

Veškerenstvo úsměvů. Dantova básnická teologie



Peter S. Hawkins

Je to „náš mudrc a básník vážné mysli“ a v otázkách ctnosti a neřesti lepší učitel než „Akvinský či Scotus“, prohlásil Milton o Edmundu Spenserovi. Týmiž epitety opatřila následná literární historie Danta Alighieriho. Dante je v moderní době čten, překládán a recipován v míře, která autorovi *Královný víl* unikla¹ — avšak chvála za „moudrost a vážnost“ není vykoupena lacino: pod jejím vlivem se od Danta očekávají skutečná poučení a předpokládá se o něm, že je nudný. Jistě, nikdo by tuto výtku nevznesl proti *Peklu*: Horace Walpole sice mohl Danta pohrdavě označit za „extravagantního, absurdního, odporného, zkrátka metodistického pastora v blázinci“, Nietzsche ho mohl považovat za „hyenu básnicí v hrobech“² — ale sotva se dá tvrdit, že by jeho peklo někdy někoho nudilo. Nutně si vychutnáme bouře vášní a dábelskou zlomyslnost: zápolení hněvivců v bahně (*P VIII*, 52–60), čertův pšouk coby povolání do zbraně (*P XXI*, 139), zlomyslnost, s níž si ironický pokrytec utahuje z Vergílie (*P XXIII*, 142–144).

Jenže poté, co projdeme vzrušením *Pekla*, nás ještě čekají zbývající dvě třetiny básně — a na této rozloze šestašedesáti zpěvů se prostírá série obsírných filosofických a teologických výkladů, jež působí dojmem paroxysmu ctnosti a už samo jejich množství může zstrašovat svou „moudrostí a vážností“. Zvláště *Ráj* se čtenářskému potěšení při prvním setkání vzpírá obsahově hutnými pasážemi „nepoezie“, jak si na ni slavně naříkal Benedetto Croce (1921) — například ve II. zpěvu Beatrice podává přednášku o skvrnách na Měsíci a v VII. zpěvu v roli mistra teologie udává příčinu Vtělení. Je to přemíra informací, a přestože se celá báseň nazývá *Komedie*, k jakémukoli úsměvu či smíchu mají tato místa — zdálo by se — na hony daleko.

Tyto „nepoetické“ pasáže však obsahují i záblesky humoru, jež často pozoruhodně zřetelně nasvětlují, jaký zájem vlastně Dante v celé básni sleduje. Jedním příkladem je zdánlivě prostinký verš ve XXIX. zpěvu *Očistce* — „Jan je se mnou“ (*Giovanni è meco*) —, kterým Dante rozsuzuje spor mezi dvěma biblickými vizionáři. Kolik přesně křídel mají ty bytosti, které v průvodu zjevení doprovázejí vůz tažený gryfem? Básník nám

1 Viz stati obsažené v souborech Hawkins — Jacoff 2000; McDougal 1985; Havely 1999.

2 Walpoleův dopis Williamu Masonovi z 25. června 1782, viz Toynbee 1909, sv. 1, s. 340; Nietzsche 1993, s. 65.



sděluje, že na druhém břehu Léthé viděl přesně to, co v úvodu svého vidění popisuje Ezechiel, až na počet křídel, jichž tito tvorové mají celkem šest, ne čtyři — „Jan je [v tomto] se mnou a od [Ezechiela] se odlučuje“ (*Giovanni è meco e da lui si diparte*, O XXIX, 105). Jinými slovy, Jan z Patmu má pravdu *nikoli* proto, že by novozákonní zřec spatřil větší díl pravdy než starozákonní prorok, nýbrž proto, že Apokalypsa souhlasí s *Komedii*. Jan se přiklání k básníkovi a Dantova vize má poslední slovo. Může snad věřící na takovou chucpe reagovat jinak než s úsměvem?

Jiný okamžik pravdy nastává v nebi prvního hybatele (*primo mobile*) ve XXVIII. zpěvu *Ráje*.³ Připomeňme si celkový rámec: zatímco Dante s Beatricí na nebi stálíc obíhají v souhvězdí Blíženců, podívá se poutník ze svého vznešeného místa v hmotném univerzu pod sebe a spatří sedm soustředných planetárních sfér, jimiž právě prošel. Ze *stellatum* v osmém nebi tedy shlíží na Saturn, Jupiter, Mars, Slunce, Venuši, Merkur a Měsíc — až nakonec vprostřed kosmu spatří „mlátek“ (*l'aiuola*) našeho pozemského světa. Při pohledu na to, jak malý a bezvýznamný se z nebeské perspektivy jeví, „jsem se jeho ošklivosti usmál“ (*io sorrisi del suo vil sembiante*, R XXII, 135).

Po následném výstupu do sféry prvního hybatele pak Dante pohlédne Beatrici do očí — stejně jako to činil při celém výstupu rájem — a spatří v nich oslnivě zářivou verzi své planetární matřjošky, k níž je ale zvenčí připojen devátý kruh, podle všeho představující devátou sféru, ono *primo mobile*, ve kterém obíhá nyní. Centrum, jež spatří nejprve odražené v Beatriciných očích a poté ve sféře všude kolem sebe, je nehybné; avšak zatímco předtím se devět kruhů — úměrně tomu, jak měly blízko k vnější, desáté sféře čili empyreu — pohybovalo stále rychleji, nyní se nejrychleji pohybuje kruh, který má nejbližší ke středu, a oběhy ostatních sfér se s nárůstem odstupu od bodu klidu zpomalují.

Při pohledu na tuto světelnou show je Dante ohromen, neboť je to pravý opak toho, co viděl v *mondo sensibile*: namísto aby empyreum tvořilo desáté nebe, ležící za hranicemi univerza, je nyní vyznačeno nehybným středem obíhajícího světa, a namísto aby vnější sféry centrifugálně rotovaly stále vyšší rychlostí, jsou naopak pomalejší, zatímco kruh, který má ke středu nejbližší, se pohybuje nejrychleji a nejjasněji plane láskou. Kosmos tu je převrácen nikoli vzhůru nohama, nýbrž naruby: střed se vyměnil s obvodem.

Omráčenému Dantovi Beatrice vysvětluje, že je nutné přejít od těla k duchu, od představy o Boží transcendenci k pochopení jeho imanence. Dante hledí na duchovní veškerenstvo, jež v poslední instanci vládne hmotnému vesmíru díky „podivuhodné shodě“ (*mirabil conseguenza*, R XXVIII, 76) mezi „více“ a „méně“. Andělské inteligence, jež mají k Bohu nejbližší, vládou sféře, která má od Země největší odstup, a takto postupně dále. Poté Beatrice podá celkový přehled nebeských hierarchií. Vyjde od tří kůrů, jež mají k božskému středu nejbližší, a zmíní serafíny, cherubíny a trůny. Celých šest tercín přitom vynaloží na důkaz (který ji staví do

3 Podrobná čtení XXVIII. zpěvu *Ráje* nabízí: Chiavacchi 2000; Contini 1968; Cosmo 1936; Frattini 1960; Padoan 1974; Psaki 1995; Scrivano 1997; Spera 1990; Taddeo 1961; Vandelli 1961. Za pozornost zvláště stojí Continiho čtení, jež zdůrazňuje opakovaný nárok na pravdivost v tomto zpěvu, a stať Psakiové.



spíše dominikánského než františkánského světla), že zření Boha vyvolává lásku (a následně zanícení, jas a pohyb), nikoli naopak (tj. láska k Bohu není podnětem ke zření atd.).⁴ Jakmile je teologický problém bryskně vyřešen, Beatrice pokračuje v přehledu „andělského chrámu“ a následující triádě panstev, sil a mocností věnuje jen tři tercíny. Závěrečná skupina knížectev, archandělů a andělů pak je odbyta v pouhých třech verších.

Všech devět kategorií andělů se dá najít v Písmu, ale neuspořádaně. Andělé sice prolétávají starým i novým zákonem, avšak ostatní nebeští zástupové jsou zmíněni jen sporadicky: serafíni a cherubíni ve Starém zákoně, archandělé v 1. listu Tesaloničtím (4,16) a v Judově listu (1,9), ostatní kůry ve dvou seznamech, jež uvádí Pavel v epištolách Efezským (1,21) a Koloským (1,16). I když ale všechny tyto rozmanité andělské bytosti v bibli nalezneme, nikdy nejsou zmíněny společně a hierarchicky uspořádány. Když je tedy Beatrice přeříkává v hierarchickém pořadí, udává tím, co sama vidí, nikoli něco vyčteného z Písma.

V celém Beatricině výkladu ve XXVIII. zpěvu *Ráje* není ani stopy po onom *forse*, „snad“, které jinde v *Komedii* naznačuje, že jsme v říši dohadů. Dantův osobní *doctor angelicus* nám sděluje, jak se věci mají. Ve středověku však bylo uspořádání andělů předmětem různých teorií, a tedy spornou záležitostí.⁵ Hlavní autoritou v této věci byl dlouho Řehoř Veliký — nicméně i tak si angelologové lační toho, aby je v otázce hierarchie poučil, museli vybrat mezi pořádkem, který uvádí v kázání nad 15. kapitolou Lukášova evangelia, a odlišným uspořádáním, obsaženým ve spise *Moralia in Job*.⁶ Poté, co Jan Scotus Eriugena a Jan ze Salisbury přeložili do latiny spisy Dionysia Areopagity, jež pak recipovali viktorinci i scholastikové, stal se jeho spis *O nebeské hierarchii* druhým autoritativním výkladem (viz Rorem 1993 a Keck 1998, s. 53–58),⁷ navíc opřeným o všeobecně sdílené přesvědčení, že Dionysios (o kterém dnes víme, že jde o „pseudo-Dionysia“) představuje starobylejší autoritu než Řehoř, neboť se

4 V R XXVIII, 106–114, Beatrice dokazuje, že schopnost lásky, záře a pohybu u andělů pramení z pronikavosti jejich intelektuálního zření Boha. Bosco a Reggio v poznámce k R XXVIII, 109–111 (Bosco — Reggio 1985, s. 469) odkazují na Tomáše Akvinského, *S. theol.*, II-I, q. 3, a. 1–8, a Supplementum, q. 92, a. 1–3. Viz též Dante, *De monarchia*, III, xvi, 7.

5 Základní představu o tom, jak rozsáhlá byla navazující teologická diskuse, poskytuje „rejstřík andělů“, postupující od II. do XII. století, v Migneově souboru *Patrologia latina* (sv. 39–40). K Dantově chápání andělů, zvláště v kontextu sporu o andělské hierarchii, viz hesla „Gli angeli in Dante“ a „Gerarchia angelica“, jež pro *Enciclopedia dantesca* vyhotovil Attilio Mellone, stať Giovanniho Fallaniho (1965), knihu Patricka Boydeho (1981, s. 172–201), a zvl. vynikající rozbor Davida Kecka (1998, s. 53–58), který podrobně zkoumá a velice poučně objasňuje spleť různých uspořádání andělů.

6 V kázání k Lk 15,8–10, v souboru *Homiliae in evangelia* č. 34 (CCSL 141, 305), vypočítává Řehoř Veliký devět andělských kůrů následovně: serafíni, cherubíni, trůny, panstva, knížectva, síly, mocnosti, archandělé a andělé. Ve spise *Moralia in Job*, XXII, kap. 48 (CCSL 143B, 1666), však nacházíme pořadí: andělé, archandělé, trůny, panstva, mocnosti, knížectva, síly, cherubíni a serafíni.

7 Spis *O nebeské hierarchii* udává také dvojí pořadí: v jedné pasáži (VI, kap. 2) nacházíme trůny, cherubíny, serafíny, síly, mocnosti, panstva, anděly, archanděly a knížectva. Už po pár kapitolách (VI, kap. 7–9) však Dionysios udává výčet následně považovaný za „standardní“: serafíni, cherubíni, trůny, panstva, mocnosti, síly, knížectva, archandělé, andělé.



jedná o téhož Dionysia, o němž je zmínka v 17. kapitole Skutků coby jednom z prvních Pavlových konvertitů v Athénách.⁸

Nesoulad v uspořádání andělů u Řehoře a Dionysia zaznamenává Akvinský i Bonaventura.⁹ Tomáš to považuje za nepodstatnou věc. Bonaventura sice Řehoře uznává za pravou autoritu, nicméně přiklání se k Dionysiovi s ohledem na jeho vazbu na Pavla: ten se — podle středověkého čtení spisu *O nebeské hierarchii* — Dionysiovi světil se svými znalostmi „třetího nebe“, o kterých jinak odmítl mluvit (viz list Korintským, 12,9).

Zatímco Tomáš a Bonaventura (stejně jako Petr Lombardský a Bernard z Clairvaux)¹⁰ posoudili otázku andělských kůrů s oporou v lidské autoritě, Dante své nároky opírá o přímou vizi. Ve XXVIII. zpěvu *Ráje* není ani náznak dohadů či sporů; zpěv v celém svém rozsahu vyhláší pravdivá fakta. Slovo *vero* a jeho odvozeniny se v textu objevují šestkrát a shlukují se na počátku a v závěru. Když navíc Beat-

8 *Zlatá legenda* Jakuba de Voragine, dokončená roku 1260, popisuje vztah mezi Dionysiem a jeho „pramenem“ následovně (Jakub de Voragine 2012, s. 298, upr. překl.): „Pavel mu prý zjevil to, co viděl, když byl uchvácen do třetího nebe, jak na mnoha místech naznačuje sám Dionysios. Pojednal o hierarchiích andělů, jejich kůrech, pověřeních a úřadech tak skvěle a jasně, že to nevypadá, jako by se o tom dozvěděl od jiného, ale spíš že sám byl uchvácen až do třetího nebe a tam to všechno spatřil.“

9 Tomáš píše (*S. theol.*, I, q. 108, a. 6, resp.): „Řehoř a Dionysios stanovují stupně andělských řádů povětšinou shodně, ale u knížectev a mocností odlišně. Dionysios totiž staví mocnosti pod panstva a nad síly, avšak knížectva pod síly a nad archanděly, zatímco Řehoř klade knížectva mezi panstva a síly a mocnosti klade mezi síly a archanděly. Obojí pořadí se může opřít o autoritu apoštola Pavla [tj. *Ef* 1,20; *Kol* 1,16].“ Podobně *S. theol.*, I, q. 108, a. 6, ad 4: „Mocnosti, jak je chápe Řehoř, jsou podle všeho totéž co knížectva, jak je chápe Dionysios, protože prvním z božských pověření je konat zázraky: ty chystají cestu pro zvěstování archandělů a andělů.“ Podle Bonaventury je zde v sázce cosi víc a s ohledem na vazbu na Pavlovo přímé svědectví se františkán rozhoduje pro příklon k Dionysiovi (*In II Sent.*, dist. 9, „Praenotata de nominibus et divisionibus angelorum“, ed. Quaracchi, sv. II, sl. 241b): „[Řehoř a Dionysios] uvažovali o rozdílech uvnitř [andělských] hierarchií odlišně, a proto také uvnitř nich rozčlenili řády odlišně. [...] Jelikož ale obě tato dělení nemohou být správná zároveň, [...] je nutné prozkoumat, které mínění je pravdivé a na které mínění spoléhat víc, aby mezi hierarchiemi a řády nedošlo ke zmatení. Odpověď na tuto otázku musí znít, že více musíme spoléhat na Dionysiovy výroky, [...] protože se své znalosti, jak se praví, dozvěděl od Pavla a předal tuto znalost přesně tak, jak si ji vyslechl. [...] Dionysios také chápal, že dělení hierarchií spočívá na vlastnostech, které jsou vnitřní a vymezují jsoucnost samotných andělských duchů. Řehoř přisuzoval větší význam andělským skutkům a povinnostem, a proto hierarchie rozdělil tak, že přiřkl větší váhu našemu pozemskému poučení [jež se týká skutků a povinností].“ — Keck (1998, s. 56) provádí kontrastní srovnání Tomášovy a Bonaventurovy metody ve snaze „předvést dosah sporu, který teologové ohledně přístupu k andělským hierarchiím vedli“.

10 Petr Lombardský v *Knize sentencí* udává dvojí hierarchii: v *Sent.* II, dist. 9, kap. 1, se drží Dionysiova standardního pořadí podle *Cael. hier.*, VI, kap. 7–9, zatímco v *Sent.* II, dist. 9, kap. 2, následuje pořadí z Řehořova kázání — být je též přisuzuje Dionysiovi. Bernard z Clairvaux v V. knize svého spisu *O rozjímání* (*De consideratione*) v jedné pasáži (kap. 10) následuje Řehořovo kázání a na jiném místě (v kap. 7) udává ještě jiné pořadí: andělé, archandělé, mocnosti, síly, knížectva, panstva, trůny, cherubíni a serafíni.

rice rozptýlí poutníkovy zmatky ohledně vztahu mezi vzorem a obrazem, dozvídáme se, že „pravda byla vidět jako hvězda na nebi“ (*come stella in cielo il ver si vide*, R XXVIII 87).

Jak je ale možné, aby Dantova pravda byla takto zřejmá a jednoznačná, když se přitom nejlepší středověcí teologové nedokázali shodnout? Pokud se čtenář XXVIII. zpěvu plně orientuje v angelologii, je mu jasné, že Beatrice do litery následuje Dionysia. Avšak namísto aby básník uznal svůj dluh vůči autoritativnímu teologovi, usiluje o vyvolání dojmu, že Dionysios souhlasí s Dantem/Beatricí — nikoli naopak. *Dionisio è meco*. XXVIII. zpěv končí velkolepou evokací autority, která koriguje rozpory v teologickém odkazu a v níž zdaleka nejvyšší místo zaujímá přímá osobní zkušenost, vidění tváří v tvář:

*E Dionisio con tanto disio
a contemplar questi ordini si mise,
che li nomò e distinse com'io.
Ma Gregorio da lui poi si divise;
onde, sì tosto come li occhi aperse
in questo ciel, di sé medesmo rise.
E se tanto secreto ver proferse
mortale in terra, non voglio ch'ammiri:
ché chi 'l vide qua sù gliel discoperse
con altro assai del ver di questi giri.*

A Dionysios se s velkou touhou dal do rozjímání o těchto kůrech, které nazval a rozlišil stejně jako já. Avšak Řehoř se od něho následně [svou naukou] odloučil, a když proto přišel do tohoto nebe, okamžitě, jakmile otevřel oči, se svému omylu usmál. Nežasni nad tím, že nějaký smrtelník pronesl již na zemi tak tajnou pravdu: odhalil mu ji ten, jenž ji viděl zde nahoře — spolu s mnoha dalšími pravdami o těchto kruzích.

(R XXVIII 130–139)

Dionysios Areopagita se v *Komedii* poprvé objevuje v X. zpěvu *Ráje* v nebeské sféře Slunce mezi církevními mudrci, *sapienti*. Tomáš Akvinský mu tu vzdává hold za to, že ještě „v těle“ (*in carne*) „nejhlouběji popatřil na přirozenost andělů a jejich poslání“ (*più a dentro vide / l'angelica natura e 'l ministero*, R X, 116–117). Ve XXVIII. zpěvu se nám tato chvála ukazuje z nového úhlu. Za prvé je Dionysiova nauka správná, protože anděly pojmenoval a rozlišil stejně „jako já“ (*com'io*), praví Beatrice, která samozřejmě promlouvá namísto básníka coby jeho nebeská představitelka. Za druhé Dionysios nenahlédl tajemství andělů a jejich uspořádání do největší hloubi tehdy, když byl „v těle“. Nebyl přenesen do třetího nebe, „nevím, zda v těle či bez těla — to ví Bůh“ (2 Kor 12,3), a nevyslechl na vlastní uši ona *arcana verba*, která žádný člověk nesmí vyslovit. Tím, kdo přímo zakusil nebeskou „tajnou pravdu“, „pravdu o těchto kruzích“ a mnoho dalšího, byl Pavel. Dionysios zaznamenal, s čím se mu Pavel svěřil v době, kdy ještě oba byli „v těle“, a promlouval proto se zástupnou autoritou. Dante se ovšem podobá Pavlovi v tom, že — jak tvrdí — viděl skutečnost na vlastní oči: viděl tajnou pravdu, pravdu o těchto kruzích, kterou nám *Komedie* zjevuje.



Kontrastem vůči Dionysiovi je ve XXVIII. zpěvu *Ráje* Řehoř Veliký, teolog, který andělské kůry propočel špatně, dokonce dvakrát. Dozvídáme se, že po své smrti a po příchodu na stejné místo, kde nyní stojí Dante s Beatricí a kde již před nimi stál svatý Pavel, Řehoř nahlédl pravdu a okamžitě svůj omyl uznal. Zatímco Dionysios pracoval s oporou ve zkušenosti (byť cizí), Řehoř předložil svaté dohady, k jakým se teologové uchylují, když se Písmo a tradice nevyslovují jasně a oni jsou nuceni počínat si imaginativně. Řehoř viděl zastřené a matně, nedíval se tvář v tvář, jako toho je v nebi prvního hybatele schopen Dante, když nejprve zírání na točící se sféry, odražené v Beatriciných očích, načež se obrátí a „jako hvězdu na nebi“ spatří pravdu nebeských sfér v jejich plné skutečnosti.

Nebylo tomu tak vždy. V době práce na *Hostině* se Dante shodně s Řehořem dopustil omylu, a dopustil se jej tím, že následoval Řehořovo „autoritativní“ členění nebeského pořádku, jak je stanoveno ve spise *Moralia in Job*. Ve II. knize *Hostiny* Dante čtenáři předkládá popis hmotných nebes (příčemž podotýká [Conv. II,iv,3], že v raném spise *O nebi* se Aristotelés v počtu nebes zmýlil a svůj omyl následně opravil v *Metafyzice*), načež se obrací k otázce duchovních bytostí, které hmotným sférám vládnou — a v této sekvenci očekáváme stejný postup od matérie k duchu, od obrazu ke vzoru, který následně nacházíme v překroku do sféry prvního hybatele v *Ráji*. Oproti Aristotelovi a Ptolemaiovi, píše Dante, křesťané chápou pravdu nebes, jelikož je o říši duchovních bytostí „poučil ten, kdo odtamtud přišel, ten, kdo tyto bytosti vytvořil, ten, kdo je uchovává v bytí, tedy vládce veškerenstva, sám Kristus“ (Conv. II,v,2).

Kristus se ovšem podle textu evangelíí na téma andělů nikde podrobněji nevyjádřil, a když má proto Dante uvést příklady údajného poučení, musí si počínat důvtipně. Prvním Kristovým „zjevením“ (k němuž kupodivu došlo již před jeho narozením) je archanděl Gabriel, který Marii navštívil při zvěstování; druhé zjevení nastává, když se Satan při pokušeních na poušti zmiňuje o andělských vojích, které by Otec svému Synu jistě poskytl. Snad s vědomím, že jeden ani druhý příklad nedává ani náznak poučení o andělské hierarchii, se Dante následně obrací ke Kristově „družce a důvěrníci“, totiž církvi, která „praví, věří a káže, [...] tvrdí a hlásá“ existenci devíti řádů duchovních bytostí (Conv. II,v,5). Kde církev tuto nauku prezentuje? Snad v breviáři nebo v různých mešních prefacích, nejspíše ale ve spise *Moralia in Job*, kde Řehoř Veliký postupuje od andělů až k serafínům a všechny příčky žebříku pojmenovává přesně tak, jak je udáno v *Hostině*: andělé, archandělé, trůny, panstva, síly, knížectva, mocnosti, cherubíni a serafíni.

Jenže to je špatně! Podle těch, kdo navštívili sféru prvního hybatele a viděli vše na vlastní oči, je potřeba sestupovat odshora dolů, respektive přecházet od středu k obvodu, shodně s tím, jak nebeský *exitus* božského světla podněcuje stvořený *redditus*. A pokud jde o vzájemné postavení jednotlivých kůrů, zaujímají trůny a knížectva, nyní zřejmé jako zářivá hvězda na čistém nebi, zcela odlišné pozice, než si myslel Řehoř. Protože se Dante coby autor *Hostiny* přidržel Řehoře, zmýlil se a nemluvil pravdu.

Ve XXVIII. zpěvu *Ráje* Dante provádí implicitní autokorekci: ohlíží se za svým dřívějším spisem s jeho tehdejší autoritativním odkazem a s mylnou domněnkou o tom, co je pravda.¹¹ *Hostina* představila dobře míněný odhad, spočívající na úcty-

11 Zygmunt Barański (1995) varuje, že u čtenáře nemůžeme předpokládat podrobnou obeznámenost s *Hostinou*: podle Pertileho rozboru Dante tento spis nejenom nedokončil, ale

hodné, avšak mylné autoritě tradice; naproti tomu *Komedie* je přímým zřením pravdy. Zření je proto nejvyšším stvrzením věření — a jak napsal James Merrill, *Ráj* je „čiré ukazování“, „*pure Show and Tell*“.¹²

Diskrétní ohlédnutí k *Hostině* jsou nepopíratelným rysem *Komedie* — nejproslulejším příkladem je epizoda s Casellou ve II. zpěvu *Očistce* a rozbor měsíčních skvrn ve II. zpěvu *Ráje* — a můžeme proto i na tomto místě plným právem očekávat palinodické pokárání: Dante i Řehoř by se měli zakabonit nad tím, jak na krystalickou průzračnost *primo mobile* v *Ráji* dopadá stín *Hostiny* či spisu *Moralia in Job*. Namísto zakabonění se však Řehořova — a spolu s ním i Dantova — tvář rozjasňuje úsměvem, který Rachel Jacoffová (1980) trefně označila za „postpalinodický“.¹³ Jacoffová prokázala, že mezi blaženými v *Ráji* s sebou ohlédnutí za kdysi vedeným hříšným životem (či kdysi spáchaným intelektuálním bludem) nenese žádné vnitřní výčitky. Ve sféře Venuše se nechvalně známá Cunizza svěřuje, že ono erotické požitkářství, kterým se vyznačovala ve světě, je dávno šťastně odpuštěno „a již se nad ním nermoutím“ (*e non mi noia*, R IX, 35).¹⁴ Podobně se z výrazného působení Venuše ve svém někdejší životě zpovídá v témže zpěvu a u téže hvězdy Folco z Marseille — a dodává: „Zde se ale nekajeme, zde se usmíváme — nikoli nad proviněním (to je zapomenuto), nýbrž nad prozřetelně nařizující mocí“ (*Non però qui si pente, ma si ride, / non de la colpa, ch'á mente non torna, / ma del valor ch'ordinò e provide*, R IX, 103–105). Věc, která by jinde mohla podnítit pochopitelnou lítost nad někdejšími skutky nebo myšlenkami na tomto světě, nyní vyvolává úsměv. *Non si pente, ma si ride*, říká Folco, stejně jako se Řehoř — při zjištění, že „odloučením“ od Dionysia se mimoděk odloučil i od pravdy — směje vlastnímu omylu: *si divide, di sé medesmo rise*.

Jak tyto úsměvy chápat? Dante coby *theologus* tu jednak kolegům v oboru královny věd poskytuje životní vzory: Dionysios a Pavel jsou pro nás připomínkou, že jedině při zření tváří v tvář, a nikoli zastřeně, jakoby v zrcadle, můžeme pravdu spatřit stejně jasně jako hvězdu na nebi. Vidění trumfuje věření a mnohé, čemu se věří, spatřit nelze — je nutné pokorně čekat na zjevení. A pak tu je případ Řehořův, který upřímně věřil, avšak neviděl. Když pro něj nastane chvíle zření, nahlédne svůj omyl — a nahlédne ho s radostí: korekturu přímé zkušenosti přijímá s úsměvem. Z tohoto hlediska nám ono dramatizované poznání, kterým se uzavírá XXVIII. zpěv *Ráje*, připo-

.....
 snažil se ho i aktivně stáhnout z oběhu (viz Pertile 1993). To však — dodává sám Barański — neznamená, že by *Hostina* neměla v našem chápání *Komedie* hrát žádnou roli: „I když třeba Dante nechtěl svůj traktát vypustit na veřejnost, již z faktu autorství obou textů vyplývá, že přinejmenším z hlediska jednoho zvláště privilegovaného čtenáře musel dřívější text být pro pozdější dílo relevantní; a díky umění aluze tomu tak skutečně je“ (Barański 1995, s. 20).

- 12 Viz Merrillovu báseň *M* v oddíle *The Book of Ephraim*, což je první část cyklu *The Changing Light at Sandover*: „The resulting masterpiece takes years to write; / More, since the dogma of its day / Calls for a Purgatory, for a Hell, / Both of which Dante thereupon, from footage / Too dim or private to expose, invents. / His Heaven, though, as one cannot but sense, / Tercet by tercet, is pure Show and Tell.“ — Ke vztahu obou básníků dále viz Merrillův esej *Divine Poem* (Merrill 2000) a esej Rachel Jacoffové *Merrill and Dante* (Jacoff 1983).
- 13 K Dantovu charakteristickému využívání palinodie viz Freccero 1985 a Ascoli 1992.
- 14 Poznámka o Cunizze v Singletonově komentáři upřesňuje, co vše bylo nutné zapomenout a odpuštěno.





mene blaženou atmosféru teologické akademie, vylíčenou ve sféře Slunce v X.–XIV. zpěvu *Ráje*: někdejší pozemští rivalové a protivníci — Tomáš Akvinský a Siger z Brabantu, Bonaventura a Jáchym, dominikáni a františkáni — zde tančí kolový tanec vzájemné úcty a shody „jednoho s druhým“, *l'uno e l'altro*. Teď, když zří společnou pravdu, je už všem lhostejné, kdo se kdysi mylil.

Zároveň ale musíme mít na paměti, že proti čiré spekulaci o pravdě, předkládané teology, staví Dante své nepochybné zření pravdy. On i oni se podřizují autoritě Písma a tradice — avšak Dante, jako před ním Pavel, také zří na vlastní oči. Teologové ve svých sumách a při třídění autoritativních svědectví činí, co mohou — avšak básník nahlíží „tajnou pravdu“ andělů a ve verších své *Komedie*, psané řečí lidu, odhaluje „toto a další pravdy o těchto kruzích“. Přesně to také učiní hned v následujícím zpěvu, kde nám Beatrice kupříkladu sdělí, jak hluboce se mylil svatý Jeroným, když se domníval, že andělé byli stvořeni o celé věky dříve než vesmír. Proč by byli obráni o Bohem stanovený úkol pohybovat nebeskými koly? Co by si s věčností beze světa počali (*R XXIX, 37–68*)? Beatrice se pro svůj výrok dovolává autority Písma — „písařů Ducha Svatého“ (*li scrittore de lo Spirito Santo*) —, a také rozumu (*R XXIX, 41 a 43*). I zde je ale hlavní autoritou sám básník. Bud' stojíte s *Komedii*, nebo ne; pokud ne, pak se mylíte.

A možná se přitom usmějete. Úsměv je skutečně charakteristickým rysem „moudrého a vážného“ Danta a znakem jeho svébytné originality coby křesťanského básníka.¹⁵ Pokud bychom soudili čistě podle dominantní středověké ikonografie, až zhruba do poloviny 13. století se přinejmenším v sakrální sféře, která veřejně přístupnému umění a imaginaci dominovala, příliš nebylo čemu usmívat.¹⁶ Zcela scházela prostor pro cokoli připomínající ony povznesené blažené sochy a obrazy Buddhy nebo nevázané bódhisattvy, jak je známe z některých míst jihovýchodní Asie; namísto toho se v církevních kruzích už od raného křesťanství až do pozdního středověku — mimo jiné na pařížské univerzitě ve 13. století — diskutovalo o tom, zda se Kristus za celý život třeba jen jedinkrát zasmál. Zbožní lidé se měli rozhodnout, jak se náležitě chovat. Na radu františkánů i dominikánů se svatý Ludvík zapřisáhl, že se každý pátek na počest dne ukřižování zdrží jakéhokoli veselí (*Le Goff 1997, s. 44*).¹⁷

15 Každé zkoumání úsměvu u Danta musí vyjít od sémantických analýz, jež nabízí *Enciclopedia dantesca* pod hesly *ridere, riso, sorridere* a *sorriso*. Doposud nejrozsáhlejší úvahu o úsměvu u Danta nabízí Burrows 2002, s. 156–179.

16 Jak píše Paul Binski (1997, s. 354): „Křesťanství po výtvarné stránce nepatří k nejveselejším náboženstvím a nenabízí nám ve svém jádře nic, co by se dalo srovnat s povzneseným úsměvem Buddhy nebo s erotickou bujarostí hinduistického pantheonu. Fenomén úsměvu je s expresivitou křesťanského náboženství — autoritativně ukotvenou v evangeliích, apokryfním a hagiografickém písemnictví i valné části křesťanského umění — ve zvláštním rozporu: Ježíš plakal a v kánonu ‚autentického‘ raně křesťanského písemnictví se nikdo neusmívá, byť v pozdější hagiografii se úsměvy vyskytují.“ Viz též Braet 2003; Trumble 2004; a zvláště Le Goff 1997 [česky srov. Le Goff — Truong 2006, kap. „Smích je nutno brát vážně“, s. 58–60; pozn. překl.].

17 Zájem o studium smíchu ve středověku v Le Goffovi vzbudil tematický exkurs „Žert a vážnost ve středověké literatuře“ s podkapitolkou „Církev a smích“ ve spisu E. R. Curtia *Evropská literatura a latinský středověk* (Curtius 1998, s. 448nn., zvl. s. 452nn.), zvláště popis rozborů otázky, zda se Ježíš během života na zemi vůbec někdy zasmál.



Výstižným mottem na toto téma by snadno mohla být nejkratší věta bible: „Ježíš plakal“ (J 11,35). V témže duchu shlíží na humor pochmurně regule svatého Benedikta: humor tu je odsouzen coby společník posměchu a necudnosti, nepřítel klášterního *silentium*, pravý opak pokory. Regule stanovuje, že je nutné být před humorem ve střehu, a popisuje „závoru úst“ a „hradbu zubů“. ¹⁸ Tomáš Akvinský sice připouští, že hravost povzbuzuje duši, avšak žertovnost drží zkrátka. ¹⁹ „Ježíš plakal.“ Avšak s rozmachem laické kultury a rozvojem literatur ve vernakulárních jazycích se úsměvy a smích začaly domáhat legitimacy. Philippe Ménard (1969) v monumentální studii *Smích a úsměv ve francouzském středověkém kurtoazním románu* dokládá explozivní nástup obojího od poloviny 12. do poloviny 13. století. Kromě toho předkládá nástin anatomie postupující od feudálního machistického chechtotu v poezii chlupských řečí přes jemnost nuancovaného úsměvu kurtoazní paní až po prorocký smích oně mladé ženy, která v eposu Chrétiena de Troyes předpoví Percevalovu slavnou budoucnost. ²⁰

Nepochybně je podstatné, že veškerá tato vernakulární literatura je světská. Avšak v Ménardem zkoumaném období let 1150–1250 nacházíme také pozoruhodný vývoj v sakrální oblasti. Nepřekvapí nás, že svatý František oslavuje *hilaritas* a svým bratrům, „žakérům Páně“, *ioculatores Domini*, říká, že vnější a viditelný projev radosti by měl být znakem jejich křesťanského poslání. Vybízí je dokonce: „v trýzních, v přítomnosti těch, kdo vás mučí, vždy zůstaňte radostní ve tváři, *hilarit vultu*“ — což de facto znamená: Nezapomeňte se usmívat. ²¹ Dále tu byl velikonoční smíchový rituál, *risus paschalis*, který stanovoval, že za určitých okolností a ve světle Kristova vítězství nad smrtí a hrobem je výbuch smíchu náležitý, oprávněný a pro křesťana povinný. ²²

18 O reguli svatého Benedikta a o tom, jak je v ní chápán vztah lidského těla k dobru a zlu, Le Goff (1997, s. 46) píše: „Oči, uši a ústa jsou filtry dobrého a zlého a je nutné jich užívat tak, aby dobro propouštěly a vyjadřovaly, zatímco zlému zahrazovaly cestu. *Regula magistri* hovoří o ‚závoře úst‘, ‚hradbě zubů‘ apod. Když smích započne, je nutné za každou cenu zabránit tomu, aby se projevil navenek. Vidíme tak, že ze všech podob výrazu, jež přicházejí zvenčí, je smích ten nejhorší a je pošpiněním úst.“ *Risus monasticus* byl tepán coby příčina hříchu, nicméně skutečnost, že počínaje 8. stoletím existují sbírky „mnišských vtipů“ (*ioca monachorum*), naznačuje, že bratří tomuto pokušení podléhali často — stejně jako kněží na kazatelkách, usilující o udržení pozornosti publika; viz též Le Goff 1990.

19 Luiz Jean Lauand (1999) polemizuje s představou chmurného středověku, snaží se ukázat, že „*ludus* byl ve středověké kultuře všudypřítomný“, a tvrdí, že Tomáš choval značnou úctu k „dobré hře“, *eutrapalia*. Když si ale projdeme oněch 356 výskytů slova *ludus* v Tomášových spisech, které Lauand shromáždil, je zjevné, že se tu většinou hovoří o rizicích špatné hry. Ukázkou moderního využití problematiky jsou námitky, jež v Ecově románu *Jméno růže* pronáší rigoristický mnich Jorge de Burgos.

20 Viz u Ménarda (1969) kapitolu „L'expression du rire et du sourire“ (s. 420–464, zvl. s. 426–447); viz též stať Ménard 1988.

21 Le Goff (1997, s. 51) označuje smích za jednu z forem františkánské spirituality a vystupování.

22 K *risus paschalis* viz Jacobelli 1990; Wendland 1980. Dochované dokumenty pocházejí z Bavorska a ze 17. století.



Pro naše účely však je hlavní to, že se v polovině 13. století objevuje v církevním umění, byť především nad Alpami, takzvaný „gotický úsměv“.²³ Za předvoj tohoto nového posunu k subtilitě, expresivitě a (lze-li tak mluvit o andělovi) *joie de vivre* je považován jeden anděl ze severozápadního portiku katedrály v Remeši, dnes označovaný za „remešský úsměv“ (*Le sourire de Reims*). Taktéž v Remeši se nachází anděl zvěstování zhruba z roku 1255, který v evangelijním duchu radostné zvěsti zdraví velice vážně vyhlížející Pannu Marii, zachycenou ve starém stylu.

Úsměvy na katedrále v Remeši se ukázaly být nakažlivé, jak je zřejmé v katedrále v Bambergu, a nejenom na slavném „smějícím se andělovi“ (*Lachengel*). Rozzářený mučedník sv. Štěpán zde šťastně přenáší kamení, které ho připravilo o život, a ve výjevu Posledního soudu se po Kristově pravici ukazuje zástup radostných duší. V Magdeburgu projevují moudré panny z evangelijního podobenství (*Mt 25,1–13*) radost, kterou pociťují, když jim je umožněno zúčastnit se svatební hostiny, v Naumburgu se ve výklenku blahosklonně usmívá socha spoluzakladatele místní katedrály Reglindise, v Řeznu se blažený Gabriel usmívá na velice požehnanou Pannu Marii a společně jsou radostnými podílíky na zvěstování. V Anglii nalezneme Angel Choir v Lincolnu (započatý kolem roku 1256) a v Toledu *Virgen Blanca* z poslední čtvrtiny 13. století. Vede se odborná diskuse o tom, zda tato náhlá vlna úsměvů vzešla z nového, v principu sekulárního smyslu pro psychologickou nuanci, nebo zda — vzhledem k sakrálnímu rámci mnoha těchto obrazů — tato díla ukazují ducha v těle, takže úsměv „zaznamenává významný posun středověkého uměleckého diskurzu směrem k uznání expresivity obličeje a těla jakožto ideového pole: tělo se stává jednoznačným znakem vnitřního charakteru protagonisty“ (Binski 1997, s. 355–356). Ve 13. století začala blaženost pobízet k úsměvu.²⁴

Největšími mistry gotického úsměvu však nebyli anonymní tvůrci oněch pozoruhodných výtvarných děl, nýbrž básník narozený takřka přesně v době, kdy se nový zájem o „stočení úst vzhůru a [...] rozjasnění obličeje a očí“ probouzí.²⁵ Dantův zájem o úsměv je zjevný už od jeho prvotiny, *Nového života*, pro jehož protagonistu má vrcholný význam to, zda mu Beatrice poskytne, či naopak upře svůj pozdrav, čímž rozumím úsměv: „Leč jaká je, když k rtům jí úsměv sletí, / to nelze říci ani domysleti, / takový div svět dosud neviděl“ (*Quel ch'ella par quando un poco sorride, / non si può dicer nè tenere a mente, / si è novo miracolo e gentile*; kap. 21).²⁶ Básník tu značně volně

23 Ke gotickému úsměvu viz Binski 1997; Svanberg 1993 (s patnácti fotografiemi); Sauerländer 2000, sv. 2, s. 557–592; a Trumble 2004, s. 103–132. Ménard (1969) spojuje nástup usmívajících se světců a andělů s nárůstem frekvence slovesa *sourire* oproti *rire*. Binski (1997, s. 354) kontrastuje smích a úsměv: „Jelikož skutečný výraz vyžaduje sebekontrolu, leží nuancovaný úsměv bytostně ve sféře svalového sebeovládání, a tedy kultivovaných tělesných dispozic. Smích je sice také kulturně variabilní, avšak oproti úsměvu se posouvá směrem ke sféře přirozenosti, ztrátě či upření nadvlády.“

24 „Co je světlo na nebesích?“ táže se v 15. století novoplatonik Marsilio Ficino: „Snad hojnost života andělů, rozvíjení moci nebes a smích na obloze?“ (viz Gage 1993, citát na s. 78.)

25 Podle Websterova slovníku americké angličtiny (*New World Dictionary of the American Language*, College Edition, 1962) je úsměv (*smile*) „výraz tváře, zpravidla indikující potěšení, přizeň nebo pobavení, [...] charakterizovaný stočením úst vzhůru a obvykle prováděný, zvláště pokud indikuje libost, rozjasněním obličeje a očí“.

26 Překlad Jana Vladislava. — Pozn. překl.



zachází s Písmem, neboť svými slovy evokuje Pavlovo upozornění z 1. listu Korintským 2,9 (jež je samo o sobě citací Iz 64,6), že „oko nevidělo, ucho neslyšelo a člověku na mysl nepřišlo, co připravil Bůh těm, kteří ho milují“. Tím, co podle apoštola uniká pochopení oka, ucha a srdce, je nezbadatelný Boží plán; u básníka *Nového života* jde o Beatricin úsměv.

Ve III. knize *Hostiny* podává básník výklad kancóny *Amor che ne la mente mi ragiona*, „Láska se mnou rozpráví v mé mysli“, v níž je motiv úsměvu milované paní taktéž zásadní. Namísto Beatrice, ženy z masa a kostí, se na něj však nyní usmívá alegorická tvář Paní Filosofie. Kancóna popisuje její „libý úsměv“ (*dolce riso*) jako sílu, která básníka vtáhla do říše Lásky (*a suo loco*, ř. 57–58). Navazující komentář pak objasňuje, že pokaždé, když se na lidské tváři objeví „libý úsměv“, projevuje se duše nejzřetelněji a zcela jedinečně: žádné dva úsměvy nejsou shodné. Ústa s očima společně tvoří „balkóny“ (*balconi*) duše; jsou to prostředky, pomocí nichž paní vychází ze svého těla a odhaluje své nitro navenek (*Conv. III,viii,9*). „[Duše] se odhaluje v ústech takřka jako barva skrze sklo. A co jiného je smích než jiskření potěchy duše, tedy navenek zjevné světlo, jež odpovídá stavu uvnitř?“ (*Dimostrasi ne la bocca, quasi come colore dopo vetro. E che è ridere se non una corruscazione de la dilettazone de l'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro?*, *Conv. III,viii,11*.) A tím nejsou možnosti úsměvu vyčerpány. V rozzářené tváři milované paní může milující dokonce okusit budoucí blaženost: „V její tváři se vyjevují věci, / jež dávají spatřit díl rajské potěchy“ (*Cose appariscon ne lo suo aspetto / che mostran de' piacer di Paradiso*, ř. 55–56), píše se v kancóně.²⁷

Co bylo v období *Nového života* a *Hostiny* stilnovistickou hyperbolou, mění se v *Komedii* v prostý narativní fakt: Beatricin úsměv je pro Danta cestou, po níž putuje k blaženému zření Boha. Výrazy *sorriso/sorridere* a *riso/ridere* — tedy substantivní a slovesné tvary, významově podle všeho zaměnitelné — se v básni objevují více než sedmdesátkrát v nejrozmanitějších kontextech. První výskyt je z počátku *Pekla*: Vergilius se na Danta usměje v limbu, když se velcí básníci starověku obrátí k poutníkovi s přívětivým pozdravem a přivítají ho mezi sebe (*volsersi a me con salutevol cenno, / e 'l mio maestro sorrise di tanto*, *P IV*, 98–99). V následujícím zpěvu Francesca vzpomíná na onen jedinečný okamžik v romanci o Lancelotovi, kdy vytoužený úsměv Guinevery (*disiato riso*, *P V*, 133) rytíře vláká do její náruče (a Paola s Franceskou do zkázy). Následně jsou však slova *sorriso* a *riso* vyhrazena pro oblasti spásy: *Očistec* obsahuje přes dvacet výskytů a *Ráj* více než dvojnásobek tohoto počtu. Občas se úsměv objevuje v kosmickém měřítku: tak tomu je u planet Venuše (*O I*, 20), Merkuru (*O V*, 97), Marsu (*O XIV*, 86) a Jupiteru (*O XX*, 13). Sázky se ale navyšují v *XXVII.* zpěvu *Ráje*: když Dante úspěšně projde třídílnou teologickou zkouškou, vyvolá to v úvodu zpěvu cosi daleko rozsáhlejšího — „úsměv veškerenstva“ (*un riso / del universo*, *R XXVII* 4–5). Toto panorama radosti básník přirovnává k náhlému projasnění zatažené oblohy, „takže se nebe usmívá v půvabech všech svých krajů“ (*si che 'l ciel ne ride / con le bellezze d'ogne sua paroffia*, *R XXVIII*, 83–84).

²⁷ Úvaha o smíchu v *Hostině* pokračuje v 15. kapitole III. knihy, kde Dante komentuje pojetí úsměvu Paní coby nástinu rajských radostí. V této pasáži vychází zcela jasně najevo, že paní, o níž tu je řeč, je Paní Moudrost či Filosofie.



Často ale úsměv vyznačuje specificky lidskou vazbu mezi živými a mrtvými, spontánní cit stojící v kontrastu vůči tragicky neúspěšnému objetí, jak je Dante nalezl ve Vergiliově epice. Například v předočistcové „čekárně“ druhého království se Casella (O II, 83) i Manfred (O III, 112) usmějí, když se v jejich dočasném zásvětním koutě náhle objeví Dante. Ve IV. zpěvu zas poutník nedokáže potlačit pousmání, když zjistí, že Belacqua sice míří do nebe, avšak zůstal stejným lenochem jako dřív (O IV, 122). V povídce *Ztracení* (*The Lost Ones*) Samuel Beckett o tomto setkání píše, že „z Danta vymámilo jeden z jeho nečetných mdlých úsměvů“.²⁸ A soubor beckettian v knihovně v Readingu zahrnuje kartičku s přehledem Dantových úsměvů v celé básni (Knowlson 1996, s. 279, pozn. 31).²⁹ Avšak není důvod představit si, že by setkání s Belacquou — nebo jakékoli další očistcové setkání — bylo bezbarvé a mdlé. Naopak: úsměvy ve tvářích postav přispívají k atmosféře druhé kantiky s jejím jasem, barevností a emocionální vřelostí stejně zásadně jako přítomnost slunečního světla. Například po průchodu očistcovou terasou pýchy Dante hmatem zjistí, že mu na čele zbývá už jen šest P — a Vergilius na něj přitom pohlédne s radostí (*a che guardando, il mio duca sorrise*, O XII, 136). Totéž se stane, když Dante na nejvyšší terase projde očistným ohněm chtíče, přičemž Vergilius skrze plameny pohání řadou lichotek: „usmál se pak jako na dítko přemluvené [darovaným] jablkem“ (*indi sorrise / come al faciu si fa ch'è vinto al pome*, O XXVII, 44–45).

Hojností upřímných úsměvů oplývá setkání se Statiem ve XXI. zpěvu *Očistce*. Při poslechu toho, jak Statius vychvaluje Vergilia do nebes, zápolí Dante — jenž má přikázáno identitu svého mistra tajit — se zábleskem úsměvu (*un lampeggiar di riso*, O XXI, 114), který nedokáže skrýt a nakonec jej musí vysvětlit: „Snad se, dávný duchu, podivuješ, proč jsem se usmál; avšak způsobím ti ještě větší překvapení“ (*Forse che tu ti maravigli, / antico spirto, del rider ch'io fei; / ma più d'ammirazion vo' che ti pigli*, O XXI, 121–123). Epizoda se Statiem není pouhým líčením potlačovaných a následně volně projevených úsměvů; je také podnětem k tomu, abychom se usmáli sami. Těžko si představit, že by nějaký čtenář anagnórizuje ve XXI. zpěvu sám nenapodobil ono *lampeggiar di riso*, jež je v textu.

V rajské zahradě u vrcholu očistcové hory Matelda opakovaně hýří úsměvy (O XXVIII, 67, 76, 96). Když vysloví domněnku, že antičtí básníci, kteří zpívali o zlatém věku, možná snili právě o této zahradě, vnímají Vergilius a Statius její slova jako kompliment a na její laskavý „dovětek“ sami reagují úsměvem: „Pak jsem se docela obrátil ke svým básníkům a uviděl, že ta závěrečná slova vyslechli s úsměvem,“ praví Dante (*Io mi rivolsi 'n dietro allora tutto / a miei poeti, e vidi che con riso / udito avēan l'ultimo costruito*, O XXVIII, 145–147).

Vrcholný okamžik, když se poutník v Edenu shledává s Beatricí, je nutně scénou úsměvu, jenž se odhaluje s půvabem „živého věčného světla“ (*viva luce eterna*), když mu paní ukáže nejenom své „svaté zraky“, ale i „druhou krásu“ (*seconda bellezza*) — svá ústa (O XXXI, 133–145). „Balkón“ její usměvavé tváře přitom dává spatřit nejenom její vlastní duši, ale též Boží světlo:

28 *The Lost Ones*, New York 1972; původně francouzsky, *Le dépeupleur*, Paris 1970.

29 Na tuto souvislost mne upozornil Christopher Ricks.

*O isplendor di viva luce eterna,
chi palido si fece sotto l'ombra
sì di Parnaso, o bevve in sua cisterna,
che non paresse aver la mente ingombra,
tentando a render te qual tu paresti
là dove armonizzando il ciel t'adombra,
quando ne l'aere aperto ti solvesti?*

Ó, jase věčně živého světla: což by i ten, kdo zbledl ve stínu Parnasu nebo pil z jeho zřídla, nevypadal, že má popletenou mysl, kdyby se pokusil zachytit tě takového, jaký jsi se jevil, tam, kde tě v harmoniích načrtává nebe, když ses ve vzduchu zjevil nepokrytě?
(O XXXI, 139–145)

Úsměv milované paní je nevyhovitelný: ohromuje ducha a vymyká se básnickému zpodobnění.

Když se poté Dante obmytý řekou Léthé brání, že přece Beatrici nikdy nebyl cizí (O XXXIII, 91–92), paní na to neodpoví kousavou výtkou, nýbrž úsměvem (*sorridendo rispuose*, 95), jenž je svatou obměnou téhož úsměvu, kterým se usmívala na této zemi: „tako k sobě svatý úsměv přitáhl [mé oči] starou síť!“ (*così lo santo riso / a sé tra'èli con l'antica rete!*, O XXXII, 5–6). Stejně jako mašinerie kurtoazní lásky, tedy repertoár očí a úst, „stará síť“ tělesné krásy, působí i Beatricin úsměv nadále ve shodě s konvencí, byť v novém, zásvětním kontextu.

A Beatrice se následně usmívá v celém Ráji. Někdy ji k netrpělivému či pobavenému úsměvu podnítí Dantova nechápavost ohledně blaženství (viz např. R I, 95; II, 52; III, 24–25). Stejně tak se Piccarda ve sféře Měsíce s usměvavými očima (*con occhi ridenti*, R III, 42) následně „pousměje“ (*sorrise un poco*, R III, 67), když Dante dumá, zda by nebyla ve vyšší sféře šťastnější. Častější případ ale je, že poutník vnímá (a básník zobrazuje) blažené duše, jinak ve svém blaženství neviditelné, jako jiskření jasu či vyloženě jako úsměvy: je tomu tak u Justiniána (R V, 126), Gratiana (R X, 103), Orosia (R X, 118), Tomáše Akvinského (R XI, 17) i Cacciaguidy, o němž čteme, že se „ve vlastním úsměvu současně skrýval i odhaloval“ (*chiuso e parvente del suo proprio riso*, R XVII, 36). Avšak pouze Beatricin plně viditelný *dolce riso* je opakovaným vyjádřením radosti nad Dantovým duchovním postupem (R VII, 17; X, 61; X, 62; XV, 34; XVIII, 19; XXIII, 59; XXVII, 104; XXIX, 7; XXX, 26; XXXI, 92). Jelikož se ve světle, které jí září z očí a úst, odráží Boží záře coby kvintesence ráje, může její úsměv snadno oslnit a omráčit (poutník je „zdolan svitem úsměvu“, *vincendo me col lume d'un sorriso*, R XVIII, 19). V jednu chvíli dokonce Beatrice svůj úsměv, který Danta obvykle pozvedá na vyšší sféru, záměrně ovládne: v Saturnově nebi se usmát odmítne, aby poutník neskončil jako Semelé, kterou pohled na Jova v jeho božství sežehl na prach (R XXI, 4–12). Již o dva zpěvy později — ve sféře stálic — však poutník dokáže Beatricin *santo riso* unést a na její výslovnou pobídku jej v úplnosti vnímat: „Otevři oči a pohlédni, jaká [nyní] jsem: spatřil jsi věci, jež ti dávají moc unést můj úsměv“ (*Apri li occhi e riguarda qual son io; / tu hai vedute cose, che possente / se' fatto a sostener lo riso mio*, R XXIII, 59, 46–48).

Poutníkovu úsilí vyjádřit moc tohoto úsměvu se přenáší do empyrea, kde Dante celý vztah ke své paní nově koncipuje jako postup od úsměvu k úsměvu. Ve





XXX. zpěvu *Ráje* vzpomíná, co pro něj její *dolce riso* znamenal v *Novém životě*, kde vše záviselo na tom, zda mu poskytne, či odepře svůj úsměv. A stejně jako na počátku jeho tvůrčí dráhy tomu je i nyní, na jejím konci. Básník je zdolán mocí svojí paní: „takto mne vzpomínka na libý úsměv obírá o vlastní mysl“ (*così lo rimembrar del dolce riso / la mente mia da me medesmo scema*, R XXX, 26–27). Když pak Beatrice v následujícím zpěvu zaujme své výsadní místo v nebeské růži, Dante jí děkuje za ochotu zanechat své stopy až v pekle, aby ho osvobodila pro nebesa. Beatrice Dantovým slovům naslouchá — „a byt se zdála velice vzdálená, usmála se a pohlédla na mne, načež se obrátila k věčnému prameni“ (*e quella, sì lontana / come pareva, sorrise e riguardommi; / poi si tornò a l'eterna fontana*, R XXXI, 91–93).

Beatrice však není jediná, kdo se v empyreu usmívá. Naopak: báseň nám sděluje, že úsměv je znakem blaženého zření. Poutník to pochopí, když obhlédne celek nebeské růže a zjistí, že tváře blažených jsou „poddány lásce, zkrášleny světlem Onoho a vlastním úsměvem“ (*a carità süadi, / d'altrui lume fregiati e di suo riso*, R XXXI, 49–50). Slova *di suo riso* — každého v ráji zdobí vlastní úsměv — naznačují, že radostný výraz očí a úst je jedinečným rysem každého blaženého, tak jako pro nás otisk prstu: je to rys stejně individuální jako rozsazení blažených v hierarchii nebeské růže. *Hostina* jasně udává, že žádné dva obličejy nejsou identické: v každém se zjevuje jedinečná duše. A nyní v *Komedii* chápeme spásnou pravdu tohoto tvrzení: podle jejich úsměvů je poznáte navěky.

Na vrcholu bělostné růže září blažená Panna Marie při pohledu na více než tisícovku „plesajících andělů“, z nichž každý má odlišný jas a odlišnou dovednost: „Viděl jsem, jak se jejich hrám a zpěvům usmívá krása, jež rozradostňovala oči všech ostatních svatých“ (*Vidi a lor giochi quivi e a lor canti / ridere una bellezza, che letizia / era ne li occhi a tutti li altri santi*, R XXXI, 133–135). Mariin úsměv vyvolá mezi blaženými záblesk poznání: krása jejich úst, jež se raduje ze vznešené hry andělů, vyvolává radost v očích spasených. Při modlitbě, s níž se k Panně Marii na počátku posledního zpěvu *Komedie* obrací Bernard z Clairvaux — a těsně předtím, než i ona (jako předtím Beatrice) pozvedne oči k věčnému prameni božského světla —, vyjadřuje její tvář radost nad Bernardovou přimluvou za poutníka: „Bohem milované a ctěné oči, upřené na prosebníka, nám ukazovaly, jak velice jí jsou tyto oddané prosby libé“ (*Li occhi da Dio diletti e venerati, / fissi ne l'orator, ne dimostraro / quanto i devoti prieghi le son grati*, R XXXIII, 40–42). A také její úsměv se šíří a přenáší, tentokrát na Bernarda, který „mi pokynul a usmál se, abych pohlédl vzhůru“ (*m'accennava, e sorridea, / perch'io guardassi suso*, R XXXIII, 49–50). Směrem vzhůru se však Dante v tu chvíli duchovně pohybuje sám od sebe, přitahován Mariinou a Bernardovou usměvavou tváří k vrcholnému zření Boha tváří v tvář.

Když poutník v závěrečném okamžiku osvícení spatří vtěleného Krista v jádru Trojice, *Komedie* neuvádí, že by „naše podoba“ (*la nostra effigie*, R XXXIII, 131) nesla jakýkoli výraz — a byzantská estetika *Ráje* spolu se vznešeností této chvíle svědčí proti podobným úvahám: na myslí nám naopak tane ikonicky smělý nehybný pohled Pantokratóra. Přesto básník naznačuje, že vnitřní žití Trojice — Božího vlastního já — je sdílením úsměvu. Jak se dozvídáme na počátku X. zpěvu *Ráje*, první Osoba plodí druhou tím, že „na svého Syna hledí s Láskou, již jeden i druhý navěky dýší“ (*Guardando nel suo Figlio con l'Amore / che l'uno e l'altro etternalmente spira*, R X, 1–2). Znamená to, že Boží pohled vydechuje úsměv, a že tedy Duch svatý „jest“ úsměvem Otce, jenž se



odráží ve tváři jediného zplozeného Syna? Vybaví se nám tu Mistr Eckhart (z. 1327), Dantův severoevropský současník, který také chápal, že „když se Otec směje na Syna a Syn se oplátkou směje na Otce, skýtá ten smích potěšení, to potěšení skýtá radost, ta radost skýtá lásku a tou láskou je Duch svatý“.³⁰

Touto představou Boží vnitřní radosti Dante rozvíjí teologický pojem perichoréze čili vnitřního „tance“ Osob Trojice.³¹ V závěrečném zpěvu *Komedie* navíc básník vzdává Bohu hold coby tomu, jenž se sám sobě usmívá: „Ó, věčné světlo, jež pouze v sobě sídlíš, jediné si rozumějící, sebe znající, sebe chápající, sebe milující a na sebe se usmívající!“ (*O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi!*, R XXXIII, 124–126). Tvrzení, že Osoby Trojice se navzájem poznávají a milují, je zcela běžné. Dante však přispívá představou seberefektivního Božího úsměvu — *te ... arridi* —, a tedy pojetí Boha jakožto společenství věčného a spontánního potěšení. Vzhledem k této sdílené radosti v trojedním úsměvu by nebylo nijak nemístné, kdyby se Boží tvář, kterou Dante spatří v samém závěru své vize, usmívala. Vždyť i když Ježíš z Nazareta během svého pozemského žití plakal, nemohla by druhá Osoba Trojice naopak být bytostně radostná? Podle mínění řady středověkých komentátorů právě tato Osoba pronáší slova Moudrosti v biblické knize Přísloví (Př 8,29–31): „Byla jsem mu věrně po boku, když vymezoval základy země, byla jsem jeho potěšením den ze dne a radostně si před ním hrála v každý čas. Hraji si na jeho pevné zemi, mým potěšením je být s lidskými syny.“ Je snad vzhledem k této identifikaci Krista s hrou a potěšením vyloučeno, aby se v empyreu při zření tváří v tvář nakonec zjevil v radostné podobě? Víme-li, že blažení v nebeské růži jsou nejvíce jedineční ve svém úsměvu, kdy duše tvaruje tvář, je snad vyloučeno, že v tom jen následují vzor Slova, jež se stalo tělem? Nemohlo by *imago Dei* spočívat v jedinečně lidské schopnosti smíchu (neboť jak napsal Aristotelés, člověk je „mezi živočichy jediný, který se směje“)?³² Nemohly by *sorriso* a *riso* být pro *imago Dei* stejně konstitutivní jako rozum a vůle a nemohl by veliký dar blaženého zření, tohoto cíle, pro nějž bylo lidstvo stvořeno, spočívat v nekonečném zrcadlení Božího úsměvu?

Povšimněte si, jak se při postupu Dantovým univerzem od přímých konstatování k oblasti dohadů, od neúprosně vršených nároků na pravdivost k čiré hravosti básně uchylují k rétorickým otázkám a k apelům na možnost. Každý úsměv, každé spatření a každá směna úsměvů znamená, že byl u výjevu někdo přítomen: Dante coby protagonista *Komedie*, který své vidění nejprve spatřil a poté nám je popsal. Současně ale každý úsměv stvrzuje imaginativní potenciál Danta-básníka, upozorňuje na jeho inventivitu, jeho schopnost vnést do tohoto dramatu spásy výraz, jenž se s postupem básně stává puncovním rysem. Masivní struktura textu a jeho těžkopádný autorita-

30 Kázání T1,3* (Pfeiffer 67.1, 209–214) „Virtutes coelorum movebuntur“.

31 Perichoréze (řecké slovo *perichóresis* znamená „tančení dokola“), latinsky *circumincessio*, označuje vzájemné pobývání či prostupování Osob Trojice coby společnou půdu Boha. Pojem perichoréze je spjatý s termínem „koinherence“, jehož ve svém výkladu Danta obsáhle využívá Charles Williams.

32 *De part. an.*, III,10, 672b: „Lechtaví se rychle smějí díky pohybu, který rychle dospívá k tomuto místu [tj. k bránici]. A i když se zahřívají jen mírně, očividně konají a pohybují se nezávisle na své volbě. A lechtaví je pouze člověk v důsledku toho, jak má tenkou kůži, a protože se jako jediný z živočichů směje.“



tivní nárok je neustále odlehčován gestem, který se blýská rtutí imaginace a je dalším příznakem toho, že i přes sošnost a pevnou neochvějnost svého díla Dante v závěru *Ráje* píše své verše do vzduchu a jasu.³³

Biblický nárok na historickou správnost se v *Komedii* prolíná s básnickým právem mírně provokovat, tlumeně se smát a vnést do vrcholně vážné cesty spásy ducha andělské i lidské ušlechtilé hry. Úsměvy, jež se s postupem básně k závěru vrší stále rychleji, mohou být i znamením, že zde básník napodobuje šťastného božského tvůrce, *lieto fattore*.³⁴ Bůh uvedl vesmír do bytí s radostí — a stejně tak i uvnitř kosmu stvořil božský vzor pro fikční obraz, pro báseň, jejíž název koneckonců zní *Komedie*.³⁵

Snad je z naší úvahy patrné, že úsměv nepředstavuje jen Dantovo osobité gesto, ale je také jeho nejoriginálnější a nejužitečnějším příspěvkem ke středověké teologii i k celé křesťanské tradici, pro niž bylo povětšinou snazší vzpomínat, že „Ježíš plakal“, než představit si, že se mohl také smát. Přestože je Dante v běžném povědomí spojován s peklem, jeho osobitá proměna starobylého náboženství, které zdědil, spočívá ve stvoření „úsměvu veškerenstva“, prozařujícího celý očištěc a ráj. Dozvědět se, že se trojiční Bůh sám na sebe usmívá, přihlížet tomu, jak se Řehoř Veliký usmívá vlastnímu omylu, zaznamenat potěšení v Mariiných očích, jež se jako blesk šíří nebeskou růží, uvážit, že zmrtvýchvstání těla možná znamená vzkříšení jedincova osobitého úsměvu, a představit si pohled Bohu tváří v tvář jako setkání se svatostí, která nevyžaduje odvrácený zrak a sevřené rty, nýbrž uskutečňuje se stejně spontánně, jako když úsměv podnítl úsměv — být otevřen kterékoli z těchto možností si žádá „nový život“ křesťanské imaginace, život, který se v Dantově 14. století neprobudil a bohužel zůstává pouhým přáním dodnes.

Jak upozorňuje Paul Binski, ve světě středověkých obrazů — včetně „humánní éry po roce 1300“ — se italské tváře „zpravidla rezolutně odmítají usmívat“. Naproti tomu se „usmívající se obraz — zvláště Panny Marie — stal pevnou součástí vizuální kultury severní Evropy“ (Binski 1997, s. 352). Můžeme jen spekulovat, zda nakonec úsměv pro Danta nebyl nejlepším darem evropského severu, území oné Svaté říše římské, která ho jinak tak bídně zklamala. Jisté je, že „svatým znamením“ (*sacrosanto segno*, R 6, 32) *Komedie* se nakonec nestala imperiální orlice, nýbrž úsměv: to on nás vede z pekla do ráje, od člověka k Bohu a od času k věčnosti.

33 V R XXXIII, 58–66, Dante předkládá komplexní přirovnání, v němž popisuje, jak velice je obtížné cokoli říct o stále nevypověditelnější zkušenosti: pevná látka se mění v kapalinu, načež se vypaří, odpečetí či „odznačí“ (*si disigilla*) do větru (*al vento*).

34 Výraz *letizia*, „radost“, a spřízněné adjektivum *lieto* se v *Komedii* objevují více než padesátkrát (z toho jen sedmkrát v *Pekle*). Radost se obvykle projevuje v obličeji, zvláště v očích, nebo slovním výrazem či gestem; je proto těsně spjatá s úsměvem. Bůh je označován za „radostného“, *lieto*, často v roli „šťastného tvůrce“, *lieto fattore* (O XVI, 89).

35 Inspirací pro úvahy o úsměvu mi byly výzkumy Giuseppa Mazzotty (1993, s. 214–241) k *theologia ludens* a významu hry u Danta: „Oproti teologické tradici, reprezentované kupř. Tomášem Akvinským, která ze suverénního teologického diskurzu vyhání veškerou estetičnost a hravost, Dante ukazuje, že umění je s to [...] uchopit podstatu božství“ (s. 228); „Hra u Danta evokuje onu slavnost myšlení, při níž si člověk hraje na Hráče-Stvořitele [*the Playmaker*] a setkává se s ním“ (s. 241).

Z anglického originálu Peter S. Hawkins: *All Smiles: Poetry and Theology in Dante*. *PMLA* 121, 2006, č. 2, s. 371–387, přeložil Martin Pokorný. Překlad vychází se svolením autora a Cambridge University Press. Reproduced with permission of Cambridge University Press. © Modern Language Association of America, 2006.



LITERATURA

- Ascoli, Albert:** *Palinode and History in the Oeuvre of Dante*. In: Amilcare A. Iannucci (ed.): *Dante: Contemporary Perspectives*. University of Toronto Press, Toronto 1992, s. 23–50.
- Barański, Zygmunt:** *The „New Life” of „Comedy”: The Commedia and the Vita nuova*. *DSARDS*, no. 113, 1995, s. 1–30.
- Beckett, Samuel:** *The Lost Ones*. Grove, New York 1972. (Původně francouzsky: *Le dépeupleur*. Minuit, Paris 1970.)
- Bible. Písmo svatě Starého a Nového zákona*. Podle ekumenického vydání z r. 1985. Ekumenická rada církví v ČSSR, Praha 1989.
- Binski, Paul:** *The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile*. *Art History* 20, 1997, no. 3, s. 350–374.
- Bonaventura:** *Commentaria in quatuor libros Sententiarum. Opera omnia*, sv. 2. Typographia Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi 1885.
- Bosco, Umberto — Reggio, Giovanni (eds.):** *Dante: La divina commedia, Paradiso*. Le Monnier, Firenze 1985.
- Boyd, Patrick:** *Dante Philomythes and Philosopher: Man in the Cosmos*. Cambridge University Press, Cambridge 1981.
- Braet, Herman:** *What about Medieval Humour?* In: Herman Braet — Guido Latré — Werner Werbeke (eds.): *Risus Mediaevalis: Laughter in Medieval Literature and Art*. Mediaevalia Lovaniensia, Ser. 1 / Studia 30. Leuven University Press, Leuven 2003, s. 1–9.
- Burrows, John A.:** *Gestures and Looks in Medieval Narrative*. Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Contini, Gianfranco:** *Paradiso XXVIII. Lectura Dantis Scaligera*. Le Monnier, Firenze 1968, s. 1001–1026.
- Cosmo, Umberto:** *I ministri dell’ordine nell’universo*. In týž: *L’ultima ascesa: Introduzione alla lettura del Paradiso*. Laterza, Bari 1936, s. 355–371.
- Croce, Benedetto:** *La poesia di Dante*. Laterza, Bari 1921.
- Curtius, Ernst Robert:** *Evropská literatura a latinský středověk*, přel. Jiří Pelán, Jiří Stromšík a Irena Zachová. Triáda, Praha 1998.
- Eco, Umberto:** *Jméno růže*, přel. Zdeněk Frýbort. Akt. a rozš. vyd. Argo, Praha 2014.
- Enciclopedia dantesca*. Società Enciclopedia Dantesca, Roma 1970–1978.
- Fallani, Giovanni:** *Le gerarchie angeliche*. In týž: *Dante, poeta teologo*. Marzorati, Milano 1965, s. 288–301.
- Fratini, Alberto:** *Il canto XXVIII del Paradiso. Lectura Dantis Romana*. Società Editrice Internazionale, Torino 1960, s. 5–35.
- Freccero, John:** *Casella’s Song (Purg. II. 112)*. In: Rachel Jacoff (ed.): *Dante: The Poetics of Conversion*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1985, s. 186–194.
- Gage, John:** *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Thames, London 1993.
- Havelly, Nick (ed.):** *Dante’s Modern Afterlife: Reception and Response from Blake to Heaney*. St. Martin’s, New York 1999.
- Hawkins, Peter S. — Jacoff, Rachel (eds.):** *The Poets’ Dante: Twentieth-Century Reflections*. Farrar, New York 2000.
- Chiavacchi Leonardi, Anna (ed.):** *Dante: Paradiso*. Zanichelli, Milano 2000.
- Jacobelli, Maria Caterina:** *Il risus paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale*. Queriniana, Brescia 1990.
- Jacoff, Rachel:** *The Post-palinode Smile*. *DSARDS*, no. 97, 1980, s. 111–122.
- Jacoff, Rachel:** *Merrill and Dante*. In: David Lehman — Charles Berger (eds.): *James Merrill: Essays in Criticism*. Cornell University Press, Ithaca 1983, s. 145–158.



- Jakub de Voragine:** *Legenda aurea*, ed. Anežka Vidmanová, přel. Václav Bahník, Anežka Vidmanová a Irena Zachová. 3. vyd. Vyšehrad, Praha 2012.
- Keck, David:** *Angels and Angelology in the Middle Ages*. Oxford University Press, New York 1998.
- Knowlson, James:** *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Bloomsbury, London 1996.
- Lauand, Luiz Jean:** Ludus in the Fundamentals of Aquinas's World-Wiew, přel. Alfredo H. Alves. *International Studies on Law and Education*, 2, 1999 <<http://www.hottopos.com/harvard2/ludus.htm>> (2. 11. 2005).
- Le Goff, Jacques:** Le rire dans les règles monastiques du haut moyen-âge. In: Michel Sot (ed.): *Haut moyen-âge: Culture, education et société. Études offertes à Pierre Riché*. Éditions Européennes Érasme, La Garenne-Colombes 1990, s. 93–103.
- Le Goff, Jacques:** Laughter in the Middle Ages. In: Jan Bremmer — Herman Roodenburg (eds.): *A Cultural History of Humour*. Polity, Cambridge 1997, s. 40–53.
- Le Goff, Jacques — Truong, Nicolas:** *Tělo ve středověké kultuře*, přel. Věra Dvořáková. Vyšehrad, Praha 2006.
- Mazzotta, Giuseppe:** *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*. Princeton University Press, Princeton 1993.
- McDougal, Stuart Y. (ed.):** *Dante among the Moderns*. University of North Carolina Press, Chapel Hill 1985.
- Mellone, Attilio:** Gli angeli in Dante. In: *Enciclopedia dantesca*. Società Enciclopedia Dantesca, Roma 1970–1978, sv. 1, s. 268–271.
- Mellone, Attilio:** Gerarchia angelica. In: *Enciclopedia dantesca*. Società Enciclopedia Dantesca, Roma 1970–1978, sv. 3, s. 122–124.
- Ménard, Philippe:** *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au moyen âge (1150–1250)*. Droz, Genève 1969.
- Ménard, Philippe:** Rires et sourires dans le roman du Chevalier au lion. In: Jean Dufournet (ed.): *Le chevalier au lion. Approches d'un chef-d'œuvre*. Champion, Paris 1988, s. 1–9.
- Merrill, James:** *The Changing Light at Sandover*. Knopf, New York 1993.
- Merrill, James:** Divine Poem. In: Peter S. Hawkins — Rachel Jacoff (eds.): *The Poets' Dante: Twentieth-Century Reflections*. Farrar, New York 2000, s. 227–235.
- Migne, J.-P.:** *Patrologiae cursus completus, Series Latina*. Vrin, Paris 1844–64. 221 sv.
- Milton, John:** *The Areopagitica. The Works of Milton*. Sv. 6. Columbia University Press, New York 1930. 60 sv.
- Nietzsche, Friedrich:** *Soumrak bůžků — aneb Jak filosofovat kladivem*. In týž: *Ecce homo*, přel. Ladislav Benyovszky. Naše vojsko, Praha 1993.
- Padoan, Giorgio:** Il canto XXVIII del Paradiso. In: *Nuove letture dantesche*, sv. 7. Le Monnier, Firenze 1974, s. 175–192.
- Pertile, Lino:** Dante's Comedy beyond the *Stilnuovo*. *Lectura Dantis*, no. 13, 1993, s. 47–77.
- Petr Lombardský:** *Sententiae in IV libris distinctae*. 3. vyd. Collehii S. Bonaventurae ad Claras Aquas, Grottaferrata 1971.
- Psaki, Regina:** Paradiso XXVIII. In: *Dante's Divine Comedy: Introductory Readings*, sv. 3: *Paradiso*, ed. Tibor Wlassics. Zvl. číslo časopisu *Lectura Dantis Virginiana*, no. 16–17, 1995, s. 424–434.
- Rorem, Paul:** *Pseudo-Dionysius: A Commentary on the Texts and an Introduction to Their Influence*. Oxford University Press, New York 1993.
- Řehoř Veliký:** *Moralia in Iob*, liber XXIII–XXXV, ed. Marci Adriaen. Corpus Christianorum Series Latina, sv. 143B, S. Gregorii Magni Opera. Turnhout, Brepols 1985.
- Řehoř Veliký:** *Homelie in evangelia*, ed. Raymond Étaix. Corpus Christianorum Series Latina, sv. 141, S. Gregorii Magni Opera. Turnhout, Brepols 1999.
- Sauerländer, Willibald:** *Cathedrals and Sculpture*, sv. 2. Pindar, London 2000.
- Scrivano, Riccardo:** Intelligenza del cosmo. In týž: *Dante, Commedia, le forme dell' oltretomba*. Nuova Cultura, Roma 1997, s. 107–109.
- Singleton, Charles S. (přel. a ed.):** *Dante Alighieri: The Divine Comedy. Commentary by Singleton*. Bollingen Ser. 80. Princeton University Press, Princeton 1970–1975.
- Spera, Francesco:** La poesia degli angeli: Lettura del canto XXVIII del Paradiso. *Lettere italiane* 42, 1990, no. 4, s. 537–553.
- Svanberg, Jan:** The Gothic Smile. In: Thomas W. Gaetgens (ed.): *Künstlerischer Austausch*

- / Artistic Exchange*, sv. 2. Akademie Verlag, Berlin 1993, s. 357–370.
- Taddeo, Edoardo:** Il canto XXVIII del Paradiso. *Giornale storico della letteratura italiana*, 153, 1961, s. 161–185.
- Toynbee, Paget:** *Dante in English Literature from Chaucer to Cary (c. 1380–1844)*. 2 sv. Methuen, London 1909.
- Trumble, Angus:** *A Brief History of the Smile*. Basic-Perseus, New York 2004.
- Vandelli, Giuseppe:** Il canto XXVIII del Paradiso. *Lecture dantesche*. Sansoni, Firenze 1961.
- Webster's New World Dictionary of the American Language*. College ed. The World Publishing Company, Cleveland 1962.
- Wendland, Volker:** *Ostermärchen und Ostergelächter*. Lang, Frankfurt 1980.

