

vyjádřit kongeniálně problematickou životu problematickou hloubkou básně jako – tak jak to umí Voltaire! – poznanou problematickou ztlumit a hloubku učinit lehkou: povznesenost i hloubka ducha jsou stejně krásné dary! Nyní se závěrová formule už nejeví jako pouhý kompliment, jakkoli je tento formální prvek finálního „pukrlete“ takto stylizován a je tak *také*, jako kompliment, míněn: tvrzením, že *jedna věc* není zahrnuta do marnosti světa, totiž přátelství, a zvláště přátelství k paní Neckerové, se možná Voltaire utíká do toho, co je pravdivé a povýšené nad zdání, do toho, co se osmnáctému století a Voltairovi zdálo pevnější než láska a lépe souznělo s onou touhou po štěstí, jež je vlastní celému lidstvu. Na druhé straně obrádné zdvořilosti, jež nesměřují přímo k druhému já (*ma tendre reconnaissance pour mes amis et surtout pour vous, madame...*), znamenají znovu jistý krok zpět, neochotu totálně se vydat přátelství, a jsou tak-řka útekem před útekem do přátelství. Věta *Mais tout n'est pas vanité* přichází příliš nečekaně, aby nás to nevarovalo, že se tu dělá rázný konec myšlenkovým pochodům, které začínají být trýznivé a smutné – tak trochu jako když někdo v rozhovoru s někým druhým zesmutní, ceremoniálně se rozloučí a je rád, že se tímto rituálem osvobodil dříve, než řekl příliš. Nevíme tak docela, co je v poslední větě mondénnosti a co je citovou potřebou, a opouštíme tak dopis s pocitem, že se tu věčně osamělý člověk skrývá do společenské družnosti, nestaví proti zdání světa své bytí, ale mizí pod některou maskou své mnohovrstevné osobnosti. Přiznejme, že tento kratičký lístek nás vede do obrovských hloubek osobnosti, že pod společenským přikrovem žhnou vnitřní propasti a možná sopky a že rokoková forma obchází labyrinty nitra. Voltaire se v tomto dopise zároveň dává i uniká, zpodobuje se i maskuje, dopis není jen literárně-myslitelským výkonem, ale výrazem činného života, pomníkem určitému životnímu postoji ve světě, jehož jistoty tvrdě narážejí na zoufalství a odduchovnění. Vidíme nezměrné sebe-vědomí a klid: tváří v tvář smrti Voltaire ještě žertuje, nadává a dělá komplimenty; vidí nechtutnost svého starého těla a dovede se smát nad hlasem přírody, který promlouvá ústy venkovánů, umí se vysmát sám sobě, své marnivé vzpouře proti smrti – je starý a křehký jako společnost 18. století, ale – tak jako ona – si dovede *hrát*. A jako jeho století i on má odvahu podívat se na sebe do zrcadla, a příliš se neleknot a neshledat se příliš nesnesitelným.

Takto jsme došli k překvapivému závěru, že za mondénní formou Voltairovy poezie a prózy se přece jen skrývá tajemství, že jeho duchovní virtuozita je zastírá, ba rozkládá laškovnou hrou, že však mnoha vrstvami a maskami jeho ducha se nuancovanost osobnosti jen stupňuje; neboť Voltaire poznal „*pot-aux-roses*“, hnilobu, číhající za každou lidskou spolitostí, a překlenul propasti virtuozitou samotářské družnosti. V epistolé jako v dopise, tedy ve vrcholných výkonech své poezie a prózy, umí uspat život jako malé dítě, odsunout vážné životní problémy a rozpustit je v grácii a spiritualitu, v grácii ducha.

LEOPARDIHO ASPASIA¹

I poté, co jsem si přečetl mnoho kritických komentářů (určitě ne všechny) k Leopardiho *Aspasii* a lečemu se z nich přiučil, nezbavil jsem se přesvědčení, že řada – podle mého mínění falešných – kritických interpretací uzavřela cestu k plnému pochopení básnického organismu, jemuž sám básník vnučil pevnou *organizaci*. Domnívám se, že pokud kritik nepostihne nanejvýš koherentní *strukturu* této básně, její hodnota nemůže být smysluplně diskutována.² A vskutku se mi zdá, že *analýza struktury* byla v zásadě pomíjena: tito kritici více či méně subjektivně oceňují hned ten,

1 Věnuji tuto studii příteli Hatzfeldovi na důkaz své vděčnosti za vřelé sympatie, s nimiž přijímal po tolik let mé stylistické studie, ale také jako doklad naší intimní názorové spřízněnosti v této oblasti. Ve *Studia philologica et litteraria*, Bern 1959, mi Hatzfeld věnoval kritickou studii o dnešním směřování stylistiky v Itálii, a já nyní, když jsem dopsal – k přítelově počtě a bez polemického záměru – analýzu jedné Leopardiho básně, zjišťuji, jak přesné jsou některé jeho polemické soudy, opřené o rozsáhlou znalost kritické literatury. Hatzfeld píše: „Mám dojem, že dnešní italská estetika se snaží zoufale a bez úspěchu distancovat se od Croceho a jeho koncepce literárního díla, které se pro něho nikdy nestalo „well-wrought urn“ [dobře udělanou urnou], oddělitelnou od svého autora: tento postoj vychází z jeho rozlišení mezi *poezii* a *ne-poezií*, rozlišení, které svévolně ruší strukturu (kurzíva je moje), z jeho romantického pojetí výrazu, které [...] přespříliš odvádí pozornost od výtvaru, soustřeďuje se na tvůrce, a poskytuje tak nejistý základ analýze, a v poslední řadě z jeho pausálního odmítnutí literárních žánrů. To vše ve jménu jedinečnosti, stále nového individuálního výkonu v každé literární a umělecké sféře.“ Hatzfeld předpovídá, že v italské literární kritice pravděpodobně dojde ke změně, „jakmile se rozplyne Croceho vliv a nastoupí pronikavější analýza orientovaná více na literární předmět jako „hotovou věc“ než na tvůrčí proces“. Tato má studie má právě ctižádost demonstrovat objektivní charakter Leopardiho *Aspasie* jakožto „well-wrought urn“. – Podobnou metodu – vycházející od metrické formy a verbálních odkazů na obsah – používá s mistrovskou bravurou také Monteverdi v jedné recentní studii o *Vrabci samotáři* (*Frammenti critici leopardiani*, Roma 1958). Škoda, že podle jeho prohlášení v úvodu nemůžeme očekávat souhrnné dílo o básníkovi, jenž je mu tak drahý. [Český překlad *Aspasie* viz in: *Básně Giacoma Leopardiho*, přel. Jaroslav Vrchlický, Praha, Ed. Grégr 1876, s. 113-117; *Giacomo Leopardi, Poesie luno*, přel. Kamil Bednář, Praha, SNKLHU 1959, s. 165-169.]

2 Podle mého soudu je jedním z důvodů téměř úplné absence strukturálních studií nadbytek extraliterárních (autobiografických) poznámek, jež se kolem Leopardiho kupí: jestliže nám pasáže v *Zibaldone* a v dopisech mohou velmi dobře posloužit při rekonstrukci Leopardiho myšlení a také jeho básnického slovníku, neřeknou nám nic o konkrétním básnickém organismu, který chceme studovat. Právě v případě básníka, u něhož je rozsah prozaických (autokritických nebo autobiografických) projevů nesrovnatelný s útlým rozsahem jeho veršů, rušíme jím uskutečněnou mohutnou básnickou syntézu či koncentraci, pokud ji rozpouštíme v prozaických paralelách.

hned onen verš nebo motiv a zvláště v oněch komentářích, které probírají báseň verš po verši, ztrácejí z dohledu celistvý organismus, neboť to, co se jako objektivní celek rozvíjí před vnitřním zrakem čtenáře, rozdrobují na kousky. Kritikům, kteří se na každém kroku croceovsky ptají „poezie, nebo ne-poezie?“, se pak jeví jako nezáživná mnohá detaily, jež lze v *integrální perspektivě* obhájit; a celá báseň, která si vysloužila tolik útoků ze strany této nesoustavné kritiky, zabývající se některými jejími částmi a vypouštějící jiné, může být rehabilitována, pokud ji nahlédneme jako celek, v němž má každá část své místo a v němž tyto části spojují jemné, ale jasné souvztažnosti. Kritika, která se zakládá na kritikově fragmentární perceptivě, je odsouzena ke kolosálnímu krachu. Bezpočet subjektivních soudů o jednotlivých detailech zmizí, pokud se kritik nebude ptát: „Je tento detail básnický, nebo nezáživný?“, ale zeptá se: „Je nebo není tento detail integrální částí celku?“ Croce, který zařadil svoji stat o Leopardim do slavného svazku *Poezie a ne-poezie*, nás nabádá, abychom v leopardiovské poezii rozlišovali, „co je slabé, co je silné, co je plné a co je mezerovité“, a varuje, že „básnické momenty plně utvářejí Leopardiho básně jen *zřídka* nebo *vůbec ne* (sic!) a *téměř vždy*, *ne-li pokaždé* (sic!) přecházejí v didaxi a rétoriku či v onen suchý, epigrafický styl“ (jež Croce shledává v *A se stesso*) – nevšiml si však, že to, co se mu v lyrickém Leopardim zdá dobré, jsou jenom motivy („večery v zahradě otcovského domu, hvězdné nebe, kvákání žab a světluška nad živým plotem“ – tedy obsahové detaily, v nichž se básník „rozpomíná na své někdejší spojení se světem“, obsahové detaily, jimž Croce dává přednost před „registrací pocitů... které nepřestupují kruh individua“) nebo krásné verše (jako: „quando beltà splendea / negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi“ [když krásná zářila v tvých rozesmátých, uhýbavých očích]) – ale nikdy ne struktury.

Je však nadměru zvláštní, že velký kritik ušetřil odsouzení právě *Aspasii* (zřejmě proto, že jeho robustně zdravý naturel schvaloval relativní intelektuální klid závěru), a dokonce se dotkl jejích strukturálních aspektů, když ji označil za „nikoli didaktickou, ale dramatickou“, a to vzhledem k tomu, že se básník „z posledního milostného ztroskotání uchyluje na pevný břeh rozumu a znovu nabírá síly tím, že sám sobě objasňuje, co se mu přihodilo, a to filozoficky; starý svod se ještě chví v jeho duši, ale věří, že už ho překonal a ovládl díky klidu myšlenky“. Croceho dobrý vkus tu má zjevně navrch nad jeho teoriemi, ale ještě nedokázal udělat poslední krok (a v souhrnné studii o Leopardim ho možná ani udělat nemohl): načrtnout v „rozumovém dramatu“, jež zahlédl v *Aspasii*, jednotlivá dějství či vytknout básnické korespondence, jež vytvářejí strukturu básně. A dlužno říci, že postcroceovští komentátoři si výše citovaný postřeh

3 Croce si nepoložil otázku, zda „epigrafický“ styl této básně neodpovídá jejímu obsahu: *A se stesso* je totiž skutečně „epitaf“ (*Or poserei per sempre, stanco mio cor. Perì l'inganno... Posa per sempre... Or t'acqueta* [Nyní si odpočineš navždy, mé unavené srdce. Zmizel klam... Odpočivej navždy... Utiš se]), nápis na živém hrobě, jímž se básník – jak cítí – stal.

svého učitele nikterak nevzali k srdci, ale naopak rozšířili na *Aspasii* částečný odsudek, jež Croce vyřkl nad veškerou leopardiovskou lyrikou, a komentovali báseň croceovštěji než Croce (jak říká Shakespeare: „přeheresovali Herodesa“).⁴

Předložím nyní svou vlastní, strukturální analýzu básně. Polemiku,⁵ vedenou *sine ira et studio* a jen proto, že se mi zdála nezbytná z hlediska žádoucí metodologické jasnosti, odsunu do poznámek.⁶ Budu analyzovat pasáže, jak následují po sobě, nebo se budu vracet k pasážím, jež předcházejí, jelikož pouze srovnáním homologií mezi rozdílnými místy lze

4 Viz komentář G. De Robertise, který ještě v roce 1954 píše proti jednomu kritikovi, který v *Aspasii* zdůraznil „verismus“ kresby prostředí: „Ponechejme dotýčnému jeho gusto a ponechejme mu také ony části této básně, jež tento vkus uspokojily, včetně senzualismu některých detailů, pro něž není uspokojivým vysvětlením satira, nebo jež satira nedůvodňuje dostatečně, a také včetně některých úvah, chladných a bombastických, na téma intelektuální lásky: *chceme-li zde, v tomto rozhořčeném a drsném rozloučení, za každou cenu najít poezii*, hledejme ji v těch nemnohých, letmých výrazech milostného dojetí a v oně prvotní vzpomínce, jež se naráz vynořuje v paměti a vyplouvá, přivolána ženskou tvář, z květinové vůně. *Na rozdíl od ostatních částí, těžkopádných a přetřžených*, tyto mají lehkost a vzruch...“ Mnou podtržené věty ukazují, jak negativní soud o celé básni („chceme-li zde za každou cenu najít poezii“) vyplývá z rozčlenění básně na části přijaté a části zavržené: ve skutečnosti jsou přijaty pouze první verše básně, ty, v nichž ústřední problém dosud nevystal. Je zvláštní, že kritik, který je – a dlouhá léta byl – nesmiřitelným nepřitelem „umění čist“ a „literárního deskriptivismu“ à la De Robertis, Luigi Russo, se s ním, jak se zdá, v případě *Aspasie* shoduje, neboť (v *La critica letteraria contemporanea*, II, s. 127) hodnotí Gentileho soud o této poezii – podle mne naprosto správný („báseň, v níž vrcholí básnicko-umění“) – jako typický pro filozofa, pro něhož je „záliba ve smyslům (v poezii) vždy cosi vyššího z módy“: rozumím-li dobře, také Russo se domnívá, že *Aspasie* nemá dost smyslových kvalit, aby si zasloužila místo, kam ji Gentile vyzdvihl. Pro mne je při deskripční struktura básně zásadní věc, a tato deskripce (jež nemusí být nutně ve vztahu k historické kritice nižší formou) nespočívá jenom v tom, že vyznačíme „hru slova a syntaxe“ (s. 115). V nerýmovaných básních má struktura (jež není pouze metrikou či sekvencí obrazů) přirozeně tu největší důležitost.

5 E. Gilson (*Lettere italiane*, X, s. 413) píše: „Estetická zkušenost je sama o sobě neko-
nečně rozmanitá, ale obsahuje pouze individuální momenty... Můžeme mít své důvody, pro něž pokládáme některé estetické zkušenosti za nadřazené jiným, samy o sobě nebo vzhledem k jejich předmětu, ale nemáme žádný prostředek k objektivaci této jistoty; můžeme ji pouze tvrdit. Je nicméně pravda, že prosté nezdůvodněné tvrzení těchto jistot jim umožňuje poznávat se – od předmětu k předmětu –, srovnávat se, posilovat se nebo vzájemně doplňovat. *Proto také je estetický život opak života samotáře* (podtrhl autor).“ Veškerá literární kritika tedy musí praktikovat *συμφυλολογία*.

6 Mohl jsem konzultovat: B. Croce, *Poesia e non poesia* (kap. X, poprvé publikováno in: *La Critica*, 1922), Bari 1935; K. Vossler, *Leopardi*, München 1923; G. De Robertis, *Giacomo Leopardi*, Canti, Firenze 1925, reedice 1954; M. Fubini, *Giacomo Leopardi*, Canti, Torino 1930; Reto R. Bezzola, *Spirito e forma nei canti di Giacomo Leopardi*, Bologna 1930; P. Bigongiari, *L'elaborazione della lirica leopardiana*, Firenze 1937; A. Straccali, *I canti di Giacomo Leopardi*, 3. vyd., opravené a doplněné O. Antognonim, Firenze 1939; V. Binni, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze 1947; S. Solmi, *Giacomo Leopardi*, *Opere*, úvod k I. dílu, 1956; F. Flora, *Poetica e poesia di Giacomo Leopardi*, část II, Milano 1958; E. Peruzzi,

dojít k pochopení celku. Literární umělecké dílo žije v přítomnosti, na niž působí neustálé rekapitulace a anticipace.⁷

Aspasia je báseň o čtyřech strofách a má tedy čtyři části⁸ (budiž mi dovoleno otevřít diskusi touto *lapalissádou*). Fakt, že počet veršů v jednotlivých strofách není zcela identický (32, 28, 28, 24), svědčí o jasné strukturní intenci: dvě centrální části o stejném počtu veršů (28) jsou zamýšleny jako *pandány* a „rámec“ obsahuje na jedné straně delší úvodní část o 32 verších (jež exponuje základní problém) a na druhé straně kratší část o 24 verších (jež, jak se zdá, spěchá ke kompaktnějšímu závěru). S tímto posledním detailem koresponduje skutečnost, že pouze v poslední strofě chybí apostrofa kdysi milované ženy, jež zpodobila tři strofy předcházející: *Aspasia*, v. 2; *donna* [ženo], v. 33; *Aspasia*, v. 63, zůstává nicméně *tu* [ty], jež figurovalo i v předešlých strofách; pokračuje se tedy, byť v proměněné podobě, v rozhovoru s *Aspasii*.

Vrátíme-li se k obsahu: první strofa pojednává o zrození lásky, tedy o zjevení oné *superba vision* [nádherného vidění], jež byla *raggio divino al pensier mio* [božský paprsek v mé mysli].

Druhá strofa: zmatek (*confuso* [zmatený], v. 43), a to nejen básníkův, zmatek, jemuž podléhá muž obecně, když se nalézá mezi *l'amorosa idea figlia della sua mente* [ideou lásky, dcerou jeho mysli] a krásou konkrétně milované ženy (nikoli náhodou se tu apostrofuje „žena“, a toto slovo se v této strofě opakuje třikrát).

Třetí strofa: *quell'Aspasia* [ta *Aspasie*], jež pro básníka představovala *amorosa idea* [ideu lásky] (v této strofě je nazývána *diva* [božská]), je mrtva; „žije“ pouze ona *Aspasie*, již dosud adresuje své „ty“ a jež zůstává nejkrásnější z žen (*Tu vivi, / bella non solo ancor, ma bella tanto, / ...che tutte l'altre avanzi* [Ty žiješ, nejen ještě krásná, ale tak krásná, že překonáváš všechny ostatní]).

Čtvrtá strofa: poté co se přetrhla vazba mezi oběma *Aspasiami* (*Cadde l'incanto, e spezzato con esso, a terra sparso / il giogo* [Pominulo kouzlo a s ním, rozlomeno, na zem kleslo jho]), básník znovu nabyl *senno con libertà* [rozum se svobodou], plně vědomí deziluze a klidnější vizi univerza.

Na tomto místě je třeba učinit distinkci, jež je pro naši báseň důležitá a jež je možná pro Leopardiho vůbec typická: intelektuální prvky milostné (či deziluzivní) situace jsou ve všech strofách v zásadě stejné: mění se pouze *Stimmung*, básňovo cítění: nepůjde tedy o vývoj intelektuálních momentů, ale o proměny citu (a tato evoluce utváří lyrismus básně):

Aspasia, *Vox romanica*, 17, 1958, s. 62nn. (tato stať mě inspirovala k této studii); srov. rovněž předcházející stať *Saggio di lettura leopardiana*, tamtéž, 15, 1956, s. 94nn. Neměl jsem v rukou komentáře G. A. Leviho, Momigliana a Russa.

7 Praktické pravidlo, možná pedantsky školské, pro hodinu *explication de textes*, v níž se pracuje s dlouhou básní: profesorův výklad nebude dobrý a spolupráce posluchačů nebude dokonalá, pokud nebude slyšet šustění stránek, signalizující mentální pohyb tam a zpátky, k němuž dochází během analýzy.

8 Pouze Antognoni podává obsah po částech, podle čtyř strof, nevyvozuje z toho však strukturní důsledky.

básník, jehož duše má ještě blízko k děsu (*l'alma a sgomentarsi ancor vicina*, v. 7), může v závěru říci (v. 103): *m'allegro* [raduji se], (v. 105) *contento*, *abbraccio senno con libertà* [spokojen, беру si nazpět rozum se svobodou], (v. 112) *e sorrido* [a usmívám se]. Tato proměna musí být dílem analýzy provedené samotným básníkem, plodem meditace – již tu čteme – nad tím, co jsme chvřilemi nazývali jeho milostnou situací: se stále rostoucí vnitřní, intelektuální pronikavostí narůstá (relativně) i jeho vyrovnanost. My kritici tedy máme za úkol analyzovat tuto básníkovu autoanalýzu.

Navrátme se nyní k desantiovské koncepci, podle níž je Leopardi básníkem dokonalé autoanalýzy, jež dokáže přetvořit principiálně prozaické téma, jakým je rozklad citu reflexí, v poezii – a rozlučme se s croceovským a vosslerovským hlediskem, podle něhož se skutečná poezie nemůže že zrodit z rozporu mezi rozumem a srdcem (srov. úvod k Vosslerově knize). Je komické, že Vossler podle svých slov hodlá zlikvidovat „romantická rezidua“, jež jsou údajně u De Sanctise, zatímco nám se jeví právě jeho znovuoobjevení sentimentálního (náboženského atd.) Leopardiho jako romantické a De Sanctisův názor naopak jako realistický (je-li „realistické“, jak se zdá, protikladem „romantického“). Většina italských kritiků se přirozeně inspiroje výrokem samotného Leopardiho o lyrice jako prvotní a nejušlechtilější formě poezie a jeho autodefinici, odvolávající se na dantovskou formuli: *I mi son un che quando Natura parla...* [Jsem ten, kdo když hovoří Příroda, (zaznamenává)]. Na základě těchto premis například Mario Fubini vidí v Leopardim pouze „hlas srdce“ nebo „hlas Přírody“: „jeho umělecké vědomí a jeho náboženství citu ho nutí zahlasovat v jeho verších ony stopy reflexe, jež narušují čistotu citu“ (s. XXXIV úvodu). Nicméně při Fubiniho vědecké poctivosti ani jemu nemohlo uniknout, že *Aspasia* „představuje v Leopardiho dle výjimku“ (s. XX) a že poslední Leopardi „je problém, který dosud nebyl dostatečně studován“ (poznámka na s. XXVI). Mně se naopak zdá, že intelektualismus ležící v základech našeho básníka, jeho *Gedankenlyrik*, byl kritiky, kteří ho srovnávají s Petrarckou, vždy podceňován, a sám jsem došel (patrně protože jsem četl *Aspasii* tak, jako se čte neznámá báseň, aniž mi drtíla hřbet italská interpretační tradice) k rozdílným závěrům: *poetika*, již mi předal můj *background*, neztotožňuje poezii s lyrikou a lyriku s výrazem *čistého* citu.⁹

9 Škoda, že i Solmi, který, zdá se mi, cítil lépe než druzí kritici, jak leopardiovská poezie osciluje mezi „rozpuštěním myšlenky v citu a hudbě“ a „opačným, dostředivým pohybem, ...ježž je impulsem k tomu, aby se rozpínala... a vtahovala do sebe prvky onoho světa, které se jí původně jevily cizí, jako například pokusy o intelektuální poznání člověka a přírody, úvahy o společností a dějinách, mytické a legendární horizonty, satirické a polemické výpady“ – zkrátka, jednodušeji řečeno, mezi intelektuálními prvky zcela přetvořenými v citu a prvky, jež si uchovávají intelektuální rezidua, – že tedy Solmi, když má posoudit *Aspasii*, naposledy zmíněné prvky zřejmě odsuzuje: „Zdá se, že střední zónu (mezi myšlením rozpuštěným v citu a intelektuální inspirací) vyznačuje *Aspasia*, kde má nový důraz tendenci fixovat prvotní vizi – jež už není, jako tomu bylo v *idyllách*, pouze evokována a jakoby unášena citovým proudem – ve skvostných, barvitých detailech

Všichni, kdo odmítají uznat legitimitu intelektuálních témat v lyrice (v cyklu, do něhož patří *Aspasia*, „převaňuje reflexe“, říká Momigliano ve svých *Dějínách*), nejenom špatně rozumějí Leopardimu této básně, ale vzpěchují se silnému modernímu tůhnutí¹⁰ (jež by nám mohlo pomoci Leopardimu porozumět) k takové poezii, jež lyricky překládá nikoli náměty, které jsou lyrické samy o sobě (láska, příroda atd.), ale náměty, které jsou vůči zpěvu nepřátelské, tak jak je tomu u námětů intelektuálních: Valéryho programem je *faire chanter les idées* [rozezpívat myšlenky]. Leopardi tento program svým způsobem uskutečnil už v 19. století: tím, že pojednával milostné náměty, tj. náměty o sobě lyrické, s odporem vůči levným sentimentálním efektům, a tedy také v jejich intelektuálních aspektech, přičemž převracel tento intelektualismus v lyrismus. To, že je jeho milostná poezie poezii deziluze, můžeme rovněž dát do souvislosti s jejím intelektualistickým charakterem: neboť pokud už cit nepřevaňuje, myšlenky se prosazují silněji – avšak *vzypívat* deziluzi je nesnadnější než vyzpívat citové opojení. A právě v tomto zpěvu deziluze je Leopardi největším mistrem.

K mému velkému překvapení se kritici obvykle nezmiňují o tom, že náš básník v titulu jedné své milostné básně – *Il pensiero dominante*¹¹ – nepoužívá výrazu „sentimento“ [cit], ale „pensiero“ [myšlenka]. A „pensiero“ je klíčové slovo také v *Aspasii*:

a v jisté, zaokrouhlenosti a kde se následující reflexe, držaná v úlevné a nízké tónině smíření a deziluze, místy bezprostředně dotýká vybrané sarkastických kadencí *Palinodie na markýze Gina Capponiho*.“ Jistěže se v *Aspasii* nacházejí sarkastické a satirické prvky a že realistický popis ženy má paralely v současné Leopardiho satirické poezii, kritik si však nepoložil otázku po důvodech tohoto nového zdůraznění detailů *právě* v této básni, a nezeptal se ani, jak souvisí v této básni následná reflexe (proč „v úlevné a nízké tónině“?) s prvotní vizí (všimněme si nicméně, že na rozdíl od Peruzziho Solmi v deskriptivní *Aspasie* připouští jistou „zaokrouhlenost“).

¹⁰ Na přirozenou námitku, že koincidence s dnešními lyrickými postoji ještě negarantuje hodnotu básně z 19. století, lze odpovědět s německým kritikem Wernerem Rossem (viz jeho článek *Zur Frage der Wertung von Gedichten*, *Wirkendes Wort*, 1959, s. 24), že koneckonců máme jako poslední příchozí právo – jež můžeme bezelstně, ne však nekriticky uplatňovat – považovat svůj *Zeitgeschmack* za nadřazený vkusu jiných epoch, a to z toho důvodu, že jsme si více než ony vědomi, nakolik je náš soud historicky podmíněný, a tedy relativní.

¹¹ Už Leopardiho raná lyrika drammatizuje svár myšlenky a srdce, jak dobře postřehl na *Nekonečnu* (*L'infinito*) Ulrich Leo, *Zwei Einsamkeiten*, *Archivum romanicum*, XVI, 1932, s. 521-539: „básníková myšlenka jako by dominovala větší části této básně (io nel pensiero mi fingo [v myšlenkách si představuji], vo *comparando* [srovnávám], mi *sowien* [vzpomínám si], pouze v jediné chvíli *il cuore*... si *spaura* [srdce se leká] – ale nakonec *s'annega il pensiero mio* [tone mé myšleni] v nekonečnu.“ S tímto energickým oddělováním myšlenky a srdce srovnáme váhavý postup Carducciho v básni, již Binni nejspíš přechválil (*Rassegna della letteratura italiana*, 61, 1957, s. 452: „vynikající báseň, v níž dosahují svrchaného účinku nejryzejší kvality „porozumění“ a touhy“); sonet, původně nazvaný *Réverie* a pak *Visione* (už tato změna je výmluvná), začíná popisem světelné a zasněné krajiny, načež básník dává průchod své nerozhodnosti mezi „anima pensosa“ [zamyšlenou duší], „cuore“ [srdcem] – a „occhio“ [okem] (o němž básník nehovoří):

*Torna dinanzi al mio pensier talora
il tuo sembante, Aspasia...*(v. 1-2)
[V myšlenkách se mi někdy vrací
tvoje tvář, Aspasiae...]

...*Apparve
nova ciel, nova terra, e quasi un raggio
divino al pensier mio* (v. 26-28)
[...Vyvstalo
nové nebe, nová země a téměř božský
paprsek před mou myšlenkou]

*raggio divino al mio pensiero apparve*¹²
[božský paprsek se zjevil mé myslí]

...*quel che tu stessa
inspirasti alcun tempo al mio pensiero* (v. 61-62)
[...cos sama
před časem vnikla mým myšlenkám]

„Rozum se svobodou“, jež básník v závěru získává nazpět, znamenají nepochybně, jak správně viděl Croce, intelektuální osvobození. Touha po intelektuálním světle neumlká napříč celou básní: od „raggio divino“ „nádherného vidění“, jež bylo omylem, až k smířnější vizi přírody v zá-

*apriva l'anima pensosa l'ale
bianche de' sogni verso un'idea.
E al cuor nel fiso mite fulgore
di quella placida fata morgana
riaffacciavasi la prima età
senza memorie, senza dolore,
pur come un'isola verde, lontana
contro una pallida serenità
[zamyšlená duše rozevírala bílá
křídla snů k myšlence.*

A do srdce v klidné, mírné záři
té pokojné fatamorgány
vešel mladý čas,
bez vzpomínek, bez bolesti,
čistý jak zelený ostrov, vzdálený
v bledém jasu].

„Myšlenka“ je cosi příliš intelektuálního na „vizi“ nebo „snění“, „anima pensosa“ je příliš vágní výraz; jak mohou „do srdce“ vejít viděné věci, byť zabarvené citem? Tato báseň – krásná, pokud jde o vizuální imaginaci – nemá takřkajíc jasně definovaný podmět (zatímco predikát skvěle vyjadřují imperfekta). Celý sonet je koncipován v „zasněném“ imperfektu – což je svrchaně významný strukturální prvek, Binnim bohužel nerefektovaný.

¹² Verš spojuje 1. a 2. strofu.

věru, jež je sice „nocí“ pro cit, ale při níž se obhlíží panorama, na něž vrhá světlo „nebe“.¹³ V každé strofě se mluví o básnickově *inganno* [klamu] nebo *errore* [bludu] nebo *confusione* [zmatku], a to *finch'a quel giorno* [do toho dne] (*quando il sole tornò* [než se vrátilo slunce], v. 31) nebo *finch'ella visse* [dokud žila] (podoba božské Aspasiae, v. 85):

*alla donna che il rapito amante
vagheggiare ed amar confuso estima* (v. 42-43)
[žene, již uchvácený milenec
ve zmatku hodlá zbožňovat a milovat]

*...E male
al vivo sfolgorar di quegli sguardi
spera l'uomo ingannato...* (v. 53-55)
[Neprávem
doufá v živý trpyt těch pohledů
oklamany muž]

*Alfin l'errore e gli scambianti oggetti
conoscendo s'adira...* (v. 46-47)
[Nakonec pozná blud a zaměněné věci
a vzplane hněvem]

*Ingannato non già, ma dal piacere
di quella dolce somiglianza un lungo
servaggio ed aspro tollerar condotto* (v. 86-87)
[Ne už klamán, ale potěšením
ze sladkého přeludu přiveden k souhlasu
s dlouhým a hrubým otroctvím]

*...dopo
un lungo vaneggiar... (v. 105-106)
[po dlouhém blouznění
...se d'affetti
orba la vita, e di gentili errori (v. 106-107)
[je-li život prostý
citů a ušlechtilých bludů]*

13 Zdá se mi, že už v závěru první strofy výraz „nesl jsem milostnou ránu *finch'a quel giorno / Si fu due volte ricondotto il sole*“ [do onoho dne, kdy se podruhé vrátilo slunce] není pouhou zálibnou klasiciující perifrází namísto „dva roky“ (De Robertis: „...vsuvka, jež právě tím, jak chce být co nejpřesnější a nejpřípadnější, často kazí krásu zpěvu, neboť jej stahuje k prozaičnosti“), ale předzvěstí tak žádoucího intelektuálního světla, jehož se básníkovi dostává právě po dvouletém zbloudění.

Jak v básni narůstá intelektuální jas, ubývá v ní citu: nakonec básník mužně a heroicky přijímá citovou noc, jen když se může těšit klidem své mysli. Báseň je básnickovým dramatickým monologem¹⁴ a emoce (od obav z nového zbloudění k osvobození) se v ní rozvíjejí na pozadí stále téhož intelektuálního problému, problému dvojí povahy Aspasiae čili krásy. Báseň je protkána přesnými záznamy jednotlivých okamžiků této evoluce, retrospektivně připomínané minulosti i anticipované budoucnosti (napočítal jsem celkem 20 narážek na čas, jež nebudu uvádět). Pokud v ní Fubini postrádá „citovou plnost toho, kdo se zcela poddává jedinému citu“ – což se mu zřejmě jeví jako postulat každé lyrické básně –, patrně přehlédl, že veškerá citová „plnost“, již je Leopardi schopen, je rezervována citu adresovanému podvojnosti Aspasiae či přímo dvěma Aspasiím, neboli rozumově-citovému konfliktu, jež s sebou nese žádost ženy či žádost krásy.

Už první strofa předkládá základní svár: prudkou sexuální agresi (Amorův šíp vyslaný Aspasií), jejímž cílem je *non punto inerme* [nikterak bezbranný] duch (latinizující *littotes* označuje básnickova kritického ducha, který ho varoval před veškerou láskou; koresponduje s dalším latinismem *indomito... cor* [nepoddajné srdce], v. 92 ve strofě IV), duch, který nicméně přesto musí agresi strpět a být zraněn, tak jako Petrarkův či Vergiliův jelen, to jest jako *zvitře*, které je loveckou kořistí (*fianco* [bok] a *ululando* [vyje] ukazují – jak dobře viděl Peruzzi – ducha poníženého na animálnost, a *ululare* [výt], latinismus, nobilituje ideu řevu). Básníkova intelektuální síla se ve strofě I ještě explicitně neprojevuje (jen v diskretním výrazu *non inerme*), je však nezbytné – jako u této básně vždycky – porovnat homologie v dalších strofách: ve strofě II, v. 46 čteme: *Alfin l'errore e gli scambianti oggetti / conoscendo* [nakonec pozná blud a zaměněné věci] e ve strofě III nám básník říká bez okolků, že byl *già dal principio* (tj. počínaje scénou první strofy) *conoscente e chiaro / dell'esser tuo, dell'arti e della frode* [už od počátku jasně znalý tvé bytosti, tvých klamů a tvé věrolomnosti].

14 Ve vokativu „Aspasia“ cítím jiný účinek, protikladný tomu, jež mu připisuje Fubini (úvod, s. XX). Fubini tento vokativ srovnává s apostrofami jako *E tu lenta ginestra* [a ty, poddajná kručínko]: „Od prvních veršů básně tu zní jméno nezapomenuté ženy, umístěné nikoli na začátek, jako v ostatních básních, ale na konec úvodní věty... nikoli jako evokace, ale jako výzva: básník se dramaticky staví proti své antagonistce a jeho slova nemají, tak jako je tomu v jiných básních, citovou plnost toho, kdo se poddává jedinému citu, ale znějí jako slova, toho, kdo mluví a vřelejší řeč si zapovídá.“ Nemyslím si, že už v těchto to prvních verších máme co dělat s „výzvou“ – ta se objeví až na začátku čtvrté strofy: *Ora ti vanta, che il puoi. Narra che...* [Nyní se pochlub, teď už můžeš. Vypravuj, že...], tedy právě tehdy, kdy už básník jméno „Aspasia“ nevysslovuje. Naopak, přítomnost Aspasiae, krásy, která byla a je a zůstane Aspasií, je východiskem celé básně – a pro básníka je tato přítomnost tak přirozená, že vtahuje Aspasií do své promluvy. Fubini se po mém soudu dal ovlivnit svou koncepcí, nepopíratelně správnou, dramatických kvalit této „básně“; právě proto hledá „antagonistku“. Ale proč by měl vokativ, jež nepředchází větě, vyjadřovat „výzvu“?

Jak se slučuje s tímto intelektualismem, jež jsem vytkl už ve strofě I, proslulý popis „nádherného vidění“, kde je Aspasia vykreslena v „budoárové“ scéně, jak říká Vossler, jako kombinace, dodal bych já, Davidovy Madame Récamier na lehátku a Lotty, již Werther vidí mazlit se s dětmi (plus smyslný prvek, o němž promluvíme později)? Jak známo, všichni kritici jsou zajedno v tom, že se zde málo „popisný“ Leopardi nechává strhnout k víceméně realistické deskripci, jež je v jeho lyrickém díle unikátní. Ale pokud jde o estetické hodnocení této scény, kritici jsou nejednotní: realističtí kritici (Malagodi) ji chválí, idealističtí kritici (De Robertis) ji haní, a všichni se zdají být trochu na rozpacích, jako tolik profesorů literatury, když mají mluvit o sexualitě. Zdá se mi ovšem, že nikdo z nich nepostřehl, že básník musí evokovat všechny ty smyslové podrobnosti scény, která v něm probudila lásku (pokoj, kožešiny, vůně, šat, tělo, šije, výstřih, ňadra, „žhavé, zvučné“ polibky dětem), nikoli protože je benevolentní vůči erotickému detailu, ale protože je to *dvojznačně* viděná (či zviditelněná) scéna a odpovídá jí dvojakost evokovaných citů: božská krása je tu sdružena s morální nedostatečností – tento *celek*, takto zaregistrovaný v konkrétním okamžiku, se mu vtiskl do paměti. Bez tohoto *pohledu*, bez této vizuální (eidetické) zkušenosti dvou protikladných, ale nerozlučných prvků (estetická podiváná – imorální podiváná) by báseň postrádal přesný základ: jak říká její název, je to právě báseň o *Aspasi*, to jest o dvou Aspasiích – Ἀφροδίτη πανδῆμος a Ἀφροδίτη οὐρανια – sloučených do jedné osoby, o „Aspasi, jež je dualita a ambigvita“.¹⁵ A zdá se mi, že právě na tuto Aspasi jako *protikladnou bytost* naráží básník, když říká – používaje výraz, jenž se může jevit jako pleonastický –, že vůně nevyhnutelně evokují osobu *qual eri il giorno che...* [již jsi byla v den, kdy...]: což znamená, že Aspasia byla toho dne krásou i věrolomností. Při zkoumání tohoto ikastického popisu bychom mohli mít za to, že tu Leopardi prostě reprodukuje scénu, kterou viděl, ale ponecháme-li stranou skutečnost zmíněnou Straccalim, že existuje jedna podobná báseň Andrého Chéniera (s verši vloženými do úst dítěte: *C'est devant ses amants, auprès d'elle confus, / que la fière beauté me caressait le plus* [právě před svými milenci, upadajícími před ní do zmatku, / se se mnou ta hrdá krása nejvíce mazlila]), která mohla Leopardimu posloužit jako vzor, musíme mít přece na paměti, že charakteristický dualismus vtiskl této scéně právě on. Každý detail je ve skutečnosti poplatný dvěma aspektům: proti *angelica*

15 Myslím, že Binni dobře rozpoznal, že takzvaný realismus první scény není „hybným motivem zpodobení Aspasia, ale i on je podminěn širší potřebou“ a že jeho pravým důvodem je „potřeba překonat onu tak nedávnou minulost tím, že je představena jako přítomnost a že je znovu oživena ve své nejzjevnější a nejsmyslovější struktuře... aby se poté, co ji básník uzná za sice fascinující, ale omezenou a inferiorní, od ní mohl osvobodit...“ Ale pokud to dokáží postřehnout, zdá se mi, že Binni neříká, že *podiváná* na Aspasi, která ujařmila básníka, v sobě obsahuje dva konfliktní prvky a tento rozpor vytváří ústřední problém celé básně. Flora sice mluví o „ambigvité“, ale jen v souvislosti s druhou strofou, v níž se Aspasia rozpadá na dvě části, a nepoužívá tento termín v souvislosti s první strofou, kde je už její dvojí povaha vyložena.

forma [andělské postavě] stojí *arcana voluttà*¹⁶ [tajemná rozkoš], je tu tělo, jež *si offre* [se nabízí] „mystériu“; polibky, jež by měly být mateřské, jsou promyšlenou exhibicí, erotickým vábením; ani vystavená „sněhobílá“¹⁷ šije není motivována gestem, s nímž se žena sklání k dětem; a přítiskne-li si děti k hrudi, pak proto, aby upoutala básníkův žádostivý pohled ke svému *seno ascoso*¹⁸ [zahalená ňadra]. Tato „viděná“ scéna tak poskytuje *strukturní* princip celé básně – je to integrální část celku, a vsutku maximálně integrovaná. Jistý kritik má výhrady k veršům 9-10, k „příliš klasicizující“ exklamací:¹⁹

Quanto adorata, o numi, e quale un giorno

mia delizia ed erinni!...

[Jak zbožňovaná, o bozi, a jaká kdysi má slast i trýzeň!...];

nepoznal ovšem, že v tomto dvoučlenném paradoxním výrazu se resumé je základní *dualistický* konflikt: *un giorno* se naskytl básníkovu pohledu tento *komplex* slasti a trýzně. Aspasia, zcela oddaná své profesi hetéry, profesionálka erotické přitažlivosti, *dotta allettatrice* [znalá pokušitelka] (evidentní latinismus: *doctus* má význam „vychytralý, lstivý, rafinovaný“; srov. Plauta a Terentia: *doctus ad maliitiam, ad maleficendum*), využívá roztržitosti básníka, jež oslepl pohled na ni, a „vší silou“ ho zraňuje; „božský paprsek“ je vyslán nízkou bytostí. I ona, stejně jako básník, je popisována intelektuálními termíny (*dotta*): inteligence jí nechybí, ale její motivace (*cagioni*, v. 24) jsou nečisté; proto jim nevinnost dětí také nerozumí.²⁰ Všimněme si *così*²¹ [tak] ve verši 28: vyznačuje *simultaneitu* este-

16 O výrazu *voluttà* říká De Robertis: „Řečeno s poněkud afektovanou unylostí. To už není Leopardi.“ Ale kde je Leopardi, jestliže mu upíráme to, co napsal?

17 De Robertis o *niveo* [sněhobílý]: „Cítíme příliš chlad toho, kdo se dívá, a adjektivum v důsledku toho není nezbytné.“ Jenže ten, kdo se dívá, je zároveň vášnivý obdivovatel i kritická mysl. Právě pro tento básníkův vnitřní dualismus je parnasistně chladný výraz zvolen dobře.

18 De Robertis: „Smyslný detail, který špatně připravuje nadšené, jásavě cudné výrazy, jež následují.“ Ale smysl této *amorosa visione* je právě v tom, jak se v básníkoví slučuje ta nejčistší estetická emoce a pozorování motivů ženské nečistoty. Není žádný důvod, proč tímto celkem pohrdat.

19 Binni, který hovoří o „pokračování onoho elegantního tónu, jenž v prvních verších dokázal stvořit zvláštní dimenzi, tak neoklasicickou...“ Tyto verše zřejmě evokují klasicizující antiku, ale nechápu, jak v rámci specifického básnického klimatu mohou být prostředky, jimiž je toto klima evokováno, příliš klasicizující: jestliže Aspasia bude v druhé strofě zrcadlit Olymp, jak nevyzvat pohanské bohy? Pro mne je ostatně důležité upozornit na dvojici *delizia* – *erinni* [rozkoš – Erynie], která souvisí s hlubinným dualismem básně. Jak ještě řekneme, *delizia* e *erinni* ve verši 10 odpovídají v závěru básně výrazu e *conforto* e *vendetta* [a útěcha a pomsta] ve verši 110. Nelze soudit o jednom výrazu, aniž vezme me v potaz i druhý.

20 Dobře nechápu, proč Peruzzi na tomto místě konstatuje „přenos adjektiva *curve* [doslova křivé, zde ve smyslu našpulené] na ústa dětí“, tedy „téměř incestní vyzývavost“ (jak

tické exaltace, jež básníkovi slibuje *novo ciel, nova terra, e quasi un rag- gio / Divino*, a sexuální posedlosti (De Robertis: „jako by bylo řečeno: tě- mto prostředky, těmito triky“). Aspasia zde uzurpuje funkce, jež jsou jinak připisovány samotnému bohu Amorovi, včetně jeho úskočné pova- hy; ale „tak“ možná znamená také: „v tomto stavu“ zaslepení a uchváce- ní mohla Aspasia „vší silou“ vystřelit svůj „šíp“ a uštědřit ránu (tak jako uštědřovala „žhavé“ polibky svým dětem).²²

řekl Binni). Peruzzi se k tomu obsáhleji a důvtipněji vyslovuje v prvním článku: „Jasným příkladem nedostatečnosti přisné doslovné interpretace je *Aspasia*, v. 22, kde *curve labb- ra* jsou pouze *rye de' tuoi bambini* [tvých dětí], avšak popis listivé pokušitelky je tak realis- tický a smyslový, že děti jsou pro čtenáře, neméně než pro ni samu, pouhou záminkou, a toto adjektivum, místo aby evokovalo růžové dětské rtíky, jaké by namaloval Gainsbo- rough nebo Reynolds, svévolně evokuje smyslná ústa Aspasiina...; to znamená, nevzta- huje se přes jasné gramatické vztahy k ústům dětí, našpuleným k nevinnému polibku, ale k ústům Aspasiiným...“ Avšak běda kritikovi, který se dá přemoci smyslnou svévolí, kte- rou si pouze předstává! Ve skutečnosti nejen gramatika, ale i básníkem naznačený kon- trast mezi nevinností dětí a kalkulem ženy (v. 24: *lor di tue cagioni ignari* [ony neznalé tvých důvodů]) vyžaduje *curve* jako adjektivum, které se vztahuje výlučně ke rtům dětí, našpuleným v nevinném očekávání mateřského polibku; v protikladu k tomu jsou jim uštědřeny „žhavé zvůněné polibky“, a to vychytralou ženou, která souběžně „uštědřuje“ milostné rány, a pózuje přitom jako matka. Pro básníka by bylo jednoduché přemístit do této scény *vivo sfolgorare di quegli sguardi* (v. 54), Aspasiina svrchovaná koketérie nicméně nespočívala v tom, že by vysílala v této chvíli takovéto pohledy, ale v tom, že stavěla na odív plnění svých mateřských povinností (a právě tato absence provokativních pohledů odlišuje naši Aspasiu od Manetovy Olympie, s níž by ji Peruzzi rád identifikoval). Nevěřím ani s De Robertisem, že je *curve* „běžné apelativum“ (jestli dobře rozumím: *epitheton con- stans* staré epiky); právě naopak, podle mne je toto adjektivum svrchované expresivní. De Robertis kromě toho poznamenává, že „by to bylo hezké, kdyby v tom bylo dojetí, ale tak tomu není“. Kdyby v tom bylo dojetí, byla by to jiná báseň. Málo platné, někteří kriti- ci se chovají jako určití návštěvníci muzeí moderního umění: přečtou si titul obrazu, na- příklad *Jaro*, zavřou oči a představují si, jak by oni to jaro namalovali, a když pak oči znovu otevřou, jsou obrazem, který vidí, velmi zklamáni.

21 Tohle *così*, vyznačující novou událost, jež byla umožněna přípravným dějem delšího tr- vání, má možná analogii v *Infinito*:

...mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio
[...a na mysl mi přichází věčnost,
a zašlé doby, a ta dnešní
a živá, a její hluk. Tak mezi tou dvojit
nezměrností tone má myšlenka].

22 Řada kritiků upozornila na jisté podobnosti mezi *Aspasii* a druhou „náhrobní“ básní [Na podobiznu krásné dámy, vytesanou do kamene jejího hrobu] (hudební účinky ženské krásy, bož- ský paprsek této krásy atd.) – myslím však, že se nikdo z nich nezmínil o podobnosti struk- tury obou básní: i v básni „náhrobní“ máme čtyři strofy (19 – 18 – 10 – 7 veršů, jež vytváře- jí pyramidu s vrcholem v závěrečné otázce), v nichž se pojednávají rozmanité intelektuální

Většina kritiků majících tolik výhrad ke scéně, v níž je nám představě- na dvojnásobná Aspasia, pokládá nicméně za poetické úvodní verše, evo- kující méně vzrušeným a méně vzrušujícím způsobem „unikavý“ zjev svůdkyně, a mají pravdu. Jako důležitý se mi však jeví i strukturální prvek obsažený v prvních dvou verších:

Torna dinanzi al mio pensier talora

Il tuo sembiante, Aspasia.

[V duchu si občas připomínám
tvou podobu, Aspasiie].

aspekty otázky pomíjivosti lidské krásy: 1. Kontrast mezi živou krásou a mrtvým skeletem: kontrast, který se zrcadlí v podobizně vytesané do náhrobku; 2. *Ammirabil concetto* [podivu- hodná idea] „andělského vzezření“ se rozplývá se smrtí *essere bello* [krásné bytosti]; 3. Hu- dební harmonie krásy je zrušena *in un momento* [naráz]; 4. Jak je možné, že člověk, tělesně tak chatrný, má tak vznešené myšlenky? Kritici, kteří z poezie vyhánějí rozum, musí přiroze- ně této básni – a zvláště jejímu závěru – upřít lyrismus. Fubini: „Celá báseň... směřuje k této krajní otázce, vyjádřené ve čtvrté strofě. Přestává tak být básní lyrickou a stává se svědeckvím Leopardiho nepřekonatelných pochybností.“ Binni se domnívá, že Leopardi v této básni do- sáhl „znamenitosti a technické bravury, již mnozí kritikové, nepřístupní „debatování“, rozva- žování“, zkrátka racionálně odvoditelnému schématu, už v tomto Leopardim, jež považují za úpadkového, sterilního a neinspirovaného, odmítají hledat“, vyčítá mu však, že „přemrštěný zájem o rytmickou výstavbu poznamenává trýznivý, nicméně ztlumený závěr, příliš prospi- kovaný *o come*, se, a tedy důraznými a precizními distinkcemi“. Je to užasné, jak jsou tyto kri- tici chytřejší než básník! Nevšimli si, že obsah i formu této básně utváří dualismus materia- lismus-platonismus (jež zběžně zmínil i Binni) a že báseň musela předcházet – možná ne historicky, ale geneticky a psychologicky – *Aspasii*, neboť souvisí s preromantickou motivikou poezie hrobů a s barokním motivem *desengaño*. Také druhá „náhrobní“ báseň vychází z „po- hledu“, konvenčnějšího, než je první scéna *Aspasia*, ale právě tak zásadně dualistického, což je patrné už z jejího dlouhého názvu: *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento se- polcrale della medesima*, v němž je třeba zdůraznit antitetičnost adjektiv „bella“ [krásná] a „se- polcrale“ [náhrobní] (jež exponují otázku: může krása zemřít?). Tento viděný dualismus je pak rozvíjen v celé básni: *Tal fosti: or qui sotterra / polve e scheletro sei... / il simulacro della scor- sa beltà* [Taková byla: teď zde pod zemí / jsi kostra a prach... / obraz někdejší krásy], až do konce, kde se kruh uzavírá: *o come... se polve ed ombra sei, tant'alto senti...?* [jak je možné... jsi-li prach a stín, že tak vysoce smýšlíš...?]. Východiskem básníkových úvah je podo- bizna mrtvé krásy, jež vyjevuje „podivuhodnou ideu“, zrušenou smrtí – jako jím je v *Aspasii* vzpomínka na božskou krásu, již dementuje jeho „chabá“ mysl: také Aspasia je mrtvá (*una larva*) a o hudební harmonii, která z ní emanuje, lze také říci: *Ma se un disorde accento / fere l'orecchio, in nulla / torna quel paradiso in un momento* [Pokud však disharmonický tón zraní sluch, v jediném okamžiku se ten ráj obrací vničeč]. Scéna, která je viděna v „náhrobní“ básni, je přirozeně mnohem primitivnější než scéna v *Aspasii*: v náhrobní básni se vypočítávají jed- notlivé tělesné části mrtvé krásy spolu se specifickými účinky, jež způsobují (*quel dolce sguardo che tremar fe'* [ten sladký pohled, který rozechvíval] atd.) – evokuje se tu tedy jistá makabrozní senzualita: dualismus tu spočívá, stejně jako v mnoha básních barokní doby, v opozici krásy – smrt. V *Aspasii* je dualismus vložen do osobnosti samotné protagonistky: tělesná krásy – morální nedostatečnost (jež je smrt). A básník se zde také dokázal vyvarovat pedantského výčtu jednotlivých údů: začlenil je do scény, v níž jsou všechny aktivní, a on tudíž může pozorovat „nádherné vidění“ jako celek.

Vidíme zde básničku, který hovoří s Aspasii (a tyká jí), jak byl zvyklý, a dokonce se zdá, že hovoří s Aspasii, kterou si představuje jako přítomnou (říká *Aspasia*, a ne *o Aspasia*, v čemž by byl větší odstup; srovnajme například *o numi* ve verši 9, kde částice evokuje veškerou vzdálenost děličí člověka od Olympu; srov. poznámku 14) a z níž vidí především *il sem-biante*. Srovnáme-li s tím závěr básně, vidíme básničku, který poté, co *cadde l'incanto* [pominulo očarování], už k Aspasii nehovoří a nedívá se na ni, ale filozoficky klidný, pozoruje panoráma, moře, zemi a nebe. Kontrast je zřejmý: v tom, jak se na počátku básně vrací před básníkův pohled milovaná tvář, je dosud nepřekonaná obsese: *alma a sgomentarsi ancor vicina* [duše, která se ještě leká]. Vidí dosud Aspasii buď v letmých *lampi* [záblescích], v jiných (ženských) tvářích, v záblescích proto, že jiné ženy, ne tak krásné, nemohou připoutat jeho pohled nadlouho – nebo *per deserti campi* [v pustých polích]:

*Al di sereno, alle tacenti stelle,
di soave armonia quasi ridesta* (v. 5-6)
[Za jasného dne, pod mlčícími hvězdami,
téměř probuzeno k životu něžnou harmonií].

Myslím, že žádný z kritiků, které jsem četl, nepostřehl, že se tu jedná o pythagorejskou hudební harmonii, touž, na niž básník naráží také ve strofách II a III: tato harmonie, podle starých příliš jemná na to, aby ji lidský sluch zachytil, je zvláště patrná v absolutním klidu, v klidu hvězd (jež *per definitionem* „mlčí“) a „jasného dne“, tj. poledne (když Pan spí). Všimněme si, že „nádherné vidění“ vyvstává, „probuzeno k životu“, z této něžné harmonie, podmněno mlčením všehomíra a participujíc na *musica mundana* [světové hudbě]. Tak jako sluchový a zrakový smysl evokují Aspasiiu tvář, čich oživuje – v duchovní hierarchii, která připomíná Baudelaira – *angelica forma* [andělskou postavu]: *všechny* vůně, jak vůně venkova, tak města, evokují básníkovi vůně jarních květů, z nichž se kdysi vynořilo milované tělo jako svrchovaný květ a svrchované jaro.²³ At Peruzzi jakkoli

23 Není mi jasné, jak mohl Peruzzi z obrazu *Aspasiae* absolutně vyloučit jakýkoli třetí rozměr („a flat shape and silhouette“ [pouhý obrys a silueta]). Stavba věty, jež vrcholí v *a me si offerse l'angelica tua forma* [nabídla se mi tvá andělská postava], nenasvědčuje vágnímu a chabému významu slova „forma“ jakožto „aspetto“ [vzezření] – významu, jenž je u Leopardiho doložen na jiných místech – a ve spojení se slovesem „si offerse“ (jež neimplikuje pouze význam „nabídnout se pohledu“, ale také erotické „offrirsí“) by tento význam ani nevyhovoval. Na druhé straně, kolik spisovatelů zpodobujících spatřená těla výslovně zdůrazňuje třetí rozměr? Takto je Lotte, poprvé spatřená protagonistou, popsána v Goethově *Wertherovi*: „ein Mädchen von schöner Gestalt, mittlerer Grösse, die ein simples, weisses Kleid mit blossroten Schleifen an Arm und Brust anhatte“ [dívká pěkné prostřední postavy; měla na sobě prosté bílé šaty s bleď červenými stuhami na loktech a na prsou; překlad E. A. Saudka, in: Johann Wolfgang Goethe, *Utrpení mladého Werthera. Příznění volbou*, Praha, SNKLU 1965, s. 20]; *Werther* o tomto pohledu říká: „meine ganze Seele ruhte auf der Gestalt, dem Tone, dem Betragen“ [všechna má duše spočívala na její

popírá hmatový prvek, toto tělo muselo být taktilně-vizuální zkušeností. Zdá se mi naopak, že básník tuto zkušenost zrekonstruoval podle senzualistické pyramidy, v níž spolupracují *všechny* smysly; tělo je evokováno jako poslední a nejvyšší prvek; sama věta ve svém poklidném vlnění (od v. 13: *qual eri quel giorno*, do verše 20: *arcana voluttà*)²⁴ vykresluje, jak se na pozadí tvořeném prostředím (oněmi *vezzosi appartamenti* [půvabnými pokojí], v nichž je hetěře dobře, v nichž se cítí být dobře – anglicky bych řekl *snugly* [útulně] – *accolita* [přijata]) vynořuje *angelica forma*,²⁵ která „se nabízí“ básníkovi jako triumfující krása – načez se věta hroutí do měkké poddajnosti – *inchina il fianco sovra nitide pelli* [chýlí bok na bělostné kožešiny] –, přičemž se prostřednictvím afektivního „nitido“ (jak si povšiml Peruzzi) zářivé tělo odráží od temně fialové barvy *Aspasiina* šatu

postavě, na jejím hlase, na jejím chování; překlad E. A. Saudka, tamtéž, s. 21]. Kdo by mohl tvrdit, že z německého slova *Gestalt* je třeba vyloučit plastickou kvalitu? Peruzziho srovnání Leopardiho *Aspasiae* a Manetovy *Olympie* se mi zdá arbitrární: jsou to plody rozdílných témat, provedených v rozdílných a nesouměřitelných uměleckých druzích: malíř se musí předem rozhodnout, zda zpodobí tělo více nebo méně plasticky, básník může po- nechat tuto alternativu nerozhodnutou. A cožpak je nevšimavý k plastickým hodnotám ten, kdo v druhé „náhrobni“ básni napsal:

*quel labbro, ond'alto
par, come d'urna piena
traboccare il piacer*
[ty rty, z nichž, jak se zdá,
jako z plné cisterny
prýští vysoká slast]

(jak upozorňuje Flora, „kombinace slov je převzata od Pariniho... *labbro onde il piacer trabocca*“, já však dodávám, že Leopardi do ní zasadil *plastický* obraz cisterny):

24 Mohl bych citovat také jednu větu z Prousta (třebaže pro něho mají vůně a chuť stejnou evokativní sílu): „Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, ... plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à porter sans fléchir, sur leurs gouttelettes presque impalpables, l'édifice immense du souvenir“ [Ale když už ze staré minulosti nepřezívá nic, ... vůně a chuť, jež jsou věrnější, ještě dlouho – jako duše – nesou bez zakolísání na svých téměř nehmavných krupějích celou obrovitou budovu vzpomínky].

Dlouhá věta z druhé strofy (v. 10-26) je – jako citovaná Proustova věta – ikastickým znázorněním oně *budovy vzpomínky*, vztyčené na nepostřehnutelných základech vůně. 25 K „forma angelica“ Peruzzi ve své první stati podotýká: „V této atmosféře, ztěžklé touhou, může být žena andělská postava pouze klamným půvabem, a platonské adjektivum se tak rozpouští v senzualitě obrazu; do popředí vystupuje „forma“, jež zde signalizuje bujnost tvarů“ (všimněme si, že zde dosud kritik neměl nešťastný nápad upřít obrazu *Aspasiae* jeho plasticnost, naopak zdůrazňuje kontrast mezi „plasticky robustním jménem“ *Aspasia*, založeným na těžkých samohláskách, a jmény Leopardiho imaginárních bytostí na *i* (*Silvia*, *Nerina*, *Elvira*). Já se nicméně domnívám, že básník zamýšlel „forma angelica“ jako vědomý protiklad k „arcana voluttà“: tyto dva výrazy, z nichž ani jeden se „nerozpouští“ v druhém, totiž odhalují podvojný charakter či polaritu jednak *Aspasiae* (mohli bychom říci: eterická – hetéra), jednak básníkova citu (smyslného – platonického).

a rozplývá se v oparu malátnosti a tajemství (*circonfusa d'arcana voluttà* [obklopena tajemnou slastí]). Skrze syntaktické prvky vytváří celá tato věta plastický obraz a předjímá onomatopoeické věty Proustovy. (Poznamenám na tomto místě, že každá strofa *Aspasie* zahrnuje jednu dlouhou větu, jež obsáhle rozvíjí centrální motiv strofy: *Aspasina* krása se tak objevuje v sekvenci veršů 10-26, ve druhé strofě zabírá verše 37-43 idea lásky, ve třetí strofě je ve verších 80-88 pojednána *dolce somiglianza* [sladká podoba] a ve čtvrté strofě, ve verších 92-101, milostná služba; tyto dlouhé a rozsáhlé periody – věty-řeky – jsou pak v každé strofě vyvažovány větami v epigrafickém stylu, o nichž pohovoříme později.) Že básnířkova erotická zkušenost nevyklučuje hmatový element, jak soudí Peruzzi, dokládají *corporali amplessi* ([tělesná objetí], v. 45) a *più molli e più tenui membra* ([měkčí a jemnější údy], v. 58) ženy (ve srovnání s mužem). Je sice pravda, že v naší první scéně není popsán tělesný dotyk, nýbrž jenom pohled; nicméně tento pohled je pohledem na triumfující ženské tělo, je to jarní vize („nové“ květy), a básník si tedy může představovat *nový život* – řečeno jeho slovy: *novo ciel, nova terra...* [nové nebe, nová země] (s latinizujícím o místo *uo*, tak jako u Danta).

Kritika ne vždy přijímala příznivě druhou strofu s její takzvaně *didaktickou* diskusí,²⁶ s jejími distinkcemi a se závěrečným vyhlášením intelektuální nadřazenosti muže nad ženou. Avšak v případě básně, která transponuje pojmy do veršů, spočívá krása v tom, že je idejím udělen básnický pohyb – a to Leopardi, ať se kritikové nezlobí, zvládl skvěle. Vycházejí z idejí dotčených už v první strofě, idejí „božského paprsku“ a „hudební harmonie“ emanujících z milované ženy, sleduje básník – objektivněji a kritičtěji, odtažitěji (viz apostrofu *donna* [ženo]), a možná i chladněji, ale proč by měl být z lyriky vyloučen chladný tón? – různá stadia zmatku a rozčarování zamilovaného muže, jak následují v čase:

1. krása ženy, zpočátku vnímaná jako *musicale accordo* [hudební souzvuk], harmonie pythagorejských sfér, nejprve vzbuzuje dojem, že odkrývá *alto mistero* [výsostrné tajemství];

26 Flora: „Zde poezie opouští své výšiny... O básnickových citech se nediskutuje; ale když vyjadřuje ve verších teorie a nedosahuje přitom poezie, nezbyvá než přijmout nebo odmítnout teorie jako takové.“ De Robertis: „...rozvíjí ideu platonické lásky. Leopardiovsky krásný motiv prvních veršů se tak ztrácí mezi chladnou satirou a těmito teoriemi.“ Leopardi tak zrazuje sama sebe, neboť by se měl podřítit croceovskému verdiktu: teorie = ne-poezie. Ovšem i Dante teoretizuje – a často provozuje chladnou satiru! Peruzzi (o verších 33-34): „nevýrazný přechod od pravé poezie k obratné rétorice, jen zřídka oživené nějakou tou jiskřičkou vášně“, „chladný *παρεργον* poezie, tj. úvodního obrazu, neboť Leopardi psal verše, a ne morální dílko“. Tento předsekudek vysvětluje, proč Peruzzi vykládá pouze *úvodní obraz*, a navíc oceňuje pouze jeho *realismus* a zcela rezignuje na vysvětlení (rozvinutí, domyslení) idejí, jež jsou podložím této scény. Jako další *urážka básnického majestátu* se mi jeví Peruzziho interpretace básně *A Silvia*, z jejíž 63 veršů analyzuje jen prvních devět; v jedné analýze jednoho Carducciho sonetu, *Vox romanica*, XVI, 1957, s. 246n., pojednává pouze o 12 1/2 verších.

2. *Quindi* [pak] – nový pohyb – zamilovaný, zmatený, uchvácený muž vkládá do jedné konkrétní ženy platonskou ideu ženy, žena se stává dcerou jeho vlastní myšlenky – zmatení je signalizováno dvoučlenným výrazem *vagheggiare ed amar* [zbožňovat a milovat] ve verši 43, který následuje po *vagheggia* (v. 37), a také v prohlášení (v. 41), že žena je „tutta – *al volto, ai costumi, alla favella* – pari“ [celá – tváří, způsobu, řečí – naroveň] idejí lásky;

3. *alfin* [nakonec], poté co muž poznal svůj *errore* [blud] a *gli scambiate oggetti* [zaměněné věci] (tj. uvědomil si, že předmětem jeho lásky nebyla empirická žena, *tato* žena, ale *ona* žena, výtvar jeho myslí), *s'adira* [plane hněvem] vůči empirické ženě, a často neprávem – což je další omyl.

Zdůrazňují hlavně chronologickou posloupnost v tomto takřkajícím standardním průběhu nešťastné lásky – *quindi, alfin*, což je rámováno příslovci *sovente* (v. 36 [nežrídka]) a *spesso* (v. 47 [často]), za nimiž následuje *di rado* [zřídka], charakterizující ženského ducha –, neboť i Leopardiho láska měla právě tento průběh, což znamená, že v této strofě nemůžeme vidět pouze didaktickou rozpravu o ženě *en général*, ale musíme v ní vidět i milostný příběh básníkův, viděný z odstupu a souzený se smyslem pro objektivitu, zvažujícím pro a proti.

Binni zdůraznil v této strofě plným právem energičnost distinkcí:

Io te non amai, ma quella diva (v. 78)
[Nemiloval jsem tebe, ale onu božskou]

quella adorai gran tempo... (v. 80)
[onu jsem dlouze miloval...].

Viděl v tom projev „nové leopardiovské poetiky“, typické pro jeho poslední roky,²⁷ poetiky, která má „rozhodný a mohutný ráz básnického

27 Je však třeba poznamenat, že už první Leopardiho lyrická báseň znala tyto ostré distinkce vyjádřené protikladnými ukazovacími zájmeny. Ulrich Leo ukázal, jak básník v *In finito* naléhavě vyznačuje „Hierheit beziehungsweise Dorthheit“ [tady proti tam]:

quest'ermo colle – e questa siepe [tento pustý vrch – a toto křoví] (v. 1-2)

spazi di là di quella [prostory za oním (křovím, nyní vnímaným jako vzdálenějším)] (v. 5)

(*il vento soffia*) *tra queste piante* [(vítr fíčí) mezi těmito křovisky] – *quello infinito silenzio a questa voce* (*del vento*) *vo comparando* [ono nekonečné ticho srovnávám s tímto hlasem (větru)] (v. 9-10)

Così tra questa Immensità (del tempo) s'annega il pensier mio e il naufragar m'è dolce in questo mare

[Tak tone má myšlenka v této Nezměrnosti a ztroskotat v tomto moři mi je sladké] (v. 13-15)]

Tedy i zde jsou *tento* a *onen* termíny vyznačující polaritu: konečné a nekonečné. Básník intelektuálně srovnává.

crescenda, v němž se střídají vzněty, kontrasty, zamítání... a hlas poezie se zdvihá právě tam, kde je stvrzování hodnot a popírání ne-hodnot nejprudší. Vskutku bych řekl, že báseň dosahuje nejvyšší kvality tam, kde jsou *intelektuální* tvrzení a negace přetaveny v poezii; a myslím, že vykládám strofu v Binního smyslu, když upozorňuji na všechny odkazy na výsostnost a šíři, odkazy, jež nám prostředkují fyzické procítění básníkůvy exaltace:

raggio divino (che viene dall'alto) [božský paprsek (přicházející z výše)] (v. 34)

alto mistero d'ignorati Elisi [výsostné tajemství neznámých Elysejských polí] (v. 37)

gran parte d'Olimpo [velká část Olympu] (v. 40)

A quella eccelsa imago surge [K tomu výsostnému obrazu vystupujel] (v. 48)

Proti těmto výrazům stojí skličující charakteristiky ženy, jež jí vykazují omezený okruh – nechávám stranou četné negace: *di rado* (v. 49 [zřídka]), *non* (v. 52 [ne]), *ne... non* (v. 53 [ani... ani]), *male* (v. 53 [špatně]), jež zužují náš horizont.

...*Non cape in quelle*

anguste fronti ugual concetto

[...Nemá místo

v těch *úzkých* čelech podobná myšlenka] (v. 52-53)

da natura è minor [od přírody je *menší*] (v. 58)

men capace e men forte [*méně* schopná a *méně* zdatná] (v. 60)

Hodnoty a ne-hodnoty, mezi nimiž se zmitá uchvácený a oklamáný milenec, tu získávají tělesný rozměr, přímo se nám vnucují – prošly totiž básnickou transformací či alchymii. Podobně je na vzdálenost mezi mužem a ženou ukázáno rozpínáním a stahováním věty:

...*e mal richiede*

sensi profondi, sconosciuti, e molto

più che virili, in chi dell'uomo al tutto

da natura è minor...

[...mylně žádá

hluboké, neznámé smysly, a mnohem lepší

než mužské od té, v níž je ve srovnání s mužem

vše od přírody *menší*] (v. 55-58),

kde slova *sensi profondi, sconosciuti, e molto più che virili* evokují nezměrný prostor, v němž muž překračuje sebe sama, a oproti tomu slova *da natura è minor* (se zkráceným *minoré*) akusticky vykreslují omezenou přirozenost ženy.²⁸

Pokud se Leopardi rozhodl vykreslit ženu ostře pesimisticky (jako by každá žena byla potenciální Aspasia), nelze to ovšem klást za vinu *básníkovi* (Leopardimu moralistovi snad ano, ale básníkovi ne); a jestliže kritici unisono protestují, zdá se mi, že kromě toho, že odhalují jisté obecně mužské nečisté svědomí („protestují příliš“, jako by chtěli v sobě samých umlčet stále živou intelektuální pýchu ve vztahu k *beau sexe*), dopouštějí se té nejhrubší kritické chyby: soudí totiž z básnické stolice básníkůvy ideologie, názory, filozofie. Je-li básník přítel či nepřítel ženského pohledu, nemá při jeho hodnocení tu nejmenší váhu (někteří básníci, například Marivaux, byli opačného mínění než Leopardi: „l'esprit n'appartient qu'à la femme“ [duchem vládne jen žena]), stejně jako je pro náš estetický soud bezvýznamné, zda řecké (nebo moderní) básně oslavují pederastii, a stejně jako nás nemusí zajímat, že *Božská komedie* zná jinou kosmologii, než je ta naše. Jedinou důležitou otázkou je, zda Leopardiho ideologie byla převedena v poezii – a to jsem myslím prokázal. Mohli bychom ostatně ještě doložit, že mizogynský postoj souvisí s antikizujícím klimatem básně. Scherillo v této souvislosti poukázal na jednu pasáž z Ovidia (Héro pišící Leandroví):

Fortius ingenium suspicor esse viris

Ut corpus, teneris ita mens infirma puellis

[Větší mívá, jak tuším, sílu i odvahu muž,
u něžných dívek jsou tělo i duch jen slabé a křehké²⁹].

Myslím, že je to záměrná narážka, mající vyvolat atmosféru antické mužnosti (a antické jsou četné prvky této neoklasicistické básně: jméno Aspasia, bohové, Amorův luk, Elysejská pole, Olymp, harmonie sfér, *larva* [přelud], *Diva* [Božská]): Carducci, který zdůraznil „vysokou a mužnou intonaci“ *Aspasia*, v ní nejspíše cítil římskou virilitu.

Řekli jsme, že ve strofě III musíme spatřovat *pandán* ke strofě II: jestliže se básník ve druhé strofě obrátil k „ženě“ v *Aspasiu*, aby jí ukázal podřadnost ženy *en général*, ve třetí strofě se vrací k „*Aspasiu*“ konkrétní osobě a znovu volí konverzační tón první strofy (s vokativem *Aspasia*).

28 Žádný kritik se nevyjadřuje ke zdánlivému rozporu mezi v. 55: *l'uomo ingannato* [oklamáný muž] a v. 85: *ingannato non già...* [nikoli oklamán, ale...]. Řekneme, že se básník měl rozhodnout, zda jeho láska byla nebo nebyla smyslovým klamem? Myslím, že ve druhé strofě, kde je obecně popsána fenomenologie lásky muže k ženě, chtěl Leopardi poukázat na náchylnost muže dát se oklamat (a kárá muže, který k tomu nechává dojít: *male... spera l'uomo ingannato* [darmo... doufá oklamáný muž]), ale on sám, Leopardi, nebyl obětí takového klamu: jeho vnitřní drama spočívalo v tom, že si byl stejně silně vědom ženiny krásy i její morální nedostatečnosti.

29 [Přeložil Ferdinand Sčiebitz. Římská lyrika, Praha, SNKLHU 1957, s. 284.]

Domnívám se rovněž, že poté co vyčerpá invektivu vůči ženám, básník se stává smířlivějším vůči oné Aspasií, jež sice od přírody (v. 58) není na výši „ušlechtilého“ muže, ale přesto je nadále, *volens nolens*, vykonavatelkou nebeských harmonií. Myslím, že už ve „spojovacích“ verších (navazujících na druhou strofu: *E' ciò che ispira... donna non pensa né com-prender potria* [o tom, co vnukává... žena sama nemá tušení, a ani by to nedokázala pochopit]):

*Né tu finor giammai quel che tu stessa
 inspirasti alcun tempo al mio pensiero,
 potesti, Aspasia, immaginar...
 [Nikdy sis nemohla, Aspasia,
 představit, cos kdysi sama
 vnukala mé myšlence...] (v. 61-63),*

svědčí pozice vokativu ve větě o důvěrnějším porozumění: tento vokativ následuje za „nemohla jsi“, jako by si nyní i básník bolestně, empaticky uvědomoval onu nemožnost, jež je dílem Přírody. Pokud jde o ideu krásy, jež je rovna pythagorejské harmonii,³⁰ ideu, která také propojuje obě strofy (výraz *musici concenti* je v latině tradičním výrazem pro tento pojem), platí, že jestliže nyní básník prohlašuje božskou Aspasií za mrtvou, prohlašuje nicméně také, že dosud žije Aspasiina pozemská krásá, nijak neumenšená, nesrovnatelná, ba stále drahá – pouze takto si může me vyložit rozhovor, v němž tu Leopardi pokračuje:

*...Tu vivi
 bella non solo ancor, ma bella tanto,
 al parer mio, che tutte l'altre avanzi
 [...] Ty žiješ,
 nejen stále krásná, ale podle mého soudu
 tak krásná, že předčíš všechny ostatní] (v. 74-76).*

Kritikové dostatečně neocenili básníkovu ušlechtilou spravedlivost, fakt, že se nepoddává žádné nízké nevoľi a že nepopírá skutečnost jenom proto, že už se jí necítí ve stejné míře přitahován (ve smyslu argumentace: „vždyť ani nebyla hezká“). Aspasia je dosud nádherná,³¹ byť to už není krásá bož-

³⁰ Myslím, že ve verších 34-36 a 67-70 nelze mluvit, jak to činí Fubini, o „přirovnáních“, jež jsou údajně stejného typu jako ta, jaká nacházíme v *Pensiero dominante*, např. ve verších 18-20: *Siccome torre / in solitario campo / Tu (il pensiero dominante) stai solo, gigante, in mezzo a lei (la mia mente)* [Jako věž v pustém poli, stojíš Ty (vládnoucí myšlenko), osamělá, obrovitá, v mé myšlji]. Toto přirovnání je ornamentální, vysvětlující a básnické; citované pasáže z *Aspasiae* traktují naopak objektivní podobnost či analogii, jež existuje mezi hudební harmonií a krásou: podle antických teorií byla krásá vskutku hudební harmonií. Přirovnání je zde, mohli bychom říci, obsahové.

³¹ Zdá se, že pro kritiky je nanejvýš nesnadné setrvat v rámci polarity, již básník strukturně potvrdil napříč básni: nejdřív v něm byl platonismus a smyslnost, pak, když „bohy-

ského paprsku, ale krásá „larvální“, přeludná, bludná a bludičková: ad ora ad ora *tornar costuma e disparir [čas od času se vracívá a mizí]*: skutečnost, jež byla popsána ve strofě I (*torna dinanzi al mio pensier talora / Il tuo sem-biante*), se tedy nyní vrací ve – hřbitovním – světle intelektuálního dramatu, jež od první ke třetí strofě prodělalo jistý vývoj.³² A nyní také chápeme, že už tehdy, v 1. verši básně, byla jedna z Aspasií mrtva. Jiná souvislost se nachází mezi strofami II a III: verše 77nn.:

né“ zemřela, přežívá nedotčena *cara larva* [drahý přelud] krásy. Kritikové si jednou stěžují na to, že v závěru už není v básníkoví žádná láska, a hovoří o vyprahlosti celé básně (Bigongiari), podruhé soudí, že v první části se básníkův platonismus rozpouští v senzualitě. Vypadá to, že si dokážou snáze představit *aut-aut* než *et-et*: ale výraz jako „gentili errori“ (ušlechtilé bludy) v závěru básně nám ukazuje intelektuální vyprahllost a něžnou nostalgii jako současně přítomné v duši básníka (týž předusdek vůči polaritě stejných faktorů lze najít i ve Fubiniho interpretaci básně *La quiete dopo la tempesta*: „nehledejme inspiraci v negativním závěru, ale v participaci Leopardiho srdce na krátkém životním okamžiku...“, na naději, sladké a drahé, byť klamně a záhy popřené pravdou“. Já bych se domníval, že inspiraci této básně nelze hledat ani výlučně v Leopardiho participaci na naději, ani jen v deziluzi, ale v obojím dohromady: po šťastném sdílení následuje rozčarování). K verši 77 *Pur quell'ardor che da te nacque è spento* [Avšak žár, jenž se zrodil z tebe, už pohas] znamená De Robertis: „Na chvíli se zapomene, ale vzápětí se hned opraví. Řekli bychom, že to nejlepší se nachází v tomto zpěvu v jistých výrazech, které nečekaně a téměř proti básníkově vůli tryskají z jeho srdce a z jeho lásky...“ Tato slova prozrazují kritickou romantickou inspiraci: rozhodně by dal přednost tomu, aby Leopardi opěval věcnou lásku, a ne rozčarování, a pokud už musí zpívat o deziluzi, měl by alespoň bezděčně znovu upadat do sladkého bludu... Ale básník, jenž je méně romantický než jeho glosátoři, znamená svůj duševní stav přesně a pronikavě, a my nemáme žádné právo – zvláště u tak intelektuálního básníka – předpokládat, že se „zapomíná a opravuje“ a že mu unikají odhalující příznání, nad nimiž nemá kontrolu. Leopardi nepopírá sladkou „podobnost“ Aspasiae s platonickou Bohyní (její krásá je sama o sobě stále nadlidská), popírá pouze „tožnost“ jedné s druhou: „Ty žiješ“ (totiž krásá), ale Bohyně je mrtva. Flora poznamenává ke třetí strofě: „Zde poezie ne vždy pokračuje polemiku“ – což znamená, že kritik by si přál, aby básník napsal jinou báseň, ne tak polemickou a milostnější. Rozumněji o tom psal Vossler: „Ukázat a dokázat sobě i té, již kdysi miloval, že jednota byla pouhopouhým omylem a jistou bezděčnou iluzí [...], poskytuje umělci skutečnou intelektuální radost. Není tu žádná výčitka, žádná hořkost, spíše přesnost myšlenky, analýza a jasné rozdělení rolí v této přirozené komedii omylů, a tudíž také svrchovaná výrazová čistota.“ Vossler ovšem nesledoval tuto „přesnost myšlenky“ do detailů.

³² Je třeba ocenit toto *talora* [někdy], jímž báseň začíná a jež dochází vysvětlení teprve ve třetí strofě: ad ora ad ora / *Tornar costuma e disparir* [čas od času má ve zvyku se vracet a znovu mizet]; přetřítost tohoto vidění, vyplývající z přeludného charakteru milované ženy, je základní situací, z níž se odvíjí celá báseň. Toto *talora* proto nelze dávat do souvislosti s lamartinovským *souvent* (*sur la montagne... tristement je m'assieds* [smuten usedám na kopec]), jež zbavuje lyrickou situaci, jak dobře postřehl Leo, její *Einmaligkeit* [jedinečnosti]; *talora* proti tomu vyznačuje charakteristický moment dynamického duševního rozpoložení: mezi počátečním *sgomentata* [vylekaná] a závěrečnou ataraxií.

Perch'io te amai, ma quella Diva

che già vita, or sepolcro, ha nel mio core

[Neboť jsem tě miloval, ale ona Bohyně,
jež měla kdysi v mém srdci život, v něm nyní má hrob]

jsou ohlase stejné distinkce ve strofě II (v. 44): *or questa egli non già, ma quella... inchina e ama* [nuže *tuto* už ne, ale *onu...* uctívá a miluje], nyní se k tomu však přidala hřbitovní nota. Je třeba si všimnout, s jakou naléhavostí se básník vrací k plynutí času a vytváří téměř teleskopickou vizi dvou období (zeugma evokuje bolestně se svírající srdce: *che già vita – rozuměj „měla“ – or sepolcro ha...*). A jako by básník chtěl zpřítomnit bolest, s níž se vzdaluje od krásné iluze, od *bella somiglianza*, volí iluzionistické výrazy (v. 84: *pur nei tuoi contemplando i suoi begli occhi* [pozoruje přesto ve *tvých její krásné oči*] – přivlastňovací zájmena tu vykreslují příběh a zmátek), a to právě v okamžiku naprosté deziluze, vyjádřené co nejúsečněji ve v. 85: *Dell'esser tuo, dell'arti e delle frodi* [tvé bytosti, tvých pleťích a tvých zrad]. Poznámenejme, že krutý se tu ovšem může jevit pouze výraz, fakta sama se vynořila už v úvodní scéně první strofy; teprve nyní nicméně dokážeme podrobit tato fakta téže interpretaci, jež byla už tehdy básníkoví jasná (v. 82: *già dal principio conoscente e chiaro*).

Tato intelektuální znalost někdejších fakt a jejich aktuálního významu přivedla básníka k užití *všech* gramatických časů: a tento postup je ve strofě III novým prvem:

Né tu finor giammai...

potesti, *Aspasia, immaginar*. Non sai

che smisurato amor, ...

movesti in me; né verrà tempo alcuno

che tu l'intenda

[*Nemohlas nikdy dosud...*

si představit, Apasie. *Nevíš,*

žes ve mně probudila

lásku bez hranic; a nikdy *nenadejde čas,*

kdy bys to pochopila] (v. 61-65).

Ve druhé části se v naší básni poprvé objevuje futurum. Nechápvost ženy ve *všech časech*, minulosti, přítomnosti, budoucnosti, činí roztržku nevyhnutelnou a konečnou – a tato roztržka se také vyjevuje jako časová trojice:

Or quel Aspasia è morta

*che tanto amai. Giace per sempre, oggetto
della mia vita un di*

[Nyní ona Aspasia zemřela,

kteřou jsem tolik *miloval*. Leží mrtva *navždy,*

kdysi předmět mé lásky] (v. 70-72).

Časovým kontrastům (*un di*, minulost – *or*, přítomnost – *per sempre*, budoucnost; *amai*, minulost – *è morta*, přítomnost – *giace per sempre*, budoucnost), jež se houfují kolem energicky definované přítomnosti, se doštane rovněž časového řešení – půjde však o *přetržitý čas* – v „ad ora ad ora“; Aspasie, už mrtvá a pohřbená (*giace*), se bude zjevovat jen „čas od času“ jako *cara larva* [drahý přelud]. Je zřejmé, jak úporně básník zdůrazňuje odlišnost časů a jejich specifickou kontinuitu: jak jsme už řekli, *ad ora ad ora* reprodukuje *talora* prvního verše; a příslovce *or – per sempre* opakuje časové údaje *quindi* a *al fin* ze strofy II a poukazuje na smrt oné *eccelsa imago*, z níž se nyní stala *larva*.³³ V tomto básníkově *příběhu duše*, jež je také obrazem pomřívosti člověka a jeho snů, je jakási kormutlivá preciznost.

Učinil jsem dříve narážku na *epiografický* styl, neprávem odmítnutý Crocem. V naší básni jej reprezentují ony výše citované verše, jež nelze číst, aniž se nám sevře srdce, verše, jež jsou skutečným epitařem nad platonickou láskou k Aspasii:

*Or quell'Aspasia è morta
che tanto amai...*(v. 70-71).

Jejich pandánem jsou verše 101-105:

*...Cadde l'incanto,
e spezzato con esso, a terra sparso
il giogo*

[Pominulo očarování

a s ním kleslo na zem

i zlomené jho].

Obě pasáže citoval pro jejich působivost Binni a mně se zdá, že značná část jejich účinku pramení z enjambementů, z přerušení normálního toku veršů, v němž zpravidla syntax a metrum koincidují. Ohlédneme-li se, zjistíme, že srovnatelně výrazné verše s enjambementem (avšak neredukovatelné na *náhrobní* dojem) se nacházejí také v první strofě:

...Apparve

novo ciel, nova terra e quasi un raggio

divino al pensier mio (v. 26-28)

a ve strofě druhé (maximálně stažená věta, harmonizující s *disharmonií*, jež je v ní vyjádřena):

...Non cape in quelle

anguste fronti ugual concetto (v. 52-55).

33 Výraz *larva* je třeba překládat nikoli jako „sen, přelud“ (Solmi), ale v antickém smyslu, jako „přízrak, tělo umřelého“: *larva* je něco mezi „živým“ a „mrtvým“.

Ve všech těchto pasážích vyjadřuje epigrafický styl konečný, neodvratelný soud.

Strofa IV popisuje básnickovy pocity po smrti jedné z obou Aspasiiných přirozeností, po smrti „Bohyně“ (objevuje se tu nicméně ještě tykání, neobvyklé při apostrofě „Aspasie“). Básník a Aspasia se navzájem odcizili a pohybují se spíše ve společnosti: k *vantarsi* [chlubení], *narrare* [vyprávění], jež básník ženě dopřává, může docházet jen v přítomnosti třetí osoby. Ale motiv *narrare* není zvolen jen proto, aby evokoval hloupé reakce omezené (*angusto*) bytosti, nýbrž protože básník chce potrestat sebe sama: to, co může Aspasia vyprávět, je ve skutečnosti objektivní pravda; vskutku se jí podařilo podrobit si *indomito cor* [nepoddajné srdce]; a když se na okamžik zjevila jako *superba vision*, způsobila *lungo servaggio e aspro* [dlouhé a kruté otroctví] (vykreslené tímto antickým hyperbatem). Teprve od ní se dovídáme podrobnosti o tomto otroctví, protože sám básník už nechápe svou někdejší posedlost a musí se kvůli ní červenat. Jakýsi ironický mimetismus inspiroje větu-řeku (střed strofy), jež opakuje ve variovaných detailech vždy identickou situaci „vedere me (umiliato) dinanzi a te“ [vidět sebe (pokořeného) před tebou]; tyto variace pak ústí do „me di me privo“ [imne sebe zbaveného] (skutečný nadir pokoření) a do čtyř infinitivů, jež všechny vyjadřují zahanbující činnost. Trest, k němuž se básník odsoudil v procesu vedeném vlastním intelektem, spočívá v tom, že dává Aspasií vyprávět o tom, jak viděla jeho gesta, gesta, k nimž se už nemůže znát – což je znamení, že vášeň vyhasla. Z Aspasiae zdroje tolikerych omylů, se tak ironicky stává pravdivý svědek. Tato Aspasia, která nechápe *ciò che inspira ai generosi amanti / la sua stessa beltà* [co vzbouzí v ušlechtilých milencích její vlastní krásu] (v. 50), byla schopná – což je řečeno s jistou špičkou – *vidět* vnější projevy otroctví, do něhož básníka uvrhla. A tak jí básník dává slovo, a poté co bylo zrušeno kouzlo, dělá z ní autonomní postavu. Doposud byla jen zjevem *viděným* okem pozorovatele; a získává-li nyní vlastní řeč, pak jen proto, aby ztrestala básníka, který nemůže než potvrdit z hloubi svého pokoření její *rare*. A dvakrát – což je detail, kterého si komentátoři nepovšimli – přerušuje ženino vyprávění jakousi řečí *stranou*, jako by nemohl jinak a musel potvrdit slova svědka vlastní hanby:

*Narra che prima,
e spero ultima certo, il ciglio mio
supplichevol vedesti...*
[Vypravuj, že jako první,
a zajisté doufám, že poslední, jsi viděla
prosbu v mých očích] (v. 92-94)

...vedesti
*me timido, tremante (ardo in ridirlo
di sdegno e rossor), me di me privo*

[...viděla,
jak jsem bázlivý, jak se chvěji (*a kadyž to říkám,
hořím rozhořčením a hanbou*), jak jsem sama sebe zbaven].

Básník, který se staví do role nápovědy chtějícího uslyšet z druhých úst popis svého pokoření (*supplichevol, tremante, spiar sommessamente* [pokořeně sledovat], *impallidir* [blednout], *mutar forma e color* [měnit výraz i barvu]), na druhé straně zároveň nevynechává příležitost dát Aspasií soudit sebe samu (*ai tuoi superbi fastidi* [při tvých pyšných rozmarech]); tím se poněkud napravuje důstojnost muže-otroka, jenž v následujících verších dramaticky zlomí své jho. Básník zkrátka popisuje své zotročení ve chvíli, kdy se osvobodil – v syntaktickém pohybu oné dlouhé latinizující a důstojné perody (akuzativ *cum infinito*, výrazy přejaté z latiny: *superbi fasti, mutar forma e color*) cítíme nicméně jakousi ozvěnu bolesti, slíící s každým novým pokořujícím detailem. Z celé pasáže pak dýchá neporovnatelná psychologická a umělecká jemnost.

Verše 101-103:

*Cadde l'incanto
e spezzato con esso, a terra sparso
il giogo...*

výrazné, *epigrafické* (jako verše ve třetí strofě: *Or quell'Aspasia è morta / che tanto amat*), rytmicky rozfrázované, kontrastující s větou-řekou, která jim předchází, signalizují finální fatalitu, již nyní podléhá ta velká vášeň: jsou to střepy rozházené po zemi.³⁴ A od tohoto okamžiku už jméno Aspasia nepadne, zato z básníka vyprýští jakási divoká, nečekaně prudká ráda, radost nad znovuzískáním „rozumu a svobody“, *senno e liberta*: tato dvě slova znějí suše jako cvaknutí pružiny: *onde m'allegro* [a raduji se z toho]. Hanba ustoupila intelektuálnímu triumfu, jenž si dovoluje určitě gesto, ne zcela prosté ješitnosti (netřeba však přeceňovat ani špičku, ani ješitnost). Poslední scéna nám ukazuje básníka, jak leží v trávě, *qui* [zde], pohodlně natažen (*neghittoso* [netečný]), nehybný, pozoruje přírodní panorama a usmívá se. Jestliže jsme na konci dlouhé básně poučení o básnickově fyzické situaci, o níž jsme předtím nic nevěděli, a to v prostředí, které nám nebylo známo, může to působit překvapivě. Je pravda, že ve spontánně tryskajícím monologu nám mluvíci nemusí objasňovat, v jaké pozici se nachází. Nicméně Lamartine stylizoval svou „meditaci“ *Lisolemen*³⁵ takovým způsobem, že čtenáře hned na počátku informoval jak o těchto vnějších podrobnostech, tak o duševním rozpoložení protagonisty:

34 Antognoni vidí „v namáhavém postupu těchto veršů (102-103) básníkovo úsilí vnutit srdci to, k čemu radí rozum“. Cítím v nich spíše praskot jha, které se láme. Všimněme si, že předchozí věta *Cadde l'incanto* vykresluje (inverzí a rytmem) vehemenci náhlé síly – a v. 102-103 nám ukazují účinky této síly (jež bere iluze): *disjecta membra* lásky.

35 Porovnáme-li ve stopách U. Lea Leopardiho básně s básněmi Lamartinovými – jinými, než zvolil on –, musím konstatovat, že také Aspasia se toto coelo liší od Isolement: Lamar-

Souvent, sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,

Au coucher du soleil, tristement je m'assieds

[Často smutně usedám na kopci, ve stínu starého dubu, při západu slunce].

U Leopardiho je krajina podřízena pohybu emocí: krajina vstupuje do poetického kruhu ve chvíli, kdy už básník neupírá zrak na obraz Aspasiin, ale rozčarován se rozhlíží kolem sebe a nalézá, dosud váhaje, jiné věci hodné pohledu – a je schopen změřit nepoměr mezi *fato mortal* [smrteľnou sodbou] a univerzem. Zznamenejme korespondenci mezi posledními verši a verši předcházejících strof. *Il mar, la terra e il ciel miro* [hledím na moře, zemi a nebe] koresponduje s veršem 26: *Apparve / novo ciel, nova terra e quasi un raggio / divino*. Tehdy bylo všechno jen zdání, nyní je to skutečnost; na druhé straně básníková pohodlná pozice, pozice filozofa kontemplujícího přírodu,³⁶ nepochybně kontrastuje s koketní pozicí Aspasiinou, když je *accolta* ve svých *appartamenti* a klesá do *nitide pelli* – začátek a konec básně korespondují symetrií *ležících* postav, přičemž jedna představuje šalbu a druhá rozčarování (a právě tato symetrie, v níž se na závěr vyjevuje triumf muže nad ženou, je důvodem, proč nám básník nesdělil svou pozici už na počátku básně). Tato symetrie pozic je integrální součástí básnické struktury.

Co však znamená básníkův *sorriso* [úsměv] v závěrečných verších? Na výkladu tohoto posledního slova závisí celý smysl básně. Někteří kritici myslí na „úsměv vyjadřující zoufalství“ (Straccali) nebo „pohrdání“ (Flora), přičemž první se odvolává na pasáže z Leopardiho dopisů nebo *Myšlenek* a druhý na pasáže v básních před Leopardim (v Testim, Montim), kde lze najít dvojici *m'assido e (sor)rido* [sedám si a usmívám se].³⁷

tine nevidí ve světě bez milované bytosti nic, co by ho mohlo utěšit (*Un seul être vous manque et tout est dépeuplé* [Chybí vám jediná bytost a svět je vylidněn]), a uchyluje se do zásvěti, kde nalezne svůj *bien idéal* [ideální statek] – Leopardi naopak opouští sny o zásvěti, na němž by milovaná bytost participovala, a vrací se na zem, kde se dokáže „usmívat“.

³⁶ Připomíná to Sokrata z *Faidra*, který hledá příjemné místo za městem, aby tam – sedě nebo leže – filozofoval. Jiné Leopardiho postavy, méně filozofické, například Brutus Mladší, pouze sedí. Vossler – jak se mu přihází velmi často – přestřeluje, když formuluje větu, která není ani gramaticky v pořádku: „Der Poet, am Meeresstrande ruhend, über Welt und Leben nachlässig, lächelnd, in der Haltung eines schadenfrohen Aufklärers, grenzt an gallische Pose“ [Básník, odpočívaje na mořském břehu, netečný ke světu i k životu, usmívaje se v gestu škodolibého osvícence, bere na sebe téměř galskou pózu]. Nenacházím v Leopardiho básni žádnou *Schadenfreude*, žádné osvícenství, žádnou francouzskou pózu. Vossler se nechal příliš snadno zavést francouzskými asociacemi na „eleganza, mondantá“ (tendence, jež shledává ve stylu *Aspasie*) – stejně tak mohl pomyslet na Goetha, ležícího na pozadí římské *campagne*, jak ho namaloval Tischbein.

³⁷ Mazzoni mluví o „trpkém úsměvu, který stíhá svrchovaným pohrdáním zemi, moře, nebe“. Flora píše: „Ale obávám se, že ono *miro e sorriso*, literární výraz, jenž mu zněl v uších, nakonec skrze fonetickou naléhavost zavedl básníka někam, kam sám nechtěl zajít. Mezi privátní epizodou mužova života, byť tragickou, a snahou ukázat z této příčiny

Ale oba se zpronevěřují kritické zásadě nevyčázet za hranice básnického organismu, pokud to není absolutně nutné. Zdá se mi jasné, že úsměv v naší básni musí být úsměvem relativního klidu, filozofického klidu, neboť jinak bychom nevysvětlili výrazy *m'allegro* (v. 103 [raduji se]), *contento* (v. 105 [spokojený]) a *conforto* (v. 110 [útěcha]) – skutečnost, že Leopardi vyjádřil v jiných svých textech „zoufalý úsměv“, nám nedovoluje projektovat týž postoj do naší básně, ve všem organické a autonomní, do básně, jež nám v závěru odhaluje, že v básníkovi přetrvává rozpor, neboť se svou obvyklou poctivostí nezamlčuje ani nebagatelizuje žádné z obou protikladných hnutí své duše: filozofický klid, který pramení z toho, že poměřil malost a pomíjivost své zkušenosti (*fato mortal*) s velikostí a nepomíjivostí univerza, se u něho pojí s pocitem omrzelosti (*tedio*, *taedium vitae*) a citové prázdnoty, jež je srovnatelná s *notte senza stella a mezzo il verno* [bezhvězdnou nocí uprostřed zimy] (jak zoufalý a drásavý verš!). Jeden moment, filozofický klid tváří v tvář pravdě, je stejně pravdivý jako druhý, nostalgie po *gentili errori*.³⁸ Leopardi nezakrývá ani jeden z obou aspektů – stvrzuje onen svár mezi intelektem a srdcem, jenž byl tématem celé básně. A těší mě, že se v tomto bodě shodují s Crocem, který tento svár dobře vytušil („uchyluje se na pevný břeh rozumu“, „starý svod se ještě chví v jeho duši“). Teprve jeho následovníci se domnívali, že pakliže básník řekl v *A se stesso*:

Ormai disprezza

te, la natura, il brutto

poter che, ascoso, a comun danno impera,

e l'infinita vanità del tutto

své pohrdání univerzem je příliš velký nepoměr. Kdo se může – pohrdavě – usmívat tváří v tvář moři, zemi, nebi, lidskému životu? Ani Bůh ne.“ Ale podle mne se věci mají tak, že básník cítí při pohledu na „univerzum“ *conforto* (a také *vendetta*, zadosťučinění), nepohrdá univerzem, ale lidskou sodbou (to jest pomíjivostí člověka), přesněji lidskou ješitností (svou vlastní), ješitností, jež bere příliš vážně a příliš tragicky lidské příhody.

³⁸ Ve skutečnosti řada básní končí tónem mírného či napul zkoněšeného smutku: *srov. s verši z naší básně a me bastante / e conforto e vendetta è che...* [pro mne je dostatečnou útěchou a zadosťučiněním, že...] schéma, jež je realizováno v *La vita solitaria*: (měsíc znovu spatří básníka, jak osaměle bloudí lesy) ...o seder sovra l'erba, assai contento / se core e lena a sospirar m'avanza [nebo jak sedím na pažitě, docela spokojen, dostačuje-li srdce a dech k tomu, abych vzdychal]; *La quiete dopo la tempesta*: assai felice / se respirar ti lice / d'alcun dolor: beata / se te d'ogni dolor morte risana [poměrně šťastné (lidské pokolení), je-li ti dopřána úleva od bolesti: blažené, když tě veškeré bolesti zbaví smrt] – zde je relativní řešení konfrontováno s řešením krajním. Gentile (viz L. Russo, *La critica letteraria* II, s. 128) právem viděl v posledních verších *Aspasie* duchovní postoj Leopardiho – „bojovného pesimisty“, a zformuloval také platný princip, jehož musí dbát literární kritik, chce-li definovat podstatu *jednotlivé* Leopardiho básně (II, s. 110): „Každá Leopardiho nová báseň, každá jeho nová próza je ve skutečnosti novou duchovní situací; to znamená novým pohledem na onu bolest, která ovládá básníkovu duši: nový koncept, nová filozofie, již lze představit jako stále totožnou pouze za předpokladu, že pomineme podstatné rozdíly...“

[Nyní pohrdní (srdce)

tebou, přirodo, tou surovou

silou, jež skrytě vládne společné bídě,

a nekonečnou marností všeho],

musel vložit tón „pohrdání“ i do univerza *Aspasie*.

Zbývá ještě probrat přesný smysl oné *vendetta* [pomsty, zadostiučině-
ní], jež je spolu s *conforto* [útěchou] pro básníka *bastante* [dostatečná]
(a zopakujeme, že tato dvě substantiva odpovídají dvojici *delizia e erinni*
[slast a trýzeň] z verše 10; slovo *erinni* sice značí trýzeň, ale evokuje také
Erynni, bohyni pomsty). Sám básník nám říká, že jde o pomstu na *fato*
mortal, tedy na oné sudbě, jež dala zemřít jedné ze dvou *Aspasii*, a připo-
mněla mu tak lidskou smrtelnost. Touto ušlechtilou a vznešenou po-
mstou je úsměv, neboť básník nehodlá osudu spílat, nýbrž rozvážně
a svobodně jej – alespoň v této básni – přijímá. Mnozí kritici, svedení sen-
zacechtivostí, soudí, že jde o pomstu na *Aspasii*. Vzpomínka na protrpě-
nou deziluzi, na „léčku, již mu nastražila žena... ho dosud páčila, a on se
v *Aspasii* pomstil“;³⁹ údajně v něm byla možná nevědomá touha po odve-
tě, po „gesellschaftliche Rache“ [společenské pomstě], touha vystavit na
společenský pranýř ženu, která je víceméně definitivně ztotožňována
s „bella Fanny“, což botanika Targioni-Tozzettiho – šlo by tedy o po-
touchlost, o *cattiva azione* (jak upřesňuje Vossler, dáváje tomuto výrazu
ten *nejitálnější* význam).⁴⁰ Ponechejme stranou, že tato identifikace – fáma,
která začala kolovat po básníkově smrti – příliš nepřesvědčuje (viz heslo
Leopardi v *Enciclopedia italiana*) a že „společenská pomsta“ by měla smysl
jen tehdy, kdyby veřejnost mohla vědět, že „*Aspasie* je Fanny“.⁴¹ Text nám
výslovně říká, že básníkův úsměv je *bastante e conforto e vendetta* vůči
fato mortal – ne vůči *Aspasii*, která už byla zproštěna viny (rozčarovaný muž
spesso incolpa la donna a torto [často obviňuje ženu *neprávem*], v. 47-48).
Básník vede proces výhradně sám se sebou: se svou imaginací, jež byla
příliš *generosa*. A titul *Aspasie* není urážkou vrženou do tváře ženy, již ko-
neckonců nelze přesně určit; stanovuje pouze téma básně: *error gentile*,
dolce somiglianza, které způsobují, že se člověk zamiluje do nějaké *Aspasie*.

39 G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano 1938, s. 549.

40 Vossler: „Er hat da Bedürfnis, um seinerseits zu verletzen und blosszustellen: ein un-
bewusster, uneingestandener, darum desto elementarerer Drang, eine innere, ungewollte
und unentrinnbare Rache, eine Abrechnung... Man sieht, um wieviel wichtiger diesem
Künstler die Rundung seines Stils als das Wohlfinden seines Gemütes und – leider –
die Ehre seiner Geliebten war.“ [Za svou osobu cítí potřebu zraňovat a stavět na pranýř:
nevědomé, nepřiznané, ale o to živelnější puzení k niterné, nechtěné a nevyhnutelné po-
mstě, zúčtování... Je z toho patrné, oč důležitější byla pro tohoto umělce dokonalost
jeho stylu než pohoda mysli a – bohužel – i čest jeho milienky.]

41 Hrubý biografismus, pro nějž je empirický život básníkův a jeho poezie jedno a totéž,
drasticky (a komicky) vystupuje v komentářích, jaké psal Straccali, kde se ke slově *vez-*
zosi appartamenti (v. 14) poznamenává: „elegantní pokoje – Targioniová bydlela ve Flo-
rencii ve via Ghibellina“.

A protože je to věčné téma, dává ženě antické jméno. Je podivné, že kritici
jako Vossler, tak citliví na *čest* ženy, kterou pouze zahlédli v básníkových
verších, si dokážou představit (nebo dovolují, abychom si představili)
u tak jemného, *distingovaného*, aristokratického básníka, jako je *Leopar-*
di – který rozhodně nebyl žádný Heine –, do té míry vulgární a *barbarský*
skutek, skutek rovnající se veřejné denunciaci, na způsob titulku: „Paní
Ta a Ta je kurtizána“.

Soudím, že vsutku záhadná působivost této básně spočívá v kontras-
tu mezi antikizující stylizací věčného intelektuálně-citového konfliktu
a bezprostředním dojmem, jež nám poskytuje četba: jako by se básníko-
vy myšlenkové a citové fáze uskutečňovaly před našimi zraky, v čase,
v okamžiku, kdy čteme. Můžeme vnímat „čas duše“, jak výstižně říká
o celé leopardiovské lyrice Fubini (s. XXIII). Méně už souhlasím se slo-
vutným kritikem, když nazývá tuto báseň „hlasem srdce“ (je také hlasem
rozumu), tihnoucím k maximální prostotě (s. XXII). Naposledy zmíněný
dojem je pochopitelný u italského kritika, který se k Leopardimu přibližuje
je od Petrarky; neplatil by například pro Němce,⁴² který by vyšel z *Eichen-*
dorffa nebo *Mörrika*, a nato se obrátil k *Aspasii* s jejím mytologickým apa-
rátem, s jejími syntaktickými a sémantickými latinismy, s její vážností
a koncizností – s oním učeným *breveiloquiem* na *Tacitův* způsob – a s jejím
převažujícím intelektualismem.⁴³ Její prostota může být jen a jen relativní,
možná je to – jako u *Racina* nebo *Andrého Chéniera* – „prostota v přepý-
chu“. Je nicméně pravda, že přes veškerou tuto starověkou pompu a inte-
lektualitu nám *Leopardi* v *Aspasii* dokáže zprostředkovat svou nenapodo-
bitelnou magii⁴⁴ okamžitý záchvěv, jenž doprovází následné kruhy jeho
myšlení. Slyšíme promluvu, hlas, který se chvílemi (ve větách-řekách)

42 Připomeňme, že švýcarský kritik E. Staiger ve svém svazku *Grundbegriffe der Poetik*
upírá Petrarkově poezii místo v oboru *lyriky* (chápané v německém duchu).

43 Neitalský čtenář, který by uměl stejně dobře latinsky i italsky a četl by *Aspasii* poprvé,
by mohl snadno nabyt dojmu, že jde o latinskou báseň. Jediné opravdu moderní slovo
jsou tu *appartamenti*, ale plural, který připomíná *Racina*, poskytuje slovu to, co jsem kdysi
nazval „poetische Entgrenzung“ [poetické zrušení hranic].

44 Ano, použil jsem tu jeden z těch termínů, které, jak upozorňuje *Peruzzi*, „umísťují ja-
zykové fakty do sféry nevýslovného a nepoznatelného“. Ale jestliže sám *Peruzzi* definuje
Leopardiho básnické slovo jako „znak posvěcený tradicí, v němž se tradiční význam roz-
pouští a oživuje novým smyslem, jež mu předal *Leopardi*“, zdá se mi, že výraz „nový
smysl“ neříká o *individuum ineffabile* [nevýslovné jedinečnosti] o nic víc než termíny jako
„záračná alchymie“, „nový tón“ atd.; například nechápu, v čem je *nový* smysl (to jest před
Leopardim nevymaněný) slova *sereno* [jasný], jehož užití u *Leopardiho* *Peruzzi* zdoku-
mentoval celou sbírkou. Jak se zdá, vidí básníkovy inovace hlavně v lexiku, a ne tak v jeho
eurytmii (nebo v syntaktickém rytmu), která se mně naopak zdá navýsost důležitá: právě
to je prvek, kterému se *Leopardi* nemohl naučit z tradice a který nám prostředkuje pocit
něčeho bezprostředně prožívaného. Je třeba si povšimnout, že svým *novým* tónem *Leo-*
pardi dokáže při pojednávání tradičních námětů (a jeho náměty jsou vsutku univerzá-
nější, než uznávají kritici jako *Bezzola*: například v naší básni, v níž švýcarský kritik vidí
pouze „osobní poezii, nedosahující k obecným hodnotám“, je traktována jednota smysl-
nosti a platonismu v lásce) vyvolat dojem události, jež probíhají *hic et nunc*. Tuto převahu

rozlévá jako bolest a chvillemi (v epigrafických pasážích) se zavíjí jako re-
zignace. A právě tento tón prožívání, tento čas duše, v němž se vyprávějí
věčné konflikty, vernal některé kritiky na dráhu biografie...

Oproti *fragmentaristickým* kritikám *Aspasie* má můj komentář –
nevím, jak úspěšně – esteticky (strukturně) obhájit *celou* báseň, již při-
znává naprostou dokonalost. Je snad takováto „critique des beautés“⁴⁵
[kritika krásy] příliš naivní? Bude hozena do jednoho pytle s „formálním
estetismem“, s „přežívajícím a zženštilým estetismem, s dětinstvím nevý-
slovného... které zůstává dosud mimo skutečný výklad poezie“, proti
němuž právem brojí Russo? Když má kritik co dělat s básní vysokých kva-
lit – a kdybych v ní tyto kvality od počátku necítil, nebyl bych ji studoval;
kritika v etymologickém smyslu, to jest rozlišení, musí předcházet *vysvět-*
lení –, musí nedůvěřovat spíše sobě než básníkovi. Místo aby tvrdil, že
„zde není básník na výši své inspirace“ a že jinde „řekl více, než zamýš-
lel“, měl by přijmout jako pracovní hypotézu maximu, že „básník má
vždycky pravdu“. Bédier jednou poznamenal, že když i velmi nezkušený
vypravěč tlumočí příběh, který sám prožil, ví o něm vždycky mnohem víc
než jeho posluchač; ten může být sebeinteligentnější, ale soudí vždycky

syntaxe nad slovníkem, již je podmíněna Leopardiho básnická působivost, konstatoval
Solmi, když napsal o pasážích, jako je tato:

Viva mirarti omai
nulla speme m'avanza;
s'allor non fosse, allor che ignudo e solo
per novo calle a peregrina stanza
verrà lo spiro mio

[Není naděje,
že bych tě spatřil živou;
až snad tenkrát, až nahý a sám
novou cestou do neznámého příbytku
vejde můj duch]:

„Speme, calle, peregrina stanza, spiro ztrácí svou patinu školského archaismu ve svr-
chovaně přirozené síle díkce, jež jako by pauzami a nástupy opakovala samotné ligatury
a flexe motivu, reprodukuje... dech, který ho provázal.“ A také Solmi se musí uchýlit
k jedné z těch iracionálních metafor, před nimiž varuje Peruzzi: „Takzvaná Leopardiho
hudebnost... jakási míjející hudební kresba, jejíž rytmus... jako by stravoval... obrazy
a odrazy a byl fluidním elementem, který je evokuje.“

45 V Německu, kde se za posledních třicet let velmi pokročilo v oné *explication de textes*,
jak ji praktikují já (a říká se jí tam s odkazem na *Gestaltphilosophie* „ganzheitliche Betrach-
tung“ [celostní interpretace]), se dnes právem zdvihají hlasy protestující proti tendenci,
uplatňované hlavně na školách, používat „ganzheitliche Betrachtung“ jako *apologetiku*
všech básní, jež školská tradice zahrnuje do básnického „národního thesauru“, aniž jsou
podrobeny *kritickému* přezkoumání. Ví bůh, nakolik zvláště německá lyrika potřebuje ne-
ustálé přehodnocování a nakolik německý národní génius tihne k sebeidealizaci. V Itálii
žádné nebezpečí toho druhu „celostní interpretaci“ nehrozí a zdá se mi, že jí dosud ne-
byla věnována velká pozornost.

z vnějšku. Cožpak je možné, že by reflexivní básník jako Leopardi neznal
vlastní záměry a neuměl by jim podrždit své vlastní lyrické výtvořky?

Postskriptum I

Poté co jsem dopsal tento článek, dostala se mi do ruky kniha Karla Mau-
rera *Giacomo Leopardis „Canti“ und die Auflösung der lyrischen Genera*.⁴⁶
Jak je patrné z titulu, jde o anti-croceovské vysvětlení *Canti* z hlediska
žánrů, k nimž přísluší (nebo nepřísluší), a důvod, proč básník napsal tu
nebo onu báseň, je téměř výlučně hledán v oblasti techniky: například
báseň *Alla mia donna* byla složena v roce 1823 proto, aby devět kancon
jiného žánru, které už byly připraveny k tisku, doplnila báseň milostná.
Aspasie, spolu se současnou *Palinodia al marchese Gino Capponi*, by se
takto neobjasňovala básnickovými citovými zkušenostmi, ale „hledáním
nových forem“ pro jeho lyriku, tedy jako plod snahy rozšířit ji o satirické
a didaktické náměty. V případě těchto dvou básní prý více než jinde
v Leopardiho poezii podnět vychází z antiky: pasáž ze *Zibaldone*:

Satirický žánr je částečně lyrický – jako archilochejská poezie –, čás-
tečně komický. Didaktický žánr, pokud je skutečnou poezií, je lyrický
nebo epický: pokud je prostě naukový, má z poezie jen jazyk, takřka-
jíc způsobu a gesta atd. (15. prosinec 1826),

s narázkami na Archilocha, Horatia a Lucretia, údajně umožňuje určit
nové prvky i v básních z roku 1833: „mužně pevný a vášnivě rozhořčený
postoj“ v *Aspasii* je nápodobou těchto starých básníků. Rozlišení *l'amoro-*
sa idea a empirické ženy, s níž se tato *idea* neslučuje, je prý převzata
z Lucretiova pojetí *simulacra* (*De rerum natura*, IV); další známkou an-
tického vlivu je srovnání *Aspasie* s hudebníkem, který nerozumí hudbě,
již provozuje, srovnání převzaté z Platonova *Iona*; a závěrečný básníkův
úsměv, jenž má údajně paralelu ve „škodolibém“ úsměvu *Bruta Mladš-*
ho, je rovněž antického původu (srov. poslední verš Horatiův v *Epod. XV*:
„ast ego vicissim risero“ [pak se zase já budu smát]) jakožto rozhodné
a mužné odmítnutí lásky, jejímž objektem je nehodná žena. Tato nová
„didaktická poezie“, zabarvující zvláště ústřední část *Aspasie*, se prý
uskutečňuje „nikoli bez námahy – a nikoli bez opakování“ a nový tón
(*non punto inerme* [nikterak bezbranný], v. 29; *ululando portai* [se sténá-
ním jsem nesl], v. 31) se objevuje bez přechodu hned vedle konvenčních
petrarkovských formulí (*nel fianco... lo stral* [v boku šíp], *finché a quel gior-*
no / si fu due volte ricondotto il sole [až do toho dne, kdy se podruhé vrá-
tilo slunce], v. 32). Ale mně se zdá, že tento nelidský neopozitivismus –
plod poválečné deziluze –, jenž vidí v poezii pouze techniku a v jednotli-
vých básních jen uskutečňování žánrových požadavků, nevysvětluje

46 *Analecta romanica*, Beiheft 5 zu den Romanischen Forschungen, Frankfurt 1957.

vůbec nic: pokud z Leopardiho přání napsat lyrické básně, které by obsa-
hovaly satirický a didaktický moment, mohly vzejít dvě básně co do tema-
tiky i tónu natolik rozdílné, jako je *Aspasia* a *Palinodia*, pak to znamená, že
předpokládány technický a formální zájem v těchto básních nepodmínil
nic podstatného.

Jelikož Maurer neanalyzuje naši báseň jako autonomní organismus, na-
lézá rozpory, „námahu“ a „opakování“ tam, kde my jsme mohli zahlédnout
strukturní korespondence, a to v rámci, který byl jasně definován už na po-
čátku básně (*ambivalentní* popis *Aspasia*, který může být charakterizován
jako lyrický i satirický: *l'angelica forma – la dotta allettatrice*).

Antické reminiscence, jež Maurer, jak se domnívá, v básni objevil, se
mi nejeví jako průkazné:

1. rozlišení *idea amorosa* a empirické ženy je platonské a nemá nic
společného s Lucretiovými *simulacra* [obrazy], neboť Lucretius popisuje
zrod lásky *materialisticky*: jako bezprostřední působení těchto *simulacra*,
droboučkových tělísek, jež emanují z těla a z atmosféry a vytvářejí počítky
a ideje týkající se sexuálních orgánů:

Conveniunt simulacra foris e corpore quoquo

Nuntia praeclari voltus pulchrique coloris,

Qui ciet invitans loca turgida semine multo

[tu zvenci ze všech těl k němu obrázky letí,

poslové sličné tváře a spanilé pleti,

ty semeny zduřelou chránku tak budí a dráždí⁴⁷] (IV, v. 1086–1088).

Simulacra jsou zajisté zdrojem omylů: jako ve snech:

Sic in amore Venus simulacris ludit amantis

[tak milence šálí i v lásce skrz vidiny *Venus*⁴⁸] (IV, v. 1095),

avšak Lucretius dovozuje pouze, že skrze *simulacra* se může i ošklivá
žena zdát krásná, netvrdí však, jako Leopardi, že krásná žena může být
(morálně) ošklivá; nemluví ani o božské kráse, pouze o kráse lidské (*prae-
clarus voltus, pulcher color*); a také nemluví o přítomnosti božské ideje
v tělesném objektu, ale o nemožnosti plně se v tomto objektu spojit (v. 1110).

2. V Platonově *Ionovi* je podán obraz rapsoda či básníka, který si ve
svém nadšení či extázi už není vědom sebe sama, a když promlouvá, po-
dává pouze důkaz, že v něm jedná božská síla. Nuže, pokud jde o *Aspasia*,
je třeba *tuto* myšlenku absolutně vyloučit: *Aspasia* není v žádném stavu
extáze, ani ji neřídí bůh.

3. V *Ep.* 15 se Horatius vzdává lásky k ženě, když se přesvědčil, že mu je
nevěrná, a nakonec předpovídá, že se vysměje svému soku, až i on bude

47 [Verše z *Lucretia* jsou citovány v překladu Julie Novákové: Titus Lucretius Carus,
O přírodě, Praha, Svoboda 1971, s. 155.]

48 [Tamtéž, s. 157.]

opuštěn kvůli jinému milenci. Tato víceméně brutální situace, brutálně
rozřešená, nijak nesouvisí se situací, již popisuje Leopardi – „smích“
Schadenfreude nemá nic společného s „hořkým úsměvem“ Leopardiho.
A nevidím ani žádnou podobnost mezi postojem Bruta Mladšího, který,
rozhodnut k sebevraždě, *maligno alle nere ombre sorride* [výsměšně se
usmívá na černé stíny], a nikterak výsměšným postojem básníka, který se
v závěru *Aspasiae* smíruje se zemí a přírodou.

Platonický postoj básníkův, jak je vyjádřen v *Aspasia*, se v zásadě ne-
změnil od chvíle, kdy napsal *Alla sua donna* (1825): „jeho žena“ se na-
chází, jak sám říká, jinde, je to *donna che non si trova* [žena, jež není
k nalezení], *dell'eterne idee l'una* [jedna z věčných idejí], *l'altra specie* [jiný
druh], *l'imago [obraz]*, s nímž se spokojuje: *dell'imago / poi che del ver
m'è tolto assai m'appago* [sdostatek se spokojuji s obrazem, protože pravá
podoba mi byla upřena] (v. 43–44); bylo *giovanile errore* [blud mládí] do-
mnívat se, že v pozemské bytosti by mohla přebývat platonská idea (*ed io
seggo e mi lagno / del giovanile error* [a já sedím a oplakávám blud mládí],
v. 56). A *Aspasia* není nic jiného než právě takový *errore* (v. 46), jež bás-
ník oplakává *giacendo* [leže] (v. 111), totiž záměna *l'eccealsa imago* (v. 48)
a *l'amorosa idea* (v. 39) s pozemskou krásou. Mohlo by nás napadnout, že
zkušenost *Aspasiae* by měla chronologicky předcházet zkušenosti *Alla sua
donna*; napsání *Aspasiae* však lze pravděpodobně vysvětlit pokrokem bás-
níkovy schopnosti plastického popisu: pro tohoto filozofického básníka
bylo nejspíš snazší popsat ideál než konkrétní a problematickou krásu.
Úzký vztah mezi oběma básněmi je ostatně vyznačen některými slovními
motivy, jež nacházíme zde i tam: vylučovací věta „bud...anebo“ v *Aspasia*
(2–7) odpovídá veršům 1–6 *Alla sua donna* (a druhý člen je v obou přípa-
dech tvořen slovem *campi*: *Aspasia: o per deserti campi, al di sereno...*
[anebo v pustých polích za jasného dne...]; *Alla sua donna: O ne' campi
ove splenda / piu vago il giorno, e di natura il riso* [anebo v polích, kde
září krásněji den a smích přírody]; tříčlenná skupina (petrarkovského pů-
vodu) v *Alla sua donna* (v. 20–21): *e s'anco pari alcuna / ti fosse al volto,
agli atti, alla favella* [a byť se ti některá vyrovnala tváří, skutky, řečí] se
vrací v *Aspasia* (v. 41–42): *Tutta al volto, ai costumi, alla favella / pari alla
donna* [tváří, mravy, řečí cele se rovnající ženě], a to ve stejné souvislosti,
při srovnání ideální a pozemské krásy.

Postskriptum II

Je téměř neuvěřitelné, že by „nejúplnější a nejuněmělejší výraz settecen-
teskní duše, malý šedivý grácie a duchaplné galantnosti“, jak Luigi Russo
označuje *Metastasiovu* kanconetu *A Nice, La libertà* (1733), mohl ovlivnit
Leopardiho *Aspasia*: a přesto se mi to jeví vzhledem k textovým podob-
nostem jako nepopiratelný fakt:

*Non cangio più color
quando il mio nome ascolto;
quando ti miro in volto
più non mi batte il cor...*

*Odi, s'io son sincero:
ancor mi sembri bella,
ma non mi sembri quella
che paragon non ha.
E (non t'offenda il vero)
nel tuo leggiadro aspetto
or vedo alcun difetto
che mi pareva beltà.*

*Quando lo stral spezzai,
(confesso il mio rossore)
spezzar m'intesi il core,
mi parve di morir.
Ma, per uscir di guai,
per non vedersi oppresso,
per riacquistar se stesso,
tutto si può soffrir.*

[Už neblednu,
když slyším své jméno;
a když ti hledím do tváře,
srdce už mi nebuší...

Slyš a přesvědč se, jsem-li upřímný:
*Dosud se mi zdáš krásná,
ale nezdáš se mi už tou,
která je nesrovnatelná.
A (necht tě pravda neuráží)
ve tvém půvabném zjevu
teď vidím leckterý nedostatek,
který se mi dříve jevil jako krása.*

Když jsem zlomil šíp
(příznávám svou hanbu),
myslel jsem, že mi to zlomí srdce,
zdálo se mi, že umírám.
Ale má-li člověk vyzdravět z trýzně,
nevidět se už na mučidlech,
má-li získat zpět sebe sama,
všechno se dá vytrpět.]

Základní situace milostné deziluze je totožná, ale Metastasiova *libertà* [svoboda] je pouze vysvobozením z útrap, ta Leopardiho je *senno e libertà* [rozum a svoboda]: proti lehkonohé madrigalové zpěvnosti, která je téměř prózou a odpovídá už dosaženému a docela bravurnímu překonání trýzně, nám Leopardi nabízí anticou, důstojnou monumentalitu, v níž věčné komponenty lásky – srdce a intelekt – hrají drama svého konfliktu nato-lik živě, že čtenář má pocit, že je prožívá v téže chvíli, kdy báseň čte.