

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalárska práca

Daniela Richterová

Protagonista v cykle I romanzi della Rosa Gabriela D'Annunzia

Protagonist in Gabriele D'Annunzio's Rose Trilogy

Praha 2015

Vedúci práce: PhDr. Mgr. Alice Flemrová, Ph.D.

Pod'akovanie

Rada by som pod'akovala PhDr. Mgr. Alici Flemrovej, Ph.D. za ústretovosť, ochotu a cenné rady, ktoré mi boli veľmi nápomocné pri zpracovaní tejto bakalárskej práce.

Prehlásenie

Prehlasujem, že som túto bakalársku prácu vypracovala samostatne a výhradne s použitím citovaných prameňov, literatúry a ďalších odborných zdrojov.

V Prahe, dňa 5. januára 2015

.....

Meno a priezvisko

Abstrakt

V tejto práci sa zameriame na D'Annunziov románový cyklus ruže, na charakteristiku a analýzu jeho protagonistov vo svetle interpretácie spoločensko-historického obdobia Fin de siècle. Po oboznámení sa so životom a tvorbou autora prevedieme rozbor troch románov ruže za pomoci vybraných literárnych kritikov, vytýčime hlavné témy i špecifické charakteristiky románov komparatívne nahliadané v perspektíve zmyslu autorovej tvorby v súdobej talianskej a európskej literatúre.

Na záver sa zamyslíme nad možnosťou alternatívnych riešení pre dekadenciu D'Annunziovych hrdinov, čím vsadíme význam autorovho diela do kontextu filozofického diskurzu ohľadom krízy tradičnej európskej racionality a problematiky rozpadu subjektu identity.

Abstract

In this thesis we will focus on D'Annunzio's "Novels of the rose" cycle, on the character analysis of its protagonists in the light of the specific social-historical interpretation of fin-de-siècle period. After a short introduction dedicated to life and work of the author, we will analyse the three novels with the aid of the works of literary criticism in a way that the major themes and specific characteristics of the novels emerge in their comparative interpretation based on the perspective of significance of the author's work in Italian and European literature at that time.

In conclusion we will consider the possibility of alternative solutions to decadence for D'Annunzio's protagonists which will bring our discussion into philosophical debate about crisis of misguided European rationalism, the crisis related to the problem of dissolution of subject of identity.

Kľúčové slová: Fin de siècle, cyklus románov, dekadencia, estetizmus, neskorý dandyizmus, nadčlovek, vôľa, vášeň

Keywords: Fin de siècle, cycle of novels, decadence, aestheticism, later dandyism, superman, will, passion

Obsah

1. Úvod	7
2. Osobnosť Gabriela D'Annunzia	8
2.1 Život a tvorba.....	10
2.1.1 Náčrt románovej tvorby	13
3. Romány ruže a dandyho estétstvo	16
3.1 Náčrt deja románu <i>Il piacere</i>	18
3.1.1 Román <i>Il piacere</i> a falošný estetizmus	21
3.2 Náčrt deja románu <i>L'innocente</i>	25
3.2.1 Román <i>L'innocente</i> a nedôveryhodný rozprávač.....	28
3.3 Náčrt deja románu <i>Trionfo della morte</i>	34
3.3.1 Antiromán <i>Trionfo della morte</i>	39
4. Záver	48
5. Riassunto	50
6. Zoznam použitej literatúry:	52

1. Úvod

Po stručnom oboznámení sa so životom a dielom literáta a politika Gabriela D'Annunzia sa v tejto práci budeme zaoberať prvým a zároveň jediným dokončeným cyklom jeho románovej tvorby, preberieme jej hlavné témy, zameriame sa na charakteristiku skutočnosti a možnosti vývoja hlavných protagonistov, ich vzťahmi s ostatnými postavami v diele, na ich pôvod a funkčnosť pre výstavbu štruktúry osobnosti protagonistu románu v horizonte D'Annunziovej dekadentnej koncepcie „dandyho-estéta“, ktorý sa stal, resp. ktorý sa chcel stať „nadčlovekom“.

Interpretáciu protagonistov budeme viesť za pomoci literárnej kritiky odvolávajúc sa na dielo G. A. Borgheseho (1909), G. B. Squarottiho (1982), Renata Barilliho (1993), Guida Baldiho (2008). A na záver i čiastočne na dielo Friedricha Nietzscheho, na ktoré sa sám D'Annunzio síce explicitne odvoláva a ho cituje, zostávajúc ale v rovine prostého nadšenca pre autora útržkov z *Tak pravil Zarathustra* a zo *Zrození tragédie z ducha hudby*, v ktorej, v ktorej ako uvidíme, nemožno predpokladať akúkoľvek snahu autora románov ruže po pochopení Nietzschevej filozofie, z ktorej by inak malo podľa D'Annunzia plynúť riešenie problematiky krízy subjektu, krízy hrdinu typu „inetto“, témy typickej pre literatúru prelomu 19. a 20. storočia.

2. Osobnosť Gabriela D'Annunzia

Osobnosť Gabriela D'Annunzia vystupuje vo viacerých rovinách talianskych reálií, reálií politických ako i literárnych. Nejedná sa len o stúpenca Crispiho imperialistickej agresivity, odporcu opatrení generála Pellouxa voči štrajkujúcim, propagátora budúcej futuristickej „hygieny sveta“, interventistu, pomstiteľa „zmrzačeného italského víťazstva“, uzurpátora Rijeky, a iniciátora fašistickej rétoriky, ale i o prvého európsky uznávaného dekadentného talianskeho literáta, ktorý reagoval na novovzniknutú „kastu“ budúcej vládnucej idey demokracie - masy. Na rozdiel od typu „poeta-vate“¹ ako bol Giosuè Carducci či Giovanni Pascoli, ktorí ešte neproblematizovali masovú spoločnosť, D'Annunzio reaguje rebéliou voči nej vo forme estetickéj dekadentnosti úpadku aristokratickej význačnosti v spoločnosti, kde bude vládnuť len peňazí chtivá demokratická záplava mešťanov. Je to reakcia na masu, ktorá ale u D'Annunzia opäť vystupuje dvojtvárne, na jednej strane ako pohrdanie ňou samou pre jej animálnu silu a nízkosť, na druhej strane ako neustále a výhradné vyžadovanie jej pozornosti, masového konzumu vlastnej tvorby. Osobnosť D'Annunzia potrebuje masovú spoločnosť, aby jej mohol písať básne, romány a tragédie, nechať v nej vynikať svoju inak už viac historicko-spoločensky neaplikovateľnú funkciu „poeta-vate“. Takzvaná Baudelairova „strata aureoli“ umelca v talianskej dekadentnej literatúre ako keby nemala nastávať, respektíve dochádza k jej pretransformovaniu v nebezpečenstvo ustrnutia básnika v rétorike, v oslave už spoločnosťou potvrdzovaných hodnôt².

Nové industriálne meštianstvo má v rukách technický pokrok, a teda i v rukách vedenie „masy“. D'Annunzio sa zdá ignorovať realitu upadnutia postavenia literáta v modernej spoločnosti, naopak, propaguje ideál krásy ako absolútnej hodnoty samej o sebe a ideál poézie ako privilegovanej vyššej skúsenosti ľahostajnej voči sociálnym a kultúrnym štruktúram historickej prítomnosti. S D'Annunziovou „ideologia al di là delle ideologie“³ nemožno hľadať nejakú stálu koherenciu názorov v jeho politickom živote, ani že by takúto koherenciu sám vyžadoval, naopak, transcenduje pravovernosť ideológií, či už politických ako i filozofických, s cieľom „sfruttare con consapevole abilità i meccanismi complessi dell'industria culturale, del

¹ Termínom „poeta-vate“ sa často označuje taliansky literát, ideológ tzv. „risorgimenta“ 19. storočia, alebo taktiež odkazuje na predstavu prorockej privilegovanej úlohy literáta v spoločnosti odhaľovať zmysel sveta a života. Vid' LUPERINI, R. – CATALDI, P. – MARCHIANI, L. et al. *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della lett. ital. nel quadro della civiltà europea*. Firenze: Palumbo, 2002, vol. 3, tomo I, s. 276

² Ibid, s. 276

³ Ibid, s. 413 Vlastný preklad: „ideológia za ideológiami“

mercato librario, delle mode: sa propagandare se stesso, costruendo il proprio successo e organizzando il consenso alla propria opera e il consumo di massa“⁴.

Tento D'Annunziov kultúrny utilitarizmus je akoby opačnou stranou mince religiózneho vyznávania absolútnej hodnoty krásy a poézie v prísnej dualite oboch postavení, zaručujúci (i keď nie bezproblémovú) identitu umelca v masovej spoločnosti. Otázka bezproblémovosti sa ale stáva otázkou prostej možnosti-nemožnosti uskutočnenia a založenia vlastnej identity umelca, bez výrazných vnútorných rozporov. Ako poukazuje napríklad poetika Eugenia Montaleho, ktorá sa snaží „torcere il collo all'eloquenza“, D'Annunziov riešenia sú pre tohto, možno najväčšieho talianskeho básnika 20. storočia, básnika po holokauste, prinajmenšom nedostatočné a nefunkčné.

⁴ Ibid, s. 414. Vlastný preklad: „, mať schopnosť vedome využívať zložité mechanizmy kultúrneho priemyslu, knžného trhu, a súčasných literárnych tendencií: vedieť propagovať seba samého budujúc si úspech a uvádzať v súhlas vlastnú tvorbu s masovým konzumom spoločnosti.“

2.1 Život a tvorba

Na začiatok aspoň predstavme základné biografické údaje o autorovi⁵.

Gabriele D'Annunzio sa narodil v Pescare 12. marca 1863. Po ukončení svojich stredoškolských štúdií v toskánskom meste Prato, má už za sebou prvotinu svojej básnickej tvorby *Primo vere* z roku 1879. Zvláštne okolnosti pri vydaní tejto zbierky (D'Annunzio podporoval fámou o svojej predčasnej smrti aby tak zvýšil záujem o svoju tvorbu.) len dokazujú i budúcu prešpekulovanosť jeho stratégie v publikovaní. Keďže jeho taktika dopadla úspešne, získava si významných literátov na svoju stranu, považujúcich ho za nádejného mladého génia.

Roku 1881, sa presťahuje do Ríma, kde univerzitné štúdium literatúry následne nahradí intenzívnou novinárskou činnosťou účastniac sa života rímskej aristokracie. Vychádzajú i jeho prvé zbierky noviel *Terra Vergine* (1882) a neskôr *Le novelle della Pescara*, pre ktoré mu je modelom Verga s primitívnou divočinou rustikálneho prostredia Abruzza, zároveň ale vyberajúc témy odlišné od verizmu, plné temných popudov fyzického násillia, fyziológie v službách patologických diagnóz ukazujúcich sa i v popisoch fyzického vzhľadu postáv, vo vyžívaní sa v ich extrémnych deformáciách i v manifestáciách ich duševných chorôb. Ukazujú sa tak už charakteristiky D'Annunziovej tendencie estetizujúcim spôsobom zachycovať rozklad životnej formy, ktorá sa bude môcť naplno prejaviť hlavne v jeho románovej tvorbe.

Popri svojich prvých prozaickým počinoch počas svojho pobytu v Ríme spolupracuje s viacerými periodikami, medzi ktoré patria *Cronaca Bizzantina*, *Fanfulla* a od roku 1884 pravidelne prispieva i do periodika *Tribuna*. Pripravuje zároveň vydanie básnickej zbierky Isaotta Gattadauro, ktorá neskôr vyjde v dvoch knihách *L'Isoetto* a *La Chimera*, využívajúc v nich básnictvo minulosti v novej perspektíve dekadentného estetizmu. V roku 1889 vydáva svoj prvý román *Il piacere*, v ktorom sa premieta svet ešte jestvujúcej rímskej aristokratickej smotánky, ktorej sa mladý D'Annunzio stáva súčasťou. Jeho neustále milostné aféry počnúc od pomeru s Giseldou Zucconi až po famózne útek s vojvodkyňou Mariou Hardouin di Gallese do Florencie dodávajú jeho menu ráz neodolateľného dobyvateľa a zvyšujú i obdiv k jeho rýchlemu a efektívnemu vzostupu po spoločenskom rebríčku⁶.

⁵ Čerpané z: SQUAROTTI, Giorgio Bärberi. *Invito alla lettura di d'Annunzio*. Milano: Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A, 1982, s. 13 – 24 a z LUPERINI, R. – CATALDI, P. – MARCHIANI, L. et al. Cit. d. s. 410 – 412. a z PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999

⁶ Tento spôsob života ho výrazne ovplyvňuje a odzrkadľuje sa, ako uvidíme, i v jeho tvorbe.

V roku 1888 sa D'Annunzio stáva hosťom v dome svojho priateľa, maliara Francesca Paola Michetti vo Francaville. V tomto prostredí píše román *Il piacere* a neskôr *Il trionfo della morte*, v ktorých sa odzrkadľuje jeho skúsenosť s vtedajším vášnivým pomerom s Barbarou Leoni. V roku 1891 sa sťahuje do Neapola, počínajúc vzťah s kňažnou Mariou Gravina Cruyllas Anguissola, spolupracujúc s denníkmi, ktoré viedla Matilde Serao, ktorej venuje svoj román *Giovanni Episcopo*. Je to zároveň obdobie tvorby jeho nasledujúcej básnickej zbierky *Poema paradisiaco* a jeho záujmu o filozofa Nietzscheho a hudobného skladateľa Wagnera, ktoré sa črtá už v románe *Trionfo della morte*. V roku 1894 stretáva v Benátkach herečku a budúcu milenkú Eleonoru Duse, prostredníctvom ktorej objaví svoje povolanie autora divadelných tragédií a taktiež inšpiráciu pre svoj nový román *Il Fuoco*. Finančné potiaže a dlhy zdedené po zomrelom otcovi nútia D'Annunzia k nečakaným a častým zmenám svojho pobytu.

Počína zároveň ale i jeho politická kariéra. Vo voľbách roku 1897 sa stáva kandidátom pravice⁷, no po navrhnutí opatrení proti štrajkom a za obmedzenie slobody tlače, za ktorým stál vtedajší premiér generál Pelloux, D'Annunzio radikálne mení svoj politický postoj a prechádza do ľavice. V parlamentných voľbách roku 1900 však už ako socialistický kandidát neuspeje.

V rokoch 1898 až 1910 sa sťahuje i s Eleonorou do mestečka Settignano, kde býva v luxusnej vile nazvanej La Capponcina, ktorá sa stáva miestom komponovania prvých troch kníh *Laudi del cielo, della terra, del mare e degli eroi* vydaných v roku 1903, románu *Il Fuoco* z roku 1900 a taktiež publikom najviac oceňovanej D'Annunziovkej divadelnej tragédie, ktorá vyšla v roku 1903 *La figlia di Iorio*.

Roku 1895 publikuje na stránkach časopisu *Convito* svoj prvý otvorene politicky ovplyvnený román *Le vergini delle rocce*. S rokom 1909 sa zhoršuje jeho finančný stav, je neschopný platiť dlhy vzniklé po rozvode s Eleonorou, má ťažkosti vydržiavať svoju súčasnú milenkú kontesu Giuseppinu Mancini, tentokrát tragickú inšpirátorku pre jeho „protofuturistický“ román *Forse che sì forse che no*. Zhoršené pomery ho prinútili prísť o vilu Capponcinu a odchádza do tzv. „dobrovoľného exilu“ do Francúzska, kde komponuje štvrtú knihu Láud, *Merope*, s Talianskom udržiujúc kontakt hlavne cez úzku spoluprácu s *Corriere della sera*, ktorého príspevky budú následne publikované v súbornom diele *Faville del maglio*.

S príchodom prvej svetovej vojny, končí i D'Annunziov francúzsky exil, rozhodne sa vrátiť do svojej domoviny, kde sa presadzuje pre vstup Talianska do vojny, nie ale v mene jeho

⁷ Vo svojich predvolebných vystúpeniach sa zastáva idey osobného vlastníctva, protirakúskeho nacionalizmu a irredentistických myšlienok.

členstva v Trojspolku, ale po boku Francúzska a ostatných krajín Dohody. Víťazstvo interventistov napokon značne vdáči za svoj úspech D'Annunziovej rétorike, ktorá progermánskych nazionalistov obracia na cestu k podpore francúzsko-talianskej aliancie. Gabriele priamo bojuje na fronte na súši, na mori i vo vzduchu, v roku 1916 prichádza o oko počas leteckej havárie, čo ho prinúti stráviť tri mesiace rekonvalescencie v úplnej tme vo svojom dome v Benátkach, po ktorej publikuje zbierku prozaických fragmentov napísaných počas tohto obdobia tmy na tisíckach malých papierikov, ktorú vydá pod názvom *Il notturno*.

Po ukončení vojny sa z D'Annunzia, ako z čestného vojaka i básnika, stáva hlas novonarodeného národného povedomia Talianska, stáva sa autorom hesla „zmrzačeného víťazstva“. Po odchode premiéra Orlanda a ministra zahraničných vecí Sonnina z Parížskej mierovej konferencie, sa rozhostilo v Taliansku veľké zklamanie pre de facto nedodržanie Londýnskej dohody o pripojení Dalmácie k Taliansku. Z Rjeki sa stáva slobodné mesto a z Talianska už od začiatku vojny štát stále viac a viac autoritatívnejší a zadlženejší, menej výkonný, ochromený štátnou mašinériou novovzniknutých ministerstiev. Dokladom neprehľadnosti kompetencií a zlyhania verejnej moci je pochod na Rjeku 12. septembra 1919, ktorý viedol Gabriele D'Annunzio nastolujúc v meste vojenskú diktatúru. Sám prijíma titul veliteľa a garanta novej ústavy. Kvôli nátlaku zo strany európskej diplomacie a amerického prezidenta Wilsona, premiér Nitti žiada D'Annunzia aby opustil mesto, ten však neuposlúchne a talianska flotila na Vianoce roku 1920 zablokuje prístav a začne ostreľovať mesto. D'Annunzio je ľahko zranený, vzdáva sa svojich právomocí a odchádza späť do Talianska, kde už Mussolini prevzal jeho úlohu pomstiteľa „zmrzačeného víťazstva“. Sklamáný, vyslúžilý vojak a literát sa utáhuje do vily Cargnacco na brehoch jazera Garda, ktorú premenuje na Vittoriale degli italiani. Tu prežije zvyšok svojho života v ľúbostných avantúrach pripravujúc publikáciu *Opera omnia*, novú edíciu celej jeho tvorby, ktorú preruší len domnelý pokus u samovraždu v roku 1922, kde pri pádu z okna utrpel vážnejšie poranenia. Gabriele D'Annunzio zomiera približne rok pred začiatkom druhej svetovej vojny, 1. marca 1938.

2.1.1 Náčrt románovej tvorby

Podľa vzoru románových cyklov z 19. storočia, nadväzujúc i na Vergu a na jeho cyklus *I Vinti*, D'Annunzio od júla roku 1888 začína písať svoj prvý román *Il piacere*, s ktorým vstupuje na taliansku pôdu dekadentná literatúra na spôsob Huysmansovho románu *Naruby*. Román *Il piacere* počne sériu troch románových cyklov zameraných na problematiku vášne, jej prekonania a zúročenia v predstave idey „nadčloveka“⁸.

V prvom trilogickom cykle, do ktorého spadá i daný román, je jednotiacou témou ničivá sila vášne, ktorej hlavný protagonista, kvôli slabosti svojej vôle, nedokáže uniknúť a ktorej následkom dospieva k ničivému koncu mravného horizontu svojho života. Andrea Sperelli v románe *Il piacere* sa domnieva, že stráca svet krásy duchového súzvuku s milovanou Mariou Ferres kvôli zmyselnej zničujúcej vášni k Elene Muti v analógií k aristokratickému svetu krásy prevalcovaného meštianskou mentalitou peňazí. Zároveň tak v druhom románe cyklu, v románe *L'Innocente* hlavný protagonista, večne neverný Tulio Hemil zabíja nevinný plod manželkinej chvíľky nevery. Tento úpadok mravnej roviny života ako dôsledku slabosti vôle, vrcholí až v deštrukcii vlastnej existencie protagonistu ako je i samovražda Giorgia Aurispa ruka v ruke s vraždou jeho milenky „nepriateľy“ Ippolity Sanzio v poslednom románe ruže *Trionfo della morte*.

Naväzujúci, druhý a tretí cyklus románov dialekticky pokračujú v rozvíjaní témy. Cyklus *Ialie* ukazuje na nutnosť človeka povstať z prostého človečenstva, očistiť sa od nadvlády vášne, mať dostatočne silnú schopnosť vôle k činu, aby sa mohol stať nadčlovekom. Claudio Cantelmo, hlavná postava jediného románu tohto cyklu, *Le vergini delle rocce*, je na rozdiel od predchádzajúcich D'Annunziových protagonistov už nadčlovek⁹. Je si vedomý svojho vznešeného pôvodu a všetky jeho snahy smeruju k „progressiva e volontaria individuazione verso un ideal tipo latino“¹⁰. Považuje za dekadentný svet, v ktorom už ani cár nie

⁸Übermensch - D'Annunziom prevzaný a zdezinterpretovaný pojem Nietzscheho filozofie pre budúceho človeka, ktorý sa oprostí od prežitkov morálky a náboženstva ako povier ľudskej kultúry a bude schopný realizovať svoje nadčlovečenstvo podľa seba samého v kontraste so zvyškom spoločnosti. V tejto práci, pri interpretácii posledného románu ruže, sa ešte budeme venovať bližšie otázke odlišnosti D'Annunziovho nadčloveka od pôvodne Nietzscheho pojmu Übermensch.

⁹Čerpané z: BORGHESE, Giovanni Antonio. *Gabriele D'Annunzio (Da Primo Vere a Fedra)*. Milano: Valentino Bompiani & c., 1932, s. 95

¹⁰D'ANNUNZIO, Gabriele. *Le vergini delle rocce* [online]. Ed. elettronica del: 21 maggio 2012 [cit. 2014-12-26]. Dostupné z:

<www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/le_vergini_delle_rocce/pdf/d_annunzio_le_vergini_delle_rocce.pdf>, s. 414. Vlastný preklad: „progressivna a cieľavedomá individuácia k latinskému ideálu“

je schopný vzopriet sa svojim protivníkom krvipreliatím, aby si zúrodnil vlastné chudobné polia. Jedniné, čo zostáva Claudiovi, je „preservare le ricchezze ideali della tua stirpe e le tue proprie conquiste in un figliuolo che, sotto l'insegnamento paterno, le riconosca e le coordini in sè per sentirsi degno d'aspirare all'attuazione di possibilità sempre più elevate.“¹¹ Nadčlovek si je vedomý toho, že čas ešte nenadišiel pre znovuzrodenie sveta zo súčasnej zdegradovanej podoby, a tak hľadá spolupracovníčku z dobrého rodu ako rodičku pre svojho potomka, ktorý bude mať už príležitosť obrodit' Bourbonškú monarchiu a stať sa kráľom niekdajšej slávy Rímskeho impéria¹². Tento megalomanský plán nadčloveka, ale ostro kontrastuje s konečnou nerozhodnosťou Claudia, vybrať si len jednu z troch dcér za manželku, pričom román končí pred akýmkoľvek ujasnením ohľadom zdaru či nezdaru životného programu D'Annunziovho Übermensch.

V treťom románovom cykle, taktiež neúplnom, v cykle granátovníka s románom *Il Fuoco* sa téma dostáva priam na svoj dialektický vrchol dávajúc nám ovocie prekonania vášne i človečenstva vo všeobecnosti – schopnosť kontemplácie umierajúcej krásy a umierajúceho umenia. Stelio Effrena, zástanca umenia napodobňujúceho výhradne antické motívy, chce cez nové umenie vzniknutého spojením poézie, hudby a tanca otriasť meštianskymi zástupmi ľudí, prinútiť ich pozdvihnúť sa nad svoju akultúrnú masovosť. Prostredníctvom dvoch svojich milieniek, Foscariny (Eleonora Duse) a mladučky Donately Arvale má povstať nová tragédia nového umenia. Starnúca herečka Foscarina sa vzdáva svojej lásky voči Steliovi v mene vyššieho dobra pre slobodu jeho umeleckej tvorby. Je to román o smrti v Benátkach, smrti krásy a umenia v symbole mŕtvolky skladateľa Wagnera, staroby Foscariny a o dare nadčloveka Stelia vytvárať to najvyššie umenie zo smrti umenia. Zápletko v tomto románe ustupuje do pozadia a necháva vyznieť plynutie hudby v muzikalite diela formou prózy sublimovanej až do bodu lyrizácie. G. A. Borghese sa nepochvalne odvoláva na toto dielo ako na „faticoso e slegato, non immune qua e là di fastidio per quelle inconclusive discettazioni do arte e di filosofia“¹³, pričom naopak Squarotti považuje toto dielo za vrchol D'Annunziovkej románovej tvorby: „Un impossibile e straziata storia d'amore [...] e omologa passione delle pietre e

¹¹ Ibid, s. 97. Vlastný preklad: „zachovať bohatstvá svojho rodu i svojich životných víťazstiev v osobe syna, ktorý pod vedením otca, ich sám v sebe rozpozná a vďaka ktorým bude sa cítiť hoden k aktualizácii stále znešenejších možností.“

¹² Motív využívaný neskôr hlavne nacistickou ideológiou.

¹³ BORGHESE, G. A. *Cit. d.*, s. 103. Vlastný preklad: „ťažkopádny a zmätený, nechránený tu a tam od mrzutosti (čitateľa) kvôli nikdy nekončiacim debatám o umení a filozofii.“

dei monumenti di venezia sull'orlo dell'ultima corrosione, onde il legame fra Stelio e la Foscarina è analogo a quello fra Stelio e Venezia, fra Foscarina e Venezia, fra tutti gli altri personaggi [...].¹⁴

¹⁴ SQUAROTTI, G. B. *Cit. d.*, s. 116. Vlastný preklad: „Neskutočný drásajúci príbeh o láske... a súhlasnej vášne kameňov a historických monumentov Benátiok na pokraji konečného zrútenia sa, kde vzťah medzi Steliom a Foscarinou je analogický vzťahu medzi Steliom a k Benátkami, Foscarinou a Benátkami a medzi všetkými ďalšími postavami románu...“

3. Romány ruže a dandyho estétstvo

Romány cyklu ruže, ako uvidíme v nasledujúcich kapitolách, sú späté s témou dekadencie estetického dandyizmu obdobia Belle Époque¹⁵. Ako už bolo spomenuté, D'Annunzio začal písať svoj prvý román v roku 1888 pod vplyvom čítania „biblie dekadentnej literatúry“, Huysmansovho románu *Naruby*. Medzi Andreou Sperellim a des Esseintesom, uvidíme okrem podobností ideológie dandyizmu i zopár výrazných odlišností, ktoré špecifikujú pozíciu D'Annunziovho hrdinu v návaznosti na tému slabosti vôle „inettitudine¹⁶“ typickú pre európsku literatúru počínajúc koncom 19. storočia. Preto ako alternatívny názov k románom ruží autor navrhoval i tzv. *Studi di psicopatia*, t.j. štúdiá psychopatickej slabosti vôle.

Ako podotýka Barilli¹⁷, keďže vhodní adeпти pre vyobrazenie toho, ako vplýva na ľudský život vášeň rozkoše (piacere), D'Annunzio nemohol nájsť medzi chudobnými vrstvami spoločnosti, na ktorú sa obracal len dokumentárny charakter veristickej prózy, musel sa zamerať na tú jej časť, ktorá bude mať dostatok finančných prostriedkov i času aby sa mohla zamerať výhradne na „problémy duše“. Takto vzniká i Andrea Sperelli, rodu Fieschi

¹⁵ Dandyizmus ako spoločensko-historický a umelecký prúd kultu seba samého, vznikol pôvodne v Anglicku s osobnosťou Beau Brummela, prenikajúc i do Francúzska, kde sa naplno sa presadil parížskej spoločnosti v rokoch 1830 - 1848. Snaha o výstrednosť, výnimočnosť estetizácie každodenného života, ako v obliekaní, zariaďovaní svojich príbytkov, i v opovržlivom správaní v spoločnosti v súhlase s presvedčením o vlastnej nadradenosti, boli znakmi mondénneho „vonkajšieho dandyizmu“, ktorý ale vzápätí nadobudol i vnútorného rozmeru svojho životného programu cez tzv. literárny dandyizmus. „Vnútorný dandyizmus“ nahradil okázalosť odievania výnimočnosťou a nekonformnosťou ducha a literárnej kultúry, ponechávajúc si opovržlivý postoj ku stále silnejšej komercializujúcej meštianskej spoločnosti. Jej neustály rozmach prináša druhú masívnu vlnu záujmu o dandyizmus koncom 19. storočia, v kontraste s prízemným obdobím „Belle Époque“, kde umelecké dielo sa stáva v rukách priemyselného meštianstva prostým kvantifikovateľným tovarom zameniteľným za peniaze. V tomto ovzduší sa z dandyho stáva chorobne zušľachtený estét, uzatvárajúci sa do svojho sveta krásy, kde nezvratný úpadok aristokratickej výnimočnosti a privilégia pre „nedemokratickú krásu“ nadobúda dekadentné rozmery: „Spoločenská izolácia jítí čím dál víc jeho citlivosť a dandy estét zvolna upadá do neurotických, depresívnych, ne-li rovnou hysterických stavů. Toto duševní rozpoložení se stane typickým rysem mentality konce století (fin de siècle) obecně vnímaném jako fenomén „dekadence“. (BECKEROVÁ, Karin. *Literární dandyizmus 19. století ve Francii*. Praha: Karolinum, 2013, s. 114)

¹⁶ Motív opakujúci sa v literatúre fin de siècle, ako európskej tak talianskej (exemplárne u Itala Sveva v jeho románe *Una vita*), postava tzv. „inetto“- hrdina extrémne jemný, komplikovaný a slabý, neschopný konfrontovať sa so životom, upadajúci do akejsi chorobne slabej vôle, ktorá ho núti k životným prehrám, sociálnej izolácii so zničujúcimi sebaanalýzami, ktoré ešte viac ochromujú jeho konanie a zvyšujú strach z videnia svojho úpadku, ktorý následne maskuje nepravdivými predstavami o sebe samom, únikom z reality do sna alebo do kultu uctievania umenia ako najvyššej hodnoty. Tak vzniká dekadentný „inetto“-estét, obraz stavu súčasnosti, kde „strata aureoly“ intelektuála v spoločnosti, ktorej vládnu peniaze dokazuje jeho neužitočnosť ním dobrovoľne prijímanou ostrakizáciou, ktorá ho zbavuje i tých zvyškov jeho tvorivej schopnosti. Ako uvidíme u protagonistov Andrea Sperelliho a Gíborgia Aurispu, obaja umelecky nadaní trpia „umeleckou sterilitou“. Kríza roly intelektuála poukazuje i na krízu pojmu subjektu a individuality ako takej. V rannej kapitalistickej modernej jednotlivec neznamená nič okrem neurčitej, nahraditeľnej jednotky v mašinérii priemyselnej výroby a štátnej byrokracie. Marxovým slovníkom povedané, dochádza k zvecňovaniu tovaru na úkor jednotlivca, ktorý sa tak odcudzuje sebe samému až k úplnej eliminácii jeho subjektu. (Čerpané z: BALDI, Guido. *Le ambiguità della «decadenza»*. Napoli: Liguori, 2008, s. 81)

¹⁷BARILLI, Renato. *D'Annunzio in prosa*. Milano: Ugo Mursia Editore s.r.l., 1993, s. 41

d'Ugenta, „transcendentálne ja“ románu *Il piacere*, dandy-dekadent v kríze estetizmu, ktorý bude témou nasledujúcich dvoch kapitol.

3.1 Náčrt deja románu *Il piacere*

Hlavný hrdina románu je Andrea Sperelli, mladý dvadsaťročný rímsky aristokrat, intelektuál a básnik, vynikajúci znalec umenia. Skutočnosť, že pochádza z dobrého šľachtického rodu, (podobne ako des Esseintes v románe *Naruby*, i Fieschi d'Ugenta, vystupuje ako posledný potomok „di una razza intellettuale“¹⁸) zdôrazňuje jeho odlišnosť od šedej nekultúrnej masy rímskeho meštianstva. Cez protagonistovo odvolávanie sa na svoju výchovu, autor čitateľovi vysvetľuje Sperelliho životnú filozofiu:

„Il padre gli aveva dato, tra le altre, questa massima fondamentale: Bisogna fare la propria vita come si fa un opera d'arte. [...] Il sofisma, diceva quell'incauto educatore, e in fondo ad ogni piacere e ad ogni dolore umano [...] Forse la scienza della vita sta nell'oscurare la verità.“¹⁹ (s.19)

Ako uvidíme, nebude sa jednať len o vedomé zakrývanie pravdy, ale i o skutočný sebeklam protagonistu v jeho, pre seba úprimnej, „allucinazione sentimentale“²⁰. Sperelli žije svoj život medzi duelmi, milostnými aférami vo svojich dandyovských komnatách v Paláci Zuccari na námestí Trinità dei Monti a záhaľkami aristokratickej spoločnosti v pozadí pompéznosti rímskych palácov. Román začínana scénou očakávania príchodu bývalej milenky (od neho o tri roky staršej), Eleny Muti, na obvyklom mieste ich milostného stretávania. Sperelliho palác predstavuje, okrem pozadia jeho avantúr, i neodmysliteľný komplement Sperelliho osobnosti. Pri pohľade na budúcu milenkú, v jednom zo svojich „flash-backov“ v úvode románu Sperelli hovorí: „Quell'aria aspettava il suo respiro, quei tappeti chiedevano d'essere premuti dal suo piede, quei cuscini volevano l'impronta del suo corpo“²¹. Vrchol lásky v Sperelliho pojatí sa artikuluje v súzvuku estetických radostí milencov z krásnych vecí jeho palácového interiéru. Andrea sa snaží viesť svoj život podľa hesla „habere, non haberí“, t.j. „vlastni, ale nebuď vlastnený“. Motto, ktoré, ako uvidíme, sa mu pri Elene zvrtné v jeho praví opak.

Cez spomienky protagonistu sú čitateľovi objasňované okolnosti zoznámenia s Elenou Muti, ich vzťah, v ktorom o trochu staršia a skúsenejšia milenka Elena si diktuje podmienky

¹⁸D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il piacere* [online]. 2a ed. elettronica del: 7 febbraio 1996 [cit. 2014-12-26]. Dostupné z: <http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/il_piacere/pdf/il_pia_p.pdf>, s. 18. Vlastný preklad: „z intelektuálnej rasy“.

¹⁹ Vlastný preklad: „Otec ho učil predovšetkým jednej maxime života: Treba žiť svoj život ako umelecké dielo. [...] Sofizmus, hovoril tento ľstivý učiteľ, je základom každej rozkoše a každej ľudskej bolesti. [...] Možno celá veda života spočíva v zakrývaní pravdy.“

²⁰ Ibid, s. 126. Vlastný preklad: „citová halucinácia“

²¹ Ibid, s. 36. Vlastný preklad: „vzduch (v miestnosti) očakával jej dýchanie, koberce požadovali aby bolo po nich stúpané jej nohou, vankúše túžili po odtlačku jej tela.“

svojho milostného života s mladíkom, očarujúc ho svojou temer násilnou vášňou. „Aveva l'abitudine, un po' crudele, di sfogliar sul tappeto tutti i fiori ch'eran ne'vasi, alla fine di ogni convegno d'amore.“²², píše autor len pár riadkov od Andreovho popisu vznešenosti a rafinovanosti jeho vázy: „nessuna altra forma di coppa egugliava in eleganza tal forma: i fiori entro quella prigione diafana paion quasi spiritualizzarsi e meglio dare imagine di una religiosa o amorosa offerta.“²³ „Offerta“ maldíka, ktorú Elena neprijme vo forme „amerà le cose ch'io amo.“, ale ktorú naopak donúti Sperelliho spreneveriť sa svojmu životnému plánu a riadiť sa maximou „haberí, non habere“.

Sperelli postupne zistuje, že skutočné dôvody, ktoré Elenu prinútili opustiť Rím, sa týkali prostej finančnej tiesni, do ktorých sa Elena dostala a ktoré mienila vyriešiť manželstvom s britským šľachticom Lordom Heathfieldom.

Život Sperelliho sa medzitým v dobe Eleninej absencie i naďalej rozvíja v milostných dobrodružstvách, profitujúc zo svojho novovzniknutého renomé rafinovaného zvodcu a reprimovaného životného postoja „habere non haberí“. Impertinentnosť v správaní sa voči manželovi jednej z nových milieniek doženie Sperelliho k duelu, v ktorom, ako hrdina „svojej dámy“ utrpí vážne poranenie a je nútený k obdobiu rekonvalescenie mimo Ríma, v dome svojej sesternice, v Schifanoja, kde stretáva Mariu Ferres. Maria sa stáva novou múzou a vraj duchovnou vášňou pre Sperelliho, ktorému sa podarí na krátky čas precitnúť z umeleckej sterility. „Donna Maria Ferres pareva essere, per un uomo d'intelletto, l'Amante ideale.“²⁴ Táto predstava Sperelliho čistej lásky ako duchovného súžitia so ženou zrodená v čase akéhosi znovuzrodenia po ťažkom zranení, ale po čase ak teda nebola už prítomná od začiatku latentne, nadobúda výlučne telesných túžob.

„Curiosamente, nella sua immaginazione egli comincio a svestire la senese, ad involgerla del suo desiderio, a darle attitudini di abbandono, a vedersela tra le braccia, a goderla. Il possesso materiale di quella donna così casta e così pura, gli parve il più alto, il più nuovo, il più raro godimento[...].“²⁵

V tretej knihe románu sa Sperelli vracia do Ríma, opäť začína viesť svoj život podľa diktátu toho čo mu prikazuje rozkoš (il piacere) . Stretáva sa s Elenou ako manželkou perverzného britského lorda, a opäť pociťuje potrebu ju získať, pokúsiť sa tentokrát vyhrať

²² Ibid, s. 4. Vlastný preklad: „Mala tak trochu krutý zvyk, na konci každého ich milostného stretnutia, otrhať na koberec všetky kvety, ktoré boli vo vázach.“

²³ Ibid. Vlastný preklad: „Nižaká forma vázy sa v elegancií nevyrovnávala tej forme: kvety v tomto priezračom väzení sa temer zduchovňovali a lepšie vyjavovali obraz náboženskej alebo milostnej obety.“

²⁴ Ibid, s. 112. Vlastný preklad: „Pani Maria Ferres sa zdala byť pre inteligentného muža ideálnou milenkou.“

²⁵ Ibid. Vlastný preklad: „Akosi zvedavo, začal vo svojej predstavivosti vyzliekať tú ženu, začal zahaľovať ju do svojej túžby, začal jej dávať postoj odovzdanosti, videl ju vo svojom objatí, v úžívaní si jej tela. Materálne ovládnutie ženy tak cudnej a čistej zdalo sa mu najvyššou, najnovšou, najvzácnnejšou rozkošou [...].“

nad jej vášňou a podmaniť si ju úplne. Neodrádza ho ani jeho vlastné, nelichotivé hodnotenie Eleniných dôvodov pre uzavretie manželstva z ekonomických dôvodov, hodnotenie, v ktorom napokon ale vidí seba samého:

„Era uno spirito senza equilibrio in un corpo voluttario. [...] A similitudine di tutte le creature avidi di piacere, ella aveva per fondamento del suo essere uno smisurato egoismo[...]. Ben però, in qualche punto, egli rimaneva perplesso, come se penetrando nell'anima della donna, egli penetrasse nell'anima sua propria e ritrovasse la sua propria falsità nella falsità di lei, tanta era affinità delle due nature.“²⁶

Po príchode Marie Ferres do Ríma, Sperelli začína obe ženy ďalej zvädzať, dúfajúc, že dosiahne akéhosi „platónskeho“ vzťahu s Elenou, kým s Mariou nadviaže fyzický pomer s vierou, že „Forse l'una avventura avrebbe aiutata l'altra.“²⁷ Maria Ferres postupne tuší, že pre Sperelliho asi nie je jedinou ženou, o to zúfalejšie ale začína sa mu poddávať, otvorene s ním nadväzujúc milenecký vzťah. Dochádza akoby k výmene rolí medzi Elenou a Mariou, sám Andrea už má problém ich vidieť ako odlišné osoby. „Quella incarnazione di una donna nell'altra non era più un atto di passione esasperata, ma era un'abitudine di vizio e quindi un bisogno impresioso, una necessità.“²⁸

Manžel Marie Ferres ale jedného dňa je prichytený ako podvádzajúci pri hre s kartami, čo v následkoch znamená okrem spoločenského opovrhnutia i prichádzajúce finančné zruinovanie celej jeho rodiny. Maria Ferres bude musieť opustiť Rím a ísť bývať na vidiek k svojej matke. Sperelli medzičasom sa stretáva s priateľom Galeazzom Secinarom, ktorý sa pred ním chváli zvedením Eleny Muti a nadviazaním mileneckého pomeru s ňou. Sperelli začína opäť pociťovať nadradenosť Eleny nad sebou samým, čo mu dokazuje i zjavne nevrly pocit zlyhania, ak nie smútku, po rozhovore s jej novým milencom.

Po príchode do svojho paláca stretáva Mariu Ferres, ktorá mu oznamuje, že na druhý deň odchádza navždy z Ríma a túto noc, ako prvú a poslednú, chce stráviť s ním. Andrea ale neprozreteľne na začiatku spoločnej noci omylom vysloví meno Eleny a Maria vydesená uteká od neho preč.

O pár dní neskôr sa Andrea zúčastňuje dražby drahocenného nábytku a umeleckých predmetov, ktoré kedysi patrili príbytku rodiny Marie Ferres. Ocítá sa v prostredí temer

²⁶Ibid, s. 126. Vlastný preklad: „Bola duchom bez rovnováhy v tele pôžitkára. [...] V podobnosti so všetkými bytosťami lačnými po rozkoši, nezmerný egoizmus bol základom jej bytia [...] V určitom bode svojho uvažovania ale zrozpačiteľ, akoby ponorujúc sa do duše ženy ponáral sa i do vlastnej duše nachádzajúc vlastnú falošnosť v jej falošnosti, tak veľká bola príbuznosť oboch ich prirodzeností.“

²⁷Ibid, s. 138. Vlastný preklad: „Možno jedna ľúbostná avantýra pomôže druhej.“

²⁸Ibid, s. 164. Vlastný preklad: „Vtelenie jeden ženy do druhej nebolo už viac prejavom vyhrotenej rozkoše, ale zlovykom neresti, a teda viťaziaca potreba, nutnosť.“

vykradnutého aristokratického domu, plného úžerníkov, prechytralých obchodníkov, kde „[...] un cattivo odore si spandeva nell'aria calda, emanato da quegli uomini impuri.“²⁹. V hrôze napokon uteká z miesta zbesilo preč.

3.1.1 Román *Il piacere* a falošný estetizmus

V románe možno rozpoznať viacero významových rovín a s nimi súvisiacich možností interpretácie, ktorým sa budeme venovať v tejto kapitole. Je to jednak rovina Sperelliho osobnosti, problém jeho rozkladajúcej sa identity a slabosti vôle (ako to zdôrazňuje hlavne Baldiho interpretácia), ako i rovina tzv. „trascendujúceho Ja“ charakteristického pre Bildungsroman³⁰ (Barilliho koncept), v ktorom zámer, ktorý smeruje k primätiu čitateľa stotožniť sa s románovým obsahom v službe citovej výchovy, realizuje sa prostredníctvom zmazávaní jasných hraníc medzi hlavnou postavou, rozprávačom diela a samotným čitateľom. Ako tretiu rovinu možno rozpoznať kriticko-sociálnu rovinu diela, ktorá je reakciou na zlovestne silňujúcu vrstvu meštianstva a zanikajúcu aristokraciu, s ktorou zaniká i neznehažiteľnosť krásy a umenia.

Tým, že D'Annunzio do centra románu postavil rímsku aristokratickú spoločnosť, sledoval pokračovať v nikdy nedokončenom Vergovom projekte románov o vyšších spoločenských triedach, ako boli pôvodne zamýšľané romány *La duchessa di Leyra* a *L'uomo di lusso*. Ako píše Squarotti o tomto kvázinaturalistickom románe: „dovrebbe essere la moralistica rappresentazione distruttiva del piacere.“³¹

D'Annunzio vychádza z realisticko-naturalistickej naratívy, avšak zanecháva ju zároveň za sebou nadväzovaním na tendencie romantickej literatúry tzv. „citovej výchovy“ (educazione sentimentale) a nie bezperspektívneho chladného pozitivistického štúdia ľudských zvyklostí. Naopak, dôraz na (vzhl'adom k cieľu, možno až nutnú) subjektívnu perspektívu Bildungsromanu nesie so sebou funkčnú nevydelenosť subjektu. Prelína sa úloha protagonistu s rozprávačom ako i so samotným čitateľom, ktorý prostredníctvom hlavnej postavy príbehu počína sám svoju cestu citovej výchovy. Toto „trascendentálne ja“, alias Andrea Sperelli, často býva, hlavne na začiatku románu, temer identický s rozprávačom-estétom, inokedy postrehujeme výrazné odsúdenie zo strany rozprávača, ktorý prizeraá Sperelliho skáze a kára

²⁹Ibid, s. 170. Vlastný preklad: „[...] v teplom vzduchu sa šíril odporný zápach sálajúci z tých nečistých ľudí.“

³⁰Chápaný ako v opozícií voči nevýraznej perspektíve naturalistickej naratívy.

³¹SQUAROTTI, G. B. *Cit. d.*, s. 75 Vlastný preklad: „Mal (román) byť mravokárnou reprezentáciou deštruktívnej sily rozkoše.“

ho za jeho chybné, v podstate falošné estetické postoje, pričom ale mu zároveň zostáva obdiv pre Sperelliho vkus a umelecký cit³².

Podľa Barilliho interpretácie³³, odsúdenie rozprávača prichádza hlavne v momente, keď Andrea prevracia naruby „educazione sentimentale“³⁴, chce si ponechať a dobyť obe milenky, nezdráhajúc sa ale pritom využiť víťazstvo i nad očividne slabšou, sebe nerovnou osobnosťou, úbohovou Mariou Ferres.

Sperellimu, ako vidíme už v priebehu románu, sa nepodarí vyplniť jeho životný program podľa princípu „Habere non haberí“. Prvá jeho milenka, zmyselná Elena Muti, ukazuje v celom románe jasnú nadvládu nad svojim mladým milencom, ktorý sa ocitá v postavení haberí. Keď vzápätí Andrea počas idylického obdobia rekonvalescencie, renesancie vlastného života, stretáva Mariu Ferres, vzornú manželku a matku, „Turrís eburnea“³⁵ v očiach Sperelových, domnieva sa, že jej dobytím a úplným ovládnutím ozdraví i svoje frustrácie zo vzťahu s Elenou a uplatní konečne vďaka nej svoj nárok „habere“. Po príchode do Ríma ale opäť upadá do prostého poručníctva svojej fyzickej naviazanosti na Elenu, ktorú si sám pred sebou skrýva do rúška platonizujúcej lásky. Role oboch žien sa vymieňajú, z Eleny sa stáva „Turrís eburnea“, kým z Marie fyzický objekt túžby rozkoše. Takáto prostá vymena jednej ženy za druhú ale Sperellimu nestačí, aj sám rozprávač ju ukazuje temer za nerestnú. Maria v slepej láske k Andreovi nedokázala sama neuposlúchnuť náboženské imperatívy otrockej morálky slabých, naopak, zostáva v nich naďalej uväznená a znemožňuje i Sperellimu povstať, uskutočniť z Marie skutočný objekt pre žiarlivosť v očiach Eleny, ktorý by mu konečne dopomohol k prekonaniu svojho nízkeho postavenia „haberí“ v relácii s Elenou. Sperelli končí teda neúspešne, jeho hlavný hriech voči novej morálke silných je, že dovolil, aby sa z Marie Ferres stala skutočná obeť jeho nezdarených plánov s Elenou, voči ktorej sa ukázal byť slabší, hrdina „inetto“.

Pri snahe o interpretáciu životného programu protagonistu Sperelliho sa postupne dostávame k problematike témy estetizmu, s ktorou sa vysporadúva výrazne odlišným spôsobom od svojho učiteľa des Esseintes (spoločne ale so Sperellim v kríze estetizmu zdieľajú neúprosný osud Esseintesovej slávnej korytnačky³⁶, ktorý čaká samotného

³² Udávané príklady a analýzy v: BALDI, Guido. *Cit. d.*, s. 14-20.

³³ Ktorá očividne pracuje s pojmami Nietzscheho filozofie (morálka slabých, silných), o ktorej ešte v tejto práci bude reč pri interpretácii románu *Trionfo della morte*.

³⁴ Citová výchova, ktorá má v odkaze na Nietzscheho filozofiu, rozbiť otrockú morálku slabých, nastolujúc morálku novú prostredníctvom naslúchania hlbokých popudov libida, podľa spoločnosťou nezkažených princípov rozkoše.

³⁵ Alúzia na starozákonný biblický pojem „Veža zo slonovinej kosti“, symbol čistoty a panenskosti, v Novom zákone epiteton Panny Márie

³⁶ Korytnačke, ktorá bola vybraná ako vhodná chodiaca dekorácia des Esseintesovho obydlika, bol pozlátený pancier, následne osadený drahokamami čo ale viedlo k smrti zvieratka. „Byla mrtvá. Přivyklá usedlé existenci,

dekadentého estéta, ktorý v prípade des Esseintesovom „předjíma budoucnost estetismu spějícího k zániku následkem extrémního pěstování umělosti.“³⁷).

Ako píše ale Squarotti na Sperelliho konto: „gli manca totalmente la tensione alla trasgressione e anche quell'oltranza nelle avventure dei sensi e dello spirito [...] il segno di una disperata corsa verso la distruzione e la fine di sé e il mondo.“³⁸ Pre Sperelliho je umenie a krása „droga per acuire i sensi e allontanare le brutture del mondo naturalistico.“³⁹

Na rozdiel od Huysmansovho hrdinu, Andrea sa nenecháva pohltiť noblesou vecí, ani umením ako takým. Používa krásu len ako prostriedok pre svoje súkromné účely, za ktorými sa skrýva len jeho zle maskované libido. Tento „falošný estetizmus“, ako ho nazýva vo svojej kritike Guido Baldi, je formou estetizmu, ktorá je kritizovaná autorom i rozprávačom románu, pretože nemá za cieľ krásu samú o sebe, oddelenú od akýchkoľvek pružín praktického sveta, naopak, slúži výhradne ako maska pragmatických zámerov uspokojovania vlastných sexuálnych pudov, ktoré chápu ženstvo a mužstvo v naprostej všeobecnosti, v ktorej pojem individuality nemá žiaden význam. S týmto postojom súvisí teda i jeho umelecká sterilita a neschopnosť jednat' - „inettitudine“ ako i nemožnosť protagonistu Sperelliho dospieť k akejkoľvek jednote a koherencii svojho subjektu neustále rozrušovaným bezprostrednosťou túžby. Vzniká tak akési zmnožené slabé „ja“, ktoré skrýva svoju mnohotvárnosť pod maskou falošného estetizmu: „È un estetismo che si riduce a vizio, malattia, decadenza e porta alla sconfitta e all'autoemarginazione, se non all'autodistruzione (come avverrà per il personaggio di Giorgio Aurispa nel Trionfo della morte, gemello di Andrea Sperelli).“⁴⁰

Rozklad Sperelliho osobnosti sa prejavuje ako útek do tejto formy estetizmu, čoby úniku z reality, ktorým si kompenzuje vlastnú slabosť vôle i frustrácie zo „straty aureoli“ v súčasnom svete, kde mešťanstvo a jeho ekonomická sila nahradilo aristokraciu a jej úlohu garanta krásy a umenia. V poslednej scéne románu Sperelli zhrozene uteká z rozvráteného príbytku rodiny Ferres, v ktorom vidí nezdar svojho osobného života i úpadok celej aristokratickej spoločnosti do šedej demokratickej masy obchodníkov a priemyselníkov.

na skromný život, nermohla nejspíš unést oslnivý prepých, jenž jí byl vnucen. (HUYSMANS, Joris-Karl. *Naruby*. Praha: Odeon, 1965, s. 42)

³⁷ BECKEROVÁ, Karin. *Cit. d.*, s. 23

³⁸ SQUAROTTI, G. B. *Cit. d.*, s. 75. Vlastný preklad: „V zmyslových avantúrach i avantúrach ducha mu ale úplne chýba napätie k prekročeniu, k radikalite krajnosti [...] znak zúfalého behu smerom k zničeniu a koncu sveta i seba samého.“

³⁹ BARILLI, Renato. *Cit. d.*, s. 48. Vlastný preklad: „droga pre vycibrenie zmyslov a oddialenie ošklivosti naturalistického sveta.“

⁴⁰ BALDI, Guido, *Cit. d.*, s. 40. Vlastný preklad: „Je to estetizmus redukovaný na nerosť, na chorobu, na dekadenciu prinášajúcu prehru a sebvylúčenie jednotlivca na okraj spoločnosti, ak nie priam k jeho cebadeštrukcii (ako sa to románe *Il trionfo della morte* prihodí i Giorgiovi Aurispovi, dvojčaťu Andrea Sperelliho).“

Autor napriek nezdaru svojej literárnej postavy, hovorí Baldi, verí v možnosť pravého estetizmu jednotnej a pevnej osobnosti, ktorá v súhlase s Bildungsromanom bude formovať svoj charakter zušľachtovaním sa v umeleckej tvorbe⁴¹.

„Difatti, liberatosi con i tre romanzi della Rosa del peso negativo dell'antieroe malato nel volere, lo scrittore potrà rifunzionalizzare la figure dell'esteta [...].“⁴² Tak v D'Annunziovej románovej tvorbe nasledujúcej po cykle ruží sa z dandyho-estéta stane nadčlovek, nebrzdený neschopnosťou konať. Jeho estetizmus už nebude únikom z reality, prejavom slabosti jeho vôle, ale naopak, bude môcť sa naplno premeniť v gesto, a z D'Annunziovského hrdinu sa stane umelec-politik nevznášajúci sa v platónskych výšinách, ale činom ustanovujúci novú „morálku silných“.

⁴¹ Ako sa to i na krátku dobu podarilo Sperellimu povstať zo svojej umeleckej neplodnosti počas obdobia rekonvalescenie v Schifanoji, kde ale čoskoro opäť podľahol vlastnej slabosti a diktátu „piacere“, skazenej výchovy aristokratického otca.

⁴² BALDI, Guido, *Cit. d.*, s. 41. Vlastný preklad: „Autor sa prostredníctvom troch románov ruže oslobodil od negatívneho bremena antihrdinu trpiaceho slabou vôľou, čo mu umožní opäť nanovo využiť postavu estéta.“

3.2 Náčrt deja románu *L'innocente*

Román začína so slovami spovede, potreby priznania sa k zločinu, ktorý ťaží hlavného hrdinu Tullia Hermila, necelý rok po údajnom spáchanom delikte. Tulio retrospektívne čitateľovi odhaľuje svoj životný príbeh neverného manžela a otca dvoch detí. Manželka Giuliana, ktorá po štyroch rokoch manželstva sa ticho musí prizerať manželovej nevere páchanej i s jej dvoma najlepšimi priateľkami, sa ocitá v postavení večne trepezlivej, sexuálne nepríťažlivej, eroticky mŕtvej manželky, u ktorej sa ale zo strany manžela neustále očakáva „assoluta abnegazione della sorella.“⁴³ Tulio je presvedčený, že z Giuliany sa stáva sestra, ktorá nielen znáša, ale sa nechá i morálne pozdvihnúť bolesťou spôsobenou bezostyšnou neskrytosťou jeho podvádzania, ktoré by malo byť sestrou pravidelne ospravedlňované zvláštnosťou, ojedinelosťou jeho charakteru, ktorá sa nedá posudzovať podľa bežnej morálky bežných ľudí.

Keď Giuliana po chirurgickom zákroku na maternici zostáva nevládna a bledá v posteli, v Tulliovi počnú vedľa citov ľutosti voči nej i zvrátené erotické priťahovanie k „sestre“, k jej chorobe, k „la turpe ferita sempre aperta che sanguina e che pute“⁴⁴. Samotné nebezpečenstvo zdravotných komplikácií spojené so sexuálnym súžitím ešte viac rozohňuje túžbu po Giuliane. Tullio jej nasľubuje nový začiatok ich lásky s výletom do Villalilla, do hniezda ich ľubostných čias. Po manželkynom vyzdravení ale Tullio miesto toho znenazdajky odchádza do Florencie kde sa stretáva opäť s diabolky vášnivou milenkou Teresou Raffo. Po jeho návrate vidí Giulianu temer ako inú ženu, obzvlášť veselú spievajúcu si Orfeovu áriu s knihou na stole podpísanú autorom, akýmsi Filippom Arboriom, s venovaním žene menom „Turrus Eburnea“. V Tulliovi sa zrodia pochybnosti o jej vernosti. „Io credevo che per me potesse tradursi in realtà il sogno di tutti gli uomini intellettuali: essere costantemente infedele a una donna costantemente fedele.“⁴⁵

S odchodom do rodičovského domu v Badiole k jeho matke a bratovi počas veľkonočných sviatkov dochádza k definitívnemu ukončeniu jeho obsesie s Teresou Raffo a začína obdobie snahy o zväzanie jeho vlastnej manželky „sestry“ Giuliany. Biely dom v Badiole, zúrivo vyzvňajúce zvony na Kristovo zmŕtvychstanie, jar krajiny, dobrotivá Tulliova matka

⁴³D'ANNUNZIO, Gabriele. *L'innocente* [online]. 2a ed. elettronica del: 17 febbraio 2010 [cit. 2014-12-26]. Dostupné z:

<http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/l_innocente/pdf/d_annunzio_l_innocente.pdf>, s. 10. Vlastný preklad: „úplné sebazaprenie sestry“.

⁴⁴ Ibid, Vlastný preklad: „vždy otvorená ohyzdná rana, ktorá krváca a páchne“

⁴⁵ Ibid, s. 58. Vlastný preklad: „Veril som, že sa pre mňa môže premeniť v realitu sen každého intelektuála: byť neustále neverný neustále vernej žene.“

„svätica“, a brat Federico čo by „syn Leva Tolstoja“ exemplárny muž dobrý, silný a múdry „Gesú della gleba“, tvoria a dokresľujú toto obdobie znovuzrodenia pre Tullia, v ktorom zabúda na neistotu ohľadom Giulianinej vernosti. Snaží sa získať späť svoju manželku, fyzicky i psychicky, ona ale sa stále zdráha, uteká pred jeho nežnosťami, čo ešte viac posmeľuje Tullia k jej získaniu.

Federico sa ho medzitým snaží presvedčiť, aby sa podieľal na jeho sne o poľnohospodárskej renovácii ako „interpretazione della legge cristiana primitiva sul lavoro alimentare“⁴⁶, Tullio je zvláštnym spôsobom naviazaný na svojho brata vo viacerých ohľadoch diametrálne odlišnému voči sebe: „Avrei voluto essere da lui non soltanto amato ma dominato.“⁴⁷

Jedného dňa prichádza do Badioly majordóm Villalilly, starý Calisto, v očiach Tullia jednoduchý a úprimný človek s dobrým srdcom, ktorý volá manželský pár do Villalilly. Ním sa uzatvára toto obdobie tolstojevských dobrotivých postáv, svätcov v okolí, duchovnej a zrejme i erotickej rekonvalescenie pre Tullia po zdrcujúcom rozchode s Terezou Raffo. Vo Villalilla sa začína otvorená snaha o získanie manželkinho odpustenia a lásky no zároveň silňujúce podozrenie ohľadom vernosti. Pri vášnivom Tulliovom vyznávaní lásky, jej prejav nadobúda črty hrôzy, smutného zdesenia: „Singhiozzava così forte che io rimasi per qualche istante in quel stupore che suscitano manifestazioni eccessive.“⁴⁸ čo v ňom vzbudzuje nemé presvedčenie, že vernosť jeho ženy asi už bola poškvrnená. Giuliana ho zatiaľ chlácholí, ospravedľňuje sa, zvaľuje vinu zvláštnych reakcií na svoju chorobu. Pri náhlom odpadnutí a následnom návrate do Badioly Tullio sa od svojej matky vo vyčítavom tóne dozvedá, že Giuliana je samodruhá. Tehotenstvo pre ňu predstavuje smrteľné nebezpečenstvo, to ale i pre Tullia, pretože „sestra“ mu predsa nemôže porodiť potomka, ktorý by bol jeho, čo znamená, že Giuliana čaká mimomanželské dieťa. Tullio nedokáže voči nej zaujať nenávisťný postoj, uvedomuje si, že sám jej bol neverný. „Ella ha saputo chinare il capo sotto i miei colpi, ha saputo soffrire, ha saputo tacere, mi ha dato l'esempio del coraggio virile, dell'abnegazione eroica. Ora è venuta la mia volta.“⁴⁹

Súciť s manželkou ale nie je súcitom voči nevinnému plodu iného muža. Tullio si predstavuje okolnosti, za ktorých sa Giuliana oddala zvodcovi, pravdepodobne spisovateľovi Filippovi Arboriovi, autorovi venovania „Turris eburnea.“ V nenávisťnom analyzovaní jeho

⁴⁶ Ibid, s. 91. Vlastný preklad : „v interpretácii pôvodného kresťanského zákona ako práce zabezpečujúcej obživu“

⁴⁷ Ibid, s. 73. Vlastný preklad: „Chcel by som byť ním nielen milovaný ale priam ovládaný.“

⁴⁸ Ibid, s. 110. Vlastný preklad: „Vzlykala tak silno, že som chvíľu ustrnul v tom úžasnutí, ktoré vyvolávajú len prehnaté reakcie.“

⁴⁹ Ibid, s. 160. Vlastný preklad: „Ona dokázala skloniť hlavu pod mojimi hriechmi, dokázala trpieť, dokázala mlčať, dala mi príklad skutočnej mužnej odvahy, príklad hrdinskej obetavosti.“

a seba samého dochádza k záveru, že obaja sú „sú rovnakej rasy“, tak veľmi odlišní od silnej mužnej jednoduchosti brata Federica.

Predstava dieťaťa sa mu stáva nočnou morou, skutočnou obsesiou, ktorá nebola len vo forme dušených výčitiek, zlých spomienok, ale vo forme skutočného žijúceho stvorenia z mäsa a kostí. Jedného dňa, keď sa snažil Giulianu prinútiť, aby mu povedala meno toho človeka, ktorý ju oplodnil, ju napokon znásilní, dúfajúc, že divoké pohyby poškodia plod. Nič sa ale nestalo a „feroce vita“⁵⁰ sa pokojne rozvíja i naďalej a Tulio v predstavách vidí to silné a zdravé diabolské stvorenie, ktoré sa zmocní jeho domu, celej jeho rodiny, dostane meno po Tulliovom otcovi Raimondovi a ukradne všetku lásku brata Federica, Giuliany i jeho matky len pre seba.

Tullio núti manželku k modlitbe za smrť tohto votrelca, snaží sa u nej dosiahnuť duševného kompromisu proti dieťaťu, lebo je mu zrejmé, že plod v záujme záchrany ich manželskej lásky nesmie žiť.

Rozhodne sa ísť do Ríma aby tam vyhľadal a postavil sa zoči-voči Filippovi Arboriovi, miesto neho sa ale stretáva len so správou o spisovateľovej smrteľnej nervovej chorobe, ktorá ho postupne paralizuje. Nenávisť voči spisovateľovi však nevymiera spolu s ním, ale o to viac sa prenáša na malého votrelca, ktorého Giuliana vo veľkom nebezpečenstve smrti, pri veľkej strate krvi porodí a začína tak obdobie ďalšieho a o to intenzívnejšieho Tulliovho sebatrýznenia. Kým Giuliana v Tulliovej starostlivosti sa pomaly a neisto zpomätáva z pôrodu, novonarodenec o to rýchlejšie rastie a mocnie, jeho prítomnosť v Tulliovi stále viac vyvoláva strach a presvedčenie o nevyhnutnosti jeho smrti pre Giulianin život. Dieťa v jeho očiach naplno preberá úlohu predstavy Filippa Arboria, ako diabolsky silného stvorenia, ako ztelesneného zla.

Tullio rezignujúc na Božiu prozreteľnosť, ktorá sa síce postarala o Arboria, ale už nie o jeho syna, rozhodne sa vziať veci do vlastných rúk, oddiali dojku a vystaví na pár minút malého Raimonda mrazivému vzduchu z otvoreného okna. Na druhý deň sa zprvu zdá, že sa dieťaťu nič nestalo a Tullio opäť preklína ten zúrivý malý život, popoludní ale začne sa Raimundo zadúšať, sinavieť a za obrovského smútku Tulliovej matky a brata Federica, dieťa do večera zomiera. Posledná scéna románu zobrazuje biely pohreb neviniatka s bielymi chryzantémami v ručičkách, ktorého do hrobu ukladá jeho krsný otec, dobrotivý a úbohý Scordio, otec štrnástich detí.

⁵⁰ Zúrivý život

3.2.1 Román *L'innocente* a nedôveryhodný rozprávač

Románu *L'innocente* predchádza vydanie kratučkého románu *Giovanni Episcopo*, v ktorom sa začnú prejavovať vplyvy ruského románu, ktorý sa k D'Annunziovi dostáva cez francúzske preklady Tolstoj a Dostojevského. Začína tým od tohto obdobia i u D'Annunzia využívanie hlavne priameho rozprávania, ktoré v dôsledku umožňuje zdôrazniť väčšiu rovnosť medzi autorom a literárnou postavou⁵¹. Giovanni Episcopo (ako i Tullio Hermil) rozpráva svoj príbeh v prvej osobe, využívajúc témy Dostojevského „podzemia“ v príbehu o poddajnom, slabom Episcopovi, ktorý sa nechá vykorisťovať silným a zluchtivým nadradeným Wanzerom. Giovanni ale sám, na rozdiel od svojho pôvodného Dostojevského modelu sa ukazuje zlým, zvráteným mužom, hrdinom „inetto“, ktorý sa vyžíva vo svojej slabosti, z chlipnosti si berie za manželku silnú ženu Ginevru, súciti s opilcom Battistom pre podobnosť ich úbohých charakterov a svojho syna miluje len z prostého inštinktu, zatvárajúc oči pred možným biologickým neotcovstvom. D'Annunzio používa model veľkých ruských spisovateľov, ktorý podľa Squarottiho:

„ [...] si stempera in una prosa narrativa sfatta, snervata, piena di patetismi, che vorrebbero rendere il dissolversi della coscienza di Giovanni in una sorta di babeltito sentimentale come mimesi della disarmata debolezza fisica e morale che gli è propria [...]“⁵²

Ako sme mali možnosť už vidieť, v románe *L'Innocente* taktiež vystupujú dobrotivé tolstojovské postavy ako „svätá“ Tulliova matka, brat Federico ako „apostolo dei contadini“⁵³, bolesťami života očistený otec štrnástich detí Giovanni Scordio. Postava Federica a jeho užitočná praktickosť v opozícii voči estetickému sterilnosti necháva vyznieť Tulliov syndróm hrdinu „inetta“, ktorý sa prejavuje ako neustála potreba mať pri sebe dobrotivú, silnú a jednotnú otcovskú osobnosť, ku ktorej sa utiekať, ku ktorej hľadiť ako k tej čo vlastní pravidlá spásanosného života na zemi.

Tieto vedľajšie postavy tolstojovského typu, ako pripomína Borghese, „[...] rimangono invece esanimi figure decorative [...] sono deboli perché estrinseche, e manierate, le parentesi, le

⁵¹ Na rozdiel od nepriameho rozprávania, ktoré bolo doménou talianskych veristov, ktorí si dokázali týmto štylistickým riešením udržať pomerne indiferentný odstup od románových postáv. Čerpané z : BARILLI, Renato. *Cit. d.*, s. 65.

⁵² SQUAROTTI, G. B. *Cit. d.*, s. 78. Vlastný preklad : „(model, ktorý) sa premení v ochablú naratívu, vysilenú, plnú patetizmov, ktoré by chceli Giovanniho vedomie rozpustiť v akési sentimentálne koktanie v podobnosti s jeho fyzickou a morálnou slabosťou, ktorá mu je vlastná...“

⁵³ Apoštol vidiečanov

figure umanitarie, rusticate e semislave.⁵⁴, sú teda hlavne výsledkom momentálnej literárnej módy, ktorej sa pre úspech svojich diel D'Annunzio rád prispôbil. Zároveň ale tolstojovská evanjeliová dobrota, bohumilá činnosť, starostlivosť o obrodu pôdy pre obživu v takmer panistickom rozptýlení sa v obrovskom cykle zvierat a rastlín, má veľký vplyv na Tullia, pretože uvádza na scénu románu ideu panizmu ako možného riešenia pre dekadenciu⁵⁵, čo ale v prípade hrdinu-„inetta“, ktorým je Tullio, nebude využitelným prostriedkom len okrásnym prvkom momentálneho literárneho gustu. Squarotti preto neúprosne hodnotí tento román práve ako bezpochyby najhorší z celej D'Annunziovej tvorby:

„ [...] una tensione patetica che ricorda certe forme fogazzariane di eccitazione dei sensi e dei sentimenti che si risolvono sempre in una casistica un po' capziosa, senza, però, mai tradursi in scelta o in azione, anzi restando una sorta di compiacenza interiore, di vagheggiamento astratto[...].“⁵⁶

Pri porovnaní s predchádzajúcim románom ruže, badáme, že protagonista Tullio na rozdiel od Andreu Sperelliho (alebo i Giovanniho Episcopa) už je schopný rozoznávať dobré a zlého, dokáže neupadať do sebaklamstva ohľadom správnosti svojich morálnych postojov, i keď jeho slabá vôľa pasívne trpiaca vášňami mu znemožňuje previesť tieto možnosti morálnych aspirácií v akt. Dôveryhodnosť úprimnosti románového príbehu zosiluje predovšetkým Tullio-rozprávač, ktorý hlavne v prvej polke románu je veľmi kritický voči Tulliovi-postave príbehu. Je v ňom prítomné jasné vedomie o vlastných chybách, ktoré z neho ako rozprávača robí tvrdého sudcu činov svojho „starého ja“, ktoré ale zároveň na rozdiel od Sperelliho alebo Aurispy si samo nezbožšťuje svoju inklináciu k zlému, svoju neschopnosť správne konať. Zo svojej choroby si nevytvára privilégium, ako to robia ostatní protagonisti románov ruže. Borghese obzvlášť vyzdvihuje túto jedinečnú úprimnosť protagonistu voči sebe samému a označuje toto dielo nielen za vynikajúci román ale priam „l'unico vero romanzo di Gabriele D'Annunzio.“⁵⁷

Nesmieme ale zabúdať, že Borghese je kritik, ktorý spravidla číta D'Annunziove prozaické texty vo svetle jeho lyrických textov: „[...] i romanzi non erano che una metodica collezione dei

⁵⁴ BORGHESE, G. A. *Cit. d.*, s. 77. Vlastný preklad: „zostávajú ale bezduchými dekoratívnymi postavami... sú slabé pretože existujú len navonok, sú vyumelkované, sú vsuvkami a ľudomilnými postavami, vidieckymi a poloslovanskými.“

⁵⁵ Ako to badať i vo fitomorfických tendenciách celého obdobia „Fin de siècle“ v prúdoch ako Art Nouveau, Liberty, florealizmus. Čerpané z: BECKEROVÁ, Karin. *Cit. d.*, s. 73

⁵⁶ SQUAROTTI, G. B. *Cit. d.*, s. 80. Vlastný preklad: „[...] patetické napätie, ktoré pripomína určité Fogazzarove formy podráždenia zmyslov a citov, ktoré sa premenia do vždy trochu špekulantských príbehov bez východiska v jednaní alebo v nejakom rozhodnutí, zostajúc vždy v druhu akejsi vnútornej sebaľúbezosti, v druhu akéhosi abstraktného kochania [...].“

⁵⁷ BORGHESE, G. A. *Cit. d.*, s. 80. Vlastný preklad: „jediný skutočný román Gabriela D'Annunzia“

suoi motivi lirici, e si distinguevano dalle liriche solo per il periodo sostituito alle strofe e per un sottilissimo filo narrativo.“⁵⁸

Tak i román *L'Innocente* Borghese spája s dvoma lyrickými dielami, s *Elegie romane* a s *Poema paradisiaco*, pričom sa mu románove dielo zdá menej menlivé a nestále na rozdiel od prvej básnickej zbierky a zároveň menej statické od druhej, čo z neho vytvára: „L'unico caso, nel quale un libro di prosa, nell'opera D'annunziana, emerge di valore sulla produzione lirica gemella.“⁵⁹

Odôvodnenie takéhoto postupu, ktorý by sme ale mohli charakterizovať ako obsahovú nivelizáciu lyrických a prozaických textov, sa musí potýkať s viacerými námietkami, ako i s otázkou, či sa týmto Borghese nezpreneveruje jedninečnosti prozaických textov a osobitosti toho, čo so sebou prináša forma románového žánru ako takého. Iste u D'Annunzia nájdeme výrazné tiahnutie k prepájaniu jeho tvorby vo veršoch s tvorbou v próze vytvárajúc „ideal libro di prosa moderna [...] vario di suoni e ritmi come un poema“⁶⁰, takýto prístup k románovému dielu, ako uvidíme neskôr, počne predovšetkým až románom *Trionfo della morte*.

O čosi menej entuziastický a pozitívne kritický je Barilli, ktorý vidí román *L'Innocente* na pol ceste medzi románom a poviedkou⁶¹. Vytýka mimo iné D'Annunziovi, že pre jeho nesprávnu interpretáciu postavy Raskol'nikova, vytvoril Tullia Hermila, ktorého zločin je spáchaný inštinktívnou brutálnosťou slabých, oneskorenou a slabou vôľou postavy akéhosi polovedomia a slabej subjektivity, a nie zločin uskutočnený vedomím, ktoré je dostatočne pevné (ako je to u Dostojevského hrdinu), aby podstupovalo skúšku vlastných limitov v konfrontácií s problematickým kontextom sveta, v ktorom sa nachádza.

Tento román zároveň ale vyčnieva spomedzi ostatných románov ruže pre jeho výrazne novú etiku v praxi, nevytvárajúcu chiméru umelých morálne dokonalých postáv, ani upadlých dekadentov, ale realite podobných protagonistov pripravených s úprimnosťou svojej slabosti čeliť nezdolateľnej prekážke vtelujúcej sa do osoby nevlastného syna, voči ktorému, ako predĺženiu života človeka, čo mu zviedol manželku⁶², úprimne cíti neprekonateľnú nenávisť.

⁵⁸ BORGHESE, G. A. *Cit. d.*, s. 65. Vlatný preklad: „... romány neboli než metodickou zbierkou jeho lyrických motívov a sa odlišovali od lyrík len súvetiami nahradzujúce strofy a slabou príbehovou linkou.“

⁵⁹ Ibid, s. 80. Vlastný preklad: „Jediný prípad, v ktorom knižná próza, v D'Annunziovej tvorbe prevyšuje hodnotu svojej lyrickej dvojčky.“

⁶⁰ D'ANNUNZIO, Gabriele. *Trionfo della morte* [online]. Ed. elettronica del: 2 marzo 2010 [cit. 2014-12-26]. Dostupné z:

<http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/il_trionfo_della_morte/pdf/d_annunzio_il_trionfo_della_morte.pdf>, s. 6 Vlastný preklad: „ideál knihy modernej prózy, rozrôznenej všakovakými zvukmi a rytmami ako báseň“

⁶¹ Čerpané z: BARILLI, Renato. *Cit. d.*, s. 70

⁶² Barilli ukazuje na podobnosť Arboria Filippa so Sperellim alebo i so samotným Hermilom, ktorí zvädzali vydaté ženy, a ktorí by v podobnej situácii mohli plniť rovnakú funkciu zvodcu.

Otvorenosť novej morálky mu už umožňuje vidieť ženu a muža ako rovnocenných partnerov, čo znamená, že dokáže milovať i naďalej bezvýhradne Giulianu, odpúšťajúc jej neveru s vedomím o vlastných ľúbostných prehreškoch voči nej. Neklame seba samého ohľadom otcovstva (ako to robil Giovanni Episcopo), ale vynakladá prinajmenšom úsilie prekonať staré princípy morálky, ktorá napokon nad predsa len víťazí, keď usmrtením Arboriovoho potomka znovunastolí staré privilégia tradičného patriarchálneho sveta absolútnych hodnôt a celý Tulliov príbeh sa stáva príbehom prehry⁶³, ktorý ho zaraďuje do cyklu románov ruže.

Rozprávač a postava románu, ako už bolo povedané, sú jedna a tá istá osoba, ktorá však zaujíma dve rozdielne polohy, polohu sudcu a polohu páchatel'a. Odlišnosť oboch rolí vzťahujúcich sa k jednej osobe, radikálna odlišnosť prísneho sudcu Tullia-rozprávača, ktorá sa vykryštalizovala ani nie rok po opisovaných udalostiach, podľa Baldiho⁶⁴, len potvrdzuje dizintegráciu subjektu protagonistu románov ruže. Dôveryhodnosť Tulliovoho príbehu je takto ale výrazne zpochybnená, z románu sa stáva „*storia di una ossessione*“⁶⁵, v ktorom rozprávač Tullio nevdok opäť upadáva do prostej sexuálnej túžby po manželke a do slepého hnevu voči dieťaťu (voči Arboriovi i voči sebe samému), čím stráca, hlavne v druhej polovici románu, schopnosť intelektuálneho rozpoznávania reality, a teda schopnosti neupadať do sebaklamy, čo znamená, že prísny sudca-rozprávač románu je pohltený skazenou perspektívou postavy Tullia z príbehu, ktorý ako nedôveryhodná ústredná postava provokuje deformáciu objektivitu faktov románu, ktorých garantom je inak implicitný autor.⁶⁶

Tullio tak vystupuje ako brat libertína Sperelliho, ktorého libido zatemňuje jeho vôľu, rozkladá jeho osobnosť, stáva sa z neho rovnaký antihrdina nemorálnosti sprevádzanej estetizujúcim, čo koniec-koncov poukazuje na väčšiu súdržnosť tohto románu s ostatnými románmi ruže. Koherenciu potvrdzuje okrem iného i opakovanie naratívnej schémy, v ktorej autor povolí, aby protagonista klesol na dno svojich životných aspirácií (čo v románe *Il piacere* predstavuje smrteľné zranenie z duelu a v *L'innocente* zase definitívny rozchod so obsesiou menom Teresa Raffo), následne aby prežíval obdobie akejsi rekonvalescencie prinášajúce so sebou očistenie od hriechov (pobyt Andrea v Schifanoji na „pustovni“ a Tullia v Badiole „v bielom dome“ v období sviatkov Kristovho zmŕtvychvstania), s ktorým je spojené zvädzanie ženy typu „*Turris eburnea*“ (Sperelli je v tom podobný Arboriovi i Tulliovi, postava Marie Ferres hraje rovnakú úlohu ako Giuliana), po ktorej, ako si nahovára

⁶³ BARILLI, Renato. *Cit. d.*, s. 68

⁶⁴ BALDI, Guido. *Cit. d.*, s. 45

⁶⁵ *Ibid.*, s. 76. Vlastný preklad: „príbeh posadlosti“

⁶⁶ *Ibid.*, s. 48

protagonista vrámci svojich citových halucinácií, túži výhradne duševným spôsobom v snahe po pôvodnej nevinnosti a čistote, ktorá sa vzápätí ukáže len ako zduchovenie pocitov, ktoré v skutočnosti len zakrývajú sexuálne potreby tela.

Vrámci týchto ilúzií, do ktorých sa protagonista zamotáva, je prítomná i tendencia k mechanizmu seba projekcie, v ktorom hrdina nevedome vytesňuje svoje negatívne vlastnosti projektovaním ich do inej osoby⁶⁷. Tak Sperelli pri odsudzujúcej analýze Eleny vidí v nej seba samého a Tullio zhadzajúc vinu na libertína Arboria pociťuje s ním zvláštnu príbuznosť, ktorú narušuje len fakt, že na rozdiel od neho Hermil neoplýva umeleckým talentom. Jeho nečinnosť a neumeleckosť života je zrejme dôvodom i k tomu, prečo autor jednoznačne odsudzuje tohto hrdinu (na rozdiel od Sperelliho a čiastočne i Aurispu, ktorí sú aspoň oceňovaní za svoje, i keď neužívané, umelecké vlohy), nepriznávajúc mu žiadnu empatiu zo svojej strany⁶⁸.

Mechanizmus projekcie, ako zdôrazňuje Baldi, so sebou prináša funkciu vytesňovania zlých charakterových vlastností do postáv svojich zdvojencov, ktoré sa týmto stávajú čirou ztelesnenou negativitou postrádajúcou vlastnú osobnosť. Tullio projektuje svoje libertínsstvo a svoju mnohotvárnosť do Arboria, využívajúc fakt, že ako vážne nervovo chorý pacient upadá do rovnakej paralizujúcej neschopnosti konať ako i sám Hermil. Domnieva sa pri tom, že pri takejto eliminácii vlastnej chorobne slabej vôle bude mocť si zachovať zúrivosť svojich aristokratických predkov, ktorá sa ale opäť môže prejavovať len vo formách vytvorených dekadenciou, keďže on sám si je vedomý toho, že je „un ideologo e analista e sofista in epoca di decadenza“⁶⁹. Pohybuje sa tak sám v nestálom kruhu svojich myšlienkových konštruktov, predstáv a projekcií ako všetci protagonisti románov ruže.

Smrteľná choroba Arboriova ale prináša Tulliovi i problém ohľadom potreby referencie projekcie svojho „zlého ja“, ktorá sa rieši prítomnosťou potomka Arboria, ktorý týmto začína zastupovať rolu svojho otca. V očiach Hermila sa tak z dieťaťa stáva fyzicky odpudivý zlovestný malý nepriateľ stále „più tenace, più resistente, più malefico“⁷⁰, vampír, ktorý vyciciava život z vlastnej matky a ktorého pre šťastie manželov i pre prežitie Giuliany je

⁶⁷ Ibid, s. 66 (neskôr pojem Freudovej psychológie)

⁶⁸Od románu *Trionfo della morte*, s postavou strýka Demetria ale „zdvojené ja“ mechanizmu seba projekcie nebude negatívnou postavou, naopak, bude modelom ideálneho „ja“. (Čerpané z: BALDI, Guido. *Cit. d.*, s. 67)

⁶⁹ D'ANNUNZIO, Gabriele. *L'innocente* [online] *Cit. d.*, s. 185. Vlastný preklad: „ideológ a analytik a sofista v dekadentnej epoche.“

⁷⁰D'ANNUNZIO, Gabriele. *L'innocente* [online] *Cit. d.*, s. 305. Vlastný preklad: „stále viac húževnatý, stále viac zdvorujúci, stále viac zlovestný“

nutné eliminovať. Nemožno pri tom ale zabúdať, že je to i vražda Tulliovho projektovaného druhého „zlého ja“, teda vražda, ktorá zákonite zabíja i jeho samého⁷¹.

S úlohou „druhého ja“ súvisí zároveň i stránka roly „dieťa-nepriateľ“, ktorá sa ukáže hlavne v *Trionfo della morte* a v postave Ippolity „ženy-nepriateľky“. Potomok Filippa Arboria nadobúda formu nepriateľa, ktorý podobne ako dieťa Marrie Ferres, Delfina⁷², kradne lásku a život svojej rodičky pre seba, znemožňujúc protagonistovi získať ženu-matku v bezvýhradnej celosti jej osobnosti.

Negatívna úloha „dieťa-nepriateľ“ u protagonistu Tullia zároveň vytvárala svoje opozitum, a to incestnú túžbu sexuálne dominovať nad svojimi vlastnými deťmi⁷³: „Strane voglie mi venivano di baciare il guanciaie, di sentire se il solco era ancora tiepido.“⁷⁴

Manželka Giuliana dotvára túto incestnú scénu Tulliovho života, keď sa na istý čas nastoluje medzi manželmi „súrodenecký“ vzťah. „Sestra“ oslabená po gynekologickej operácii krajne vzrušuje Tullia až temer k nekrofilickej láske s vedomím, že sexuálny styk v stave po operačnom zákroku by mohol byť pre „sestru“ smrteľne nebezpečný. Sadizmus jeho sexuálnej túžby vyvrcholí v znásilnení Giuliany, z ktorého si sľubuje usmrtenie zárodka, pričom pravdou ale zostáva, že i zvláštne detajly pôrodu, Tulliova fascinácia smrteľnou bledosťou svojej ženy v kontraste s obrovskými krvavými škvrnami na matraciach postele len dokazujú jeho od normálu odchýlené sexuálne sklony a vyžívanie sa v umáraní najbližšej osoby, pre ktoré Baldi nazýva tento román „romanzo d'implacabile crudeltà sadica“⁷⁵.

⁷¹ Ako tomu dosvedčuje i prípad Wildovho Doriana Graya.

BALDI, Guido, *Cit. d.*, s. 74: „[...] l'infanticidio di Tulio Hermil non è che un „suicidio mancato“. Vlastný preklad: „[...] vražda dieťaťa Tulliom Hermilom je len nepodarenou samovraždou.“

⁷² Ako čítame v D'ANNUNZIO, Gabriele. *L'innocente* [online] *Cit. d.*, s. 86: „Ma ancora l'oscura gelosia lo punse. Quella creatura sottile, così avviticchiata alla madre, così intimamente confusa con l'anima di lei, gli parve una nemica; gli parve un insormontabile ostacolo che s'inalzasse contro il suo amore, contro il suo desiderio, contro la sua speranza.“ Vlastný preklad: „Opäť ho bodla temná žiarlivosť. Tá malá bytosť, tak silne primknutá k matke, tak hlboko prepletená s jej dušou, zdala sa mu nepriateľkou; neprekonateľnou prekážkou proti jeho láske, proti jeho túžbe, proti jeho nádeji.“

⁷³ BORGHESE, G. A. *Cit. d.*, s. 78

⁷⁴ D'ANNUNZIO, Gabriele. *L'innocente* [online] *Cit. d.*, s. 168. Vlastný preklad: „Zvláštne chůťky ma viedli k tomu, aby som pobozkal vankúš, aby som pocítil či je ešte teplý záhyb látky.“

⁷⁵ BALDI, Guido. *Cit. d.*, s. 62. Vlastný preklad : „román neúprosnej sadickej krutosti“

3.3 Náčrt deja románu *Trionfo della morte*

D'Annunzio v rozmedzí rokov 1889-1890 na stránkach časopisu „Tribuna illustrata“ píše na pokračovanie svoj nový román *L'invincibile*, ktorý v roku 1894, po jeho značnom prepracovaní vydáva pod názvom *Trionfo della morte* (Triumf smrti).

Scéna smrti neznámeho samovraha otvára román, pripravuje okoloidúcim nadšencom „lačným po pohľade na mŕtveho“ pod vŕškom Pincio v Ríme zaujímavú zábavku. Účastní tohto vystúpenia sú i Giorgio a Ippolita, ktorá ale nedokáže sa prizerať tomuto divadielku a núti fascinovaného Giorgia odísť z toho miesta. Scénu smrti nahradzuje rozhovor týchto dvoch milencov o ich láske, striedavo sa obviňujú z agónie ich vzťahu: „Znovu, jako už tolikrát, stáli proti sobě oba milenci jako dva nepřátelé.“⁷⁶ Giorgio so svojimi neistotami, nedôverou voči žene, neustálym pochybnosťami ohľadom plnosti jej oddanosti a prísľubu do budúcnosti vyprovokuje rozprávača románu a i samú Ippolitu, aby hneď na začiatok románu odhalili komplexnosť Giorgiovej „choroby“: „Jeho mozek přeplněný spoustou psychologických pozorování, jež udělal sám, nebo jimž se naučil pod ostatních analytiků, často nerozlišoval a vzájemně mísil všechno to, co bylo vně i uvnitř.“⁷⁷

Rozhovor o ich láske preruší Ippolitino sporozovanie, že sa nachádzajú opäť na mieste spáchanej samovraždy. Myšlienky o smrti sa k milencom navracajú, zanechávajú hlavne v Giorgiovi sladký paradoxný pocit „vžívania sa do samovraha“, keď sa rozpomína na svojho taktiež sebevražedného strýka, obľúbenca Demetria.

Prvá kniha románu sa končí výletom páru do Albano Laziale, kde oslávajú druhé výročie prechádzkami a čítaním ich starých zamilovaných listov nesúcich už znepokojivé náznaky ako Ippolitinej nervovej choroby pripomínajúcu epilepsiu, tak Giorgiovych myšlienok na samovraždu. Po príchode do Ríma, Giorgio prisľubí Ippolite, že strávia celú nasledujúcu jar a leto spolu a že ona bude pre neho ozdravujúcim liekom pre jeho chorobu.

Milenci sa v druhej knihe na určitý čas rozchádzajú, Giorgio po znepokojivom liste od svojej matky odchádza do rodnej Guardiagrele, kým Ippolita do Milána k svojej sestre. Zlá predtucha rozchodu je zpäčatená čiernym závojom, ktorý zakrýva posledný bozk milencov. Giorgio po príchode do rodného domova cíti zvláštnu odcudzenosť a nervozitu v konfrontácii

⁷⁶ D'ANNUNZIO, Gabriele. *Trionfo della morte* [online]. Cit. d., s. 16 „Ancóra una volta, come tante altre volte, i due amanti divennero l'uno contro l'altra ostili. Preložené z : D'ANNUNZIO, Gabriele. *Triumf smrti*. Praha: Melantrich, 1974, s. 9

⁷⁷ D'ANNUNZIO, Gabriele. *Trionfo della morte* [online]. Cit. d., s. 17 „Il suo cervello, ingombrato da un ammasso di osservazioni psicologiche personali e apprese da altri analisti, spesso confondeva e scompondeva tutto, fuori e dentro.“ Preložené z: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Triumf smrti*. Cit. d., s. 9

s rodinou. Stretáva starú tetu Giocondu, sestru Demetria, nikým nemilovanú bláznivú starenu ponorenú v slepej fanatickej religiozite svätých obrázkov a ružencov, s pažravou chuťou na sladkosti, ktoré jej Giorgio zo súcitu občas nosieval. Spolu pozerajú do rozsvieteného okna jedného práve umierajúceho suseda Dona Defendenta Scioliho. Pred spánkom ešte Giorgio začuje bolestný výkrik žien a ich vzlyky. Druhý deň na neho matka zhadzuje celé ťarcho jej bolesti a problémov s manželom a požaduje od Giorgia, aby zastal rolu prvorodeného syna, hlavy v rodine a dohovoril otcovi, ktorý premárňuje majetok na život s miestnou konkubínou. Giorgio si uvedomuje, že už viac u tejto ženy, ktorá napriek svojmu vznešenému pôvodu podľahla skaze nízkej svojej súčasnej existencie, nemôže nachádzať materskú útechu a ochranu. Rozhovor ukončujú spolu pohľadom z okna na vynášanie rakvy zomrelého suseda Dona Defendenta Scioliho.

Počas rodinnej večere si Giorgio premeriava v duchu členov svojej rodiny, ako matky s aristokratickými spôsobmi a zvláštnym smútkom, ktoré podedila i jeho sestra, tak aj animálnu brutálnosť a vitalitu otca a jemu na vlas podobného brata Diega:

„Tělo, tělo, tá hrozná věc, plná žil, nervů, kostí, šlach, instinktů, a potřeb, tělo, které se potí a páchne, které se deformuje, onemocní, které se sklání, pokrývá se mozoly, vráskami, vředy, bradavicemi, chlupy, tahle strašná skutečnost, tělo tohto muže, je tak mohutná, že citlivé okolí z ní až mrazí.“⁷⁸

Nepriateľstvo a odpor, ktoré cíti voči bratovi, ako komusi úplne odlišnému od seba, má svoj opačný pól v duchu jemu podobnej sestry Cristine. Jej ťažko choré dieťa, mlčanlivé a slabé vzbudzuje v Giorgiovi zvláštnu ľútosť a zpríbuznenosť, pohľad naň provokuje v ňom myšlienky na smrť.

Po údajnej krádeži, ktorej sa podľa matky dopustí Diego, Giorgio vyhodí z domu svojho brata a pripravuje sa na konfrontáciu s otcom v letnom sídle jeho rodiny, kde momentálne býva so svojou novou družkou. Giorgio pri vstupe na pozemok, stretáva hrajúce sa deti „zdravé, silné, s tvármi kypícimi zdravím, což byl příznak jejich původu“⁷⁹, stretáva svojich nevlastných súrodencov. Jeho otec, sťažujúci si na vážnu srdečnú chorobu sa naží vzbudiť v Giorgiovi ľútosť, aby od neho vymánil peniaze pre nezplatené dlhy, ten síce jeho zámery znechutene prekukne, nedokáže ale sa vzoprieť otcovi a radšej podpisom mu prenechá časť

⁷⁸ D'ANNUNZIO, Gabriele. *Trionfo della morte* [online]. *Cit. d.*, s. 92 „La carne, la carne, questa cosa bruta, piena di vene, di nervi, di tendini, di glandule, d'ossa, piena di istinti e di bisogni; la carne che suda e che dà lezzo; la carne che si difforma, che s'ammala, che si piaga, che si copre di calli, di grinze, di pustole, di porri, di peli; questa cosa bruta, la carne, prosperava in quell'uomo con una specie di impudenza, dando al delicato vicino una impressione quasi di ribrezzo.“ Preložené z: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Triumpf smrti*. *Cit. d.*, s. 62

⁷⁹Ibid, s.120 „Erano sani, robusti, floridi, con le guance invernigliate dalla salute, con l'impronta manifesta della loro origine.“ Preložené z: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Triumpf smrti*. *Cit. d.*, s. 80

zdedeného majetku po Demetriovi prehlasujúc pri odchode, že už viac nie je jeho synom. Vyprahunosť, ktorá na Giorgia doľahla po neúspešnej konfrontácii s otcom, sa premenila na pocit nevyhnutnej smrti a zachvátila ho túžba znovu uvidieť Demetrieve izby, v ktorých samovrah strávil svoje posledné dni. Kontempluje nábytok, spomienky, scénu Demetrievej samovraždy a priznáva si, že sám ešte nedokáže zomrieť: „Tisíce neviditeľných vláken ho ešte poutlo k životu. Ippolita!“⁸⁰

Giorgio odišiel z rodnej Guardiagrele hľadať vhodnú „pustovňu“ pre neho a Ippolitu. Našiel ju v San Vitu, v dedinke pri Jadrane, v dome pre hostí, ktorý patril starému Cola di Sciampagna, ktorého manželka Albadora porodila dvadsaťdva detí. Tie sa ale rozbehli po svete kým rodičia zostali sami s tehotnou nevestou jedného zo synov. Giorgio sa až obsesívne pripravuje na príchod Ippolity, necháva dievčatá natrhať kvetov kručinky, ktorými vysype cestu Ippolite nenechávajúc Kristovi na Božie Telo ani jeden kvet.

Po vytúženom príchode Ippolity, ktorá kráčaním po kvetách Giorgiovi pripomínala Madonu idúcu robiť zázrak, milenci upadli opäť do zmyselného milostného vytrženia a Giorgio sa zase začína kochať Ippolitínymi ústami a smrteľnou bledosťou jej pokožky, začína veriť, že Ippolita ho skutočne uzdraví. „Nemohol by tedy začít tímto dňom skutočný Nový Život?“⁸¹ Táto nádej vzápätí úplne mizne a Giorgio vidí v jej ústach len obyčajný hrubý orgán, vyvolávajúci v ňom temer až inštinktívny des. Uvedomuje si, že ju už viac nemiluje, vidí ju len ako abstraktní obraz sexu, temer ako nízke zviera bez duše. Giorgio začína rozpoznať svojho otca v sebe samom, vytupuje mu pred očami pohľad na otcovu konkubínu.

Giorgio sa znepokojene prizera Ippolitinej chuti po živote, detskej radosti a zábavke (keď sa snaží mu hodiť húseničku za košelu, kým on má panický strach z hmyzu), jej chuti po intímnostiach a rozkoši, ktoré už Giorgiovi sa zdajú prejavom nízkosti zvieraceho pudu. Veselosť scény plnej kvetov, kde Ippolita „vysála“ kvet plný medu preruší slabý plač. Ippolita a Giorgio sa stávajú svedkami umierania dieťaťa a jednej sedliacky, ktoré podľa dedinských povier vysávajú za noci upíri. Po príchode domov im staručký Cola hovorí o miestnom „novom mesiašovi“, ktorého nasledujú roľníci stávajúci sa apoštolmi a ženy, ktoré na znak Abrahámovej obeti zapalujú slamníky, v ktorých spia ich deti. V krajine sa stáva bezpočet zázrakov, vstania z mŕtvych, zázračných uzdravení. „Nemohla by v tomto náhlém vnuknutí byť moje záchrana? Neměl bych se proto, abych našel sám sebe [...] neměl bych se bezprostředně spojit

⁸⁰Ibid, s. 150 „Mille fili invisibili lo legavano ancóra alla vita. «Ippolita!»“ Preložené z: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Triumf smrti. Cit. d.*, s. 101

⁸¹Ibid, s. 197 „Non poteva dunque incominciare da quel giorno, veramente, la Vita Nuova?“ Preložené z: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Triumf smrti. Cit. d.*, s. 134

s rasou, z níž jsem vyšel?“⁸² Giorgio dúfa, že práve v tejto možnosti tkvie i jeho „uzdravenie“, ktoré nevzišlo z pôvodne dúfanej postavy Ippolity, ktorá sa naopak ukazuje čím ďalej viac ako „Nepriateľka“.

Milenci sa rozhodnú ísť na púť do Casalbordina. Prichádza opis tých najhorších predstáv úpadku ľudského ducha i tela:

„[...] deformace pokřtěného těla, všechny slzy pokání, všecken smích prostopašností, bláznovství, chtíč, ltvost, smyselnost, podvody, slabomyselnost, strach, smrtelná únava, lhostejnost, mlčenlivé zoufalství, posvátné písně, řev posedlých, kvílení mrzáků, klinkání zvonečků, hlahol trub, bučení, hýkání a ržání, praskající oheň, hromady ovoce a sladkostí, trh náradí, látek, zbraní, šperků, růženců, obscénní tance, křeče epileptiků, potyčky, rvačky, útěk zlodějů pronásledovaných v tlačnici, zkáza mravů, jež se sem rozšířila ze špinavých uliček vzdálených měst a vrhla se na hloupý a užaslý dav jako ovádi na dobytek, jako mraky nepotlačitelných parazitů na jednolitou masu neschopnou obrany. Kolem Dómu Panny se shlukly, vřely a kvasily všechny nízké pudy, všechny podvody na prostoduchosti a hlouposti, všechna oplzlost a šejdířství prováděné za bílého dne, to vše se zde mísilo a kolotalo.“⁸³

Celý čas strávený na pútnickom mieste sa stáva len bližším popisom a rozvedením týchto hrôz, rozdeľovaným a rytmizovaným portrétom ľudskej mizérie výkrikmi masy „pokřtených těl“, ktoré vzývajú „Viva Mária.“ Do tejto scény úpadku sa zapojuje i sama Ippolita, v ktorej prepukajú náznaky nebezpečenstva vypuknutia jej nervových záchvatov. Giorgio týmto pociťuje bytostnú nechúť k náboženstvu, ktoré mu malo byť spásou. Koniec hrôzam pútnického miesta dáva milencom až pohľad na more.

Piata kniha románu začína zobrazením detsky rozmarnej hry chytania nočných motýľov, v ktorej sa Ippolita v Giorgiovom vnímaní ukazuje ako vášnivé a kruté stvorenie plné moci, keď ohlicou do vlasov prepicháva trepotajúcu sa moru: „Je v ní cosi destruktivního, co je

⁸²Ibid, s. 229 „Non sarà in questa improvvisa rivelazione la mia salvezza? Non debbo io, per ritrovare tutto me stesso, per riconoscere la mia vera essenza, non debbo io pormi a contatto immediato con la razza da cui sono uscito?“ Preložené z: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Triumf smrti. Cit. d.*, s. 156

⁸³Ibid, s. 254 „[...] deformazioni della carne battezzata, tutte le lacrime del pentimento, tutte le risa della crapula; la follia, la cupidigia, l'astuzia, la lussuria, la frode, l'ebetudine, la paura, la stanchezza mortale, l'indifferenza impietrita, la disperazione taciturna; i cori sacri, gli ululi degli ossessi, i berci dei funamboli, i rintocchi delle campane, gli squilli delle trombe, i ragli, i muggiti, i nitriti; i fuochi crepitanti sotto le caldaie, i cumuli dei frutti e dei dolciumi, le mostre degli utensili, dei tessuti, delle armi, dei gioielli, dei rosarii; le danze oscene delle saltatrici, le convulsioni degli epilettici, le percosse dei rissanti, le fughe dei ladri inseguiti a traverso la calca; la suprema schiuma delle corrottele portata fuori dai vicoli immondi delle città remote e rovesciata su una moltitudine ignara e attonita; come tafani sul bestiame, nuvoli di parassiti implacabili su una massa compatta incapace di difendersi; tutte le basse tentazioni agli appetiti brutali, tutti gli inganni alla semplicità alla stupidità, tutte le ciurmerie e le impudicizie professate in pieno meriggio; tutte le mescolanze erano là, ribollivano, fermentavano, intorno alla Casa della Vergine.“ Preložené z: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Triumf smrti. Cit. d.*, s. 174

hmatateľnejší tým viac, čím väčší je jej vzrušenie.“⁸⁴. Pri pohľade na Ippolitu v nasledujúcich dňoch si stále viac všíma nízkosť jej pôvodu a krásy, ochromujúcu a nečistú sterilnosť jej lona. Sám sa cíti až detinsky slabý a rozochvený, kým v Ippolite vidí nepremožiteľnosť, monštruóznosť jej pohlavia, na ktorom sa cíti závislý, čo ho doháňa k silňujúcej túžbe po samovražde.

Liturgie požehňavania rodiaceho sa chleba u dedinčanov v období žatvy Giorgia uchvacujú a vedú jeho myšlienky od posvätnosti osláv roľníckych dionýzií k myšlienkam Nietzscheovho Zarathustry, ktoré vyzdvihujú tvorivý princíp života „mimo Dobro a Zlo“⁸⁵, tvorivé úsilie vo vyvinutie sa v nadľudskú bytosť, ktorá bude zahŕňať veškerenosť v sebe. Giorgio Aurispa si je vedomý nemožnosti dospieť k vlastnému nadčlovečenstvu jednak kvôli sterilnosti jeho lások (nikdy nebude mať syna s Ippolitou) i neintegrite vlastnej osobnosti: „Jeho existencie se omezuje na úbohý proud pocitů, emocií, myšlenek, kterému chybí základ.[...] Jeho osobnost je pouhým dočasným seskupením různých fenoménů [...]“⁸⁶

Giorgio si nachádza útočisko od nepriateľky Ippolity v ťažko dostupnej rybárskej usadlosti Trabacco, v ktorej za prítomnosti šumu mora a spomienok na Demetria rozjíma nad nutnosťou smrti a nad Hudbou ako náboženstvom bez Boha, ktorá mu neustále našepkávala slová: „Naše kráľovstvo nie je z tohto sveta!“

Giorgio nechá doniesť milenke klavír, aby si krátili dlhé chvíľky hudbou, poprípade, ako to interpretuje sama Ippolita, aby Giorgio nemusel utekať až do Trabocca aby sa vyhol jej vášni. Pod silňujúcim odporom voči Nepriateľke Giorgio sa začína pohrávať s predstavou o jej smrti utopením v mori, ktorú napokon nie je schopný urobiť skutočnosťou. A miesto Ippolity leží na pláži mŕtve telo miestneho dedinského chlapca.

Hudba klavíra pohltí oboch milencov do fikcie, v očiach Giorgiových Ippolita prestane na chvíľu vystupovať ako Nepriateľka, túžba po smrti ale i naďalej zostáva znepokujúco prítomná v jeho mysli už ale v podobe vykúpenia, sublimácie v estetickú krásu. Giorgio identifikuje svoj vzťah s Ippolitou so vzťahom Tristana k Isolde, snažiac sa vymaniť súhlas i od milenky, či by nechcela zomrieť isoldinou smrťou. Nepriateľka ale sa ukazuje milovať život, čo Giorgia ešte viac doháňa k predstavám o smrti znásobovanými okolnosťou výročia samovraždy strýka Demetria. Pozorujúc ju ako si užíva rozprávanie, láskanie i požívanie jedál, vidí ju ako jedinečný „nástroj chĺpnosti“, ako nedôstojne zdravú životaschopnosť, ktorá je ale sama neplodná.

⁸⁴ Ibid, s.296. „Qualche cosa di distruttivo è in lei, più palese quanto più forte è il suo orgasmo nelle carezze...“
Preložené z: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Triumf smrti*. Cit. d., s. 203

⁸⁵ S odkazom na pojmy z Nietzscheho filozofie, bližšie sa na ne zameriame v nasledujúcom oddiele.

⁸⁶ Ibid, s. 319 „La sua esistenza si riduceva a un mero flusso di sensazioni, di emozioni, di idee, privo d'ogni fondamento sostanziale. [...] La sua personalità non era se non un'associazione temporanea di fenomeni [...]“
Preložené z: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Triumf smrti*. Cit. d., s. 219

Giorgio sa snaží ju presvedčiť aby spolu šli na prechádzku, pretože už má v mysli nezvratný zámer, že tú noc, kým žena Colovho syna Candia v dome rodí dieťa, bude musieť zomrieť spolu s ním i Nepriateľa. Ippolita sa zdráha, chce s milencom zostať sama a opäť ho zvädza k pohlavnému styku. Giorgio na obranu „srazil tohostrašného živočicha a s nechutí a hněvem rukama křečovité uspokojil tu vzrušenou dychtivost“⁸⁷. Ippolitin šialený smiech, ktorý pri tom vydáva, Giorgia desí a znechucuje ešte väčšmi. Presvedčí Ippolitu k večernej prechádzke a svoju samovraždu završuje s vraždou Ippolity, keď ju stiahne spolu so sebou zo skaliska do mora.

3.3.1 Antiromán *Trionfo della morte*

„Avevamo più volte insieme ragionato d'un ideal libro di prosa moderno che - essendo vario di suoni e di ritmi come un poema, riunendo nel suo stile le più diverse virtù della parola scritta - armonizzasse tutte le varietà del conoscimento e tutte le varietà del mistero; alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno; sembrasse non imitare ma continuare la Natura; libero dai vincoli della favola, portasse infine in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita – sensuale sentimentale intellettuale - di un essere umano collocato nel centro della vita universa.“⁸⁸

Týmito slovami autor na úvod románu, vo venovaní priateľovi Francescovi P. Michettimu, predkladá zámery svojho ideálu knihy modernej prózy, ktorý má byť postavený na jednej jedinej „dramatis persona“ na postave Giorgia Aurispy, na jej vnútornom zmyslovom, citovom i intelektuálnom prežívaní toho čo je ňou nazývané „svet“.

Ako pripomína Baldi⁸⁹, D'Annunzio sa dištancuje od románopiscov naturalizmu, ktorý predpokladali istú existenciu vecí mimo a nezávisle na ľudskom vedomí. Tohto „errore scientifico“ sa D'Annunzio už nedopúšťa, čo dokazuje i výber typu rozprávača príbehu. Nejedná sa už o autorského, vševediaceho rozprávača vidiaceho pred sebou objekty v celej ich neskrytej pravdivosti, ako to možno badať v italských románoch 19. storočia podľa modelu Manzoniových Snúbencov (Vergovo odchylenie od tejto tendencie - perspektíva rozprávača je redukovaná perspektívou nižších vrstiev). Už románom *Il piacere* je

⁸⁷Ibid, s. 402 „abbatté la creatura terribile; e, tra il disgusto e l'ira, con le sue mani convulsamente soddisfece sino allo spasimo quella brama esasperata.“ Preložené z: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Triumf smrti*. Cit. d., s. 278

⁸⁸D'ANNUNZIO, Gabriele. *Trionfo della morte* [online]. Cit. d., s. 6 Vlastný preklad: „Viackrát sme už spolu uvažovali nad ideálom knihy modernej prózy, rozrôznenej všakovakými zvukmi a rytmi ako báseň, zjednocujúc vo svojom štýle najrôznejšie cnosti písaného slova, ktorá by uviedla do harmónie všetky rozmanitosti poznania i záhady, vystriedala by exaktnosti vedy vábeniami sna, zdala by sa nie napodobovať prírodu, ale ju rozvíjať, slobodná od záväzkov fabuly, niesla by v sebe takto vytvorená so všetkými prostriedkami literárneho umenia daný život – zmyslový citový i intelektuálny- jedného ľudského tvora situovaného v centre svetového života.“

⁸⁹Čerpané z: BALDI, Guido. Cit. d., s. 173

zdôrazňované zosubjektívizovanie príbehu (na rozdiel od *Trionfo della morte*, je evidentné len v niektorých častiach románu) rozprávačom vykresľujúceho príbeh v tretej osobe, ktorý vidí ale objekty, fakty príbehu nazerané optikou jednej ústrednej postavy románu (Andrea Sperelli). V románe *L'innocente* pokračuje subjektívizácia i ďalej využitím na prvý pohľad priameho rozprávača (ich forma), ktorý ale tým, že medzi Tulliom-postavou v čase príbehu a Tulliom-rozprávačom prebehli radikálne zmeny v zmýšľaní, javí sa temer ako rozprávač na Manzonióvsky štýl, teda autorský a vševidiaci. Vrchol subjektívizácie románu, resp. presunutie garanta pravdivosti zdelenia z objektívneho nestranného popisu faktov k subjektívnemu prežívaniu reality jednej z postáv príbehu sa ukazuje naplno až v románe *Trionfo della morte*. Tento subjektívny rozprávač vidí všetky externé fakty deja cez filter vnútorného prežívania hlavného protagonistu Giorgia Aurispu. Jeho vnútorný svet determuje celé rozprávanie príbehu⁹⁰.

Dôvody, prečo D'Annunzio prekračoval týmto spôsobom postupy výstavby románu 19. storočia, nie sú dané len slepým kopírovaním momentálnej literárnej módy z prelomu dvoch storočí, ale sú určené i samotnou povahou charakteru hlavného hrdinu, ktorý sa uzatvára do seba samého, izoluje sa od vonkajšieho sveta v dobrovoľnej klauzúre od celej vulgárnej vrstvy meštianstva (ako sme videli už hlavne u Sperelliho), v ilúzií vyššej hodnoty svojho vnútorného sveta a pevnosti svojej „duše“, ktorá by mala túto izoláciu ustáť: „La solitudine è la suprema prova dell'umiltà o della sovranità di un'anima; poiché non è data se non a patto della completa rinuncia in Dio o a patto che la possanza dell'anima sia tale da formare il perno incrollabile di un mondo.“⁹¹ Čo je ale príznakom nie skutočnej superiority existencie intelektuála, tohto tzv. askéta bez Boha, ani dobrovoľnosti jeho zriekania sa spoločnosti, ako sme videli v rozbere románu *Il piacere*, ale prejavom jeho definitívneho porazenia, prejavom slabosti a úteku človeka neschopného konfrontovať sa so súdobým spoločenským fenoménom vznikajúcej masy.

Rozprávač románu teda nemôže popisovať príbeh z externej pozície pozorovateľa, (veľa by z tejto pozície nevidel) ale pri zameraní sa na túto postavu je nutený spolu s ňou nazeráť výlučne na vnútorné pochody jej vnímania, pretože okrem nich tu nič také ako príroda nezávislá na vedomí nie je. Výsledkom takéhoto postupu je, ako hovorí Barilli, prúd vedomia,

⁹⁰Čerpané z: BALDI, Guido. *Cit. d.*, s. 119

⁹¹D'ANNUNZIO, Gabriele. *Trionfo della morte* [online]. *Cit. d.*, s. 236 Preložené z: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Triumf smrti*. *Cit. d.*, s. 161 „Samota je nejvyšším důkazem ponížení nebo suverenity duše, poněvadž je daná jen za předpokladu naprostého odevzdání Bohu nebo za předpokladu, že duše je natolik mocná, že může tvořit nezničitelný základ vlastního světa.“

ktorý determinuje výstavbu románu: „Non attendersi fatti, descrizioni, referti, ma flussi di parole. Questo romanzo del new look sarà inevitabilmente verboso, perfino prolisso.“⁹²

Románová zápleтка je už slabá, jednotlivé fakty príbehu sú poskladané vo zvláštnej mozaike, akejsi otvorenej štruktúre umožňujúcej ďalšiemu doplňovaniu tématických a krátkych príbehov hrdinu-„inetta“, pre ktorého samého je charakteristická kontradiktívna pluralita osobnosti, slabá vôľa neschopná vytvoriť si jednotnú ucelenú skúsenosť ak nie využitím určitého prostriedku, ktorý zaručí kontinuitu životného príbehu hrdinu. Ako sme už čítali vo venovaní Michettimu, D'Annunzio chce vystaviť román, ktorý plynulosťou hudby uvedie do harmónie „[...] tutte le varietà del conoscimento e tutte le varietà del mistero, alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno.“⁹³

Autor tu odkazuje na ako vedecké, pozitivistické pozostatky svojej doby⁹⁴ tak zároveň i na ich nedostatočnosť, ktorá sa prejavuje na postave hlavného hrdinu, ktorého osobnostná nesúdržnosť znemožňuje pokľudné využívanie kategórií vedeckej (pozitistickej) psychológie, ktorá psychické prejavy redukuje na fyziologické procesy. Ukazuje sa nevyhnutnosť zaoberať sa temným neznámym svetom sna. Hrdina musí čeliť tomuto mistériu a využiť na to prostriedku nie menej mysterióznym, hudbu, pretože ako hovorí Barilli: „[...] la musica appunto è la regina delle arti, perche consente al meglio la fusione degli stati d'animo, la varietà nell'unità, l'articolazione pur entro un fluire omogeneo.“⁹⁵ Vzniká týmto spôsobom tzv. wagnerovský román napodobňujúci hudobnú skladbu, jemne rytmizovanú za sebou plynúcimi zmenami názorov a nádejí sebeklamov hlavného hrdinu. Ako uvidíme o čosi neskôr, temný svet mistéria otvára možnosti interpretovať nevýrazný dejový príbeh vo svetle živej symbolickej roviny diela, v ktorej sa odohráva čosi čo by mohlo byť nazvané ako zápleтка románu.

Ako hovorí D'Annunzio v úvodnom citáte tejto podkapitoly, už nie je vhodné len napodobňovať prírodu, ale je treba v nej pokračovať. V takejto koncepcii román viac nefunguje ako prosté zrkadlo prírody, naopak, je na samom autorovi aby cez protagonistu dotváral túto prírodu, aby sa preukázala schopnosť manipulácie s ňou, či už v pozitívnom

⁹² BARILLI, Renato. Cit. d., s. 90 Vlastný preklad: „Neočakávať fakty, opisy, správy, ale prúdy slov. Tento román nového vzhľadu bude prehnane výrečný dokonca až rozvláčný.“

⁹³ Vlastný preklad: „[...] uvedie do harmónie všetky rozmanitosti poznania i záhady, vystrieda exaktnosti vedy vábeniami sna.“

⁹⁴ V tretej kapitole šiatej knihy, v psychologickom (temer ešte pozitivistickom) portréte Giorgia Aurispy, kde sa hovorí mnoho o nezvratnej dedičnosti a o fyziologických zvláštnostiach Giorgiových, ktoré ho determinujú k určitému spôsobu zmäteného zmýšľania. D'ANNUNZIO, Gabriele. *Triumf smrti*. Cit. d., s. 114: „Další organickou zvláštností Giorgia Aurispy byly časté, nesterpné intenzivní návaly krve do různých částí mozku. Stávalo se mu, bytosti nesmírně nervózní, že encefalické cévy často strácely pružnost a že některé myšlenky a obrazy zaměstnaly pak jeho mysl neurčitou dobu přes všechny snahy zahnat je. [...] A tak sebemenšímu pohybu molekul odpovídali myšlenky [...]“

⁹⁵ BARILLI, Renato. Cit. d., s. 96 Vlastný preklad: „[...] vsktku je hudba kráľovnou umení, pretože najlepšie zodpovedá prúdeniu duševných stavov, rozmanitosti v jednote, artikulácii v jednoliatom plynutí.“⁹⁵

(nadčlovek v románe granátovníka) či v negatívnom určení (v románoch ruže neschopnosť „inetta“ uchopovať realitu aká je). Na zatial môžeme usudzovať, že D'Annunzio kladie väčší dôraz na primárnosť subjektu voči objektu prírody v otázke po pravdivosti vypovedaného.

Román *Trionfo della morte* je teda vystavený na perspektíve jednej osoby, rozprávač popisuje už len vnútorné stavy ústredného hrdinu a čitateľovi podáva, vzhľadom na uzatvorený charakter danej postavy, i určitý veľmi oslabený popis zápletky deja, teda popis toho čo by mohlo byť nazvané ako externé fakty tvoriace zápletku románu, ktorej fenomenálny celok je redukovaný perspektívou hlavnej postavy. Ak ale protagonista, ako budeme mať možnosť vidieť, nie je schopný primeraným spôsobom uchopovať realitu, sám nie je jednotnou osobnosťou, je človekom prislabým a neschopným uskutočniť svoje zámery, je typickým hrdinom-inettom žijúcim vo svojich ilúziách, potýkame sa s problémom dôveryhodnosti toho, čo je podávané takto rozprávačom a žité protagonistom. Giorgio Aurispa chce veriť, že je možné výjsť zo súčasného degradovaného stavu či už (1) panistickým riešením a uzdravujúcou láskou, (2) mystickými ašpiráciami ako návratom ku koreňom vlastného pôvodu a ich prirodzenej uzdravujúcej religiozity, (3) dionýzskou silou nadčloveka „byť oblohou nad každou vecou“, alebo (4) cez Demetriovo „náboženstvo“ bez Boha, cez umenie hudby, ktoré zasväti do tajomstva víťaziacej (sublimujúcej) smrti. Ako sme ale videli, žiadne z pomýšľaných riešení, sa nedokáže uskutočniť. A je na čitateľovi, aby posúdil, či vôbec sú tieto riešenia reálne, alebo je to skreslený pohľad nedôveryhodnej ústrednej postavy románu, ktorá nimi klame samú seba.

Už v prvý deň príchodu do „pustovne“ kde Giorgio začína prípravy pre stretnutie s Ippolitou, protagonista verí panistickému riešeniu pre vyliečenie svojej „choroby“: „[...] prochádzet se mezi rostlinami je jako být v přítomnosti bezpočtu myslí [...] kdyby tak mohl spojit s každou z těchto bytostí a nahradit pak svou křehkou a nevyrovnanou duši některou z těchto prostých a silných [...]“⁹⁶

A predsa túto hypotézu vzápätí sám neguje uvedomujúc si nemožnosť človeka byť skutočne v spojení s vonkajším svetom, s vecami, ktoré ho tvoria. Napokon ani samotná zdravá a silná láska nie uskutočniteľná, keďže sa po príchode milenky zvrtné v svoj pravý opak, ako sme už boli svedkami v štvrtej knihe románu *Nový Život*, kde sa z objektu lásky, z predstavy uzdravujúcej „Beatrice“ stáva Nepriateľka, nebezpečná a silná žena, hrozba, ktorú hrdina

⁹⁶ D'ANNUNZIO, Gabriele. *Trionfo della morte* [online]. Cit. d., s. 157 „[...] camminare tra le creature vegetali come tra una moltitudine di intelligenze... sostituire successivamente alla mia anima gracile e obliqua ciascuna di quelle anime semplici e forti [...]“ Preložené z: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Triumf smrti*. Cit. d., s. 107

musí eliminovať. Jeho liturgická „ženoslužba“ transformuje sa v prostú príležitosť pre vybitie vlastného libida, s ktorým prichádza konečný smútok a vyčerpanie „post coitum“.

Ani možnosti duchovných ašpirácií neprinášajú Giorgiovi vyplnenie jeho nádejí. Motív návratu do rodnej zeme⁹⁷, do rodičovského domu v Guardiagrele ukazuje protagonistovi len úpadok pokrvných príbuzných, dopady neúprosných dedičných zákonov (D'Annunzio v náväznosti na naturalizmus) a stále silňujúcu potrebu zomrieť, ktorá v očiach Giorgiových nadobúda miesto svojej skutočnej nízkosti (samovraždy ako prejav slabosti, úteku a rezignácie) vznešený duchovný charakter pod vedením jeho učiteľa strýka Demetria, ktorého vyberaná estetická izolovanosť od spodiny okolitého sveta, klauzúra tohto „askéta bez Boha“, končila vrcholným zduchovnením v samovražde, v priestoroch jeho „locus amoenus“. I táto predstava sa ale bezprostredne nedokáže vyplniť, Giorgio je ešte len vo fáze lásky k Ippolite ako k „donna della salute“, ktorá mu znemožňuje skončiť s vlastným životom. Neskôr i samotná „pustovňa“ milencov a Giorgiove predstavy o asketickom živote podľa vzoru strýka, sa zmenia na prosté miesto záhaľky a uspokojovania hedonistických chút'ok Nepriateľky, ktorá ho postupne zbavuje všetkých síl. Nová nádej v kresťanstve prvých kresťanov Giorgiovoho rodného kraja, rodného pôvodu, síce bez cirkvi, ale so žijúcimi mesiášmi robiacimi zázraky, prichádza k Giorgiovi cez rozprávanie majiteľa „pustovne“, miestneho staručkého otca dvadsiatich dvoch detí, Cola di Sciampagna. Traumatická skúsenosť s pútnickým miestom Casalbordino, ale dokazuje Giorgiovi pravý opak. Ako sme mali možnosť vidieť, na konci románu hrdina síce rozmýšľa nad možnosťou akéhosi nadčlovečenstva, ale sám si zároveň uvedomuje zneschopňujúcu nejednotnosť svojho ducha povstať a získať tvorivú moc. Jedná sa zároveň o jedinú možnosť, ktorou sa protagonista neklame, nenahovára si ju a zároveň ju ako jedinú necháva stranou, nedotknutú a nepoškodenú svojím nehodným márnym pokusom.

To sa už nedeje s ideou Wagnerovej hudby, tragédie Tristana a Isoldy, v ktorú Giorgio verí ako v poslednú nádej svojho vykúpenia v sublimácií muzického umenia, ktorej dokonalé tragické ukončenie je len smrť, ukončenie inkarnované v postavách Tristana a Isoldy, do výšin ktorých Giorgio projektuje mizériu reality sebe samého a Ippolity. Nepriateľka, „nástroj chĺpnosti“, ale i teraz kazí jeho zámery, nechce sa poddať očisťujúcej kráse smrti a znemožní mu estetické prevedenie samovraždy, keď sa na skalisku nedôstojne zúrivo bráni jeho vražednému úmyslu.

⁹⁷Motív vedúci až k autrom mýtického realizmu ako Pavese alebo Vittorini.

Žiadne z pomýšľaných riešení, okrem (3) nadčlovečenskej idey (ktorej ale protagonista románov ruží pre svoju „chorobu“ ešte nie je schopný dosiahnuť), v skutočnosti nie sú reálnymi riešeniami ale len sebaklamom hlavného hrdinu. Baldiho otázka, ako čitateľ dospieva k zisteniu o románovej nedoveryhodnosti vypovedaného, resp. kto je garantom objektívnej pravdivosti (keďže ako sme videli, využitý typ subjektívneho rozprávača v románe, je nútený vidieť len to, čo vidi ústredná postava príbehu, a teda ak ona sama je neschopná nazerať realitu aká je, nie je toho schopný ani rozprávač.) má za odpoveď samotnú výstavbu románu, z ktorej kontrast medzi hlasným subjektívnym sebaklamom a tichou objektivitou vyvstáva vo forme kontradikujúcich snáh hlavného hrdinu, nekonzistenciou jeho názorov a neuskutočniteľnosťou jeho predstáv v kontakte so žitým príbehom svojho života. Povedané spolu s Baldim slovami Chatmanovými: „La storia scredita il discorso“⁹⁸. Zároveň jasným signálom nedôveryhodnosti Giorgia Aurispu sú občasnú kritické poznámky rozprávača na adresu hrdinu, rozprávača ktorého perspektíva sa kryje síce s perspektívou ústrednej postavy, ale ako vidíme, tichá objektivita pozadia románu, z ktorej vystupuje čo by implicitný autor ako garant reality, takto prostredníctvom rozprávača pripúšťa určitú možnosť žitia pravdy i pre osobu s horizontom porozumenia Giorgia Aurispu. Rozprávač navyše na viacerých miestach románu obdivuje Aurispu rovnako ako rozprávač v *Il piacere* obdivuje Sperelliho za hĺbku jeho estetického cítenia, za skutočne nadpriemernú schopnosť umeleckého vnímania. Vidíme, že romány ruže slúžia síce ako pars destruens dekadentných čít choroby slabosti vôle estéta Fin de siècle, avšak estétstvo vôbec je románmi skôr vyzdvihované než zavrhané.

Skutočnosť, že i rozprávač románu *Trionfo della morte* sám nie je nedôveryhodný, dokazuje, že autor D'Annunzio verí možnosti estéta pozdvihnúť sa zo svojej zdegradovanej polohy. Privilegovaný spôsob tohto vyzdravenia z dekadencie je určitý koncept nadčlovečenstva, autorovo prispôbenie si útržkov z Nietzscheho Zarathustry (čo sa bude odzrkadľovať hlavne v D'Annunziovom politickom živote a literárnej tvorbe nadchádzajúcich románových cyklov), ktoré má umožniť estétovi stať sa nadčlovekom. V prípade románu *Trionfo della morte*, v rozpore s tým čo vo venovaní píše D'Annunzio, žiadne tvorivé „l'avvento del Übermensch“ ešte nenastane, a tak napriek príslubom, je to stále ešte príbeh o porážke hrdinu „inetto“, ktorým sa uzatvára cyklus románov ruží.

Je potreba mať ale napamäti, že Nietzscheho nadčlovek sa radikálne odlišuje od D'Annunziovej románovej interpretácie tohto pojmu, ktorú náš autor spája výlučne s búrlivou

⁹⁸BALDI, Guido, *Cit. d.*, s. 122 Vlastný preklad: „Príbeh zdiskredituje diskurz.“

a temnou predstavou dionýzovského ducha⁹⁹, „pesimizmu mimo Dobro a Zlo¹⁰⁰“, teda mimo absolútnosť kategórií kresťanskej morálky, ktorú chápe ako morálku slabých ľudí, ako „vôľu k popretiu života“. V *Tak pravil Zarathustra*¹⁰¹ Nietzsche predstavuje štádia ducha, „jak duch se stává velbloudem, lvem velbloud a dítětem posléze lev.“¹⁰² Morálka kresťanská je morálkou ťavy, ktorá nesie ťažké bremená s názvom „musíš“, teda určité kategórie etiky ako i poznania, ktoré sú duchom-ťavou chápané za absolútne a nemenné a ktorým sa otrocky podrobuje. Vyššie štádium je pripisované levu, ktorý si už hovorí: „chcem“, tvorí si vlastnú slobodu a „posvätné Ne i k povinnosti“. Je to štádium dionýzovského rúcania všetkých absolútne chápaných hodnôt, ich popretie, ktorého výsledkom je i naďalej uviaznutie v neželanej kategórii absolútnosti. Avšak „Tvořiti nové hodnoty- toho ani lev ještě nesvede“¹⁰³ a duch musí prejsť do ďalšieho štádia, musí sa stať dieťaťom, novou nevinnosťou, ktorá bude schopná so svojim „posvätným Ano“ tvoriť nové hodnoty. Ich tvorením preberať zodpovednosť za hodnoty samé, ustanovovať a utvrďovať sa takto i vo vlastnej individualite, uvedomovať si perspektívu svojho života v neabsolútnosti ľudských kategórií, ktoré si už nekladú nárok na úplné a jediné poznanie sveta¹⁰⁴.

D'Annunzio nadčlovek zostávajúci stále prinajlepšom na úrovni leva, nedokáže tvoriť nové hodnoty, nedokáže sa utvrďovať vo vlastnej individualite a v románoch ruže ani len búriť dôsledne hodnoty staré. Myslí si, že absolútnosť kresťanských imperatívov by sa dala nahradiť absolútnosťou jeho „nadčlovečskej“ morálky a neuvedomuje si, že v skutočnosti len nahrádza jednu zmyslenú absolútnosť za druhú.

Giorgio na rozdiel od Andrea Sperelliho, ktorý ešte nedokáže odlišovať medzi sexuálnym pudom a estétstvom, už je schopný rozoznávať nízkosť sexu od vyššej, mravnejšej sféry skutočného estétstva nadčloveka, za ktorého sa autor vehementne stavia ako za východisko z dekadencie. D'Annunzio zjavne ale nepríjma predstavu, že by sa takéto pravé estétstvo vo svojej absolútnosti stávalo len sekularizovanou náhražkou otrockej náboženskej morálky, ktorá nerieši ani len u posledného z protagonistov románov ruže ten hrozivý problém

⁹⁹ Čerpané z: NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie*. Praha: Gryf, 1993

Nietzsche vysvetľuje rozdiel medzi apollínskym a dionýzskym živlom, rozdiel medzi svetlým dňom morálky (ako víťazstva optimizmu, rozumnosti, ktorý vzniká spolu s demokraciou) a temným dionýzskym šialenstvom noci (mimo dobro a zlo, odkiaľ pochádza i tragédia, z rozkoše a sily). D'Annunzio sám ale vyberá útržky z Nietzscheho, ktoré podporujú výhradne nadvládu dionýzsku. K noci ale i patrí deň, a čisto dionýzská predstava vedie k príliš elementárnej imoralite. Je mnoho rôznych interpretácií Nietzscheho filozofie, my sa v tejto práci obraciam na interpretáciu čerpajúcu z: HALÍK, Tomáš. *Nietzsche a filozofie náboženství* [online]. [cit. 2014-12-26]. Dostupné z : <<http://www.katolicka-dekadence.deml.cz/?p=94>

¹⁰⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie*. Praha: Gryf, 1993, s. 6

¹⁰¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. Praha: Odeon, 1967, s. 35-37

¹⁰² Ibid, s. 35

¹⁰³ Ibid, s. 37

¹⁰⁴ Vplyv Schopenhauerovho perspektivizmu a ilúzie objektivity

„inettitudine“, problém umeleckej sterility a nejednoty vlastnej individuality. Strata pevnej identity jednotlivca, ktorá sa nedokáže vyriešiť izoláciou od okolitého sveta pohrúžením sa do seba samého, alebo do nejakej bezvýhradnej pravdivosti vlastných životných imperatívov, poukazuje mimo iné i na to, že individualita nie je faktickým objektom ale je udalosťou, resultátom procesu určitého sebakladenia odohrávajúceho sa v ľudskom spoločenstve, uvedomujúceho si perspektívu vlastného videnia sveta.

Popri kľúčovej idey nadčlovečenstva v románe *Trinfo della morte* je dôležité ešte poukázať i na na lyricko-symbolickú rovinu tohto diela, ktorá slúži zároveň k významovému zvýrazneniu oslabenej príbehovej zápletky nesenej hudobným prúdom vedomia tohto wagnerovského typu románu. Baldi v ňom rozoznáva dva hlavné symbolické príbehy, príbeh „úst a kvetu“ a príbeh „mora a smrti“.¹⁰⁵

Protagonistova zameranosť na kvety a na Ippolitine ústa, ktorá čitateľa nenápadne sprevádza celým románom, je interpretovaná ako symbol ženského pohlavia, podľa charakteristických tendencií obdobia fin de siècle¹⁰⁶ symbol obsesívnej misogénie a genofóbie postavy „inetta“, ktorý zdôvodňuje svoju slabosť upírstvom ženy, „tzv. „vagina dentata“, ktorá sa v sexuálnom akte stáva kastrátorom mužskej potencie symbolizujúcej jednotnú ľudskú identitu, v tradičnom obraze muža ako pevného a dominantného otca v spoločnosti. Slabý Giorgio Aurispa, vystrašený a znechutený z pohlavného života s Nepriateľkou, projektuje sa do malých, chorľavých, či umierajúcich detí, cíti zvláštnu príbuznosť s chorým a melancholickým synovcom, vidí seba samého umierajúcim dieťaťom v San Vitu, ktoré podľa miestnej povery vyciciavajú upíry, vidí sa utopenou detskou mŕtvolou na brehu mora. Giorgio projektujúci sa do detí nie je schopný vzoprieť sa vlastnému otcovi, pred ktorým radšej uteká a podriaďuje sa jeho vôli, no cudzia mu je i predstava vlastného otcovstva. Otec a Ippolita sa stávajú nezvratnými živými dôkazmi jeho choroby „inettitudine“, ktorých preto bojzливо vo svojej slabosti nenávidí (podobnosť so známymi postavami otcov vo Svevových a Tozziho románoch).

Symbol mora zároveň pre Giorgia znamená smrť, po upadnutí do obsesívnych predstáv o Nepriateľke, samú Ippolitu. Nasvedčujú tomu ako spomienky na časy z detstva, keď ho zachránil strýko Demetrio pred utopením z nádrže, tak útek pred hrôzami z pútnického miesta Casalbordine zakončený pohľadom na more, ktorý mu našepká nádej v novú možnosť „uzdravenia“ v hudbe smrti, zároveň už spomínané utopené dieťa v mori i neuskutočnený

¹⁰⁵ BALDI, Guido. *Cit. d.*, s. 175

¹⁰⁶ *Ibid.*, s. 150

nápad zabiť milenku utopením, myšlienky na Percy Shelleyho, ktorý dôstojne zmizol v mori, ako slávni Heléni, až k vlastnej iniciatíve vraždy a samovraždy zo skaliska pádom do mora.

Tieto symbolické a metaforické projekcie hlavnej postavy sú však rovnako zavádzajúce ako i ostatné konštrukty mysle protagonistu, ktorého pohľad na svet je čitateľom usúdený za klamný a nedôveryhodne skresľujúci. D'Annunziov výber modernej symfonickej prózy bohatej na obrazy a zvuky hudby, na wagnerovský štýl, ako hovorí Baldi¹⁰⁷, je v rozpore s autorovým úmyslom znázorniť cyklom románov ruže kritiku a odstup od dekadentného estéta. Táto dvojznačnosť a neskrytý obdiv autora pre vyberanú estetickú citlivosť každého z jeho protagonistov-estétov dotvára príťažlivosť týchto románov s vždy otvorenou možnosťou interpretácie autorových ambivalentných postojov. Románová pravda, tak ako sme vraveli už v tejto kapitole, nie je na strane objektivizovaného rozprávania veristického, avšak ani bezprostredne na strane (nedôveryhodného) subjektu rozprávania, ale sa vytvára, je procesom a interakciou medzi autorom a čitateľom, ktorý má za úlohu pokúšať sa neustále interpretovať to „objektívne“, čo *de facto* v takto zosubjektivizovanej forme románu napísané nie je.

¹⁰⁷ Ibid, s. 175

4. Záver

Na záver zdôrazníme už rozoberanú vnútornú dynamiku vývoja protagonistu v rámci cyklu románov ruže a zamyslíme sa nad významom tohto diela v otázke ohľadom problému postupnej straty jednoty ľudskej individuality spojenou s fenoménom slabosti vôle.

Jednotliví protagonisti románov ruže na seba v rámci cyklu nadväzujú, dialekticky prostredníctvom svojich životných prehier uvoľňujú miesto ďalším druhom postáv typu inetto, ktoré už neopakujú vo svojom myslení identicky chybné postupy ako predchádzajúci protagonisti. Tak Andrea Sperelli, miešajúc estétstvo so sexuálnou rozkošou, stráca seba samého, je v pasivite ovládaný nereflektovanou telesnou vášňou, ktorú autor považuje za najnižší, telesnosťou degradovaný stupeň estétstva. Tullio Hermil, ako sme to videli v druhom románe, je na rozdiel od ostatných protagonistov tohto cyklu, ženatý muž bez zvláštností vyberanosti umeleckého talentu (preto by sme mohli hovoriť o tomto románe ako o experimente teórie „inettitudine“ v praxi, alebo ako o najpresvedčivejšom románovom príbehu cyklu ruže), ale s jasnou predstavou o morálnych imperatívoch, voči ktorým sa kvôli vášňam (a možno i kvôli vlastnej skrytej túžbe po hodnotách nových) prehrešuje, a predsa ich platnosť napokon pre vlastnú slabosť potvrdzuje. Chýba mu však artikulovaná požiadavka po zvrhnutí starých imperatívov a po tvorení nových. Posledný protagonista cyklu ruže, Giorgio Aurispa, už spája ovocie oboch predchádzajúcich románov, jednak ostro odlišuje estétstvo od telesnosti i údajné dobro od zla. Zároveň ale i artikuluje nutnosť tvorby nových hodnôt, tvorby, ktorá by v prípade jej uskutočnenia, mala moc konštituovať istotu o jeho vlastnej individualite vyzdravujúc ho tým z choroby „inettitudine“. Vzhľadom k tomu, že romány ruže slúžia ako *pars destruens* dekadentných črt choroby slabosti vôle estéta Fin de siècle, sa to protagonistovi-estétovi, v tejto fáze D'Annunziovej tvorby, ešte nemôže zdať.

Pri interpretácií troch románov ruže sme mali možnosť nahliadnuť ako D'Annunzio pracuje s otázkou slabosti vôle u protagonistov vo svojich tzv. *Studi di psicopatía*, s tematikou antihrdinovov kultúry Fin de siècle, ako necháva prostredníctvom nich vyznievať hlavný problém krízy nielen role intelektuála, ale i idey individua ako takého v nivelizujúcej spoločnosti masy. Čo ale znamená na prvý pohľad otázka po individualite? Vymiznutím istoty subjektu v seba samého stáva sa z tohto pojmu pojem značne relačný, ktorý sa ustanovuje vždy už len v kontakte s inými taktiež relačnými individuami. Kríza akéhosi esenciálneho bytia subjektu spôsobuje bezútešné lipnutie a až temer fanatickú nádej vo výnimočnosť existencie jednotlivca *per se*, v jeho hodnotu úplne nezávislej od ostatných sebe

rovných subjektov. Nová, ešte primitívna industriálna spoločnosť masifikujúca každú kvalitu na kvantitu peňazí nedokáže rozoznávať bytostný rozdiel medzi indivíduami a rola intelektuála taktiež podlieha tejto nerozlíšenosti - je už neužitočný, jeho osobnosť nie je viac jednotná a pevná, pretože okolitá spoločnosť mu nedáva možnosť utvrdzovať sa vo svojej význačnosti, trpí slabosťou vôle a stáva sa prototypom neodlíšenej entity mŕtveho subjektu v industrializovanom meštianstve. Nedokáže seba samého dôsledne oklamať ohľadom svojho súčasného stavu, je príliš hlbavý a inteligentný aby nevidel realitu tejto degradácie, a tak jediná cesta, ktorej sa zúfalo chce držať je umenie - mŕtvy pozostatok bývaleho sveta a istoty večnej kvality duše. Krása umenia stáva sa pre neho už jedinou, absolútnou kvalitou, na ktorú prevádza všetko zo svojho života. Nejednotnosť svojej osobnosti zakrýva predstavou akejsi jedinstvi kvality, ktorou si kompenzuje odcudzenosť voči sebe samému. Čo je ale jedinstvo kvality, na ktorú sa dá všetko premeniť ak nie práve určitá kvantita, a tak sa intelektuál „inetta“ fin de siècle dopúšťa rovnakého *petitio principii* ako slepý industrializovaný svet vedený obsesiou po peniazoch vidiac v nich jedinú kvalitu pre život, ktorý už sám žiadnou absolútnou hodnotou ani istotou nie je.

Vyvstáva otázka po legitimizácii používania takýchto absolútne platiacich, ostro odlišných dištinkcií ako kvalita a kvantita, podmienenosť a nepodmienenosť, racionalita a iracionalita. Viera v ich bezvýhradnú pravdivosť a úplnú rozlíšenosť, akýsi osvietenec európsky kult rozumu tvorí i tieto skresľujúce, z predstavy náboženstva prevzaté absolútne hodnoty zavedené do sekulárnej sféry ľudského života. Kritika osvieteneckej postupov európskej racionality v platónsko-kresťanskej morálke bola jedným z hlavných bodov Nietzscheho filozofie, voči ktorej D'Annunzio síce prejavuje obdiv, vytvára ale v románových cykloch protagonistov-estétov, zostávajúc tak pri nerefektovanej koncepcii nadčloveka mocensko-politických záujmov zotrúvajúceho v područi chiméry osvieteneckej racionality¹⁰⁸, ktorej hrôzyplné následky sa naplno vyjavia už necelé dva roky po smrti autora, tvrdo kontrastujúc s D'Annunziovou sublimujúcou výrečnosťou a jeho bezmedznou vierou v *logos*, s vrcholiacou krízou európskej racionality, so skúsenosťou holokaustu, kde už spolu s filozofom Theodorom Adornom je nutno konštatovať, že „psát po Osvětimi básně je barbarské“¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Čerpané z: Institut intermedií. Získané 26. 12. 2014, z iim.cz:

<http://www2.iim.cz/wiki/index.php/Kulturn%C3%AD_pr%C5%AFmysl>

¹⁰⁹ „Adornova dikta o barbarství básně napsané po Osvětimi byla chápána velmi rozdílně, například jako vyhlášení smrti poezie v Osvětimi či jako konec kultury po genocidě. Adornova teoretická vyjádření byla chápána jako poetická norma zjednodušená a redukována na heslo "žádné básně po Osvětimi". Platnost této věty - namísto jakéhosi mementa o Osvětimi jako cézuře západní civilizace, zrudného vyvrcholení osvícenství a nemožnosti tvorby bez reflexe této dějinné skutečnosti, o s léty naplněné hrozbě, že se Osvětím stane předmětem tlachání kulturního průmyslu aj. - nabyla platnosti verdiktu, o kterém se dodnes vášnivě a rozporupně diskutuje.

5. Riassunto

In questa tesi ci si è concentrati sul primo ciclo romanzesco di Gabriele D'Annunzio sotto la prospettiva della crisi della razionalità europea, nella quale - nonostante il carattere decadente dei suoi protagonisti e le promesse nietzschiane - D'Annunzio sembra ancora affascinato dal vecchio mondo ottocentesco che conferma i valori tradizionali della bellezza e della verità razionale.

All'inizio, dopo la breve presentazione della vita e dell'opera dell'autore, ci si focalizza sul ciclo della rosa con il tema della inettitudine rivelatasi sotto il dominio della passione. Nei romanzi *Il piacere*, *L'Innocente* e *Trionfo della morte* il protagonista viene descritto come un esteta malato nel volere, debole, incapace di sopraffare il proprio stato di decadenza con la sua personalità multipla e incoerente, la quale l'antieroe dannunziano nasconde sotto gli autoinganni e sotto le speranze impossibili del riscatto dalla sua posizione degradata di un nobile inutile nella nuova società borghese.

Nei capitoli seguenti viene fatta l'analisi della trama di ognuno dei tre romanzi della rosa con l'aiuto dei critici letterari, come G. A. Borghese (1909), G. B. Squarotti (1982), Renato Barilli (1993) e Guido Baldi (2008), con la particolare attenzione dedicata al ruolo del protagonista-esteta e alle sue allucinazioni mentali riguardanti le possibilità della sua salvezza. Così viene eliminata la soluzione dell'estetismo falso che cela la libidine di Andrea Sperelli, la soluzione della sublime morte nella musica wagneriana, la soluzione del panismo e del ritorno alle origini di un cristianesimo senza chiesa da parte di Giorgio Aurispa, come anche le vane aspirazioni di Tullio Hermil per la fondazione di una nuova morale che lo avrebbe reso responsabile delle conseguenze dei valori nuovi messi in pratica.

Finalmente ci si polemizza sulla soluzione superomistica che autore sostiene realizzabile per i prossimi cicli romanzeschi, invocando la filosofia di Friedrich Nietzsche che, però, come

V německém prostoru existuje stálá a vracející se aktuálnost v přemýšlení o tvůrčích principech psaní o Osvětlení (holocaustu). Debaty k tomuto tématu nejsou zdaleka pouze záležitostí kulturních teoretiků a estetiků, markantně se na nich podílejí i umělci a především spisovatelé.“ ŠTĚDRŮŇ, Petr. „Shoah-byznys“ – holokaust jako inspirace. Revue Politika [online]. 2003 č.5 [cit. 2014-12-26]. Dostupné z: <<http://www.cdk.cz/rp/clanky/125/shoah-byznys-holocaust-jako-inspirace/>>

ci si è notato in questa tesi, resta molto diversa dalla interpretazione dannunziana che non è in grado di spiegare come avviene il processo della trasformazione dell'inetto in superuomo.

In conclusione il significato dei romanzi dannunziani viene messo nel contesto più generale della crisi di identità individuale forte e unitaria nell'Europa alla svolta del secolo. Antieroe dannunziano non riesce a confermare la propria personalità né a capirla come un processo creativo, rimane legato ai valori assoluti del vecchio mondo estetizzando al massimo la sua morte lenta nella crisi della razionalità europea.

6. Zoznam použitej literatúry:

Primárna literatúra

- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Le Primavera Della Mala Pianta*. Roma: Il Vittoriale degli Italiani, 1939
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Le vergini delle rocce* [online]. Ed. elettronica del: 21 maggio 2012 [cit. 2014-12-26]. Dostupné z: <www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/le_vergini_delle_rocce/pdf/d_annunzio_le_vergini_delle_rocce.pdf>
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *L'innocente* [online]. 2a ed. elettronica del: 17 febbraio 2010 [cit. 2014-12-26]. Dostupné z: <http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/l_innocente/pdf/d_annunzio_l_innocente.pdf>.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il piacere* [online]. 2a ed. elettronica del: 7 febbraio 1996 [cit. 2014-12-26]. Dostupné z: <http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/il_piacere/pdf/il_pia_p.pdf>.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Trionfo della morte* [online]. Ed. elettronica del: 2 marzo 2010 [cit. 2014-12-26]. Dostupné z: <http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/il_trionfo_della_morte/pdf/d_a nnunzio_il_trionfo_della_morte.pdf>.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Triumf smrti*. Praha: Melantrich, 1974
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Naruby*. Praha: Odeon, 1965
- NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. Praha: Odeon, 1967
- NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie*. Praha: Gryf, 1993

Sekundárna literatúra

- BALDI, Guido. *Le ambiguità della «decadenza»*. Napoli: Liguori, 2008
- BARILLI, Renato. *D'Annunzio in prosa*. Milano: Ugo Mursia Editore s.r.l., 1993
- BECKEROVÁ, Karin. *Literární dandysmus 19. století ve Francii*. Praha: Karolinum, 2013

- BORGHESE, Giovanni Antonio. Gabriele D'Annunzio (Da Primo Vere a Fedra). Milano: Valentino Bompiani & c., 1932
- HALÍK, Tomáš. *Nietzsche a filosofie náboženství* [online]. [cit. 2014-12-26]. Dostupné z : <<http://www.katolicka-dekadence.deml.cz/?p=94>>
- Institut intermedií. Získané 26. 12. 2014, z iim.cz: <http://www2.iim.cz/wiki/index.php/Kulturn%C3%AD_pr%C5%AFmysl>
- LUPERINI, R. – CATALDI, P. – MARCHIANI, L. et al. *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della lett. ital. nel quadro della civiltà europea*. Firenze: Palumbo, 2002
- PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999
- SQUAROTTI, Giorgio Bàrberi. *Invito alla lettura di d'Annunzio*. Milano: Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A, 1982
- ŠTĚDRONĚ, Petr. „*Shoah-byznys*“ – *holokaust jako inspirace*. *Revue Politika* [online]. 2003 č.5 [cit. 2014-12-26]. Dostupné z: <<http://www.cdk.cz/rp/clanky/125/shoah-byznys-holocaust-jako-inspirace/>>