stanoviska. To, co se Ovidius pochytil v těchto školách, pak samozřejmě také používal i ve své literární tvorbě. Naučené rétorické postupy mu umožnily rozvíjet převzaté elegické motivy, což je právě v jeho *Amores* dobře patrné.

VZHLED ELEGICKÉ MILENKY V OVIDIOVÝCH AMORES

V této kapitole se budeme zabývat tím, jak si vlastně Ovidius představuje ideální elegickou milenkou a jak ji prezentuje ve svých *Amores*. Její charakteristické rysy budeme ilustrovat na několika vybraných básních z této sbírky (*Am.* I,5; I,7; I,14; II,17; III,3; III,11). Elegická milenkka (*puella*) je nejdůležitější postavou elegické poezie, kolem které se vše točí a jíž básník adresuje svoje vyznání. Bez ní by tento básnický žánr nemohl existovat. Zvyk pojmenovávat své sbírky podle ústřední ženské postavy se objevuje už u řeckých elegiků. Poprvé něco takového zaznamenáváme u Mimnerma z Kolofónu (6. stol. př. n.l.), který jednu svou sbírku nazval *Nanno*.⁴¹ Běžné to začalo být u helénistických básníků, jako byl Antimachos z Kolofónu, autor sbírky *Lyde*, Filitas z Kóu se sbírkou *Battis* nebo Hermésianax, který své dílo nazval *Leontion*. Už u těchto autorů byla zřejmě většina básní spojena právě s ženou, podle které byly sbírky pojmenovány. První z římských básníků, u kterého hrála láska k jedné ženě důležitou roli, byl Catullus, autor cyklu básní *Lesbii*. Catullova sbírka sice nenesla název *Lesbia*⁴² a této milence je v ní věnován jen zlomek z celkového počtu básní, přesto představuje hlavní postavu Catullova milostného cyklu. Právě Catullem a řeckými helenistickými básníky se zřejmě inspirovali i římsští elegici, kteří na pravidlu jedné milenkky postavili celý básnický žánr.

Elegická *puella*, jak už bylo řečeno, je žena, o kterou musí básník soupeřit s někým jiným. Jejími hlavními znaky jsou krása, smyslnost, krutost, nevěrnost a bezcitnost. Tyto vlastnosti jsou všem elegickým milenkám společné, bez nich by základní elegická póza *servitium amoris* (otročtví lásky) nebyla možná.⁴³ Jinak je ale obraz milenkky v dílech elegických básníků značně rozporný a nejednoznačný. Jednou připomíná spíš svůdnou kurtizánu, podruhé záletnou vdanou paní, někdy působí jako jednoduchá parádnice, jindy naopak jako rafinovaná intelektuálka (*docta puella*). Jak to formuluje R. Armstrong, elegická *puella* představuje „koktejl namíchaný z literárních a sociálních stereotypů“⁴⁴, je to literární fikce, která může existovat jen v básnickově obrazotvornosti. Přestože už v době antiky

⁴¹ Viz M. C. Howatson, *The Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford 1989², str. 366, s. v. *Mimnermus*.

⁴² Catullova sbírka má sice název *Carmina* (Básně), není ale vůbec jisté, zda šlo o původní titul nebo je to až název pozdějšího souborného vydání. Zdá se, že jednotlivé části sbírky mohly vycházet samostatně a některá z těchto částí mohla být věnována *Lesbii*.

⁴³ Srv. J. Šubrt, *Římská literatura*, str. 190.

⁴⁴ Srv. R. Armstrong, *Ovid and his Love Poetry*, London 2005, str. 53.

kolovaly zprávy o konkrétních ženách, které byly předlohou elegických milenek, ve skutečnosti se jedná o ryze literární postavy. Svědčí o tom i řecké pseudonymy, které jim elegičtí básníci dávají a které jsou ve většině případů literárního původu. Catullova Lesbia je například průhledná narážka na básnířku Sappfó, která pocházela z ostrova Lesbos a od níž si římský autor vypůjčil i některá témata i verše. Propertiova Cynthia je spojována s horou Kynthos, kde se narodil bůh poezie Apollón, a rovněž jméno Tibullový Delie je odvozeno od Apollónova domova, ostrova Délos.⁴⁵ Také jméno Ovidiovy Corinny je literárního původu. Jmenovala se tak slavná řecká lyrická básnířka ze 6. stol. př. n. l., která pocházela z města Tanagra v Boiotii a byla údajně učitelkou samotného Pindara. Podle antických pramenů se proslavila svou výjimečnou krásou a skládáním veršů v boiótském dialektu, což bylo tehdy velmi neobvyklé.⁴⁶ Při volbě pseudonymu pro svou milenkou Ovidius nemusel vycházet jen z legend o kráse řecké básnířky, ale i z etymologie samotného slova *Corinna*. Je totiž odvozeno od řeckého výrazu *koré*, což znamená „dívka“. Tento výraz odpovídá latinskému *puella* („dívka“), kterým bývá milenka nejčastěji označována v elegické poezii. Už v samotném jméně Corinna je tedy naznačeno, že se nejedná o nějakou konkrétní osobu, ale spíš o typickou milenkou.

Tak jako v případě jiných elegických konvencí, má Ovidiova Corinna na jedné straně typické vlastnosti elegické *puella*, tak jak je známe od jeho předchůdců, jako je krása, nespolehlivost, nevěrnost a krutost. Na druhé straně ji ale Ovidius opatruje i některými novými vlastnostmi, které jsou s těmi tradičními v určitém rozporu. Staví sice svou Corinnu do standardních elegických situací, které jsou čtenáři důvěrně známé, ale jeho *puella* z nich často vychází trochu jinak než tomu je u jeho předchůdců. Na jedné straně je žárlivá a nespolehlivá, v rozporu s elegickými konvencemi ale i ona na svého básníkažárlí a je podváděná. V některých básních je představována jako *dura domina*, která básníka zotročuje, v jiných je to ale naopak ona, s kým básník nakládá nevybíravým způsobem a dokonce ji uhodí. Ovidiova Corinna se tedy pohybuje někde mezi standardní polohou, kterou ji předepisuje elegická poezie, a mezi mnohem lidštějším pojetím, které více odpovídá tradiční roli ženy v římské společnosti.

Celkově hraje Corinna v Ovidiových *Amores* mnohem menší roli než u ostatních elegiků. Souvisí to jednak s již zmíněným porušováním pravidla jediné milenky⁴⁷ (Corinna už

⁴⁵ Srv. tamtéž, str. 54.

⁴⁶ Viz M. C. Howatson, *The Oxford Companion*, 1989², str. 155, s. v. *Corinna*.

⁴⁷ Viz str. 10–11.

není jedinou ženou básnického subjektu a může být nahrazena jinou, jak to ukazuje příklad komorné Cypassis), jednak s celkovým omezováním prostoru, který je jí ve sbírce vyhrazen. Například ve srovnání s Propertiem, u kterého je první slovo celé sbírky „Cynthia“⁴⁸, u Ovidia se Corinna poprvé objevuje až relativně pozdě, na konci první třetiny první knihy (v *Am.* I,5). Teprve na tomto místě poprvé padne její jméno. Celkově je Corinna v *Amores* uváděna jménem mnohem méně často, než bychom čekali, a většinou vystupuje pouze jako bezejmenná *puella*. V elegické poezii sice platí pravidlo, že v takovém případě čtenář automaticky předpokládá, že se jedná o stále stejnou ženu, protože to odpovídá elegickému pravidlu jedné milenky. Ovidius však toto pravidlo na několika místech otevřeně porušuje, a tak vznikají v některých případech, kdy není *puella* uváděna jménem, oprávněné pochybnosti, zda má ještě na mysli Corinnu. Toto oslabení postavení elegické milenky u Ovidia vede dokonce G. B. Conteho k převědčení, že Corinna je pouhý „pozůstatek“ a „konveční prvek elegického žánru“ a že ve skutečnosti v *Amores* ústřední ženská postava, která by „tvořila jednotící středobod celého díla“, chybí.⁴⁹ To je ale poněkud extrémní názor a ve většině případů lze anonymní *puella* ztotožnit s postavou ústřední milenky, která prochází celým dílem a jejíž jméno je Corinna.

Přestože je postavení ústřední hrdinky v *Amores* poněkud oslabeno, je na druhé straně Corinna mnohem více ženou z „masa a kostí“ než je tomu u Ovidiových předchůdců. Souvisí to s již zmíněnou Ovidiovou tendencí k „realismu“.⁵⁰ Zatímco Propertiova Cynthia nebo Tibullova Delia jsou značně idealizované, o Ovidiově Corinně se čtenář dozvídá mnohem více podrobností z jejího života a její postava tak nabývá konkrétnější obrisy. Víme například, že má komornou jménem Napé (*Am.* I,11), že se jí o vlasy stará služka Cypassis (*Am.* II,8) a že jí posel papoušek dovezený z Indie (*Am.* II,6). Víme také, jak vypadá její nahé tělo (*Am.* I,5) i to, že si barví vlasy (*Am.* I,14), že prodělala potrat (*Am.* II,14) a že ji básník v naválu zlosti zbil (*Am.* I,7). Celkově tedy máme o Corinně k dispozici mnohem více informací než o milenkách Ovidiových předchůdců. To samozřejmě nic nemění na tom, že se jedná o fiktivní postavu, která nemá vzor v žádné konkrétní ženě. Pro čtenáře je ale přesto mnohem životnější než milenky Ovidiových předchůdců.

⁴⁸ Srv. Prop. I,1,1.

⁴⁹ G. B. Conte, *Dějiny římské literatury*, str. 321.

⁵⁰ Srv. výše, str. 12.

Cílem následující části je pokusit se sestavit jakýsi portrét elegické milnenky u Ovidia. Zaměříme se přitom především na její fyzický vzhled a pokusíme se určit, jaký je ideál ženské krásy prezentovaný v Ovidiových *Amores* a v čem spočívá její přitažlivost pro básníka.

OBRAZ ELEGICKÉ MILENKY

Fyzická krása je základním charakteristickým rysem elegické *puella*. Právě díky ní má na básníka takový vliv a bez ní by se stala jen jednou z mnoha obyčejných žen. Tato fyzická krása je zároveň v ostrém kontrastu s morální zkažeností milnenky. Tento rozpor vyjadřuje názorně Ovidius, když hodnotí svoji Corinnu:

aut formosa fores minus, aut minus inproba, vellem;

non facit ad mores tam bona forma malos.

facta merent odium, facies exorat amorem –

me miserum, vitiis plus valet illa suis.

(*Am.* III,11,41–44)

Kéž bys buď méně krásná neb méně nečestná byla!

Špatně se ke špatným mravům hodí tvůj půvabný zjev.

Zloba má stihnout tvé činy, tvá krása však o lásku prosí:

běda mi! Účinek její větší je nežli tvých chyb.⁵¹

Zatímco morální profil elegické *puella* je velmi nízký (*mores mali*), na pohled je velmi krásná (*bona forma*). A právě tato fyzická krása je zdrojem básníkových potíží. Přestože si uvědomuje, že od své milnenky nemůže čekat nic dobrého, že je zrádná, povýšená a krutá, nedokáže se s ní rozejít. A tak, i když ví, že její skutky si zaslouží spíš opovržení (*facta merent odium*), její krásná tvář v něm probouzí lásku (*facies exorat amorem*). Vnější vzhled milnenky básníka tolik fascinuje a přitahuje, že nedokáže odolat a nakonec jí všechno odpustí.

⁵¹ Překlad I. Bureš, 1963, str. 83.

Fyzická krása tedy v sobě skrývá zvláštní moc a je hlavním zdrojem milenčiny nadvlády nad nešťastným básníkem.

Am. II,17.

Tato uhrančivá moc krásy je nejlépe vyjádřena v následujících verších, ve kterých se básník stylizuje do klasické elegické role otroka, se kterým si jeho paní krutě pohrává:

atque utinam dominae miti quoque praeda fuissem

formosae quoniam praeda futurus eram!

dat facies animos. facie violenta Corinna est –

me miserum! cur est tam bene nota sibi?

scilicet a speculi sumuntur imagine fastus,

nec nisi conpositam se prius illa videt!

Non, tibi si facies animum dat et omina regni –

o facies oculost nata tenere meos! –

(Am. II,17,5–12)

Kéž bych se býval stal též kořistí milenky mírné,

když už kořistí krásy měl jsem se jedenkrát stát!

Krásu dodává pýchy: svou krásou je Korinna smělá;

běda mi, běda, proč jen sama tak dobře se zná?

Patrně v zrcadle obraz jí dodává sebevědomí –

dřív než se upraví zcela, nikdy se nezhlíží v něm.

Jestli ti dává tvá krása až přílišnou nadvládu nad vším

(vskutku jsi zrozena, krásu, poutati stále můj zrak!)⁵²

V těchto verších si básník stěžuje na to, že se stal kořistí (*praeda*) krásné dívky (*formosa puella*). Její krása ale rozhodně není zárukou laskavého zacházení, naopak, skrývá v sobě něco násilného (*facie violenta Corinna est*), co si podrobují mužské obdivovatele a staví ho do pozice otroka. O milenčině krutosti nepřímou vypovídá básníkův povzdech, že by se raději chěl „stát kořistí mírné milenky“ (*utinam dominae miti praeda fuisset*). Krása dodává milence nadřazenost (*fastus*) a je zdrojem její zvláštní moci, která jí dává nadvládu nad vším (*facies tibi animum dat et omina regi*). Naopka básníka staví do podřízeného postavení, takže je ochoten své milence sloužit a snášet cokoli, co si usmyslí. Milenka mu může diktovat cokoli, může mu stanovovat zákony a on ji bude poslouchat, protože je fascinovaný její krásou:

tu quoque me, mea lux, in quaslibet accipe leges;

te deceat medio iura dedisse foro.

(*Am.* II,17,23–24)

Přijmi, má drahá, i mne, ať cokoli v podmínku určíš,

můžeš i uprotřed fóra dávat mi zákony své.⁵³

V čem ale spočívá milenčina krása, která jí dává takovou moc? V následující části se budeme soustředit na to, na čem je vlastně fyzická krása milenky založena a jak taková ideální elegická milenka vlastně vypadá. Protože, jak již bylo řečeno, je krása milenky založena výhradně na jejím vnějším vzhledu, budeme se soustředit právě na její fyzické přednosti. V podstatě nám půjde o to, zjistit, jakým způsobem je prezentována v Ovidiových *Amores* a jak si básník ideální ženu představuje. Protože Ovidius nikde nepopisuje Corinnu jako celek, ale skládá její obraz postupně z jednotlivých částí, rozdělili jsem pro přehlednost následující rozbor do tří kategorií: na tělo, na obličej, oči a tváře a na vlasy.

1. Tělo

Popis těla milenky jako objektu básnickovy touhy je samozřejmě důležitou součástí elegické poezie. Ovidiovi předchůdci, Tibullus a Propertius, jsou však v tomto směru poměrně zdrženliví, a když popisují milenčino tělo, užívají většinou mytologických přirovnání. Také

⁵² Překlad I. Bureš, 1963, str. 56.

⁵³ Tamtéž.

při popisu její nahoty jsou velice opatrní a nechávají si něco takového až na později, až se jejich vztah k ní více rozvine. U Ovidia je tomu ale jinak: první, co čtenář z Corinny pozná, je její nahé tělo. Prakticky současně s tím, jak poprvé zazní její jméno, mu ji totiž Ovidius ukáže nahou. Hned toto první setkání také ústí do sexuálního styku. To je něco, co je u Propertia nebo Tibulla nemožné. Ani tito autoři samozřejmě nenechávají tělesné aspekty lásky zcela stranou, dostávají se k nim ale až mnohem později a nevytahují je na čtenáře hned na začátku první knihy (např. Propertius teprve v polovině druhé knihy⁵⁴). V každém případě Propertius nebo Tibullus nejsou při popisu tělesné krásy milenky tak explicitní a mluví o těchto věcech spíš v náznacích. U Ovidia je se popis těla milenky objevuje už v *Am. I,5*.

Am. I,5

Tato báseň představuje „jeden z nejdramatičtějších příkladů popisu elegické milenky“⁵⁵ v římské literatuře. Poprvé je v ní také Corinna uvedena jménem, až do té doby vystupovala jen jako bezejmenná *puella* (srv *Am. I,3*). Popisovaná scéna se odehrává v pravé poledne v době největšího horka (*mediamque dies exegerat horam*⁵⁶), když si básník dopřává polední siestu. Pokoj, ve kterém leží, má napůl otevřená okna (*pars ad aperta fuit, pars altera clausa fenestrae*⁵⁷), což vytváří ideální osvětlení, jak zdůrazňuje básník, právě pro stydlivé dívky (*illa verecundis lux est prebenda puellis, / qua timidus latebras speret habere pudor*). Po této přípravě vstupuje na scénu nečekaně Corinna (*ecce, Corinna venit*).

Už při jejím vstupu ale něco neladí. Přítmí v pokoji sice podle Ovidiových slov poskytuje bezpečný úkryt stydlivým dívkám (*verecundis puellis*), jeho milenka ale vstupuje na scénu jen ve volné, nepřepásané tunice (*tunica velata recincta*). To zrovna nesvědčí o její stydlivosti.⁵⁸ Římská tunika (*tunica*) byla spodním oděv a žádná počestná žena se v ní nemohla objevit na veřejnosti.⁵⁹ Také to, že nemá tuniku přepásanou, svědčí o tom, že před svým milencem nic nepřestírá a do pokoje vchází s jednoznačným úmyslem. To, že Corinna není právě stydlivá, dokládají i přirovnání, která básník používá. Říká o ní, že je jak Semiramis a Lais. Ani jedna z těchto žen neměla zrovna dobrou pověst. Babylónská královna Semiramis byla vyhlášená svou prostopášností a bylo o ní známo, že každou noc měla jiného

⁵⁴ Srv. Prop. II,14.

⁵⁵ E. Green, *The Erotics of Domination. Male Desire and the Mistress in Latin Love Poetry*, Baltimore – London 1998, str. 77.

⁵⁶ *Am. I,5,1*.

⁵⁷ *Am I,5,3*.

⁵⁸ Podle některých badatelů nese Corinna náhlý příchod do pokoje rysy božské epifanie a skrývá v sobě „cosi nadpřirozeného“ (srv. R. Armstrong, *Ovid and his Love Poetry*, str. 57; E. Green, *The Erotics of Domination*, str. 77).

⁵⁹ Srv. L. Svoboda (vyd.), *Encyklopedie antiky*, Praha 1974, str. 429, s. v. *Oděv*.

milence. Navíc po skončení sexuálního aktu nechala každého z nich nemilosrdně popravit. Lais byla zase proslulá athénská kurtizána, která měla poměr i se známými politiky své doby, jako byl Alkibiadés nebo Démosténes.⁶⁰ Tím, že básník přirovnává Corinnu k těmto krásným, ale zároveň prostopášným a náruživým ženám, tedy jednoznačně vypovídá i o jejím charakteru. To, že Corinna nepatří ke stydlivým ženám, se také hned potvrdí. Básník z ní totiž tuniku strhne a ona se sice brání, ale jen naoko (*quae cum ita pugnaret, tamquam quae vincere nollet*⁶¹).

Poté následuje popis Corinnina nahého těla, který někteří badatelé označují za „nejpodrobnější popis milenky v římské elegii“⁶²:

Ut stetit ante oculos posito velamine nostros,

in toto nusquam corpore menda fuit.

Quos umeros, quales vidi tetigique lacertos!

Forma papillarum quam fuit apta premi!

Quam castigato planus sub pectore venter!

Quantum et quale latus! Quam iuvenale femur!

Singula quid referam? Nil non laudabile vidi

et nudam pressi corpus ad usque meum.

Cetera quis nescit? Lassi requievimus ambo.

Proveniant medii sic mihi saepe dies!

(*Am. I,5,17–26*)

Jakmile před mým zrakem pak stanula, svlečena z roucha,

nikde na celém těle nebyla jediná z vad.

Jaká jsem ramena zřel a jakých se dotýkal paží!

Jaká to krásná ňadra, příhodná, sevřít je v dlaň.

⁶⁰ Srv. *Der kleine Pauly*, III, str. 457, s. v. *Lais*.

⁶¹ *Am I,5,14*.

⁶² Srv. E. Green, *The Erotics of Domination*, str. 81.

Jaká to pevná hrud' a pod ní hlad'ounký život!

Jaké to svůdné nohy, kyprý a nádherný bok!

K čemu část po části líčit? Vše musel bych chválit, co zřel jsem,

k tělu tu nahou dívku stále a stále jsem tisk.

Neví kdo, co bylo dál? My zemdleni ulehli oba...

Kéž se mi dostane často takových poledních chvil!⁶³

Zajímavé je, že se popis zaměřuje jen na tělo a jeho dokonalé tvary, jako by básníka nic jiného nezajímalo. Nejprve poznamená, že na těle jeho dívky nejsou žádné vady (*in toto nusquam corpore menda fuit*) a potom se jeho zrak posouvá od shora dolů, sleduje jednotlivé části a přiřazuje k nim hodnocení: prsa mají ideální tvar „tak akorát ke stisknutí“ (*forma papillarum quam fuit apta premi*), pod nimi je „ploché břicho“ (*planus venter*) a „kyprý bok“ (*quantum latus*) a výčet fyzických předností uzavírají „mladická stehna“ (*iuvenale femur*).⁶⁴ Od jednotlivých částí se pak pozorovatel vrací zpět k celku a znovu zdůrazní, že na těle jeho milenky není nic, co by si nezasloužilo chválu (*nil non laudabile vidi*). Celý popis pak končí přechodem od pouhého pozorování k fyzické akci a básník čtenáře informuje o tom, jak toto krásné nahé tělo tiskl ke svému (*nudam pressi corpus ad usque meum*). O tom, co následovalo dále ovšem pomlčí a poukazuje na čtenářovu vlastní zkušenost (*cetera quis nescit*).

Jak si všimli někteří badatelé, Ovidiův popis nepředstavuje tělo milenky jako celek, ale jako soubor izolovaných částí. V této souvislosti dokonce mluví o „fragmentaci“ nebo „rozparcelování“ milenčina těla, které je rozebráno na jednotlivé součásti bez ohledu na celek, jež dohromady tvoří.⁶⁵ Upozorňují navíc na skutečnost, že básník ze svého popisu zcela vypouští jak hlavu a krk, tak i nohy od stehen dolů, přestože právě tyto části těla se podstatným způsobem podílí na vnímání ženské krásy. Některé badatelky, které interpretují Ovidiovo dílo z genderového hlediska, dokonce mluví v této souvislosti o „dekapitaci“ a „dehumanizaci“ milenky.⁶⁶ Ta je podle nich degradována do pozice pouhého sexuálního objektu. Je ale třeba vzít v úvahu celou situaci, do níž je popis zasazen a jejímž cílem je

⁶³ Překlad I. Bureš, Praha 1963, str. 14.

⁶⁴ V latinském originále působí popis dívčina těla o něco méně „poeticky“ než by se mohlo zdát z českého překladu.

⁶⁵ Srv. E. Green, *The Erotics of Domination*, str. 77.

⁶⁶ E. Green v této souvislosti dokonce o „dekapitaci“ a „dehumanizaci“ Ovidiovy milenky, která je redukována na pouhé tělo (srv. *The Erotics of Domination*, str. 82).

navodit erotické napětí. V každém případě ale zachází Ovidius při popisu fyzické krásy své milenky mnohem dále než jeho předchůdci Tibullus a Propertius a je také mnohem konkrétnější. Na rozdíl od nich se také neuchyluje k žádným mytologickým přirovnáním.

2. Obličej, oči, tváře

Jak už bylo řečeno, obličej, oči a tváře jsou velice důležité pro vnímání ženské krásy. Jsou to ty části těla, které zůstávají nezakryté a jsou první, s nimiž je pozorovatel konfrontován. Právě podle nich posuzuje ženský půvab. Je paradoxní, že právě tyto části Corinny jsou v *Amores* představeny později, až po těch partiích, které zůstávají před cizími zraky ukryty (prsa, stehna, břicho). Ovidius se o obličejí a očích zmiňuje v *Amores* na více místech, nejucelenější popis milenky se ale objevuje v *Am.* III,3.

Am. III,3

V této básni Ovidius opět popisuje fyzickou krásu své milenky, všímá se ale přesně těch částí těla, které v *Am.* I,5 opomíjí. Celý popis je také zasazen do jiného kontextu. Zatímco v *Am.* I,5 je jakousi předehrou k milostnému aktu, v *Am.* III,3 je součástí nářku nad milenčinou nevěrou. Básník vypočítává jednotlivé části těla jen proto, aby se ujistil, že jeho milenka je i po své zradě stejně krásná jako dříve a že její morální selhání nemá na její vnější vzhled žádný vliv. Vše pak ústí do úvahy nad tím, jak nesmírnou moc má krása a že staví jeho milenku takřka na božskou úroveň:

quam longos habuit nondum periura capillos,

tam longos postquam numina laesit, habet.

candida candorem roseo suffusa rubore

ante fuit – niveo lucet in ore rubor.

pes erat exiguus – pedis ets artissima forma.

longa decensque fuit – longa decensque manet.

argutos habuit – radiant ut sidus ocelli,

per quos mentita est perfida saepe mihi.

(*Am.* III,3,3–10)

Vlasy jak dlouhé měla, než pronesla přísahu křivou,
po té urážce bohů vlasy tak dlouhé má zas;
bývala bělostná dřív, nach ruměnce poléval bělost;
v bělostné tváři i teď skvěje se ruměnný nach;
mívala malou nožku: tvar nohy má nejmenší rozměr;
vrostlá byla a švarná: rostlá a švarná je dál;
jiskrné mívala oči: jak hvězdy jí září i nyní
často mě jimi, ta zrádná, podvedla nějakou lži.⁶⁷

Ve svém popisu se básník postupně soustředí na vlasy (*capilli*), tvář (*os*), nohy (*pedes*), držení těla (*longa decensque*) a na závěr na oči (*ocelli*). Tento výčet zahrnuje základní rysy ideální elegické milenky. Musí mít dlouhé vlasy (*longi capilli*), bělostnou pleť (*candida, os niveum*), červené tváře (*roseo suffusa rubore*), dále malou nohu (*pes exiguus*), urostlou a půvabnou postavu (*statura longa decensque*) a jiskrné oči (*arguti ocelli*).⁶⁸ Je zajímavé, že tento portrét postrádá jakékoli individuální rysy a zaměřuje se jen na základní obrys. Zcela opomíjí tvar nosu, brady, čelo, ústa a především barvu očí, která je pro vnímání krásy velice důležitá. Nejdůležitější z tohoto výčtu jsou oči, kterým pozorovatel věnuje nejvíce pozornosti. nejen že jsou „jiskrné“, ale navíc „září jako hvězda“ (*radiant ut sidus ocelli*). Tato záře je ale velice zrádná a jsou to právě oči, které dokážou básníka nejvíce oklamat (*per quos mentita est perfida saepe mihi*) a které nad ním mají zvláštní moc.

Na zvláštní působivost tváře a očí a na jejich zrádnost poukazuje básník i na jiných místech *Amores*. V jiné žárlivé scéně v *Am. II,5* například Ovidius mluví o tom, jak se chtěl ve zlosti na milenku vrhnout, ale právě její „něžné tváře“ ho zarazily ochránily milenku jako štít před jeho útokem:

sicut erant, et erant culti, laniare capillos

et fuit in teneras impetus ire genas –

Ut faciem vidi, fortes cecidere lacerti;

⁶⁷ Překlad I. Bureš, 1963, str. 66.

⁶⁸ Srv. G. Bretzigheimer, *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, 2001, str. 202.

defensa est armis nostra puella suis.

(*Am.* III,3,3–10)

Chtěl jsem jí úpravný účes (a měla jej úpravný) strhat,
chtěl jsem v návalu zlosti do něžných tváří jí vjet:
ale jak spatřil jsem líc, hned poklesly odvážné ruce –
vlastního půvabu zbraně chránily milenku mou.⁶⁹

Corinnina vnější krása zde tedy slouží především jako kontrast k její morální zkaženosti. Navenek je sice krásná, ale ve skutečnosti je to *perfidia puella*, zrádná a nevěrná žena. Tento kontrast je zvláště patrný právě na očích.

3. Vlasy

Výjimečné postavení mezi částmi těla elegické milenky zaujímají vlasy. Právě vlasy jí dělají krásnou a dá se říci, že jsou přímo symbolem jejího půvabu. Motiv vlasů proto prochází celou sbírkou a není náhoda, že se objevuje už v první programové básni *Amores*, ve které ještě není o Corinně ani slova. Když si básník stěžuje, že mu chybí látka pro psaní milostné elegie, tj. že není zamilovaný, uvádí jako příklad právě dívku s pěstěnými vlasy (*compta puella comas*⁷⁰). Vlasy jsou tedy symbolem milenčiny krásy. To se nejzřetelněji ukáže ve chvíli, kdy si Corinna vlasy nešetrným zacházením zničí, jako je tomu v *Am.* I,14. Báseň stojí skoro na samém konci první knihy a někteří badatelé poukazují na důležitost tohoto místa v celkové kompozici sbírky. Tak jako motiv milenčina těla stojí na jejím začátku, motiv vlasů knihu uzavírá.⁷¹

***Am.* I,14**

V této básni Ovidius plísni svoji Corinnu za to, že se jí přehnaná péče o vlastní krásu se stala osudnou. Po příliš intenzivním barvení jí totiž slezly vlasy, takže, jak básník ironicky poznamenává, nemá už nic, co by si mohla barvit:

Dicebam „medicare tuos desiste capillos!

tingere quam possis, iam tibi nulla coma est.

⁶⁹ Překlad I. Bureš, 1963, str. 40.

⁷⁰ *Am.* I,1,20.

⁷¹ Srv. G. Bretzigheimer, *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, str. 205.

(Am. I,14,1–2)

Často jsem říkával tobě: „Již přestaň si barvití vlasy!“

Nyní již nemáš účes, jenž by se barvití dal.⁷²

Corinnin milenec se zde staví proti umělým úpravám vlasů, které jeho dívku připravují o přirozenou krásu. Jak podotýká o několik veršů níže, to co jí sluší, jsou právě neupravené vlasy (*tu quoque erat neglecta decens*). Protiklad mezi přirozenou a umělou krásou patří ke standardním elegickým motivům, který najdeme už u Propertia. Také on na jednom místě kritizuje, že si jeho Cynthia barví vlasy (i když ne tak intenzivně, aby si je zničila) a bere to jako příležitost, jak své milence říci, že její krása nepotřebuje žádných umělých příkras a že nejkrásnější je přirozený půvab.⁷³ U Propertia je ale tento motiv navíc spojený s motivem žárlivosti, protože přehanou péči o vlasy považuje především za důkaz toho, že jeho milenka má něko jiného a kráší se především kvůli tomu. U Ovidia něco podobného nenajdeme. Naopak, celá epizoda se zničenými vlasy je u něj především příležitost k tomu, aby vychválil krásu milenčiných vlasů před jejím neblahým zásahem. Po úvodním dvojverší proto následuje dlouhé *laudatio capi*

at si passa fores, quid erat spatiosius illis?

contingerant imum, qua patet usque, latus.

quid, quod erant tenues, et quos ornare timeres?

vela colorati qualia Seres habent,

vel pede quod gracili deducit aranea filum,

cum leve deserta sub trabe nectit opus.

nec tamen ater erat nec erat tamen aureus ille,

sed quamvis neuter, mixtus uterque color –

qualem clivosae madidis in vallibus Idae

ardua derepto cortice cedrus habet.

⁷² Překlad I. Bureš, str. 30.

⁷³ Srv. Prop. II,18.

Adde, quod et dociles et centum flexibus apti

et tibi nullius causa doloris erant.

nec acus abruptit, non vallum pectinis illos.

ornatrix tuto corpore semper erat;

ante meos saepe est oculos ornata nec umquam

bracchia derepta saucia fecit acu.

(*Am. I,14,3–18*)

Kdybys byl je snesla, co mohlo být bujnější nad ně?

K dolnímu okraji boků vlasy ti sahaly přec.

A tak heboučké byly, žes obavu měla je česat,

Jako jsou látky Sérů, majících zbarvenou pleť,

byly jak vlákno, jež pavouk si upřádá tenounkou nožkou,

kdykoli pod pustým trámem splétá si jemňounkou síť.

Nebyl přec tmavý tvůj vlas a nebyl též zlatavé barvy,

odstín měl obou těch barev, jakkoli žádnou z těch dvou,

jako as, sloupnem-li kůru, je zbarven vysoký cedr

ve vlhkých údolích Ídy s výběžky troadských hor.

K tomu i poddajné byly a stokrát se stáčeti daly,

důvodem nebyly nikdy k nějaké bolesti tvé.

Nemohla jehlice je ni hřebenu vytrhnout zuby,

bývala kadeřnice před bitím bezpečna vždy,

často se před mým zrakem jí dávala česat, a přece

nikdy jí neporanil rameno jehlice hrot.⁷⁴

V této chvále jsou vypočítány základní vlastnosti vlasů ideální elegické milenky. Především jsou dlouhé a sahají až do pasu (*contingerant imum, qua patet usque, latus*), dále jsou bohaté (*spatiosi*), hebké (*tenues*) a tenké, jako pavoučí nitě nebo čínské hedvábí. Zajímavý je Ovidiův údaj o barvě Corinniných vlasů, které podle něj nejsou ani tmavé (*atri*), ani blond (*aurei*), ale něco mezi tím (*mixtus uterque color*). Básník dodává, že připomínají barvu cedrového dřeva po sloupnutí kůry (*color, qualem... ardua derepto cortice cedrus habet*).⁷⁵ K dalším žádoucím vlastnostem pak patří podajnost (*dociles*), snadná upravitelnost (*centum flexibus apti*) a rozčesatelnost, takže komorná, která pečuje o Corinniny vlasy nemusí mít žádný důvod k obavám.

Zdánlivě všední epizoda s poškozenými vlasy nabourává iluzi o věčné kráse elegické *puella* a ukazuje, jak křehká věc její krása ve skutečnosti je. Stačí drobná nehoda při barvení a její půvab vezme rychle zasvé. Básník sice nakonec celý incident obrací v žert poukazem na to, že způsobenou škodu lze snadno napravit tím, že si Corinna koupí paruku z vlasů nějaké germánské zajatky.

nunc tibi captivos mittet Germania crines;

culta triumphatae munere gentis eris.

(*Am. I,14,45–46*)

Zajatá germánská žena snad pošle ti nyní své vlasy,

darem kmene, jenž podleh, hlavu si ozdobíš sama.⁷⁶

Jak ale hned dodává hned ironicky dodává, je to jen chabá útěcha. Pokaždé když jí někdo vlasy pochválí, bude se Corinna stydět, protože tím budou chválit někoho jiného:

o quam saepe comas aliquo mirante rubebis,

et dices: „empta nunc ego merce probor,

⁷⁴ Překlad I. Bureš, 1963, str. 30–31.

⁷⁵ Tato pasáž příliš nekoresponduje s tvrzením G. Puccini-Delbey, podle níž má ideální elegická milenka blond vlasy. Francouzská autorka dokonce spekuluje o tom, že tuto módu přinesl do Říma zvýšený přísun otrokyň z germánského severu (srv. *Sexuální život v Římě*, str. 201). Je ale možné, že jde o projev Ovidiova individuálního vkusu.

⁷⁶ Překlad I. Bureš, 1963, str. 31.

necio quam pro me laudat nunc iste Sygambram.

fama tamen meminini cum fuit ista mea.

(*Am. I,14,47–50*)

Ó, jak často se zardíš, až pochválí někdo tvůj účes,
řekneš si: „Koupenou věcí docházím pochvaly teď,
nějakou germánskou ženu on nyní místo mne chválí;
přece však vím, že kydsi chvála ta patřila mně.⁷⁷

Vlasy jsou tedy nezbytným předpokladem krásy elegické milenky a jejich ztráta pro ni znamená nenahraditelnou pohromu. Jak poukazují někteří badatelé, mají vlasy pro elegickou *puella* symbolickou hodnotu a ztělesňují její krásu jako takovou. A to nejen její krásu fyzickou, ale i duševní. Jak to formuluje G. Bretzigheimer, vlasy jsou personifikací milenčiny krásy.⁷⁸ Důležitou úlohu hrají milenčiny vlasy i v následující básni, tentokrát zase v neupravené, rozčuchané podobě.

Am. I,7

V této básni elegická milenka vystupuje ve zcela jiném kontextu. Není už jen objektem milencových žádostivých pohledů, ale stává se obětí „domácího násilí“. Básník se hned v prvních verších přiznává, že ve vzteku vztáhl na svou dívku ruku. Tím porušil nepsané pravidlo nedotknutelnosti elegické milenky, které zachovávají Ovidiovi předchůdci. Jediné násilí, které pravidla elegické lásky připouští, je to spojené s pohlavním aktem, jedině při něm, v záchvatu vášně, může milenec způsobit své dívce drobné fyzické poranění.⁷⁹ Ne, že by motiv fyzického násilí spáchaného na milence u Tibulla nebo Propertia zcela chyběl. I u nich se objevuje jako reakce na notorickou nevěru, kterou je jejich *puella* pověstná. Zůstává ale pouze v rovině hypotetické možnosti, kterou elegický básník nikdy nerealizuje. Dopustit se násilí na milované ženě se totiž neslučuje s elegickou fikcí *servitium amoris*. Jak to vyjadřuje Tibullus:

parcite, quam custodit Amor, violare puellam,

⁷⁷ Překlad I. Bureš, 1963, str. 31.

⁷⁸ Srv. G. Bretzigheimer, *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, str. 208.

⁷⁹ Srv. Prop. II,15,1–24.

ne pigeat magno post didicisse malo.

attigeris, labentur opes, ut volnere nostro

sanguis, ut hic ventis diripiturque cinis.

(Tib. I,6,51–54)

Střeďte se ublížit dívce, již oddaně chrání sám Amor!

Bude vás zkušenost mrzet, spojená s velikým zlem.

Kdokoli dotkne se jí, hned vyprchá majetek jeho

tak jako z těla ta krev, větrem jak zvířený prach.⁸⁰

Také Propertius rozhněvaný na svou Cynthii za její avantýry se odmítá mstít za způsobená příkoří a pouze v několika verších vypočítává, co všechno své nevěrné milence neudělá a ventiluje tak svůj vztek pouze prostřednictvím veršů:

nec tibi periuro scindam de corpore vestis,

nec mea praeclusas fregerit ira foras,

nec tibi conexos iratus carpere crinis,

nec duris ausim laedere pollicitus.

(Prop. II,5,21–27)

Já však ze zrádných údů ti nebudu strhávat roucho,

ani tvé zavřené dveře nebude páčit můj hněv,

ani ti pletence vlasů já v hněvu nebudu rváti,

ani bych odvahy neměl tvrdými pěstmi tě bít.⁸¹

Ovidius je tedy první z elegických básníků, který porušuje toto tabu, a otevřeně přiznává, že na svou milovanou Corinnu v návalu zlosti vztáhl ruku (*nam furor in dominam*

⁸⁰ Překlad R. Mertlík, in: Katullus, Tibullus, Propertius: *Triumvirové lásky*, Praha 1964, str. 111–112.

⁸¹ Tamtéž, str. 203.

*temeraria bracchia movit*⁸²). Za jakých okolností k tomuto incidentu došlo a zda byla příčinou milenčina nevěra, se ale vůbec nezmiňuje. Bez bližšího vysvětlení pouze konstatuje, že se tak stalo, a celá báseň je věnována jeho omluvám a popisu toho, jak toto příkoří Corinna nese. V úvodních verších básník vyjadřuje lítost nad svým neomluvitelným činem a pateticky volá, že si zalouží, aby mu nasadili na ruce pouta (*adde manus in vincla meas – meruere catenas*⁸³). Ve svém sebeobviňování jde dokonce tak daleko, že svůj prohřešek staví na roveň nejtěžších zločinů, jako je násilí vůči rodičům (*parricidium*) nebo provinění vůči bohům (*sacrilegium*). Závažnost svého provinění ještě zdůrazňuje mytologickými přirovnáními spojenými s projevem nezvladatelného vzteku (*furor*): staví se na roveň Aianta, který v záchvatu šílenství rozsekal stádo ovcí⁸⁴, a Oresta, jenž v touze pomstít smrt otce neváhal zabít vlastní matku⁸⁵. Celé toto sypání si popela na hlavu ale slouží jedinému účelu, aby básník mohl konstatovat, že ani ponížení a stopy násilí na jejím těle nemohou Corinnu připravit o její krásu. Naopak, i když má Corinna Ovidiovou vinou vlasy pocuchané, stále jí to nesmírně sluší (*sic formosa fuit*):

nec dominam motae dedecuerere comae.

sic formosa fuit...

(*Am.* I,7,12–13)

Ach, jak slušel mé paní ode mne zcuchaný vlas!

byla tak krásná...⁸⁶

V básni se objevují ještě dvě pasáže, v nichž lyrický subjekt popisuje vzhled Corinny po jeho násilném ataku. První z nich je součástí popisu fiktivního triumfálního průvodu, který působí jako smutná parodie *Amorova* triumfu z *Am.* I,2. V průvodu zajatců už není veden sám básník, který se stal kořistí nebezpečného božstva s lukem,⁸⁷ ale jeho milovaná *puella*, slabá dívka, poražená v boji „silným mužem“ (*forti victa puella viro est*⁸⁸). Je na ni přitom opravdu smutný pohled:

ante eat effuso tristis captiva capillo,

⁸² *Am.* I,7,3.

⁸³ *Am.* I,7,1.

⁸⁴ *Srv. Am.* I,7,7.

⁸⁵ *Srv. Am.* I,7,9.

⁸⁶ *Am.*

⁸⁷ *Srv. Am.* I,2.

⁸⁸ *Am.* I,7,38.

si sineret laesae, candida tota, genae.

aptius impressis fuerat livere labellis,

et collo blandi dentis habere notam.

(*Am.* I,7,39–42)

S vlajícím vlasem tvá kořist ať smutně před tebou kráčí,

celičká bílá, ač lze-li, když má tak zhyzděnou tvář,

spíše ji přísátý ret měl tváře do modra zbarvit,

znamení něžných zubů na šíji měla spíš mít.⁸⁹

Lyrický subjekt popisuje, jak vypadá oběť jeho hněvu: je celá bledá (*candida tota*) a na tváři má jako němou výčitku stopy utrpeného příkoří (*laesae genae*). Přitom Ovidius jako správný elegický básník nezapomene poznamenat, že se jedná o něco nepatřičného a že jeho milenka by na svém těle měla mít spíše známky milostné vášně, jako jsou stopy zubů na krku a skvrny po intenzivním líbání. To by zapadalo do elegického kontextu, v němž je láska nejvyšší prioritou a bouřlivé projevy citu jediným přípustným násilím.

Druhý, delší popis milenky se objevuje ve verších 51–58. Zde už není předmětem básnického zobrazení fiktivní situace, jako v prvním případě, ale „reálná“ scéna: Corinna stojí tváří v tvář svému milenci, stále v šoku nad projevem jeho agresivity, a není schopna žádné reakce. Jen se chvěje rozhořčením z utrpeného příkoří a po tvářích jí stékají slzy:

adstitit illa amens albo et sine sanguine vultu,

caeduntur Pariis qualia saxa iugis.

exanimis artus et membra trementia vidi–

ut cum populeas ventilat aura comas,

ut leni Zephyro gracilis vibratur harundo,

summave cum tepido stringitur unda Noto;

suspensaeque diu lacrimae fluxere per ora

⁸⁹ Překlad I. Bureš, 1963, str. 19

qualiter abiecta de nive manat aqua.

(*Am. I,7,51–58*)

Stála jak zbavená smyslů, líc pobledlou, bez krve majíc,

jako as parský mramor, lámaný v úbočí skal;

viděl jsem bezduché tělo a údy její se třásti,

jako když topolu listím zachvívá větěrku van,

jako když rákosí tenké se mírným Zefyrem chěje,

jako když vlahým Notem čeří se hladina vod.

Slzy jimž bránila dlouho, jí stékaly po obou lících,

jako když potůčky crčí, taje-li na slunci sních.⁹⁰

Celá situace je inscenována proto, aby básník mohl předvést své schopnosti a popsat milenku v jejím zuboženém stavu, který ji přesto v jeho očích činí krásnou. Nejprve dívku přirovnává k bílému parskému mramoru, jako kdyby šlo o sochu. Poté následuje série přírodních metafor vyjadřujících její rozechvělost: listí topolu (*populeas comas*) a rákosí (*gracilis harundo*) rozechvívané větrem, vodní hladina rozčeřená mírným vánkem (*summa unda stringitur tepido Noto*). Popis pak uzavírá zmínka o potocích slz proudící Corinně z očí jako potůčky při jarním tání (*qualiter abiecta de nive manat aqua*). Jak poukazuje E. Green, všechna tato přirovnání pracují s pasivními přírodními objekty (listí, rákosí, vodní hladina) vydanými napospas živlům.⁹¹ Tím básník zdůrazňuje obraz Corinny jako bezbranné oběti jeho agrese. Vzápětí pak vyzývá milenku, aby obrátila svůj hněv proti němu samotnému a zaryla nehty do jeho tváře (*nec nostris oculis nec nostris parce capillis*). Z jeho slov je ale zřejmé, že jde o jen prázdné gesto a že nečeká, že by Corinna něco takového opravdu udělala. Celá báseň pak končí nečekaně do ztracena: básník vyzývá Corinnu, aby si upravila pocuchaný účes a zakryla tak stopy jeho prohřešku:

neve mei sceleris tam tristia signa supersint

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ E. Green v této souvislosti dokonce o „dekapitaci“ a „dehumanizaci“ Ovidiovy milenky, která je redukována na pouhé tělo (srv. *The Erotics of Domination*, str. 90).

pone recompositas in statione comas!

(*Am. I,7,67–68*)

Aby však nezbylo stop, ach po mém zločinu bědném,

opět v dřívější účes uprav si zcuchaný vlas.⁹²

Tyto dva poslední verše, jak se badatelé shodují, zásadním způsobem mění vyznění celé básně. Zlehčují totiž celý inscident a obracejí celou věc v žert. Nabádají čtenáře k tomu, aby Ovidiova předchozí slova nebral příliš vážně a chápal je spíš jako rétorické cvičení než jako záznam skutečné události.

⁹² Překlad I. Bureš, in: *Publius Ovidius Naso, Lásky. Listy milostné. Umění milovat. Jak léčit lásku*, Praha 1963, str. 20.

ZÁVĚR

Ovidiova Corinna je typická elegická milenka, je to literární fikce, která plní určitou funkci v daném žánru a je jeho nezbytným předpokladem. Disponuje proto vlastnostmi nezbytnými pro realizaci elegické pózy *servitium amoris* („otroctví lásky“), která je pro žánr milostné elegie určující. Je nezbytně despotická, bezcitná, nevěrná a smyslná, aby elegický básník mohl naříkat nad svým osudem a nad krutou porobou lásky, které je vydán napospas. Milenčiny morální nedostatky (*vitia*) vyvažuje její výjimečná krása, která je hlavním příčinou, proč je jí básník tak fascinován a proč je ochoten snášet její rozmary a ústrky. Právě tento rozpor mezi morální zkažeností a svůdnou krásou kvalifikuje elegickou *puella* k tomu, aby plnila roli kruté dominy (*dura domina*), která má nad básníkem zničující moc a může si s ním dělat, co chce. Těmito základními vlastnostmi disponuje samozřejmě i Ovidiova Corinna, i ona je nevěrná, bezcitná, krutá a samozřejmě krásná. Pro Ovidia je však charakteristické, že jeho milenka v některých momentech z role, kterou ji elegická poezie předepisuje, vypadává a jedná dokonce v rozporu s ní. To ji určitým způsobem zlidšťuje a dává jí „realističtější“ podobu ve srovnání s elegickými milenkami Ovidiových předchůdců.

Jak už bylo řečeno, elegická milenka musí být krásná. Její půvab je její hlavní zbraní a umožňuje jí podmanit si elegického básníka, který se stává jejím otrokem. Elegická milenka postrádá jakékoli individuální rysy, naplňuje pouze základní charakteristiky dobového ideálu krásy. Ten je založen především na souměrnosti a ladnosti jednotlivých částí, které dohromady tvoří dokonalý celek. Ovidius nikde nepodává úplný popis své Corinny, místo toho se soustředí na jednotlivé části jejího těla podle toho, v jakém kontextu milenka vystupuje (*compositio corporis*⁹³). Z nich lze pak sestavit její celkový obraz. Ovidius se při popisu milenky soustředí především na tři hlavní části: na tělo, na obličejovou část a oči a na vlasy. Tělo ideální milenky, kterou Corinna reprezentuje, se vyznačuje celkovou souměrností a dokonalostí, kterou nenarušuje žádná zjevná vada: ňadra ani velká ani malá, pevné břicho, kyprý bok a svůdné nohy. To je velmi povšechná charakteristika, která určuje především milenčinu erotickou přitažlivost. Přestože je tento popis velice povrchní, je Ovidius při formulování krásy ženského mnohem konkrétnější než jeho předchůdci, Tibullus a Propertius.

⁹³ Tak označuje tento koncept G. Bretzigheimer (srv. *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, str. 210).

Podobně povšechná je i charakteristika dalších partií ideální milenky, především obličejové části. Obličej a obzvláště oči jsou velice důležité pro vnímání ženské krásy a právě díky těmto částem si milenky dokáže svůj mužský protějšek podmanit. Ideální elegická milenka se vyznačuje dlouhými vlasy, bělostnou pleť, červenými tvářemi a jiskrnými očima. Nejdůležitější je přitom oční partie, neboť oči dokážou nejlépe klamat a právě díky jim se nechá žárlivý milenec uchlácholit. Výjimečné postavení pak příluší vlasům, které jsou pro legického básníka personifikací dívčí krásy. Motiv vlasů prochází celou Ovidiovou sbírkou a je uplatňován v různých kontextech. Ideální milenka má dlouhé, bohaté, jemné a poddajné vlasy, jejichž krása nejlépe vynikne v přirozeném stavu. V rozporu s předchozí elegickou tradicí, která preferuje blond vlasy, však Ovidius dává přednost středně hnědé. Příliš složitá úprava a další kosmetická vylepšení vlasů jsou spíše na škodu a jejich přehnaná aplikace může dokonce vést ke ztrátě ženské krásy. Na milenku, která si zničila přehnaným barvením vlasy je smutný pohled a nezachrání to ani paruka. Vlasy mohou být také symbolem urovnání pošramocených vztahů mezi milenci. Ponížená milenka s pocuchanými vlasy má pro elegického básníka zvláštní půvab, i když je připomínkou jeho prohřešku. Opětovné upravení vlasů pak symbolizuje vzájemné usmíření a odpuštění a bagatelizuje způsobené příkoří.

Přestože elegická milenka je fiktivní postava, reprezentuje zřejmě dobový ideál krásy. Podle G. Puccini-Delbey se v elegické poezii odráží proměna ženského ideálu, ke které dochází právě v této době. Proti představě ženy jako „červenolíce zavalité matrony, která sedí doma přede len“⁹⁴ postavili elegičtí básníci ideál útlé jemné dámy, která si libuje v přepychu a eleganci a jejíž hlavní ambicí je líbit se mužům. Tyto ženy nesedí doma a jejich životním cílem není starat se o domácnost a děti, ale prostřednictvím své krásy a sex-appealu se snaží prosadit ve společnosti mužů. Stará římská stydlivost (*pudor*) a sexuální zdrženlivost jim nic neříkají. Nahota pro ně znamená osvobození a oprostění se od svazujících společenských konvencí. Právě takové ženy se na počátku císařství začínají prosazovat v Římě a jejich nástup signalizuje právě elegická poezie. A právě takovou ženu reprezentuje Ovidiova Corinna.

⁹⁴ G. Puccini-Delbey, *Sexuální život v Římě*, 2008, str. 201.

ANOTACE

Příjmení a jméno autora: Patáková Irena

Název katedry a fakulty: Katedra klasické filologie, Filozofická fakulta

Název bakalářské práce: Ovidiovo pojetí milenky v Amores

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Jiří Šubrt, PhD.

Počet znaků: 78 721

Počet titulů použité literatury: 22

Klíčová slova: římská literatura
poezie
Publius Ovidius Naso
Amores
Corinna

Tato práce zkoumá obraz milenky v Ovidiových Amores a zaměřuje se na hlavní rysy její fyzické krásy. Vlastnosti, které předurčují elegickou puella pro femme fatale analyzuje na šesti elegiích (Am. I,5; I,7; I,14; II,17; III,3; III,11), ve kterých je Corinna popisována. Krása elegické milenky je založena na symetrii a půvabu tří hlavních částí: obličej a oči, tělo a vlasy. Vlasy hrají důležitou roli v Amores a symbolizují celkovou krásu milenky.

This work examines the picture of mistress in Ovid's Amores, looking at the main traits of her physical beauty. The qualities that determine the elegiac puella for the function of the femme fatale are analysed on six elegies (Am. I,5; I,7; I,14; II,17; III,3; III,11), in which Corinna is described. The beauty of elegiac mistress is based on the symmetry and charm of three main parts: the face with eyes, the body and hair. The hair plays the important role in the whole Amores and symbolises the beauty of the mistress.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Prameny a překlady:

Katullus, Tibullus, Propertius, *Triumvirové lásky*, přel. O. Smrčka a R. Mertlík, Praha 1964.

Müller, L., *Albii Tibulli libri quattuor*, Leipzig 1898.

Ovid, *Heroides and Amores*, vyd. G. Showemann, London 1971.

Ovidius, *Lásky. Listy milostné. Umění milovat. Jak léčit lásku*, přel. I. Bureš a R. Mertlík, Praha 1963.

Ovidius, *Verše z vyhnanství*, přel. I. Bureš a R. Mertlík, Praha 1985.

P. Ovidius Naso, *Tristia, Ibis, Ex Ponto libri, Fasti*, vyd. R. Merckell, Leipzig 1889.

Schuster, M., *Sexti Propertii elegierum libri IV*, Leipzig 1954.

Sekundární literatura:

Albrecht, M. von, *Geschichte der römischen Literatur*, München 1994.

Amstrong, R., *Ovid and his Love Poetry*, London 2005.

Boyd, B. W., *Ovid's Literary Loves. Influence and Innovation in the Amores*, Michigan 1997.

Bretzigheimer, G., *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, Tübingen 2001.

Burian, J., *Publius Ovidius Naso*, Praha 1975.

Conte, G. B., *Dějiny římské literatury*, Praha 2003.

Davis, J. T. , *Risit Amor, Aspects of Literary Burlesque in Ovid's Amores*, in: W. Haase (vyd.), *ANRW II 31,4*, Berlin – New York 1981, str. ??

Gauly, B. M., *Liebese Erfahrungen. Zur Rolle des elegischen Ich in Ovids Amores*, Frankfurt am M. – Bern – New York – Paris 1990 (diss.).

Green, E., *The Erotics of Domination. Male Desire and the Mistress in Latin Love Poetry*, Baltimore – London 1998.

Holzberg, N., *Ovid. Dichter und Werk*, München 1997, str. 54.

Holzberg, N., *Die römische Liebeslegie. Eine Einführung*, Darmstadt 2001.

Howatson, M. C., *The Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford 1989².

Keul, M., *Liebe im Widerstreit. Interpretationen zu Ovids Amores und ihrem literarischen Hintergrund*, Frankfurt a. M. 1989.

Puccini-Delbey, G., *Sexuální život v Římě*, Praha 2009.

Šubrt, J., *Římská literatura*, Praha 2005.

SEZNAM ZKRATEK

<i>Am.</i>	Ovidius, <i>Amores</i>
<i>contr.</i>	Seneca, <i>Controversiae</i>
<i>Metam.</i>	Ovidius, <i>Metamorphoses</i>
<i>Prop.</i>	Propertius, <i>Elegiae</i>
<i>Trist.</i>	Ovidius, <i>Tristia</i>
<i>Tib.</i>	Tibullus, <i>Elegiae</i>

