

Tatiana KRYNICKA  
(Gdańsk, UG)

## STAROŻYTNY ŁACIŃSKI CENTON: PRÓBA PRZYBLIŻENIA na przykładzie „Centonu weselnego” Auzoniusza

Omówienie starożytnego łacińskiego centonu na przykładzie *Centonu weselnego* Auzoniusza<sup>1</sup>, należy rozpocząć, jak się wydaje, od wyjaśnienia źródłosłowu jego nazwy. Rzeczownik *cento*, *-onis* oznacza pozszywane z kawałków rozmaitych tkanin narzuty, koce, zasłony, a przede wszystkim ubrania. Tak rozumiane *centones* stanowiły nieodłączny element codziennego życia najbiedniejszych mieszkańców Imperium Romanum, którym służyły za ubiór w dzień i za przykrycie w nocy<sup>2</sup>. Żołnierze wykorzystywali je w celu osłony machin od pocisków nieprzyjaciela; strażacy narzucali zwilżone *centones* na płonące obiekty, by ugasić ogień<sup>3</sup>. Istniała również forma zdrobniała, *centunculus*, używana na określenie koców, którymi przykrywano muły<sup>4</sup>, a także kolorowych szat mimów, od których, zdaniem M. Kocura, bierze początek strój nowożytnego błazna<sup>5</sup>. Mimo marnej jakości i niskiej ceny tych „łachmanów” – tak chyba możemy tłumaczyć interesujący nas rzeczownik – ich produkcja przynosiła licznym rzymskim rzemieślnikom, zwanym *centonarii*, pokaźne dochody, gdyż cieszyły się one ogromnym popytem<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Jego tekst cytujemy i analizujemy w oparciu o wydanie: *The Works of Ausonius*, edited with introduction and commentary by R.P.H. Green, Oxford 1991, 132-139.

<sup>2</sup> Por. Cato, *De agri cultura* 2, 3; 10, 5; 11, 5; Columella, *De re rustica* I 8, 9; Seneca, *Epistulae ad Lucilium* 80, 7-8; Apuleius, *Metamorphoses* I 6; VII 5, 9; IX 12, 30.

<sup>3</sup> Por. M. Сергеевко, *Жизнь Древнего Рима*, Санкт-Петербург 2000, 93. Więcej o centonach por. O. Crusius, RE III 1929-1932; Ф.А. Брокгауз – И.А. Ефрон, *Энциклопедический словарь*, Санкт-Петербург 1890-1907, sub voce: центон; K.H. Schelkle, RCh II 972-973; A. Di Berardino, NDPAC I 988-989; *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 2, Wrocław – Warszawa 1989, 69 (literatura).

<sup>4</sup> Por. Livius, *Ab urbe condita* VII 14, 7; Frontinus, *Strategemata* II 4, 6.

<sup>5</sup> M. Kocur, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław 2005, 346. W pracy tej pojawia się, chyba wskutek błędu drukarskiego, nazwa *centuculus*.

<sup>6</sup> Wiemy, że w Imperium istniało co najmniej 75 zrzeszających ich kolegiów, por. J.P. Waltzing, *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu' à la chute de l'Empire d'Occident*, II : *Les collèges professionnels considérés comme institutions officielles*, Louvain 1896, 193-208, podaje za: Брокгауз – Ефрон, *Энциклопедический словарь*, sub voce: центонарии.

Podobnie jak wytwórcy łańcuchów zszywali w jedną całość strzępy różnorodnych tkanin, starożytni autorzy lubowali się również w tworzeniu kolaży z wersów czy zdań pochodzących z utworów znanych poetów, przede wszystkim Homera<sup>7</sup> i Wergiliusza. Najwcześniejsze świadectwo podobnego wykorzystania wierszy Wergiliusza znajdujemy w powieści *Satyricon* Petroniusza<sup>8</sup>. Relacjonując nieszczęścia, które spotkały go po tym, jak ściągnął na siebie klątwę Priapa, Eumolpios posługuje się dwoma pełnymi, sąsiadującymi wersami z VI księgi *Eneidy* (469-470), końcowymi trzema i pół stopami wersu 436 z IX księgi tegoż poematu oraz nieco zmienionym początkowym fragmentem wersu 16 z V *Bukoliki*<sup>9</sup>. Wyznaje zatem, że jego członek:

„Illa [sc. mentula] solo fixos oculos aversa tenebat,  
Nec magis incepto vultum sermone movetur  
quam lentae salices lassove papavere collo”<sup>10</sup>.

Powstawały również dłuższe skomponowane w ten sposób utwory. Kwintilian wspomina o tym, że Owidiusz ułożył z fragmentów poematu Emiliusza Macera utwór wymierzony w pozbawionych talentu poetów: „ex tetrastichon Macri carmine librum in malos poetas composuerit”<sup>11</sup>. Nie zachował się on, podobnie jak inne kolaże, których istnienie wydaje się prawdopodobne<sup>12</sup>. Naj-

<sup>7</sup> Centon (κέντρον, *homocento*) cieszył się wielkim uznaniem w literaturze hellenistycznej, zachowało się jednak mniej niż dziesięć krótkich greckich centonów o treści pogańskiej. Najdłuższy spośród nich przekazał nam Ireneusz z Lyonu (*Adversus haereses* I 9, 4, SCh 264, 146-150). Jego nieznan autor, którego niektórzy badacze utożsamiają z samym Ireneuszem, posługując się 10 wersami z *Iliady* i *Odysei* opowiada o zstąpieniu Heraklesa do piekieł, por. R.L. Wilken, *The Homeric cento in Irenaeus*, „*Adversus haereses*” I 9, 4, VigCh 21 (1967) 25-33, spec. 26, 28-29. Żyjący w IV w. biskup Patrykusz rozpoczął pracę nad obszernym centonem o tematyce chrześcijańskiej. Jego dzieło na początku V w. zostało zredagowane, poszerzone i ukończone przez żonę Teodozjusza II, cesarżową Eudocję, por. A.M. Alfieri, *La tecnica compositiva nel centone di Eudocia Augusta*, „*Sileno*” 14 (1988) 137-156; M.D. Usher, *Prolegomenon to the Homeric Centos*, „*The American Journal of Philology*” 118 (1997) 305-321. Powołując się na prace licznych badaczy M. Okáčová (*Centones: recycled art or the embodiment of absolute intertextuality?*, on-line: [http://www.kakanien.ac.at/beitr/graeca\\_latina/MOKacova1.pdf](http://www.kakanien.ac.at/beitr/graeca_latina/MOKacova1.pdf) [sprawdzono 13 III 2013]) stwierdza, że mogły istnieć również centony układane z fragmentów dzieł innych znanych greckich autorów: Hezjoda, Pindara, Anakreonta, Eurypidesa.

<sup>8</sup> Por. J.M. Ziolkowski – M.C.J. Putnam, *The Vergilian Tradition: the first fifteen hundred years*, Yale 2008, 39.

<sup>9</sup> Bohaterzy Petroniusza wielokrotnie wplatają pojedyncze heksametry Wergiliusza w swoje wypowiedzi, osiągając efekt komiczny poprzez zestawienie podniosłego wydzwiku poematów Wieszcza z przyziemną wymową powieści, por. S. Ehrling, *De inconexis continuum. A study of the late antique Latin wedding centos*, Göteborg 2011, 22-23.

<sup>10</sup> Petronius, *Satyricon* 132, 12, por. tłum. M. Brożek: Petroniusz, *Satyryki*, BN II 154, Wrocław – Warszawa 1968, 174.

<sup>11</sup> Quintilianus, *Institutio oratoria* VI 3, 96.

<sup>12</sup> Por. N. Dane, *The Medea of Hosidius Geta*, „*Classical Journal*” 46 (1950) 75-78, spec. 75; Ehrling, *De inconexis continuum*, s. 29, n. 64.

starszy znany nam łaciński centon to składająca się z 461 wersu tragedia *Medea* Hosiudiusza Gety, która powstała ok. 200 roku. Pochodzący z Afryki jej autor sięgnął po temat znany, opracowany między innymi przez Eurypidesa, Enniusza, Owidiusza, czy Senekę<sup>13</sup>. Tragedia składa się z 3 aktów oraz oddzielających je 2 pieśni chóru<sup>14</sup>; przeznaczona była najprawdopodobniej do recytacji, a nie do wystawiania na scenie. Wszystkie jej postacie przemawiają wierszami Wergiliusza. Podczas gdy pozostałe znane nam wergiliańskie centony zostały skomponowane w heksametrze, w *Medei* Hosiudiusza Gety pieśni chóru składają się z parojmiaków, starych wierszy greckich występujących między innymi w partiach lirycznych dramatu. Hosiudiusz otrzymywał parojmiaki z części heksametrów następujących po cezurze *semiquinaria*<sup>15</sup>. Zauważmy, że z *Medeą* Gety wiąże się najwcześniejsza chrześcijańska znana nam wzmianka o centonie, w której została użyta właśnie ta nazwa. Pisząc o heretykach, którzy błędnie odczytują przesłanie Pisma Świętego, gdyż biorą pod uwagę jedynie pasujące im fragmenty oraz zestawiają je w odpowiadającej im kolejności, Tertulian porównuje ich do autorów centonów, którzy układają z wergiliańskich wersów całkowicie odmienne od wzorca opowieści, dopasowując treść do wierszy, wiersze zaś układając zgodnie z treścią komponowanych utworów: „Vides hodie ex Vergilio fabulam in totum aliam componi materia secundum versus, versibus secundum materiam concinnatis”<sup>16</sup>. Następnie Tertulian wspomina o istnieniu greckich *homerocentones*, a także wymienia dwóch centonistów: Hosiudiusza Getę, który swą tragedię „całkowicie wyssał” (*plenissime exsuxit*)<sup>17</sup> z poematów Marona oraz jakiegoś zaprzyjaźnionego ze sobą literata, który w czasie przeznaczonym na własną twórczość został poetą nie tworząc ani jednego wiersza, czyli z wergiliańskich wersów skomponował nieznany nam skądinąd centon „Pinax Cebetis”<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Por. M. Cytowska – H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres cesarstwa*, Warszawa 1992, 116-117.

<sup>14</sup> Było to wbrew zaleceniom Horacego, którego zdaniem, sztuka powinna składać się z 5 aktów (*Ars poetica* 189-190). Kompozycję tej sztuki omawia P.F. Moretti, *Tragedy outside tragedy: Hosidius Geta's Virgilian cento „Medea”*. *With some observations on its possible Nachleben*, „Mosaïque” 1 (2009) 1-25, spec. s. 3.

<sup>15</sup> Por. W. Strzelecki, *Zarys metryki łacińskiej*, w: *Metryka grecka i łacińska*, red. M. Dłuska, Wrocław 1959, 37-38; Ehrling, *De inconexis continuum*, s. 26.

<sup>16</sup> Tertullianus, *De praescriptione haereticorum* 39, 3, CCL 1, 219, por. tłum. E. Stanula, PSP 5, 73.

<sup>17</sup> Tamże 39, 4, CCL 1, 219: „Hosidius Geta *Medeam* tragediam ex Virgilio plenissime exsuxit”. Czasownik *exsugere* tłumaczyć można jako wysysać krew, płyn, wysuszać, por. M. Plezia, *Słownik łacińsko-polski*, II, Warszawa 1998, 464.

<sup>18</sup> Tertullianus, *De praescriptione haereticorum* 39, 4, CCL 1, 219: „Meus quidam propinquus ex eodem poeta inter cetera stili sui otia Pinacem Cebetis explicuit”. Kebes, uczeń Sokratesa, pochodził z Teb, napisał trzy dialogi: *Siódmy dzień* (Ἑβδόμη), *Frynichos* (Φρύνιχος) oraz *Obraz* (Πίναξ), por. Diogenes Laertios, *Vitae philosophorum* II 16. Był uczniem pitagorejczyka Filolausa, przyjacielem Sokratesa. Autentyczność dialogu *Obraz*, który jako jedyne jego pismo zachowało

Tekst *Medei* Hosiodyusza Gety został przekazany w rękopisie zwanym od imienia swego odkrywcy Claude'a de Saumaise *Codex Salmasianus*. W Salmazjańskim Kodeksie znajdujemy wybór łacińskich poezji, pochodzących od różnych autorów, z różnych okresów czasu, między innymi – przytłaczającą większość (13 spośród 17<sup>19</sup>) znanych nam łacińskich centonów. Manuskrypt ten powstał w Afryce w latach 523-534. Datę tę przyjmujemy jako *terminus ante quem* powstania centonów, *terminus post quem* to r. 200 – czas napisania *Medei* Hosiodyusza. Poza *Medeą*, znajdujemy w nim jeszcze 11 centonów wergilijskich i 1 centon owidiański – epigramat, który zawiera opis lata i składa się z dwóch dwuwierszowych fragmentów poematu *Ars amatoria* (III 65-66, 73-74). Autor i czas powstania centonu *De aetate* są nieznane, podobnie jak nie znamy imion autorów większości pozostałych centonów wergilijskich. Siedem spośród nich ma tematykę mitologiczną. Są to: 162-wersowa, zawierająca lakunę *Alcesta* oraz częściowo uszkodzony 42-wersowy *Iudicium Paridis*; 16-wersowe *Narcissus* i *Hercules et Antaeus*, 24-wersowy poemat *Progne et Philomela*, zawierająca lakunę 34-wersowa *Europa*, a także 162-wersowa *Hippodamia*. Dwa wergilijskie centony, znajdujące się we wspomnianym rękopisie, poruszają tematy z życia codziennego: 11-wersowy utwór *De panificio* traktuje o obowiązkach piekarza, autor zaś zachowanego w bardzo zniszczonej postaci 112-wersowego *De alea* opowiada o grze w kości oraz opisuje wzajemną wrogość okazywaną sobie przez graczy. Inny wergilijski centon ma charakter okolicznościowy: jest to przypisywane Luksoriuszowi<sup>20</sup> 68-wersowe *Epitalamium Fridi*, napisane z okazji ślubu niejakiego Fridusa. *De ecclesia* – ostatni spośród dwunastu wergilijskich centonów, które znajdujemy w Salmazjańskim Kodeksie, jest dziełem anonimowego chrześcijanina. W utworze, który składa się ze 110 wersów i zawiera trzy lakuny, czytamy o tym, jak kapłan upomina zgromadzonych na niedzielnym nabożeństwie wiernych, udziela im Komunii świętej, po czym wszyscy rozchodzą się do domu. Chrześcijańskie prawdy wiary przekazują również autorzy trzech wergilijskich centonów, które nie znalazły się we wspomnianym manuskrypcie. Jest to anonimowy 111-wersowy centon *De Verbi Incarnatione*, opowiadający o wierze i pobożności Marii, przyjściu na świat Syna Bożego, naukach, których

---

się do naszych czasów, jest dziś podważana. Jest to krótki, pełen wdzięku dialog, który w sposób alegoryczny traktuje o ludzkim losie, por. H.D. Rankin, *Sophists, socratics and cynics*, New Jersey 1983, 184.

<sup>19</sup> R.P.H. Green powołując się na P. Erminiego (*Il centone di Proba e la poesia centonaria latina*, Roma 1909, 41-55) podaje, że zachowało się 16 starożytnych łacińskich centonów. Podając tę liczbę, wspomniani badacze uwzględniają jedynie centony wergilijskie, por. Green, *Nuptial Cento*, w: *The Works of Ausonius. Commentary*, s. 518; tenże, *Proba's Cento: its date, purpose and reception*, CQ 45 (1995) 551-563, spec. s. 551.

<sup>20</sup> Poeta żyjący na przełomie V-VI wieku w opanowanej przez Wandalów Afryce, por. M. von Albrecht, *A history of Roman literature from Livius Andronicus to Boethius*, vol. 2, Leiden 1997, 1311; Ziolkowski – Putnam, *The Vergilian tradition*, s. 481.

udzielał uczniom oraz Wniebowstąpieniu. W latach 322-370 powstał utwór *Versus ad gratiam Domini* (bądź *Cento Tityri*), centon napisany w formie dialogu bohaterów I *Bukoliki* Wergiliusza. Tityrus jest starym pasterzem-chrześcijaninem, który opowiada młodszemu od siebie poganinowi – Melibeusowi o Bogu, udziela mu wskazówek dotyczących chrześcijańskiego sposobu życia, ubarwia swe pouczenia relacjonując wydarzenia biblijne. Autorstwo tego centonu przypisywane jest niejakiemu Pomponiuszowi<sup>21</sup>. Najślynniejszym niewątpliwie wergiliąńskim centonem o tematyce chrześcijańskiej jest przypisywany pochodzącej ze starożytnego rodu Anicjuszy patrycjuszce Probie *Cento Vergilianus de laudibus Christi*<sup>22</sup>. W tym składającym się z 694 wersów poemacie, Autorka słowami wielkiego Marona, relacjonuje wybrane epizody historii Zbawienia. Swą opowieść rozpoczyna od stworzenia świata i prowadzi ją aż do ocalenia Noego z potopu (ww. 29-333), po czym przechodzi do relacjonowania wydarzeń nowotestamentalnych: od Wcielenia Chrystusa do Jego Wniebowstąpienia (334-695). Zauważmy, że autorzy chrześcijańscy oceniali centony, również te chrześcijańskie, negatywnie. W swym traktacie *O państwie Bożym* Augustyn zaznacza, że nie będzie traktować proroczych słów króla Dawida poza kontekstem, w którym zostały wypowiedziane, twierdząc, że w ten sposób naśladowałby centonistów (*more centonum*), tworzących z fragmentów wielkich poematów (*de grandi carmine*) nowe, poświęcone zupełnie innej tematyce utwory (*non de re illa, sed de alia longeque diversa*)<sup>23</sup>. W liście zaś do kapłana Paulina Hieronim nawołuje do gorliwego studiowania Pisma Świętego, do szukania prawdy objawionej w pismach proroków i apostołów. Jego zdaniem, ludzie, którzy chcą znaleźć Boga kierując się własną, ludzką mądrością, „naciągając do swej woli stawiające opór Pismo”, postępują tak, jak autorzy centonów; są oni chrześcijanami tylko na pozór, podobnie jak moglibyśmy nazwać chrześcijaninem bez Chrystusa Wergiliusza (*etiam Maronem sine Christo possimus dicere Christianum*), napisał bowiem zdania, z których układane są centony o treści chrześcijańskiej<sup>24</sup>. Zauważmy jednak,

<sup>21</sup> Powyższe omówienie centonów za: Ehrling, *De inconexis continuum*, s. 25-29; Ziolkowski – Putnam, *The Vergilian tradition*, s. 472-484. Teksty centonów znajdujących się w Salmazjańskim Kodeksie przytacza i analizuje S. McGill, *Virgil recomposed. The mythological and secular centos in antiquity*, New York 2005, spec. s. 71-91; *Patrologia*, ed. A. Di Berardino – J. Quasten, Casale 1978, 259 (obszerna bibliografia). Niektóre ich teksty ed. Schenkl: CSEL 16/1, 609-615 (*Versus ad gratiam Domini*), 615-620 (*De Verbi incarnatione*), 621-627 (*De ecclesia*). Inne w *Anthologia latina*, ed. A. Riese, I/2, Leipzig 1906, ristamp. Amsterdam 1972.

<sup>22</sup> Por. ed. Schenkl, CSEL 16/1, 569-609; Ehrling, *De inconexis continuum*, s. 29; Е.Г. Рузина, „Центон” Фальтонию Пробы (вергилианские стихи и христианские темы), *Античный мир и археология* 3 (1977) 46-63, spec. s. 46-48; H. Sivan, *Anician women, the Cento of Proba and aristocratic conversion in the fourth century*, *VigCh* 47 (1993) 140-157.

<sup>23</sup> Por. Augustinus, *De civitate Dei* XVII 15, CCL 48, 579.

<sup>24</sup> Por. Hieronymus, *Epistula* 53, 7, tłum. J. Czuj, *ŻMT* 55, 30: „Puerilia sunt haec et circulatorum ludo similia, docere quod ignores [...] nec quidem hoc scire quod nescias”. Słowa te odnoszą do



że wbrew autorom licznych opracowań, ostre słowa Hieronima o dzieciennych zabawach, podobnych do igraszek kuglarzy, odnoszą się do nauczania tego, na czym nie zna się sam uczący, a nie do samego układania centonów. Wydaje się, że fakt, iż Augustyn i Hieronim odwołują się do praktyki komponowania centonów, by udzielić wiernym pouczeń dotyczących konieczności studium Biblii oraz sposobów jej interpretowania, świadczy o tym, że były one popularne wśród ich adresatów, a więc ogół chrześcijan traktował je o wiele życzliwiej, niż ci dwaj wielcy Ojcowie Kościoła<sup>25</sup>.

Ostatni znany nam starożytny centon łaciński, którego tekstu również nie znajdujemy w Salmazjańskim Kodeksie, to *Cento nuptialis* Decymusa Auzoniusza Magnusa (310-394), jednego z najwybitniejszych twórców późnego antyku, gramatyka i retora, wychowawcy cesarza Gracjana, prefekta Galii (377) i konsula (379)<sup>26</sup>. Poeta skomponował go na polecenie cesarza Walentyniana I, prawdopodobnie z okazji ślubu jego syna, swego wychowanka Gracjana z Konstancją, córką cesarza Konstancjusza i Faustyny. Z prozaicznego wstępu, w który Burdigalczyk opatrzył centon, dowiadujemy się, że po skomponowaniu utworu ten przeleżał jakiś czas wśród innych jego poezji, aż pewnego razu odnalazł go i postanowił wysłać zaufanemu przyjacielowi – Aksjuszowi Pawłowi, do którego kieruje również wspomniany wstęp<sup>27</sup>. Szczególną wartość dla literaturoznawców ma jedyny starożytny wykład poetyki normatywnej formułujący zasady komponowania centonów<sup>28</sup>, który Auzoniusz zawarł, wraz z informacjami o okolicznościach powstania utworu, we wspomnianym wyżej prozaicznym wstępie do *Cento nuptialis*<sup>29</sup>.

---

autorów centonów m.in. S. Ehrling (*De inconexis continuum*, s. 13) oraz M. von Albrecht (*A history of Roman literature*, s. 1654).

<sup>25</sup> S. Ehrling (*De inconexis continuum*, s. 54) zauważa, że gdyby centony nie cieszyły się wśród wiernych wielką poczytnością, Ojcowie Kościoła nie zadawaliby sobie trudu ich omawiania i krytykowania.

<sup>26</sup> Por. Ausonius, *Praefationes variae* I 35-38; *Epicedion in patrem* 41-42; *Liber protrepticus ad nepotem Ausonium* 86-93; *Gratiarum actio* II 11; Green, *Introduction*, w: *The Works of Ausonius*, ss. XV-XLIX, spec. XXIV-XXXII; Cytowska – Szelest, *Literatura rzymska. Okres cesarstwa*, s. 505; T. Krynicka, *Auzoniuszowe „Parentalia”: charakter i kompozycja zbioru*, *VoxP* 28 (2008) t. 52/1, 549-561, spec. s. 549-550.

<sup>27</sup> Aksjuszowi Pawłowi Auzoniusz dedykuje ponadto *Bissulę* oraz szereg listów (2-7, numeracja według wydania R.P.H. Greena), w jednym z nich (*Ep.* 3, 9) nazywa go „starym towarzyszem” (*vetus sodalis*).

<sup>28</sup> D.F. Bright (*Theory and practice in the Vergilian Cento*, „Illinois Classical Studies” 9:1984, 84) pisze, że rady Auzoniusza są „najbardziej jasne i znane” („the clearest and most familiar”), ale nie wspomina o innych autorach podobnych wskazówek dotyczących komponowania centonów. Nie możemy wykluczyć, że inni starożytni autorzy również podejmowali się charakteryzowania centonów oraz zasad ich komponowania, ale nie wiemy o podobnych pismach, por. Ehrling, *De inconexis continuum*, s. 15.

<sup>29</sup> Erazm z Rotterdamu pisze o Auzoniuszu: „legem etiam eius carminis [sc. centonis] tradidit”, por. *Adagia*, w: *Opera omnia*, vol. 2, Hildesheim 1961, 542, cytując za: A. Burnier, *Démonter Vir-*

Omówienie zasad tworzenia centonów Ausoniusz rozpoczyna od stwierdzenia, że zwyczaj określania nazwą *cento* utworów literackich wprowadzili ci, którzy jako pierwsi zabawiali się układaniem centonów (*qui primi hac concinnatione luserunt*). Do zabawy tej nie potrzeba niczego poza dobrą pamięcią (*solae memoriae negotium*), dzięki której centonista może zebrać rzeczy rozrzucone (*sparsa colligere*) i na nowo połączyć podarte w strzępy (*integrare lacerata*), układając je w całość, która zasługuje raczej na śmiech, niż na pochwałę (*quod ridere magis quam laudare possis*)<sup>30</sup>. Nie ulega wątpliwości, że Burdigalczyk postrzega centony, jako utwory służące przede wszystkim rozbawieniu czytelnika. Jak się wydaje, nie wszyscy jednak centoniści przyznaliby mu rację. Hosydus Geta wykazał się bowiem wielką powagą i ambicją stworzenia z wergilijskich wersów prawdziwej tragedii<sup>31</sup>, „*mini – Medei*” Seneki i Owidiusza, sztuki o kobiecie „okrutnej i nieubłaganej”<sup>32</sup>, do cna zepsutej i złej, nie zasługującej na współczucie, którego była warta nieszczęsna Dydona<sup>33</sup>, mimo że centonista opowiada o swej bohaterce słowami Wergiliusza, relacjonującego tragiczny los królowej Kartaginy. Do celów zgoła poważnych dążyli też autorzy centonów chrześcijańskich, którzy pragnęli głosić za pomocą znanych i drogich starożytnym czytelnikom wergilijskich wierszy prawdy wiary, jak też zapewnić wyznawcom religii Księgi, napisanej językiem pozbawionym blichtru klasycznej literatury<sup>34</sup>, możliwość obcowania z pięknem wergilijskiej poezji, pozbawionej trucizny politeizmu i pogańskiej niemoralności<sup>35</sup>, czy też, mówiąc słowami wielbiciela talentu Proby, dać im możliwość poznania „ulepszonych Wergiliusza” (*Maronem mutatum in melius*)<sup>36</sup>. Tym nie mniej Ausoniusz opisując istotę centonu i zasady jego

---

*gile et bâtir un classique: le „Centon nuptial” d’Ausone comme jeu de re-construction*, „*Itaca*” 21 (2005) s. 91, n. 27.

<sup>30</sup> Por. Ausonius, *Centon nuptialis*. Praefatio v. 3-5, ed. Green, *The Works of Ausonius*, s. 132.

<sup>31</sup> Por. Bright, *Theory and practice*, s. 80-81.

<sup>32</sup> Zgodnie z zaleceniem Horacego, por. *Ars poetica* 123: „sit Medea ferox invictaque [...]”.

<sup>33</sup> Pisząc o Dydonie Wergiliusz siedmiokrotnie posługuje się epitetem *infelix* (*Aeneis* I 712, 749; IV 68, 450, 529, 596; VI 456). Towarzyszy on bohaterce od ks. I, w której czytamy o tym, jak się zakochuje ona w Eneaszu, aż do spotkania kochanków w Hadesie opisanego w ks. VI. Jak zauważa K. Zarzycka-Stańczak („*Iterum digna legi*”. *Przybliżenia wergilijskie*, Lublin 1995, 127 i 147), posługując się tą przydawką „wszechwiedzący narrator” od początku sugeruje odbiorcy, że los królowej Kartaginy będzie tragiczny. W *Metamorfozach* (VII 18) nieszczęsną (*infelix*) nazywa siebie Medea. Hosydus jednak ani razu nie stosuje tego przymiotnika na określenie swej bohaterki, por. Moretti, *Tragedy outside tragedy*, s. 9.

<sup>34</sup> Por. Isidorus Hispalensis, *Sententiae* III 13, CCL 111, 236-238, tłum. T. Krynicka, *ŻMT* 66, Kraków 2012, 163-164.

<sup>35</sup> O intencjach centonistki Proby w sposób bardzo interesujący pisze R.P.H. Green (*Proba’s Cento*, s. 554-559). Wydaje się jednak, że wymieniane przez niego liczne motywy, dla których mogła ona podjąć się skomponowania swego dzieła, wcale nie muszą się wykluczać, jak tego chciałby wspomniany badacz, por. tenże.

<sup>36</sup> Por. Proba, *Centon Vergilianus*. Praefatio v. 3-4. Cytuję za: R.P.H. Green, *Proba’s Introduc-*

uprawiania wielokrotnie posługuje się czasownikiem *ludere*, pochodzącymi od niego wyrazami oraz ich synonimami<sup>37</sup>. Porównuje też *Cento nuptialis* do utworów komediopisarzy, oznajmiając:

„Gdybym zechciał sprzedać go na jarmarku w czasie Saturnaliów<sup>38</sup>, ani Afraniusz nie dałby zań skorupki orzecha, ani Plaut nie ofiarowałby łupinki z ziarna<sup>39</sup>.”

Przede wszystkim jednak rozwija obszerne porównanie układania centonu do greckiej gry zwanej *στομόχιον*<sup>40</sup>. Jej uczestnicy otrzymywali po 14 kostek do gry, które Burdigalczyk nazywa *ossicula*, a Cesjusz Bassus i Mariusz Wiktoryn – zrobionymi z kości słoniowej płytkami (*eboreas lamellas; crustis eburneis*)<sup>41</sup>. Miały one kształt czworoboków i trójkątów, o równej i różnej wielkości boków, o kątach zarówno prostych, jak też krzywych<sup>42</sup>. Układając je na różne sposoby (*variis coagmentis*) gracze tworzyli bardzo liczne obrazki (*simulantur species mille formarum*), spośród których osiem wymienia Auzoniusz:

„elephantus belua aut aper bestia, anser volans et mirmillo in armis, subsidens venator et latrans canis, quin et turris et cantharus et alia eiusmodi innumerabilium figurarum<sup>43</sup>.”

*tion to her Cento*, CQ 47 (1997) 548-559, s. 548, n. 8. C.P.E. Springer (*The Gospel as epic in late antiquity. The „Paschale carmen” of Sedulius*, Leiden 1988, 81) zauważa, że liczni starożytni czytelnicy z pewnością nie uznawali tego twierdzenia za przesadne.

<sup>37</sup> Por. Ausonius, *Cento nuptialis* (= CN). Praefatio v. 3: „luserunt”; v. 11: „ludo”; v. 21: „ludicrum”, v. 32: „ludicro”, v. 43: „ludum”; a także: v. 5: „ridere”; v. 7: „ioculari”.

<sup>38</sup> CN. Praefatio v. 5-6, ed. Green, s. 132: „si per Sigillaria in auctione veniret [...]”. Sigillaria – to prawdopodobnie nazwa jarmarku, który odbywał się w okresie Saturnaliów. Sprzedawano na nim między innymi gliniane lalki (*sigillae*), którymi się obdarowywano. R.P.H. Green (Ausonius, *Eclogae* XVI 31-32, s. 431) uważa, odwołując się do Swetoniusza (*Claudius* 5, 1), że istniał również związany z nim festyn; por. także *Cento nuptialis* 5, ed. Green, s. 519.

<sup>39</sup> CN. Praefatio v. 5-7, ed. Green, s. 132.

<sup>40</sup> Por. CN. Praefatio v. 33-43, ed. Green, s. 133-134. Łacińska nazwa tej gry – *loculus Archimedicus*, czyli „Archimedesowa skrzyneczka”. Starożytni autorzy przypisywali jej wynalezienie wybitnemu matematykowi z Syrakuz. M. Gasparov uważa, że wywodzi się ona od arabskiej gry zwanej *tangram*, por. Авсоний, *Стихотворения*, ред. М. Гаспаров, Москва 1993, *Свадебный центон*, s. 320. Cesjusz Bassus (I w.) wspomina, że grając w *loculus* jako dziecko rozwijał pamięć (*solebatque nobis pueris hic loculus ad confirmandam memoriam prodesse plurimum*), por. C. Bassus, *De metris*, ed. H. Keil: *Grammatici Latini*, VI/2, Leipzig 1880, 271-272.

<sup>41</sup> Mariusz Wiktoryn (IV w.) porównuje (*Ars grammatica* IV 1, ed. Keil: *Grammatici Latini*, VI, s. 100) do gry w *loculus* układanie poezji metrycznej z poszczególnych członów o różnej długości: „ita enim metrorum [...] inter se varietas multiformis et de praefinito veluti quorundam seminarum numero innumerabilis copia est, ut ille loculus Archimedicus e quattuordecim crustis eburneis, nunc quadratis, nunc triangulis, nunc ex utraque specie varie figuratis”; podobnie Cesjusz Bassus (*De metris*, ed. Keil, VI/2, s. 271-272).

<sup>42</sup> Według T.F.J. Wiedermanna (*Adults and children in the Roman Empire*, London 1989, 167), dwanaście spośród czternastu kostek miały kształt trójkąta, jedna – czworoboku, jedna – pięciokąta.

<sup>43</sup> CN. Praefatio v. 37-40, ed. Green, s. 134. Mariusz Wiktoryn (*Ars grammatica* III 1, ed.



Umiejętny uczestnik gry układał godne podziwu połączenia kostek, układanka nieumiejętnego wzbudzała śmiech. Po wydaniu tej opinii, poeta po raz kolejny usiłuje zdobyć życzliwość czytelnika, stwierdzając, że on sam podobny jest raczej do tego ostatniego gracza. Następnie formułuje kryteria oceny centonów, pisząc, że udane są tylko te spośród nich, w których – podobnie jak w obrazkach układanych przez grających w *στομάχιον* – wersy o różnym znaczeniu pozostają ze sobą w zgodzie (*sensus diversi ut congruant*), a połączone na skutek adopcji wydają się być połączone więzami krwi (*adoptiva quae sunt ut cognata videantur*); w których nie prześwitują obce, nie pasujące do całości elementy (*aliena ne interluceant*); których części nie sprawiają wrażenia, jakby były tam sprowadzone z tekstów wzorców na siłę (*arcessita ne vim redarguant*), a całość nie jest ani nazbyt ubita (*densa ne supra modum protuberent*), ani nazbyt luźno połączona (*hiulca ne pateant*)<sup>44</sup>.

Auzoniusz wyróżnia zatem następujące cechy centonu: 1. centon jest utworem poetyckim, nie prozaicznym, „wierszomontażem”<sup>45</sup> (*quaedam carminis structura*, v. 25); 2. na centon składają się mocno spojone ze sobą elementy o odmiennym sensie, pochodzące z różnych miejsc w tekstach wzorcach (*variis de locis sensibusque diversis [...] solidatur*, v. 24-25); 3. komponując centon, można łączyć w jednym wersie dwa pochodzące z różnych miejsc tekstu wzorca półwersy (*caesi duo*, v. 26), czy też przenosić z tekstu wzorca całe wersy – po jednym, ewentualnie – po jednym wraz z półwersem następującego wersu (*unus <et unus> sequenti cum medio*, v. 26-27). Zdaniem Burdigalczyka, umieszczenie w tekście centonu obok siebie dwóch kolejnych wersów tekstu wzorca jest niedorzeczne (*ineptum est*, v. 27), a trzech – wręcz głupie (*merae nugae*, v. 27-28). 4. Defragmentacja tekstu wzorca może być przeprowadzana w miejscach wszystkich dopuszczalnych w heksametrze cezur (*per caesuras omnes, quas recipit versus heroicus*, v. 28-29), czyli w miejscu cezury męskiej, po której następuje anapest (*penthemimeres cum reliquo anapestico*, v. 29-30); żeńskiej, po której pozostaje niewielka część stopy (*trochaice cum posteriore segmento*, v. 30); po siódmej półstopie, z następującym po niej anapestem (*septem semipedes cum anapaestico chorico*, v. 30-31); a także w miejscu cezury pobocznej po trzeciej półstopie (*post dactylum et semipe-*

Keil: *Grammatici Latini*, VI, s. 101) wspomina o układaniu wizerunku statku, miecza, drzewka (*nunc navis, nunc gladius, nunc arbuscula et siqua alia figurantur*); Cesjusz Bassus (*De metris*, ed. Keil: *Grammatici Latini*, VI, s. 271) wymienia: hełm, sztylet, kolumnę, statek (*modo galeam, modo sicam, alias columnam, alias navem figurat et innumerabiles efficit species*). Niektórzy wydawcy poezji Auzoniusza zamieszczają w swoich wydaniach obrazek złożonego z kostek do gry w *loculus* słonia, wspomnianego przez Burdigalczyka *elephantus* (CN Praefatio v. 38), por. A. Pastorino, *Opere di Decimo Magno Ausonio*, Torino 1971, 656bis; H.G. Evelyn White, *Ausonius*, I, Cambridge 1951, 395-397.

<sup>44</sup> Por. CN. Praefatio v. 41-46, ed. Green, s. 134.

<sup>45</sup> Tłumaczenie J. Tuwima, por. *Centon*, w: tenże, *Pegaz dęba*, Warszawa 2006, 143.

dem, v. 31)<sup>46</sup>. Zauważmy, że autorzy znanych nam starożytnych łacińskich centonów z reguły postępowali zgodnie z zasadami sformułowanymi przez Auzoniusza, łamiąc je naprawdę rzadko<sup>47</sup>. Na przykład, sam Burdigalczyk dwa razy umieścił obok siebie po dwa wersy, które sąsiadują ze sobą również w *Eneidzie* (CN 75-76; Aen. I 74-75; CN 97-98; Aen. XII 909-910); wersy 24-26 skomponował łącząc nawet trzy sąsiednie wiersze *Eneidy* (VI 644-646) – dwa w całości, jeden – bez pierwszych trzech półstop<sup>48</sup>.

Centon to dziełko spójne, choć złożone z elementów nie powiązanych między sobą (*opusculum de inconexis continuum*). Stanowi całość, mimo że składa się z rozmaitych części (*de diversis unum*); służy do zabawy, choć powstało wskutek połączenia rzeczy poważnych (*de seriis ludicrum*); jest własnością centonisty, mimo że komponując je korzystał on z cudzego dorobku (*de alieno nostrum*)<sup>49</sup>. Auzoniusz akcentuje zatem, że centonem zwiemy doskonałą nową całość, którą tworzą elementy tekstu wzorca. Podobne obserwacje czyni F. Desbordes, który posługując się pojęciami wprowadzonymi do językoznawstwa przez F. de Saussure'a, pisze, że dowolne Wergiliuszowe połączenie wyrazów w centonie używane jest jako znak językowy. Jest ono wieloznaczne, a ostatecznie jego znaczenie wyznacza szerszy kontekst, w którym się znajduje<sup>50</sup>. Tak więc fragmenty poematów Wergiliusza stają się wyrazami, z których budowany jest centon, przy czym kontekst centonu definiuje ich znaczenie, podobnie jak wcześniej definiował je kontekst tekstu wzorca. Podobne rozważania snuje G. Carbone, która zauważa, że wykorzystywany przez centonistę tekst wzorzec niejako przestaje być spójnym utworem literackim, gdyż jest traktowany niczym „magazyn leksemów i sformułowań”, stanowiących budulec centonu. Włoski badacz stwierdza wręcz, że elementy pierwotnego tekstu stają się niczym znaki liter, nuty, kolory, z których centonista tworzyć może własny utwór tak jak tworzy się tekst, melodię, obraz<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> Por. CN. Praefatio v. 24-31, ed. Green, s. 133.

<sup>47</sup> Por. Bright, *Theory and practice*, s. 84-90.

<sup>48</sup> Wbrew D.F. Bright'owi (*Theory and practice*, s. 85), który znalazł w *Centonie weselnym* tylko jeden przypadek wykorzystania przez Auzoniusza wergiliańskiego fragmentu dłuższego niż półtora heksametru.

<sup>49</sup> Por. CN. Praefatio v. 20-21, ed. Green, s. 133.

<sup>50</sup> Por. F. Desbordes, *Le Corps Étranger. Notes sur le centon en général et la Médée d'Hosidius Geta en particulier*, w: tenże, *Argonautica. Trois études sur l'imitation dans la littérature antique*, Brussels 1979, 83-103, § 31: „L'examen du centon montre que le syntagme, le combinaison libre vergilienne peut être utilisée comme unité de langue; comme telle, sa valeur dépende de l'ensemble plus étendu où elle entre, de ce qui précède ou de ce qui suit, ou de tout les deux. Le syntagme est plurivalent comme le mot, ou ce qu'on voudra nommer comme unité de la langue” (cytuję za: Ehrling, *De inconexis continuum*, s. 39, n. 111).

<sup>51</sup> Por. G. Carbone, *Il Centone de Alea*, Napoli 2002, 23: „Ridotta a magazzino, a dizionario, a lessemi e stilemi, l'opera centonata ha quasi cambiato statuo: non pi riconosciuta e organizzata come un organismo compatto, essa [...] diventatta una sorta di linguaggio, do codice, i cui elementi possono essere riutilizzati all' infinito e in infinite forme. Paradossalmente, i versi dell' opera hanno assunto lo

Jak się wydaje, właśnie odczytanie wergiliańskich fragmentów, składających się na tekst centonu w obu kontekstach naraz, rozpoznanie znaczenia, które mają w tekście oryginalnym obok znaczenia, które nadaje im centonista, stanowi istotę zabawy, w której ma uczestniczyć odbiorca centonu. Wergiliusz od czasów Augusta był w świecie rzymskim najważniejszym autorem szkolnym. Jego dzieła czytano, komentowano i przepisywano, uczono się ich na pamięć, sporządzano z nich wyciągi ilustrujące stosowanie reguł gramatycznych (*exempla locutionum*); praktykowano ćwiczenie zwane *themata vergiliana*, polegające na opracowywaniu przez uczących się tematów poruszonych przez wielkiego poetę, uprawiano *declamationes vergilianae*, w których przedstawiano szczegółowo wątki jedynie pobieżnie poruszone przez Marona<sup>52</sup>. Odbiorcy centonu dokonywali zatem lektury utworu w pamięciowej obecności dzieł Wergiliusza, czerpiąc dzięki temu prawdziwą przyjemność z rozpoznawania wergiliańskich heksametrów, które dzięki Burdigalczykowi nabywały odmiennego sensu, składając się na nowy utwór literacki. Zauważmy, że odbiór tekstu i skupienie się na obu kontekstach, w których funkcjonowały jego fragmenty, ułatwiała im znajomość łacińskiej poezji weselnej oraz wiedza o przebiegu uroczystości weselnych, relacjonowanych przez Auzoniusza.

Twórca *Centonu weselnego* nie dąży do nadania zapożyczonym elementom wergiliańskim nowych znaczeń. Chcąc wyrazić lub opisać coś, co wyrażał lub opisywał Maron, po prostu wykorzystuje odpowiednie fragmenty jego dzieł. Tłumacząc czytelnikowi, że tworzy centon na rozkaz Walentyniana, przytacza fragment dedykacji VI *Bukoliki* Alfenusowi Warusowi, zaprzyjaźnionemu poecie oraz komisarzowi przeprowadzającemu parcelację skonfiskowanych na rzecz weteranów Augusta gruntów, dzięki któremu udało mu się odzyskać ojcowiznę<sup>53</sup>: „non iniussa cano”<sup>54</sup>, swą uległość wobec woli władcy wyraża w słowach Eola, posłusznie podejmującego się rozpętania burzy na rozkaz Junony i oznajmującego: „mihi iussa capessere fas est”<sup>55</sup>; 8 spośród 21 fragmentów wergiliańskich poematów składających się na opis weselnej uczty Burdigalczyk przenosi z opisów uczt: wydanej przez Ewandra ku czci Eneasza, odbywającej się w pałacu Dydony<sup>56</sup>, a także z relacji o posiłku Trojan na brzegu Libii<sup>57</sup> oraz o kolacji, na którą Tityrus zaprasza Melibeusa<sup>58</sup>. Na uczcie weselnej serwowane są między innymi jelonek i sarna, które w III księdze

---

stesso statuo dei segni alfabetici, delle note musicali o dei colori della tavolozza che possono essere composti e scomposti di continuo” (cytuje za: Ehrling, *De inconexis continuum*, s. 39, n. 112).

<sup>52</sup> Por. Ehrling, *De inconexis continuum*, s. 32-34.

<sup>53</sup> Por. M. Cytowska – H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres augustowski*, Warszawa 1990, 40.

<sup>54</sup> Por. CN 10 i *Bucolica* VI 9.

<sup>55</sup> CN 11 i *Aeneis* I 77.

<sup>56</sup> Por. CN 14-15, 17, 22-23 i *Aeneis* VIII 180-181; I 724.

<sup>57</sup> Por. CN 16 i *Aeneis* I 215.

<sup>58</sup> Por. CN 21 i *Bucolica* I 80.

*Georgik* garną się do ludzkich siedzib zagrożone chorobą<sup>59</sup>. Zauważmy, że w tym ostatnim przypadku kompetentny odbiorca narażony jest na doznanie pewnego odczucia niesmaku. Podobny zgrzyt ma miejsce wówczas, gdy Auzoniusz, ogłaszając, że nadszedł dzień wesela, łączy półwers z opisu igrzysk pogrzebowych ku czci Anchizesa z półwerssem, w którym Drances prosi Latinusa, by wydał swą córkę za męża za Eneasza<sup>60</sup>. Czarne poczucie humoru można zarzucić centoniście, gdy ukazuje gości weselnych jako owe matrony i mężów, których Wergiliusz zgromadził na brzegach Acherontu<sup>61</sup>. Wydaje się, że dość dwuznaczny jest fragment, w którym mówiąc o śpiewie weselników posługuje się słowami „sacra canunt”, którymi Wergiliusz opisywał powitanie drewnianego konia przez łatwowiernych Trojan<sup>62</sup>.

Na uwagę zasługują sporządzone przez centonistę portrety pary młodej. Oblubienica opisana jest słowami, którymi Wergiliusz opowiadał o Dydonie, która wychodziła na polowanie<sup>63</sup>, czy pełna radości i dostojeństwa zagrzewała budujących Kartaginę do pracy<sup>64</sup>. Jest piękna jak *Wenus*<sup>65</sup>; okrywa ją pąs dziewiczego rumieńca, podobnie jak *Lawinię* w chwili gdy słyszy, jak jej matka zachęca *Turnusa* do walki z Trojanami<sup>66</sup>. Wzbudza ona powszechny podziw, jak *Kamilla*, która śpieszy z pomocą *Latynom*<sup>67</sup>. *Auzoniusz* „ubiera” pannę młodą w szaty *Heleny*<sup>68</sup>; obdarza ją zgrabną białą stopą pięknego konia, na którym występuje w czasie igrzysk ku czci *Anchizesa Priamus*<sup>69</sup>. O ile nam wiadomo, jest to jedyne w starożytnej literaturze łacińskiej porównanie pięknej kobiety do konia. Podobnej wymowy nie mają nawet słowa *Teokryta*, który w *Idylli* 18 – jedynym zachowanym w całości hellenistycznym epitalamium<sup>70</sup> – pisze:

„Jako się bujnym plonem szczyści tłusta niwa,  
Sad – cyprysem, a zaprzęg – rumakiem z *Tesalii*,  
Tak się tobą, *Helena*, *Lakedemon* chwali”<sup>71</sup>.

<sup>59</sup> Por. CN 20 i *Georgica* III 539: „dammae cervices fugaces”.

<sup>60</sup> Por. CN 12: „Exspectata dies aderat dignisque hymenaeis”; por. *Aeneis* V 104; XI 355.

<sup>61</sup> Por. CN 13 i *Aeneis* VI 306: „matres atque viri”.

<sup>62</sup> Por. CN 24 i *Aeneis* II 239.

<sup>63</sup> Por. CN 33 i *Aeneis* IV 136: „Tandem progreditur”.

<sup>64</sup> Por. CN 44 i *Aeneis* I 503: „talem se laeta ferebat”; CN 45 i *Aeneis* I 506: „solioque alte subnixa resedit”.

<sup>65</sup> Por. CN 35 i *Aeneis* I 315: „Virginis os habitumque gerens”; CN 40 i *Aeneis* I 319: „dederatque comam diffundere ventis”; CN 42-43 i *Aeneis* II 591-592: „qualisque vider / caelicolis et quanta solet”.

<sup>66</sup> Por. CN 34 i *Aeneis* VII 53: „Iam matura viro, iam plenis nubilis annis”; por. CN 35-36 i *Aeneis* XII 65-66: „cui plurimus ignem / subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit”.

<sup>67</sup> Por. CN 38-39 i *Aeneis* VII 812-813: „Illam omnis tectis agrisque effusa iuventus / turbaque miratur matrum”.

<sup>68</sup> Por. CN 42 i *Aeneis* I 650: „Ornatus Argivae Helenae”.

<sup>69</sup> Por. CN 39-40 i *Aeneis* V 566-567: „vestigia primi / alba pedis”.

<sup>70</sup> Por. H. Szelest, „*Sylwy*” *Stacjusza*, Wrocław 1971, 67.

<sup>71</sup> Theocritus, *Idyllia* 18, 29-31, tłum. A. Sandauer: *Teokryt, Sielanki*, Warszawa 1973, 99.

W biblijnej *Pieśni nad Pieśniami* Oblubieniec wyznaje: „Do klaczy mej w zaprzęgu faraona / przyrównam cię, przyjaciółko moja” (I 9). Zauważmy, że motywem tym posłużył się również B. Wieniawa-Długoszowski: w jednym z wierszy ten poeta-ułan zachwyca się swoim koniem oraz kochanką, twierdząc, że „Mazur panny wart kłusa kasztanka”, gdyż oboje mają „Nogi cienkie w pęcinach [...] Nie pochwałą takimi się sarny”<sup>72</sup>.

Relację o pięknie pana młodego komponuje z fragmentów, w których Wergiliusz opisuje wygląd młodzieńczego Euryalusa<sup>73</sup>; Eneasza, który wychodzi na spotkanie z Dydoną, podobnego do bóstwa<sup>74</sup>; przypominającego gwiazdę poranną Pallas<sup>75</sup>. Wpatruje się on w pannę młodą tak, jak udający się na pojedynk z Eneaszem Turnus przyglądał się ukochanej Lawinii<sup>76</sup>; całuje ją jak Jowisz, który uspakaja wzburzoną Wenus<sup>77</sup>; trzyma za rękę jak witający Eneasza Pallas<sup>78</sup>. W innym miejscu ich uścisk rąk centonista opisuje sięgając do fragmentu *Eneidy*, w którym ręce ściskają zawierający ze sobą ugodę Eneasza i Ewander<sup>79</sup>. Oblubieniec pełen jest miłosnego niepokoju, śpieszy się na spotkanie panny młodej, jak usiłujący ocalić siebie i małego wnuka Pantus tej strasznej nocy, w której upadła Troja<sup>80</sup>. Pisząc o przebywaniu nowożeńców w sypialni, Auzoniusz posługuje się 7 fragmentami z Wergiliuszowej relacji o romansie Eneasza i Dydony<sup>81</sup>. Pan młody zwraca się do małżonki pełnymi słodczy słowami, które Jowisz kierował do Junony: „gratissima coniunx”<sup>82</sup>, zmarła Kreuza do Eneasza: „o dulcis coniunx”<sup>83</sup>. Bardzo zręcznie wkłada w usta oblubieńca fragment wypowiedzi Eneasza, który po wysłuchaniu wyroczni zapewnia Sybillę, że trudy, które staną się jego udziałem, nie są dla niego niczym nowym, czyli – dosłownie – nie oczekuje na niego nowa postać trudów:

„Non ulla laborum  
O virgo, nova mi facies inopinate surgit”<sup>84</sup>.

<sup>72</sup> B. Wieniawa-Długoszowski, *Moja para*, w: T. Wittlin, *Szabla i koń. Gawęda o Wieniawie*, Łomianki 2010, 108-109.

<sup>73</sup> Por. CN 47 i *Aeneis* IX 181: „Ora puer prima signans intonsa iuventa”.

<sup>74</sup> Por. CN 51 i *Aeneis* I 589-590: „os umerosque deo similis / lumenque iuventa”.

<sup>75</sup> Por. CN 52 i *Aen* VIII 589: „Qualis, ubi Oceani perfusus Lucifer unda”; zob. także CN 53 i *Aeneis* VIII 591.

<sup>76</sup> Por. CN 55 i *Aeneis* XII 70: „Illum turbat amor figitque in virgine vultus”.

<sup>77</sup> Por. CN 56 i *Aeneis* I 256: „Oscula libavit”.

<sup>78</sup> Por. CN 56 i *Aeneis* VIII 124: „dextramque amplexus inhaesit”.

<sup>79</sup> Por. CN 82 i *Aeneis* VIII 467: „congressi iungunt dextras.”

<sup>80</sup> Por. CN 54 i *Aeneis* II 321: „Cursuque amens ad limina tendit”.

<sup>81</sup> Por. CN 82 i *Aeneis* IV 392; CN 83 i *Aeneis* I 657, IV 166; CN 86 i *Aeneis* IV 496; CN 90 i IV 38; CN 91 i IV 362; CN 100 i IV 55.

<sup>82</sup> Por. CN 87 i *Aeneis* X 607. Ten fragment heksametru wergiliańskiego brzmi również w pieśni sławiącej nowożeńców, por. CN 70.

<sup>83</sup> Por. CN 89 i *Aeneis* II 777.

<sup>84</sup> *Aeneis* VI 103-104.



Auzoniusz odwołuje się do innego znaczenia rzeczownika *facies* – oblicze, twarz – i każe panu młodemu zwrócić się do żony w ten sposób: „O virgo, nova mi facies”<sup>85</sup>.

Niekiedy Burdigalczyk zaskakuje odbiorcę zestawiając elementy poematów Wergiliusza, które pochodzą z różniących się znacznie kontekstów. Chóry śpiewających epitalamium panien i młodzieńców wprowadza za pomocą słów, w których Maro opisuje chóry oplakujących Eurydykę driad (*at chorus aequalis*) oraz zmarłych przedwcześnie młodzieńców i panien, błakających się brzegami Acherontu (*pueri innuptaeque puellae*)<sup>86</sup>. Ich śpiew jest niezgrabny (*versibus incomptis ludunt*), ale – domyślać się możemy – wesoły, ponieważ pisząc o nim centonista odsyła nas do relacji o tym, jak chłopci czczą Bakchusa, śpiewając proste, pozbawione ozdób pieśni i wkładając na twarze maski z chropowatej kory<sup>87</sup>. W pieśni weselnej znajdujemy cytaty z piosenek pasterzy, bohaterów *Bukolik*: Damona, który bolejąc nad tym, że Nisa wzgardziła jego miłością i wychodzi za mąż za Mopsusa oraz kieruje do niej pełną goryczy i szyderstwa pieśń weselną<sup>88</sup>, czy Alfyzbeusza, który opiewa Dafnisa, umiłowanego przez bohaterkę jego pieśni<sup>89</sup>. Jakże uroczyście brzmi zapowiedź szczęścia małżonków, którą wkłada Auzoniusz w usta weselników, wykorzystując w tym celu fragment zapowiedzi rychłego nadejścia złotego wieku z IV *Bukoliki*<sup>90</sup>.

Prawdziwy podziw odbiorcy Burdigalczyk zyskuje wówczas, gdy tworzy opisy czegoś, czego Wergiliusz nie opisywał, sprawiając, że rozbieżność znaczeń fragmentów centonu w tekście wzorcu oraz w centonie jest maksymalna. Biorąc pod uwagę, że w świadomości odbiorcy obecne są oba konteksty, im bardziej one się różnią, tym większy efekt komiczny osiąga centonista. W ostatniej części centonu, zatytułowanej „Defloracja” (*Imminutio*)<sup>91</sup> Auzoniusz relacjonuje przebieg nocy poślubnej. Jak się wydaje, dopiero w tym fragmencie możemy dostrzec parodię, i to degradującą, poezji Wergiliusza<sup>92</sup>. Ponadto, jedynie ta część centonu zasługuje, być może, na określenie „pornograficznej”<sup>93</sup>. Opisując ruchy kochanków Burdigalczyk sięga przede wszystkim

<sup>85</sup> CN 87

<sup>86</sup> Por. CN 68 i Georg. IV 460; *Aeneis* VI 307.

<sup>87</sup> Por. CN 69 i Georg. II 385-389, spec. 386.

<sup>88</sup> Por. CN 70 i *Bucolica* VIII 32: „O digno coniuncta viro”; CN 73 i *Bucolica* VIII 30: „sparge, marite, nuces”.

<sup>89</sup> Por. CN 74 i *Bucolica* VIII 64: „Cinge haec altaria vitta”.

<sup>90</sup> Por. CN 78-79 i *Bucolica* IV46-47: „dixerunt currite fuis / concordēs stabili factorum numine Parcae”.

<sup>91</sup> Por. CN 101-131, ed. Green, s. 138.

<sup>92</sup> Wbrew badaczom, którzy przypisują charakter parodystyczny *Centonowi weselnemu* jako całości, por. Burnier, *Démonter Virgile*, s. 92; M. Bayless, *Parody in the Middle Ages: the Latin tradition*, Michigan 1996, 130.

<sup>93</sup> Wbrew prof. M. Starowieyskiemu, który zauważa: „Jego [Auzoniusza] chrześcijaństwo nie

do Wergiliuszowych opisów scen walk (w 14 z 19 przypadków)<sup>94</sup>, jak również do opisu pędzących bez wytchnienia do mety koni (1)<sup>95</sup>, siedzących na gałęzi pszczoł, które tworzą rój splatając łapki (1)<sup>96</sup>, walczącego ze Snem Palinura, który ani na chwilę nie opuszcza steru (*clavum*) i nie przestaje wpatrywać się w gwiazdy (1)<sup>97</sup>, uderzeń Orfeusza w struny za pomocą plektrum (1)<sup>98</sup>, a także wędrowek Polluksa, który raz po raz przebywa drogę do podziemi, by uwolnić stamtąd brata (1)<sup>99</sup>. Mówiąc o ogarniającej ich żądzy, sięga po fragmenty opisu chuci, która z woli samej Wenus ogarnia klacze w *Georgikach*<sup>100</sup>. Przedstawia doznania panny młodej za pomocą cytatów z opisu rannej Kamilli<sup>101</sup> i umierającej Dydony<sup>102</sup>, a także schorowanego, do głębi przesiąkniętego chorobą bydła<sup>103</sup>. Relacjonując stan kochanków po stosunku korzysta z fragmentów, w których Maro opowiada o wyczerpanych uczestnikach wyścigów w biegu<sup>104</sup> i wiosłowaniu<sup>105</sup>, a także o umierającej Kamilli<sup>106</sup>. Pisząc o penisie, posługuje

przeszkodziło mu jednak na napisanie [...] pornograficznego centonu wergiliańskiego *Cento nuptialis* [...]”, por. tenże, *Wstęp*, w: Prudencjusz, *Wieniec męczeński (Peristephanon)*. Przedślowie, Epilog, tłum. M. Brożek, wstęp i oprac. M. Starowieyski, Kraków 2006, 29. Trudno jest zrozumieć powody, dla których J.P. Holoka recenzując książkę: M.D. Usher, *Homeric stitchings: the Homeric Centos of the Empress Eudocia*, Lanham 1998, sarkastycznie ocenia centon Auzoniusza jako „quasi-pornographic” (?!), a także twierdzi, że jego wyjątkowa na tle innych centonów popularność wynika raczej z lubieżnych treści, które zawiera, niż z walorów artystycznych, por. „Bryn Mawr Classical Review” 1999. 09. 08, on-line: <http://bmcr.brynmawr.edu/1999/1999-09-08.html>, (sprawdzono 13. 03. 2013).

<sup>94</sup> Por. CN 101 i *Aeneis* IX 631; CN 102 i *Aeneis* III 240; CN 103 i *Aeneis* X 892, IX 398; CN 104 i *Aeneis* X 699, XII 748; CN 107 i *Aeneis* XII 312; CN 109 i *Aeneis* X 788; CN 115 i *Aeneis* XI 530; CN 117 i *Aeneis* IX 743; CN 120 i *Aeneis* 816; CN 121 i *Aeneis* XI 817; CN 123 i *Aeneis* X 770; CN 127 i *Aeneis* XII 276.

<sup>95</sup> Por. CN 124 i *Georg.* III 110: „nec mora nec requies”.

<sup>96</sup> Por. CN 107 i *Aeneis* VII 66: „et pedibus per mutua nexis”.

<sup>97</sup> Por. CN 124-125 i *Aeneis* V 852-853: „clavumque affixus et haerens / nusquam amittebat oculosque sub astra tenebat.” J.N. Adams (*The Latin sexual vocabulary*, London 1982, 25-26 i 167) stwierdza, że w tym przypadku Auzoniusz nadaje obsceniczne znaczenie słowu, które w tekście Wergiliusza ma zgoła niewinną wymowę („innocent Vergilian word which is rendered obscene in the *Cento Nuptialis*”). Z żegluga morską związane były liczne greckie i łacińskie metafory seksualne.

<sup>98</sup> Por. CN 127 i *Aeneis* VI 647: „Et pectine pulsat eburno”. Podobną metaforą posługuje się autor jednej z glos, który pisze o „veretrum percussorium”, podają za: Adams, *The Latin*, s. 25.

<sup>99</sup> Por. CN 126 i *Aeneis* VI 122: „Itque reditque viam totiens”.

<sup>100</sup> Por. CN 102 i *Georg.* III 267: „Et mentem Venus ipsa dedit”.

<sup>101</sup> Por. CN 120 i *Aeneis* 816: „Illa manu moriens telum trahit, ossa sed inter”.

<sup>102</sup> Por. CN 122 i *Aeneis* IV 690-691: „Ter sese attolens cubitoque innixa levavit, / Ter revoluta toro est”.

<sup>103</sup> Por. CN 121 i *Georg.* III 441: „Altius ad vivum persedit”.

<sup>104</sup> Por. CN 128-129 i *Aeneis* V 327-328: „Iamque fere spatio extremo fessique sub ipsam / finem adventabant”.

<sup>105</sup> Por. CN 129-130 i *Aeneis* V 199-200: „Tum creber anhelitus artus / Aridaque ora quatit, sudor fluit undique rivis”.

<sup>106</sup> Por. CN 131 i *Aeneis* XI 818: „Labitur exsanguis”.

się cytatem o mającej szorstką powierzchnię grubej włóczni (*hastam*)<sup>107</sup>, co z pewnością nie dziwiło odbiorców, gdyż, jak zauważa J.N. Adams, mimo że nazwa żadnego rodzaju broni nie stała się w łacinie ogólnie przyjętym synonimem tej części ciała, nazwy wielu spośród nich stanowiły element dwuznacznych żartów<sup>108</sup>. Nawiązuje też do słów Wieszcza, w których starożytny gramatyk Diomedes dopatrywał się jednego spośród jego *cacemphata*<sup>109</sup>, gdy porównuje członek do złotej gałęzi (*ramum*), którą Sybilla ukazuje Charonowi<sup>110</sup>. Zaznaczmy, że podobne skojarzenia mieli również inni łacińscy autorzy<sup>111</sup>. Auzoniusz ponadto zauważa, że penis jest niczym arkadyjski Pan, który przychodzi, by upomnieć szalejącego z miłości Gallusa w X *Bukolice*, a więc czerwony jak cynober oraz jagody czarnego bzu<sup>112</sup>; przypomina też potwora, wielkiego, tępego i ślepego – jak oślepiiony cyklop Polifem<sup>113</sup>. Łono kochanki jest jak brzuch konia trojańskiego<sup>114</sup>, wagina to trudnodostępne przejście w górach, w którym Turnus zasadza się przeciwko Eneaszowi<sup>115</sup>, ognista szczelina powstająca w czasie burzy w miejscu, gdzie błyskawica rozcina chmury<sup>116</sup>, pełne cuchnących wyziewów wejście do podziemi<sup>117</sup>. Zauważmy, że powyższe porównania najprawdopodobniej nie budziły niesmaku współczesnych Poecie odbiorców, gdyż kobiece genitalia w odczuciu wielu starożytnych były miejscem tajemniczym, mrocznym, wzbudzającym strach; porównywano je do fossy, lochu, dołu, a więc kojarzono z miejscem pochówku i ze śmiercią<sup>118</sup>.

<sup>107</sup> Por. CN 116-117 i *Aeneis* IX 743-744: „nodis et cortice crudo / Intorquet summis adnixus viribus hastam”; także CN 121 i *Aeneis* 817.

<sup>108</sup> Por. Adams, *The Latin*, s. 19.

<sup>109</sup> Por. Diomedes, *Ars grammatica* II, ed. Keil: *Grammatici Latini*, I, s. 451: „cacemphaton est vitio compositionis inuerecunda suspitio, ut «arrige aures, Pamphile» [Terentius, *Andria* V 933]; item «ad ramum hunc aperit ramum qui veste latebat»”, zob. Ehrling, *De inconexis continuum*, s. 129, n. 450.

<sup>110</sup> Por. CN 105 i *Aeneis* VI 406: „Ramum qui veste latebat”.

<sup>111</sup> Np. żyjący w I w. prz. Chr. autor atellan Nowiusz (por. E. Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, Warszawa 2001, 49) pisze (frg. 21): „puerum mulieri praestare noenu scis, quanto siet / melior, cuius vox gallulascit, cuius iam ramus roborascit?”, cytując za: Adams, *The Latin sexual*, s. 28.

<sup>112</sup> Por. CN 106 i *Bucolica* X 27: „Sanguineis ebuli baxis minioque rubentem”.

<sup>113</sup> Por. CN 108 i *Aeneis* III 658: „Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum”. O tym, że członek ma głowę, piszą między innymi Petroniusz (*Satyricon* 132, 8) i Marcjalis (*Epigrammata* XI 46, 4), o tym, że widzi, a więc ma oczy, wspomina Marcjalis (*Epigrammata* IX 37, 10). Starożytni dostrzegali podobieństwo penisa do różnych zwierząt i ptaków, ale jedynie Auzoniusz porównuje go do cyklopa, por. Adams, *The Latin sexual*, s. 29-34.

<sup>114</sup> Por. CN 119 i *Aeneis* II 53: „Insonuere cauae gemitumque dedere cavernae”; CN 126 i *Aeneis* II 52: *uteroque recusso*.

<sup>115</sup> Por. CN 115 i *Aeneis* XI 530: „Huc iuuenis nota fertur regione viarum”.

<sup>116</sup> Por. CN 111 i *Aeneis* VIII 392: „Ignea rima micans”.

<sup>117</sup> Por. CN 113-114: „Hic specus horrendum” [por. *Aeneis* VII 568] – fragment opisu jaru Ampsanktu, w którym leżało jedno z wejść do podziemi; „talis sese halitus atris / faucibus effundens” [*Aeneis* VI 240-241] – fragment opisu innego wejścia do podziemi, czyli jaskini awernijskiej.

<sup>118</sup> Por. D. Słapek, *Prostytucja grobowa w Rzymie. Sacrum czy profanum?*, „Res Historica” 14 (2002) 140-141.

Efekt komiczny, który powstaje wskutek użycia fragmentów poezji Wergiliusza w nowym, bardzo odmiennym kontekście, potęguje ponadto połączenie w centonie elementów, pochodzących z bardzo różnych kontekstów pierwotnych. Wskutek tego powstają prawdziwe literackie monstra: w wersie 107 oblubieniec, który niczym Eneasza ma obnażone czoło (*nudato capite*)<sup>119</sup>, splata swe nogi z nogami oblubienicy, tak jak czynią pszczoły, które zasiały na wierzchołku wawrzynu<sup>120</sup>. Ciało zmęczonych miłosnymi zapasami kochanków opadają, poblądłe, jak ciało umierającej Kamilli (*labitur exsanguis*)<sup>121</sup>, a z ich genitaliów wypływa śluz (*destillat ab inguine virus*) kobył, o którym Wergiliusz pisze w *Georgikach*<sup>122</sup>. Zauważmy, że obecność w centonie jego ostatniej części na pewno zaskakiwała starożytnego czytelnika, gdyż znana mu poezja weselna nie zawierała opisów nocy poślubnej, i to tak brutalnych, jak ten sporządzony przez Auzoniusza<sup>123</sup>. Wątpić jednak możemy, czy po zapoznaniu się z nią Burdigalczyk jawił mu się jako autor wyjątkowo obsceniczny. Jak twierdzi J.N. Adams, tworzący wersy 101-131 *Centonu weselnego* Auzoniusz z reguły przemawia do czytelnika językiem, którym mówiły o seksie wcześniejsza literatura oraz tradycja ludowa, a którego doskonałą znajomość przy tym zdradza<sup>124</sup>.

Formułując własną ocenę swego centonu Auzoniusz już w pierwszych wersach wstępu stwierdza, że jest to „dziełko” rzekomo „liche i bezwartościowe” (*frivolum et nullius pretii opusculum*), nie będące owocem pracy, staranności, bystrego rozumu ani też wystarczająco dojrzałe. Pisze tak prawdopodobnie wyłącznie po to, by pozyskać sobie czytelnika, sięgając po topos *modestiae*. Zarówno Burdigalczyk, jak też inni centoniści, byliby zaskoczeni opiniami wielu badaczy, którzy odmawiają ich utworom wszelkiej wartości, traktując je jako marne wycpociny epigonów wielkich poetów<sup>125</sup>. Wydaje się, że tak surowym krytykom brakuje zamiłowania do zabawy, które cechowało centonistów oraz ich zamierzonych czytelników. Dzięki niemu ci pierw-

<sup>119</sup> Por. *Aeneis* XII 312

<sup>120</sup> Por. *Aeneis* VII 66

<sup>121</sup> Por. *Aeneis* XI 818

<sup>122</sup> Por. *Georgica* III 381.

<sup>123</sup> Prawdopodobnie pod wpływem lektury centonu Auzoniusza podobną cześć zawarł w swym centonie autor „*Epithalamium Fridi*” (ww. 61-66), por. Ehrling, *De inconexis continuum*, s. 37-38; Green, *Cento nuptialis*, s. 519.

<sup>124</sup> Por. J. N. Adams, *Ausonius „Cento nuptialis” 101-131*, „Studi Italiani di Filologia Classica” 53 (1981) 199-215, passim.

<sup>125</sup> D.R. Shackleton Bailey, który przeniósł do opracowanego przez siebie wydania *Anthologia Latina* z wydania A. Riese’go (*Anthologia Latina sive poesis Latinae supplementum*, ed. F. Buecheler – A. Riese, Leipzig 1894), jedynie owidiański centon *De aetate*, uzasadnił swą decyzję tym, że centony są „hańbą literatury” (*opprobria litterarum*). Stwierdził ponadto, że ich badanie wcale nie jest potrzebne (*neque ope critica multum indigent*), por. *Anthologia Latina*, ed. D.R. Shackleton Bailey, Stuttgart 1982, s. 3; zob. Ehrling, *De inconexis continuum*, s. 28, n. 62. Na zbyt krytyczny stosunek filologów do centonów zwraca też uwagę m. in. R.P.H. Green (*Proba’s Cento*, s. 551).

si czerpali przyjemność, nawiązując symetryczny dialog – twórca – twórca, a nie twórca – czytelnik<sup>126</sup> – z samym Wergiliuszem, składając Księciu poetów hołd poprzez układanie własnych opowieści z fragmentów jego poezji<sup>127</sup>; ci drudzy cieszyli się, rozpoznając niczym starych, dobrych znajomych, przebranych dla żartu w niezwykle szaty, cytaty z doskonale znanych im lektur<sup>128</sup>. W przypadku zaistnienia znacznej różnicy znaczeniowej między kontekstem tekstu wzorca oraz tekstu centonu, ich uśmiech zmieniał się być może w głośny śmiech<sup>129</sup>. Burdigalczyk zapewnia Aksjusza Pawła, jak też czytelników swego dzieła w ogóle, że spodziewa się, iż czytając będą się śmiali: „Ridere, nil ultra, expeto”<sup>130</sup>. Wydaje się jednak, że najczęściej *lusus*, o którym pisze Auzoniusz, sprowadzał się do wspólnej gry wergiliańskimi poezjami, polegającej na układaniu z ich fragmentów nowych tekstów, stanowiącej w pewnym sensie jakąś odmianę popularnej wówczas zabawy w cytaty<sup>131</sup>. Moda nakazywała „przesyconemu literaturą”<sup>132</sup> czytelnikowi tropić w tekstach literackich odgłosy innych tekstów. Dlatego gdy zręczny, uczony wersyfikator – centonista przemawiał głosem Wergiliusza, kompetentny odbiorca niewątpliwie go rozpoznawał<sup>133</sup>, a zarazem wyczuwał w recytowanych dostojnych wergiliańskich heksametrach uśmiechniętą obecność autora centonu: łączyć powagę z żartem zalecał zarówno ówczesny program literacki, jak też ideał życiowy, któremu hołdowały starożytnie elity<sup>134</sup>. Intertekstualność stanowiła fundament starożytnej formacji czytelniczej, toteż nie ma niczego zaskakującego w tym, że właśnie starożytność wynalazła technikę komponowania utworów, których

<sup>126</sup> Por. M. Głowiński, *Komunikacja literacka jako sfera napięć*, w: tegoż, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, 12.

<sup>127</sup> Wbrew D.R. Shackleton Bailey’owi, który postrzegał jako zniewagę Wergiliusza nawet samo wydawanie centonów, twierdząc: „neque is sum qui vati reverendo denuo haec edendo contumeliam imponere sustineam” (*Anthologia Latina*, s. 3; Ehrling, *De inconexis continuum*, s. 28, n. 62). Innego zdania jest P.R. Hardy (*Polyphony or Babel? Hosidius Geta’s „Medea” and the poetics of the Cento*, w: *Severan Culture*, ed. S. Swain – S. Harrison – J. Elsner, Cambridge 2007, 170), który widzi w działalności twórców centonów przejaw ich „Maronolatrii”.

<sup>128</sup> Makrobiusz (*Saturnalia* V 3, 16) wręcz wyraża przekonanie, że jest to największa dostępna człowiekowi przyjemność: „Quid enim suavius quam duos praecipuos vates audire idem loquentes?”.

<sup>129</sup> Jak to ujmuje R.P.H. Green (*Proba’s Cento*, s. 560), Auzoniusz publikując *Cento nuptialis* „z pewnością spodziewał się przynajmniej kilku uśmiechów, jeśli nie donośnego śmiechu czytanej publiczności” („he had surely expected at least a few smiles, if not coarse laughs, from the well-read”).

<sup>130</sup> Por. CN 134.

<sup>131</sup> W epoce cesarstwa spotkania towarzyskie urozmaicano często zabawami, które polegały na wymianie sentencjami o podobnym znaczeniu, pochodzącymi z utworów różnych poetów, por. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997, 64-65.

<sup>132</sup> „Supersaturated”, według trafnego określenia P.R. Hardy’ego (*Polyphony or Babel*, s. 174); por. Moretti, *Tragedy outside tragedy*, s. 12.

<sup>133</sup> W interesujący sposób pisze o tym A. Burnier (*Démonter Virgile*), s. 85.

<sup>134</sup> Por. Curtius, *Literatura europejska*, s. 428-430.



związki z innymi tekstami cechuje największa siła nateżenia, czyli zbudowane z cytatów pochodzących z dzieł klasycznych autorów centony<sup>135</sup>. Obowiązkiem historyka literatury jest odczytywanie utworów antycznych autorów, również centonów, zgodnie z oczekiwaniami projektowanymi przez ich twórców<sup>136</sup>. Wydaje się zatem, że nawet jeśli „wierszomontaże” nie przypadną do gustu wolnego od uprzedzeń czytelnika same w sobie, talent centonistów niewątpliwie znajdzie jego uznanie, dzięki czemu będzie on mógł powtórzyć za oceniającym dzieło Proby Izydorem z Sewilli: „quorum quidem non miramur studium, sed laudamus ingenium”<sup>137</sup>.

### AUSONIUS' *CENTO NUPTIALIS* AS AN EXAMPLE OF THE ANCIENT LATIN CENTO

(Summary)

The term „cento” comes from the Latin *cento*, which means „a cloak made of patches,” „patchwork,” as the Greek κέντρον does. Poems of Homer and Vergil were favorite sources for the ancient cento poets, who rearranged their fragments into totally different stories. The oldest preserved Latin cento is the tragedy „Medea” composed by Hosidius Geta from the fragments of Vergilian poetry circa 200 AD. We know, however, about other centos having been written before that date. Altogether, sixteen Virgilian and one Ovidian cento have been preserved. Thirteen of them, including the earliest and the latest of all extant Latin centos, are contained in the *Codex* called *Salmasianus*. Since the *terminus ante quem* for this manuscript is 534 AD, we assume that all preserved centos have been written between 200 AD, the broadly acknowledge date for *Medea*, and 534 AD. Ancient Virgilian centos mainly deal with well-known classical myths (8 of 13). Four of them have Christian themes, two treat trivial matters of everyday life, two are wedding-poems.

The involvement of Decimus Ausonius Magnus (ca 310-394), a renowned teacher, rhetorician and poet, with the cento is not limited to being the author of a Virgilian cento, which he composed as a response to a similar poem by the Emperor Valentinian I (321-375). Ausonius is the only ancient author we know to have described cento in more detail and to have laid down the rules of the genre. In the introductory letter to the *Cento nuptialis*, addressed to his friend Axius Paulus, Ausonius maintains that verses of an original text, taken over to the cento, may be divided at any of the *caesurae* which occur in hexameter. No

<sup>135</sup> Por. K. Zarzycka-Stańczak, „*Idem aliter*”. *Przybliżenia owidiańskie*, Lublin 1999, 7-9; T. Cieślakowska, *Tekst literacki wobec tekstu wzorca*, w: tejsze, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa – Łódź 1995, 110-123.

<sup>136</sup> Por. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, w: tegoż, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, s. 52-59.

<sup>137</sup> Por. Isidorus Hispalensis, *De viris illustribus* 18, 22, PL 83, 1093A: „cuius quidem non miramur studium, sed laudamus ingenium”.

section longer than one line and a half should be taken over. The quotation may not be changed, although its meaning may change according to the new context. Ausonius compares activity of the cento poets to playing the game of *stomachion*. Doing so he emphasizes unity within cento and its playfulness as the particularly important traits of the genre. Ancient authors usually followed the technical rules put forth by Ausonius, although not all of them would have agreed with him about the similarity between writing a cento and playing a game.

While some twentieth century scholars had treated cento with undeserved contempt, the research of the last decades has given it its honour back. Centos still require our attention, especially that, through their analysis, we may try to obtain a more faithful portrait of the well educated ancient reader. This reader knew his Virgil by heart, worshipped Virgil as the divinely inspired prince of Latin poetry, and preferred Virgil's words to his own when he ventured to describe his world.