

**V tom lese zůstaneš sám.*
 „Krise interpretace“ a vznik
 „křesťanského textu“ v latinské
 literatuře od poloviny 3. do třetí
 čtvrtiny 4. století. Část I.**

■ MARTIN BAŽIL (Praha)

Abstract:

You Will Stay Alone in the Woods.

‘Crisis of Interpretation’ and the Origin of ‘Christian Text’ in the Latin Literature between the 250’s and 370’s. Part I.

The two-part article focuses on the way the concept of text in the Latin culture changed in the course of the 4th century CE. During that process, the term *textus* gained a fixed meaning, approximately matching the one that later found its place in modern languages. This first part of the article uses the ‘Crisis of Interpretation’ concept created by Michel Jeanneret for the 16th century humanist literature, demonstrating the change of the concept of text in Late Antiquity on two innovative Christian poetic texts from the 320’s and the 360’s: Optatian’s collection of figural poems, and Proba’s biblical Cento. Both authors typically worked with a special kind of ‘targeted polysemy’ inspired by their belief in the unity of the text and its meaning.

Klíčová slova:

textus – pojem textu – latinská literatura pozdní antiky – 4. století po Kr. – cento – Proba – figurální poezie – Optatianus

textus – the concept of text – Late Antiquity Latin literature – 4th century CE – cento – Proba – figural poetry – Optatianus

* Základem tohoto dvojdielného článku jsou přednášky proslovené na konferenci *Aquilonia* na Freie Universität v Berlíně (červen 2012) a na *Patristické konferenci* v Olomouci (září 2012), které vznikly v rámci projektu Humboldtovy nadace. Článek sám je výstupem z grantu GA ČR č. GA15-14432S: „*Textus*. Vznik konceptu textu v pozdní římské literatuře“.

„V tom lese zůstaneš sám, ty mizero! Jako že se František jmenuju.“ Těmito slovy v románu Tomáše Zmeškala *Milostný dopis klínovým písmem* reaguje postava jménem Václav, když se dozví, že „každé dílo má více smyslů, více účelů... každé dílo ... je polysémní“, a dále že „smyslů díla je hodně. První je literární. Od slova litera, tedy písmeno, tedy doslova doslovný. Další je alegorický, taktéž morální, taktéž anagogický.“¹ Agresivita, kterou v oné postavě takové zjištění vyvolá, stejně jako pocit, že se kvůli němu ztrácí v nepřehledném lese, nejsou překvapivé. Text, zejména psaný, je jednou ze základních institucí západní civilizace postavené na anticko-křesťanských základech, její charakteristikum ve srovnání s mnoha jinými kulturami, vehikulum a garant vzdělanosti, náboženství, paměti a vůbec kulturní identity. Jeho otřesení, znejistění co do jeho srozumitelnosti, uchopitelnosti a jednoty, se může snadno stát znejistěním existenciálním – a to nejen pro chovance psychiatrické léčebny, jako ve Zmeškalově románu, ale i pro celé generace či epochy.

Přesto je zřejmé, že pojem textu – tedy představa o tom, jak text funguje, jakým způsobem vzniká jeho význam a jak se s ním má vyrovnat čtenář – není jednou provždy danou konstantou, ale že se v průběhu kulturních dějin (alespoň těch evropských) vyvíjel a měnil, a to většinou nikoli pozvolným mírným proměňováním, ale ve skocích. Poslední takovou proměnu zažila euroamerická civilizace nedávno, zhruba v poslední třetině 20. století, kdy postmoderna proti starší, postromanticko-klasicistní představě jednotného a autoritou autora garantovaného textu (s nímž dodnes často operuje tradičně založená klasická filologie) postupně postavila několik konkurenčních, navzájem ovšem spřízněných modelů – od otevřeného textu (otevřeného díla) Umberta Eca (1962) přes Barthesův model textu zbaveného autora (1968, nicméně poprvé publikováno už 1967 anglicky)² a sociální model textu přesahujícího jazyk u Julie Kristevy (1967)³ až k variabilnímu textu u Bernarda

¹ Tomáš ZMEŠKAL, *Milostný dopis klínovým písmem*, Praha, Torst 2008, s. 114.

² Viz např. BARTHES 1968, s. 13: „c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur; écrire, c'est ... atteindre ce point où seul le langage agit, «performe», et non «moi»“, a s. 15: „Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique ... mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle.“

³ KRISTEVA 1967, s. 439: „... l'histoire et ... la société, envisagées elles-mêmes comme textes que l'écrivain lit et dans lesquels il s'insère en les réécrivant.“

Cerquiglianiho (1983, 1989) a následně v americké *New Philology*. Období, pro která by stálo za to se ptát, zda v nich nedošlo k podobně zásadní proměně nakládání s textem, bychom v dějinách evropské kultury intuitivně našli celou řadu: v úvahu přicházejí nejspíš konec „starého literárního režimu“ ve druhé půli 18. století, předtím renesance 14.-16. století, ve starověku nejvýrazněji helénismus s jeho rozvojem filologie a pozdní antika, zejména římská.

Systematické srovnání těchto zlomových období, nakolik vím, zatím není k dispozici. Určitou možnost zobecnění nabízejí koncepty ženevského specialisty na (především francouzskou) literaturu 16. století Michela Jeannereta. Ten ve svých pracích k humanistické hermeneutice popisuje zásadní změnu paradigmatu, která se zhruba po roce 1530 začíná projevovat v nejrůznějších typech textů (v narativních dílech, biblických i školních komentářích, předmluvách, marginálních poznámkách atd.).⁴ K jejím hlavním rysům patří jednak skepse vůči mechanické aplikaci jednotného interpretačního modelu, jednak zároveň návrat k textu samotnému, který klade důraz na doslovný smysl, zatímco ostatní, do té doby v podstatě kanonické možnosti interpretace (morální, alegorická, anagogická) se přenechávají čtenáři, a spolu s nimi i zodpovědnost za takové aktualizující způsoby čtení. Tuto změnu Jeanneret nazývá „krize interpretace“⁵ nebo „krize znaku“.⁶

Předchozí období, od jehož způsobů nakládání s textem se humanističtí autoři snažili odpoutat, označuje jako „středověké“ či „scholastické“, sám ale přiznává, že jeho kořeny leží v patristické pozdní antice.⁷ Má tím na mysli teoretické i prakticky interpretační počiny latinsky píšících křesťanských autorů od Lactantia až po generaci Ambrosiovu a Augustinovu, tedy od začátku 4. do začátku 5. století. Zejména na konci této doby vznikla řada děl, která byla určující pro středověké způsoby výkladu textu, biblického i klasického, především teoretická pojednání jako Tyconiův *Liber regularum* nebo Augustinovo *De doctrina Christiana*, nebo příkladné a vlivné komentáře, jejichž autoři byli na jedné straně Ambrosiaster, Ambrosius, Hieronymus, Augustinus, případně Gregorius z Elviry, Pelagius a další, na druhé straně

⁴ JEANNERET 1994 (jedná se o sbírku studií, které vyšly většinou během 80. a 90. let v angličtině nebo ve francouzštině a které autor pro toto monografické vydání propojil a opatřil předmluvou).

⁵ JEANNERET 1994, s. 89 a *passim*.

⁶ JEANNERET 1994, s. 53 a *passim*.

⁷ JEANNERET 1994, např. s. 21-22.

především Aelius Donatus, Servius a Tiberius Claudius Donatus. Ačkoli Jeanneret se patristice ani středověku hlouběji nevěnuje a zmiňuje se o nich jen v esejistických narážkách, klasický filolog či medievista může z jeho nahodilých zmínek sestavit náčrt obrazu koherentního nakládání s textem po celé období od Lactantia, který jako první na římském západě rozšířil původně helénistickou myšlenku alegorické interpretace básníků, jež umožňovala najít v jejich dílech křesťanské obsahy, přes hledání několika (nejčastěji čtyř) smyslů biblického textu až po pozdněstředověká díla typu anonymní básně *L'Ovide moralizé* (20. léta 14. století), která tento systematický způsob výkladu o několika vrstvách přenáší z biblického textu na básnický, a tím zobecňují pojem textu, ze kterého vycházejí.⁸

Z Jeanneretových prací se dá odvodit jakýsi třífázový model toho, jak změny textového paradigmatu probíhaly: 1. „krize“, tedy rozpad starého pojmu textu; 2. formulování a 3. platnost nového pojmu. Pokud bychom takový model použili i na patristicko-středověké období, byla by doba Ambrosiova a Augustinova na přelomu 4. a 5. století dobou teoretického uchopení a prvního systematického užití – a v souladu s tím by předcházela desetiletí, období „rané pozdní antiky“ od konce 3. zhruba do 60. let 4. století, byla vlastní dobou „krize interpretace“ a experimentování s novými podobami pojmu textu.

Přelomového charakteru tohoto období, co se interpretace starých textů i konstituování nových týče, si už samozřejmě všimli různí badatelé, a to především v posledních několika letech: zdá se, že určitou roli v tom hraje postmodernou zvýšená citlivost pro určité fenomény a také intenzivní zájem o pozdní antiku v posledních zhruba třech desetiletích. Tak vykrytalizovalo nové téma, kolem něhož vznikají první návrhy interpretací. Ty mají společné nejen to, že jsou většinou stručné, dílčí nebo založené na omezeném korpusu textů, ale zejména metodologická východiska: všechny vycházejí z pozic literární historie, případně historické poetiky, a omezují svou pozornost na literární, především básnické texty. Např. Martin Hose ve svém důležitém článku z roku 2007 o konceptu „konstantinovské literatury“ upozorňuje na

⁸ Srov. POSSAMAÏ 2008 a JEANNERET 1994, s. 33-41 (k vývoji komentování Ovidiových *Proměn*) a 62-63. – Z latinské středověké literatury je k Jeanneretovu přehledu možno doplnit soudobý a téměř stejnojmenný prozaický spis *Ovidius moralizatus* francouzského benediktina Petra Berchoria (Pierre Bersuire, aktivní v 1. polovině 14. stol.), který postupuje podobně, tj. hledá v Ovidiově textu elementy křesťanské nauky, zejména prostřednictvím alegorické interpretace.

paralely mezi polysémantickými technikami interpretace „pohanských básníků“ (na příkladu děl spjatých s počátkem Konstantinovy doby a tak či onak s Lactantiem)⁹ a novými básnickými díly, která za Konstantinovy vlády (a těsně po ní) vznikala a která, jak se zdá, pro takové vícevrstvé čtení byla určena nebo s ním aspoň počítala.¹⁰ Hose sice také mluví o „krizi“, ale o „krizi poezie“, kterou odvozuje od několika narážek u Nemesiana (poslední čtvrtina 3. století) a která podle něj spočívá ve vyčerpání tradičního, zejména epického básnictví¹¹ – nový koncept básnictví měl být reakcí právě na tuto krizi.

V řadě ohledů podobné myšlenky rozvíjí i Aaron Pelttari ve své disertaci o specifikách pozdní latinské poezie (2012, vyšla 2014), v níž – podle výsledků jeho pozorování – hraje velkou roli čtenář: jemu připadá úkol při čtení vytvořit význam „otevřeného díla“ pozdněantických básníků (podle výše zmíněného Ecova konceptu), přičemž jednotliví autoři, vědomi si jeho důležitosti, mu k tomu často poskytují různé návody. Zejména v první kapitole, věnované teorii čtení (a interpretace) v pozdní antice, Pelttari naznačuje podobnost mezi čtením poezie a dobovými technikami výkladu biblického textu¹² – jeho hlavní pozornost ale přitom zůstává upřena na poezii. Nejdále v zobecnění zachází Marco Formisano (v člancích z let 2007 a 2012), který se zmíněnou proměnu chápání básnického textu snaží vidět v širších souvislostech – např. umění a architektury – a mluví o novém estetickém paradigmatu celé pozdní římské literatury.¹³ Opírá se přitom o starší, nicméně stále

⁹ Například v jeho spise *Divinae institutiones* nebo ve slavné, pouze v řečtině dochované řeči *Oratio ad coetum sanctorum*, připisované Konstantinovi samotnému, na jejímž vzniku ale měl Lactantius přinejmenším nepřímý podíl.

¹⁰ HOSE 2007, např. s. 536: „Mir scheint nämlich, dass es eine Art von Signatur in zumal dichterischen Texten der ‚Konstantinischen Ära‘ gibt, die etwas Neues bedeutet. Pointiert gesprochen vollzieht sich ein fundamentaler Wandel von einer im Aristotelischen Sinn mimetischer Grundlegung der Literatur zu einer ‚exegetischen‘ Grundlegung.“

¹¹ HOSE 2007, *passim*, zejména s. 539.

¹² Viz např. PELTTARI 2014, s. 43-44: „the late antique turn toward reading is manifest in a number of similar ways in contemporary approaches to both the scriptures and Vergil’s poetry. ... reading come to play a constituent role in the literature of late antiquity, whether one read Vergil or the Christian scriptures. Moreover, in retrieving meanings for their texts, late antique readers called into question any simple relation between the written text and its proper meaning“.

¹³ FORMISANO 2007 – viz symptomaticky s. 277 (résumé): „Le présent article part d’une considération de caractère général à propos de l’étude de la littérature de

zásadní práci Michaela Robertse o „zdobeném“ či „vykládaném“ (*jeweled*) stylu latinské poezie pozdní antiky.¹⁴

Výchozí hypotézou předkládaného článku je myšlenka, že tato změna, zlom či krize se netýkala pouze literatury nebo dokonce výhradně básnictví, ale celého pojmu textu, tedy interpretace i tvorby, textů básnických i prozaických, včetně Bible – tak, jak to pro 16. století popsal Michel Jeanneret. Paralel mezi literární kulturou 4. a 16. století, které aplikaci jeho tázání na pozdní antiku dávají pevnější základ, je celá řada: jak na konci starověku, tak v humanismu hrál značnou roli novoplatonismus, a tím pádem i jeho svébytná koncepce textu skrývajícího hluboká tajemství;¹⁵ v obou obdobích se prudce rozvíjí filologie, zaměřená na kanonická díla (především básnická, ale ne výhradně);¹⁶ inovací obou z nich je zvýšená pozornost věnovaná biblickému textu a hledání adekvátních interpretačních technik, které mají dalekosáhlé důsledky pro konstruování náboženských identit.¹⁷

Cílem tohoto článku nemůže být kompletní pojednání otázky vývoje pojmu textu ve 4. století nebo dokonce v celé římské pozdní antice. Jeho ambice je skromnější: na dvou typech textů ukázat nápadné paralely v jejich fungování, a tím podpořit obě výše zmíněné výchozí hypotézy: že k hledání nového paradigmatu, tj. ke „krizi interpretace/znamení“, došlo v prvních třech čtvrtinách 4. století (s jistou přípravnou fází už ve 2. polovině 3. století) a že se tato proměna neomezuje jen na básnictví, nýbrž je obecným fenoménem. Těmito dvěma typy textů jsou křesťanská poezie,¹⁸ která zastupuje básnictví a produkční pól, a biblické komentáře jako zástupci prózy a recepčního, respektive interpretačního pólu.

l'Antiquité tardive... On veut ici souligner la nécessité d'élaborer une méthode d'interprétation différente de celles qui sont adoptées pour la littérature des époques précédentes...“

¹⁴ ROBERTS 1989. Roberts přirovnává styl pozdněantických básnických děl k dobovým uměleckým dílům, pro něž je typické, že do základní vrstvy, která dává výsledku jednotu, jsou vkládány heterogenní, nicméně pečlivě vycizelované miniatury. Typickými rysy jsou tedy jednotu v mnohosti, efekt, vytříbenost, důraz na detail.

¹⁵ JEANNERET 1994, s. 22-23.

¹⁶ JEANNERET 1994, s. 23-25.

¹⁷ JEANNERET 1994, s. 25-26.

¹⁸ U obou autorů, jejichž díla jsou předmětem této části článku, jsou doložena, resp. předpokládána i díla se světským, případně ryze pohanským námětem. Hlavní část jejich dochovaného díla patří nicméně svým námětem i inovativním přístupem k novému typu poezie, který můžeme nazvat křesťanským.

I. Křesťanská poezie

Experimentování s pojetím textu v latinské poezii 4. století bych rád ilustroval na dvou příkladech, které jsou sice specifické a novátorské, právě proto ale podle mého názoru o změnách v literární mentalitě vypovídají více než jejich tradičnější současné protějšky (např. anonymní *Laudes Domini* nebo Iuvencův biblický epos): na experimentálních a vizuálních básních Optatianových a na centonové poezii, především na biblické epické básni křesťanské básnířky Proby.¹⁹

Publius Optatianus Porfyrius,²⁰ příslušník městské římské aristokracie, snad afrického původu, žil v Římě za Maxentia (v jeho době je doložen jako člen kněžského kolegia) a pak za Konstantina, o jehož přízeň – zřejmě bez většího efektu – usiloval tím, že mu poslal několik básní.²¹ V první polovině 20. let 4. století byl z neznámých důvodů vypovězen do vyhnanství²² a brzy po roce 326 povolán zpět, k čemuž s největší pravděpodobností přispěla sbírka zhruba dvaceti básní, kterou císaři poslal v létě 326 při příležitosti jeho vicennialí (oslav dvaceti let trvání vlády), aby si vyprosil milost.²³ Přesný

¹⁹ Na paralely mezi Optatianovými básněmi a centony, a rovněž na jejich exemplaritu vzhledem k pozdněantické poezii (nikoli textu jako takovému), upozornili v poslední době např. PELTTARI 2014, s. 73-114, nebo SQUIRE – WHITTON (v tisku).

²⁰ Následující odstavce se opírají částečně o příspěvky přednesené na historicky prvním kolokviu věnovaném Optatianovi, které proběhlo 1.-3. července 2015 v Kolíně nad Rýnem (sborník se připravuje). Z českých badatelů se tímto básníkem nejpodrobněji zabývala Marie OKÁČOVÁ (2006b a 2007); její diplomová práce (2006a) je jedinou mně známou detailnější prací k Optatianovi v češtině, proto na ni nadále odkazují co nejsystematičtěji. – Pro starší, ale stále užitečný přehled k Optatianovi viz HLL 5 (1989), § 544 (K. SMOLAK), případně SMOLAK 1993.

²¹ O tom svědčí dva zachované dopisy, jejichž autenticita nicméně není bezvýhradně přijímána – přehledně k nim srov. např. BRUHAT 1999, s. 23-31, OKÁČOVÁ 2006a, s. 37-40, a WIENAND 2012b, s. 423, pozn. 14.

²² BRUHAT (1999, s. 9-16) považuje rok 322 za *terminus post quem* Optatianova odeslání do vyhnanství.

²³ Dar směřoval k oslavě *vicennialia perfecta*, která se konala 25. července 326 (WIENAND 2012a, s. 355, pozn. 1). Měl zřejmě úspěch, protože Optatianus byl nejen povolán zpět, ale v dalších letech dosáhl vysokých úřadů (*praeses provinciae Achaiae*, dvakrát *praefectus urbi* a další). – K Optatianovu životu přehledně OKÁČOVÁ 2006a, s. 28-36 a BRUHAT 2008, s. 57-58 (k některým detailům existují novější názory), z nejnovějších prací podrobněji WIENAND 2012a, s. 355-361, stručněji WIENAND 2012b, s. 422-424, a SQUIRE 2015, s. 90-91.

obsah a složení této sbírky ale nejsou známy – celkem se totiž pod Optatianovým jménem dochovalo jednatřicet básní, které jsou v rukopisech řazeny několika různými způsoby, takže je těžké od sbírky odlišit jeho dřívější a pozdější tvorbu; k většině z nich existují scholia, z nichž některá by mohla pocházet od samotného básníka.²⁴

Společným rysem všech Optatianových básní je experimentování s formou, které s sebou samozřejmě nese důsledky i pro obsah. Jejich chronologie je nejasná, můžeme je ale rozdělit do několika skupin podle principu, míry složitosti a originality experimentu, na němž se zakládají.²⁵ Nejjednodušší jsou tzv. *carmina figurata*, figurální básně, které stojí v tradici podobných počinů helénistických (Simiás Rhodský, Theokritos, Dósiadás). Jejich princip spočívá v tom, že téma básně je vyjádřeno i jejím tvarem, který vzniká rozdílnou délkou jednotlivých veršů – u řeckých autorů většinou kombinováním různých meter a přidáváním či ubíráním stop (polymetricky), u Optatiana obratným využíváním možností hexametru (nebo jiného metra) a jeho naplňováním slovy o rozdílném počtu písmen (isometricky). Nejnápaditější z této skupiny je báseň *carm.* 20, která má tvar vodních varhan (*hydraulus*), složený ze tří textů:²⁶ vlevo báseň sestávající ze šestadvaceti katektických jambických dimetrů o stejném počtu písmen (17) tvoří „klávesnici“, uprostřed stojí jeden hexametr psaný shora dolů (tedy kolmo ke směru psaní druhých dvou částí), který je jakýmsi mottem celé básně,²⁷ a vpravo hexametrická báseň taktéž o šestadvaceti verších postupně se prodlužujících (z 25 na 50 písmen) tvoří „píšťaly“.²⁸ Důmyslně propojenými tématy textů

²⁴ Pro edici a podrobnou analýzu scholií viz PIPITONE 2012.

²⁵ Podobné dělení Optatianova dochovaného díla podle kompozičního principu používá např. PELTTARI 2014, s. 76-84.

²⁶ K básni viz např. OKÁČOVÁ 2006a, s. 51 a 54, včetně pozn. 199. Nejnověji, velmi stručně, viz WEISSAR 2014, s. 27 (děkuji anonymnímu posuzovateli za upozornění na tuto práci). – Do této skupiny patří i báseň o Apollónově oltáři (*carm.* 26), jejíž český překlad od Karla Šiktance je součástí antologie *Sbohem, starý Říme*, viz STEHLÍKOVÁ 1983, s. 39.

²⁷ *Augusto victore iuvat rata reddere vota*, „Když se císař stal vítězem, je libé vykonat vyslyšené oběti“ (srov. BRUHAT 1999, s. 485: „Grâce à Auguste vainqueur, il est plaisant d’acquitter des vœux exaucés“, a POLARA 2004, s. 183: „Essendo vincitore l’Augusto piace compiere voti esauditi“). – Originál Optatianova textu cituji podle kritické edice POLARA 1973.

²⁸ Podobný princip použil Optatianus i v *carm.* 27, jež má tvar syringy; inspiroval se pravděpodobně helénistickou básní téhož tvaru (ovšem oboustrannou), připisovanou Theokritovi.

samotných jsou oslava Konstantinových válečných kvalit a úspěchů, varhany coby monumentální nástroj vhodný k ceremoniím oslav a metapoetický komentář principu fungování básně (měnící se počet písmen). Sémantický celek vzniká teprve z kombinace všech tří textů, jejich tvaru i obsahu.²⁹

Také druhá skupina, akrostichické básně, se zakládá na principu oblibeném už od helénismu, s nímž se ovšem setkáme i jinde v židovsko-křesťanské tradici a speciálně v (latinské) křesťanské poezii – před Optatianem systematicky u Commodiana, po něm např. v často citovaném proroctví Sibylly erythrejské (případně kýmské)³⁰ s christologickým akrostichem, které uvádí např. Augustinus v *De civitate Dei*. Akrostichy v těchto případech tvoří druhou textovou rovinu, tajeňku, složenou z prvních písmen jednotlivých veršů, která je zpravidla esencí výpovědi celé básně.³¹ Optatianus tento princip dále rozvíjí a většinou kombinuje akrostichy s jejich obdobou uprostřed a na konci veršů (meso- a telestichy) a případně i s jinými technikami, čímž jim do-

²⁹ Z toho důvodu také nesouhlasím s Edwardsovým čtením všech tří figurálních básní jako simplicistních a neoriginálních ve srovnání se zbytkem Optatianova díla, a tudíž nutně raných: „the simplicity of design of these three poems and their apparent imitation of earlier Greek poetry suggest that they were also among the first that Optatianus created“ (EDWARDS 2005, s. 451). Přesvědčivější mi připadá názor Marie-Odile Bruhat, která upozorňuje na skutečnost, že *carm.* 20 (ve tvaru vodních varhan) je jako jediná z figurálních básní tematicky spjatá s Konstantinem, a rozlišuje tedy mezi druhými dvěma, jejichž účelem podle ní bylo upozornit na jejich autora jako na básníka, který je schopen vyrovnat se helénistickým vzorům, a touto básní, která mohla mít dokonce zvláštní funkci uzavírat sbírku určenou ke Konstantinovým vicennialiím (BRUHAT 2009, s. 120-122).

³⁰ Viz AUG. *civ.* 18, 23: *Haec autem Sibylla sive Erythraea sive, ut quidam magis credunt, Cumaea.*

³¹ Commodianovy akrostichy vyjadřují téma jednotlivých básní a slouží jako jejich tituly. Text Sibyllina proroctví citovaného u Augustina má ještě třetí vrstvu: první písmena jednotlivých slov akrostichu v řeckém originále (ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΕΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ) dávají dohromady slovo ΙΧΘΥΣ, „ryba“, symbolické označení Krista, protože „mohl být živ, tedy bez hříchu, v propasti své smrtelnosti jako v hlubině vod“ (*in quo nomine mystice intellegitur Christus, eo quod in huius mortalitatis abyssu velut in aquarum profunditate vivus, hoc est sine peccato, esse potuerit*; AUG. *civ.* 18, 23). Podobně jako v řadě Optatianových básní tak vzniká celkový smysl básně kombinací tří rovin výpovědi. Působivost textu navíc zvyšuje číselná symbolika: akrostich sestává z 27 písmen, což – jak Augustinus explicitně poznamenává – je třetí mocnina čísla tři (*sunt versus viginti et septem, qui numerus quadratum ternarium solidum reddit*).

dává určitý virtuózní rozměr a posiluje dojem vícevrstevnatosti textu básně. Příklady jsou *carm.* 11 se třemi prozaickými „tajenkami“ o dvaceti písmenech (akrostich: *fortissimus imperator*, mesostich: *clementissimus rector*, teletich: *Constantinus invictus*)³² nebo delší *carm.* 16, kde latinský akrostich doplňují tři mesostichy v pravidelných rozestupech (10., 19. a 28. sloupec). V nich k prosté technice „svislého čtení“ přistupuje ještě jedna sofistikovanější: latinské litery je třeba číst jako řecký text na základě jejich grafické nebo zvukové paralely s písmeny alfabety, takže např. písmeno interpretované ve vodorovných verších jako latinské *C* má v mesostichu hodnotu sigma nebo kappa, latinské *A* hodnotu alfa, delta nebo lambda atd.

O krok dál je tato technika dovedena ve třetí skupině, tzv. *carmina cancellata*, „mřížkové básně“, které tvoří vrchol Optatianova díla. Jejich text připomíná šachovnici či křížovku, většinou ve tvaru čtverce s hranou o 35 písmenech v pravidelných rozestupech (mezislovní předěly nejsou vyznačeny), ve které tajenka, nazývaná někdy „intext“, tvoří zároveň novou grafickou strukturu, protože – na rozdíl od předešlé skupiny – její text může ubíhat nejen svisele, ale i diagonálně či v křivkách. Tato struktura může být čistě ornamentální,³³ nebo mít tvar nějakého předmětu souvisejícího s tématem básně,³⁴ případně grafického symbolu, typicky christogramu složeného z řeckých písmen *X* a *P*.³⁵ V nejsložitějších případech tvoří tvar zvýrazněných veršů (intextů) třetí textovou vrstvu, protože sám má formu stylizovaných písmen, z nichž se skládají slova nebo zkratky – jako v *carm.* 5 ke Konstantinovým vicennaliím,³⁶ nebo *carm.* 8, kde christogram obklopují jednotlivá písmena slova *IESVS*:

³² „Nejsilnější velitel“, „nejlaskavější vůdce“, „neporazitelný Konstantin“.

³³ Např. *carm.* 12: dva kosočtverce kombinované s akro- a teletichem.

³⁴ Např. *carm.* 9: palmová ratolest, přičemž palma je zároveň i tématem básně, viz první verš: *Castalides, domino virtutum tradite palmam* („Kastalské Múzy, předejte pánovi palmu ctostí“).

³⁵ Např. *carm.* 14 a 24. K symbolu christogramu u Optatiana systematicky viz SQUIRE – WHITTON (v tisku).

³⁶ Pravděpodobně k prvním vicennaliím, slaveným v červenci 325 v Nikomédii. Tvar intextu *AVG XX CAES X* reprodukuje nápis z mincí, oslavující 20. výročí Konstantinovy vlády coby augusta a 10. výročí vlády jeho synů coby caesarů – viz BRUHAT 1999, s. 498.

A C C I P E P E I C T A N O V I S E L E G I S L V X A V R E A M V N D I
C L E M E N T I S P I A S I G N A D E I V O T V M Q V E P E R E N N E
S V M M E F A V E T E T O T A R O G A T P L E B S G A V D I A R I T E
E T M E R I T A M C R E D I T C V M S E R V A T I V S S A T I M O R E 5
A V G V S T O E T F I D E I C H R I S T I S V B L E G E P R O B A T A
G L O R I A I A M S A E C L O P R O C E S S I T C A N D I D A M I T I
A D C V M V L A N S C O E T V S E T T O T A O R N A T A S E R E N I S
M V N E R I B V S P R A E S T A N S N A T I S V T L A V R E A V O T A
V I R T V T V M T I T V L O S P R I M I S I A M D E B E A T A N N I S
P R O G E N I E T A L I G E N V I T Q V O S N O B I L E S A E C L V M 10
H I S D E C V S A P R O A V O E T V E R A E C O N S C I A P R O L I S
R O M A C L V I T P R I N C E P S I N V I C T I M I L I T I S A L M A
O T I A P A C I S A M A N S H A E C S V N T M I T I S S I M A D O N A
H O C A T A V I M E R I T V M V O T I S P Q S T E D I T V S O R B I S
E R V M P E N S D O C V I T N E N O R I N T F R A N G E R E F I D E I 15
O P T I M A I V R A P A R E S C V R I S S V B M A R T I S I N I Q V I
N V L L I S L A E S A F I D E S H I N C I V G I S T A M I N E F A T A
V Q B I S F I L A L E G V N T P L A C I D A P I E T A T E S E C V T A
E T R E S C O N S T A N T I N V N C E X E R I T I N C L I T A F A M A
A V C T A S T I R P E P I A V O T O A C C V M V L A T A P E R E N N I 20
S A N C T A S V A S S E D E S A D M E N T I S G A V D I A M I G R A T
A E T H E R I O R E S I D E N S F E L I X I N C A R D I N E M V N D I
I A M P A T R I A E V I R T V T I S O P V S B E L L I N E L A B O R E
A N I V S T I M E R I T I S D I C A M M E N T I S Q V E S E R E N A E
E T P I A D O N A C A N A M F E C V N D A Q V E P E C T O R A V O T O 25
R I T E D E O S I C M E N T E V I G E N T C V I G A V D I A C A S T A
C L A V D I V S I N V I C T V S B E L L I S I N S I G N I A M A G N A
V I R T V T V M T V L E R I T G O T H I C O D E M I L I T E P A R T A
E T P I E T A T E P O T E N S C O N S T A N T I V S O M N I A P A C E
A C I V S T I S A V C T V S C O M P L E R I T S A E C U L A D O N I S 30
H A E C P O T I O R E F I D E M E R I T I S M A I O R I B V S O R T A
O R B I D O N A T V O P R A E S T A S S V P E R A S Q V E P R I O R A
P E R Q V E T V O S N A T O S V I N C I S P R A E C O N I A M A G N A
A C T I B I L E G E D E I I V S S I S Q V E P E R E N N I A F I E N T
S A E C L A P I I S C E P T R I T E C O N S T A N T I N E S E R E N O

Do krajnosti je formální experiment doveden v básni *carm.* 19, která kombinuje téměř všechny zmíněné techniky.³⁷ Vetkaný obraz lodi nese christogram místo stěžně, kolem nějž stojí první tři písmena slova *VOTVM*, „přání“.

³⁷ Podrobněji k technikám použitým v *carm.* 19 viz RÜHL 2006, s. 88-91; BRUHAT 2008, *passim*, zejména s. 86-97; SQUIRE 2015, s. 104-119 (tam i přehled předchozí literatury k básni).

Verše v intextu jsou částečně latinsky, částečně (v christogramu a v kormidle) řecky, podle stejného graficky-fonetického systému jako v mesostiších v *carm.* 16 (viz výše, s. 8). Metafora světa jako loď (a Konstantina jako kormidelníka) je zároveň tématem básně i jednotlivých intextů³⁸ – viz např. začátek intextu tvořícího *X* v christogramu *THN NAYN DEI KOSMON*, tedy τὴν ναῦν δεῖ κόσμον, „je třeba svět (chápat jako) loď“, což lze interpretovat např. tak, že loď je vhodnou metaforou světa.³⁹ Latinské hexametry, které tvoří trup lodi a vesla (s dovedně vloženým grafickým prvkem, u něhož není jednoznačné, je-li pouhým stylizovaným zobrazením křížících se vesel, anebo – případně zároveň – zakomponovanou římskou číslovkou *XX*, narážející na příležitost věnování, tedy Konstantinova vicennalia), vnášejí do sémantického celku dva důležité rysy. Jednak nemají jednotnou podobu, nýbrž je možné je podle směru čtení skládat z různých částí intextu (občas homonymních, občas různých), přičemž tyto kombinace jsou ze syntaktického, metrického i sémantického hlediska v pořádku. Tato mnohost nicméně nevede k anarchii či libovolnosti: ať hexametry sestavíme jakkoli, budou směřovat ke stejnému cíli – jejich posledním písmenem bude *S*, uzavírající slova *procellas a tropaeis* napsaná různými směry (28. písmeno 17. verše).

Zmíněnému postupu skládání (latinských) hexametřů z různých fragmentů tak, aby byly metricky i jinak korektní, se podobá princip další básně (*carm.* 25), která tvoří samostatnou poslední skupinu v rámci Optatianova díla; jako v jedné z mála mezi jeho básněmi v ní nehraje roli vizuální stránka.⁴⁰ Její základ tvoří strofa o čtyřech hexametrech, každý sestává z pěti slov. Tato strofa je obsažena ve všech 12 rukopisech, v nichž se báseň dochovala:⁴¹

*Ardua componunt felices carmina Musae
dissona conectunt diversis vincula metris*

³⁸ K různým výkladům metafory lodi v této básni viz OKÁČOVÁ 2006a, s. 57, pozn. 205.

³⁹ SQUIRE 2015, s. 114-115. Citovaná slova tvoří první část hexametru (do penthémimerés) elegického disticha. Optatianus si složitý úkol usnadňuje mj. tím, že užívá (*i* v latinském textu) *K* místo *C* (v. 16: *pakis*); *Y* získá použitím řeckého jména v latinském verši (v. 11: *Blemmyico*). Podobné postupy užil i ve výše zmíněné *carm.* 16.

⁴⁰ K básni v poslední době systematicky BUISSET 2006, LETRUIT 2007, SQUIRE (v tisku), s. 30-32; viz též stručně OKÁČOVÁ 2007, s. 61.

⁴¹ Pro přehled rkp., založený na starších edicích (Kluge, Polara), viz BUISSET 2006, s. 212. Čtyři z rkp. uvádějí verše v odlišném pořadí (prohazují druhý a třetí).

*scrupea pangentes torquentes pectora vatis
undique confusis constabunt singula metris.*⁴²

Ve většině rukopisů (kromě tří) se dochovalo i *scholion*, které v jediném dlouhém souvětí vysvětluje, že kombinováním (permutacemi) slov této strofy se mají – při zachování určitých pravidel, metrických i jiných – volně vytvářet další: *Hi quattuor versus omnes pari ratione conscripti sunt ita ut manente ultima parte orationis ceteras partes ... variare possis, ita dumtaxat, ut possis ... ex his quattuor versibus mixtis octoginta quattuor facere ita, ut nullus sui similis sit.*⁴³ Principem básně je tedy „básnický textový generátor zvláštního druhu“.⁴⁴ Tři z rukopisů skutečně obsahují další strofy (různý počet, navíc se kryjí jen částečně). Není snadné rozhodnout, zda některé z nich pocházejí přímo od Optatiana, jako ilustrace jeho konceptu, anebo zda všechny vznikly později, nejspíš tak, že obratný písař využil otevřenosti tohoto naznačeného principu a vyzkoušel si jeho možnosti na nových kombinacích. Každopádně strofy dochované v rukopisech ani zdaleka nevyčerpávají možnosti naznačené ve *scholiu*. Podrobným výpočtem možných permutací veršů či strof, které je podle různých vzorců možné z první strofy vygenerovat, se zabývá Jean LETRUIT (2007); dochází k astronomickým číslům, jež v praxi znamenají nekonečnou kombinovatelnost – a tedy dokonalé *opus apertum* i po formální stránce. Poněkud nečekaným rysem, který ovšem ještě nebyl pro celé Optatianovo dílo popsán a který tuto báseň odlišuje od podobného, mnohem slavnějšího počínu Raymonda Queneaua *Cent mille milliards de poèmes* („Stotisíc miliard básní“, 1961, sbírka deseti sonetů s kombinovatelnými verši), je nicméně skutečnost, že – jak se zdá – smyslem není dadaistické generování nového smyslu, nýbrž vytváření nekonečného počtu cest, které vedou k témuž (nebo aspoň velmi podobnému) cíli.⁴⁵

⁴² Protože se jedná o vysoce artistní, v principu polysémantickou báseň, je každý překlad nutně reduktivní. Český čtenář má k dispozici zdařilý návrh Karla Šiktance v antologii *Sbohem, starý Říme*, viz STEHLÍKOVÁ 1983, s. 46-47.

⁴³ Text podle PIPITONE 2012, s. 72-73. – Překlad citátu: „Tyto čtyři verše jsou sestaveny stejným způsobem, tak abys – při zachování posledního slova na jeho místě – mohl ostatní slova zaměňovat, a to tak, aby bylo smíšením těchto čtyř veršů možné vyrobit čtyřiaosmdesát (jiných), aniž by se jeden druhému podobal.“

⁴⁴ LETRUIT 2007, s. 76.

⁴⁵ Viz též BUISSET 2006, s. 178: „on voit que les «strophes» 2 à 18 ne sont que des variations à partir de la première. Les modifications, au mieux, ne changent rien au sens. Certaines produisent un effet «Belle marquise...», d'autres un pur charabia.“

Pokusím se nyní shrnout výpověď tohoto prvního příkladu pro téma článku: Optatianův text v žádném případě není lineární, jednovrstvý a uzavřený, nýbrž tíhne ke komplexnosti, vícevrstevnatosti a otevřenosti. Jeho celkový smysl vzniká z propojení významů různých rovin. Jednotlivé prvky (písmena, slova, části veršů) nepatří do jediného pevného kontextu, nýbrž mohou být zařazeny do několika různých kontextů, přičemž také nabývají různých významů. Dalším klíčovým pojmem je tedy víceznačnost. Za všemožnými postupy, které slouží ke generování těchto různých významů, je ovšem možné tušit nikoli anarchistickou mnoho- či dokonce všehozačnost, ale sémantickou úběžnost, ne-li ke stejnému cíli, pak alespoň stejným (či kompatibilním) směrem.

Řadu postupů podobných těm Optatianovým, které ukazují experimentování s pojmem textu v křesťanském básnictví 4. století, najdeme v centonové poezii a především v *Cento Probae*, které patří k vrcholům antického centonového básnictví. Tradice tohoto typu psaní veršů v latinské literatuře sahá snad až do 2. století po Kristu, k jeho rozkvětu dochází ale až v pozdní antice, mezi 4. a 6. stoletím. Z této doby se dochovalo šestnáct vergiliovských centonů, tedy mozaikových básní různého obsahu, sestavených výlučně z citátů vybraných z různých částí Vergiliova díla. Biblický epos římské matrony Betitie Faltonie Proby, datovatelný do 3. čtvrtiny 4. století, je mezi nimi zřejmě druhý nejstarší⁴⁶ a se svými téměř sedmi sty verši jednoznačně nejdlejší.

Fungování centonové poezie byl už v tomto časopise nedávno věnován dvojdílný článek,⁴⁷ následující oddíl se tedy může soustředit na výpověď tohoto druhu básnictví k tématu této úvahy. I pro cento – alespoň ve zdařilých případech, mezi něž *Cento Probae* bezpochyby patří – je totiž typické, že funguje na několika rovinách, i když v jiném smyslu než Optatianovy básně. Dobře to dokládá scéna Ježíšova křtu v Jordánu, která už zde byla podrobně-

Srovnáním s efektem „Belle marquise“ naráží Buisset na slavnou scénu z Molièrova „Měšťáka šlechticem“ (2. jednání, 4. scéna), v němž se hlavní postava učí umění „krásné mluvy“ tím, že přehazuje slova ve větě, aniž by se významně změnil její smysl.

⁴⁶ Jediným vergiliovským centonem, který je možné datovat do dřívější doby (na základě zmínky u Tertulliana), je *Medea* připisovaná Hosidiu Getovi – k ní podrobně nejnověji RONDHOLZ 2012.

⁴⁷ BAŽIL 2010 a 2011.

ji rozebrána.⁴⁸ Ve slovech, která při něm zazní z nebe (v. 403-412), můžeme rozlišit přinejmenším tyto úrovně: Textový povrch (básnické rozvedení biblické přímé řeči) tvoří „rovina nula“. V jiných centonech může být tato rovina uzavřená do sebe, v Probině básni, která je svého druhu biblickou parafrází, má ovšem i tato rovina intertextuální přesah, a to ke své staro- nebo novozákonní předloze (zde konkrétně na příslušný passus ve všech třech synoptických evangeliích).⁴⁹ Sama skutečnost (a vědomí), že se jedná o text sestavený kompletně z citátů, a tudíž nutně evokující Vergiliovo dílo jako celek, tvoří první roviny intertextuálního vykročení, přitahující pozornost k faktuře textu. Kombinace těchto dvou úrovní čtenáři dává možnost sestavit si své čtení z prvků vlastních všem třem textům, v míře, kterou mu dovolí jeho vzdělání a paměť.

Toto čtení ovšem není zcela libovolné. Jednak ho orientuje už samo vymezení oběma hlavními referenčními texty, Biblií a Vergiliem (které aluze a konotace k jiným textům nevylučuje, nicméně zcela zastíňuje), jednak sofistikované techniky, jimiž se Proba snaží čtení svého textu usměrňovat. Jedna z takových technik tvoří další, třetí roviny. Téměř celá řeč zaznívající z nebe je totiž sestavena z veršů, které pocházejí z tematicky příbuzných pasáží a epizod Vergiliovy *Aeneidy* – z takových, kde vystupuje božský nebo královský rodič a jeho potomek: Venuše a Amor, Anchísés a Aeneas, arkadský král Euander a jeho syn Pallas, vyhnaný král Metabus a jeho malá dcerka, budoucí válečnice Camilla.⁵⁰ Převažující motivací pro jejich volbu byl zřejmě u některých z nich jejich textový povrch (zejména vhodné lexikum),⁵¹ jindy – zdá se – hrála roli jejich schopnost evokovat zdrojovou pasáž u Vergilia, a tedy příslušnou dvojici postav.⁵² Přímá řeč v Probině centonu je jakousi abstrakcí ze všech těchto epizod, respektive dílčích příběhů *Aeneidy*, a čtenáři se naskytá možnost, aby jejich jednotlivé prvky (patos, tragiku, konotaci smrti apod.) zakomponoval do svého čtení centonu, a tím ho obohatil o prvky, které v textu explicitně nejsou obsaženy.

⁴⁸ BAŽIL 2011, s. 10-15 (Příklad III.).

⁴⁹ *Mt* 3,17; *Mc* 1,11; *Lc* 3,12.

⁵⁰ Celkem 13 fragmentů ze 16, což činí možnost, že se tak stalo náhodou, značně nepravděpodobnou.

⁵¹ Např. v. 403: *nate, meae vires, mea magna potentia solus* (*Aen.* 1, 664 – Venuše oslovuje Amora), v. 405: *accipe, testor* (*Aen.* 11, 559 – Metabus svěřuje svou dceru Dianě).

⁵² Např. v. 407: *perfecto laetus honore* (*Aen.* 3,178 – Aeneas se obrací k Anchísovi), v. 409: *matresque virosque* (*Aen.* 2,797 – Aeneas prchá z Tróje s otcem a synem).

Názorně to ilustrují odkazy na zdrojovou pasáž, z níž Proba v této epizodě čerpá nejvíce (celkem pět fragmentů): na scénu ze 7. knihy, v níž král Latinus dostává věštbu od svého otce, boha Fauna, který se ozývá v podobě hlasu přes světlinu v posvátném háji (*Aen.* 7,96-101).⁵³ Tato scéna je svým obsahem podobná ostatním zdrojovým pasážím či epizodám (vystupuje v ní obdobná dvojice postav božský rodič-lidský potomek), scéně křtu v Jordánu je ovšem v řadě detailů nejbližší, což byl zřejmě důvod, proč z ní Proba učinila „řídící reminiscenci“⁵⁴ pro tuto pasáž. Hlavním důvodem volby – jak zněla teze zmíněného článku – ovšem mohly být verše (a motivy), které stojí u Vergilia těsně vedle těch, které Proba přebírá, a které tedy tato „řídící reminiscence“ s poměrně vysokou mírou spolehlivosti vyvolá v mysli dostatečně poučeného čtenáře.⁵⁵

Jeden z veršů ve zmíněné scéně u Jordánu dává tušit také jeden z rysů Proba pojetí vergiliovského textu (který je snad možné zobecnit na jakýkoli text). Verš 404 *et praedulce decus magnum rediture parenti* je složen ze dvou polovin dvou různých hexametřů z *Aeneidy*:

Aen. 11,155: *et praedulce decus primo certamine posset*⁵⁶

Aen. 10,507: *O dolor atque decus magnum rediture parenti*⁵⁷

Oba tyto verše se v originále vztahují ke králi Euandrovi a jeho v boji padlému synovi Pallantovi a pocházejí ze dvou navzájem souvisejících scén: první je z konce příběhu Pallantova života, z nářku, který jeho otec pronáší nad synovým tělem, které mu právě přinesli, a druhý z popisu scény těsně po jeho hrdinské smrti, v níž druhové jeho tělo nakládají na štít, aby je otci mohli odnést. Kromě toho oba verše obsahují na stejné metrické pozici (v poslední krátké slabice druhé stopy a v první slabice třetí stopy) slovo *decus*, „ozdoba, chlouba, sláva“, které Proba používá jako spojovací článek. Na tuto techniku spojování dvou částí různých hexametřů přes totožné slovo na stejné metrické pozici, pro niž se užívá označení *vox communis*, poprvé – coby na „virtuózní prostředek“ (*procedimento virtuosistico*) – upozornila Rosa La-

⁵³ K epizodě křtu v Jordánu u Proby nově SCHOTTENIUS CULLHED 2015, s. 160-161.

⁵⁴ Termín Reinharta Herzoga, viz HERZOG 1975, s. 9.

⁵⁵ BAŽIL 2011, s. 14-15.

⁵⁶ Překlad: „a co při prvním zápase dovede sladká sláva (resp. její vidina)“.

⁵⁷ Překlad: „Ó jak k velkému žalu – i k ozdobě – k otci se vrátíš“ (překlad: Otmar Vaňorný).

macchia na materiálu tragédie *Medea* Hosidia Gety.⁵⁸ U Proby i v dalších centonech se sice objevuje jen občas, ale přesto příliš často na to, aby ji bylo možné považovat za náhodnou shodu.⁵⁹ Spíš se zdá, že se za ní ukrývá přesvědčení o skryté, podpovrchové vnitřní provázanosti zdrojového textu, podporované ještě efekty paměti. Konkrétně v tomto verši 404 se Probě podařilo spojením dvou citátů z různých okamžiků jednoho příběhu vytvořit jeho jakési shrnutí, které se nadto ještě velmi dobře hodí do nového kontextu v centonu. Zapadá do něj totiž nejen stejně dobře jako všechny ostatní příběhy rodiče a potomka v *Aeneidě*, s nimiž Proba svou pasáž prostřednictvím jednotlivých vypůjčených veršů provazuje, ale navíc funguje podobně jako odkaz na Faunovo proctví v 7. knize: v těsné blízkosti citovaných slov stojí další, která připomínají jiný, tragický aspekt Pallantova příběhu – ten Proba do svého centonu explicitně nepřebírá, zůstává tedy na čtenáři, aby si ho (nakolik mu to dovolí paměť) zrekonstruoval sám.⁶⁰

Podobně jako u Optatiana se i v Probině pojetí text – v tomto případě centonový – skládá z několika rovin, v nichž se postupně zvětšuje vzdálenost mezi

⁵⁸ LAMACCHIA 1958, s. 212: „unisce insieme due emistichi che hanno la parola d'attacco in comune (quasi che questo gli desse maggior garanzia per l'unione delle due formule fra loro)“.

⁵⁹ Tato technika už byla – v různé míře systematickosti – zmapována a popsána pro různé centony, viz např. VALLOZZA 1986, *passim* (*Codex Salmasianus*), PAOLUCCI 2006, s. LXXII-LXXIV (*Hippodamia*), ARCIDIACONO 2011, s. 88-89 (Pomponiovy *Versus ad gratiam Domini*), OKÁČOVÁ 2011, s. 22 (pozn. 66), 185 (pozn. 685), 288 (pozn. 881), GIAMPICCOLO 2011, s. 32-33 (*De Verbi incarnatione*), GALLI 2014, s. 30 (mytologické centony), PAOLUCCI 2015, s. CXI (*Alcesta*). Syntetické zpracování tohoto fenoménu pro celý soubor římských vergiliovských centonů (z nichž značná část je zřejmě spojená s Afrikou) zatím chybí.

⁶⁰ Podobný postřeh, totiž že Proba chápe text (ovšem svůj) jako vnitřně provázaný, je jednou z hlavních tezí nedávné monografie Sigrid SCHOTTENIUS CULLHED (2015) k této básni. Autorka opakovaně vyslovuje svou (poměrně přesvědčivou) domněnku, že citováním ze stejných úseků zdrojového textu Proba vytváří vnitřní vazby mezi jednotlivými pasážemi svého textu, především mezi postavami, a že je možné tyto vazby interpretovat teologicky, jako typologické paralely takřkajíc „v trojúhelníku“: např. mezi Kristovým narozením (v. 380) a líčením budoucího osudu řádných křesťanů v „Kázání na hoře“ (v. 474) přes propojení s popisem metempsychózy v Anchísově řeči v podsvětí (*Aen.* 6, 745, viz SCHOTTENIUS CULLHED 2015, s. 16 a 169-170). Paralela mezi Probiným pojetím Vergiliova a vlastního textu činí povznesení tohoto pojetí na rovinu obecného pojmu textu u Proby poměrně plauzibilním.

textovým povrchem a významem, založeným na intertextuálním přesahu směrem ke zdrojovému textu: od „vrstvy nula“, samotného převyprávění biblické látky, přes roviny v různé míře a různé podobě založené na významu daného fragmentu ve zdrojovém textu, až po tu nejvyšší, v níž je méně důležitý fragment sám než jeho textové okolí u Vergilia – tedy textový materiál, který se u Proby explicitně neobjevuje. Text, jak s ním pracuje Proba, se v důležitých bodech (jež se částečně překrývají) podobá pojetí Optatianovu:

- je komplexní, tj. ve své úplné konfiguraci sestává z několika dílčích textů (v Probině případě centonu, jeho zdroje a jeho biblické předlohy), mezi nimiž vzniká napětí, jež hraje roli v utváření výsledného významu,
- je vícevrstvý, tj. je možné ho – i díky zmíněné intertextuální konfiguraci – číst na několika úrovních,
- je otevřený, přinejmenším v tom smyslu, že nechává na čtenáři, do jaké míry zohlední při svém čtení centonu vergiliovský kontext daného fragmentu (přičemž mu ale k tomuto intertextuálnímu čtení skýtá určité návody).

Podmínkou pro takovému fungování je ovšem chápání jazyka, slova a textu jako mnohovýznamového – polysémie je samotným principem centonové techniky, na jejím základě jsou citované fragmenty přenášeny do nového kontextu a přitom se v nich aktivuje nový, v tomto případě křesťansky zaměřený význam. Tento rys ovšem Probu rovněž spojuje s Optatianem: je určitá paralela mezi písmeny v některých Optatianových básních, které je možno interpretovat jako latinská nebo jako řecká, a fragmenty vypůjčenými z Vergilia, jejichž sémantický potenciál Proba přesměrovává tak, aby mohl vyjadřovat křesťanské obsahy.

Tato polysémie ovšem ani u jednoho z obou básníků nevede k nahodilosti nebo chaosu: stejně jako Optatianus usiluje o úběžnost jednotlivých složek svých básní, a tedy o jejich vnitřní propojení, i Proba – jak se zdá – chápe text (zejména Vergiliův, ale i svůj vlastní) jako podpovrchově koherentní a zároveň na obecné rovině mířící stejným směrem, konvergentní: snad bychom u ní mohli uvažovat dokonce o víře ve „správnou“, v křesťanském smyslu napravující tendenci sémantického potenciálu jednotlivých prvků, které je pouze třeba uvolnit z původního „deformujícího“ kontextu, aby v nich (jakoby spontánně) převážil smysl zapadající do křesťanského kontextu. Díky tomuto principu „konvergentní víceznačnosti“ by se čtenář – alespoň podle těchto dvou básníků – v lese významů textu ztratit neměl.

Citovaná literatura:

- ARCIDIACONO, Carmen. *Il Centone virgiliano cristiano Versus ad gratiam Domini: introduzione, edizione critica, traduzione e commento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso 2011.
- BADINI, Antonia – RIZZI, Antonia. *Proba, Il Centone – Introduzione, testo, traduzione e commento*. Bologna: EDB 2011.
- BARTHES, Roland. La Mort de l'Auteur. *Manteia*, 1968, 5, s. 12-17.
- BAŽIL, Martin. Pozdněantické cento jako intertextuální literární forma I: Teorie a možnosti její aplikace. *ZJKF – Auriga*, 2010, 52, s. 18-33.
- BAŽIL, Martin. Pozdněantické cento jako intertextuální literární forma II: Roviny intertextuálního čtení. *ZJKF – Auriga*, 2011, 53, s. 5-18.
- BRUHAT, Marie-Odile. *Les Carmina figurata de Publilius Optatianus Porfyrius: La métamorphose d'un genre et l'invention d'une poésie liturgique impériale sous Constantin*. Disertační práce, Paris IV-Sorbonne, 1999.
- BRUHAT, Marie-Odile. Une poétique du vœu: inspiration poétique et mystique impériale dans le poème XIX (et quelques autres) d'Optatianus Porfyrius. *Dictynna*, 2008, 5, s. 57-108 (<http://dictynna.revues.org/369>, poslední přístup: 10. 8. 2015).
- BRUHAT, Marie-Odile. Les poèmes figurés d'Optatianus Porfyrius: une écriture à contrainte, une écriture de la contrainte. In *Formes de l'écriture, figures de la pensée dans la culture gréco-romaine*. Vyd. Françoise TOULZEMORISSET. Lille: Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2009, s. 101-125.
- BUISSSET, Dominique. Le poème inexistant, ou Dieu, que le grincement du calame est triste au fond du scriptorium. Essai de lecture du «poème XXV» d'Optatianus Porfyrius, autrement appelé Porfyre Optatien ou simplement Optatien. *Formules, Revue des littératures à contraintes*, 2006, 10, s. 173-212 (www.formules.net/pdf/formules-10.pdf, poslední přístup: 10. 8. 2015).
- CERQUIGLINI, Bernard. Éloge de la variante. *Langages*, 1983, 17, s. 25-35.
- CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris: Seuil 1989.
- EDWARDS, John Stephan. The *Carmina* of Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process. In *Studies in Latin Literature and Roman History XII*. Vyd. Carl DEROUX. Bruxelles: Editions Latomus 2005, s. 447-466.
- FORMISANO, Marco. Towards an Aesthetic Paradigm of Late Antiquity. *Anti-quité tardive*, 2007, 15, s. 277-284.

- GALLI, Maria Teresa (ed.). *I Vergiliocentones minores del Codice Salmasiano. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*. Firenze: Felice Le Monnier 2014.
- GIAMPICCOLO, Eleonora. *De Verbi incarnatione – Cento Vergilianus*. Acireale – Roma: Bonanno 2011.
- HERZOG, Reinhart. *Die Biblepik der lateinischen Spätantike. Formgeschichte einer erbaulichen Gattung*. Sv. 1. München: Wilhelm Fink 1975.
- HOSE, Martin. Konstantin und die Literatur – oder: Gibt es eine Konstantinische Literatur?, *Gymnasium*, 2007, 114, s. 535-558.
- JEANNERET, Michel. *Le défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*. Orléans: Paradigme 1994.
- KRISTEVA, Julia. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, 1967, 239, s. 438-465.
- LAMACCHIA, ROSA. Dall'arte allusiva al centone. *Atene e Roma*, 1958, 3, s. 193-216.
- LETRUIT, Jean. Pour une approche du *carmen* XXV de P. Optatianus Porfyrius en terme de dénombrement. *Maia*, 2007, 59, s. 73-76.
- OKÁČOVÁ, Marie. *Carmina figurata na konci antiky: Publilius Optatianus Porfyrius a jeho novátorská koncepcie figurální poezie*. Magisterská diplomová práce, FF MU, 2006. (= 2006a)
- OKÁČOVÁ, Marie. The Aural-Visual „Symbiosis“ in the Poetry of Publilius Optatianus Porfyrius (Towards the Disentanglement of the Mystery of Late Ancient Expansive Grid-Verse). In *Laetae segetes. Griechische und lateinische Studien an der Masaryk Universität und Universität Wien*. Vyd. Jana NECHUTOVÁ – Irena RADOVÁ. Brno: Masarykova univerzita 2006, s. 41-50. (= 2006b)
- OKÁČOVÁ, Marie. Publilius Optatianus Porfyrius: Characteristic Features of Late Ancient Figurative Poetics. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada klasická N, Graeco-Latina Brunensia*, 2007, LVI, N12, s. 57-71.
- OKÁČOVÁ, Marie. *Centones Vergiliani: intertextuální analýza pozdně antických centonárních epyllií s mytologickou tematikou*. Disertační práce, FF MUNI, 2011.
- PAOLUCCI, Paola. *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina*. Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms 2006.
- PAOLUCCI, Paola. *Il centone virgiliano Alcesta dell'Anthologia Latina*. Hildesheim: Weidmann 2015.

- PELTARI, Aaron. *The Space that remains. Reading Latin Poetry in Late Antiquity*. Ithaca – London: Cornell University Press 2014.
- PIPITONE, Giuseppe. *Dalla figura all'interpretazione: Scoli a Optaziano Porfirio. Testo italiano e latino*. Napoli: Loffredo editore 2012.
- POLARA, Giovanni (ed.). *Publilii Optatiani Porfyrii carmina*. 2 sv. Torino: G. B. Paravia 1973.
- POLARA, Giovanni (ed.). *Publilio Optaziano Porfirio, Carmi. Latino e italiano*. Torino: UTET 2004.
- POSSAMAÏ, Marylène. L'Ovide moralizé, ou la «bonne glose» des *Métamorphoses* d'Ovide. *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 2008, 31, s. 181-206.
- ROBERTS, Michael. *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1989.
- RONDHOLZ, Anke. *The Versatile Needle. Hosidius Geta's Cento Medea and Its Tradition*. Berlin: De Gruyter 2012.
- RÜHL, Meike. Panegyrik im Quadrat: Optatian und die intermedialen Tendenzen des spätantiken Herrscherbildes. *Millennium*, 2006, 3, s. 75-102.
- STEHLÍKOVÁ, Eva (ed.). *Sbohem, starý Říme: výbor z pozdní římské poezie*. Praha: Československý spisovatel 1983.
- SCHOTTENIUS CULLHED, Sigrid. *Proba the Prophet. The Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba*. Leiden – Boston: Brill 2015.
- SINERI, Valeria. *Il Centone di Proba*. Acireale – Roma: Bonanno 2011.
- SMOLAK, Kurt. § 544. Publilius Optatianus Porfyrius. In *Nouvelle histoire de la littérature latine*, sv. 5: *Restauration et renouveau 284-375*. Vyd. Reinhart HERZOG – Gérard NAUROIS. Turnhout: Brepols 1993, s. 272-279.
- SQUIRE, Michael. Patterns of significance: Publilius Optatianus Porfyrius and the figurations of meaning. In *Images and Texts. Papers in Honour of Professor Eric Handley CBE FBA*. Vyd. Richard GREEN – Mike EDWARDS. London, University of London – Institute of Classical Studies 2015, s. 87-121.
- SQUIRE, Michael. POP Art: The Optical Poetics of Publilius Optatianus Porfyrius. In *Towards a Poetics of Late Latin Literature*. Vyd. Jesús HERNÁNDEZ LOBATO – Jaś ELSNER. Oxford: Oxford University Press (v tisku).
- SQUIRE, Michael – WHITTON, Christopher. *Machina sacra: Optatian and the lettered art of the christogram*. In *Graphic Signs of Identity, Faith and Power in Late Antiquity and the Early Middle Ages: Essays in Early Graphicacy*. Vyd. Ildar GARIPZANOV – Caroline GOODSON – Henry MAGUIRE. Oslo: Universitetet i Oslo (v tisku).

VALLOZZA, Maddalena. Rilievi di tecnica compositiva nei centoni tramandati con la *Medea* dal codice Salmasiano. In *Studi in onore di Adelmo Barigazzi*. Sv. 1. Vyd. neueden. Roma: Ateneo 1986, s. 335-341.

WEISSAR, Tomáš. *Antické vodní varhany ve světle dobových literárních pramenů a archeologických nálezů*. Bakalářská práce, FF MU, 2014.

WIENAND, Johannes. *Der Kaiser als Sieger: Metamorphosen triumphaler Herrschaft unter Constantin I.* Berlin: Akademie-Verlag 2012. (= 2012a)

WIENAND, Johannes. Die Poesie des Bürgerkriegs. Das constantinische *aurum saeculum* in den *carmina* Optatians. In *Costantino prima e dopo Costantino / Constantine before and after Constantine*. Vyd. Giorgio BONAMENTE – Noel LENSKI – Rita LIZZI TESTA. Bari: Edipuglia 2012, s. 421-444. (= 2012b)

Mgr. Martin Bažil, Ph.D., Ústav řeckých a latinských studií, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze, nám. Jana Palacha 2, Praha 1, 116 38
Martin.Bazil@ff.cuni.cz