

# INDICE / OBSAH

## Studi / Štúdie

**Poznámky k Danteho *Hostine* a k jej prekladu do slovenčiny** 5  
Pavol Koprda

**K literárnovedným interpretáciám Danteho Beatrice** 40  
Tímea Lazorová

**Gender imbalances in worldwide translations  
of the *Commedia*** 93  
Jacob Blakesley

## Materiali / Materiály

**«Per restituire qualcosa al tempo presente». I primi due  
incontri 'in pittura' tra Alberto Sughì e Dante** 114  
Cesare Pomarici

**La motivica dantesca nel romanzo *Il fuoco* di Gabriele  
D'Annunzio e la sua ricezione nell'ambiente slovacco degli  
anni trenta** 123  
Natália Rusnáková

**Hermeneutika talianskej literatúry  
(od stredoveku po renesanciu)** 132  
Monika Šavelová

## Traduzioni / Preklady

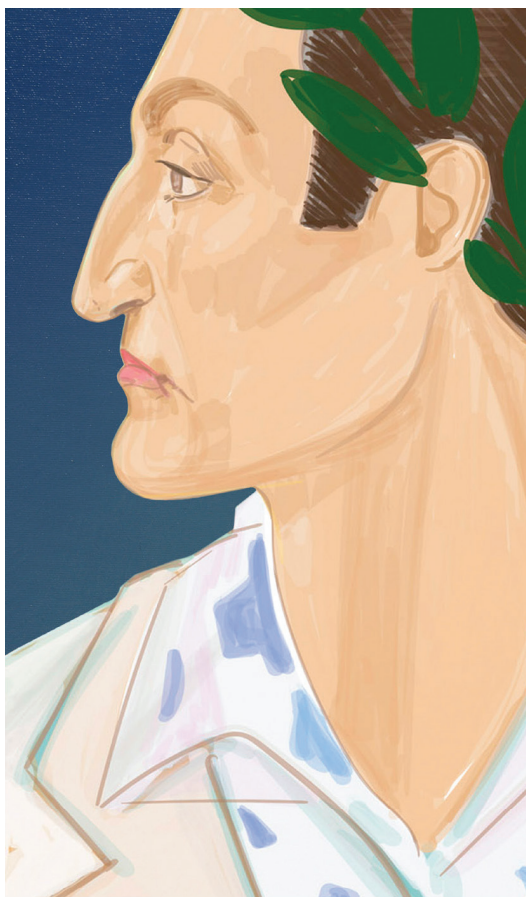
**Tieň blaženého kráľovstva: cesta na druhú stranu pohľadu** 144  
Cesare Pomarici (*Monika Šavelová*)

## Recensioni / Recenzie

- Recensione a *Dalle Origini a Petrarca. Commento e traduzione dei testi scelti*** 188  
Rino Caputo
- Il nuovo *Paradiso* slovacco** 190  
Monika Šavelová
- La ricerca della lingua perfetta** 196  
Monika Šavelová

## K 700. DANTEOVSKÉMU VÝROČIU

Rok 2021 sa niesol v znamení 700. výročia smrti Danteho Alighieriho, ktoré sa stalo výnimočnou príležitosťou pre pripomenutie si významu najväčšieho talianskeho básnika. Mnohé z univerzít či iných (nielen výskumných) inštitúcií si ho nejakým spôsobom uctili, celosvetovo sa konalo viacero konferencií, workshopov, či prezentácií, u nás to bola napríklad výstava Tieň blaženého kráľovstva pod kurátorským vedením Cesareho Pomaricchio, ktorého štúdiá a materiály k výstave sa objavujú aj v tomto čísle Studi italo – slovacchi venovanom práve Dantemu. Konala sa v októbri v spolupráci Talianskeho kultúrneho inštitútu (Istituto Italiano di Cultura) v Bratislave, Kultúrnej asociácie Olvidados z Forlí a Univerzitnej knižnice v Bratislave a návštevníkom predstavila podnetné obrazné spracovanie ilustrátora Maria Sughiho (vystupujúceho pod umeleckým menom nerosunero) a maliara Andreu Maria Berta. Prvý z nich ponúka moderný a post-pandemický pohľad na hriechy v *Očistci* a druhý prináša naturalisticko-symbolické zobrazenia deviatich nebies *Raja*.



Ďalšou z aktivít svetového rozmeru bola septembrová konferencia Alma Dante 2021 s podtitulom Congresso Dantesco Internazionale pod záštitou Bolonskej univerzity a komúny Ravenna v spolupráci s viacerými vedeckými, literárnymi či jazykovednými spoločnosťami venujúcimi sa výskumu a divulgácii povedomia o dielach a odkaze Danteho, na ktorej sa zúčastnilo v rozmanitých sekciách vyše 300 rečníkov a divákov z celého sveta. Rôznorodosť plenárnych prednášok či diskusných stolov svedčí o mnohorakosti záujmov Danteho, ale aj o množstve uhlov pohľadu, ktorými možno interpretovať jeho tvorbu, ktorá stojí aj napriek vzdialenosti siedmich storočí v centre záujmu čitateľov i akademikov.

Na oboch menovaných aktivitách sme svojou troškou participovali aj my a prínosom k Danteho výročiu chce byť aj toto tematické číslo časopisu, v rámci ktorého sme si vyhradili priestor na predstavenie niekoľkých zaujímavých štúdií. V tejto perspektíve predstavíme na Slovensku doposiaľ absentujúci výskum venovaný interpretácii Beatrice v rôznych literárnovedných prácach a slovenských prekladoch (Tímea Lazorová), rozsiahly interpretačno-analytický exkurz ťažiskových tém *Hostiny* (Pavol Koprda), výskum pertraktujúci sociologickú otázku prekladov Danteho v reflexii žien a mužov prekladateľov (Jacob Blakesley), pohľad na figurálne spracovanie danteovských inšpirácií v modernom umení (Cesare Pomarici), spracovanie danteovských motívov v línii diel Gabrieleho D'Annunzia v slovenskej recepcii (Natália Rusnáková) a sumarizáciu výskumnej tematiky, cieľov a výstupov grantového projektu, primárne zameraného na Alighieriho diela v kontexte vplyvov gréckej, arabskej a kresťanskej filozofie predmetého obdobia, v rámci hermeneutiky staršej literatúry od storočia po renesanciu (Monika Šavelová), ktorému sme sa na Katedre romanistiky venovali v rokoch 2018 – 2021. Je v podstate len zhodou okolností, že aj uvedené recenzie sa venujú publikáciám, v ktorých Alighieri v dvoch z troch prípadov predstavuje ústredný predmet záujmu – ide o tri diela Pavla Koprdu, Moniky Šavelovej a Paola Di Vica z roku 2021.

Monika Šavelová

# POZNÁMKY K DANTEHO *HOSTINE* A K JEJ PREKLADU DO SLOVENČINY

Pavol Koprda

## Abstract

*The study presents in more detail an interpretive probe into Dante's work *Convivio* and is based on the translation of the work into Slovak by the author of the study. It offers the Slovak reader rare central questions, necessary for understanding Dante's original intellectual attitude towards contemporary philosophy and the Christian faith.*

**Keywords:** Dante Alighieri, *Convivio*, Philosophy, Religion, Translation

## Rozprava o šťastí

Koncom roka 2020 vyšiel slovenský preklad tretej kantiky *Božskej komédie, Raja*. Preklad bol robený v rovnakom kľúči, v akom napísal Dante dielo *Hostina*. Tá dovoľuje slovenskému čitateľovi vnikať vlastným zrakom do formulácií *Raja* a overovať si, voči akému súboru Danteho myslenia platí alebo neplatí, čo je v *Raji* vyjadrené básnicky. Možno povedať, že vyvrcholenie *Komédie* v *Raji* by nebolo možné bez predchádzajúceho napísania *Hostiny*. Okrem tohto účelového pôsobenia má *Hostina* hodnotu aj osebe. Pokúsim sa vymenovať dôvody: Averroesovo dielo ako vrcholné zakončenie stáročného arabského aristotelizmu u nás nie je preložené, a tu ho možno vnímať cez Danteho sústavné usúvzťažňovanie svojich postojov s jeho; v 13. storočí a na začiatku 14. sa prvýkrát v kresťanskej ére rozvinulo laické povedomie intelektuálov, a to veľmi oneskorene a výbušne, na uvedenom arabsko-aristotelovsko-novoplatónskom základe, a *Hostina* sa k nemu nezávisle vyjadruje, čo je hodnotné pre poznanie povahy neskorého stredoveku a prvého stredovekého humanizmu; napokon, ide aj o spor laických intelektuálov a cirkvi

a o cirkevné postihy, ktoré robili dobu dramatickou. Danteho *Hostina* ako reflektovanie sváru nás dostáva doprostred diania.

Doslov chce rešpektovať dvojaký prístup k *Hostine*: jedni nevidia štvrtú rozpravu ako dôsledok Danteho názorovej krízy, iní áno. Argumenty prvých zhŕňa Gianfranco Fioravanti, druhých Maria Cortiová<sup>1</sup> a Antonio Gagliardi. *Hostina* je literárny útvar *prosimetrum* (Fioravanti 2014, 20). Za *prosimetrum* však označil Viliam Turčány aj Konštantínov *Proglas* z roku 865, veď *Proglas* komentuje v básnickej reči Aristotelovými tézami dosah, aký má alebo má mať prijatie evanjelií Slovenmi na dôstojnosť ich spoločenského života: tá dôstojnosť bude v zhode s dôstojnosťou, ktorá je Bohu podmienkou pre prijatie do večného života. Podobné rozmyšľanie rozvádza Dante v *Hostine*. *Prosimetrum* (po slovensky prózometrum?) je podľa definície „starší útvar pozostávajúci striedavo z prózy a z veršov, ktorý má filozoficko-morálny alebo aj ľúbostný obsah“.<sup>2</sup> Za vzor *prosimetra* sa pokladá Boethiovo dielo *Útcha filozofiou*, neskôr Danteho dielo *Nový život*. Žánrové určenie *Hostiny* ako *prózymetra*, teda diela so zmiešaným vyjadrovaním, však Dante vysvetlil v *Hostine* (II, XII, 8) veľmi konkrétne, ako dôsledok „politického“ rozloženia síl intelektuálov v dobe písania diela. Danteho uvedené vysvetlenie umožňuje vnímať ako isté tieto veci: adresátom *Hostiny* boli filozofi; averroesovskí filozofi neznášali básnikov, lebo tí vyjadrovali pravdivostné výroky alegoricky; Dante im predkladal pred písaním diela a počas písania v Bologni alebo v Paríži svoje riešenia opravujúce ich názorové postoje, oni nesúhlasili. S tým súvisí aj zlom v diele, viditeľný v štvrtej rozprave. *Prózymetrum Hostiny* je kompromis prijatý preto, že Dante sledoval písaním spoločenský zámer a potreboval preň dosiahnuť porozumenie: nechcel sa vzdať básnickej tradície alegorického vyjadrovania, preto písal vo veršoch a každú rozpravu začína básňou; na neochotu filozofov prenikať do pravdivostných vrstiev alegorickej reči básni zareagoval tak, že každú báseň vysvetľuje prozaicko-odborným filozofujúcim komentovaním.

*Hostina* obsahuje tri básne, a to na začiatku druhej, tretej a štvrtej rozpravy, pričom každá z nich je predmetom komentovania v danej rozprave.

<sup>1</sup> *Dante a un nuovo crocevia*. Firenze: Sansoni 1981 a *La felicità mentale*. Torino: Einaudi 1983.

<sup>2</sup> Pozri poznámku k II, XI, 8 v pripravovanom preklade *Hostiny* (2022).

Obsahom knihy je, stručne, či má pozemský život samostatný zmysel z eschatologického hľadiska, čiže či je v ňom náznak večnosti, či nie je iba pomínutelnosťou a v akom prípade môže byť naplnený večnosťou. Keďže v roku 2021 si pripomínáme 700 rokov od smrti Danteho, preklad je aj príspevkom k udalosti. V *Hostine* rozpracoval Dante všetky poňatia vzťahu medzi pozemským životom a naplnenosťou života, ktoré potom využíval v *Komédii*, bez ktorých by nebol mohol napísať *Komédiu*. Prvé tri rozpravy *Hostiny* boli napísané v roku 1304. V *Hostine* IV, XIV, 12 je údaj u šľachticovi, ktorý umrel v roku 1306, ako o mŕtvom, preto Dante musel začať písať štvrtú rozpravu v tom roku. Pravdepodobné roky vzniku *Hostiny* sú teda 1304-1307, pričom medzi prvými troma rozpravami a štvrtou je časová medzera možno až dvoch rokov. Svojím spôsobom je tým, čo vyvoláva pozornosť a umožňuje zaujímavu interpretovať dielo, práve obdobie spomínanej prestávky. V 14. storočí vznikli dva odpisy až koncom storočia. Viac ich vzniklo v nasledujúcom storočí. Inými slovami povedané, *Hostina* sa nedostala do povedomia šľachty, ktorej bola adresovaná. Dielo bolo zamýšľané ako veľkolepé, so 14 rozpravami určenými talianskym šľachticom v čase pred predpokladaným príchodom Henricha VII. do Talianska. Dante ako zástanca dobrej svetskej vlády a obnovenia vlády cisára nad Itáliou chcel aspoň navonok pripraviť knihou zbarbarštenú šľachtu morálne tak, aby sa mohla stať Henrichovi oporou, akou bola Hohenštaufským cisárom v 13. storočí. Henrich prišiel do Talianska v roku 1310, za cisára tam bol korunovaný v 1312, no nádeje s ním spájané sa skončili jeho smrťou v roku 1313 zapríčinenou možno otrávením. Časová následnosť medzi prestávkou v písaní *Hostiny* a predčasným ukončením projektu štvrtou rozpravou a smrťou cisára neumožňuje povedať, že príčinou ukončenia projektu boli udalosti spojené so sklamaním očakávaní spájaných s cisárom. Dante urobil prestávku, a potom v nezhode s plánmi uzavrel písanie pre niečo iné.

V súvislosti s písaním sa vynárajú otázky: kde písal a odkiaľ mal knihy, z ktorých cituje. Keďže Bologna bola talianskym Parížom, viacerí sa prikláňajú k názoru, že potom, ako sa Dante znepríatelil so svojimi bývalými gibelínskymi spojencami, vyhnancami z Florencie, pobýval v Bologni, teda v roku 1304, 1305 a do leta 1306, keď musel odísť, lebo v Bologni sa dostali k vláde guelfi, teda florentskí gibelínski vypovedanci tam už neboli trpení. Rozporné

s predpokladom súvislého dvaaploročného pobytu v Bologni je to, že štvrtá rozprava nielenže je písaná s odstupom, ale aj z iných hodnotových hľadísk ako prvé tri. Napriek tomu, že Fioravanti (cit. d., 14) nevidí rozdiel, ktorý vidí napríklad M. Cortiová a A. Gagliardi. Fioravanti dokonca predpokladá, že Dante chcel pokračovať v diele a odradila ho až neochota talianskej šľachty v Pise, keď sa tam Henrich pripravoval v roku 1312 zaútočiť na Florenciu, baštu propápežských guelfov.

Krátko treba povedať aj o Danteho jazyku. *Hostina* je prvým odborným dielom v talianskom ľudovom jazyku, iste aj pod vplyvom podobnej tendencie v Provensálsku. Dante uložil tomuto nerozvitému jazyku nevidanú ťarchu: rečou sylogizmov a presného univerzitného vyjadrovania bez pojmových ekvivalentov tlmočiť abstraktné obsahy a spleťté myšlienkové postupy, a to pre lásku k rodnej reči. Inými slovami, aby téma vzťahu medzi pozemsky zažívanou večnosťou a posmrtnou, ktorá zasahovala celú intelektuálnu obec Francúzska a Talianska, nebola tlmočená latinským jazykom stojacim nad časom a dejinami, ale jazykom, ktorým mysleli a cítili ľudia zasiahnutí dobovou eschatologickou novotou. Tomu je venovaná celá prvá rozprava. Dante si, skrátka, trúfal. Diskusia o dôstojnosti ľudského života nielenže vydělila nový vek voči antike ako novú hodnotu, ale bola dosť aj za to, aby skrze ňu vytesnila ľudová výrečnosť vo vyjadrovaní intelektuálov latinčinu. Niekedy sa prechod vysvetľuje aj potrebou zlomiť prevahu klerických intelektuálov, latiníkov. A aj otázkou adresáta: ak ním bol aspoň navonok nevzdelaný šľachtický stav, Dante mal dôvod. Tu stojí za to poukázať na odsek *Hostiny* I, IX, 5, kde označuje šľachtický stav na dobrých ľuďoch, pretože sa dedične venujú verejným veciam a v tejto starosti im nezvyšuje čas na vzdelanie, takže vzdelanosť, čiže latinská vzdelanosť, je celá v rukách kupliarov, najmä právnikov. Tejto nespravodlivosti bolo možné urobiť podľa neho koniec len tak, že šľachta sa zjednotí v službe cisárskej kúrii ako voľakedy za panovníkov švábskeho rodu. A *Hostina* tomu mala ako dielo s vyspelým myslením a písané v prístupnom jazyku napomáhať. To má byť dôvod *Hostiny* ako diela v ľudovom jazyku. No škrípe vzťah medzi prechodom k ľudovej výrečnosti a neústupčivým trvaním autora na tom, že tá musí vyjadriť všetku zložitost' látky, ako keby šlo o latinčinu. Vložil ohromnú dôveru v ľudovú výrečnosť, ale vzniká podozrenie, či by bol nevzdelaný šľachtický



stav schopný zahľbiť sa do vyjadrovacích a obsahových zložitostí látky. Asi nie, aj keď bola spracovaná v prístupnom jazyku. Aj to živí podozrenie, že skutočný adresát bol iný, vysoko intelektuálne spôsobilý. A potom, nejde tu len o zložitosť. Tá by sa možno dala zvládnuť. Ide tu o rýzny odklon záverov autorovho myslenia od bežných filozofických a teologických dišpút, a dokonca o „vykričanie“ platného modelu kresťanskej civilizácie, a to aj na úrovni vierouky: „Ostane navždy platnou poznámka Étiennea Gilsona, že toto tu je signalizácia ozajstného obrátenia smerovania kultúry tak, aby bolo školské poznanie presmerované a podriadené rozpracovaniu morálno-politickej reformy. Nie je náhoda, že aj v ďalšom veľkom návrhu morálnej a kultúrnej obrody kresťanského sveta, ktorú sformuloval necelých päťdesiat rokov skôr Roger Bacon, prináleží etike najvyššie miesto medzi vedami“ (Fioravanti, cit. d., 60). Prečo by mal šľachtu učiť, že pozemský život má zmysel a cieľ osebe a aj spôsoby, ako ten cieľ dosiahnuť. Šľachta nemohla byť (jediným) adresátom tohto myšlienkového novátorstva. S jazykom a štýlom *Hostiny* je spojená otázka, kde sa tomuto sylogizujúcemu univerzitnému štýlu Dante naučil. Hovorí, že v mestských školách, ktoré patrili náboženským rádom. To, čo školské dišputy nepoznali a čo robí z *Hostiny* čitateľsky zaujímavé dielo, sú vysvetľovacie obrazy, napríklad výjavy z Písma alebo z antických literárnych diel, ktoré Dante číta v alegorickom kľúči ako prekvapujúci spôsob dokazovania niečoho, čo má dopredu pripravené ako cieľ a zmysel diela, ale nezaťažuje tým čitateľa ako systematická rozprava, len to dáva na vedomie takpovediac z ničoho nič, obrazom, z ktorého sa vynára alegorický význam, a ten ostane pred očami čitateľa ako výzva rozlúštiť ho. No a keďže napokon nevystala privilegovaným adresátom *Hostiny* šľachta, ako sme videli, ktože mal byť tým lúštitelom? Asi ten, komu boli spomínané alegorické významy povedomé, teda filozofi a filozofujúci intelektuáli, ako sám Dante. Ale najmä sama výstavba diela ako *prosimetra* je prevádzaním skrytého významu básní do prvého plánu. Alegorizáciu si Dante držal od začiatku až do konca vo všetkých dielach a je to osobitný historicko-politický problém poézie, o ktorom je reč v doslove k slovenskému prekladu *Raja* (Perfekt 2020). Tu možno doložiť, že aj keď chcela poézia alegorizovaním filozofických obsahov pomáhať zakázanej parížskej filozofii šíriť ich, Siger Brabantský hrdo odmietol, že by mala

literatúra druhý, hlbší plán (*Questiones in Metaphysicam* III, q, 17), teda že by sa mohla podieľať na rozvoji vedenia.

*Hostina* je však literárnym dielom len ako žánrová forma. Jej jadrom je práca s Aristotelovými textmi, ktoré presne cituje, a s Averroesovými myšlienkami, teda s dvoma svetovými kultúrami. Pomocou rozličných citácií autorov kresťanského obdobia ich prispôsobuje tak, aby neurážali kresťanskú vieru, najmä vieru v posmrtný život.

Príznakové je aj to, že Dante si zvolil *species intelligibilis* ako Filozofiu, najmä v tretej kancóne. Príznakové je to vo vzťahu k averroesovstvu, lebo ak je naša „láska“ Filozofiou, a nie vedou – *species*, nemožno pomocou nej dosiahnuť poznanie najvyššej pravdy pre jednoduchý dôvod, že filozofia je dielo Boha a len on ju vie, kým my ostatní len po určitú hranicu. Toto je očividný a chcený rozdiel proti averroesovstvu, ktoré žiadalo bezpodmienečné poznanie najvyššej pravdy, a to „zrakom mysle“. Podľa všetkého Dante neodmietol tézu, že človek sa musí stotožniť v živote s Bohom, preto, aby vyšiel v ústrety bežným ľuďom s činným zamestnaním, teda aj šľachticom (aj keď sa mu také úsilie nedá uprieť), ale preto, lebo si želal kompromis medzi vieroukou a filozofiou: jedno najvyššie šťastie tu a jedno po smrti v nebi, nie tak, že alebo tu, alebo tam. Pritom však šťastie dosiahnuteľné na zemi nie je zhodné s Averroesovým najvyšším počasživotným šťastím, skôr s Aristotelovými dvoma pozemskými šťastiami: dosahovanými jedno činným a druhé hlbavým používaním rozumu. Ale to nie je koniec, lebo Dante vyvodzuje: „(14) Nuž a že skrze ňu (Filozofiu – pozn.) vidíme mnoho z toho rozumom (čo nám táto pani skrýva pohľadu – pozn.), a v dôsledku toho sa presvedčame, že môže jestvovať to, čo sa vidí byť bez nej zázrakom, začneme si vďaka nej myslieť, že každý zázrak môže byť u vyšších intelektov racionálne odôvodnený, a v dôsledku toho môže existovať. Tam má základ naša dobrá viera a z viery nám plynie nádej, ktorá je túžením zrealizovaným tým, že sme predtým poznali. A z nádeje sa rodí činnosť milosti. (15) Kto obsiahol tieto tri cnosti, vystúpa do tých nebeských Atén, v ktorých sa v jednej vôli schádzajú v svornosti stoici, peripatetici a epikurejci pomocou svetla večnej pravdy“ (III, XIV, 14 – 15). Kto, skrátka, dosiahne najvyššie ľudsky dosiahnuteľné šťastie na zemi, má otvorenú cestu do posmrtného šťastia.

Štvrtá rozprava *Hostiny* sa opiera o Aristotelove morálne cnosti, nie už o intelektuálne. Dôvodom a účelom takého konania je, že väčšina ľudí žije pomocou morálnych cností, nie intelektuálnych. Týmto ľuďom treba dať podobnú nádej na najvyššie šťastie, akú majú tí, čo si zakladajú život na hĺbaní. Dante pristupuje k svojmu zámeru špekulatívne. Vie a aj oznamuje, že najvyššie šťastie podľa činného života je menej hodnotné ako šťastie podľa hĺbavého. Uvedomuje si, že aj keď je ľuďom žijúcim podľa činného života priznané tiež najvyššie životné šťastie, ono nemá ten zvečňujúci účinok, aké môže mať konečné šťastie filozofov, tých, čo žijú podľa hĺbavého života. Uvedomuje si, že musí urobiť nejaký logický krok, ktorý by umožnil povedať, že napokon táto väčšina ľudstva žijúca činným životom nejakým spôsobom prejde do toho štastia, ktoré tradične náleží len hĺbavým inteligenciám. Pokúsime sa niektoré z týchto krokov predstaviť. Nie sú v zhode ani s Aristotelom ani s Averroesom ani s kresťanskou vieroukou, no Dante ich vydáva za platné uvažovanie, len aby urobil zdanlivo platným svoje želanie: v básni zodpovedajú Danteho želaniu verše 81 – 84 o šťastí nadobudnutelnom činným životom. V 17. kapitole ich platnosť podopiera Aristotelovým výrokom: „Šťastie je, keď koná človek s dokonalým životom podľa cnosti“, pričom sa myslí hociktorá z jedenástich morálnych cností, pretože majú všetky ten istý koreň, dodržiavanie prostrednej miery v tom, čo kto koná. Kto toto dokáže, ten nemá zábrany, aby rástol aj v intelektke. Prostredná miera vecí je návyk získaný mnohonásobne opakovaným dobrým rozhodnutím činného človeka. Kto má takýto návyk riadiť sa svojimi dobrými bežnými rozhodnutiami, možno o ňom povedať, že má zdravý rozum, dobrý bežný spôsob myslenia alebo „obozretnosť“. Obozretnosť však nie je podľa Aristotelovej *Etiky* morálna cnosť, ale intelektuálna. A aha, čínorodí ľudia sa vďaka svojmu čínorodému šťastiu ocitajú medzi tými, ktorí majú nárok na šťastie hĺbavcov, lebo žijú podľa intelektuálnych cností.

Druhý prevod zo štastia čínorodých do štastia hĺbavých „odôvodnil“ Dante špekulatívnou interpretáciou príbehu Marty a Krista v evanjeliu podľa Lukáša: končí sa výrokom, ktorý je nepochopiteľný z hľadiska príbehu o Martinom šťastí, ktoré by mala dosiahnuť čínorodosťou (zametáním). Nad toto šťastie totiž vyzdvihuje šťastie pomocou intelektuálnych cností: „Hĺbavý život je výborný, aj keby bol činný dobrým“. Výbornosťou hĺbavého života

rozumiem to, že kto obsiahne na zemi šťastie podľa intelektuálnych cností, nielen tu ho obsiahne, ale po smrti aj v nebi. Prečo teda hovorí Kristus Marte, že je dôležité jej zametanie? Lebo je tu on a Mária. Tá nielenže je šťastná tu na zemi podľa šťastia hľbavých, ale toto jej pozemské šťastie jej pridá aj večnú slávu. A teda, ak je Mária orodovníčkou u syna, aj tí, ktorí na zemi dosiahnu v dobe kresťanstva len šťastie podľa morálnych cností, budú môcť byť vzatí na Máriin príhovor po smrti do večnej blaženosti, čiže v tom sa ich šťastie vďaka kresťanstvu vyrovná pozemskému šťastiu hľbavcov.

Dali by sa interpretovať ďalšie Danteho obrazy tohto šťastia pomocou morálnych cností. Sú špekulatívne, no *Hostina* nimi vyjadruje Danteho úsilie o takú alternatívu k Averroesovmu najvyššiemu počasživotnému šťastiu, ktorá by neurážala Boha „túžením doostatku“. Bez ohľadu na to, či je ich skutočným adresátom šľachta, Dante dokázal vďaka tomuto špekulatívnemu prevodu činného šťastia do hľbavého zaľudniť v *Raji* nebo blaženými z radov šľachty a kráľov, ale aj inými, ktorí neboli hľbavcami a ani netúžili po Bohu. Mali len tú prednosť, že dosiahli v živote najvyššie šťastie podľa činného života. Takto sme sa dostali k osobitosti *Hostiny*: ak bola myslená ako vytvorenie opozície voči Averroesovmu počasživotnému najvyššiemu šťastiu dosiahnuteľnému vraj vďaka intelektuálnemu túženiu za Bohom – najvyššou pravdou až do splynutia s ním, kantikou *Raj* zaľudnenou šľachticmi a imaginárnymi postavami, ktoré sa dostali do neba bez túženia za Bohom, vytvoril Dante želanú opozíciu voči Averroesovmu luciferskému rúhaniu. Netúženie je kritérium, od ktorého sa odvíja alternatívny návrh na čítanie *Hostiny* ako etapy v Danteho intelektuálnom vývine. Ako uvidíme, táto etapa nebola poslednou, pretože v *Komédi* si uvedomil, že netúžiť po Bohu, ako vec predstrel v *Hostine*, je väčší blud ako túžiť doostatku, až do „zjednenia“ sa s Bohom. Napriek tomu, že *Hostinu* ako keby prekonal novou predstavou „dvojeho“ najvyššieho šťastia – pozemského intelektuálneho a pozaživotného večného ako spravodlivej odmeny na dosiahnuté spomínané počasživotné šťastie –, v *Raji* si dovoľil ponechať v množstve šľachetných blažených z ľudu, ktorí netúžili, model „dvojeho“ šťastia.

A ešte jednu prednosť pripísal šľachte, no nie dedičnej, lež šľachte vo všeobecnom význame ako tí, čo sú šľachetní. Tú, že svoju šľachetnosť dostali od Boha ako dar. Spomeňme si na *Raj* (XXVI, 28 – 30):

veď len čo v niečom dobro ako v stohu  
 kto zvie, tým zažne lásku v sebe o to väčšmi,  
 dobrotu o čo vníma menej strohú

– na štvrtý Boží dar človeku, ktorým prejavil Boh lásku k človeku. Darov sme nedostali veľa: stvorenie sveta a človeka, dar vykúpenia z Božieho hnevu a dar spasenia pre večný život. Tu tento štvrtý, ktorý si azda vymyslel Dante (v každom prípade sa ho veľmi usiluje podložiť citátmi z Písma), sa volá dar priamej cesty k Bohu. Mal ho Adam a podľa neho sa usilovali o priamu cestu filozofi trinásteho storočia. Dar šľachetnosti preberaný vo veľkej časti štvrtej rozpravy je teda podľa Danteho jedným z piatich Božích darov človeku a veľmi sa pohodne s darom priamej cesty k Bohu, lebo kto ho má, koná neomylné sám od seba ako Aristotelov „obozretný“, takže idúc životom sa blíži k najvyššiemu pozemskému šťastiu i k najvyššiemu posmrtnému šťastiu. Rozdiel je však v tom, že tento dar je prísne osobný, závislý u každého človeka od toho, ako bol vystavený blahodarným vplyvom hviezd: „Božie semeno nepadá do rodu, ale do jednotlivých osôb“ (*Hostina* IV, XX, 5). Pripomína prísnu individuálnosť Averroesom stanovenej povinnosti vydať sa za najvyššou pravdou. Navonok sa prejavuje dar šľachetnosti dobrými skutkami a vnútorným šťastím, a to v rozmanitých podobách. Šľachetnosť ako „semeno šťastia“ spracoval na základe platónstva a aristotelovstva Cicero v *De finibus bonorum et malorum* a Dante sa knihy pri prerozprávaní pôvodu a dôsledkov šľachetnosti pridŕža (k tomu *Hostina* IV, XXII, 4). Teda nedrží sa len *Etiky Nikomachovej*, a to mu umožňuje vyrozprávať šľachetnosť (aj v *Raji*) cez mnohé vnímateľné účinky ako Boží dar daný všetkým a časom a vekom rozrôznený u každého inak. *Hostina* sa končí schémou postojov k životu, aká náleží každému šľachetnému v každom zo životných období od detstva po vetchosť. Tieto zástoje vlastné šľachetným sa líšia od rovnorodých dobových charakteristík ľudského správania vypracovaných len na základe telesných pudov: keďže dar šľachetnosti má v rozličnej miere každý, každému chodí robiť dobré skutky, nik z nich nie je ospravedlnený (IV, XXII, 11 – 12).

Popri tom, že *Hostina* komunikuje s celou západoeurópskou averroesovskou platformou, že predkladá celospoločenskú (vnútroitaliansku) zmenu vedúcu od prednosti hĺbavého života k zrovnoprávneniu činného reprezentovaného šľachtictvom, je hmatateľným vyjadrením toho, čo sa deje v kantike

*Raj*. Bez nej by sme nevedeli, na akom základe sa v *Raji* nachádzajú blažení, ktorí došli do blaženosti takými rozličnými cestami. A nevedeli by sme, že sú nesúrodých druhov preto, lebo Dante chcel zmieriť filozofiu s teológiou, aby sa zmiernili spoločenské otrasy príznačné pre dobu.

## Danteho utópia a tragédia

Dante oznamuje na začiatku *Božskej komédie*, že žije v hriechu. *Komédiu* začína tak, ako keby pred ňou nebol nič napísal. To poukazuje najmä na rozchod so závermi *Hostiny*, na nespokojnosť ako skrytú príčinu ukončenia *Hostiny* štvrtou rozpravou, nie štrnástou, ako plánoval, a na potrebu nanovo premyslieť život ako cestu k spásu. To znamená, že na *Hostinu* (múdrosti) sa treba dívať ako na súčasť širšieho intelektuálneho plánu, nie ako na dielo, ktoré malo poučovať šľachtu, ktorá sa nemala možnosť dostať na univerzitné štúdiá pre zaneprázdnenosť verejnými vecami. Pojmoslovie, ktoré Dante v *Hostine* používa, zväzuje dielo so zložitou a výbušnou intelektuálnou diskusiou doby. Nevyužiť ho tak znamená nevyužiť *Hostinu*. Po vzniku Akvinského teologického učenia, po mnohostranných prejavoch likvidácie averroesovského intelektuálneho prejavu sa vytvorila historická situácia, ktorá si od všetkých intelektuálov vyžadovala, aby každé svoje intelektuálne uvažovanie ukotvili v kresťanstve. Toto je aj historická situácia Danteho v čase zlomu medzi *Hostinou* a *Komédiou*. Po smrti Tomáša Akvinského (1274) a Bonaventúru z Bagnoregia (1274) prestali byť intelektuálne pomery diskusno-polemické a začala sa uplatňovať sila. Ktorý intelektuál sa chcel v tých podmienkach vložiť do diskusie v mene zmieru, bol stratený, ak argumentoval len teóriou jednej strany, ba aj vtedy, ak používal len teoretické pojmoslovie. Nadišiel čas, keď ostali filozofi znemožnení a im na pomoc sa do diskusie vkladali so zmierovacími úmyslami básnici. Prejavom pomerov je aj spomínaný útok Sigera na básnikov, zdanlivo preto, že neprinášajú nové poznanie, v skutočnosti kvôli synkretizmu, čiže prekračovaniu hraníc, v ktorých je vedná (alebo aj vieroúčná) predstava súdržnou. Takým prekračovateľom čiže zmierovateľom bol Dante už v *Hostine* a potom v *Komédi*. V *Hostine* tak, že prizvaní sú z mnohých vrstiev a hostiteľ sa usiluje uspokojiť každú tak, aby si neznepriatelil ostatné. Zrozumiteľnosť hosťom je daná tým, že poznajú príbuzné rozpravy iných autorov doby, takže si vedia usporiadať zhody a rozdiely povedaného

so vzormi. Vedia, že *Hostina* je rozprava o šťastí alebo o dobre a poznajú podobné spisy na filozofickej aj kresťanskej strane. *Hostina* zmieruje tak, že odsudzuje alebo prerába kresťansky neprijateľné, na pozadí najmä Averroesov mystizujúci komentár k Aristotelovmu dielu *Duša*. Zameriava sa ja jeho požiadavku, že človek musí poznať počas života všetko, že sa musí stať dokonalým a musí dôjsť k najvyššiemu šťastiu. Nedorozumením, ktoré by viedlo k jednovetnému odvrhnutiu tejto teórie, by bol každý výrok z hľadiska pravdivostnej teórie. Osobitosťou tejto mystizujúcej cesty k stotožneniu s Bohom je Aristotelovo označenie totožnosti poznávajúceho a poznaného na bod dosiahnutý, keď intelekt dokonalo pozná abstraktnú podstatu poznávanej veci. Vtedy je intelekt to isté s poznávaným, niet medzi nimi rozdielu. To znamená, že samotná doktrína alebo všeobecná vedná oblasť (ak zodpovedá podstate predmetu) prenesená do mysle človeka je uskutočnením spomínanej totožnosti, a to sa týka aj totožnosti s najvyššou pravdou. Tým sa otvorila možnosť zostrojiť novú náuku, obraz života, ako cesty od jednej sebaapremeny poznáním k druhej a až k najvyššej dokonalosti a k najvyššiemu šťastiu, čiže k premene na poznajúce súcno zhodné s najvyššou pravdou. Teda nejde o konzumáciu encyklopédie poznania, ale o zdokonaľovanie osobnosti premieňaním sa na poznané súcna v chvíli ich poznania. Poznávanie je vzácnym nástrojom sebazhodnocovania, ktorý človek môže vlastniť, a to využijúc predpoklady, ktoré má v sebe. V *Hostine* dá Boh šľachetnosť všetkým, každému v miere, v akej ho príroda ustrojila na jej prijatie. Každý sa môže a musí stať strojom seba sama až po najvyššie šťastie. Kto založí svoju knihu na najvyššom šťastí, ako po Averroesovi mnohí a medzi nimi Dante v *Hostine* a v *Komédii*, vie od začiatku popredu, akými krokmi bude k nemu čitateľa viesť. *Hostina* (v prvých troch rozpravách) nie je induktívne dielo, ale od začiatku s presne stanovenými súradnicami k iným takým. Najmä k Averroesovi. Z neho ponecháva všetko, teda cestu životom poznávacím sebazhodnocovaním, vylučuje len urážku Boha – dosiahnutie Boha v živote. Toto vylúčenie alebo obídienie je obsiahnuté v odpovedi na Aristotelovu tézu uvedenú v *Hostine* I, II, že v poznaní ako najvyššej dokonalosti našej duše spočíva naše najvyššie šťastie a dosiahnutiu toho sme všetci prirodzene svojím túžením podriadení. Miesto toho zavádza novoplatónsky zostup Boha do človeka. Nástrojom je mu šľachetná žena ako obrazné vyjadrenie múdrosti, filozofie. Filozofia – múdrosť

patrí Bohu, ale kto z ľudí ju miluje, tomu sa z jej tváre sčasti vyjaví tvár Boha. V prvej rozprave, v jej druhej kapitole, je vyjavený celý projekt *Hostiny* ako zmiernenia zdokonaľovacej úlohy filozofie s kresťanskou vierou tak, že filozofickým zdokonaľovaním nie je dotknutý nárok vierouky na náš posmrtný život. Dante sa teda vyhol hriechu „túženia doostatku“. Napriek zažehnaniu hriechu túženia doostatku uskutočňuje *Hostina* celou vervou druhý hriech, zanedbanie Kristovej úlohy pri ceste do večnej blaženosti tým, že tá cesta je zverená celá intelektu. Uvedomil si ho čiastočne v štvrtjej rozprave, a v tom spočíva preryv medzi ňou a predchádzajúcimi, ale aj vedomie, že *Hostina* má v tomto prechode kaz, neprítomnosť kresťanskej blaženosti. To je aj dôvod, prečo *Hostinu* ukončil skôr proti predpokladu. Uvedomil si nedostatočnosť svojich dôvodiacich nástrojov a potrebu nájsť také, ktoré by prepojili, zmierili racionálnu cestu k najvyššiemu šťastiu a kresťanskú. Zároveň si uvedomil, že filozofi sú natoľko proti kresťanstvu, že je jedno, aké zmierovacie dôvodenie im predloží, aj tak ho neprijmú. To je obsah nevypovedaného, zamlčaného rozdielu medzi *Hostinou* a *Komédiou*.

Tým, že sa chcel vyhnúť Averroesovej téze túženia doostatku, upadol do hriechu netúženia. Zdanlivo tým rozhodne oponuje Averroesovi, no v skutočnosti aj viere. Toto v *Hostine* nenapísal, no tento hriech bol príčinou časovej medzery medzi prvými tromi kapitolami diela a štvrtou, aj príčinou, prečo je *Komédia* započínaná, akoby pred ňou *Hostina* nejestvovala, a prečo je potom skoro každý výjav *Pekla* obrazom jedného Danteho hriechu z čias *Hostiny*. Jedným z nich je počasživotné šťastie, takzvané malé šťastie. Dante ho rozčlenil podľa Aristotela na dvojce, na činné a hĺbavé. To, ak je len osebe, ak sa ním završuje zmysel života, neuspokojuje celkom túžbu človeka sceliť sa s najvyšším poznaním. Vyzerá to tak, že aj v *Hostine* Dante vedel o tejto nedostatočnosti, keď písal o „nebeských Aténach“, odkiaľ by mal Boh sám vyzdvihovať do neba peripatetikov a stoikov a epikurejcov, a odvodené si možno myslieť, že mal na rozume, že dosiahnuté najvyššie pozemské šťastie má Boh za záväzok pre seba, aby takého vyzdvihol k sebe do večnej blaženosti. Túto vlastnosť „malého šťastia“ však urobil nosnou zložkou prepojenia filozofického chápania šťastia s kresťanským až v *Komédii*. Tu však treba opatrnosť, lebo komentátori nehovoria, že by boli „nebeské Atény“ filozofov



čakárňou do neba. Naopak, najmä Gagliardi hodnotí „malé šťastie“ ako výlučne pozemské.

Zmysel pre svoju súčasnosť, teda zmysel pre historickosť je rozhodujúcim znakom *Komédie*. Dobové zrážky zapríčinili, že Dante písal *Komédiu* a večný život ako jej problém zobrazujúc svoju dobu. Mýtický obraz Odyseovho preletu do Božieho územia pre úctu k vlastnému rozumu, a teda obraz zvelebenia ľudského rozumu, je obrazom Averroesa, ale zároveň všetkých luciferovcov a ľudí s Adamovým previnením ako on, aj seba samého. Keby bola *Komédia* rozdielna od *Hostiny* len v novom používaní pojmov vedy, nebola by sa stala odznakom kultúry. Vďačí za to sprítomneniu krízy doby v jazyku založenom na opravených pojmoch dobovej filozofickej reči. Aj možnosť chápať *Hostinu* ako predznamenanie *Komédie* je nám daná, lebo aj v *Hostine* sa stretáva napätá dobová história so svojím vyjadrením v jazyku určitej sústavy pojmov. Tie isté okolnosti, ktoré podmienili jazyk *Hostiny*, podmienili aj jazyk *Komédie*. Historická plnosť oboch diel má vplyv aj na interpretáciu. Väčšina textov (podobne ako v Petrarkovom *Spevníku*) je založená na nevy povedaných, skratkovo vypovedaných a zatajovaných odvolávkach najrozličnejšieho pôvodu. Ak by boli všetky rovnocenné, diela by boli nerozlúštiteľnou alebo interpretačne zneužitelnou zmesou rovnocenných odvolávok. V skutočnosti sú medzi nimi kľúčové, tie, ktoré vedel dobový čitateľ vložiť do súvislosti a pomáhajú zaujať stanovisko k historickým napätiam prítomným v dielach. Pretavenie histórie doby do osobitného jazyka pojmov a odvolávok ukazuje, že autor je v diele bytostne prítomný, ono je mu intelektuálnym a osobným životopisom. Inak, jazyk pojmov spätých s prítomnou históriou je štruktúrou diela. Z tohto pohľadu som ako prekladateľ *Raja* spracoval jeho averroesovské pojmoslovie (Koprda 2020; Gagliardi – Koprda 2017). Súbor jadrových pojmov, čiže zhustená eschatologická predstava, je už predchutnávaním toho šťastia, ktoré je cieľom rozprávania v oboch dielach. Keďže „predchutnávanie“ konečného šťastia, ak dala „zaľúbenému“ oddelená podstata svoj habit, je Averroesovým postojom, citácie z ostatných autorov sú v dielach tohto typu druhotné. Dokonca aj Aristotelove prechádzajú u Sigera Brabantského, u Boecia Dáckeho aj u Danteho cez Averroesovo kritérium nového spôsobu života: nadšenia z nadobúdania dokonalosti, ktorá zabezpečuje šťastie. Toto u Aristotela nie je, ale v *Hostine* plnej nádeji aj v *Raji* áno. Dante si uvedomil,

že optimizmus *Hostiny* (a *De vulgari eloquentia*) vedie do slepej uličky. Aby si nadšenie udržal, skĺbil v *Komédií* šťastie podľa filozofov so šťastím podľa kresťanskej viery. Filozofi by boli vnímali prienik ako naivnosť, ale o ich názor sa už v tom čase nestaral. Už vedel, že nech by predostrel hocakú cestu k najvyššiemu poznaniu pomocou kompromisu, dopadol by u nich rovnako. Už mu šlo len o onú podstatu Averroesovej mystiky, o spomínané putovanie životom nadšením: „Veda je dokonalosťou človeka, dovoľuje mu mocnieť ako jednotlivcovi aj kolektívu v ľudskosti aj v rozumnosti a odstraňuje z cesty človeka k svojmu šťastiu transcendentno. Človek uskutočňuje prostredníctvom vedy v úplnosti seba. Dosiahnutím cieľa si zabezpečuje šťastie a zároveň prispieva k intelektuálnemu majetku ľudského rodu a obohacuje ho. Človek ako jednotlivec koná vnútri spoločnej inteligencie, ktorú možno jednotlivcovým prínosom obohatiť a vytvoriť dedičstvo, na ktorom sa bude môcť zúčastňovať každý. V tomto intelektualizme je vo všetkých jeho prejavoch (aj v náboženstvom) prvoradá poznávanie, a to až po najvyššie. Filozofia a náboženstvo sú dve rozličné cesty k Bohu... Ako uznáva Bonaventura, hĺbanie sa stalo vedou a zrušilo všetok priestor medzi človekom a Bohom“ (Gagliardi 1994, 33). Len na doplnenie, všeobecne verili v možnosť poznať oddelené podstaty. Aj keď sa javil konečný cieľ ďaleko a spodobiť sa s ním bolo kresťanský nenáležité a filozoficky pochybné, všetci sa zhodli, že oddelené podstaty možno poznať. Pozná ich, kto sa vie stotožniť s abstraktným jadrom niektorej poznanej skutočnosti. Možno to vidieť aj v slovenskej Seleckého básni *Obráz panej krásnej*. Malé kroky sú cesta. Život sa stáva nepretržitou púťou pomocou poznávania ešte nepoznaného.

*Hostina* aj *Komédiá* vznikli z Danteho životnej skúsenosti, že svet žije v nepokoji. Znesvárenými boli cirkev a filozofi. Keď sa mu po tretej rozprave *Hostiny* ukázalo, že filozofi sa nevzdajú protikresťanského bludu, pustil sa kritizovať svoj vlastný novoplatónsky projekt cesty životom.

## K prvej rozprave

Prvý odsek prvej rozpravy obsahuje plán celej zamýšľanej knihy. Obsahuje Aristotelovu tézu, že všetci túžia poznať (*Metafyzika* 1, 1, 980 a 21), a hneď na to popiera jej absolútnu platnosť. Averroes utvrdil tézu svojím známym výrokom, že príroda nemôže konať proti sebe. Ak dala, že ľudia túžia poznať,

musela sa postarať aj o naplniteľnosť daného. Z toho vidno, že v pozadí *Hostiny* je Averroes a odmietnutie časti jeho učenia tak, že bude predostretá iná predstava. Preto zamenil slovo „poznať“ slovom „túžia za svojou dokonalosťou“. „Poznať“ značí poznať najvyššiu pravdu alebo poznať intelektu od-delené od hmoty. Keďže je podľa viery také niečo nemožné, Dante zmenil úlohu túženia a povahu predmetu túženia, ale aj postavenie človeka z toho, kto si tvorí intelekt, na biologickú osobu. Ponechal Averroesovu maximu, že po dosiahnutí cieľa už netúžime. Ak sa tá maxima uplatní na biologickú osobu v jej prirodzených hraniciach dokonalosti, dodá filozofickosti hraniciam tejto osobnosti aj jej túženiu, ktoré sa blíži zmyslovým túžbam.

Začiatočná veta obsahuje ďalší posun voči Averroesovi, lebo ten trvá na tom, že túženie vecí a túženie za intelektuálnym zdokonalením nemajú nič spoločné, keďže majú odlišné ciele, kým Dante ich označuje rovnocenne za diela prírody: „každá vec, ktorej dala Prozreteľnosť prirodzenosť, má sklon celkom zavrieť to, čo obsahuje v sebe v možnom stave“ (*Hostina* I, 1). Tým spodobuje aj ich túženia aj všetky druhy prirodzenosti, ale najmä „ustatia“ túženia sa spodobujú: túženie neživej veci sa končí zavřením jej „dokonalosti“ tak ako túženie ľudského intelektu. Zámer je tu očividne postaviť touto predstavu prirodzenej dokonalosti vecí a ľudí protinávrh Averroesovej povinnosti človeka intelektuálne túžiť „doostatku“. Pozadím tohto ohraničujúceho protinávrtu je odstrániť všetko Averroesovo bohorúhanie, chápanie cesty životom ako končiacej sa sebastotožnením s Bohom. Od tohto formulovania sa prvé tri rozpravy držia cesty životom ako cesty „k dokonalosti“ bez rúhania a ústi to v XV. kapitole tretej rozpravy odsekom o „nebeských Aténach“ ako novodobom zopakovaní Adamovho raja.

Ostáva vysvetliť záver citovanej časti (I, 1): „A pretože vedenie (veda) je najvyššou dokonalosťou našej duše a v ňom (v nej) spočíva naše najvyššie šťastie, všetci sme prirodzene podriadení tomu, čo si želá ono (ona)“. Keďže intelekt je v prvom odseku chápaný ako prázdna možnosť poznania (čistá možnosť poznať), vedenie ako „najvyššia dokonalosť našej duše“ neprekračuje úroveň nadobudnutého intelektu, čiže poznania tejto možnosti (pri narodení nevieme ani to, že máme možnosť poznať). Lenže toto je Averroesov výrok a všetky pojmy v ňom sú vzájomne podmienené a nemenne platné. Znamenajú poznanie najvyššej pravdy, teda toho, pri poznaní čoho už logicky

nemôžeme túžiť za iným. Tým, že Dante pozmenil prvý pojem, teda urobil „najvyššou dokonalosťou duše“ možný intelekt (Božím darom už naplnený vesmírnymi formami), pozmenil aj závetie: obsah „najvyššieho šťastia“. To nemôže byť podľa Averroesa iné ako „poznanie všetkého“ alebo „poznanie najvyššej pravdy“. Len toto môže byť „najvyššou dokonalosťou duše“. Ak je najvyššie šťastie najvyšším cieľom človeka, iného šťastia človek nemôže mať, a ani iné inteligentné bytosti. Definícia najvyššieho šťastia ako spojenia možného a činného intelektu je u Danteho popretá materiálным šťastím. Tým, že šťastie je filozoficky podmienené poznaním všetkého, no u Danteho „poznania všetkého“ niet, niet ani toho, kto by zapríčiňoval pocit šťastia. Niet „oddelených intelektov“. Hýbateľov poznania a šťastia však nemožno vynechať a Dante to ani nechce, len ich nahrádza „Filozofiou“. Poznajúc ju, ktorá je dielom a majetkom Boha, poznáme aj náznak Boha, ale celkovo: „No a keďže je našej prirodzenosti nemožné poznať Boha a niektoré iné veci v tom, čím sú, to si potom prirodzene ani neželáme poznať“ (III, XV, 10). Toto verejné oznámenie, že v živote za Bohom netúžime, nazýva Gagliardi intelektuálnou tragédiou Danteho v diele *Hostina*. Je spôsobená cieľným ohýbaním Averroesa tak, aby sa *Hostina* vyhla jeho luciferskému hriechu. Dante si neuvedomil, že pretŕha túženie za Bohom ako túženie ľudí za vlastnou spásou – pretože iný spôsob, ako túžiť za vlastnou spásou, ľudia nemajú.

Po prvom odseku, ktorý je modelom štruktúry celého diela, nasleduje vysvetľovanie, prečo sa veľa ľudí nemôže dostať „k habitu vedy“. Habitom vedy alebo druhou dokonalosťou človeka označuje Averroes nadobudnutý intelekt, ten, ktorý je prekonaním „možného“. To je znak, že Dante ostáva v celom diele po úvodnom „pozmenení“ Averroesa pojmovo a štruktúrne napojený na jeho komentáre. Pretože každá kniha o konečnom šťastí mala za štruktúrne východisko Averroesa. Je zaujímavé, že hoci úvod by nasvedčoval, že k stolu poznávania prizve na hostinu netradičné spoločenské vrstvy a uzná ich nároky, v skutočnosti ich neprizýva, aby uznal ich činný život za dostatočne dôstojný, ale aby ich vyzval k poznávacej askéze v duchu Sigeru Brabantského a filozofov.

Vernosť skladbe averroesovských rozpráv o šťastí vidno tu, v prvej rozprave, aj pri dlhých dišputách o ľudovom jazyku. Ten je vždy prirovnávaný svojou vhodnosťou k účelu, ktorý má plniť, rovnako ako je všetko v knihe

hodnotené podľa pomeru medzi svojou prvou dokonalosťou a druhou (alebo najvyššou) (XIII, 4 a 5): „Tento môj ľudový jazyk spojil mojich rodičov, ktorí ním hovorili, rovnako ako robí oheň možným kuť kováčovi, ktorý robí nôž. Tým je preukázané, že dopomohol k môjmu splodeniu, čiže bol akousi príčinou môjho bytia. (5) A tento môj ľudový jazyk ma uviedol na cestu vedenia, ktoré je (našou) najvyššou dokonalosťou, lebo som sa začal pomocou neho zasväcovať do latinčiny“. Ľudový jazyk *Hostiny* bol filozofom druhou prekážkou, lebo dišputám na averroesovské témy bola vyhradená latinčina.<sup>3</sup> Je to miesto, ktoré umožňuje pochopiť komunikačné dôvody, čo viedli Danteho vyjadrovať sa v *Hostine* miešanou žánrovou formou, tzv. prózometrom.

### K druhej rozprave

Začína sa averroesovskou maximou, že k šťastiu ideme len pomocou prirodzeného rozumu. Upozorňuje tak dopredu na metódu, ktorej sa bude v celom texte držať. Hoci je predmetom rozpravy vysvetľovanie prvej kancóny, začína sa vysvetľovaním básnických zobrazovacích techník, no v skutočnosti sa pokúša dostať poéziu pod to isté riadenie rozumom, pod akým je veda, a tým ju obrániť proti tvrdeniu filozofov, najmä Brabantského, že poézia neprináša k poznaniu nič. Keby nenapísal tento obranný úvod, všetky tri interpretované kancóny by boli aj s interpretáciou filozofmi vysmiate, lebo v metaforickom jazyku poézie niet podľa filozofov nijaké poznanie.<sup>4</sup> Ľudská prirodzenosť je zmyslová a racionálna, teda najskôr treba urobiť z človeka bytosť prístupnú racionalite, schopnú kontrolovať si vášne, a to robí poézia: „Ako keď hovorí Ovídius, že Orfeus skrotil citarou divé zvery a pohol k sebe stromy a kameň. To znamená toľko, že múdry človek môže svojím hlasom ako nástrojom skrotiť a pokoriť ľúte srdcia a hnúť za svojou vôľou tých, ktorí (ne)žijú životom poznania a umenia“ (II, I, 4). Medzi poéziou a filozofiou je vzťah ako medzi hmotou a formou. Ten istý vzťah pestuje v svojich technikách poézia, lebo je naraz doslovná aj alegorická. Jej doslovný význam je ako hmotný základ všetkého. Ten predchádza forme vo všetkom, či sú to hmotné veci (ak

<sup>3</sup> Väčšou prekážkou im bola poézia v ľudovom jazyku, ako o tom hovorí v *Hostine* II, XII, 8 a poznámka k tomu odseku.

<sup>4</sup> Najvýraznejšie u Sigera Brabantského *Quaestiones in metaphysicam*, Louvain-La-Neuve, 1983, s. 116.

chceme vyrobiť bielizník, treba nám najskôr vyťať strom a spracovať drevo), či poňatia, a poézia ho musí najskôr vyjaviť, ak chce vložiť do básne skrytý význam, ktorý je ako forma. Vnútri poézie teda vynakladá básnik úsilie smerujúce k racionálnosti, podobné na vzťah, aký je navonok medzi poéziou ako orfeovským krotením šeliem a filozofiou. Toto špekulovanie s cieľom obhájiť poznávacie hodnoty poézie je svedectvom, že Dante mal dohlboka-doširoka znalosť Averrosovho diela, lebo analógiou jeho obrany poézie je proces prechodu od možného intelektu k nadobudnutému, od prvohmoty k umelo zostrojenému predmetu. Práca s vednými pojmi je možná len preto, že predtým bola prvá hmota (v niekom) zdokonalená na nadobudnutý intelekt. Ale aj samotné utváranie literárneho obrazu má vnútorný postup od možného k nadobudnutému. Všeobecný predobraz veľkej vzdialenosti, ktorú treba prekonať rovnako medzi vedným preukazovaním, ktoré je základom vedy, a samotnou vedou, ako medzi literárnym preukazovaním – doslovnosťou – a alegóriou: nehovorí sa, že bielizník je zo zeme, ale z dreva, hoci je strom zo zeme, lebo remeselník vkladá formu drevu (*Hostina* II, I, 10, zodpovedá Averrosovi: *Aristotelis opera* I, IX, komentár 12A). Uvažovanie, čo je prvé, čo druhé, je len zásterkou na to, aby Dante predložil logiku filozofie a poézie ako obdobnú, aby nebolo poézii upierané smerovanie k poznaniu. Pre rovnakú príčinu sa zamýšľa aj nad postupnosťou interpretácie: ako je pri tvorbe diela prvý doslovný význam, až na ňom možno stavať alegóriu, to isté platí pre interpretáciu diela. Všetko podriaďuje smerovaniu k poznaniu, lebo to je vrchný zákon prírody. V súlade so zákonom prírody, že človek pozná vec najskôr zmyslami, potom pojmovo, kladie literatúru na miesto predbežné voči filozofii a nižšie voči nej.

Následne Dante hovorí o príčine, prečo je *Hostina* komponovaná ako sled filozofujúcich básní a ich odborných komentárov v próze: „ani také čitateľstvo nejestvovalo, ktoré by sa bolo bývalo naučilo čítať takéto predstierané slová“ (II, XII, 8). Jeho adresátom tu nie sú šľachtici, ale filozofi. Bol preto nútený rozhodnúť sa pre zmiešanú formu, pre prózometrum. Tým zároveň jasne hovorí, že komentáre k veršom museli byť prísne filozofické, najmä podľa Averrosovej autority, aj keď necitoval. Na Danteho obranu poznávacieho smerovania básnického jazyka sa vyslovili mnohí, medzi nimi Petrarca a Boccaccio. Navyše, odrieknuť sa takej poézie nebolo možné v prostredí

poznačenom Averroesovými výrokmi, že sú len podľa mena ľuďmi tí, ktorí nežijú podľa vedy.

Averroesa necituje, systematicky používa jeho jazyk a zároveň v ňom obchádza nekresťanské. Tak je to pri objasňovaní anjelských zborov, podľa filozofov podstát oslobodených od hmoty. V II, IV, 8 vyslovuje bez menovania nesúhlas s Averroesovým tvrdením, že oslobodených intelektov je len, koľko je „*motum stellarum*“, lebo „*sua enim substantia est sua actio*“: keďže nemajú inú podstatu okrem činnej, bolo by protirečenie, keby jestvovali bez činnosti. Dante na to odpovedá v II, IV, 8 až 17 veľmi členito a dôvodiaco, napríklad, že intelektu nie sú len činné, ale aj hlbavé, že musia mať možnosť účasti na blaženosti tých, čo hlbajú, jednoducho preto, že nemôžu stáť nižšie ako ľudia, že nehýbu nebá silou, len svojím inteligibilným rozumom. Človek o nich ani na základe ich predpokladateľných účinkov nemôže vedieť všetko. Keďže nemožnosť poznať človeku oddelené podstaty je východiskovou tézou *Hostiny*, tu (II, IV, 16 – 17) vlastne došiel k záveru diela. Dante však chce k tejto veci dôvodiť a nezatratiť pre nepoznatelnosť oddelených podstát nadšenie z cesty životom smerom k poznaniu.

V IV, 16 – 17 utvrdzuje záver o nepoznatelnosti vstupom do najostrejšieho sporu cirkvi s averroesovcami, o očiach netopiera. Nepostavil sa na stranu Averroesovho optimizmu, ani za Tomáša Akvinského, že oči nášho intelektu sú zatvorené pred poznaním oslobodených podstát rovnako ako oči netopiera jasou denného svetla, ale napísal: „aj keď o nich nemáme nijaké zmyslové poznanie (ktorým sa začína naše rozumové poznanie), aj tak nám v intelektu pobleskuje aké-také svetlo ich veľmi svietivej podstaty, veď vidíme uvedené a mnohé iné dôvody. Ako ten, kto tvrdí pri zavretých očiach vďaka troche svetla alebo lúča, ktorý preniká cez zrenice netopiera, že ovzdušie je svietivé“ (II, IV, 17). Človek vidí anjelov – inteligencie aspoň v tom, že mu prinášajú dary Ducha Svätého (II, V, 7 – 8). Neoplatónstvo zlúčil s kresťanstvom a na tejto „viditeľnosti“ oslobodených intelektov osnoval cestu životom ako darovanú. Zlietaním Božích poslov s darmi k človeku (napríklad II, VI, 9 – 10) odstránil hriech averroesovcov – vniknutie na Božie územie.

Stačilo mu urobiť zmierlivo novoplatónskymi miesta najprotikladnejšie viere, a ostatný jazyk ponechával averroesovský, možno aj preto, lebo jeho adresátni boli filozofi. Hoci nepotreboval zdôrazňovať, že cesta životom je

prísne racionálna, urobil to presne v Averroesovom zmysle, že totiž o človeku ako hodnom toho mena hovoríme len o tom, ktorý používa výlučne rozum a intelekt ako jeho najvyššiu časť (II, VII, 3 – 4). Z toho mu vyplynul sigerovský protibiologický asketizmus, manželstvo ako prekážka hlbavému životu. Táto nezhoda však poukazuje aj na to, že v čase písania prvej kancóny a ešte predtým sa odohrával v Dantem rozpor, či dať prednosť averroesovskému čistému intelektu, alebo novoplatónskej inteligencii (II, VII, 5 – 8). Myšlienka, ktorá v básni stúpa do neba za (Beatriciným?) čistým intelektom, je averroesovská túžba poznať ešte počas života rozumom Boha alebo oddelené inteligencie a zhoduje sa so Sigerovým úsilím poznať Boha zaživa v *Raji X*, 133 – 136. Druhá myšlienka, ktorá básnika vyzýva nechať sa osvietiť pohľadom novej panej, vyjadruje novoplatónsky pól Danteho rozpoloženia.

Aké miesto má v tomto „osvietenskom“ usporiadaní filozofia? Dante si ustavične uvedomuje Averroesovu maximu, že ak dala príroda človeku ako jemu vyhradenú schopnosť rozum, konala by proti sebe, keby nevytvorila aj podmienky, aby mohol rozumom „poznať všetko“. Cnosť a poznanie sa ocitajú nahrádzané rozumnosťou a zdvorilosťou „novej panej“ (II, X, 7 – 9). Keďže Averroes položil ako podmienku najvyššieho šťastia poznanie všetkého, Dante sa usiluje definovať „všetko“ ako vzájomné prestúpenie neba s vedami (XIII, 1 – 6, cit. v. 4): „Druhou podobnosťou je, že jedno i druhé osvecujú. Každé nebo osvecuje viditeľné veci a tak aj každá veda osvecuje poznateľné“. Nebo spôsobuje vznik nových vecí, prvú dokonalosť, vedy z nej robia druhú dokonalosť. Chytákom je tu, že k vedeniu sa človek neprebojáva vlastným pričinením, ako chce Averroes, ale vedy v ňom splodia druhú dokonalosť, podobne ako nebo prvú. V habite nadobudnutého intelektu potom môžeme pokračovať k poznaniu všetkého, k najvyššej ľudskej dokonalosti. Dáva nám ju veda, nie Boh.

V ďalších rozpravách sa táto pravda, ktorá je najvyšším dobrom človeka, ukáže nie konečnou, ale „malou“, počasživotnou, po ktorej nasleduje po smrti ozajstná blaženosť. Danteho hriechom v *Hostine* je povýšenie vied na sprievodkyne ku konečnému cieľu človeka (napríklad v II, XIII, 8), ktorý sa ukáže „malým cieľom“, počasživotným, a v závere tretej rozpravy (III, XIV, 15) vyvrcholí vytvorením malého neba alebo raja pre múdrych žijúcich. Je možné, že Dante čerpal priamo z Averroesa: „Vedou najvlastnejšou prvému Bohu je



tá, ktorá je obsiahnutá v prvej Filozofii, kým veda najvlastnejšia každému pod ním je podobná na čiastkové vedy, ktoré sa nachádzajú pod prvou Filozofiou“ (*Aristotelis opera* VIII, 12. kniha, komentár 44), lebo aj on urobil hlavnou z vied zdokonaľovateľiek Filozofiu. Dôležité bolo, aby našiel dôvody zodpovedania si desiatich nieb a desiatich vied, aj keď vymyslené v prípadoch prvých sedem. Zásada, že „že morálna filozofia nám ukazuje, ako máme rozumieť iným vedám“ (II, XIV, 14) nie je Akvinského, ale Averroesova. Jemu patrí aj zásada „cnosť a poznanie“. K empiróvemu nebu, ktoré sa ponáša na vedu teológiu: „O ňom hovorí Boh svojim učeníkom: ‚Svoj pokoj vám dávam, svoj pokoj vám zanechávam‘, keď im dáva a necháva svoje učenie, ktorým je táto veda, o ktorej hovorím“ (II, XIV, 19). Ľudia, ktorí sa nechajú viesť teológii pri poznávaní Boha, dostanú dar prestania túženia, „pokoj Boží“ bez toho, že by spočinuli v Bohu. Tým je povedané aj to, že celok vesmíru, teda „všetko“, je človeku prístupné len v miere jeho vedných možností, a teda ľudská dokonalosť, sa musí končiť tam, kde má hranice jeho schopnosť „zrozumieť sa“ s poznaním vied. Tu je z kresťanského tomistického hľadiska blud, lebo podľa Akvinského nemôže ľudské túženie za Bohom uspokojiť ani teológia, iba priame videnie Boha po smrti. To je zároveň pojmový problém: keby bol Dante neoznačil za vehikulum k poznaniu vedy, ale *species intelligibilis*, oddelený intelekt, ten by mu nebol zavrel brány najvyššieho poznania hranicami vedy a mysle, pretože má v očiach Boha a k nemu by ho bol túžením priviedol. Dante to nemohol urobiť, lebo vo východisku knihy vyhlásil, že človek nemôže poznať oddelené podstaty.

### **K tretej rozprave**

Kým Averroes uchopil východiskovú Aristotelovu tézu, že „všetci ľudia si želajú svojou vlastnou prirodzenosťou vedieť“ cez východisko, že nie prirodzenosťou, ale najlepšou čiastkou seba, no a tou je u človeka je rozum a intelekt ako jeho najlepšia čiastka, a teda inteligibilnosti toho zodpovedá najinteligibilnejšia vec, Boh, najvyššia pravda, Dante uchopil túžbu vedieť z opačného konca, že kto túži viac, ako je mu dané, nikdy túženie neukončí. A človeku je vraj hranicou túženia jeho vlastná dokonalosť. Tretia rozprava sa celá zaoberá túžením s týmto ohraničením a preukazuje, že človek môže byť skoro spokojný aj bez poznania oddelených podstat. Robí to, aby zmierila filozofiu

a vierouku. Keďže to robí novým pojmoslovím proti druhej rozprave, je možné, že Dante si preto dopĺňal vedomosti po napísaní druhej rozpravy. Boh už nepôsobí len okrajovo ako prvý nehybný hýbateľ a predmet túžby, ale svojím svetlom pomáha človeku pri dosahovaní dokonalosti a šťastia, ktorým je účasť na Bohu. Uspokojenosť dodáva túžiacemu „šľachetná pani“, ktorá sprostredkuje všetky Božie milosti, takže človeku už netreba za Bohom túžiť, nie ísť za ním. Tak sa dosahuje, že túženie po Bohu doostatku nielenže je nadbytočné, ale aj proti prírode. Šľachetná pani je Filozofiou, tým jediným, za čím má človek túžiť a čo poznávať. Lúbiac ju a poznávajúc ju sa približuje k hranici, keď sa mu ukáže na jej tvári vyžiarenie toho Boha, z ktorého ona pochádza a ktorý ju má celú jediný. Takto bolo odstránené Averroesovo túženie za Bohom doostatku, ale aj Akvinského.

Tým, že je Filozofia zosobnená v šľachetnej panej, rozprávací rytmus rozpravy sa mohol podriadiť jazyku túženia za milovanou. Ten má na začiatku lásku, Amora. On zapaluje túženie, čím bráni, aby človek túžil za svojím zdokonaľovaním sám, ako chce Averroes. Túženie je túžením za podobnosťou a vzniká z vedomia nepodobnosti, čiže nevedomosti. Spodobovanie sa prebieha v krokoch. Prvým je priateľstvo s paňou a jeho trvanie (III, I, 7 – 10). Potom sa učí zdokonaľovaný vedám, čo zodpovedá štúdiu v rozličných školách mníšskych rádov. Postupné spodobovanie sa na vedy vedie k nadobudnutiu vedného habitu, teda druhej dokonalosti intelektu. Vedie aj k „poznaniu všetkého“ ako povinnosti uloženej filozofmi, no a v konečnom završení vedie k spojeniu s ľúbenou (III, II, 3), čo je napodobenie Averroesovej tézy, že ako ideme na svojom životnom začiatku spojení s Jedným, aj na konci musíme. Ide o splynutie poznávajúceho s formou poznávanej veci, ak je poznanie dokonalé. To je vlastne podstata premeny alebo premien človeka v procese poznávania a vďaka poznaniu ako to uchvacujúce, čo robilo príťažlivým arabský aristotelizmus. Aj z tohto vidno, že Danteho model v tretej rozprave nie je čisto platónsky, ale je zmiešaný.

Keďže predmetom rozpravy je smerovanie k zjednoteniu túžiacich s Bohom (v jeho zástupkyňi), hneď na začiatku (III, II, 4) hovorí, že podľa knihy *Liber de causis* pochádzajú všetky súcna z prvej príčiny a rozmanitosť nedostali od nej, ale od nižších inteligencií, a v závislosti od prvej hmoty príjemcov (od ich schopnosti prijímať Božiu pečať). Z počiatkovej podoby

na Boha vyplýva, že ľudská duša si uchováva niečo zo svojho zapríčiňovateľa, „zúčastňovaciú podobnosť“, zapríčiňovateľ jej nemusí byť oznamovaný. To má mnoho dôsledkov. Forma človeka je zo stvorených vecí najvznešenejšia, a preto aj najúčastnejšia na Bohu. Po prebratí účastnosti prichádza na rad túženie za spojením s Bohom, pretože všetko túži za svojím bytím, a Boh je našim bytím. V skutočnosti túženie nie je možné priamo, len cez Božiu emanáciu dobra, no a dobrami sú vedy. Vedenie pomocou vied však prispieva k oddeleniu Boha od človeka, lebo ide o poznanie v nepoznaní. Vytvára sa val nepoznatelnosti: množstvo poznatkov sa navŕši medzi poznávajúceho a poznávaného ako „tretie“, a to tretie v myslí je spredmetnením netotožnosti. Filozofia je jedinou z vied, ktorá dáva nádej na spodobenie vo forme videnia, to znamená zjedinenia sa s poznávaným: „sa stala s mojou dušou jedinou vecou“ (III, II, 9). Dušou rozumie Dante inteligibilnú časť rozumu: „... ľudská duša. Vznešenosťou najvyššej mocnosti, teda rozumu, sa zúčastňuje na Božej prirodzenosti na spôsob večnej Inteligencie. Duša je totiž v tejto najvyššej mocnosti natoľko vznešená a oslobodená od hmoty, že Božie svetlo do nej svieti ako do anjela“ (III, II, 14). Ona má nádej spodobiť sa Bohu (aj III, II, 16 – 19). To je participatívna, účastenská predstava zjednotenosti s Bohom. Jej súčasťou je aj, že ako najvyššie postavený stvor nemá len svojmu druhu vlastnú účasť na Bohu, ale aj podoby účasti vlastné všetkému vo vesmíre (III, III, 6 – 11). Je syntézou vesmírneho túženia, no túži najmä pre seba vlastný účel: poznanie všetkej pravdy a cnosti (III, III, 12). Jeho obmedzením je, že nerozumie oddeleným podstatám (III, IV, 9 – 10), a to ani najvyššou zložkou svojho rozumu – inteligibilnou. Ako teda môže poznať Boha prostredníctvom Filozofie? Ako je forma človeka v Bohu a tým sa človek zúčastňuje na Bohu. Keď človek ľúbi Filozofiu a myslí na ňu, myslí na ňu v Bohu, lebo forma Filozofie sa nachádza tiež v Bohu. V Božej myslí, ktorú zastupujú Božie inteligencie, sa ľudské myslenie a Filozofia, čiže Božia múdrosť, nedajú celkom oddeliť, zlievajú sa. Podmienkou však je, aby nebola Filozofia chápaná ako termín zastupujúci súbor vedomostí, ale ako bytosť schopná zaľúbiť človeka do seba a dopomáhať k jeho zdokonaľovaniu. Ako taká je umiestená uprostred: zhora sa na ňu dívajú vyššie inteligencie, zdola ľudia pohľadmi zatúženými za vlastným intelektuálnym šťastím (III, VI, 4 – 9). Poznanie všetkého, ktoré sa u Averroesa deje priamou skúsenosťou, sa mení u Danteho

na poznanie Boha v miere, v akej je vložený v svojich inteligenciách, teda ide o poznanie vďaka emanácii. Filozofia ako žena sa stáva dokonalou, keď sa stane dokonalým poznanie toho, kto sa zdokonaľuje: „ona sa im stáva v myšlienkach, lebo, ako som povedal, je najdokonalejšia, aká len dokonalá môže byť ľudská podstata“ (III, VI, 9). Svoju dokonalosť má od Boha. Ten ju do nej vlieva nad mieru potrebnú človeku (III, VI, 10). Tým Dante vyhovel svojmu východisku, že človek nemôže poznať oddelené podstaty: dáva Inteligencii dokonalosti nad ľudskú potrebu. Teda ten, kto sa zdokonaľuje, je už uspokojený v túžení, ale Inteligencia má ešte dokonalosti ním nepoznané. Poznávať ju ďalej by bolo proti prírode. Ako hovorí VI, 11, počas vnímania krás Inteligencie prebleskuje k zdokonaľujúcemu sa aj niečo z Boha, a teda nejde len o poznanie, ale aj dobro – cnosť sa zdokonaľuje (tak aj VII, 8, 12 – 13). Takto silnie zdokonaľovaný v cnostiach len hľbaním Inteligencie, bez Božej milosti. Následne, 15 – 16, prepája hľbanie Inteligencie s kresťanstvom názorom uplatňovaným aj v *Raji*, že ona je zázračná. Vidieť ju ako takú je nápomocné kresťanskej obci vo viere, lebo jej videná zázračnosť uľahčuje pripustenie reálnosti kresťanských zázrakov. Nasleduje téma rozdielu medzi pozemským šťastím a nebeskou blaženosťou, spracovaná odvážne, tvrdením, že nejde o kvalitatívny rozdiel, len o trvanie (III, VIII, 5). Navyše, ako keby dosiahnutie šťastia nezáviselo od poznania zdokonaľujúcej Inteligencie, ale ako keby sa udialo tým, že kto sa zdokonaľuje, sa rozhodne ukončiť túženie. Vracia sa téma nezavíšeného videnia Inteligencie (III, VIII, 15), panej Inteligencie ako darykyne cnosti (III, VIII, 16 – 20), tvrdenie, že veda je dokonalosťou človeka, no nielen vo vedení, ale aj v cnostiach. To je však pokus o odpúšťanie hriechov bez Božej milosti a bez vykúpenia. Jedenásta kapitola sa venuje definícii filozofa. Je ním len ten, kto chce poznať všetko, to znamená splniť podmienku, aby sa stal dokonalým a kto chce ňou dosiahnuť šťastie, čiže vrchol cnosti, a tým aj „už netúženie“, pokoj. Dvanásta kapitola prináša celistvo chápanie vedného „habitu“ ako lásky panej, odplatenia sústavného štúdia (III, XII, 2 – 4). V rámci odsekov venovaných Bohu ako svetlu poznania nám XII, 13 predzvestuje to, čo bude zopakované ešte k záveru rozpravy, že totiž netúžime až doostatku, ako chcel Averroes, ale najvyšším poznaním filozofa, šťastím a ustátim túženia je odblesk svetla Božej tváre v tvári Filozofie ako jednej z oddelených podstat: „v iných inteligenciách je menšou mierou,

skoro ako milenka, ktorú si nijaký milenec nevezme celkom, len sa uspokojuje jej krásou pozerajúc sa jej do tváre“ (III, XII, 13). Toto je podstatné miesto knihy, lebo zámer knihy je osnovaný ako opozícia spomínanému Averroesovmu útoku človeka na Božiu výlučnosť. V XIII, 3 a 4 sa vidí, že „ľudská filozofia“ je protipólom teológie a ich priestor, o ktorý súperia, je rozdelený na ľudstvo, čo sa neusiluje o pozemské poznanie, a na to, čo sa usiluje. Na podporu ľudskej filozofie, ktorá by neohrozovala Božiu výlučnosť, hovorí aj sofizmus v XIII, 9 – 10, vraviac, že na filozofov, čiže na tých, čo poznali všetko, môžu byť označení aj takí, čo majú len predpoklad. V tomto duchu sa vracia rozprava k odrazu tváre Boha v tvári filozofie ako k najväčšej novej viditeľnosti Pravdy tomu, kto je filozof, a zároveň k jeho najvyššej novej pozemskej odmene – šťastiu: „láska je filozofii formou, a preto sa tu nazýva jej dušou. (11) Táto láska je vyjavená v tvári Múdrosti, do ktorej vkladá zázračné krásy, teda pokoj v každom čase a opovrhnutie vecami, z ktorých si robia iní pánov (III, XIII, 10 – 11)“. Boh, Filozofia a človek sa v pohľade na sprostredkujúcu tvár múdrosti spodobujú tak, ako o tom hovoril Dante na začiatku rozpravy. Človek, aby sa spodobil Bohu, nemusí dosiahnuť jeho „všetkovedenie“, ako to žiadal Averroes.

V XIV, 3 pokračuje v predstavovaní dosiahnutého najvyššieho poznania a šťastia pri nespodobení, nezhodnosti človeka s Bohom alebo s Filozofiou. Používa príklad slnečného lúča, ktorý dodá rastlinám dost síly na završenie vývinu, a tie sa preto ešte nemusia spodobiť s lúčom. Najväčším spodobením, ktoré Boh pre lásku k Filozofii urobil, je jej večnosť, a Dante ukazuje príklady Demokritovej lásky k filozofii, Platónovej, Aristotelovej, Xenónovej, Senecovej, Sokratovej. Všetci dali prednosť filozofii pred životom v obraznom či doslovnom zmysle (III, XIV, 8). Božia láska a láska najdokonalejších ľudí sú naveky spodobené v spoločnej láske k Filozofii, čiže k šľachetnej žene. Toto dôvodenie je robené ako úmyselný protipól Averroesovho úvodu k *Fyzike*. Zbožšťovanie filozofovania pokračuje, takže sa musí Dante vrátiť v XIV, 13 – 14 k spomínanému dôvodu, že život s filozofiou nie je škodlivý viere, lebo prostredníctvom nej vidno ako reálne také veci, ktoré by sa bez nej javili ako zázraky, a to posilňuje vieru, že všetko, čo sa javí nám zázračnom, môže byť z hľadiska vyššieho intelektu racionálne odôvodnené. Viera sa racionalizovaním posilňuje. Tak potom dôvodil aj v *Raji* počas skúšania z nádeje.

Dopĺňa, že takým činom dopomáhajú všetci filozofi hocktorého smeru upevňovať náboženskú vieru, a preto majú otvorené dvere do Raja. A nasleduje najdiskutovanejšia veta celej *Hostiny*: „Kto obsiahol tieto tri cnosti, vystúpa do tých nebeských Atén, v ktorých sa v jednej vôli schádzajú v svornosti stoici, peripatetici a epikurejci pomocou svetla večnej pravdy“ (III, XIV, 15). Danteho nástojčivosť pri zmierovaní filozofie a vierouky viedla formuláciám, ktoré nepomáhali presvedčiť a ponechávali rozdvojenosť kultúry odhalenú. Je aj tak podstatné sledovať Danteho zmierovacia stopu: sám urobil v priebehu tretej rozpravy veľa práce, aby bolo zmierovanie hladším ako na začiatku – ušľachtilej žene dal dvojakú povahu ľudskej filozofie a kresťanskej múdrosti, a tým dal ľuďom, ktorí ju ľúbia, možnosť vnímať ju v rámci istotného sveta a rámci sveta vysvetliteľného len vierou.

Zmierovanie vedie k oprávneniu pozemskej blaženosti toho filozofa, ktorý sa díva do očí a na úsmev Božej múdrosti, ktorá vyžaruje z Filozofie. A taká blaženosť chodí spomedzi žijúcich len jemu (III, XV, 2 – 3). Blaženosť je tu podriadená sylogizmu s východiskom v začiatočnom Aristotelovom výroku, že každá bytosť si želá vlastnú dokonalosť. Dokonalosť sa pozná podľa spokojnosti túžiaceho, no a spokojnosť je už blaženosťou (III, XV, 3). Overujúcim kritériom je skúmanie, či taký ešte túži. Ak nie, vývin k blaženosti je zavŕšený. Dante tu cielene previedol ľudské najvyššie šťastie pod spoločný menovateľ s najvyšším šťastím všetkej prírody, a tým aj ukázal, kam cielil prvým odsekom *Hostiny*. Tým, že pridal k Aristotelovej definícii dokonalosti kritérium spokojnosti, vyšiel v ústrety aj tým, ktorí nie sú filozofi, no zároveň ponížil najvyššie pozemské šťastie tak, že možno pochybovať, či je dokonalosť naozaj dokonalosťou, teda či je predstupňom posmrtnej blaženosti. Aby Dante pozdvihol tak chápané pozemské šťastie, v súlade s filozofmi vyhlasuje, že to šťastie patrí ľudskému intelektu, nie zmyslovým cnostiam, pretože len cnosti intelektu sú preň sám, kým zmyslové sú len nástrojovými, na dosiahnutie vyšších cností. Ostatné cnosti sa upokoja následne po sebauspokojení dokonalého rozumu.

Medze pozemskému šťastiu stanovuje aj prevzatím Avicennovej teórie, že ľudský intelekt nemôže poznať veci jemnejšie od seba. Iba viera to dokáže (III, XV, 6). Nato aj priznáva podľa Averroesa, že bez poznania nie je túženie zavŕšené, a preto ani šťastie (III, XV, 7). Dovoľáva sa samého Averroesa,

keď hovorí, že príroda nerobí nič podaromnici, no a tak by robila, keby dala túžiacemu túžiť ponad jeho prirodzené medze (III, XV, 8 – 9). Pomocou Averroesových vlastných téz sa Dante usiluje, aby dostal dôveryhodnosť jeho hlavný výrok: „No a keďže je našej prirodzenosti nemožné poznať Boha a niektoré iné veci v tom, čím sú, to si potom prirodzene ani neželáme poznať“ (III, XV, 10). Rozpravu v podstate uzavrel akoby vytvorením novej, neaverroesovskej teórie šťastia, podľa ktorej môže človek dosiahnuť určitý druh šťastia bez toho, že by uspokojil svoje túženie poznať intelektom najvyššiu pravdu.

Aj pri nepoznaní Boha prisudzuje onomu šťastiu vysokú hodnotu skutočnosť, že Filozofia ako oddelená podstata, hoci nie je človekom dobre poznaná, je scelená s Bohom v duchu Šalamúnovho tvrdenia, že Inteligencia bola v Božej mysli, keď ten tvoril svet, „čiže ona ho stvorila“ (III, XV, 15). Tým, že našiel vieroučné poukazy na božské postavenie Filozofie, prepojil v zmierovacom úsilí filozofiu s biblicko-kresťanským vyznaním. Zmiešaná povaha Inteligencie je dobrá len na to, aby dávala autorovi oprávnenia preukazovať súlad filozofie a viery na rozličných úrovniach. Inteligencia v sebe obsahuje do určitej miery svojou ľudskou stránkou Boha, čo už Dante v *Raji* (XXVI, 107 – 108) nepripúšťa: „čo z seba iným veciam obraz robí, no žeby, čo ho sebe, chýba zoznam“, ale aj „rozdelenie sprievodkyne“ na Vergília a Beatricu, čiže podľa ľudského a božského poznania.

V *Hostine* neberie Dante do úvahy hierarchiu stvorení podľa Aristotela a Averroesa tak, aby človek vyčnieval svojím intelektom a aby sa ním blížil k podstatám bez hmoty. Hľadá naňho len podľa prírody ako na všetko stvorené, a to mu umožňuje ukončiť jeho túženie prirodzenou dokonalosťou. Neuvedomil si prv, že nielen Averroes žiada túžiť doostatku, do uvidenia Boha, ale aj Tomáš Akvinský. Ten používa v úplnosti Averroesovo pojmoslovie intelektuálneho túženia, ibaže dodáva, že Boha tak môžeme poznať až po smrti, napr. *Contra gentiles* (III, kap. XXV). Tomáš Akvinský ide v súlade s Averroesom aj vo veci poznania oddelených podstát (tamže, III, kap. XLV), s dodatkom, že ich poznáme po smrti. Nepokoj srdca a intelektu môže upokojiť len Boh, a toto Dante nezobral v *Hostine* do úvahy. Chcel vytvoriť protiteóriu Averroesovmu túženiu doostatku, a mylne nahradil intelektívne túženie uspokojením prirodzenej poznávacej túžby za dokonalosťou. Túženie človeka tým ohraničil za vedenie v hraniciach poznaného. Ani vieru v návrat

do raja mu nedožičil, lebo mu uprel aj tú ľudskú dokonalosť, akú mal Adam. Netúženie človeka za Bohom a za oddelenými podstatami robí daromným aj vtelenie Krista. Adam si sám zobral svoju dokonalosť oddelenej podstaty, keď sa zjedením jablka poznania zadíval v Boha len podľa vedy. Dante vo svojej teórii uskutočnil všetky Averroesove tézy, ibaže ich v ich dôsledkoch prevrátil a dokonalosť, šťastie a túženie ukotvil do inej sústavy. Výťažkom, ktorý za odmenu získal, bolo pozemské ľudské šťastie, skoro akoby nebeské. Len s tým rozdielom, že zaň neprichodí Bohu pozdvihnúť takého človeka po smrti do neba, ale hrozí zatratenie, ak chýba túžba prekročiť pozemské šťastie.

### **K štvrtej rozprave**

Z vyznenia prvých troch rozpráv, z prestávky, zo zmeny povahy štvrtej rozpravy a z rozhodnutia ukončiť písanie *Hostiny* vyplýva hypotéza, že Dante predložil prvé tri rozpravy na oponentúru filozofom v Paríži alebo v Bologni. Odpoveď musela byť nežičlivá z kresťanskej strany, aj z filozofickej. Výsledkom bolo, že Dante pokresťančil svoju teóriu. Dal v nej a v človekovom túžení miesto Bohu. Zobral ho Inteligencii. Počiatočný výrok: „všetko si želá vlastnú dokonalosť“ nahradil výrokom „všetko si želá vrátiť sa k svojmu začiatku“. Úvodná báseň k štvrtej rozprave už neobsahuje *species intelligibilis* ani pani Inteligenciu. Prinavrátil miesto túženiu po Bohu. Vedná dokonalosť už nepoukazuje na svoj presah do večnej. Je to šťastie ako hodnota osebe, vyššie ako morálna dokonalosť, a podlieha sebakontrolu, Aristotelovej požiadavke ovládať svoje túžby, vrátane túženia za vedením. Aj keď veda a vedenie ustupujú z postavenia zástupcov najvyššieho šťastia počas života, v štvrtej rozprave je jasné, že intelekt – rozmysel, je najlepšia časť človeka, vyústenie všetkého, čo sa dnu deje. Pravdepodobne mu najviac vyčítali predstavu, že najvyššie pozemské šťastie je akoby už aj večným, pretože tento omyl sa pustil odstraňovať ako prvý. Na tomto svete môže získať človek dvojaké najvyššie šťastie: intelektuálne a morálne. Druhé má nižšiu hodnotu ako prvé a obidve sú oddelené od posmrtnej blaženosti. Filozofi a filozofujúci básnici, zástancovia prepojenia pozemského a večného šťastia, sa mu stávajú z priateľov nepriateľmi. Preklína ich v V, 9. Miesto filozofov, nepriateľov kresťanstva, zaujal jediný filozof hoden úcty, Aristoteles. Znepriatením sa stalo zbytočné dišputovať alegoricky, a preto je kancóna predložená štvrtej rozprave len prvoplánová.



Podmienkou otvorenej cesty k šťastiu je odstránenie majetníctva ako hlavnej príčiny strácania cesty k šťastiu jej zamenením na honobenie. Spôsobom jeho odstránenia je, že cisár by vlastnil všetko (IV, IV, 4). Tým by sa odstránila aj príčina vojen a zavládol by mier ako dôsledok nadvlády jedného cieľa nad jednotlivými cieľmi. Jediný svetský vodca a jediný filozof by mali v spolupôsobení zabezpečiť, že etický a politický cieľ spoločnosti pôjdu v zhode. Aristotelovi teda Dante zmenil poradie dôležitosti diel, pred *Fyziku* predradil *Etiku*, lebo tá uvažuje o celi života a o nástrojoch (IV, VII, 12). Dokonalosť bývala v doterajších rozpravách príčinou ustatia intelektuálneho túženia, kým odteraz má poznávacie túženie výnimku (IV, XII, 11 – 12), aby nemuselo ustať, a s ním aj novoplatónske túženie za návratom k Bohu, ktoré sa stalo v štvrtej rozprave najvyšším túžením človeka. V XII, 14 Dante necháva padnúť celé svoje dôvodenie prvých troch rozpráv vrcholiace na konci tretej rozpravy, o netúžení po Bohu od okamihu dosiahnutia dokonalosti: „(14) Dôvod je v tom, že najvyššou túžbou, ktorú dostala každá vec od prírody ako prvú, je vrátiť sa k svojmu začiatku. A pretože Boh stojí na začiatku našich duší a urobil ich podobnými sebe (keďže je napísané: ‚Urobíme človeka na náš obraz a na našu podobu‘), duša si želá vrátiť sa k nemu, ako len môže.“ Výrok má dve časti. Prvá premenúva dokonalosť ako cieľ túženia za túženie vrátiť sa k Bohu, druhá nahrádza averroesovské či avicennovské spodobenie sa Bohu či intelektívne vyrovnanie sa s ním biblickým návratom k nemu. Nasledujú odstránenia takzvaného malého šťastia ako povinného predznačenia veľkého, a to v 15. až 17. odseku. Nie som si istý, či som pochopil sedemnásty odsek správne. V zmysle nastoľovanej nepriechodnosti medzi „malým“ šťastím a Bohom by mali byť chápané všetky medzistupne pyramídy ako sebaklamanie medzivrstvami, ktoré ako keby dokazovali jestvovanie postupnosti medzi vrcholom pyramídy (ľudským „malým šťastím“) a základňou, teda Bohom. „Malé šťastie“ vedy kladie Dante proti konečnému. Cesta pomocou vedy nie je priamou cestou, pretože veda má viac predmetov a každý možno dokonalo poznať osve, kým konečný cieľ túženia má jediný predmet. Dante sa usiloval odlúčiť vedné poznanie od poznania Boha. Ak má poznanie viac cieľov, je prijateľné ako spôsob dosahovania dokonalosti (IV, XIII, 1 – 2). To znamená, aj aristotelovská dokonalosť je prijateľná ako ľudský cieľ, ak sa ňou nejdeme dotýkať Boha. Dante cituje samého Averroesa a potom znova cez

Aristotela, a to účelovo, aby dôveryhodnejšie preukázal, že poznať čiastkové vedné oblasti je už dokonalosť. To však Averroes nikdy nepovedal.

Poznanie Božích vecí Dante nedovoľuje a nahrádza ho Aristotelovou dokonalosťou meranou podľa cnosti prostrednej miery. Tá teória je Aristotelova, ale on k nej uvádza citát zo sv. Pavla, aby ukázal, že dôvodí po kresťansky (IV, XIII, 9). Popretie platnosti Averroesovej požiadavky poznať všetko stojí za zdôrazňovaním Aristotelovej prostrednej miery aj v XV, 14. Ďalšou Averroesovou tézou, ktorú chcel Dante znepraviť, bola tá, že intelekt je druhou dokonalosťou človeka, teda treba k nemu dôjsť vlastným intelektívnym úsilím. Život nie je Averroesova cesta od možnostného intelektu k nadobudnutému, lebo ten je daný každému človeku od začiatku ako šľachetnosť. Podotýkam, že to, čo je tu a v preklade označené šľachetnosť, má v talianskom origináli výraz *nobilitade*, vznešenosť, pravdepodobne preto, že musí ísť o dokonalosť vyjadrenú šľachetnosťou. Kto má dar dokonalaj šľachetnosti, koná po celý život dobro a cíti šťastie, čiže je šľachetný aj eticky. Etická šľachetnosť sa hodnotí podľa schopnosti voliť si podľa strednej miery: „O všetkých (uvedených morálnych cnostiach – pozn.) možno teda vcelku povedať, že sú návykom vyberať si to, čo je uprostred“ (IV, XVII, 7). Dôsledkom takej etickej schopnosti je šťastie. Tým Dante odstránil Averroesovo šťastie ako poznanie najvyššej pravdy. Pociť šťastia ako dôsledok schopnosti výberu vďaka vlastnej ľudskej dokonalosti: „Niet najvyššieho šťastia, je len šťastie morálneho konania v rámci vlastnej ľudskej dokonalosti. Šťastie vyplývajúce z morálneho konania sa stáva nezávislým a cieľom človeka. Je to prvý krok k morálnej nezávislosti človeka od intelektualistickej fárchy, ktorú uvalili na šťastie filozofi. Cnosť nie je odmenou za poznanie, ale prináša šťastie už sebou“ (Gagliardi 1994, 201).

Dlhá rozprava o dvojakom šťastí – jedno plynie z hľbavého života filozofov, druhé, nižšie postavené, z činného života šľachty – opravuje vylúčenie ľudí činného života z možnosti obsiahnuť šťastie v I, I, 4. Aby kto mal pociť šťastia, nemusí predtým dosiahnuť intelektuálnu dokonalosť (IV, XVII, 12). Život ostal stále v znamení intelektuálnej dokonalosti, pretože morálne cnosti, ak majú vzniknúť, ju musia mať za predchodkyňu, no intelektuálna dokonalosť ostala oddelená od cesty k Bohu, prestala byť spôsobom a podmienkou tej cesty. Tieto zmeny však nemajú oporu v nijakej filozofii, vznikli len z Danteho potrebnosti: potreboval vytvoriť takú teóriu, ktorá by bola

opakom Averroesovej vo všetkých pojmoch. Osnovou prevrátenia významu pojmov sa mu stala ľudská šľachetnosť, ktorú má človek od začiatku danú Bohom v miere, v akej sa narodil v dobrom postavení hviezd. Tým sa zdvojuje Božia milosť. Nedáva ju ľuďom len na spásu, ale aj na pozemské konanie dobra pod vplyvom daru šľachetnosti. Bohom daná milosť však pripodobuje obdarených Bohu (IV, XX, 3 – 5). Bez zdokonalovateľskej sprievodkyne životom, bez pani Inteligencie, ktorá priviedla múdrych v závere tretej rozpravy „do nebeských Atén“. V štvrtej rozprave dochádza darom Božej milosti (IV, XX, 7 – 8) k väčšiemu pozemskému zbožšteniu obdarených, ako boli zbožštení tí, ktorí uvideli v tretej rozprave niektoré črty Boha v tvári Filozofie. Dante sa nevie oslobodiť od Averroesovej potreby počasživotného zbožštenia ľudí. Tým sa vlastne vracia aj „dokonalosť“, ktorá bola na začiatku štvrtej rozpravy „hlučne“ nahradená tézou, že túženie je túžením vrátiť sa k Bohu. Onou dokonalosťou sa stala „šľachetnosť ako semeno šťastia“ (IV, XX, 9). Obdarený človek sa stal záhradníkom zodpovedným za to, že z vloženého semena vypestuje ovocie, ktoré ho privedie do neba. V *Raji* pracuje Dante viackrát pojmom „záhradník“. Je záhradník schopný byť zodpovedným za zdar a spásnosť semena? Nie je hriešny v tej miere ako filozof zodpovedný za premenu možného intelektu za činný? Záhradníkom bol aj Adam, hoc mu to Boh zakázal.

Aristotelovskému averroesovstvu je poplatná aj dvojitosť duše v štvrtej rozprave: z hmoty ľudského semena sa najskôr zrodí duša životných činností, tú obdarí pohyblivé alebo možným intelektom a ten v sebe obsiahne možnosťne všetky vesmírne formy tak, ako sú prítomné v tvorcovi vesmíru (IV, XXI, 4 – 5). Dante sa odklonil od platonizmu, v ktorom plodia dušu celkom len inteligencie, druhé príčiny, a duša sa potom vracia k nim. Toto je podstatný posun z hľadiska *Komédie*, kde sa už duša nevracia k Inteligencii, ale k Bohu. K Aristotelovi je bližšie aj stanovisko k vzniku duše, tým, že darcom možného intelektu je prvé pohyblivé nebo, nie inteligencie. Preto je možný intelekt vo chvíli spojenia s dušou životných funkcií úplným vyjadrením vesmírnych foriem, a to v ich možnom stave. Intelektívna duša nie je plodená vedou – poznaním na základe osobnej príčinnivosti, ale sa vyvíja od možnosťného stavu už naplnená vesmírnyimi formami k činnému. Aj v tomto prípade sa Dante rozhodoval tak, aby odstránil Averroesovu tézu, podľa ktorej plodí

podstatu duše veda, a to tak, že plodí intelekt, keď ho vovádza z prvej dokonalosti do druhej.

Túženie je ľudský príspevok k tomu, čo sa má stať. Dante vedel, že uchovať ho je potrebné, ale nie v podobe averroesovského intelektuálneho túženia za vyrovnaním sa Bohu. Urobil ho funkciou cností tak, že ho zdvojil na túženie za svojimi morálnymi cnosťami a za intelektuálnymi, pričom nedokonalosť človeka je podmienkou, aby túženie trvalo do smrti. Prednosť intelektuálnych cností pred morálnymi, hlbavého života pred činným, vedie k tomu, že najviac zo všetkých ľúbime tie a túžime za nimi (IV, XXII, 13). Len ony, nie morálne cnosti, predznamenávajú večnú blaženosť. Ak ju predznamenávajú, znamená to, že Dante našiel nejaký spôsob, akým urobiť počasživotné šťastie zábezpekou posmrtného? Kapitola XXII, odseky 14 až 18, ukazujú, že počasživotné šťastia sú dvojaké: „skoro nedokonalé“, „skoro dokonalé“, a po smrti večná blaženosť. Vyjadrenie o šťastí hlbavého života ako skoro dokonalom naznačuje, že ono predznamenáva večnú blaženosť. No pozoruhodné a nové sú tieto vyjadrenia svojou odlišnosťou od filozofickej reči prvých troch rozpráv. Sú postavené na oznámení anjela pri prázdnom Kristovom hrobe trom Máriám, že Kristus tu nie je a nájdú ho v Galilei. Možné stretnutie s Kristom v Galilei naznačuje, že pozemské intelektuálne šťastie je možné ako kresťanské predchutnávajúce si večnej blaženosti. Všetko sa deje v Evanjeliu podľa Marka tak, aby bol tento kresťanský príbeh funkčný voči filozofickej náuke a aby ju nahradil vo veci vzťahu medzi pozemským najvyšším šťastím a posmrtnou blaženosťou. Cítiť z neho skoro citovú zaujatosť Danteho a jeho úsilie o nahradenie aj za cenu podriadenia vieroučného textu filozofickému plánu. Ak je *Hostina* dielom o šťastí, teória vzťahu pozemského a posmrtného šťastia sa končí tu. Všetky predchádzajúce sú týmto záverom odstránené. Len ostáva poznamenať, že u Danteho nešlo ani nejde o zdôraznenie, že najvyššie šťastie sa na zemi nedá dosiahnuť, lež o to, či je pozemské šťastie svojzákonné, teda či je alebo nie je cieľom sebe, takým, ktorého dosiahnutie by už predznamenávalo posmrtnú blaženosť.

Nasleduje náuka o dosahovaní šťastia ako cieľa. Je založená na cnostiach vlastných obdobiám ľudského života. Vlastnosťou staroby je chváliť prejdenú cestu, XXVIII, 1 – 2, čo protireči Averroesovej definícii staroby ako veku, v ktorom sa hlbavec raduje, že sa spojil s Bohom a s ostatnými oddelenými

podstatami. Súčasťou záveru je aj prechod do onoho života, vyobrazený ako vplávanie lode do pokojného prístavu, Boha, náročky ako protiklad obrazu započatia plavby v II, I, 1, formulovanej ako cesta za dosiahnutím najvyššieho šťastia pomocou rozumu ako kormidelníka. Aj z tohto porovnania lode na začiatku a na konci púte vidno zlom, ktorý nastal medzi tretou a štvrtou rozpravou. Aj keď sa *Hostina* privracia v štvrtej rozprave ku kresťanskému chápaniu cesty životom k blaženosti, človek ostáva pri odchode do druhého života sám, sám si ho pripravil a nepozná svoju budúcu blaženosť. Odchádzajúci nevie nič o tom, že bez Kristovho vykúpenia by bolo jeho úsilie nedostatočné, nevie, že pre spásu sa musí pokoriť tak hlboko, ako vysoko sa vyvyšoval. Toto všetko bude musieť objaviť *Komédia*.

Na začiatku štvrtej rozpravy napísal, že svojho času vnímal u filozofov blud, ale naň chcel upozorňovať, v nádeji, že tí sa napravia: „(5) Ako som len mohol, som šiel v diele aj vo vášni za ňou. Bludy ľudí som si hnusil a opovrhoval nimi nie pre vykričanie či potupenie blúdiacich, lež bludov. Karhal som za ne, lebo som si myslel, že tak vyvolám neľúbosť k nim a ako neľúbe ich oddelím od tých, ktorých som pre ne nenávidel“ (IV, I, 5). Muselo dôjsť k roztržke s filozofmi, lebo rozlúčku s poslednou kancónou začal rovnomenne s názvom knihy *Proti pohanom* T. Akvinského: „Proti bludárom“. To je jednoznačné oznámenie, že tí sú zaprisahaní Antikristi a proti nim len mocou cirkvi. Keďže kráčaľ dlho im po boku, až kým si neuvedomil v štvrtej rozprave *Hostiny*, že nielen ich blud je luciferský, ale aj oni sami sú takí, štvrtá rozprava je zároveň prebudením jeho vedomia, že je vinen rovnakým bludom.

Dante si začal pripravovať jazykové prostriedky, ktoré by boli súčasťou ako jazyk, ktorým by si vyrozprával príbeh svojho vlastného luciferstva zasadený do najširšieho rámca Adamovho hriechu a následných dejín ako dejín spásy z neho pomocou Božej milosti, ktorú mu udeľujú sprievodcovia Vergílius a Beatrice a Mária ako orodovnica. Týchto prostriedkov, vlastných *Božskej komédie*, ešte v *Hostine* niet. Z temného lesa prirodzeného rozumu sa usiluje dostať sám, len silami vlastného rozumu, nemá sprievodcu ani dar milosti.

Tu uverejnená štúdia propaguje projekt prekladu s názvom *Dante Alighieri: Hostina*, ktorý podporil Fond na podporu umenia z verejných zdrojov Slovenskej republiky

## Bibliografia

- ALIGHIERI, D.: *Božská komédia. Očistec*. Preložili Viliam Turčány a Jozef Felix. Podľa poznámok Jozefa Felixa komentár napísal Viliam Turčány. Bratislava: Tatran, 1982.
- ALIGHIERI, D.: *Božská komédia. Raj*. Preložil a poznámky napísal Pavol Koprda. Bratislava: Perfekt, 2020.
- ALIGHIERI, D.: *Convivio*. Prefazione, note e commenti di Piero Cudini. Milano: Garzanti, 1980. [X<sup>a</sup> edizione 2015].
- ALIGHIERI, D.: *Opere II. Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*. Milano: Mondadori, 2014.
- ARISTOTELE: *Fisica*. A cura di Roberto Radice. Milano: Bompiani, 2014.
- ARISTOTELE: *L'anima*. Introduzione, traduzione e note di G. Movia. Milano: Bompiani, 2018.
- ARISTOTELE: *Metafisica con testo greco a fronte*. Traduzione, introduzione e note di Enrico Berti. Bari: Laterza, 2017.
- ARISTOTLE – AVERROES: *Aristotelis Opera: Aristotelis opera cum Averrois commentariis*. Frankfurt am Main: Minerva, 1962.
- AVERROIS CORDUBENSIS: *Commentarium magnum in Aristotelis De anima libros*. Recensuit F. Stuart Crawford. Cambridge, Mass.: The Mediaeval Academy of America, 1953.
- BOSCO, U. (ed.): *Enciclopedia dantesca*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1970 – 1976.
- FIORAVANTI, G: Introduzione. In Alighieri, D.: *Opere II. Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*. Milano: Mondadori, 2014.
- GAGLIARDI, A.: *La tragedia intellettuale di Dante. Il convivio*. Catanzaro: Pullano, 1994.
- GAGLIARDI, A.: *Tommaso d'Aquino e Averroè. La visione di Dio*. Catanzaro: Rubettino, 2002.
- GAGLIARDI, A. – KOPRDA, P.: *Danteho Raj*. Nitra: UKF, 2017.
- GAGLIARDI, A. – KOPRDA, P.: *Podklady k hermeneutike stredovekej talianskej literatúry*. Nitra: UKF, 2016.
- KOPRDA, P.: Danteho Raj: stopy štruktúry v origináli a v preklade. In FLEMMROVÁ, A. – ŠUMAN, Z. (eds.): *Růže je rosa è rose est růže. Překlad, převod, interpretace*. Praha: Vydavatelství FF UK, 2020, s. 17 – 39.
- KOPRDA, P.: L'ammodernamento dell'italiano e dello slovacco nell'700. In *SLAVIA*, rivista trimestrale di cultura. Anno XXX, 2021, n. 1, pp. 137 – 152. ISSN 2038-0968.
- ŠAVELOVÁ, M.: *Dante, Boccaccio, Petrarca*. Nitra: UKF, 2020.

Prof. PhDr. Pavol Koprda, DrSc.  
Professore emerito e ricercatore indipendente  
Repubblica Slovaca  
pavkoprda@gmail.com

# K LITERÁRNOVEDNÝM INTERPRETÁCIÁM DANTEHO BEATRICE

Tímea Lazorová



## Abstract

*This study aims to synthetically map, classify and eventually evaluate different interpretations of Dante's Beatrice in literary studies from the early centuries to recent studies by analysis and interpretation. It mostly focuses on works such as Vita Nova (1293 – 1295) and Divine Comedy (1304 – 1321). We look at commentaries on these books and several secondary sources which help us probe deeper into the issue through studies and research of prominent critics and reviewers from medieval times to the present. We take into consideration only interpretations based on factual information and at the same time we reflect on contemporary philosophical, religious and political influences that might have had a major effect on Dante's writing.*

**Keywords:** Beatrice, Vita Nova, Divine Comedy, Theology, Philosophy

Už v prvých storočiach od napísania Danteho diel vznikalo mnoho názorov, komentárov a bádání zaoberajúcich sa významovou a symbolickou hodnotou Beatrice, no vzhľadom za množstvo odlišných postojov a interpretácií dodnes nemôžeme s určitosťou tvrdiť, že poznáme jej skutočný, jediný a pravý autorom zamýšľaný význam. Cieľom výskumu je priniesť syntetický pohľad na rôzne interpretácie Danteho Beatrice a prostredníctvom textovej analýzy ich tematicky – pokiaľ je to možné – roztriediť, pričom budeme vychádzať z rozličných (nám dostupných) literárnovedných diel vyhotovených od 14. storočia až po súčasnosť. Vychádzame pritom z prác najvýznamnejších literárnych kritikov, vedcov, komentátorov a interpretov, ktorí sa tejto téme venovali. V kontexte výskumu stredovekého textu je nevyhnutné uviesť, že ťažiskom pre textovú analýzu a interpretáciu je poznanie doby, v ktorom dielo



samotné a koncepcia predmetnej postavy vznikli, keďže bez poznania súdobých vplyvov vo forme politických, geografických a predovšetkým filozofických a náboženských téz by sme len ťažko dokázali opísať a poňať správnym spôsobom tú-ktorú interpretáciu. Preto v úvode práce v skratke predstavíme aj Danteho tvorbu v dobovom kontexte.<sup>1</sup>

### **Danteho dielo v dobovom kontexte**

Pre lepšie chápanie obdobia, v ktorom vznikali Danteho diela, si musíme priblížiť aj dobovú filozofiu a náboženské doktríny, ktoré mali výrazný vplyv na jeho život a tvorbu. Spoločnosť, v ktorej Dante žil bola v tej dobe ovplyvňovaná pôsobením univerzít. Táto spoločnosť vytvorila nový spôsob ponímania filozofie nazývaný scholastika. Namiesto symbolickej interpretácie textov, kedy symboly zakaždým odkazovali na Boha, sa do popredia dostala racionálna a alegorická interpretácia (Šavelová 2018, 13).

Scholastika sa ako druhá fáza stredovekej filozofie (nasledujúca po období patristiky) vyvíjala na západe a v Byzancii v období približne od 6. do 15. storočia. Táto filozofia sa vyznačovala tým, že jej základom boli kresťanské pravdy upevnené v dogmách, ktoré boli nerozlučne spojené aj s výkladom antickej tradície, predovšetkým tej aristotelesovej v kresťanskom kontexte. Často sa však do popredia dostali aj nekresťanské myšlienky, a to predovšetkým teória dvojakej pravdy, ktorá pojednávala o nezávislosti právd teológie a filozofie, jej cieľom bolo oddeliť vedu od náboženstva. Veľmi dôležitú úlohu tu však zohrával aj tzv. spor o univerzálie, ktorý sa zaoberal tým, či sú univerzálie reálne alebo či predstavujú len názvy vecí (FILIT).

Scholastika bola charakterizovaná dvoma myšlienkovými prúdmi, pričom každý z týchto prúdov vychádzal z učenia gréckych filozofov Platóna a Aristotela. Platón hlásal, že pozemské veci sú akousi kópiou nebeských ideí či dokonca nedokonalým odrazom večných a nemenných právd. Aristoteles sa zas zaujímal vo väčšom rozsahu o prírodné vedy a predovšetkým o fyzické

<sup>1</sup> Pri citovaní veršov *Božskej komédie* používame talianske vydanie A. M. Chiavaciovkej Leonardiovej z roku 2001 a slovenské vydanie *Pekla* (2005), *Očistca* (1982) a *Raja* (1986) v preklade V. Turčányho. Pri citovaní veršov z *Nového života* používame talianske vydanie, ktoré upravil M. Barbi (1932), a slovenské vydanie Turčányho prekladu z roku 1958.

a metafyzické poznanie. Najväčším predstaviteľom aristotelizmu bol teológ a dominikánsky mních Tomáš Akvinský (1225 – 1274), ktorý sa snažil o zmiernenie medzi kresťanskou doktrínou a racionálnym realizmom gréckeho filozofa Aristotela. Z učenia Tomáša Akvinského sa tak vyvinul tomizmus a teológova úloha bola systematicky usporiadať poznanie a snaha o zmiernenie viery a rozumu (Šavelová 2018, 15).

Významným kultúrnym strediskom tej doby bol palermský dvor Fridricha II., ktorý bol kráľom Sicílie od roku 1198 do svojej smrti v roku 1250. Ten si u Arabov nechal vypracovať latinské preklady Aristotela, ktoré obsahovali aj Averroove komentáre. Kľúčovým momentom preniku averroovej filozofie do Európy bol rok 1230, kedy Fridrich II. poslal na univerzity v Paríži a v Bologni komentované preklady Aristotelovho diela *De Anima*. Toto postupné prenikanie západoeurópskej kresťanskej a arabskej kultúry malo pomerne veľký vplyv aj na vývoj staršej talianskej literatúry. Arabskou kultúrou žil aj Dante a mnohí iní autorovi, ktorí ju vkladali aj do svojich diel, no uplatnenie tejto aristotelovsko-averroovej filozofie v literatúre nie je vôbec ľahké odhaliť, pretože pre inkvizičné zákazy Tempiera z roku 1270 a 1277 sa filozofia musela ukrývať. Dokonalým miestom na úkryt bola práve literatúra, kde sa však filozofia pre silnú alegorizáciu stala len veľmi ťažko zrozumiteľnou. Aj svetová danteológia prijala vplyv arabskej filozofie, či už averroizmu alebo sigerovstva, na Danteho tvorbu, aj keď v interpretácii osobitných motívov sa nie vždy zhoduje (Šavelová 2016b, 7 – 10).

### **Prítomnosť Beatrice v Danteho tvorbe – obsahové hľadisko**

Beatrice je jednou z najvýraznejších ženských postáv, s ktorými sa v Danteho tvorbe môžeme stretnúť. Prvýkrát sa objavuje v diele *Nový život*. Toto dielo je zároveň reprezentáciou Danteho lásky k nej. Neskôr Dante vložil túto postavu aj do Božskej komédie, kde sa stala jeho sprievodkyňou na ceste k Bohu. Synteticky na základe dejových udalostí v *Novom živote* možno povedať, že sa Dante s Beatrice prvýkrát stretol, keď boli ešte deťmi a mali približne deväť rokov, a on sa už vtedy do nej zamiloval (kap. II). Druhýkrát ju stretol po deviatich rokoch, kedy ho aj cnostne pozdravila (kap. III), neskôr sa opäť stretli v chráme. Medzi básnikom a Beatrice však sedela aj iná pani a aj keď Dante svoje pohľady venoval Beatrice, vyzeralo to, že sa pozerá na tu druhú. To sa

zdalo aj iným, ktorí tam s nimi boli, a podľa nich opantala Danteho práve tá druhá dáma. Básnik to využil a aby ochránil svoj pravý zdroj lásky pred oho-  
váraním, tváril sa, že miluje tú druhú (kap. V). Táto dáma však musela z mes-  
ta odísť, čím hrozilo, že Danteho pravá láska bude odhalená (kap. VII). Aby  
Beatrice ostala uchránená, Dante našiel ďalšiu ženu, ktorá bola nástrojom pre  
ukrytie jeho lásky k Beatrice, pričom však začali vznikať reči o jeho nemrav-  
nosti, a to bol dôvod, prečo Beatrice Danteho odmietla pozdraviť. Keďže jej  
pozdrav vzbudzoval v básnikovi blaženosť, Dante preto trpel (kap. IX – XI).

Časom sa Dante po období zmätku a útrap rozhodol venovať svoje sklad-  
by opisu Beatricinej krásy a taktiež pocitom, ktoré v ňom láska k nej vzbud-  
zuje (kap. XII – XXI). Keď ju neskôr stretol v spoločnosti iných dám, cítil  
silné duševné rozpoloženie (kap. XIV). Po smrti Beatricinho otca prežívala  
Beatrice zármutok, čo sa odrážalo aj na samotnom básnikovi (kap. XXII).  
Keď o pár dní na to Dante ochorel, začal sa zamýšľať nad tým, že aj Beatrice  
bude musieť raz umrieť. Mal dokonca vidinu, akýsi sen, v ktorom mu bolo  
oznámené, že Beatrice naozaj zomrela. Pri bolesti, ktorú Dante zažíval, cítil,  
akoby umieral aj on (kap. XXIII), a tak sa venuje nielen opisu Beatrice, ale aj  
pocitom, ktoré v ňom vyvoláva bolesť z jej straty. Neskôr po Beatricinej smrti  
sa otvára epizóda, v ktorej Dante predstavuje šľachtetnú ženu, ktorá ho utešuje  
svojou zbožnosťou a svojimi vlastnosťami. Podobne pôsobí aj na všetkých,  
ktorí ju stretávajú (kap. XXVI – XVIII). Na chvíľu sa však Dante obrátil aj  
k inej panej, ktorá sa ho snažila utešiť (kap. XXXV – XXXIII). To však oľu-  
toval a znovu sa vrátil k chvále Beatrice (kap. XXXIX – XLI). V závere diela  
(kap. XLII) Dante píše, že o nej napíše viac, až keď toho bude hoden a tu sa  
zároveň javí predzvesť *Božskej komédie*.

Po niekoľkých rokoch od napísania *Nového života* vznikla *Božská komédia*.  
Práve v tomto diele Beatrice nadobúda funkciu Danteho sprievodkyne *Rajom*.  
Aj keď kantikou, v ktorej sa s Beatrice stretávame najčastejšie, je *Raj*, prvýkrát  
sa spomína už v *Pekle*, a to v II. speve, keď zostúpi do Limba a prosí Vergília,  
aby Dantemu pomohol. O jeho pomoc a spásu sa prihovorila ako prvá Panna  
Mária, ktorá sa obrátila na svätú Luciu, a tá prišla s prosbou k Beatrice.  
Beatrice sa neskôr znovu objavuje až v *Očistci* v XXX. speve, keď prichádza  
na voze ťahanom grifom: je zakrytá bielym závojom, na ktorom je olivová ko-  
runka, na sebe má červené šaty a zelený plášť, tieto farby tradične symbolizujú

tri teologické cnosti (biela je viera, zelená nádej, červená láska). V tom okamihu, kedy sa Beatrice objaví, Vergílius zmizne. Beatrice smeruje Dantemu tvrdé výčitky a vedie ho k tomu, aby sa ponoril do vôd rieky Léthé, ktorá je riekou zabudnutia a vymazáva spomienky na spáchané hriechy. Po tomto očistení môže Beatrice sprevádzať Danteho v poslednej časti jeho púte záhrobnými ríšami tak, ako to predpovedal Vergílius (pozri *Peklo* I, 121 – 123).

Funkcia Beatrice v *Raji* je analogická funkcii Vergília v prvých dvoch kantikách. Tu sa učiteľkou a sprievodkyňou stáva Beatrice a to až do chvíle, kým ju v *Raji* (XXXI) nevystrieda svätý Bernard. Vzťah medzi Dantom a Beatrice je však prirodzene odlišný, je intímnejší ako vzťah s ktoroukoľvek inou postavou Danteho diel. Beatrice má počas púte k básnikovi mnohokrát tvrdý postoj a často mu vyčíta neznalosť doktrinálnych otázok. V *Raji* dokonca viackrát popiera vedecké špekulácie, ktoré Dante vyjadril v *Hostine* (1304 – 1307), jedným z nich bola povaha mesačných škvŕn (*Raj* II, 64 – 72). Beatrice počas Danteho púte objasňuje mnohé teologické i filozofické otázky. Vo všeobecnosti však v *Raji* vystupuje ako ušľachtilá žena, ktorá sa strachuje o Danteho osud. Básnik jej prideliť vlastní, ktoré v ňom spôsobujú skutočné zažívanie blaženosti. Dal jej také schopnosti, ktoré ho dokážu prenášať z jednej nebeskej sféry na druhú, a to spôsobom, ktorý nie je merateľný v čase. Beatrice dokáže čítať aj jeho myšlienky. To, že sa Dante vďaka nej dostáva stále vyššie a bližšie k Bohu, dokáže rozpoznať len na základe žiary, ktorá vychádza z jej očí, aj keď spočiatku je táto žiara preňho oslnivá až do takej miery, že pred ňou musí sklopiť zrak. Čím vyššie spolu stúpajú, tým sa básnik stáva hodnejší, a s postupom k vyšším sféram ju už dokáže vnímať takmer v celej jej nádhere. Napriek tomu však Dante často slovom nedokáže vyjadriť, ako naňho Beatrice pôsobí.

### **Beatrice ako reálna žena**

Boccacciovo (1313 – 1375) dielo *Život Danteho* (1358 – 1363) ako jedno z prvých pojednáva takmer o celom Danteho živote. Informácie získaval všade, kde mohol. Vyhľadával osoby, ktoré Danteho osobne poznali, jeho žiakov, príbuzných a pod., napríklad aj informácie o hlavnej protagonistke Danteho diel, za ktorú Boccaccio označil istú ženu z Florencie menom Beatrice Portinari (1265 – 1290), získal od rovesníčky tejto ženy, Lippi di Salto de'

Portinari, niekdajšej Danteho susedy, no aj napriek tomu všetkému sa dielo *Život Danteho* nedá pokladať za úplne hodnoverný. Moderné skúmanie totiž zistilo, že v diele sa prepletajú mnohé fantastické a nehodnoverné vrstvy s tými hodnovernými (Felix 1980, 523). Angelo Intagliata (teraz v Felix, tamže), taliansky kritik a danteológ, sa dokonca domnieva, že Boccaccio si celý ľúbostný román Danteho a Beatrice vymyslel, aby tak uchránil jeho diela pred spálením.

Podľa Boccaccia (535 a 536) stretol Dante Beatrice prvýkrát na slávnosti v dome Beatricinho otca Folca Portinariho (ktorého totožnosť a rod sú historicky potvrdené). Medzi prítomnými bola aj jeho dcéra Bice, ktorá mala približne osem rokov. Boccaccio ju opisuje ako veľmi ušlachtilú, lúbeznu, skromnú, s jemnými a neobyčajnými črtami tváre. Bola tak pôvabná, že ju mnohí pokladali za anjela. Presnú hodinu, kedy sa to stalo, Boccaccio určiť nevedel, bol si však istý, že Dante sa už v chlapčenskom veku stal „služobníkom“ lásky. Po mnohé roky tak prinášali Dantemu radosť a pokoj len pohľad a stretnutie s ňou. Boccacciov portrét Beatrice je vytvorený takmer presne podľa Danteho slov z *Nového života*. Aj epiteton „anjelik“ je prebratý z epiteta „mladučka anjelka“ („*angiola giovanissima*“, pozri *Nový život* II). Prezaté sú aj časové údaje o tomto stretnutí, ktoré však Boccaccio spresnil na 1. mája 1274 (700).

Lásku medzi Dantom a Beatrice opisuje Boccaccio (537) ako počestnú: nikdy sa neprejavila či už pohľadom, slovom, posunkom, či žiadnou zmyselnou túžbou. Bol toho názoru, že dôvodom pre vznik Danteho zrýmovaných veršov vo florentskom nárečí nebolo to, že ho k tomu podnecovala Beatrice. Podľa Boccaccia mu táto dlhotrvajúca láska bránila v jedle a spánku, a ak teda bola naprotiveň jeho základným potrebám, musela mať zaiste negatívny vplyv aj na jeho štúdiá a bádania.

Podľa filológa a literárneho kritika Giorgia Padoana (teraz v Polesanová 2012 – 2013, 194 a 270), Boccaccio, na rozdiel od iných komentátorov zo 14. storočia, ktorí videli v Beatrice iba alegóriu, dokázal vidieť aj jej ľudský aspekt, no zároveň je podľa neho až nepochopiteľné, že Boccaccio nechápal božskú podstatu Beatrice, ako aj všetky symbolické odkazy, ktoré Dante vložil do svojich diel, napríklad rolu astronómie pri ich prvých stretnutiach či odkazy na číslo deväť, ktoré podľa E. Deiovej (2016) ako mocnina čísla 3

predstavuje zmenu. Boccaccio nechápal, že láska k Beatrice sa zhoduje s *caritas*, čo je láska k Bohu. Príbeh lásky sa tak preňho končí úmrtím ženy a následným zúfalstvom básnika (Polesanová 2012 – 2013, 335).<sup>2</sup>

Taliansky žurnalista a historik Indro Montanelli (1986, 240 a 241) píše, že vďaka pomerne krátkemu časovému odstupu Boccaccio mohol zrekonštruovať Danteho život veľmi podrobne. Namiesto toho však napísal len akúsi chváloreč a v skutočnosti o Dantem veľa nehovorí. Boccaccio použil všetko, čo zozbieral, no ani sa nenamáhal rozlíšiť pravdu od klamstva či skutočnosť od výmyslov a dielo preplnil vlastnými príbehmi, ktoré s Danteho životom vôbec nesúvisia. Tak podľa Montanelliho namiesto skutočného Danteho napísal skôr svoju predstavu o ňom, čo sa neskôr stalo aj talianskemu spisovateľovi a filozofovi Papinimu (1881 – 1956). Aj napriek tomu sa toto dielo stalo akýmsi základom, z ktorého vychádzali aj ďalší životopisci ako historik Filippo Villani či literárny kritik Francesco da Buti. Leonardo Bruni sa ako prvý pokúsil priniesť čisté fakty bez Boccacciových legiend a na základe listov a listín predstavil oveľa ľudskejšiu a menej konvenčnú postavu, ako bola tá Boccacciova, čím z Danteho a z jeho diel vytvoril polemickejšiu osobnosť, ktorá sa skúma a vykladá dodnes.

Podľa Raoula Blommea (1975, 762 – 766) sa Boccaccio pravdepodobne chcel vyhnúť tomu, aby dal Beatrice iný než realistický význam (predovšetkým v diele *Nový život*), aby tak nijako neurazil náboženské cítenie tých,

<sup>2</sup> Podľa Polesanovej (tamže, 197) pri Boccacciových interpretáciách Danteho diel občas dochádza aj k chybným vysvetleniam, ktoré nie sú v súlade s tvrdeniami, ktoré uvádza svetová danteológia. Napríklad keď Vergílius Dantemu hovorí (*Peklo I*, 122 – 123), že po ňom príde hodnejšia duša, ktorá ho bude sprevádzať, myslí tým Beatrice, no podľa Boccaccia išlo o Stazia, starorímskeho básnika. Ďalší príklad vidíme pri druhom speve *Pekla* (91 – 93), keď podľa mnohých komentátorov Beatrice pri slove „plameň“ myslí na pekelné tresty všeobecne, či možno na „plameň túžby“ spaľujúci duše práve v tomto kruhu, kde nachádzame smilníkov a chlipníkov unášaných vetrom, zatiaľ čo Boccaccio berie výraz doslovne a myslí si, že Beatrice naráža na prítomnosť „ohňa“ v Limbe. Pri verši 103 toho istého spevu, Boccaccio tvrdí, že Beatrice je chválou Boha, no je zrejme, že Dante tu naráža na stilnovistickú ženu, ktorá svojou krásou a svojou cnosťou privádza muža k chválení Boha. Boccaccio význam tohto verša pripisuje len Beatrice a nevidí možnosť jeho aplikácie všeobecne na stilnovistickú ženu.

ktorí by preto mohli Danteho znovu odsúdiť pre herézu. Podľa Blommea však všeobecne platí názor, že sa Beatrice javí aj ako „posvätná teológia“ a komentátor Boccaccio pracuje aj s teológiou (rozumej Bibliou), keď hovorí, že teológia je poézia Božia a má tie isté umelecké postupy a charakter ako poézia básnikov a že hoci ich predmety sú rôzne, používajú tú istú metódu. Samotná Komédia je teológiou celá preplnená. V Boccacciových interpretáciách *Komédie* je Beatrice opisovaná takto: „spásonosná milosť, čiže blaženosť“ („*la grazia salvificante, o vogliam dire beatificante*“, Boccaccio 1831, 170). Vergílius symbolizuje ľudský rozum a rozum je prvou vecou vyvolanou spásonosnou milosťou, ktorú autor zobrazuje v osobe Beatrice. Preto musíme podľa Blommea rozlišovať u Boccaccia medzi interpretáciou Beatrice tak, ako je vytvorená pre *Komédiu*, od tej často realistickejšej pre vedľajšie texty (tamže).

Polesanová (2012 – 2013, 275) tvrdí, že podľa Boccaccia sa Danteho filozofické a teologické štúdie netýkajú *Nového života*, pretože toto dielo považuje len na svetský milostný príbeh, a preto ho vylučuje z koncepcie poézie-teológie, ktorá sa už plne realizuje v *Komédiu*. *Nový život* Boccaccio vrhá do koncepcie čistej poézie. Láska preto podľa neho môže viesť k dielam, ktoré sú dokonalé svojim rétorickým tvarom, no filozofické a teologické štúdie sú základom diel, ktoré pod fikciou skrývajú hlboké pravdy. Podľa De Sanctisa (1959, s. 182 – 184) Boccaccio nemôže pochopiť, ako sa do nej mohol Dante v deviatich rokoch zamilovať, považoval to za skutočne zvláštne a vysvetlenia hľadal všade možné (vplyv nebies či veselosť na slávnosti). Pre Danteho bola Beatrice krásnym anjelom, no ani to nedáva Boccacciovi zmysel. Preto si pri svojej svetskej obraznosti vytvára krásny obraz mladej reálnej ženy. Podľa Boccaccia dokonca Dante neskôr zabudol aj na Beatrice a oddal sa láske k iným ženám, čo bol podľa neho aj dôvod, prečo ho Beatrice v *Raji* karhala. Tento Boccacciiov postoj tak spôsobil úpadok interpretácie Danteho poézie do čistej fyziológie a anatómie.

Gagliardi (2017, 370) uvádza, že Boccaccio sa snažil Danteho diela zachrániť, a to tým, že vytvoril akýsi dvojitý efekt písania, ktorý dokáže stvoriť a pochopiť len ten, kto pozná súdobú filozofickú literatúru a kto podrobne pozná spoločnosť danej doby a Boccaccio medzi takých skutočne patril. Preto podľa neho Boccacciovo dielo nemôžeme považovať len za akýsi náhodný príbeh, ale za dobre premyslené tajomstvo, ktoré je možné odhaliť na základe

postupného odhaľovania básnického kódexu danej doby. 19. storočie prinieslo prúd komentátorov, ktorí tento Boccacciov príbeh odmietali a ktorí v Beatrice nevideli nič iné ako alegóriu. Beatrice sa stáva súčasťou mnohých interpretácií a začína strácať svoj historický rozmer. Príkladom toho je aj Rossettiho (1828 – 1882) interpretácia, kde Beatrice figuruje ako *senhal*, pričom sa rozširuje jej idealistická interpretácia.

Podľa Montanelliho (1986, 107) to, že sa Dante do Beatrice zamiloval hneď potom, ako ho oslnil jej vzhľad, je iba vykonštruovaná scéna a básnik ju tak vytvoril preto, lebo sa nechal inšpirovať v tej dobe nevyhnutnou, básnicou konvenciou. Montanelli veril, že stretnutie Danteho a Beatrice bolo reálne, počas neho Dante prežil svoje prvé zmyslové vzrušenie, a to takým silným spôsobom, že naň už nikdy nemohol zabudnúť, čo istým smerom ovplyvňovalo aj jeho tvorbu. Na základe tejto reality, ktorá sa podľa neho skutočne odohrala, Montanelli s absolútnou istotou vylučuje, že Beatrice bola len výplodom fantázie či imaginárnou bytosťou, a nemôže pochopiť, prečo niektorí danteológovia predstavujú Danteho ako božieho človeka, ktorý sa ustavične ponára do odriekania, keď on sám píše, že ženy, ktoré slúžili ako maskovanie lásky k Beatrice, boli jeho milenky. Táto koncepcia je podľa neho chybná, čím nás opäť privádza k Beatrice ako k reálnej osobe. Montanelli na Beatrice nenachádza nič výnimočné, čo by jej mohlo zaručiť výsadu, ktorú jej Dante udelil, keď jej v *Raji* dal miesto tak blízko pri Panne Márii. Nič podľa neho nenasvedčuje tomu, že by Danteho mohla inšpirovať aj niečím iným, ako svojou existenciou. Po jej smrti sa Dante zamiloval ešte do rôznych žien, ktoré mnohí danteológovia interpretujú ako rozličné vedy, za ktorými môžeme vidieť teológiu, etiku atď. Montanelli to však vyvracia tým, že k žiadnym atribútom teológie či etiky neboli podľa neho nikdy pripísané fyzické vlastnosti, ako napríklad krásne vlasy a pod. Tento postoj dotvrdzuje aj sonetom *I'vegno il giorno a te infinite volte* (Jedného dňa k tebe prídem nespočetnekrát), ktorý Dantemu venoval jeho „prvý priateľ“ Guido Cavalcanti (1255 – 1300), ktorý vyčíta Dantemu, že vedie zlý život („*la vil tua vita*“) (123 – 136).

### Vplyv stilnovizmu podľa Ericha Auerbacha

Podľa nemeckého filológa a kritika Ericha Auerbacha (1892 – 1957) bolo jednou z rozhodujúcich skúseností či základným kameňom Danteho mladosti



práve dielo *Nový život*. Pre jeho dokonalé chápanie a pre celkové porozumenie Danteho zmýšľaniu je nevyhnutné vedieť, kto bola a či vôbec skutočne žila. Auerbach (1995, 55) hneď v úvode píše, že Beatrice z *Nového života* a z *Komédie* je akýsi originálny Danteho výtvor a nemá takmer nič spoločné s mladou ženou pochádzajúcou z Florencie, no aj napriek tomu, že je „len“ čistá alegória mystickej múdrosti, básnik do nej vložil toľko reality a živej osobnosti, že len ťažko si ju nemôžeme predstavovať ako ľudskú osobu, či už konkrétnu alebo aj nie.

Všetci básnici patriaci k stilnovistom pracujú s milovanou, mystickou ženou.<sup>3</sup> Všetkým z nich sa dejú rovnaké, zvláštne milostné zážitky a pre všetkých je táto láska skôr istý druh osvetlenia ako pôžitok zmyslov. Toto ovplyvňovalo ich vnútorný, súkromný, ale aj verejný život. Dante dokázal prezentovať tieto skryté udalosti tak, že pôsobili ako autentická realita, a to aj napriek tomu, že vo svojich motívoch a odkazoch boli dokonale tajomné. Poéziu *Nového života* tak nemožno použiť ako biografický materiál v pravom slova zmysle. Všetky udalosti či stretnutia sa vôbec nemuseli odohrať tak, ako bolo napísané. Preto sa toto dielo nemôže brať ani ako východiskový bod pre autorovu biografiu. Pre opis Dantovho vnútorného života je však dielo rozhodujúce. *Nový život* nám totiž ukazuje akúsi deriváciu jeho duchovnej štruktúry od erotického mysticismu stilnovistov (tamže).

Auerbach (56) tvrdí, že aj napriek zvláštnostiam, ktoré dielo obsahuje, *Nový život* v čitateľoch vzbudzuje presne definovaný dojem zážitku prostredníctvom vízie, kde sa dokonalosť stáva niečím rozumným. Táto skúsenosť je spočiatku sprevádzaná šťastím, neskôr nešťastím a nakoniec definitívnym odlúčením, ktoré sa však prejaví ako skutočné spojenie, či aspoň ako nádej na toto spojenie. Aj keď mnoho vecí je v diele ťažko pochopiteľných, všetky tieto tajomné udalosti nájdú svoju iracionálnu realitu vo fantázii. Samotný predmet tejto vízie, mystická múdrosť, ktorú zoslal Boh, má také príznačné vlastnosti reálnej osoby, že podľa Auerbacha máme právo ju nazývať Beatrice, teda tak, ako ju nazval Dante. Motív stelesnenej božskej dokonalosti bol v Beatrice rozhodujúci a významný pre celú európsku poéziu. Danteho schopnosť a túžba dosiahnuť pravdu vytvorila víziu, ktorej bolo potrebné

<sup>3</sup> K stilnovizmu pozri bližšie Šavelová 2018, 53 a nasl. a Gagliardi – Koprda 2016, 115 a nasl.

pripísať vlastnosti rozumu a činu. Záhadná žena predstaviteľov stílnovizmu sa tu prejavuje vo všetkých svojich významoch. Je nevyhnutnou súčasťou vykúpenia. Ako teologická múdrosť, aj požehnaná Beatrice je nevyhnutným prostriedkom spásy pre ľudí. Danteho milovaná a záhadná pani získala od Márie silu zachrániť a zároveň priviesť k spásu Danteho, a to tak, že mu postupne odhalila pravdu a poznanie. Beatrice tak podľa tohto interpreta nie je nejakou zmiešanou či z viacerých častí vystavanou figúrou, ale je skutočnou zmyselnou a racionálnou syntézou dokonalosti.

V tomto príbehu o stelesnenej dokonalosti je prepletených viacero motívov rôzneho pôvodu. Beatrice je kresťanskou sväticou, no aj antickou prorokyňou, je pozemským dievčaťom, ktoré je snom, a ako reálna postava je aj súčasťou určitej nebeskej hierarchie. Možno práve pre túto mystickú vlastnosť môže na prvý pohľad pôsobiť nekresťansky, no Auerbach (57) zdôrazňuje, že už *Minnesänger*<sup>4</sup> bol vo svojej ľúbostnej poézii naplnený kresťanskými motívami, ako napríklad pozemská bolesť či asketizmus, a tvrdí, že tieto motívy u Beatrice chýbajú, zatiaľ čo podľa neho nekresťanské motívy, ako napríklad odhalenie tajomnej pravdy, sú prítomné vo veľkej miere. Napriek tomu sa Beatrice odlišuje od krásnej dámy trubadúrov, či od starodávnych mýtov a alegórií, a je dokonale kresťanská (dokonca ešte viac ako podstata *Minnesängeru*). Prorokyňa sa všeobecne považuje len za bytosť z iného sveta, krásna dáma trubadúrov je akoby nadpozemskou, je iba metaforou. Bohovia z rôznych mýtov, ktorí zostúpili na zem, sa stali často neznámymi ľuďmi, no nestratili svoju božskosť a vo svojej podstate boli stále bohmi. Iba Kristus bol jedným aj druhým. Nech je Beatrice akákoľvek, má svoj život a pozemskú vášeň, vnímame jej mladú a nádhernú ľudskú osobu. Trpela a zomrela a pri jej vzkriesení sledujeme aj jej posilnenú osobnosť. Preto podľa Auerbacha Danteho *Nový život* nie je len mladíckym a disharmonickým neoriginálnym dielom. Je pochopiteľné, že je plné nejasností a že je preplnené dobovým štýlom, no všetky tieto hmlisté úseky vznikli práve pre kresťanskú podstatu diela. Takéto nejasnosti a hmlisté videnia sa totiž nachádzajú aj v každom kresťanskom diele, a to predovšetkým v Novom zákone.

<sup>4</sup> *Minnesänger* je jedným z najcharakteristickejších umeleckých prejavov rytierskej éry nemeckých lyrických básnikov 12. a 13. storočia, kde hlavnou témou bola predovšetkým láska (pozri heslo *Minnesänger*, Treccani).

Vergílius aj Beatrice sú vodiacimi silami pozemského života pútnika: prvý je zvestovateľ budúcnosti a pravdy, ktorá sa pred básnikom ukrýva, dal Dantemu krásny štýl poézie univerzálnej múdrosti. Beatrice, kedysi prelud skrytej pravdy, teraz zobrazuje dokonalý poriadok. Vzdialenie sa od nej znamená skazu a jej nasledovanie zas oslobodenie. Danteho sprievodcovia sú zároveň jeho najhlbšími vnútornými silami, sú silami jeho spravodlivej lásky. Boli povolani, aby ho chránili pred omylmi. Vzbudzujú v ňom odvahu a silu, a preto je Dante pripravený ich nasledovať. Oni ho vedú cestou poznania božského poriadku. Príchod milovanej Beatrice a cesta k nej cez záhrobné ríše pre Danteho znamenajú aj návrat k silám jeho mladosti. Jeho pút je cesta, ktorá od zmyslov, cez poznanie a osud, vedie k poznaniu prostredníctvom vízie. Je to bezpochyby cesta kresťanského človeka, ktorý sa musí rozhodnúť medzi stále väčšou účasťou na božských veciach a medzi večným pádom. Mystická Beatrice, ktorá sa zobrazuje na konci jeho púte, tá Beatrice, ktorá stále napomína a núti Danteho, aby ju sledoval, nikdy neprestáva byť tým, čím bola na začiatku, teda osobitým tvorom s osobnou skúsenosťou. Sú to jej vlastnosti, ktoré vedú k vykúpeniu. Je to jej láska, ktorá vedie Danteho smerom k Bohu. Auerbach (90 – 91) tvrdí, že len poézia je schopná toto všetko vypovedať, a prekonáva tak aj doktrinálnu filozofiu, pretože tá nemôže ísť nad rámec rozumu. Iba poézia dokáže takéto chápanie odhaliť a vyjadriť. Táto poézia už nie je viac imitáciou a nenachádza sa v rade za pravdou, pretože odhalená pravda a jej poetická forma sú jedno a to isté.

### Interpretácia Jaroslava Pokorného

Významný český prekladateľ Jaroslav Pokorný (1920 – 1983) vo svojom diele *Dante* (1966) vychádza z faktu, že ak chceme brať údaj prvej kapitoly *Nového života* za presný a nielen za dodatočnú básnickú fikciu, s Beatrice sa básnik po prvýkrát stretol, keď mala osem rokov. Aj napriek tomu, že mnohí starší komentátori, počínajúc Boccacciom, ju identifikujú ako dcéru reálne žijúceho florentského obchodníka Folca, symbolický význam mena Beatrice – blaženej vzbudzoval o reálnej existencii Danteho milovanej mnoho pochybností.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Už najstarší komentátori si všimli, že vďaka Beatrice môže Dante dokázať to, k čomu je predurčený podľa svojho mena. Alighieri, *ala* v taliančine znamená krídlo, a vďaka Beatrice môže Dante „letieť“ skrz záhrobné ríše. Aj podľa

Dante v *Novom živote* (XIII) píše, že mená sú dôsledkami vecí, a Pokorný (tamže, 33) tvrdí, že nech sa akokoľvek veľmi táto reálna Beatrice zhodovala s Beatrice z *Nového života*, už nikdy nebude možné objasniť, či skutočne šlo o jednu a tú istú osobu. Podľa vlastných slov Danteho sa s ňou básnik stretol aj po deviatich rokoch, no Pokorný (33 a 34) píše, že hodnovernosť tohto údaju je dosť problematická, keďže v pomerne malom meste stáli domy oboch rodov blízko seba a je všeobecne známe, že opakované číslo deväť malo v tej dobe hlbší, magický význam. Podľa štylizácie *Nového života* môžeme s určitosťou tvrdiť, že Dante sa do Beatrice zamiloval, no nechce dať svoje city najavo. Keď Beatrice odíde z Florencie, osemnásťročný Dante začne dvoriť iným. Aj podľa Pokorného bolo toto dôvodom, prečo mu Beatrice neskôr odoprie svoj pozdrav. Keď Beatrice zomrela, Dante prežíval psychickú krízu, na čo reagoval aj jeho niekdajší priateľ Guido Cavalcanti, a preto možno jednu z jeho básni vykladať ako výčitku priateľovi za túto psychickú depresiu.

Aj keď Dante Beatrice začleňuje do svojho životopisu, do atmosféry svojej doby, či do prostredia stilnovizmu, o vecných, faktografických údajoch čítame v diele len náznakovo. Dante vkladá do diela predovšetkým city, a nie fakty. Nedáva výpoveď o reálnom zážitku, ale prináša sny, imagináciu či vízie, a to aj v tých najdramatickejších pasážach diela. Pokorný (34) zdôrazňuje, že Beatrice je prítomná v každom riadku diela a aj keď to nevidíme priamo, všetko je tu prepojené vo vzťahu k nej, no jej konkrétne, reálnu podobu podanú Dantom nevidíme nikde. Podľa Pokorného je totiž Beatrice idealizovaná podoba, ktorá ešte nie je úplne zbavená rysov trubadúrskej panej, a podčiarkuje, že o Danteho úprimných citoch k nej nepochybuje takmer žiadny komentátor. Príkladom jeho lásky je aj skladba z *Nového života* venovaná Beatricinej smrti, *Donna pietosa e di novella etate* (Mladučká pani, plná ľudských cností, *Nový život XXIII*).

Pokorný (35) taktiež ako aj mnohí iní komentátori opisuje Danteho lásku k Beatrice nie ako fyzickú, ale ako duchovnú, intelektuálnu, teda tak, ako poéziu stilnovizmu všeobecne. Príkladom toho je aj skladba z *Nového života* (XIX) *Donne, che avete intelletto d'amore* (Panie, čo máte pochop o ľúbosti),

---

De Sanctisa je Beatrice tá, ktorá mu dáva krídla, pozri kap. *Poblad na Božskú komédiu*. Dante vykladá aj svoje meno, ktoré odvádza od latinského slova *dans*, *dantis*, čo znamená dávajúci.

kde láska nie je citovým pôžitkom, ale je pochopením a porozumením. Podľa tohto interpreta je žena z Danteho poézie vznešeným intelektom a jej krása je zas odrazom jej vnútorných duchovných hodnôt, je vysnívaným anjelom zoslaným na zem, ktorý sa však vráti späť do nebies a ktorý už v *Novom živote* nadobúda prvotné rysy pre budúci symbol múdrosti.

Celé dielo je charakteristické motívom smrti. Ešte pred tým, než sa dočítame o Beatricinej smrti, cítime, že autor nehovorí o živom človeku, ale približuje skôr rozprávanie o mŕtvom, ktorého existencia sa už premieta do kresťanského raja. Posledná kapitola *Nového života* končí prísľubom, že Dante o nej povie to, čo ešte nikto o žiadnej nepovedal, a aj Pokorný (35) túto časť diela vykladá ako predzvesť *Božskej komédie*, v ktorej Dante prislúbil Beatrice úlohu sprievodkyne k najvyššiemu, v kresťanskom zmysle mystickému poznaniu a najvyššej spáse svojej duše, pričom sa Beatrice nestáva len symbolom poznania, ale predovšetkým mystického pohľadu na najvyššiu pravdu.<sup>6</sup>

Premenu Beatrice ako ľudskej postavy na filozofický symbol, ktorý bol základom pre budúce zbožštenie Beatrice v *Božskej komédii*, sleduje Pokorný v *Hostine* a v jej metafyzickom, symbolickom význame. Dante tu totiž hovorí, že žena, do ktorej sa zamiloval, bola najkrajšia a najpočetnejšia dcéra Cisára vesmíru, tá, ktorej dal Pytagoras meno Filozofia (44). Pokorný teda podobne ako významný taliansky kritik a spisovateľ Gabriele Rossetti pri interpretácii Beatrice vychádza z *Hostiny*, v ktorej Dante identifikuje ženu priamo s filozofiou, a keďže žena z *Hostiny* a z *Nového života* je jedna a ta istá, o čom hovorí aj samotný Dante, je prirodzené, že vo význame tejto koncepcie bude Beatrice filozofickým symbolom. Podobnú interpretáciu pozorujeme aj u Gagliardiho – Koprdu a Šavelovej, ktorí tvrdia, že dielo a postavy sa dajú interpretovať, len ak ich berieme do úvahy všetky v ich vývine. To je Danteho intelektuálna biografia, intelektuálny vývin, ktorý sa premieta do diel. Pokorný pre inšpiráciu svojich interpretácií vychádzal často z bádania De Sanctisa, ktorý taktiež opisuje *Hostinu* ako dielo, kde je láska vykladaná alegoricky a kde je dáma interpretovaná ako symbol filozofie.

<sup>6</sup> Podľa Di Salva (2001, 470) je pre figúru Beatrice dominantný práve kresťansko-mystický motív.

Pokorný (62) vyzdvihuje fakt, že Danteho pút' záhrobnými ríšami pri-  
náša aj alegóriu, kde Dante sám vystupuje ako pútnik, ktorý vyjadruje po-  
znanie, že človek len s pomocou vlastných síl nemôže dôjsť k spásu. Môže  
ju nadobudnúť len zásahom Božej milosti, ktorú básnik zosobnil v Beatrice.  
Toto myslenie je podstatne prepojené so stredovekým myslením, no podľa  
Pokorného za pravdivé ho môžeme považovať len vtedy, ak bola pravdivá  
a autentická aj časť Danteho listu venovaná pánovi z Verony Cangrandemu  
della Scala (1291 – 1329), kde sám autor objasňuje výklad svojho diela.<sup>7</sup>

### Edoardo Sanguineti a odklon od stilnovizmu

Taliansky poet, spisovateľ a literárny kritik Edoardo Sanguineti (1930 – 2010)  
sa venoval aj explikácii Danteho diel. V úvode jeho interpretácií a komentá-  
rov k *Novému životu*, ktoré zostavil spolu s talianskym literárnym kritikom  
Alfonsom Berardinellim, píše, že smrť Beatrice uviedla Danteho do hlbokej  
náboženskej krízy a že jediným spôsobom, ako sa z toho dostať, bolo venova-  
nie sa štúdiám. Z týchto štúdií sa následne vypracovala Danteho filozofická  
činnosť, čo ho priviedlo k vášnivému spoznávaniu pravdy a spravodlivosti,  
ktoré sa pretavilo až do rezolútneho politického svedomia.

Sanguineti (1977, IX – XIII) píše, že od prvého a aj od druhého stretnutia  
Danteho s Beatrice sa odvíja intímny pamätník, spočiatku profánný a zdvori-  
lý, potom však čoraz viac oslavný, a to až do chvíle, kým smrť nepremení jeho  
milovanú Beatrice a lásku k nej za kresťanský mýtus o stúpaní ku Kristovi.  
Podľa jeho slov už tu dielo značí jasný odklon od stilnovistickej školy, a to  
pre jeho náboženskú horlivosť, ktorá sa takto tiahne až ku *Komédii*, a ani  
rétorika diela už nezapadá do tejto školy. *Komédia* sa tak podľa neho stala  
chválospevom na blahosladenú a láskavú Beatrice, na milovanú sprievodkyňu  
Božích tajomstiev. Séria udalostí, pri ktorých začína kritická a naratívna vý-  
stavba *Nového života*, je vlastne séria zjavení slávnostného príchodu Beatrice.  
Tu sa začína aj tajomná symbolika čísel či astronómie. Danteho „tajomstvo“

<sup>7</sup> Danteho 13. list má explikatívny charakter, pretože odhaľuje kľúč k čítaniu *Komé-  
die*, konkrétne k čítaniu *Raja*. List zároveň predstavuje aj prvý komentár k tejto  
kantike. Dante v ňom píše, že jeho dielo je polysémické, teda viacvýznamové.  
K listu pozri aj nový preklad Koprdu v knihe *Alighieri, Dante: La divina comme-  
dia, Paradiso; Božská komédia: Raj* (Perfekt 2020).

je uložené a vyvinuté v priamom jadre sonetov, kde láska v skutočnej podobe narieka nad mŕtvou ženou a pozdvihuje oči k nebesiam. Podľa Sanguinetiho je celkom zjavné, že Beatrice je záhadnou, tajomnou postavou, ktorá sa zjaví tým, ktorí jej porozumejú (tamže, XVIII – XXIII).

Pozdrav Beatrice je tak obdivuhodný, že v básnikovi ešte dlho doznieva. Tu však vidíme aj prvý a rozhodujúci krok v zmysle úplnej morálnej sublimácie erotického zážitku. Sanguineti (XXV a XXVI) túto časť definuje skrz ducha lásky, ktorí ničí všetkých ostatných duchov zmyslov, samotná láska sa tu javí viditeľnou, a to v Danteho očiach. Plameň lásky ním preniká do takej miery, že ho núti odpúšťať akékoľvek priestupky a naplňa ho pokorou. Tu sa objavuje aj motív neopísateľnosti, ktorý sprevádza dámu a jej pozdrav. Tento motív prechádza až do nevyjadriteľnej blaženosti, ktorá presahuje všetky ľudské limity a ničí všetky telesné cnosti.

Sonet *Tanto gentile e tanto onesta pare* (Tak šľachetnou a plnou cti a slávy) je skladba, v ktorej Dante vyjadruje tému „anjelskej ženy“ (*donna angelicata*), pričom zároveň rešpektuje kadencie predložené najvyššou lyrikou doby, no aj napriek tomu do skladby vložil svoju originalitu. Od Homérovho citátu, kde sa píše, že sa nezdala dcérou smrteľníka, ale boha, nás Dante vedie až k tvrdeniu, že táto žena je skutočne jedným z krásnych nebeských anjelov. Podľa Sanguinetiho (XXXIX – XL) tu už chvála nie je viac nástrojom vášne, ani najvyšším vyjadrením vycibreného erotického prejavu, ale stáva sa formou univerzálneho kázania s vlastným náboženským podtónom, ktorá opisuje obdivuhodné činy, ktoré môže vykonať iba nebeská žena či skutočný anjel. O týchto činoch treba hlásať ďalej tým, ktorí s tým nemajú priame skúsenosti, no jej slovám porozumieť môžu. Sanguineti charakterizuje tento postup ako jasný príklad Guinizzelliho školy. „Vec“, ktorá sa prišla zázračne ukázať z neba na zem, je chválou a obdivuhodnou expanziou milostí, ktoré vychádzajú z jej vnútra. Beatricina pôsobiaca milosť ostáva u všetkých ľudí, a to nielen počas jej prítomnosti, ale prejavuje sa aj pri spomienkach na ňu. Toto chápanie zaručuje poézii legitimitu, pridáva jej veľkú hodnotu a vytvára priestor pre novú lyrickú myšlienku, teda pre Beatrice – blaženú. Na vrchole tohoto všetkého kázania sa nachádza jasný konečný motív pokory, „v pokore kráča odená sťa v háve“ (*„benignamente d'umiltà vestuta“*, *Nový život* XXVI) a „[v]šade jej zrak, a vždy tak zapôsobí, že k úžasnosti až pokorným ma robí“

(„Questo m'avvene ovunque ella mi vede, / e sì è cosa umil, che nol si crede“ *Nový život* XXVII, 13 – 14).

Dante v *Novom živote* oznamuje smrť Beatrice naozaj vznešeným spôsobom a odmieta pojednávať o smrti milovanej ako o niečom, čo nie je v súlade s účelom či zámerom. Číselný symbol, operujúci nielen počas života Beatrice, ale aj pri jej smrti, dokazuje, že bola zázrakom, ktorý ustanovuje pevnú kontinuitu. Tento symbol taktiež zaručuje, že nebeská sláva ženy, ktorá stojí pod znamením Panny Márie, je stále na obzore chvál a neprestajne potvrdzuje ich hodnotu, čím sa dostáva na absolútnu, nemennú úroveň. Sanguineti vyzdvihuje, že sám Dante poukazuje na dôležitosť čísla deväť v živote Beatrice, pričom sa spätne odvoláva na číslo tri, teda na Svätú Trojicu, ktorá je jeho koreňom. Takto zároveň dokazuje zázračnú podstatu svojej milovanej. Sanguineti (LX – LXII) poukazuje na to, že v Danteho poslednom sonete z *Nového života* (XLI) *Oltre la spera che più larga gira* (Až na tu sféru, najširšie čo krúži), je viditeľné, ako sa láska k Beatrice stala autentickým prostriedkom pre dosiahnutie vyššej úrovne duchovnosti a takmer dokonalého pochopenia toho, čo je božské.

### **Beatrice ako filozofia podľa De Sanctisa**

Francesco de Sanctis (1817 – 1883), jeden z najvýznamnejších talianskych historikov a kritikov tých čias, vo svojom diele *Storia della Letteratura italiana* (1870, 34) píše, že žena je základom poznania, krásnou tvárou vedomosti, ktorá okúzľuje mužov a vzbudzuje v nich porozumenie. Žena je vedou samotnou a filozofiou v jej krásnej podobe. Rozumieť značí milovať a milovať je to isté, čo jednanie v zhode s pochopením. Preto je filozofia „milostným používaním múdrosti“, vedou, ktorá sa stala činnosťou skrz lásku. Cnosť tak nie je nič iné než múdrosť, a krása nie je nič iné ako podoba múdrosti. S týmto filozofickým mysticismom sa zhodoval náboženský mysticismus, podľa ktorého je telo závojom duše a krása zas svetlom pravdy, najvyšším pochopením. Teológia a filozofia tu nachádzajú spoločnú cestu. Toto bol idealizmus Danteho doby, v ktorej bola alegória prirodzenosťou a s trochou obraznosti sa získala takmer dokonalosť, ktorá bola vtedy cieľom.

De Sanctis tvrdí, že ak chceme skutočne poznať Danteho, musíme ho hľadať mimo jeho vlastnú reflexiu, teda v spontánnosti jeho inšpirácie,



ktorá u neho bola na prvom mieste: pri čítaní *Nového života* nemôžeme mať o Danteho úprimnosti žiadne pochyby. Láska k Beatrice je podľa interpreta (40) čistá a panenská, pričom prevažuje jej obraznosť. Beatrice sa viac podobá snom, príznakom, nebeským ideálom, než určitej skutočnosti. Vidíme tu celé dejiny vnímania lásky typické pre toto obdobie.

Beatrice zomrela ešte skôr, ako sa stala ženou. Preto táto láska nikdy nedostala podobu vášne. De Sanctis (40 – 41) opisuje, že sa stala snom a vzdychom, čo bol dôvod, prečo existovala viac v Danteho mysli, ako mimo nej. Jej podstata bola prepletená s ideálmi trubadúra, ideálom filozofa a aj s ideálom kresťana. Takto sa Beatrice stala obrazom, aj keď nie tak skutočným, aby k sebe pútala milenca, no dostatočne skutočným na to, aby pôsobila účinne na jeho obraznosť. Dante teda podľa v tejto optike nie je milenec, ale básnik, ktorý svoju lásku vyjadruje prostredníctvom sonetov. Tak sa Beatrice, jeho inšpirácia, zmocňuje jeho mysle a jeho dojmy a láska sa prejavujú skôr v zbožňovaní a obdive, ako vo vášnivej láske k žene, o čom je podľa tohto interpreta aj Danteho sonet z *Nového života* (XXVI) *Tanto gentile e tanto onesta pare*. Tak isto aj v Danteho *Básňach*, v *ballate Io mi son pargoletta* (Som malé dievčatko 13, 1 – 8; 11 – 14), Beatrice vystupuje s pôvabom mladého dievčaťa, ktoré práve zostúpilo z nebies a svoje pôvaby (tal. *bellezze*) opisuje ako tie, ktoré sú pre svet nevidané, pretože ich získala na nebesiach. De Sanctis v týchto veršoch chápe nebo ako alegóriu, ale zároveň aj ako vedecký pojem, prehĺbený v živú bytosť (Beatrice), a to do takej miery, že je v nej tento pojem až zabudnutým, a zároveň dokonale sa uskutočňujúcim.

Danteho láska k Beatrice bola v *Novom živote* len zriedka naplnená obdobiami radosti. Smrť jej otca, jej bolesť, predtucha jej smrti a jej samotná smrť tvorí podstatu obrazu, tragického motívu poézie. De Sanctis tvrdí, že príbeh, v ktorom je Beatrice ešte živá, je málo zaujímavý, no keď tento ideál mladosti zomiera, básnik by najradšej umrel s ním. Táto situácia bola pre tú dobu nová. Láska sa prejavovala v smrti, už nebola pojmom a alegóriou, ale stala sa citom a fantáziou. Láska, ktorá sa za života nemohla naplniť, zrazu prichádzala v rýdzom a čistom vyjadrení. V tejto situácii vzniká základ pre dielo *Nový život*, ktoré je jadrom Danteho biografie, histórie lásky k Beatrice a jeho citového uzdravenia. Názov diela *Nový život* je buď narážkou na mladosť, alebo odkaz na lásku, kedy je ona samotná obnovením života (De Sanctis, cit. d., 41 a 47).

Po jej smrti sa básnikove city zmierňujú, spieva chvály mŕtvej žene. Potom, čo Beatrice odišla do neba, stala sa pravdou, obrazom, do ktorého básnik zahľadá múdrosť. Tu už De Sanctis nehovorí o *Novom živote*, ale o *Hostine*, kde je láska vykladaná alegoricky, ako mravné úsilie, a kde je uctievaná dáma interpretovaná ako symbol vedy, filozofie a múdrosti. Symbol z mäsa a kostí sa tak vďaka alegórii stáva symbolom duchovným a tvorí medzistupeň k *Božskej komédii* (tamže, 41 – 48). Láska ďalej nepokračuje ako individuálny cit, ale stáva sa počiatkom života božského aj ľudského. Beatrice sa stáva symbolom, „sladkým menom“, ktoré básnik dáva svojej novej láske, filozofii. Filozofia však u Danteho neznamená abstraktné poznanie, ale múdrosť, činné prežívanie života. Sám básnik sa považuje za priateľa filozofie, teda za priateľa cnosti, ktorá spôsobuje opovrhovanie bohatstva, dôstojnosti a urodzenosti krvi, a ktorá dáva šľachetnosť, ktorá plynie zo samotného človeka. Porozumenie je počiatkom činu a láska zas poskytuje čínorodosť rozumu a účinnosť vôle. De Sanctis (41) vysvetľuje, že toto Danteho zmyšľanie nie je špekuláciou či vedeckou márnivosťou, ale je skutočným a účinným mravným citom tak, ako je viera skutočná u veriacich a táto filozofia preniká do celého človeka.

V scholastike pojem láska, v De Sanctisovom vnímaní, zlučuje krásu a cnosť do jedného. Pre Danteho je tak láska vecou žijúcou, je dušou sveta, jednotou života, a ten, kto vidí krásu, ale nepozná cnosť, cíti v živote akýsi nesúlad. Tak, ako sa láska utvrdzuje v smrti, sa vo svojej smrti utvrdzuje aj filozofia. To znamená, že sa utvrdzuje vo svojom rozpore so životom. Tu môžeme vidieť jasnú jednotu života založenú na zhode rozumového chápania a činu, či na zhode ideálu a skutočnosti. Aj bolesť z rozpoloženia núti básnika vzbúriť sa proti človeku, ale pocit tohto rozporu neubíja nadšenie a vieru ako u moderných básnikov. Tu je duša básnika ešte mladá a plná viery, a preto ho rozpoloženie neprivádza k popieraniam filozofie, ale skôr k jej chválení a k ešte vrúcejšej láske. Prvým charakteristickým rysom tohto lyrického sveta je jeho psychologická pravdivosť. Ide vlastne o úprimné vyjadrenie toho, čo sa deje v duši básnika. Dante pozerá na život s vážnym pohľadom. Život je filozofiou, je uskutočnenou pravdou a poézia je hlasom a tvárou tejto pravdy. Dante je priateľ filozofie a je aj básnikom, čo v tej dobe znamenalo, že je aj hlásateľom pravdy. Ale cit, ktorý hýbe touto lyrikou, nie je individuálny a subjektívny, je skôr odrazom celého ľudstva doby. Beatrice, ktorá zostupuje z neba

a po chvíli sa so sprievodom anjelov vracia späť, predsa ostáva na zemi, a to ako svetlo pravdy. Preto Beatrice začína žiť práve vtedy, keď umiera (42 – 43).

De Sanctis (45) píše, že dáma, ktorá sa vo filozofii stala platónskou ideou, vzorom pre všetku krásu a cnosť, sa zjavuje pred nami ako živá osoba. Je anjelom, ktorý zostúpil z nebies, aby ľuďom hovoril o svojej krásе. Dante však nevyjadruje to, kto Beatrice je, alebo čím sa zdá byť. Nie je telom, ale duchom. Nie je ani obraz, ale skôr zdanie, či dojem, ktorým pôsobí. Básnik sa Beatrice snaží opísať, ale v skutočnosti vyjadruje len dojmy, ktoré vyvoláva či spôsobuje. Beatrice nemôžeme vidieť. Tento interpret ju prirovnáva k Bohu, je ukrytá v svätyni, nevidíme ju, ale cítime jej prítomnosť vo svete, ktorý je ňou preplnený. Aj keď Beatrice smúti za otcom, tento smútok nevidíme reálne na nej, ale na básnikovej tvári.<sup>8</sup>

De Sanctis (45 a 46) zdôrazňuje, že o Beatrice nám zostali iba dva obrazy, narodenie a smrť. Dante ju ale nevidí umierať. Vidí ju vo sne, už mŕtvu, kedy ju prikrývajú závojom. Aj keď tu nie je obraz smrti, Dante vo veršoch spevu *Donna pietosa* (Mladučká pani, *Nový život XXIII*) vytvoril pocit, ktorý to dokonale opisuje. S Beatrice umiera aj vesmír. Život Beatrice a jej smrť nie sú v nej, ale v druhých. Z obrazu sa tak stáva cit a tento duchovný obraz je vlastne príznak, ktorý existuje viac v čitateľovej obraznosti, než vo výrazoch básnika. Podľa De Sanctisa si každý vytvorí svoju Beatrice, a to podľa svojho vlastného spôsobu. Beatrice je vízia, či dokonca prelud, ako hovorí sám Dante, no umiera, pretože tento svet „nebol tak veľkej šľachetnosti hoden“ („*non era degna di sì gentil cosa*“ *Nový život XXXI*, 28).

Pri návrate do nebies sa Beatrice stáva veľkou duchovnou krásou, ktorá nehom šíri svetlo lásky a prebúdza u anjelov obdiv. Táto duchovná krása je podľa De Sanctisa lyrickým svetlom uskutočneným v posmrtnom živote, kde

<sup>8</sup> „Quel ch'ella par quando un poco sorride, „Výraz jej tváre, keď sa pousmiala, non si pò dicer né tenere a mente, nezjaví pamäť; pera nevypovie, sì è novo miracolo e gentile.“ tak nový div a pôvab je vždy na nej.“  
(*Vita Nova XXI*, 12 – 14) (*Nový život XXI*, 12 – 14)

„e par che de la sua labbia si mova un spirito soave pien d'amore, Z nej celej, zdá sa, stúpa k duši chorej sladký duch Lásky, čo sa prihovára: che va dicendo a l'anima: Sospira.“  
(*Vita Nova XXVI*, 12 – 14)

„Ó, vzdychaj len a stále vzdávaj vďaku!“  
(*Nový život XXVI*, 12 – 14)

prízrak mizne a ponúka sa pravda vo svojej duchovnej nádhere. Je rozumovým poznaním, duchovnou a mimotelesnou krásou. Tu už nie je nič nejasné, nič telesné, pretože toto je ríša filozofie, kde je vše tko zreteľné, v súlade so spôsobmi scholastiky (46).

Záhadou tohto nábožensko-filozofického sveta je teda „ušľachtilá“ smrť, ktorú musíme chápať ako prechod z tieňa do svetla, alebo ako prechod k mieru. Smrť je počiatkom života, je jeho premenením. Preto je aj jedným zo základov Danteho tvorby práve smrť Beatrice. Sú prítomné oba životy, a tak Beatrice spočíva v mieri. Na zemi je život plný bolesti a nebesia sú zas plné extázy, týmto dosiahol lyrický svet jednotu. Aj keď je tento Danteho svet jednotný a zhodný, esteticky je rozpoltený na zem a nebo. Jeho prízrak sa často podobá skôr na alegóriu než na skutočnosť, je bez postupu, rozvoja a histórie. De Sanctis (46 a 47) nakoniec konštatuje, že keď sa v básnickom svete uskutočňuje skutočnosť, presne v tej chvíli poézia zaniká. Skutočný život Beatrice začína až po jej smrti, a to v intelektuálnom svete svetla, pravdy a vedy. Nie je stelesnenou filozofiou a ani už zrealizovanou vedou. Beatrice je idea, vo svetle didaktiky, ktorá nás má poučať (Bertani 2013, 81).

Beatrice z *Božskej komédie* De Sanctis (95 – 97) interpretuje ako milosť a nebo je podľa neho ako tento svet, avšak celkom etický a mravný, formovaný podľa požiadaviek filozofie a mravnosti, svet spravodlivosti a mieru, teda kráľovstvo Božie. Ako vieme, pri Danteho púti troma ríšami jeho sprievodcu Vergília vystrieda Beatrice, ktorú De Sanctis opisuje ako „rozum vytříbený ve víru, láska vytříbená v milost“ (97). S Beatrice Dante opúšťa stav nevedomosti a omylu a nastupuje na cestu poznania, teda do neba, etického a mravného sveta. Keď so svojou sprievodkyňou vstupuje do neba, pociťuje blaženosť. Keď sa prvý raz objavuje, Dante ju nevidí, ale cíti. Toto prvé objavenie sa jeho milovanej je ešte zahalené takou slávou, že nadobúda slobodné vyjadrenie umenia. Dráma sa stáva ľudskou a je plná obrazov a citov. Objavenie sa Beatrice znamená, že Vergílius zmizne. Tu je abstraktnosť symbolov prekonaná. Vergílius je pre Danteho otec, ktorý zmizne, keď ho najviac potrebuje, dokonca ho ešte volá späť. V tomto náreku sa však tvorí vhodné miesto pre uvedenie Beatrice. Danteho oči sú upreté k nej a ona ho volá po mene. Neprebíha dialóg, rozpráva len Beatrice a odpoveďami sú len Danteho vzdychy. Beatrice je „kráľovský sebevedomá“, keď sa obracia na Danteho, stáva sa osobnou, naliehavou,

vo svojej logike nelútostnou. Beatrice, ktorá má dokonalé znalosti teológie, sa ukazuje aj zbehlá v ovládaní karikatúry a irónie, a to pri karhaní plebejských kazateľov tej doby (pozri *Raj XXIX*, 115 – 117) (134 – 143).

V *Raji* Dante vystupuje z hviezdy na hviezdu, ako od cnosti k cnosti, a takto až do Empyreia. Na vyjadrenie týchto postupov slúži svetlo. Najprv svetlo nie je také živé, no čím vyššie stúpa, tým je svetlo silnejšie. Rovnako sa stupňuje aj úsmev, teda krása Beatrice. Radosť duše nie je len láskou, ale aj rozumovým poznaním. Svetlo a úsmev nie sú ničím iným, ako prejavom dokonalej vízie. Preto sa svetlo nazýva rozumovým (138 – 147).<sup>9</sup> Beatrice však na konci diela už žiari tak, že sa Dante uzná za porazeného a prestáva ďalej sledovať jej krásu (*Raj XXX*, 31 – 33).<sup>10</sup> Beatrice je v *Božskej komédii* tá, ktorá Dantemu umožňuje putovanie rajom. Je vlastne jeho kompendiom, je zrkadlom, v ktorom sa odráža celý raj. Podľa De Sanctisa (146 – 147) je tak spirituálna, že slovo samo o sebe nestačí popísať jej úsmev a krásu. To všetko však môžeme súdiť len na základe Danteho slov (*Raj V*, 94 – 105). Keď sa Beatrice vzdiali, Dante vôbec nenarieka. Jeho slová sú naopak, plné lásky. Beatrice v *Božskej komédii* je posvätená a idealizovaná žena. Nová Beatrice v sebe obsahuje tú starú, z *Nového života*, no je ešte niečím viac. Je sväticou a ideou, je Danteho minulosťou prenesenou v čase a premenenou vďaka poézii, a teda je aj jeho prítomnosťou (Bertani 2013, 90).

### Beatrice interpretovaná v kresťanskom kľúči

Teológia sa všeobecne chápe ako náuka o Bohu či náboženských dogmách a zaoberá sa teoretickým zdôrazňovaním náboženskej ideológie. Mnoho

<sup>9</sup> Beatricino vysvetlenie jej pôsobenia (*Raj V*, 1 – 6):

„S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore  
di là dal modo che 'n terra si vede,  
sì che del viso tuo vicino il valore,

non ti maravigliar, ché cio procede  
da perfetto veder, che, come apprende,  
così nel bene appreso move il piede.“

<sup>10</sup> „ma or convien che mio seguir desista  
più dietro a sua bellezza, poetando,  
come a l'ultimo suo ciascuno artista.“

„Ak v páli lásky viac môj zrak ti sála,  
než lásky v očiach na zemi sa zračia,  
takže ti zrak priam zmára táto páľa,

nečuduj sa: bo v zrak ten plam mi vtláča  
vid dokonalý, ktorý, jak sa učí,  
tak potom v dobre naučenom kráča.“

„tu však už pieseň musí zostať vzadu  
za leskom jej — v ňom hrádze čnejú pre ňu,  
aké sa tvorcom pred záver vždy kladú.“

z prvých a zároveň najlepších komentátorov *Božskej komédie*, ako napríklad Lana (1290 – 1365), Ottimo (1280 – 1360), či Danteho syn Pietro Alighieri (1300 – 1364) interpretujú Beatrice ako teológiu, čím jej zároveň prisudzujú významnú alegorickú hodnotu. Aj Danteho druhý syn Jacopo Alighieri (1289 – 1348) interpretuje Beatrice podobne a spája ju s Božím Písmom, dokonca jej neprpisuje ani žiadnu historickú hodnotu. Taliansky humanista Cristoforo Landino (1424 – 1498) interpretuje Beatrice tiež ako teológiu, no prikladá jej aj hodnotu Božej milosti. Beatrice je totiž jednou z troch požehnaných žien (Panna Mária, Beatrice a Lucia), ktoré majú účasť na spáse hriešnika, Danteho. Z tvrdení Landina vychádza aj taliansky spisovateľ 15. – 16. storočia Vellutello. Výklad *Raja* a interpretáciu samotnej Beatrice nám ponúka aj taliansky básnik a žurnalista Giuseppe Villaroel (1995), ktorý ho napísal a upravil za pomoci literárneho kritika a historika Guida Davica Bonina a žurnalistky Carly Pomovej. Dielo ponúka aj mnohé nové interpretácie či rôzne dosiaľ nespomenuté názory a bádania (pozri Lazorová 2021, 48 – 50).

Anna Maria Chiavacciová Leonardiová (1927 – 2014)<sup>11</sup> (2001a, 33 a 40) uvádza, že Beatrice nie je historickou postavou menej ako Vergílius. Dante jej v *Božskej komédii* zveruje svoju spásu a zobrazuje v nej to, čo vedie človeka skrz všetky hranice k večnej blaženosti, teda v širšom zmysle milosť Božiu či vedu o Božích veciach. Chiavacciová Leonardiová sa odvoláva aj na komentátora T. Casiniho, ktorý sa prikláňa k názoru, že Beatrice je symbolom viery a Božej vedy, aj keď ide o historickú osobu. Podľa danteologičky jej historickú hodnotu nevyvracia ani Guido da Pisa, taliansky spisovateľ 13. – 14. storočia. Beatrice je v tomto zmysle historickou skutočnosťou a zároveň symbolom. Ľuďom nestačia len cnosti, ale potrebujú to, čo mal Dante, teda Beatrice ako Božie zjavenie, na to, aby mohli dospieť ku kontemplácii o Bohu, keďže tá presahuje ľudskú prirodzenosť.

Symbolickú hodnotu Beatrice odhaľuje už na začiatku prvej kantiky, a to veršom: „*e comminciomi a dir soave e piana*“ („keď sa mi nežne privravela ona“ *Peklo* II, 56), *soave* v zmysle lúbezná a *piana* ako nežná, všetky antické odkazy spájajú tieto adjektíva s rozprávaním o Božej vede, z čoho sa odvíja

<sup>11</sup> Danteologička patrí medzi najvýznamnejších talianskych danteológov, Dantemu venovala mnoho kníh a odborných príspevkov, no vyznamenala sa predovšetkým svojimi komentármi k *Božskej komédii* adresovanými odbornej aj laickej verejnosti.

aj symbolická hodnota Beatrice. Danteologička pritom vychádza z interpretácie komentátora Benvenuto, ktorý poznamenáva, že Božia reč je lúbebná a úprimná/nežná („*il parlare divino è soave e semplice (suavis et planus)*“, *piano* v zmysle *chiaro* (úprimné) alebo *aperto* (otvorené), a také isté bolo aj rozprávanie Beatrice. Ďalej Chiavacciová Leonardiová poukazuje aj na fakt, že Beatrice je nazývaná aj kráľovnou všetkých cností: „Ó, pani cnosti“ („*O donna di virtù*“ *Peklo* II, 76) alebo „kráľovná cností“ („*signora di tutte le virtù*“, *Nový život* X) a ďalším miestom, kde sa dá rozpoznať jej alegorická hodnota už na začiatku diela, je tiež *Peklo* II, 102, kde sa píše, že Beatrice sedí vedľa Ráchel, teda v treťom stupni ruže, začínajúcom zhora. Chiavacciová Leonardiová poznamenáva, že Beatrice sediaca vedľa Ráchel symbolizujúcej kontemplatívny život tu nadobúda touto blízkosťou rovnaký, kontemplatívny stav aj pre seba (tamže, 32 – 36).

V *Očistci* (XV, 77) sa Vergílius pri riešení záhady obracia na Beatrice. Dôvod, pre ktorý tak urobil, je podľa danteologičky (2001c, 270 – 276) ten, že takúto záhadu dokáže do hĺbky poňať iba nebeská múdrosť, teda Beatrice, ktorá bola osvietená Božou milosťou. Chiavacciová Leonardiová zároveň interpretuje vzťah, ktorý je medzi Vergíliom a Beatrice: Vergílius predstavuje rozumové svetlo a Beatrice nábožensky zjavenú múdrosť, pričom obdobné rozdelenie sledujeme aj medzi filozofiou a teológiou. Filozofia je v tejto optike založená na rozumovej pravde dosiahnuteľnej človekom, teológia na pravde zjavenej Bohom, ktorú človek prijíma prostredníctvom viery. V Danteho koncepcii (podľa Tomáša Akvinského) filozofia a teológia nie sú protichodné, ale práve naopak, teológia zdokonaľuje a dopĺňa filozofiu (320).

Verš „Požehnaný, ktorý prichádzaš“ („*Benedictus qui venis!*“ *Očistec* XXX, 19) sa podľa mnohých komentátorov vzťahuje na Beatrice a Chiavacciová Leonardiová (542 – 543) dopĺňa, že aj keď je slovo požehnaný (*benedictus*) mužského rodu, Dante ho nezmenil preto, aby bolo zrejmé, že ide o biblickú citáciu a aby sa udržal správny význam textu. Podobne môžeme interpretovať aj v. 11 toho istého spevu: „Príď, nevesta z Libanonu“ („*Veni, sponsa, de Libano*“), kde nevesta z Piesne Piesní je Dantom interpretovaná ako Božia múdrosť, čím sa znovu odvoláva na Beatrice.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Podľa tradičného výkladu predstavuje nevesta z Piesne Piesní cirkev alebo kresťanskú dušu a aj keď Dante tento výklad pozná (*Hostina* II, V), predstavuje nám svoju

Pre správnu interpretáciu Beatrice je dôležitý aj význam už spomínaného verša: „Slnko, čo dávno láskou hruď mi zhrialo“ („*Quel sol che pria d'amor mi scaldò 'l petto*“ Raj III, 1), kde danteologička poznamenáva, že tak ako Slnko pre Zem, aj Beatrice pre Danteho spĺňa dve funkcie, zahrieva a ožaruje. V tomto speve sa zároveň pripomína aj vášnivá Danteho láska mladosti a aj keď sa táto pozemská láska zmenila, ostáva stále tou istou (*che pria*) a táto láska (tal. *amore*) spolu s nehou (tal. *dolcezza*) a krásou (tal. *bellezza*), ktoré Beatrice sprevádzajú celým dielom, sú odrazom blaženosti, ktorá je prvýkrát opísaná práve v tomto speve (Chiavacciová Leonardiová 2001b, 49).

Beatrice je už od začiatku *Nového života* (II) definovaná samotným Danteom ako jeho vlastná blaženosť. Jej úsmev, ktorý je svetlom, je podľa Chiavacciovej Leonardiovej (121 – 138) počas celej Danteho púte rajom aj viditeľným znakom radosti a Božej lásky, ktoré sa prostredníctvom nej odzrkadľujú priamo v Danteom. Beatrice je tak odrazom Danteho duše a v podstate nie ona je tá, ktorá rastie (čo môže vyplývať zo stále silnejšej intenzity jej jasu), ale tým, kto rastie, je práve Dante.

Beatrice, ktorá umožňuje Danteho putovanie rajom, vystupuje z jedného neba do ďalšieho, vyššieho takým náhlym spôsobom, že tento čin sa nekonečí v čase, nemá merateľné trvanie a teda nie je možné ho vnímať zmyslami (180). Stúpaním do nebies sa v Beatrice čím ďalej, tým viac odzrkadľuje aj nekonečná Božia krása, ktorá Danteho uspokojuje už tým, že k nemu prehovára. Jej oči boli žiariacim odrazom Božej skutočnosti.<sup>13</sup> Jej krása je neopísateľná a ako nadprirodzená realita premáha ľudské city a uspokojuje každú

---

vlastnú interpretáciu, kde je nevesta predstavená ako Božia veda (tal. *sapienza divina*, *Hostina* II, XIV). Táto Danteho interpretácia môže byť podľa Chiavacciovej Leonardiovej (2001c, 554) odvodená z Knihy Múdrosti či Prísloví, ako aj z Piesne Piesní, kde nachádzame lúbostný vzťah medzi autorom a múdrosťou. Vzťah, ktorý vznikol medzi Beatrice a Múdrosťou, zodpovedá celému zobrazeniu jej slávnostného príchodu v *Očistci*, v ktorom danteologička rozpoznáva scénu podobnú scéne druhého príchodu Krista.

<sup>13</sup> Z tohto dôvodu oči Beatrice vyjadrujú najvyšší stupeň krásy a ich nádhera rastie priamo úmerne so stúpaním k Bohu. Dante v jej očiach vidí odraz Božej krásy vďaka čomu sa zúčastňuje na nebeskom šťastí. Básnikovi sa dokonca zdá, že Boh skrz Beatricine žiarivé oči vyjadruje svoj stav dokonalého blaha (Di Salvo 2001, 559).



túžbu srdca. V literárnom význame znamená rast Beatricinej krásy postup k ďalšiemu nebu, no v morálnom význame výstup do vyššieho neba znamená duchovný rast Danteho a potešenie, ktoré v ňom vzbudzuje táto rastúca krása, je vnútorným odrazom duše človeka, ktorý napreduje v cnostiach. Pri verši, kde Beatrice dohovára Dantemu, že nielen v jej očiach sa nachádza raj (*Raj* XVIII, 21) sa danteologička (325 – 328) zhoduje so starými komentátormi, ktorí v tomto verši nachádzajú teologický význam, podľa ktorého blaženosť nespočíva len v priamej kontemplácii o Bohu, ale aj v spoločenstve s inými dušami, s ktorými je potrebné oslavovať Božiu milosť.

Jej krásu, ten „sladký úsmev“ (tal. *dolce riso*) v závere *Komédie* (*Raj* XXX, 26) danteologička (541) prirovnáva už k Božím vlastnostiam, ktoré presahujú ľudskú schopnosť vyjadrovania, čo je aj jednou z najvyšších vlastností raja, ľudský intelekt ich môže cítiť, ale nemôže ich pochopiť (por. *Hostina* III, XV). Od prvého dňa stretnutia (*Nový život* III) Dante opisoval Beatricinu rastúcu krásu bez väčších problémov až doteraz (*Raj* XXX), keď došiel na okraj svojich poetických schopností. Podľa Chiavacciovej Leonardiovej sa Dante, alebo skôr jeho poézia s Beatrice definitívne lúči vo veršoch 28 – 33 toho istého spevu, kedy sa začína opis Empyreia. Aj keď sa Beatrice bude v diele ešte vyskytovať, nevenuje sa jej taká náležitá básnická pozornosť ako doteraz, pretože sa básnik sústreďuje už na pravý cieľ svojej cesty.

Podľa danteologičky pre skutočné pochopenie nebeských vecí je k prirodzenému svetlu ľudského intelektu (zobrazenému vo Vergíliovi) potrebné pripojiť svetlo zoslanej Božej milosti v zjavení, teda vieru (Beatrice), ktorá je podľa Tomáša Akvinského vlastná tým, ktorí putujú pozemským svetom („*in cammino nel mondo terreno*“), no pre skutočné videnia Boha v jeho podstate je nevyhnutné ešte jedno svetlo, či osvietenie, a to svetlo večnej blaženosti, ktoré bolo dané svätým. Toto svetlo zastupuje v *Komédii* svätý Bernard, ktorý po Beatrice preberá úlohu nebeského sprievodcu. K tomuto argumentu je však nevyhnutné pripojiť ďalší, ktorý sa viaže na reálnosť a historickosť, a to ten, že všetci Danteho sprievodcovia sú prepojení so svojou osobnou ľudskou minulosťou, so stretnutiami, a s láskou, ktoré Danteho viedli životom pri hľadani pravdy a dobra (557). S týmto názorom sa zhoduje aj už spomínaný nemecký filológ Auerbach (1963, 209 – 226) tvrdiac, že každej postave *Komédie* je potrebné „odobrať“ historickú existenciu, aby jej následne mohla byť

pridelená alegorická hodnota. To platí predovšetkým pre Beatrice. V 19. storočí bola zdôrazňovaná prevažne romanticko-realistická koncepcia Beatrice (typická aj pre De Sanctisa), čo vytvorilo z *Nového života* akýsi sentimentálny román, dnes je už väčšia snaha zaradiť ju do stále presnejších teologických či filozofických konceptov. Podľa Auerbacha je však Beatrice v *Novom živote* naozaj historická osoba, s ktorou mal Dante reálnu skúsenosť, a v *Komédii* nie je inteligencia (*intellectus separatus*), či anjel, ale požehnaná ľudská bytosť.

### Od teológie k zjaveniu

Étienne Gilson<sup>14</sup> hneď v úvode svojej knihy *Dante a filozofia* (1972) píše, že v Danteho dielach sa môžeme stretnúť s tromi ženami a že všetky tieto tri ženy sú prítomné práve v Novom živote. Má na mysli Beatrice, Poéziu a Filozofiu. Dve z toho sú prítomné aj v *Hostine*, Beatrice a Filozofia, no len jedna z nich sa nachádza aj v *Božskej komédii*, a to Beatrice. Žiadna však nepredstavuje reálnu osobu, ale práve naopak, všetky sú podľa Gilsona symbolom. Prvým dôkazom toho je, že dve z týchto troch žien sú anonymné, no tá tretia má meno, ktoré poukazuje na to, čím v skutočnosti je: Beatrice – blaženosť.

Gilson (2016, 17) sa odvoláva aj na práce teológa a historika stredovekej filozofie Pierra Mandonneta (1858 – 1936), ktoré nás podľa neho pevne presvedčajú o tom, že Beatrice je čírym symbolom toho, čo človeku zaručuje blaženosť. Je teda kresťanským zjavením, či obširne povedané, nadpozemským kresťanským poriadkom. Mandonnet (teraz v Gilson, cit. d., 17) dodáva, že Dante v *Hostine* necháva jasný dôkaz toho, že Beatrice nikdy neexistovala ako reálna osoba. Dante sám tvrdí, že toto dielo napísal, aby sa očistil od hanby, ktorá ho prenasledovala, keď ho obvinili, že je príliš zaujatý ľudskými vášňami. Časť *Hostiny* (II, XII) venovaná práve tejto téme sa podľa neho neodvoláva na Beatrice, akoby si mnohí mohli myslieť, ale odvoláva sa na úplne

<sup>14</sup> Étienne Gilson (1884 – 1978) bol francúzsky kresťanský filozof a historik, ktorý sa sústredil prevažne na obdobie stredoveku. Svojimi celoživotnými štúdiami sa zaradil medzi najvýznamnejších medzinárodných vedcov 20. storočia. Vo veľkej miere sa zaujímal aj o Danteho. Venoval mu mnoho svojich diel, medzi ktoré patrí aj jeho posledná publikovaná kniha vôbec *Dante a Beatrice: danteologické štúdie* (1974). Vo Francúzsku v pôvodnom znení vyšlo s názvom *Dante et Béatrice: études dantesques*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1974. 148 s. Kniha do slovenčiny doposiaľ nebola preložená.

odlišnú postavu, a to na ušľachtilú ženu (tal. *donna gentile*). To, že táto žena je čírym symbolom, potvrdzuje aj sám Dante. Táto *donna gentile* totiž podľa Gilsona nie je nič iné ako filozofia: tá, do ktorej sa Dante zamiloval po smrti Beatrice. Treba však brať do úvahy, že Dante je v prvom rade poet, a preto sa uspokojuje s predstavou filozofie ako krásnej ženy plnej šarmu. Tu však treba byť opatrný, pretože Dante týmto nechcel povedať, že po smrti Beatrice miloval reálnu ženu, čím by sa vlastne mohol voči Beatrice dopustiť zrady. Dante ani nemohol zradiť Beatrice tým, že miloval túto ušľachtilú ženu, pretože táto žena nebola skutočnou. Táto dedukcia je pre Mandonneta nevyhnutnou, pretože nás privádza k tvrdeniu, že reálnou nebola ani Beatrice. Dante vlastne hovorí, že on, ktorý miloval Beatrice, ktorá bola v podstate požehnaným kresťanským životom vo svojej nadprirodzenej podstate, stratil všetku svoju česť, pretože iní uverili, že ju zradil pre telesnú vášeň. Prirodzene, že milovať inú ženu po smrti svojej prvej milovanej bolo pre básnika ako Dante činom zrady, no snaha utíšiť neutíchajúci žiaľ za pomoci filozofie by zrada nebola (Gilson, cit. d., 18).

Opustiť kresťanský život pre filozofiu, alebo utešiť sa filozofiou, pretože sme opustili kresťanský život, znamená zradu. Ak vezmeme do úvahy, že Beatrice bola reálnou ženou a Dante sa po jej smrti obrátil len k filozofii, môžeme to chápať ako ospravedlnenie. Ak však Beatrice znamená kresťanský život, Dante sa nemôže ospravedlniť tým, že sa po jej strate utešuje filozofiou. Podľa Gilsona sa však Dante neospravedľňuje, ale práve naopak, obviňuje (tamže).

Gilson (17 – 23) tvrdí, že keďže Dante vôbec nepopiera, že jeho druhá láska nie je reálnou, ale iba fiktívnou ženou, treba poukázať na to, že takouto musela byť aj jeho prvá láska. Ak vychádzame z Danteho tvrdenia, že filozofia je pravda obsiahnutá v symbole jeho druhej lásky, jeho prvá láska – Beatrice – tak môže byť jedine niečo na tej istej, či dokonca vyššej úrovni od filozofie, teda teológia. V jednoduchosti povedané, Beatrice nemôže byť reálnou ženou, pretože ak Danteho láska k filozofii zničila lásku k Beatrice, Beatrice nemôže byť iba jednoduchou a obyčajnou florentskou či inou ženou, ale musí byť bezpochyby ďalšou vedou, väčšou od filozofie, ináč by celé Danteho dielo bolo absurdné. Aj keď sa Beatrice na prvý pohľad javí ako reálna žena, zaiste to tak nie je. Beatrice je podľa Gilsona teológiou a jeden z dôvodov, prečo

nám to Dante priamo nedokazuje, je ten, že sám Dante nebol hrdý na to, že sa ako klerik odklonil od teológie.

Mandonnet (teraz v Gilson, cit. d., 217) si je celkom istý, že Beatrice má symbolickú funkciu. Ak teda neberieme do úvahy *Raj*, z jeho teórie vychádza, že Beatrice symbolizuje kresťanskú vieru. Gilson (tamže) týmto poukazuje na fakt, že v *Raji* už nie je symbolom, ale skôr Danteho interpretom viery v Božie zjavenie, ktorý vedie človeka k jeho poslednému cieľu, teda k vízii blahoslavenstva. V *Božskej komédii* Beatrice nie je prvým začiatkom, ani posledným koncom, ale je zoslaná Božou láskou s úlohou previesť človeka skrz poznanie Boha k jeho bezpodmienečnej láske. Je zoslaná láskou a smeruje k láske. Keď Dante začína pociťovať teplo tejto nekonečnej Božej, mystickej lásky, odkláňa sa od Beatrice, no ju to nehnevá, ale práve naopak, uspokojuje, čo je zároveň dôkazom toho, že je skutočne zoslaná láskou Božou.<sup>15</sup>

*Raj* je dôkazom toho, že pre Danteho, tak ako aj pre svätého Tomáša Akvinského, teológa scholastickej tradície, stav dokonalého blaha je obsiahnutý vo videní Boha, ktorý je preplnený láskou. Preto je nevyhnutné, aby práve láska viedla človeka priamo k Bohu. Z toho dôvodu Dante zveruje koniec svojej cesty do rúk svätého Bernarda, mystika kontemplujúceho o Božej láske (tamže, 218). Toto opodstatnenie môžeme prirovnať k tvrdeniu Villaroela (1995, 253), ktorý píše, že len teologická veda, ktorú symbolizuje Beatrice, nestačí na to, aby sa básnik dostal priamo k Bohu.

Najstarší komentátori videli v Beatrice predovšetkým teológiu, mnohí mladší komentátori v tejto interpretácii pokračovali, pričom používali presne

<sup>15</sup> „E Bëatrice cominciò: «Ringrazia, ringrazia il Sol de li angeli, ch'a questo sensibil t'ha levato per sua grazia».

Cor di mortal non fu mai sì digesto a divozione e a rendersi a Dio con tutto 'l suo gradir cotanto presto,

come a quelle parole mi fec'io; e sì tutto 'l mio amore in lui si mise, che Bëatrice eclissò ne l'oblio.

Non le dispiacque, ma sì se ne rise...“  
(*Par. X*, 52 – 61)

„A Beatrice započne: „Vzdaj vďaku, vďaku vzdaj Slnku anjelov, čo vďačne zreteľné slnce javí tvojemu zraku.“

Smrteľné srdce nikdy sa tak lačne nevzdalo Bohu, ako neodkladne a s túžbou moje oddávať sa začne

pri týchto slovách, pri nich priam až hladnie. Tak láskou k Bohu sa už viniem celý, že sama pani v zabudnutie padne.

Nehnevá sa, ba tak jej úsmev skvelý...“  
(*Raj X*, 52 – 61)

metódy, ktoré však podľa Auerbacha priniesli mnohé chyby. Z jej konania a z opisu, ktorý Dante ponúka, je funkcia Beatrice v *Božskej komédii* zrejmä a jasná. Je figúrou kresťanského zjavenia, ktorú Boh zosiela skrz lásku človeku, aby ho zachránila, a tým sa stáva sprievodkyňou na ceste k Bohu. Beatrice sa nedá interpretovať ako nadprirodzený poriadok, ako taký, ale len ako jeho stelesnené zjavenie. Je týmto zjavením, no zároveň je aj ľudskou bytosťou (Auerbach 1963, 209 – 226).

Gilson (2016, 60) na záver tvrdí, že predtým, ako sa Beatrice stala požehnanou v *Raji*, bola najprv ženou na zemi, a ak Dante miloval túto pozemskú Beatrice, miloval ju ako ženu, no nebola to láska v jej dnešnom ponímaní. Miloval ju ako stilnovistický básnik, ktorý miluje svoju paniu.

### Zjavená pravda

Natalino Sapegno (1901 – 1990), taliansky kritik a akademik, jeden z najväčších odborníkov na 14. storočie talianskej literatúry, už v úvode svojho komentára k prvého spevu *Raja* (1983, 1 a 2) opisuje účinky, akými Beatrice pôsobí na básnika. Keď sa Dante zahľadí na Beatrice pozerajúcu sa do slnka, cíti, ako sa jeho vnútro premieňa, čo prirovnáva k bájnemu rybárovi Glaukovi. Pre Danteho to bol vznešený a neopísateľný zážitok, do ktorého vložil seba celého, svoju dušu, telo, inteligenciu i zmysly. V jej pobožnosti, v poetickom a dramatickom motíve, sa odráža sentiment autora, ktorý si uvedomuje, aké nesmierne úsilie musí vynaložiť pri tvorení Božskej komédie vo vzťahu k čitateľovi.

V prvom verši III. spevu Sapegno pod slovom *sol* (*sole*, slnko) interpretuje Beatrice, ktorá, podobne ako slnko, vlieva do bytostí život a cnosť, a to prostredníctvom svetla a tepla. Už v VIII. speve môžeme vidieť, že krása a jasnosť Beatrice rastú priamo úmerne so stúpaním k Empyreu, čo je aj jediný spôsob, ako Dante môže rozpoznať, že sa s ňou uberá z jednej sféry k ďalšej. Beatrice v ňom spôsobuje také pocity, že sa autor sám vrhá do oddanosti a vďačnosti voči Bohu, a to tak hlboko, že sú zahmlené aj jeho myšlienky na samotnú Beatrice, no ju to nemrzí a skôr sa z toho teší, pretože básnik takto rastie priamo k Bohu a svoju myseľ a sústredenosť už delí na dve veci, na samotného Boha a na jej žiariaci úsmev. Niektorí však toto delenie charakterizujú ako sústredenie sa na samotnú Beatrice a na svetlá blahoslavených (tamže, 32 – 129).

V XV. speve *Raja* Beatrice svojím úsmevom vyjadruje Dantemu súhlas prehovoriť. Tu sa úsmev stotožňuje s pokývnutím. V jej očiach zas horí toľko svetla blaženosti, že Dante cíti, akoby sa dotýkal krajného konca milosti a blaženosti, ktorú mu udelil Boh. Beatrice už v X. speve *Raja* dokáže potlačiť Danteho myšlienky na sľúbenú slávu, či istotu príchodu najvyššieho súdu, odvádza ho od takýchto myšlienok a pripomína mu prítomnosť, ktorá sa v nej odráža, čím sa odvoláva na Boha, ktorý napravuje každú chybu. Keď sa k nej básnik otočí, vidí ju tak žiariacu láskou, že jej svetlo presahuje všetky ľudské vyjadrovacie schopnosti. Beatrice je útecha, ktorá ho nikdy nesklame a pomôže mu vo všetkých jeho pochybnostiach a trápeniach (195 – 225).

Sapegno (226) tvrdí, že Danteho duša bola oslobodená od akejkoľvek túžby, a to až do chvíle, kým ho neuspokojilo Božie svetlo, večná krása, ktorá vyžaruje priamo z Beatrice a ktorá sa z jej očí odrážala v jeho pohľade. Jeden z najstarších komentátorov a zároveň prvých interpretov Božskej komédie, ktorý sa osobne poznal s Dantom, Ottimo (teraz v Sapegno, tamže) taktiež píše, že Boh nasmeroval svoje lúče skrz Beatrice, a tie sa potom odrazili v Dantom, čo mu prinieslo uspokojenie. Aj jej úsmev Danteho oslňuje do takej miery, že ho takmer núti odvrátiť od nej pohľad, a čím vyššie sa nachádzajú, Beatricin úsmev sa stáva jasnejším.

V XXI. speve sa Dante odpútava od všetkých objektov a jeho oči sa vracajú k tvári milovanej. Tu je zároveň vysvetlené, prečo sa Beatrice už viac neusmieva, ako to robila vždy až doteraz. Ak by tak spravila, jej svetlo by bolo také oslnivé, že by Danteho nakoniec až spálilo. V XXII. speve Beatrice utešuje Danteho z neľútostných slov sv. Petra proti kardinálom, ako aj z kriku svätých duší, ktoré s týmito slovami vyjadrili súhlas. Utešuje ho ako milujúca matka, ktorá uteká na pomoc svojmu synovi. Pripomína mu, že je v nebi a že všetko, čo sa tam deje a hovorí, vrátane výčitiek, je podnietené túžbou po spravodlivosti a horlivým duchom lásky. V pohľade do jej krásnych očí Dante vyjadruje aj absolútne oddelenie sa od vecí pozemských a úplnú oddanosť nebeským veciam (259 – 273).

Postupne sa Dante stáva schopným vidieť úsmev Beatrice a v XXIII. speve hovorí, že aj keby mu prišli na pomoc všetky jazyky najslávnejších básnikov, neboli by schopné vyjadriť ani časť krásy svätého úsmevu Beatrice, ktorý sa stal čírym svetlom, svätým aspektom, Božou prítomnosťou Krista

(podobne uvažuje Buti) (tamže, 288 a 289). Vďaka milej spoznal privilégia cností a v nej nachádza nádej. Ona ho oslobodila od služby hriechu a dar tejto duchovnej slobody v ňom musí zachovávať až do jeho smrti (388 – 398). Vďaka daru duchovnej slobody, ktorý dala Beatrice Dantemu, sa jeho duša vykúpila z hriechu a môže tak v stave smrti opustiť telo v posvätnnej milosti. Túto veľkorysosť možno chápať ako jednu zo základných vlastností Beatrice, ktoré ju charakterizujú, či ako cnosť, s ktorou si počína v prospech veriaceho, Danteho (podobne Buti).

Podľa Sapegna Beatrice ako symbol predstavuje zjavenú pravdu (tal. *verità rivelata*). Jej príchod bol predpovedaný aj kardinálnymi cnosťami, medzi ktoré patrí viera, nádej a láska. Taliansky lingvista Niccolò Tommaseo (1802 – 1874) píše, že „[p]red zjavením to boli prirodzené cnosti, ktoré držali miesto teologických cností a mali mu pripraviť cestu“ (Fosca 2009, 58).<sup>16</sup>

### Interpretačná optika Gabrieleho Rossettiho

Gabriele Rossetti (1783 – 1854) bol taliansky kritik a spisovateľ, ktorý sa preslávil mnohými štúdiami nielen o Dantem. Svoje prvé štúdie o tomto talianskom velikánovi napísal v exile na Malte v roku 1821. Rossetti často nachádzal analógie medzi svojim životom a životom samotného Danteho, vďaka čomu mohli jeho práce nadobudnúť hodnoverný charakter. Danteho poéziu interpretoval predovšetkým vo svojich analytických komentároch k Peklu, avšak komentáre k celej kantike neboli nikdy dokončené. Dôležitou súčasťou Rossettiho interpretácie Danteho je aj päť zväzkov s názvom *Mistero dell'Amor platonico del Medioevo* (1840), no najkomplexnejším Rossettiho dielom o Dantem a jeho tvorbe je štúdia *La Beatrice di Dante* (1842) (Vacchelli 2020).

Podľa Rossettiho (1842, 14 – 17) *Nový život* ponúka komplex fantastických vecí podaných takým spôsobom, že všetky jeho časti vzbudzujú v čitateľovi

<sup>16</sup> „Noi siamo qui ninfe e nel ciel siamo stelle; „Vily sme tu – a hviezdy na obzore;  
pria che Beatrice discendesse al mondo, než Beatrice zišla k vášmu kraju,  
fummo ordinate a lei per sue ancelle. jej slúžkami nám určili byť hore.

Merrenti a li occhi suoi; na nel giocondo  
lume ch'è dentro aguzzeranno i tuoi  
le tre di là, che miran più profondo.“  
(*Purg.* XXXI, 106 – 111)

Pod's nami pred jej sladký zrak! No k taju  
a svetlu v ňom ti ešte oči zbrúsia  
tie vily tri, čo hlbšie pozerajú.“  
(*Očisťec* XXXI, 106 – 111)

pocit istého nefalšovaného príbehu. Dante v tomto diele nepretržite rozpráva o svojej láske a svojej panej. Rossetti túto lásku chápe ako regeneráciu či obnovenie. Taliansky poet a humanista Salvino Salvini (1667 – 1751) Danteho dielu *Nový život* dal dokonca podtitul Nový život, obnova cestou lásky (*Vita Nuova, rigenerazione per via d'amore*). Podobne interpretuje názov diela aj súčasný taliansky literárny kritik a spisovateľ Marco Santagata (2014, 63), podľa ktorého prívlastok nový vychádza zo života obnoveného láskou. Tu však vznikajú mnohé pochybenia o tom, či ide o lásku reálnu alebo alegorickú. Tá istá otázka vzniká aj pri jej hlavnom predmete – žene. Taliansky humanista Mario Filelfo už v 15. storočí napísal, že Beatrice, o ktorej hovorí Dante v *Novom živote*, je alegorická postava (podobne Anton Biscioni, spisovateľ a filológ 18. storočia).

V *Novom živote* venuje Dante Beatrice tu najodvážnejšiu lásku, túži po nej počas života a smúti po jej smrti. Všetky tieto aspekty privádzajú čitateľa k viere, že ide o reálnu ženu. V *Hostine* však Dante píše, že po smrti Beatrice sa zamiloval do istej ušľachtilej ženy, ktorú spomenul na konci *Nového života*. Dokonca opakovane vyhlasuje, že táto žena, o ktorej tak uvažuje, je tou, „ktorú Pytagoras nazval Filozofia“. Podľa Rossettiho však Dante na konci *Nového života* žiadnu inú ženu okrem Beatrice nespomína, a tak je podľa neho zrejmé, že Beatrice je postavou filozofie a že ide o obraznú ženu, a nie reálnu (Rossetti, cit. d., 19). V tejto optike je Beatrice alegorickou postavou už od začiatku *Nového života*. Táto postava je zhodná s figúrou ženy v *Hostine* a to je dôvodom, prečo Beatrice symbolizuje filozofiu. To platí aj pre *Komédiu*, kde je však zahalená pod maskou teológie (Vacchelli, 2020).

Rossetti (cit. d., 24, 77 – 79) ponúka jasný obraz Beatrice, kde však vôbec nejde o skutočné florentské dievča, ale o zobrazenie filozofie: Beatrice je teda obraznou, nie reálnou ženou. Pokiaľ ide o ženu v *Hostine*, podľa Rossettiho Dante hovorí tak zreteľne, že aj mnohí komentátori súhlasili, že ide o obraznú postavu, a ak ide o Beatrice v *Novom živote*, Dante hovorí rovnako jasne, keď nás uisťuje, že je to tá istá žena, o ktorej hovorí v *Hostine*. V *Novom živote* identifikuje ženu so ženou z *Hostiny*, teda aj Beatrice z *Nového života* musí byť filozofiou. Z toho vyplýva, že Beatrice a filozofia sú jedno a to isté. Dante, vrúcny milovník filozofie – Beatrice, sa však na chvíľu obracia aj k inej žene (inej vede), no činiac pokánie nakoniec odmieta druhú vedu a rozhodne sa vrátiť k filozofii – Beatrice.



Aj napriek tomu veľa komentátorov a kritikov ostalo priklonených k názoru, že Beatrice bola postava reálne žijúca. Podľa Rossettiho (29 – 30) je to kvôli samotnému Dantemu, ktorý vytvoril podvod a ilúziu, ktoré sa zakorenili tak, že sa pre niektorých stali pravdou. Dante niekoľkokrát spomína, že skutočnou podstatou jeho lásky bolo tajomstvo, ktoré si strážil, a preto sa snažil iných presvedčiť o tom, že miluje inú ženu, a nie tú, ktorú miloval skutočne. Ilúzia, ktorú vytvoril, sa postupne stala tak univerzálnou a ustálenou, že je dnes takmer nemožné ju vylúčiť z ľudského podvedomia. Alegória sa tak stala hmatateľnou osobou, ktorá bola tak reálna ako ten, ktorý si ju predstavoval, a pochybovať o tom, či Beatrice bola skutočná, bolo ako pochybovať o tom, či existoval samotný Dante.

Dante sa s Beatrice stretol druhýkrát, keď mal 18 rokov. Teda stalo sa to v roku 1283. Podľa Rossettiho však Beatrice zomrela v roku 1281. Ak vychádzame z tohto tvrdenia, Dante sa na ulici stretol so ženou, ktorá bola síce krásna a živá, no bola už dva roky mŕtva. Táto kráčajúca mŕtva žena ho cnostne pozdravila. Teda dva roky po jej smrti ju popisuje ako živú. Touto tajomnosťou nás samotný Dante chcel varovať, že táto žena nie je skutočná, ale obrazná, že smrť nie je pravdivá, ale alegorická, a že tieto dátumy nie sú historické, ale symbolické (tamže, 65).

Smrť Beatrice umiestnil priamo do prostriedku: smrť, ktorá zostáva medzi dvoma životmi, to znamená medzi profánnym a posvätným, alebo medzi starým a novým, môže byť iba obraznou smrťou medzi dvoma obraznými životmi. Život, ktorý tvorí názov diela, je jednoznačne metaforický a rovnako metaforická je aj smrť, ktorá je v tomto diele opísaná. V prvej polovici *Nového života* sa teda stretávame s Beatrice, ktorá je nažive, zatiaľ čo v druhej polovici je už mŕtva (17 a 18). Rossetti (30) konštatuje, že potom, čo Dante napísal, ako sa zamiloval do Beatrice, a že s ňou bol po stáročia spojený víziami a snami, nakoniec s najväčšou ľahostajnosťou oznamuje, že je mŕtva. O niečo neskôr pred nás však postaví inú ženu, ktorá sa javí ako skutočný obraz filozofie, no táto žena prichádza v rovnakých šatách, v akých zazrel Beatrice prvýkrát, a aj v podobnom veku. Teda je zrejmé, že Dante neurobil nič iné, len nahradil Beatrice Beatriciou. Začína s ňou, končí s ňou a identifikuje tak druhú lásku prvou.

Tak ako diela Danteho súčasníkov, aj jeho diela hovoria kódovaným jazykom. Pod erotickou poéziou príznačnou pre danú dobu sa v skutočnosti skrýva veda a aby sa autori vyhli cirkevným perzekúciám, inkvizícii, jazyk sa zmenil z erotického na dogmatický. Typickým príkladom toho je aj *Komédia*, kde sa pod teologickým základom diela skrýva filozofia so základmi v pytagorovských a platónskych doktrínach (Vacchelli 2020).

Čo sa týka symboliky, aj podľa Rossettiho (cit. d., 56 – 58) sa Beatrice neodlučiteľne spája s dokonalým číslom deväť. Už odpradáva sa číslo deväť nazývalo *numerus perfectus* či *numerus perfectior*. Sám Dante vo svojom diele poukazuje na toto číslo, keď píše o veku Beatrice pri ich prvom stretnutí, či pri čase, odkedy sa videli prvýkrát (deväť rokov a deväť dní). V diele nájdeme aj jej pozdrav o deviatej ráno atď. Tento súvis nevidíme len v *Novom živote*, ale aj v *Božskej komédii* (deväť kruhov pekla, deväť častí neba atď.), čo v týchto dielach formuje akúsi spojitosť. Keďže nás Dante uistuje, že jeho Beatrice je tou ženou mysle, resp. ženou intelektu, ktorej Pytagoras hovoril Filozofia, aj na základe toho môžeme pochopiť prečo ju pomocou Pytagorovej deviatky zahalil takýmito tajomstvami. Dante vysvetľuje (*Nový život* XXIX), že túto ženu sprevádzalo číslo deväť, z čoho vyplýva, že sama bola deviatkou.<sup>17</sup> Literárny kritik Luigi Valli (2014, 337) podotýka, že deviatka bola v prastarej mysticko-kabalistickej tradícii číslom, ktoré symbolizovalo inteligenciu.<sup>18</sup>

Beatrice je tá, ktorú Dante nazýva ničiteľkou všetkých nerestí a kráľovnou cností, čo charakterizuje morálnu filozofiu. Ďalej hovorí aj o jej intelektu a spája ju tak s intelektuálnou filozofiou. Danteho Beatrice je alegorický príznak, ktorý zobrazuje filozofiu, a aby sme si získali jej náklonnosť a vedomosti, musíme využívať rozum a nie zmysly. Dante použil ušľachtilú ženu aj ako hnací princíp všetkých mechanizmov *Božskej komédie*. Táto ušľachtilá žena poskytuje prvý krok k dramatickej mystike *Božskej komédie*, od ktorej sa odvíja alegorická púť básnika v troch ríšach (tamže, 27 – 51). Beatrice je dominujúcou protagonistkou Danteho diel, ktorá všetko naplňa. Je zreteľne vidieť, že tie postavy, ktoré sa javia ako historické, nie sú ničím iným ako

<sup>17</sup> Pozri bližšie Bassisová, N.: *Studi critici sulla numerologia Dantesca*. Università degli studi di Bergamo. 2010/2011. 63 s.

<sup>18</sup> Číselnej symbolike sme sa bližšie venovali v záverečnej práci *Interpretácia postavy Danteho Beatrice v literárnovedných štúdiách* (2021, 71 – 75).

alegorickými postavami. Všetko toto však bolo v tej dobe často zjavné len pre tých, ktorí mali rovnaké zmýšľanie ako samotný Dante, teda pre tých, ktorí boli príslušníci tej istej školy (77).

Podľa Rossettiho (80 a 94) vývoj celého *Nového života* so sebou prináša interpretáciu celej *Božskej komédie* a expozíciu celej vedy o láske. Je potrebné vedieť, že Beatrice je Danteho myseľ umiestnená mimo neho a treba zopakovať, že je to filozofická myseľ, nie teologická, pretože je vtlačená do vedy, ktorú Pytagoras nazval Filozofiou, a nie do tej, ktorá má názov Teológia. Danteho Nový život je komplex tajomných postáv, ktoré nás zasnávajú do tajomstiev stredoveku. Sám básnik umiestnil symbolickú smrť medzi dva symbolické životy, starý a nový, z ktorých vzniká mystický život, to znamená zmiešaný život toho starého a toho nového. Jeho prvá aj druhá láska bola k tej istej alegorickej žene, ktorá sa volá Beatrice a ktorá sa stala filozofiou, s jediným rozdielom, a to tým, že pri prvej láske predstieral, že zostáva na zemi, aby po nej túžil medzi ľuďmi, a v tej druhej cítil, že je vzkriesený do neba, aby o nej uvažoval medzi anjelmi.

Danteho Beatrice je v duchu tejto interpretácie stále filozofiou, a to od *Nového života*, cez *Hostinu*, až po *Komédiu*. Pri Rossettiho interpretácii sa stráca reálna, historická žena, stráca sa fyzické telo, ľudská láska, či kresťanská antropológia, kde telo nemôže fungovať bez duše a naopak. Rossetti svoje bádania nezastavuje ani pri interpretácii Beatrice ako teológie, či ako Svätej Trojice, ako to spravili mnohí iní komentátori. Gabriele Rossetti sa tak vďaka svojim štúdiám a výskumom stal základom školy pre alegorickú interpretáciu Danteho diel, pod ktorú sa neskôr podpísal aj známy taliansky kritik Luigi Valli (1878 – 1931) či taliansky spisovateľ Giovanni Pascoli (1855 – 1912), ktorí sa Rossettím nechávali do veľkej miery ovplyvniť. Aj podľa Stefana Salzaniho hral v ezoterickom výklade Danteho zásadnú úlohu práve spomínaný Rossetti (Vacchelli 2020).

### **Beatrice v kontexte Veriacich v Lásku**

Literárny kritik Luigi Valli (1878 – 1931), ktorý do veľkej miery vychádzal z Rossettiho bádania a ktoré ako jeden z mála obhajuje a podporuje, píše, že Danteho celá poézia je v podstate poéziou lásky. V *Komédiu* dominuje figúra Beatrice, tej istej Beatrice z *Nového života*. *Nový život* je základom ľúbostnej

poézie Danteho, ktorá sa v *Božskej komédii*, v *Hostine* a v Danteho *Básňach* predstavuje v symboloch. Podľa Valliho (2014, 318 – 484) však treba brať do úvahy, že v Danteho dobe existovala sekta s názvom *Fedeli d'Amore*, tzv. Veriacich v Lásku, ktorej významným členom bol aj Boccaccio, ten bol dokonca jedným z najlepších znalcov tajomného symbolizmu, ktorý bol základom sekty. Z tohto hľadiska mohol vyrozprávať verejnosti, čo len chcel, teda okrem toho, kto bola v skutočnosti Beatrice z *Nového života*. Beatrice by bola v zmysle sekty *Sapienza santa*, teda akási posvätná múdrosť. Diela ako *Nový život* či *Komédia* boli v tej dobe najmenej tolerované práve cirkvou, ktorá už predtým spálila Danteho *Monarchiu* (1312 – 1313). Preto je možné, že Boccaccio chcel zvyšné Danteho diela ochrániť, a tak si vymyslel príbeh o reálnej Beatrice, bez akejkolvek vyššej hodnoty. Týmto premysleným klamstvom sa mu podarilo zmiast' celé publikum a skryť tak skutočný zmysel diela. Podľa Valliho tak v skutočnosti Beatrice nebola ženou Simoneho de' Bardi ani teológou. Bola posvätnou múdrosťou, základom sekty Veriacich v Lásku, ktorí ju však stále skrývali, čím ju zároveň chránili a ochránili Danteho *Komédiu* sa snažil predovšetkým Boccaccio. Existencia uvedenej sekty, ich tajného symbolického jazyka a tajomných príbehov vysvetľuje okrem mnohých vecí aj to, prečo pomerne celá interpretácia Danteho diel bola klamná a nesprávna. Títo komentátori totiž nevedeli o existencii tejto sekty, alebo museli o sekte a o jej tajnej doktríne mlčať. O existencii sekty nemal „nezasvätený“ ani len podozrenie, a preto sa sekta v tej dobe nestýkala ani s opovrhovaním (tamže, 489).<sup>19</sup>

Podľa Gagliardiho (2017, 53) sú všetci básnici Veriaci v Lásku zástancami averroovej doktríny, vytvárajú vzťahy v novej intelektuálnej syntaxi, akoby v novom svetskom náboženstve zloženom z vernosti filozofickým princípom. Kto v tej dobe nerešpektoval základy tejto doktríny, bol považovaný za zradcu a bol vylúčený z kolektívneho občianskeho života básnikov. Veriaci v Lásku

<sup>19</sup> Aj sám Dante v *Novom živote* spomína spolok Veriacich v Lásku viackrát, a to v kap. III.: „... v ktorom by som pozdravil všetkých verných Láske“ („... *ne lo quale io salutasse tutti li fedeli d'Amore*“), v kap. VII.: „... sa snažím zavolať verných Láske“ („... *intendo chiamare li fedeli d'Amore*“), v kap. VIII.: „... nabádam verných Láske“ („... *sollicito li fedeli d'Amore*“), či v kap. XXXII.: „vzývam verných Láske“ („... *chiamo li fedeli d'Amore*“).

vytvárali zároveň systém, ktorý určoval, kto sa k ním prikláňa viac a kto menej. Na základe toho sa stavali aj k názorom a dielam daného básnika. V texte Cina da Pistoia (1270 – 1336) sledujeme ženu, ktorá je oblečená v smútku, čo znamená, že ich sektu niekto zradil. Podľa Gagliardiho to bol práve Dante, ktorý sa na istý čas priklonil k novoplatónskej Inteligencii, čím sa zároveň odlúčil od ostatných básnikov.

Aby Dante nebol vylúčený zo sekty, rozhodol sa naďalej používať cavalcantiovský jazyk, teda slovník a umelecké prostriedky vlastné Veriacim v Lásku, ktoré sa zakladali na priamej zmyslovej skúsenosti. Preto aj keď v Novom živote podporuje koncepciu novoplatónskeho osvietenia, používa mnohé prvky odkazujúce na realitu (napr. Beatricin otec či brat, pohreb, presné dátumy a pod.).<sup>20</sup> Vec dosvedčuje aj Šavelová (2020, 27), ktorá píše, že v tomto období sa Dante zároveň snaží vytvoriť model, ktorý bude príznačný obom intelektuálnym koncepciám, pričom vychádza z lingvistického hľadiska z Cavalcantiho poézie.

### Nie teológia, ale Averroova Inteligencia

V najstarších rukopisoch, ktoré sa z *Nového života* zachovali, sa slovo *beatrice* nikdy nepísalo s veľkým začiatočným písmenom. Aj keď ortografia tej doby nedbala na veľké písmená na začiatku vlastných mien, taliansky politik, spisovateľ a literárny kritik Francesco Paolo Perez (1812 – 1892) verí, že hoc by editori chceli zmeniť grafickú podobu slova, nebolo by im to dovolené, pretože ak by sa slovo *beatrice* písalo s veľkým začiatočným písmenom, odkazovalo by to len na meno, čím by sa vlastne vylúčili dvojznačnosti, ktoré predstavuje. Takouto formou však vyjadruje činnosť veci alebo osoby, ktorá blahorečí, prináša šťastie a zároveň vyjadruje aj vlastné meno Beatrice (Perez 2001, 72 a 73).

Ak by podľa Pereza bola Beatrice teologická veda, čo je zároveň jedna z najčastejších interpretácií, potom verš „môj priateľ, žiaľ, že nie i priateľ šťastia (šťasteny – pozn.)“ („*L'amico mio, e non de la Ventura*“ *Peklo* II, 61) by bol

<sup>20</sup> Typickým príkladom v používaní rovnakého umeleckého jazyka, ale s odlišným zámerom, je Danteho sonet *Tanto gentile e tanto onesta pare* v porovnaní s Cavalcantiho sonetom *Chi è questa che vèn*. Pozri bližšie Šavelová, M.: *Dalle origini a Patrerca*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2021.

celkom absurdný. Podľa tejto interpretácie by išlo o priateľa teológie a nie šťastia, šťasteny. Teológia a šťastie sú síce dva rozdielne pojmy, ale nie opačné. Protirečiacie slová majú totiž opačný zmysel a sám Dante v *Monarchii* (II, X) píše: „naopak, vyvolávajú v sebe protirečenie toho druhého“ („*inferunt se contradictoria invicem a contrario sensu*“), napríklad život a smrť, a nikdy nebolo povedané, že opakom teológie je šťastie. Táto argumentácia by podľa Perea mala stačiť na to, aby sa význam Beatrice ako teologickej vedy vylúčil. Preto je dôležité hľadať, čo pre Danteho znamenalo opak šťastia. V *Hostine* (IV, XI) Dante píše: „Aristoteles povedal, že čím viac je človek podrobený intelektu, tým menej podlieha šťastene“ („... *disse Aristotile che quanto più l'uomo soggiace all'Intelletto, tanto meno soggiace alla Fortuna*“). Z toho vychádza, že *beatrice*, opak šťastia, je podľa Perea Inteligenciou v zmysle Averroovej koncepcie. Beatrice je teda „moja pani“, *donna mia*, ktorá privádza človeka k Bohu (Perez, cit. d., 232). Beatrice sa nemôže realizovať bez činnostného intelektu, ktorý Perez pomenováva *intelligenza attiva*, teda *intelletto attivo*, z ktorého zároveň pozostáva aj samotná forma Beatrice. Pomocou činného intelektu vedie Beatrice v *Božskej komédii* Danteho k Bohu. Koprda prekladá slovné spojenie *intelletto attivo* ako činnostný rozmysel, teda *species intelligibilis*.<sup>21</sup>

### Najnovšie výskumy medzi Averroovou *species intelligibilis* vs. novoplatónskou Inteligenciou

Úlohou hermeneutického prístupu je priviesť čitateľa k správne mu chápaniu a výkladu textu. Tento prístup aplikujú aj Gagliardi a Koprda, ktorí sa na základe doložených téz a overených poznatkov snažia preukázať správne významy nejasných miest v texte. Je dôležité vedieť presne určiť, v akom období básnik žil, poznať básnický kódex a filozofickú knižnicu danej doby,

<sup>21</sup> *Species intelligibilis* je univerzália obsiahnutá v jednotlivom súcne, ktorá sa pomocou obrazotvornosti, čiže rozumovej analýzy zmyslových údajov o jednotlivinách, dostáva do rozumu človeka. Preto je tento proces vždy materiálnou cestou, nie vnuknutím. Najvyšší stupeň rozumovej činnosti, čiže intelektívnosť alebo rozmyslovosť, možno dosiahnuť len pomocou zmyslovo-obraznej racionálnosti. *Species intelligibilis* daného predmetu, teda jeho inteligibilná podoba je zároveň jeho formou a jej nadobudnutie je výsledkom abstrakčného úkonu teda obrazotvornosti. Abstrakcia vzniká na základe činného rozumu, ktorý z fantaziem získava *species intelligibilis*, ktorú ukladá do pasívneho intelektu (Šavelová 2016a, 19 – 20).

vedieť akých názorov sa básnik pridžal atď., čo nám následne pomôže objasniť nejednoznačné miesta textu. Gagliardi a Koprda (2016, 332 – 342) píšú, že *Nový život* je dielom, v ktorom môžeme sledovať intelektuálny vývin Danteho životopisu, ktorý bol charakterizovaný prechodom od zmyslovej obraznosti k intelektu, teda prechodom od averroizmu<sup>22</sup> ku „Guinizzelliho“ novoplatónstvu<sup>23</sup>. Tento prechod sa realizoval pomocou ženy, ktorá mala úlohu „osvecovateľky“, úlohu priniesť Božie svetlo k človeku. V prvej polovici diela sledujeme negatívne dôsledky zmyslovej lásky, pričom je ešte Beatrice symbolom erotického vzťahu. Keď ju Dante stretol prvýkrát, vnímal ju očami erotickej lásky. Keď ju však stretol druhýkrát, láska sa zmenila na intelektuálnu, čo značí, že druhá polovica diela je zasvätená intelektuálnej láske. To, ako ju Dante opisuje v druhej polovici, svedčí o tom, že Beatrice by mohla byť Božou Inteligenciou, ktorá sa prejavuje v akte ušľachtilej lásky, teda opakom zmyslovej lásky, pretože tá prináša uspokojenie až nakoniec, zatiaľ čo Beatrice oblažila Danteho už pri príchode.

*Species intelligibilis*, Averroova veda menom Beatrice, bola v *Novom živote* nahradená novoplatónskou Inteligenciou, ktorá prináša Božie osvietenie a predstavuje účasť na Božích veciach (Šavelová 2020, 18). Ak sa chce človek venovať len kontemplácii, musí zo svojho života a svojich skúseností vymazať zmyslovú lásku a predstavivosť. O to sa snaží aj Dante, ktorý tak doslova hľadá nový život. Ak sa zo života odstráni zmyslové skúsenosti, človek bude schopný oslobodiť sa aj od vášní a jej negatívnych dôsledkov, čím sa zároveň otvorí cesta k priamemu prístupu k intelektuálnym poznatkom. Beatricinu smrť si Dante predstavuje, no akt je tak silný, že pri ňom skoro umiera aj samotný básnik. To, že Dante takmer zomiera, súvisí so smrťou *formy ymaginata*, ktorá sa realizuje v obraze Beatrice vytvorenom pomocou predstavivosti,

<sup>22</sup> Averroizmus je koncepcia stredovekej filozofie, ktorá nadväzuje na učenie Averroa a hovorí o zdokonaľovaní sa človeka, ktorý vďaka svojej zmyselnej duši dokáže prostredníctvom ženy – Inteligencie stúpať k Bohu a následne s ním splynúť, teda dosiahnuť zbožštenie (Šavelová 2018, 55).

<sup>23</sup> Novoplatónstvo je koncepcia, podľa ktorej Boh zošle na zem ženu, a tá na rozdiel od averroizmu muža nemôže odmietnuť; v tejto žene sú obsiahnuté Božie vlastnosti a muž tak môže obsiahnuť Božie osvietenie, ktoré sa mu prináša vo forme Inteligencie – ženy. Muž takto získava čiastočné zbožštenie, ktoré je na rozdiel od averroizmu „menšou herézou“ (Šavelová 2018, 65).

rozpomienky (obrazotvornosti). Aby bola dosiahnutá dokonalosť, je potrebné sa zbaviť nedokonalkej predstavivosti. Dante musí „zomrieť“, pretože znovuzrodení a uzdravení z nedokonalosti budú len tí, ktorí prechádzajú od predstavivosti k intelektu. Aj samotný básnik uvádza, že Beatrice musí zomrieť, „Nevyhnutne raz bude musieť umrieť prespanilá Beatrice“ („*Di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia*“, *Nový život* XXIII) (tamže, 23).

Aj podľa Gagliardiho a Koprdu (2016, 343 – 346) chce básnik vykresliť svoj prechod a zároveň zánik predstavovanej formy, *forma ymaginata*. Dante sa snaží prejsť od tvorcu obraznosti k rozmyslu, ten vytvára formu *intelligibilim*. Podľa Averroa prechod k nadčloveku alebo filozofovi vedie skrz činnostný rozmysel. Obrazy, ktoré človek odovzdá činnostnému rozmyslu, nadobúdajú už konkrétnu zmyslovú podobu. Beatrice umiera, lebo jej úlohou je vytvoriť intelektuálnu dokonalosť a priniesť videnie Boha. Jej smrť nebola zbytočná, pretože s ňou Dante nechal zomrieť aj svoju obrazotvornosť, čím sa zrodil nový Dante, v ktorom bola prepočítaná Inteligencia. Zomreli obaja, no do neba vstúpila len Beatrice, čím sa stala Božou Inteligenciou. Tým, že Dante ostal na zemi, vyjadroval, že jeho intelektuálne šťastie je len malé, čím sa nedopúšťa toho hriechu, ktorého sa dopustili averroisti, ktorí sa chceli Bohu vyrovnáť.

V *Božskej komédii* sa Beatrice stala species intelligibilis, teda tou, ktorá zrkadlí vonkajšiu skutočnosť a obsahuje to, čo spočíva v poznateľnosti veci. Tu už nie je novoplatónskou Inteligenciou, akou bola v *Novom živote*. V *Komédii* sa stala Averroovou *species intelligibilis*, ktorá vytvára cestu k dokonalosti.<sup>24</sup> V XXX. speve *Očistca* (22 – 33) sa Beatrice objavuje v troch farbách šiat, biela – farba vedy, červená – lásky, zmyslovosti, zelená – nádeje vyvolanej obraznosťou. Farby reprezentujú tri schopnosti ľudskej duše – rozumovú, zmyslovú,

<sup>24</sup> V *Raji* sa často stretávame s pomenovaním „moja pani“, „pani moja“, či „pani“. Toto Danteho pomenovanie odkazuje na Beatrice a podľa Gagliardiho a Koprdu (2017, 31) sa vždy viaže na *species intelligibilis*, teda na rozmyslovú formu. Podobne aj prídavné meno *bella* (krásna), ktoré pochádza z tal. *bellezza* (krása), v súdobom slovníku poetov sa stále viazalo s latinským *species*, teda so slovom hlbokého filozofického významu. Žena, ktorá v sebe obsahovala *species*, bola stále krásna aj svojím zvlhľadom (Gagliardi 2017, 66).



obraznú, pričom Dante zmyslovú a obraznú schopnosť v *Novom živote* vylučoval ako zvieracie pudy, ktoré nevedú k dokonalosti a ani k blaženosti. *Species intelligibilis* na rozdiel od Inteligencie nechce byť stredobodom pozornosti, a nie je ani poslednou hranicou či cieľom ľudského poznania. Cez ňu je totiž možné „previadiť“ na najvyššie poznanie, teda stať sa blaženým. Pomocou *species intelligibilis* sa Dante pokúšal zmieriť filozofiu s kresťanstvom. Beatrice je Danteho prostriedkom k dosiahnutiu dokonalosti a blaženosti ešte počas života, a aj keď dielo Tomáša Akvinského odmieta počasživotnú blaženosť, Dante týmto neuráža Boha (tamže, 350 – 353): „Boh do nej ako do svojej zapríčinenosti vlieva vždy svoje svetlo a cez ňu do toho, kto sa jej venuje. Taký môže potom vidieť vďaka láske – túžbe v tvári ženy – Filozofie zázračné skutočnosti Múdrosti zaživa, a neuraziť zásady kresťanskej viery“ (tamže, 393).

Novoplatónska Inteligencia je podľa Gagliardiho a Koprdu (2017, 8 – 10) všeobecne menej nekresťanská ako Aristotelova rozmyslová forma *species intelligibilis*, lebo táto Inteligencia zostupuje z neba k človeku a odovzdáva mu dokonalosť, pričom človek končí v Inteligencii a nie v Bohu, teda Boha nijako neohrozuje. Jej nedokonalosťou však bolo zrieknutie sa Boha, zabudnutie naň, strata túžby po Bohu. Na druhej strane, *species intelligibilis* v človeku zapaluje túžbu poznať najvyššiu pravdu a človek sa k tejto pravde musí dostať vlastnými silami, pričom nekončí v *species*, ale končí v Bohu, najvyššom poznaní, čím sa ale zároveň (v kresťanskej optike) rúha. V *Božskej komédii* prijal Dante celú Averroovu filozofiu, a najmä potrebu poznať najvyššiu pravdu, no aby neurazil Boha, spravil to „pomocou milosti Božej“. Nakoniec tak Dante odstránil dva hriechy, „hriech večného zneprítomnenia Boha nahradeného Inteligenciou a hriech netúženia“ (tamže, 10).

Gagliardi a Koprda (2016, 528 – 534) píšú, že na to, aby človek skutočne poznal Boha, je potrebné osobné a intelektuálne poznanie, teda *species intelligibilis*. Sprevádzať človeka k najvyššiemu cieľu života, teda k Bohu, novoplatónska Inteligencia nedokáže, pretože tá už seba samú predstavuje ako Boha v „náhradnom obraze“, to však nie je ozajstná dokonalosť. Beatrice sama vyslovuje, že „tamtá“ (novoplatónska Inteligencia) to nedokáže: „obrazmi, čo neprivedú nijaké predsavzatie do celostnosti“ („*imagini, che nulla promession rendono intera*“ *Očistec* XXX, 132). Priviesť Danteho k Bohu ako k najvyššiemu cieľu života dokáže len Beatrice vo forme *species intelligibilis*. Neskôr

(*Očistec* XXXI, 55 – 57) Beatrice Dantemu vyčíta, že keď ju videl po smrti blaženú, mal stúpať k nej, teda k blaženosti, a nie vystačiť si s pozemským šťastím, ktoré ponúka novoplatónska Inteligencia. Fakt, že novoplatónsku Inteligenciu Beatrice označila ako svoju protivníčku, dokazuje to, že Beatrice už samú seba predstavuje ako *species intelligibilis*, čiže rozmysel ľudského rodu. Beatrice je *species intelligibilis*, je veda, ktorej nadobudnutie dovoľuje cestu k dokonalosti, ktorá sa naplní v nebi (Gagliardi 2017, 65 a 66).

Keď sa však Beatrice na Danteho nemôže usmiať, pretože jas jej úsmevu by ho bol spálil (*Raj* XXI, 4 – 12), stáva sa súčasne aj Guinizelliho Božou Inteligenciou, v ktorej sa odráža Božie svetlo. Beatrice tu neodovzdáva len poznanie, ale stáva sa aj Božím zrkadlom, ako to bývalo v *Novom živote*. Toto je názorný príklad toho, ako sa Dante snažil zmieriť postoje filozofických škôl spolu s kresťanstvom (Gagliardi – Koprda 2016, 542). Beatrice vychádza z Boha a vracia sa k Bohu, začína v nebi a vracia sa do neba, pričom so sebou berie muža, ktorý sa do nej zamiluje. Dante sa skrz Beatrice pokúša spojiť averroizmus s novoplatónstvom. Kresťanským autoritám sa snaží dokázať uplatnenie averroovej koncepcie o možnosti dosiahnuť víziu Boha prostredníctvom vedy. V *Komédii* vystupuje Beatrice v zmysle averroovej, ale aj novoplatónskej koncepcie, ktoré Dante spája tým, že Beatrice si predstavuje po smrti v nebi. Beatrice však nespája len novoplatónsku a averroovu tézu, ale zblížuje aj filozofiu s kresťanstvom. Cez oči Beatrice je Dante schopný vidieť Krista (por. *Očistec* XXXI, 118 – 123) a aj koniec básnikovej púte je ukončený videním samotného Boha (Šavelová 2020, 50).

Gagliardi (2018, 74) píše, že celá Danteho intelektuálna biografia je podmienená Averroovou doktrínou o *species intelligibilis*, teda o vede, ktorá vedie k dokonalosti a blaženosti zobrazenej v Beatrice, táto doktrína je však uplatňovaná striedavo spolu s inými. Spočiatku sa Dante vo svojej mladosti prikláňal k Averroovi, neskôr v *Novom živote* odhalil svoju krízu a prinavrátil kresťanské vedomie, ktoré vylučovalo zmier medzi filozofiou a kresťanstvom a Beatrice ako *species intelligibilis* nahradila Beatrice Inteligencia. Šavelová (2021, 247) píše, že aj napriek tomu, že Beatrice v *Novom živote* predstavuje novoplatónsku Inteligenciu, na konci diela (kap. XXXIX) sa Dante znovu prinavracia k averroizmu. *Hostinou* sa Dante opäť približuje k Averroovi a v *Komédii* sa zas snaží na základe stretnutia Beatrice ako vedy s Kristom

zosobneným v milosti vybudovať syntézu medzi Averroovou filozofiou a kresťanstvom. Beatrice je veda, ktorá vedie k šťastiu a dokonalosti. Nielen v Danteho dobe, ale aj v súčasnosti neznalosť Averroovej doktríny (a nielen tej) zapríčinila mnohé chybné výklady a čítania diel od 13. storočia, počnúc Boccacciom a jeho dielom *Život Danteho* (Gagliardi 2018, 74 – 99).

### **Interpretácia Beatrice v slovenských prekladoch – Strmeň, Žarnov, Felix – Turčány, Koprda**

Český literárny kritik, novinár a spisovateľ František Xaver Šalda (1867 – 1937) vo svojom diele *Básnická osobnosť Dantova* (1928, 6 – 11) píše, že *Nový život* predstavuje duševný vývoj básnika, ktorý je omilostený láskou. Dodáva, že Beatrice nie je iba básnická fikcia, ale skutočný zážitok sprostredkovaný láskou, ku ktorému sa Dante neustále snaží v pokore vracať. Básnik neprestajne túži po pravde, vrúcnosti a čistote zosobnenej v Beatrice. Či v skutočnosti išlo o reálnu ženu zosobnenú v Bice Portinari, je podľa Šaldu pravdepodobné, no nie isté, a zároveň to podľa neho nie je ani podstatné, pretože pre literárne poznanie je dôležité vedieť to, že sa Dantemu v podobe tejto lásky k žene zjavila milosť a spása, čo bolo zároveň podnetom aj pre jeho ďalšiu tvorbu. Posledná „metamorfóza“ Beatrice, ako to Šalda nazýva, prebehla v *Božskej komédii*, keď sa z nej stala „*Moudrost bohovědná*“, teda Božia múdrosť. Šalda taktiež vyzdvihuje dôležitosť a silu samotnej poézie, pričom obhajuje aj Croceho myšlienku, že mnohí moderní danteológovia by dokázali obširne vykladať Danteho diela od astronómie až po alegóriu, no ani slovom by nedokázali charakterizovať Danteho poéziu, ktorá je základom všetkého chápania, a aj Felix (2005) píše, že Danteho Beatrice nebola len „Paňou cnosti“ ale aj „Paňou poézie“, najľudskejšej poézie, aká kedy jestvovala v dejinách svetového básnictva.

Podľa Turčányho a Felixa nemožno pochybovať o tom, že vonkajší, teda formálny aspekt Beatrice z *Nového života* a tej z *Božskej komédie*, sa naozaj kryjú, no podotknúť treba aj skutočnosť, že medzi týmito dvoma postavami je rozdiel. V *Novom živote* totiž predstavuje len istý symbol ušľachtilosti, čistoty a lásky, ktorým sa Beatrice stala nie pre zamýšľanú alegorickú hodnotu, ale skôr iba vďaka sile Danteho poézie. V *Božskej komédii* je zas jej význam bezpochyby silno alegoricko-symbolický. Tento alegoricko-symbolický význam Beatrice bol hlavnou otázkou pre mnohých danteológov, ktorí v nej

videli symbol pravdy či múdrosti, symbol cirkevného učenia, či samotnej ideálnej cirkvi, no aj symbol múdrosti, teológie, lásky k Bohu, Božej milosti, či symbol duše jej samotného autora. Stretávame sa však aj s interpretáciami Beatrice ako symbolu templárskej gnózy či doktríny určitej náboženskej sekty. Niektorí komentátori v nej videli dokonca aj samotné cisárstvo. Práve pre toto nespočetné množstvo symbolov, ktoré v Beatrice nachádzali, sa strácala Beatrice reálna, tá „presladká pani blažená“, a s ňou sa strácala aj najreálnejšia Danteho láska. Niektorí komentátori ako Filelfa, Biscioni či Rossetti a aj niektorí významní vedci, akým bol napríklad E. R. Curtius, dokonca absolútne popierali jej reálnu existenciu (Felix 2005).

Zároveň a je veľmi dôležité nepodceňovať alegoricko-symbolický význam Beatrice. Tejto chyby sa dopustili mnohí komentátori, medzi nimi napríklad aj Michele Barbi, ktorý bol zástancom realistickej teórie a hľadanie jej alegoricko-symbolickej hodnoty definoval len ako zbytočnosť, avšak pod vplyvom jeho autority sa tejto domnienky uchopili aj ďalší. Alegoricko-symbolický význam Beatrice viackrát zvýraznil aj samotný Dante. Priamym dôkazom toho sú v *Božskej komédii* mnohé miesta, ktorým by čisto reálna Beatrice nedávala zmysel a ani žiadny význam. Príklad môžeme uviesť z *Očistca* (VI, 45), kde je Beatrice pre Danteho „svetlom medzi rozumom a pravdou“ („*lume fia tra 'l vero e lo 'ntelletto*“), čo sa zaiste nemôže viazať len na reálnu postavu (tamže).

Vo svojom komentári však Felix (2005) ponúka myšlienku, že Beatrice by mohla byť aj dôvod rozporu a rozdelenia ciest medzi Dantom a jeho „prvým priateľom“ Guidom Cavalcantim. Aj keď ich rozpory sa naoko týkali len koncepcie lásky, v skutočnosti mali oveľa hlbší zmysel. Dante smeroval stále viac k platónskej doktríne, ktorá ponímala aj zložitejšiu alegoricko-symbolickú figúru obrazu Beatrice, zatiaľ čo Cavalcanti smeroval viac k averroizmu. Felix sa tak zastáva názoru, že ak týchto básnikov, spočiatku priateľov, niečo rozdelilo, tak to bola práve Beatrice.

Danteho koncepcie, ktoré sú všeobecne uznávané svetovou danteológiou, sa v našom kultúrnom prostredí uplatňujú len v preklade Turčányho – Felixa a Koprdu, hoci rôznym spôsobom. Ako príklad môžeme uviesť práve otázku alegoricko-symbolickej hodnoty Beatrice, ktorá vychádza zo slovného spojenia *donna beata e bella* (*Peklo* II, 53). Na základe vedeckých výskumov má tento výraz fixný a nemenný preklad, „pani blažená a krásna“. Na ideálny

a morálny, nielen reálny význam Beatrice, odkazuje predovšetkým slovo *beata* (blažená). Preklad Žarnova (1978) a Strmeňa (1965) však tlmí morálno-ideálnu podstatu Beatrice, pričom ju vnímajú len ako reálnu ženu. Žarnov uvedené slovné spojenie prekladá „taká krásna žena“, Strmeň zas „Pani milá“. Odobratie tejto základnej podstaty Beatrice dielo ochudobňuje o stredovekú originalitu, kedy bola žena ideálna a ušľachtilá podľa poetiky stilnovizmu. Takýto štýl prekladania bol vlastný pomerne všetkým exilovým prekladateľom, a to aj napriek tomu, že preklady v exile smerovali k vyššej miere sakralizácie. Žarnov aj Strmeň snahou o lepšiu zrozumiteľnosť často dosahujú aj celkové umelecké ochudobnenie. Domáci preklad Turčányho a Felixa a Koprdu zas možno vďaka rozsiahlej a vysokej úrovni literárnovedného štúdia považovať za literárnovedný. Aj napriek tomu, že Turčány a Felix pracujú na „domácej pôde“, ich preklad nepodlieha tlaku na desakralizáciu diela, a na rozdiel od Strmeňa a Žarnova, ktorí vnímajú Beatrice len v jej reálnosti, oni pracujú s viacerými rovinami (Šavelová 2017).

Preklad dvojice Turčány – Felix sa však nezaobrá vnútornou štruktúrou diela do takej miery ako Koprda. Zatiaľ čo ten dielo interpretuje na základe neodmysliteľných náboženských a filozofických doktrín danej doby, Turčány a Felix sa sústreďujú predovšetkým na historické fakty, čo je zreteľne vidieť napríklad pri Turčányho poznámkach k *Raju*, ktoré sú preplnené historickým výkladom doby či opisom postáv, ktoré v diele vystupujú. Turčány pomerne často odkazuje aj na významných slovenských básnikov ako Hviezdoslava, Kollára či Vajanského, ale aj na iné osobnosti nášho kraja, a Danteho *Raj* tak často porovnáva aj so slovenskou poéziou. Pri Turčányho komentároch ostávajú mnohé veci nevysvetlené a nejasné, a to predovšetkým tie, ktorých významy sa snažil Dante ukryť, zatiaľ čo Koprda sa ich snaží odhalovať v zmysle nábožensko-filozofických téz danej doby, čím vlastne vychádza z naozaj širokého dobového kontextu. Koprda v najnovšom preklade (2020) oproti Turčánymu niektoré miesta kantiky upresňuje (napr. *Raj* VII, 103 – 105), jeho preklad je vo všeobecnosti explicitnejší, aj keď jazykovo náročnejší. Koprda (2020, 17 – 39) zároveň podotýka, že prekladateľ nemôže byť slobodný, a takým by nemal byť ani komentátor či interpret. Prekladateľ musí byť najprv poučeným interpretom na základe čoho následne môže analyzovať

text, v ktorom podľa neho Dante stále naznačuje, aký kľúč treba k správnej interpretácii použiť.

## Záver

Prvé interpretácie, ktoré sa k Beatrice viazali, boli tie, v ktorých sa jej základ odvolával na historickosť, teda jej reálnosť, o čo sa pričínil predovšetkým Boccaccio, ktorý spojil figúru Beatrice s florentskou reálne existujúcou ženou menom Bice Portinari. Táto interpretácia bola tak hodnoverná, že sa dodnes podľa mnohých považuje za jedinú správnu. Hoci niektorí autori interpretáciu Beatrice v spojitosti s reálnou osobou s absolútnosťou vylučujú (napr. Biscioni, Curtius, Filelfa, Rossetti), iní s jej historickosťou súhlasia (napr. Auerbach, Barbi, De Sanctis, Chiavacciová Leonardiová) a väčšina z nich sa zhoduje na tom, že florentské dievča Bice Portinari mohlo byť skutočne inšpirátorkou Danteho poézie (napr. Montanelli, Turčány). Mnohí však tvrdia, že Boccaccio si celý príbeh o reálne existujúcej Beatrice len vymyslel, aby tak uchránil Danteho dielo pred inkvizíciou (Gagliardi, Valli).

Už v minulosti tí, ktorí sa Danteho dielami zaoberali podrobnejšie, odhaliť, že *Nový život*, ale predovšetkým *Komédiu* treba čítať aj „medzi riadkami“. Pre mnohých bolo evidentné, že Dante ako *sommo poeta* svojimi dielami prinášal viac ako len príbehy. Jeho diela totiž neodhaľujú len jeho postoj k dobovej situácii, ale predstavujú aj jeho intelektuálnu biografiju. Preto sa postupne literárna veda snažila odkrývať pravé významy Danteho alegórií, a teda aj skutočnú podstatu Beatrice (už samotné meno Beatrice nás odkazuje na istý symbolický význam, ktorému sám Dante prikladal dôležitú úlohu; Beatrice – tá, ktoré dáva duchovnú radosť, prináša požehnanie, spásu).

Tu sa však názory opäť líšia a na základe prevažujúcich znakov sa možno prikláňať buď k interpretácii Beatrice v teologickom (Villaroel, Chiavacciová Leonardiová, Sapegno, Vecce), alebo na druhej strane vo filozofickom význame (Rossetti, Perez). Tento rozpor sa však nedá rozdeliť dobovo, pretože pri oboch interpretáciách ide o kritikov a literárnych vedcov starých aj nových a taktiež nie vždy platí, že Beatrice bola interpretovaná prevažne len vo filozofických, alebo náboženských významoch. Niektorí komentátori a interpreti (napr. De Sanctis) totiž pracujú s oboma rovinami, pričom jej význam odvíjajú práve od prechodu Beatrice z *Nového života* k *Božskej komédii*. Je však

dôležité upozorniť na to, že presná hranica medzi filozofickou a teologickou interpretáciou sa pri väčšine autorov vytýčiť nedá. Aj keď niektorí interpretáciu Beatrice napríklad v teologických významoch s absolútnosťou vylučujú (Rossetti), vo väčšine interpretácii sledujeme aspoň mále náznaky aj tej „protichodnej strany“. Dôvodom, pre ktorý sa táto hranica nedá prísne vymedziť, je uvedomovanie si vzájomného vplyvu týchto dvoch rovín, pričom vznikajú rôzne prieniky. Spoločným bodom, akýmsi prechodom, ktorý sa medzi týmito dvoma bodmi nachádza je práve kresťanská filozofia. Preto sme sa pri rozdeľovaní interpretácii riadili podľa toho-ktorého vnímania, ktoré sa predstavovalo v prevažnej miere.

Vzhľadom na dobovú situáciu sa zhodujeme s interpretáciou, ktorá berie do úvahy predovšetkým filozofický rozpor medzi averroizmom a novoplatónstvom, ktorý sa niesol v duchu hermeneutických výkladov, pričom považujeme za najpravdepodobnejšie, že Beatrice v *Novom živote* predstavovala najprv *species inelligibilis*, potom novoplatónsku Inteligenciu, zatiaľ čo v *Božskej komédii* sa stala *species intelligibilis*. Treba však zdôrazniť, že v *Božskej komédii* sa Dante snažil prepojiť averroizmus s novoplatónstvom, čo vidíme na jasných príkladoch (napr. *Raj XXI*, 4 – 12, keď sa Beatrice na Danteho neusmieva pretože žiara jej úsmevu by ho spálila, vystupuje aj ako novoplatónska Inteligencia), pričom sa tieto filozofické koncepcie usiloval zmieriť aj s kresťanstvom. Keďže obe tieto koncepcie pojednávajú o Bohu a Danteho *Božská komédia* sa vo všeobecnosti považuje za kresťanské dielo, prikladáme veľkú hodnotu aj náboženskému významu. V jednoduchosti povedané, nepovažujeme za správne zasadiť Beatrice čisto len do filozofických alebo teologických významov, pretože už vo všeobecnosti boli Averroova a novoplatónska koncepcia (ktorých vplyv na Danteho bol potvrdený aj svetovou danteológiou) filozofickými smermi, ktoré pojednávali o teologických veciach.

S touto interpretáciou sa stotožňujeme obzvlášť preto, lebo ako jedna z mála berie do úvahy skutočný filozofický a náboženský vplyv doby na tvorbu básnika, pričom znalosť a aplikáciu tohto vplyvu pokladáme za absolútne nevyhnutný základ pre správnu interpretáciu. Podľa nášho názoru táto interpretácia ako jediná dokáže priniesť relevantné výsledky a bádania vo vzťahu k Beatrice od začiatku *Nového života* až po *Božskú komédiu* a na rozdiel od ostatných sa nesústredí len na časť jej „pôsobenia“, a teda je možné ju aplikovať

aj na celú Danteho intelektuálnu biografiu. Koprdiv, Gagliardiho a Šavelovej výklad „nezavrhuje“ Beatrice do čistej role teológie alebo filozofie, ale práve naopak, interpretuje ju vo filozofických tézach, no v súlade so snahou básnika ich prepája aj s kresťanstvom. K takýmto záverom je možné dopracovať sa len na základe už spomenutej hermeneutickej metódy, z ktorej vychádzali. Danteho poézii sa dá porozumieť, len ak odhalíme interpretačný kľúč. Keďže sa svetová danteológia zhodla na vplyve arabskej, Aristotelovej a gréckej antickej filozofie, do úvahy treba brať okrem kresťanskej vierouky v podobe Starého a Nového zákona, listov apoštolov či tiež Tomáša Akvinského, aj tie. Hermeneutika vychádza z čítania konkrétnych textov, s ktorými mohol Dante pracovať (napr. Averroovho komentára), na základe čoho hľadá terminologické zhody. Nehľadá význam, ktorý bude iba jeden z možných, ale hľadá význam, ktorý bude jediný správny. Bádateľ k tomuto názoru pristúpi až keď preukáže, že autor nemohol myslieť vec inak. Takouto cestou sa došlo aj k tvrdeniu, že vďaka sicílskej škole sa v 13. storočí mohol averroizmus ticho šíriť celým Talianskom, a *donna mia* už tak nebola viac provensálska *Midons*, ale stala sa *species intelligibilis*.<sup>25</sup>

Ak prizeráme na Beatrice v *Novom živote* a na tú v *Komédii* s rozdielom, môžeme s určitosťou tvrdiť, že na základe vyššie spomenutej snahy spojiť filozofické prúdy s kresťanstvom vyplýva, že Beatrice v *Božskej komédii* je viac ponorená do teológie, je vznešenejšia, „pokresťančená“. Dante však do svojich diel vložil aj mnohé „nekresťanské“ prvky, a to nielen v *Novom živote*, ale aj v *Komédii*. Jeho diela sú preplnené astrologickými významami, pohanskými legendami či dobovou numerológiou a práve tú pokladáme pri interpretácii Beatrice za vskutku významnú. To, že sa číslo deväť neodmysliteľne viazalo s Beatrice, nemožno poprieť. Preto pokladáme za dôležité brať do úvahy aj interpretácie v tomto zmysle, pretože práve tie podľa nás často predstavujú kľúč k uchopeniu hlbších významov jej interpretácie. Či už prizeráme na rolu numerológie v spojitosti s Beatrice v kresťanskom alebo „nekresťanskom“ význame, stále dôjdeme k skutočnosti, že číslo deväť (ako aj jej meno samotné)

<sup>25</sup> Problematike sa bližšie venujú napr. Gagliardi a Koprda v knihe *Podklady k hermeneutike stredovekej talianskej literatúry*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016, 624 s.



nás odkáže k takému významu mena Beatrice, ktorého výsledkom bude vždy spojitosť so zázrakom či dokonalosťou.

Beatrice ostáva postavou ideálnou aj reálnou, ľudskou, s ľudskými citmi, a tak ako ju Dante zbožštil, tak ju aj poľudštil, a práve preto je tak obdivovaná, je totiž samotným divom Danteho umenia a aj keby sa odhalil jej druhý význam, Beatrice by pre nás stále ostala dokonalou súhrou ideálu a reality, či sna a skutočnosti. Turčány a Felix sa držia názoru, že Dante presiahol pozemský svet nie len vďaka jej alegoricko-symbolickému významu, ale aj vďaka neodlučiteľnej sile poézie, ktorá pramení v Beatrice. Hoci medzi interpretáciami Beatrice vidíme značné rozdiely aj eventuálne podobnosti, je dôležité nezabúdať na to, že Dante bol v prvom rade poet, na základe čoho sa Beatrice stala jeho originálnym a jedinečným výtvorom, ktorý sa stal vzorom a múzou aj pre mnohých iných autorov a umelcov (podobnosť s Beatrice vidíme napríklad aj pri Sládkovičovej Maríne či Kollárovej Míne). Preto treba na postavu Beatrice prizerať v prvom rade ako na poetický výtvor, ktoré už sám o sebe v čitateľovi vzbudzuje pocity nefalšovaného, dokonalého, ba až zázračného zážitku, a to všetko vďaka unikátnemu poetickému stvárneniu.

### Zoznam použitej literatúry

- ALIGHIERI, D.: *Božská komédia: Očistec*. Preložil V. Turčány a J. Felix. Podľa poznámok J. Felixa komentár napísal V. Turčány. Bratislava: Tatran, 1982. Dostupné na: <http://a-repko.sk/knihy/dante/ocistec.htm> [Online 8. 3. 2021].
- ALIGHIERI, D.: *Božská komédia: Peklo*. Preložil V. Turčány a J. Felix. Komentár napísal J. Felix. Bratislava: Spoločnosť Dante Alighieri, 2005. Dostupné na: <http://a-repko.sk/knihy/dante/peklo.htm> [Online 8. 3. 2021].
- ALIGHIERI, D.: *Božská komédia: Raj*. Preložil, komentár a štúdiu napísal V. Turčány. Bratislava: TATRAN, 1986.
- ALIGHIERI, D.: *Božská komédie*. Preložil a komentár napísal O. F. Babler. Praha: Nakladatelství Vyšehrad, 1952.
- ALIGHIERI, D.: *Commedia Inferno*. Komentár napísala A. M. Chiavacciová Leonardiová. Bologna: Zanichelli, 2001a.
- ALIGHIERI, D.: *Commedia Paradiso*. Komentár napísala A. M. Chiavacciová Leonardiová. Bologna: Zanichelli, 2001b.
- ALIGHIERI, D.: *Commedia Purgatorio*. Komentár napísala A. M. Chiavacciová Leonardiová. Bologna: Zanichelli, 2001c.
- ALIGHIERI, D.: *La Divina Commedia. Paradiso*. Komentár napísal G. Villaroel. Upravili G. D. Bonino a C. Pomová. Miláno: Arnoldo Mondadori, 1995.

- ALIGHIERI, D.: *La Divina Commedia. Paradiso*. Komentár napísal N. Sapegno. Florencia: La Nouva Italia Editrice, 1983.
- ALIGHIERI, D.: *La Divina Commedia*. Poznámky a komentár napísal T. Di Salvo. Bologna: Zanichelli, 2001.
- ALIGHIERI, D.: *Nový život*. Preložil V. Turčány a J. Felix. Bratislava: Interpopulart, [s. a.].
- ALIGHIERI, D.: *Vita Nova*. A cura di M. Barbi. Florencia: Bemporad, 1932. Dostupné na: [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_1/t11.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_1/t11.pdf) [Online 15. 1. 2021].
- ALIGHIERI, D.: *Vita nuova*. Úvod napísal E. Sanguineti, komentár A. Berardinelli. Miláno: Garzanti, 1977.
- AUERBACH, E.: *Studi su Dante*. Miláno: Feltrinelli, 1963.
- AUERBACH, E.: *Studi su Dante*. Miláno: Feltrinelli, 1995.
- BARBI, M.: *Problemi fondamentali per un nuovo commento della Divina Commedia*. Florencia: G. C. Sansoni, 1956.
- BASSISOVÁ, N.: *Studi critici sulla numerologia Dantesca*. Bergamo: Università degli studi di Bergamo. 2010/2011. Dostupné na: [https://www.academia.edu/26678803/Studi\\_critici\\_sulla\\_numerologia\\_dantesca](https://www.academia.edu/26678803/Studi_critici_sulla_numerologia_dantesca) [Online 16. 1. 2021].
- BERTANI, S.: *Lapoteosi di Beatrice. De Sanctis legge Dante*. 2013. Dostupné na: [https://www.academia.edu/43622857/Lapoteosi\\_di\\_Beatrice\\_De\\_Sanctis\\_legge\\_Dante](https://www.academia.edu/43622857/Lapoteosi_di_Beatrice_De_Sanctis_legge_Dante) [Online 13. 2. 2021].
- Biblia, Sväté pismo Starého a Nového zákona*. Trnava: Spolok svätého Vojtecha, 2012.
- BLOMME, R.: *Revue belge de Philologie et d'Histoire*. 1975. Dostupné na: [https://www.persee.fr/doc/rbph\\_0035-0818\\_1975\\_num\\_53\\_3\\_3055](https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1975_num_53_3_3055) [Online 31. 10. 2020].
- BOCCACCIO, G.: *Il commento sopra la Commedia di Dante Alighieri*. Florencia: Stampiera Magheri, 1831.
- BOCCACCIO, G.: *Život Danteho. Verše. Filocolo II*. Preložil a komentár napísal J. Felix a V. Turčány. Bratislava: TATRAN, 1980.
- CROCE, B.: *La poesia di Dante*. Bari : Laterza, 1921.
- DE SANCTIS, F.: *Dějiny italské literatury*. Preložil V. Černý. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.
- D'ALFONSOVÁ, R.: *Dante e il medioevo. SIMBOLO E ALLEGORIA, ALLEGORIA E FIGURA. L'epistola XIII a Cangrande della Scala*. 2016/2017. Dostupné na: <https://www.studocu.com/it/document/universita-degli-studi-di-napoli-federicoiii/filosofia/esercitazione/simbolo-allegoria-figura-epistola-a-cangrande-dellascala/6751455/view> [Online 28. 2. 2021].
- DEIOVÁ, E.: *Dante e la numerologia nella Divina Commedia*. 2016. Dostupné na: <http://www.tuttomondonews.it/numerologia-divina-commedia/> [Online 31. 10. 2020].
- DI SACCO, P.: *Il significato della Commedia secondo l'autore*. Dostupné na: <https://it.pearson.com/content/dam/region-core/italy/pearson-italy/pdf/italiano/ilsignificato-della-commedia.pdf> [Online 28. 2. 2021].

- FOSCA, N.: *Dante da Piramo a Beatrice*. 2017. Dostupné na: [https://www.academia.edu/31892471/Dante\\_da\\_Piramo\\_a\\_Beatrice](https://www.academia.edu/31892471/Dante_da_Piramo_a_Beatrice) [Online 12. 2. 2021].
- FOSCA, N.: *Dante e Beatrice nell'Eden*. Turín, 2009. Dostupné na: [https://www.academia.edu/5498646/Dante\\_e\\_Beatrice\\_nellEden](https://www.academia.edu/5498646/Dante_e_Beatrice_nellEden) [Online 11. 2. 2021].
- FREDLUND, W.: *Dante's Letter to Can Grande della Scala About Allegory*. Dostupné na: <https://westernciv.com/work/dantes-letter-to-can-grande-della-scala-about-allegory/> [Online 17. 1. 2021].
- GAGLIARDI, A. – KOPRDA, P.: *Podklady k hermeneutike stredovekej talianskej literatúry*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016.
- GAGLIARDI, A. – KOPRDA, P.: *Danteho Raj*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2017.
- GAGLIARDI, A.: *La filosofia dell'amore in Dante*. Martin: Osveta, 2017.
- GAGLIARDI, A.: *Species intelligibilis. Esperienze di ermeneutica letteraria*. Upravil P. Koprda. Martin: Osveta, 2018.
- GILSON, E.: *Dante e la filosofia*. Miláno: Jaca Book, 2016.
- JESURUMOVÁ, R.: *Boccaccio, "Trattatello in laude di Dante": introduzione e analisi*. Dostupné na: <https://library.weschool.com/lezione/dante-boccaccio-4488.html> [Online 30. 10. 2020].
- KOPRDA, P. a kol.: *Italoslovaca I*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2014.
- KOPRDA, P.: Danteho Raj: stopy štruktúry v originále a v preklade. In FLEMROVÁ, A. – ŠUMAN, Z. (eds.): *Růže je rosa è rose est růže. Překlad, převod, interpretace*. Praha: Vydavatelství FF UK, 2020.
- LAZOROVÁ, T.: *Interpretácia postavy Danteho Beatrice v literárnovedných štúdiách*. [Diplomová práca]. Nitra: UKF, 2021.
- Minnesänger*. Treccani. Dostupné na: <https://www.treccani.it/enciclopedia/minnesanger/> [Online 12. 11. 2020].
- MONTANELLI, I.: *Dante a jeho storočie*. Preložil S. Vallo. Bratislava: Tatran, 1986.
- NARDI, B.: Filosofia e teologia ai tempi di Dante in rapporto al pensiero del poeta, in *Saggi e note di critica dantesca*. Miláno, Neapol: Riccardi, 1966.
- ORAVCOVÁ, M.: *Kritická analýza textov kantiky Raj. Komparatívna štúdia komentárov vybraných prekladateľov Božskej komédie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2014.
- OVÍDIUS: *Metamorfózy*. Preložil I. Šafár. Bratislava: Tatran, 1979.
- PEREZ, F.: *La Beatrice svelata*. Palermo: Flaccovio Editore, 2001.
- POLESANOVÁ, M.: *Una lunga fedeltà: Boccaccio interprete di Dante*. Benátky, 2012 – 2013. Dostupné na: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4414/820323-100346.pdf?sequence=2> [Online 30. 10. 2020].
- POKORNÝ, J.: *Dante*. Praha: Orbis, 1966.
- ROSSETTI, G.: *La Beatrice di Dante*. Londýn: J. Privitera, 1842.

- SABOLOVÁ-PRINCIC, D.: *Taliansky klasici v slovenských prekladoch – Dante – Manzoni – Leopardi*. Bratislava: Veda – Princic Agency, 2004.
- SANTAGATA, M.: *La letteratura nei secoli della tradizione*. Bari: Laterza, 2014.
- Senhal*. Treccani. Dostupné na: <https://www.treccani.it/vocabolario/senhal/> [Online 2. 2. 2021].
- Scholastika*. FILIT. Dostupné na: <http://dai.fmph.uniba.sk/~filit/fvs/scholastika.html> [Online 15. 1. 2021].
- ŠALDA, F.: *Básnická osobnosť Dantova*. 1928.
- ŠAVELOVÁ, M.: *Božská komédia ako výraz Danteho intelektuálnej biografie*. [Dizertačná práca]. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016a.
- ŠAVELOVÁ, M.: *Dalle origini a Petrarca*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2021.
- ŠAVELOVÁ, M.: *Dante, Boccaccio, Petrarca*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2020.
- ŠAVELOVÁ, M.: K prekladom Božskej komédie. 2017. *PROUDY* Stredoevropský časopis pro vědu a literaturu. Dostupné na: [https://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/studie/2017/1/savelova\\_k\\_prekladom\\_b\\_ozskej\\_komedie.php](https://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/studie/2017/1/savelova_k_prekladom_b_ozskej_komedie.php) [Online 16. 2. 2021].
- ŠAVELOVÁ, M.: *La letteratura delle origini*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018.
- ŠAVELOVÁ, M.: *Odhalovanie Danteho intelektuálnej biografie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016b.
- Tomismo*. Treccani. Dostupné na: <https://www.treccani.it/enciclopedia/tag/tomista/> [Online 11. 11. 2020].
- VACCHELLI, G.: *Il segreto di Dante emerge solo leggendo fra le righe*. 2020. Dostupné na: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/il-segreto-di-dante-emerge-solo-leggendo-fra-lerighe> [Online 16. 1. 2021].
- VALLI, L.: *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*. Miláno: Luni Editrice, 2014.
- VECCE, C.: Beatrice e il numero amico. In: *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290 – 1990*. Atti del Convegno internazionale (Napoli 10 – 14 dicembre 1990). Florencia: Edizioni Cadmo. s. 63. 101 – 135.
- ŽILINEK, J.: *Dante o anjeloch*. 2007. Dostupné na: <https://ostium.sk/language/sk/dante-oanjeloch/> [Online 20. 11. 2020].

Mgr. Tímea Lazorová  
 Absolventka odboru Taliansky jazyk a kultúra  
 Katedra romanistiky FF UKF v Nitre

# GENDER IMBALANCES IN WORLDWIDE TRANSLATIONS OF THE *COMMEDIA*

Jacob Blakesley

STUDI / ŠTÚDIE

## Abstract

*This article is the first study to examine the global translation activity of Dante's *Commedia* by gender. I show how the overwhelming majority of translations are carried out by male translators, leading to dozens of target languages with exclusively male-translated *Commedie*. I provide a chronological history of Dante translations in many different traditions by gender, and present a number of female Dante translators. I conclude by examining the lack of impact of female translations, globally speaking, and speculate on future translation trends by gender.*

**Keywords:** Translation, *Divine Comedy*, Gender

In this essay I aim to show the enormous differences in translation activity between male and female translators of Dante's *Commedia*. While the history of translation has focused overwhelmingly on male translators, recent scholarship has begun shedding light on female translators, whether translators of literary texts (Anne Dacier, Margaret Tyler, Catherine Fowler Philips, and Aphra Behn) or non-literary texts (Julia E. Smith, Émilie du Châtelet, Clemence Royer), for example. Yet there been relatively little written on the publication trends of literary translation by gender, besides studies by Kalinowski (2002, 47 – 54), Fernandez (2014, 162 – 177), Schwartz (2018, 173 – 196, Baxter (2021, 691 – 705), and myself (Blakesley 2018). The common consensus is, as Robert Baxter (op. cit., 702) writes, that “women translators are still clearly under-represented in the prestigious field of literary translation.” As we will see, this is certainly the case with the *Commedia*.

As my data indicates, translators of Dante's *Commedia* have overwhelmingly been men. In fact, in the majority of the 71 languages<sup>1</sup> into which the *Commedia* has been wholly or partially translated over the past six centuries, the *only* translators have been men. This is the case with all translations of complete canticles into 52 languages:

**Table 1. Target languages with exclusively male-translated *Commedia* or canticles**

Afrikaans	Esperanto	Latvian	Southwestern
Albanian	Estonian	Lithuanian	Istrian
Amharic	Frisian	Macedonian	Swiss German
Arabic	Galician	Malayalam	Tagalog
Armenian	Georgian	Maltese	Tamil
Assamese	Greek	Mongolian	Ukrainian
Azerbaijani	Hebrew	Nepali	Urdu
Basque	Icelandic	Norwegian	Uzbek
Belarusian	Interlingua	Plattdeutsch	Vietnamese
Breton	Irish	Provençal	Vlach
Bulgarian	Japanese	Romani	Welsh
Catalan	Kannada	Slovakian	Yiddish
Czech	Kazakh	Slovene	
Danish	Latin		

This list is disappointing in its length and breadth, which extends across Europe, Asia, Africa, North and South America, and Oceania. Granted, there is a distinction to be made between languages where the *Commedia* has been rarely translated (more than half of the above languages have only one complete translation), and languages that have a long history of Dante translations without female representation. Indeed, in many of these latter languages, the translation history of the *Commedia* (as measured by complete

<sup>1</sup> These include only translations of complete canticles, or complete translations of the *Commedia*; therefore, this data excludes partial translations of canticles, and abridged translations of the *Commedia*.

canticles) stretches back a century or more: Catalan (1429), Latin (1728), Danish (1851), Hebrew (1869), Greek (1876), Slovene (1878), Czech (1879), Serbo-Croatian (1897), Armenian (1902), Welsh (1903), Maltese (1905), Bulgarian (1906), Japanese (1914), Latvian (1921), and Lithuanian (1926). So, there hasn't been a lack of time for female translators to translate the *Commedia* in such traditions<sup>2</sup>; other reasons must be found, which I will discuss later in this essay.

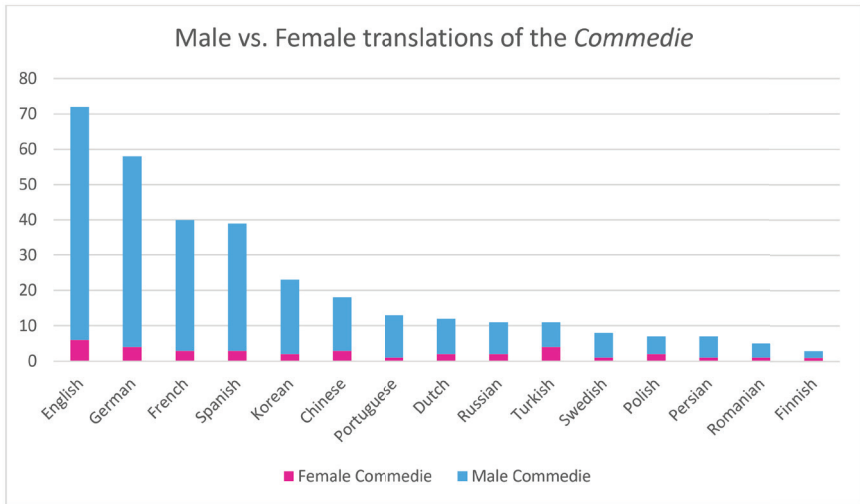
Catalan, for instance, is the vernacular language into which Dante's *Commedia* was first translated (in 1429), by Andreu Febrer. The three modern translations into Catalan of the entire work have also all been by men. Latin, the language into which Dante's *Commedia* was first translated worldwide, has had six complete translations and two separate canticles, none by female translators. Serbo-Croatian, with seven complete translations of the *Commedia* and seven other separate canticles, has featured exactly zero female translators in any of these renderings. Likewise Greek, a language with 17 Dante translators, all men, who have translated nine complete versions of the *Commedia* over the last 150 years. The same lack of women translators is seen in Japanese, with its 16 complete translations: the first translation stretching a hundred years ago, the 16th translation less than a decade ago. Danish, with three complete translations, has a history ranging over 170 years: here, as well, only male translators. Hebrew and Czech, with translations dating back to 1869 and 1879, similarly lack female translations, despite four complete translations each. Arabic, which had its first translation considerably later, in the early 1930s, also features only male translators, despite its more recent versions.

Indeed, female translators have translated the entire *Commedia* in fewer than a quarter of the 71 languages of Dante translations, as figure 1 shows.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> As mentioned earlier, I refer only to translators of entire canticles, or the entire *Commedia*. I do not take into account translators who have translated single or multiple *canti* or selections of the canticles or work as a whole.

<sup>3</sup> I have included here only those traditions with complete translations of the *Commedia* by female translators; so, Bengali and Hungarian, for example, are not on the chart.



This clearly demonstrates how few female-translated *Commedia* there are, compared with male-translated versions. Overall, in fact, 92% of the 467 total *Commedia* translated worldwide have been translated by male translators; only 8%, or 39 complete *Commedia*, have been translated solely by female translators.<sup>4</sup>

### Dante traditions with female translators

This next section looks at the traditions of female Dante translations, starting with the most prolific target languages overall for Dante’s *Commedia*.

A complete canticle of the *Commedia* was first translated into English by a male translator in 1782, but the first female translation, by Claudia Hamilton Ramsay, was published only in 1863, after 7 male-translated *Commedia*. After Ramsay’s translation, the next 16 complete English-language translations of the *Commedia* were all translated by male translators, until Edith Mary Shaw’s 1914 translation. Then there would be 17 more translations by male translators until the next *Commedia* rendered by a female translator,

<sup>4</sup> There are 467 complete *Commedia* translated; and 235 separate canticles. This means overall 1636 total canticles have been translated, including complete *Commedia*.



in 1958, when Mary Little's complete translation was published (followed, over the next several years, by two separate complete translations by Dorothy Sayers – with the co-translatorship of Barbara Reynolds for *Paradiso* – and Clara Reed). However, since then, sixty years ago, 26 new single-authored male translations have been published in English, but only 1 new single-authored female translation.

The time lag in (standard) German between the first male and first female Dante translation was even longer than in English: about a century. The entire *Commedia* was first translated into German by Lebrecht Bachenschwanz in 1769; the first *Commedia* by a female German-language translator (Josefine von Hoffinger) occurred after nine further translations and nearly a century later, in 1865. Between Hoffinger and Sophie Hasenclever, the next female translator in 1889, were another 8 male translations.<sup>5</sup> Following Hasenclever, however, were 26 subsequent solo male-translated *Commedie*, until the third single-authored female translator – Nora Urban – in 1965. The very following year saw the fourth and final single-authored female translation by Christa Renate Köhler. But the last 55 years have seen 12 German new *Commedie* translated only by male translators. Moreover, not one of the single-authored German translations by female translators is still in print today.

The first complete Portuguese-language translation dates back to Barão da Villa da Barra's 1887 version. It would take another century – along with five new complete translations by male Portuguese-language translators – before the first and only complete Portuguese translation by the Brazilian female translator, Córdélia Dias d'Aguiar, was published in 1989. Another five new Portuguese *Commedie* have been published by male translators since d'Aguiar's version. The only female translators from Portugal to have translated Dante were Sophia de Mello Breyner Andresen and Fernanda Botelho, who each translated a canticle during the early 1960s.

---

<sup>5</sup> There were three *Commedie* translations published in 1865, one by Hoffinger and two by male translators. I have counted here the male translations as coming after Hoffinger for simplicity's sake; however, if we were to count them as preceding Hoffinger, then there would have been 12 complete *Commedie* translated by male translators before Hoffinger's 1865 rendering.

Whereas English-language, German-language, and Portuguese-language female translators translated Dante for the first time about a century or so later than male translators, the time lag was larger in other languages with earlier traditions of Dante translations. In prolific and longstanding traditions of Dante translation like French and Spanish, male translators were the only ones to translate the *Commedia* for 300 or 400 years, counting from the date of the first published translated canticle. So, although French was the first vernacular language with a complete published translation of the *Commedia*, by Balthazar Grangier in 1597, the first single-authored French translation of the entire *Commedia* by a woman appeared only in the 1960s (Louise Espinasse-Mongenot, posthumous). In the same period of time – 368 years – 26 different complete translations into French were published by men. Meanwhile Spanish was the first vernacular language with a complete published translation of one of the canticles, with Pedro Fernández de Villegas's 1515 *Inferno*. While the first complete Spanish *Commedia* dates back to 1868, the first Spanish translation by a female translator, Montse Oromi, was published only in 2001. During these 486 years, male Spanish translators published 31 complete *Commedie*. Meanwhile, since Oromi, there have been 12 complete Spanish translations, but only three by female translators (Celia Akram, Violeta Diaz-Corrалеjo, and Claudia Fernández Speier).

The next three traditions – Dutch, Hungarian, and Swedish - also show the extremely minor role of female translators.

The first ten Dutch *Commedia*, from 1864 to 1924, were exclusively translated by male translators. The first translation by a Dutch female translator, Betsy van Oyen-Zeeman, was published only in 1932. However, van Oyen-Zeeman's translation was rather unfavourably reviewed, and seems to have sunk without trace.<sup>6</sup> Instead, the next Dutch *Commedia*, translated in 1941 by Frederica Bremer (whom we know even less about), circulated widely and was the “most read (and for many years the only available) in the middle part of the century” (Van Heck 2003, 89). Yet the last 80 years have seen three new *Commedie* and three independent canticles all translated by male translators, except for *Commedia* co-translated by a female translator (Ike Cialona).

<sup>6</sup> [https://www.dbnl.org/tekst/\\_gul001193201\\_01/\\_gul001193201\\_01\\_0128.php](https://www.dbnl.org/tekst/_gul001193201_01/_gul001193201_01_0128.php)

In Hungarian, a language with six complete translations of the *Commedia* and ten separate canticles, 14 male translators translated Dante, from 1878 to 2018. Only in 2019 did a female translator (Eszter Draskóczy) take part in a translation of a canticle (*Inferno*), but she was only one of seven translators of this edition, and translated merely five of the 34 *canti*.<sup>7</sup>

Furthermore, all 7 Swedish *Commedie* published in Sweden have been translated by men, starting in the mid-1850s through the 21<sup>st</sup> century. The only Swedish-language rendering translated by a female translator was Aline Pipping's 1924 *Commedia*, published, however, in Finland.

Likewise, in some other languages, with translation histories only dating back to the middle of the 20th century like Chinese, Korean, and Farsi, the overwhelming number of translators have been male. So, the first ten translations of the *Commedie* in both Chinese and Korean, ranging from 1938 to 2005 (Chinese) and from 1959 to 1986 (Korean), were all translated by male translators. While the next two Chinese *Commedie* were by female translators Linxia Shang and Mei Dong, they were quickly followed by five consecutive *Commedie* translated by male translators, until the third and final Chinese translation by a female translator, Xiuling Liu, in 2017. Since Liu, there have been an additional five new *Commedie* in Chinese, translated only by men. Likewise, in Korean, after the first female-translated *Commedia* in 1986 by Eunbin Maeng, there were 5 more male-translated renderings, until the second – and final – female-translated *Commedia* in 1992 by Seunghui Sin. The last thirty years have witnessed 7 new Korean *Commedie*, but all translated by men.

Meanwhile, in Farsi, after the first translation in 1957 by a male translator, the second complete rendering of the *Commedia*, in 1999, was by a female translator (Farideh Mahdavi Damghani). In the last twenty years, though, four of the five *Commedie* translations have been by male translators; the fifth, a co-translation between a male and female translator (Hoda Maleki).

In this desolate panorama in terms of lack of gender parity, however, several languages stand out in different ways: one with a balance of male and female translators (Finnish); two others showing a growing number of

---

<sup>7</sup> Email from Eszter Draskóczy, 16 August 2021.

female translators (Polish and Turkish); and two languages which stand out with female translators as the first translators of Dante's work (Romanian and Russian).

In one and only one language is there an equal balance of male and female translators: Finnish. There is one complete translation by a male translator and one complete translation by a female translator. However, it should be noted that the male Finnish translator Eino Leino translated his complete version of the *Commedia* a half-century before poet Elina Vaara's later translation (1963). In other words, a male translator had preceded and, in a significant way, paved the way for a female translator. And Leino's translation has been far more popular than Vaara's out of print version, despite Leino's rendering dating back more than a century.

In contrast to the previous languages, we can notice a growing importance in female translators in Polish translations. The first four Polish *Commedie* were translated by male translators, dating from 1860 to the mid-20<sup>th</sup> century. However, in 1947, Alina Świdarska's translation was published, followed by the next complete *Commedia*, in 2004, translated by another woman, Agnieszka Kuciak. Both translations were well-received; and the only other *Commedia*, since Kuciak's, has been a little-known translation by a male translator.

Turkish presents a similar increase in female translators. There have been 14 Turkish translators of the *Commedia*, among which 5 female translators. However, the first Turkish translation of Dante's *Commedia*, in 1938, was carried out by a male translator (Hamdi Varoğlu), as well as the other two complete translations into Turkish published in the 20<sup>th</sup> century (Feridun Timur and Rekin Teksoy). It was only at the turn of the century, in 2000, that a female translator translated Dante's magnum opus into Turkish for the first time (Zeynep Doğruer). The last two decades have subsequently seen a mix of male and female translators (Selin Ceyhan Gülsay, Nurseren Yurtman, Göksu Birol, and Gülnur Eren).

Meanwhile, Romanian and Russian are significantly the only languages where the first (complete) translation of a canticle was published by a female translator. In 1883, Romanian translator Maria Chitiu's prose translation of *Inferno* was published (and subsequently her *Purgatorio*). While her version

was used widely in schools, mainly because of the bilingual nature of the edition, it would stop being read once other translations were published in the 1930s and 1940s. However, one of the most critically-acclaimed translations into Romanian is the *terza rima* version by the female translator Eta Boeriu, carried out in the 1960s.

As with Romania, in Russia the first canticle published was by a female translator. In the early 1840s, the writer Elizaveta Kologrivova published her version of *Inferno*, under the masculine pseudonym Fan Dim. It would take nearly 60 years until a female translator, Olga Chyumina, translated the entire *Commedia* into Russian: during this time, there would be four complete translations by male translators. Chyumina (1858-1909) was well-known for her poetry, and she also wrote for the stage (she was on friendly terms with Chekhov). Her translation still is reprinted today. Yet after Chyumina it would take more than another century – and 7 new translations by male translators – until Dante's *Commedia* was translated again by a single-authored female translator, Iryna Yevsa, in 2009. Yet, as explained below, Yevsa did not translate Dante from scratch, relying on a previous Russian translation, and her version was highly criticized for this.

### **Biographies of female Dante translators**

In this section, I'll present short biographies of a number of female translators of Dante belonging to different linguistic traditions. Some of the most prominent female translators I discuss elsewhere in my forthcoming monograph – particularly Aline Pipping and Elina Vaara (chapter 2); Jacqueline Risset and Dorothy Sayers (chapter 3); Eta Boeriu, Maria Chitiu, Agnieszka Kuciak, and Alina Świdorska (chapter 4); Sophia de Mello Breyner Andresen (chapter 5); and Alpana Ghosh and Faridah Mahdavi Damghani (chapter 7), and are thus omitted here. For the information in what follows, I've drawn on previous scholarship as well as original research where noted.

#### **Dutch**

Betsy van Oyen-Zeeman (1864-1943) was born in Rotterdam, married a railwayman, lived in Haarlem, and had two children. Her complete translation of the *Commedia* was published in 1932 by a local publisher, in *terza*

*rima*, with an introduction by the Dominican Professor, Bernardus Constant Molkenboer. One of the only things we know about her life is that she was a member of the Women's International League for Peace and Freedom. She didn't publish anything else, although she left manuscripts of a memoir of her son, and a collection of quotes from famous writers like Goethe and Hugo.<sup>8</sup>

## English

Claudia Hamilton Garden (1825-1902) was born in Scotland. After marrying Robert Ramsay, she lived for a period in Italy, and became fluent in Italian. Later on she would publish a book about her travels in Spain. She returned to Rome in later life, where she died and was buried in the Protestant Cemetery.<sup>9</sup>

The 19<sup>th</sup> century British translator Agnes Money (1842-1910) was very religious, having written booklets on this topic (e.g., *Thoughts on Confirmation*), as well as writing the history of the Girls' Friendly Society, a charitable organization loosely affiliated with the Church of England. In her preface to the *Purgatorio*, she says no special knowledge is required to read it, only the "knowledge of the weakness and the strength, the conflicts and the victories, the despairs and the hopes of the human heart, when the will is being surrendered to God, and the feet have been set steadfastly upon the 'narrow way.'" We know that she was working on her *Purgatorio* literally to her dying day, as it was published in the same year she passed away, and her niece remembers how she was working on the translation, "often sitting up in bed while she was confined by illness." (Cunningham 1966, 63).

Clara Stillman Reed (1879-1976) was born in Germany, since her father was studying theology in Bonn; she returned to the US and graduated from Vassar. Her 1962 prose translation of the *Commedia* was privately published.

<sup>8</sup> All information in this paragraph comes from [https://athenaeumcollecties.nl/scans/detail/cdf88d8f-b7d3-51c9-a1ff-8890b360f875/media/2c6f1db3-5bfd-71cf-2f34-e6a32a89098c?mode=detail&view=horizontal&rows=1&page=1&fq%5B%5D=search\\_s\\_object:%220bea7f14-3487-11e6-a3ab-ef655155ac5%22&sort=order\\_s\\_ordering%20asc&filterAction](https://athenaeumcollecties.nl/scans/detail/cdf88d8f-b7d3-51c9-a1ff-8890b360f875/media/2c6f1db3-5bfd-71cf-2f34-e6a32a89098c?mode=detail&view=horizontal&rows=1&page=1&fq%5B%5D=search_s_object:%220bea7f14-3487-11e6-a3ab-ef655155ac5%22&sort=order_s_ordering%20asc&filterAction).

<sup>9</sup> Information about her life is drawn from <https://www.cataloniatoday.cat/article/912022-an-eye-for-detail.html>.

However, she wasn't the sole author of this version. In fact, the title page of her "typed copy" reads, "Dante's Pilgrimage into the Light, His Divine Comedy, translated freely into English by Jeannette Starr." Jeannette Starr would "read" the *Commedia* in Italian to Clara Reed, proceed to "translate [it] freely into English," and then they'd "go through each canto line by line over a period of years in order to arrive at the most sympathetic and intelligible translation, which I would then write down... I felt I must preserve her words, trying to express their spirit in as simple English as possible. Now as I undertake this private printing, Mrs Starr is no longer here to correct my effort and thus it does not seem fair to burden her name with the insufficiencies that may appear" (ibidem 177). Reed discovered the *Commedia* for the first time in 1927, but Mrs Starr apparently told her not learn Italian, and that she herself "will be your language" (178). The reason Reed published her translation, she explained, is because she had "friends, who... wanted a copy of the English version to take with them," since they were leaving Reed's city (ibidem). For Reed, the *Commedia* was "a beautiful medium for the Gospel and the Life of the Spirit" (ibidem) a perspective certainly informed by her father, who had founded a School for Christian Workers.

Kathryn Lindskoog (1934–2003) was an American author and teacher, with a special interest in C. S. Lewis. She translated the *Commedia* into prose during the 1990s, a period when she had become paraplegic and required 24 hour care.<sup>10</sup> Her description for *Purgatorio* that "Most us want exactly what Dante's story promises: improvement" is all the more resonant in this context. It makes sense, then, that she chose to subtitle the *Commedia* "Journey to Joy." Like some other Anglophone translators, she was religiously devout, and wrote a book called *Up from Eden: an uncommonly candid look at the complex choices facing Christian women today*.

## French

It is indicative of the disparity in male and female French translators of Dante that the nationality of the first French-language female translator of Dante was actually American. Mary Hooper was born in Cincinnati (1866-1948),

---

<sup>10</sup> <https://web.archive.org/web/20030603225827/http://www.lindentree.org/vita.html>

but her parents moved to France when she was young, where she was raised in a convent. She married the Italian Marquis Paolo D'Adda Salvaterra in 1888, in a wedding full of dukes and duchesses, generals, and ministers, but was widowed the year after. She belonged to the social elite of Paris, and was considerably wealthy, thanks to the inheritance of her parents.<sup>11</sup> She remarried Count Horace Antoine de Choiseul-Praslin in 1906, a politician, diplomat, and uncle of her late husband (Allen 2012, 515). Her versions of *Purgatorio* (1911) and *Paradiso* (1915) were into prose, and received the Prix Montyon by the l'Académie française.

Louise Espinasse-Mongenet (1871-1956), a novelist, was the first woman to translate the complete *Commedia* into French. She was also the first French translator of Dante to use free verse (Svolacchia 2018, 386). Her 1912 *Enfer* and 1932 *Purgatoire* both received the Prix Langlois by the Academie Française for best translation. Her *Enfer* was published by the publishing house run by the reactionary Action française, the Nouvelle Librairie Nationale, and came with an introduction by the chief ideologue of this movement, Charles Maurras.

Lucienne Portier (1894-1996), who taught at the University of Grenoble and then the Sorbonne, was an Italianist and historian of Christianity (Van Geertruijden 2011, 205): she also translated Caterina da Siena and Jacopone da Todì. Her translation of the *Commedia*, published by the religious publishing house Cerf Editions, was the culmination of a long series of studies on the Italian poet.

The most recent translator of Dante into French is Danièle Robert. Robert, a professional translator, started out her career translating books of American literature and culture: Paul Auster's poetry and Billie Holliday's autobiography, and later a book about the jazz musician Bill Evans. She then went on to translate Latin classics, such as Ovid, Catullus, Cicero, and Seneca. An editorial commission to translate Cavalcanti's poetry, which she completed in 2012, piqued her interest in translating Dante, whom she had

<sup>11</sup> See John Hooper, *former Excise Officer in Crediton: A convicted criminal and self-styled surgeon whose son became a millionaire in Cincinnati, and whose granddaughter married into French aristocracy*. Online: <http://medicalgentlemen.co.uk/patients-and-diseases/john-hooper>



never anticipated she would put into French. But after rendering into French a book on translating poetry by Italian scholar Antonio Prete, she came to the idea that translating Dante into terza rima would be possible (Robert 2017).

### **German**

Josefine von Hoffinger (1820-1868), an Austrian writer, was born in Vienna, and deputy director at the Woman's Teacher's College in Austria for a decade before forced to retire because of ill health.<sup>12</sup> Her translation of the *Commedia* was the culmination of two decades of study, written in Schlegel terzine.<sup>13</sup> She also published translations of Leopardi and other Italian poetry, along with literary and philosophical essays, and original poetry. She was a member of the newly-founded Deutsche Dante-Gesellschaft, and her translation achieved acclaim.

Sophie Hasenclever (1823-1892), German poet and translator, was born in Berlin.<sup>14</sup> She grew up in an artistic household, with her father a painter, and she learned Italian as she travelled to Italy during her youth. She and her husband ran an artistic salon in Dusseldorf.<sup>15</sup> While not publishing during the first decades of her marriage, later on, she achieved recognition for her original poetry, and translated Michelangelo's verse. She belonged to the Old Catholic Church.<sup>16</sup>

### **Korean**

Eunbin Maeng, the first female translator of Dante into Korean, was a professor of Russian at Dongyang university in Yeongju, South Korea, as well

---

<sup>12</sup> See *Jahrbuch der Deutschen Dante-gesellschaft*. Online: [https://books.google.it/books?id=u0ITAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=u0ITAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

<sup>13</sup> [https://de.wikisource.org/wiki/BLKÖ:Hoffinger,\\_Josepha\\_Edle\\_von](https://de.wikisource.org/wiki/BLKÖ:Hoffinger,_Josepha_Edle_von) [cit. 18-10-2021]

<sup>14</sup> <https://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/frauenarchiv/ddorf/wohnorte/hasenclever.html> [cit. 24-10-2021]

<sup>15</sup> [http://www.schadow-gesellschaft.org/html/die\\_kunstler.html](http://www.schadow-gesellschaft.org/html/die_kunstler.html) [cit.08-10-2021]

<sup>16</sup> [https://web.archive.org/web/20101104011043/www.alt-katholisch.de/fileadmin/red\\_ak/CH-Archiv/6-4-05.html](https://web.archive.org/web/20101104011043/www.alt-katholisch.de/fileadmin/red_ak/CH-Archiv/6-4-05.html) [cit. 24-10-2021].

as a published poet. She translated many works of Russian – and English – fiction into Korean. However, Dante was her only translation of an Italian author.

### Russian

Iryna Yevsa (1956-) was born and lives in Ukraine, but she writes in Russian. An accomplished poet, she has won several poetry prizes,<sup>17</sup> and has translated extensively: *Faust*, *Paradise Lost*, Omar Khayyam's *Rubaiyat*, Sappho, many plays by Shakespeare, and Dante, of course. What's significant is that most of these translations, including her version of Dante's *Commedia*, are re-workings of classic Russian translations. Her translation of the *Commedia*, whose subtitle is “Современная поэтическая версия Ирины Евсы” (modern poetry translation by Iryna Yevsa) is based on D. D. Minyaev's earlier 1870s translation (*ibidem*). For what we might call these translations of translations, including Dante, she received the ‘worst translation’ award from a state-owned book journal.<sup>18</sup>

### Spanish

In 2012, the first translation by a female Spanish professor was published, translated by Violeta Diaz-Corralejó. Diaz-Corralejó, a philologist and French professor at the Complutense University of Madrid, translated the *Commedia* into prose, which, thanks to the abundant commentary, amounted to a massive volume of over 1,000 pages (Díaz Corralejo).<sup>19</sup> She was one of the founders of the Dante journal *Tenzone*, has published numerous essays (including a monograph) on Dante's work, and also has had her own creative work published (*ibidem*).

There have been two translations by female Latin American translators, including the 2006 rendering of *Inferno* by Marisa Vannini. Vannini (1928-2016) was born and raised in Central Italy. During the war, her family was threatened inasmuch as they were anti-fascists, and their house was ransacked,

<sup>17</sup> [https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Евса,\\_Ирина\\_Александровна&stable](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Евса,_Ирина_Александровна&stable) [cit. 02-10-2021]

<sup>18</sup> <https://iz.ru/news/546597> [cit. 24-10-2021]

<sup>19</sup> See <https://sialpigmalion.es/book-author/diaz-corralejó-violeta/> [cit. 02-10-2021]

and her grandmother's country house burned to the ground. Her family then chose to emigrate to Venezuela in 1948. Vannini, with two PhDs, one gained in Caracas, one at Bologna, taught Italian and Latin at the Universidad Central de Venezuela and published widely on not only the history of the Italian community in Venezuela, but also the *Indios*. She was a professor in Italian and Latin at the University of Caracas. The Venezuelan newspaper and publisher Nacional commissioned her to translate the *Inferno* into more contemporary language than Edoardo Crema's previous Venezuelan Spanish translation (Bacilieri 2012).

### **Turkish**

Nurseren Yurtman (1929-2019) worked in the book section of the Turkish American Women's Association, but was not a professional academic or translator. She began painting in her fifties, but had to stop when she was diagnosed with macular degeneration. At that point, she started learning Italian, and a couple of years later, she made an initial translation of the *Commedia* from Italian into Turkish. Then she translated it from Turkish into English.<sup>20</sup> Her translation, then, is an amateur effort, which reflects her passionate engagement with Dante, but isn't rooted in any critical tradition.

These brief portraits of female translators show a remarkable variety of different backgrounds. There are professors and teachers, including *Dantiste* like Violeta Diaz-Corrado, Kathryn Lindskoog, Eunbin Maeng, Lucienne Portier, and Marisa Vannini (along with other female *Dantiste* not treated here like Jacqueline Risset, Dorothy Sayers, and Claudia Fernandez Speier). There are writer-translators, like Louise Espinasse-Mongenot, Sophie Hasenclever, and Iryna Yevsa (along with those discussed elsewhere in my monograph, like Sophia de Mello Breyner Andresen, Fernanda Botelho, Agnieszka Kuciak, Dorothy Sayers, and Elina Varra). There are aristocrats like Mary Hooper, and those from quite modest backgrounds, like Betsy van Oyen-Zeeman. There are amateurs, like Claudia Hamilton Ramsay and Nurseren Yurtman. There are devoutly-inspired translators like Kathryn Lindskoog, Agnes Money and Clara Stillman Reed.

---

<sup>20</sup> This paragraph draws on the information from her website: <http://www.nurserenyurtman.com/>.

## Impact of female translations

There are many ways to demonstrate the lamentably small overall impact of female translators in the worldwide translation history of Dante's *Commedia*. First and foremost, in an overwhelming 75% of languages, the *Commedia* is translated exclusively by male translators. In languages with the most prolific translation histories of Dante – Chinese, Dutch, English, French, German, Japanese, Korean, Portuguese, Russian, Spanish, and Turkish – there are far more male-authored translations than female-authored translators.

<i>Target language</i>	Female-translated <i>Commedia</i>	Male-translated <i>Commedia</i>
English	6	72
German	4	54
French	4	37
Spanish	5	41
Korean	2	20
Chinese	3	15
Japanese	0	15
Dutch	2	12
Portuguese	1	11
Russian	2	9
Turkish	5	9

Furthermore, in no language are there more *Commedia* translations by female translators than male translators.

Secondly, in most languages only male translations are currently in print. A consequence of this is that the majority of single-authored female translations are out of print<sup>21</sup>. The only languages in which female translations

<sup>21</sup> I'm not considering on this point, then, the translations done in collaboration by male and female translators: Jean and Robert Hollander, David G. Leoni and Josefina Tereza P. Pujó, Ida and Walther von Wartburg, Mohammad Reza Rasouli and Hoda Maleki, Simone & Louis Martin-Chauffier, Konrad zu Putlitz & Emmi Schweitzer.

of Dante currently circulate in the editorial market are a handful<sup>22</sup>: Bengali (Alpana Ghosh's *Inferno*); Chinese (Linxia Shang's, Mei Dong's, and Xiuling Liu's *Commedia*); English (Dorothy Sayers' *Commedia*; Mary Jo Bang's *Inferno* and *Purgatorio*); French (Lucienne Portier, Jacqueline Risset, and Danièle Robert's respective *Commedia*); Korean (Sin Seunghui's *Commedia*); Persian (Farideh Mahdavi Damghani's *Commedia*); Polish (Agnieszka Kuciak's *Commedia*); Russian (Olga Chyumina's *Commedia*); and Spanish (Violeta Diaz-Corralejo's and Claudia Fernandez Speier's *Commedia*). However, in the other languages with female translators, namely Dutch, Finnish, German, Portuguese, Romanian, Swedish, and Turkish all the female translations of Dante's work are out of print. So, female translations of Dante can be currently bought in merely 9 languages.

Third, frequently we don't have much or any information about female translators. This lack of critical information reflects the lack of prestige of these translators, and stands in clear contrast to the many male translators about whom we have abundant details. This is also visible in a relative lack of Wikipedia pages dedicated to female translators of Dante compared to those treating male translators. While I've been able to find some additional information or clarify names and geographical provenance, this merely scratches the surface. For example, Eleanor Vinton Murray's 1920 *Inferno* was the first *terza rima* rendering of a complete canticle by an American translator. She was born in 1867 in Boston and died in 1958 in Pomfret (Connecticut).<sup>23</sup> She came from a wealthy family, which had achieved its wealth through investments in copper mines. She also translated some poems by Petrarch. But, as with the next translators, no more details have been found. As regards Edith Mary Shaw's 1914 translation, we only know her name and date of birth (1846), but almost nothing about her life, other than she wrote the translator's preface from Hotel Victoria in Tenerife, and responded to a bad review from Andover House in Alderney (Channel Islands) (Cunningham, op. cit., 66). According to what I have found, she is the same Edith Mary

---

<sup>22</sup> I've searched for the translations on at least two different online bookstores selling books in the respective language.

<sup>23</sup> <https://www.findagrave.com/memorial/59719305/eleanor-vinton-murray> [cit. 02-10-2021]

Shaw born in 1846 in Cambridgeshire, son of a British reverend, who died in California in 1922.<sup>24</sup> The 1904 translation signed by “Caroline C. Potter” we can now identify with Caroline Conrad Potter (1840-1911), who grew up in Pennsylvania and died in New York. She married a banker, who was an “Empire state notable.”<sup>25</sup> In the case of the early 20<sup>th</sup> century Dutch female translator, M. C. Loman, however, we do not know anything, except that the translator was most likely a woman (Cunningham, op. cit., 26).

Fourth, some female translators had to publish their Dante translations privately, a far greater percentage than male translators. This is the case, for example, with the *Inferno* translated by the American Eleanor Murray in 1920, and the *Commedie* translated by the American translators Mary Little in 1958 and Clara Reed in 1962. The fact that these three female translators resorted to basically the equivalent of vanity publishing reflects the lack of publishing opportunities for women. In other cases, women had to resort to pseudonyms, as I already mentioned with regard to the Russian translator Elizaveta Kologrivova.

There are several reasons for the lack of female translators of Dante in general. In primis, the lack of female literacy, owing to laws and customs. Opportunities for female education were (and are) less available than for male students worldwide. Furthermore, Italian wasn't often a language studied at universities, and so learning the language in this context meant you had to have both the leisure and money to either spend time in Italy to learn it, or to hire a private tutor, or to study it on your own. Dante's text in itself requires a great deal of background knowledge that often you would get at a university (or post-graduate) level. Most importantly, the act of translation (as well as language learning) requires a significant amount of time, which isn't always available to women who are unfairly burdened with household

<sup>24</sup> <https://www.geni.com/people/Edith-Shaw/6000000112069088063> [cit. 03-09-2021]

<sup>25</sup> <https://www.alamy.com/empire-state-notables-1914-charles-mason-stead-retired-banker-one-of-the-founders-of-open-board-of-brokers-vice-president-new-york-stock-exchange-1877-1881-new-york-city-luther-wright-mott-banker-representative-in-congress-28thdistrict-new-yorls-image338158778.html> [cit. 02-10-2021]

chores and child rearing. Last and not least, even if female translators did have the opportunity to translate Dante, this in no way meant that a publisher would accept to publish such a translation, and thus the reason for private publications. So, when translations were co-translated between male and female translators, it was generally the case that the male translators had more symbolic capital than their co-translators. A case in point, for example, is the 1930 French edition of *Inferno*, co-translated by Simone Duval and Louis Martin-Chauffier. We know that Martin-Chauffier had won two prizes from the Académie Française in the 1920s for his work, and published four novels during this decade, besides directing the oldest library in France, the bibliothèque Mazarine. Simone Duval, his wife, in contrast, had only translated a novel by an experimental British woman writer (Hope Mirrlees).

So a final question remains. Does the future look promising for a more gender balanced activity of Dante translations? There has certainly been an increase over the past generations in terms of female translations of the complete *Commedia*. While there were only 3 translations by female translators in the 1800s, there were 6 in the first half of the 20<sup>th</sup> century, 15 in the 2<sup>nd</sup> half of the century, and already 15 in the first twenty years of the 21<sup>st</sup> century. This rate is thus clearly growing. The gains in female education and decreasing sexism across much of the world are promising as regards future translators of Dante. Whereas a significant reason for male translation of the classics in previous centuries was that only men were accorded the prestige to translate the classics, perceived as necessary for nation building (Ferrari 2021), now in many more countries this is no longer the case. However, this doesn't mean that we will soon see a balance in terms of the number of male and female translations, since there is so much ground to make up in highly prolific traditions of exclusively or predominantly male Dante translations.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> There is then the category of co-translation, which also illuminates the power differences at play, especially when they deal with married couples.

## Bibliography

- ALLEN, C.: *The History of the American Pro-Cathedral of the Holy Trinity, Paris (1815-1980)*. Bloomington: iUniverse LLC, 2012. Accessible online: [https://books.google.it/books?id=kZ-BE6Jw8aMC&pg=PA515&lpg=PA515&dq=Mary+Hooper+Choiseul-Praslin&source=bl&ots=iye5GqZU\\_e&sig=ACfU3U1tGo5kTZSR9V\\_hE20PNgJCz2a\\_BQ&chl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiA\\_Y3AxKfrAhWPKewKHZOkAFM4ChDoATAJegQIARAB#v=onepage&q=hooper&f=false](https://books.google.it/books?id=kZ-BE6Jw8aMC&pg=PA515&lpg=PA515&dq=Mary+Hooper+Choiseul-Praslin&source=bl&ots=iye5GqZU_e&sig=ACfU3U1tGo5kTZSR9V_hE20PNgJCz2a_BQ&chl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiA_Y3AxKfrAhWPKewKHZOkAFM4ChDoATAJegQIARAB#v=onepage&q=hooper&f=false) [cit. 18-11-2021]
- BACILIERI, C.: Marisa Vannini. In *I Quaderni di E' Scamadul*, 2012, no. 11. Accessible online: <https://www.migrer.org/storie/marisa-vannini/> [cit. 18-11-2021]
- BAXTOR R. N.: Sideline women in translation: the Galician literary sector as a case study. In *Perspectives*, 2021, 29, pp. 691-705.
- BLAKESLEY, J.: *A Sociological Approach to Poetry Translation: modern European poet-translators* London: Routledge, 2018.
- CUNNINGHAM, G. F.: *The Divine Comedy in English: A critical bibliography 1901-1966*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1966.
- FERNÁNDEZ F.: Assessing masculine domination in a cultural field: women translators and book translation awards in Spain (1984-2012). In *The Translator*, vol. 20, 2014, n. 2, pp. 162-177.
- FERRARI, P.: *Does the translator's gender influence the interpretation of a text? What happens when women translate classics?* 2020. Accessible online: <https://www.capstan.be/does-the-translators-gender-influence-the-interpretation-of-a-text-what-happens-when-women-translate-classics/> [cit. 10-12-2021]
- KALINOWSKI I.: La vocation au travail de traduction. In *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, 2002, pp. 47-54.
- NOACH, S. M.: De goddelijke komedie. In Den Gulden Winckel. Jaargang, 1932, 31. Accessible online: [https://www.dbnl.org/tekst/\\_gul001193201\\_01/\\_gul001193201\\_01\\_0128.php](https://www.dbnl.org/tekst/_gul001193201_01/_gul001193201_01_0128.php) [cit. 10-12-2021]
- ROBERT, D.: Traduire l'*Enfer* de Dante. Écrire là où le soleil se tait. In *Études*, 2017, no. 4, pp. 79-90.
- SCHWARTZ, C.: Semiperipheral Relations: The Status of Italian Poetry in Sweden. In BLAKESLEY, J. (ed.): *Sociologies of Poetry Translation: Emerging Perspectives*. London: Bloomsbury, 2018, pp. 173-196.
- SVOLACCHIA, S.: Storia di una riscoperta: Dante, la Francia e Jacqueline Risset. In *LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 2018, n. 7, pp. 371-390.
- VAN HECK, P.: Ciò che potea la lingua nostra: One Hundred and More Years of Dante Translations into Dutch. In DE ROOY, R. (ed.): *Divine Comedies for the New Millenium*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- VAN GEERTUIJDEN, M.: Le traduzioni francesi della Commedia nel Novecento. In *Critica del testo* vol. 14, 2011, n. 3, pp. 203-225.



Associated professor Jacob Blakesley  
Centre for Translation Studies  
University of Leeds  
Woodhouse Lane  
Leeds LS2 9JT  
UK  
[j.blakesley@leeds.ac.uk](mailto:j.blakesley@leeds.ac.uk)

# «PER RESTITUIRE QUALCOSA AL TEMPO PRESENTE» I PRIMI DUE INCONTRI ‘IN PITTURA’ TRA ALBERTO SUGHI E DANTE

Cesare Pomarici

## Abstract

*This essay focuses on the analysis of the first two pictorial works realized by the Italian painter Alberto Sughi (1986 and 199) on Dante Alighieri's opera: two different conceptual and visual transpositions of *Commedia* verses inside Sughi's typical landscapes: the first one represents the meeting between Dante and Ugo Capeto (*Purg. XX*), and the second one depicts the entry of Dante to *Inferno* (I-III).*

**Keywords:** Alberto Sughi, Dante Alighieri, Pictorial Works, Visual Art, Literature

Per quanto paradossale possa sembrare, l'anniversario della nascita o della morte di un grande autore è sempre un'occasione, indiretta e rivelatoria, di incontro con il *quid* sfuggente della Storia Contemporanea. Un modo per intrappolare il presente e specchiarlo nel riflesso antico, nella visione distorsiva, di una figura o di un'opera storica, provenienti da un contesto assolutamente inconciliabile e irriducibile a quello odierno. È un momento privilegiato per renderci conto se la nostra civiltà – e quelli che ci paiono essere i suoi valori costitutivi – regge il confronto paradossale con una grande costruzione artistica del passato, con la sua capacità, sempre riduttiva eppure necessaria, di rappresentare o contraddire il mondo che l'ha generata. È su questa spinta che, nel settecentesimo anniversario della morte di Dante Alighieri – auto-re-cardine della cultura italiana e dell'escatologia cristiana di tutta la compagine europea (e non solo) – può essere interessante, da un punto di vista

storico-critico, analizzare e riflettere sul modo in cui la ricezione artistica della sua opera continui puntualmente a fornire inediti 'spunti figurali', spazi allegorici ogni volta nuovi, attraverso cui tentare di rappresentare il volto enigmatico del presente («non è la Storia, ma solo la nostra storia»)<sup>1</sup>.

Nel caso del nostro intervento, approfitteremo di questa speciale ricorrenza dantesca, per iniziare a riconsiderare – a partire dalle sue origini poco conosciute – il rapporto grafico-testuale di uno dei più apprezzati pittori italiani del secondo Novecento, Alberto Sughi, e l'opera del 'sommo poeta' fiorentino. Ebbene, al netto delle svariate occasioni di confronto fra la pittura di Sughi e i versi di Dante – un ciclo di diciotto opere latamente dedicate alla *Vita nuova* e uno di dieci raffigurante passi scelti della *Commedia*<sup>2</sup> – ci soffermeremo qui sui primi due episodi, in realtà due diverse commissioni, in cui il dettato poetico dell'Alighieri è stato sottoposto ad una reinterpretazione viva di Sughi. Due commissioni che hanno dato origine a una coppia di opere di diversa datazione e fattura – una grafica e una strettamente pittorica – ma accomunate dalla stessa propensione del pittore a fare 'reagire' il testo di Dante con la propria, originale, riflessione iconografica. Come vedremo nel corso dell'analisi, si tratterà di un'*esposizione* dell'opera dantesca ai temi filosofico-culturali del contemporaneo, più cari all'artista romagnolo. Secondo una dialettica creativa, fatta di memoria «senza nostalgia» e rivisitazione libera del testo di Dante, così enunciata da Sughi in un suo scritto meta-poetico dedicato ai temi di *Immaginazione e memoria della famiglia*: «la memoria quando si sposa con la nostalgia, non è una memoria laica: genera solo illusioni. Io vorrei adoperare la memoria per restituire qualcosa al tempo presente: perché

---

<sup>1</sup> Così scrive – a proposito del rapporto fra presente e Storia – il protagonista di questo saggio critico, Alberto Sughi, in un'intervista a B. Dradi Maraldi del 1986, ora ripubblicata col titolo di *Passati gli anni*, nella monografia *Il mio lavoro di pittore*, Allemandi & C., Torino-London-New York, p. 59.

<sup>2</sup> Il ciclo dedicato alla *Vita nuova* (2002) – suddiviso in una sezione di sette opere sul prosimetro, una di quattro dedicata ai *Ritratti immaginari di Dante*, e una di sette dal titolo *Dante tra di noi* – è stato pubblicato nei cataloghi *Alberto Sughi e Dante*, a c. di C. Gizzi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002 e *Alberto Sughi. La 'vita nuova' di Dante*, a c. di A. Masi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2003. Il ciclo sulla *Commedia* (2004) è stato pubblicato – come «tavole fuori testo» – a c. di E. Malato, FMR, Fontanellato 2004.

l'uomo di oggi sappia cosa ha perduto senza nemmeno accorgersene» (Sughi 2014, 49).

Il primo atto ufficiale del rapporto iconografico fra Sughi e Dante – cioè una ceramolle e acquaforte in bianco e nero – fu commissionato al pittore nel 1987, nel quadro della rassegna collettiva *la Divina commedia nelle incisioni degli artisti contemporanei* (tomo secondo *Purgatorio*), iniziativa promossa dall'ente culturale romano, 'Casa di Dante', al fine di raccogliere – in tre volumi riccamente illustrati – il contributo di numerosi artisti contemporanei posti a confronto con la tradizione figurativa del «poema sacro». L'incarico affidato a Sughi – forse dovuto ad una consonanza con i temi da lui trattati nel biennio precedente (vedi *infra Teatro d'Italia*) – consistette nella realizzazione di un'incisione ispirata al canto XX del *Purgatorio*, quello che sullo sfondo della quinta cornice (avari e prodighi) appare incentrato sull'incontro fra l'autore-protagonista e l'avarò capostipite della dinastia regnante di Francia: Ugo Capeto (vv. 40-123).

Come caratteristico di molti dei passi profetici della *Commedia*, la scena descritta è interamente focalizzata sulla dimensione discorsiva, sul dialogo che intercorre cioè fra Dante e il sovrano della dinastia capetingia. Una lunga, metaforica, orazione in cui il Dante *auctor* fa ricostruire a Ugo quella che, oggi, potremmo definire come una 'genealogia' della corruzione morale e religiosa del principale potere politico dell'Europa cristiana: il suo stesso casato, quello cioè di Francia, che a partire dai figli di Capeto (vv. 50 «i Filippi e i Luigi») pare essere entrato in una spirale perversa di corruzione intergenerazionale che ha portato, da ultimo, all'esito mostruoso – vedi il cosiddetto «schiaffo di Anagni» – di un re come Filippo il Bello<sup>3</sup>. Per questo – al di là della generale postura schiacciata a terra degli avari – il canto in sé non offre al

<sup>3</sup> La vicenda dell'aggressione orchestrata da Filippo il Bello ai danni del papa Bonifacio VIII è così ricostruita nel discorso di Ugo Capeto: vv. 85-90 «perché men paia il mal futuro e 'l fatto, / veggio in Alagna intrar lo fiordaliso, / e nel vicario suo Cristo esser catto / veggio un'altra volta esser deriso; / veggio rinovellar l'aceto e 'l fiele, / e tra vivi ladroni essere anciso». Dello «schiaffo di Anagni» e della figura del papa Caetani, ha scritto da ultimo L. Riccardi, *Non solo reverenza per le "somme chiavi": Celestino V e Bonifacio VIII nella Commedia*, in *Dante. La visione dell'arte*, a c. di G. Brunelli-F. Mazzocca-A. Paolucci-E. Schmidt, Silvana Editoriale, Ciniello Balsamo 2021, pp. 51-55.

pittore un esplicito ancoraggio visivo cui ispirarsi, se non nel potenziale metaforico interno agli enunciati del dialogo stesso (v. 43 «la mala pianta», v. 55 «il freno», v. 75 «la pancia», v. 91 «il novo Pilato»)<sup>4</sup>. E, tuttavia, è proprio in virtù di una tale latenza del visibile che Sughì decide di soffermarsi sul principale argomento – la corruzione morale raffigurata nel suo divenire genealogico – trattato nella lunga requisitoria dal re francese: in modo particolare la celebre immagine botanica della «mala pianta».



Per trovare, dunque, una chiave allegorica in grado di raffigurare l'argomento secondo una prospettiva che fosse, al contempo, sia d'ispirazione dantesca sia legata alla propria, coeva, riflessione sulla degenerazione delle forme incarnate dal potere nostrano, Sughì decide di riutilizzare una scena già realizzata all'interno del suo *Teatro d'Italia* (1983/1984) – un grande affresco carnevalesco dell'«onorata società» italiana del suo evo – e, dopo averla enucleata dal contesto d'origine,

<sup>4</sup> Per una contestualizzazione storico-critica di *Purg.* XX si possono leggere le *lecturae* di J.C. Barnes, *Purgatorio XX*, in *Lectura Dantis Virginiana, ii. Dante's 'Purgatorio': Introductory Readings*, ed. by T. Wlassics, Charlottesville, Univ. of Virginia, 1993, pp. 288-301; J. Scott, *Avarice in Dante and His Age*, «Dante Studies» n. 132 (2014) pp. 1-33, e quanto scritto da A.M. Chiavacci-Leonardi nel suo *Commento della Commedia*, Zanichelli, Bologna 2000, pp. 351-369.

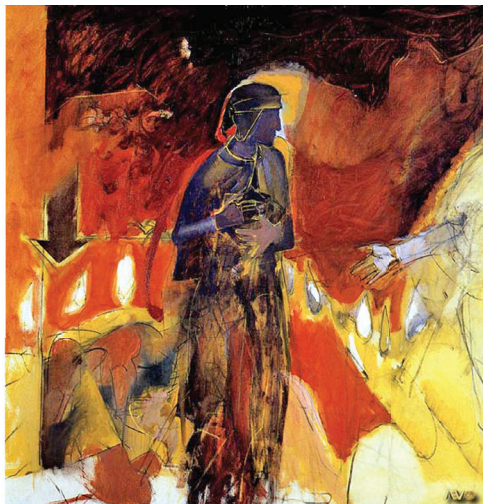
condensare in quella tutto il significato della sua rilettura del canto XX. Si tratta, nello specifico, di un'incisione raffigurante un gruppo di individui plasticamente avvinghiati tra loro sullo sfondo di una nera ombra umana<sup>5</sup>, che fu stampata in una fase precedente alla commissione dantesca (cf. 1° Biennale internazionale di Grafica «Franco Imposimato», Edizioni Bora, Bologna 1985, p. 159), e ingegnosamente reimpiegata per questa peculiare occasione. Questa incisione replica fedelmente e nel dettaglio – rappresentando cioè l'intrico avvolgente e perverso dei copri umani – quanto accade sul lato destro della grande tela del *Teatro d'Italia*, popolato per il resto da politici italiani storicamente riconoscibili, alti prelati, individui in abito elegante e altre figure circensi.

Tale processo di riuso e ricontestualizzazione dantesca del *Teatro* porta, così, ad un esito concettuale piuttosto inconsueto e ricco di interesse. A un capovolgimento interpretativo: quasi fosse Dante a rileggere l'opera di Sughì. Vista sullo sfondo delle terzine di Ugo Capeto, infatti, la raggelante farsa del *Teatro d'Italia* finisce per conferire una nuova centralità al tema della corruzione familistica, già caro per altre ragioni al Sughì di *Ora storica* (1965) e *Classe dirigente* (1965), e a sottolineare – per effetto dell'eco dantesca – l'intrico di segni filiformi che si espande a destra del 'blocco umano', diventando così l'unico richiamo puntuale alle diramazioni della «mala pianta» menzionate nel testo. È così, dunque, che nell'incisione purgatoriale del canto XX l'*arbor fatidica* dei capetingi (v. 43) si trasforma, visivamente, in un intreccio perverso e livido di corpi, in una spirale plastica e impenetrabile dove l'idea civile e universalistica della *iustitia* dantesca trova la sua antitesi più aberrante e settaria. Quella che *mutatis mutandis* lo stesso Sughì – nel testo introduttivo al *Il teatro d'Italia* – aveva chiamato con il nome sarcastico di «conventicole», o più tecnicamente con il sinonimo dispregiativo di «sistema

<sup>5</sup> Nella costruzione plastica di questo soggetto si coglie anche un'evocazione visiva del dramma familiare di Ugolino (*Inf.* XXXIII), il cui canone iconografico – alle soglie della riscoperta 'moderna' del testo di Dante – risale alle raffigurazioni pittoriche di J. Reynolds (*Il conte Ugolino e i suoi figli nella Torre della fame* 1770/1773), di J. H. Füssli (*Ugolino nella Torre con i figli* 1806) – ora ricostruibile solo mediante l'incisione di M. Haughton del 1809 – e al gruppo scultoreo di J.-B. Carpeaux, *Ugolino*, 1865-1867.

mafioso» (Quintavalle 2007, 180). Quella ritratta con lo stesso distaccato lividume da Leonardo Sciascia nelle vicende spiraliformi del *Contesto* (1971) e di *Todo modo* (1974), e nelle rispettive trasposizioni filmiche di Francesco Rosi (*Cadaveri eccellenti* 1976) e di Elio Petri (*Todo modo* 1976).

«E io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra» (*Inf.* II 3s.): la seconda tappa dell'*iter* dantesco di Alberto Sughi è rappresentata da un olio su tela (90 x 90 cm), commissionato nel 1994 da Corrado Gizzi – allora direttore dell'istituto di Studi e Ricerche “Casa di Dante in Abruzzo” – per l'ampliamento del patrimonio della Pinacoteca Dantesca “F. Bellonzi”, con sede a Castello di Torre de' Passeri (Pescara). Intitolata *Dante condotto da Virgilio scende all'Inferno*, la tela è dedicata questa volta al tema generale della *descensio ad inferos* del protagonista (*Inf.* I-II-III), un soggetto che poi sarà ripreso nella prima acquaforte sulla *Commedia*, realizzata da Sughi per l'edizione di FMR (2004). Il rapporto tra il pittore cesenate e Dante prosegue – qui come nell'incisione di *Purg.* XX – nel segno di una strettissima correlazione con i soggetti e le atmosfere caratteristiche della sua coeva produzione pittorica. È, anche in questo caso, una studiata latenza del visibile – ovvero il silenzio di Dante su quanto concretamente accada nel passaggio tra la «piaggia diserta» (I 29) e la porta dell'Inferno (III 1) – a fecondare l'immaginazione figurativa di Sughi e il suo approccio inventivo alla terzina ‘mancante’. Così infatti, per completare visivamente l'*incipit* della *Commedia* – un preambolo che, come sappiamo, intreccia l'universalità dell'*every man* cristiano alla storicità del soggetto-Dante – Sughi riprende e cita l'atmosfera a temperature incandescenti di uno dei suoi cicli più emblematici e recenti, quello enigmaticamente intitolato *Andare dove?* (1991/1994). Segnatamente, poi, sono i dipinti *Andare dove? (l'uomo con le valige)*, *La partita*, e *Addio alla casa rossa* a costituire il riferimento ambientale rispetto a cui l'artista sembra, letteralmente, avere traslato e riorientato il cammino di Dante verso un 'altro' regno infernale. Ebbene – posto in evidenza il legame figurativo con le opere del suddetto ciclo – che significato possiamo attribuire a questa seconda, nuova, traslazione?



*Andare dove?* è un ciclo dedicato, non a caso, al tema dello smarrimento, una rassegna che – come altri critici hanno notato<sup>6</sup> – presenta al contempo sia una valenza di ordine esistenziale e metastorico, sia una connotazione cromatico-allegorica che sembra alludere – in realtà già dal titolo (*Addio alla casa rossa*) – al grande trauma storico del crollo del sistema sovietico<sup>7</sup>. Ebbene, proprio grazie ad un simile processo di ri-ambientazione dei primi canti dell'*Inferno* nell'atmosfera ardente e «aranciata» dei dipinti di *Andare*

<sup>6</sup> Cf. e.g. M. Calvesi, *Dove va l'uomo*, in Alberto Sughi, Milano: Skira, 2009, pp. 16-21.

<sup>7</sup> «Sono gli anni dell'implosione dell'Unione Sovietica, la fine per molti di una speranza di un'ideologia che aveva attraversato tutta la prima metà e una parte cospicua della seconda metà del 900. Tanti avevano creduto in questa ideologia, in questa prima grande rivoluzione socialista, ma sappiamo tutte le rivoluzioni hanno il destino di essere tradite e alla fine gettano nello smarrimento, nella paura, nella lontananza da se stessi tutti gli uomini che ci avevano creduto. ... Da questo presupposto è nato il ciclo *Andare dove?* [...] poi si è dilatato e non riguardava più l'implosione, la caduta del Comunismo come nei primi dipinti (*L'uomo con le valigie*, *Addio alla casa rossa*) ma il destino dell'uomo, e sono venuti questi quadri verdi con degli uomini nel paesaggio o che guardano da una terrazza o che sembrano persi nel contemplare, tutti intitolati *Andare dove?* Quasi che l'uomo si trovi in una situazione critica, di passaggio e cerchi la sua identità all'interno di un labirinto che in questi quadri è rappresentato dalla natura» (Quintavalle, op. cit., 190).



*dove?* (Caroli 1994, 7), Sughì riesce a trovare il proprio punto di incontro fra le due principali valenze del dettato dantesco – cioè lo smarrimento morale dell' *every man* e quello dell'autore-personaggio<sup>8</sup> – e la sua peculiare riflessione coloristica sui temi del disorientamento esistenziale e della perdita, storico-politica, del 'punto cardinale' socialista. Come l'«uomo con le valige» avanza, solitario, sullo sfondo del grande rogo della «casa rossa», così Dante procede verso un altro mondo (*Inf.* II, 142 «per lo cammino alto e silvestro»), un mondo dove troverà ancora le fiamme a cancellare, o evangelicamente ad emendare, le tracce più mondane e impure della sua vita precedente.

Anche in questa seconda opera – collocata al crocevia pittorico fra una riflessione storica e una più ampia prospettiva metastorica – trova peculiare riscontro il principio orientativo che abbiamo enunciato in apertura: ossia l'importanza che può ricoprire nel 'presente' la rielaborazione artistica dei grandi e inattuali modelli del nostro canone culturale. Modelli che – al di là della sempre necessaria analisi storico-filologica – diventano così 'dispositivi' di raccolta e confronto creativo fra materiali eterogenei, fra linguaggi espressivi e contesti apparentemente non comunicanti. Nel caso di Sughì, abbiamo visto, la modalità privilegiata è una sorta di trasposizione ri-contestualizzante, in virtù della quale i due poli del discorso – passato e presente, Dante e il 'contemporaneo' – creano un'interazione visiva di tipo inedito, e dall'esito obliquamente rivelatorio. Se, dunque, a proposito delle proprie 'illustrazioni' della *Commedia*, Renato Guttuso aveva scritto «io per capire Dante devo rifarmi al mio presente...»<sup>9</sup>, dal canto suo invece Alberto Sughì si affaccia

<sup>8</sup> Così Dante sulla dimensione dello smarrimento e della paura: *Inf.* I 3 «che la diritta via era smarrita», 6 «che nel pensier rinova la paura», 12 «che la verace via abbandonai», 15 «che m'avea di paura il cor compunto», 21 «la notte che passai con tanta pietà», 36 «ch' i' fui per tornar più volte volto», 48 «sì che pareva che l'aere ne tremesse», 53 «con la paura ch'uscia di sua vista», 90 «ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi», e *Inf.* II 34s. «per che, se del venire io m'abbandono, / temo che la venuta non sia folle», 45 «l'anima tua è da viltade offesa», 61-64 «l'amico mio, e non de la ventura, / ne la diserta piaggia è impedito / sì nel cammin, che vòlt'è per paura; / e temo che non sia già sì smarrito», 121s. «dunque: che è? perché, perché restai, / perché tanta viltà nel core allette».

<sup>9</sup> Cf. R. Guttuso: *Diario dantesco*, in *Guttuso & Sapegno. Un dialogo dantesco*, a c. di F. Carapezza Guttuso-G. Radin, Tipografia Le Duc, Saint-Christophe 2015, p. 13.

al patrimonio figurativo insito nell'opera di Dante, muovendo in direzione opposta, cercandovi cioè una chiave d'accesso antica, una forma di dialogo a distanza con il presente, secondo quelli che altrove Quintavalle (*Sughi* op. cit., p. 36) ha chiamato i «tempi lunghi» del suo pensiero pittorico. Nella distanza invalicabile di questo dialogo, nel suo paradosso genetico, si concentra tutta la forza evocativa di primi lavori di Sughi sulla *Commedia*. Nel tentativo, cioè, di «restituire qualcosa al tempo presente», tentativo impossibile ma altrettanto necessario, affinché «l'uomo di oggi sappia cosa ha perduto senza nemmeno accorgersene».

### Bibliografia

- BARNES, J. C.: Purgatorio XX. In WCLASSICS, T. (ed.): *Lectura Dantis Virginiana, ii. Dante's 'Purgatorio': Introductory Readings*. Charlottesville: Univ. of Virginia, 1993, pp. 288-301.
- CAROLI, F.: La forma, e il senso, del visibile. In *Alberto Sughi. Dipinti 1992-1994*. Milano: Edizioni Trentadue, 1994.
- CHIAVACCI LEONARDI, A. M.: *Commento della Commedia*. Bologna: Zanichelli, 2000.
- QUINTAVALLE, A. C.: *Alberto Sughi*. Milano: Skira, 2007.
- SCOTT, J.: Avarice in Dante and His Age. In *Dante Studies*, 2014, n. 132, pp. 1-33.
- SUGHI, A. *Il mio lavoro di pittore*. Torino-London-New York: Allemandi & C., 2014.

Cesare Pomarici  
 Université de Lausanne  
 Faculté des Lettres, Section d'Italien  
 Bâtiment Anthropole, CH – 1015 Lausanne

Università di Bologna  
 Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica  
 Via Zamboni 32, Bologna  
 cesare.pomarici@unil.ch

# LA MOTIVICA DANTESCA NEL ROMANZO *IL FUOCO* DI GABRIELE D'ANNUNZIO E LA SUA RICEZIONE NELL'AMBIENTE SLOVACCO DEGLI ANNI TRENTA

Natália Rusnáková

## Abstract

*The present paper concentrates on the major aesthetic tradition which had come into the receptive Czecho-Slovak ambience within the interwar period and which has influenced the formation of the mass reader preferences. The dannunzian idea of transforming the reality into an artistic (a literary) and intelligible object is based on the Dante's premises, filtrated through the modern optics of a volitive mind creation. We point out how this concept was welcome in the Slovak literature of the given period and which literary forms and critical responses has produced.*

**Keywords:** Literary Creation, Translation, Reception

Parlando dell'argomento proposto, dobbiamo in primo luogo identificare le principali tendenze ricettive che permettevano la diffusione della traduzione letteraria dei testi dannunziani nell'ambiente culturale e letterario ricevente. Proponiamo qui una linea interpretativa della ricezione e della fortuna di queste opere, partendo dall'atteggiamento conservativo dell'ambiente ricevente. Un tale atteggiamento tendeva a rivalutare il filone classico e classicista nei testi ricevuti e ha portato a una marcata diffusione dell'estetica dannunziana, la quale però a sua volta parte dalla tradizione dantesca. Vediamo qui qualche esempio di tale intertestualità e del continuum estetico dantesco.

Nell'ambiente slovacco del periodo tra le due guerre mondiali ci troviamo in una situazione specifica: da una parte la volontà di saziare il gusto borghese con le prose dannunziane in chiave di lettura per piacere. Dall'altra parte la

ricezione di D'Annunzio stesso come un classico della letteratura italiana, cioè uno che ha alle spalle l'esperienza di una letteratura ermeneutica di Dante, interpretato e aggiornato ai bisogni estetici e morali dell'uomo moderno tardo romantico. Per rispettare la prospettiva storica dobbiamo sottolineare la partecipazione, almeno passiva, degli slovacchi a tutta la cultura comune alle diverse nazionalità nella Prima repubblica Ceco-Slovacca, nel periodo degli anni Venti e Trenta. Tale cultura, per la maggior parte, si è realizzata in lingua ceca o in lingua slovacca. Il bilinguismo dell'alta cultura ceco-slovacca di allora ci permette di usare ambedue gli aggettivi, ceco o slovacco, per indicarla. Con ciò vogliamo alludere non tanto all'origine etnica o all'etnia dell'autore di una certa opera quanto alla sua pertinenza a una sfera culturale nazionale.

Per prima cosa vogliamo tracciare almeno parzialmente la tradizione della dantistica in paesi cechi e in Slovacchia, limitandoci al periodo qui trattato. Dante come un tipico poeta "vate" o "profeta" divenne comune per l'immaginario di tutta l'Europa romantica. Tale sua accezione viene rafforzata soprattutto durante il XIX secolo, ma è perdurata anche nella prima metà del XX. Così lo percepivano, e tali motivi ne traevano, per es. Ján Kollár (1793-1852) o Jaroslav Vrchlický (1853-1912). Proprio quest'ultimo ne fu, nel periodo indicato, uno dei conoscitori e traduttori maggiori, realizzando una completa traduzione della *Divina Commedia*, uscita in diverse redazioni ed edizioni sino al 1930 (Cronia 1964). Inoltre, ha presentato al pubblico ceco-slovacco le *Rime* e le canzoni del *Convivio*. Con quest'opera ha modificato la percezione di Dante da "vate" a sommo poeta di vena soprattutto lirica. Così Dante e i vari richiami danteschi o addirittura i dantismi trovano un sostrato ricettivo favorevole nell'ambiente letterario e culturale ceco-slovacco degli anni Trenta. Dato il plurilinguismo delle classi slovacche culturalmente elevate, la cui lingua culturale era un ceco slovacchizzato, possiamo considerare il patrimonio delle traduzioni fatte da Vrchlický comune ai cechi e agli slovacchi illustri. Dall'altra parte, per ragioni storico-politiche ovvie, Dante è stato tradotto molto poco in slovacco nella prima metà del XX secolo. Durante l'immediato dopoguerra, nella Prima Repubblica Ceco-Slovacca i problemi di consolidazione politica e di dubbiosa omogeneizzazione culturale e linguistica non ne prevedevano opportunità, la quale invece venne sollecitata dopo l'autonomizzazione politica e culturale dello Stato slovacco negli anni Quaranta.

Parecchi brani della *Vita Nuova*, dell'*Inferno* e del *Purgatorio* sono stati pubblicati da diverse riviste culturali slovacche in questo periodo. Si tratta soprattutto delle traduzioni di Karol Strmeň nella rivista *Kultúra e Slovenské pohľady* (Šavelová 2017). Strmeň ha fatto pure una traduzione completa della *Vita Nuova*, pubblicata nel 1943. Il saggio critico slovacco su Dante, tra le due guerre mondiali, che ha plasmato l'ermeneutica della lettura di Dante e il carattere della sua ricezione in termini morali e letterari è stato quello di Albert Pražák *Hviezdoslav a Dante* (1924), seguito da uno di Mikuláš Pažitka *Slováci a Dante* (1941). Oltre a questo, nel periodo qui trattato si notano solo brevi articoli nei giornali e nelle riviste, di carattere commemorativo e "in onore" di Dante, il cui scopo era quello di mantenere viva una certa coscienza su Dante stesso (Cronia 1964). Più che le traduzioni dei singoli testi danteschi da noi erano recepiti i dantismi in quanto stilemi linguistici e motivici, trasposti nelle poetiche e nelle poesie dei singoli autori, tra i quali per es. Andrej Žarnov (Sabolová-Princić 2004, 34-50). Tale ricezione ha più tardi, negli anni Sessanta e Settanta, portato anche alla traduzione delle opere di Dante in slovacco.

Non è facile dare in questo contesto una spiegazione esauriente della fortuna enorme di D'Annunzio in tutte le letterature straniere europee, avvenuta quasi contemporaneamente alla fortuna che ha riscontrato in Italia. In lingua ceca furono tradotti quasi tutti i suoi romanzi e le forme prosaiche brevi, e ciò quasi contemporaneamente alle loro rispettive uscite in italiano. La scelta rappresentativa della poesia dannunziana fu offerta da Vrchlický soprattutto nell'antologia da esso redatta *Poesie italská nové doby* (1782-1882). Tra l'altro, lo stesso D'Annunzio fu uno dei membri corrispondenti e uno degli autori tradotti dalla rivista *Moderní revue* (1894-1925). Ne fanno però riferimento spesso anche altre riviste letterarie e culturali (per es. *Lumír*, *Zvon*, *Literární listy*). Insomma, la sua fama all'epoca delle traduzioni dei suoi grandi romanzi non fu casuale, ma sistematicamente nutrita e ben calda.

La ricezione ceco-slovacca di D'Annunzio fu larga e concentrata sul suo aspetto del gusto borghese, ma nel contempo sul moralismo ed estetismo convenienti all'affermazione del consenso sociale negli anni Trenta, in cui la ricezione della cultura e letteratura dannunziana beneficiava di un atteggiamento privilegiato. *Lumír*, nel numero 5 del 1937-8, in occasione della

morte del Poeta, ha introdotto un saggio esauriente del critico e slavista attivo nell'ambiente boemo di allora, Leone Pacini, tradotta dal suo allievo Zdeněk Kalista. Pacini riassume in modo pubblicitario tutta l'opera di D'Annunzio, proponendolo ancora una volta al pubblico ceco e slovacco per una nuova ricezione in quanto non soltanto letterato, ma soprattutto in quanto poeta di stampo mondiale e di cultura personale straordinaria. Sottolinea pure il particolare carattere del Poeta, suggerendolo esplicitamente idoneo al clima sociale e nazionale della Cecoslovacchia degli ultimi anni Trenta (Pacini 1938). Un necrologio simile, intitolato *Gabriele D'Annunzio, básnik a človek činu* (*Gabriele D'Annunzio, poeta e uomo di azione*), è stato pubblicato da Klement Haraoui nella rivista *Elán* nel 1938. Questa volta l'autore lo chiude con un'esortazione politica all'unione con l'Italia fascista contro l'espansionismo tedesco, in previsione degli avvenimenti che poi anche effettivamente hanno portato (grazie pure al consenso italiano) alla distruzione della Repubblica Cecoslovacca: "Il nome di D'Annunzio ci sia da esempio per capire le differenze tra l'Italia e la Germania, tra il fascismo e il nazismo. Quanto siamo lontani con D'Annunzio e con Mussolini da Hitler!" (Haraoui 1938: 6).

In questa sede e sotto l'ottica appena accennata prendiamo in considerazione soprattutto la ricezione del romanzo *Fuoco* (1900) che sottolinea, oltre il polo dell'estrema popolarità dell'autore, pure il continuum ricettivo poggiante sulla tradizione dantistica nella Cecoslovacchia tra le due guerre mondiali. Tale continuum si rivela studiando il motivo principale del romanzo elaborato da D'Annunzio e le varie reazioni in forma di critica letteraria o di risposte letterarie nell'ambiente ricevente. Nonostante i testi prosaici di D'Annunzio erano tradotti in slovacco solo per brani e pubblicati in terza pagina dalle riviste di svago, esiste pure una tradizione della traduzione dei suoi testi "grandi". Ne sarebbe esempio il romanzo emblematico *Il Fuoco*, in cui l'autore propone l'idea dantesca della trasformazione della natura in un costruito artificiale, di un valore maggiore della stessa natura. Questo romanzo fu già tradotto in ceco (nel 1910 da J. Vilímek), ma nel 1938 (l'anno della morte dell'autore) Irena Molecová ha pubblicato, a spese proprie, una traduzione in slovacco, ispirata dall'ambizione della stessa traduttrice. Con il consenso personale di D'Annunzio, dopo la visita di Molecová nella sua villa a Gardone, è quindi uscita un'ulteriore edizione del romanzo. La traduzione

è dotata da un'introduzione critica e dalle note esplicative della traduttrice. Dice la traduttrice nell'introduzione:

L'amore sincero e la passione devota a un grande uomo e poeta mi ha guidato nella traduzione di questo suo romanzo che è tra i suoi più diffusi. È stato un mio desiderio insopprimibile vederlo e accogliere nella mia anima da vicino tutto lo splendore della sua personalità. E così, a settembre dell'anno scorso mi è stato concesso di regalargli, in segno del mio affetto, un mazzo di garofani rossi, i suoi fiori preferiti; e pure visitare più volte il suo dominio a Gardone: il magnifico e sublime VITTORIALE (Molecová 1938, incipit).

Questa edizione rappresenta un esempio della ricezione critica che, seppur parte dall'interesse personale, rispecchia l'ordine sociale e il gusto di una maniera estetica vissuta come un valore vivo ancora alla fine degli anni Trenta.

Nel romanzo *Il Fuoco*, uscito originariamente nel simbolico 1900, l'autore pubblica una rappresentazione letteraria della propria storia d'amore verso l'attrice allora acclamata, Eleonora Duse. Tale rappresentazione è sistematica nell'opera dannunziana di quel periodo ed è completa di alcune delle poesie più diffuse di D'Annunzio (per es. *Pioggia nel pineto*). Nel romanzo in questione ciò è proposto in maniera barocca come una conquista doppia: la conquista della città-donna, elogiata per la sua natura intimamente artistica, per il carattere doppio di essere antica e classica e la conquista della Foscarina, un emblema della tragedia antica su cui Stelio sopravviene, anche poi per perderla. Questo "lavoro", cioè la trasformazione dell'amore vissuto in forma di artefatto, è eseguito nel senso della tradizione dantesca: dopo la fine dell'amore sensuale, quindi fisico, il Poeta ne permette la resurrezione e la fa rivivere come un ricordo perenne dell'amore vissuto. In questo modo vince una volta per sempre la sua morte. Anzi, la rende oggettiva, ne fa una realtà costante, seppur artificiale. D'Annunzio richiama Dante pure all'incipit del suo romanzo, introducendolo con un motto intertestuale *...fa come natura face in foco* (*Paradiso* IV, 77). Riportiamo qui, per contestualizzazione testuale del motto dannunziano, il brano tratto dal canto in questione:

Se violenza è quando quel che pate  
 niente conferisce a quel che sforza,  
 non fuor quest'alme per essa scusate;

chè volontà, se non vuol, non s'ammorza,  
 ma fa come natura face in foco,  
 se mille volte violenza il torza.  
 (Dante, *Paradiso* IV, 73 – 78)

In questo canto Beatrice, che simboleggia l'amore perfetto che fa la guida al Poeta nel Paradiso, spiega a questi i problemi della volontà assoluta e relativa o limitata, cioè un concetto e la sua fenomenologia in relazione alla violenza che subiscono. Parafrasando le parole di Beatrice, se l'uomo il quale ha dato la parola, si piega alle circostanze esteriori e agisce in contrasto con la parola data, non può essere perdonato, perché, piegando coscientemente la propria volontà, è diventato colpevole della violenza. Dovrebbe invece agire come il fuoco che tanto più si innalza quanto più il vento cerca di soffocarlo, perché tale è la sua natura. L'amore vero quindi si comporta come un fuoco ardente che tanto più manifesta la propria esistenza (indipendentemente dal proprio essere reale) quanto più è negato dal mondo circostante.

Lo stilema dantesco viene arricchito da D'Annunzio di un'accezione moderna schopenhaueriana. Il mondo mentale è solo una rappresentazione, creata secondo la volontà del suo artefice, quindi è indipendente dall'esistenza reale o dalla fenomenologia dei concetti che elabora. La sovrapposizione di queste due interpretazioni spiega parzialmente la diffusa fama del pensiero estetico dannunziano e la sua favorevole ricezione in diversi ambienti ricettivi. La maniera estetizzante, il connubio supremo tra l'arte e la vita, vengono ripetutamente richiamati nel romanzo. Dice per es. Stelio in una conversazione sull'arte di vita e di amore con la sua donna che egli chiama emblematicamente Perdita:

Io medesimo, per affinità, sono condotto a svilupparmi secondo il genio magnifico della pianta in cui mi piacque di significare le mie aspirazioni verso una vita ricca e ardente. Mi sembra che questa effigie vegetale di me valga ad assicurarmi che le mie forze si svolgono sempre secondo la natura per conseguire naturalmente l'effetto a cui son destinate. "Natura così mi dispone" fu l'epigrafe leonardesca ch'io posi sul frontespizio del



mio primo libro. Ebbene, il melagrano fiorendo e fruttificando mi ripete di continuo quella semplice parola. E noi non obbediamo se non alle leggi inscritte nella nostra sostanza e per ciò rimaniamo integri, fra tante dissoluzioni, in una unità e in una pienezza che sono la nostra gioia. Non v'è discordo tra la mia arte e la mia vita (D'Annunzio 1900, 23).

Il fuoco, inoltre, è un elemento che trasforma la natura di altre cose, è un sinonimo della dinamicità della trasformazione. Nel nostro caso l'estinzione della forma naturale serve alla materializzazione della sua memoria o dell'illusione che tale forma ha creato nella mente e nel ricordo del Poeta. Questo postulato sta alla base non soltanto della maniera dannunziana, ma anche di tutta la "nuova" poesia italiana dell'inizio del secolo XX, rivelatasi come frammentismo ed ermetismo espressivo.

Leggiamo in questa chiave la fama del romanzo qui trattato, sebbene la costruzione estetica su cui poggia manifesta anche altre concretizzazioni letterarie. Il romanzo comincia con un'esposizione dei principi estetici in cui il personaggio principale, il geniale Stelio, crede. Esso, in un discorso al Palazzo ducale di Venezia, dichiara la sua filosofia sull'arte e sulla creazione di un oggetto artistico che tiene come modello il canone artistico antico. Un altro cenno di regola estetica compare nel personaggio e nell'opera di Richard Wagner, ripetutamente evocata nel romanzo. Prima, Stelio si trova per caso su una nave che trasporta pure il genio tedesco, ormai vecchio e malato, per aiutarlo. Qualche giorno dopo si trova tra i portatori della salma del grande compositore. Il contrasto e le affinità tra le due culture classiche, latina e germanica, allora discussi e rappresentati in varia forma (pittorica, letteraria, filosofica), nel romanzo dannunziano, sono risolti a favore di quella latina e moderna, cioè italiana. Il motivo di superomismo originato da Nietzsche (D'Annunzio allora conosceva le sue opere, compresa *La Nascita della Tragedia*) si proietta pure in Stelio, che però segue un percorso "all'italiana": il nostro eroe è portato alla chiaroveggenza, una facoltà prediletta dei poeti del tardo romanticismo. Tale coscienza assoluta gli permette di agire nell'unico modo morale e naturale, che sarebbe quello egoistico.

Parlando della ricezione dell'estetica dannunziana nella letteratura slovacca tra le due guerre mondiali dobbiamo sottolineare che la nostra letteratura in quel periodo ha ricevuto D'Annunzio nella sua polarità estrema in

cui iperbolizza e fa assoluto il culto alla bellezza. Persisteva la coscienza di D'Annunzio come esteta e uomo di azione. Tali sue caratteristiche venivano sottolineate verso la fine degli anni Trenta, quando la società slovacca si radicalizzava. Però già in quel periodo (e dopo la guerra ancora di più) alcuni intellettuali ironizzavano sull'inverosimiglianza dell'atteggiamento estetico e letterario alla maniera dannunziana. Ján Hrušovský, nel momento della massima fama del gusto estetizzante dannunziano tra il pubblico di massa borghese slovacco, risponde a tale maniera, ironizzandola, seppur egli stesso ne fu diverse volte accusato. Con questo ci riferiamo ad alcune novelle di Hrušovský, che polemizza appunto con la maniera dannunziana di trasformare la realtà dell'amore in un oggetto artistico. Nel racconto *Môj priateľ Mário* (*Il mio amico Mario*) finge una conversazione tra un giornalista-scrittore e il suo amico italiano, sostenitore del culto dannunziano. Smaschera e ironizza sulla maniera prosatrice e il suo falso decadentismo. Una diretta parafrasi del concetto dannunziano della trasformazione dell'amore in un oggetto bello è offerta da Hrušovský nella novella *Doktor Natan*. Qui, con le parole di un giovane marito, si meraviglia del fatto che sua moglie e il proprio amore per lei gli appaiono ogni giorno nuovi e di diversa forma:

Tu, Hedviga, sei come l'uccello di fuoco che ogni giorno al tramonto perisce bruciato nel fuoco della mia passione solo per prendere volo dal suo cenere il giorno seguente, rinato in una forma nuova, pura, immacolata. Ti ho quindi, Hedviga e non ti ho (...). Ecco, bramo di arrivare alle radici di tutti i tuoi misteri perché tu non possa mai più scapparmi. Orribile sarà però il giorno quando questo accadrà, perché sarà l'inizio della fine (Hrušovský 1931, 80).

Il marito teme il giorno in cui conoscerà sua moglie. Quando l'amante-artista digerisce il mistero dell'oggetto immaginato e rappresentato, in realtà lo distrugge e con ciò uccide pure sua moglie o almeno la sua esistenza quanto apparizione. Meglio quindi che viva come un oggetto artistico. Tale risposta, offerta pure dal Poeta qui brevemente trattato, è però una trappola in cui il giovane marito, sedotto dalla maniera del dottor Natan (che sarebbe un'antitesi fonetica del nome Satana), cade. Hrušovský a questo punto nega l'utilità dell'approccio estetizzante alla composizione letteraria e conferma invece la radice vitale e di continua metamorfosi di una creazione artistica.

## Bibliografia

- ALIGHIERI, D.: *Paradiso*. Disponibile online: <https://divinacommedia.weebly.com/paradiso-canto-iv.html> [cit. 10-11-2021].
- CRONIA, A.: *La fortuna di Dante nelle letterature ceca e slovacca, dal secolo XIV ai nostri giorni*. Padova, 1964.
- D'ANNUNZIO, G.: *Il Fuoco*. Milano: Fratelli Treves, 1900. Disponibile online: [www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d\\_annunzio/il\\_fuoco/pdf/d\\_annunzio\\_il\\_fuoco.pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/il_fuoco/pdf/d_annunzio_il_fuoco.pdf) [cit. 18-10-2021].
- HARAOUI, K.: Gabriele D'Annunzio, básnik a človek činu. In *Elán*, VIII, 1938, n. 7, p. 6.
- HRUŠOVSKÝ, J.: Doktor Natan. In CHROBÁK, D. – LETZ, Š. (eds.): *Slovenský literárny almanach*. Praha: Litevna, 1931, p. 80.
- MOLECOVÁ – VAGAČOVÁ, I.: *Obeň*. Trenčianske Teplice, 1938.
- PACINI, L.: Gabriele d'Annunzio. In *Lumír*, 64, 1937-8, n. 5, pp. 249-252.
- PAŽÍTKA, M.: Slováci a Dante. In *Elán*, XII, 1941, n. 3-4, pp. 7-9.
- PRAŽÁK, A.: Hviezdoslav a Dante. In *Sborník FF UKF v Bratislave*, II, n. 20, Bratislava, 1924, pp. 3-30.
- SABOLOVÁ-PRINCIČ, D.: *Talianski klasici v slovenských prekladoch. Dante, Manzoni, Leopardi*. Bratislava: VEDA-Princič Agency, 2004.
- SLOVENSKÉ POHLADY 58/12 (1942), pp. 779-784; 57/1212 (1941), pp. 730-734; 59/1 (1943), pp. 11-14; 59/2 (1943), pp. 107-111; 59/8 - 9 (1943), pp. 543-548.
- ŠAVELOVÁ, M.: K prekladom Božskej komédie na Slovensku. In *Proudy* 8, 2017, 2.
- VRCHLICKÝ, J.: *Poesie italská nové doby (1782-1882)*. Praha: J. Vilímek, 1884.

PhDr. Natália Rusnáková, PhD.  
Dipartimento di Lingue Romanze  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Università di Nitra Costantino il Filosofo  
Hodžova 1, 949 01 Nitra  
Repubblica Slovacca  
nrusnakova@ukf.sk

# HERMENEUTIKA TALIANskej LITERATÚRY (OD STREDOVEKU PO RENESANCIU)

Monika Šavelová

## Abstract

*The text summarize the results of a research grant project interested in hermeneutics of Italian literature from the Middle Ages to the Renaissance and brings up the main topics, results and publications done during the period from 2018 to 2021.*

**Keywords:** Hermeneutics, Italian Literature, Grant Project, Middle Ages, Renaissance

Na katedre romanistiky FF UKF sme v rokoch 2018 – 2021 riešili výskumný projekt interdisciplinárneho charakteru, prepájajúci filológiu, filozofiu, religionistiku a literatúru, vrátane literárnej vedy a marginálne i translatológie. Projekt Hermeneutika talianskej literatúry (od stredoveku po renesanciu) bol finančne podporený agentúrou KEGA (č. 050UKF-4/2018, zodpovedná riešiteľka dr. Šavelová, riešiteľský kolektív tvorili prof. Koprda, doc. Gritti, dr. Di Vico a Mgr. Maxinčák). Ťažiskom bolo nadviazanie na predošlé projekty realizované na katedre, ktoré viedol prof. Koprda, najmä na Hermeneutiku klasickej talianskej literatúry (č. 007UKF-4/2016). Najnovší projekt sa zaoberal problematikou vzťahu, resp. vplyvu arabskej filozofie a kultúry na pomery v západnej Európe, najmä však v Taliansku, a skúmal, akým spôsobom sa prejavila v európskej kultúre skutočnosť, keď si dal Fridrich II. vypracovať preklady Aristotelových diel. Vďaka Averroesovým komentárom a ďalším filozofickým textom (Avicenna a i.) prišli do Európy filozofické myšlienky, ktoré radíme k arabskej, resp. islamskej kultúre (napr. možnosť dosiahnuť víziu Boha, zbožštenie, čiže vyrovať sa Bohu počas života). Mnohé (Averroesove, ale napríklad aj Akvinského) tézy boli v rokoch 1270 a 1277 odsúdené ako

heretické, čiže nezhodné s kresťanskou doktrínou. Ideologicky prítlačlivé myšlienky sa v snahe predísť inkvizícii začali šíriť v alegorickej, alebo iným spôsobom „zahmlenej“ forme aj v literatúre, pretože tá umožňovala dokonalé krytie filozofických pojmov literárnymi obrazmi.

Z metodologického hľadiska sme sa orientovali prevažne na vybrané stredoveké texty, ktoré sme analyzovali a interpretovali prostredníctvom filologickej a (u nás v literárnej vede ojedinele používanej) hermeneutickej metódy v snahe vysvetľovať diela v optike dobového kontextu, s ohľadom na znalosť diel, ktoré mohol ten-ktorý autor reálne poznať (na základe terminologickej a faktickej zhody), s cieľom sprostredkovať výklad diela tak, ako ho autor skutočne myslel. Už významný nemecký literárny kritik E. R. Curtius pripustil, že autor literárneho diela, ktorý sa súčasne zaoberá filozofickým poznaním, nemôže písať v tom istom čase literárne texty inak, než v súlade so svojou intelektuálnou totožnosťou. Preto bolo primárnym cieľom zdokumentovať intelektuálny vývin autora (Cavalcantiho, Giunizzelliho, Alighieriho, Boccaccia, Petrarca a i.) a následne interpretovať nejasné miesta textu tak, aby výklad nebagatelizoval, ale ozrejmoval veci v súvislosti s intelektuálnymi názorami autora. Vec býva často pri predmetných dielach problematická – ako sme zistili, často dochádzalo k nepochopeniu, alebo aj vedomému zastieraniu obsahu interpretmi (už Boccaccio ako jeden z prvých komentátorov a „životopiscov“ Danteho vedome zastiera Alighieriho intencie). V tomto zmysle sme sa stotožnili s Koprďovým názorom uvedeným v posudku na monografiu Dalle origini a Petrarca (2021) publikovanú v rámci predmetného projektu, že prvou úlohou talianistiky je jasne prečítať základné texty najstaršej literatúry, nedať priestor na vykrúcanie, a prinášame niektoré nové, nekonvenčné výklady aj voči svetovej (najmä talianskej) a domácej tradícii. Taktiež sme existujúce slovenské preklady vybraných diel podrobili kritickej analýze a prišli sme vlastné návrhy ich prekladu, no vydali sme aj nové, u nás doposiaľ nejestvujúce preklady niektorých diel a ukážok (napr. autorov ako Bonvensin de la Riva, Domenico Cavalca, Jacopo Passavanti, Francesco da Barberino, Jacopone da Todi, Marco Polo, *Novellino*, talianskych básnikov – stilnovistov, Danteho *Raja*, básní Francesca Petrarca a i.).

Tematicky je projekt zaujímavý pre jeho prepojenie so slovenským prostredím, ako dokazujú viaceré medziliterárne štúdie, napr. o otázke *theosis*,

čiže zbožštenia človeka počas života, ktoré sa zachovalo vo východokresťanskej teológii, hoci, ako uvádza Škoviera v článku *Zbožštenie – cieľ nášho života* (2009)<sup>1</sup>, slovenské preklady tento pojem explicitne nevyužívajú a uchylujú sa k miernejším synonymám ako „obnova“, „premena“ a pod., resp. výstupy venujúce sa prítomnosti predmetných filozofických koncepcií v slovenských dielach, ako sú Seleckého *Obraz krásnej panej perem malovaný*, v Živote Gorazda, v *Proglase*.

Vzhľadom na to, že medievalistika je v skúmaní európskej literatúry a kultúry kľúčová, vychádzali sme z na Slovensku existujúcich literárnovedných štúdií z románskeho prostredia (Felix, Turčány, Koprda, Kučerková a ďalší), ale nadviazali sme aj na najnovšie svetové výskumy v danej oblasti (Rossetti, Valli, Gagliardi, Cortiová a i.) v snahe priniesť nové podnety do literárnovedného bádania a ďalej rozvíjať domáce romanistické výskumy. Výsledky riešenia projektu sme publikovali formou štúdií v domácich i zahraničných časopisoch či zborníkoch a (nielen) pre univerzitných študentov talianskeho jazyka sme vydali dve vysokoškolské učebnice, ktoré sú vďaka skĺbeniu, resp. konfrontovaniu tradičných výkladov a hermeneutických interpretácií zároveň jedinečnými svojho druhu vo všeobecnosti: prvá sa venuje staršej talianskej literatúre od jej počiatkov po stilnovistov (*La letteratura italiana delle origini*, 2019) a druhá životu a dielam Danteho Alighieriho, Giovanniho Boccaccia a Francesca Petrarca (*Dante, Boccaccio, Petrarca*, 2020). V závere projektu sme vydali rozsiahlu monografiu (*Dalle origini a Petrarca: commento e traduzione dei testi scelti*, 2021), ktorá svojou formou a obsahom u nás predstavuje prvé dielo, ktoré prevádza do súčasnej taliančiny texty starších talianskych známych i menej známych diel, čím umožňuje poznať starý jazyk a dôverne sa zoznámiť s obsahmi stredovekých textov, ale taktiež vybrané ukážky podrobne intertextovo komentuje, interpretuje a ozrejmjuje špecifickú terminológiu, navyše všetky texty sú uvádzané paralelne so slovenským prekladom. Vďaka konferenciám a vedeckým kolokviám sme výsledky výskumu prezentovali smerom navonok a konfrontovali ich v medzinárodnom dialógu.

Obsahovo je predmet výskumného grantu veľmi špecifický a má i ďalší výskumný potenciál. Treba zdôrazniť, že u nás sa mu doposiaľ venoval

<sup>1</sup> Dostupné online: <http://www.grkat.nfo.sk/Texty/zbozstenie.html> [cit. 07-01-2022]

iba riešiteľský kolektív v tomto a v predošlom projekte. Vydané vysokoškolské učebnice sú prínosné z celospoločenského hľadiska preto, lebo podobné didaktické pomôcky v slovenskom vysokoškolskom vzdelávacom prostredí dlhodobo absentujú – v tomto zmysle sú prínosom najmä pre vyučovanie v programoch „talianskeho jazyka“ na filozofických, príp. pedagogických fakultách, na čo poukázali aj oponenti projektu doc. Štubňa a doc. Klimová počas záverečnej oponentúry. Význam ostatných odborných výstupov spočíva jednak v tom, že sa venujú otázke vzťahu medzi cirkevnou a svetskou mocou, ktorá je v modernej slovenskej občianskej spoločnosti veľmi živou témou, a navyše, v celosvetovom meradle sa grant zaoberal medzikultúrnymi prienikmi európskej a islamskej kultúry, resp. dávnym vplyvom nesmierne bohatej, rozvinutej islamskej kultúry minulých storočí na „západnú“ civilizáciu, a práve tieto vzájomné vzťahy je nesmierne dôležité reflektovať v súčasnej nestabilnej medzinárodnej politicko-náboženskej situácii.

### **Konkrétne realizované publikačné výstupy – komentovaný zoznam podľa rokov**

#### **2018**

**Monika Šavelová: K otázkam theosis vo východokresťanskej teológii a u Danteho. 2018. In: Studi Italo - Slovacchi : časopis katedry romanistiky FF UKF. - ISSN 1338-6778, Roč. 7, 2018, č. 1, s. 86-95.**

- Štúdia sa venuje otázke theosis vo východokresťanskej teológii a poukazuje na zhody s Danteho koncipovaním *Božskej komédie*.

**Pavol Koprda: Proglas in quanto discorso filosofico. 2018. In: Studi Italo - Slovacchi : časopis katedry romanistiky FF UKF. - ISSN 1338-6778, Roč. 7, 2018, č. 1, s. 64 - 85.**

- Štúdia interpretuje Proglas ako filozofický diškurz.

**Tematické číslo venované výskumnému predmetu: Studi Italo - Slovacchi : časopis katedry romanistiky FF UKF. - ISSN 1338-6778, Roč. 7, 2018, č. 2, 86 s.**

Časopisecké výstupy členov riešiteľského kolektívu v rámci predmetného čísla:

**a) Monika Šavelová: Mesto Dis alebo O potrebe kristologických dejín.**

In: Studi Italo - Slovacchi : časopis katedry romanistiky FF UKF. - ISSN 1338-6778, Roč. 7, 2018, č. 2, s. 55-66.

- Štúdiá na konkrétnej epizóde Danteho *Pekla* zobrazuje autorovu stratégiu zmierenia filozofie a kresťanstva prostredníctvom Kristovho vykupiteľského aktu.

**b) Monika Šavelová: Umberto Eco: Dante a islam.** 2018. In: Studi Italo - Slovacchi : časopis katedry romanistiky FF UKF. - ISSN 1338-6778,

Roč. 7, 2018, č. 2, s. 67-68.

- Preklad Ecovej úvahy o Danteho vzťahu k islamu, kde samotný taliansky semiotik poukazuje na prepojenie západnej a východnej kultúry. Považovali sme za dôležité prispieť do slovenského kultúrneho prostredia prekladmi takéhoto typu, ukazujúcimi, že vplyv východnej kultúry na západnú nie je novinkou, ale bol dokumentovaný a dokázaný už prv (v zmysle snahy priniesť nielen vlastné výstupy, ale aj preklady popredných zahraničných osobností dokumentujúce tento fenomén).

**c) Pavol Koprda: Un componente averroiano slovacco del 1701.** 2018.

In: Studi Italo - Slovacchi : časopis katedry romanistiky FF UKF. - ISSN 1338-6778, Roč. 7, 2018, č. 2, s. 29-47.

- Komparatívny výstup analyzuje Seleckého *Obraz krásnej panej* ako inšpirovaný averroizmom, dokladuje tematickú zhodu s inými stredovekými talianskymi autormi (Dante, Cavalcanti a i.) v duchu realizovaného projektového výskumu.

**d) Antonio Gagliardi: La pargoletta.** 2018. In: Studi Italo - Slovacchi :

časopis katedry romanistiky FF UKF. - ISSN 1338-6778, Roč. 7, 2018, č. 2, s. 4-28.

- Štúdiá predstavuje interpretáciu ženskej postavy Pargoletta u Danteho (*Rime* LXXXVII) v jej súvislostiach s dobovou filozofiou.



**Rastislav Maxinčák: Aristotelov pojem pravdy v spracovaní Giovanniho Boccaccia. In: Filologické štúdie 4. - Nümbrecht : KIRSCH-Verlag, 2018. - ISBN 978-3-943906-47-9, S. 12-20.**

- Príspevok sa venuje aristotelovskému pojmu pravdy v Boccacciovom *Dekamerone*.

**Monika Šavelová: Nová interpretácia a preklad Danteho Raja. Rec. na Gagliardi - Koprda: Danteho Raj. Nitra: UKF, 2017. In: Proudý : stře-doevropský časopis pro vědu a literaturu. - ISSN 1804-7246, Roč. 8, č. 2 (2018), online. Dostupné na: [http://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/recenze/2018/1/savelova\\_nova\\_interpretacia\\_dateho\\_raja.php#articleBegin](http://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/recenze/2018/1/savelova_nova_interpretacia_dateho_raja.php#articleBegin)**

**Monika Šavelová: Tra la filosofia e la chiesa. Su alcune posizioni di Dante Alighieri nella Divina Commedia. Recenzent: Elvira Izquierdo Sánchez-Migallón, Judith Dadey, 2017. In: Literatura y conflicto. Madrid : Universidad Rey Juan Carlos, 2017. ISBN 978-84-697-4361-4, P. 37-66.**

- Výstup vysvetľuje Danteho postoje v dobovom konflikte medzi náboženstvom a filozofiou, ako ich deklaruje na vybraných epizódach *Božskej komédie*.

**Pavol Koprda: Gorazd. Il terzo apostolo degli slavi. In: Slavia. Rivista trimestrale di cultura. Anno XXVII, numero 3-2018, s. 122 – 154.**

- Komparatívna štúdia o medziliterárnych vzťahoch talianskej a slovenskej kultúry dokumentovaná na živote Gorazda.

**Pavol Koprda: Proglas ako filozofická rozprava. In: Tvorba. Revue pre literatúru a kultúru, XXVIII, 4/2018, s. 15 – 25.**

- Štúdia o prvkoch arabskej filozofickej doktríny a ich reflexie v staršej talianskej literatúre nahliadaná cez prizmu analógií s ideologickými východiskami *Proglasu*.

**Antonio Gagliardi: Species intelligibilis. Esperienze di ermeneutica letteraria. A cura di Pavol Koprda. Martin, Osveta 2018, 321 strán. ISBN: 978-80-8063-462-9.**

**Paolo Di Vico: Etica e lingua nella cultura dell'umanesimo napoletano: l'opera di Giovanni Pontano. In: Il tempo e lo spazio nella lingua e letteratura italiana. Atti del VIII Convegno internazionale di italianistica (Craiova, 16-17 settembre 2016). A cura di Elena Pîrvu. Firenze: Franco Cesati Editore, 2018, pp. 87 - 93. ISBN 978-88-7667-718-2.**

- Knižné publikovanie konferenčného príspevku o jazykovej a etickej otázke v dielach neapolského humanistu Giovanniho Pontana a s reflexiou, akým spôsobom sa filozofia odráža na jazyku danej doby.

**2019**

**Monika Šavelová: La letteratura italiana delle origini. Nitra : UKF, 2019. 80 s. ISBN 978-80-558-1470-4.**

- Prvá časť vysokoškolskej učebnice talianskej staršej literatúry od jej počiatkov po obdobie stilnovizmu cez optiku hermeneutického výskumu.

**Monika Šavelová: La questione della dignità nella concezione di Pico della Mirandola. In: Studi italo - slovacchi, roč. 8, 2019, č. 2, s. 74 – 82. ISSN 1338-6778.**

- Štúdiá sa venuje otázke dôstojnosti – zbožštenia v diele Pica della Mirandolu.

**Pavol Koprda: La storia slovacca preformulata da Gorazd. In: Studi italo - slovacchi, roč. 8, 2019, č. 2. ISSN 1338-6778.**

- Porovnávacie štúdiá o slovenských stredovekých textoch v liste pápeža Štefana V. Svätoplukovi a o jeho commonitoriu vo vzťahu k dielu Život Metoda a k Životu Gorazda.

**Monika Šavelová: Sobre la traducción de la Divina Comedia en Eslovaquia. In: Las fronteras de la traducción : las prácticas traductivas como cuestión sociocultural. Sevilla : Alfar, 2019. ISBN 978-84-7898-824-2, (2019), s. 117-136.**

- Kapitola v monografii sa venuje prekladom *Božskej komédie* na Slovensku a nahliada na ne cez prizmu hermeneutického výskumu.

**Monika Šavelová: Brunetto Latini a otázka sodomie. In: Proudy. ISSN 1804-7246, Roč. 9, č. 1 (2019), s. 1-10. Dostupné online: [http://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/studie/2019/1/savelova\\_brunetto\\_latini.php#articleBegin](http://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/studie/2019/1/savelova_brunetto_latini.php#articleBegin)**

- Štúdia nazerá na umiestnenie Brunetta Latiniho ako sodomitu v Danteho *Pekle* cez optiku hermeneutického výskumu.

**Pavol Koprda: Danteho Raj. Spevy 20 až 22. In: Studi italo - slovacchi, roč. 8, 2019, č. 1, s. 57 - 130. ISSN 1338-6778.**

- Štúdia a komentovaný preklad troch kľúčových spevov Danteho *Raja*.

**Paolo Di Vico: Le trasformazioni della grammatica. In: Dal libro a stampa a internet: metamorfosi della ricerca linguistica e letteraria italiana. Atti del IX Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Craiova, 15 - 16 settembre 2017. A cura di Elena Pîrvu. Firenze: Franco Cesati Editore, 2019, pp. 29-42. ISBN 978-88-7667-789-2.**

- Knižné publikovanie konferenčného príspevku o metamorfózach lingvistického a literárneho výskumu a reflexii spoločenskej situácie v dobových humanistických a renesančných gramatikách.

**Pavol Koprda: Staršia talianska literatúra v optike hermeneutického výskumu. In: Studi italo - slovacchi, roč. 8, 2019, č. 2. ISSN 1338-6778.**

- Recenzia VŠ učebnice *La letteratura italiana delle origini*.

**Rastislav Maxinčák: Morals and culture at the time of Decameron. DOI 10.2478/ebce-2019-015. In: Ethics & Bioethics, roč. 9, č. 3-4 (2019), s. 119-130. ISSN 1338-5615.**

- Štúdia sa venuje morálke a kultúre boccacciiovského obdobia.

**Rastislav Maxinčák: Boccacciov Dekameron a maliarsky cyklus Víťazstvo smrti v Pise; recenzent: Ján Kačala, Peter Žeňuch, 2019. In: Filologické štúdie 5. Nümbrecht : Kirsch-Verlag, 2019. ISBN 978-3-943906-52-3, s. 59-64**

**Rastislav Maxinčák: Morálka a kultúra v dobe Dekameronu. In: Morálka v kontexte storočí : zborník odborných príspevkov, Prešov 28. 3. 2019 – 29. 3. 2019. Prešov : PU, 2019. ISBN 978-80-555-2274-6, s. [1-2].**

**Monika Šavelová: Hlavné tematické línie v tvorbe Jacoponeho z Todi.** In Proudy. ISSN 1804-7246, roč. 9, 2019, č. 2, s. 1-8. Dostupné online: [https://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/studie/2019/2/savelova\\_hlavne\\_tematicke\\_linie\\_u\\_Jacoponeho\\_z\\_todi.php](https://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/studie/2019/2/savelova_hlavne_tematicke_linie_u_Jacoponeho_z_todi.php)

**Monika Šavelová: K prítomnosti arabskej filozofie v diele stredovekých talianskych básnikov.** In: MMK 2019 : recenzovaný zborník príspevků mezinárodní vědecké konference Mezinárodní Masarykova konference pro doktorandy a mladé vědecké pracovníky, 16. – 18. 12. 2019. - Hradec Králové : Magnanimitas, 2019. - ISBN 978-80-87952-31-3, S. 1144-1153.

**Antonio Gagliardi: Vita Nova. Il romanzo intellettuale di Dante. A cura di Pavol Koprda.** Martin, Osveta 2019. ISBN 978-80-8063-476-6.

- Monografia tematicky spracováva problematiku intelektuálnych omylov voči kresťanskej doktríne v diele Alighieriho a Cavalcantiho.

## 2020

**Monika Šavelová: Dante, Boccaccio, Petrarca.** Nitra : UKF, 2020. 124 s. ISBN 978-80-558-1598-5.

- Druhá časť vysokoškolskej učebnice v talianskom jazyku, ktorá synteticky nazerá na život a dielo troch najväčších talianskych autorov cez optiku hermeneutiky.

**Monika Šavelová: Dalle origini a Petrarca : commento e traduzione dei testi scelti.** Nitra : UKF, 2021. 376 s. ISBN 978-80-558-1657-9.

- Bilingválna čítanka predstavuje talianske texty staršej literatúry od jej začiatkov po Petrarca, lingvistický výklad a adaptáciu do súčasnej taliančiny, komentáre, interpretácie a preklady týchto diel do slovenčiny.

**Fabiano Gritti: Interpretazioni del Rinascimento.** In Studi italo - slovacchi, roč. 9, 2020, č. 2., s. 24 – 34. ISSN 1338-6778.

- Štúdiá o podstate renesančného človeka ako príkladu raného moderného laického myslenia v diele Machiavelliho.

**Monika Šavelová: Rôznorodosť ponímania možnosti zbožštenia – arabská filozofia a kresťanský svet ; recenzent: Gabriela Murin, Peter Koval', 2020. In: Codex Historico-Critica 2020 : noetické východiská v kontexte interdisciplinárnych prístupov k histórii, literatúre, jazyku a umeniam. - Prešov : PU, 2020. ISBN 978-80-555-2544-0, s. 6-29.**

**Paolo Di Vico: L'Italia unita dalla grammatica. In: Lingua e letteratura italiana nel presente e nella storia : Atti del X Convegno internazionale di Italianistica dell'Università di Craiova (Romania), 14-15 settembre 2018 / ed. Elena Pirvu. - Firenze : Franco Cesati Editore, 2020. - ISBN 978-88-7667-859-2, P. 75-87.**

- Konferenčný príspevok o jazykovej otázke a jej jednotiacich účinkoch v talianskom kultúrnom prostredí.

**Paolo Di Vico: La terminologia filosofica e lo stilnovismo. In Studi italo-slovacchi, roč. 9, 2020, č. 2, s. 3 – 11. ISSN 1338-6778.**

- Štúdia o filozofickej terminológii v stilnovistickej tvorbe.

**Pavol Koprda: Per una nuova traduzione del Paradiso in lingua slovacca. In Studi italo - slovacchi, roč. 9, 2020, č. 2, 66 – 77. ISSN 1338-6778.**

- Esej o novom preklade Danteho Raja v slovenčine.

Do výskumu a riešenia projektu boli zapojení aj študenti bakalárskeho i magisterského stupňa v odbore Taliansky jazyk a kultúra, a to formou písania záverečných a odborných prác (ŠVOUČ) venovaných v projekte pertraktovaným otázkam (v rozmedzí rokov 2018 – 2021). Dr. Šavelová ako školiteľka viedla ZP: *La mistica averroistica di Giovanni Pico della Mirandola* (Katarína Kováčová), *Recepcia Danteho diela a danteovské štúdie na Slovensku* (Mgr. Lenka Frielichová Vraštiaková), *Danteho postoje voči stredovekým talianskym mes-tám v Pekle* (Adriana Suchá), *Stvárnenie zábrobia v talianskej stredovekej literatúre* (Dominika Lejková) (+ ŠVOUČ), *Lucifer v literárnej tvorbe* (Tímea Lazorová) (+ ŠVOUČ), *Dante a islam* (Eva Farkašová) (+ ŠVOUČ), *Vývin konceptov dôstojnosť, sloboda a dvojité pravda v dielach Pica della Mirandolu* (Bc. Katarína Kováčová) (+ ŠVOUČ), *Mystická skúsenosť v diele Danteho Alighieriho* (Bc. Mária Lukáčová) (+ ŠVOUČ), *Vzťah arabskej kultúry a filozofie a Danteho diel očami literárnej kritiky* (Bc. Eva Farkašová) (+ ŠVOUČ),

*Interpretácia postavy Danteho Beatrice v literárnovedných štúdiách* (Bc. Tímea Lazorová) (+ ŠVOUČ), *Prítomnosť averroistickej filozofie v poetickej tvorbe Guida Cavalcantiho* (Bc. Dominika Lejková) (+ ŠVOUČ), doc. Gritti ako školiteľ viedol ZP *Obraz človeka v Machiavelliho tvorbe: Vladár, Mandragora, Úvahy o prvej dekáde Tita Livia* (Bc. Adriana Suchá).

Touto cestou by som chcela ako zodpovedná riešiteľka projektu poďakovať všetkým členom riešiteľského kolektívu, ktorí sa aktívne zapájali do výskumných a publikačných aktivít, o čom svedčí bohatá publikačná činnosť za dané obdobie, ale aj zahraničným spolupracovníkom doc. Caputovi a prof. Gagliardimu, administratívnym a technickým pracovníkom (najmä Ing. Šutkovej a dr. Horváthovi), oponentom projektu (okrem vyššie uvedených aj doc. Laukovej a prof. Rajskeému), prodekanovi pre vedu, výskum a postgraduálne formy štúdia prof. Hetényimu za vedenie záverečnej oponentúry, ako aj všetkým, ktorí sa akýmkoľvek spôsobom podieľali na činnostiach spojených s realizáciou projektu, vrátane recenzentiek výstupov z radov kolegov, ale aj doktorandov i študentov (najmä Mgr. Jaščurovej a Mgr. Kováčovej). Úspešnosť projektu dosvedčuje aj certifikát z 23. novembra 2021 udelený Ministerstvom školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky na základe výsledkov záverečného hodnotenie projektov príslušnou komisiou KEGA a na odporúčanie predsedníctva KEGA, ktorým potvrdzuje, že plánované ciele projektu boli splnené excelentne, keďže boli dosiahnuté originálne výsledky, ktoré budú celospoločenským prínosom v ďalšom rozvoji výchovno-vzdelávacieho procesu.

Mgr. Monika Šavelová, PhD.  
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre  
Filozofická fakulta  
Katedra romanistiky  
Hodžova 1, 949 01 Nitra  
Slovenská republika  
monika.savelova@gmail.com



## TIENĽ BLAŽENÉHO KRÁĽOVSTVA: CESTA ZA DRUHÚ STRANU POHĽADU

Cesare Pomarici

„Tieň blaženého kráľovstva“ je v širšom význame tou emanáciou božského svetla, ktorú dokáže Dante – v rámci nesúvislého stupňovania intenzity spečateného prepodstatnením, „premenou“ (*Raj* I, 70) – zachytiť ľudským okom (*Raj* XX, 140: „môj krátky zrak“) od prvých úpäť očistcovej krajiny (*Očistec* I, 13: „sťa vzácny zafír zažihal by dúhu“) až po predposledný rajsý vrchol (*Raj* XXIII, 101-102: „ňou koruna už skvie sa zo zafíra, / čo najjasnejšie nebo rozzaříri“). Je to dimenzia božského, ktorá je dostupná „viditeľnej“ skúsenosti viery, „telesnému“ vnímaniu túžobne napriamených zmyslov (*Raj* XXIV, 73: „a súcnosť lejú nám len v pevnú vieru“) až do takej miery, že ju môžeme – frapantným oxymoronom – označiť za akúsi „vnímateľnú istotu“ nadpozemského svetla. V znamení tohto rozjasňujúceho jasu – ktorý je predsa len tieňom v porovnaní s Bohom vyžarovaným *lumen gloriae* (*Raj* XXXIII, 54: „večného svetla, v ňom je pravda pravá“) – a zjavnej priamosti pohľadu sa odohrávajú aj dva ilustratívne, a zároveň úplne odlišné autorské cykly, zhmotňujúce danteovský námet, ktorému je venovaná táto výstava (*Raj* XXV, 2: „zem i nebo prikladali dlane“). Ide pritom o motív, ktorý bol – aj „v svetle“ nedávnej a stále aktuálnej pandemickej situácie – znova prehodnotený, načítaný a analyzovaný cez prizmu dvoch emblematických perspektív obrazného hľadania a vyjadrenia: súvzťažný rozmer gesta a stretnutia v *Očistci* a paradoxne obrazový a atmosféricky rozmer nebies *Raja*. Nebo je tu – napokon ako aj vo výnimočnom a vynaliezavom uniku Danteho tvorby – chápané ako „iný“, nepreniknuteľný (*Raj* XXVIII, 107: „čím hlbšie ich zrak vniká za poznaním“), a predsa výnimočne dešifrovateľný jazyk, ako viditeľný posmrtný svet... viditeľný, ale len vtedy, ak prijmeme, že je pre ľudský zrak nemenne vzdialený (je práve iba „tieň“). V „tieni blaženého kráľovstva“ sa odohrávajú epizódy



z druhej kantiky – *Očistca*, ako ich zachytáva Nerosunero, ale zároveň už samotný „tieň“ blaženého kráľovstva je častým výtvarným motívom a v tomto zmysle mu venoval svoje rajské obrazy Andrea Mario Bert.

Kto sa zahľadí na tieto vyobrazenia, ľahko pochopí, že Nerosunero vo svojej interpretácii *Očistca* strieda – s vyváženou kompozičnou inšpiráciou – tradičné obrazné prvky, ktoré pochádzajú *recta via* z Danteho poémy (napríklad „loďka“, „pustý breh“, „vysoká stena“ a „božský les“), s nevídaným zasadením pertraktovaných epizód do mestského prostredia (podobne ako Sandow Birk, *Divine Comedy*, 2003/2005): od siluety mrakodrapov (Obr. 5), cez jachtu plaviacu sa po mori s nádychom severských farieb (Obr. 1), až po notebook pod pazuchou a tak trochu hipsterský outfit (Obr. 6 a 8). Jednotiaci prvok týchto dvoch protikladných tvorivých podnetov spočíva práve v ich dobre premyslenom danteovskom ťažisku, presnejšie povedané, na jednej strane v príznačnom „dramatickom“ – alebo gestickom a scénickom – rozmere, ktorý v hrubých črtách konotuje pôvodný text *Očistca*, na druhej strane v jeho prchavej povahe, ktorá je zasvätená – ako „nová a nikdy predtým nevyšliapaná cesta týmto životom“ (*Hostina* IV, XII, 15) – vopred predurčenému pozemskému riešeniu. Aby sme dokázali úplne oceniť Nerosunerovo dôkladné štúdium a konkrétnu umeleckú realizáciu ukryté vo výjavoch z *Očistca*, musíme zohľadniť aspoň dva základné teoreticko-technické aspekty, vďaka ktorým sa jeho výtvarná interpretácia líši od iných.

Prvý aspekt súvisí s pozadím ilustrácií, ktorým sa celý autorský cyklus inšpiruje, čo Nerosunero vôbec nezastiera. Jednotlivé očistcové epizódy vložil do elegantných hranatých rámov, aby zachoval najmä formálnu kontinuitu série obrazov. Tieto rámy vyslovene určené na *mise en page* bývajú následne v procese tlače odstránené, čím autor už od okrajov diela vytvára alúziu na zásadný vplyv dvoch majstrov v dejinách knižných ilustrácií *Božskej komédie*, akými boli John Flaxman a Gustave Doré.

Okrem tradičného erudovaného prístupu, ktorý sa zračí aj prostredníctvom dobre premysleného priestorového usporiadania Danteho a Vergíliovej siluety (Obr. 2), možno v jednotlivých obrazoch nájsť aj široké spektrum ďalších figuratívnych odkazov. Za povšimnutie stojí diachronické prevedenie: dvojrozmerná štylizácia postavy Beatrice, ktorá je „živým ohňom zaodetá“ (Obr. 8), pochádza z miniatúr rukopisov z konca 14. storočia a z obdobia

humanizmu, zobrazenie človeka vlastné talianskemu renesančnému klasicizmu (Obr. 6, inšpirovaný portrétom Sandra Botticelliho), ale aj rakúsko-nemeckému klasicizmu z konca 18. storočia (Obr. 5, koncipovaný na základe detailu rímskej fresky vo vile Kochovcov Villa Massimo). Všetko sa završuje geniálnym grafickým „obratom“ v akejsi prirodzenej vizuálnej syntéze, ktorá oživuje *flat design* japonských tlačí z 19. storočia až po pop-art Lichtensteina, ale obzvlášť Hockneyho (Obr. 8, rajská krajina) a Katza (Obr. 7, portrét paľavcov), čím sa Nerosunerova tvorba dostáva do polohy výnimočnej a vedomej rovnováhy dejinnosti (v zmysle súčasnosti) a jej postmoderného popretia, na pomedzí exegézy typickej pre ilustrované tlače a (najlepšej) virtuálnej komunikácie súčasných médií.

Druhý, technický aspekt sa týka obrazovej modernizácie, ktorá je – ako sa dá vidieť – metodická a vonkoncom nie svojvoľná. Zdá sa, že Nerosunero pri rozpracovaní dramaticko-gestického jadra jednotlivých výjavov postihol scénický potenciál predmetných epizód a takmer s fotografickou presnosťou zachytil výraz ľudskej tváre. Do popredia tak vystúpilo „typické gesto“ každého kajúcnika, ktoré autor dokázal pretlmočiť do vhodného súčasného ekvivalentu. Platí to aj pre silno výpovedné postoje (pričom všetky predstavujú v Danteho diele hĺbkovú štruktúru, istý obrazný alebo písomný *background*), ktoré aj napriek modernizácii Nerosunero zachováva v ich navrstvenej viacvýznamovosti. Práve významová mnohorakosť je charakteristickou črtou obrazov, ktorá ich otvára modernej ironickej interpretácii. Predočistec, scenéria *Očistca* (I-III) a ozvena Vergíliových Elyzejských polí (*Aen VI*, 641 a 673) sa premieňajú na akúsi autistickú osihotenosť stvárnenú ako *solitary beach* (Obr. 2), Danteho známe objatie s Casellom v *Očistci* (II, 76 a nasl.), ktoré je evidentne odvolávkou na objatie Enea s Anchízom (*Aen VI*, 700-702) sa, naopak, stáva symbolom chýbajúceho kontaktu medzi našimi anonymnými súčasníkmi znivočenými vlastnými elektronickými zariadeniami a ďalšími prekážkami, ktoré sú však (rovnako) nepodstatné, keď ide o medziľudské vzťahy (Obr. 3). Podobne aj apatický Belacqua a jeho póza so sklonenou hlavou (*Očistec IV*, 107: „... hlavu sklonenú si halí“) – očistcové prepracovanie hriechu označovaného ako *acedia* (akejsi pasívnej melanchólie, zatrpknutosť a ľahostajnosť, vnútorného hnevu až otupenosti – pozn.) (*Peklo VII*) – odhaľuje typický postoj dnešného človeka a jeho virtuálneho odcudzenia,

pohrúženia sa do vlastného smartfónu (Obr. 4). Ikonickú postavu maliara Oderisiho (*Očistec* XI, 73-79) tu kopíruje „trpiaca karyatída“ – socha tradične sa vyskytujúca v stredovekých bazilikách – nesúca na svojich zhrbených pleciach tiaž celej metropoly (Obr. 5): tentoraz ide o spoločensko-urbánny alegorický obraz, ktorý predstavuje ďalší narúšajúci a odcudzujúci prvok medziľudských vzťahov. Dvojica závistlivcov (Obr. 6), ktorá je u Danteho podľa princípu *contrapasso* (oko na oko) oslepená – má drôtom zošíť mihalnice –, v Nerosunerovom prevedení nadobúda pohľad zahalený novou „prekážkou“, snáď skleným výkladom butiku, a tak prichádza o znak identity jednotlivca a medziľudských vzťahov, ktorý vari ani nie je možné uprieť – pohľad. Transpozícia kajúcnych danteovských výjavov v alegorických obrazoch súčasného odcudzenia kulminuje v prepriatej odmeranosti (Obr. 7) venovanej vzájomnému rozpoznaní sa Danteho s Foresem Donatim v okruhu pažravcov (*Očistec* XXII, 130 a nasl.: „vtom dáky strom v tú sladkú reč sa vzprieci, / čo v strede cesty stretnú oní muži —“). Na tomto mieste vrcholía dve základné vodiace témy umelcovej reflexie: kontakt dvoch priateľov a ich vzájomné stretnutie akoby boli fyzicky popreté už *a priori* ich „strnulým postojom“ v priestore (*spatium* sa tu chápe ako „absencia blízkosti“), kým rajské prvky prítomné v scenérii očistca (Obr. 2, 3 a 8) sa menia na sterilné, umelé domáce prostredie, v ktorom je strom pažravcov pendantom miniatúrneho zátišia zákuskov (pripomínajúcich ďalšiu erudovanú zmienku masovej kultúry – nezameniteľný gastronomický obraz Waynea Thiebauda).

Práve v kantike, ktorej hlavnou jednotiacou témou je postupné odpúťvanie sa od toho, čomu bol človek na zemi otrokom (*Očistec* I, 5), sa odhalia menej „očistcové“ ľudské vlastnosti našej doby, a to ešte viac akcentované súčasnou pandemickou situáciou. V zvodných a satirických ilustráciách Nerosunera sa všetky tieto vlastnosti zdajú byť hádam ešte výraznejšie prepojené tým, že každej z vyobrazených postáv je upretý pohľad: v kľúčovom momente stretnutia s Iným nedokážu hľadiť, a je pre ne problematické, neuskutočniteľné aj – v istom zmysle – „skutočnejšie“, „fyzické“ stretnutie. V závere tejto rozmanitej prehliadky postáv, ktoré sa nedokážu navzájom objasniť, sa zdá, akoby to boli paradoxne práve ony, kto sa pýta diváka, prečo je to tak. Zadávajme sa na Danteho pohľad upriamený do výšav (Obr. 2; *Očistec* I, 13-25) či Beatricine zaffrové oči „z tej strany riavy“ (*Očistec* XXX, 64-66)

a prejdime k nadväzujúcej a doplňujúcej reflexii druhého danteovského námetu tejto výstavy: k nebesám *Raja*.

Rozhodnutie zveriť Andreovi Mariovi Bertovi vizuálne stvárnenie *Raja* sa zrodilo pre afinitu jeho výnimočnej obrazovej *parole* a spôsobu poetického vykreslenia astronomických a figuratívnych výjavov tretej kantiky. Pre niektorých súčasných veľkých umelcov, ktorí zvečnili *Raj*, bola prínosom ich predchádzajúca umelecká tvorba – napríklad pre Francúza Moebiusa (1999 a 2014) jeho „nebeské“ diela *L'Incal* a predovšetkým *Le Monde d'Edena*, Japonec Go Nagai (1994/1995) zasa dospel k danteovskej mange po „démonickom“ období diel *Mao Dante* a *Devilman*. Podobne aj Bert zakotvil pri rajskej tematike v závere desaťročného maliarskeho hľadania plne zacieleného na nebeskú podstatu, čo sa absolútne emblematickým spôsobom ukazuje na obraze z roku 2017 s názvom *E quindi uscimmo a riveder le stelle* (Ním vyšli sme, by videli sme hviezdy, *Peklo* XXXIV, 139), v ktorom umelec spájajúc hviezdnu atmosféru z posledného verša *Pekla* s rastlinnou metaforou „kvetov“ (*Peklo* II, 127-132) zobrazil osud krehkého štvorlístka v kontraste s jeho „nekonečnou cestou“ – nebeským priestorom (*Očistec* III, 35). Aj napriek tomu skutočné jadro vzťahu Bertovho diela a tretej kantiky *Raja* nie je v explicitnej transpozícii, ale – ako už bolo spomenuté v úvode – v istej imanentnej a prekvapujúcej afinite obrazného jazyka. Stačí si premietnuť autorovu umeleckú tvorbu posledných piatich rokov, aby sme pochopili, ako sú slová a archetypálna syntax, z ktorej pramení jeho obrazný jazyk – tvorený „osvetlenými“ mrakmi (*Raj* II, 31: „zdalo sa mi, že pokrýva nás chmára“), ľuďmi-plameňmi (*Raj* XII, 2: „tá požehnaná žiara“), vzdušnými brázdami (*Raj* XXX, 61: „vtom riekou uzriem s čisto zlatou žiarou“), metafyzickými uroborosmi (*Raj* X, 145: „i slávne kolo, čo si ovíja ma“), žiariace geometrické obrazy (*Raj* XIV, 102: „ktoré sa medzi štvrte kruhu vplieta“) a schodmi do neba (*Raj* XXXII, 21: „tie sväté schody odvrchu až nadol“) – vo výraznej miere porovnateľné s nosnými štýlémami, ktoré Dante použil na „zobrazenie“ symbolického a zároveň naturalistického rozmeru *Raja*.

Aby sme sa priblížili maliarskemu cyklu Danteho deviatich nebies v Bertovom ponímaní a aby sme lepšie pochopili umelcovo vynaliezavé úsilie verne zachytiť originál, aj v tomto prípade je vhodné zaostriť na dve hlavné teoretické východiská, ktoré s nespornou štýlovou koherentnosťou Berta

viedli k paralelizovaniu Danteho formálnych opisov aristotelovsko-scholastickeho rázu počas básnikovho stúpania záhrobnými ríšami. Ak uvažujeme o tom, čo po vizuálnej stránke tvorí *Raj*, po vyčerpávajúcom kritickom rozboře príslušných tercín je vskutku nevyhnutným východiskom otázka, čo mal Dante na mysli, keď písal – a teda keď si predstavoval, že vidí – „nebo“ vrátane premnohých s ním súvisiacich synonym rôznych druhov: lyrických („kráľovstvo“, „dvor“, „perla s trblietavým kmitom“, „nebo pokojné a jasné“, „láska len k dobru pravému“), kozmologických („večné kruhy“, „sféra“, „nebe-pás“, „malá hviezda“, „čírý kraj“), a v nemenšej miere aj rýdzo teologických („sväté kruhy“, „beh prírody“, „veľké hmoty“, „anjelský chrám“, „intelektuálne svetlo“). Napriek spleťtým angelologickým a alegorickým vzťahom, na ktoré sa odvolával aj Dante, sa vo svojom rozprávaní nezmieňuje v konečnom dôsledku o inom, len o nadpozemskom a éterickom priestore, ktorý dobová astronómia situovala na orbite (zvané „nebo“) každej z ôsmich planét ptolemaiovského systému (v skutočnosti ide o sedem planét na obrazoch 9-15 a stálice na obr. 16). Tieto planéty boli napokon doplnené a uvedené do pohybu (*Raj* II, 114: „je na zemi i čo je po éteri“) – v súlade s nápadne novoplatonickou metafyzickou koncepciou – posledným astronomickým „nebom“, ktoré sa označuje ako „krištáľové“ alebo ako Prvý hýbateľ. Je bez planét, nachádzajú sa v ňom serafíni (*Raj* VIII, 26 a nasl.) a osvetľuje ho priamo Boh (*Raj* XXX, 106-108) (Obr. 17). Bert sa svedomito drží Danteho predlohy (*Raj* XXVIII, 109-110: „vzrastá nazeraním / stav blaženstva“) a na prácu nahliada cez optiku výberovosti, no zároveň dôslednosti: v tejto polohe mu nejde ani tak o všeobecné zachytenie Danteho „prehornej“ mystickej skúsenosti, ale výlučne o *quid*, teda „čosi“ z nej zobraziteľné (*Raj* X, 53 a nasl.: „zretelné“) a jeho absolútnu vizuálnu blaženosť. Každé z namaľovaných nebies, každé konkrétne farebné riešenie a každý vzácny svetelný bod predstavujú samostatné éterické *plenum*, ktoré je jasne ukotvené v Danteho narácii, a zároveň nám dávajú možnosť plne sa pohrúžiť do ich hĺbania, ba priam nás navádzajú o nich rozjímať. Dôvod je v súlade s Aristotelom a Akvinským ten, že vnímateľné zobrazenie božského (ako „večného svetla“) v maľbe či v jej pôvodnej textovej predlohe je stále a výlučne možné len *in actu* (*Raj* XXIX, 33; ide o akési rozumenie totožné s podstatami vecí). Reflektujúc Bertove obrazové inšpirácie sa zdá, že – hoci nepravidelným a domnelým – impulzom

jeho originálnej, technicky syntetickej *visio coeli* bola práve nebeská tematika po Giottovi, ktorá nachádza hlavné znaky v naturalizme so sklonmi k mysticismu u renesančných umelcov ako Melozzo (*Anjeli muzikanti*) a Mantegna (okulus v Camera degli Sposi v Dóžovom paláci v Mantove), v tonálnom, nefiguratívnom mysticisme modrej a oranžovej Marka Rothka, ako aj v sérii *clouds-paintings* Gerharda Richtera, ktorá sa svojím experimentovaním radí medzi smerodajné novátorské tvorivé prístupy dnešných čias.

Druhé teoretické východisko sa týka nebeskej otázky *par excellence*, a teda „kognitívnej“ potreby zobraziť božskú Jednotu ako rozmanitú zmyslovú skúsenosť (rozličné „stupne“ raja) a zachytiť na plátne figuratívny význam jednotlivých postáv v ich nebeskom prostredí, a to zvlášť v prípade Bertovho maliarskeho kontinua. Aj v tomto prípade ostáva umelec verný Danteho géniu, hoci v tom najparadoxnejšom poeticko-filozofickom kompromise: v prispôbení mnohorakosti Jednému vizuálnym využitím symbolu. V tomto zmysle sa dá čítať rozmanitosť „žiariacich“ prvkov, ktoré sa (podobne ako u Danteho) nachádzajú ako éterické „znamenie“ duchovnej prítomnosti blažených v každej štruktúrnej časti raja. V Danteho poéme sa niekedy duše v snahe opísať symbolické obrazy odvolávajú na historickú abstrakciu byzantských mozaík v Ravenne, Benátkach a Ríme – teraz však tieto symbolické obrazy samotné sensoricky znázorňujú tú istú koncepciu božského (*Raj XIII, 59 a nasl.*: „pre deväť mohutností, / na večné veky zostávajúc jedna“). Mrak, morská hlbina, kruhový tanec, kruh, piktogram, kríž, schody, konštelácia, lúč, bod (Obr. 9-17) sú anticipáciou a zároveň obraznou syntézou toho, čo Dante opíše vo svojom vizionárskom triptychu v Empyreu: od „bledých ohlasov“ (*Raj XXX a XXXI*) až po vesmír, „čo nám sa zdá byť rozložený v strany“ (*Raj XXXIII, 87*). Každé symbolické stvárnenie, ktoré Bert vkladá do čistého priestoru vlastných obrazov, predstavuje v konečnom dôsledku mysticko-empirické zjednodušenie záverečnej *visio dei* – základnej obrazovej parafrázy námetu, ktorý sa inšpiruje postavou Piccardy v treťom speve (*Raj III, 88 a nasl.*): toho, „že na nebesách zhlíada / sa všade raj“.

Znova teda nepriamo nadšencom umenia naznačujeme, aby nechali „vystúpiť pohľad z diela“ a každému obrazu venovali krátke uvažovanie, hĺbanie. Najprv totiž treba Danteho sprevádzať na jeho nebeskej ceste, deväťkrát sa pristaviť, lebo iba tak možno napokon uzrieť skutočnú klenbu Empyreu

(Obr. 18): desiata nebo („nebo, čo je číre svetlo“), miesto, ktoré sa nedá popísať či zobrazíť ani prostredníctvom umeleckej intuície (*Raj XXX*, 33: „aké sa tvorcom pred záver vždy kladú“). V tejto absolútnej transcencii sa zrak prameniáci z najhlbšej túžby vidieť (*Raj XXX*, 58 a nasl.: „a tu už novým zrením toľkej sily / sa rozšíham“) akoby zázrakom otvára ceste, ktorú naznačila Beatrice pohľadom (Nerosunerov obr. 8): konečne je možné „rozžeraviť zrak“, hľadiť na druhú stranu a nadobudnúť dojem, že sa napokon ešte stále „zrazu zjaví obraz nášho zjavu“ (*Raj XXXIII*, 83 a 131).

## Bibliografia

- BAROLINI, T.: *La "Commedia" senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*. Milano: Feltrinelli, 2003.
- BATTAGLIA, R. L.: *Dante per immagini: dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*. Torino: Einaudi, 2018.
- CASADEI, A.: *Dante. Storia avventurosa della Divina commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata*. Milano: Il Saggiatore, 2020.
- GIARDINAZZO, F.: *Architetture del desiderio: La 'vita nova', il 'nobile castello', il ritorno nell'Eden*. In *Cercare il volume. Saggi danteschi*, Rimini: Guaraldi, 1998, pp. 113-150.
- KLEINHENZ, C.: *Dante intertestuale e interdisciplinare. Saggi sulla Commedia*. Roma: Aracne, 2015.
- LEDDA, G.: «Se fede merta nostra maggior musa»: sulla presenza di Virgilio nel Paradiso. In CARRAI, S. – RIZZARELLI, G. (eds.): *Dante e la tradizione classica. In ricordo di Saverio Bellomo*. Pisa: Edizioni delle Normale, 2021.
- MARIANI, A. – CAPASSO, I.: Lemma «cielo». In BOSCO, U. (ed.): *Enciclopedia dantesca*. Roma: Treccani, 1970.
- PASQUINI, L.: «Pigliare occhi, per aver la mente». *Dante, la Commedia e le arti figurative*. Roma: Carocci editore, 2020.
- PEGORETTI, A.: *Dal «lito deserto» al giardino. La costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*. Bologna: BUP, 2007.
- SANGUINETI, E.: *Dante Reazionario*. Roma: Editori Riuniti, 1992.
- WEBB, H.: *Dante's persons. An Ethics of the Transhuman*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Preklad Monika Šavelová

Úryvky v texte sú prebraté zo slovenských prekladov *Očistca* (Jozef Felix a Viliam Turčány, 1982) a *Raja* (Viliam Turčány, 1986), resp. vznikli s prihliadnutím na preklad *Hostiny* (Pavol Koprda, 2022).

### ***Očistec I***

1-6

Na lepšiu plavbu plachty dvíha hore  
čln môjho ducha, ktorý šťastím plesá,  
že opustil to preukrutné more.  
O druhej ríši spev môj rozoznie sa,  
v nej ľudská duša ako v dákej vyhni  
zbaví sa vín, by vyšla na nebesá.

### ***Purgatorio I***

1-6

Per correr miglior acque alza le vele  
omai la navicella del mio ingegno,  
che lascia dietro a sé mar sì crudele;  
e canterò di quel secondo regno  
dove l'umano spirito si purga  
e di salire al ciel diventa degno.





Obr. 1  
nerosunero, *Lodka z Očistca*, 2020, pigmentová tlač

### ***Očistec II***

46-48

„In exitu ...“, tú jasnú pieseň žiarnu  
jednohlasne a jednou túžbou späť  
spievali si až do ostatku žalmu.

### ***Purgatorio II***

46-48

‘In exitu Isräel de Aegypto’  
cantavan tutti insieme ad una voce  
con quanto di quel salmo è poscia scripto.

### ***Očistec III***

55-60

A zakiaľ on, tvár sklonenú vždy nadol,  
na správnu cestu spytoval sa v mysli  
a kým som ja hor skalu poobhliadol,  
po ľavej ruke dáke duše tislí  
sa smerom k nám, jak nemali by vlády,  
bo hoci šli, sa nezdalo, že išli.

### ***Purgatorio III***

55-60

E mentre ch’è tenendo ’l viso basso  
essaminava del cammin la mente,  
e io mirava suso intorno al sasso,  
da man sinistra m’apparì una gente  
d’anime, che movieno i piè ver’ noi,  
e non pareva, sì venian lente.

### ***Očistec I***

22-24

Obrátil som sa napravo a k pólu  
uprel som zrak a uzrel hviezdy štyri,  
vídané prv len prarodičmi dolu.

### ***Purgatorio I***

22-24

I’ mi volsi a man destra, e puosi mente  
a l’altro polo, e vidi quattro stelle  
non viste mai fuor ch’a la prima gente.



Obr. 2  
nerosunero, *Dante & Vergilius*, 2020, pigmentová tlač

***Očistec II***

76-78

Tu uzriem jednu, keď sa priblížili,  
až s takou túžbou stúpať ku mne z radu,  
že túžim tiež ju objat' z celej sily.

***Purgatorio II***

76-78

Io vidi una di lor trarresi avante  
per abbracciarmi, con sì grande affetto,  
che mosse me a far lo somigliante.



Obr. 3  
nerosunero, *Casella Spev II*, 2020, pigmentová tlač

### ***Očistec IV***

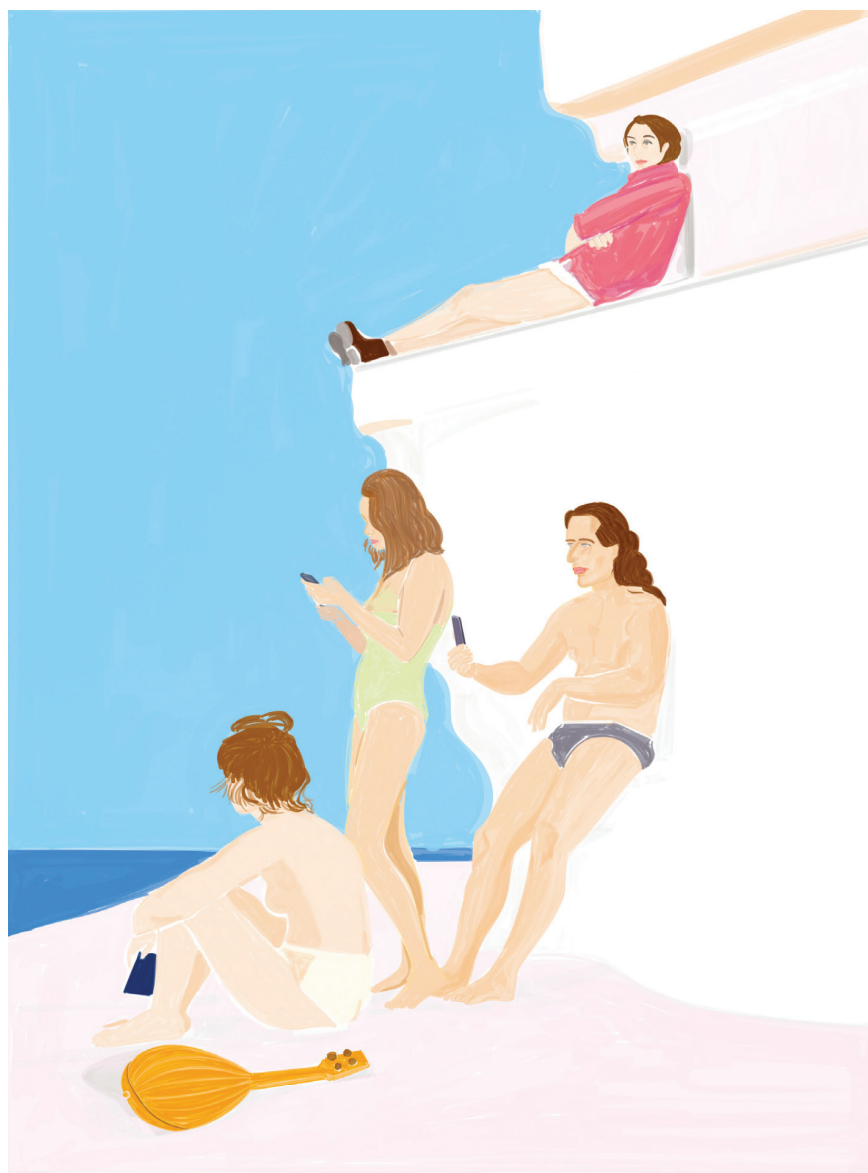
103-111

Dotiahneme sa ešte tam, s tou trochou  
dychu, a tam, hľa, ľudia postávali  
si v postojoch, jak vídať u leňochov.  
Tam s usatými, s tými v tieni skaly  
sedí si jeden, ruky kolo kolien,  
ktorými hlavu sklonenú si halí.  
„No len sa pozri, pane,“ volám, „no len  
pozri, tam ten tak bez sily sa chýli,  
stáby sa bratsky staral iba o lieň.“

### ***Purgatorio IV***

103-111

Là ci traemmo; e ivi eran persone  
che si stavano a l'ombra dietro al sasso  
come l'uom per negghienza a star si pone.  
E un di lor, che mi sembiava lasso,  
sedeva e abbracciava le ginocchia,  
tenendo 'l viso giù tra esse basso.  
“O dolce signor mio”, diss'io, “adocchia  
colui che mostra sé più negligente  
che se pigrizia fosse sua serocchia”.



Obr. 4  
nerosunero, *Belacqua Spev IV*, 2020, pigmentová tlač

***Očistec X***

130-132

Jak postavy, čo podpierajú domy,  
ich povaly či strechy, že až k hrudi  
kolenami sa tlačia obidvomi, [...].

***Purgatorio X***

130-132

Come per sostentar solaio o tetto,  
per mensola talvolta una figura  
si vede giugner le ginocchia al petto [...].

***Očistec XI***

73-76

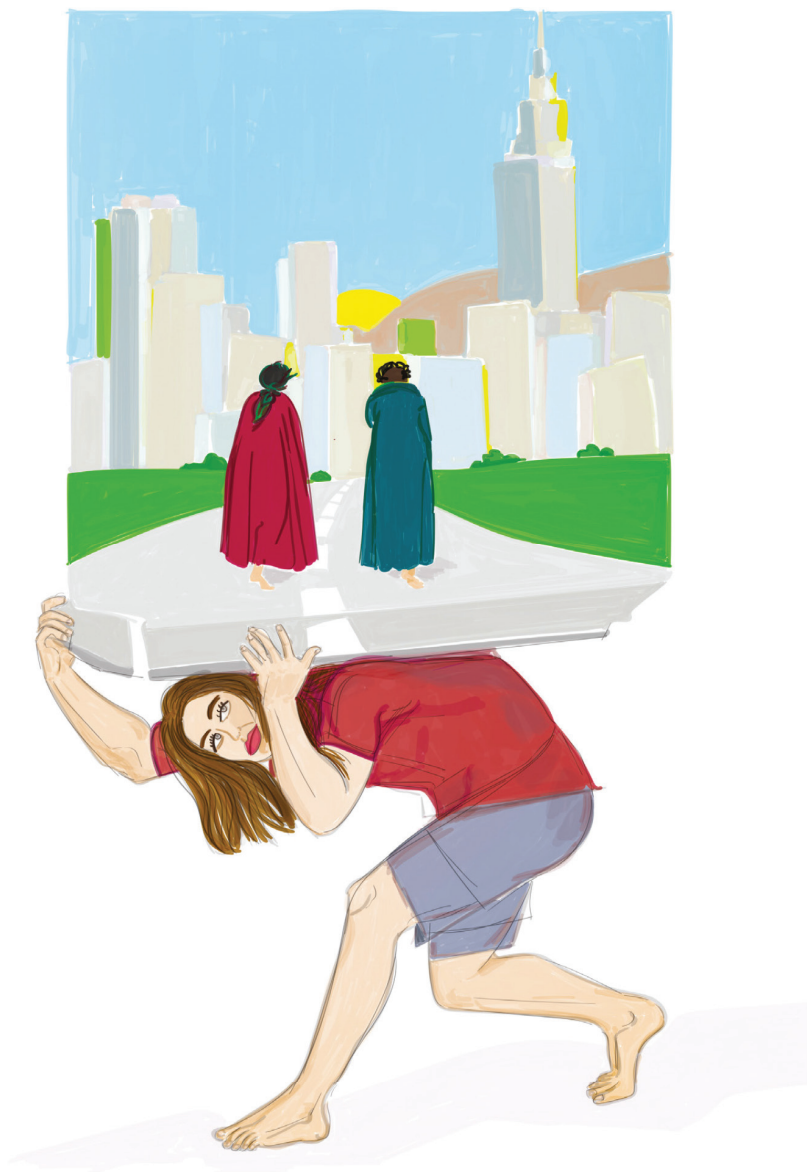
Tvár moja nadol sklonená s ním smúti;  
vtom jeden z nich, nie ten, čo vrael zdola,  
pod krutou ťarchou predsa len sa skrúti  
a uzrie ma a spozná ma a zvolá,  
s vypätím síl svoj pohľad do mňa norí,  
čo s nimi kráčam naklonený spola.

***Purgatorio XI***

73-76

Ascoltando chinai in giù la faccia;  
e un di lor, non questi che parlava,  
si torse sotto il peso che li 'mpaccia,  
e videmi e conobbemi e chiamava,  
tenendo li occhi con fatica fisi  
a me che tutto chin con loro andava.





Obr. 5  
nerosunero, *Oderisi Pýcha Spev XII*, 2020, pigmentová tlač

***Očistec XIII***

46-48

Napäl som zrak viac ako prv a počkal,  
až uzrel som ľud v plášťoch zaodetý,  
ktoré sa farbou nelíšili od skál.

73-75

Trápne mi je tu na tých pozerat' sa,  
čo nezrú mňa — a tak sa mi tvár vrúcna  
poobrátí, čo riekne na to radca.

***Purgatorio XIII***

46-48

Allora più che prima li occhi apersi;  
guarda' mi innanzi, e vidi ombre con manti  
al color de la pietra non diversi.

73-75

A me pareva, andando, fare oltraggio,  
veggendo altrui, non essendo veduto:  
per ch'io mi volsi al mio consiglio saggio.



Obr. 6  
nerosunero, *Dante a závistlivci*, 2020, pigmentová tlač

***Očistec XXII***

130-132

Vtom dáky strom v tú sladkú reč sa vzprieči,  
čo v strede cesty stretnú oní muži —  
strom, čo už vôňou všetky plody predčí.

***Purgatorio XXII***

130-132

Ma tosto ruppe le dolci ragioni  
un alber che trovammo in mezza strada,  
con pomi a odorar soavi e buoni [...].

***Očistec XXIII***

43-48

Nepoznávam ju podľa obličaja,  
no podľa hlasu poznať sa mi darí  
to, čo jej líca chýbajúce taja.  
Poznanie mi tá iskra rozožiari  
až tak, že vidím, jak sa ku mne zhýba  
tvár Foreseho v premenenej tvári.

***Purgatorio XXIII***

43-48

Mai non l'avrei riconosciuto al viso;  
ma ne la voce sua mi fu palese  
ciò che l'aspetto in sé avea conquiso.  
Questa favilla tutta mi raccese  
mia conoscenza a la cangiata labbia,  
e ravvisai la faccia di Forese.



Obr. 7  
nerosunero, *Pažravci Spev XXIII*, 2020, pigmentová tlač

***Očistec XXX***

34-39

Tu už môj duch, čo také dlhé časy  
nezmietal sa sťa v prudkom vlnobití  
pod príbojom jej zdrvujúcej krásy,  
hoci jej zrak je pod závojom skrytý,  
no čaromocou, čo z nej do mňa vniká,  
zas veľkú silu dávnej lásky cíti.

64-66

z tej strany riavy zjaví sa mi žena  
— prv haliaca sa pod anjelskú slávu —  
s pohľadom na mňa celá upriamená.

***Purgatorio XXX***

34-39

E lo spirito mio, che già cotanto  
tempo era stato ch'a la sua presenza  
non era di stupor, tremando, affranto,  
sanza de li occhi aver più conoscenza,  
per occulta virtù che da lei mosse,  
d'antico amor sentì la gran potenza.

64-66

vidi la donna che pria m'appario  
velata sotto l'angelica festa,  
drizzar li occhi ver' me di qua dal rio



Obr. 8  
nerosunero, *Dante & Beatrice*, 2020, pigmentová tlač

***Raj II***

31-33

Zdalo sa mi, že pokrýva nás chmára  
žiarivá, hustá, pevná, s čistým svetom  
sťa diamant, keď slnko sa doň vnára.

***Paradiso II***

31-33

Parev'a me che nube ne coprissi  
lucida, spessa, solida e pulita,  
quasi adamante che lo sol ferisse.





Obr. 9  
Andrea Mario Bert, *Nebo Luny*, 2020, olej a pigmenty na plátne

***Raj V***

100-105

Jak z rybníkov, z ich čistej, tichej vody  
stúpa roj rýb, bo myslia si, že paša  
s príchodiacimi do ich ríše vchodí,  
tak viac než tisíc svetiel k nám sa znáša  
a čujem, ako v každom chvála zneje:  
„Hľa, tu je ten, s ním vzrastie láska naša!“

***Paradiso V***

100-105

come 'n peschiera ch' è tranquilla e pura  
traggonsi i pesci a ciò che vien di fori  
per modo che lo stimin lor pastura,  
si vid'io ben più di mille splendori  
trarsi ver' noi, e in ciascun s'udia:  
«ecco chi crescerà li nostri amori»



Obr. 10  
Andrea Mario Bert, *Nebo Merkúra*, 2020, olej a pigmenty na plátne

### ***Raj VIII***

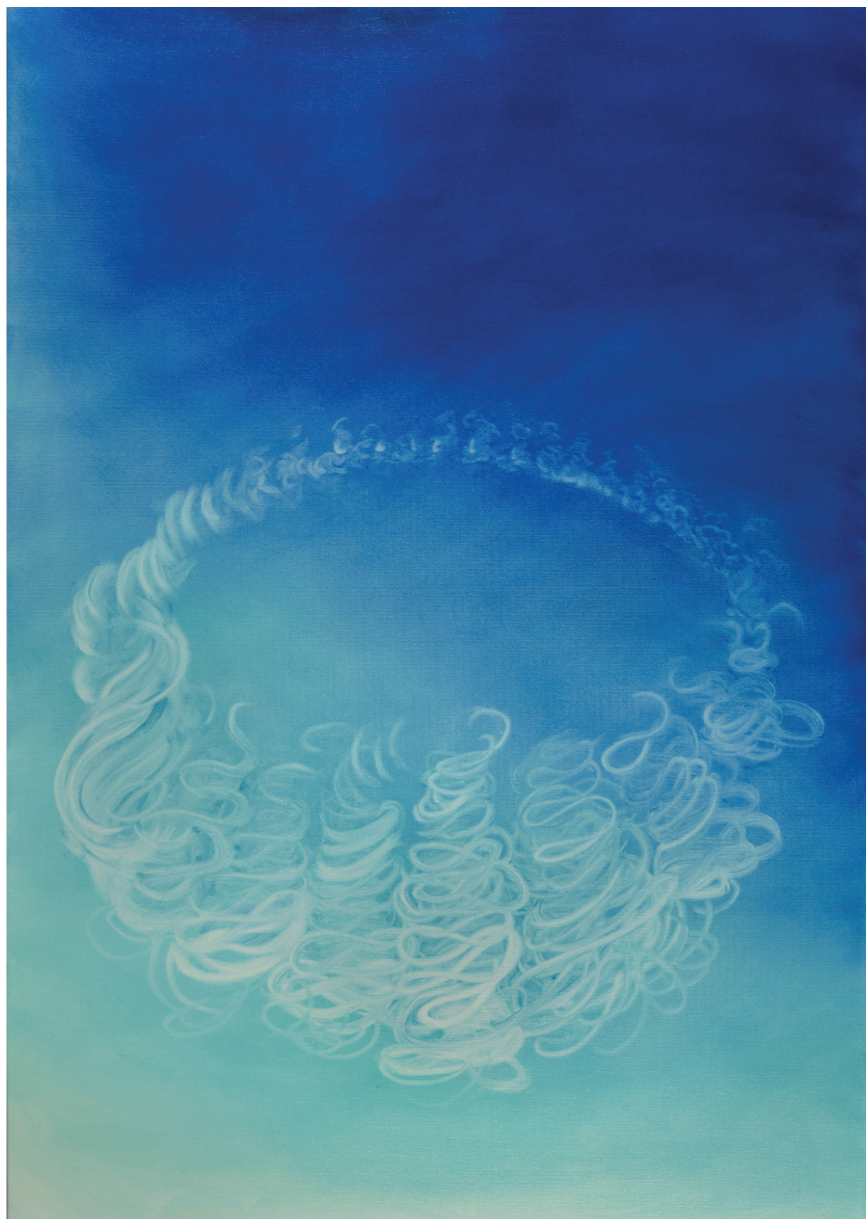
34-37

Sme s nebeskými Kniežatstvami v kruhu  
a jeden smäd nás k tebe zve, čo v svete  
tiež za nami si v básni javil túhu:  
,Vy, ktorí hnete umom nebo tretie.‘  
Tak láskou k tebe pláme, že tá chvíľa  
nás poteší, čo zastaneme v lete.“

### ***Paradiso VIII***

34-37

noi ci volgiam coi principi celesti  
d'un giro e d'un girare e d'una sete,  
ai quali tu del mondo già dicesti:  
'Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete';  
e sem, sì pien d'amor, che, per piacerti,  
non fia men dolce un poco di quiete.



Obr. 11  
Andrea Mario Bert, *Nebo Venuše*, 2020, olej a pigmenty na plátne

## ***Raj XII***

3-6

... krútiť sa s ňou ten svätý žarnov znovu.  
Ešte sa celý celkom neotočil,  
už obklúčil ho druhý v tanci skvúcom,  
čo ani v speve z taktu nevybočil.

10-13

Ako sa vinie polkruh k polokruhu  
cez jemné mračno do farebnej zhody,  
keď zosiela si Juno slúžku Dúhu,  
a z vnútorného vonkajší sa rodí [...]

19-21

tak z večných ruží, z krásneho ich snemu,  
nás dvoje vencov vôkol ovíja si,  
z nich vonkajší je echom vnútornému.

## ***Paradiso XII***

3-6

a rotar cominciò la santa mola;  
e nel suo giro tutta non si volse  
prima ch'un'altra di cerchio la chiuse,  
e moto a moto e canto a canto colse [...]

10-13

come si volgon per tenera nube  
due archi paralleli e concolori,  
quando Iunone a sua ancella iube,  
nascendo di quel d'entro quel di fori [...]

19-21

così di quelle sempiterno rose  
volgiensi circa noi le due ghirlande,  
e sì l'estrema a l'intima rispuose.



Obr. 12  
Andrea Mario Bert, *Nebo Slnka*, 2021, olej a pigmenty na plátne

### ***Raj XIV***

85-87

Že stúpam výš, mi zjavili už lúče  
a úsmev hviezdy žeravejší, väčší  
od obvyklého, planúci vždy prudšie.

100-102

i v hĺbkach Marsu rôzne svetlá svietia  
a tvoria tam to znamä požehnané,  
ktoré sa medzi štvrte kruhu vplieta.

109-111

Od kraja ramien, od vrchu až k spodu  
svetlá sa hnú a iskria lúče sladké,  
či prejdú preč, či primkne sa bod k bodu.

### ***Paradiso XIV***

85-87

ben m'accors'io ch'io era più levato,  
per l'affocato riso de la stella,  
che mi parea più roggio che l'usato.

100-102

sì costellati facean nel profondo  
Marte quei raggi il venerabil segno  
che fan giunture di quadranti in tondo.

109-111

di corno in corno e tra la cima e 'l basso  
si movien lumi, scintillando forte  
nel congiugnersi insieme e nel trapasso [...].





Obr. 13  
Andrea Mario Bert, *Nebo Marsu*, 2021, olej a pigmenty na plátne

### ***Raj XVIII***

88-96

Sedemkrát v piatich zriem tam spoluhlásky  
plát' s vokálmi; a hľadiac k velliterám  
už chápem to, čo vravia mi ich čiastky.  
DILIGITE IUSTITIAM tam zieram  
sloveso s menom ako prvé vliate,  
kým vzadu zas QUI IUDICATIS TERRAM.  
Zlúčia sa v M, ním končí slovo piate,  
až Jupiter sa kolom dookola  
striebrom mi zdá, doň vtká sa hláska v zlate.

### ***Paradiso XVIII***

88-96

Mostrarsi dunque in cinque volte sette  
vocali e consonanti; e io notai  
le parti sì, come mi parver dette.  
'DILIGITE IUSTITIAM', primai  
fur verbo e nome di tutto 'l dipinto;  
'QUI IUDICATIS TERRAM', fur sezzai.  
Pocia ne l'emme del vocabol quinto  
rimasero ordinate; sì che Giove  
pareva argento lì d'oro distinto.



Obr. 14  
Andrea Mario Bert, *Nebo Jupitera*, 2021, olej a pigmenty na plátne

***Raj XXI***

28-33

zlatistý rebrík v lúčoch plál — a stadiaľ  
videl sa mi hor dvíhať do výšavy  
až tak, že zrak mu na vrch nedohliadal.  
Po stupňoch stekal taký jagotavý  
prúd žiar, že všetky svetlá tisícere,  
čo nebo má, som myslel, tu ich javí.

64-66

Preto som rýchlo šiel cez rebrík svätý,  
abys' čul skôr, jak oslava ti zvučí  
hlasom i jasom, ním som zaodetý.

***Paradiso XXI***

28-33

di color d'oro in che raggio traluce  
vid'io uno scaleo eretto in suso  
tanto, che nol seguiva la mia luce.  
Vidi anche per li gradi scender giuso  
tanti splendor, ch'io pensai ch'ogne lume  
che par nel ciel, quindi fosse diffuso.

64-66

giù per li gradi de la scala santa  
discesi tanto sol per farti festa  
col dire e con la luce che mi ammenta



Obr. 15  
Andrea Mario Bert, *Nebo Saturnu*, 2021, olej a pigmenty na plátne

### ***Raj XXIII***

25-33

Tak ako v splne Luna usmieva sa,  
keď vôkol nej roj večných víl sa mihá,  
čo celé nebo maľujú a krásia:  
nad more lúč sa jedno Slnko dvíha  
a jas v ne vlieva, podvihnuté nad ne,  
jak slnko u nás hviezdy rozožiha.  
V ňom živou žiarou až tak bezpríkladne  
rozožiarená Podstata mi šľahá  
v úbohý zrak, že zrieť v ňu neuvládne.

### ***Paradiso XXIII***

25-33

Quale ne' plenilunii sereni  
Trivía ride tra le ninfe etterne  
che dipingon lo ciel per tutti i seni,  
vid'io sopra migliaia di lucerne  
un sol che tutte quante l'accendea,  
come fa 'l nostro le viste superne;  
e per la viva luce trasparea  
la lucente sustanza tanto chiara  
nel viso mio, che non la sostenea.



Obr. 16  
Andrea Mario Bert, *Nebo stálic*, 2021, olej a pigmenty na plátne

***Raj XXVII***

106-111

„Povaha sveta, ktorá hýbe svety  
a tíši stred, že nehybne sa skveje,  
tu začína sa jak od svojej méty.  
A toto nebe celé vtelené je  
do Božej mysle, v nej sa láska rozžne,  
čo točí ho a z neho moc v svet leje. [...]“

***Paradiso XXVII***

106-111

«La natura del mondo, che quieta  
il mezzo e tutto l'altro intorno move,  
quinci comincia come da sua meta;  
e questo cielo non ha altro dove  
che la mente divina, in che s'accende  
l'amor che 'l volge e la virtù ch'ei piove [...]»

***Raj XXVIII***

16-18

uvidím bod, čo v lúčoch leje žiaru  
ostrú až tak, že zrak, naň ohňom sála,  
zavrieť sa musí, ak len ujsť chce zmaru.

***Paradiso XXVIII***

16-18

un punto vidi che raggiava lume  
acuto sì, che 'l viso ch'elli affioca  
chiuder conviensi per lo forte acume.





Obr. 17  
Andrea Mario Bert, *Prvý hýbatel'*, 2021, olej a pigmenty na plátne

***Raj XXXIII***

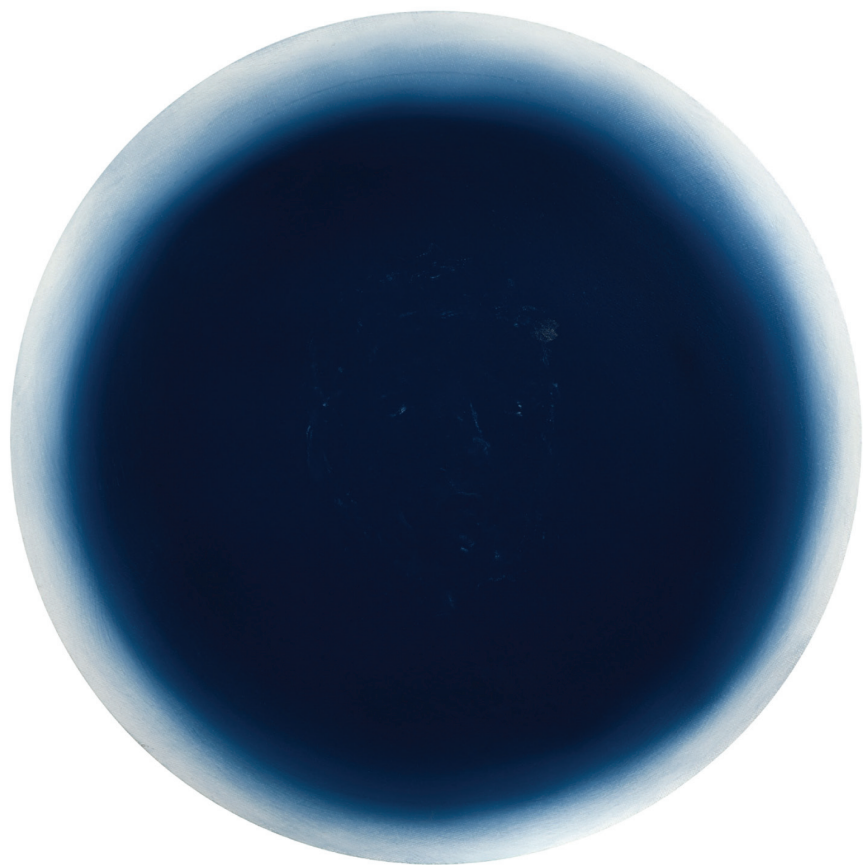
127-132

to krúženie, čo tebou porodené  
v tebe tak jasno odraz svetla čarí,  
len sčasti v mojich očiach uvidené,  
vnútri a v tejže farbe, ktorou žiari,  
mi zrazu zjaví obraz nášho zjavu,  
až zrak tkvie celý na celku i tvári.

***Paradiso XXXIII***

127-132

quella circolazion che sì concetta  
pareva in te come lume riflesso,  
da li occhi miei alquanto circunspetta,  
dentro da sé, del suo colore stesso,  
mi parve pinta de la nostra effige:  
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.



Obr. 18  
Andrea Mario Bert, *Empyreum*, 2021, olej a pigmenty na plátne



Nel presente volume, i testi sono presentati con traduzione fedele dal punto di vista lessicale ma, anche, con versione rispettosa delle forme metriche italiane: uno sforzo notevole che, tuttavia, auspicabilmente, si può risolvere per i lettori fruitori in una più facile intelligenza del testo.

“E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia”. Così afferma Dante nel *Convivio* (I, VII). Monika Savelova non può smentire tale affermazione ma, certamente, si avvicina, per quanto è possibile, a rendere comunque la grazia, la dolcezza e la durezza del senso attraverso il suono della sua lingua materna. Che è, infine, quello che costituisce da sempre la (vera) Cultura.



ha attirato l'attenzione di molti intellettuali dell'Europa occidentale perché ha messo in evidenza le capacità cognitive dell'individuo. D'altra parte va notato che essa non includeva la dottrina cristiana sulla vita ultraterrena e l'entusiasmo intellettuale, suscitato dall'approfondimento del pensiero aristotelico nella sua chiave di lettura averroistica, ha avuto come sua diretta conseguenza la formulazione di un consistente numero di concetti, indipendenti rispetto alle correnti interpretazioni e in larga misura mirati a preservare tali concezioni, per così dire erronee e non in accordo con l'ufficiale dottrina cristiana, dall'intervento della Sacra Inquisizione e dalla condanna (per es. a morte sul rogo). Dante in sostanza nel *Paradiso* presenta la propria immagine della dignità della vita terrena, derivante dalla riflessione filosofica e dalla sua contemporanea trasformazione critica cristiana, combinando la filosofia di Aristotele, secondo Averroè, e di Sigieri di Brabante con la concezione cristiana della vita oltre la morte. Attraenti idee filosofiche vengono così ad emergere all'interno del sistema cristiano, mentre il loro impianto terminologico risulta leggibile solo con un background intellettuale consacrato ed edotto a talune procedure di mascheramento e con il presupposto necessario di essere a conoscenza del vocabolario di alcuni autori, da ritenersi vere e proprie fonti di interpretazione filosofica, quali appunto Averroè, Avicenna, Aristotele, le Sacre Scritture e in generale i testi cristiani. Dante attinge alle caratteristiche fondamentali del testo letterario, all'immaginario e alle possibilità dell'espressione allegorica, così da poter esprimere esplicitamente e figurativamente ciò che Averroè afferma in termini concettuali, utilizzando in maniera fondata, ma non per questo eccessiva, vistosi esempi biblici simili ai motivi proposti dal commentatore.

Il supremo poema di Dante si basa sulla convinzione che sia possibile fondersi in vita con la verità più alta, così come contemplato dai filosofi contemporanei, compreso il modo per raggiungerla, agguinando che il conseguimento della felicità più elevata, attraverso i propri sforzi, prefigura la salvezza per la vita eterna (e forse una tale azione individuale aiuterà anche a salvare altri individui). Qualsiasi

interpretazione dell'opera di Alighieri che non tenga conto della biografia intellettuale dell'autore (la rinascita degli atteggiamenti intellettuali sin dai tempi giovanili delle elaborazioni stilnoviste, attraverso poi la *Vita Nuova*, il *Convivio*, fino ad arrivare alla *Commedia*), è una svalutazione della sua identità personale e conduce ad inevitabili mutazioni di valore.

La traduzione di Pavol Koprda, nell'ottica di quanto precedentemente affermato, rispetta le espressioni allegoriche del poeta e lavora con esse a livello della resa in lingua slovacca e delle sue possibilità versificatorie, anche con il sostegno di un apparato esauriente di commenti e note. Innanzitutto, secondo il traduttore e commentatore, è necessario percepire il racconto dell'opera dal punto di vista escatologico, cioè come una sorta di insegnamento sul senso della vita umana. Dante attraversa l'oltretomba sino al momento della divinizzazione, "divenne... vivo di vita divina o almeno suo testimone" (pag. 97). La *Divina Commedia*, vista attraverso il prisma del contrasto tra filosofi e fede cristiana, rappresenta quindi un tentativo di riconciliazione – come del resto confermato dalla traduzione e dal commento di Felix e Turčány del 1986 – che mira a riconoscere al Cristianesimo anche un cammino diretto verso Dio, mediante una conoscenza complessiva acquisita durante la vita stessa, permettendo di conseguenza l'ottenimento della più alta beatitudine raggiungibile in vita, concordando i filosofi sul fatto che il sistema della conoscenza e della felicità includa anche l'insegnamento cristiano e che in esso domini su tutto il resto l'orientamento scientifico.

Il traduttore si rende conto che il testo e il tempo in cui Alighieri lo compose sono ormai distanti da noi sette secoli e riflette quindi la necessità di chiarire molti termini e simboli, a noi sconosciuti, oltre che per la distanza temporale, anche per la consapevole dissimulazione dei contenuti, su cui Dante più volte si era espresso (ad esempio nel *Convivio* menziona il cosiddetto artificio della dissimulazione). Questa edizione è stata pubblicata sostanzialmente alla vigilia dell'anniversario della morte di Dante ed è eccezionale per l'area slovacca per diversi motivi. Il primo di essi è senz'altro il fatto che contiene



l'unica interamente illustrata edizione della *Divina Commedia* risalente al XIV sec. In secondo luogo è da osservarsi che questa è la prima edizione di un'opera di Dante, che offre ai lettori conoscitori dell'italiano anche il testo originale, che è possibile porre a confronto con la traduzione. Accompagna il lettore nella lettura dei versi di Dante un ampio apparato di note e commenti, inclusa la traduzione della tredicesima lettera di Dante Alighieri a Cangrande della Scala, signore di Verona, sino ad ora da noi non ancora pubblicata, che funge da introduzione alla terza cantica e attira l'attenzione del destinatario sulla chiave interpretativa dell'opera. Non sappiamo se un'edizione così concepita e di tale impianto critico sia stata già precedentemente pubblicata in Slovacchia o anche in Boemia. È interessante notare che per differenziare la lingua slovacca contemporanea dalla lingua della traduzione, il traduttore utilizzi il dialetto della sua città natale, situata nella regione di Nitra, in cui il lessico di base appartiene al periodo della Grande Moravia, a testimonianza in certa misura dell'impegno da parte del traduttore di reinserire l'opera nel contesto temporale d'origine.

Koprda sottolinea che il *Paradiso* nasconde la struttura dell'opera, che riflette anche nella sua stessa traduzione e allo stesso tempo risolve a livello espressivo e stilistico la necessità di rendere evidenti ai lettori quelle raffigurazioni, in cui gli interpreti dell'opera hanno ravvisato un collegamento con la filosofia del tempo di Dante. Rispetto all'originale la traduzione è ovviamente più esplicita, in quanto Koprda si pone l'obiettivo di approssimare quanto più il pensiero di Dante e della sua epoca al lettore moderno, soprattutto riguardo all'intenzione reale che Dante persegue in tutta l'opera, indicando sempre quale chiave interpretativa utilizzare per supportare una corretta lettura. Tutto questo in tale prospettiva riflette la necessità che il traduttore sia un interprete esperto, convalidando anche in questo caso l'esigenza posta dalla nostra teoria translologica di un testo tradotto sulla base di uno studio accurato dei materiali di base pertinenti, principalmente in riferimento alle opere della letteratura antica, e non sull'intuizione personale.

Si può dire che il traduttore prenda atto dei suggerimenti dell'autore, in base ai quali ne ricostruisce il significato nascosto, interpretandolo nella lingua della traduzione, in cui compare non solo il testo originale, ma anche la sua reale struttura e le sue dirette conseguenze, che si configurano come il presupposto necessario per la comprensione del fondamento strutturale dell'opera. Ovviamente, proprio come la *Commedia* risulti difficile da leggere per gli stessi italiani fino ad oggi, non ci si può aspettare che la traduzione slovacca non richieda una certa concentrazione o uno sforzo intellettuale: la complessità della ricezione da parte del lettore è comunque bilanciata da un ampio apparato di note, che cerca di avvicinare nella sua totalità il contesto di tutte le necessarie connessioni interpretative. A questo proposito è senz'altro possibile definire tale tipo di traduzione di carattere scientifico, non essendo nascosta d'altronde da parte del traduttore l'esistenza di alcuni punti non ancora dotati tuttora di un'interpretazione chiara ed adeguata e proponendo nel caso di passaggi, soggetti a più livelli di significato, molteplici interpretazioni, sempre con l'indicazione di quale delle possibili ipotesi può essere considerata come la più rilevante (ad es. alcune espressioni apparentemente enigmatiche sono in realtà traduzioni letterali italiane di Aristotele, definite dallo stesso Dante precedentemente nel *Convivio*).<sup>2</sup> Nella sua interpretazione ermeneutica, Koprda ha proceduto dal metodo della *lectio difficilior*, e quindi, in merito ai significati più ambigui, ha selezionato quello che, secondo l'opinione dell'autore, ha maggiormente senso.<sup>3</sup>

In conclusione, lo studio e la traduzione di un'opera così ampia e concettualmente complicata ha sicuramente richiesto molto tempo,

<sup>2</sup> A concrete interpretazioni di determinate espressioni Koprda si è dedicato anche più dettagliatamente, vedi Danteho Raj: stopy štruktúry v origináli a v preklade. In FLEMMROVÁ, A. – ŠUMAN, Z. (eds.): *Růže je rosa è rose est růže. Překlad, převod, interpretace*. Praha: Vydavatelství FF UK, 2020, s. 17 – 39.

<sup>3</sup> Più approfonditamente sulla metodologia della ricerca, Koprda scrive nell'articolo *Per una nuova traduzione del Paradiso in lingua slovacca* v Studi italo – slovacchi IX, 2020, 2, s. 66 – 77.

erudizione ed energia creativa, in una stretta simbiosi con il suo autore, volta ad una comprensione più profonda e animata dalla volontà di presentare ai lettori moderni le conclusioni e le visioni che possono essere giustamente considerate le più originali, e non frutto di spostamenti ed interpretazioni, create dal passare dei secoli e dalla distanza che ci separa da Dante e dal suo mondo. Senza dubbio è gratificante che ci sia ancora interesse per le opere classiche e soprattutto lo zelo di esperti che possano funzionare da mediatori per le generazioni future, come è dimostrato dal lavoro di Koprda e in particolare da questa sua traduzione del *Paradiso*.



lato, aveva perfettamente compreso l'importanza culturale dei volgari popolari, e ne ridimensiona la loro rilevanza sociale, dimostrando che il volgare, più che al popolo, doveva rendersi utile alle esigenze letterarie delle classi intellettuali, il cui obiettivo era superare il divario tra i contenuti proposti dall'attualità e le forme ormai antiquate per esprimerli e rappresentarli, anche e soprattutto in senso linguistico. La scelta del latino per scrivere il *De Vulgari Eloquentia*, come presuppone Di Vico, potrebbe essere stata originata da un'incertezza di Dante nell'individuare precisamente il tipo di volgare richiesto agli intellettuali per scrivere di alta poesia (primariamente, l'obiettivo non fu quello di porsi il problema dell'unificazione linguistica degli italiani come spesso si pensa e come tradizionalmente l'opera viene interpretata – tale interpretazione, infatti, può apparire, alla luce di alcune circostanze, riduttiva, non prendendo in considerazione l'aspetto non solo meramente letterario della personalità di Dante, ma allo stesso tempo anche la sua dimensione politica che idealizzava un'unificazione territoriale sotto l'egida imperiale, che avrebbe potuto garantire un superamento di tutti i contrasti ed antagonismi esistenti tra le varie signorie). Questo presupposto sembrerebbe sostenere l'ipotesi che Dante cogliesse anche l'aspetto essenziale dell'unificazione linguistica soprattutto in anni in cui, con sempre più evidenza, il latino non si reputava più idoneo ad assolvere a questo compito, se non appunto a livello di ceti intellettuali molto ristretti.

Secondo Di Vico, se si volesse rivolgere un'effettiva critica alla riflessione dantesca sulla lingua, essa potrebbe scaturire su un piano relativo al pensiero di un'unificazione linguistica intesa come prodotto, non di una contemporanea unificazione sociale delle varie popolazioni italiche, libere definitivamente e politicamente delle barriere artificiali che le dividevano, ma come artificio dell'azione dei ceti intellettuali che in maniera del tutto autonoma si sarebbero arrogati il diritto di stabilire a quale forma di volgare attribuire la canonicità, definendo un tipo di operazione ideologica che, in mancanza di un sostanziale rivolgimento politico, si sarebbe concretizzata in maniera del tutto arbitraria e comunque a rischio di limitato contatto con la

realtà, come d'altronde la lingua letteraria si prospettò nei secoli a venire, penalizzando la lingua parlata e poi anche le parlate di origine non fiorentina.

Insomma, il trattato si presta a varie interpretazioni, essendo caratterizzato da un'ambiguità di fondo, che poi corrisponde alla stessa ambiguità e complessità sostanziale di Dante, politicamente anacronistico rispetto al suo tempo, ma dal punto di vista della concezione letteraria molto più avanti, disposto a cercare un certo tipo di rapporto da lui ben delimitato, che a molti intellettuali, anche più moderni di lui per idee politiche, non fu dato di stabilire. Il trattato dantesco è senza dubbio importante nel campo della storia delle teorie linguistiche, può essere considerato come un'opera eminentemente teorica, posta al di fuori del contesto della produzione poetica includendola tra le opere minore dell'autore, ma può essere altresì apprezzata come una riconsiderazione della propria attività lirica nel contesto delle opere degli altri colleghi del sommo poeta, come una sorta di rivalutazione complessiva in chiave teorica della sua esperienza poetica. Comunque, leggendo l'opera, tutti questi aspetti vanno considerati e racchiusi in un unico insieme, per tentare di cogliere nel suo giusto valore alcuni elementi che caratterizzano il trattato e che risultano utili per l'interpretazione del pensiero e della personalità del suo autore (p. 131).