

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

STUDIUM HUMANITNÍ VZDĚLANOSTI



FRANCESCA DA RIMINI

INTERPRETACE POSTAVY Z DANTOVY *KOMEDIE*

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Josef Kružík, PhD.

Vypracovala: Marie Levínská

Praha, 2021

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Hradci Králové dne 30. 7. 2021

Podpis:

Poděkování:

Především děkuji svému vedoucímu práce Mgr. Josefovi Kružíkovi, PhD za jeho laskavé vedení, nevyčerpatelnou ochotu a cenné rady. Děkuji také všem, kteří mě na cestě – kterou psaní práce o Francesce bylo – podporovali a povzbuzovali.

OBSAH

I.	Úvod	6
1.1	Téma práce	6
1.2	Význam problematiky a cíl práce	6
II.	Literatura	8
2.1	Primární literatura	8
2.2	Sekundární literatura	8
III.	Hříšníci a ptáci.....	11
3.1	Struktura V. zpěvu	11
3.2	Druhý kruh	12
3.3	Špačci, jeřábi a holubice	13
3.4	Katalog hříšníků	17
IV.	Francesca a Thisbé.....	31
4.1	Anti-Beatrice a láska vedoucí ke smrti	31
4.2	Cavalcanti a zákony lásky	36
4.3	Pia, Cunizza a vyznání z hříchů	41
4.4	Guinevere a konverze knihou.....	47
V.	Závěr.....	54
VI.	Bibliografie	56
6.1	Primární Literatura	56
6.2	Sekundární Literatura.....	57

ABSTRAKT

Předložená práce se zabývá interpretací jedné z nejznámějších postav Dantovy *Komedie* – Francescy da Rimini. Francesca se nachází v druhém kruhu pekla a během let otázka jejího hříchu a charakteru vyvolala vášnivé diskuse mezi dantisty. Práce na ně navazuje a porovnává interpretace vybraných dantistů. Řeší otázku, proč je Francesca v pekle z hlediska fenoménu chťiče (*luxuria, cupiditas, concupiscentia*), z politicko-sociálního hlediska i vzhledem ke vztahu k Bohu. Rozebírá Francescinu řeč, lyrickou tradici, jejíž styl imituje, Francescinu deklarovanou pasivitu a její popírání odpovědnosti. Text se uzavírá tématem performativního čtení a tématem konverze knihou. Autorka se přiklání k Dantově úmyslnému ambivalentnímu vykreslení Francescina charakteru.

The presented work deals with the interpretation of one of the most famous characters of Dante's *Commedia*, Francesca da Rimini. Francesca is located in the second circle of Hell, and over the years the question of her sin and character has sparked heated debates among Dantists. This thesis builds on these debates and compares the interpretations of selected Dantists. It tackles the question of why Francesca is in Hell in terms of the phenomenon of lust (*luxuria, cupiditas, concupiscentia*), from a political-social point of view and in relation to God. It analyses Francesca's language, the lyrical tradition whose style she imitates, Francesca's declared passivity and her denial of responsibility. The text concludes with the theme of performative reading and the theme of conversion by the book. The author leans towards Dante's deliberately ambivalent portrayal of Francesca's character.

I. ÚVOD

1.1 Téma práce

Předkládaná práce se zabývá jednou z ikonických postav *Božské komedie*, Francescou da Rimini, která se nachází ve druhém kruhu Dantova pekla, a otázkou jejího hříchu. Na první pohled se totiž může zdát, že Francesciným jediným přečinem bylo prudké vzplanutí vášní, které nedokázala ovládnout. Neměla by být spíše v očistci? Zmíněná otázka se stává ještě palčivější, když si uvědomíme, že Cunizza da Romano,¹ jejíž osudy jsou těm Francesciným v mnohém podobné, se nachází v Nebi Venuše. Jaký je mezi nimi rozdíl? Znemožnila snad násilná smrt Francesce pokání, které by ji spasilo?

Vykreslení Francescina charakteru je úzce spjato s literárním kontextem, do kterého je zasazena. Proto bych se nejprve chtěla věnovat základní charakteristice druhého kruhu, „*rekům dávných dob a krásným ženám*,“² se kterými sdílí trest a obrazům ptáků, kteří se v tomto *canto* vyskytují i tématům destruktivní síly chťiče a lásce vedoucí ke smrti, které nastolují. Později by se v popředí měly ocitnout řeči, které Francesca pronáší, a to především v kontextu jejích rétorických schopností a textů, které do tohoto zpěvu skrze její řeč prostupují. Nicméně je nutné zmínit i fenomén lítosti a pokání i performativní středověké četby.

1.2 Význam problematiky a cíl práce

Francesca da Rimini je jednou z nejznámějších a také nejkontroverznějších postav *Komedie*. Je prvním aktivně trestaným hříšníkem, kterého Dante na své cestě potkává a pronáší okouzující řeč, která rozvířila přes století akademických diskusí a rozdělila dantisty do dvou nesmiřitelných táborů, které Dronke s humorem označuje za Holubice a Jestřábi.³ V devatenáctém a začátkem dvacátého století bylo romantické čtení Holubic, které ve Francesce vidělo ušlechtilou křehkou květinu, ve významné převaze. Nicméně moralistní hlasy Jestřábů označující Francescu za „lascivního démona“ případně „narcistní lhářku“ nabíraly na síle.⁴ Přestože se postupně komentáře týkající se Francescy přesunuly od

¹ R. H. LANSING, ed., *The Dante Encyclopedia*, London: Routledge, 2010, s. 241.

² *Inf.* 5.73 Pokud není uvedeno jinak, cituji z Bablerova překladu (1958).

³ P. DRONKE, Francesca and Héloïse, In *Comparative Literature* (1975), s. 115-116.

⁴ Viz např. P. DRONKE, *Francesca and Héloïse*, s. 117-118. nebo M. MUSA, *The Divine Comedy: Volume 1: Inferno*, London: Penguin Classics, 1984, s. 118.

vyhraněných postojů ke smířlivějším, zdá se mi, že otázka Francesciny viny a osobnosti je stále velmi ambivalentní a zaslouží si pozornost.

Mým cílem není vynést definitivní verdikt, domnívám se, že to ani není možné. Francesca je velmi ambivalentní postava a domnívám se, že je takto představena úmyslně. Černobílá odpověď v jejím případě neexistuje, a i to je součástí jejího půvabu. V práci bych chtěla předložit analýzu prvků, které v jejím případě považuji za důležité a možnosti jejich čtení, které jednotliví badatelé navrhnou. Moje rozsahem nutně omezená práce není v žádném případě vyčerpávající, nicméně bych ráda věřila, že pokrývá základní možnosti problematiky a poskytuje dostatečný podklad a východisko k mým vlastním závěrům.

II. LITERATURA

2.1 Primární literatura

Božskou komedii samotnou není asi potřeba dlouze představovat. Patří mezi největší texty západního literárního kánonu a rozhodně je to jeden z nejpůsobivějších textů, s jakými jsem měla tu čest se setkat. Spojuje středověké theologické představy s antickou tradicí a dobovými představami o světě. Představuje sumu tehdejšího poznání a nejstrukturovanější popis posmrtného života, jaký byl kdy na západě sepsán.⁵ Do tohoto rozvrhu zasazuje postavy, které v omezeném prostoru, jehož se jim dostává, často ožívají víc, než bychom pokládali za možné. Vše navíc v nádherně bohatém básnickém jazyce.

Ze třech českých překladů *Božské komedie* v této práci primárně pracuji s textem Otty Františka Bablera,⁶ který považuji za nejvěrnější originálu a duchu Dantova díla. Pro srovnání pak využívám novější překlad Mikešův,⁷ který je často přístupnější.

K dispozici jsem měla několik anglických překladů (viz Sekundární literatura), nicméně asi nejvíce jsem tíhla k výsledku společného úsilí manželů Hollanderových,⁸ s nímž se díky pečlivému překladu a praktickému zpracování velmi dobře pracuje. V jejich vydání jsem také případně nahlížela do italského originálu, který vychází z kritické edice Giorgia Petrocchia.

2.2 Sekundární literatura

K dispozici jsem měla několik komentářů. Nejvíce jsem čerpala z výše zmíněného trojsvazkového překladu s komentářem manželů Hollanderových, který je ceněn především pro svůj rozsáhlý a hluboce poučený poznámkový aparát, který obsahuje řadu odkazů na další sekundární literaturu.⁹ Jejich práce je inspirována starším akademickým prozaickým překladem Singletona,¹⁰ který spolu s komentářem vyšel v šesti svazcích. Jeho poznámky se

⁵ R. JACOFF, ed., *The Cambridge Companion to Dante*, New York: Cambridge University Press, 2007, s.69.

⁶ D. ALIGHIERI, *Božská komedie*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

⁷ D. ALIGHIERI, *Božská komedie*, Praha: Academia, 2009.

⁸ J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Inferno*, New York: Anchor Books, 2002. J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Purgatorio*, New York: Anchor Books, 2003. J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Paradiso*, New York: Anchor Books, 2008.

⁹ J.T. BARBARESE, Four Translations of Dante's "Inferno," In *The Sewanee Review* (2021), s. 653.

¹⁰ C.S. SINGLETON, *The Divine Comedy: Inferno: 2. Commentary*, Princeton: Princeton University Press, 1977.

C.S. SINGLETON, *The Divine Comedy: Purgatorio: 2. Commentary*, Princeton: Princeton University Press, 1973. C.S. SINGLETON, *The Divine Comedy: Paradiso: 2. Commentary*, Princeton: Princeton University Press, 1975.

soustředí především na lingvistické a historické prvky díla.¹¹ Novější prozaický překlad Durlingův, snažící se o maximální syntaktickou věrnost originálu, doplňuje rozsahově skromnější komentář Durlinga a Martineze.¹² Obsahově ale o to není chudší a často obsahuje zajímavé postřehy, které se jinde nevyskytují.¹³ Do menší míry jsem pak používala ještě několik dalších komentářů. Starší komentář Carrollův,¹⁴ který svým vykreslením Dantova díla mnohdy sám připomíná umělecký text, nicméně je nutně zastaralý. Dále komentář Vernonův,¹⁵ který už je také staršího data, ale do velké míry zprostředkovává komentář Benvenuto. Silně interpretativní komentář Musy a volně přístupný komentář *Commento Baroliano*.¹⁶ Nakonec nesmíme zapomenout zmínit jediný český komentář Jana Blokši.¹⁷

Z další literatury bych pak chtěla jmenovat pár děl a autorů, kteří byli pro tvorbu mé práce obzvláště důležití. Na začátek bych chtěla zmínit článek Petera Dronkeho *Francesca and Héloïse*,¹⁸ který na malém prostoru představuje vývoj akademického přístupu k Francesce a obsahuje rozsáhlý seznam bibliografie k tématu. Stejně tak mi jako výborný rozcestník a zdroj základních informací posloužila *The Dante Encyclopedia*.¹⁹ Zmínku si zaslouží dnes už klasický článek Poggioliho *Tragedy or Romance?*,²⁰ který nabízí podrobný rozbor celého *canto* a skrze pečlivou lingvistickou analýzu vykresluje obraz celého zpěvu.

Dále bych chtěla zmínit autorku výše uvedeného *Commento Baroliano*, Teodolindu Barolini, která je autorkou několika knih i článků, nicméně pro mojí práci jsou relevantní především její články *Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender* a *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric*

¹¹ M.W. BLOOMFIELD, Review, In *Speculum* (2021), s. 127.

¹² R.M. DURLING, R.L. MARTINEZ, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Volume 1: Inferno*, Oxford: Oxford University Press, 1997. R.M. DURLING, R.L. MARTINEZ, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Volume 2: Purgatorio*, Oxford: Oxford University Press, 2004. R.M. DURLING, R.L. MARTINEZ, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Volume 3: Paradiso*, Oxford: Oxford University Press, 2010.

¹³ T. PETERSON, Review, In *Annali d'Italianistica* (2021), s. 351.

¹⁴ J.S. CARROLL, *Exiles of eternity: an exposition of Dante's Inferno*, London: Hodder and Stoughton, 1903.

¹⁵ W.W. VERNON, *Readings on the Inferno of Dante based upon the Commentary of Benvenuto da Imola and Other Authorities. Vol. 1*, London: Methuen & Co., 1906.

¹⁶ M. W. BLOOMFIELD, Review, s. 128.

M. MUSA, *The Divine Comedy: Volume 1: Inferno*. T. BAROLINI, *Commento Baroliniano*, Digital Dante. New York, NY: Columbia University Libraries, 2014-2018.

¹⁷ J. BLOKŠA, *Výklad Božské komedie Danta Alighieriho I. Peklo*, Hranice: Prokop Zapletal, 1899. J. BLOKŠA, *Výklad Božské komedie Danta Alighieriho II. Očistec*, Hranice: Prokop Zapletal, 1900.

¹⁸ P. DRONKE, *Francesca and Héloïse*.

¹⁹ R. H. LANSING. ed., *The Dante Encyclopedia*, London: Routledge, 2010.

²⁰ R. POGGIOLI, *Tragedy or Romance? A Reading of the Paolo and Francesca Episode in Dante's Inferno*, In *PMLA* (1957).

Context.²¹ Obzvláště klíčovou pro můj text je pak práce Eleny Lombardi, která v souvislosti s pátým *canto* vydala hned několik textů. Především knihy *Imagining the Woman Reader in the Age of Dante* a *Wings of the Doves: Love and Desire in Dante and Medieval Culture*, ale také kapitoly v rámci knih spojujících příspěvky více autorů. Kapitola „*Che libito fe' licito in sua legge*“: *Lust and Law, Reason and Passion in Dante*, která je součástí knihy *Dantean Dialogues: Engaging with the Legacy of Amilcare Iannucci* a *Lust and the Law: Reading and Witnessing in Inferno V*, na které pracovala s Crisafim a je součástí knihy *Ethics, Politics and Justice in Dante*, se obě zabývají spojením politiky, práva a chťiče.²² Zmínku by si jistě zasloužili i mnozí další, nicméně budou zmíněni na patřičných místech a s ohledem na délku této práce se domnívám, že je vhodné výčet sekundární literatury ukončit nyní.

²¹ T. BAROLINI, Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender, In *Speculum* (2000). T. BAROLINI, Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context, In *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* (1998).

²² E. LOMBARDI, *Imagining the woman reader in the age of Dante*, Oxford: Oxford University Press, 2018. E. LOMBARDI, *Wings of the Doves: Love and Desire in Dante and Medieval Culture*, Montréal: McGill-Queen's University Press, 2012. E. LOMBARDI, M. KILGOUR, A.A. IANNUCCI, *Dantean Dialogues: Engaging with the Legacy of Amilcare Iannucci*, Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2013. N. CRISAFI, E. LOMBARDI, Lust and the Law, In GAIMARI, G., KEEN, C. (eds.). *Ethics, Politics and Justice in Dante*, London: UCL Press, 2019.

III. HŘÍŠNÍCI A PTÁCI

3.1 Struktura V. zpěvu

Dante sestupuje do druhého kruhu a hned u vchodu se setkává s Mínóem,²³ známým krétským zákonodárcem, který se v antické tradici později stává jedním z podsvětních soudců. Oproti Vergiliovu pojetí mu ale Dante dodává bestiální rysy. Mínós „zpovídá“ duše hříšníků a počtem obtočení ocasu kolem svého těla určuje, kam která duše patří. Mínós zahlédne přicházejícího Danta a varuje ho „*jen ať tě šířka vchodu neošálí – rozvaž si cestu, než se vydáš na ni!*“ (*Inf. V, 19-20*) Na což mu Vergilius odpovídá, že Dantova cesta probíhá s posvěcením těch, kteří přebývají tam, „*kde vše se zmůže, cokoli chtějí.*“ (*Inf. V, 23-24*)

V tom Dante zaslechne úpěnlivý nářek a jek vichřice, vzápětí si všimá i hříšníků, kteří jsou jí unášeni a poznamenává „*I zvěděl jsem, že ti, kdo prostopázně hřešili tělem, pykat musí tady, ti, u nichž rozum překonaly vášně.*“ (*Inf. V, 37-39*)“ Nejprve je přirovnává k hejnu špačků a pak k táhnoucím jeřábům. Ptá se Vergilia na jejich identitu a on postupně sedm z nich jmenuje: Semiramis, Dido, Kleopatru, Helenu, Achillea, Parida a Tristana. Vyjmenovává jich „*na tisíce dále*“ (*Inf. V, 67*), nicméně jejich jména už se nedozvídáme.

Danta se zmocňuje smutek a oznamuje Vergilioví, že by rád mluvil s dvěma stíny, které letí pospolu. Vergilius mu radí, aby počkal až k nim budou blíže a oslovil je „*láskou, jež je víže.*“ (*Inf. V, 79*) Touto radou se Dante neřídí, nicméně z jeho zavolání jsou zřejmé jeho sympatie a oni se k němu snáší jako dva holubi.

Na to si Francesca bere slovo a pronáší svůj první rétoricky vybroušený monolog ve kterém představuje lásku jako nekontrolovatelné vzplanutí, které vzniká v ušlechtilém srdci a nelze se mu bránit, zakončuje ho prohlášením, nebo snad kletbou, že jejich vrah skončí v Kaině. Dante je zřejmě dojat a žádá Francescu – jejíž jméno se dozvídáme až teď – aby mu vyprávěla, jak k jejich zhřešení došlo. Na to Francesca odpovídá monologem druhým, o tom, jak si své city uvědomili při četbě o Lancelotovi, a když Lancelot políbil Guinevru, Paolo políbil ji. Zakončuje prokletím knihy, která je k hříchu dovedla, i básníka, který ji napsal. Zatímco Francesca mluví, Paolo usedavě pláče. Poutník ze soucitu omdlévá.

²³ Podobu řeckých jmen udávám jednotně podle *Slovníku antické kultury*. V. BAHNÍK A KOL, *Slovník antické kultury*, Praha: Svoboda, 1974

3.2 Druhý kruh

Dante sestupuje z *limbu* do druhého, menšího kruhu, který „obsahuje nářků víc a bolů.“ (*Inf. V, 3*) Je to první kruh, kde jsou duše hříšníků aktivně trestány. Jejich proviněním je *lussuria*, chtíč, který celkově Dante považuje za nejlehčí ze smrtelných hříchů, ale také nejhluběji zakořeněný. Proto ho umisťuje hned na začátek pekla a až na sedmou římsu očištěnce.

Barolini upozorňuje, jak netradičně se — například oproti středověké tradici zásvětních vizí — Dante staví ke chtíči. Rahab i skandální cizoložnice Cunizza jsou v ráji, kající očišťující se od heterosexuálního a homosexuálního chtíče jsou v očištcí postaveni na roveň a tresty hříšníků v pekle jsou absolutně desexualizovány. Pro srovnání Barolini uvádí Tnugdalovu a Thurkillovu vizi, kde jsou v prvním případě smilníci obého pohlaví trestáni zrůdným těhotenstvím a ve druhém vykonáváním ponižujících sexuálních aktů k pobavení démonů.²⁴ Podobný fenomén můžeme sledovat i ve vizuální kultuře, například na Giottově fresce zobrazující Poslední soud v kapli Scrovegni.²⁵

Oproti tomu tresty v Dantově pekle probíhají na principu *contrapasso*, jsou vyměřeny na základě hříchu, kterého se daná duše dopustila na zemi, a to na principu analogie, protikladu nebo kombinace obojího. Hříšníci tedy v absurdní míře dostávají to, co si na zemi přáli nebo naprostý opak.²⁶ A zatímco tradice zásvětných vizí zdůrazňuje samotný aspekt sexu jako ponižující a hříšný, Dante se zaměřuje na psychologii touhy.²⁷

Ve druhém kruhu utichá světlo a řve vichřice. Tma samozřejmě není místní zvláštností, protože panuje v celém pekle, nicméně Carroll se domnívá,²⁸ že tu Dante zdůrazňuje zvláštní vztah mezi smyslností a temnotou. Smyslnost podle něj vytváří svoji specifickou temnotu tím, že se celou svou podstatou soustředí na tělo a podřizuje rozum vášním. Rozum je tím zničen a s ním je ztracena i schopnost duchovního zraku. V této souvislosti pak cituje Ef

²⁴ T. BAROLINI, *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, New York: Fordham University Press, 2009, s.70-72.

²⁵ T. BAROLINI, „*Inferno 5: What's Love Got to Do with It? Love and Free Will.*“ *Commento Baroliniano*. Dostupné z: <https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-5/>

²⁶ R. H. LANSING, ed., *The Dante Encyclopedia*, s. 219-222.

²⁷ T. BAROLINI, *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, s. 73.

²⁸ J. S. CARROLL, *Exiles of eternity: an exposition of Dante's Inferno*, s. 87-88.

4,18-19 „*Mají zatemnělou mysl a odcizili se Božímu životu pro svou nevědomost a zatvrzelé srdce. Otupěli, propadli bezuzdnosti a chtivostí dělají hanebné věci.*“²⁹

Němotu světla pak vyvažuje řev větrné smršťe. Pekelný hurikán unáší hříšníky a smývá jimi do všech směrů. Metaforická bouře vášní a citů, která je ovládala na zemi, se tu přeměňuje do skutečné nikdy nekončící bouře. Obzvláště živě tento úkaz popisuje Poggioli, který pomocí analýzy jednotlivých slov vykresluje obraz, který bychom s dávkou aktualizace snad mohli označit za pekelnou centrifugu. Vítr si s hříšníky pohazuje a žene je proti srázu,³⁰ který je roztočí do vzdušného víru, ojedinelé výkřiky (*strida*) se proměňují v kolektivní jekot (*compianto*), aby byly následně ztlumeny ve vyčerpaný nárek (*lamento*).³¹

Carroll upozorňuje, že ve srovnání s očišťováním ohněm od stejného hříchu v očistci, by se nám vítr mohl zdát výrazně mírnější variantou. Zdůrazňuje ale, že podle Dantova pojetí vášně s duší zůstávají i po smrti, a tak je duše uvězněná v bouři chtěje bez prostředků, kterými by ho mohla upokojit. A zatímco nižší tělesné schopnosti jsou utlumené, ty vyšší jsou ostřejší než za života.³²

Hollander pak jako možnou novozákonní inspiraci uvádí 2Pt 2,17 z řeči odsuzující ty, kteří se poddávají chtíči „*Takoví lidé jsou jako prameny bez vody, mračna hnaná bouří; je pro ně připravena nejčernější tma.*“³³

3.3 Špačci, jeřábi a holubice

Málo pozornosti je někdy věnováno třem přirovnáním obyvatelů druhého kruhu k ptákům. Obecně se výklad tohoto motivu soustředí na kontrast velkého hejna „prostých“ anonymních špačků a průvodu vznešených jeřábů, kteří jsou ztotožňováni s hříšníky urozeného původu a literární tradice.³⁴ Ohledně motivu holubic, ke kterým je přirovnána

²⁹ Biblické citace, pokud není uvedeno jinak, jsou z ekumenického překladu: *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih). Český ekumenický překlad*, Praha: Česká biblická společnost, 1996.

³⁰ V originále *la ruina*, patří k jednomu ze sporných míst tohoto *canto*. Může jít o místo sesuvu, Singleton ho pak spojuje s prasklinou ve zdi pekla, kterou způsobilo zemětřesení následující po Kristově ukřižování (Inf. 12.32-41). C. S. SINGLETON, *The Divine Comedy: Inferno: 2. Commentary*, s. 76. Hollander volí obraznější variantu obzvláště silného náporu větru. Více J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Inferno*, New York: Anchor Books, 2002, s.482.

³¹ R. POGGIOLI, *Tragedy or Romance? A Reading of the Paolo and Francesca Episode in Dante's Inferno*, s. 314-315.

³² Cituje *Purg. 25.79-84 A když se Lachesis lnu nedostává, / co lidské je a božské, s sebou veme, / od těla odlétá dle svého práva. Ostatní mohutnosti jsou pak němé; paměť a vůle jsou i síla soudná / však bystřejší, než teď je spatřujeme.* J. S. CARROLL, *Exiles of eternity: an exposition of Dante's Inferno*, s. 89-90.

³³ J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Inferno*, s. 482.

³⁴ Např. R. M. DURLING, R. L. MARTINEZ, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Volume 1: Inferno*, s. 95.

Francesca s Paolem, už úplný konsensus nepanuje. Shodně je zdůrazňována aluze na *Aen.* V, 213-17:

*Jako když ze své skrýše je holub vyplašen náhle,
který v dutinách skal má své sladké hnízdo a domov,
hlasitě třepaje křídly a vyděšen ze svého hnízda
odletí do pole pryč, avšak zakrátko po tichém vzduchu
vznáší se průhlednou drahou a nehýbe hbitými křídly.³⁵*

Nicméně symbolický význam samotné holubice je ambivalentní. Na jedné straně se Poggioli obdivuje eleganci jejich klouzavého letu a označuje je za tradičně nejněžněji milující a půvabně láskyplné ptáky.³⁶ Oproti tomu jsou to ptáci spojovaní s Venuší³⁷ a Blokša je označuje za „chlípné, znak lásky smyslné.“³⁸ Vernon zase zprostředkovává Scartazziniho argument, spojující symbol holubice s Mt 10,16 „*Hle, já vás posílám jako ovce mezi vlky; buďte tedy obezřetní jako hadi a bezelstní jako holubice.*“ V jeho čtení tedy holubice symbolizuje upřímnost, se kterou Francesca pronáší svoji řeč.³⁹ Přímo obrazům ptáků v *Infernu* V se věnuje Ryan a do celé situace vnáší řadu jemnějších nuancí.

*A jako špačci, když se začnou chlady,
se slétají a v hejně táhnou spolu,
tak také těchto bědných duchů řady
se ve větru hned nahoru, hned dolů
zmítají vědouce, že nedosáhnou
úlevy ani ulehčení v bolu.*

(*Inf.* V, 40-45)

Ke špačkům (*stornei*) se vyjadřuje výrazně méně antických a středověkých autorů než ke zbylým dvěma druhům. Pro tuto pasáž se zdá nejrelevantnější zpráva Alberta Velikého, který o špačcích píše jako o inteligentních, ale velmi hlučných ptácích, kteří ze strachu před jestřábi létají v těsných hejnech. Jejich křik je nejhlasitější při páření a celkově jsou to špinaví ptáci, kteří se shromažďují u stád dobytka a živí se jejich výkaly. Z moderních zdrojů

³⁵ Všechny citace Aeneidy jsou z překladu Otmar Vaňorného. VERGILIUS, *Aeneis*, Praha: Svoboda, 1970.

³⁶ R. POGGIOLI, *Tragedy or Romance? A Reading of the Paolo and Francesca Episode in Dante's Inferno*, s. 325.

³⁷ T.G. BERGIN, *Inferno V*, In *Lectura Dantis* (1990), s. 60.

³⁸ J. BLOKŠA, *Výklad Božské komedie Danta Alighierioho I. Peklo*, s. 38.

³⁹ W. W. VERNON, *Readings on the Inferno of Dante based upon the Commentary of Benvenuto da Imola and Other Authorities. Vol. 1*, s. 167.

pak Ryan ještě dodává, že si tito ptáci často přivlastňují cizí hnízda, stejně jako se do cizích „hnízd“ vkrádají cizoložníci.⁴⁰

Druhým kontextem, který zmiňuje, je srovnání bezcílného poletování hejna špačků s letem orla zaměřeným přímo na slunce, které se objevuje v bestiářích. Konkrétně zmiňuje *Bestiář* Philippa de Thaüna, který orla letícího ke slunci spojuje s postavou Krista, který se může dívat přímo na Otce, zdroj všeho světla a vědění, a bere s sebou i křesťany. Zatímco orel svůj zrak upírá přímo k těm nejvyšším a nejčistším předmětům pravdy a touhy, špačci ve svém náhodném hlučném letu symbolizují ztracené pudové duše, které nestoupají k Blaženosti.⁴¹

*Jak jeřáby, když zpívajíce táhnou
a dlouhou čmouhu na obloze tvoří,
tak stíny viděl jsem už chvíli drahnou,
které smršť temná do svých vírů noří...*
(*Inf. V*, 46-49)

Oproti špačkům se jeřábi i holubice objevují v literatuře daleko častěji, a to jako příklady vyzdvihované i varovné. O jeřábech (*gru*) se zmiňuje už Aristotelés, který je považoval za vysoce inteligentní a disciplinované ptáky a stejně pochvalně o nich píše i Plinius a svatý Ambrož. Od Aristotela pochází i postřeh, že jak jeřábi stárnou, jejich peří tmavne, autor *De bestiis et aliis rebus*, který ignoruje Aristotelovo vědecké vysvětlení tohoto úkazu, pak argumentuje, že tím ve stáří vyjadřují smutek nad svými hříchy.

Za klíčový motiv ale Ryan považuje právě jejich disciplínu a následování prvního z hejna, kterého po vzoru Brunetta Lantiniho označuje *gonfaloniere*,⁴² který ale v tomto případě není příkladem dobrého politického vedení. Celé hejno vede Semiramis, ztělesnění nespoutaného chtíče, a po jejím vzoru chtíč těch, jež ji následují, ohrožuje společenský řád a politickou stabilitu.⁴³

Poggiori a Freccero také zmiňují, že vedle toho, že táhnoucí jeřábi zpívají smutnou píseň, je výraz, který Dante pro píseň používá, technickým výrazem pro žánr *lai* — česky

⁴⁰ L. V. RYAN, “Stornei, Gru, Colombe”: The Bird Images in Inferno V, In *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* (1976), s. 28-29.

⁴¹ L. V. RYAN, “Stornei, Gru, Colombe”: *The Bird Images in Inferno V*, s. 30-31.

⁴² Původně se jednalo o praporečnicka, později dostává význam funkce politického činitele. „Gonfalonier,” In *Merriam-Webster.com Dictionary* [cit. 2021-06-15].

Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gonfalonier>

⁴³ L. V. RYAN, “Stornei, Gru, Colombe”: *The Bird Images in Inferno V*, s. 31-35.

někdy překládáno jako lejch — lyrického a melancholického vzpomínání na romantická dobrodružství, evokující písně zpívané trubadúry nebo *lais* Marie de France. Představuje první narážku napovídající důležitost literatury pro tento zpěv.⁴⁴ Za zmínku pak také jistě stojí, že *Inferno V* není jediným místem, kde se v *Komedii* jeřábi vyskytují. Dante k nim přirovnává i zástupy kajících, očišťujících se od chťiče na sedmé římse očiště. (*Purg.* XXVI, 43-48)⁴⁵

Poněkud překvapivé mi pak připadá, že žádný z komentářů, jež jsem měla k dispozici, nezmiňuje skutečnost, že jeřábi jsou známí pro své komplikované námluvní tance. Což svým způsobem dodává humorný podtón tématu dvorské lásky, které bude později pro tento zpěv důležité. Celkově se zdá, že pohled na námluvní tance jednotlivých zmíněných druhů ještě podtrhuje pointu, ke které většina komentátorů dospívá. Zatímco jsou námluvní zvyky špačků velmi nesofistikované, jeřábi představují soubor úklon a pohybů připomínajících taneční kroky.⁴⁶

*Jak holubi, jež roztoužení žene,
že k hnízdu svému, ač jim víchř brání,
slétají se na peruti rozpřažené...*
(*Inf. V*, 82-84)

Ryan dále podotýká, že v případě holubic je důležité rozlišovat, jaký výraz je použit. V antice byly hrdličky (*turtur*) považovány za vzor cudnosti, zatímco obyčejné holubice nebo holubi (*columbae*) byli spojováni s bohyní lásky a udáváni za paradigma chlípnosti. Za příklad cituje Aristotelův spis *Historia animalium*, kde popisuje, jak si holubice před samotným pářením vyměňují polibky, bez tohoto zahájení se sameček se samičkou spářit odmítne. Píše také, že i když jsou si partneři obvykle věrní, stává se, že se samička spustí s jiným samečkem. Asi není žádným překvapením, že Dante dva milence spojuje právě s *colombe*. Na závěr této pasáže Ryan poznamenává, že to sice mohl být jemnocit, co přimělo Francescu zastavit vypravování u polibku, nicméně díky připodobnění k holubicím už žádné další vysvětlování nebylo potřeba.⁴⁷

⁴⁴ R. POGGIOLI, *Tragedy or Romance? A Reading of the Paolo and Francesca Episode in Dante's Inferno*, s. 318. J. FRECCERO, *The Portrait of Francesca. Inferno V*, In *MLN* (2009), s. 15.

⁴⁵ L. V. RYAN, "*Stornei, Gru, Colombe*": *The Bird Images in Inferno V*, s. 33.

⁴⁶ Více podrobností o námluvních zvycích jeřábů popelavých viz P.A. JOHNSGARD, *Cranes of the World*, Indiana University Press, 1983, s. 234-235. Dostupné z: <https://digitalcommons.unl.edu/bioscicranes/1/>

⁴⁷ L. V. RYAN, "*Stornei, Gru, Colombe*": *The Bird Images in Inferno V*, s. 36-37.

Holubice ale mají velký symbolický význam i v křesťanské tradici, hrdlička představuje Kristem opuštěnou církev, čekající na jeho návrat, zatímco *columba* je symbolem Ducha svatého. V bestiářích pak tento stoupající pták reprezentuje duši stoupající pomocí křídel rozjímání a často se přeměňuje v postavu samotného Krista. Pohyb těchto holubic je ale obrácený, místo aby Paolo s Francescou následovali jejich příkladu a směřovali k ráji, klesají k poutníkovi. Místo aby vzhlíželi k nebi, svůj ráj hledali už na zemi.⁴⁸

Valesio navrhuje čtení mírně odlišné. Nedívá se do bestiářů, ale do *Nového zákona* a cituje pasáž Mk 1,10 „*V tom, jak vystupoval z vody, uviděl nebesa rozevřená a Ducha, který jako holubice sestupuje na něj.*“ Duch svatý tu sestupuje a Ryanův argument tu tedy uplatnit nelze, nicméně Valesio vidí inverzi a degradaci Ducha svatého v tom, že do něj byl vnesen princip mnohosti, holubice jsou dvě.⁴⁹

Ryan na závěr shrnuje: nepořádní křičící špačci, kteří zničí, na co přijdou, si získají jen málo sympatie. Oproti nim stojí vznešení jeřábi s potenciálem velké moudrosti a příkladným sociálním chováním. Reprezentují průvod tisíce duší rytířů a krásných dam, princů a královen, kteří měli žít příkladným životem a pečovat o společnost, místo toho ale rozum podřídili vlastním touhám. V pekle teď následují Semiramis a Danta pohled na ně naplňuje lítostí. Do třetice přichází nejambivalentnější obraz holubic, původně obraz křesťanské duše směřující k Bohu, následně chlípnosti, která tento vzestup obrací. Ukojení chťiče nikdy nemůže vést ke zklidnění tužeb, jen k pekelné bouři. Všechn hřích totiž vede k oslabování vazeb mezi lidmi, které mohou dosáhnout dokonalosti jen v nebeské růži *Empyrea*.⁵⁰

3.4 Katalog hříšníků

Pojďme se ale blíže podívat na jednotlivé jeřáby a jejich uspořádání. Hollander upozorňuje, že tohle je druhý důležitý katalog, se kterým se v pekle setkáváme. V tom prvním bylo vyjmenováno čtyřicet obyvatel *limbu*, zatímco tady Vergilius jmenuje sedm osobností, které jsou stále slavné, známé a mohou tedy sloužit jako vhodné příklady. Dante sestavování svých seznamů věnuje velkou péči. Kirkham zdůrazňuje, že i když moderní čtenář může tyto pasáže považovat za nezajímavé či nudné, právě ony jsou plné významu a mohou nám ukázat systém v rámci kterého máme danou pasáž číst.⁵¹ Poggioli navíc

⁴⁸ L. V. RYAN, „*Stornei, Gru, Colombe*”: *The Bird Images in Inferno V*, s. 38-41

⁴⁹ P. VALESIO, „*Inferno*” V: *The Fierce Dove*, In *Lectura Dantis* (1994), s. 6.

⁵⁰ L. V. RYAN, „*Stornei, Gru, Colombe*”: *The Bird Images in Inferno V*, s. 40-41.

⁵¹ V. KIRKHAM, *A Canon of Women in Dante's "Commedia,"* In *Annali d'Italianistica* (1989), s. 19.

poukazuje, že katalog působí jako důležitý předěl v narativu zpěvu a jeho prozkoumání nám může více osvětlit pozdější setkání s Francescou a Paolem.⁵²

Hollander rozděluje devět hříšníků do tří triád. V čele seznamu jsou tři africké královny: Semiramis, Dido a Kleopatra. Po nich následují tři postavy trojských válek: Helena, Achilleus a Paris. Poslední trojici tvoří postavy nejbližší Dantově současnosti Tristan, Francesca a Paolo.⁵³

*„Ta první, o níž si přeješ mít zprávu,“
mi odpověděl, „panovnicí byla,
jež v říši mnoha řečí měla správu.“
Ta v zhýralosti neřestné tak žila,
že zastřít chtějíc vlastní hanbu svoji,
zákonem všechno smilstvo povolila.
Tot' Semiramis, o níž psáno stojí,
že zdělila trůn svého chotě Nina
v zemích, jichž sultán dobyl v boji.
Tu druhou usmrtila láska jiná,
když rušila slib Sicheovi daný,
třetí je Kleopatra, chtíči vinná.“
I Helenu zřím, pro niž vyvolány
tak bědné doby, Achilla, jež stále
bojoval pro lásku, až zhynul z rány.
Zde Paris, Tristan... Na tisíce dále
stínů mi ukázal i vyjmenoval,
z nichž každý život skončil v lásky žale.*

(Inf. V, 52-69)

Pro současného čtenáře je asi nejvíce překvapující přítomnost Achillea, nicméně Dante jeho příběh nečerpá z Homéra, ale ze Statia a středověkých převyprávění trójské války.

⁵² J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Inferno*, s. 483. R. POGGIOLI, *Tragedy or Romance? A Reading of the Paolo and Francesca Episode in Dante's Inferno*, s. 319.

⁵³ J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Inferno*, s. 484.

Podle této varianty byl Achilleus zabit v Apollově chrámu, kam ho Paris nalákal příslibem setkání s Polyxenou, do které byl Achilleus zamilovaný.⁵⁴

Na začátek za zmínku stojí i skutečnost, že na rozdíl od Paola s Francescou jsou Paris s Helenou textem jasně oddělení ani jejich jména nejsou vedle sebe,⁵⁵ protože mezi nimi je jmenován Achilleus. Vernon upozorňuje, že není zcela jasné, jestli se skutečně jedná o Parida syna Priama, nebo jde o stejnojmennou postavu z francouzské středověké romance *Le Chevalier Paris et la belle Vienne*. K tomu by mohlo nabádat jeho sousedství s Tristanem, nicméně tuto variantu z různých důvodů většina dantistů opustila, a i v této práci tedy budu předpokládat, že se jedná o Parida Trójského.⁵⁶ Koneckonců Singleton cituje Benvenuto, který zdůrazňuje vhodnost Paridova umístění: hned po Achilleovi následuje jeho vrah, který je jistě spíše bojovníkem Venuše než Marta. Jablko přídělil Venuši, které dal přednost před Athénou a Junonou. Pohrdá moudrostí a hojností a jablko představující nejvyšší dobro spojuje se smyslým potěšením.⁵⁷

Pravděpodobně nejdůležitější postavou celého výčtu je Semiramis, to ona letí v čele celého hejna, i když Poggioli upozorňuje, že pořadí, ve kterém Vergilius hříšníky jmenuje nemusí nutně odrážet jejich skutečné uspořádání,⁵⁸ kromě Francescy je jí věnováno zdaleka nejvíce veršů, a navíc má ze všech zúčastněných nejvyšší postavení. Historická Semiramis byla patrně manželkou asyrského krále Šamši-Adada V. (vládl okolo roku 820 př. Kr.) a historický Ninus žil o několik tisíciletí dříve, to nicméně nezabránilo tomu, aby se v legendách stala jeho manželkou. Nejrůznější klasičtí autoři píší o její cestě k moci a pozoruhodných činech. Pochvalně se o ní vyjadřuje Hérodotos⁵⁹ a Diodóros Sicilský, řecký historik píšící v prvním století před Kristem, ji nazývá nejproslulejší ženou, o které máme záznamy a jejímu životu věnuje řadu stránek.⁶⁰ V jeho podání je Semiramis dcerou bohyně

⁵⁴ J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Inferno*, s. 485. C. S. SINGLETON, *The Divine Comedy: Inferno: 2. Commentary*, s. 80.

⁵⁵ Komentátoři se nicméně přou o to, jestli je tato skutečnost privilegiem, nebo trestem. J. BLOKŠA, *Výklad Božské komedie Danta Alighieriho I. Peklo*, s. 38. J. S. CARROLL, *Exiles of eternity: an exposition of Dante's Inferno*, s. 92.

⁵⁶ W. W. VERNON, *Readings on the Inferno of Dante based upon the Commentary of Benvenuto da Imola and Other Authorities. Vol. 1*, s. 160. P. TOYNBEE, Paris and Tristan in the Inferno V, 67, In *Dante Studies and Researches*, London: Methuen & Co., 1902, s. 251.

⁵⁷ C. S. SINGLETON, *The Divine Comedy: Inferno: 2. Commentary*, s. 80-81.

⁵⁸ R. POGGIOLI, *Tragedy or Romance? A Reading of the Paolo and Francesca Episode in Dante's Inferno*, s. 341. Shapiro naopak její pozici považuje za důležitou. M. SHAPIRO, Semiramis in "Inferno" V, In *Romance Notes* (1975), s. 456.

⁵⁹ *Hdt. I*, 184.1 HÉRODOTOS, *Dějiny*, Praha: Academia, 2004, s. 87.

⁶⁰ Část knihy *Bibliotheca Historica* vějící se Semiramis je součástí tohoto článku: J. J. MARK, Diodorus Siculus' Account of the Life of Semiramis, In *World History Encyclopedia*.

Dostupné z: <https://www.worldhistory.org/article/744/diodorus-siculus-account-of-the-life-of-semiramis/>

lásky Derceto a pohledného smrtelníka. Derceto stydící se za své poblouznění milence zabije a dítě nechává opuštěné na poušti, kde o ní v prvním roce jejího života pečují holubice, než ji najde královský pastýř, který ji dále vychovává. Příběh jejího původu naznačuje předurčení k milostnému úspěchu, a to se také naplňuje.⁶¹ Když její manžel vyrazil na pomoc králi Babylonu Ninovi, Semiramis se k němu připojila a byla to ona se svojí jednotkou, kdo nakonec město dobyl. Na Nina to natolik zapůsobilo, že vyhrožoval jejímu manželovi, který se nakonec oběsil. Semiramis se pak vdala za Nina, který krátce na to zemřel, a ona se na dlouhou dobu stala regentkou jejich mladého syna. Diodóros se pak dlouze věnuje jejímu stavitelskému úsilí v Babylonu, jejím cestám a nepodařenému pokusu o dobytí Indie. Nakonec píše o tom, že abdikovala ve prospěch svého syna poté, co se jí pokusil sesadit z trůnu. Potom zmizela, podle některých se prý přeměnila v holubici.⁶² Je otázkou, jestli Dante mohl tuto verzi legendy znát, nicméně znovuobjevení motivu bohyně lásky a holubic jen těžko můžeme považovat za zcela náhodné.

I v této verzi se již vyskytují náznaky Semiramidina sklonu ke smilstvu, když Diodóros zmiňuje její neochotu se znovu provdat z obavy, že by ztratila svoji moc. Místo toho si užívala s mladými vojáky, které následně nechávala zabít. Nicméně Semiramis nijak nesoudí. Ambivalentnější postoj má vůči ní Plútarchos, který o ní píše, že svého manžela zmanipulovala, aby jí předal veškerou moc, uvěznila ho a následně zabila.⁶³ V jiném svém spise ji nicméně chválí pro její vojenské schopnosti a přidává další příběh, který ji ukazuje v pozitivním světle.⁶⁴ Hyginus, mytograf žijící v druhém století po Kristu, také píše, že zabila svého manžela a později prý zabila i sebe ze žalu nad smrtí koně, kterého milovala. Příběh o tom, že měla bestiální vztah s koněm znal i Plinius.⁶⁵ Nicméně vzhledem k tomu, že se bestialita řadí mezi hříchy proti přírodě a podle Tomáše Akvinského se jedná o nejhorší formu chtíče a Semiramis by tudíž odsoudila k nižším kruhům pekla, těmto příběhům

⁶¹ Singleton navíc píše, že byla v některých legendách ztotožňována s bohyní Ištar. C. S. SINGLETON, *The Divine Comedy: Inferno: 2. Commentary*, s. 77.

⁶² E. ARCHIBALD, *Sex and Power in Thebes and Babylon: Oedipus and Semiramis in Classical and Medieval Texts*, In *The Journal of Medieval Latin* (2001), s. 38.

⁶³ *Mor.* IX, 753 d-e PLÚTARCHOS, *O lásce a přátelství*, Praha: Svoboda, 1987, s. 32-33.

⁶⁴ *Mor.* IV, 336 c PLÚTARCHOS, *O historii*, Praha: Arista & Baset, 2015, s. 51-52. *Mor.* III, 173 a-b PLUTARCH, *Moralia, Volume III: Saying of Kings and Commanders. Saying of Romans. Saying of Spartans. The Ancient Customs of the Spartans. Sayings of Spartan Women. Bravery of Women*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968, s. 15.

⁶⁵ E. ARCHIBALD, *Sex and Power in Thebes and Babylon: Oedipus and Semiramis in Classical and Medieval Texts*, s. 38-39.

nepřikládám velkou důležitost, i když mohou představovat další spojitost mezi tímto zpěvem a XXVI. *canto* Očistce, kde jeden ze zástupů provolává jméno Pasifae.⁶⁶

Jako hlavní Dantův zdroj ohledně Semiramis komentátoři shodně jmenují *Historiarum adversum paganos* Paula Orosia,⁶⁷ jehož verze byla pravděpodobně silně ovlivněná Pompeiem Trogem, jehož *Historiae Philippicae* se nám dochovaly jen ve zkrácené převyprávěné verzi Marca Iuniana Iustina. V Iustinově verzi se Semiramidino praktické rozhodnutí nosit kalhoty stává součástí lsti, která jí umožňuje vládnout na místo jejího syna. Ten Semiramis nakonec zabíjí, protože s ním chtěla mít sexuální styk. Negativní pohled na Semiramis ale jistě dosahuje vrcholu právě v díle Paula Orosia, který nemilosrdně popisuje její poklesky. Semiramis se tu stává krvežíznivou dobyvatelkou stejně jako její manžel, vražednou nymfomankou, která zabila všechny své milence a incestní vztah se svým vlastním synem ospravedlňuje uzákoněním manželství mezi rodiči a dětmi.⁶⁸ Na to ostatně naráží Dante, když píše, že změnila *libito* na *licito*, v Bablerově překladu (*Inf.* V, 57) „*zákonem všechno smilstvo povolila.*“ Konkrétně Orosius píše:

„Po jeho smrti se ujala vlády jeho manželka Semiramis, odvážná jako muž, oděná do hávu svého syna a po čtyřicet dva roky vedla svůj lid, který již vražděním národů přivykl krvežíznivosti. Žena, která se nespokojila s územím převzatým od manžela, jež tento tehdy jediný válečník získal během padesáti let, připojila k říši Etiopii, rozdrčenou ve válce a zbrocenou krví. Zdvihla válku také proti Indům, k nimž se nedostal nikdo jiný kromě ní a Alexandra Velikého. A toto přepadání a vraždění národů žijících v míru bylo tehdy o tolik krutější a hroznější, než je nyní, protože v té době ani nešlehaly válečné plameny mezi národy, ani uvnitř nich nevládla nezřízená chamtivost. Semiramis rozpálená chtivostí, žíznící po krvi, v trvalém područí smilstva a vraždění poté, co zahubila všechny, které královsky přivábila, počastovala jako nevěstka a obšťastnila obětím, nakonec v hanbě počala i bezbožně odložit syna, incestně s ním obcovala a svou hanbu zakryla nezakrytým zločinem, když nařídila, aby bylo

⁶⁶ N. CRISAFI, E. LOMBARDI, *Lust and the Law*, s. 68. E. LOMBARDI, M. KILGOUR, A. A. IANNUCCI, *Dantean Dialogues: Engaging with the Legacy of Amilcare Iannucci*, s. 134. R. M. DURLING, R. L. MARTINEZ, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Volume 2: Purgatorio*, s. 455.

⁶⁷ Např. P. TOYNBEE, Dante's Obligations to Orosius, In *Romania* (1895), s. 391. H.A. MASON, A Journey Through Hell: Dante's "Inferno" Revisited: Love and Courtesy — Canto V, In *The Cambridge Quarterly* (1988), s. 35.

⁶⁸ E. ARCHIBALD, *Sex and Power in Thebes and Babylon: Oedipus and Semiramis in Classical and Medieval Texts*, s. 39.

dovoleno dle libosti každému uzavírat manželství mezi rodiči a dětmi, aniž by se ctily zákony přírody.“ (Hist. I, 4,4-8)⁶⁹

Do této chvíle jsme sledovali negativní tendenci vývoje Semiramidiny legendy, kdy se z královny chválené pro její budovatelské a válečné činy stala ženou překračující všechna morální a sociální pravidla. Crisafi s Lombardi píšou, že jako osoba neuvěřitelné moci a neomezených možností byla nutně spojována s extrémní sexuální transgresí. Je první ženou, která se stává císařem, dělá věci, které jsou neženské: obléká se jako muž, prolévá lidskou krev, má absolutní moc, je schopnou dobyvatelkou i stavitelkou měst, proto „musí“ také činit sexuální přestupky. A skutečně je jí jich připisována celá škála: promiskuita, prostituce, nošení mužského oblečení, kastrace mladých mužů, znásilňování, incest i bestialita.⁷⁰ Archibald zase píše, že chování v soukromé sféře jak v klasických, tak středověkých zdrojích často představuje paralelu k veřejnému a politickému chování. Špatný vládce, bezohledný ke svým poddaným se pravděpodobně bude chovat špatně i ke své rodině. Vládkyně Semiramidiny úrovně musela být pro křesťanské spisovatele, kteří o postavení žen smýšleli stejně jako Aristotelés či svatý Pavel, děsivá a šokující. A není tedy nijak zvlášť překvapivé, že se příběhy o její nestvůrnosti tak ujaly.⁷¹ Spojení politické moci a chtíče pak můžeme sledovat v celém pátém zpěvu. Nicméně, než se na tuto problematiku zaměříme více, musíme se podívat ještě na jednu stránku Semiramidiny legendy.

Ve Středověku byla Semiramis synekdochou města, které založila, a sice Babylonu, a proto musíme zvážit i tento aspekt.⁷² Scheil ve své knize *Babylon Under Western Eyes* ukazuje vývoj symboliky Babylonu už od antiky. Zatímco Ninus zakládá Ninive, jeho manželka Semiramis ho překonává, když zakládá ještě působivější Babylon. Její ženskost se tak stává částí mytického obrazu Babylonu, spolu s jeho nestřídmostí a chvástavou ctižádostí. Právě tato ženskost umožňuje souznění s pozdější částí Babylonského mýtu, jakou představuje třeba Nevěstka Babylonská ze *Zjevení Janova* a obecně představy Babylonu spojené se sexuální zvrhlostí, zženštilostí a dekadencí. Spojením těchto představ se Babylon pevně sloučil s představou ženské transgresivní sexuality, prostopášnou a tabuizovanou slastí, a postavil se po bok zkaženým a odsouzeným městům, jako byla

⁶⁹ P. OROSIUS, *Dějiny proti pohanům*, Praha: Argo, 2018, s. 53-54.

⁷⁰ N. CRISAFI, E. LOMBARDI, *Lust and the Law*, s. 68. E. ARCHIBALD, *Sex and Power in Thebes and Babylon: Oedipus and Semiramis in Classical and Medieval Texts*, s. 41.

⁷¹ E. ARCHIBALD, *Sex and Power in Thebes and Babylon: Oedipus and Semiramis in Classical and Medieval Texts*, s. 41.

⁷² N. CRISAFI, E. LOMBARDI, *Lust and the Law*, s. 68.

Sodoma a Gomora.⁷³ Je jen shodou okolností, že i jména těchto dvou měst se objevují v *Purgatoriu* XXVI, vykřikovaná oproti jménu Pasifae?⁷⁴

Později (*Hist.* II, 2-3), ve spojení se Semiramis, Orosius staví do kontrastu pád pohanské a zpustlé Babylónské říše se zachováním a pokračováním křesťanské Římské říše.⁷⁵

„Posuďte se mnou! Vznik Babylónie i Říma je podobný, podobná je i jejich moc, podobná velikost, podobné trvání v čase, podobné dobro, podobné zlo, avšak nepodobný konec, nepodobný zánik. Babylón o vládu přišel, Řím ji drží nadále, Babylón osiřel zavražděním krále, Řím zůstává pevný s císařem, jenž nedoznal újmy. Proč? Protože v Babylóně se dostalo odplaty hanebné vladařově zhýralosti, v Římě byla s vládcem spojena nejmírnější spravedlnost křesťanského náboženství; v Babylóně ukojila šílená bezuzdnost touhu po rozkoši bez jakékoliv úcty k náboženství, v Římě to byli křesťané, kdo ušetřili křesťany, a křesťané, kvůli jejichž památce a na jejichž památku byli ušetřeni.“
(*Hist.* II, 3,6-7)⁷⁶

Ještě důležitější je v tomto kontextu pravděpodobně Augustinovo *De civitate Dei*, kde je Semiramis představena v rámci kontrastu mezi *civitas mundi* a *civitas Dei*.⁷⁷ Pro Augustina je Babylon chaos založený na mnohosti jazyků (Gn 11,1-9) a jako archetypální lidská obec je Babylon v opozici k Nebeskému Jeruzalému.⁷⁸ Iannucci dále ukazuje, že Dante v *Komedii* odděluje Řím od Babylonu a staví ho na stranu Jeruzaléma. Upozorňuje, že *Inferno* V je obklopeno dvěma zpěvy, které jsou explicitně politické, a především zdůrazňuje důležitost čtení v souvislosti s předcházejícím *limbem*. V jeho čtení *limbus* představuje rozum kontrastující s vášní pátého zpěvu. Ctnostní pohané prvního kruhu svými slovy a skutky založili a spořádaně budovali civilizaci a od chaosu pekla jsou náležitě odděleni, přebývají v *nobile castello*, osvětleném světlem rozumu. Zámek symbolizuje harmonický a civilizovaný život založený na ctnosti a rozumu. Také je to projekce

⁷³ A.P. SCHEIL, *Babylon Under Western Eyes : A Study of Allusion and Myth*, Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2016, s. 23-26, 127-129.

⁷⁴ V tomto ohledu je také zajímavé, že příběh o zkáze Sodomy a Gomory následuje v Orosiových *Dějinách* hned za zprávou o Semiramidině vládě.

⁷⁵ E. ARCHIBALD, *Sex and Power in Thebes and Babylon: Oedipus and Semiramis in Classical and Medieval Texts*, s. 40.

⁷⁶ P. OROSIUS, *Dějiny proti pohanům*, s. 82.

⁷⁷ A.A. IANNUCCI, *Dante : Contemporary Perspectives*, Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 1997, s. 100.

⁷⁸ M. SHAPIRO, *Semiramis in "Inferno" V*, s. 455-456.

pohanského Říma a *pax romana* umožňující Kristův příchod a ustanovení církve. V tomto pojetí tedy proti sobě stojí *Inferno* IV spojené s Římem a vizí míru a *Inferno* V představující chaos a zmatení Babylonu.⁷⁹ Ostatně tenhle aspekt Dante zdůrazňuje, když píše (*Inf.* V, 53-54) „*panovnicí byla, jež v říši mnoha řečí měla správu,*“ i když někteří komentátoři se domnívají, že to je od Danta zdráhavý výraz obdivu, vyjadřující velikost Semiramidiny říše.⁸⁰

Jako je Semiramis reprezentantkou Babylonu i ostatní postavy představují své civilizace odsouzené k zániku stejně jako představují sami sebe. Didonina osobní tragédie odráží tragický osud Kartága a možná je i předobrazem jeho zničení Římem. V *Conviviu* Dante proti sobě obě města staví v alegorizaci *Aeneidy*. V tomto schématu Dido představuje chtíč, od kterého se Aeneas musí odloučit. V jeho osobě tu rozum překonává vášně. Na rozdíl od Kartága není Řím zakladatelem chtíce, ale *pietas* a *labor*. Uvedená abstraktní alegorie se pak v konkrétnějších termínech odráží v *Komedii*, kde se Aeneas nachází v *limbu*, zatímco Dido v kruhu chtíce. Stejně tak jsou osudy města a královny propojeny v osobě Kleopatry (*Hist.* VI, 18,33-19,18).⁸¹ Kleopatra je navíc významná tím, že představuje spojení s Caesarem, který je v *Purg.* XXVI, 77-78 dán za příklad homosexuálního chtíce.⁸²

Mezi padlými městy zaujímá podle Iannucciho výjimečné místo Trója, protože pro něj jeden z mýtů spjatých s homérským cyklem představuje hermeneutický klíč k celé pasáži. V osmé knize *Odyssey* Homér vypravuje o aféře mezi bohyní lásky Afrodíté a bohem války Áreem. Zahlédne je spolu Apollón a informuje Héfaista, Afroditina manžela, který vyrobí síť tak jemnou, že ji nemohou vidět ani bohové a pomocí lsti do ní oba milence chytí. Následně pozve ostatní bohy, kteří se jim vysmějí. Iannucci píše, že je to mythos o spojení dvou iracionálních a destruktivních sil, lásky a války. Navíc ukazuje, že tato událost na Olympu je strukturálně stejná jako celý příběh Trójské války. Oba dva příběhy se skládají ze tří hlavních fází. První je rovnováha a harmonie, zrcadlící se v manželství Afrodíté a Héfaista a Heleny s Meneláem. Ve druhé je tato harmonie zničená cizoložnou láskou, Área s Afrodíté, Parida s Helenou. Výsledkem je emocionální a společenský rozvrat na Olympu i na zemi. Vášně přemáhá rozum a právo je porušeno. Ve třetí fázi je znovu nastolen řád a

⁷⁹ A. A. IANNUCCI, *Dante : Contemporary Perspectives*, s. 98-99.

⁸⁰ R. POGGIOLI, *Tragedy or Romance? A Reading of the Paolo and Francesca Episode in Dante's Inferno*, s. 319. Lansing. ed., *The Dante Encyclopedia*, s. 771.

⁸¹ A. A. IANNUCCI, *Dante : Contemporary Perspectives*, s. 101.

⁸² E.R. CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton: Princeton University Press, 2013, s. 369.

harmonie skrze násilné činy ublížených manželů a jejich spojenců. Na Olympu je možná toto násilí jen mírné, ale na zemi je třeba války, zkázy a smrti, aby se navrátilo předchozí uspořádání. Na konci Meneláos získává Helenu, ale Trója je smetená ze zemského povrchu.⁸³

Skupinu uzavírá Tristan, jehož nezákonná láska k Isoldě, mladé manželce jeho strýce krále Marka, přinesla do Cornwallu nepokoje, a nakonec ho zničila. Dantovu lítost nad těmito dušemi Iannucci nečte jen jako žal nad jejich jednotlivými tragickými osudy, ale i jako úvahu nad historií a jejím tragickým schématickým opakováním smrti a zkázy. Schéma sexuální transgrese a agrese, které podemílá duchovní a společenskou stabilitu.⁸⁴

Zapadá do popsaného politického schématu i Francesca s Paolem? Zřejmě ne tak intenzivně. Jak ukazuje Ryan, jednotliví jeřábi jsou jmenováni sestupně podle hierarchie a prestiže; Semiramis je asyrskou císařovnou, Dido královnou a zakladatelkou Kartága, Kleopatra královnou Egypta, Helena chotí krále Sparty, Achilleus vládcem menšího řeckého státu, Paris je Trojským princem a Tristan rytířem a synovcem krále Cornwallu.⁸⁵ Francesca ani Paolo nejsou součástí královské rodiny, nejsou spojení s takovou mocí, jejich transgrese tudíž nemůže dosahovat takových rozměrů.

Francesca se narodila do staré a vznešené italské rodiny da Polenta, která usilovala o ovládnutí Ravenny, což se jim také roku 1275 podařilo. Přivdala se pak do rodiny Malatesta, která usilovala o ovládnutí Rimini, v čemž rovněž roku 1295 uspěla. Svazek mezi Giovannim Malatestou, přezdívaným Gianciotto (Mrzák Jan), a Francescou da Polenta hraje významnou roli ve sňatkové politice, když spojuje dva nejsilnější a v mocenském žebříku stoupající rody Romagny. Na rozdíl od Semiramis, Dido a Kleopatry Francesca není nositelkou moci, je pěšákem na poli sňatkové politiky.⁸⁶ Se Semiramis Francescu spojuje slovo *terra*, ale zatímco Semiramis ze země, kterou ovládá, čerpá svoji moc, *terra* Franciscina původu určuje její osud, kontroluje ji a zbavuje moci. Její romanci pak můžeme číst v pojmech vymanění se z role sepsané patriarchální společnosti, i když sama Francesca se staví do jednoznačně pasivní role.⁸⁷

⁸³ A. A. IANNUCCI, *Dante : Contemporary Perspectives*, s. 94-95, 101.

⁸⁴ A. A. IANNUCCI, *Dante : Contemporary Perspectives*, s. 102.

⁸⁵ L. V. RYAN, "Stornei, Gru, Colombe": *The Bird Images in Inferno V*, s. 34.

⁸⁶ V tomto ohledu by pak z žen katalogu byla Francesce nejbliže Helena, což kromě Iannucciho implicitní zmínky prostřednictvím její pozice v trójské analogii, žádný z mnou čtených komentátorů nezmiňuje.

⁸⁷ T. BAROLINI, *Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender*, s. 2-3, 18, 27.

Jako v mýtu o Áreovi a Afrodíté nevěra narušuje harmonii a jednotu ustanovenou manželstvím a milenci jsou tvrdě potrestáni, v tomto případě smrtí. Žádná válka ale nenásleduje. Barolini ukazuje, že vraždy byli v rodině Malatestů na denním pořádku. Nejenže Giovanni zabil Francescu s Paolem, ale jeho syn Ramberto zabil Paolova syna Uberta při rodinné večeři, na kterou ho pozval. V takovémto kulturním prostředí není Francescina vražda ničím zvláštním a pro Giovanniho a rod Malatestů nenesla žádné následky. Giovanni se znovu oženil, Francescina jediná dcera Concordia měla pramálo politický význam a rod Polentů zůstal spojencem Malatestů. Větší politické důsledky měla překvapivě Paolova vražda, jehož dědicové, hrabata z Ghiaggiola, zachovávali vůči Malatestům z Rimini nepřátelství. Francescina smrt je v kronice Marca Battagliho zmíněna jen implicitně, když jedinou větou referuje o smrti Paola *cause luxurie*, která je důležitá z hlediska následnictví.⁸⁸

Do teď jsme sledovali stopu Semiramis a objevili jsme fenomén propojení chtíče a politiky, lásky a války, moci a sexuální transgrese. Lombardi argumentuje, že chtíč je fenomén, který má rozvratný efekt na řadu aspektů středověké kultury, přesahuje jednoduchou definici sexuální touhy a kategorii hříchu, je v těsném spojení s láskou a jako jediný z hříchů nezdrženlivosti je předmětem kanonického práva, právě z důvodu jeho společenských důsledků.⁸⁹ Řada komentátorů nicméně sleduje stopu odlišnou a za klíčovou pro porozumění Francesce považují Dido. Tato dvě pojetí se nicméně nevyklučují, ale spíše doplňují.

Dido Dante představuje na druhém místě a věnuje jí dva verše. Barolini argumentuje, že celé *canto* má být čteno v aeneovském kontextu a Dronke prohlašuje, že strukturálně je nejvíc vergiliovské z celého *Inferna* a nejhluběji zakořeněné v *Aeneidě* z celé *Komedie*.⁹⁰ Struktura pátého zpěvu skutečně velmi přesně odpovídá struktuře *Aen.* VI, 425-476, která je součástí Aeneaova sestupu do podsvětí. Nářek a pláč přivádí Aenea k Mínóovi, který zde také zastává post soudce. Setkává se se dvěma skupinami duší, sebevrahy a těmi co „sklála ukrutná láska.“ Vergilius pak jmenuje osm žen, které Aeneas zahlédne, mezi nimi je i Pasifae a samozřejmě Dido, která stojí od seznamu trochu stranou, podobně jako Dantova Francesca. Slzíci Aeneas se s ní pokusí navázat rozhovor. Podle Dronkeho, s čímž se asi nedá

⁸⁸ T. BAROLINI, *Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender*, s. 24-25.

⁸⁹ E. LOMBARDI, M. KILGOUR, A. A. IANNUCCI, *Dantean Dialogues: Engaging with the Legacy of Amilcare Iannucci*, s. 128-130.

⁹⁰ T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context*, s. 33. P. DRONKE, *Francesca and Héloïse*, s. 113.

nesouhlasit, tato scéna patří mezi nejdojemnější z celé *Aeneidy*, stejně jako Dantovo setkání s Francescou v *Komedii*.⁹¹

Kromě celkové podobnosti s výše zmíněnou pasáží a aluzí na holubice (*Aen.* V, 213-217), se kterou jsme se už setkali, obsahuje *canto* ještě několik aluzí na *Aeneidu*. Mínós varuje Danta před sestupem do podsvětí, stejně jako varuje Sibylla Kúmská Aenea (*Aen.* VI, 126-129), Aeneas stejně jako Dante cestuje z božího rozkazu (*Aen.* VI, 461-462) a sama Dido je představena aluzí na *Aen.* IV, 450-51. Barolini upozorňuje, že i spárování Paola s Francescou má předobraz v Dido, která se v podsvětí vrací k Sicheovi. Další aluzi (*Aen.* II, 3-13) uvidíme na začátku druhé Francesciny řeči a Carranza celé *canto* čte ve světle Ijópásovi písni (*Aen.* I, 740-756).⁹²

Umístění samotné Dido je nicméně pro řadu čtenářů překvapující. Vzhledem k tomu, že si vzala život bychom ji mohli očekávat v lese sebevrahů v *Inf.* XIII. Musíme se ale dívat i na motivaci, nejen na čin samotný. Dido se nezabývá ze zoufalství, ale kvůli nekontrolovatelné touze po Aeneovi.⁹³ Její láska vede ke smrti a představuje druhý důležitý rámec celého *canto*.⁹⁴ Vernon dodává, že stejně tak bychom se mohli ptát, proč mezi sebevrahy nejsou Cato a Lucretia.⁹⁵ Dante ale do tohoto kruhu neumisťuje žádné pohany z toho důvodu, že sami pohané sebevraždu nepovažovali za hřích, ale často naopak za otázku cti.⁹⁶

Hollander upozorňuje, že Dante při uvedení Dido využívá figuru perifráze, tedy jakési hádanky, kterou čtenáři předkládá. Efektem této figury je mimo jiné zdůraznění důležitosti dané postavy.⁹⁷ Dido je pak jmenována až v *Inf.* V, 85, kde nám Dante sděluje, že Francesca s Paolem patří do davu, kde je Dido.

⁹¹ P. DRONKE, *Francesca and Héloïse*, s. 113.

⁹² P. CARRANZA, Philosophical Songs: The “Song of Iopas” in the “Aeneid” and the Francesca Episode in *Inferno* 5, In *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* (2002). C. S. SINGLETON, *The Divine Comedy: Inferno: 2. Commentary*, s. 76, 93. R. M. DURLING, R. L. MARTINEZ, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Volume 1: Inferno*, s. 95. T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context*, s. 34.

⁹³ J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Inferno*, s. 484.

⁹⁴ T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context*, s. 33.

⁹⁵ Lucretia se nachází v *limbu*, Cato mladší stojí před očištěm a pravděpodobně představuje jeho strážce. Lansing. ed., *The Dante Encyclopedia*, s. 146-149.

⁹⁶ W. W. VERNON, *Readings on the Inferno of Dante based upon the Commentary of Benvenuto da Imola and Other Authorities. Vol. 1*, s. 158.

⁹⁷ J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Inferno*, s. 484.

...tak od davu, v němž Dido byla paní,
se odtrhli a hned k nám přiletěli...

(Inf. V, 85-86)

Řada komentátorů zmiňovanou pasáž chápe tak, že podobně jako v *Purg.* XXVI jsou i tady duše zformovány do dvou průvodů, jeden z nich vede Semiramis, druhý Dido. Do toho prvního by patřily duše, které se dopustily nespoutaného chtíče, promiskuitní, bez úcty k zákonům a jediné ctnosti, která by jejich prohřešek umenšila. Zatímco Didoniným hříchem a hříchem duší, které ji následují, je pouze vášeň. Podle Vernona tedy můžeme rozlišit dva zástupy, které se liší závažností svých provinění.⁹⁸ Dichotomický způsob čtení je velmi lákavý, protože zdánlivě nabízí řadu odpovědí, nicméně mně se zdá, že probouzí ještě více otázek. Kupříkladu: kdo patří do kterého průvodu? Carroll explicitně k Semiramis řadí jen Kleopatru a zdá se, že se domnívá, že ostatní duše následují Dido,⁹⁹ což by ale vytvořilo výraznou asymetrii.

Crisafi s Lombardi upozorňují, že napříč katalogem se chtíč proměňuje v lásku a ukazuje tedy jakousi jejich kontinuitu.¹⁰⁰ Semiramis je *a vizio di lussuria fu sì rotta* (Inf. V, 55), Dido *amorosa* (Inf. V, 61), Kleopatra *lussuriosa* (Inf. V, 63) a nakonec Achilles *che con amore al fine combatteo* (Inf. V, 66). To by sice mohlo naznačovat i určitou dichotomii, ale existuje i řada prvků, která tyto dvě hypotetické skupiny spojuje. Poggioli upozorňuje, že Dido k Semiramis váže sloveso *rompere*, zlomit. Zatímco Semiramis je doslova zlomená do zvyku chtíče (Inf. V, 55), Dido láme svůj slib daný Sicheovi *ruppe fede al cener di Sicheo* (Inf. V, 62).¹⁰¹

Řadu postav také se Semiramis váže motiv incestu, Kleopatra si vzala svého bratra, Tristan měl poměr s manželkou svého strýce, a i Paolo s Francescou jsou *cognati* (Inf. VI, 2), švagr se švagrovou.¹⁰² Dnes bychom to snad za incestní vztah neoznačili, ale Tomáš Akvinský píše (*Sum. th.* II-II q. 154 a. 9 co.): „*když totiž muž vezme cizí za manželku, spojují se s ním v jistém zvláštním přátelství všichni pokrevní manželčini, jako kdyby byli jeho pokrevní.*“ Mezi pokrevností a příbuzností tedy nedělá rozdíl.

⁹⁸ J. S. CARROLL, *Exiles of eternity: an exposition of Dante's Inferno*, s. 90-91. W. W. VERNON, *Readings on the Inferno of Dante based upon the Commentary of Benvenuto da Imola and Other Authorities. Vol. 1*, s. 156.

⁹⁹ J. S. CARROLL, *Exiles of eternity: an exposition of Dante's Inferno*, s. 90, 92.

¹⁰⁰ N. CRISAFI, E. LOMBARDI, *Lust and the Law*, s. 66.

¹⁰¹ R. POGGIOLI, *Tragedy or Romance? A Reading of the Paolo and Francesca Episode in Dante's Inferno*, s. 319-320.

¹⁰² R. M. DURLING, R. L. MARTINEZ, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Volume 1: Inferno*, s. 96.

A jak už jsme ukázali dříve, všechny postavy podřizují svou politickou nebo vojenskou odpovědnost svému chťiči. Semiramis s Francescou a Paolem spojuje motiv holubice. Spojujícím motivem je i přítomnost bohyně lásky, která je Semiramidinou matkou, Paridovou ochránkyní a dle některých komentátorů boha lásky vyzývá Francesca, když třikrát opakuje *Amor* (*Inf.* V, 100-106).¹⁰³ Kleopatru s Dido zase spojuje jejich sebevražda. Netroufám si říct, které z těchto spojujících prvků jsou skutečně důležité, a které jen dílem náhody, nicméně se domnívám, že je nepřiměřené textu tyto duše rozdělovat do dvou striktně oddělených skupin. Spíše se domnívám, že tyto dvě ženy, které zastávají v pátém *canto* privilegovaná místa, nastolují dva důležité rámce, ve kterých je třeba tento kruh číst. U Semiramis je to téma sexuální transgrese a destabilizující síly chťiče na společnost. U Dido fenomén lásky vedoucí ke smrti. Jednotlivé postavy pak ukazují variace na tato témata. Zkázou Semiramis je její incestní chťič, který bychom stěží označili za lásku. Příčinou smrti Kleopatry se zdají být spíše politické ambice než její milostné aféry, byť jsou s nimi úzce spjaté. Orosius o její smrti píše (*Hist.* VI, 19,17-18):

„Potom, když se blížil Caesar a ve městě zavládl veliký rozruch, se [sc. Antonius] probodl mečem. Polomrtvého jej donesli ke Kleopatře do mauzolea, kam se uchýlila rozhodnuta zemřít. Poté, co pochopila, že má zůstat naživu do Caesarova triumfu, zvolila dobrovolnou smrt a našli ji mrtvou po uštknutí hadem do levé paže, jak se soudí.“¹⁰⁴

Pro Helenu sice byly „vyvolány tak bědné doby“ (*Inf.* V 64-65), ale podle *Roman de Troie*, který většina komentátorů uvádí jako hlavní středověký zdroj ohledně Trójské války, na rozdíl od Parida pro lásku neumírá. Ve válce, kterou s Paridem rozpoutala, za ni nicméně umírá lidí mnoho. Celý svět kvůli ní upadá a Řecko ztratilo mnoho vznešených rytířů a nejlepších mužů. O Heleně se dozvídáme jen, že jí to zazívali i prostí lidé (28424-438):

„According to what Dictys says and related, all the inhabitants of that country came to see lady Helen, because of whom the world had suffered such pain and for whom Greece had lost so many noble knights. In consequence, she had cast the whole world into decline and caused the nobility and the best men to perish. They had been vanquished and hacked to pieces while kingdoms had been laid waste and Troy had been burned and destroyed. Such a large number of people

¹⁰³J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Inferno*, s. 487.

¹⁰⁴P. OROSIUS, *Dějiny proti pohanům*, s. 324.

as came to gaze in wonder at her had never before been seen. All those of humble condition had harsh words for her.“¹⁰⁵

Než se přesuneme k další kapitole, kde se dále budeme zabývat láskou vedoucí ke smrti, na závěr ještě pár poznámek k duším druhého kruhu. Druhý kruh je jediné místo celé *Komedie*, kde Dante uvádí více žen než mužů. Blokša píše, že se tím shoduje s naukou Tomáše Akvinského, „který praví, že ženy bez jistého úsudku rozumu a jako slabší k hříchu tomu jsou náchylnější.“¹⁰⁶ Stojí tu pět žen proti čtyřem mužům, což se nemusí zdát jako velký rozdíl, nicméně jak už jsme ukázali dříve, ženy mají v kruhu chtíče bezpochyby vedoucí dominantnější postavení. Poggioli se snaží dokázat, že zatímco ženy máme chápat jako starověké hrdinky, kterým jejich láska dodává na síle, muže máme číst klíčem středověkých romancí, v nichž právě láska je silou, která nakonec zdolá výjimečného bojovníka.¹⁰⁷ Ženskost pátého zpěvu je obzvlášť pozoruhodná, když si uvědomíme, že v XXVI. *canto* Očistce, kde se kající očišťují od stejného hříchu, nejsou ženy žádné.

V pátém zpěvu se nachází pět žen, z nichž pátá pronáší řeč obhajující lásku/chtíč. Kirkham upozorňuje, jak důležité je číslo pět pro strukturu ženského prvku *Komedie*. Pět je číslo světa, složené z mužské triády a ženské dyády, odráží se v pěti světových, pěti smyslech a pěti kategoriích zvířecích druhů.¹⁰⁸ Pátého dne Bůh stvořil zvířata zosobňující nižší smyslovou stránku člověka oproti jeho vyšším rozumovým schopnostem. Celkem pět žen s Dantem rozmlouvá, v Pekle ženy reprezentují pět hříchů. V Očistci a Ráji pak vedle toho větší význam získá ženská dyáda.¹⁰⁹ Třetím důležitým číslem pro četbu tohoto *canto* je devítka, ale té se budeme věnovat až v další kapitole.

¹⁰⁵ Cituji z anglického prozaického překladu, který usiluje o maximální významovou přesnost. B. DE SAINTE-MAURE, G.S. BURGESS, D. KELLY, *The Roman de Troie by Benoît de Sainte-Maure*, Cambridge: Boydell & Brewer, 2017, s. 392. Francouzský originál zní: *Ço dit e reconte Ditis, / veneient veeir dame Heleine, / par cui li monz a trait tel peine, / par cui Grèce est si apovrie / de la noble chevalerie, / par cui li siegles est peior, / par cui li riche e li meillor / sont mort, vencu e detrenchié, / par cui sont li règne eissillié, / par cui Troie est arse e fondue. / Si faite gent ne fu veüe / come il la veneit remirer / e a merveilles esgarder. / Fiere parole en ont tenue / entre eus tote la gent menue.* B. DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie. Tome IV*, Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1904, s. 286-287.

¹⁰⁶ J. BLOKŠA, *Výklad Božské komedie Danta Alighieriho I. Peklo*, s. 37. (Cf. *Sum. th.* II-II q. 156 a. 1 ad 1)

¹⁰⁷ R. POGGIOLI, *Tragedy or Romance? A Reading of the Paolo and Francesca Episode in Dante's Inferno*, s. 341-343.

¹⁰⁸ E. R. CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, s. 503-504.

¹⁰⁹ V. KIRKHAM, *A Canon of Women in Dante's "Commedia"*, s. 24-26.

IV. FRANCESCA A THISBÉ

4.1 Anti-Beatrice a láska vedoucí ke smrti

Sestupem Francescy a Paola k poutníkovi přichází na scénu i číslo devět, které vyjadřuje definitivní počet identifikovatelných duší tohoto kruhu. Devítka je pro Danta velmi významné číslo, spojuje ho s Beatricí a, jak říká Kirkham, s láskou samotnou.¹¹⁰ Propojení čísla devět s Beatricí nastoluje Dante už ve svém básnickém cyklu *Vita Nuova*, kde zjišťuje, že klíčové momenty jejich vztahu jsou s tímto číslem spojené. Poprvé ji uviděl, když jim oběma bylo devět let a znovu se sní setkal po uplynutí dalších devíti let. Beatrice umírá roku 1290, tedy devátém desetiletí století. Devět je čtvercové číslo od trojky, tedy ho můžeme vyjádřit jako tři na druhou. Trojka je spjatá se svatou trojicí, trojím pohybem duše (*motus ternarius*) a je číslem, které strukturuje Ráj.¹¹¹ Podle Hollandera se tedy zdá pravděpodobné, že devítka z druhého kruhu chťiče je v opozici k Beatricině devítce lásky.¹¹² Beatrice představuje transformaci dvorské lásky, kdy se z paní, která svého milovníka zušlechtuje – povyšuje do šlechtického stavu – stala duchovní vůdkyní, která vede Danta doslova k Bohu a ráji.¹¹³ Podle Barolini je celá *Komedie* řízená myšlenkou, že láska je životní síla a životní síla je láska. Láska může zachraňovat, posvěcovat i dávat život.¹¹⁴ Skutečná láska vede k životu, ale láska duší druhého kruhu vedla jen ke zkáze.

„Ó tvore soucitný a v dobru bdělý,
jenž tmou jsi přišel na svém putování
k nám, kteří svět jsme krví pokrápěli,
Pán světů, kdyby slyšel naše lkání,
my pokoj bychom vyprosili tobě,
že s naší bídou cítíš slitování.
Když slyšet chceš nás, porozprávět sobě,
my zůstanem, což jindy lze jen stěží,
neb víchr právě ustal ve své zlobě.
Mé rodné město leží na pobřeží,

¹¹⁰ V. KIRKHAM, *A Canon of Women in Dante's "Commedia,"* s. 32.

¹¹¹ Lansing. ed., *The Dante Encyclopedia*, s. 653-654. E. R. CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, s. 503. M.A.M. CAROLAN, *Counting by Fives: A Literary Reading of "Inferno,"* In *MLN* (2012), s. 139.

¹¹² J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Inferno*, s. 483.

¹¹³ Lansing. ed., *The Dante Encyclopedia*, s. 237.

¹¹⁴ T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context*, s. 39.

*k němuž si řeka Pád svou cestu volí
hledajíc klid i s vodou, jež v ní běží.
(Inf. V, 88-99)*

Kromě čísla devět, navrhuji Martinez a Durling další spojení s Beatricí. Když Francesca říká „*k nám, kteří svět jsme krví pokrápěli*“ (Inf. V, 90), čtou to jako aluzi na Ovidiův příběh o Pýramovi a Thisbé (Met. IV, 55-169), konkrétně na pasáž, kdy Pýramova prýstící krev zbarví plody moruše do nachova.¹¹⁵

*Přitom si meč, jenž visel mu po boku, do útroh vnořil;
vzápětí z vroucí rány jej vytrhl na prahu smrti,
nznak pak na zemi ležel. Krev z rány do výše tryská,
jako v potrubí vodním když praskne z olova roura,
která pak štěrbinou úzkou ven chrlí vodotrysk dlouhý,
vysoko metá své proudy, jež syčí, jak derou se vzduchem.
Bělostné plody stromu se náhle do tmava barví
kapkami krvavé spršky a kořen nasáklý krví
napouští nachovou barvou i ovoce visící nad ním.*

(...)

*Ty pak, neblahý strome, jenž mrtvolu jednu ted' kryješ,
brzy však budeš krýt dvojí zde zemřelých milenců tělo,
ponech si po krvi stopy a plody své navždy měj tmavé,
jako smuteční pomník stůj dvojí prolité krve.¹¹⁶*

Pýramos s Thisbé rozhodně perfektně splňují profil lásky směřující ke smrti a zajímavou okolností je, že se tento příběh odehrává v Semiramidině Babylonu, kde si dva milenci navíc domlouvají schůzku u Ninova hrobu. Durlingova analýza jde nicméně hlouběji.

Pýramos a Thisbé žijí v sousedících domech a zamilují se do sebe, nicméně jejich otcové lásce nepřejí, a tak si mohou jen špitat úzkou štěrbinou ve zdi mezi dvěma domy. To jim ale brzy přestává stačit, a tak si domlouvají schůzku u Ninova hrobu za hranicemi města. Chvilku poté, co Thisbé dorazí na místo setkání se tam ale objeví i lvice, co se chce po lovu napít ze studánky. Thisbé uteče, ale spadne jí závoj. Když lvice odchází, všimne si závoje a

¹¹⁵ R. M. DURLING, R. L. MARTINEZ, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Volume 1: Inferno*, s. 97.

¹¹⁶ OVIDIUS, *Proměny*, Praha: Svoboda, 1974, s. 113-114.

potrhá ho, přitom ho ušpiní krví ze své kořisti. Pýramos vidí lví stopy a zkrvavený závoj a dojde k závěru, že Thisbé je po smrti. Probodne se tedy mečem a polomrtvého ho pak nachází Thisbé. Volá na něj jménem, ale tím, co ho nakonec krátce přivede k životu je jméno její. Pýramos umírá a Thisbé vzápětí páchá sebevraždu.

Podle Durlinga je centrem tohoto příběhu obraz těla jako domu duše, kde duše s okolním světem komunikuje skrze otvory ve zdi. Pýramos s Thisbé unikají omezením společnosti přes zdi Babylonu do říše vášní, které nejsou sto kontrolovat. Především Pýramos, jehož samotné jméno je odvozeno od slova oheň (πῦρ). Právě tento neklid, vzrušení a sexuální touha jsou příčinou tragického konce celého příběhu. Pýramos zamění závoj za Thisbino tělo; to co značilo její šťastný únik za její smrt. Jde o klasický příklad chybného čtení, a to je motiv, který je pro *Inferno* V, jak ještě uvidíme v druhém Francescině monologu, velmi důležitý.¹¹⁷

Podle Durlinga pak lze celou *Komedii* číst jako metaforické obrácení příběhu o Pýramovi a Thisbé. Z temného lesa, kde je poutník konfrontován se lvem a dalšími šelmami, putuje do bezpečí domova.¹¹⁸ Durling ukazuje několik míst *Komedie*, která mohou na jejich příběh odkazovat, nicméně v úplnosti se pýramovský motiv rozvíjí až v Očistci. Dvě explicitní zmínky jsou v *Purgatoriu* XXVII a XXXIII, nicméně Moevs čte v pýramovském rámci i Danteho komentář ke vstupu do očistce a příběh Pýrama a Thisbé tedy podle něj rámuje celý očistec:¹¹⁹

*My šli a k místům těm jsme přicházeli
že tam, kde dřív se průlom ukazoval
jen jako trhlina, jež hradbu dělí,
bránu a schody tři jsem zpozoroval...*
(*Purg.* IX, 73-75)

Z výše uvedeného důvodu se výklad pýramovského motivu obvykle soustředí právě na Očistec a v jeho úplnosti se mu tu pro jeho rozsáhlost nemůžeme věnovat. Nicméně se pokusím zmíněnou problematiku velice stručně nastínit, protože posiluje spojení Francescy a Beatrice a zdůrazňuje motiv lásky vedoucí ke smrti.

¹¹⁷ R. M. DURLING, R. L. MARTINEZ, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Volume 2: Purgatorio*, s. 618-619.

¹¹⁸ R. M. DURLING, R. L. MARTINEZ, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Volume 2: Purgatorio*, s. 620.

¹¹⁹ C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, New York: Oxford University Press, 2005, s. 94.

Poutník vstupuje do očištěnce trhlinou (*fesso* odráží Ovidiovo *fissus*) ve zdi (*muro*). Stoupá po očištěcové hoře až na sedmou římsu, kde se kající očišťují od chťiče, a na prahu pozemského ráje narazí na další zeď (*muro*), tentokrát ohnivou. Její oheň reprezentuje poslední očišťování od lidské lásky, protože jak Vergilius vysvětlil (*Purg.* XVII, 91-105) láska je semenem každého hříchu i ctnosti. Podle Moevse zde dochází k očišťování od *concupiscentia*, nebo také *cupidigia/cupiditas*.¹²⁰

Luxuria je oficiální název chťiče, zatímco pojmy *concupiscentia* a *cupiditas* zdůrazňují jeho theologickou stránku.¹²¹ Payer píše, že pojem *concupiscentia* označoval ztrátu prvotní spravedlnosti a představoval základní narušení lidské emocionality, tendenci přirozených tužeb a chutí následovat své objekty touhy bez ohledu na rozum. *Cupiditas* je sice prvotně spojována s lakotou (*avaritia*), nicméně může jít o chtivost sexuálního charakteru. Například svatý Augustin ve svém spise *De libero arbitrio* píše, že chťič je kořenem všeho zla a chťič ztotožňuje s *cupiditas*.¹²² Oba termíny se z velké části překrývají a Moevs je v tomto smyslu používá.

Skrze výše charakterizovaný druh pervertované lásky, posedlosti tělem a hmotným světem vnímaným smysly, se člověk odcizuje Bohu. Sebe-vnímání se omezuje na konečnou zkušenost lidského těla a snahu uspokojit jeho neukojitelnou žádostivost skrze smysly, jako to dělá Dantův Odysseus nebo Francesca. Peklo aktivního hříchu začíná tělesnou láskou a očištěc jí končí, mohli bychom tedy říct, že *concupiscentia* rámuje celou světskou zkušenost.¹²³ Moevs toto dále demonstruje na způsobu, kterým se Francesca představuje, kde se identifikuje s řekou Pád, která touží po míru a splynutí se svými přítoky a mořem.

*Na pobřeží leží můj rodný kout,
kde Pád klesá s přítoky do údolí,
aby mohl v svém moři spočinout.
(Inf. V, 97-99)¹²⁴*

Francesca touží po míru a splynutí, její láska ale vedla ke smrti, ne k životu, k pekelné smršti, která jí „do svých vírů noří“ (*Inf.* V, 49), ne k míru. Moevs na její metaforu navazuje následujícím způsobem; Francesca o sobě přemýšlí jako o autonomní řece, s vlastním

¹²⁰ C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, s. 94, 90-91. P. DRONKE, *Francesca and Héloïse*, s. 117.

¹²¹ E. LOMBARDI, *Wings of the Doves: Love and Desire in Dante and Medieval Culture*, s. 53.

¹²² P.J. PAYER, *Bridling of Desire*, Toronto: University of Toronto Press, 1993, s. 47-48, 54. Lansing. ed., *The Dante Encyclopedia*, s. 241.

¹²³ C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, s. 91.

¹²⁴ Cituji z Mikešova překladu, který tuto skutečnost lépe ilustruje.

jménem, formou a identitou, která se touží sloučit zase s jinou samostatnou řekou, místo aby nahlédla, že podstatou řeky je voda, od které je neodlučitelná. Poznat sám sebe jako vodu – ve formě řeky – znamená nahlédnout všechnu vodu, řeky i moře jako jedno a v jednotě se sebou. V tom spočívá pravé splnutí, jednota, mír a naplnění touhy, která vede bytosti k tomu, aby se hledaly v druhých. Ti, co jednotu skutečnosti nerozeznají se odcizují Bohu, tak jako Francesca, která říká, že vládce světa není její přítel (*Inf. V, 91*).¹²⁵ Podle Hollandera je rozumné předpokládat, že Francesciným bohem je Kupid, bůh lásky Amor, kterého třikrát vzývá (*Inf. V, 100-106*).¹²⁶ A Fleming dodává, že Francescina řeč je řečí alternativního náboženství.¹²⁷

Vraťme se ale zpátky k Dantemu, kterého stejně jako Pýrama od Beatrice dělí už jen zeď. Vergilius se ho snaží přimět, aby prošel na druhou stranu. Aby to dokázal, musí být ochotný obětovat své tělo a nahlédnout, že je víc než jen to. Rozum nicméně není schopen Danta přesvědčit. Co ho nakonec přiměje ohněm projít, je Beatricino jméno. Stejně jako Pýramos s Thisbé byli spojeni jen slovy, slova – její jméno – Dantovi otevírají cestu.¹²⁸ A jsou to slova, konkrétně román o Lancelotovi, co k sobě přivádí i Paola s Francescou.

Druhým důležitým pýramovským motivem, na který naráží Francesca i *Purgatorium XXXIII*, je morušový strom, který trvale zbarvila krev milenců. Situaci tu ale ztěžuje skutečnost, že křesťanská výkladová tradice má moruši navíc spjatou s Lk 17,6 (*Kdybyste měli víru jako zrnko hořčice, řekli byste této moruši: „vyrvi se i s kořeny a přesad' se do moře,“ a ona by vás poslechla.*) a Ž 78,47 (*Jejich révu zničil krupobitím a smokvoně mrazem.*). Podle svatého Ambrože je tedy moruše symbolem ďábla, protože stejně jako on ztrácí svoji andělskou podstatu, rudne zradou a tmavne hříchem. Negativní způsob čtení se velmi rozšířil, uznává ho mimo jiné Hugues de Saint-Cher nebo Tomáš Akvinský. V tomto řetězci uvažování ovoce tmavnoucí krví symbolizuje ztrátu nevinnosti, vzpouru a následné zatracení.¹²⁹ Zde je třeba podotknout, že přestože Francescina řeč evokuje scénu, ve které krev zabarvuje moruši, v samotné Francescině řeči ona moruše chybí a Paolo s Francescou krvácejí na svět (*mondo*).

Oproti negativnímu čtení existuje tradice pozitivního čtení moruše, kupříkladu pro Augustina morušový strom představuje evangelium Kristova kříže, jehož krvavé plody –

¹²⁵ C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, s. 91-92.

¹²⁶ J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Inferno*, s. 487.

¹²⁷ R. FLEMING, Francesca's Sweet Subversive Style, In *Lectura Dantis* (1988), s. 13.

¹²⁸ C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, s. 92, 94.

¹²⁹ C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, s. 96.

Kristovy rány – poskytnou mnohým výživu. Strom bude přesazen od židů, kteří ho odmítli, do moře pohanů skrze víru hořčičného zrna apoštolů. Pozitivní čtení podporuje kupříkladu Nicolas de Lyre nebo Beda Ctihodný, který dodává, že hada lze zabít hozením morušového listu. Dantův morušový strom evokuje Kristův kříž, slovo a vášeň, přesazený od těch, kteří ho nepřijali k těm s otevřenými srdci. Přijmout moruši neznamena vzplát tělesnou touhou, ale vzplát pro krev sebeobětování zrozené z nesobecké lásky. Je to láska žánru komedie vedoucí k jednotě a životu mimo čas, spojená s křesťanským zjevením a Beatrice. Oproti tomu stojí tragická tělesná láska Pýrama a Thisbé, Dido, Francescy a Paola, která vede ke smrti.¹³⁰ Moruše/kříž ve smrti Francescy a Paola chybí, jejich krev barví jen hmotný svět; *tignemmo il mondo di sanguino (Inf. V, 90)*.

4.2 Cavalcanti a zákony lásky

V *Infernu* V stojí proti lásce vedoucí k životu a spáse, která tvoří jádro celé *Komedie*, tělesná láska vedoucí ke smrti. Beatrice proti Francesce, devítka proti pětce, tragédie proti komedii. Sledovali jsme paralelu Pýrama/Paola/Danta a Thisbé/Francescy/Beatrice, což odkrylo komplexnější problematiku než jednoduchý chtíč (*luxuria*), a to fixaci na tělo a individualitu, neukojitelnou chtivost zmocnit se smysly světa bránící náležitému vztahu s Bohem (*concupiscentia*). Pojděme se ale vrátit zpátky k Francescinu monologu, který náš náhled na fenomén lásky vedoucí ke smrti ještě rozšíří.

*Láska, jež plaché srdce rychle školí,
v mém druhu prudce vzplanula k mé kráse,
jejíž ztráta doposud mně bolí;
láska, jenž láskou jenom ztláčit dá se,
s ním spoutala mne touhou mocné síly,
která, jak vidíš, nezaniká v čase;
láska nás vedla k smrti v téže chvíli -
však Kaina čeká na našeho vraha!“
(Inf. V, 100-107)*

Francesca se nás po vzoru tradice dvorské lásky snaží přesvědčit, že touze se nedá nijak bránit. Zatímco Dante je hluboce přesvědčen, že touze je možné nejen odolat, ale že rozum nad ní musí zvítězit. Pokud člověk není řízen rozumem a nemá svobodnou vůli, pak

¹³⁰ C. MOEVS, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, s. 95-97.

se jedná o chtíč, ne o lásku. Barolini v tomto kontextu navrhuje další možnou inspiraci pro *contrapasso* tohoto zpěvu, a to pasáž o dobrovolnosti a donucení z Aristotelovy etiky Nikomachovy (III, 1a):¹³¹

*Nedobrovolností, jak se zdá, jest to, co se děje násilným donucením nebo z nevědomosti. Donucením jest to, čeho hybná příčina jest vně, a jest taková, že v ní ten, kdo jedná anebo trpí, ničím nepřispívá, jako když někoho někam zanese vítr anebo lidé, v jejichž moci jest.*¹³²

Francesca popisující své činy jako nedobrovolné a nyní unášená větrem je tedy ztělesněním Aristotelova příkladu.¹³³ Nicméně pokud budeme v četbě *Etiky* pokračovat, tak zjistíme, že Aristotelés by se Francescy patrně nezastal. Podle něj má totiž vznětlivost a žádostivost počátek v dané osobě a pokud tedy jednáme z žádostivosti, jednáme dobrovolně (*Eth. Nik.* III, 3). Pokud je to, co konáme příjemná a krásná, činíme tak s radostí a přináší nám to potěšení, bylo by směšné přičítat vinu vnějším okolnostem (*Eth. Nik.* III, 1). Takové jednání tedy nemusí být ze záměrné volby, ale stále je dobrovolné (*Eth. Nik.* III, 4). Pokud bychom ovšem sporný verš „*che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende*“ (*Inf.* V, 102) nevztahovali ke způsobu Paolova milování, jak to naznačuje Mikešův překlad:

*Láska, pod níž se křehké srdce drolí,
zde toho strhla krásou bytosti,
jíž zmocnil se, že ještě dnes to bolí.
(Inf. V, 100-102)*

Věta patří mezi nejambivalentnější místa *canto*, není totiž zřejmé, jestli se vztahuje ke způsobu Francesciny smrti – stále jí uráží způsob, kterým ztratila své krásné tělo – nebo k intenzitě a agresivitě Paolovi vášně. Nicméně souhlasím se Singletonem, že druhá možnost se v celkovém kontextu zdá nepravděpodobná.¹³⁴

Po Semiramidině vzoru Francesca vytváří zákony, aby ospravedlnila svůj chtíč. Podle prvního k sobě ušlechtilé srdce a láska nerozlučně patří a pokud bychom na někoho měli

¹³¹ T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context*, s. 35. T. BAROLINI, “*Inferno 5: What’s Love Got to Do with It? Love and Free Will.*” *Commento Baroliniano*.

¹³² ARISTOTELES, *Nikomachova etika*, Praha: Jan Laichter, 1937, s. 44.

¹³³ T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context*, s. 35.

¹³⁴ C. S. SINGLETON, *The Divine Comedy: Inferno: 2. Commentary*, s. 90. N. CRISAFI, E. LOMBARDI, *Lust and the Law*, s. 73.

svalovat vinu, tak jediné na krásu Francescina těla, které v Paolovi onu potenciální lásku probudilo. V těchto řádcích Dante odkazuje na kancónu Guida Guinizelliho – kterého poutník potkává v XXVI. zpěvu Očistce – začínající slovy „*V šlechetném srdci Láska je a byla vždy doma jako v loubí lesa pták.*“¹³⁵ A Dronke připomíná i Dantův vlastní sonet, který tuto Guinizelliho kancónu zrcadlí „*Láska a srdce v prsou šlechetného jsou jedna věc, jak to už Básník řek.*“¹³⁶

Francesca se tu tedy staví pod záštitu dvorské lásky a jejích pravidel, což ukazuje i druhý zákon jehož platnost ustavuje. Milovaný musí lásku opětovat. Singleton upozorňuje, že koncept povinného opětování lásky původně pochází křesťanské tradice a cituje 1J 4,19 „*My milujeme, protože Bůh napřed miloval nás.*“ Později myšlenku přebrala tradice dvorské lásky a v souvislosti s touto pasáží je nejčastěji citován Andreas Capellanus, konkrétně *De amore* II, 8, kde se píše: „*Amor nil posset amori denegare.*“ Tedy, „láska není lásce schopná nic odepřít.“ Tento koncept se nicméně zrcadlí i v samotných básnických dílech, například v básni *Sennuccio del bene* Ciny da Pistoia.¹³⁷

Motiv vášně, které se nedá nijak bránit, se nicméně v pátém zpěvu objevuje daleko dříve. Barolini svůj výklad motivu nepřekonatelné vášně odvíjí od verše „*che la ragion somettono al talento*“ tedy „*ti, u nichž rozum překonaly vášně*“ (*Inf. V*, 39) a hledá v italské básnické tradici textové shody ve spojení s motivy bouře, hledání klidu a míru, nepřekonatelnosti vášně a lásky, která milence přemáhá. V daném kontextu zmiňuje kancónu Giacoma da Lentiniho *Madonna, dir vo voglio*, sonet Folgore da San Gimignano *Quando la voglia segnoreggia tanto*, dvě kancóny Guida delle Collonne *Ancor che l'aigua* a *Amor che lungiamente m'hai menato*, o které říká, že v podstatě jde o *Inferno V* bez eschatologického kontextu. Čtení v kontextu těchto děl nicméně nenabízí velkou nadstavbu a Barolini proto navrhuje jiné intertextové čtení, a to báseň *Donna me prega* Guida Cavalcantiho.¹³⁸

¹³⁵ D. ALIGHIERI, *Nový život*, Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 36.

¹³⁶ D. ALIGHIERI, *Nový život*, s. 65. P. DRONKE, *Francesca and Héloïse*, s. 124.

¹³⁷ Lansing, ed., *The Dante Encyclopedia*, s. 412. C. S. SINGLETON, *The Divine Comedy: Inferno: 2. Commentary*, s. 90-91. J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Inferno*, s. 488.

¹³⁸ T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context*, s. 36-38. Kontext *Donna me prega* navrhuje i Shapiro. M. SHAPIRO, *Woman Earthly and Divine in the Comedy of Dante*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1975, s. 83.

Český překlad *Donna me prega*, *Ptala se paní* dle mého vědomí existuje pouze jako bibliofilie – trilingvní kniha *O lásce* – což ji činí prakticky nedostupnou. Nahlížela jsem proto do anglického překladu Davida R. Slavitta, který vyšel v italsko-anglickém vydání, tradiční anglický název této básně je *A Lady Asks Me*, v tomto překladu *A Lady Commands Me*. G. CAVALVANTI, *The Metabolism of Desire*, Edmont: AU Press, Athabasca University, 2012, s. 85-91.

Cavalcantiho pojetí lásky perfektně zapadá do kontextu lásky vedoucí ke smrti, které jsme pro páté *canto* uznali za klíčové. Touha zaujímá místo rozumu, protože rozum lásce odporuje a vede od ní, zatímco láska ke smrti přirozeně směřuje. Cavalcantiho láska je tvořená temnotou a vylučuje světlo; je definovaná jako absence klidu a míru. Všechny zmíněné motivy jsme mohli pozorovat v *Infernu V*. Stručně řečeno, co je pro Cavalcantiho láskou, je pro Danta chtíčem. Podřízení rozumu vášni je podstatou Cavalcantiho lásky a páté *canto* tedy můžeme číst jako obranu toho, co za pravou lásku považoval Dante. Čtení *Komedie* v kontextu Cavalcantiho je o to silnější, že Dante lásku směřující k životu ochraňuje i sám před sebou, protože ve svých básních sám dříve užíval jazyk lásky směřující ke smrti.¹³⁹ Barolini poskytuje vyčerpávající výčet, z něhož postačí jmenovat jen pár básní; v češtině vyšly *Io son venuto al punto de la rota/Přišel jsem v kruhu nebeském* a *La doloroso amor/Bolestná láska*,¹⁴⁰ ve které se Beatrice doslova stává anti-Beatricí, když láska k ní básníka vede ke smrti. Barolini zprostředkovává komentář Fausto Montanariho, který spojuje milence z *Lo doloroso amor* s Francescou, především ve spojení s jeho prohlášením v poslední sloce, kde říká, že peklo mu strach nenahání, protože dokud před očima bude mít obraz svojí paní, neucítí žádnou bolest.¹⁴¹

*Když pomyslí, jak láskou zkoušela,
nemá už duše, co by si víc přála,
a nedbá béd, jež ještě čekají;
jakmile jednou bude bez těla,
půjde i s touhou, jež mě tísnivala,
společně k tomu, který všechno ví,
a nepřijme-li její pokání,
odejde v mukách, jež jí patří proto,
že se jich málo děsí;
sotva však vzpomene si
poznovu na tu, pro niž odchází,
pominou strasti, jež se na ni věsí:
co člověk tady na té zemi ztratí,*

¹³⁹ T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context*, s. 39-42.

¹⁴⁰ D. ALIGHIERI, *Nový život*, s. 45, 102.

¹⁴¹ T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context*, s. 42-45.

to vše mu Láska na onom zas vrátí.

(*Lo doloroso amor*, 29-42)

Barolini dále ukazuje silnou vazbu k Dantovým *rime petrose*, tedy básní věnovaných kamenné paní Petře. Už samotný název *Io son venuto* se zrcadlí v *Inf. V*, 26 „*or son venuto*“, stejně jako shodné užití obratu „*non m'abbandona*“. Dido je jmenovaná v *Così nel mio parlar*, kde je stejně jako v *Infernu V* obrazem setkání lásky se smrtí.¹⁴² Stejně tak se tento motiv objevuje v Dantových básních, které psal Cinovi da Pistoia. Například v *Io sono stato* prohlašuje, že nestálost v lásce je samozřejmostí, vzhledem k tomu, že nevládneme sami sebou, ale ovládá nás láska.¹⁴³ A tento druh lásky se vztahuje dokonce i k Beatrice.¹⁴⁴

Nicméně to není tak, že by Dantovy lyrické básně představovaly jeden pól, ke kterému by *Komedie* stála v opozici. Naopak v chronologii a tématice básní můžeme pozorovat vnitřní boj, kterým si Dante procházel. Kancóna *Doglia mi reca ne lo core ardire*, která argumentuje pro nutnost ovládnutí touhy rozumem, vznikla ve stejné době jako *Io sono stato* a předchází *Amor, da che convien*, která je v cavalcantiovských tónech.¹⁴⁵ Jde tedy o téma, ke kterému se Dante stále vrací a se kterým bojuje. *Doglia mi reca* se sice primárně zabývá lakotou (*avaritia*), nicméně jak už jsme si ukázali, chtíč se od ní příliš neliší. Kancóna navíc užívá stejný básnický jazyk jako jsme mohli vidět u Guida delle Colonne nebo Francescina monologu. Barolini ji považuje za jeden ze základních kamenů *Komedie*, protože právě tady Dante nachází své pojetí lásky skrze negaci dvorské tradice. Za obzvláště důležitý považuje téměř úplný závěr kancóny, kde se objevuje žena, která se domnívá, že láska bez rozumu může existovat.¹⁴⁶

*Perish that woman, who
displays her beauty, led
by natural desire, for such a goal,*

¹⁴² V angličtině *I Want to Charge My Words with So Much Harshness*. D. ALIGHIERI, G.C. DI SCIPIO, J. TUSIANI, *Dante's Lyric Poems: Revised and Expanded*, Brooklyn, N.Y.: Legas, 1999, s. 103-104.

¹⁴³ V angličtině *I've been with Love, and Love has been with me*. D. ALIGHIERI, G. C. DI SCIPIO, J. TUSIANI, *Dante's Lyric Poems: Revised and Expanded*, s. 62.

¹⁴⁴ T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context*, s. 46-47.

¹⁴⁵ *Doglia mi reca* v angličtině *'Tis Sorrow Rouses Boldness In My Heart a Amor, da che convien, O Love, Since I Must Suffer More And More*. D. ALIGHIERI, G. C. DI SCIPIO, J. TUSIANI, *Dante's Lyric Poems: Revised and Expanded*, s. 109-112, 113-114.

¹⁴⁶ T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context*, s. 49-52.

and thinks love born outside the garden of reason!

(Doglia mi reca, 144-147)

Použití slova „láska“ tedy ještě negarantuje, že se o lásku skutečně jedná. Důležitá není jen samotná touha, ale i způsob, kterým používáme jazyk, když o ní mluvíme. Dante používá Cavalcantiho jazyk, aby Cavalcantiho pojetí překonal. To podtrhává téměř úplný závěr první Francesciny řeči, „*láska nás vedla k smrti*“ (*Inf. V, 106*) představující další spojnicí s Cavalcantiho *Donna me prega*.¹⁴⁷

Dante ve své době jedinečným způsobem propojuje chtíč, touhu, básnickou tradici a jazyk, kterým hovoří. Jedním z centrálních témat *Inferna V* je láska vedoucí ke smrti, která stojí v kontrastu k tomu, jak je láska zobrazovaná ve zbytku *Komedie* představovaná Beatricí. Koncept lásky vedoucí ke smrti uvádí na scénu Dido a další duše katalogu, které přinášejí smrt a zkázu, ať sobě nebo svému okolí. Sama Francesca ho pak ve své řeči propojuje s tradicí dvorské lásky, které byl sám Dante dříve součástí. Řada komentátorů upozorňuje na podobnost mezi Francescou a Dantem; on sám dříve věřil tomu, čemu ona věří teď, i když už započal cestu novým směrem.¹⁴⁸ V tomto kontextu se můžeme vrátit k možné biblické inspiraci, kterou Hollander navrhuje ke *contrapassu* pátého *canto*, tentokrát ve své úplnosti (2Pt 2,17-18): „*Takoví lidé jsou jako prameny bez vody, mračna hnaná bouří; je pro ně připravena nejčernější tma. Řeční prázdně a nabubřele a svádějí nezřízenými vášněmi ty, kdo se právě vymaňují ze života v klamu.*“

4.3 Pia, Cunizza a vyznání z hříchů

Řada komentátorů ve spojení s Francescou, ať už záměrně nebo bez hlubšího úmyslu, používá slovo zpověď nebo vyznání (*confession*).¹⁴⁹ Fleming sice svůj článek začíná zvukomalebným prohlášením, že *Inferno V* začíná a končí zpovědí – *canto* se otevírá Mínoem zpovídajícím duše (*tutta si confessa; Inf. V, 8*) a uzavírá se svěřující se Francescou

¹⁴⁷ T. BAROLINI, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context*, s. 54.

¹⁴⁸ Např. E. LOMBARDI, M. KILGOUR, A. A. IANNUCCI, *Dantean Dialogues: Engaging with the Legacy of Amilcare Iannucci*, s. 132.

¹⁴⁹ Např. T. G. BERGIN, *Inferno V*, s. 66. D. MADDOX, *The Arthurian Intertexts of Inferno V*, In *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* (1996), s. 116, 118. P. LEVINE, *Why Dante Damned Francesca da Rimini*, In *Philosophy and Literature* (1999), s. 2.

Druhým možným žánrem, který navrhuje Crisafi s Lombardi, je svědectví zasazující celý příběh do právního rámce. Tato varianta je fascinující především z toho důvodu, že žena, obzvláště žena Francesciny pověsti (*fama*) by mohla svědčit jen skrze prostředníka. Skutečnost, že Dante dává hlas, kterým se může hájit, je pozoruhodná. Bohužel tu pro hlubší prozkoumání tohoto aspektu nezůstává prostor. N. CRISAFI, E. LOMBARDI, *Lust and the Law*.

– nicméně vzápětí dodává, že tento žánr je s podstatou pekla neslučitelný a Hollander Francescinu zpověď i Mínoovo zpovídání označuje za parodie zpovědi. Právě vyznání hříchu a viny je motivováno skutečnou lítostí a touhou po nápravě. V pekle jde o formalizovaný rituál, který duši žádné zvláštní dobro nepřináší, jen definitivně zpečetí její osud.¹⁵⁰

Motiv pokání a zpovědi je bezesporu pro Francescinu scénu důležitý, například Singleton onu větu *modo ancor m'offende* (*Inf* V, 102) vztahuje k její násilné a okamžité smrti, kvůli které neměla čas na pokání.¹⁵¹ To by dávalo smysl v rámci teologie Tomáše Akvinského, podle kterého se pokání sestává ze tří částí: lítosti (*contritio*), zpovědi (*confessio*) a zadostiučinění (*satisfactio*).

Tak tudíž se strany kajícíkovy se vyžaduje nejprve vůle nahraditi, což nastává lítostí; za druhé, aby se podrobil rozhodnutí kněze místo Boha, což nastává ve vyznání; za třetí, aby nahradil podle rozhodnutí služebníka Božího, což nastává v zadostiučinění. A proto se lítost, vyznání a zadostiučinění udávají jako části pokání. (Sum. th. III q. 90 a. 2 co.)

Nicméně na různých místech *Komedie* můžeme vidět, že lítost a uvědomění si vlastních hříchů je pro Danta „dostačující.“ Manfredi je smrtelně zraněn v bitvě a i přesto, že jak sám prohlašuje, jeho hříchy byly strašlivé, je mu pro jeho lítost a pláč odpuštěno, a on se dostává do předočistce.¹⁵²

*Strašlivé věru byly moje hříchy,
však dobro nesmírné vždy znovu toho
přijme, kdo k němu přichází prost pýchy.
(Purg. III, 121-123)*

O kousek dál poutník potkává Buoncontu da Montefeltro, který umírá se jménem panny Marie na rtech a peklo ho ztrácí pro *una lagrimetta*, pro slzičku (*Purg.* V, 106), jak se vztekem konstatuje padlý anděl. Scéna převrací obdobnou událost, kterou v *Infernu* XXVII, 112–117 popisuje Buoncontův otec Guido, o jehož duši svatý František spor prohrál.

¹⁵⁰ J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Inferno*, s. 480. R. FLEMING, *Francesca's Sweet Subversive Style*, s. 11.

¹⁵¹ C. S. SINGLETON, *The Divine Comedy: Inferno: 2. Commentary*, s. 90.

¹⁵² C. S. SINGLETON, *The Divine Comedy: Purgatorio: 2. Commentary*, s. 104.

Papež totiž Guida požádal o vojenskou radu a když váhal, přislíbil mu dopředu rozhrěšení všech jeho hříchů; což ale bez lítosti není možné.¹⁵³

*"Nedojde spásy nikdo bez pokání,
neb nelze litovat i chtítí spolu
pro vnitřní rozpor, který tomu brání.
(Inf. XXVII, 118-120)*

Páté *canto* Očistce, stejně jako pátý zpěv Pekla, zakončuje žena zavražděná vlastním manželem, a nejen z tohoto důvodu jí řada komentátorů spojuje s Francescou.¹⁵⁴ Řazena je k nim pak ještě Cunizza nacházející se v druhé sféře ráje, nebi Venuše, devátého zpěvu *Paradisa*.¹⁵⁵ Za povšimnutí stojí už jen opakující se čísla, která jsme si pro problematiku chtíče, lásky a ženství určili jako klíčová. Z původní pětky a dvojky se pomalu přikláníme směrem ke dvojce, aby se nakonec přidala devítka lásky.

Paradiso IX patří mezi zpěvy silně spjaté s *Infernem* V. Jmenovány jsou tu tři postavy, z nichž dvě dostávají slovo; Cunizza da Romano, Folquet de Marselha a Rahab. Znovu se tu objevuje řada motivů, které jsme si v *Infernu* V uznali za klíčové: láska/chtíč, politika a básnictví. Zatímco ve druhém kruhu jsme se setkali s dušemi, které svou politickou odpovědnost podřídili svému chtíči, ve druhé nebeské sféře potkáváme duše s aktivním zájmem o politiku. Cunizza pronáší tři politická proroctví a Folquet aktivně podporoval křižácké výpravy proti Albigenkým. Než se stal biskupem, byl básníkem a jako jeden ze vzorů svého mladického milostného poblouznění jmenuje Dido. Jak Folquet, tak Cunizza své řeči začínají popisem místa svého původu a stejně jako u Francescy je tento popis založen na popisu místního vodstva.¹⁵⁶ Posledním slovem *Paradisa* IX je cizoložství, slovo, které se v *Infernu* V nevyskytuje ani jednou.¹⁵⁷

Cunizza byla sestrou Ezzeliniho III. da Romano, tyrana, kterého jsme mohli vidět v sedmém kruhu pekla. Z politických důvodů byla provdána za Riccarda di San Bonifazio z Verony, ale krátce po své svatbě se zamilovala do trubadúra Sordella, se kterým utekla zpátky k bratrovi. Později se stala milenkou rytíře Bonia, se kterým cestovala po světě a po jeho smrti se ještě minimálně třikrát znovu provdala. Dožila se vysokého věku a roku 1265

¹⁵³ J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Purgatorio*, New York: Anchor Books, 2003, s. 514.

¹⁵⁴ R. M. DURLING, R. L. MARTINEZ, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Volume 2: Purgatorio*, s. 91. V. KIRKHAM, *A Canon of Women in Dante's "Commedia"*, s. 27.

¹⁵⁵ P. DRONKE, *Francesca and Héloïse*, s. 116.

¹⁵⁶ M. BALFOUR, *Paradiso IX*, In *Lectura Dantis* (1995), s. 131-138.

¹⁵⁷ V. KIRKHAM, *A Canon of Women in Dante's "Commedia"*, s. 131.

propustila všechny rodinné nevolníky. Hollander ukazuje, že pro řadu komentátorů nebylo vůbec snadné přijmout její spásu. Z jejího vysokého věku a propuštění nevolníků pak usuzují, že se ve stáří dala na zbožnost a učinila pokání, někteří dokonce vykreslují idylický obraz zbožné staré dámy, kterou Dante v dětství potkává.¹⁵⁸ Nicméně si musíme uvědomit, že ač by uvedené vysvětlení bylo krásně přímočaré, Dante nám nic podobného neříká. Možnost jejího pokání se samozřejmě nedá vyloučit, na druhou stranu obraz přímé úměrnosti mezi pokáním a spásou rozvrací Pia spolu s dalšími dušemi předočistce. Sama Cunizza nám sděluje, že důvodem jejího životního stylu byla skutečnost, že byla přemožena Venušíným jasem. Cornish uvádí, že to je validní vysvětlení, protože Dante, stejně jako většina vzdělaných lidí své doby, věřil, že hvězdy ovlivňují zemi nejruznějším způsobem; od růstu a chřadnutí rostlin i zvířat po ovlivňování lidských povah, přičemž pohyby Venuše bezesporu mají moc probouzet milostné vášně.¹⁵⁹ Umenšuje to její vinu? A můžeme si tuto informaci nějak vztahovat k Francesce?

Pia nám dává příliš málo indicií, než abychom ji mohli s jistotou identifikovat. Víme, že šlo o paní pocházející ze Sieny, která zemřela v Maremmě, pravděpodobně na objednávku svého manžela. Singleton ji po vzoru raných komentátorů ztotožňuje s Piou Tolomei, ženou šlechtice Nella de' Pannochieschi della Pietra, na jehož rozkaz ji jeden ze sloužících vyhodil z okna. Důsledkem její smrti vzniklo mezi ním a její rodinou vážné nepřátelství.¹⁶⁰ Ať už přijmeme toto ztotožnění nebo ne, víme, že zemřela násilnou smrtí, která byla pravděpodobně velmi náhlá.

*Smrt násilná všem zkosila nám hlavy
a do chvil posledních jsme v hříchu žili.
Tu světlo nebes blesklo nám v čas pravý,
že s odpuštěním svět jsme opustili
a v lítosti a s Bohem usmíření,
jenž touho uzřít jej náš stesk ted' sílí.
(Purg. V, 52-57)*

Pia neměla dlouhý život, který by jí umožnil nahlédnout její pochybení a svůj život změnit, nevstoupila do kláštera jako Folquet, neprokázala velkou službu církvi jako Rahab,

¹⁵⁸ C. S. SINGLETON, *The Divine Comedy: Paradiso: 2. Commentary*, s. 178. J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Paradiso*, New York: Anchor Books, 2008, s. 606, 609. M. BALFOUR, *Paradiso IX*, s. 134.

¹⁵⁹ A. CORNISH, *Reading Dante's Stars*, New Haven: Yale University Press, 2000, s. 44.

¹⁶⁰ C. S. SINGLETON, *The Divine Comedy: Purgatorio: 2. Commentary*, s. 108.

nestala se ve stáří zbožnou, jako to řada komentátorů předpokládá u Cunizzy. V čem se vlastně liší od Francescy? Shapiro podotýká, že styl jejich řeči si je v mnohém podobný, svou podstatou ženský a vypovídající o jejich vznešenosti.¹⁶¹ Skromná Pia, která neprosí, aby o ní Dante vypravoval, ale jen aby si ji sám pamatoval, si díky svému kratičkému monologu získala přízeň nejednoho čtenáře.¹⁶²

„Ó, prosím tě, až na svět přijdeš znova
a odpočineš po své dlouhé pouti,“
po druhém třetí duch se ujal slova,
„rač na mne, že jsem Pia, vzpomenouti.
Siena vznik, Maremma smrt mi dala,
jak ví, jenž prsten dal mi natáhnouti,
než jako skvost já ženou se mu stala.“
(Purg. V, 130-136)

Zdá se, že jedním z nejvýraznějších rozdílů mezi Francescou a Piou je způsob, kterým referují o svém manželovi/vrahovi. Francescino „*Kaina čeká na našeho vraha!*“ (Inf. V, 107) bylo vykládáno různými způsoby; jako kletba, chladné konstatování faktu, zlomyslné zadostiučinění. Na přesném označení v tuto chvíli asi úplně nezáleží, zatímco Pia nabízí jen ten nejjemnější náznak, že její manžel měl s její vraždou něco společného, Francesca ho primárně označuje za vraha, svůj vztah k němu nijak blíže nespecifikuje a odkazuje ho do Kainy. Martinez a Durling zdůrazňují, že pro duše předočistce je důležité nejen pokání, ale také odpuštění. V této souvislosti navrhuji čtení Mt 5-7, především:¹⁶³

Slyšeli jste, že bylo řečeno: „Milovati budeš bližního svého a nenávidět nepřítel svého.“ Já však vám pravím: Milujte své nepřátele a modlete se za ty, kdo vás pronásledují, abyste byli syny nebeského Otce; protože on dává svému slunci svítit na zlé i dobré a déšť posílá na spravedlivé i nespravedlivé. Bude-li milovat ty, kdo milují vás, jaká vás čeká odměna? Což i celníci nečiní totéž? A jestliže zdravíte jenom své bratry, co činíte zvláštního? Což i pohané nečiní totéž? Buďte tedy dokonalí, jako je dokonalý váš nebeský Otec. (Mt 5,43-48)

¹⁶¹ M. SHAPIRO, *Woman Earthly and Divine in the Comedy of Dante*, s. 47.

¹⁶² Lansing. ed., *The Dante Encyclopedia*, s. 697.

¹⁶³ R. M. DURLING, R. L. MARTINEZ, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Volume 2: Purgatorio*, s. 87.

Odpuštění je důležitým křesťanským motivem a myslím, že můžeme bezpečně tvrdit, že zatímco Pia je se svým osudem smířená a zažívá onen mír, kterého Francesca nemůže dosáhnout, Francesca svému vrahovi neodpouští.¹⁶⁴ Bergin se zmíněný problém pokouší obejít tím, že onu větu „*Kaina čeká na našeho vraha!*“ připisuje Paolovi, což mu umožňuje zachovat obraz něžné a klidné Francescy. Tato možnost se nedá zcela vyloučit, nicméně i sám Bergin přiznává, že se nachází na poli subjektivního a intuitivního čtení a osobně jeho argumenty nepovažuji za přesvědčivé.¹⁶⁵

Postupně se nám rýsují počátky skutečnosti, která se plně projeví ve druhém Francescině monologu a to, že Francesca nepřebírá odpovědnost za svoje činy. Schovává se za pravidla dvorské lásky a veškerou odpovědnost za svou a Paolovu smrt dává svému manželovi. Dronke se sice domnívá, že označením my „*kterí svět jsme krví pokrápěli*“ (Inf. V, 90) Francesca uznává svoji a Paolovu částečnou vinu,¹⁶⁶ nicméně se mi zdá že poetický a romantický tón zmíněného prohlášení takové doznání přinejmenším zakrývá.

*Tu ona na to: „Není větších bolů,
než v době bídy vzpomínati blaha –
to zná tvůj mistr, v němž jsi měl svou školu.
Však chceš-li vědět, kam až kořen sahá
té naší lásky, pro niž jsme ti milí,
promluvím řečí, jež jen pro pláč váhá.
My jednou čtli jsme v pouhé kratochvíli
o Lancelottu, jak ho láska jala.
Sami a bez úmyslů zlých jsme byli.
Ta četba chvílemi nám vzhlédnout dala,
chvílemi zas nám při ní bledla líce –
na jednom místě, však nám rozum vzala:
Když četli jsme, jak úsměv milostnice
s úst sladkých slíbal v náruživém chtění,
on, jenž se ode mne teď nehne více,
rty políbil mi v němém rozechvění.
Kniha i básník byli Galeotto.*

¹⁶⁴ P. DRONKE, *Francesca and Héloïse*, s. 125.

¹⁶⁵ T. G. BERGIN, *Inferno V*, s. 63-64.

¹⁶⁶ P. DRONKE, *Francesca and Héloïse*, s. 125.

A toho dne už nechali jsme čtení...“

(*Inf. V*, 121-138)

Jak nám ukázalo *Purgatorio V* slzy jsou nerozlučně spjaty s pokáním a lítostí, jehož koncept je v *Infernu V* zvláště obrácen naruby. Lítost (*pietà*), kterou by měli cítit dva milenci pociťuje Dante.¹⁶⁷ Francesca předem upozorňuje, že pokud bude příběh jejich lásky vyprávět, neubrání se slzám (*Inf. V*, 126), jen aby pak neuronila ani jedinou. Oproti tomu Paolo mlčí a po celou dobu, co Francesca mluví, usedavě pláče. Ve srovnání s *una lagrimetta*, která by byla – uroněná ve správnou dobu – zcela dostačující, jeho pláč působí téměř směšně.

4.4 Guinevere a konverze knihou

Abychom mohli činit pokání, musíme se ke svému hříchu přiznat, alespoň sami sobě. Manfredi říká, „*strašlivé věru byli moje hříchy*“ (*Purg. III*, 121), zatímco Francesca mluví jazykem lásky, kterým se snaží dokázat, že v celé záležitosti nikdy neměla na výběr a pomocí větné skladby se staví do pozice předmětu. Její role je pasivní a původci děje se stává láska, které se šlechetné srdce nedokáže ubránit, Francescina krása, která onu lásku probouzí, a především ona kniha spolu se svým autorem, která je poprvé přivedla k hříchu. Francesca říká „*četba chvílemi nám vzhlednout dala*“ (*Inf. V*, 130) a „*[sc. četba] nám rozum vzala*“ (*Inf. V*, 132).¹⁶⁸

Lidskými vztahy utvářenými skrze knihu se zabývá i René Girard, autor knihy *Lež romantismu a pravda románu*, kde představuje koncept mimetické trojúhelníkové touhy. V této knize se soustředí především na *Dona Quichota*, ale koncept, který ze Cervantesovy knihy odvozuje pak aplikuje i na jiné romány. Hned na začátku píše:

*Don Quichote se vzdal v Amadisův prospěch základního práva individua; nevolí objekty své touhy, místo něho musí volit Amadis. Žák spěchá za objekty, které mu naznačuje nebo zdánlivě naznačuje vzor všeho rytířstva. Tento model nazveme prostředníkem touhy. Život rytíře je napodobením Amadise ve stejném smyslu, jako život křesťan je následováním Ježíše Krista.*¹⁶⁹

Zcela nezávisle na sobě, se tu znovu objevuje motiv odvrácení od Boha, který jsme už pozorovali v souvislosti s příběhem Pýrama a Thisbé, a následování nového vzoru nebo

¹⁶⁷ J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Inferno*, s. 487.

¹⁶⁸ T. BAROLINI, *Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender*, s. 9-12.

¹⁶⁹ R. GIRARD, *Lež romantismu a pravda románu*, Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 9.

modly, v tomto případě Lásky zhmotněné do formy knihy o Lancelotovi. Později Girard v reakci na ohlasy této knihy vydává sbírku esejů *"To double business bound" Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*, kde ukazuje, že se koncept mimetické touhy netýká jen románů. Pro nás je pak obzvláště zajímavý esej úvodní, *Mimetic Desire of Paolo and Francesca*, kde mimo jiné ještě konkretizuje motiv modloslužebnosti mimetické lásky. Kniha o Lancelotovi ve Francescině životě zastává stejné místo jako Slovo *Janova evangelia* a nárokuje si místo, které náleží posvátnu. Podle Girarda je ze své podstaty tento druh touhy méněcenný, protože jde o pouhou imitaci. Vstup dalšího aktéra – knihy – otevírá cestu rivalitě, žárlivosti a závisti. Francesca je pouhou napodobeninou Guinevere a kdyby si mezi nimi Paolo mohl vybrat, nepochybně by si vybral Guinevru. Mimetickou touhu dále popisuje jako nutně směřující k nicotě a smrti.¹⁷⁰

Měli bychom si ale uvědomit, že způsob čtení, který nám tu předvádějí Paolo s Francescou, je pro středověk poměrně běžný *topos* a z materiálů nevyplývá, že by takto vzniklý druh lásky byl vnímán jako méněcenný. Vitz zmíněný fenomén definuje jako performativní erotické čtení, kdy pomocí (obvykle, ale ne nutně) společné četby dochází ke vzniku nového páru, nebo k realizaci už exitujících citů. Významnou roli hraje hlasité předčítání, které přitahuje pozornost k různým částem těla a vyvolává fyzické reakce – v tomto případě blednutí, pohyby hlavy, setkávání očí a následně polibek – i inspirace a přehrávání samotné čtené scény. Podobné prvky se objevují například v dílech *Floris et Liriopé*, *Floire et Blanchefleur* nebo *Flamenca*. Vitz navíc ukazuje, že pro scény erotického čtení je typická rovnocennost obou partnerů, ženy nejsou zobrazovány jako méně aktivní nebo neschopné čtenářky.¹⁷¹ Stanovisko Evelyn Vitz je pro nás zajímavé, protože jak uvidíme dále, Paolo s Francescou pravděpodobně svou scénu nezvládli přehrát dokonale.

Opravdu ale jejich „nedokonalost“ značí, že jsou špatní čtenáři? Jednou z mála věcí, na které se dantisté shodnou je, že Francescina řeč je jedním z nejkrásnějších míst *Komedie*, a především po poslechu originálu se proti tomu asi nedá nic namítnout.¹⁷² Reakce na zmíněnou krásu jsou nicméně rozdílné. Po skončení období romantického čtení Francescy,

¹⁷⁰ R. GIRARD, *"To double business bound": Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978, s. 2-4. R. GIRARD, *Lež romantismu a pravda románu*, s. 17.

¹⁷¹ E.B. VITZ, N.F. REGALADO, M. LAWRENCE. eds., *Performing Medieval Narrative*, Cambridge: D. S. Brewer, 2005, s.E. LOMBARDI, *Imagining the woman reader in the age of Dante*, s. 157.

Podobné spojení dělá i Maddox, i když daný fenomén pojímá šířeji a nazývá ho „comportement romanesque“ nebo románové chování. D. MADDOX, *The Arthurian Intertexts of Inferno V*, s. 118.

¹⁷² B. FRANCESCO. *"The Divine Comedy read by Francesco Bausi."* Digital Dante. New York, NY: Columbia University Libraries, 2017. Dostupné z: <https://digitaldante.columbia.edu/sound/bausi-readings/>

podle něhož vybroušenost její řeči vyjadřovala její vznešenost, něhu, ušlechtilost, ženskost, křehkost a nespočet dalších ctností, se pohled na Francescu rozštěpil do dvou hlavních proudů. Jedni ji vidí jako neschopnou a nepřilíš inteligentní provinční čtenářku, která toho sice přečte spoustu, ale ničemu z toho nerozumí a celkově je k politování.¹⁷³ Druzí ji naopak vidí jako maximálně rafinovanou manipulátorku, která nejenže Paola zavedla do zkázy, ale ještě se teď snaží na svou stranu svést poutníka i čtenáře.¹⁷⁴ Oba názory vycházejí ze zkoumání textů, které Francesca cituje, a především pak ze dvou scén polibků, které se vzájemně zrcadlí. Lombardi se snaží dokázat, že existuje ještě třetí možnost.

Nejprve se stručně podíváme na první část Francesciny dezinterpretace, tedy na její užívání záštit antických i středověkých autorit k podpoře svých cílů, které dané texty jako takové vylučují. Jedním z textů je už zmíněná Guinizzelliho kancóna *Al cor gentil*, Maddox upozorňuje, že Francesca necituje z úvodní sloky s něžným úvodem „*V šlechetném srdci Láska je a byla vždy doma jako v loubí lesa pták*“, ale až z jedenáctého verše „*Šlechetné srdce Láska prostupuje jak vzácná síla vzácný drahokam*“,¹⁷⁵ kde se v originále nachází spojení *foco d'Amore*, oheň lásky. Francesca Guinizzelliho tlačí do extrémní podoby, kde jeho zušlechťující cit transformuje do zničujícího tělesného vzplanutí.¹⁷⁶ Podobným způsobem Popolizio komentuje aluze z jiných možných zdrojů, Augustinovo diktum lásky, které se nedá vzdorovat, Francesca chápe v čistě tělesném významu. O sobě referuje slovy Boëthia, který stoicky odolával sebelítosti, a Aenea, který na rozdíl od ní lásku překonává. Podle Popolizia je pro Francescu četba čistě emocionálním zážitkem, ne vzdělávacím procesem. Její příběh pak ukazuje nebezpečí chybného čtení, protože každá kniha člověka může vést jak ke ctnosti, tak ke hříchu.¹⁷⁷

Lombardi argumentuje, že Dante Francescu nepředstavuje jako špatnou čtenářku, právě naopak. Rozsah její četby je značný, zřejmě četla nejen v italštině, ale i ve francouzštině a v latině. Francesca je podle ní kreativní, ale zároveň pečlivou čtenářkou, která čelí autoritě textu z pozice hluboké znalosti narativu a rétorické struktury – jak můžeme vidět na její vlastní rétoricky vybroušené řeči. Její pozice je podobná pozici glosátora, který pracuje mimo rámec stanovený textem a Lombardi ji později srovnává s Héloïse, kterou

¹⁷³ Např. D. MADDOX, *The Arthurian Intertexts of Inferno V*. S. POPOLIZIO, *Literary Reminiscences and the Act of Reading in Inferno V*, In *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* (1980).

¹⁷⁴ Např. A. HATCHER, M. MUSA, *The Kiss: Inferno V and the Old French Prose Lancelot*, In *Comparative Literature* (1968).

¹⁷⁵ D. ALIGHIERI, *Nový život*, s. 36.

¹⁷⁶ D. MADDOX, *The Arthurian Intertexts of Inferno V*, s. 115, 124.

¹⁷⁷ S. POPOLIZIO, *Literary Reminiscences and the Act of Reading in Inferno V*, s. 26-27.

považuje za největší středověkou čtenářku. Každá kniha má dva „texty“, neměnná písmena rukopisu a proměnlivé významy, které jim jednotliví čtenáři přiřkládají.¹⁷⁸ Což ostatně ukazuje samotné *Inferno V* a rozsáhlá sekundární literatura, která k němu stále vzniká.

V kontextu různorodosti významů Lombardi představuje nový pohled na Francesiny citace. Podívejme se, jak Lombardi interpretuje Francescin pohled na Boëthia. Daná pasáž pochází z druhé knihy *Filosofie utěšitelky*, z kontextu diskuse o náladovosti Fortuny. Filosofie staví tři argumenty proti Boëthiovu prohlášení, že nejsmutnější na neštěstí je vzpomínání na minulé štěstí: Boëthiův případ není tak beznadějný, štěstí je nestálé a lidé by neměli se štěstím počítat. Celá druhá kniha končí básní oslavující lásku jako sjednocující sílu spojující zemi s nebem a jako jádro lidského štěstí. Zatímco pro Francescu je láska počátkem jejího neštěstí, pro Boëthia je to lék na nestálost světa. Obsazením Francescy do role uvězněného Boëthia čtenáři umožňuje nahlédnout závažnost pekelného trestu a ohromný rozdíl mezi pozemským a nadpozemským vězením; v pekle není žádný prostor pro útěchu z filosofie, jen smutné nahlédnutí neodčinitelné minulosti.¹⁷⁹

Možná ještě zajímavější je kontext, který Lombardi dodává k Francescině interpretaci Guinizzelliho pasáže, kde je Francesca obvykle kritizována za nepatřičnou sexualizaci jeho stylu. Lombardi nicméně ukazuje, že jak *persona* tak *piacere* jsou ve středověké poezii termíny jemných nuancí a poukazují spíše na vtělenou osobu než samotné tělo. Jediné další místo, kde Dante spojení *bella persona* užívá, je ve *Vita Nuova* ve spojení s Beatricinou smrtí.¹⁸⁰

Obrátme se ale k „chybnému čtení,“ které si získalo pozornosti asi nejvíc a je pro nahlédnutí Francescina charakteru klíčové. Jde o četbu scény z knihy *Lancelot du Lac*, kterou reprodukuje, a kterou nemilosrdným způsobem komentují Musa a Hatcher. Už samotná volba textu se zdá totiž přinejmenším zvláštní, scénář, který Francesca popisuje totiž daleko více odpovídá příběhu Tristana a Izoldy a modernímu čtenáři se může zdát, že scéna z Lancelota působí spíše antiklimaticky.¹⁸¹ Na rozdíl od Paola s Francescou, kteří jsou sami a bez zlých úmyslů (*Inf. V*, 129) je lancelotovská scéna přeplněná lidmi. Je tu Lancelot s Guinevere, Galehaut, Lady de Malehaut a dvě dvorní dámy. Polibku předchází dlouhý rozhovor, kdy Guinevere Lancelota doslova vyslýchá a snaží se odhalit jeho identitu, on

¹⁷⁸ E. LOMBARDI, *Imagining the woman reader in the age of Dante*, s. 156, 162, 179, 182.

¹⁷⁹ E. LOMBARDI, *Imagining the woman reader in the age of Dante*, s. 165.

¹⁸⁰ E. LOMBARDI, *Imagining the woman reader in the age of Dante*, s. 169.

¹⁸¹ Celý text je součástí článku: P. TOYNBEE, Dante and the Lancelot Romance, In *Annual Reports of the Dante Society* (1886).

přítom není téměř schopen slova a třese se. Skutečným kamenem úrazu je nicméně polibek samotný, kde dochází k záměně rolí. Galehaut k polibku Guinevere přemlouvá a následně s nimi stojí v těsném hloučku, aby to vypadalo, že se jen radí. Guinevere bere Lancelota za bradu a dlouze (*longuement*) ho políbí. Je naprosto jednoznačné, který z milenců tu má aktivnější roli, a přesto Francesca celý příběh vypráví jinak. Musa s Hatcher navrhuje tři varianty, které by tuto nesrovnalost vysvětlovaly. První z nich je, že v Dantově verzi rukopisu se to takto skutečně událo. Zmíněnou možnost nemůžeme zcela zavrhnout, protože podle Maddoxe takové rukopisy skutečně existují,¹⁸² přesto se jedná o variantu spíše nepravděpodobnou. V druhé Francesca podvědomě a ze zmatku upravila zdrojový materiál tak, aby odpovídal její prožité zkušenosti. Proti tomu Musa s Hatcher staví skutečnost, že je těžko představitelné, že by Paola daná pasáž k polibku inspirovala. Daleko pravděpodobnější se jim zdá možnost, že Francesca políbila Paola, a teď se svojí vinu snaží neobratně zastříť.¹⁸³ Pokud tyto dvě scény racionálně a logicky srovnáváme, jejich závěr se skutečně zdá nejpravděpodobnější. Nicméně pokud se na celou scénu budeme dívat ve světle středověkého erotického čtení, jak navrhuje Lombardi, získáme nový úhel pohledu.

Scénář z díla *Floris et Liriopé* je v mnohém podobný *Infernu V*; dva milenci, kteří jsou stále v nevědomosti ohledně svých vzájemných citů, se ocitnou o samotě s knihou, která způsobuje nebo předvídá jejich vztah. Francesca s Paolem ani Floris s Liriopé, kteří čtou příběh o Pýramovi a Thisbé, nečtou svůj příběh správně, ani ho nedočtou do konce – Lombardi upozorňuje, že pokud bychom danou scénu četli doslova, Francesca s Paolem knihu odloží uprostřed věty. V obou případech četba způsobí ztělesnění literárních postav čtenáři a poskytne potvrzení jejich citů i jejich uskutečnění. To nicméně neznamená, že milenci scénář přehrávají přesně. Floris příběh Pýrama a Thisbé nečte jako tragédii, poučný příběh o chtíči ani jako křesťanské podobenství. Místo toho četbu vztahuje ke své současné situaci a příběh ho inspiruje k milostnému vyznání.¹⁸⁴

Otázkou samozřejmě zůstává, proč Francesca převrací role Lancelota a Guinevere. K tomu Lombardi navrhuje, že milencům mohla být inspirací iluminace v rukopisu, což by mohlo naznačovat Francescino zjednodušení komplexní situace. Zobrazování scény polibku je sice docela vzácné, ale Lombardi ukazuje případ, kdy je v popisku u obrázku Lancelotovi připsána aktivní role, přestože samotný text tomu neodpovídá.¹⁸⁵ Nicméně se domnívám, že

¹⁸² D. MADDOX, *The Arthurian Intertexts of Inferno V*, s. 116.

¹⁸³ A. HATCHER, M. MUSA, *The Kiss: Inferno V and the Old French Prose Lancelot*, s. 99, 105.

¹⁸⁴ E. LOMBARDI, *Imagining the woman reader in the age of Dante*, s. 174.

¹⁸⁵ E. LOMBARDI, *Imagining the woman reader in the age of Dante*, s. 159-160.

i kdyby Francesca zaměnila role záměrně, nemusí to nutně znamenat, že se snaží zastříti svoji roli v příběhu. Ve své řeči uplatňuje řadu řečnických figur a zřejmě jí na její kráse záleží. Musí to mít důvod v její snaze manipulovat, anebo to může mít původ v její lásce ke knihám a slovům? Možná zkrátka nedokázala odolat, když se jí naskytla možnost vystavět dokonalou paralelu, která prohlubuje romantizaci jejího příběhu, o kterou se snaží. Tím, že připisuje iniciativu polibku Paolovi sice upevňuje svoji pasivní roli, ale v rámci celku chtěje, jak se nám v tomto zpěvu objevuje, se zdá, že jde spíše o detail, přestože zaujímá velmi specifickou pozici.

Chybné čtení nebo čtení ve významu, které autor nezamýšlel, ale nemusí být jen negativní, jak Dante ukazuje v *Purgatoriu* XXII na příběhu Statiovi konverze.¹⁸⁶

„Tys [sc. Vergilius] nejdřív vedl mě, že mohu
jít k Parnasu se napít z jeho sluje,
a osvítils mi potom mysl k Bohu.
Činils jak ten, kdo nocí postupuje,
za zády světlo nesa sám jde v temně,
však za sebou těm cestu osvětluje,
když řekls: ‚Už se obnovuje země,
vrací se spravedlnost, věk zla přestal
a s nebe sestupuje nové plémě.‘
Jen sebou ze mne básník byl a křesťan.“
(*Purg.* XXII, 64-73)

Přestože Vergilius sám zůstal pohanem, čtvrtá ekloga, jejímž je autorem, způsobila Statiovo přestoupení na křesťanskou víru. Příběh konverze je ale patrně smyšlený.¹⁸⁷ Četba nepochybně může být nebezpečná, jak ukazuje příběh Francescy nebo kontrastní postavení Bertrana de Born a Sordella. Autor má odpovědnost, kterou by neměl zneužít,¹⁸⁸ ale nemá kontrolu nad tím, jak jeho dílo interpretují ostatní. Důsledky mohou být pozitivní i negativní.

Téma konverze knihou a přerušeno čtení se objevuje i v příběhu Augustinova obrácení na víru, které je jedním z navrhovaných antitypů pátého zpěvu. Francesca čte knihu

¹⁸⁶ E. LOMBARDI, *Imagining the woman reader in the age of Dante*, s. 154.

¹⁸⁷ J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Purgatorio*, s. 705-706.

¹⁸⁸ T. BAROLINI, Bertran de Born and Sordello: The Poetry of Politics in Dante's Comedy, In *PMLA* (1979), s. 402.

spolu s mužem jménem Pavel, která vede k jejich obrácení k hříchu. Augustine čte knihu napsanou Pavlem a od hříchu se odvrací (*Conf. VIII, 12*):¹⁸⁹

Tak jsem mluvil a plakal v přehořké lítosti svého srdce. A aj; ze sousedního domu slyším hlas, jako hoch a dívky, jež zpívají často opakuje: „Vezmi, čti! Vezmi, čti!“ Ustrnul jsem a změniv tvář svou počal jsem usilovně přemýšlet, zda děti při některé hře nezpívají něco podobného; nemohl jsem si vzpomenouti, že bych kdy něco podobného slyšel. A potlačiv proud slzí, vstal jsem, nic jinak si to nevykládaje, než že Boží rozkaz mně nařizuje otevřít Písmo a čísti to místo, na které připadnu. Slyšel jsem totiž o Antonínovi, že náhodou přišel do chrámu, když se četlo evangelium, do sebe vztahoval slova, která se právě četla: „Jdi, prodej co máš a dej chudým, a budeš mít poklad v nebi; a pojď a následuj mne“ (Mt 19,21), a že tímto napomenutím se hned k Tobě obrátil. Co nejkvapněji jsem se vrátil na to místo, kde seděl Alipius, neboť tam jsem položil knihu apoštola při svém odchodu. Uchvátil jsem ji, otevřel a mlčky četl hlavu, na kterou nejprve padly mé oči: „Ne v hodování a v opilství, ne v smilstvu a nestydatostech, ne ve sváru a závisti, nýbrž oblect se v Pána Ježíše a nemějte péče o tělo tak, aby povstávaly chťice“ (Ř 13,13). Nechtěl jsem dále čísti a nebylo toho třeba, neboť s dočtením posledních těchto slov vzešlo světlo jistoty v mém srdci a rozptýlilo všechny temnosti mých pochybností.“¹⁹⁰

Francescinu řeč jsme zkoumali v rámci italské lyrické tradice a žánru konfese. Postavili jsme Francescu po bok Thisbé a v protikladu k Beatrice. Srovnali jsme její osud s osudem duší předočistce, které stejně jako ona zemřeli násilnou smrtí, nicméně na rozdíl od Francescy v okamžiku smrti učinili pokání. A vzápětí jsme se vydali k duším nebe Venuše, jejichž život se Francescinu v mnohém podobal, a přesto byly spaseny. Ukázali jsme si důležitost lítosti a odpuštění, a nakonec jsme se znovu vrátili k Francescině deklarované pasivitě, která nabývá vrcholu právě v jejím druhém monologu, kdy do role viníka staví knihu i jejího autora. Nejprve implicitním syntaktickým způsobem, na závěr řeči jejich přímým obviněním; „*Kuplířská kniha, kuplíř, kdo ji psal*“ (*Inf. V, 137*).¹⁹¹ Rozebrali jsme motiv chybného i performativního čtení a krátce jsme se zabývali otázkou, jestli je

¹⁸⁹ J. HOLLANDER, R. HOLLANDER, *Inferno*, s. 490-491.

¹⁹⁰ A. AUGUSTINUS, *Vyznání*, Praha: Kalich, 1992, s. 258-259.

¹⁹¹ Mikešův překlad.

Francesca dobrá, nebo špatná čtenářka. A jestli špatná/kreativní četba může vést k pozitivním výsledkům.

V. ZÁVĚR

Páté *canto* patří mezi nejvíce interpretované zpěvy Pekla. Je tematicky bohaté a významově ambivalentní. Můžeme v něm sledovat tři hlavní významové rámce: chtíč jako sociálně-politickou rozkladnou sílu, lásku vedoucí ke smrti a směřující od Boha, a nakonec téma literatury a básnictví, které prostupuje celou *Komedií*. Jednotlivé rámce se prolínají v duších druhého kruhu a vytvářejí nejrůznější variace, ukazující různé podoby chtíče. V ohnisku pátého zpěvu stojí Francesca da Rimini, jedna z nejdiskutovanějších postav *Komedie*. S pomocí Boccacciova vlivu se z ní stala jedna z velkých tragických romantických hrdinek, aby v druhé polovině dvacátého století zažila prudký pád a stala se předmětem ostré kritiky. Jak trefně podotýká Dronke, extrémní podoby těchto dvou směrů mají mnoho společného. Zaprvé argumentují, že jejich způsob čtení je ten, který zamýšlel Dante a dantisté z opačného tábora čtou chybně. Zadruhé sdílejí povýšený a blahosklonný postoj k ženám.¹⁹² S obratem tisíciletí sílí hlasy zdůrazňující Francescinu ambivalentnost a nemožnost zjednodušit ji do jednoduché rovnice. Do diskuze se více zapojují i ženské hlasy a objevují se i interpretace feministické. Sama výkladová tradice ukazuje, jak široká škála výkladů je možná a domnívám se, že jde o autorský záměr. Francesca je perfektní kombinací bílého plátna, ambivalentních prohlášení a šarmu. Při četbě komentářů můžeme pozorovat, jak dva lidé poukážou na stejnou skutečnost, ale připsí jí naprosto jiný význam. Lombardi argumentuje, že Dante se skrze text samotného *Inferna V* snaží ukázat, jak obtížná interpretace může být, a že jeden text vlastně obsahuje textů několik. Podivuhodnou glosu k této problematice doplňuje Maddox, který ukazuje důležitost artušovského intertextu a jedinečným způsobem interpretuje Dantovu ztrátu vědomí na konci zpěvu.

K události, se kterou Maddox poutníkovy mdloby spojuje, dochází později v příběhu o Lancelotovi. Galehaut – Francescin Galeotto – má věštecký sen, s jehož výkladem potřebuje poradit, navštíví několik odborníků, z nichž poslední je Hélie de Toulouse, který umí vykládat sny pohledem do knihy zaklínadel. Výklad Galehautova snu je nicméně natolik fyzicky náročný, že musí četbu přerušit. Když začne číst znovu, místnost naplní temnota a jekot, který Galehauta srazí na podlahu a mistr Hélie skončí v bezvědomí. Poutník je stejně jako Galehaut a mistr Hélie přemožen setkáním s natolik nerozluštitelným a

¹⁹² P. DRONKE, *Francesca and Héloïse*, s. 118.

neproniknutelným významem, že jako pouhý smrtelný interpret ztrácí vědomí.¹⁹³ Troufám si tvrdit, že podobná reakce – v méně extravagantním stylu – se dříve nebo později objeví u všech, kteří se tímto zpěvem hlouběji zabývají.

S přiznáním dané omezenosti se přesto pokusím zodpovědět na svou původní otázku; co je Francesciným hříchem? Francesciným hříchem je chtíč, kterým hřeší proti sobě, když rozum podřizuje vlastním tělesným vášním a dobrovolně se připravuje o svobodnou vůli. Jejím hříchem je také chtíč, kterým hřeší proti společnosti a jejímu uspořádání, které má nekontrolovaný chtíč moc rozložit. Jejím hříchem je i chtíč, kterým hřeší proti Bohu, když místo něj začne uctívat Lásku. V pekle je proto, že svůj hřích nevyznává ani sobě, nekaje se a neodpouští.

Někteří komentátoři se domnívají, že i jen cítit k Francesce lítost, znamená upadnout do její pasti. Dronke argumentuje, že řada theologů počínaje svatým Augustinem učí, že je správné litovat hříšníka, ale ne jeho hřích. A Danteho vzor pro lítost k Francesce vidí ve scénách jako je setkání Ježíše s cizoložnicí (J 8,1-11) nebo ženou, která byla hříšná (Lk 7,37-50). Ježíšovo chování v těchto situacích bylo jistě také morálně a theologicky chatrné – nebo alespoň farizeové o tom byli přesvědčeni!¹⁹⁴

¹⁹³ D. MADDOX, *The Arthurian Intertexts of Inferno V*, s. 121.

¹⁹⁴ P. DRONKE, *Francesca and Héloïse*, s. 118, 120.

VI. BIBLIOGRAFIE

6.1 Primární Literatura

ALIGHIERI, DANTE. *Božská komedie*. Překlad: Otta F. Babler. Praha: SNKHLU, 1958. 670 s.

ALIGHIERI, DANTE. *Božská komedie*. Překlad: Vladimír Mikeš. Praha: Academia, 2009. 640 s. ISBN 9788020017628.

ALIGHIERI, DANTE. *Nový život*. Překlad: Jan Vladislav. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969. 144 s.

ALIGHIERI, DANTE, DI SCIPIO, GIUSEPPE C. *Dante's Lyric Poems: Revised and Expanded*. Překlad: Joseph Tusiani. 2. vyd. Brooklyn, N.Y.: Legas, 1999. Italian Poetry in Translation. ISBN 9781881901181.

ARISTOTELES. *Nikomachova etika*. Překlad: Antonín Kříž. Praha: Jan Laichter, 1937. 305 s.

AUGUSTINUS, AURELIUS. *Vyznání*. Překlad: Mikuláš Levý. 3. vyd. Praha: Kalich, 1992. 562 s.

BAUSI, FRANCESCO. "The Divine Comedy read by Francesco Bausi." Digital Dante. New York, NY: Columbia University Libraries, 2017.

Dostupné z: <https://digitaldante.columbia.edu/sound/bausi-readings/>

CAVALVANTI, GUIDO. *The Metabolism of Desire*. Překlad: David R. Slavitt. Edmont: AU Press, Athabasca University, 2012. 174 s. ISBN 9781926836867.

HÉRODOTOS. *Dějiny*. 3. vyd. Překlad: Jaroslav Šonka Praha: Academia, 2004. 548 s. ISBN 80-200-1192-7.

OROSIUS, PAULUS. *Dějiny proti pohanům*. Překlad: Bohumila Mouchová, Bořivoj Marek. Praha: Argo, 2018. 498 s. ISBN 9788025726815.

OVIDIUS. *Proměny*. Překlad: Ivan Bureš. 2. přeprac. vyd. Praha: Svoboda, 1974. 515 s.

PLUTARCH. *Moralia, Volume III: Saying of Kings and Commanders. Saying of Romans. Saying of Spartans. The Ancient Customs of the Spartans. Sayings of Spartan Women. Bravery of Women*. Překlad: Frank Cole Babbitt. 2. vyd. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968. 628 s.

Dostupné z: <https://archive.org/details/plutarchsmoralia03plut>

PLÚTARCHOS. *O historii*. Překlad: Pavel Oliva. 1. vyd. Praha: Arista & Baset, 2015. 120 s. ISBN 9788086410760.

PLÚTARCHOS. *O lásce a přátelství*. Překlad: Václav Bahník, Zdeněk Karel Vysoký. Praha: Svoboda, 1987. 355 s.

DE SAINTE-MAURE, BENOÎT. *Le Roman de Troie. Tome IV*. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1904. 446 s.

Dostupné z: <https://archive.org/details/leromandetroie04benouoft>

DE SAINTE-MAURE, BENOÎT. *The Roman de Troie by Benoît de Sainte-Maure*. Překlad: Glyn S. Burgess, Douglas Kelly. Cambridge: Boydell & Brewer, 2017. 475 s. ISBN 9781843844693.

VERGILIUS. *Aeneis*. Překlad: Otmar Vaňorný. Praha: Svoboda, 1970. 425 s.

Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih). Český ekumenický překlad. 7. přeprac. vyd. Praha: Česká biblická společnost, 1996. ISBN 8085810115.

6.2 Sekundární Literatura

ARCHIBALD, ELIZABETH. Sex and Power in Thebes and Babylon: Oedipus and Semiramis in Classical and Medieval Texts. In *The Journal of Medieval Latin*. 11 (2001): 27–49.

BAHNÍK, VÁCLAV A KOL. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974. 718 s.

BALFOUR, MARK. Paradiso IX. In *Lectura Dantis*. 16/17 (1995): 131–145.

BARBARESE, J. T. Four Translations of Dante's "Inferno." In *The Sewanee Review*. 117.4 (2021): 647–655.

BAROLINI, TEODOLINDA. Bertran de Born and Sordello: The Poetry of Politics in Dante's Comedy. In *PMLA*. 94.3 (1979): 395–405.

BAROLINI, TEODOLINDA. *Commento Baroliniano*, Digital Dante. New York, NY: Columbia University Libraries, 2014-2018.

Dostupné z: <https://digitaldante.columbia.edu/commento-baroliniano/>

- BAROLINI, TEODOLINDA. Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context. In *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*. 116 (1998): 31–63.
- BAROLINI, TEODOLINDA. Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender. In *Speculum*. 75.1 (2000): 1–28.
- BAROLINI, TEODOLINDA. *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*. New York: Fordham University Press, 2009. 496 s. ISBN 9780823237548.
- BERGIN, THOMAS GODDARD. Inferno V. In *Lectura Dantis*. .6 (1990): 54–69.
- BLOKŠA, JAN. *Výklad Božské komedie Danta Alighieriho II. Očistec*. 1. vyd. Hranice: Prokop Zapletal, 1900. 280 s.
- BLOKŠA, JAN. *Výklad Božské komedie Danta Alighieriho I. Peklo*. 1. vyd. Hranice: Prokop Zapletal, 1899. 231 s.
- BLOOMFIELD, MORTON W. Review. In *Speculum*. 48.1 (2021): 127–129.
- CAROLAN, MARY ANN McDONALD. Counting by Fives: A Literary Reading of “Inferno.” In *MLN*. 127.1 (2012): S138–S145.
- CARRANZA, PAUL. Philosophical Songs: The “Song of Iopas” in the “Aeneid” and the Francesca Episode in Inferno 5. In *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*. 120 (2002): 35–51.
- CARROLL, JOHN SMYTH. *Exiles of eternity: an exposition of Dante’s Inferno*. London: Hodder and Stoughton, 1903. 510 s.
- CRISAFI, NICOLÒ, LOMBARDI, ELENA. Lust and the Law. In GAIMARI, GIULIA, KEEN, CATHERINE (eds.). *Ethics, Politics and Justice in Dante*. London: UCL Press, 2019, s. 63–79. ISBN 9781787352285.
- CURTIUS, ERNST ROBERT. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Překlad: Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 2013. 662 s. ISBN 9780691157009.
- CURTIUS, ERNST ROBERT. *Evropská literatura a latinský středověk*. Překlad: Jiří Pelán, Jiří Stromšík, Irena Zachová. Praha: Triáda, 1998, s. 740.
- CORNISH, ALISON. *Reading Dante’s Stars*. 1. vyd. New Haven: Yale University Press, 2000. 240 s. ISBN 0300076797.

- DRONKE, PETER. Francesca and Héloïse. In *Comparative Literature*. 27.2 (1975): 113–135.
- DURLING, ROBERT M., MARTINEZ, RONALD L. *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Volume 1: Inferno*. 1. vyd. Oxford: Oxford University Press, 1997. 672 s. ISBN 9780199879823.
- DURLING, ROBERT M., MARTINEZ, RONALD L. *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Volume 2: Purgatorio*. Oxford: Oxford University Press, 2004. 720 s. ISBN 9780199879830.
- DURLING, ROBERT M., MARTINEZ, RONALD L. *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Volume 3: Paradiso*. 1. vyd. Oxford: Oxford University Press, 2010. 888 s. ISBN 9780199752690.
- FLEMING, RAY. Francesca's Sweet Subversive Style. In *Lectura Dantis*. .3 (1988): 11–22.
- FRECCERO, JOHN. The Portrait of Francesca. Inferno V. In *MLN*. 124.5 (2009): 7–38.
- GIRARD, RENÉ. *Lež romantismu a pravda románu*. Překlad: Alena Šabatková. Praha: Československý spisovatel, 1968. 280 s.
- GIRARD, RENÉ. *"To double business bound": Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. 264 s. ISBN 0801821142.
- HATCHER, ANNA, MUSA, MARK. The Kiss: Inferno V and the Old French Prose Lancelot. In *Comparative Literature*. 20.2 (1968): 97–109.
- HOLLANDER, JEAN, HOLLANDER, ROBERT. *Inferno*. 1. vyd. New York: Anchor Books, 2002. 694 s. ISBN 9780385496988.
- HOLLANDER, JEAN, HOLLANDER, ROBERT. *Paradiso*. 1. vyd. New York: Anchor Books, 2008. 989 s. ISBN 9781400031153.
- HOLLANDER, JEAN, HOLLANDER, ROBERT. *Purgatorio*. 1. vyd. New York: Anchor Books, 2003. 811 s. ISBN 9780385497008.
- IANNUCCI, AMILCARE A. *Dante: Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 1997. Major Italian Authors. ISBN 9780802077363.
- JACOFF, RACHEL. ed. *The Cambridge Companion to Dante*. 2. ed. New York: Cambridge University Press, 2007. 317 s. ISBN 9780521844307.

- JOHNSGARD, PAUL A. *Cranes of the World*, Indiana University Press, 1983, s. 257.
Dostupné z: <https://digitalcommons.unl.edu/bioscicranes/1/>
- KIRKHAM, VICTORIA. A Canon of Women in Dante's "Commedia." In *Annali d'Italianistica*. 7 (1989): 16–41.
- LANSING, RICHARD H. ed. *The Dante Encyclopedia*. 2. vyd. London: Routledge, 2010. 1006 s. ISBN 020383447-X.
- LEVINE, PETER. Why Dante Damned Francesca da Rimini. In *Philosophy and Literature*. 23.2 (1999): 334–350.
- LOMBARDI, ELENA. *Imagining the woman reader in the age of Dante*. 1. vyd. Oxford: Oxford University Press, 2018. ISBN 9780191859762.
- LOMBARDI, ELENA. *Wings of the Doves: Love and Desire in Dante and Medieval Culture*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2012. ISBN 9780773539716.
- LOMBARDI, ELENA, KILGOUR, MAGGIE, IANNUCCI, AMILCARE A. *Dantean Dialogues: Engaging with the Legacy of Amilcare Iannucci*. Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2013. Toronto Italian Studies. ISBN 9781442645615.
- MADDOX, DONALD. The Arthurian Intertexts of Inferno V. In *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*. 114 (1996): 113–127.
- MARK, JOSHUA J. Diodorus Siculus' Account of the Life of Semiramis, In *World History Encyclopedia*.
Dostupné z: <https://www.worldhistory.org/article/744/diodorus-siculus-account-of-the-life-of-semiramis/>
- MASON, HAROLD ANDREW. A Journey Through Hell: Dante's "Inferno" Revisited: Love and Courtesy — Canto V. In *The Cambridge Quarterly*. 17.1 (1988): 28–56.
Merriam-Webster.com Dictionary [cit. 2021-06-15].
Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gonfalonier>
- MOEVS, CHRISTIAN. *The Metaphysics of Dante's Comedy*. New York: Oxford University Press, 2005. 308 s. ISBN 0195174615.
- MUSA, MARK. *The Divine Comedy: Volume 1: Inferno*. 3. vyd. London: Penguin Classics, 1984. 430 s. ISBN 0140444416.

- PAYER, PIERRE J. *Bridling of Desire*. Toronto: University of Toronto Press, 1993. 285 s. ISBN 0802029191.
- PETERSON, TOM. Review. In *Annali d'Italianistica*. 15 (2021): 349–356.
- POGGIOLI, RENATO. Tragedy or Romance? A Reading of the Paolo and Francesca Episode in Dante's Inferno. In *PMLA*. 72.3 (1957): 313–358.
- POPOLIZIO, STEPHEN. Literary Reminiscences and the Act of Reading in Inferno V. In *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*. .98 (1980): 19–33.
- RYAN, LAWRENCE V. “Stornei, Gru, Colombe”: The Bird Images in Inferno V. In *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*. .94 (1976): 25–45.
- SHAPIRO, MARIANNE. Semiramis in “Inferno” V. In *Romance Notes*. 16.2 (1975): 455–456.
- SHAPIRO, MARIANNE. *Woman Earthly and Divine in the Comedy of Dante*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1975. Studies in Romance Languages. ISBN 9780813154879.
- SCHEIL, ANDREW P. *Babylon Under Western Eyes : A Study of Allusion and Myth*. Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2016. ISBN 9781442637337.
- SINGLETON, CHARLES S. *The Divine Comedy: Inferno: 2. Commentary*. 2. opr. vyd. Princeton: Princeton University Press, 1977. 683 s. ISBN 0691098557.
- SINGLETON, CHARLES S. *The Divine Comedy: Paradiso: 2. Commentary*. 1. vyd. Princeton: Princeton University Press, 1975. 610 s. ISBN 0691098883.
- SINGLETON, CHARLES S. *The Divine Comedy: Purgatorio: 2. Commentary*. 1. vyd. Princeton: Princeton University Press, 1973. 851 s. ISBN 0691098875.
- TOYNBEE, PAGET. Dante and the Lancelot Romance. In *Annual Reports of the Dante Society*. 5 (1886): 39–74.
- TOYNBEE, PAGET. Dante's Obligations to Orosius. In *Romania*. 24.95 (1895): 385–398.
- TOYNBEE, PAGET. Paris and Tristan in the Inferno V, 67. In *Dante Studies and Researches*. London: Methuen & Co., 1902, s. 360.
- VALESIO, PAOLO. “Inferno” V: The Fierce Dove. In *Lectura Dantis*. 14/15 (1994): 3–25.

VERNON, WILLIAM WARREN. *Readings on the Inferno of Dante based upon the Commentary of Benvenuto da Imola and Other Authorities. Vol. 1. 2. vyd.* London: Methuen & Co., 1906. 602 s.

VITZ, EVELYN BIRGE, REGALADO, NANCY FREEMAN, LAWRENCE, MARILYN. eds. *Performing Medieval Narrative.* Cambridge: D. S. Brewer, 2005. 261 s. ISBN 1843840391.