

MARTIN POKORNÝ ed.

da

ČTENÍ
O DANTOVI ALIGHIERIM

antologie*

Prostory, postavy a slova

MARTIN POKORNÝ ed.

ČTENÍ O DANTOVI ALIGHIERIM

Prostory, postavy a slova



antologie*

Kniha vychází s podporou Magistrátu hlavního města Prahy
a Nadace Český literární fond



Děkujeme Tomáši Brousilovi ze Suitcase Type Foundry
za poskytnutí písma Republic

Recenzoval
doc. PhDr. Jiří Pelán, Ph.D.

© Institut pro studium literatury, 2016
Ilustrace © autoři / dědicové, 2016

ISBN 978-80-87899-56-4 [tištěná kniha]
ISBN 978-80-87899-57-1 [PDF]

Úvod

Cílem sborníku je usnadnit zájemcům přístup k poetice Dantovy *Komedie*. Snahou bylo nalézt texty, které se zaměřují na zřetelně vymezenou interpretační otázku či kompoziční motiv, ale postupují způsobem, který je poučný či sugestivní pro pochopení celé Dantovy složité skladby.

Přes závratnou hojnost dantovské literatury nebylo snadné učinit výběr, který by odpovídal formátu antologií IPSL. Jen s malým zjednodušením lze říci, že publikace dantovského bádání mají tři základní podoby: průběžný komentář, četbu jednotlivého zpěvu (tzv. *lectura Dantis*) a filologickou studii. Průběžný komentář, postupující verš po verši, se k překladu nehodí ze snadno nahlédnutelných důvodů. Souvislá interpretace vybraného zpěvu je zpravidla nucena nakousnout řadu různých tematických okruhů, v jejichž vzájemné souvislosti a relevanci pro celek básně se začínající čtenář dokáže jen obtížně orientovat. Filologická studie pak předpokládá znalosti, jejichž zprostředkování by proměnilo překlad v parafrázi, a její rozsah se většinou počítá v desítkách stran; lákavá možnost zařadit do antologie klasické stati Bruna Nardiho či Gianfranca Continiho by měla za důsledek, že by celá antologie obsahovala pouhé dva či tři texty.

Takto vzniklo rozhodnutí vyjít při antologizaci od článků z časopisu *Giornale Dantesco* (1893–1940), který kladl značný důraz na otázky literární interpretace (zatímco jiná, v dané době akademicky prestižnější periodika se často omezovala na striktně filologické a historické analýzy) a tiskl i texty v rozsahu pouhých několik stran. Tímto způsobem se podařilo získat jádro zamýšlené antologie: šest krátkých kvalitních statí, až na jednu výjimku tematicky zaměřených k *Peklu*. K nim editor připojil tři rozsáhlejší rozborů (jednu samostatnou studii a dvě kapitoly z knih); autorem dvou z nich je Francesco D'Ovidio, v dané době jedna z nejvýznamnějších dantovských autorit.

Všechny položky obsahu pocházejí z rozmezí let 1890–1910. Volbou tohoto časového okénka nechci určitou periodu recepce zvlášť zdůraznit, právě naopak: časový ohled chci pokud možno

eliminovat. Díky relativní časové paralelitě všech zvolených textů čtenář není rušen příznaky, jež by vřazovaly jednotlivé úvahy do odlišných dobových kontextů, a může všechny komentátory vnímat jako pomyslné současníky, kteří mu právě nyní pomáhají s porozuměním Dantově básni. Přesně o tento výsledný efekt mi šlo.

Grassiho stat o pekelných tmách, respektive o světle, které jimi přece jen proniká, představuje vzor výkladové úspornosti a interpretační přínosnosti. Otázka je jasná: jak může být v Dantově podzemním pekle něco vidět, a to i na místech, kde nešlehá žádný plameny? Je to otázka, která v zásadě musí napadnout každého čtenáře – přičemž ovšem až poté, co na ni najdeme obhajitelnou odpověď, víme spolehlivě, že mělo smysl si ji klást. Grassi nechává odpovědi předcházet podrobné, ale ne zdlouhavé shrnutí explicitně optických popisů ve zpěvech *Pekla*, a dokazuje, že cesta do pekelných hlubin není plynulým sestupem do větší a větší tmy. Pak přichází řešení, nezpochybitelně doložené na několika důležitých scholastických textech: světlo v dantovském pekle je světlo morální, vychází v důrazném smyslu ze samotných hříšníků a z výjevu jejich trestu. Nejzřetelněji to lze přímo v textu podložit poukazem k xvii. zpěvu, tedy letu na hřbetě Geryóna. Scéna letu je zvláštní tím, že se poutník s Vergiliem na jistou dobu ocitne zcela mimo dohled pekelných muk a v souladu s tím jej také pohltí naprostá tma, vidět je pouze Geryón (P xvii, 114).¹ Když se poté přiblíží pevná zem a ze tmy začnou vystupovat ohně, jsou to – dle textu básně – světla „velkých trýzní, jež se přibližovaly z různých stran“ (P xvii, 125–126).

Grassiho nenapadnutelně zdůvodněný argument neřeší pouze technickou kuriozitu, „jak v pekle rozsvítit“, nýbrž nabízí podnětný interpretační klíč k základním dimenzím Dantovy poetiky. Platí to již o samotné otázce: může vyvstat jediné proto, že Dante své podsvětí nezaplnil plameny pekelných muk, nýbrž vytvořil pro ně mnohotvárnou fyzickou i morální topologii. Ale ještě daleko více to platí o Grassiho odpovědi. Světlo využitě k navýšení trestu

¹ K formátu odkazů viz závěr této předmluvy.

je ukázkovým příkladem principiálního dobra postaveného do služeb zla, tedy trestu – ovšem zla jen lokálního, neboť celý souhrn pekelných trestů je samozřejmě v poslední instanci podřízen Boží spravedlnosti; otázka „v jakém světle lze vidět peklo“ tak získává plnou hloubku paradoxu, který je vyjádřen již napsím na pekelných branách a provází poutníka i čtenáře v celé první kantice. Jeden jeho aspekt tkví v tom, že hříšníci (dle Grassiho argumentu) svou vinou osvětlují sami sebe, aby zvýšili svou trýzeň, ale současně svůj trest nasvětlují i pro Danta – jenž ovšem musí najít vlastní, vůči pecku vnější hledisko. Tím se spouští dynamika poutníkovy situační sebereflexe, pro niž nalezneme podrobnější výklad v několika dalších textech našeho výboru.

Grassiho stať mi umožňuje krátce se vyjádřit i k obecněji pojatému problému současné relevance zde představených interpretací.

Málokdy lze prohlásit s takovým přesvědčením jako u Grassiho úvahy, že otázka, kterou si text klade, je pertinentní a zajímavá, dodnes na ni neexistuje lepší odpověď a podanému řešení není co vytknout. Přesto se mi k článku podařilo dohledat jen jeden citační odkaz (u předního amerického dantisty Ch. H. Grandgenta); reference není – oproti takřka všem ostatním článkům našeho výboru – uvedena dokonce ani v pětisvazkové *Enciclopedia Dantesca* z let 1970–1978, neboť heslo věnované tmě, kam by Grassiho text tematicky spadal, se soustředí na sémantické odstíny samotného výrazu *tenebre*, nikoli na obecný problém, jímž se zabývá Grassi. Vnucuje se tak otázka: jak je možné, že kvalitní článek upadl v zapomnění?

Načrtneme odpověď platnou i pro ostatní položky naší antologie, jejichž autoři nepůsobili na univerzitních katedrách (jedinou výjimkou zde je D'Ovidio). Za prvé: dantovské bádání sice vykazuje značnou míru kontinuity po celých sedm staletí své existence, nicméně tuto kontinuitu zajišťují především oba formáty jasně navázané na samu strukturu básně, tedy řádkové komentáře a čtení jednotlivých zpěvů; pokud je interpretace podána jinou formou a do žádného cizího komentáře včas nepronikne, může se ztratit z dohledu. Za druhé, výjimkou z předchozího pravidla jsou samozřejmě významné filologické studie, u nich ale základní

mechanismus šíření zajišťují přímí žáci akademicky etablovaného badatele a další institucionální vazby. Konečně za třetí, i u vysoce respektovaných jmen snadno padnou v zapomnění desítky i stovky stran bez ohledu na svou interpretační hodnotu: titul knihy nebo studie je sice uváděn v poznámkách či bibliografiích, ale znalost textu je mnohdy velmi dílčí a zkršená a omezuje se na reálnou či domnělou hlavní tezi.

Jestliže početní většina zde zastoupených autorů stála mimo akademickou sféru a jejich stati lze označit za přehlížené, nestojí za tím žádná vědomá snaha editora po propagaci marginality: důvod ležel v čistě materiální nutnosti hledat mimo dominantní formáty, jak ji vysvětlují výše. Údaje o životní dráze autorů jsem zjišťoval teprve poté, co byly všechny texty pevně vybrány. Ačkoli však antologie nese tento rys vcelku náhodou, je mi vítán. Za prvé se tím dantovská chrestomatie plynule přiřazuje k ostatním svazkům edice IPSL: souhrnně lze tvrdit, že původci většiny statí zvolených editory předchozích antologií také stáli mimo akademickou sféru – a vyplývá to do jisté míry ze samotného zaměření edice, která se obrací k širokému čtenářskému publiku včetně středoškolských studentů. Za druhé nás daný výbor vybízí ohlédnout se za světem, v němž byli gymnaziální profesori samostatnými intelektuály, stojícími v centru lokálního kulturního života – a umožňuje nám také porovnat jasně zaměřenou stručnost dlouho vybraných úvah s volnější rétorikou renomovaného profesora, jenž ve svých publikačních možnostech není nijak omežován. Konečně za třetí je tu samozřejmě uspokojení z možnosti vdechnout opomíjeným textům nový život.

Řečeno bonmotem: vznik a přijetí textů, jež tato antologie představuje, je do jisté míry kuriózní, avšak metodou a obsahem jde o stati zcela seriózní. V některých oblastech sice dantovské bádání samozřejmě prochází zřetelným vývojem, a určité druhy analýz pak lze označit za jednoznačně zastaralé, ale pokud jde o interpretaci *Komedie* a o vyhraněně poetologické otázky, jež se při ní vynořují, lze tvrdit, že si jsou všichni čtenáři současníky – a přítomná chrestomatie je sestavena tak, aby poetologický zájem vynikal co nejzřetelněji.

Postupme nyní k dalším položkám obsahu. *Poznámky k Dantově estetice*, podepsané jménem (či snad pseudonymem) Celeste **Tibaldi**, precizně vymezují úlohu lidského těla v Dantově básni, přispívají k ujasnění Dantovy pozice na pomezí středověku a renesance (neboť tělo je v *Komedii* viděno i ve svých anatomických detailech – a současně je spjato s individualitou) a ve zřetelné zkratce přibližují onu dantovskou pozemskost, na niž titulem své knihy z roku 1929 (*Dante jako básník pozemského světa*) poukázal Erich Auerbach a jež se v tomto svazku vrací v závěrečné stati.

Pojednání G. **Maruffiho** bude při prvním čtení hůře sledovatelné vinou rozboru možných významů slovesa *gridare*, rozboru, který jsme nemohli vypustit bez narušení koherence textu. Hlavní teze článku však je zásadní a obecná: *Komedie* hovoří o dvou životech, totiž životě pozemském a životě spásy, a těmto dvěma životům přesně odpovídají dvě smrti, totiž smrt pozemská a pak ona „druhá smrt“, již můžeme označit za smrt duše či smrt před Bohem. Struktura dvou životů a dvou smrtí v sobě navíc obsahuje napětí dané tím, že z hlediska života spásy je život čistě pozemský pouhým „během ke smrti“ (o xxx, 54), pouhým umíráním, a naopak schopnost následovat Kristovu obětí zbavuje smrt jejího vítězství. Avšak Dante se nezastavuje u pouhé záměny znamének, která by z domnělého života činila smrt a z domnělé smrti život; vztah pozemskosti a mimosvětskosti je u něj subtilnější, jak již víme z druhé stati sborníku a jak si podrobněji ujasníme ve stati závěrečné.

Staf R. **Mondolfiho** zachycuje topografii a symboliku pekelných strážců a hlídačů a podrobněji se zastavuje u hradeb Ditova města, které se pro poutníka a Vergilia při jejich postupu peklem prokážou jako nejobtížnější. Ústředním tématem jeho rozboru je Medúsa, jejíž tvář nesmí být spatřena, a není proto v *Komedii* ani popsána, ale právě v této nezpodobitelnosti představuje vrchol hrůzy.

Šokující epizoda s Filippem Argentinem v VIII. zpěvu *Pekla*, jejíž interpretkou je v našem výboru A. **Borsiová**, patří dodnes k nejkontroverznějším místům *Komedie* a za vyjasněné nelze považovat ani to, za který hřích – zda hněv, či pýchu – je Argentin v kalných vodách Stygy trestán. Borsiové čtení je ale ukázkové

po metodologické stránce. Za prvé vytyčuje přechod od poutníkovy zdánlivé osobní pomstychtivosti k sebenápravě dosahované pohledem na cizí trest – a to je samozřejmě zjištění pertinentní pro celé *Peklo*. Za druhé se interpretace neopírá pouze o biografické údaje z druhé ruky, nýbrž ukazuje, jak Dante v *Očistci* sám označuje pýchu za svůj pravděpodobně největší hřích.

Do jisté míry podobné téma má pojednání, které o epizodě s kouzelníky ve XX. zpěvu *Pekla* sepsal F. **D'Ovidio**. Jistě, Vergilius se v této scéně podle D'Ovidiovy interpretace očisťuje od *falešného* nařčení z magie, zatímco pýcha je u Danta hříchem skutečným – ale shodný je poukaz na význam dramatické motivace, která celý výjev formuje. Stejně podstatné je, že podobné čtení rozrušuje dodnes tradovanou představu o Vergilioví jakožto vtěleném rozumu; Mistr tu vystupuje zcela individuálně, jako postava s vlastním charakterem, vlastní historií a vlastní intertextualitou. Spojení konkrétní osoby s intertextuálními poukazy přitom nesmíme chápat metaforicky či oslabeně; nezapomínejme, že také Dante je v podstatném smyslu srostlý se svou básní – vždyť kvůli jejímu zrodu byl tělesně přenesen do zászvěti.

Zjevení Lucifera v posledním zpěvu *Pekla* může pro mnohé čtenáře představovat antiklimax; často se cituje názor T. S. Eliota, že při prvním čtení *Komedie* by snad bylo lepší tento zpěv zcela přeskočit. Domnělý vládce pekelné říše je totiž především zhmotněním tupé tíhy a bezmoci, nikoli imponantním ztělesněním aktivního zla. Esej A. **Menzy** výstižně formuluje systematické, dramatické a poetické souvislosti tohoto vyobrazení.

Tím je uzavřen blok textů věnovaných *Peklu*; v souladu s obvyklým zaměřením čtenářského zájmu je této části *Komedie* věnováno něco přes polovinu antologie. K *Očistci* a *Ráji* nabízíme vždy po jednom rozsáhlejší textu, který s pomocí určitého tematického vodítka prochází celou kantikou.

Modlitby začínající na očistcové hoře, jak je v našem výboru probírá F. **D'Ovidio**, nepředstavují pouhou ornamentální ozdobu, ale vážou se k centrálním tématům druhé kantiky. Modlitby jsou zpívány či pronášeny libě; tím jasně kontrastují se sténáním a řevem v *Pekle*. Jsou výrazem niternosti, zatímco peklo je světem zastírání; člení čas dne i roku – a *Očistec* je jedinou částí *Komedie*, kde

se zcela reálně počítá obvyklý lidský čas; patří k rituálu, a Dantův očistec je rituálním světem. To vše lze shrnout slovy, že jde o básně zvláštního druhu: slučují v sobě uměleckou obratnost, spontánní přirozenost i Boží přízeň. Póly přirozeného, lidského a božského umění jsou v *Očistci* exponovány hned od prvních zpěvů a D'Ovidiovu úvahu lze do tohoto kontextu velmi plynule zařadit.

Konečně pak *Ráj* je v našem výboru zastoupen statí V. **Capettiho**. Ta nám dovoluje souvisle vnímat melodickou linku, která je ve třetí, svrchovaně nadpozemské kantice vytvářena lidskými, snad až (zdálo by se zprvu) příliš lidskými tóny. Capetti nejprve odliší tři modalities lidského akcentu, totiž vzpomínku, satiru a věštbu (tedy předpověď pozemského dění), a následně předvede, jak se splétají ve snad nejrozsáhlejším tematickém bloku *Ráje* i celé *Komedie*: žádný jiný mluvčí nedostane v *Komedii* tolik souvislého prostoru jako Dantův florentský prapředek Cacciaguida, křížový rytíř z 12. století. Formální ohledy se tu ale proplétají s obsahovými. Cacciaguida nejenom promlouvá vysoce individualizovaným hlasem, ale též se obrací k Dantovi v jeho individuální situaci a předává mu osudové posláni: po návratu na zem má Alighieri vydat svědectví o všem, co v zászvěti spatřil. Dante se dozvídá o svém exilu i o svém zvěstovatelském úkolu; po setkání s křížem, jenž se mu zjevil v Martově nebi, na sebe též bere kříž. Vzhlíží vzhůru, avšak tam nachází Boha Otce, který se – i přes svou transcendentu – obrací k tomuto tělesnému světu.

Terminologická poznámka k překladu čtyř významově spřízněných slov. Výraz „liknavci“ používám pro obyvatele předpekli, popsané ve III. zpěvu *Pekla* (*ignavi*); výrazem „zahálčivci“ označuji pachatele smrtelného hřichu zahálky, zčásti očisťované na čtvrté očistcové římse, zčásti podle všeho trestané v bahnitých vodách Stygy (*accidiosi*); výraz „zatvrzelí“ jsem zvolil pro ty, kdo se – jako Manfred v předočistci – dlouho zdráhali obrátit se k Bohu (*contumaci*); a konečně výrazu „neteční“ užívám pro ty, kdo spolu s Belacquou čekají těsně před branami očistce (*negligenti*).

Bibliografie zařazená na konec svazku registruje domácí publikace, jež se opírají o přímou znalost Dantova díla či odborné

literatury k němu. Kritéria, jimiž se zařazování jednotlivých položek obecně řídilo, přitom někdy uplatňují „se zrnkem soli“ a s ohledem na dobový kontext: seznam tak zahrnuje některé (ne však všechny) kritiky a analýzy překladů *Komedie*, některé (ne však všechny) zahraniční publikace domácích autorů, některé (ne však všechny) recenze na knižní dantovské publikace. Hlavním cílem bylo poskytnout jednak přehled domácích publikací skutečně užitečných k samostatnému studiu *Komedie*, jednak historický obraz *věcně položené* recepce Danta u nás.

Získaný přehled umožňuje vynést několik orientačních závěrů:

a) Jaroslav Vrchlický a Jan Blokša vyznačili metu, kterou by nepochybně bylo záhodno překonat, avšak nelze říci, že by se to dodnes přesvědčivě podařilo. Vrchlický usiloval o systematické zvládnutí dobové sekundární literatury a o její solidní souborné zpřístupnění českému publiku; v této roli nenašel následníka. Jan Blokša – s Vrchlického osobní, intelektuální i materiální pomocí a s velkou dávkou obětavosti – připravil k prvním dvěma částem *Komedie* poznámkový aparát, jaký je (přes veškerou možnou kritiku Blokšovy verze) k četbě Dantovy básně nezbytností; český čtenář však tento nástroj dodnes nemá v žádné jiné podobě k dispozici.

b) Období první republiky sice přináší vlnu zájmu ve výročním roce 1921 (kdy se Dante stává též tématem papežské encykliky *In praeclara summorum*), podstatnější výkladovou prací však je za celé toto období výhradně knížka Jaroslava Hrubana z roku 1924. Jediným překladovým titulem za dvacet let existence svobodného státu pak je – symptomaticky – knižní esej Giovannioho Papiniho *Živý Dante* (česky 1936). Papini (1881–1956), publicista-všeznalec s průměrnou celoživotní produkcí jedné knihy ročně, si v roce 1921 vydobyl světový úspěch zvěstováním osobního návratu ke katolicismu v *Příběhu Krista*; česky vyšla ukázka u Floriana ve Staré Říši již v roce 1922, celá kniha pak u Kuncíře v roce 1938. Za svůj dantovský esej obdržel Papini ještě v roce vydání (1933) *Premio Firenze*, též nazývanou „*Premio Mussolini*“. Čeští čtenáři a recenzenti Papiniho nemuseli vědět, že si Papini s Duccem tyká a že zmíněná cena byla udělena na Mussoliniho osobní přimluvu poté, co porota nejprve chtěla vyznamenat jeho vlastní

román *Život Arnoldův*, nicméně Papiniho spojení s fašistickým režimem jim muselo být známo nejspíše od roku 1935. Jisté je, že Papiniho přínos k porozumění *Komedii* je minimální (náležitě kriticky jej vyhodnotil Jan Bukáček v recenzi originálu již v roce 1933). Pokud František Götz nad překladem hovořil o „novém viděném Dantovi“ a Pavel Eisner volal, kdy se podaří podobným způsobem oživit i našeho Komenského, je nutno podobné ohlasy přičítat autorům spíše k tíži.

c) Válečná léta náležejí k výrazně produktivním obdobím. Je patrné, že Dante – spolu s Machiavellim – patřil k autorům, kteří vedle oficiální, tedy fašistické a nacistické interpretace umožňovali i „druhé čtení“, upozorňující na omezenost a vratkost každé pozemské moci, která nerespektuje pozemský či nadpozemský řád. Jestliže tedy například německá dantovská ročenka vydává v roce 1942 Bablerovu studii na téma „česká dantovská snažení“, lze považovat za jisté, že redakce posuzovala nabídnutý příspěvek v podstatně jiném duchu, než v jakém jej tvořil sám autor.

d) A stejně nečekané asi je, že dvacetiletí po roce 1948 vychází, pokud jde o dantovská studia, ze srovnání s obdobím první republiky jako relativně příznivější. Jistě, Dante přestává být heslem, jehož by se dovolávaly žurnalistické úvodníky a fejetony – na toto místo nastupují jiná jména –, a aktivitám usilujícím o šíření kulturního povědomí již nehrozí jen finanční ztráty a netečnost publika, ale i podstatně tíživější rizika. Reálným výsledkem však je, že v období let 1949–1959 třikrát vyšla celá *Božská komedie* v Bablerově překladu, třikrát vyšel rozsáhlý výbor z italské renesanční lyriky, který zpřístupňuje kontext Dantovy rané tvorby (zastoupené v překladech Emanuela Frynty), a v Černého překladu vycházejí *Dějiny italské literatury* Francesca De Sanctis, čímž český čtenář dostává vůbec poprvé do ruky solidní rozsáhlejší text k interpretaci *Komedie*. Svou úrodu pak přinášejí i uvolněnější léta šedesátá. Skutečný úhor, statisticky vzato, nadchází až s normalizací; některé dantovské publikace se podaří prosadit i v těchto letech – *Peklo* v překladu Vladimíra Mikeše vychází v roce 1978, překlad Montanelliho knihy v roce 1981 –, jsou ale zřetelnými výjimkami.

e) Otázka Zahradníčkova podílu na Bablerově překladu je ve svém faktickém jádře již vyjasněna: Jan Zahradníček má

na výsledném znění publikovaného textu výrazné zásluhy (a dostupné stati k tématu to podrobně dokládají). Stejně jasné však je, že Babler patří mezi nejvýznamnější české dantology *dokonce i bez započtení společného překladu*.

f) Jak hodnotit období po roce 1989 a současný stav? Zásluhou Vladimíra Mikeše máme k dispozici celou *Komedii* v současném jazyce. Laický zájemce ale v češtině nenalezne žádného *průvodce*, který by mu umožnil Dantovu pouť zázvětím plynule sledovat, a stejně tak u nás nepůsobí žádný profesionální romanista, který by za svůj úkol považoval pravidelnou sumarizaci odborné literatury pro české publikum. V tomto smyslu pro nás (jak řečeno výše) Blokša s Vrchlickým ve svých dobových rolích zůstávají kýženou metou. Doufejme, že za dalších dvacet či pětadvacet let již toto konstatování pozbude platnosti.

Pro Dantovu slavnou báseň používám ve shodě se všemi komentátory správný název *Komedie* (*Commedia*), nikoli populárně tradovaný titul *Božská komedie*. Na jednotlivé části *Komedie* odkazují zkratkami *P* = *Peklo*, *O* = *Očistec*, *R* = *Ráj*; následuje číslo zpěvu a číslo verše. Původní znění uvádím u všech citátů o rozsahu alespoň tři veršů, u kratších citátů podle uvážení. Překlady citátů z *Komedie* nevyužívají dostupných českých verzí a v maximální přípustné míře sledují originál.

Na biblické knihy odkazují zkratkami zavedenými v ekumenickém překladu, citáty uvádím ve znění Biblí kralické (s občasnými drobnými úpravami, například čtenářsky matoucí „podlé“ měním na „podle“).

Původní autoři používali starší dantovské edice s odlišnou ortografií. Veškeré úryvky převádím na znění dnes autoritativní Petrocchiho edice; výjimečné případy, kdy bylo nutné zachovat původní znění, zaznamenávám a vysvětluji v poznámce pod čarou.

V textech jsem vyznačil skryté citáty a v potřebné míře doplnil reference k textu, bibliografické údaje apod. Hranaté závorky a zkratku „pozn. překl.“ jsem používal jen u těch vsuvek, u nichž by absence vyznačení působila rušivým dojmem, tedy hlavně u vysvětlivek, jež korigují výklad podaný autorem, a u odkazů na moderní textové edice či na literaturu v češtině.

Bibliografické údaje nedoplňuji u klasických komentátorů, kteří jsou dnes snadno přístupni v databázi Dartmouth Dante Project (<http://dante.dartmouth.edu>).

POZNÁMKA K ILUSTRACÍM Reprodukcí Dantova portrétu od Rudolfa Adámka (1888–1953), již otiskujeme na frontispisu knihy, poskytla jakožto vlastník originální předlohy a reprodukčních práv k ní Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Reprodukce leptů Jana Konůpka (1883–1950) z cyklu *Danteovo Peklo* (1921), zařazené do textové části antologie, byly pořizeny ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě. Konůpkovy ilustrace jsou doprovozeny původními autorskými titulky.

Tma v Pekle

GIOVAN BATTISTA GRASSI

Ve svém článku o V. zpěvu *Pekla*¹ píše profesor Torraca o tmách, které panují ve druhém kruhu: „Neví se, jak k tomu dojde, nicméně podle všeho současně s tím, jak si Dante postupně navyká na pohled ve tmě, spatří duchy...“

Opravdu se ale neví, jak může k něčemu podobnému dojít? Anebo se spíše neví, v jakém smyslu chtěl kritik užít svého „neví se“? Kdo se chce otázce pozorně věnovat, neshledá ji nijak výjimečně obtížnou. Předkládám tu tedy výsledky bádání vykonaného s trochou trpělivosti a dobré vůle.

Na zšeřelosti říše viny a trestu Dante trvá hned od druhého verše celé *Komedie*: les, ve kterém se básník nachází, je „temný“ (P I, 2) a „slunce tam mlčí“ (P I, 60). Ještě zšeřelejší je peklo, avšak při prvním vstupu do jeho „tajnosti“ (P III, 21) je okolí hnědavé jako „vzduch bez hvězd“ (P III, 23). Básník vnímá pouze sluchem a poté přes „ten zatmělý (*tinta*) bezčasý vzduch“ (P III, 29) cosi zahlédne: tma tu tedy je, avšak podobná jako v hustě oblačném dni, tedy nebrání zraku zcela – takže Dante „pohlédne a vidí praporec“ (P III, 52), rozezná kohosi v dlouhém průvodu lidí, „spatří a pozná“ jeden „stín“ (P III, 59) a plně vidí jejich trest včetně slz a trýznivých červů. Bylo by tedy nutno tvrdit, že si básník na vidění ve tmě navykl během chvilky, nikoli postupně, jelikož ve vyprávění se žádná taková prodleva vhodná k navyknutí neobjevuje. Dantův sestup s Vergiliem se přitom zpozdí jindy – totiž dokud se vnímání trochu „nedovází“ (P XI, 11) do strašlivého puchu, který panoval v hlubině! Na toto zdržení Dante výslovně upozorňuje; proč by neučinil totéž i pro zrak? Nezdá se tedy, že by se schopnost vidění ve tmě dala plně objasnit *přivyknutím*.

Epiteta, jichž se tmám v *Pekle* dostává, nesměřují k žádnému zřejmému vyvrcholení. V danou chvíli to jsou „věčné temnoty“ (*tenebre etterne*, P III, 87) a o něco níž se nachází propastné údolí,

„tmavé, hluboké a tak mračné (*Oscura e profonda ... e nebulosa*), že ani když jsem upřel pohled ke dnu, nic jsem tam nerozeznal“ (P IV, 10–12). Vergilius zachmuřeně prohlásí: „Sestupme dolů do slepého světa (*cieco mondo*)“ (P IV, 13). Vprostřed temnot pak Dante ihned postřehne mrtvolný odstín, jímž se pokryla tvář jeho průvodce, a vidí duchy. Po cestě kolem „vznešeného hradu“ básník praví: „Přicházím do míst, kde nic nesvítlí“ (*ove non è che luca*, P IV, 151). Přitom ale přihlíží Mínóovým rozsudkům a i Mínos vidí básníka (P V, 17). Následně Dante znovu zdůrazní absenci světla: „Přišel jsem do místa, kde mlčí každé světlo“ (*d'ogne luce muto*, P V, 28). Přesto tu okamžitě vidí větrnou bouři a její vír s duchy. Vidí je, ptá se a znovu přitom klade důraz na nepřítomnost světla: „Kdo jsou ti lidé, které tak bičuje černý vzduch?“ (*l'aura nera*, P V, 50–51).

Záhy poté se ale intenzita vyjádření zmírní: od „černého“ (*nero*) se (přes „zlý vzduch“ v P V, 86) přejde k sytě rudému ovzduší, *l'aere perso* (P V, 89). Proč? Snad se ve vzduchu zrcadlí krvavá smrt? *Perso* je černá smíšená s nachovou (*Convivio*, IV, 20), Dante se v malířství vyznal a tato definice mohla v jeho mysli roznítit jiskru: vzduch, sám o sobě černý, má působením prolévané rudé krve právě odstín *perso*. Kdoví!

Temný, pouze temný (*tenebroso*, P VI, 11) je vzduch v deštivém třetím kruhu a šerý (*tetro*, P VII, 31) ve čtvrtém kruhu lakomců. Také voda z pramene, který napájí styžské bažiny, vykazuje účinky nedostatku světla: „Voda byla daleko spíš temná (*buia*) než sytě rudá (*persa*)“ (P VII, 103), a svahy kolem jsou šedivé (*grige*, P VII, 108). Básník také skvostně využívá protikladu: „V libém vzduchu, který se raduje ze slunce, jsme byli chmurní, ... teď se zachmuřujeme v černém bahnu“ (P VII, 121–122, 124).

Kolem Ditových hradeb je „černý vzduch“ (*l'aere nero*) a „hustá mlha“ (*la nebbia folta*, P IX, 6). V prvním pásu sedmého kruhu zaznívá jediná zmínka o tmě z Vergiliových úst: „Přisluší mi ukázat mu temný dol“ (*la valle buia*, P XII, 86).

Ve druhém pásu se nenachází ani jeden výskyt a ve třetím také ne, pokud nepočítáme verše:

¹ F. Torraca, *Sul V Canto dell'„Inferno“*, in: *Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti*, 184, 1902, s. 37–49.

... e ciascuna
ci riguardava come suol da sera
guardare uno altro sotto nuova luna;
e sì ver' noi aguzzavan le ciglia
come 'l vecchio sartor fa ne la cruna.

... a každá na nás pohlížela, jako se zvečera dívá člověk
na člověka za novu; a tak na nás krabatili obočí, jako to činí
starý krejčí na otvor jehly.
(P XV, 17–21)

Zde ovšem básníkovi v první řadě nešlo o popis temnoty místa, spíše chtěl zvýraznit zvědavost duší vidoucích ve své říši někoho živého – a zdá se mi, že totéž je prokázáno ještě jasněji následujícím veršem: „*Così adocchiato*“ – „Takto okukován“. Je pravda, že Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi a Jacopo Rusticucci zmiňují „temná místa“ (*luoghi bui*, P XVI, 82), avšak tím (jak uvidíme níže) nutno chápat obecně celé peklo, nikoli jen to místo, jež zabírají tito tři. Temnota se ale vrací v Geryónově jámě, kde je vzduch „hustý“ (*grosso*) a „temný“ (*scuro*, P XVII, 130) a při rychlém sestupu je před Dantem „vyhaslá každá podívaná, vyjma na tu šelmu“ (*spenta / ogne veduta fuor che de la fiera*, P XVII, 113–114).

Zde si musím vyžádat vaši pozornost a zdůraznit, že v tomto prázdnou prostě nebylo nic vidět a za nepřítomnosti hříšnických stínů mizí (níže uvidíme proč) jakákoli, i sebevíc vzdálená představa světla. Tma tedy musela být od počátku svrchovaně hustá. Jak se ale sestupuje níž, lze tím jasněji rozeznat několik ohňů (P XVII, 122) a je vidět, co Dante „předtím neviděl“ (P XVII, 124), totiž „sestup a kroužení kol *velkých trýzní, jež se přibližovaly z různých stran*“ (P XVII, 125–126).

V prvním žlebu není sebemenší poukaz k temnotám a ve druhém básníkův zrak špatně vidí jen vinou toho, že „dno [žlebu] bylo propastné“ (P XVIII, 109), ne vinou absolutního nedostatku světla.

Ve třetím a čtvrtém žlebu básník nenachází žádný detail, který by se týkal nedostatku světla, stane se to až v pátém, který se mu jeví „podivuhodně temný“ (*mirabilmente oscura*, P XXI, 6): je tu totiž

kotel, v němž to vře, ale „nikoli působením ohně“ (P XXI, 16). Ihned byla vidět vroucí smola, avšak Dante „v ní viděl jen ... bubliny pozdvihované vřením“ (P XXI, 19–20).

Zrakový smysl ale okamžitě koná, jakmile se objeví démon a odsouzcenci. Temnota se navrací v sedmém žlebu: „ani upřené oči (*occhi vivi*) nemohly skrz tmu (*per lo scuro*) proniknout až ke dnu“ (P XXIV, 70–71). Jedná se ale opět o tmu, jejíž příčinou je přílišná strmost žlebu, nikoli absolutní absence světla. Básník to říká jasně: „Dívám se dolů, a nic nerozeznávám“ (*giù veggio e neente affiguro*, P XXIV, 75). Jakmile ale Dante sestoupil po mostě, byl mu žleb „zjevný“ (*manifesta*, P XXIV, 81).

Na temnotu všech pekelných kruhů se poukazuje ve třináctém verši XXV. zpěvu, což nás pobízí k domněnce, že se tato charakteristika tmy zrodila současně s celkovou koncepcí pekla a že se – jak záhy uvidíme – neutvořila náhodou. Tato naprostá tma nebrání jen vidění stínů a míst, ale i barev s jejich odstíny: „mísily své barvy, že už nebyla rozeznat jedna ani druhá“ (P XXV, 62–63).

V desátém žlebu nepanuje naprostá tma – ba dokonce „další údolí ukazuje, kdyby tam bylo víc světla, vše hned“ (*l'altra valle mostra, / se più lume vi fosse, tutto ad imo*, P XXIX, 38–39). Světlo tam tedy bylo. Všimněme si, že když se stíny hříšníků přiblíží, učiní to výjev „živějším“, zřetelnějším (*più viva*, P XXIX, 54), zatímco v hloubi zůstává údolí stále stejně „temné“ (*oscura*, P XXIX, 65). Postupně se ale rozsvěcuje, jak se přibližuje okraj propasti – a slovo „rozsvěcuje“ používám jen provizorně, neboť podle básníka „tu byla méně než noc a méně než den, takže zrak *šel přede mnou* jen kousek“ (*l'viso m'andava innanzi poco*, P XXXI, 10–11). Sporé světlo pak působí, že si poutník plete giganty s věžemi. Přiblížení k místu však, jak je obvyklé, usnadňuje vidění:

*Come quando la nebbia si dissipa,
lo sguardo a poco a poco raffigura
ciò che cela 'l vapor che l'aere stipa,
così forando l'aura grossa e scura,
più e più appressando ver' la sponda,
fuggiemi errore...*