

Univerzita Karlova v Praze

Filosofická fakulta

Ústav románských studií

Italianistika

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Johan Klesal

**DRAMATA GABRIELA D'ANNUNZIA**

**PLAYS OF GABRIELE D'ANNUNZIO**

Praha 2013

vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Pelán, Ph.D.

## **PODĚKOVÁNÍ**

Rád bych touto cestou vyjádřil upřímné poděkování doc. PhDr. Jiřímu Pelánovi, Ph.D. za odborné vedení této bakalářské práce i za jeho osobní přístup.

## ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 30.7.2013

---

Johan Klesal

## **ANOTACE**

Tato bakalářská práce si klade za cíl představit osobnost italského spisovatele Gabriela D'Annunzia (1863 – 1938) s konkrétním zaměřením na jeho dramatickou tvorbu. Zohledňuje se v ní projekce autorova života do jeho díla i nesčetné umělecké a společenské vlivy, jimiž prošel během své literární dráhy. Práce se snaží rovněž reinterpretovat popř. zpřesnit nejrůznější klišé, která o D'Annunziovi a jeho tvorbě přetrvávají a zdůraznit naopak některá méně známá fakta. Podstatná část stati je pak věnována analýze tří vybraných divadelních her napříč autorovým dramatickým obdobím, ve které by měly být potvrzeny a zvýrazněny rysy, vlivy a představy o D'Annunziově dramatu a divadle.

## **SYNOPSIS**

This bachelor thesis would like to introduce the personality of the Italian writer Gabriele D'Annunzio (1863 – 1938) with the particular interest on his dramas. It reflects author's work in connection with his biographical facts and it describes artistic and social influences across the author's literary career. Then, the thesis tries to reinterpret some persisting *clichés* about him and his writing (alternatively it tries to emphasize further unknown facts). The main part of the thesis is focused on the analysis of three dramatic masterpieces written by D'Annunzio, in which the characteristic, various influences and author's ideas about drama and theatre would be confirmed and demonstrated.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

D'Annunzio, Gabriele, 1863 – 1938, drama, divadlo, Itálie, *Mrtvé město*, *Dcera Joriova*, *Koráb*.

## **KEYWORDS**

D'Annunzio, Gabriele, 1863 – 1938, drama, theatre, Italy, *La Città morta*, *La Figlia di Iorio*, *La Nave*.

**MOTTO**

*Non essere eccezionale significa non essere.*

# OBSAH

Úvod.....	7
Gabriele D'Annunzio - dramatik a jeho doba .....	9
Nenapodobitelný život .....	9
Rysy dannunziovské dramatiky .....	17
Přehled D'Annunziovy dramatické tvorby.....	26
Analýza vybraných dramát Gabriela D'Annunzia .....	43
<i>Mrtvé město</i> (La Città morta) .....	43
<i>Dcera Jorjova</i> (La Figlia di Iorio) .....	51
<i>Koráb</i> (La Nave).....	64
Závěr .....	76
Riassunto .....	79
Shrnutí .....	82
Summary .....	83
Seznam použité literatury.....	84

## ÚVOD

Básník, romanopisec, novinář, dramatik, dandy, estét, pozér, politik, voják, ideolog, nacionalista, proto-fašista, režisér, vlastenec, vizionář, kontroverzní rebel, mistr slova i verše – všechna tato přívzviska a ještě mnohá další označují jediného člověka, italského spisovatele Gabriela D'Annunzia (1863 – 1938). Jak je na první pohled vidět, postihnout v jedné práci tuto postavu a její dílo v celé své šíři je naprosto nemožné. Navíc některá označení tomuto muži přísluší právem, jiná pocházejí z pozdější doby a ne vždy zcela odpovídají realitě. V této práci nás proto bude Gabriele D'Annunzio zajímat téměř výhradně jako dramatik, jímž bezesporu byl. Není však vyloučeno, že se nedotkneme i jeho dalších životních rolí ve snaze uvést je na pravou míru a zařadit je do kontextu autorovy doby.

Prostřednictvím této stati se pokusíme přiblížit a charakterizovat autorovu poetiku dramatu s krátkými medailony ke každé divadelní hře a také postihnout hlavní umělecké i společenské vlivy, které tuto tvorbu ovlivnily. Autorovo dramatické období přichází v podstatě až po sérii jeho velkých románů; pokud se jich dotkneme, tak jen v případném vztahu k dramatům, která ovládla D'Annunziův život na bezmála dvacet let. Z kompletního výčtu dramatických textů jsou následně vybrány tři zásadní, které budeme hlouběji analyzovat.

D'Annunziiova dramata jsou z převážné většiny nepřeložena, pokud taková najdeme, pocházejí z prvního desetiletí 20. století. Autorův jazyk je ale sám o sobě archaizující a nepatří k těm jednodušším, takže se v případech, kdy jsou dramata psána ve verši, těchto překladů přidržíme. Všechny ostatní přeložené úryvky jsou však autorské a vznikaly v průběhu této práce; v žádném případě neaspírají na uměleckou hodnotu a mají posloužit pouze jako konkrétní doklad nabytých poznatků a v neposlední řadě být vstřícným gestem k čtenáři.

Seznam primární literatury vychází téměř bez výhrady ze zdrojů běžně dostupných knihoven v Praze<sup>1</sup>, a zájemcům tak může posloužit jako vodítko pro jejich nalezení. Ze sekundární literatury je naopak patrné, že česká odborná literatura zabývající se dramaty Gabriela D'Annunzia u nás chybí, a tak zdroje pocházejí většinou přímo z Itálie; i proto by

---

<sup>1</sup> Národní knihovna v Praze, Městská knihovna v Praze, Knihovna Ústavu románských studií FF UK v Praze, Knihovna Italského kulturního institutu v Praze, Knihovna Divadelního ústavu v Praze.

měla být tato práce alespoň částečně objevná a měla by přiblížit pohled na D'Annunzia z jeho rodné země.

Gabriele D'Annunzio je v českém kontextu znám spíše kvůli své válečné angažovanosti, propagandě, literární mnohomluvnosti a rozpracování Nietzscheho nadčlověka. Přitom to byl jeden z uměleckých titánů přelomu 19. a 20. století, které Itálie měla. Ať už jeho osobnost budila nadšený souhlas či kontroverze, faktem zůstává, že autorův odkaz ovlivnil jednu nebo dokonce dvě generace literátů, které se s ním snažily vypořádat a zaujmout k jeho dílu jasné stanovisko. Budil četné diskuze na stránkách prestižních časopisů a i když se řada velkých jmen, včetně samotného Pirandella, vůči němu vymezovala, i v jejich tvorbě můžeme vyzorovat podvědomý dannunziovský vliv.

S odstupem času, kdy všechny vášně utichly, se tedy pokusíme na následujících stránkách vnést nestranný pohled na rozporuplnou povahu Gabriela D'Annunzia a oprášit podstatu jeho dramát.



## GABRIELE D'ANNUNZIO – DRAMATIK A JEHO DOBA

### Nenapodobitelný život

Životní oblouk, jímž Gabriele D'Annunzio prošel, je stejně tak nepostižitelný jako jeho dílo, proto se zde pokusíme sestavit jen ty nejdůležitější pasáže autorova života, které však rozhodně nejsou skoupé na dramatické události a převratné okamžiky mající dopad na jeho osobu, na rodnou Itálii i na celý svět. Gabriele se narodil v Pescaře jako prvorozený syn manželům Francescu Paolovi Rapagnetta d'Annunziovi<sup>2</sup> a Luise de Benedictis 12. března 1863, tedy necelé dva roky po sjednocení Itálie. Již od útlého mládí byla do Gabriela vkládána nemalá očekávání zejména ze strany otce, a tak byl poslán v jedenácti letech do lycea v Pratu, aby se mu dostalo vzdělání v toskánské italštině, jazyce velkých básníků Trecenta. Otec ho dokonce nutil k pobytu v koleji i přes prázdniny, aby co nejvíce přilnul ke spisovnému jazyku. Tímto způsobem D'Annunzio opustil břeh Jaderského moře a své milované Abruzzi, které se v jeho díle i životě ještě nejdou vrátit. Během studií v Pratu se v Gabrielovi začíná formovat jeho smysl pro módní extravaganci a vznikají první z jeho nesčíslných milostných dobrodružství, z nichž nejvážnější prožil s Giseldou Zucconi, řečenou Elda. Roku 1879 vydává v duchu poezie Giosuè Carducciho na náklady svého otce svou první básnickou sbírku *Z jara* (Primo vere) pod pseudonymem Eloro<sup>3</sup>, již doprovází zprávou o náhlém úmrtí autora, což byl první náznak schopnosti propagovat a prodat sama sebe, kterou ještě několikrát využije a dovede k dokonalosti.

Po dokončení lycea roku 1881 přemýšlí nad studiem ve Florencii v blízkosti milované Eldy, ale nakonec, zřejmě na znovu přání otce a literárních přátel, zvolil centrum dění a zapsal se na filosofickou fakultu v Římě, studia však již nikdy nedokončil. Gabriele se od té doby začal věnovat spíše propagaci své vlastní osoby, návštěvě večírků, plesů a nejrůznějších společenských akcí, které ho držely v okruhu vyšší římské společnosti. Odtud se rodí jeho

---

<sup>2</sup> Původem příjmení D'Annunzio se zabývají různé prameny, Piero Chiara tvrdí, že Gabrielův otec byl adoptován svou tetou z matčiny strany, jelikož byla bezdětná a toužila po dítěti. A tak mladý Rapagnetta přijal i jméno D'Annunzio po svém strýci (nevlastním otci). Později, když byl opakovaně zvolen pescarským starostou a dostalo se mu patřičného uznání, rozhodl se nepříliš lichotivé příjmení Rapagnetta (Tykvička) vypustit (CHIARA, P. *Vita di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Mondadori 1978 s. 7-13).

Jméno pro syna Gabriela pak bylo vybráno po bratru nevlastního otce Francesca Paola, který zemřel na moři (DE MICHELIS, E. *Ancora D'Annunzio*. Pescara: Fabiani 1987 s. 25), zároveň s příjmením D'Annunzio pak vytváří odkaz k svátku *Zvěstování Panně Marii* (Annunciazione) připadající na 25. března (čtrnáct dní po Gabrielovu narození), kdy se Marii zjevil archanděl Gabriel. Všechny tři okolnosti (moře a spojení jména i příjmení s náboženstvím) se několikrát odrazí v autorově životě i díle.

<sup>3</sup> BARBERI SQUAROTTI, G. *Invito alla lettura di d'Annunzio*. Milano: Ugo Mursia 1990. s. 32.

pověst dandyho, estéta, rebela a člověka, který nechybí při žádné skandální události. Z profesního hlediska se však se stejným zápalem věnuje žurnalistické a publikační činnosti. Spolupracuje například s redakcemi *Fanfulla della Domenica*, *Cronaca bizantina* či *Tribuna*. To vše v době, kdy na poloostrově probíhá zemědělská krize, vláda marně bojuje s analfabetismem, do Ameriky odplouvají první vlny emigrantů a nejednoznačná zahraniční politika státu nakonec vyústí v květnu 1882 ustavením Trojspolku proti Francii. Vojenské sblížení s Rakouskem-Uherskem, které ještě před dvaceti lety bylo úhlavním nepřitelem a zejména s Německem však mimo jiné zapříčiní i jisté pozitivní transformační postupy v hospodářství ve stylu Bismarcka.

V té době vychází sbírka *Nový zpěv* (*Canto novo*), která vzbudí širší ohlas kritiky. O rok později D'Annunziův pohyb ve vyšších kruzích přináší vztah s vévodkyní Marií Hardouin di Gallese, se kterou se zakrátko, po romantickém únosu do Florencie, ožení. Novomanželé opouští Řím a odjíždějí na delší dobu do rodných Abruzz, kde se narodí první syn Mario. Roku 1885 se Gabriele do Říma vrací, přičemž rodinu nechává i z ekonomických důvodů v Abruzzách. Kromě psaní dalších literárních děl se i nadále zabývá prací žurnalisty a rovněž neustává ani jeho smysl pro hýření a život nad poměry.

Mezitím Itálie podporovaná Británií začíná podnikat první a ne zcela šťastné koloniální výpady, aby utišila vnitrostátní situaci a dokázala národu, že i ona může být velmocí. Nejprve vstupuje do rudomořské Eritrey a roku 1885 se pokouší o ovládnutí Etiopie, kde ovšem o dva roky později utrpí drtivou porážku u Dogali. Nevydařené dobrodružství nakonec stejně nezabrání vzniku Dělnické strany v oblasti Romagne a Lombardie, v níž roztříštěné dělnické bouře dostanou stmelující hlas na politické úrovni.

V letech 1886 – 1887 se D'Annunziovi narodí další dvě děti, Gabriellino<sup>4</sup> a Veniero, vztah s manželkou již v té době ale spěje ke svému konci a funguje jen na formální úrovni. Gabriele tráví většinu času s vdanou milenkou Elvirou Fraternali Leoni, přezdívanou Barbara v Benátkách, poté dává výpověď v deníku *Tribuna* a odjíždí do Francavilly v Abruzzách k příteli, malíři Francescu Paolovi Michettimu. Tam vzniká i jeho velký dekadentní román *Rozkoš* (*Piacere*), který vydává roku 1889. O pět let později následuje neméně významný román *Triumf smrti* (*Trionfo della morte*). Obě díla jsou silně autobiografická s epizodami

---

<sup>4</sup> Gabriellino D'Annunzio později nastoupí hereckou dráhu a opakovaně dostává role v otcových dramatech.

reflektujícími bouřlivé soužití s Barbarou (v *Triumfu smrti* vystupuje jako Ippolita). Na podzim roku 1889 je povolán k vykonání vojenské služby, z níž se vrací následujícího roku, kdy se jeho manželka po nezdařeném pokusu o sebevraždu rozhodne pro odluku a život v Římě i s dětmi. Ve vztahu s Barbarou rovněž nezažívá idylické období, a tak v létě 1891 opouští Abruzzo i Řím a vydává se do Neapole hledat novou tvůrčí inspiraci. Tu nachází opět ve vdané kněžně Marii Gravině Cruyllas Anguissolové, se kterou zplodí dceru Renatu (1893) a syna Gabriela Danteho (1897)<sup>5</sup>. V té době píše romány *Giovanni Episcopo* a *Nevinný* (Innocente) a také přispívá do deníku *Mattino*. Po neapolském vzplanutí však do D'Annunziova života přichází roku 1894 žena nejosudovější, světoznámá herečka Eleonora Duse, která měla zásadní vliv na autorův zájem o divadlo a drama.

V čele italské vlády se tehdy s přestávkami střídali Francesco Crispi a Giovanni Giolitti, jedni z nejvýraznějších politických osobností Italského království. Prvně jmenovanýrazil politiku represí, policejního státu a velmocenské politiky po boku germánského křídla, druhý z nich naopak upřednostňoval dialog, taktiku a liberální přístup. Crispi podporovaný ambiciózní královskou rodinou vyhrotil vztahy s Francií, omezil parlament a neohroženě se pustil do plánů kolonizace Afriky. Zároveň potlačoval jakýkoli náznak vzpoury či nevole ze strany dělnictva – největší akce byly podniknuty proti sicilským *Fasci*, což byly dělnicko-socialistické spolky bouřící se zejména v sirných dolech. Crispimu nejprve zlomily vaz bankovní skandály po celé Itálii a na podruhé katastrofální neúspěch etiopského tažení, kde v březnu 1896 v bitvě u Aduy skončily jakékoli naděje na silovou zahraniční politiku.

Giolitti se v tomto období v úřadě v podstatě jen mihnul, v politice ovšem už zastával respektované postavení a jeho čas přišel o pár let později.

Novým domovem se v tuto chvíli stávají pro D'Annunzia Benátky, kam odchází za slavnou herečkou, přispívá do římského časopisu *Convito*, dokončuje román *Panny ze skal* (Vergini delle rocce) a začíná pomýšlet na plavbu do Řecka coby kolébku antické kultury a především tragédie, což také souvisí s jeho stále narůstající vášní pro námořnictvo. Prvně také musí čelit nařčení z plagiátorství a neoriginality vlastních veršů.

Roku 1896 se D'Annunzio společně s Duseovou opět přesouvá, a to do blízkosti Florencie, kde si najímá vilu Capponcina, která se stane po delším období neustálých přesunů

---

<sup>5</sup> K otcovství se však nikdy nepřihlásil a ani netoužil svého syna, jež pokládal za levobočka, poznat. Náhlá zpráva totiž přišla již za úplně jiné situace, životní i kariérní.

místem, jemuž D'Annunzio může říkat domov. Vilu si velmi rychle zabydlí ve svém stylu tak, že působí téměř jako muzeum jeho života. Je doslova až kýčovitě přeplněna nejrůznějšími uměleckými předměty, které se vážou k jeho osobě, estétství a snobismu; obklopí se i milovanými koňmi a psy. Zde mimo jiné vznikají také první dramatické texty.

Následujícího roku Gabriele D'Annunzio poprvé otevírá další kapitolu svého života, a to aktivní politický život, je totiž zvolen jako pravicový kandidát do parlamentu v obvodu Ortona a mare v Abruzzách. Během volební kampaně, v níž se otevřeně hlásil k protirakouskému nacionalismu a nedotknutelnosti soukromého majetku si vyzkoušel účinnost projevu na lidské masy, což ho nesmírně fascinovalo a znovu zde využil svou schopnost sebepropagace. Do parlamentu vstoupil v celospolečenské vřavě plné obav z konce století, kdy v čele vlády stál markýz Di Rudinì, který měl za úkol zmírnit následky Crispiho rozpínavé politiky, propustit vězněné vůdce sicilských *Fasci* a podniknout kroky vstříc uklidnění vztahů z Francií. Z důvodu narůstajících nepokojů byl však nahrazen generálem Pellouxem, který opět zavedl politiku tvrdých represí a potlačování stávek po celé Itálii. V reakci na tuto politiku D'Annunzio na půdě parlamentu teatrálně přešel k levici<sup>6</sup>. Konec volebního období byl v posledním roce 19. století završen první generální stávkou v Turíně a úspěšným atentátem na crispiovsky laděného krále Umberta I., který byl proveden anarchistou Brescim v Monze.

V následujících volbách, v nichž D'Annunzio kandidoval již za socialistický tábor, však nebyl zvolen a na čas se jeho politická dráha uzavřela. Volby radikálně převrátily dosavadní poměry sil a do parlamentu se v nebyvalém zastoupení dostaly strany hájící práva dělnictva a zaostalých oblastí. V témže roce D'Annunzio publikuje román *Oheň* (Il Fuoco), který má opět silně autobiografický charakter v benátském setkání se s Duseovou a postuluje se v něm autorova představa o umění, zejména o tom divadelním. Krátce poté vycházejí kompletní *Pescarské novely* (Novelle della Pescara).

Roku 1904 skončil desetiletý vztah s Eleonorou Duse, což D'Annunzio rozhodně nevnímal tak přezíravě jako konce svých předchozích románek, kdy rozhodoval o trvání či konci vztahu převážně on; zde proti němu stála silná osobnost, ke které vzhlížel, s níž si byl

---

<sup>6</sup> Nutno podotknout, že se D'Annunzio pravidelným docházením na schůze příliš netrápil a svůj čas věnoval cestování a literární a bohémské činnosti. Tento projev nespokojenosti byl ale snadnou příležitostí, jak o sobě dát vědět, a tu si nemohl nechat ujít.

vzájemně užitečný a která ho opustila stejným způsobem jako on opouštěl své předchozí milenky.

Útěchu po odchodu milované Duseové D'Annunzio našel v náruči ovdovělé markýzi Alessandry Di Rudini Carlotti (Nike), dcery někdejšího ministerského předsedy, která po skončení vztahu odešla do kláštera a stala se jeptiškou. Alessandru nahradila vdaná hraběnka Giuseppina Giorgi Mancini (Giusini), jež poté psychicky neustála fakt, že se stala jen jednou z řady milenek a pomátne se<sup>7</sup>. Tato skutečnost se promítne roku 1910 do D'Annunziova posledního románu *Snad ano, snad ne* (Forse che sí forse che no), kde mimo jiné futuristicky opěvuje automobil a letadlo. Svou vášní pro výstřelky moderní technologie ale předběhl futuristickou éru i v jiných ohledech.

V roce 1909 přišla pro D'Annunzia rána, která ovlivní následující roky jeho života. Věřitelé a jejich pohledávky, jimž delší dobu obratně unikal, ho dostihly a byl donucen vzdát se své vily Capponcina, aby pokryl astronomické dluhy svého hýřivého života i ty, které navíc zdědil po zemřelém otci. Potupen, zanevřel na své přátele, které obvinil, že neprojevili minimální snahu o záchranu jeho majetku i jeho samotného a pateticky utekl do Francie, což přirovnal k vyhnanství po vzoru Danta<sup>8</sup>.

První desetiletí nového století přineslo na politické scéně citelné zklidnění a stabilizaci oproti předchozím letům, a to i přes trvající stávky. Toto období patřilo výše zmíněnému Giolittimu, jenž zastával úřad premiéra nebo jiný ministerský post prakticky až do první světové války. Jeho politika se vyznačovala navázáním dialogu s rebelujícími socialisty a katolíky, kteří od začátku odmítali uznat Italské království a jakkoli se zapojovat do politického života. Tyto roky však značí obrat a počátek začlenění církve do politického života. Zasadil se také o rozšíření volebního práva, přestál ničivé zemětřesení roku 1908 v Reggio a Messině. Rovněž byl hluchý vůči crispiovsky rozpínavé politice a předně se soustředil na vnitřní problémy země; znesvářené tábory dělnictva a továrníků nechával napospas a zasáhl až ve chvíli, kdy si ho sami zvolili za prostředníka jednání. Výjimku ve své neimperialistické politice udělal jen v roce 1905, kdy Itálie ustavila vyjednaný protektorát nad

---

<sup>7</sup> Ve vztahu k Čechám dodejme, že v této době na Capponcině údajně prožil i milostnou epizodu s Marií Haunerovou-Votrubovou, českou překladatelkou některých jeho dramát.

<sup>8</sup> D'Annunzio k Dantovi vzhlížel, nechával se jím inspirovat a rád se s ním ztotožňoval. Společně jim bylo ale jen básnické nadání. Fascinace Dantem se patrně projevuje i ve jméně již zmíněného nejmladšího syna, Gabriela Danta, ke kterému se D'Annunzio ale nikdy neznal.

částí Somálska. Období Giolittiho je také nazýváno érou „Italietty“ či „Belle époque“, kdy pozvednutí ekonomické úrovně obyvatelstva dovovalo častější úniky za zábavou, odpočinkem a veselím. V roce 1911 Giolitti navíc obratně využil situace a začal se zajímat o otázku Libye, která již delší dobu zůstávala nedořešena a hrozilo, že si ji bude nárokovat jiná velmoc. Vyhlásil proto válku Turecku a o rok později území Libye a několika ostrovů připojil k Itálii. Tímto vítězstvím, které se tentokrát těšilo všeobecné popularitě veřejnosti naivně hledající v krajině písku pracovní příležitosti, Giolitti dočasně utlumil nacionalistické tendence.

D'Annunziovo francouzské období (1910 – 1915), během něž těží z popularity, kterou mu vynesly překlady jeho děl, tráví střídavě v Paříži a Arcachonu u Bordeaux (tzv. francouzské Capponcině), kde prakticky uzavírá své dramatické období a znovu nepoučitelně žije mondénním životem. Doprovází ho vdaná hraběnka Natalie Goluběvová, přezdívaná Donatella. V průběhu svého „vyhnanství“ se D'Annunzio stane ještě součástí vztahu extravagantní americké malířky Romaine Brooks a ruské tanečnice Idy Rubinstein.

Začátek Velké války roku 1914 zastihl D'Annunzia v Paříži a on v něm okamžitě vycítil ideální okamžik pro triumfální návrat do vlasti. Svou bojovnou, protigermánskou rétoriku namířenou i proti neutralistickému Giolittimu postavil na sounáležitosti Francie s Itálií jako jediných kolébek veškerého umění, které musí bojovat bok po boku. Zužitkoval tak své zkušenosti z volebních kampaní, jež korunoval extatickým projevem v ligurském městě Quarto, odkud vyplula Garibaldiho výprava Tisíce. Pod tlakem těchto projevů, bouřících se intervencionistů (včetně Benita Mussoliniho), dojmem rychlého vítězství a futuristických hesel o očistě světa prostřednictvím války, Itálie po roce neutrality vstupuje v květnu 1915 do válečného stavu po boku Francie a Velké Británie otevřením alpské fronty<sup>9</sup>.

Období války je pro D'Annunzia z osobního hlediska asi tím nejslavnějším. Do konfliktu se vrhl s nečekanou zarputilostí, bojoval v istrijském Krasu, zúčastnil se několika námořních akcí na Jadranu s čluny MAS a sloužil i u letectva, kdy při špatném přistání roku 1916 přišel o oko a byl odkázán na tři měsíce k životu v slepotě, v nichž ho opatrovala jeho jediná dcera Renata (Sirenetta). V tomto stavu sepsal i své *Nokturno* (Notturmo), pomyslné

---

<sup>9</sup> Vstup do války pramení z tajné úmluvy ministra zahraničí Sonnina a představitelů Dohody o přičlenění jižního Tyrolska, Terstu a částí dnešního Chorvatska k Itálii v případě vítězství, což v praxi znamenalo, že Itálie, která byla několik desetiletí spojencem opačného tábora, se od něj nejprve neutralitou distancovala a později ho sama napadla.

pásmo či proud vědomí poskládaný z popsaných útržků papíru. V osmnáctém roce se však opět vznesl v letadle a podnikl svůj proslulý přelet nad Vídní, na niž spustil obrovské množství letáků vyzývajících k ukončení války a přiznání porážky – nebylo to nic jiného než další projev propagandy, v níž si tak liboval. Jeho triumfální okamžik měl ale přijít teprve o rok později.

Poválečná Itálie byla téměř v rozvratu, vyčerpaná válkou a podvedená mírovou smlouvou, alespoň tak to interpretoval D'Annunzio, když poválečné zisky označil za „zmrzačené vítězství“. A byl to znovu on, kdo vyslyšel výzvy rebelující části vojáků a podnikl s nimi v září 1919 pochod z julsko-benátského Ronchi na svobodné italsky hovořící město Fiume (Rijeka), které obsadil a ustavil zde Kvarnerské regentství se sebou v čele, jež chtěl přičlenit k Itálii<sup>10</sup>. Socialisticko-nacionalistický stát měl vlastní ústavu zavádějící přímou demokracii, korporativismus a všeobecnou teatralitu chování ve jménu krásna doprovázenou četnými hesly. D'Annunzio si po dobu okupace Fiume nechával říkat Commandante, což alternovalo s přізviskem Il Vate<sup>11</sup>. Přítrž této bezprecedentní akci, která paralyzovala jak samotnou Itálii, tak mezinárodní síly, učinil znovu až Giolitti střídající ambivalentního Nittiho v čele vlády. Během Vánoc 1920, na základě smlouvy z Rapalla, nakonec italská armáda zablokovala přístav a po prvním ostřelování, při němž byl D'Annunzio lehce zraněn, stáhl kvarnerskou vlajku a vrátil se do Itálie.

Na Apeninském poloostrově mezitím nezadržitelně sílí fašistické hnutí a v nastalé situaci se Gabriele D'Annunzio uchyluje roku 1921 do vily Cargnacco na břehu Gardského jezera (majetku Wagnerovy ženy Cosimy), kde zůstane až do své smrti. Pojetí nového domova se v mnoha ohledech podobá ztracené Capponcině, minimálně v opětovné snaze přetvořit ji v muzeum svého života. D'Annunzio zde během několika let vybuduje monumentální komplex nazvaný Památník vítězství všech Italů (Il Vittoriale degli Italiani) obklopený přírodním amfiteátre, válečnými loděmi, milovanými psy a koňmi i budoucím mauzoleem. Autora neopustila ani slabost pro ženské pohlaví, výraznější vztah ale navázal jen s pianistkou Luisou Baccara, která mu byla nablízku až do jeho smrti. Vila Gabrielovi sloužila i jako prostředek izolace vůči Mussoliniho režimu, který se v říjnu 1922 ujal vlády pochodem

---

<sup>10</sup> Barberi Squarotti k tomu říká, že šlo *de facto* o novou výzvu, která by zaplnila mezeru v D'Annunziově životě, jenž se po válce zdál být bez naplnění (BARBERI SQUAROTTI, G. *Op. cit.* s. 178).

<sup>11</sup> Zde znovu ožívá spojení příjmení D'Annunzio se *Zvěstováním*, protože Il Vate označuje zvěstovatele či proroka.

na Řím. D'Annunzio režim toleroval, ale Mussoliniho považoval za plagiátora své Fiume (stylem převzetí moci, teatralitou projevu, oslovením Duce i formou organizace státu). Není zřejmě náhodou, že ve stejném roce D'Annunzio za nejasných okolností vypadl v Cargnaccu z okna a zranil se (připouští se ale i vina žárlivé Baccary)<sup>12</sup>. Přesto si ho režim vysoce považoval, udělal z něj svou ikonu, sponzoroval mu jeho živobytí, inscenoval jeho dramata, a vydával souborné dílo. V roce 1924, kdy byla Fiume definitivně připojena k fašistické Itálii, byl D'Annunziovi králem udělen šlechtický titul knížete z Monte Nevoso<sup>13</sup> a rok před svou smrtí byl jmenován prezidentem Italské akademie. Veškeré pocty, které D'Annunzia stavěly do pozice zavázanosti režimu, tak mohly posloužit jako zlatá klíčka, do níž Gabriele vstoupil sice dobrovolně, ale Mussolini ho v ní chtěl udržet, aby se do budoucna příliš hlasitě a „nevhodně“ neangažoval. Obavu z jeho počínání by potvrzovalo i to, že ani veškerá pozornost, která D'Annunziovi zajisté lichotila, ho nikdy nepřiměla, aby vstoupil do fašistické strany. Literatuře se od dob Fiume věnoval o mnoho méně a došlo spíše jen na projekty. Čas investoval do přestavby své vily a uspořádávání odkazu. Přesto zmiňme memoárové knihy *Jiskry z hamru* (*Le faville del maglio*) a *Sto a sto a sto a sto stran z tajné knihy Gabriela D'Annunzia, zkoušeného smrtí* (*Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*). Roku 1936 oslavil dobytí Etiopie ve svazku *Držím tě, Afriko* (*Teneo te, Africa*). S blížícím se dalším světovým konfliktem ale nezapřel svou germánskou averzi satirou na Hitlera a ostře se postavil proti rasovým zákonům. Zemřel krátce poté, 1. března 1938, náhle na mozkovou příhodu za psacím stolem ve Vittoriale<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> CHIARA, P. *Op. cit.* s. 356.

<sup>13</sup> Monte Nevoso či Sněžník je hora ve Slovinsku tyčící se v blízkosti Fiume. Titul tedy označoval nejzazší mez státu a zároveň vyznamenání za vojenskou akci podniknutou po první světové válce vedoucí k dobytí tohoto města.

<sup>14</sup> Obsáhlými zdroji podrobně mapujícími celý život Gabriela D'Annunzia jsou životopisy Piera Chiary, Paola Alatriho a Annymarie Andreoliové, od níž pochází i název pro tuto kapitolu.



## Rysy dannuziovské dramatiky

S ohledem na předcházející kapitolu můžeme stručně zrekapitulovat charakteristické rysy D'Annunziovy osobnosti. Byl to muž nesčetných zájmů se značně nezodpovědnou povahou hýřivého narcise a egocentrika. Zásadní je i jeho stěží ovladatelná slabost pro ženské pohlaví, což se zásadně projeví v dramatické produkci. Z nesčetných známostí v něm ale hlubokou stopu zanechaly jen dvě: manželství<sup>15</sup> a vztah s Eleonorou Duse. Také neustále toužil vybočovat z řady – nejen ve společnosti, ale i v literatuře a politice – proto všechna ta velká gesta, jež korunoval útokem na Fiume. Zda jeho cílem bylo stát se výjimečným, tak se mu to bezesporu podařilo, ale vlivů a skutečností, které formovaly rysy jeho dramatické tvorby, bylo ještě mnohem více. Jejich objasnění nám pomůže zpřesnit si načrtnutou představu o Gabrieli D'Annunziovi a pochopit, proč psal právě taková dramata, o kterých se posléze budeme zmiňovat.

Poměrně přehledné shrnutí základních impulsů, které v posledním desetiletí 19. století D'Annunzia přivedly k dramatické tvorbě nabízí kniha Luisetty E. Chomel, *D'Annunzio. Un teatro al femminile*<sup>16</sup>, již se v této chvíli přidržíme. Friedrich Nietzsche, výpravy do Řecka, Eleonora Duse, projev k ukončení První výstavy moderního umění v Benátkách, kontakt s francouzskou společností provozující divadlo v antickém stylu a předvolební kampaň – tak se formovalo D'Annunziovo zaujetí divadlem.

D'Annunzio přichází do styku s **Friedrichem Nietzsche** (1844 – 1900) skrze francouzské překlady a statě odkazující k německým originálům, sám o něm vydává první článek v roce 1892 pod názvem *La bestia elettiva*. Zásadní vliv však měla až četba *Zrození tragédie* (1872), v níž německý filosof kritizuje Eurípidovu dramatiku kvůli vymýcení dionýsovského ducha z tragédie<sup>17</sup>. Trvá na tom, že jedině Dionýsos jakožto bůh nespoutané životní síly je předobrazem postavení člověka ve světě, kde život sám je nelítostný boj na hraně smrti, jíž člověk musí vzdorovat a prosazovat své zájmy. Odtud se pak rodí i idea

---

<sup>15</sup> D'Annunziova jediná a po celý život právoplatná manželka, Madame D'Annunzio, ho nikdy nepronásledovala jako ostatní ženy, byla to neobyčejně shovívavá matka jeho tří synů. V době jeho francouzského pobytu sama bydlela v Paříži a nabídla mu pomoc. Konečně mu byla nablízku i v posledním dvacetiletí života ve Vittoriale, kde bydlela v sousední vile.

<sup>16</sup> CHOMEL, L. *D'Annunzio. Un teatro al femminile*. Ravenna: Longo 1997. s. 19-37.

<sup>17</sup> Nietzsche se vyjadřuje mj. k dionýsovskému a apollinskému umění, kde žádá návrat k prvně uvedenému jakožto k umění iracionálnímu, instinktivnímu, temnému a nespoutanému; oproti tomu apollinské je rozumové, umírněné v sokratovském a platónském duchu světla a krásy, z něj pak vychází i křesťanská vize posmrtného (lepšího) života, k němuž vede jen cesta umírněného žití podřízeného vyšší síle.

nadčlověka, z níž je třeba čerpat jak v reálném životě, tak při komponování tragédie. Podle Nietzscheho jde o to probudit v člověku instinktivní vůli k moci a schopnost heroické seberealizace<sup>18</sup>. Nad zavrženíhodnou netečnost a neschopnost staví výjimečnost, talent a akceschopnost<sup>19</sup>. Tragédie by měla být oslavou nezničitelnosti života, který se v různých formách neustále regeneruje<sup>20</sup>. Dále Nietzsche trvá na tom, že antické období nebylo vždy idylické, tedy apollinské, a je nepřipustné, aby se stinné, dionýské stránky minulosti záměrně opomíjely<sup>21</sup>.

Nietzscheův vliv se v D'Annunziově tvorbě promítá kromě dramatiky i v *Triumfu smrti*, *Pannách ze skal* a pak samozřejmě v *Oheň*. *Oheň* je však mnohem výrazněji ovlivněn dalším německým velikánem a reformátorem divadla, **Richardem Wagnerem** (1813 – 1883).

Cílem Wagnera bylo vzkříšení mýtu na jevišti, oprostít se od realistického řetězení všedních událostí. Toužil vytvořit ideální svět, který přesahuje rámec dialogu prostřednictvím všeobjímající hudební složky, s níž lze dosáhnout *Gesamtkunstwerku* (souborného uměleckého díla). S tím souvisí i ustavení silného režiséra, s nímž celá inscenace stojí a padá, na úkor velkých hereckých hvězd. Další novinkou bylo i pojetí samotného divadelního prostoru, jež nejlépe charakterizuje „beztřídní“ Festivalové divadlo v Bayreuthu (1876) ve stylu zastřešeného amfiteátru, což rušilo dřívější pojetí kukátkového hlediště s lóžemi a přebujelou zdobností. Zásadní bylo také do té doby nevídané zhasínání hlediště v průběhu představení<sup>22</sup>. To všechno mělo podpořit mystickou a mýtickou atmosféru představení s dosažením antické katarze.

D'Annunzio se k Wagnerovi vyjadřuje poprvé roku 1893 v článku *Il caso Wagner* v římské *Tribuně* u příležitosti desátého výročí autorova úmrtí. Wagnerova postava je ale zásadní pro *Oheň*, v němž D'Annunzio ústy Stelia Effreny hlásá své vize o dramatu na pozadí wagnerovských tezí. Wagnerovu reformu shledává geniální a připodobňuje ji k reformě luteránské; je přesvědčen, že v jeho vizi se konečně protíná odkaz Bacha či Beethovena s tím goethovským. Toto pojetí však může fungovat podle Effreny jen v severské oblasti,

---

<sup>18</sup> PELÁN, J. a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri 2004. s. 73.

<sup>19</sup> PAGLIAI, M. „Il teatro nel persorso dannunziano“. In: *Teatro e teatralità in Gabriele D'Annunzio*. Bologna: Rastignano 1991. s. 31.

<sup>20</sup> CHOMEL, L. *Op. cit.* s. 26.

<sup>21</sup> PULETTI, R. „Su alcuni aspetti della drammaturgia dannunziana“. In: *Teatro e teatralità in Gabriele D'Annunzio*. Bologna: Rastignano 1991. s. 47.

<sup>22</sup> BROCKETT, O. *Dějiny divadla*. Praha: NLN 2008. s. 516.

v italském prostředí nikoli, protože je ze své podstaty dionýské a Itálie si naopak uchovává odkaz apollinský. Proto proti Bayreuthu staví Apollónovo divadlo na římském Gianicolu. Wagner se tak stává nejen inspirátorem, ale i pojmem vůči němu se D'Annunzio vymezuje<sup>23</sup>.

Dále se v *Ohni* uvádí, že Wagner čerpá jen z germánské mytologie, která s řeckým ideálem, jemuž se D'Annunzio chce přiblížit, nemá nic společného. On naopak, jak později uvidíme, zpracovává látku italského prostředí, popř. svůj děj zasazuje do širšího Středozeří.

Ve svém pojetí tedy staví temného germánského skladatele proti jemnocitnému básníkovi (tedy sobě) kladoucímu důraz na krásu slova, jež „v sobě musí soustředit tělesnost, zvuk, barvitost a světelný rozměr“<sup>24</sup>.

Do této chvíle jsme mluvili spíše o tom, čeho se D'Annunzio chce vyvarovat. Pokusme se nyní tedy shrnout přístup k dramatu, kterého se naopak držet chce. D'Annunzio touží po totálním, všeobjímajícím divadle, které bude prostupovat hudební, pěvecká, taneční a mluvená složka, ovšem se zásadním důrazem na slovo. Touží po divadle jako rituální oslavě krásy života a umění, kde by tanec měl tvořit spojnici mezi dneškem a antickými dionýskými slavnostmi. Chce tak docílit atmosféry, v níž se hrdinové střetávají s přírodou a stejně tak jako hrdinové Aischylovi a Sofoklovi si v sobě nesou určité dědičné mýty opředené mystičnem. Noví hrdinové by v sobě měli pocítit jistou divokost v kontaktu s přírodními silami i skutečnostmi nejtemnější povahy, aby se tak uzavřel velký tragický kruh. Moc přírody musí být ústředním hybatelem děje, v němž hrdinové vedou svůj vítězný boj s osudem ve jménu rodové ctnosti svého *plémě* (stirpe) tak, jak tomu bylo již v antice. K tomu často slouží aristotelovské *čisté gesto* (atto puro), čímž D'Annunzio označuje projev pokoření antického osudu prostřednictvím delirického stavu šílenství, v němž duše dosáhne vymanění se z železných okovů, v nichž je držena. Autor chce propojit minulé s přítomným, nechat znovu ožít dávné mýty a archetypy v moderních dramatech a nalézt rovnováhu mezi dionýským a apollinským přístupem<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> PELÁN, J. „Germánský Sever a latinský Jih: německá kultura v italské literatuře 19. století“. In: *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Praha: Torst 2000. s. 185.

<sup>24</sup> MELOSI, L. POLI, D. *La lingua del teatro fra d'Annunzio e Pirandello*. Macerata: Università di Macerata 2007. s. 249.

<sup>25</sup> CHOMEL, L. *Op. cit.* s. 26-27.; LUGNANI SCARANO, E. *D'Annunzio*. Roma-Bari: Laterza & Figli 1990 s.46-47.; PAGLIAI, M. *Op. cit.* s. 38.

Román *Oheň* se tak *de facto* stává určitým manifestem ambiciózní divadelní reformy v dannunziiovském stylu – kontrastuje v něm živost a odhodlání Effreny proti uvadající kráse Foscariiny a dekadentních Benátek, v nichž v díle i reálně dožívá Richard Wagner.

Revoluční plány, které D'Annunzio nechal Effrenu vyslovit, ale v praxi splnil jen částečně, i když se o to do poslední chvíle snažil. Navíc *Oheň* vychází ve chvíli, kdy již první dramata sepsal, tudíž jde z určitého pohledu o poetiku, která není počátkem všeho, ale rodí se v průběhu.

Z výše zmíněného tedy prozatím vyplývá, že základem D'Annunziova divadla je vzkříšení antického odkazu, neotřesitelnost krásy, která k nám doléhá slovem umocněným dalšími složkami. Hrdinové dramata odkazují k antickým předobrazům v touze vydobýt si slávu či právo na život velkým činem, což je puze potřebou překonávat sama sebe. Zde se asi nejvýrazněji odráží Nietzscheův nadčlověk. D'Annunzio ale vše zároveň podřizuje rozkoši, skrze niž člověk dospěje většího poznání než skrze utrpení<sup>26</sup>. S Wagnerem ho pak také pojí představa o silném režisérovi, D'Annunzio se sám několikrát ujal režie či byl alespoň přítomen na zkouškách svých dramata, a to po sérii neúspěchů, které přikládal nepochopení kritiky či právě nezvládnutí režijní práce.

Inspirační zdroj vycházející z dvou německých velikánů pro tuto chvíli opusťme a vraťme se k ostatním okolnostem vzniku D'Annunziovy dramatiky. Z touhy po znovuuštění tragédie logicky vyplývá potřeba poznat kraj, kde se zrodila, a tak se D'Annunzio v létě 1895 vydává na **plavbu do Řecka** se svými literárními přáteli (E. Scarfogliem, G. Boggianim a G. Hérellem). Navštěvuje Mykény a nad vykopávkami čte Aischylovy a Sofoklovy tragédie, což bude mít určující vliv na jeho první drama.

V době řeckého dobrodružství v D'Annunziově životě nabírá na intenzitě také vztah s **Eleonorou Duse**, která se stane nehasnoucí múzou autorova raného dramatického období. Oba pojila touha oprostít se od měšťanského dramatu, přičemž ona hledala autora, který by využil její potenciál, D'Annunzio zase hledal velkou herečku, která by jeho hry dokázala zinterpretovat. Její osobnost byla pro okolí zárukou kvality dramata a ona sama byla schopna využít svých četných kontaktů k tomu, aby je dostala na prestižní jeviště nejen v Itálii. Její

---

<sup>26</sup> LUGNANI SCARANO, E. *Op. cit.* s. 46.

pověst jí dále umožňovala oslovit ty nejlepší divadelní společnosti, s nimiž by danou hru nazkoušela. Společným snem obou byla i realizace wagnerovského divadla u jezera Albano poblíž Říma. Záměr byl zveřejněn v roce 1897, k naplnění však nedošlo stejně tak, jako u mnoha jiných autových projektů, zejména literárních<sup>27</sup>. Rozchod s Duseovou uspišil i fakt, že D'Annunzio, coby již zkušený dramatik, svěřil hlavní roli v *Dceři Joriově* jiné skvělé herečce, Irmě Grammatice.

Neméně zanedbatelný vliv měly ve stejném období i **četné veřejné projevy**, ať už volební či umělecké, z nichž D'Annunzio odcházel opojen chvilkovou mocí, s níž zaujal a ovládal dav, a zasažen vírou v absolutní sílu slova. S tím koresponduje touha po chórickém či davovém divadle založeném na slově, jež má být buď rituálem, jak jsme již řekli, či prostředkem sdělení nějakého poselství. Divadlo má patřit davu zejména z prostorového hlediska, aby se do něj nedostala jen hrstka vyvolených, ale kdokoli bez rozdílu. Tento koncept má kořeny právě v rétorických výstupech a opírá se o projekt antikizujícího divadla Albano. Ostatně i Effrena je velký řečník obracející se k davu, v němž nerozhoduje kvalita posluchačů, ale jejich mnohost a kde poselství předané davu ústy básníka je postaveno naroveň s hrdinským skutkem<sup>28</sup>. Podle D'Annunzia mlčící dav dodává představení tu pravou mystickou a sakrální atmosféru, v níž dochází k poznání krásy. Divadlo se tak stává ideálním prostředkem pro předání sdělení masám.

Posledním z výše zmíněných vlivů je kontakt se společností Félibres, která provozovala v antiwagnerovském duchu tzv. *Chorégie*<sup>29</sup> v antickém divadle ve francouzském Orange.

Na předešlých stránkách jsme poukázali na nejvýznamnější fakta, která stála u zrodu D'Annunziovy dramatiky, neméně důležité je ovšem i to, jaké vlivy na D'Annunzia působily v širším, evropském měřítku. Již v životopisném úvodu jsme zmínili, že byl nařknut

---

<sup>27</sup> D'Annunzio měl rozvrženy ambiciózní cykly, z nichž však často sešlo či je nedokončil. Uceleně vycházela spíše poezie než próza, z ní dokončil jen *Romány růže* (Rozkoš, Nevinný, Triumf smrti), z dalších cyklů sepsal vždy jen román úvodní (Panny ze skal z *Románů lilie* a Oheň z *Románů granátovníku*). Podobně velkolepým projektem byla i sbírka životopisů velkých mužů italské historie, z nichž opět sepsal jen první *Život Coly di Rienza*. Další nedokončené plány poznáme v průběhu prezentace D'Annunziových dramát.

<sup>28</sup> CHOMEL, E. *Op. cit.* s. 31-32.

<sup>29</sup> Řecké soutěže ve zpěvu, hudbě a skládání dramatu pořádané movitými Athéňany, jejichž hlavní starostí bylo vypravit a vycvičit chór. (HOŠEK, Radislav. MAREK, Václav a kol. *Slovník antické kultury*. Praha: Nakladatelství Svoboda 1974. s. 281).

z plagiátorství a neoriginality svých děl, Gabriele D'Annunzio byl z našeho pohledu ale spíše velkých „absorbátorem“ a „syntetizátorem“ nejrůznějších tendencí, z nichž se pak rodí to které dílo. Svoje mimetické nadání začal probouzet již během římského období, kdy si coby novinář vyzkoušel nejrůznější styly i rejstříky psaní<sup>30</sup>. Jeho smysl pro sběratelství a eklekticismus pozorujeme i v hromadění nejrůznějších artefaktů ať už v Capponcině či později ve Vittoriale, kde toužil vytvořit muzeum vlastního života. D'Annunzio dokonce sám říkal, že je „*neúnavný hromaditel dávných i nových manýr*“<sup>31</sup>.

Krom toho i krizová doba „konce století“, v níž D'Annunzio jako spisovatel dozrával, rozhodně nebyla chudá na četné zvraty a novinky v uměleckém smýšlení. Připomeňme, že se tehdy Evropa ocitla ve střetu několika proudů. Přes verismus Giovanniho Vergy (1840 – 1922) doznívá z Francie Zolův naturalismus překrývaný symbolismem a dekadencí. Z druhé strany přichází psychologické romány Dostojevského (1821 – 1881) a lyrická dramata Antona Pavloviče Čechova (1860 – 1904). Konečně ve Skandinávii svého dramatického vrcholu dosahuje Ibsen (1828 – 1906) a v Německu Hauptmann (1862 – 1946). Z těchto tendencí měl na dramatickou tvorbu Gabriela D'Annunzia nejširší vliv Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) a Maurice Maeterlinck (1862 – 1949) jakožto představitelé symbolismu, dekadentní Wilde (1854 – 1900) a Ibsenův Peer Gynt i jeho pozdní díla. V konkrétních dramatech ovšem postupně rozpoznáme i všechny ostatní inspirační vlivy.

Od symbolistů převzal zálibu v synkrezi uměleckých složek, což je společné i Wagnerovi, i když oni svou představu dovedli až k absurdní vizi, kdy náladě podléhá nejen hudba, ale i světlo, intonace či dokonce vůně. Dále je s D'Annunziem spojuje smysl pro mystično a zpracování mýtů, mystérií a legend<sup>32</sup>. Pro D'Annunziovy začátky je neméně důležitý i Maeterlinckův termín „divadla tichosti“ shledávající nejdramatičtější okamžiky ve chvílích mlčení, v nichž na diváka „*doléhá samotné mystérium existence ve své čistotě oproštěné od jakékoli činnosti*“<sup>33</sup>. D'Annunzio tuto tezi aplikuje na hudební složku svého divadla tak, že v ní důležitá není hudba sama, ale zejména tiché pauzy mezi tóny, které dávají prostor slovu, jež teprve pak má svou dokonalou váhu<sup>34</sup>. Z Ibsena pak přejímá téma

---

<sup>30</sup> SEDDIO, P. *Il teatro di Gabriele D'Annunzio*. Catanzaro: Montecovello 2011. s. 84.

<sup>31</sup> MELOSI, L. POLI, D. *Op. cit.* s. 249.

<sup>32</sup> BROCKETT, O. *Op. cit.* s. 540.

<sup>33</sup> *Op. cit.* s. 542.

<sup>34</sup> PAGLIAI, M. *Op. cit.* s. 34.

skandalizace a pokřivenosti rodinného kruhu a sexualitu (*Přízraky*, *Stavitel Solness*), emancipace ženy (*Domov loutek*) či dědičnosti (*Divoká kachna*). Nosná je i Ibsenova myšlenka, že „divadlo nemá být jen zábavou, ale i prostředkem sdělení“<sup>35</sup>.

Všem výše uvedeným divadelním reformátorům byla ale společná snaha o zborcení klasického měšťanského dramatu, což bylo snahou i samotného D'Annunzia, který se o tehdejší dramatičce mnohokrát nelichotivě vyjádřil a proti ní postavil právě nenapadnutelný primát krásy umění oproštěný od ekonomického základu, kolem nějž se tehdejší dramatika soustředila. Chtěl navázat na romantickou linii Foscolovu a na Alfieriho mytologické tragédie, o nichž tvrdil, že s jejich smrtí umlká doba velkých tragédií a je na něm, aby tento odkaz znovu vzkřísil<sup>36</sup>. Podporu v reformátorském úsilí mu přinesla i Duseová a Ermete Zacconi, velcí herci, kteří odmítali tehdejší divadelní mix měšťanských dramát, dialektálních komedií a populárních melodramat<sup>37</sup>.

V úvodu naší práce jsme také zmínili, že D'Annunziovy hry jsou psány ne zcela jednoduchým způsobem a často ve verši, to vše souvisí s úsilím o uměleckost s odkazem k dávným vzorům Trecenta. D'Annunzio chtěl, aby jeho divadlo bylo také symbolistním „divadlem poezie“, což mělo podpořit antipsychologičnost a denaturalizaci<sup>38</sup>. De Michelis ale poukazuje na to, že i když jsou dramata formálně poetická, obsahově jsou spíše dramaty vizionářskými, prorockými, politizujícími, plná chtíče, ambicí a zkaženosti<sup>39</sup>.

K naturalismu či verismu se D'Annunzio nejvíce přibližuje v scénografii, která je oproti minimalistickým a náznakovým symbolistům velmi propracovaná, realistická s důrazem na detail, odráží se v ní často i D'Annunziovo sběratelství, kdy prostory doslova přetékaají vybavením a uměleckými předměty.

Pokud bychom měli tedy D'Annunziovu obsáhlou představu o divadle a dramatu v krátkosti zrekapitulovat, vyšlo by nám několik protichůdných přístupů, které jsou zaviněny možná až příliš častým míšením inspirací. Tak například proti „divadlu mas“ zde stojí „divadlo poezie“, tedy vysoký styl sdělení střídající nejrůznější metra, kterému masy sice

---

<sup>35</sup> BROCKETT, O. *Op. cit.* s. 522-524.

<sup>36</sup> MELOSI, L. POLI, D. *Op. cit.* s. 82.

<sup>37</sup> SEDDIO, P. *Op. cit.* s. 91.

<sup>38</sup> DE MICHELIS, E. 1987. *Op. cit.* s. 183.

<sup>39</sup> *Op. cit.* s. 12.

mohou přihlížet, ale nemohou mu nikdy porozumět, a tudíž s nimi autor nemůže nikdy splynout. Naopak navzdory „divadlu poezie“ najdeme nejedno drama v próze. Dále se zde například střetává touha po mystickém prožitku, vzkříšení velkého mýtu, ovšem v realistickém prostředí, které odkazuje k maloměšťácké průměrnosti.

Jak uvidíme v přehledu D'Annunziových dramát jedná se převážně o sny, tragédie a mystéria (tak se konečně jmenuje i dvousvazkový soubor, do kterého autor své divadelní hry soustředil), což odkazuje k symbolistní, mytické a náboženské tematice, jež se v nich objevuje<sup>40</sup>.

Několikrát jsme již zmínili, že pro D'Annunziovu produkci je příznačné čerpání z jiných zdrojů, když se ale podíváme na celé jeho dílo zjistíme, že velmi často čerpá i sám ze sebe zejména z vlastního bouřlivého života ale například i ze svých románů, z nichž bere téma a zpracovává ho do jiného útvaru. K tomu sám říká, že život nemá smysl, když není řádně popsán, a proto jeho životopisný mýtus prostupuje celé dílo<sup>41</sup>. S tím souvisí i gigantické projekty, které jsme popsali již výše.

Ještě než se blíže podíváme na konkrétní realizace D'Annunziových dramát, je třeba se alespoň v krátkosti zastavit u jejich základní konstrukce a charakteristiky hlavních postav.

D'Annunziovi se nejčastěji přisuzuje tematizace Nietzscheova nadčlověčenství, o němž jsme již mluvili, bohužel jde o přisouzení v podobně zkreslené podobě, jaké se dostává v podstatě celému Nietzscheovu odkazu napříč 20. stoletím. Představa D'Annunziových hrdinů jako neohrožených nadlidí konajících velké činy nebo připomínajících titánské příběhy antiky je poněkud nadsazená, ale ne zcela mylná. Reálných obrysů nabývá ve chvíli, kdy se oprostíme od vnímání hrdiny jako muže a pozornost zaměříme na hrdinku-ženu. Ač to na první pohled nemusí být jasné, soudě podle mužských protagonistů, od nichž se čekají převratné skutky či alespoň akce, která by děj zásadně posunula, jsou to naopak ženské hrdinky, které stojí často na pozadí D'Annunziových dramát, ale přesto mají kontrolu nad situací. Jejich úděl je mnohdy ten nejtragičtější, nicméně ony mu nepodléhají a jsou schopny se s ním vyrovnat, nebo mu naopak čelit a zůstat morálně neporaženými. Oproti tomu mužští hrdinové jsou předem odsouzeni k selhání či se zmítají ve své nerozhodnosti a svých

---

<sup>40</sup> CHOMEL, L. *Op. cit.* s. 42.

<sup>41</sup> BARBERI SQUAROTTI, G. *Op. cit.* s. 29.



slabostech; mají cíle, ale nejsou schopni jich dosáhnout. Mýtus nadčlověčenství se tak zcela rozplývá v nekonečném zástupu neakceschopných a hloubavých antihrdinů, proti nimž D'Annunzio staví nadženu – hrdou, odhodlanou a cílevědomou, jednající pudově a fatálně. Tento rys D'Annunziovy dramatiky bezesporu ukazuje slabost autora pro ženské pohlaví, což je určitě umocněno i vztahem s Eleonorou Duseovou, která ve svém oboru byla bezkonkurenční titánkou. Nicméně i další role svěřoval vždy předním italským i evropským herečkám. D'Annunzio se tak projevuje možná jako první feministka dodávající ženám váhy a důstojného postavení, čímž ruší zavedenou šablonu výhradně mužského hrdiny.

Opomenutím tohoto zásadního posunu od románové tvorby, kde jsou hrdiny výhradně muži, jakkoli už zde topící se v úvahách, se tak D'Annunziova dramata zdála ve světle kritiky jako nepropracovaná, a tudíž odsouzená k neúspěchu.

Častým rysem je i fakt, že drama žije událostí, která se odehrála převážně v minulosti, mimo samotný děj a to, co se odehrává ve hře, už jen těží z napětí, nálad a dopadů, které z této často tragické události pro postavy pramení<sup>42</sup>.

Další charakteristikou jsou výjimečně přesné scénické poznámky nenechávající žádného interpreta na pochybách, co se ve které části dramatu má stát. Někdy jsou ovšem až nadbytečné a příliš svazující. Nicméně D'Annunzio si na nich vždy zakládal, to dokazuje i jejich literární až básnická kvalita korespondující s úrovní hlavního textu.

Tématickým základem mnohých dramát je konflikt mezi láskou a slávou, který končí smrtí. Livia Draghici tvrdí, že se v nich výrazně promítá dionýsovský pól často v politickém zabarvení charakteristický krví, delirickými stavy, orgiemi a smyslností, proti nimž stojí stáří, úpadek, existenciální úzkost a strach<sup>43</sup>.

Z dlouhého představení toho, co D'Annunziova dramatika je a co není, v této chvíli možná nejjasněji vyplývá to, že není snadné pojmenovat všechny rysy v zhutnělé a zároveň srozumitelné formě. Konkrétní ukázky snad proto pomohou ozřejmit přetrvávající nejasnosti a uvedou jednoznačné příklady k této teoretické přípravě.

---

<sup>42</sup> BARBERI SQUAROTTI, G. *Op. cit.* s. 41.

<sup>43</sup> DRAGHICI, L. *Teatro e teatralità in Gabriele d'Annunzio*. Bologna: Rastignano 1991. s. 8.

## Přehled D'Annunziovy dramatické tvorby

Možností, jak přistupovat k představení D'Annunziových dramát, je hned několik. My se budeme držet chronologického výkladu, který tak bude zároveň korespondovat s výše uvedeným životopisem a pomůže dramata vřadit do kontextu doby a autorovy životní situace.

V předchozí kapitole jsme se několika cestami pokusili nastínit motivace k D'Annunziově tvorbě, která se začíná v polovině 90. let 19. století. První pokusy však D'Annunzio podnikl již v roce 1892, a to v dramatu *Nepřítelkyně* (*Nemica*). Jednalo se o nedokončenou či spíše načrtnutou hru vycházející z předchozích románů, která měla jen málo společného s jeho pozdější vizí. Proto zůstala zapomenuta a objevuje se v D'Annunziově bibliografii jen pro vyčerpávající úplnost.

### ***Mrtvé město (La Città morta)***

D'Annunziová dramatická období se začíná prozaickou tragédií v pěti dějstvích *Mrtvé město*, o které se autor prvně zmiňuje v roce 1895, k jejímu dokončení došlo ale až o rok později. Prvně byla inscenována v Paříži (1898) pod titulem *La ville morte* v překladu George Hérilla a s hvězdným obsazením Sarah Bernhardtové. Uvedení v Itálii s Duseovou proběhlo až v roce 1901 v Miláně. O tomto dramatu se budeme zmiňovat dále v samostatné kapitole, ale pro kontextuální zařazení je třeba uvést několik poznámek již zde.

Na prvotinu bylo *Mrtvé město* poměrně ambiciózním projektem. Mělo zbořit tradici měšťanského dramatu a položit základní kámen k uplatnění nietzscheovských zásad a návratu k řeckému divadlu a tvorbě mýtů. Krom toho mělo sloužit jako jisté preludium k nikdy nesepsané trilogii *Agamemnon*, *Antigona* a *Vítězství člověka* (*Agamennone*, *Antigone* a *La Vittoria dell'Uomo*)<sup>44</sup>. Ve skutečnosti *Mrtvé město* zůstalo skromnější realizací poslední části, která byla paralelně plánována i jako román náležící k nedokončené trilogii *Romány granátovníku*, z nichž D'Annunzio sepsal jen *Oheň*<sup>45</sup>. (Tato vsuvka zde není uvedena z důvodu faktické důležitosti, ale poměrně dobře ilustruje opakovaný rozpor mezi gigantickými ambicemi a skutečnou invencí).

---

<sup>44</sup> Pastorino uvádí, že všechny tragédie měly reflektovat D'Annunziův boj s osudem, v němž nakonec v třetí části zvítězí. (PASTORINO, Domenico. *Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori 1941. s. 60-61).

<sup>45</sup> Poslední román *Triumf života* (*Trionfo della Vita*) zůstal ve fázi projektu (DE MICHELIS, Eurialo. *Tutto d'Annunzio*. Milano: Feltrinelli 1960. s. 204).

Zásadní vliv pro téma této tragédie měla zmíněná cesta do Řecka, kde D'Annunzio navštívil Mykény a spatřil poklady nalezené Heinrichem Schliemannem. Mrtvým městem se rozumí právě prostředí mykénských vykopávek, které mělo podpořit kýžený mytický rozměr a spojit minulé s přítomným. Drama však i přes sugestivní zasazení do exotického prostředí svou zápletkou stále jeví značné svázání s měšťanskou tradicí, byť se finální řešení situace může zdát neúměrně patetické až nepravděpodobné. V tomto komorním příběhu čtyř postav je už také cítit jasná dominance ženské hrdinky, slepotou stížená Anna (Eleonora Duse), která musí čelit vzplanutím svého muže k jiné dívce i tragickým důsledkům incestní lásky nad hroby Átreovců.

### ***Sen jarního jitra (Sogno d'un mattino di primavera)***

Po snaze o vzkříšení velkého antického mýtu přišel na určitou dobu citelný přerod v autorově poetice. Jako by opustil veškeré nároky na dramatičnost a nechal se unášet jen lyrickou vlnou táhnoucí se kolem výchozího obrazu. Roku 1897 dokončuje pro Duseovou o poznání skromnější tragickou poému *Sen jarního jitra* o pěti scénách. Měla to být ostatně úvodní část z dalšího plánovaného cyklu *Sny ročních dob* (Sogni di stagioni), z nichž však dále vznikl už jen *Sen podzimního večera* (Sogno d'un tramonto d'autunno)<sup>46</sup>.

Ve *Snu jarního jitra* je výchozím obrazem venkovské prostředí obývané éterickou Isabellou, která zešílela po krvavé noci prožité po boku zavražděného milence. Náznak dramatičnosti vzniká jen s příchodem bratra oběti, do nějž se zamiluje Isabellina sestra, on však dává přednost čisté Isabellině duši, protože ji touží zachránit a vyvést z chmur. Jakékoli napětí je ale jinak okamžitě rozptýleno v jarní scénérii bující zahrady, do níž se Isabella noří a splývá s ní. De Michelis si v této baladě všímá zejména kontrastu mezi krásou prostředí a chřadnoucí protagonistkou a také tématu rozkoše a vášně poznamenané krví<sup>47</sup>, což je nosné téma pro celou dannunziovskou dramatikou.

---

<sup>46</sup> Ostatní díly tohoto cyklu měly podle projektu nalezeného ve Vittoriale nést názvy *Sen letního poledne* (Sogno di un meriggio d'estate) a *Sen zimní noci* (Sogno di una notte d'inverno) (CHOMEL, L. *Op. cit.* s. 65).

<sup>47</sup> DE MICHELIS, E. 1960. *Op. cit.* s. 184-185.

### ***Sen podzimního večera (Sogno d'un tramonto d'autunno)***

O dva roky později (1899) D'Annunzio navázal na jarní atmosféru jejím pravým opakem a sepsal na podobné bázi *Sen podzimního večera*, tragickou poému v jedné scéně.

Příběh tohoto snu je daleko pudovější, dramatičtější a přesněji lokalizovaný. Odehrává se v okolí řeky Brenty v Benátsku, kde dvě ženy na dálku svádí boj o mladíka – Granediga, vdova po dóžeti, kterého zabila, a smyslná nevěstka Pantea plavící se na řece ve společnosti skupiny mužů včetně onoho mladíka. Granediga disponující temnými silami ze žárlivosti rozpoutá na lodi rvačku, při níž loď vzplane. Vítězkou je však Pantea, která prochází očistným ohněm a s milencem se spojuje navěky.

I v této rané dramatické fázi je nezbytné poukázat na motivy, které tvoří *de facto* nepřetržitou spojovací linii mezi dalšími díly – očistný oheň a obava z neslavné smrti, resp. volba takové smrti, z níž postava musí vyjít vítězně.

Co se týče souladu děje a prostředí, v prvním případě jsme zmínili kontrast živé přírody a mrtvolného vzezření Isabelly; v tomto snu naopak obě složky tvoří harmonii – krvavý západ podzimního slunce a požár na řece korespondují s uhasínajícími životy i posledním milostným vzplanutím zavržené Granedigy<sup>48</sup>.

D'Annunzioví se v období tvorby obou *Snů* bezesporu daří likvidovat jakékoli zbytky měšťansko-veristického dramatu a orientuje se maeterlinckovskou inspiraci baladicky snových a temných příběhů z dávných dob evokujících tišinu, kde čas jako by neplynul<sup>49</sup>.

Lyričnost a divadlo tichosti se projevuje hlavně v prvním ze snů, což podtrhuje i množství neukončených výpovědí, druhý kromě Maeterlincka tíhne i k poetice Oskara Wildea. Roberto Alonge pak hodnotí první sen jako silně literární až vyumělkovaný a nedivadelní, ke druhému však zaujímá již shovívavější stanovisko<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Op. cit. s. 186.

<sup>49</sup> Op. cit. s. 185; PUPPA, P. *Il teatro dei testi*. Torino: UTET Libreria 2003. s. 62.

<sup>50</sup> ALONGE, R. *Donne terribili e fragili maschi*. Roma-Bari: Laterza & Figli 2004. s. 3.

## ***Gioconda (La Gioconda)***

Roku 1898 se D'Annunzio navrácí k tradičnější výstavbě dramatu a představuje prozaickou tragédií o čtyřech dějstvích *Gioconda*, v níž, jak už sám název napovídá, vystává téma umění, resp. rozpor mezi normalitou života a výjimečností umění<sup>51</sup>.

V mnoha ohledech se jedná o jedno z D'Annunziových nejautobiografičtějších dramát. Jednak je děj zasazen do Toskánska, tedy do prostředí, kde toho času autor prožíval šťastné roky na Capponcině. Za druhé, samotný děj silně připomíná autorovo životní dilema. Gabriele D'Annunzio se stejně jako hrdina Lucio Settala ocitl několikrát na rozcestí, zda dát přednost rodině (zázemí) či umění (múzám, budování své nesmrtelnosti). Settala je umělecký sochař, kterého jeho múza Gioconda Danti inspirovala natolik, že ho odcizila rodině a dohnala k neúspěšné sebevraždě. Zmařený pokus ho navrátí zpět do náruče obětavé manželky Silvie, která o něj pečuje a snaží se ho chránit před jeho zhoubnou posedlostí (tvorbou, múzou). Settalova touha je ale silnější – znovu se vrhá do práce. Klasický milostný trojúhelník měšťanského dramatu vrcholí v ateliéru, kde se obě ženy střetnou a Silvia si zmračí ruce ve snaze zachránit padající sochu.

Závěr dramatu má z celé hry asi nejsilnější symbolistní nádech. Silvia sama obývá odlehlejší sídlo poblíž Pisy jen ve společnosti plaché a vyšinuté dívky Sirenetty a poprvé od úrazu za ní přijíždí její dcerka, která touží obejmout, předat květiny, ale chybí ruce, které by její dary a ji samotnou přijaly.

Ačkoliv spád této ibsenovsky laděné hry tíhne k výkladu, že umění je více než rodina, než samotný život, jedinou obětí a vítězem zároveň se stává Silvia, kterou nezlomil zásah osudu (fyzický ani psychický) – zachrání manžela, pak jeho umělecký skvost, při čemž sama málem zemře, nicméně je schopna opět zvednout hlavu a dívat se vpřed. Z dnešního pohledu se zdá, že by mohlo jít zřejmě o neúmyslnou projekci vlastní D'Annunziovy ženy, zatímco Gioconda byla vždy veřejně přisuzována Duseové. Pozoruhodná je i shoda mezi jménem pomatené dívky a přezdívkou D'Annunziovy dcery Renaty.

Obě ženské postavy v *Giocondě* prokazují svoji duševní nadřazenost nad hlavním hrdinou a tím jen potvrzují koncept nadčlověka v ženském provedení. Opětovně se také ukazuje motiv vášně, která je zkalena krví. Konečně čtvrté dějství prokazuje trvalý vliv

---

<sup>51</sup> SEDDIO, P. *Op. cit.* s. 51.

Maurice Maeterlincka – momenty ticha, snové scény se Sirenettinými zpěvy, které připomínají předchozí *Sen jarního jitra*. Ani motiv uťatých rukou není nový a koresponduje se symbolismem. Barberi Squarotti dále vyvozuje, že Sirenettino hudební nadání dokládá i naději na přežití umění, které se jejími ústy stává volné a nespoutané<sup>52</sup>.

### ***Sláva (La Gloria)***

S *Giocondou* na čas umlká lyričnost a snovost, která se ale objeví později v změněné podobě, a přichází klasický příklad politického divadla korespondujícího s autorovou angažovaností a stranickou přelétavostí. Pravdou také je, že právě *Sláva* z roku 1899 mohla snadno posloužit fašistům k autorově dezinterpretaci. Tato prozaická tragédie v pěti dějstvích neodlučitelně spojuje pojem slávy a ženy, což potvrzuje v závěru i sama hrdinka Elena Comnèna: „*Sláva? Sláva se mi podobá!*“ Celý děj je fakticky vystavěn na ní, i když jejími partnery jsou diktátoři třímající otěže vlády. Tito nezdolní muži mají ale jednu slabinu – touhu po slávě – a jak už bylo řečeno Sláva je Žena, takže jen Comnèna rozhoduje o tom, kdy veškerou moc strhne na sebe či ji přenechá dalšímu milenci. Děj se odehrává příznačně v Římě, kde Comnèna opouští stárnoucího diktátora Cesara Bronteho (a nechává ho zavraždit), kterého vymění za vůdce revoluce Ruggera Flammu. Flamma, jehož ideálem bylo odstranění diktatury, pod dohledem *femme fatale* krutne a rychle se stává neoblíbeným jako Bronte. Když Comnèna pochopí, že Flammův potenciál je vyčerpán, opouští i jeho a svým jednáním jen dokazuje jak chladnokrevně umí využít situace k vlastnímu prospěchu.

*Sláva* nabízí hned několik momentů, které stojí za komentář. Za prvé je sepsána krátce po pádu Crispiho vlády, jehož garibaldiiovský obraz se do jisté míry zračí v postavě zarputilého veterána Bronteho. Barberi Squarotti jako perličku poznamenává, že v machiavellismu Comnèny se zase dá rozpoznat Crispiho žena (pověstná intrikánka a klepna)<sup>53</sup>. Pro pozdější souvislost poslouží i fakt, že Comnèna pochází z Byzance a z hlediska českého kontextu bychom její počínání směle mohli přirovnat k hrdince *Věci Makropulos*<sup>54</sup>. Zcela zásadně zde také poprvé rezonuje D'Annunziova fascinace davem. Téma jeho ovládní, strach z něj i extáze, které se Flammovi i Comnèně dostává, když dav naslouchá a jásá, je cítit

---

<sup>52</sup> BARBERI SQUAROTTI, G. Op. cit. s. 110.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Elena Comnèna a Elina Makropulos, první z Byzance, druhá z Řecka. Možná jde jen o souhru náhod, ale podobnost je to zajímavá.

doslova v každé replice. Neúspěch divadelního provedení navíc inicioval D'Annunziův zájem podílet se napříště i na zkouškách a na inscenaci dohlížet. *Sláva* je dle De Michelise drama o politické moci v rukou Erota<sup>55</sup>, z čehož vyplývá, že i zde v maximální míře převažuje pozice ženy, ke které mužské postavy vzhlíží a výslovně se jí nechávají ovládat. Pojem slávy je vykreslen velmi zdařilým symbolem jako neměnná konstanta zosobněná ženou, kolem níž se muži mění, ale ona zůstává neohrožená a připravená pohlouznit a ovládnout další oběť.

### ***Francesca z Rimini (Francesca da Rimini)***

Další tragédie pocházející z roku 1901 čerpá námět opět ze zcela nového prostředí. D'Annunzio v tomto období podléhá zaujetí renesancí a vším, co s daným obdobím souvisí. Z tohoto popudu také v dramatické tvorbě obrací svou pozornost k historicko-legendárním příběhům, které do jisté míry můžeme považovat za mýty středověké Itálie. Společně s nadšením pro renesanci dozrává i autorův koncept básnického divadla, který kromě rysů zmíněných u předešlých dramát klade také silný důraz na formální stránku jazyka, zvukomalbu a výběr archaického lexika. Tím ovšem také narůstá propast mezi potřebou psát pro davy a vysokým stylem projevu.

Veršovanou tragédii *Francesca z Rimini* v pěti dějstvích není po dějové stránce třeba blíže rozebírat. D'Annunzio samozřejmě čerpá z duecenteského příběhu lásky mezi Francescou a Paolem Malatestou, bratrem jejího muže Gianciotta, jehož nejslavnější zpracování obsahuje V.zpěv Dantova *Pekla*. Dramatik touto tragédií také ohlašuje další plánovanou trilogii s názvem *Malatestové* (I Malatesta), kterou má pojit rodová linka a všudypřítomná krev s chlípností<sup>56</sup>. Z dalších dvou dílů (*Sigismondo Malatesta* a *Parisina*) vznikl jen druhý z nich, a to až o několik let později.

Co je na moderním zpracování nové, je zejména zásadní rozšíření fabule a také zatím nejrobustnější nárůst počtu postav a celkové výpravy, čímž se opatrně přibližuje wagnerovskému typu divadla. Jeho stopy jsou patrné jak v čerpání motivů z temného středověku, tak využitím legendy o Tristanovi a Isoldě, kterou riminští milenci čtou. Pozorujeme je ale také zejména v synkrezí hudební, taneční a mluvené složky dramatu. D'Annunzio v této tragédii značně operuje s kontrastem, například proti krutým poměrům a

---

<sup>55</sup> DE MICHELIS, E. 1960. *Op. cit.* s. 193.

<sup>56</sup> Tato dvě slova má ostatně i tragédie v podtitulu *Op. cit.* s. 226.

válečnému běsnění, kterého je Gianciotto účasten, staví Francescin zpěvný hlas, něžný stesk po své sestře a všeobecné dvorské veselí, hudebnost, rej princezdných společnic a laškování trubadúrů. Zcela novým prvkem je pak postava úlisného a zohaveného Malatestina, třetího bratra obou Malatestů. V D'Annunziově zpracování je to právě on, kdo ze žárlivosti vyzradí Gianciottovi milenecký poměr a ten následně oba milence zavraždí. Zároveň tato postava nejlépe naplňuje onu směs krvelačnosti a neukojené chlípnosti. Skandální bylo i obsazení této postavy ženskou herečkou (Emilia Varini), čímž D'Annunzio v Itálii předznamenal divadlo androgynů, s nímž bude pracovat v závěru své dramatické dráhy. Pietro Seddio hodnotí postavy jako dobře načrtnuté, ale přílišná lyričnost a rozvleklost promluv jim ubírá dramatický náboj<sup>57</sup>.

### ***Dcera Joriova*** (La Figlia di Iorio)

Následující pastýřská tragédie *Dcera Joriova* o třech dějstvích z roku 1903 pokračuje do jisté míry v linii zpracovávání historických námětů, zdroje a prostředí jsou ale diametrálně odlišné od předcházejícího dramatu. V celkovém oblouku D'Annunziovy dramatiky můžeme říci, že tato veršovaná hra ve veristicko-folklórním duchu se stala podle většiny odborníků tím nejslavnějším i nejzdařilejším dramatickým dílem, které autor sepsal. Důvodů úspěchu je hned několik. Předně se D'Annunziovi podařilo stvořit vytoužený mýtus, který vykazuje rysy pravděpodobnosti, a tudíž je přitažlivý. Vychází totiž z obrazové předlohy D'Annunziova přítele Francesca Paola Michettiho, jenž takto zachytil drastický výjev pronásledování mladé dívky rozběsněnými ženci, kterého byli oba před lety svědky. Dalším pozitivním hlediskem vycházejícím z tohoto obrazu bylo zasazení děje do kraje rodných Abruzz, které jsou autorovi bytostně vlastní a většina jeho děl, která čerpají námět v tomto kraji, mají dodnes nosné téma a jsou se zájmem čtena. Abruzz symbolizují divočinu uprostřed Itálie oplývající legendami, dávnými rituály a dalšími temnými praktikami, která je obývána lidmi starobylého plémě (*stirpe*), jak by básník jistě řekl.

K tomuto dramatu se ještě vrátíme podrobněji v následující kapitole. Pro chronologickou úplnost ale uvedme již zde, že právě inscenace v titulní roli s Irmou

---

<sup>57</sup> SEDDIO, P. *Op. cit.* s. 95.



Gramaticou přispěla k definitivnímu rozpadu vztahu D'Annunzia s Duseovou, která se s upřednostněním Gramaticy těžko vyrovnávala<sup>58</sup>. Dalším motivem rozchodu byla také vytíženost Duseové inscenacemi jinde po Evropě<sup>59</sup>.

### ***Pochodeň pod kbelcem*** (La Fiaccola sotto il moggio)

D'Annunzio po úspěchu s *Dcerou Joriovou* pochopil, že tematika rodného kraje může být po několika vlažných či odmítavých reakcích publika na dřívější dramata cestou k úspěchu, a tak v roce 1905 vydává novou tragédii z prostředí Abruzz s názvem *Pochodeň pod kbelcem*. Sám autor sice tuto veršovanou hru o 4 dějstvích považoval za jednu z technicky nejzdařilejších<sup>60</sup>, protože se v ní objektivně snoubí většina složek, kterých chtěl svou divadelní reformou dosáhnout, předchozí tragédii ale svým významem již nepředčila.

I když je děj orientován stále do Abruzz oproti *Dceři Joriově* můžeme vyzorovat znatelné posuny. Předně se oslabuje mytické vyznění dramatu přesnějším časovým vymezením (období vlády Ferdinanda I. Bourbonského, tedy přelom 18. a 19. století), dále je děj daleko sevřenější kolem jedné upadající aristokratické rodiny, v níž nezadržitelně bují rozvrat a úpadek. Pro ilustraci postačí uvést příklady vzájemných vztahů a rozložení sil v rodině de Sangro. Objevuje se zde zestárlá šlechtična, matka dvou synů Bertranda a Tibalda, kteří se hádají o majetek i o bývalou služebnou Angizii (nynější Tibaldovu ženu), dále Tibaldova dcera Gigliola, která nenávidí macechu a podezírá ji z vraždy své vlastní matky a konečně Gigliolin neduživý a skomírající bratr Simonetto ploužící se neslyšně po domě.

D'Annunzio v tomto dramatu spojuje ruralismus a verismus prostředí a vztahů s jasnými projevy dekadence, což halí do zvláště mystické a fantaskní atmosféry tichosti, do níž prosakují verše. Akcentuje se tu i tzv. *divadlo krutosti* znatelné už ve *Francesce z Rimini*. Důležitý pro obě abruzzeské hry je i motiv ohně a další rituální praktiky.

Tragédie vrcholí Giglioliným odhodláním k pomstě matky, k jejíž vraždě se Angizie přiznává. Gigliola povstává a zažehuje svůj hněv tak, jako se rozpaluje pochodeň zbavená

---

<sup>58</sup> Je nutné si uvědomit, že to byla výměna nanejvýš nutná, protože Duseová i přes svoje nesporné herecké kvality jednoduše na postavy mladých panen neměla věk. Už ztvárnění Francescy z Rimini v 43 letech bylo na pováženou. Přesto byla za oficiální důvod náhrady Duseové uváděna nemoc a dlouhodobá indispozice.

<sup>59</sup> CORSI, M. *Le prime rappresentazioni dannunziane*. Milano: Fratelli Treves 1928. s. 51.

<sup>60</sup> SEDDIO, P. *Op. cit.* s. 104.

onoho kbelce z názvu. V rozhodující chvíli ale hrdinka zjišťuje, že za ni čin spáchal už její otec Tibaldo, který odhalil Angiziinu nevěru. Gigliola krátce na to umírá otrávena hadím jedem, který rituálně požila předtím, aby mohla po mstě odejít z toho světa. Nakonec umírá s vědomím, že její hrdinský skutek nedošel naplnění a celý dům této zdegenerované rodiny je prostoupen smrtí, která stále obchází kolem.

*Pochodeň pod kbelcem* zapadá i do koncepce nadženských hrdinek. V tomto dramatu sice obě podléhají smrti, ale přesto jsou Gigliola a Angizia jedinými hybatelkami děje (kromě nečekaného Tibaldova vzepětí k činu) a oproti neduživým a stárnoucím mužským postavám působí jako titánky.

De Michelis u této hry spatřuje překvapivou paralelu s postavami antické *Oresteie* (zejména ve dvojici Gigliola – Élektra) a pozoruje i návrat inspirace Dostojevským, zejména pak *Bratry Karamazovými* ve vztazích rozhádaných bratrů a také ve smrd'akovském Simonettovi<sup>61</sup>. Domenico Pastorino vidí zase spojitost mezi chováním Tibalda a Aurispova otce z *Triumfu smrti*<sup>62</sup>.

### ***Víc než láska*** (Più che l'amore)

Následující moderní tragédii v próze s velmi komplikovanou formální strukturou dokončuje D'Annunzio ve stejném roce jako *Pochodeň pod kbelcem*. Dramatem *Víc než láska*, v němž hlavní postavu ztvárnil autorův dvorní herec Ermete Zacconi, se D'Annunzio tématicky vrací k politickému divadlu, konkrétně vybírá otázku kolonizace Afriky, která byla v tehdejší Itálii velmi citlivá. Ústřední zápletka fakticky vychází z měšťanského dramatu, kdy se mladá dívka zamiluje do dobrodruha, se kterým otěhotní, ale jemu se jakékoli závazky přičí. Na tuto zjednodušenou linii ale D'Annunzio přikládá další inspirační zdroje i své vlastní motivy.

Corrado Brando, protagonista dramatu, má ambice stát se nesmrtelným hrdinou tím, že se proslaví objevováním afrického vnitrozemí (zejména v prostoru Etiopie) a tam i hrdinně zemře. Podle De Michelise je ale tou největší karikaturou nadčlověka v D'Annunziově díle<sup>63</sup>. Zatímco je po celou hru uvržen do šedi Říma, která ho ubijí a on v ní není schopen existovat,

---

<sup>61</sup> DE MICHELIS, E. 1960. *Op. cit.* s. 318.

<sup>62</sup> PASTORINO, D. *Op. cit.* s. 111.

<sup>63</sup> DE MICHELIS, E. 1960. *Op. cit.* s. 329.

místo akce jen o Africe neustále mluví, touží po ní a popisuje ji jako arkadický kus Země. Jediné činy, které vykoná, jsou nemanželské dítě se sestrou svého nejlepšího přítele a vražda podlého karbaníka kvůli penězům na výpravu a kvůli nedostatku jiného dobrodružství. Zejména druhý čin je v teoretických pracích zmiňován jako velký návrat k Dostojevského *Zločinu a trestu*. Dannunziiovské motivy se tu zase projevují v tušené incestní lásce Corradova přítele Virginia Vesty k jeho sestře Marii, či v přetechnizovaném jazyce plném encyklopedických pojmů a exotických výrazů a také ve výbavě interiérů, které doslova přetékají nástroji, zbraněmi a africkými trofejemi (tj. iluze světa, kterému hrdina věří).

Maria Vestová také alespoň částečně reprezentuje koncept nadženy, když chce vzít rozhodnutí do vlastních rukou a zůstat s Corradem i za cenu, že by kvůli jeho posedlosti Afrikou opustila vše, co je jí blízké.

Z jiného pohledu je třeba upozornit, že zde D'Annunzio předjímá futuristické představy i existenciální dramatiku se zakomponováním moderních motivů byrokratizace, právního systému, kde čest a slavná pověst už nehraje roli; důležité jsou jen peníze<sup>64</sup>.

Drama končí otevřeně ve chvíli, kdy si Corrado společně se svým sardským sluhou Ruduem připravují zbraně a do domu se dobývá policie tušící, že Corrado je viníkem vraždy. Stejně tak zůstává nedořešen spor o to, zda je víc než láska ono nenarozené dítě, které by muže mělo připoutat k civilizaci nebo je to naopak velký africký objev ve jménu lidstva.

*Víc než láska* vyvolalo velmi silné negativní reakce publika, a to zejména antihrdinstvím protagonisty, neúnosnou délkou a bezdějovou dialogičností, která rozmělnila jakoukoli dramatickou akci<sup>65</sup>. Fašismus si zase z této hry vybral jen to, co bylo k užitku – téma koloniálního panství.

Oficiální skutečnost, která prý D'Annunzia vedla k sepsání tohoto díla bylo ale náhlé zmizení blízkého přítele etnografa Guida Boggianiho při badatelské cestě po Jižní Americe<sup>66</sup>, kterému se věnuje v obsáhlé stati předcházející celé drama. K vysvětlení motivace vzniku se ovšem nabízí i paralela mezi Corradovými snahami o nesmrtelnost své pověsti a stylem života samotného D'Annunzia.

---

<sup>64</sup> BARBERI SQUAROTTI, G. *Op. cit.* s. 125.

<sup>65</sup> MELOSI, L. POLI, D. *Op. cit.* s. 67.

<sup>66</sup> *Op. cit.* s. 65.

### ***Koráb*** (La Nave)

Rok 1905 přináší ale ještě jednu tragédii, která ze všech tří měla zdaleka největší dopad a ohlas. Veršovaný *Koráb* s prologem a třemi epizodami je totiž ambiciózním pokusem o kolektivní drama a totální divadlo, o kterém D'Annunzio snil. I z tohoto důvodu je dramatu dán větší prostor k analýze v následující kapitole. Inscenace, která proběhla o tři roky později v Římě měla zaručený úspěch i proto, že D'Annunzio vystavěl příběh jako celoitalský mýtus o legendárním vzniku Benátek, královně Středomoří. Na pozadí kolonizovaných bažin se tak odehrává souboj o moc plný krve, smyslnosti a nespoutaného chtíče. Rezonují zde i četné postavy a motivy z předchozí autorovy dramatické zkušenosti. Nejzřetelněji tu také vyvstává genderový souboj, který je oproti předchozím případům výrazně vyrovnanější, a autorovo opojení davem, který na scéně nabývá gigantických rozměrů. Odráží se zde i D'Annunziova fascinace mořem a námořním světem, jemuž je podstatná část dramatu podřízena.

Samozřejmě ani toto dílo, tím spíš že bylo tak kolosální a ohromující, se později neubránílo tendencím o jednostranný nacionalistický výklad stejně jako *Sláva a Víc než láska*.

### ***Faidra*** (Fedra)

Stejně tak jako v případě *Francescy z Rimini* ani tentokrát nemá význam blíže přibližovat děj mýtu o krétské princezně Faidře, který je i díky četným zpracováním napříč historií dostatečně známý. Podstatnější jsou inovace, jimiž D'Annunzio roku 1909 svou tragédii ve verších obohatil. Pokud bychom přeci jen měli upozornit na některé dřívější autory *Faidry*, na které D'Annunzio mohl navázat, byl by to Seneca, částečně i Racine ale nejvíce anglický preraphaelita Algernon Swinburne (1837 – 1909)<sup>67</sup>.

Jestliže ve většině verzí příběhu je Faidra vykreslena jako silná hrdinka určující děj, v D'Annunziově podání pak tento rys logicky nabývá na důležitosti a z Faidry se stává doslova titánka rovná bohům. Role chůvy, která se na intrikách často podílí, je zde naprosto upozaděna. D'Annunzio ve třech dějstvích svou hrdinku zobrazuje jako rozlícenou šelmu pocházející ze zvráceného rodu, která své počínání motivuje jako promyšlenou mstu Théseovi

---

<sup>67</sup> Swinburneova poetika se podobně jako ta dannunziovská vyznačuje násilím, obsesí smrti a všemožnou zvráčeností ducha. Jeho vliv společně s Wildem působí již v D'Annunziových začátcích u *Snu podzimního večera*.

za zabití svého bratra Mínotaura, za poskvnění sestry Ariadny a za své odvléčení z rodné Kréty ve formě kořisti.

Spalující vášeň k Hippolytovi nejprve utiší zavražděním jeho vyvolené Euadné, ale po svém výslovném odmítnutí se jí zmocní zvířecí *furor*, jehož důsledky netřeba připomínat. Vyzrazení své lži si Faidra nechává až na samotný závěr, kdy nezlomena shlíží z výšky na Hippolytův pohřeb a Thésea trestá pravdou o své lásce. Zároveň se vysmívá bohům, zejména Artemidě (Hippolytově ochránkyni), za jejich nečinnost, když vše nechali dojít až sem. Artemis nakonec její troufalé výzvy vyslyší a zabíjí ji úderem blesku. Dokoná tím ale jen to, co si Faidra toužebně přeje – slavnou smrt před zraky pokořeného Thésea i bohů, kteří tím ztrácí výlučnost nad lidmi. Věří totiž, že ve smrti dojde spojení s Hippolytem a nikdo je už nebude moci rozdělit.

Barberi Squarotti poukazuje na to, že tato Faidra má mnoho společného s Médeou – obě totiž s vědomím nedotknutelnosti svých mužů samotných útočí na jejich největší slabinu – na děti<sup>68</sup>.

Faidra do dannunziovské dramatiky ale nezapadá jen z hlediska námětu z řecké mytologie, podstatná je tu také chórovost a hlavně zvrácenost incestního vztahu macechy a syna, i když v tomto případě básník ústy Faidry jasně deklaruje, že jsou oba jiné krve. Nečekaně se v tomto dramatu projevuje i D'Annunziova vášeň pro jezdeckví patrná v živém a detailním popisu vykreslujícím chování Hippolytova splašeného koně v zápase s mořskou stvůrou.

### ***Utrpení svatého Šebestiána*** (Le Martyre de Saint Sébastien, Il Martirio di San Sebastiano)

Jestliže u *Korábu* bylo uvedeno, že se jednalo o ambiciózní pokus o totální divadlo, *Utrpení svatého Šebestiána* z roku 1911 je jeho skutečnou realizací. Na druhou stranu v tomto díle, které započíná D'Annunziovu tvorbu ve francouzském exilu, dochází k tak významné synkrezi uměleckých složek a dalších autorských požadavků, že se z něj vytrácejí jakékoli stopy dramatičnosti a stává se spíše výpravným lyrickým pásmem útočícím na všechny smysly.

---

<sup>68</sup> BARBERI SQUAROTTI, G. *Op. cit.* s. 126.

D'Annunzio ztvárňuje příběh věrného strážce císaře Diokleciána náhle obráceného na křesťanskou víru jako středověké mystérium (*sacra rappresentazione*) v pěti mansionových dekoracích. Dobová atmosféra je dále podpořena i starofrancouzským veršem. Tomuto divadelnímu obřadu ještě předchází vzletný prolog v podobě modlitby s díkuvzdáním autorům díla, který pronáší Nuncius – v podstatě obdoba hlasatele, proroka – jedná se tedy o D'Annunziovo *alter ego* (Il Vate).

První mansion nese jméno *Dvůr Lilií* (La Corte dei Gigli) popisující Šebestiánovo prozření v boji, do nějž se vrhá neozbrojen s hlubokou vírou v Boha. Druhý mansion *Kouzelný sál* (La camera magica) reprezentuje Šebestiánovu pouť za poznáním a boj s pohanskými rituály. Ve třetí dekoraci s názvem *Koncil nepravých bohů* (Il concilio dei falsi Iddii) je Šebestián předvolán před císaře, s nímž diskutuje a hájí svou víru, nicméně je nad ním vynesena ortel smrti. Čtvrtá scéna *Raněný vavřík* (Il Lauro Ferito) zachycuje Šebestiána čekajícího na svůj trest. Jeho věrní lučištníci mu ale nabízejí možnost útěku a následování, on odmítá a věří již jen ve službu Bohu. Pátý mansion s výmluvným názvem *Ráj* (Il Paradiso) dovršuje Šebestiánovu anabázi přijetím na nebesích.

D'Annunzio v tomto období prožívá osobní krizi hodnot i ve vztahu k víře, a tak není divu s ohledem na jeho zálibu v autobiografii, že z tohoto rozpoložení vyústilo podobně laděné dílo. K jeho úspěchu využil mistrovství Claudea Debussyho, který zkomponoval hudbu, a baletní virtuozitu Idy Rubinstein, jíž svěřil i hlavní mužskou úlohu. Právě tento tah vzbudil největší kontroverze a dílo se okamžitě dostalo na index<sup>69</sup>. Skandálnost svatého v ženském podání by zřejmě nepobouřila veřejnost tolik jako neskrývaná erotičnost a nahota baletky, s níž Šebestiána hrála. D'Annunzio tímto dílem naplno zrealizoval koncept herce-androgyna, který doslova tančí dějem provázen hudbou a zdobným veršem. V jedné postavě tak spojil muže-nadčlověka, kterého ovládá ženská povaha – jde tedy zjevně vzhledem k předchozímu o autorův ideál mužského hrdiny s ženskými rysy chování.

Krom androgyna je dále evidentní snaha maximálně naplnit program vyhlášený v románu *Oheň*. Eurialo De Michelis v *Utrpení svatého Šebestiána* dále nachází asi nejobsáhlejší výčet inspirací, které do té doby D'Annunzio využíval odděleně. Rozpoznává Swinburneův sadismus, rysy Wildeovy *Salomé*, symbolistní katolicismus Paula Claudela či

---

<sup>69</sup> ROSENDORFSKÝ, J. *Moderní italská literatura*. Praha: SPN 1980. s. 123.

Nietzscheovy pasáže o zničení staré víry z *Tak pravil Zarathustra*<sup>70</sup>. Pro úplnost ještě zmiňme neuvěřitelný počet postav, které se v jednotlivých výpravných mansionech objevují, detailní a rozsáhlé scénické poznámky a také pro D'Annunzia velmi důležitou všudypřítomnost chórů.

***Parisina a Pisanella aneb Smrt v růžích*** (La Pisanelle ou la mort parfumée/ou le jeu de la rose et de la mort, La Pisanella o la morte profumata)

Komentář k následujícím dvěma dílům jsme si dovoluili spojit do jednoho a to zejména z důvodu, že se v nich neobjevuje výraznější inovace od předchozích dramát, z nichž naopak bohatě čerpají formálně i tématicky.

Veršovaná tragédie *Parisina* z roku 1912 je realizací další části trilogie o rodu Malatestů. Atmosférou a strukturou ale kopíruje *Francescu z Rimini*, výrazněji odlišné je jen druhé dějství ze čtyř, které se odehrává na poutním místě v Loretu, kam nevěrná Parisina Malatestová prchá před svým manželem, ferrarským vévodou Niccolou d'Este, s jehož synem Ugem se zapletla. Na quattrocenteském příběhu se tak recykluje i mýtus o Faidře a motiv milostného trojúhelníku, protože v díle vystupuje i Stella de'Tolomei (matka Niccolových dětí, již si ale nikdy nevzal).

Text, který se hrál roku 1913 v Miláně s Ruggerem Ruggerim, byl zamýšlen jako operní libreto pro Pietra Mascagniho, jehož hudba měla příběh provázet, jak ale vhodně poznamenává Pietro Seddio propracovaností detailů jde spíše o svébytnou tragédii než jen o libreto<sup>71</sup>.

Ve stejném roce ve Francii vznikla i další veršovaná hra ve francouzštině s názvem *Pisanella aneb Smrt v růžích*, jejíž zvláštností je zejména fakt, že ji autor označil jako svou první komedii ve třech dějstvích s prologem. Domenico Pastorino se krom toho pozastavuje nad D'Annunziovým steskem po vlasti, který se projevuje nejprve námětem *Parisiny* a poté jasným odkazem na oblíbenou pisánskou krajinu v pojmenování hlavní hrdinky aktuální komedie<sup>72</sup>. *Pisanella* v mnoha ohledech připomíná *Utrpení svatého Šebestiána*. Spojuje je podobná syntéza divadelních složek s velkým množstvím postav, opětovné ztvárnění

---

<sup>70</sup> DE MICHELIS, E. 1960. *Op. cit.* s. 336-337. BARBERI SQUAROTTI inspirace doplňuje dokonce ještě o Flauberta a Anatola France (BARBERI SQUAROTTI, G. *Op. cit.* s. 171).

<sup>71</sup> SEDDIO, P. *Op. cit.* s. 96.

<sup>72</sup> PASTORINO, D. *Op. cit.* s. 164

protagonistky Idou Rubinstein i výpravná scéna Lva Baksta (hudbu složil Ildebrando Pizzetti). Nejvýraznější osobností byl ale Vsevolod Mejerchold, který se ujal režie.

Děj je předznamenán už v prologu, kdy mezi disputující hodnostáře o pravosti náboženství a vhodné nevěstě pro kyperského krále Ughetta vstupuje přízračná bytost Alete, která králi předpovídá setkání s krásnou princeznou. Ta je brzy skutečně přivezena jako válečná kořist a Ughetto se do ní zamiluje. Lásku k ní pocítuje ale i králův mocný strýc, jehož nevěstky v princezně odhalí svou družku z Pisy. Ughetto Pisanellu brání a před strýcem ji ukrývá do kláštera, před nímž ho později také zabije. Po těchto peripetiích je Pisanella přijata Ughettovou matkou, která však žárlí na její krásu a nechá ji ušlapat v záplavě růžových lístků a bujarého tance. Pisanella tedy umírá stejně trpělivě jako sv. Šebestián.

V závěru díla silně rezonuje generační vztah dvou žen, který se objevil již ve *Snu podzimního večera* a blíže se mu budeme věnovat i v *Korábu*. Opětovně se také setkáváme s byzantským prostředím, z nějž pochází Comnèna v *Glorii*, Basiliola v *Korábu* a s trochou nadsázky i Faidra. Dále se objevuje motiv delirického záchvatu vášně k ženě, který se opět odráží již ve *Snu podzimního večera*, ale hlavně v *Dceři Joriově* a *Korábu*.

Postava Pisanelly v průběhu děje několikrát změní své postavení – přijíždí jako princezna, z níž je ponížena na pouhou nevěstku, ale král ji přesto vnímá jako svou spasitelku a činí z ní řádovou sestru; v závěru pak nabývá role prosebnice-mučednice. Pisanella je navíc téměř po celou dobu němá (kromě závěru nemá ani jednu repliku), což je u D'Annunzia poměrně netradiční prvek. Tím spíš tato hrdinka působí jako jeden velký symbol uvadajícího symbolistního období, který bude tím, za co ho bude pokládat okolí.

Gabriele D'Annunzio i v těchto textech akcentuje téma smyslnosti s příchutí krve, i když v druhém případě hrdinčina smyslnost vychází hlavně z její pověsti. Dalším charakteristickým prvkem, který je v obou dílech hojně zastoupen, je výrazná role sboru, lyrické vyznění příběhu a u *Pisanelly* také určitá pohádkovost a snovost.

### ***Dýka* (Il Ferro)**

Roku 1914 vychází drama, které zakončuje D'Annunziovo zaujetí divadelní tvorbou a nese název *Dýka*. Existuje k němu i soudobý francouzský ekvivalent *Zimolez* (Chèvrefeuille), jde ale v podstatě jen o překlad a změnu názvu téhož příběhu. Marginálním rozdílem je ještě



fakt, že italský originál je definován jako čisté drama, kdežto *Zimolez* je označen jako tragédie ve třech dějstvích v próze.

Názory odborníků na poslední D'Annunziův dramatický text budí značně rozporuplná hodnocení. Jedni ho pokládají za důsledek inspirační vyprahlosti autora a popisují ho jako největší syntézu a recyklaci témat a motivů, druzí v něm vidí naopak nejzralejší plod dannunziiovské dramatiky s náznaky pirandellismu. Je pravdou, že značná část děje i atmosféry má svůj předobraz v předchozích dramatech, ale zdá se, že to byl autorův záměr.

Příběh se odehrává v domě rozvrácené a emočně vyprahlé rodiny, kde dominuje dospělá ale vyšinutá dcera Mortella a její matka s manželem. Zápětka tkví v nenávisti Mortelly k matčině druhému muži Gherardovi Ismerovi, kterého podezírá z vraždy svého otce a neustále o tom přesvědčuje také svou matku, i když pochybuje i o jejím čistém svědomí. V závěru Mortella bere do ruky dýku a chce Ismeru zabít, matka ji však zadrží a svého muže pateticky bodne sama, aby dokázala svou nevinu a lásku k otci Mortelly.

Z výše popsaného se na první pohled nabízí silná paralela s *Pochodní pod kbelcem*, jejíž protagonistce, Gigliole de Sangro, je celé drama navíc otevřeně věnováno<sup>73</sup>. Ve vedlejší postavě plaché a éterické Rondiny, Mortelliny přítelkyně, se jeví zase zřetelný odkaz na Sirenettu z *Giocondy*, což je podpořeno i situováním děje do Toskánska. Vztahy mezi matkou a dětmi zase připomínají tragédii *Víc než láska*, kde sourozenci řeší setkání s matkou, která je v dětství opustila.

D'Annunzio se v tomto dramatu sice vrací do klasického buržoazního prostředí, ale přináší téma eutanazie, které je zcela nové a vzhledem k tomu, že budí kontroverze i v dnešní době, tehdejší publikum pro ně nemohlo mít pochopení<sup>74</sup>. Ismera totiž podíl na smrti Mortellina otce nepopírá, ale nenávistným výpadům se brání argumentem, že ho její otec sám o ukončení života poprosil, protože byli nejlepšími přáteli. Charakteristická je u D'Annunzia i symbolika mluvících jmen, která však v postavě Mortelly rezonuje asi nejvýrazněji.

### ***Křížová výprava neviňátek* (La crociata degli Innocenti) a *Cabiria***

Pro chronologickou úplnost ještě v krátkosti upozorníme na dva fragmenty, kterým se D'Annunzio před svým válečným angažmá věnoval.

---

<sup>73</sup> DE MICHELIS, E. 1960. *Op. cit.* s. 454.

<sup>74</sup> SEDDIO, P. *Op. cit.* s. 176.

*Křížová výprava neviňátek* byla zamýšlena jako veršované mystérium ve 4 dějstvích (podobně jako *Utrpení svatého Šebestiána*). D'Annunzio budoucí text dokonce nabídl Giacomovi Puccinimu jako libreto k opeře. Do roku 1915 ale sepsal jen první dvě dějství a další dvě zůstala jen obsahově načrtnuta. Podstatou příběhu mělo být obrácení pohanských a morálně nízkých lidí na křesťanskou víru, s čímž souvisela i cesta do Svaté země. Poutníci nastupují na křížácké lodě plné dětí, ty se však dostanou do zajetí a lodě troskotají. D'Annunzio se v tomto díle naposledy pokusil o symbolistické vyznění a oživení středověké mystiky. De Michelis dále připouští možné inspirace dílem Iacopona da Todi a svatého Františka z Assisi<sup>75</sup>.

V roce 1914 se D'Annunzio také podílel na realizaci němého velkofilmu Giovanniho Pastroneho *Cabiria*, k němuž napsal scénické poznámky a jména postav. Eurialo De Michelis se v předmluvě své knihy zmiňuje i o tom, že si Gabriele D'Annunzio díky spolupráci na tomto historickém filmu z období druhé punské války přišel na královský honorář<sup>76</sup>, který mu po návratu z Francie podstatně ulehčil životní situaci.

---

<sup>75</sup> DE MICHELIS, E. 1960. *Op. cit.* s. 456.

<sup>76</sup> *Op. cit.* s. 13.

## ANALÝZA VYBRANÝCH DRAMAT GABRIELA D'ANNUNZIA

### *Mrtvé město (La Città morta)*

*Mrtvé město* je prvním ze tří dramát, která v této části podrobíme hlubší analýze inspiračních zdrojů, motivů, postav a pokusíme se na nich demonstrovat, nakolik se Gabrielu D'Annunziovovi dařilo převést své umělecké vize na konkrétní dramatické texty. Výběr *Mrtvého města*, *Dcery Joriovy* a *Korábu* z celé tvorby je motivován jejich inovativností, ohlasem a také faktem, že každé z nich se od předchozího v mnoha ohledech významně liší.

V krátké úvodní zmínce jsme o *Mrtvém městě* uvedli několik všeobecných informací, které se níže pokusíme doplnit a podložit konkrétními ukázkami z textu.

Začněme u inspiračních zdrojů. Výše bylo již zmíněno, že zápleтка příběhu vykazuje přetrvávající rysy měšťanského dramatu, přesto po formální stránce i v dalších aspektech je tragédie koncipována čistě po antickém vzoru, což vychází z konceptu Friedricha Nietzscheho. Nietzscheovské je i téma touhy po výjimečnosti, nesmrtelnosti skrze vykonané skutky, které se nejsilněji projevuje v postavě archeologa Leonarda paralelně reprezentujícího temný dionýský pól příběhu. Z Nietzscheho ostatně vychází i inspirace řeckou antikou – zejména jejím životem a tragickým dílem, k němuž se D'Annunzio v *Mrtvém městě* hojně odkazuje. V dramatu opakovaně postavám vkládá do úst úryvky z Aischylovy *Oresteji* (Kassandřina pasáž z Agamemnona) a Sofoklovy *Antigony*. Oba autory dříve četl v reálných scénériích při své výpravě do Řecka, což byl také rozhodující impuls k sepsání *Mrtvého města*. Inspirace těchto dvou tragédií je patrná hned v úvodním citátu z *Antigony* „Ó Érote, v bojích vítězný...“<sup>77</sup>, kterým D'Annunzio naznačuje, že spád děje i jeho tragické vyústění má úzkou spojitost s láskou (vášní) motivující postavy k zhoubnému jednání. Dalšími projevy antického dramatu jsou postava Chůvy, která funguje jako pamětnice starých časů, zpovědnice a utěšovatelka slepé Anny, a předtuchy a vize Biancy Marie a Anny, které je připodobňují k antickým věštcům Kassandře a Teiresiovi. V struktuře jednání se zaujetí antikou odráží ve sdělování důležitých dějů odehrávajících se mimo scénu příchodními postavami (antickými posly) a stejné zaujetí nacházíme i v jisté nedůvtipnosti postav v zásadních dialozích, v nichž se neustále doptávají místo okamžitého jednání, k němuž by

---

<sup>77</sup> SOFOKLÉS. *Antigóné*. In: *Tragédie*. Přel. Ferdinand Stiebitz. Praha: Svoboda 1975. s. 55.

byly puzeny po první replice partnera. Jde tedy o tzv. monologičnost dialogu, kde se každý vymluví, aby divákovi předal maximum informací; D'Annunzio tím také udělal prostor „kráse jazyka“, která v dlouhých pasážích může vyniknout. Odmítnutím realistického dialogu se ostatně naplňují i wagnerovské představy o divadle. V neposlední řadě autor docílil „popření času a spojení současných postav s těmi z dávných staletí do jednoho [mytického] kruhu“, jak sám napsal Angelu Contimu<sup>78</sup>.

Kromě těchto dvou převažujících inspiračních zdrojů jsou v díle patrné i stopy D'Annunziových literárních současníků. *Mrtvé město* akcentuje maeterlinckovskou snovou atmosféru a lyriku s momenty tichosti, když postavy vyjadřují své tužby a přání.

**Bianca Maria:** [Anně] Non vi piacerebbe d'avere su le ginocchia un canestro di frutti? Ah, con che avidità io ne mangerei! A Siracusa camminavo nei boschi d'aranci, vedendo tra i tronchi splendere il mare: gli alberi avevano su i rami gli antichi frutti e i nuovi fiori; i petali ci cadevano sul capo come una neve odorante; e noi mordevamo la polpa succulenta come si morde il pane.

(*La Città morta*, I, s. 29)<sup>79</sup>

**Bianca Marie:** Nechtěla byste mít na kolenou košík s ovocem? Ach, s jakou chutí bych z něj jedla! V Syrakusách jsem chodila do pomerančových hájů a mezi kmeny viděla zářit moře; stromky měly na větvích staré plody i nové květy, kvítky nám padaly na hlavu jako vonný sníh a my se zakusovali do šťavnaté dužiny jako se zakusuje chléb.

V podobném duchu se nesou i lyrické promluvy obrazotvorně popisující okolí míst děje s častým užitím toponym.

**Bianca Maria** (*volgendosi verso la loggia e guardando il cielo*): Passa una nuvola, ma è leggera: una nuvola d'oro che ha la forma d'un'ala. Tutti i giorni passano le nuvole nel cielo azzurro: salgono di laggiù, dal Golfo Argolico, e vanno verso Corinto. [...] Qualche volta rimangono lungamente su l'orizzonte e la sera s'accendono come roghi. Nessuna ancora versa una stilla d'acqua. Tutta la campagna ha sete. Ieri da Carvati partì un pellegrinaggio per la cappella del profeta Elia a implorare la pioggia. Dovunque è la siccità; e il vento solleva a grande altezza la polvere dei sepolcri.

(*La Città morta*, I, s. 16-17)

**Bianca Marie** (*otáčí se směrem k balkónu a dívá se na nebe*): Přechází oblak, ale je lehký: zlatý oblak, který má tvar křídla. Celé dny přecházejí oblaka na modrém nebi: stoupají tam zdola z Argejského zálivu a plují ke Korintu. [...] Občas dlouze zůstanou na horizontu a večer se zažehnou jako hranice. Celá krajina má žízeň. Včera vyšla z Carvati pouť ke kapli proroka Eliáše, aby si vyprosili déšť. Všude je sucho a vítr zvedá do velké výšky prach z hrobů.

Zápletkou se autor zase přibližuje ibsenovské problematice rodiny a jejích zvráceností.

De Michelis pak nachází ještě paralelu s Čechovem, jejímž základem je sám příběh plný tajemství, o nichž se mlčí<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> SEDDIO, P. *Op. cit.* s. 93.

<sup>79</sup> D'ANNUNZIO, G. *La Città morta*. Roma: Il Vittoriale degli Italiani 1939. s. 29. U ukázek tohoto druhu je v této i v dalších analýzách uváděn zjednodušený odkaz k rozebíranému dramatu vždy pod každým úryvkem. Pokud pod českým překladem chybí, jde o překlad autorský vzniklý v průběhu psaní této práce.

Pro plnou srozumitelnost dále zkoumaných jevů je v tuto chvíli třeba stručně shrnout podstatné dějové zvraty. U mykénských vykopávek žije archeolog Leonardo se svou sestrou Biancou Marií, k nimž načas přijíždí Leonardův přítel a básník Alessandro se slepou manželkou Annou. Během doby, co Leonardo zuřivě hledá a nachází dávné hroby Átreovců, se Alessandro zamiluje do jeho sestry, což neunikne instinktu manželky. Leonardo se o tom dovídá náhodou, bohužel krátce poté, co Alessandrovi sám vyzradil tajemství o incestní lásce, kterou cítí také ke své sestře. Své zoufalství řeší radikálně – pod záminkou vyláká Biancu Marii k Perseovu prameni a tam ji utopí, aby ji i sebe očistil. K její mrtvole nejprve dorazí Alessandro a pak i Anna, která uzavírá drama výkřikem: „*Ach...! Vidím! Vidím!*“<sup>81</sup>

Motivů a opakujících se prvků, které by vyžadovaly komentář, je v dramatu celá řada, a proto zmíníme jen ty stěžejní. Luisetta E. Chomel ve své knize uvádí tři základní motivické osnovy, které drama sleduje:

- voda, žízeň, vyprahlost, sucho, pramen
- pohled, slepota, oči, světlo, vidět
- odhalit, přiznat, vyzradit, pravda (tajemství, skrytý, zatajit, spletitý problém, děsivé pouto)<sup>82</sup>.

Zejména první řada slov zaznívá téměř v každé replice a pojí se k ní různé významy. V základní rovině se samozřejmě vztahuje k vyprahlosti země a dusivému klimatu, kde není kapka vody kromě Perseova pramene. Tomu odpovídá i úvodní scénická poznámka: „*Na vyprahlé Argolis – poblíž mykénských trosek překypujících zlatem.*“<sup>83</sup>

Tento výklad podporují i déšť vyvolávající rituální (pohanské) obřady, jež postavy několikrát vidí v dálce. Podtextový výklad je ale ještě mnohem hlubší. Všechny postavy po něčem žízní (dychtí) – po objevech, životě, lásce – jejich neúměrná touha je však spaluje. S žízní je úzce spojen i motiv útěku, který spojuje všechny postavy, ale nikdo ho není schopen zrealizovat. Anna touží po útěku do jiného světa, Bianca Maria chce na pokraji sebevraždy utéct z nehostinné země, kde zůstává jen kvůli starosti o bratra, Alessandra nutí nová láska

---

<sup>80</sup> DE MICHELIS, E. 1960. *Op. cit.* s. 180.

<sup>81</sup> „*Ah...! Io vedo! Io vedo!*“ (D'ANNUNZIO, G. *La Città morta. Op. cit.* s. 175.)

<sup>82</sup> CHOMEL, L. *Op. cit.* s. 61.

<sup>83</sup> „*Nell'Argolide sitibonda – presso le rovine di Micene ricca d'oro*“ (D'ANNUNZIO, G. *La Città morta. Op. cit.* s. 7.)

k útěku od manželky a Leonardo utíká od svých zvrácených vášní k hrobům mytických hrdinů.

S vyprahlostí se spojuje Annin nicotný život i vztah s Alessandrem, který zároveň cítí tvůrčí vyprahlost bez své múzy. Leonardo je na hranici vyčerpání kvůli své posedlosti vykopávkami, aby zahnal myšlenky na sestru, o kterých ví, že jsou hříšné. Konečně na vyprahlost navazuje i motiv mrtvolnosti (země, vegetace, oči, vykopávek, nalezeného zlata), který dostane tragické zhmotnění v oběti Biancy Marie. Ostatně smrt číší i z četby antických textů, jež Anna pak už nedokáže ani poslouchat.

**Anna:** [četba Oresteí a Antigony] Basta, Bianca Maria. Non legete più oltre! Sembra che la morte sia da per tutto. Chiudete il libro! Andate su la loggia a guardare le stelle. Io sono stanca, molto stanca; vorrei che anche me un nume stendesse nel sonno...

(*La Città morta*, III, s. 137)

**Anna:** To stačí, Bianca Marie. Nečtěte už víc! Zdá se, že smrt je všude kolem. Zavřete tu knihu! Běžte na balkón a pozorujte hvězdy. Já jsem unavená, moc unavená; chtěla bych, aby i mě nějaký bůh uložil k věčnému spánku...

Nedostatek vody také vytváří metaforu nedostatku života, energie, elánu, štěstí.

Naopak největším symbolem pramene je samotný Perseův pramen (jediná oáza ve spálené zemi), pramenem je ale i Bianca Maria pro Alessandra a pro Biancu Marii i Annu je alespoň ze začátku ještě pramenem četba klasiků, v níž nacházejí ponaučení.

Rozbor motivů a jejich metaforické překrývání se dále pokusíme ještě prohloubit skrze identifikaci postav, jejich rolí a vzájemných vztahů mezi nimi. Vztahová rovina nabírá od začátku formu klasického milostného trojúhelníku, jeho podoba se však v čase vyvíjí. Zatímco se zprvu zdá, že jde o vztah jednoho muže (Alessandra) k dvěma ženám a Leonardo stojí mimo zaujat hledáním hrobů, později se ukáže, že je to naopak střet dvou mužů kvůli jedné ženě a přebývá Anna ponořena do temnoty a chmur. D'Annunziovým záměrem bylo posílit mytického vyznění dramatu i propojením současných postav s těmi po staletí pohřbenými. V některých případech je souvztažnost vyjádřena explicitně v textu, jinde se o ní můžeme jen dohadovat. Jako logické se ovšem jeví připodobnění odmítnuté Anny ke Klytaiméstře zahanbené příchodem Agamemnonovy milenky Kassandry. Cassandra se pak váže na postavu Biancy Marie, která zároveň nabývá role Antigony obětující se pro bratrovu kariéru a umírající jako panna (k tomu odkazuje i neposkvřenost v jejím jméně)<sup>84</sup>. Ke

---

<sup>84</sup> V textu se také objevuje přímá narážka na její podobnost s osudem Ifigenie. (D'ANNUNZIO, G. *La Città morta*. *Op. cit.* s. 18).

Kassandře má vazby i Anna skrze vidiny a neblahé předtuchy; její slepota zas dle Luisetty E. Chomel odkazuje přímo k Oidipovi<sup>85</sup> společně s motivem incestu. Poslední nepřiznaný zůstává Agamemnon, k němuž se z postav nejsilněji váže Leonardo, nejen proto, že touží vykonat velké skutky, ale zejména proto, že jako jediný pohlédl do Agamemnonovy tváře pod zlatou maskou, a tím do něj přešel antický *furor* a dionýská temnota a zvrácenost Átreova rodu.

Z těchto vazeb pak vyplývají i důsledky v konkrétním chování postav. Například Bianca Marie se nedokáže ubránit pocitu strachu a stísněnosti v přítomnosti Anny, nad níž se vznáší přízrak Klytaiméstry – vražedkyně milenek. Ve vztahu těchto dvou postav také ze strany Anny probleskne motiv lesbické lásky, když Biance Marii viská vlasy a opěvuje její krásné tělo. Přitom se mezi nimi rozvíjí také sesterský vztah, což Anna sama zmiňuje a dává do kontrastu s bratrským vztahem nejlepších přátel, Alessandra a Leonarda.

[...] *Come Anna le tocca le gote, ella [Bianca Maria] ha un brivido palese.*[...] *Anna, toccandola vagamente sul viso, su i capelli.* [...] *Bianca Maria, turbata dalla maniera singolare della cieca che continua a toccarla.*

[...] *Una pausa. Ella [Anna] continua a sfiorare con le dita Bianca Maria. Questa fa un movimento involontario, come per sottrarsi.*

**Anna:** Non soffrite che io vi tocchi? Sento che siete bella, e vorrei raffigurarmi la vostra bellezza.

[...] *Tutto il tuo sangue batte nel tuo viso, così stranamente... Oh non avevo ancora conosciuto un battito così forte. Il tuo cuore, il tuo cuore...*

*Ella le cerca nel petto il luogo del cuore e s'inchina per ascoltarlo.*[...]

**Anna:** Non tremare! Io sono una tua sorella morta, che ritorni. [...] Non tremare! Io sono come una tua sorella, che ti guarda di là dalla vita. [...]

*Ella mette le mani sui capelli della reclinata, accarezzandoli; poi ve le affonda.*

Quanti capelli! Quanti capelli! Sono dolci alle dita come un'acqua tiepida che scorra. [...] Hanno un profumo, hanno mille profumi... Un torrente pieno di fiori!... Ah, tu sei tutta bella, tu hai tutti i doni!

(*La Città morta*, I, s. 29-34)

**Anna:** Datemi un bacio, Bianca Maria.

*Ella la bacia in bocca.*

(*La Città morta*, II, s. 80)

**Anna:** La vostra voce, ora, è fresca come una polla. Io credo di udire scorrer l'acqua sul vostro corpo come su la statua d'una fontana.

(*La Città morta*, III, s. 133)

[...] *Jak se Anna dotkne jejích skrání, ona [Bianca Marie] se citelně zachvěje.* [...] *Anna se tápavě dotýká její tváře a vlasů.* [...] *Bianca Marie rozrušena zvláštním způsobem, jakým se jí nevidomá neustále dotýká.*

[...] *Pausa. Ta [Anna] pokračuje v dotýkání se Biancy Marie prsty. Tato neúmyslně učiní pohyb jako by se chtěla vyprostit.*

---

<sup>85</sup> CHOMEL, L. *Op. cit.* s. 56.

**Anna:** Netrpíte, když se vás dotýkám? Cítím, že jste krásná a chtěla bych si vaši krásu představit. [...] Všechna tvá krev tepe v tvé tváři, tak zvláště... Ó, ještě jsem nezažila tak silný tlukot. Tvé srdce, tvé srdce...

*Hledá ji na prsou místo, kde má srdce a skloní se, aby si ho poslechla. [...]*

**Anna:** Netřes se! Jsem tvá mrtvá sestra, co se vrací. [...] Netřes se! Jsem jako tvá sestra, co na tebe hledí z onoho světa. [...]

*Položí ruce na vlasy schoulené dívky a víská je, pak do nich své ruce ponoří.*

Takových vlasů! Takových vlasů! Tečou jemně mezi prsty jako vlahá voda. [...] Mají vůni, mají tisíce vůní... Proud plný květů!... Ach, ty jsi krása sama, máš všechny dary!

**Anna:** Polibte mě, Bianco Marie.

*Tato ji políbí na ústa.*

**Anna:** Váš hlas je teď svěží jako pramen. Zdá se mi, že slyším stékat vodu po vašem těle jako po soše fontány.

Zbývá se ještě pozastavit nad tím, zda v tomto dramatu můžeme najít nějakého nietzscheovsko-dannunziiovského nadčlověka. Z výběru postav se dá velice rychle vyloučit ustrašená a nešťastná Bianca Marie, která je po všech stránkách naopak klasickým příkladem oběti. Jen okamžik její smrti vstupuje do děje neotřelým způsobem, když do potměšlé místnosti, kde se odehrává zdlouhavý dialog mezi Annou a Alessandrem, vtrhne prudký vítr a uhasí právě přinesenou lampu jako vyprchávající život.

**Alessandro** (*con voce malferma*): [o Leonardovi] Non sai dove sia andato?

**Anna:** È disceso alla fonte Perseia.

*Entra la Nutrice portando la lampada accesa, ma mentre ella sta per posarla su la tavola, un soffio di vento la spegne. La porta, dietro di lei, si chiude con violenza.*

**La Nutrice:** Ah, s'è spenta! Bisogna chiudere la porta delle scale. Il vento cresce.

(*La Città morta*, IV, s. 158)

**Alessandro** (*nejistým hlasem*): Nevíš, kam šel?

**Anna:** Šel dolů k Perseovu prameni.

*Vstoupí Chůva se zapálenou lampou, ale ve chvíli, kdy ji chce umístit na stůl, ji závan větru zhasne. Dveře se za ní prudce zabouchnou.*

**Chůva:** Ach, zhasla! Musíme zavřít dveře ke schodům. Vítr sílí.

Výrazným hrdinou není ani Alessandro, který sice dokáže vzletně psát verše a oblouznit nevinnou duši Biancy Marie, ale k radikálnímu činu se za celou dobu neodhodlá. Nedokáže opustit manželku, ani spontánně ztrestat Leonarda za hrůznou vraždu jejich společné lásky. Zbývá Leonardo snažící se po celou dobu zaručit si nesmrtelnost objevem antických titánů, selhává ale před sebou samým, před svou vlastní slabostí a zvráceností, kterou si následně hystericky vybije na té nejbezbrannější dívce, jež mu bezmezně důvěřuje, místo toho aby katarakticky sprovodil ze světa sám sebe. I když své jednání následně



ospravedlňuje před Alessandrem očištěním sebe i své sestry od chtiče, jeho dřívější auru mu to vrátit nemůže.

**Leonardo:** [...] Chi, chi avrebbe fatto per lei quel che io ho fatto? Non v'era una sola stilla amara in tutto il suo sangue... Dianzi...

*Egli s'interrompe sussultando come un uomo malato la cui carne sia tòrta da uno spasimo intollerabile.*  
... dianzi... tutta la sua tenera vita tremava nei suoi capelli, sotto la mia mano... [...] Ah, quando s'è chinata su l'acqua per bere... Ho udito il primo sorso scorrere nella sua gola... mi pareva ch'ella bevesse dal mio cuore, che in quel sorso passasse tutto il dolore sofferto, tutta l'esistenza vergognosa, e ogni conoscimento, e ogni memoria, e l'intero essere mio... Vuoto, vuoto, e cieco ero quando mi sono abbattuto su lei... [...] Il mondo era distrutto... Mille secoli... un attimo... [...] *“Tutto il suo viso batteva tra i suoi capelli come un polso violento,”* – così, così diceva Anna iersera: ella che l'aveva tenuta nelle sue mani, che l'aveva sentita palpitare nelle sue mani... [...] E ogni macchia è scomparsa dalla mia anima; io sono divenuto puro, tutto puro. Tutta la santità del mio amore primo è tornata alla mia anima [...] Per poterla riamare così, io l'ho uccisa; perché tu potessi amarla così sotto i miei occhi [...] Guardala, guardala! Ella è perfetta; ora ella è perfetta. Ora ella può essere adorata come una creatura divina... Nel più profondo dei miei sepolcri io l'adagerò e le metterò intorno tutti i miei tesori...

(*La Città morta*, V, s. 168-171)

**Leonardo:** [...] Kdo, kdo by pro ni udělal to, co jsem udělal já? V celé její krvi nebyla ani kapka hořkosti...Předtím...

*Odmílí se a ořese se jako nemocný člověk, jehož tělo je svíráno nesnesitelnou trýzní.*

...předtím...celý její křehký život se chvěl v jejích vlasech, pod mojí rukou... [...] Ach, když se nahnula nad vodu, aby se napila... Uslyšel jsem první doušek stékající do jejího hrdla... zdálo se mi, že pije z mého srdce, kterým v tom doušku jako by prošla všechna vytrpěná bolest, celé mé nestoudné bytí a každé poznání, každá vzpomínka a celé mé já... Prázdný, prázdný a slepý jsem byl, když jsem se na ni vrhnul... [...] Svět byl zničen... Tisíce staletí... jeden okamžik... [...] *„Celá její tvář pulsovala v jejích vlasech jako divoký tep“* – tak, tak to včera večer řekla Anna: ta, která ji držela ve svých rukou, která cítila, jak se chvěje v jejích rukou... [...] A každá skvrna zmizela z mé duše; stal jsem se čistým, naprosto čistým. Veškerá svatost mé dřívější lásky se vrátila do mé duše [...] Abych ji mohl znova takto milovat, proto jsem ji zabil; abys ji ty mohl takto milovat mně na očích [...] Podívej se ni, podívej se ni! Je dokonalá, teď je dokonalá. Teď může být uctívána jako božská bytost... Do nejhlubšího ze svých hrobů ji uložím a kolem ní položím všechny své poklady...

Poslední možností je tedy postava Anny, jež se nejlépe vyrovnává se svým nelehkým údělem a její jednání se stává „hnacím motorem“ děje. Jak uvádí Chomel, Anna je kromě tří přítomna ve všech scénách<sup>86</sup>. Je to ona, kdo přivádí Biancu Marii k uvědomění si svých vlastních snů a citů a rozpoznává vznikající vztah s Alessandrem. Stejná postava toto tajemství také vyzrazuje Leonardovi a v závěru zabraňuje ukrytí těla, když silou vůle sama dojde k prameni a náhle prozře. Její slepota je totiž dána posttraumatickým šokem ze smrti

---

<sup>86</sup> *Op. cit.* s. 61.

matky (utopila se ve vaně), a tak se dá návrat zraku přisoudit symbolické reinkarnaci duše krásné Biancy Marie do Anniných očí<sup>87</sup>.

Motiv Anniny slepoty také odkazuje k jejímu životnímu postoji, ona nechce vidět realitu, i když si ji dobře uvědomuje. Staví se do pasivní role přehlíženého stínu, který čeká na smrt, přesto je paradoxně ona jedinou titánskou a vnitřně silnou postavou dramatu, která poráží nepřízeň osudu, dokáže odpustit sokyni v lásce a v závěru „nadžensky“ převyšuje zhroucenost a slabošství Alessandra a Leonarda. Selhává jedině v neprozřetelném vyzrazení milostného poměru Leonardovi. Podstatnost Anniny postavy ostatně podtrhuje sám D'Annunzio obsazením Bernhardtové a Duseové do této role.

Gabrielu D'Annunziovi se v *Mrtvém městě* podařilo navodit stísněnou a napjatou atmosféru, která prostupuje celým dramatem. Velmi dobře působí otevření nějakého tématu, od něž postavy před zásadním sdělením utečou k všednodenní konverzaci. Pozoruhodná je i archaická kvalita jazyka, které je ale zároveň největší slabinou tohoto i většiny ostatních dramát. Těžkost, přeestetizovanost a délka mnohdy lyrických replik totiž napětí i děj citelně oslabuje a postavy nejednají přirozeně, což u dramát bývá zásadní problém. Problematická je i otázka mýtu, který i přes četné odkazy a starořeckou formální stavbu v tomto případě nevznikl. Jde spíše o vytrženou buržoazní zápletku z tradičního prostředí zahalenou mytickým a mystickým bezčasím, což by samo o sobě (bez aspirace na mýtus) mohlo být funkční. Ojedinělost tohoto dramatu spočívá také v tom, že se v něm D'Annunziovi podařilo stvořit nietzscheovský svět bez boha. Oproti ostatním autorovým hrám v *Mrtvém městě* chybí jakákoli modla, ke které by se postavy zdatně upínaly, ani tu není žádná vyšší autorita, která by počínání jakkoli soudila či ztrestala. Jedinou jistotou je smrt neúprosně obklopující vše živé a živořící.

---

<sup>87</sup> Bianca Marie odchází z tohoto světa podobně jako Annina matka; tím se kruh uzavírá a Anně se může vrátit zrak.

## **Dcera Joriova (La Figlia di Iorio)**

Na začátku této kapitoly bylo řečeno, že všechna analyzovaná dramata mají pro D'Annunzia zlomový význam. Přejdeme tedy od kolébky antického divadla do kraje a doby, které jsou autorovi mnohem bližší a bytostně je zná. V následující analýze se pokusíme dokázat, že *Dcera Joriova* není jen zlomovým dílem ale přímo vrcholem v D'Annunziově dramatické éře. Sám autor by asi nesouhlasil, protože se v ní neprolíná vše oč usiloval tak, jako v některých ještě pozdějších dílech. Nicméně z dnešního pohledu se tato tragédie jeví jako vyvážený kompromis s neoddiskutovatelnou dramatičností, která by zřejmě bez problémů obstála i na současné divadelní scéně. D'Annunzio sice i zde kombinuje několiké inspirační zdroje, ale daleko lépe s nimi nakládá a obratně je aplikuje na prostředí svého rodného kraje, které bylo a možná ještě je pro většinu lidí svým způsobem exotické.

V této hře samozřejmě nejvíce rezonuje samotný vztah básníka ke kraji a jeho znalost místních poměrů a legend, včetně události, kterou zachytil Michetti na obraze. (Tématika rodných Abruzz se totiž již dříve osvědčila u *Triumfu smrti* a *Peskarských novel*.) Po umělecké stránce se ale dají v mnoha ohledech vyzorovat vzestupné tendence v použití prvků, o nichž jsme se zmínili v předchozí analýze. Přetrvává tak maeterlinckovské snové prostředí s lyrickými pasážemi a objevuje se tu i trochu nečekaně Ibsenův vliv, který shledáváme v mnohé podobnosti mezi postavou Peera Gynta ze stejnojmenného dramatu a postavou Aligiho.

Zcela zásadně a velmi rafinovaně je tu ovšem nakládáno s odkazem antické tragédie. Jedním z dominantních prvků je totiž několiký sbor, který se schovává za promluvami a dobrými radami pověřivých příbuzných, babek kořenářek a dalších lidí ze sousedství. V závěru se dokonce explicitně objevuje „náčelník sboru“ v podobě Jony, syna Midiova, který zastupuje hlas obce v oblasti práva a trestu. Členové sboru ale v tomto dramatu ještě zcela nenabývají své antické anonymity, ani davové masovosti, o niž D'Annunzio usiloval. Jejich počet je komornější a působí věrohodněji v rámci venkovského prostředí, kde každý každého zná. Tato inspirace je podložena i refrénovostí, ozvěnami a antickým kladením nabádavých dotazů k protagonistům dramatu. Refrénovost se ostatně zčásti projevovala už v *Mrtvém městě* v promluvách Anny a zejména v citovaných úsecích antických dram. Z antického světa ale D'Annunzio přijímá i další motivy – například míšení křesťanských

praktik s pohanskými rituály, které nepřímou antickým nádech vykazují. S tímto rysem a všudypřítomnou pověřivostí úzce souvisí také dobový symbolismus, který nabízí velké množství výkladů a významů jednotlivých úkonů a událostí.

Na první pohled může vypadat poměrně nesourodě spojení dosavadně řečeného s verismem, avšak i ten je zde silně přítomen. Je to dáno zejména prostředím, které je realisticky vyobrazeno, vybaveno všemi dobovými detaily a doplněno o zařikávadla, modlitby atd. Verismus je ale také cítit v jednotlivých vztazích mezi postavami, které si nesou své zatížení prostředím, z něž pocházejí, i svým původem. Z toho pramení i koncept *divadla krutosti* založený v tomto dramatu na primitivnosti postav a pudovosti jejich jednání. Realističnost se ostatně projevila i při samotném inscenování, kdy D'Annunzio vyžadoval od Michettiho, aby celá výprava a kostýmy kopírovaly abruzzeskou tradici a folklór a aby se pro jednotlivé doplňky vypravil přímo tam<sup>88</sup>. Pro ještě větší relativizaci uměleckého zařazení tohoto dramatu připomeňme, že je celé psáno ve verši, který je se sám o sobě vysoce antiveristický, a že jedním z hlavních témat je romantický vzdor a boj za individualitu proti většinové obci ponořené do letitých stereotypů.

Všechny tyto rysy nicméně vytvářejí zvláštní koláž, která drží při sobě a vytváří kolem celého příběhu pravou mytickou atmosféru. V tomto ohledu se tak D'Annunzio přibližuje Wagnerovi včetně pronikání písňovosti a refrénovosti do samotných promluv. Společný je jim i obrat k vlastním kořenům. Zatímco Wagner oživoval dávné germánské legendy, D'Annunzio po kořenech antických představuje tentokrát archaické prostředí kraje, odkud pochází, což sám dokládá ve věnování hry, v němž zdůrazňuje i její písňovost<sup>89</sup>.

Alla terra d'Abruzzi  
alla mia madre alle mie sorelle  
al mio fratello esule al mio padre sepolto  
a tutti i miei morti a tutta la mia gente  
fra la montagna e il mare  
questo canto  
dell'antico sangue  
consacro

Kraji Abruzz,  
mé matce, mým sestřím,  
mému vzdálenému bratru, mému pochovanému otci,  
všem mým zesnulým, celému mému lidu  
mezi horami a mořem  
tento zpěv  
dávné krve  
odkazuji.

(La Figlia di Iorio, s. 3)

<sup>88</sup> CORSI, M. *Op. cit.* s. 51-52.

<sup>89</sup> D'ANNUNZIO, G. *La Figlia di Iorio*. Roma: Il Vittoriale degli Italiani 1939. s. 3. V české verzi je přepsán italský originál, takže v tomto případě jde o překlad autorský.

Odkaz k předkům a celková výstavba dramatu podle antického vzoru je konečně vlastní i Nietzscheovým představám o mýtu, který má vycházet doslova z *matčina lůna* (grembo materno)<sup>90</sup>. O tom, že jde o zdařilý pokus o stvoření mýtu svědčí i naprostá eliminace toponym a dalších přesných místně-časových údajů, jimiž *Mrtvé město* doslova překypovalo. Autor k lokalizaci volí jen velmi stručnou poznámku: „*V Abruzzách, je tomu už mnoho let*“<sup>91</sup>, čímž jen podtrhuje bezčasí a zamženost světa, který si žije sám pro sebe, kde platí zákonitosti rodu, krve, patriarchátu (matriarchátu). Archaičnost příběhu také navozuje užití trecenteskí italštiny, což D'Annunzio využil již při práci na *Francesce z Rimini*.

Z výše uvedeného vyplývá otázka, jakým termínem by se tedy drama dalo výstižně označit. Navrhujeme proto tři vstupní možnosti: *drama jako rituál*, *drama jako modlitba* či *mýtus provázený sérií špatných znamení a neblahých předtuch*. Všechny varianty spolu víceméně souvisejí a jasně odkazují k tomu, že toto drama je jistou formou obřadu, který se velmi dobře ze své podstaty vypořádává s lyričností a monologičností textu. Spád tragédie tak v *Dceři Joriově* tímto autorským záměrem netrpí tolik jako v *Mrtvém městě*.

Děj *Dcery Joriovy* je soustředěn kolem abruzzeské rodiny Lazara, syna Roiova, který má v obci vyšší postavení. Příběh se otevírá přípravami na svatbu jeho jediného syna Aligiho, horského pastýře, který je však již dlouho mimo domov a rodičům se odcizil. Setkání s matkou, sestrami a nevěstou probíhá velmi chladně a od začátku se nese v duchu špatných znamení. Dusnou atmosféru rozbije až křik rozběsněných ženů pronásledujících Milu z Codry (dceru Joriovu), obávanou čarodějku s pověstí prostitutky. Mila ve strachu vbíhá do domu a prosí o ochranu, kterou se jí pověřivé báby zdráhají dát. Zasáhne až Aligiho sestra Ornella a později i sám Aligi, který nad Milou uvidí plačícího anděla a do dívky se zamiluje. Odcházejí spolu do hor k poustevníkovi Cosmovi a Aligi spřádá plány, jak nejlépe podniknout pouť za odpuštění svého hříchu nevykonané svatby. Zatímco Aligi je plný optimismu, Mila naopak cítí vinu a tuší tragické důsledky této lásky. Ty se začnou naplňovat nejprve příchodem Ornelly, která po Mile žádá navrácení bratra, a poté i samotného Lazara (vůdce ženů) toužícího po Milině těle. Když vbíhající Aligi uvidí otce, jak se sápe na Milu, postihne ho záchvat zuřivosti a otce zabije. Tragédie končí před Lazarovým domem, kam je

---

<sup>90</sup> MELOSI, L. POLI, D. *Op. cit.* s. 34.

<sup>91</sup> „*Nella terra d'Abruzzi or è molt'anni*“ (D'ANNUNZIO, G. *La Figlia di Iorio*. s. 8.) Zde jde výjimečně o autorský překlad, protože česká verze, z níž jinak vycházíme, nebyla zcela ve shodě s naší představou.

odsouzenec Aligi přiveden, aby dostal poslední milost od matky. V poslední chvíli ale přibíhá dosud nezvěstná Mila a pomocí lži veškerou vinu vztáhne na sebe s tím, že Aligi jednal pod vlivem jejích kouzel a tudíž jediným viníkem je ona. Jejím slovům dav plný předsudků ochotně uvěří a žádá její upálení. Uvěří jí nakonec i Aligi, který ji prokleje. Jediná Ornella rozumí pravému významu její oběti a odpouští jí.

**ALIGI**

Sì, per un poco scioglimi, Iona,  
solo ch'io possa levar le mani  
contra costei (no, non l'ardete:  
la fiamma è bella!) chiamare i morti,  
tutti i miei morti nella mia terra,  
[...] a maledirla, a maledirla!

**MILA** (*con un grido lacerante*)

Aligi, Aligi, tu no,  
tu non puoi, tu non devi!  
[...]

**LA TURBA**

Christe eleison. Kyrie eleison.  
Alle fiamme alle fiamme la Figlia  
di Iorio! La Figlia di Iorio  
e l'Angelo apostatico al fuoco!  
Alla catasta! All'inferno!

**ORNELLA** (*a gran voce*)

Mila, Mila, sorella in Gesù,  
io ti bacio i tuoi piedi che vanno!  
Il Paradiso è per te!

**MILA** (*di mezzo alla turba*)

La fiamma è bella! La fiamma è bella!  
(*La Figlia di Iorio*, III. s. 154-156)

**ALIGI**

Ano, na chvíli sejmi pouta, Jono.  
pouze bych mohl pozvednouti rukou  
zde proti této (ne, té neupalte:  
**plamen je krásný!**) zavolati mrtvé  
všechny své mrtvé, ležící v mé zemi,  
[...] by zlořečili, by jí zlořečili.

**MILA** (*se srdcervoucím výkřikem*)

Aligi, Aligi, ne ty,  
ach ne ty... nemůžeš, nesmíš!  
[...]

**ZÁSTUP**

Christe eleison. Kyrie eleison.  
Do ohně, do ohně s ní! Do plamenův  
s dcerou Joriovou a s Andělem padlým!  
Na hranici! Do pekla!

**ORNELLA** (*velikým hlasem*)

Milo, Milo, sestro moje v Kristu,  
já líbám nohy tvoje kráčejší,  
Ráj tebe čeká!

**MILA** (*uprostřed zástupu*)

**Plamen je krásný! Plamen je krásný!**

(*Dcera Joriova*, III, s. 137-139) <sup>92</sup>

O *Dceři Joriově* by se dalo prohlásit, že je jedním z D'Annunziových přechodových textů mezi antickými bohy a bohem křesťanským. Krátce jsme se tohoto smíšení dotkli v inspiračním úvodu, ale tentokrát se tento fakt pokusíme doložit konkrétními motivy. Ponechme stranou všudypřítomné litanie a latinské úryvky modliteb, nicméně i to tento přechod dokládá. V *Mrtvém městě* to totiž byly antické citace, které básník postavám vkládal do úst, zde zaznívá sice řecké *Kyrie eleison*, ale další modlitby jsou výhradně v latině.

<sup>92</sup> D'ANNUNZIO, G. *Dcera Joriova* Přel. Marie Votrubová-Haunerová. Praha: Nakladatelství J. Vilímka asi 1908. s. 137-139.

Anticko-křesťanská ambivalence se zvláštním způsobem projevuje u Aligiho, který je z hlavních postav nejduchovnější (v křesťanském smyslu), nicméně jeho poslední rozloučení nad mrtvolou otce se odkazuje k mrtvým, kteří přelouvají podsvětní řeku, a místo Ráje či Pekla mu Aligi pokorně slibuje pomstu, kterou nad ním bude moci otec vykonat.

**ALIGI**

Padre, padre, padre mio Lazaro,  
odimi. Tu il fiume passasti  
con la bara, ed era pesante  
più d'un carro di buoi la tua bara,  
[...] Ora io me ne vado  
al fiume e non passo. [...]  
e dopo io ti vengo a trovare;  
e tu mi vieni sopra con l'erpice,  
per l'eternità mi dirompi,  
per l'eternità mi dilaceri.  
Padre mio, fra poco son teco.

(*La Figlia di Iorio*, III. s. 141-142)

**ALIGI**

Otče, otče, otče můj Lazare,  
slyš mne! Tys řeku přeplul  
na marách a byly těžší  
vozu i s potahem ty tvoje máry;  
[...] Já odcházím teď  
k řece a nepřeplyji. [...]  
a potom přijdu já za tebou také;  
branami přejeďeš mne  
a na vždycky mne zdrtíš  
a na vždycky rozerveš mne.  
Můj otče, za krátko jsem s tebou.

(*Dcera Joriova*, III. s. 126-127)

Nejvýznamnější propojení křesťanského a pohanského světa v sobě však skrývá poustevník Cosma, který je sice ztělesněním Boží vůle, vymítačem ďábla z posedlých a přírodním mystikem, nicméně je schopen zároveň věštit a mít vidiny. Konkrétně na začátku druhého dějství ze spánku vykřikuje: „*Nerozvazovat jej! Ne – Ne... nerozvazovat* –“<sup>93</sup> a až později čtenáři dojde, že to byla tragická vize Aligiho předtím, než zabil otce. Cosma se tak stává inkarnací antických věštců, případně slepé Anny z předchozí tragédie. Propojujícím prvkem je i motiv procesí. Domenico Pastorino k tomu příhodně poznamenává, že procesí a celá abruzzeská religiozita se objevuje i v *Triumfu smrti*<sup>94</sup>, zde ale narozdíl od románu již nemá tak negativní, fanatickou a dehonestující příchut'.

Výše jsme se také zmínili o *Dceři Joriově* jakožto o rituálu a sérii špatných znamení, které s tím souvisí. Popravdě řečeno, kdybychom měli zmínit všechny rituály a tradiční obřady, které v tomto dramatu zazní, vznikla by z toho zřejmě práce velkého rozsahu. Čtenář má dokonce pocit, že svět D'Annunziova rodiště je tak svázán stereotypy a procedurami, že jakákoli nepřesnost či změna okamžitě vyvolává pohromu nebo prokletí. Zaměřme se proto jen na čtyři nejzásadnější osudová znamení, která jsou zároveň i nosnými symboly celé hry. První souvisí se svatebními přípravami, kde rituálnost rezonuje z celé hry asi nejsilněji.

<sup>93</sup> D'ANNUNZIO, G. *Dcera Joriova. Op. cit.* s. 63.

<sup>94</sup> PASTORINO, D. *Op. cit.* s. 108.

Nastávající nevěsta Vienda dostává od budoucí tchyně Candii do zástěry rozlomený chléb (záruku plodnosti). Vienda však tento dar neopatrně vyklopí z radosti z příchodu vlastní matky. Tento prohřešek proti Bohu zasáhne do už tak neutěšené atmosféry a znamená první skvrnu na předem dohodnutém sňatku. V tu chvíli ale nikdo netuší, že je to předzvěst příchodu Mily, která z pohledu přítomných žen Aligiho nakonec Viendě odloudí. Podobně funguje i lampička v horském příbytku, o níž Aligi tvrdí, že je symbolem jeho a Miliny lásky. Dceru Joriovu také několikrát nabádá, aby do ní přilévala olej po dobu jeho nepřítomnosti. Mila ponořena do útrpných myšlenek však na lampu zapomene, a ta uhasíná. Skomírající lampa tak odkazuje ke konci této lásky, již brzký příchod Lazara a jeho vražda navždy rozdělí.

Z textu se také dozvídáme, že ve světě ženců, kteří v době žní pijí neředěné víno a chovají se jak zdivočelá zvířata, existuje dvojice kosa-klas, z nichž první odkazuje k falickému symbolu a druhý k neposkvrněné panně. Z toho vyplývá, že tak jako kosa podtíná klasy, tak muž přistupuje k ženě. Toto spojení je jednak připomínáno před svatbou Viendě a také se vztahuje k Aligimu, který v pretextu dramatu neprošel otcovou zkouškou mužnosti a při žních se kosou poranil, proto je vykázán z temného, mužského světa a odchází do hor „zženštilé“ pěstovat ducha. Nejvýznamnějším motivem v celé hře je ale anděl, který prochází v různých podobách celým dějem. Nejprve jej Aligi vidí němého a plačícího nad bezbrannou Milou prosící o azyl. Ve druhém dějství pak stejného anděla vyřezává v jeskyni a chce s ním podniknout pouť do Říma. Tento anděl je ale nedodělaný, stejně jako není zcela naplněna láska mezi ním a Milou. Soška hraje svou roli i v konfliktu mezi Lazarem, Milou a Aligim. Mila jej svírá jako svého ochránce, ale při zápase s Aligiho otcem jí vypadne na zem a následně jej Aligi poskvrní Lazarovou krví. Konečně je přítomen i v závěru dramatu, kdy se k němu Aligi odkazuje jako k jedinému svědkovi události. Příchozí Mila stržením viny na sebe a relativizací celé události učiní z němého anděla padlého, a tím uzavře výčet symbolů této sošky.

Další motivy, které už ale neodkazují k neštěstí, nacházíme například v propojení děje s koloběhem přírodních zákonitostí a liturgickým kalendářem. Příběh začíná ve vrcholném létě v době žní a končí v období podzimního vinobraní. Neměli bychom také přehlédnout střet tělesné a duševní lásky k Mile. Tu tělesnou reprezentuje Lazar, který si ji vybojoval mezi



ostatními ženci a vnímá ji čistě jako prostředek rozkoše. S tím za ní také přichází do hor, kde se ji dokonce nebojí upláctet jako prostitutku. Milina pověst však ostře kontrastuje s jejím vztahem k Aligimu, v němž k žádnému intimnímu sblížení nedojde a žijí spolu spíše jako bratr a sestra. Například i v tomto se potvrzuje Aligiho odcizenost od mužského světa.

Měli bychom zmínit ještě jeden formální motiv, který je platný i pro další díla. D'Annunzio udržuje napětí při příchodu nových postav již v samotném textu, kdy je nazývá podle vybrané charakteristiky či asociace, dokud se neprokáže jejich pravá identita. Takto je tedy Mila nejprve označena jako „Neznámá“ a Ornella při příchodu do jeskyně jako „Zahalená“.

Věnujme se dále ještě rozboru vybraných postav. K tradičnímu venkovskému rozdělení společnosti neodmyslitelně patří mužský a ženský okruh zájmů a činností. V tomto dramatu jsou vrcholnými reprezentanty obou táborů Aligiho rodiče – Lazar Roiův a Candia Leonessina. Lazarův okruh je zástupcem pudovosti, krutosti a všeobecné nadřazenosti ve smyslu patriarchálního uspořádání. Je to napůl zvířecí jednání jeho ženců i jeho samotného, co naplňuje obsah *divadla krutosti*. V jejich postavách se také odráží dionýský temný pól skrze opilství, bitky, běsnění a sexuální touhu. Pokud se takto vykreslená postava dostane do konfliktu, jediným argumentem je jednoduše její nadřazenost nade vším. Takto vystupuje i Lazar proti Aligimu v horách, když ponižuje jeho Boha a nepřímou se s ním srovnává.

**ALIGI**

Il Signore sia giudice, padre;  
ma questa creatura alla vostra  
ira non posso lasciare,  
se vivo. Il Signore sia giudice.

**LAZARO**

Io ti son giudice. Chi  
sono io a te, pel tuo sangue?  
(*La Figlia di Iorio*, II. s. 108)

**ALIGI**

Bůh necht' je soudcem, otče!  
Než toho stvoření nemožu zanechat  
zde, vaši zlobě,  
dokud jsem živ! Hospodín budiž soudcem!

**LAZAR**

Já jsem tvůj soudce. Kým jsem  
já tobě, pro krev tvoji?  
(*Dcera Joriova*, II. s. 96)

Jediné, před čím se skloní, je hrozba prokletí vlastního domu, kdyby do něj vstoupil s krvavou ránou. Postava Lazara má v tomto ohledu svůj nepřímý předobraz v Luciovi Settalovi z *Giocondy*. Lazar se sice nepokouší páchat sebevraždu, ale jeho touha po Mile ho v úvodu dovede k souboji s jiným žencem, v němž vítězí, ale je zraněn srpem. Po celou dobu domácího léčení se pak užívá myšlenkami na Milu, za níž v první možné chvíli také odchází

jako Settala za svou múzou Giocondou. Lazarův despotismus De Michelis dále přirovnává i k Aurispovu otci z *Triumfu smrti* či ke starému Karamazovi<sup>95</sup>.

Candiino výsostné postavení mezi ženami je patrně dáno tím, že je Lazarovou ženou, nicméně symbol Ivice v jejím jméně může leccos vypovídat i o její povaze. Ženskému světu je v reálném ději dramatu dán nepoměrně větší prostor a vyplývá z něj, že sice v této společnosti panuje patriarchát, ale vzhledem k tomu, že muži jsou často mimo domov, reálnou hybnou silou dění jsou jejich ženy. Je to Candia, která bez vědomí Aligiho zorganizuje jeho svatbu a syna postaví před hotovou věc. K ní se také upínají všechny ostatní ženy, když lamentují nad přítomností Mily v domě, ale rozhodující hlas má ona. Jediní, kdo se jí alespoň částečně staví na odpor, jsou vlastní děti. Nejlépe je to vidět při vpádu Mily do domu – Candia je obklopena svými našeptávačkami, Aligi chrání Milu a zbylé tři dcery stojí na půli cesty mezi obranou Mily a pokorou k matce. Candiina největší síla se projeví až ve třetím dějství, kdy má v přítomnosti mrtvoly svého muže odpustit synovi jdoucímu na smrt. Téměř nemluví, ale její vzezření i stav hraničící s šílenstvím je plasticky vykreslen jejími dcerami a příbuznými. Její postavení v dramatu vzdáleně připomíná postavení Anny v *Mrtvém městě*. Candia žije s vědomím, že její muž touží po mladé a krásné dceři Joriově a ona s tím nemůže nic udělat. O co horší je pro ni fakt, že ta samá žena má ve své moci i jejího syna. Z Candie se tak vytrácí veškerá Annina smířlivost a jako Ivice nechává propuknout svou nenávist a zášť k Mile. V dalších D'Annunziových dramatech je to právě tento trojúhelník: matka – syn – jeho milénka, který nabývá na zřeteli a autor s ním pracuje. Luisetta E. Chomel mezi Candiou a Milou také nalézá společný vztah k Panně Marii, zatímco první se k ní obrací jako k matce trpitelce nad „ztrátou“ syna, druhá ji vzývá coby symbol neposkvrněnosti a čistoty, který by ji měl chránit proti křivým nařčením<sup>96</sup>.

V opozici k těmto dvěma bytostným příslušníkům klanové struktury stojí Aligi a Mila, kteří se ze stereotypů, předem daných vazeb a škatulkování chtějí vymanit. Mohou do jisté míry působit jako autorovo *alter ego*, protože i on se snažil za každou cenu vybočit z davu a jít svou vlastní (nenapodobitelnou) cestou.

O postavě Aligiho by se dalo říci, že je tím nejlyričtějším a nejidealističtějším mužským hrdinou celé D'Annunziovy dramatiky. V jeho charakteru se také nejvíce projevuje

---

<sup>95</sup> DE MICHELIS, E. 1960. *Op. cit.* s. 314.

<sup>96</sup> CHOMEL, L. *Op. cit.* s. 117.

maeterlinckovské zasnění a blouznění. Několikrát v dramatu zazní nadnesená poznámka, že spal sedm set let, čímž se rozumí jeho dlouhá nepřítomnost v rodném domě a celkové odcizení; i on sám o sobě prohlašuje, že se cítí být „na druhém břehu“, což i tuto postavu spojuje se slepou Annou. Aligiho jednání je navíc jen v málo okamžicích motivováno jím samým, jeho vlastním vědomím. Chomel jej přirovnává k onomu symbolu zpoila vysochaného anděla<sup>97</sup>, který je stále uvězněn v neopracovaném dřevě a nemůže vzlétnout. Bojuje sám v sobě s chlapeckou a mužskou duší, z nichž zřejmě převládá stále ta první. Jeho neúspěšný pokus stát se mužem jsme již zmínili výše, problematický je ale i jeho vztah k matčině okruhu. Sám svým zjemnělým založením k němu přirozeně tíhne, ale staví se na odpor tím, že odchází do hor vykonávat práci pastýře. Aligiho snaha o prosazení individuální cesty tedy pramení zejména ze souboje s ženským křídlem obce, protože s mužskou částí se vypořádal *de facto* tím, že jej sama zavrhla. Matčina náruč, ze které odchází, se v jeho příběhu však vrací. Roberto Alonge nachází její alternativu v horské jeskyni, která asociuje rodné lůno<sup>98</sup> a v závěru dramatu se Aligi pokorně vrací do Candiiny náruče, když mu matka před popravou odpouští.

Jak už jsme řekli, Aligiho chování v celém příběhu je téměř bezvýhradně podřízeno nějaké vnější síle, omámení či hybateli v pozadí. Matka mu vybírá nevěstu a burcuje ho, aby zasáhl proti Mile. Rodící se hněv v něm zastaví až výjev plačícího anděla, který mu otevře oči. Následně si Milu neodvádí do hor přímo, ale ta za ním přichází. Svého otce nevráždí plánovaně, ale v záchvatu vzteku přičemž svého činu okamžitě lituje. Dokonce v předcházejícím dialogu s Lazarem se pokořuje, vzdává se mu, jen aby uchránil Milu. I zde se tedy projevuje jeho stále chlapecký vzdor tlumený respektem k otci. Kdyby ho nezasáhlo momentální zatmění smyslů, nikdy by na Lazara nevztáhl ruku<sup>99</sup>. V závěru sice Aligi statečně přijímá svůj trest, ale ve chvíli Milina křivého vyznání je už zase pod vlivem omamného nápoje, který má utišit jeho budoucí bolest<sup>100</sup>, a tak snadno jejím slovům uvěří. Jeho nesamostatné jednání pro okolí podtrhuje právě Milino tvrzení o tom, že ho údajně očarovala, a tudíž Aligi za své jednání nenese zodpovědnost.

---

<sup>97</sup> *Op. cit.* s. 118.

<sup>98</sup> ALONGE, R. *Op. cit.* s. 32.

<sup>99</sup> Jejich vztah je v určitých rysech podobný budoucímu vztahu Hippolyta a Thésea ve *Faidře*.

<sup>100</sup> Způsob Aligiho popravky vykazuje evidentní odkaz k abruzzeským tradicím. Má mu být utáta ruka, kterou vraždil, má být svázán v pytlí společně s krvelačným psem a nakonec vhozen do řeky.

Mila, dcera Joriova, je v prosazování vlastních zájmu oproti Aligimu mnohem cílevědomější, až by se z určitého pohledu dalo říci sobecká. Její individualismus pramení ze snahy očistit svou pověst, kterou získala kvůli údajným magickým schopnostem svého otce Jorii, a pramení i z úsilí vydobýt důstojnější postavení pro ženy v mužském světě, protože se násilí ženců nepodvoluje, naopak na něj v Lazarově domě upozorňuje jako na něco, co se přičí i klanovým pravidlům. Její sobeckost v prosazování těchto zájmů se ve hře odráží opakovaně. Nejprve tomu tak je v Lazarově domě, kde evidentně není vítána a je označována za cizinku (vetřelkyni), ale přesto zůstává a čeká, až se nad ní někdo smiluje. Vůbec se nepozastaví nad nevhodností svého vpádu k neznámým lidem, kteří navíc strojí svatbu, a dokonce ve chvíli ohrožení na celý dům uvrhne prokletí, když znesvětil ohniště. Stejně se chová i u Aligiho v horách, kdy si dobře uvědomuje důsledky jejich soužití, přesto sama nedokáže najít sílu ke svému odchodu, který by řád v rodině napravil. Motivaci k nápravě jí dodá až návštěva Ornelly, po níž Mila poprvé přestává myslet na sebe a začíná brát do svých rukou i osud druhých. Její pokus o sebevraždu je však přerušen příchodem Lazara. Svou zodpovědnost tak plně přebírá až ve finále dramatu, kdy se z ní stává opravdová hrdinka, zavrhne všechny své ideály a udělá ze sebe tu čarodějnici a prostitutku, za kterou ji všichni měli a proti čemuž bojovala. Bere na sebe i ty viny, které nespáchala, a dobrovolně jde vstříc ohni, jenž podle D'Annunziových představ vše očišťuje, tedy i její předchozí hříchy, ať už byly jakékoli. Zasáhne jí jen nenávistná reakce Aligiho, který její dobrovolnou lež neprohlédl. Mila tedy není D'Annunziovou titánkou v pravém slova smyslu jako většina ostatních protagonistek jeho dramát. I ona totiž bojuje nejprve svůj vnitřní zápas, který až poté vyústí v tragickou oběť.

Její smrt je v konečném důsledku pro Candiinu rodinu doslova spásou. Oplakávají sice mrtvého otce, i když jeho tyranství muselo nutně omezovat i je, nicméně díky Mile přežívá Aligi, který se patrně poslušně navrátí do „mateřského lůna“ a převezme roli hlavy rodiny. Nejspíše si nakonec vezme i opuštěnou Viendu, protože Milu považuje za podvodnici a po svém dobrodružství se podle všeho ochotně podvolí jakémukoli matčinu přání. Mila svou obětí tak pravděpodobně zachrání život i Candii a Viendě, o nichž obou se v mrtvolné atmosféře třetího dějství mluví jako o stínech, které mají smrt na jazyku a poprava Aligiho by byla asi tou poslední kapkou.

Pro naši analýzu jsou překvapivě důležité i dvě na první pohled vedlejší postavy. První z nich je Vienda, v níž D'Annunzio recykluje několik motivů. Jednak ji Aligiho sestry oblékají do slavnostní zelené, kterou nosila i pomatená Isabella ve *Snu jarního jitra*, dále je také otiskem Biancy Marie jakožto umírající panny a konečně je sama předobrazem Pisanelly, protože za celou dobu nepromluví ani slovo. O jejím stavu a vzhledu se velmi plasticky dovídáme od okolních postav.

Poslední komentář je věnován postavě Aligiho sestry Ornelly, která je pro vývoj děje zcela zásadní a nepostradatelná. Je zřejmě v tomto dramatu tím nejprozřetelnějším elementem, i když je skryta za hierarchicky výše postavenými členy komunity, a svou akčností nejvíce odpovídá D'Annunziovým hrdinkám z ostatních dramát. Roberto Alonge ji dokonce přirovnává k Aligiho dvojenci, bez nějž by on sám nejednal tak, jak jedná. Znovu se tu tedy odráží antický odkaz v sourozeneckém vztahu Élektry a Oresta<sup>101</sup>. Důkazem jsou konkrétní činy. Ornella je první, která zareaguje na Miliny prosby v domě a dává závoru na dveře, aby ji uchránila od ženců. Ona přichází jako spasení za Milou do jeskyně a přináší olej do hasnoucí lampy. V tom samém výstupu také žádá o navrácení bratra a nabádá Milu k odchodu (jakémukoli), protože sama je nyní v domě proklínaná za svůj ochranný čin.

**ORNELLA**

[...] E tu dimandasti il mio nome  
per volermi in lode nomare!  
E al mio nome è fatta vergogna  
mane e sera nella mia casa,  
e vituperata e cacciata  
io sono in disparte, ché ognuno  
grida: "Eccola dunque colei  
che mise la spranga alla porta  
perché dentro restasse il malanno  
appiattato nel focolare."

(*La Figlia di Iorio*, II. s. 91)

**ORNELLA**

[...] Tenkráté chtělas jméno moje znáti,  
bys mohla chvalořečit jemu vezdy - -  
Mé jméno však je potupeno nyní -  
ráno i večer, stále, v našem domě  
spilají mně a všichni zahánějí  
mne do ústraní, neboť každý volá:  
„Hle, ta zde je to,  
jež závory na dveřích zastrčila,  
by uvnitř neštěstí zůstati mohlo,  
pevně se usadivši při ohništi!“

(*Dcera Joriova*, II. s. 82)

Stejně tak ji varuje před Lazarem, jehož záměr odejít do hor vytušila. Zásadním způsobem přispěje posléze k jeho vraždě, když rozváže ruce spoutanému Aligimu, kterého tak zajistil otec, aby zkrotil svůj nerozvážný hněv. Zde se právě naplňuje Cosmova věštba, o níž jsme se zmínili výše. Konečně jako jediná stojí opodál rituálu před Aligiho popravou a prozřetelně očekává příchod Mily.

<sup>101</sup> ALONGE, R. *Op. cit.* s. 36.

[...] *Solo Ornella sarà sotto l'albero, con lo sguardo rivolto verso il sentiero.* [...]

(*La figlia di Iorio*, III, s. 118)

[...] *Pouze Ornella bude státi sama pod stromem, pohled obrácený na stezku.* [...]

(*Dcera Joriova*, III, s. 107)

Milíným slovům (resp. jejich významu) posléze jako jediná rozumí a velebí ji za tento obětní akt. Mila se totiž až svým závěrečným gestem vyrovnává Ornellině odhodlanosti, statečnosti a také smyslu pro správné rozhodnutí.

V celkovém vyznění tohoto mýtu dávné krve tak docházíme k přesvědčení, že přes veškerou snahu je individualismus poražen a že drama dokazuje neproniknutelnost klanové struktury a její nereformovatelnost. Žádná katastrofa, ani ta v bezprostřední blízkosti, nemůže narušit mentalitu a často krutá pravidla venkovského světa závislého jen na sobě samém. Z takto vystavěného poselství pak logicky vyplývá veškerá rezignace na vlastní sny a přání. Nebezpečí číhá všude kolem, a tudíž musí klan držet při sobě a neoslabovat ještě sám sebe zbytečnou diskusí a ohledem na odlišný názor. V *Dceři Joriově* je také relativizován despotický patriarchalismus. Formálně se sice společenství jako patriarchát tváří, ale z výše uvedeného vyplývá, že hybnou silou je osa Candia – Ornella – Mila. Muži jsou nadále obávaní, ale ženské intriky a pokoutní jednání rozhoduje o jejich bytí či nebytí.

Dramatičnost a kompaktnost této tragédie plné zařikáadel a rituálů, které společně s osudovými znameními udržují napětí, ocenil i Luigi Pirandello, o jehož vzájemném problematickém vztahu s D'Annunziem jsme se krátce zmínili v teoretické kapitole sledující rysy autorovy dramatiky. Pirandello se totiž i přes svůj neskrývaný kritický postoj k D'Annunziově dílu i jemu samotnému rozhodl *Dceru Joriovu* v roce 1934 inscenovat. Učinil tak po třiceti letech od D'Annunziovy premiéry a do titulních rolí obsadil Martu Abbu a Ruggera Ruggeriho, který Aligiho hrál již u D'Annunzia a nyní ho ztvárnil v neuvěřitelných 63 letech. Zásadně se musela proměnit i dekorace, jejímž autorem byl Giorgio de Chirico. Pietro Seddio k úspěchu inscenace uvádí, že nesplnila očekávání, a to zejména právě z důvodu vzájemného nepochopení obou dramatiků<sup>102</sup>. Pirandellovskou nevraživost relativizuje ale ještě jeden fakt, na který poukazuje Ruggero Puletti; je jím nápadná d'annunziovská inspirace v pozdním období tvorby mýtů. *Dcera Joriova* se podle něj nejvíce

---

<sup>102</sup> SEDDIO, P. *Op. cit.* s. 81.

odráží v *Nové kolonii* (Nuova colonia) skrze atmosféru, chórovost a primitivní pospolitost jednoho rodu<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> PULETTI, R. *Op. cit.* s. 68-69.

## **Koráb (La Nave)**

Posledním dramatem, jímž se budeme obsáhleji zabývat je kolosální tragédie *Koráb*. Důvodem volby této hry je právě její rozsah, velkolepost výpravy a množství postav, které jsou do ní zahrnuty. D'Annunzio se zde také nejvíce přiblížil svému divadelnímu ideálu, alespoň tedy v mezích, kdy drama vykazuje ještě zřetelné rysy dramatickosti. Pozdější mystéria bezesporu zašla ještě mnohem dál v syntéze složek a motivů, ale ty řadíme již spíše k experimentům, které těžko mohou oslovit široké činoherní publikum. Unikátem tohoto dramatu je také to, že od roku 1905 vycházelo časopisecky na pokračování.

Z hlediska inspirace v *Korábu* zaujímá dominantní místo Richard Wagner. Jednak již zmíněnou synekzi divadelních složek, a to hudby, tance a mluveného slova, tvořící koncept *totálního divadla*, a za druhé citelným posílením role chóru, který v tomto dramatu zdaleka převyšuje jeho rozsah v jakékoli antické tragédii. Silné propojení mezi Wagnerem a D'Annunziem lze spatřit také v tématu celé hry. I tentokrát se mělo jednat o mýtus, a to daleko větší než v případě *Dcery Joriovy*. D'Annunzio totiž po vzoru Wagnera sáhl po historicko-legendárním námětu dokládajícím dávnost italského národa a děj zasadil do 6. století na bažinaté ostrovy budoucí benátské laguny, tedy místa, které pro oba autory mělo své kouzlo a citelně zasáhlo do jejich životů. Wagner zde zemřel a D'Annunzio prožil několik svých románek včetně toho nejdůležitějšího s Duseovou a také prvně zakusil opojení davem, ke kterému promlouval. Konečně je sem zasazen i děj románu *Oheň*, který jen potvrzuje provázanost a stmelení těchto osob, vlivů a inspirací. Přetrvávají také odkazy na antiku a Nietzscheovy teze. Obojí v sobě *de facto* spojuje hlavní hrdinka Basiliola, která do děje přináší z prostředí Byzance temný dionýský pól a „pohanské“ rituální praktiky. Zároveň je freneticky uctívána a nazývána jmény řeckých a dalších starověkých bohyň. Poprvé se zde však řecké (byzantské) prostředí jeví jako něco vyloženě negativního. Nabízí se srovnání s postavou Eleny Comnèny z *Glorie*, které se Basiliola v mnohém podobá, ale v jejím případě její byzantský původ nebyl zdaleka tak silně dáván do souvislosti se zlem, jako je tomu právě v *Korábu*. Nietzscheův vliv dále pokračuje skrze pojmy *krve*, *mateřského lůna*, *náležitosti k rodu* a samozřejmě *nadčlověčenství*, což vše mělo přispět k velikosti mýtu o velkém národu benátském, potažmo italském.



Iluzi velikosti tohoto národa se D'Annunziiovi nakonec podařilo vyvolat i na jevišti, a to díky desítkám (možná i stovkám) postav, které našly své uplatnění zejména v mnohosti chórů a davových scén. Autor tak stvořil davové (masové, kolektivní) drama, kde je davem nejen publikum, ale i samotný herecký ansámbl. Toto drama ostatně mělo sloužit jako model pro D'Annunziem a Duseovou vysněné přírodní divadlo Albano<sup>104</sup>.

Specifickým způsobem v *Korábu* přežívají i představy Maurice Maeterlincka skrze až kýčovitě scénérie zapadajícího či vycházejícího slunce, zálibu v okultismu, mystériích a náboženské tematice. Vystupují i skrze symboly, které ovšem nenabývají různých podob, ale váží se na jednu konkrétní osobu či věc, a té dávají velký symbolický rozměr. Z tohoto dramatu každopádně mizí jakékoli stopy *divadla tichosti*, jež je vytlačeno ranami kladiv, troubením, halasením a výkřiky. Posíleno je však *divadlo krutosti*, které opět nejvíce zosobňuje Basiliola. Možná by pro Maeterlincka ještě mohly hovořit zbytky zasnění a poblouznění u mužských postav, ale i ty mají mnohem blíže spíš k opilosti a dekadentnímu zatmění smyslů z vášně, které snáze vypátráme u Swinburna a *Salomé* Oscara Wildea.

V přehledu D'Annunziiovy dramatické tvorby jsme uvedli, že tematika víry a inklinace ke křesťanství se rozvíjí až v *Umučení svatého Šebestiána*, nicméně i v *Korábu* už do děje citelně zasahuje střed západní a východně-pohanské církve. Ze všech D'Annunziiových dramát se tu také nejvíce odráží autorův námořní duch, který se projevil už při plavbě s přáteli do Řecka a při zpracování tématu Benátské námořní republiky nemohl zůstat stranou. Uvádí se totiž, že D'Annunzio jen tři roky strávil shromažďováním materiálů, výraziva a dalších informací, aby prostředím, jazyku a jednáním dodal důvěryhodnosti<sup>105</sup>. Výsledný text by tomu odpovídal, protože je plný detailních scénických poznámek s encyklopedickými termíny, které se objevují i ve veršovaných promluvách a tím ještě více znesnadňují D'Annunziiovu specifický jazyk. Naprostá zaplněnost prostoru slovy a dekorací je jen dalším z mnoha důkazů autorovy sběratelské posedlosti.

Gabrielu D'Annunziiovi se v tomto dramatu tedy podařilo spojit v mnoha ohledech zdánlivě nespojitelné a alespoň první uvedení mělo v Římě v D'Annunziiově režii grandiózní úspěch. Největší ohlas, kromě tématu dávného a jednotného národa na území Itálie, zřejmě

---

<sup>104</sup> CHOMEL, L. *Op. cit.* s. 149.

<sup>105</sup> CORSI, M. *Op. cit.* s. 91.

vyvolala výpravnost scén téměř v reálném měřítku, v níž už se mohl rýsovat náznak budoucích mansionů z *Utrpení svatého Šebestiána*.

Pokud D'Annunzio skutečně toužil po vzkříšení Alfieriho velkých tragédií, tak toto byl společně s následující *Faidrou* nejslibnější pokus, a to v mnoha ohledech.

Děj *Korábu* je rozdělen mezi Prolog a tři samostatné epizody, mezi nimiž i v rámci nich panuje určitá filmová stříhovost předjímající futurismus.

Prolog, jemuž přechází ještě vlastenecká báseň opěvující Jaderské moře a jeho břehy, se otevírá scenérií vznikajících Benátek, zakládaných uprchlíky z Aquileje po vpádu Attily. Děj se odehrává na frekventovaném místě mezi rozestavěnou bazilikou a přístavem, které je plné obyvatel, dělníků, námořníků a kněží v čele s diákonkou Emou očekávajících příjezd jejich dvou synů s ostatky svatého Marka z aquilejských trosek. Rozruch mezi veřejností vyvolá jen příchod oslepeného Orsa Faledry s jeho čtyřmi taktéž oslepenými syny. Jejich slepota je důsledkem boje o moc mezi Faledry a Graticy, k nimž přísluší Ema a její synové. Svými praktikami si ale oba rody nemají příliš co vyčítat. Orso byl svržen z pozice Tribuna moře a soudce, tedy vrcholné funkce, a přichází ohlásit pomstu, kterou mají vykonat zbylé děti Basiliola a Giovanni, jež prchly před trestem do Byzance. Téměř současně tak do přístavu vplouvá Basiliola a bratři Graticové. Zatímco první z nich se na oko pokojuje a chce odevzdat dary do chrámu, Marco a Sergio Graticové triumfálně přinášejí nalezené relikvie svatého Marka. Marco díky kořisti přebírá vrcholnou funkci po svrženém Faledrovi a Sergio je zase pomocí Eminy intriky dosazen do pozice biskupa. To vše zapadá do plánu Basilioliny pomsty, jež v krátkosti svým zjevem, magickými vůněmi a tancem oblouzní všechny muže včetně tribuna Marca. Jediný, kdo varuje před Faledřinou lstivostí, je starý kameník Gauro.

Mezi Prologem a první epizodou je výrazný střih, ale o všem, co se událo, se postupně dovídáme z replik. Zjišťujeme tak, že Marco je omámen Basiliolíným zjevem a jeho rozhodování je v její moci, čímž ona systematicky naplňuje pomstu svých příbuzných. Dá uvěznit diákonku Emu na pustém ostrově a všechny odpůrce Faledrů nechá uvrhnout do proslulé Fossy Fuji. Následuje nejkrvavější výjev celého dramatu, kdy vězni rovněž omámeni Basiliolinou krásou, touží po tom, aby je sama zavraždila, což ona po několika výzvách a provokacích v záchvatu vyslyší a včetně kameníka Gaura je probodá šípy. Po tomto masakru přichází jako posel od Emy mnich Traba, který ví, čeho je Basiliola schopná a prokleje ji.

Spor ovšem zaslechne přicházející Marco, kterému Traba pomalu začíná otevírat oči a sděluje mu, že se Basiliola stýká i s jeho bratrem a chystá se je poštvat proti sobě. Ta to odmítá a Marcovi naopak předpovídá slávu a dobytelský úspěch v Středomoří, čemuž rád uvěří.

Tato epizoda hlavně kvůli scéně u Fossy Fuji vykazuje také filmový nádech a nese se také v duchu d'annunziovského chtíče a násilí.

Druhá epizoda je opět posunuta v čase a dala by se shrnout jako výjev nezřízených orgií a znesvěcení svatého místa s jasnými prvky dekadentnosti. Odehrává se uvnitř basiliky, kde nestřídmě hoduje Sergio Gratico po boku Basilioly a jejích společnic. Všemuh přihlížejí zástupci obou církví a hladový a nespokojený lid tvořící několikeré chóry. Mezi hodující pak vstupuje Marco Gratico, který znesvěcení basiliky prudce odsuzuje a vyzývá k okamžité nápravě. Basiliola vycítí příležitost a opojeného Sergia vyprovokuje proti bratru, který se jí stává nepohodlným. Marco bojovat nechce, ale po Sergiově výpadu se brání a bratra zabije. Do vzrušené atmosféry navíc přichází zpráva, že se schyluje k boji s posledním Faledrovým synem Giovannim, který s loděmi připlouvá z Byzance. Basiliola je přivázána k pohanskému obětnímu oltáři a Marco se vrhá do boje.

V poslední epizodě je v rámci možností navrácen do benátské laguny dřívější pořádek. Marco úspěšně uchránil její teritorium před výpadem, Ema se vrací z vyhnanství na svůj původní post a v pozadí se tyčí právě dostavěný obrovský koráb Totus Mundus chystající se ke kolonizaci Jaderského moře a přivezení zbylých ostatků svatého Marka z Alexandrie. Marco Gratico sklánějící se před matkou za svůj čin s sebou bere sedm nejstatečnějších mužů, což přirovnává k počtu Plejád, které je mají chránit, ale přirozeně odkazuje k tažení sedmi proti Thébám. Jeho plavba má být jednak odčiněním bratrovraždy, ale také naplněním Basilioliny věštby o triumfální kořisti, která na Marca čeká. Před vyplutím však zbývá ještě vykonat trest nad krvelačnou intrikánkou. Ema naslouchá názoru Boha, který radí, aby byla potupena stejně jako její příbuzní – tedy oslepena, zotročena a navíc zbavena své vlasové hřívy. Basiliola však vyzývá Marca jakožto tribuna, aby toto rozhodnutí zvrátil a dopřál jí smrt hodnou její velikosti.

**BASILIOLA**

O Grático, dèspoto,  
dove sei? dove sei? Odimi! Onora  
la tua nemica, tu che sei più prode  
d'ogni prode. [...]  
E non io sono dunque una guerriera  
degná che tu mi riconosca innanzi  
alla morte? [...]  
Toglímí dalle corde; ed anche me  
prendímí su la nave, ed anche l'ara;  
e salpa, e pòrtaci in silenzio; e gettaci;  
e gettámí nel mezzo mare, ch'io  
vada nel fondo a ritrovar la terza  
mia corona! [...]  
Odimi, eroe, per le tue sette Pleiadi!  
Se coniare non potei nell'oro  
romano la mia faccia, ebbene, guarda,  
io la imprimo nel fuoco.

(*La Nave*, III, s. 250-256)

**BASILIOLA**

Ó Grático, despoto,  
kde jsi? kde jsi? Ó slyš mne, slyš! Cti  
aspoň svou nepřítelkyni ty, který chrabřejší  
jsi všech udatných! [...]  
Což nejsem tedy také bojovnici  
hodnou, bys dokázal, že uznáváš ji  
před smrtí? [...]  
Rozvaž mé provazy! a mne – mne také  
na koráb vezmi svůj – i obětiště –  
A vypluj, uvez v ticho nás – a shoď nás,  
uprostřed moře svrhni mne, bych šla tam  
na dno vod nalézt sobě třetí svoje,  
korunu! [...]  
Slyš, hrdino, mne pro svých sedm Plejad:  
Když v římském zlatě nemohla jsem razit  
svou lici já – nuž, pohlédni teď na mne:  
já v ohni otisknu ji!

(*Koráb*, III, s. 261-267)

106 107

Marco se staví proti rozhodnutí matky a svoluje, aby byla hříšnice přivázána na příď lodi jako siréna. Basiliola se však na poslední chvíli vytrhává a neohroženě se vrhá do plamenů ohně, v nichž umírá. Marco se svými druhy její síle vzdává hold a odplouvá.

Na to, jak je dílo rozsáhlé, tak výrazně neztrácí kompaktnost díky četným obřadům a hudebnosti, která snadno dokáže udržet napětí. Jen místy děj zabředne do přílišné popisnosti atmosféry, což bylo ale zřejmě také autorovým záměrem. Na začátku Prologu se tím drama mění spíše na dokument stavebních prací a dekadentní scéna v bazilice zase zprvu připomíná záznam z náboženského koncilu.

Nosné motivy a symboly jsou v *Korábu* velmi silně navázané na jednotlivé postavy, přesto alespoň o některých se pokusíme pojednat odděleně. Velký prostor je opět dán rituálům a dalším obřadným úkonům, z nichž převažují ty raně křesťanské doplněné o četné latinské citace. Pohanský ráz rituálů s sebou přináší až Basiliola, které je v tomto ohledu dán největší prostor v druhé epizodě, kdy s pomocí různých vonných esencí má mí smysly duchovních a oslavuje rozkoš smyslným tancem. Jejich funkce je ale dále víceméně totožná s těmi v *Dceři*

<sup>106</sup> D'ANNUNZIO, Gabriele. *La Nave*. Roma: Il Vittoriale degli Italiani 1939. s. 250-256.

<sup>107</sup> D'ANNUNZIO, Gabriele. *Koráb*. Přel. Marie Votrubová-Haunerová. Praha: Ottovo nakladatelství asi 1910. s. 261-267.

*Joriově*, a proto přejdeme k motivům dalším. Hlavní ženské hrdinky (Ema a Basiliola) kromě řízení obřadů disponují i schopností věštby a komunikace s Bohem – navazují na linii tohoto motivu již od *Mrtvého města*. D'Annunzio v tomto dramatu také poměrně otevřeně kritizuje praktiky rané církve, které ale v mnohém přetrvaly do pozdější doby. Druhá epizoda je přímo věnována rozvratu církve, jejím vnitřním sporům a utajené zhýralosti, o které se koneckonců mluví i dnes. Společně s touto kritikou poukazuje i na zákulisní praktiky vyjednávání včetně nepotismu, který uplatňuje Ema a ze své pozice dosazuje své syny na nejvyšší pozice vlády. Jmenování Sergia je o to skandálnější, že pro tento účel byl vykonstruován obřad s jeho již mrtvým předchůdcem, jehož mrtvolu Emini spojenci vystavili davu na oči, aby mohla Sergia prohlásit za nástupce a pak teprve oficiálně zemřít. I to je ostatně jedním ze sporů druhé epizody, kdy část církve prohlašuje Sergia za nelegitimního biskupa.

Zásadní symbolický rozměr tu má všudypřítomný oheň, který je možné nejčastěji interpretovat skrze jeho očištnou funkci. Basilioliny vlasy připomínají ohnivou pochodeň, která připlouvá očistit jméno svého rodu a v plamenech nakonec i sama umírá, čímž ze sebe smývá hříchy a viny, kterých se dopustila. Oheň se vznáší nad celou její rodinou skrze oslepení prováděné rozžhaveným železem. Odráží se i v popisech benátského nebe, které má barvu ohně brzy ráno i na konci dne. Konečně když Basiliola předpovídá Marcovi jeho slávu skrze oheň nad jeho korábem, můžeme i toto vnímat jako budoucí akt odpuštění za bratrovraždu (viz. ukázka níže).

Dalším velkým symbolem je samotný koráb, který je postavami prohlašován za jedinou vlast a osud Benátčanů, protože cítí neustálé nebezpečí z pevniny. Z našeho pohledu tyto výroky ale jasně odkazují k budoucímu bohatství a rozlehlosti Serenissimy po celém Jadranu.

Za komentář stojí i historicky nepodložený bratrovražedný čin, který u kritiky vyvolal rozhořčení, že autor zanechal takovou skvrnu na založení Benátek<sup>108</sup>. Pravdou je, že mnoho pro lidstvo důležitých momentů na sobě ale tento stín nese také (Kain a Ábel, Romulus a Remus či v českém prostředí Boleslav a Václav).

Po jazykové stránce jsou pro *Koráb* charakteristická mnohočetná zástupná jména pro tutéž osobu. Marco Gratico je často osločován tribunem, despotou či vůdcem loďstva (jak si

---

<sup>108</sup> *Op. cit.* s. 96.

v době psaní nechával prý říkat i sám D'Annunzio)<sup>109</sup>. Nejvíce se tento rys ale týká Basilioly, která je častována jak jmény řeckých bohyň, tak starozákonních neřestnic. V souvislosti s mořem je také přirovnávána k siréně, postrachu všech mořeplavců. Váží se k ní ale i zvířecí přirovnání v podobě lvice kvůli její ohnivé hřívě vlasů a také v podobě do češtiny obtížně přeložitelné slovní hříčky *l'aquila d'Aquileia*; tedy orlice z Aquileje.

#### BASILIOLA

[...] io vedo  
 una nave di fuoco sopra di te!  
 [...] Gràtico, Gràtico, odimi. Rivòlgiti!  
 Scritto non è il tuo fato su la fronte  
 dei caduti. [...]  
 O dèspoto, la terza mia corona  
 è in fondo al mare. Me la troverai  
 tu? [...]  
 "Arma la prora e salpa verso il Mondo."  
 [...] Alla porta dei mari caldi, là  
 giù, dove il Sole è ancóra un dio che ride,  
 sopr'altri sette monti un'altra Roma  
 splende; [...]  
 Arma la nave grande;  
 e salpa verso l'emula di Roma,  
 lasciando dietro a te gli stagni amari.  
 L'Aquila d'Aquileia su la prua  
 avrai per segno e per vedetta.

(*La Nave*, I, s. 132-138)

#### BASILIOLA

[...] já vidím  
 ohnivý koráb teď nad hlavou tvojí! [...]  
 Gràtico, Gràtico! poslyš mne! Sem se  
 obrat'! Tvůj osud není napsán na čele snad  
 těch padlých - [...]  
 Ó despoto, a třetí – zlatá koruna moje  
 na dně je moře – Zdalí mně ji najdeš  
 ty? [...]  
 „Nuž, vyzbroj loď a vypluj proti světu!“  
 [...] Tam při vstupu do teplých moří, dole,  
 kde Slunce ještě bůh jest usměvavý –  
 na jiných sedmi vršcích jiný Řím, hle,  
 září – [...]  
 Nuž vyzbroj velký koráb  
 a proti Římu soku směle vypluj,  
 za sebou nechaj rybníky hořké –  
 Orlici aquilejskou na své přídě  
 mít budeš odznakem a stráží svou!

(*Koráb*, I, s. 148-155)

Její postava pak přináší pro dannunziovskou dramaturgii ještě další novum, a to nahotu na jevišti a s tím spojený smyslný tanec, které pak D'Annunzio rozpracuje v dílech věnovaných Idě Rubinstein.

*Koráb* jakožto mýtus boje o založení Benátek v sobě skrývá ale také daleko známější mýtus o svatém Markovi, na jehož patronátu toto město svou slávu postavilo. Zásluhy rodu Graticů a jejich postavení je dáno právě nalezením a dovezením Markových ostatků. Zřejmě ani výběr jména hlavního hrdiny není náhodný a má naznačovat, že jeho nositel je důstojným pokračovatelem tohoto evangelisty.

Počínaje *Dcerou Joriovou* se v D'Annunziových tragédiích také otevírá velké téma konfliktu mezi matkou a milenkou jejího syna. A i když ho můžeme vypořádat téměř ve

<sup>109</sup> D'ANNUNZIO, G. *Koráb*. Op. cit. s. 8.

všech dalších dramatech<sup>110</sup>, již v *Korábu* dosáhl svého vrcholu, protože oba póly jsou zastoupeny silnými ženami s přístupem k moci. Ema jako zástupce tradice a udržení řádu a Basiliola jako nástroj pomsty tento řád vyvracejí<sup>111</sup>.

V závěru této analýzy se věnujme ještě vybraným postavám děje. Je pozoruhodné, že navzdory obrovskému počtu postav z nich do příběhu zásadním způsobem promlouvají v podstatě jen čtyři kromě sborů absorbujících *de facto* všechny ostatní postavy, které v případě potřeby z davu vystupují. V úvodním medailonu jsem zmínili, že poměr sil mezi mužskými a ženskými hrdiny je v *Korábu* nejvyrovnanější. Z dvojice bratrů Graticů je co do hrdinnosti zásadnější Marco, jeho bratr Sergio je klasickým příkladem druhorozeného potomka, který skrytě žárlí na staršího bratra, cítí se ukřivděný a méněcenný. Je to také on, kdo získává „pouze“ pozici biskupa, v níž nesmrtelnosti jen stěží může dosáhnout. Sergiův pocit ještě umocňuje zmrzačená ruka (v boji přišel o palec, což ho na druhou stranu spojuje se svatým Markem). Jeho opojení Basiliolou a výzva bratra na souboj je tak v jeho případě daleko logičtější, protože je to konečně příležitost, v níž může bratra předčít. Přesto i on projevil odvalu a zasloužil se o svatou kořist. Není rozhodně tím zasněným, ustrašeným či váhavým elementem, na nějž u D'Annunziových mužských hrdinů narazíme velmi často.

Marco Gratico je od samého počátku vykreslen jako bájný hrdina z homérských eposů<sup>112</sup>. Je to neporažený válečník s dobrým úsudkem, smyslem pro spravedlnost a řád, který nastavila jeho matka. Jeho jedinými slabinami jsou ženy a touha po slávě. Obojí v sobě spojuje Basiliola, která sice omámí oba dva bratry, ale jejich zaslepenost a tápavost je zcela jiná než například u Aligiho. Rozvláčnost a lyričnost není vlastní ani jednomu z nich, jsou spíše v moci kouzel, tedy v moci něčeho, čemu smrtelník nedokáže čelit. Síla Marcova charakteru je patrná z toho, že i přes své blouznění dokáže naslouchat radám mnicha Traby a záhy procitnout. Dokud však Basiliola žije, na každém jejich setkání je vidět, že jde o pohyb na tenkém ledě a Marco si jen díky sebeovládání dokáže udržet jasnou mysl. Silnou měrou sebeovládání se také liší od své matky, která, ač církevní hodnostářka, nedokáže potlačit svou nenávisť vůči Basiliole. Marco Basilioliny důvody pomsty i přes veškeré krutosti chápe a nechce ji pokořit více než je nutné, proto se matce staví na odpor i přes bolest, kterou ji smrtí

---

<sup>110</sup> Po *Dceři Joriově* a *Korábu* tento konflikt figuruje i ve *Faidře*, *Parisině* a *Pisanelle*.

<sup>111</sup> CHOMEL, L. *Op. cit.* s. 151.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

bratra způsobil. Opět to tedy není Aligi vracející se bez výhrady do matčina náručí. Mateřské lůno je v *Korábu* opět velkým symbolem označujícím celou lagunu jakožto domovinu jednoho národa, kterou je nutno chránit. D'Annunziovi se v postavě Marca Gratica poprvé a naposledy podařilo stvořit opravdového hrdinu, který nejen že touží, ale své sny i plní a je nezdolán. Není sice neomylný, ale svých chyb lituje a dokáže se z nich poučit. Dokonce i ví, jak je alespoň částečně odčinit a jako bájný hrdina odchází alespoň na čas do ústraní a osamění<sup>113</sup>. Neutápí se ale ve svých slabostech, dívá se dopředu a žije pro svůj národ, jemuž je schopný se obětovat a zároveň ho burcovat k zarputilosti a bojovnosti. Jinými slovy, pokud bychom chtěli najít v D'Annunziových dramatech „nadmuže“, pak je to právě Marco Gratico a jeho setkání s Basiliolou místy působí jako setkání dvou antických polobohů.

Marcova matka, diákonka Ema, je zase typickou osamocenou „železnou lady“ držící v rukou neomezenou moc skrze boží našeptávání. Je reprezentantkou staré generace, která ctí zaběhnuté stereotypy i za cenu podvodu a intrik. Dokazuje svou povýšenost nad lidmi jednak tím, že je uznávána jako vyvolená pro komunikaci s Bohem, ale také tím, že spoléhá na jejich omezenost, když jim představí evidentně mrtvého biskupa a spoléhá na to, že to nikdo nepozná. Její odstranění je z pozice Basilioly pochopitelné – Ema je zástupce znepráteleného rodu a neexistuje možnost, jak ji přivést na svou stranu podobně jako její syny. Způsob, jakým je zbavena úřadu je sice neetický, ale Ema by to v opačném postavení neudělala jinak, což dokládá v třetí epizodě, když je jí vrácena moc a Basiliolu chce ze své pozice naprosto ponížít, přičemž se neostýchá zaštit'ovat se Boží vůlí. Její předobraz v Candii z *Dcery Joriový* je evidentní, i když jejich postavení je nesrovnatelné.

Nejdůležitější postavou celého dramatu je přirozeně Basiliola, jež se stane obětí své vlastní pomsty. Její síla se neopírá o žádné válečníky, kteří by jí stáli v zádech, využívá jen svých ženských zbraní a racionální taktiky tak, jak to následně dělá i Faidra. Ví dobře, že v mužském kolektivu, kde s diákonkou Emou tvoří jediné dvě ženské postavy, bude mít nad stárnoucí matkou převahu díky své kráse, líbivým slovům a smyslným pohybům. Opojení z pomsty, které prožívá během vyvražďování Fossy Fuji, se pak stává vrcholem erotičnosti skrze její obnaženou hrud'. Paradoxem Basioliny postavy je střet racionality strategie a ze své podstaty iracionality dionýských temných sil, které s sebou z Byzance přináší.

---

<sup>113</sup> Podobně se chová například zmračená Silvia v *Giocondě*, Corrado Brando v tragédii *Víc než láska* či Faidra tesně před svou triumfální smrtí.



Basiliola má několik svých předchůdkyň v dřívějších dramatech. Společné rysy najdeme již ve *Snu podzimního večera* v postavě prostitutky Pantey, která také dokáže omámit muže a skončí v plamenech. O Basiliole jsme právem uvedli, že se podobá polobohyni, ostatně mužské postavy ji nejednou oslovují jako Diónu. Božskost má ve svém jméně i Pant(h)ea, která však zůstává „jen“ krásnou prostitutkou; Basiliola je mnohem výš, je prostředkem až zbožné úcty. Buduje kolem sebe něco jako kult chtiče a podle Chomel reprezentuje více předmytickou modlu než pouhou milenku všech<sup>114</sup>.

Basiliola se nejvíce podobá Comnèně z *Glorie* ve své schopnosti proplouvat mužskou přízní podle toho, jak se jí to hodí. Obě se shodují, krom svého původu, i chováním k davu, který touží okouzlit a ponížit na kolena. V neposlední řadě je jejím předobrazem i postava mstitelky Giglioly z *Pochodně pod kbelcem*. Basiliola však v závěru neumírá tak tragicky a nadarmo jako její předchůdkyně. V celkovém vyznění pak její brutální vpád a působení v benátském společenství působí jako pozitivní element, protože se všichni poučí ze svých chyb a vyplouvají na bájnou výpravu za slávou, z níž vznikne mocné město, jak ho známe dnes.

Prostor, který je dán v *Korábu* sborům, je v celkovém úhrnu největší ze všech postav. Jen v Prologu jsou sbory církevních hodnostářů, námořníků, dělníků, přívrženců Graticů a Faledrů aj., které mohou čítat neomezený počet postav. Není do toho ještě zahrnut Lid, který sice téměř nemá repliky, ale na většině míst děje se vyskytuje jako přihlížející masa. Formálně jsou sborové části důmyslně propracovány, protože v podstatě každý verš je naznačen jako samostatná replika pro jednoho člena sboru. Jinde jsou repliky přímo rozepsány jednotlivým postavám, ale dohromady svým zaměřením či postavením tvoří další sbor, který je jen méně anonymní. D'Annunzio tento postup zvolil zřejmě z důvodu rozptýlení pocitu monologičnosti a státnosti dlouhých sborových pasáží, jež se často vyznačují zpěvností a refrénovostí.

Komentář k postavám *Korábu* bychom rádi uzavřeli ještě jedním postřehem či spíše domněnkou. V Prologu a první epizodě se objevuje starý kameník Gauro, po jehož smrti přichází stárnoucí mnich Traba. Obě postavy spojuje náležitost ke starší generaci, která si pamatuje předchozí poměry, a stejně tak si jsou oba od začátku jisti proradnou povahou

---

<sup>114</sup> CHOMEL, L. *Op. cit.* 156.

Basilioly, před níž otevřeně varují. Tuto dvojici ještě doplňuje veterán-lodivod Lucio Polo, který od začátku o Basiliole pochybuje a v závěru se chystá s Marcem na „očistnou“ plavbu. Všechny tři postavy se do značné míry podobají, až se zdají být identické. Proto se nám jeví jako jisté kontinuum paměti Benátek, které chrání a varuje před opakováním stejných chyb z minulosti. Kameník Gauro spílá Basiliole a její rukou umírá, Traba je vyslanec Emy z vyhnanství a otevírá Marcovi oči. Lucio Polo pak drží patronát nad lodí ztělesňující Benátky a vyplouvající do neznáma; svým prostřednictvím ale na její palubu přenáší benátskou historii a drží kormidlo plavby.

Z mnoha ohledů vyplývá, že se D'Annunzio snažil o velký mýtus podobný řeckým bájím. Námět by tomu zcela jistě odpovídal, ale s ohledem na *Dceru Joriovu* se z děje vytrácí určitý magický kruh, který u předchozího dramatu fungoval mnohem lépe. Je to zřejmě daň za až přílišnou velkolepost a zejména mnohomluvnost, která příběh pro čtenáře/diváka zcizuje. Dalším úskalím možná může být i příliš konkrétní místo děje, které dodnes prokazatelně existuje a tím postrádá svou bájnost jako např. Trója aj. Přes všechny nedostatky ale *Koráb* zosobňuje D'Annunziovo dramaticky nezdařilejší dílo, alespoň z hlediska syntézy divadelních složek.

Toto drama dále také vykazuje rysy, které mohly nejlépe posloužit k pozdějšímu zneužití podobně jako v případě Richarda Wagnera. Je dobré připomenout, že *Koráb* vzniká po Crispiho neúspěšných tažení do Habeše a že celý balkánský břeh původní Benátské republiky je v rukou Rakouska-Uherska. D'Annunzio sám v té době Jaderské moře označuje za *přehořkou Adrii* (l'amarissimo Adriatico) a *Koráb* má být oslavou jeho dávné slávy v čele s Benátkami. V tomto kontextu slova Marca Gratica o jednotě a velikosti národa plujícího vstříc slávě a dobytým územím musely logicky vzbudit patřičné nadšení a fašistický režim toho mohl posléze náležitě využít.

### MARCO GRÀTICO

[...] Città ridotte in mucchi,  
città forti in ruine, i luoghi nostri  
fatti castella di barbarie, i nostri  
altari come pietre di calcina  
stritolati. Pigliarono Opitergio,  
pigliarono anche Altino, ed Aquileia  
la splendida pigliarono! [...]

No, non me sollevate sul timone  
sconficcato dai càrdini, non me:  
la giovinezza vostra senza giogo,  
la Libertà perpetua dei Veneti!  
L'antichissimo sangue grida in voi?  
Romana era la forza d'Aquileia.

[...] Iddio le disse:  
"A te verrà la gloria de' miei mari,  
il lino il pino il róvero la pece  
e il ferro per le navi, la pietra  
l'argento e l'oro per le tue basiliche.  
Arma la prora e salpa verso il Mondo."<sup>115</sup>

[...]

### IL POPOLO

- Il Mondo! Il Mondo! Arma la Nave grande!
- Chiàmala Tuttilmondo! Totus Mundus!
- Sia la più grande!

(*La Nave*, Prologo, s. 63-71)

### MARCO GRÀTICO

[...] Města obrácena v rummy,  
města mohutná v ssutinách, a místa naše  
změněna v pevnost barbarství, oltáře naše  
posvátné, vše jak vápencový kámen  
rozdrobena. – Opitergio nám vzali,  
Altonu [Altino] vzali též, i Aquileju  
nádhernou vzali nám. [...]

Ne – ne mne pozvedněte na kormidlo  
vypiaté ze stěžejů – ne mne – ne mne!:  
ale Mladost jarou, bez jha tíže,  
Volnost Venetů stálou a nezanikající –  
Prastaré krve hlas ten ve vás volá?  
Vždyť římská byla síla Aquileji!

[...] Sám Hospodin takto pravil:  
„A tobě připadnouti má sláva mojih moří  
– i pinie a len i svatý dub a smola  
i železo pro lodi tvé – a kámen,  
stříbro i zlato pro tvé Basiliky –  
Nuž, vyprav loď a vypluj proti Světu!“

[...]

### LID

- Svět! všechen Svět! Ó vyzbroj velký Koráb!
- Nazvi jej „Svět“! Svět všechen – Totus Mundus!

Nechť ze všech největší jest!

(*Koráb*, Prolog, s. 81-89)

Perličkou je i skutečnost, že první zkouška k římské inscenaci proběhla ve Fiume<sup>115</sup>, tedy v místě, které o víc jak deset let později bude mít pro D'Annunzia životní význam.

Zcela objektivně se nemá smysl tvářit, že drama neobsahuje nacionalistické tendence a pobídky k rozšíření Itálie na východ. Určitě zde jsou, ale *Koráb* na nich nestojí primárně, protože pravá tvář D'Annunzia-nacionalisty se projeví až později. Toto drama je stále více příběhem krve, chtíce a slávy než tendenčním dramatem. Bohužel dějinná zkušenost způsobila to, že fašistická dezinterpretace na něj pasuje zdaleka nejlépe. Připomeňme, že D'Annunzio se nikdy fašistou nestal, ani nebyl jeho ideologem. Byl však jedinou výraznou osobností, jejíž životní dráha a konkrétní činy se daly velmi dobře využít v propagandě.

<sup>115</sup> CORSI, M. *Op. cit.* s. 90.

## ZÁVĚR

V rámci této práce jsme vyslovili několik přízvisek a termínů, které byly Gabrielu D'Annunzioví v průběhu života i po něm často přisuzovány. Věříme, že se většinu z nich podařilo obhájit, vyvrátit či alespoň značně relativizovat. Ve stručnosti jsme představili autorův bohatý životopis a dokázali jsme, že D'Annunziovovo dílo je velmi úzce provázáno s jeho životem, s celoevropským uměleckým kontextem i navzájem mezi sebou.

Dvacetileté období D'Annunziové dramatické tvorby, jíž jsme se převážně věnovali, vykazuje velké množství inspiračních zdrojů. Rezonuje v nich tradiční antické drama s odkazem na filosofii Friedricha Nietzscheho, francouzský symbolismus a dekadence, italský verismus a Alfieriho tragédie, ruský psychologismus a zejména wagnerovské pojetí divadla a dramatu. Sám D'Annunzio v nich recykluje četné motivy ze svých románů. Oblouk autorových dramát se vyznačuje širokým záběrem prostředí a forem. Proti snovým výjevům odlehlých míst stojí velkoměsto s klasickou měšťanskou zápletkou. Vyprahlé prostředí antických vykopávek kontrastuje s autorovým rodným krajem Abruzz. Historické náměty stojí proti legendám a mystériím a konečně prozaický text se střídá s poezií plnou hudebnosti. Naopak spojující linií je téměř ve všech dramatech značná lyričnost a momenty ticha. Velká část dramatické tvorby také nějakým způsobem pracuje s chórem, který plní různé funkce. Z hlediska motivů by se dala D'Annunziová dramatika označit souhrnnými hesly: chtíč, krev, sláva. Zcela ústředním bodem všech dramát je ale postavení ženské hrdinky, jejíž charakter zdaleka převyšuje mužské „protivníky“, kteří se utápějí ve vlastních chybách, slabostech a své cíle většinou ponechávají jen ve fázi snů. Dominanci žen se nám podařilo ověřit v jednotlivých analýzách a opakovaně jsme ji demonstrovali i na úryvcích z textu. Tímto tvrzením jsme také dokázali značně relativizovat (skoro vyvrátit) velké klišé, které se ke Gabrielu D'Annunzioví pojí, a to vnímání jeho díla skrze pojem nadčlověčenství reprezentovaného muži. Mnohá dramata sice začínají jako příběh velkého muže, ale brzy se ukáže, že tento muž není schopen činu a nebo je ve svém úsilí snadno předešnán nezdolnou ženou, která na sebe nejčastěji bere podobu partnerky či matky.

Pro alespoň částečnou kategorizaci D'Annunziových dramát v poznámce uvádíme rozdělení Emilia Mariana, v němž zařazuje dramata podle toho, zda tíhnou spíše k rituálu či poselství<sup>116</sup>.

S ohledem na rozporuplné přijetí D'Annunziových dramát tehdejší veřejností by bylo užitečné zamyslet se nad jejich inscenovatelností v dnešní době. Ačkoliv D'Annunziova dramata z francouzského exilu, jež jsme nazvali divadelními experimenty, jsou patrně odkázána k trvalé archivaci či k inscenaci jen pro velmi úzký okruh publika<sup>117</sup>, další autorovy tragédie v sobě nesou mnoho nosných motivů a námětů, které často předběhly svou dobu (např. eutanazie) a jsou tedy platné i pro tu naši či by se pro ni daly jednoduše reinterpretovat. Jiná dramata zas vyzdvihují vždy atraktivní milostnou zápletku na historickém pozadí či snové, mystické prostředí, které by mohlo být prostředkem úniku z reality. I postava emancipované ženy by dnes zcela jistě mohla rezonovat.

Zásadním a zřejmě neodstranitelným problémem je ale jazyková stránka, která svou lexikální složitostí, vzletností a erudovaností ubíjí většinu dramatických situací, napětí a spád děje. Takto mnohomluvným textům většinou prospěje citelné seškrtání, ovšem v D'Annunziově případě by to patrně nebylo možné, protože se v dlouhých promluvách řetězí spoustu důležitých informací pro pochopení situace a po jejich eliminaci by se příběh stal buď nesrozumitelný, a nebo zcela bezobsažný.

Tuto neprostupnou bariéru mezi příběhem a divákem jsou tím pádem schopny ve výsledku překročit jen dvě tragédie, a to *Dcera Joriova* a *Faidra*. První z nich přežívá díky svému mytickému potenciálu, exotičnosti prostředí a rituální tajemnosti snoubící se s naturalistickými prvky, úspěch druhé zase zaručuje notoricky známý bájný příběh, který nedovoluje žádnému autorovi přílišné posuny. D'Annunziovo zpracování se řadí rozhodně k těm krvavějším a obsahuje i netradiční výklad hlavní hrdinky.

Na několika místech jsme také naznačili pochybnost o tradičním výkladu vztahu mezi Gabrielem D'Annunziem a Luigim Pirandellem, což by samo o sobě stačilo na samostatnou práci. Nikdo nepopírá diametrální odlišnost v jejich životním stylu a vzájemnou nevráživost,

---

<sup>116</sup> 1) Dramata ze současnosti s poselstvím v próze: *Sláva a Víc než láska*. 2) Dramata na pomezí rituál-poselství a poezie-próza: *Mrtvé město*, *Gioconda*, *Koráb a Dýka*. 3) Synkretická rituální dramata: *Umučení svatého Šebestiána* a *Pisanella*. 4) Veršované drama z minulosti s prvky rituálu: *Francesca z Rimini*, *Dcera Joriova*, *Pochodeň pod kbelcem* a *Faidra*. (PULETTI, R. *Op. cit.* s. 55.)

<sup>117</sup> Tu by ale nejspíš znemožňovala z finančního hlediska obrovská výpravnost těchto mystérií.

nicméně v oblasti divadla jisté spojitosti objevit můžeme. Již jsme zmínili propojení skrze inscenaci *Dcery Joriovy* a její možný odraz v *Nové kolonii*. Roberto Alonge ale nachází zjevnou podobnost i mezi dalšími díly. Pirandello podle něj tématicky nejvíce vychází z Giocondy, a to v *Povinnosti lékaře* (*Il dovere del medico*) a *Dianě a Tudě* (*Diana e la Tuda*). Postava pomatené Sirenetty se pak projektuje do Maddaleny z *Obrů z hor* (*I giganti della montagna*)<sup>118</sup>. V neposlední řadě k souvislosti mezi oběma dramatiky přispívá jejich specifický vztah ke svým dvorním herečkám – Eleonoře Duseové a Martě Abbě.

V samotném závěru této práce bychom se ještě rádi pokusili podat nejpravděpodobnější vysvětlení způsobu, jakým Gabriele D'Annunzio žil a tvořil. Mnohým se právem může zdát, že na prožití tolika událostí a sepsání takového množství děl nemůže jeden život stačit, a proto D'Annunzia samotného označují za nadčlověka. V podstatě se s tím dá souhlasit, ale je třeba ho vnímat podobně jako nadmuže z jeho dramát. I on se zdá být na první pohled neohrožený, ale pod touto slupkou dandyho, excentrika, milovníka atd. se skrývá velmi zranitelná osobnost plná pochybností, komplexů a depresí, která se obává neslavné smrti. Jeho pocit méněcennosti pochází již z dětství, kdy se stal obětí otcova ambiciózního projektu, v jehož důsledku byl odtržen od rodiny a neustále pobízen k výjimečnosti a nadprůměrnosti. Pocit neustálé nedostatečnosti v něm evidentně přetrval celý život a svými četnými avantýrami, skandály a dobrodružstvími kolem sebe vytvářel auru titána, aby nemusel být ani na chvíli sám se sebou a se svými nedostatky. Podobně iluzorní svět kolem sebe vytvářel i skrze své romány. Dělal to, co se od muže jeho pověsti očekávalo a co bylo v módě. Paradoxně mu tak jeho pověst stvořila život, ne naopak. Jeho vztahová nestálost může být důsledkem náhlého přetržení pouta s matkou, které podvědomě hledal u svých milenek. Silná fixovanost na rodný kraj je patrná i v díle, v němž téma Abruzz patří k nejlepším. S postupem věku se D'Annunziovy úzkostné stavy ještě prohloubily útekem do Francie a také narůstajícím komplexem z vlastní ošklivosti podpořeném ztrátou oka ve válce. Utkvělá představa, že se nakonec on sám stal jedinou skvrnou na svém muzeu krásy a estetičnosti zřejmě přispěla i k jeho nevyjasněnému pádu z okna ve Vittoriale.

---

<sup>118</sup> ALONGE, R. *Op. cit.* s. 87 a 106.

## **RIASSUNTO**

La presente tesi di laurea è dedicata alla personalità di Gabriele D'Annunzio e alla sua produzione drammatica. Per prima cosa abbiamo preso in esame la vita di questo scrittore, piena di momenti illustri e di eventi scandalosi. A caratterizzare l'immagine del Poeta contribuiscono anche i suoi tanti rapporti amorosi, e in particolar modo il decennio che trascorse con Eleonora Duse, la più famosa attrice della fin du siècle. Il capitolo riguardante la vita turbolenta del nostro autore è importante prima di tutto per l'autoproiezione nell'opera.

La parte successiva si riferisce già alla poetica dannunziana del dramma e del teatro stesso. Gabriele D'Annunzio viene spesso considerato l'imitatore perfetto o addirittura il plagiatore, noi lo identifichiamo piuttosto come un eclettico che si lasciò influenzare dai vari movimenti artistici europei e anche da personaggi importantissimi dell'epoca, tra cui Friedrich Nietzsche e Richard Wagner sono i più sostanziali. D'Annunzio segue nella filosofia nietzscheana soprattutto l'esigenza della rinascita della tragedia antica, la necessità di produrre nuovi miti e, ovviamente, il concetto di superuomo. Al contrario, Richard Wagner lo interessa specialmente per la sua visione del teatro totale e sincretico, dove la parola, la musica e la danza si fondono in un'unica entità. Tra le altre influenze possiamo menzionare il simbolismo francese, la decadenza, lo psicologismo dostoievskiano e il verismo. Il Nostro volle distruggere il teatro borghese e costituire la grande tragedia secondo il gusto alfieriano. I temi principali che caratterizzano la drammaturgia dannunziana sono la lotta contro il fato e la dominazione della donna. I personaggi femminili nei drammi del Poeta diventano un oggetto d'interesse (così come le donne reali nella sua vita) e la forza per lo sviluppo della trama. Le eroine dannunziane indossano la maschera del superomismo e superano gli eroi maschili, che falliscono a causa delle proprie debolezze e angosce. Si può sostenere che in quasi ogni dramma vediamo un eroe maschile che sta per decidere del suo fato, ma i suoi pensieri e le proprie condizioni psichiche lo imprigionano in un cerchio dei dubbi dal quale non riesce mai ad uscire. Al contrario l'antagonista, rappresentato dalla femmina, dimostra la sua incredibile forza interna e spesso lotta contro le avversità fino alla morte. Così, il superomismo dannunziano nega l'interpretazione tradizionale e presenta la donna come un'erede del titanismo mitologico.

Oltre al concetto di super-donna D'Annunzio ravviva il ruolo del coro antico che rappresentava l'opinione della comunità. Il coro del nostro drammaturgo rimane di solito frammentato ed esprime le opinioni dei vari gruppi o personaggi. L'elemento corale collega la drammaturgia dannunziana con quella wagneriana.

L'intreccio dei drammi è prevalentemente basato sui temi della lussuria, del sangue e della gloria, che si proiettano in vari simboli. Per esempio il sangue può riferirsi sia alle radici o alla stirpe da cui l'eroe proviene, sia alle conseguenze del suo comportamento brutale. La gloria rappresenta il traguardo ideale dei personaggi, che desiderano morire in modo eroico e con una reputazione tale da renderli immortali. La gloria è anche il tema principale dell'omonima tragedia.

Gabriele D'Annunzio scrisse quattordici drammi con un certo spirito tragico, ma solo i sottotitoli precisano il genere di ogni tragedia. Nell'elenco troviamo i sogni maeterlinckiani, i misteri del medioevo, tragedie storiche e anche esperimenti mistici. La scelta degli ambienti dei drammi è ricca sia di luoghi esotici che di ambientazioni convenzionali. Il paesaggio di maggior attrattiva è però rappresentato dalla regione d'Abruzzo, dove l'autore nacque e che per questo rimase sempre impressa nei suoi pensieri.

In riferimento al livello linguistico e stilistico dobbiamo certamente apprezzare il lessico perfetto dell'autore, che d'altro canto a tratti appare paradossalmente eccessivo e incomprensibile senza l'utilizzo di un dizionario arcaico. Anche se questo linguaggio elevato rispecchia l'estetismo dannunziano e la sua ossessione per la bellezza, rende però il testo troppo lirico e poco drammatico. Tutto ciò provoca una netta contraddizione tra l'intenzione di scrivere drammi per le masse e l'utilizzo di una forma che le masse non possono capire.

Dopo la parte teorica segue un capitolo in cui tutti i drammi sono brevemente presentati e commentati attraverso la trama, i motivi principali e alcune curiosità. Autonomamente analizziamo poi nel dettaglio tre tragedie scelte.

L'analisi dettagliata comincia con *La Città morta*, il primo dramma che Gabriele D'Annunzio scrisse nel 1895. Il motivo decisivo per la nascita di questa tragedia fu un viaggio in Grecia, dove D'Annunzio per la prima volta vide le rovine di Micene e nelle cui vicinanze lesse le tragedie di Eschilo e Sofocle. La trama combina l'intreccio borghese con la mitologia greca. Nel testo possiamo rilevare tracce di simbolismo e lirismo e l'ambiente viene



descritto in modo suggestivo tramite le battute dei quattro personaggi principali. Tutta la tragedia evoca la sete e la siccità che di nuovo hanno altri significati. D'Annunzio scrisse con il concetto superomistico e l'oscura passione dionisiaca che escono dai sepolcri degli Atridi. Il furore antico colpisce il personaggio di Leonardo, che rivela il suo amore incestuoso e uccide sua sorella (oggetto di questo amore). La Città morta dovrebbe essere il primo nuovo mito, ma la cornice del mito è presente nel testo soltanto grazie a brani presi dalla mitologia greca.

La seconda tragedia *La Figlia di Iorio* (1903), composta in versi, viene considerata la più indovinata della produzione dannunziana. L'autore ambientò quest'opera nella terra d'Abruzzo e riuscì a creare un vero mito. Tematicamente la storia enfatizza il conflitto fra l'individualismo e il colettivismo della comunità rurale. Tutta la trama offre molti motivi simbolici e rituali. La brutalità cieca e il comportamento istintivo sono caratteristiche della stirpe di montagna, che vive senza tempo secondo regole antichissime. In questo dramma il coro e la coralità cominciano a ottenere importanza per la storia e illustrano la rigidità dei legami. D'Annunzio qui utilizzò le possibilità del verismo, soprattutto nella decorazione e nei rituali cristiani pieni di superstizioni.

*La Nave* (1905) è l'ultimo dramma che analizziamo nel capitolo finale. Si tratta di una tragedia spettacolare, dove D'Annunzio raggiunse l'apice della sua produzione teatrale. Ci vediamo la chiara ispirazione wagneriana, perché si alternano sezioni recitate, ballate e suonate con scene corali. *La Nave* è anche un esempio modello del dramma collettivo, a cui partecipano centinaia di attori e altri artisti. La storia si svolge nella laguna veneziana del sesto secolo, mentre due famiglie nobili lottano per il potere. *La Nave* è un ulteriore tentativo di creare il mito originale con una grande simbologia addirittura nel titolo. La nave rappresenta metaforicamente la Repubblica di Venezia, che ha ottenuto sul mare la sua gloria e la sua ricchezza. Il tema di questo dramma ha naturalmente contribuito alla desinterpretazione fascista che la storia della nascita di Venezia ha applicato a tutta l'Italia, difendendo così la politica imperiale.

## SHRNUTÍ

Tato bakalářská práce se zabývá životem a dílem italského spisovatele Gabriela D'Annunzia (1863 – 1938). Z obsáhlého výčtu nejrůznějších literárních útvarů je ale primární důraz kladen na dramatickou tvorbu. V úvodní části je ve stručnosti představen autorův život, který je bohatý na dramatické okamžiky a ty se výrazně odráží v samotném díle. Následující kapitola se již věnuje charakteristice D'Annunziovoy poetiky dramatu včetně komentáře ke stěžejním uměleckým vlivům, ze kterých autor opakovaně čerpal. Za nejvýznamnější považujeme filosofii Friedricha Nietzscheho s odkazem na antickou tragédii a divadelní koncept souborného uměleckého díla (*gesamtkunstwerku*) Richarda Wagnera. Dále se v D'Annunziových dramatech odráží francouzský symbolismus, dekadence, ruský psychologismus či prvky naturalismu. Na teoretickou kapitolu navazují medailony jednotlivých dramát (přesněji tragédií), v nichž se teoretické poznatky snažíme dokázat. Stěžejními motivy jsou pro D'Annunzia chtíč, krev, sláva, které spolu velmi často souvisí a nabývají symbolistních významů. Tématicky se tyto tragédie téměř bezvýhradně zabývají problematikou nadčlověčenství, které ale překvapivě nacházíme většinou u ženských hrdinek. Jejich nejčastější představitelkou byla Eleonora Duseová, tehdejší autorova milénka. Mužské postavy se o překonání sama sebe snaží, ale většinou prohrávají souboj se svým vlastním já. D'Annunzio své tragédie umísťuje do rozdílných prostředí, a tak v podtitulech můžeme zjistit, že se jedná o sny, mystéria, mýty či historické tragédie.

Stěžejní část práce se následně zabývá analýzou tří vybraných dramát napříč dvacetiletím autorovy dramatické tvorby, které jsou vždy doplněny o dvojjazyčné ukázky z daného díla. První divadelní hra *Mrtvé město* (1895) kombinuje zápletku měšťanského dramatu s prvky antické tragédie v prostředí mykénských vykopávek. *Dcera Joriova* (1903) je nejzdařilejším pokusem o vzkříšení mýtu, v němž je děj zasazen do D'Annunziového rodného kraje Abruzz plného pověr a rituálů. Drama je příběhem lásky bojující za individualismus proti tradicionalistické společnosti. Třetí tragédie *Koráb* se nejvíce přibližuje wagnerovským představám o divadle. Tématem je boj o suverenitu nad ostrovy v laguně, na nichž později vyrostou Benátky jakožto námořní velmoc. *Koráb* je zároveň jedním z děl, které přispělo k D'Annunziově fašistické dezinterpretaci.

## SUMMARY

This bachelor thesis would like to introduce the personality of the Italian writer Gabriele D'Annunzio (1863 – 1938) with the particular interest on his dramas. At the beginning we summarize the author's life which was full of dramatic and scandalous moments including his amorous relationships. The most important lover for D'Annunzio's work was the famous actress Eleonora Duse. The chapter reflecting his life contains many motives whose presence we can find later in novels and dramas too. The following part of the thesis is just dedicated to the poet's dramatic period, especially to his poetics, themes, motives and cultural and artistic movements which were inspiring for him. Among these influences we must mention the philosophy of Friedrich Nietzsche concerning the issues of *Übermensch* and also the opinion that it is necessary to restore drama according to the rules of ancient tragedy. D'Annunzio's concept of theatre is mainly based on the visions of Richard Wagner who strived for the *total theatre* with the fusion of artistic components. The rest of the main influences consists of French symbolism and decadence, Russian psychologism and Italian verism.

One of the principle themes of D'Annunzio's dramas is the struggle against the destiny which the heroes mainly lose or they are incapable to fight due to their internal doubts. On the other hand there are the heroines who face it and they are able to fight until the end of their lives. Thus, D'Annunzio's *Übermensch* rather takes after the female protagonist than the male one. Another three words characterizing the poet's dramas are lust, blood and glory which often have some metaphoric equivalent in the concrete plays.

In the second half of the thesis we apply the theory on particular dramas. Firstly, we deal with the presentation of all of them and then we analyse three chosen ones.

The first play we analyse is *La Città morta* (1895) combines the plot of bourgeois drama with the features of ancient tragedy, the second one *La Figlia di Iorio* (1904) introduces the atmosphere of D'Annunzio's native land Abruzzo where is interpreted the conflict between the individuality and the traditional community. The last tragedy *La Nave* (1905) represents the collective drama according to Wagner's ideas reflecting the beginning of glorious history of Venice.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- D'ANNUNZIO, Gabriele. *La Città morta*. Roma: Il Vittoriale degli Italiani 1939.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Dcera Joriova*. Přel. Marie Votrubová-Haunerová. Praha: Nakladatelství J. Vilímka asi 1908.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Faidra*. Přel. Marie Votrubová-Haunerová. Praha: Nakladatelství J. Vilímka asi 1912.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Fedra*. Roma: Il Vittoriale degli Italiani 1939.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il Ferro*. Roma: Il Vittoriale degli Italiani 1940.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *La Fiaccola sotto il moggio*. Roma: Il Vittoriale degli Italiani 1939.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *La Figlia di Iorio*. Roma: Il Vittoriale degli Italiani 1939.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Francesca da Rimini*. Roma: Il Vittoriale degli Italiani 1939.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Francesca da Rimini*. In: *Moderná talianska dráma*. Přel. Jela Krčméry. Bratislava: Tatran 1968.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il Fuoco*. Milano: RCS Libri 2008.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Gioconda*. Milano: Fratelli Treves 1899.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Gioconda*. Přel. Jean Rowalski. Praha: Ottovo nakladatelství 1908.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *La Gloria*. Milano: Fratelli Treves 1927.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Koráb*. Přel. Marie Votrubová-Haunerová. Praha: Ottovo nakladatelství asi 1910.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il Martirio di San Sebastiano*. Milano: Fratelli Treves 1927.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *La Nave*. Roma: Il Vittoriale degli Italiani 1939.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Parisina, La Crociata degli Innocenti, Cabiria*. Roma: Il Vittoriale degli Italiani 1939.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *La Pisanella*. Milano: Fratelli Treves 1921.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Più che l'amore*. Roma: Il Vittoriale degli Italiani 1939.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Sen jarního jitra; Sen podzimního večera*. Přel. Václav Jiřina. Praha: Ottovo nakladatelství po 1913.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *I Sogni delle stagioni: Sogno d'un mattino di primavera: Sogno d'un tramonto d'autunno*. Roma: Vittoriale degli Italiani 1939.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Tutto il teatro I*. Milano: Mondadori 1939.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Tutto il teatro II*. Milano: Mondadori 1939.

### **Sekundární literatura:**

- AISCHYLOS. *Oresteia*. Přel. Matyáš Havrda, Petr Borkovec. Praha: Národní divadlo 2002.
- ALATRI, Paolo. *D'Annunzio*. Torino: UTET 1983.
- ALONGE, Roberto. *Donne terrifiche e fragili maschi*. Roma-Bari: Laterza & Figli 2004.
- ANDREOLI, Annamaria. *Il vivere inimitabile*. Milano: Mondadori 2000.
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio. *Invito alla lettura di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Ugo Mursia 1990.
- BROCKETT, Oscar J. *Dějiny divadla*. Přel. Milan Lukeš. Praha: NLN 2008.
- CORSI, Marco. *Le prime rappresentazioni dannunziane*. Milano: Fratelli Treves 1928.
- DE MICHELIS, Eurialo. *Tutto d'Annunzio*. Milano: Feltrinelli 1960.
- DE MICHELIS, Eurialo. *Ancora d'Annunzio*. Pescara: Fabiani 1987.
- DRAGHICI, Livia. *Teatro e teatralità in Gabriele d'Annunzio*. Bologna: Rastignano 1991.
- HOŠEK, Radislav. MAREK, Václav a kol. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda 1974.
- CHIARA, Piero. *Vita di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori 1978.
- CHOMEL, Luisetta Elia. *D'Annunzio. Un teatro al femminile*. Ravenna: Angelo Longo 1997.
- LUGNANI SCARANO, Emanuella. *D'Annunzio*. Roma-Bari: Laterza & Figli 1990.
- MELOSI, Laura. POLI, Diego. *La lingua del teatro fra d'Annunzio e Pirandello*. Macerata: Università di Macerata 2007.
- PARATORE, Ettore a kol. *D'Annunzio giovane e il verismo*. Pescara: Arti grafiche Garibaldi 1979.
- PASSERINI, Giuseppe Lando. *Il Vocabolario dannunziano*. Firenze: Sansoni 1928.
- PASTORINO, Domenico. *Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori 1941.
- PELÁN, Jiří. *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Praha: Torst 2000.
- PELÁN, Jiří a kol. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri 2004.
- PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Přel. Drahoslava Janderová a kol. Praha: NLN 2001.
- PUPPA, Paolo. *Il teatro dei testi*. Torino: UTET Libreria 2003.
- ROSENDORFSKÝ, Jaroslav. *Moderní italská literatura*. Praha: SPN 1980.
- SEDDIO, Pietro. *Il teatro di Gabriele d'Annunzio*. Catanzaro: Montecovello 2011.
- SOFOKLÉS. Antigoné. In: *Tragédie*. Přel. Ferdinand Stiebitz. Praha: Svoboda 1975.

### **Elektronické zdroje:**

Film Cabiria - <http://www.youtube.com/watch?v=gOWicOwtHa8> (zobrazeno 24.7.2013)