

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií



Anna Klivanová

Experimentální romány Alda Palazzeschiho

Experimental novels of Aldo Palazzeschi

Diplomová práce

VEDOUCÍ PRÁCE: PhDr. Alice Flemrová Ph.D.

PRAHA 2013

## PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 5. 6. 2013

.....

podpis

## **Abstrakt**

Autorka práce vychází z analýzy trojice experimentálních románů italského spisovatele Alda Palazzeschiho, jež svým vznikem spadají do prvního dvacetiletí dvacátého století. Jedná se o práce: *Allegoria di Novembre* (1908 jako *Riflessi*, 1926), *Il Codice di Perelá* (1911) a *La Piramide* (1914). Práce nejprve seznamuje čtenáře se svým cílem, posléze stručně představuje osobnost Alda Palazzeschiho a následně se postupně věnuje rozboru jednotlivých románů s cílem charakterizovat je z hlediska vnitřních vlastností textu. Autorka práce se pokouší proniknout do uměleckých kontextů, v nichž díla vznikala, a poté zkoumá práce z hlediska literárních a jazykových prostředků, jimiž autor dosahuje uměleckých hodnot. Jednotlivé prozaické experimenty porovnává mezi sebou a na základě zjištěných rysů sleduje vývoj jednotlivých děl se zaměřením na typické románové prvky, zejména sleduje vývoj hrdiny, proměny románové formy, sleduje, jak se proměňuje charakter Palazzeschiho psaní a myšlení. Pokouší se zachytit princip a význam těchto experimentů a na základě pozorování v závěru se snaží charakterizovat filosofii mladého Alda Palazzeschiho.

## **Abstract**

This thesis is concerned with the experimental prose by Aldo Palazzeschi: *Allegoria di Novembre* (1908 as *Riflessi*, 1926), *Il Codice di Perelá* (1911) and *La Piramide* (1914). At the beginning of the thesis the author gives an insight into the writers biography, then outlines the difficult situation of the individuality of modern man at the beginning of twentieth century. The thesis is mainly devoted to the analysis of specific Palazzeschi's works. Author has been looking for specific language and stylistic features. Author also observes evolution of the writer's creative process. In the center of her interest there are also the protagonists of the works and the evolution of their characters. In the final chapter the main features of analysed works are summarised.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Aldo Palazzeschi, experimentální román, italská literatura, literární interpretace.

## **KEY WORDS**

Aldo Palazzeschi, experimental novel, Italian literature, literary interpretation.

## **Obsah**

Úvod.....	5
1 Životní dráha Alda Palazzeschiho.....	7
2 Allegoria di Novembre (Listopadová alegorie).....	10
3 Il Codice di Perelá (Perelův zákoník).....	30
4 La Piramide (Pyramida).....	44
Závěr.....	53
Il Riassunto.....	58
Seznam použité literatury.....	61

## Úvod

V diplomové práci se zaměřím na rozbor raných próz velmi zajímavého italského spisovatele Alda Palazzeschiho (1885- 1974). Vybrala jsem si právě tuto oblast jeho tvorby proto, že v Česku je jeho osobnost v oblasti prózy známa pouze realistickým románem *Le sorelle Materassi* (1934, *Sestry Materassiovy*).

Jako autorovi poezie (viz. Jiří Pelán, antologie *Básníci soumraku*) se Palazzeschimu v této práci věnovat nebudu, ačkoliv je třeba zmínit, že některé motivy objevující se v rané Palazzeschiho próze se objevují i v paralelně vznikajících básních. Je ale vidět, že *Allegoria di Novembre* (1907, *Listopadová alegorie*), *Il Codice di Perelá* (1911, *Perelův zákoník*) a *La Piramide* (1914, *Pyramida*) znamenají pro Palazzeschiho počátek prozaické tvorby a postupné ukončení tvorby básnické.

Domnívám se, že trojice těchto experimentálních románů, které vznikaly v letech 1907-1914, si zaslouží pozornost, protože je třeba doplnit mezeru v kontextu Palazzeschiho prózy. Ukazuje se, že Palazzeschi byl vynalézavým autorem, který čerpal z mnoha podnětů a prostřednictvím fantazie z nich vytvářel svébytné a zajímavé práce. Svou strukturou a formou se rané romány velmi odlišují od výstavby realistického románu, i když v podstatě jsou realistické, poněvadž Palazzeschi je spjat s realitou své doby. Už v těchto dílech je především díky charakteru hrdinů a jejich vztahu ke světu patrné, že k románovému žánru bude Palazzeschi později směřovat. Připomeneme si důmyslnou výstavbu v románu *Perelův zákoník*, ale především si uvědomíme proměnu vztahu umělce k obrazu v *Pyramidě*.

V práci se zaměřím na analýzu tří próz: *Listopadová alegorie*, která vychází pod tímto názvem až v roce 1943, v roce 1907 vyšla pod názvem *Riflessi (Odlesky)*, *Perelův zákoník*, 1911) a *La Piramide (Pyramida)*, 1926, texty však vznikají v letech 1912-14). Tato analýza by měla ukázat hlavní stylistické, literárně teoretické a tvůrčí rysy mladého Palazzeschiho - prozaika. Také se budu v krátkosti věnovat dobovému uměleckému kontextu, neboť ten u tak vnímavé osobnosti, jakou Palazzeschi bezesporu byl, nelze opomenout. Budu se snažit zjistit, v čem spočívá Palazzeschiho experimentování u jednotlivých románů a jak se vyvíjí Palazzeschiho optika v rámci těchto tří děl, jaké umělecké prostředky používá a na co poukazují. Pokusím se charakterizovat také hlavní postavy každého z románů a sledovat, jak

se vyvíjejí. Předpokládám, že nejobtížnější bude romány charakterizovat jazykově. Protože nemám možnost srovnání s překlady, na tuto oblast se zaměřím jen okrajově.

Ráda bych také zjistila, zda lze pozorovat mezi díly nějaké návaznosti, a pokud ano, tak jaké. Pokusím se, bude-li to možné, vyvodit nějaký obecnější princip autorova přemýšlení o světě. Bude mne také zajímat, má-li toto období Palazzeschiho tvorby nějaký přesah do období dalšího.

Palazzeschi je charakteristický tím, že nemá rád ostré hranice a přesná určení. Na druhou stranu jeho první experiment, *Listopadová alegorie*, bude velmi ovlivněn dekadencí, u *Perelova zákoníku* se nechá Palazzeschi inspirovat hnutím futuristů (do doby než začnou prosazovat vstup Itálie do první světové války), inspirovat se ale bude i ve své třetí experimentální próze a to naopak zcela spontánním projevem kubistů. Je nepochybné, že existuje toto ovlivnění Palazzeschiho kubismem, zejména pracemi Pabla Picassa a Georgese Braqua, protože Palazzeschi ve Francii pobýval a snad se s nimi i osobně znal. Jejich díla znamenala v umění mezi roky 1907-1914, zejména v malířství, revoluční zvrát. Přínos kubismu, jak napsal roku 1922 Alexandr Archipenko v článku nazvaném *Mezinárodní přehled současného umění*, spočívá v tom, že kubismus vytvořil vůči obrazu nový myšlenkový řád. Divák se už jen nebaví, divák je sám kreativně činný, vymýšlí a vytváří obraz tak, že se opírá o plastické atributy předmětů, jež jsou naskicovány jako formy<sup>1</sup>. Tento řád jakoby Palazzeschiho inspiroval, jakoby se ho snažil přenést do literatury.

Na základě těchto zjištěných informací se pokusím raného Palazzeschiho- prozaika nějak souhrnně charakterizovat, ale to až v závěru práce.

---

<sup>1</sup> GANTEFÜHRER- TRIEROVÁ. *Kubismus*. Praha: Slovart, 2004.

# 1 Životní dráha Alda Palazzeschiho

Aldo Palazzeschi je jedním z nejzajímavějších italských literárních tvůrců, kteří přicházejí na scénu v letech, kdy se nejen psaní, ale i celá společnost ocitá na jakémisi rozcestí myšlenek a trendů, které se umělci snaží zachytit, pochopit a zorientovat se v nich a nějak se vůči nim vyhranit. Aldo Palazzeschi bude ve světě hledat své inspirační zdroje a ty mu budou sloužit k ryze uměleckým cílům.

Narodil se 2. února 1885 ve Florencii jako Aldo Giurlani. Pocházel z rodiny florentských obchodníků a tak přirozeně započal své vzdělávání na průmyslové škole a získal titul účetního. Ve studiích pokračoval na obchodní škole v Benátkách, avšak divadlo ho natolik okouzlo, že se rozhodl stát se hercem. Korespondence s Papinim a Morettim svědčí o tom, že si Palazzeschi se svou rodinou často nerozuměl. Je pravděpodobné, že se nerad díval na svět pouze očima obchodníka, nechtěl být tímto pohledem vnitřně omezován. Zapsal se tedy do herecké školy Luigiho Rasiho, ve své době známého herce, dramaturga a divadelního historika. Tento autor komedií nadchl mladého Giurlaniho pro divadlo. V roce 1905 se Giurlani stává členem divadelního souboru Virgilia Talliho, jehož členkou je mimo jiné také výrazná divadelní a filmová herečka Lyda Borelli (1887- 1959), která v roce 1904 vystoupí v D'Annunziově hře *La figlia di Jorio* a o rok později hraje po boku slavné Eleonory Duse, hercem ale být nechce a po roce kroužek opouští.

Svou literární tvorbu zahajuje poezií, první verše pocházejí z roku 1904. Byly vydány vlastním nákladem pod pseudonymem Palazzeschi<sup>2</sup>. Takto vydal tři básnické sbírky: *Cavalli bianchi* (1905, *Bílí koně*), *Lantern* (*Lucerna*, 1907), *Poemi* (*Básně*, 1909). Kromě poezie vydal u nakladatele Cesara Blanca (Palazzeschi nemohl pro svá díla nakladatele najít, a tak vyšla jeho vlastním nákladem. Svě nakladatelství pojmenoval po kocourovi Cesarovi) vyšel i secesní román v dopisech pod názvem *Odlesky* (*Riflessi* 1908). Toto dílo bylo později přepracováno a rozšířeno a vyšlo v roce 1943 pod názvem *Listopadová alegorie*.

Tato tvorba odráží pocity, které označil italský kritik G. A. Borgese v roce 1910 za krepuskolární.

---

<sup>2</sup> Příjmení babičky z matčiny strany.

Období krepuskolarismu u Palazzeschiho střídá nadšení pro futurismus. I ve futuristickém rámci však pouze rozvíjel tendence, které byly příznačné už pro jeho krepuskolární období (ironii, ludismus, antiakademismus, jazykový experiment).<sup>3</sup> Za futuristická díla lze označit sbírku *L'Incendiario* (Žhář, 1910) a poněkud netradiční román *Il Codice di Perelá* (Perelův zákoník, 1911). Palazzeschi je autorem 23. futuristického manifestu *Il controdolore* (Antibolest, 1913), o rok později se však s tímto hnutím rozešel a svůj odchod oficiálně oznámil v časopise *La Voce* (Hlas), se kterým před válkou hojně spolupracoval. Důvodem byl zřejmě odpor vůči futuristickému halasnému nacionalismu a interventismu<sup>4</sup> a také Marinettiho doktrinářství v otázce literární tvorby.

Během války působí Palazzeschi ve Florencii u telegrafistů a v Římě, ve druhé polovině 20. let pobývá v Paříži. Během 20. a 30. let se věnuje próze. V roce 1920 vydává protiválečnou prózu *Due ...imperi mancati* (Dvě ... nepodařené říše) a o rok později vzniká soubor povídek *Il re bello* (Krásný král, 1921) a *La Piramide* (Pyramida, 1926) – experimentální text s autobiografickými rysy. *La Piramide* svým vznikem spadá do předválečného období<sup>5</sup>.

V roce 1932 dochází k jistému zvratu v Palazzeschiho literární tvorbě - pod názvem *Stampe dell'800* (Rytiny z 19. století) vychází autobiografické črty z měšťanské Florencie na konci 19. století. Tyto črty jsou přechodem od „raného“ experimentálního období k tradičnímu románu. Za vrcholný román je označováno dílo, které nazval *Le sorelle Materassi* (Sestry Materassiovy, 1934). Protagonistkami románu jsou dvě sestry, staré dámy, jež se ujmou dospívajícího synovce. Ve snaze zajistit mu slušné živobytí poprvé v životě vstoupí do role dobrodinců, ale svého svěřence podcení. Největší zbraní synovce Rema je jeho mládí a šarm, nevšední fyzický půvab je dar, před kterým zde ustupují staré zásady, letitá přesvědčení. Tety nakonec vymění všechny své peníze za Removu zábavu, nicméně se jim Remo „odvděčí“ svou občasnou pozorností a milou drzostí.

Po tomto románu následoval povídkový soubor *Paglio dei buffi* (Svátek bláznů, 1937). Po smrti rodičů se Palazzeschi stěhuje do Říma a tam vznikají další romány *Fratelli Cuccoli* (Bratři Cuccoliové, 1948) a *Roma* (Řím, 1953). *Fratelli Cuccoli* získají cenu Viareggio a *Roma* prestižní ocenění Marzotto.

---

3 PELÁN, Jiří. *Básníci soumraku*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2001, s. 119.

4 Tamtéž.

5 1912-1914.



Poslední tvůrčí období více než osmdesátiletého spisovatele charakterizoval návrat k narativnímu experimentu, surreálu a grotesce. Palazzeschi toto období zahájil románem *Doge* (*Dóže*, 1967), následuje *Stefanino* (1969), jehož protagonista má hlavu na místě genitálií a opačně a *Storia di un'amicizia* (*Příběh jednoho přátelství*, 1971), groteskní analýza přátelství dvou mužů, kteří jsou svými pravými opaky.

V roce 1955 se také vrátil k poezii sbírkou *Sentimentální cesta* (*Viaggio sentimentale*, přepracováno 1967 pod názvem *Mé srdce*). Palazzeschiho bibliografii uzavřela další básnická sbírka *Via delle cento stelle* (*Ulice sta hvězd*, 1972).

Aldo Palazzeschi umírá v Římě 17. srpna 1974.

## 2 Allegoria di Novembre (Listopadová alegorie)

*Allegoria di Novembre (Listopadová alegorie)* je považována za Palazzeschiho románovou prvotinu. Vyšla v roce 1908 pod názvem *Riflessi* (Odlesky) nákladem Cesara Blanca<sup>6</sup>. Tento název byl změněn na *Allegoria di Novembre* až pro vydání v roce 1926. První vydání *Alegorie* vychází v roce 1908, tedy rok před prvním futuristickým manifestem. Tento prozaický experiment v sobě nese určité důležité rysy typické pro pozdější Palazzeschiho tvorbu. Přestože próza budí minoritní zájem kritiky a žije zastíněna pozdějším avantgardním „románem“ *Il codice di Perelá* (Perelův zákoník), který je samotným autorem považován v širokém smyslu za vrchol jeho představivosti, není nezajímavá. O Perelovi později prohlásí: „Perelá é la mia favola aerea, il punto piú alto della mia fantasia“<sup>7</sup> „Perelá je mou éterickou pohádkou, je nejvyšším bodem mé představivosti“. Nicméně se domníváme, že by nebylo Perely, nebýt právě alegorického Valentina.

Román *Allegoria di Novembre* později je řazen do trilogie *Romanzi straordinari* (*Podivuhodné romány*) a získává tak nový kontext. Díky němu lze sledovat, jak se Palazzeschiho představivost vyvíjí a jaké změny autorova tvorba prodělává.

Na počátku dvacátého století je idea originality, jedinečnosti díla chápána jako kvalita a tato idea je příznačná pro veškerou nově nastupující literaturu. Nový člověk- umělec je výlučný a je do této výlučnosti své samoty uzavřen. Vše vnímá prizmatem svých osobních estetických prožitků, protože mimo oblast umění, jež má platnost absolutní metafyzické entity, není žádných skutečných hodnot. Vše objektivní a neestetické má podstatně nižší hodnotu než subjektivní niterná skutečnost.<sup>8</sup> Toto kritérium jakéhosi literárního individualismu umožní literatuře, aby mohla být uměním, neúčelovým projevem lidského ducha. Kritika tedy nadřazuje funkci estetickou nad ostatní hodnoty. Toto je samozřejmě umělecký ideál a jsou umělci, kteří mu zůstanou věrni, někteří však pocítí potřebu propojovat oblast života a literatury a v Itálii se u některých výrazně projeví potřeba silné společenské angažovanosti, která nakonec docela zastíní ony původní umělecké ideály. Palazzeschi si přeje, aby jeho umění volně dýchalo, identifikuje se s požadavky na maximální svobodu

6 Jméno autorova kocoura.

7 Palazzeschi, Aldo. *Opere giovanili*. Milano: Mondadori, 1958, s. 3.

8 ČORNEJ, Petr a kol. *Česká literatura na přelomu století*. Jinočany: H & H, 2001, s. 59.

umělcova projevu, není však příznivcem umění jakožto prostředku k dosažení politických cílů. Vzpomeňme na Giovanni Papiniho, který říkal: „Všechno na světě je ničím kromě ducha. Národy se rozpadají, lid se zmítá v bolestivé křeči, aby člověk tvůrce žil a vítězil.“<sup>9</sup> Právě s takovými militantními myšlenkami Palazzeschi nesouhlasil, jelikož za válečnými konflikty spatřoval především lidské utrpení a bolest.

Palazzeschi vstupuje do této umělecky komplikované doby prvního a druhého desetiletí dvacátého století vybaven zvědavostí, přirozeně kritickým myšlením a zájmem o svou dobu, ale také vyzbrojen bystrým uměleckým instinktem.

Objektivní skutečnost, živá realita, je pro Palazzeschiho materiálem, ze kterého nechce vyrábět dílčí konkrétní produkty, nýbrž je zaujat jeho skupenstvím, jeho vlastnostmi, a považuje jej za organickou veličinu, jež ožívá naplno ve fantazii. Tato organičnost je příznačná pro všechny tři Palazzeschiho románové experimenty.

Román *Allegoria di Novembre* vzniká v době kdy nejen italská literatura, ale zejména celá Evropa cítí potřebu experimentovat v oblasti umělecké pravdy, ale i stylu. Souvisí to s již zmiňovaným novým kultem individualismu. Asi nejvýrazněji tato próza odpovídá požadavkům symbolismu. Tento směr působil na všechny lidské smysly současně, podporoval např. hudebnost textu. Předpokládal, že věci mají svá tajemství, hluboké pravdy, které je možné spatřit prostřednictvím symbolu. Symbol byl prostředníkem mezi realitou a duševním světem. Symbol však toto tajemství odhalil jen z části. Symbolisté rádi pracovali s náznakem, odmítali racionalismus a přímé pojmenovávání věcí. Autoři 'dávali přednost prostředím mimo čas a prostor (bájím, pohádkám). Symbolisté měli vliv na rozvoj obrazotvornosti umělců.

V Itálii by se dalo hovořit o rozhraní dvou epoch. Na jedné straně stojí D'Annunzio se svým rozkošatělým jazykem a mondénními tématy přetřásanými v salónech a na straně druhé se stále více ozývají nesouhlasné hlasy krepuskolárů<sup>10</sup>, připomínající, že je tu ještě jiný svět – tišší, skromnější, s jinými obzory. Na rozdíl od společenského D'Annunzia, oni inklinují k intimnímu rodinnému prostředí. Často jsou tichými pozorovateli přítomnosti, stíženými vážnou nemocí bez příznivé prognózy do budoucna. Palazzeschi navzdory své hravosti také

---

<sup>9</sup> Lacerba I, 1, 1913.

<sup>10</sup> Adjektivum krepuskolární označovalo tón, jímž tito básníci hovořili: pokorný, tichý intimismus, který ulpívá na každodenních předmětech dojemných svou banalitou (In Pelán, J. antologie *Básníci soumraku*. Praha-Litomyšl: Paseka, 2001, s. 7.

píše poezii, do které se promítají pocity krepuskolárního básníka, pocity trochu dekadentní, smutné a odevzdané.

Lze konstatovat, že typickými znaky symbolistně-dekadentního umění jsou absolutizace subjektu, vypjatý individualismus a estetizace vztahu ke skutečnosti.<sup>11</sup> S ideou originality a individualizace však souvisí také požadavek určité chorobnosti umění. Umělcova interpretace je pro dekadenci ještě cennější, projeví-li se u něj postižení nějakou duševní chorobou, nejlépe šílenstvím. Umělec postižen chorobnou senzibilitou, jehož nervová soustava trpí každým dotykem skutečnosti, dochází k nejvyšším uměleckým hodnotám. Baudelaire na konci století dokonce hovořil o úzkém vztahu mezi poezií a nemocí.

To vše ve svém důsledku znamená pro umělce izolaci a osamění, ale tento dekadentní individualismus přecházející v aristokratismus otevírá možnost k rezignaci na širší spektrum společenské rezonance. Umělec se osvobodí tím, že rezignuje na všechno společenské a uzavře se do svého zestetizovaného kosmu.

Tyto rysy Palazzeschi demonstruje na svém literárním hrdinovi, samotářském mladém šlechtici, který se zmítá ve víru jakýchsi neurčitých pocitů. Na jedné straně je Valentino ve výše popsaném smyslu dekadentním hrdinou, který má blízko k typickým gozzanovským hrdinům soudobé krepuskolární poezie. Dýchá z něj však také d'annunziovský mysticismus smyslové krásy, jež se identifikuje s dokonalostí mladého těla. Valentino je hrdina, který si vysoce cení fyzické krásy a mládí svého přítele Johna. Tato Johnova „ctnost“ později ještě více vyniká ve srovnání s Valentinem, který ho vnímá jako svůj fyzický protiklad. Protiklad krásy a ošklivosti, zdraví a nemoci, lásky a smrti jsou oblíbené dekadentní motivy, které se již dříve objevily detailně rozpracovány v Tarchettiho psychologickém románu *Fosca* (1869)<sup>12</sup>. Fosca (ztělesnění smrti) a Clara (ztělesnění života) se staly objektem zájmu Giorgia, jehož dilema spočívá v tom, že si z nich nedokáže vybrat tu, které dá přednost.

Bylo by ale nudné a chybné číst *Listopadovou alegorii* jen jako projev dekadence mladého krepuskolára, ačkoliv v sobě nese mnoho výrazných symbolistických rysů. A myslím, že už na tomto místě je třeba připomenout, že této opatrnosti je zapotřebí i při četbě ostatních Palazzeschiho prozaických experimentů. Je zcela v mezích symbolistických tendencí, že Palazzeschi nevytváří díla s jednoznačným obsahem a možná ani neusiluje o

---

11 ČORNEJ, Petr a kol. *Česká literatura na předělu století*. Jinočany: H & H, 2001, s. 59.

12 TARCHETTI, Ugo. *Fosca*. Praha: Svoboda, 1976.

jejich jednoznačnou interpretaci. Jelikož symbol umožňoval nahlédnout podstatu věcí v náznamech dešifrovatelných především smysly, často se stávalo, že celek byl nesrozumitelný a zůstal nepochopen. Palazzeschi si ve svých dílech pohrává s obsahem i s formou a využívá k pochopení díla čtenářovy vlastní představivosti. Předpokládá se, že individualní přístup k dílu bude společně s autorem sdílet i čtenář.

Jak jsme naznačili, próza je také silně zestetizovaná, autor občas volí prostředky, které text poetizují, příznačná je pro něj určitá zvukomalebnost a vůbec zvuky, které v textu můžeme, a nebo spíše nemůžeme, slyšet, především mám na mysli ticho, které krájí jen chroupání červotočů. Autor chce využít i výtvarné možnosti textu, objevuje se velice široká škála barev, stínohra, secesní prvky jako ornamenty, které najdeme v podobě zlatých kosů zdobících strop vily Bemualdy. Ze stavebních materiálů vily ( mramoru a alabastru) zas čiší chlad a křehkost.

O románech Alda Palazzeschiho lze obecně říci, že jsou poznamenány hledáním absolutní svobody, která hraničí s anarchií, ale zároveň zůstávají hrdinové podivuhodně osamoceni ve světě společnosti a především ve svém odmítání zažitých kompromisů. Palazzeschi sice marně, ale vytrvale, bojuje proti upadajícím hodnotám společnosti snahou nastolit nový model, založený na vůli svobodného člověka.

Ale vraťme se k Palazzeschiho podzimní novele. Jedno z estetických podhoubí Palazzeschiho rané tvorby má tedy dekadentní rysy. To vychází z chápání smrti jako královny, jež vládne životu. Listopad je branou do království zimy, kdy všechno živé vyhasíná, v listopadu padá listí ze stromů a hřbitovy zdobí ledové květy chryzantém, květin, jejichž vůně sílí s odkvětem. Je to poslední vůně podzimu, která na Dušičky zalije všechny hřbitovy. Palazzeschiho hrdina, mladý šlechtic Valentino, dorazí do vily Bemualdy vlakem z Benátek právě prvního listopadu, den před Dušičkami. Nachází opuštěné rodinné sídlo, ve kterém ho uvítá dvojice starých služek. Od chvíle kdy vstoupí do vily spustí se řetězec různých klamů a zdání. Prochází známými pokoji, stírá letitý prach z předmětů, které kdysi byly součástí jeho života, minulosti, dávného dětství. Současně se však objevují vzpomínky na předčasně zemřelou matku. Tento obraz je mlhavý, jakoby trochu impresionistický, schovaný za pevnými konturami krásné mladé dívky, která se básníkovi zjevuje ve snech.

„Bemualda. Lo splendore del tuo maggio lo ricordo ancora. Troppe, troppe rose

dappertutto a troppo oro nei miei capelli. Sui colli della Toscana Novembre é tragicamente bello, bello di irreparabile contenuto declino, composto nobile, austero. Maggio prepara con la forza della sua anima questa morte pensosa, cosciente, e purgata dalla sensualit .   non   per la morte che noi viviamo?<sup>13</sup>

„Bemualdo! Ještě si vzpomínám na nádheru tvého května. V sude kolem bylo p il i  mnoho r  i a v mých vlasech bylo p il i  mnoho zlata. Na toskánských pahorcích je listopad tragicky kr sn y, kr sn y sv m nezadr iteln m a spo adan m úpadkem, klidn m, vzne en m, stroh m. Květen chystá silou sv  duše tuto zasmušilou, vědomou smrt, o i t enou od smyslovosti. A není právě smrt t m, pro co  ijeme?“

Podle dekadent  je smrt našim pokračováním, vrcholem, k němuž spěje na  život. Smrt korunuje byt  a je spravedliv  a milosrdn , protože k ní sm ruje ka d y člověk bez rozdl u. Zároveň je mocn , protože ona ovládá  as.  lov ka inspirovala odpradávna. Lid  si kladli otázky, proč je na světě a co na n  po smrti čeká. V r ic  dostávali jasnou odpověď, ale pochybuj c ch a nev r ic ch přibývalo. Moderní  lov k na konci 19. a po atku 20. století tyto zmn y pro ival a umění na n  pochopiteln  reagovalo. Básníci ovšem nepracovali jen s tímto filosoficko-teologick m podhoubím, ale sp i e s obyčejnou realitou. Smrt byla v sude kolem nich, existovala řada těžko l citeln ch nemocí, jakými byla nap říklad tuberkulosa nebo  ern  kašel; n kte r  básníci nějakou takovou chorobou trpěli a na smrt často mysleli nebo se na ni p rimo připravovali. V románu je smrt v sudyp itonn  a často se objevuje její symbolika- chlad ztemn l , pr zdn  vily, j   raluj   ervoto i pod nánosy letitého prachu, alabastrov  bledost Valentinovy tváře, jeho bezkrevn  rty, chryzantémy - chladn  a n m  r  e mrtvých, které potřebují ke svému rozkvětu dlouh  pobyt v temnotě, dlouhou noc a kr tk  den, voskov  obličeje starých služek, jakoby zakonzervovan  v čase. P r zna n  je také paleta barev, které Palazzeschi pou iv  k popisu těchto dojmů. Jedná se o bled , studen  pastelov  odstíny r  ov , ocelov   ed , namodral , p r svitn  b l . T ch kovových odstínů bude v románech přibývat (bude to v razn  zejména v Perelově kodexu), což může být aluze na Shakespera.<sup>14</sup>

13 PALAZZESCHI, Aldo. *Romanzi straordinari. Allegoria di Novembre*. Roma: Valecchi, s. 12.

14 SHAKESPEARE, William. *Kupec ben tsk y*. Brno: Atlantis. 2005 III. II. 219-221. Překlad Martin Hilsk y

Valentinovy kroky směřují k osudnému setkání se smrtí od samého příjezdu do Bemualdy. Smrt sice zůstane až do úplného konce skryta a neprozrazena, ale velmi silně cítíme její přítomnost, když Valentino po zvláštním večírku zmizí. Není nalezeno tělo, služebné si na nic nepamatují, je nalezena jen prázdná vila za rozbřesku, rozsvícená a s okny dokořán absurdně čekající na své hosty bez hostitele. Přesně tak jako před lety, když se zastřelila Valentinova matka, milovnice hudby a života.

Tento podivný dojem se objevuje ve zfilmovaném dramatu Václava Havla *Odcházení*.<sup>15</sup> Vila, kterou obýval vlivný politik s rodinou, je dějištěm absurdních setkání, kaluž vody nashromážděné pod okapem odráží vnitřní rysy návštěvníků podobně jako zaprášená zrcadla Bemualdy hovoří o Valentínovi. V souvislosti s tímto si ještě později ukážeme, že zejména *Alegorie* otevírá cestu k absurditě v Palazzeschiho díle.

Dekadentní melancholií jsou ovlivněny i Valentinovy postřehy z míst, která později budou inspirovat futuristy. Jedním takovým místem je například železniční nádraží. Na rozdíl od futuristů, kteří budou toto místo považovat za symbol technického pokroku, rychlosti a dynamiky, pro Valentina je nádraží ještě místem plným emocí, symbolem skrývající klam.

„Le stazioni della ferrovia sono fatte apposta per trasmutare il nostro sentimento, il nostro pensiero, sono terribilmente ingannevoli e suggestive, si tengono tutte le lagrime che non lasciano versare agli sventurati, per poterne dare in prestito a coloro che lo vogliono solamente sembrare.“<sup>16</sup>

„Železniční stanice jsou tu proto, aby schválně měnily naše pocity, jsou strašlivě klamné, okouzlující a působivé, zadržují všechny ty slzy, kt noseré nedovolí prolévat nešťastným, aby je později propůjčili těm, kteří je jen chtějí předstírat.“

Pro futuristy je železnice zajímavá, protože je symbolem pohybu a rychlosti. Pohybem jsou futuristé doslova fascinováni, budou jej malovat, fotografovat, točit ve všech jeho fázích

---

(,..tebe nechci zlato, buď Midasovi tvrdou potravou/ A tebe taky ne ty bledý slouho, co sloužíš všem./Ty, ale olovo, co hrozíš jen, a neslibuješ nic, ty dojímáš mne víc než výmluvnost!“)

15 HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha: Nakladatelství Respekt, 2007.

16 PALAZZESCHI, Aldo. *Romanzi straordinari. Allegoria di Novembre*. Roma: Valecchi., 1943, s. 25.

(futuristé ho považovali za formu a rozkládali ho), Valentino ještě žije stavy, jakými fragmenty, nehybnými ikonami, které se různě střídají, proměňují a pudí ho k psaní dopisů. Dekadenci pohyb nezajímal proto, že je základním projevem života, který se neustále proměňuje a není statický jako obdivovaná smrt, která je branou do stavu věčnosti.

Navzdory tomu co jsme řekli, není třeba hledat příliš hluboký rozpor mezi Palazzeschim futuristou a dekadentem. Na protagonistech obou románových experimentů, *Alegorie* a *Perelova zákoníku*, vidíme, že mezi nimi existuje přirozený vztah. Například prefuturistické je na Palazzeschiho *Alegorii* to, že pomocí slov vyjadřuje totéž co Boccioni štětcem ve své trilogii obrazů *Stati d'animo* (*Duševní stavy*, 1914). Boccionimu jde především o zachycení simultánnosti duševních stavů. Boccioni říká, že každé smyslové emoci odpovídá analogická barevná forma. „Omamným cílem našeho umění je simultánnost duševních stavů v uměleckém díle“<sup>17</sup>

Některé románové obrazy mají místy nepřilíh ostrou konturu, působí jako dojmy, imprese. Každý den zachycený v dopise je jako jeden předmět, jehož přirozenou podobu autor vykresluje. *Alegorii* v zásadě dominuje princip následnosti. Dopisy plynou den po dni, navazují na sebe. To je zcela jiná optika, než jakou používá později v *Pyramidě*.

Jak jsme již řekli, *Alegorie* je text, který oslovuje všechny naše smysly. Valentino má všestranně rozvinutou duši moderního umělce. Již v tomto díle se objevují divadelní prvky, výrazným komunikačním médiem jsou oči a tvář, Valentino se neustále konfrontuje se svým odrazem v zrcadle. Chová jako herec ustavičně pochybující o věrohodnosti své role.<sup>18</sup> Formálně dopisová forma Valentinova deníku určenému blízkému příteli odkazuje k preromantismu. Dekadentní je nálada, čas, vila, ale hlavně sám hrdina. A to vše dohromady se vzájemně nevyklučuje, dokonce to působí jako jakýsi podivuhodně harmonický akord.

Ale vraťme se k Valentinově individualitě. Na první pohled působí jeho deníkové záznamy z pobytu v Bemualdě zmatečně a nezrale. Valentino prochází svou vilou každý den v jiném rozpoložení, považujeme ho za dekadentního hrdinu právě pro často se opakující

---

17 MARTIN, Sylvia. *Futurismus*. Praha: Slovart, 2007, s. 27.

18 „O výrazných literárně výtvarných analogiích můžeme mluvit u typů zobrazování umělce, jeho sebeprojekcí, zvláště v metamorfózách portrétu, autoportrétu a masky.“ (In MERHAUT, Luboš. *Vrchol a propast v jednom. Proměny dekadentních souřadnic v české literatuře přelomu 19. a 20. století* In *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. Arbor vitae; Moravská galerie v Brně; Obecní dům, 2006, s. 55.



motivů smrti a nemoci, ale objevují se i pocity prázdnoty a chladu, jakési odcizenosti. Tyto pocity budou později u literárních hrdinů určovat jejich temperament a budou důvodem jejich jakési neakceschopnosti (inettitudine).

„Ci sono dei momenti, in cui la mia anima é di una freddezza spaventosa, la sento fredda come il marmo.“<sup>19</sup> „Jsou chvíle, kdy je má duše děsivě chladná, připadá mi ledová jako mramor.“

Chladné jsou okolí i Valentinovo nitro. Pocit vyprázdnění se vyvíjí z pocitu ledové duše už v *Alegorii*, aby jej Palazzeschi propracoval a rozvinul až do absurdna v *Perelově zákoníku*. Zatímco v *Alegorii* je ještě tímto vnitřním chladem hrdina trýzněn a neustále se z těchto stavů zpovídá, pro Perelu bude citový chlad ne snad výhodou, ale čímsi pochopitelným a přirozeným. Bude něčím, co jej sice odkloní od lidí, kteří ho přijali mezi sebe (obyvatele království velmi zasáhne smrt Allora), ale také něčím, co je vysvětlitelné Perelovou lehkostí. Můžeme to považovat za tzv. inettitudine, v moderní italské literatuře dobře popsanou, neschopnost aktivního jednání a prožívání.

Valentino se k tomuto stavu nijak neblíží, svůj chlad vnímá jako projev své duševní nemoci, se kterou bojuje a již se snaží překonat. Chvillemi se cítí být křehkým, nemocným gozzanovským mladíkem, odcizeným okolnímu světu. Tento osamocený a výlučný hrdina však do svého světa zcela patří, navzdory tomu, že z něj nakonec dobrovolně odejde.

„Un adolescente sfiorito e pallido, consunto da quella malattia che fa morire in bellezza, e sugge il sangue tutti i giorni una stilla: le carni si fanno diafane, alabastrine e delle ombre dilagano intorno agli occhi sempre piú grandi e profondi e le labbra si scolorano a poco a poco come le rose al sole e puoi ancora guardarti nello specchio chiudendo le palpebre vederti trapassato: al di lá.“<sup>20</sup>

„Viděl jsem sám sebe jako odkvetlého a bledého mládence, stíženého nemocí, která nechává zemřít v kráse a každý den ubírá kapku krve: těla jsou průsvitnější, jakoby byla z alabastru a kolem očí, které se zvětšují a prohlubují se šíří stíny, rty postupně blednou jako růže na slunci a ty můžeš jen s přivřenýma očima hledět do zrcadla a vidět se už na opačném břehu“

---

19 PALAZZESCHI, Aldo, *Romanzi straordinari, Allegoria di Novembre*, Roma, Valecchi, 1943, s. 81.

20 PALAZZESCHI, Aldo. *Romanzi straordinari. Allegoria di Novembre*. Roma: Valecchi. 1943, s. 47.

Tento obraz nemocného tuberkulózního mladíka dokresluje křehkost šlechticovy duše, Valentinova nemoc je nervového původu, je jistým druhem autoimunitního psychosomatického onemocnění, k jehož původcům se ještě vrátíme.

Víme, že Palazzeschiho básnická krepuskolární tvorba se časově překrývá s jeho ranými prozaickými pokusy. Jelikož básně i próza vznikají prakticky současně, lze si všimnout, že některé motivy a myšlenky se objevují v obou oblastech. Přestože hrdina je neustále stíhán mániemi či upadá do depresí, jsou okamžiky, jakési záblesky, kdy sluneční paprsky do zlatova rozzáří kresby kosů na stropě salónu, knížeti se nabídne výhled do prosluněné zahrady a její obvyklou jednotvárnou šed' na chvíli vystřídá naděje a radost.

*Listopadová alegorie* je příkladem variability uvnitř románového žánru. Příběh skládající se ze subjektivních pocitů a dojmů mladého šlechtice je zachycen v dopisech adresovaných jeho příteli. Čtenář sleduje neurčitý děj s chybějícím syžetem. Jakési odlesky duše moderního umělce jsou zpracovávanou látkou. Jelikož nesledujeme žádné události, které by se měnily v čase, soustředíme se na samotný čas.

Právě čas ve svých různých podobách je totiž skutečným hrdinou tohoto dopisového románu. Sledujeme den po dni celý měsíc, který si Valentino na pobyt v Bemualdě vyčlenil, aby se vrátil kamsi do minulosti, do času svého dětství a aby těmto dvěma nakonec unikl branou smrti do jakéhosi budoucího, absolutního času nikdy nekončící věčnosti. Na rozdíl od Giorgia Pulliniho se nedomnívám, že by v *Alegorii* bylo zejména zpracováváno téma lásky a krásy, nýbrž se domnívám, že se Palazzeschi o mnoho pečlivěji věnuje právě času, ovšem zároveň připouštím, že spolu oba fenomény úzce souvisejí. Právě na *Alegorii* je vidět, jak zásadním fenoménem čas je, že jej lze zastavit, obejmout, rozběhnout a neukončit a že je věcí fantazie, jaké mantinely mu vytvoří. Čas je nekonečně inspirativní a zároveň tak jednoduchý. Je konkrétním označujícím subjektem nebo nekonkrétně označovaným objektem? Plyne nebo stojí? Jak těsně je spjat s fantazií člověka? Právě čas je také tím soupeřem a partnerem člověka, který dává věci do pohybu. Čas je v *Alegorii* stejně nosné téma jako je lehkost u *Perelova zákoníku* a struktura v *Pyramidě*.

Valentinův pobyt v Bemualdě trvá měsíc. Vilu navštěvuje poprvé po pětadvaceti letech od smrti své matky a nachází v ní svůj konec. Čas se jeví v *Alegorii* zároveň jako velice konkrétní a vážná věc. Časovou jednotkou je den, jehož průběh Valentino pečlivě

zaznamenává do dopisů příteli. Hovoří „del mio tempo“<sup>21</sup>- o svém čase, o čase svého života, a také o rozhodnutí naložit s tímto časem po svém a zvolit si délku jeho trvání.

„D'ora in avanti la misura so tenerla io solo. Nessuno mi dirá piú che il tempo é galantuomo e se ne va spedito per il suo passo, io me ne infischio, non udró il rumore delle sue scarpe.“<sup>22</sup> „Od této chvíle dál budu míru brát já sám. Nikdo mi už nebude říkat, že čas je pan vznešený a vzdaluje se chvatně svým vlastním tempem, já na něj kašlu, neuslyším hluk jeho kroků.“

Je třeba poznamenat, že čas a rytmus jsou veličiny, které upoutaly pozornost Palazzeschiho, ale později i futuristů. Futuristé se opírali o spisy Francouze Henriho Bergsona. Bergsonova idea neustále vznikající skutečnosti, byla pro mnohé umělce zdrojem inspirace. Futuristé si mysleli, že skutečnost se skládá ze dvou druhů pohybu, absolutního a relativního, společně tvoří „univerzální dynamiku“.<sup>23</sup>

Valentino bojuje proti běhu času hrou. Vedle ní čas dostává opět nový rozměr, hra jako by čas svazovala, podřizovala ho svým pravidlům. Hra je inspiračním zdrojem celé Palazzeschiho experimentální tvorby. Úzce souvisí s hledáním skutečné svobody. Tato svoboda je v *Alegorii* chápána jako autonomie fantazie. Palazzeschi si dobře uvědomuje, že v tomto smyslu je čas hry, podobně jako čas smrti, nepostižitelným fenoménem. Lékaři ve fantazii spatřují únik z reálného, aktuálního času do času iluze, jde o duševní transport do světa, ve kterém platí úplně jiné zákony. Pakliže je tento únik častý, chtějí ho léčit, vycházejí z přesvědčení, že v životě je třeba dosáhnout harmonického souznění s realitou, myslí si, že rozumem můžeme čas ovládnout. Také si myslí, že hra je spjata s dětstvím, tedy s jakousi nevyzrálou nedospělou osobností. A jen pravidelností a prací můžeme docílit správného životního rytmu.

Hra, nalezení svobody v čase, je svoboda, která je dosažitelná úplně pro všechny, a taky pro Valentina. Hra je alegorií života, je tedy i jeho abstrakcí. Domnívám se, že

---

21 Tamtéž, s. 36.

22 Tamtéž, s. 37.

23 MARTIN, Sylvia, *Futurismus*. Praha: Sloart. 2007, s. 63.

Palazzeschi *Alegorii* psal s vědomím velké moci hry dát hráči zapomenout na čas, který je neúprosně odměřován tikáním hodinek. Valentino hraje rád kostky. Vrhá a čeká na správnou kombinaci. V kostkách je zajímavý okamžik, kdy je kostička v pohybu, chvíle, kdy hráč čeká na číslo, které mu padne nebo nepadne, chvíle, kdy kostka zůstává na hraně.

Okamžik zlomu se stává významným rysem nejen této Palazzeschiho prózy. Celé Palazzeschiho rané období je inspirováno takovou hrou. Kostička má šest stran a, pokud je vržena, na jednu z nich jistě dopadne. Podobně jako neexistuje žádná univerzální jediná jistota, neexistuje žádná univerzální pravda. Existuje v několika svých variantách, které se liší úhlem pohledu. Jak se střídají tyto pohledy, mění se i pravda, kterou lidé odjakživa instinktivně touží na chvíli vidět jako jasnou a nezpochybnitelnou.

Valentino nemá důvěru k životu jako k časové aktivitě a proto se domnívá, že může prožívat svůj vztah s přítelem Johnym tak, že jej svým odjezdem odřízne od reálného času a tím jej zhmotní, nebo že ho tím vyčerpá až do dna své smyslové abstrakce jako cosi uzavřeného a dokončeného, věčně nehybného a přítomného ve svém absolutním ideálu.

Pokud jde o vztah k Johnymu, jeho krása a čistota je pro Valentina jakýmsi romantickým mýtem. Tento vztah má jisté milostné atributy: „Vorrei dirti ogni parola in sette toni stasera...“<sup>24</sup> „Chtěl bych ti dnes večer říct každé slovo sedmi tóny...“ John Mare je mladší, Valentino se obdivuje jeho kráse. Próza má atributy milostného textu, důvěrné dopisy plné emocí jsou samy o sobě intimní formou komunikace mezi spřízněnými dušemi. Podobná korespondence probíhá u Jacopa Ortise.<sup>25</sup> „Foscolo zpracoval v romantismu velmi oblíbenou látku nešťastné lásky na pozadí dramatických historických událostí, kdy protiváhou milostného citu jsou vlastenecké a politické ideály. Svým autobiografickým Ortisem nabídl autor zcela nový typ románového hrdiny, který se bude v italské literatuře neustále vracet.“<sup>26</sup>

Dnes může být zajímavé všimnout si, jaká jsou specifika tvorby homosexuálně orientovaných autorů. Sexualita do Palazzeschiho tvorby určitě patří. Krátké epizody se

---

24 PALAZZESCHI, Aldo. *Romanzi straordinari. Allegoria di Novembre*. Roma: Valecchi. 1943, s. 93.

25 FOSCOLO, Ugo. *Poslední dopisy Jacopa Ortise*. Praha: Odeon, 1973.

26 *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri. 2001, s. 343.

objevují v *Perelově zákoníku*, kde dvorní dámy vyprávějí Perelovi své pikantní příhody, také je zde třeba upozornit na *Stefanina* (1969), román o muži s penisem místo hlavy, který Palazzeschi napsal na sklonku života. Samotná legitimita homosexuality je z jedním gest, kterými moderní umělec odmítá dosavadní mravní a estetické normy. Na tehdejší dobu samotné přiznání homosexuální lásky muselo být šokující a také odvážné. Šokovat a být výstřední zcela zapadalo do představy o umělci jako moderní výlučné individualitě.

Láska k Johnymu a zejména její ideál je pro Valentina nejvyšší hodnotou, ke které směřuje a kterou by si chtěl uchovat navždy, nějak ji fixovat, zachytit v její dokonalosti, postavit ji mimo čas a prostor. V tomto smyslu je i láska pro Valentina symbolem, jenž skrývá tajemství a je v tomto smyslu zajímavé pozorovat proměnu tohoto symbolu u pozdějšího Perely nebo respektive u jeho obdivovatelky Olivy.

Jak jsme řekli svou formou Palazzeschiho *Alegorie* navazuje na tradici epistolárního románu v italské literatuře, na Foscolovy *Poslední dopisy Jacopa Ortise*, ale jejich společným jmenovatelem je také právě ten ideál lásky. Na první pohled mají obě díla leccos společného a snad by se dalo říct, že dekadentní Valentino je jistou obdobou preromantického Jacopa. Oba, zaujati svými pocity a duševními pochody informují spřízněnou duši. Jacopo Ortis končí tragicky, zatímco Valentino poněkud absurdně, ale připustíme-li, že absurdita z tragiky přímo vyvěrá, můžeme říct, že Valentino je Jacopův mladší bratr.

Když se Valentino loučí s Johnym posledního říjnového dne na nádraží v Benátkách a odjíždí do své vily Bemualdy, starého rodinného sídla, kam nevkročil mnoho let, chce načerpat nové síly. Valentinovu zjištěnou senzibilitu provokuje počasí, výhled z okna, sny předešlé noci. Nejvýraznějším rysem Valentinových dnů jsou ale především neustálé reflexe a přemítání. Je pro něj příznačné ustavičné přehodnocování sebe sama, což někdy působí zmatečně, jakoby Palazzeschi prostřednictvím svého hrdiny hledal správný výraz. Nicméně leckdy jde o hluboké postřehy, které mají vývoj.

Složitý propletenec vnitřních pocitů a pochyb vytváří odstup od okolního světa, mezi ním a okolím je jakási mříž či spíše filtr, který na jedné straně zachycuje nečistoty, protinimž se šlechticův psychický imunitní systém zrovna neumí bránit.

Valentinův den probíhá v tichosti. Někdy ho narušuje jen klepání na dveře starých

rodinných služek v době oběda, jinak je hrdina o samotě a přemítá. Valentino je křehký a často působí až velmi labilně. Stavby tísně střídá uvolnění, bezesnou noc nahrazuje hluboký spánek, čas od času ho postihuje deprese, ze které vzejde horečnatá halucinace, která podlomí Valentinovo jinak docela racionální vidění, aby nakonec zase odezněla s přicházejícím deštěm nebo jasným zálivem slunce. Tato křehkost a citlivost jsou zdrojem jakéhosi napětí, které ho později bude odlišovat od Palazzeschiho vyzrálejšího hrdiny Perely, muže z kouře, jehož konflikt spočívá v tom, že sám je utvořen z jiné látky než ostatní lidé, což ho předurčuje k výsadnímu postavení ve společnosti. Rozpor mezi přirozenou individualitou jedince a jejím odrazem ve společnosti u Valentina ještě neprobíhá, Valentino se vůči společnosti nevymezuje, v tomto smyslu je méně vyzrálý než Perelá.

Jak jsme řekli, Valentino své psychoanalýzy stylizuje do dopisů adresovaných blízkému příteli, o kterém nevíme vůbec nic, jen to, že je nejen adresátem, ale i součástí Valentinova vnitřního života. Valentino ho neustále ujišťuje o svých citech a hned zpočátku se snaží o intenzivní vztah, v němž bude svobodným režisérem i aktérem své role. Johnny má být jakýmsi divákem i objektem Valentinova zájmu. Přesto, a nebo možná právě proto, ho Valentino opouští, což zdůvodňuje takto:

„Ero venuto per non pensare che a te, per sentirti vicino e presente in ogni atto, per mostrarti ora per ora lo scenario che ho elevato con una potenza spettrale. Pensavo che la lontananza sarebbe soltanto materiale e tutto quello che facevo non lo facevo per me, ma per noi due insieme. D'ora in avanti saremo piú vicini, piú insieme e saró piú sobrio nel dire perché la tua vicinanza avrá disperso molte scorie, o ti vedro nel regno del silenzio scorrere le mie parole con espressione di consenso, leggere e rileggere le parole dalle quali sará esulata ogni vanità.....“<sup>27</sup>

„Přijel jsem, abych nemyslel než na tebe, abych ti byl blíž a cítil tvou přítomnost v každém okamžiku, abych ti představil hodinu po hodině scénář, který jsem vyvinul s neskutečným nasazením. Myslel jsem, že vzdálenost je jen materiální a všechno, co jsem udělal, jsem nedělal pro sebe, ale pro nás oba. Od této chvíle si budeme blíž, víc spolu, a já budu opatrnější v projevu, protože tvá blízkost rozmělní mnoho nežádoucího, nebo tě budu vidat v království ticha vypouštět slova se souhlasným přitakáním, čist a zase čist slova, z nichž vyprchá veškerá marnost...“

---

27 PALAZZESCHI, Aldo. *Romanzi straordinari. Allegoria di Novembre*. Roma: Valecchi. 1943, s. 94.

Ačkoliv je John Mare statický objekt, probouzí naši zvědavost. Zde si Palazzeschi hraje se svým čtenářem a používá přitom osvědčené divadelní prostředky. Jsme zvědaví na Johna, protože tajemné v nás probouzí sklon ke spekulaci. Johnyho úkolem je dopisy číst a být pozorovatelem myšlenek. Dalo by se říci, že prostřednictvím postavy Johna Marea se Palazzeschi vysmívá té neustálé potřebě lidí spoléhat se na faktické informace. V závěru se sice dozvídáme, že je Johny postava reálná, Johny navíc aktivně vstoupí do děje, ale v tu chvíli už nás nezajímá, protože ztratil svou roli. A vlastně celá druhá, detektivní a faktická část románu, ve které se naopak do detailu dozvídáme události následující po Valentinově zmizení, jako kdyby vlastně nebyla vůbec důležitá. Ačkoliv máme dostatek informací nutných k utvoření logického závěru, nemusí to znamenat, že román pochopíme. To u tradičního románu nebylo představitelné. Domnívám se, že tento paradox je v *Alegorii* záměrem. Je zcela v duchu modernistických snah chápat umění jako cosi, co patří do sféry nevědomí. Georges Braque kdysi řekl: „Skutečně, umění je cosi čarovného, cosi tajemného, co nás obklopuje. Protože je náš cit mnohem více formován logikou než nevědomím, jež vládne světu, čarovná moc umění nám uniká.“<sup>28</sup>

Valentino má k Johnymu takový velmi osobní, vztah. Říká mu mimo jiné: „Non conta quello che tu sei, conta quello che tu sei qui con me.“<sup>29</sup> „Nezáleží na tom, kdo jsi, záleží na tom, kdo jsi, když jsi tady se mnou.“ Tímto kritériem se Palazzeschi vysmívá věčnému lidskému snažení o zachycení objektivní pravdy a zároveň naznačuje, jakou svobodu člověk získá, bude-li důvěřovat sobě i druhému. Člověk není sám o sobě někým, stává se jím, je-li pochopen. V *Alegorii* se tohoto postřehu dotkne jen lehce, zatímco v *Pyramidě* se tím bude zabývat mnohem víc.

Už zde v *Alegorii* se setkáváme s otázkou do jaké míry má být umění individuálním aktem. *Alegorie* na první pohled vyhovuje požadavkům umění jako produktu svobodného umělcova tvoření, tedy vyhovuje požadavku individualismu, ale jsou zde chvíle, kdy se zdá, že autor chce být objektivní a uvědomuje si, že subjektivismus může mít fatální důsledky v okamžiku, kdy se dílo stane nesrozumitelným. Je to ale jiná objektivita, než jak ji zřejmě chápe v kontextu svého společenského postavení. Zřejmě odmítá objektivitu jako nějaký univerzální přístup, projev širokéhoho společenského spektra, jenž podléhá v tomto myšlení a chování pravidlům dobové konvence. Palazzeschi pohrdá maloměšťáctvím a jeho

---

28 GANTEFÜHRER-TRIEROVÁ, Anne. *Kubismus*. Praha: Slovart, 2004.

29 PALAZZESCHI, Aldo. *Romanzi straordinari. Allegoria di Novembre*. Roma: Valecchi. 1943, s. 96.

univerzálním názorem. Nicméně usiluje ( a to se bude projevovat zejména v Pyramidě), o určitou platnost příběhu, která je dána objektivní recepcí publika.

Můžeme připustit, že Valentino si svého druhu vymyslel jako své mlčenlivé druhé já, jako svou antitezi. Pokud bychom chtěli, mohli bychom považovat Johnyho Marea za zrcadlo, ke kterému Valentino mluví, před kterým se obnažuje a hledá svou tvář. Bylo by to logické, poněvadž i v poezii, kterou píše zhruba ve stejných letech, se Palazzeschi ptá „Chi sono?“ „Kdo jsem?“ A odpovídá tím, kdo určitě není a nakonec prozradí: „Kejklíř své duše jsem“<sup>30</sup> Kejklíři a akrobati, kouzelníci odjakživa patřili k cirkusu a jejich úkolem bylo bavit lidi, dokud se neomrzeli. Neměli pevné místo, neměli vazby, nebyli ničím zatíženi. Byli jiní tím, že uměli věci, které jiní nesvedou. Perelá je bude trochu připomínat.

Například takový akrobat je někým, kdo si je vědom toho, že rovnováha je životně důležitá, někým, pro koho jeden chybný krok může znamenat úplný konec, někým kdo se absolutně soustředí v přítomnosti. Zejména si ale myslím, že zajímavý je akrobat tím, že jeho krok je uměním, existuje je jen sám o sobě, nemá žádnou praktickou funkci a tedy nemá logiku. Divák je ale tímto uměním zcela zaujat, poněvadž do poslední chvíle neví, zda se číslo podaří a hrdina nespadne.

Postava cirkusového umělce byla na počátku století nesmírně obdivovaná i v české literatuře a byla častokrát zmiňovaná. V této souvislosti nemůžeme nezpomenout Vančurovu lehounkou letní baladu *Rozmarné léto*,<sup>31</sup> v níž právě dojde k tomu, že potulný umělec Arnoštek spadne z lana a představení zachrání jeho krásná partnerka Anna. Ale také je třeba zmínit Nezvalovu báseň *Podivuhodný kouzelník* (1922, Devětsil)<sup>32</sup>, a vůbec celou pozdější tvorbu českého poetismu.

Když už jsme se ocitli v českém prostředí, snad bychom se mohli zmínit v souvislosti s *Alegorií* o Miloši Martenovi, českém katolicko-symbolistickém spisovateli, esejistovi a kritikovi.<sup>33</sup> Marten byl v počátcích své tvorby silně ovlivněn individualistickým proudem

30 PELÁN, Jiří. *Básníci soumraku. Italská poezie pozdní secese*. Praha-Litomyšl: Paseka, 2001, s. 120.

31 Film pochází z roku 1967.

32 NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima*. Praha: Ústřední studentské knižkupectví a nakladatelství, 1924.

33 Miloš Marten (1883-1917) se narodil v dobře situované měšťanské rodině. Vzhledem ke svému onemocnění (kloubní revmatismus) byl nucen přerušit svá gymnaziální studia v Brně a vzdělávat se sám. V roce 1901 se dostal do blízkosti Zdenky Braunerové, významné české grafičky, jež pravděpodobně silně ovlivnila jeho tvorbu. Udržovala četné styky s mnoha českými intelektuály mj. s Juliem Zeyerem, Antonínem Chitussim, Vilémem Mrštíkem či Františkem Bílkem. Díky Braunerové, která taktéž udržovala styky s francouzskými umělci (např. s Augustem Rodinem) Marten strávil několik měsíců ve Francii, kde se seznámil s Elemirem Bourgesem, Zdenčiným švagrem, s Emilem Bernardem a Paulem Claudelem. Claudel, působil v letech 1909-1911 jako



literatury a postupně se vyvinul ve vyznavače kultu tradice budované na ideách latinského katolicismu. V roce 1913 publikoval v časopise Květy prózu epistolárního typu, *Fons Amoris* s podtitulem *Listy Desmonda Bensona*. Hrdina Desmond v dopisech svému příteli líčí okolnosti své lásky. Vše se odehrává v Praze, jejíž prostředí velmi ovlivňuje jeho prožívání. Praha je personifikována a příznačně viděna jako krásná a naopak jako ošklivá. Desmond je podobně citlivý jako Valentino, je podobně náladový, když jeho vztah ztroskotá a on prohlédne, odjíždí a na rozdíl Valentina dělá za svou minulostí tlustou čáru.<sup>34</sup>

Valentinovo prostředí je poněkud užší, intimnější, odehrává se v Bemualdě, kam se odebral, aby si odpočinul a načerpal nových sil. Tento dojem se později propadne a ukáže se, že vlastně přijel, aby odešel. Přijel jen setřít prach ze zrcadel, aby se s jejich pomocí, jako kurtizána Isotta<sup>35</sup>, vyrovnal se svým odchodem ze světa. Jeho pobyt ale končí velkolepou slavností. Objevuje se motiv rozsvícené vily, očekávající své hosty bez hostitele. Vila je symbolem měšťanského blahobytu a okázalosti, odpovídá vkusu a specifickým životním podmínkám svých pánů. Svou prostorností, uspořádáním a celkovým vzhledem umožňovala pohodlný, příjemný a komfortní život. Spolu se zahradou, která ji obklopovala, byla doslova předurčena k různým zábavám. Vila představovala pro bohatého obyvatele města, pro měšťana celý svět, ideální a krásný se svým služebnictvem, vychovateli, večírky a hosty. Tento ideální, ale uzavřený svět zpravidla končil zahradní zdí, za kterou se nacházel další idylický minisvět.<sup>36</sup>

Jak jsme již prozradili, nakonec Valentino odchází z tohoto světa vily, které kralují červotoči, a zanechá ji v očekávání dalších radovánek. Ten závěr je absurdní, protože je vlastně tragický. Od začátku je Valentino blízko smrti, má všechny atributy dekadentního mladíka, všechno směřuje k jejímu triumfu, pořád se zdá, že vše zastřeší a vysvětlí, zejména druhá část knihy jakoby měla vyložit karty na stůl, ale nestane se nic, Valentino prostě jen

---

francouzský konzul v Praze a mimo jiné svědčil na Martenově svatbě. V roce 1915 odešel Marten na frontu, byl zraněn a krátce na to zemřel.

34 „Jsem mlád, cítím pravdu života a možnost znovuzrození ve všech žilách. Všecko mne očekává. Města a lidé, myšlenky a činy, konečně pochopitelné v své podstatě teď, když padl klam.“ In MARTEN, Miloš. *Fons Amoris. Dravci. Tři novely*. Praha. 1913, s. 44.

35 Hrdinka Martenova románu *Cortigiana* (1911).

36 „Teprve renesance si začala všimnout příjemnějších stránek života a začala ji stavět na úroveň duchovních hodnot. Tak se zrodila myšlenka benátské vily, místa pohodlí, štěstí a duchaplné zábavy.“ In KROUTVOR, Josef. *Studie Monografie interiéru in Dandy a manekýna*. Brno. 1999, s. 9.

zmizí. Tento absurdní konec připomíná Havlovo filmové drama *Odcházení*. Zde je také vila dočasným útočištěm rodiny vlivného politika, za nímž na poslední chvíli přicházejí angažované postavy mající za úkol z politikova odchodu něco vytěžit. Postavy se pořád střídají a každý odejde s něčím jiným, než kvůli čemuž přišel. Na scéně nakonec zůstává opuštěná otevřená vila očekávající nového nájemníka.

V kontextu toho, co dosud o *Alegorii* víme, nás nijak nepřekvapuje, že se nikdo nedozví, co se vlastně stane osudné noci, na kterou se Valentino horečně připravoval ve svém posledním dopise. Autor se pokouší záhadu trochu rozkrýt tím, že druhou část románu koncipuje jako detektivku, čtenáři předkládá různé indicie, takové žurnalistické fráze, které by měly vést k odhalení pravdy, ale nevedou k ní. Tato náhlá změna stylu, kdy umělecký jazyk vystřídá strohá novinářina, je momentem, kdy čtenář automaticky očekává vysvětlení situace, protože to přece k žurnalistice patří, repektive, kauza přece nemůže nemít řešení, ale Palazzeschi se nenechá zviklat a sleduje svůj absurdní závěr. Můžeme se jen domnívat, že se syn se vrací, aby aktualizoval vzpomínku na matku, která se před lety zastřelila, aby její čin nějak dovršil. Zmizí a jeho tělo není nalezeno, což jaksi znemožňuje, aby příběh mohl skončit jako detektivka, k čemuž jakoby směřovala druhá část románu. Zdá se jakoby právě dvě části románu byly tím problémem, vzájemně se nepopírají, ale nějak k sobě nepatří. Zabývajíc se první z nich myslíme na druhou, jsouce ponořeni do druhé, vracíme se k první a ať se snažíme celek pochopit, něco nám v něm chybí. Asi je to autorův záměr udržet čtenářovu mysl pohotovou a nespoutat ji jednoznačným koncem.

Od první chvíle, kdy se začteme do Valentinových dopisů, cítíme, že v tomto světě není snadné žít. Valentinovi přitom nebrání nedostatek prostředků, aby mohl realizovat svá přání. Nejednoznačnost Valentinových závěrů je výsledkem určité nesoustředěnosti, zmatků, které dekadence vnímá jako duševní nemoc, protože ten zdravý svět je jistý, sebevědomý a nepochybný. Valentino je zachvácen maniodepresí, která se ještě více znásobuje neustálými sebereflexemi a generuje nové a nové nejistoty. Sám Valentino se domnívá, že onemocněl z malicherností.

„Forse io sono attratto dalle cose secondarie, dalle futilità, un dettaglio mi afferra e mi tiene per una giornata intera. Sono ammalato di minuzia, di inafferrabile e complicata ricerca, mi perdo volentieri nell'analisi dimenticando i capisaldi della mia esistenza.“<sup>37</sup>

---

37 PALAZZESCHI Aldo. *Romanzi straordinari, Allegoria di Novembre*. Roma: Valecchi, 1943, s. 94.

„Snad jsem přitahován drobností, nicotnostmi, úplná maličkost se mne zmocní a drží se mne celý den. Onemocněl jsem z maličností, nepochopitelným a komplikovaným hledáním, dobrovolně se ztrácím v analýze a opomímám přítom hlavní body mé existence.“

Valentinova odlišnost spočívá v zájmu o věci, které ostatní nezajímají. Svět je, a jistě vždycky byl, plný velkých, důležitých událostí, velkých věcí, jimiž se zabývají „normální zdraví“ lidé. Dnes jimi mohou být například peníze. On je ale přitahován drobnostmi, věcmi, které nejsou tak podstatné, velké, zásadní. Tuto odlišnost vnímá jako duševní abnormalitu, nemoc, kterou trpí v italské literatuře celá rodina inettů - jakýchsi neschopných normálního prožívání. Jejich neštěstí spočívá v tom, že si uvědomují, že jsou součástí tohoto světa a ten svět považují za normální. Valentino tuto nemoc cítí, ale nedokáže ji přijmout jako roli, takže mu ten svět tolik nevádí. Někdy se zdá, že pokud někam uniká, tak do světa hry v kostky. Valentino ale typický inetto není, není tak vyžrálý.

V této souvislosti není nezajímavé připomenout si Martenova českého hrdinu Egona Farena, který také trpí sebedestruktivní analýzou, nemocí z maličností, tato nemoc ale nevychází z hrdiny samotného, ale přichází zvnějšku, z Čech. Pro Egona jsou to „šeré země“, v nich je „příliš mnoho zoufalství nad malými, zcela běžnými zápasy a trudy, křečovitá, zarytá vážnost všedního dne, v ní bolest, která trávila, aniž rozněcovala, tedy zeslabující, marná bolest.“<sup>38</sup>

Valentino ale v jistém okamžiku opouští tento svět malicherností, aby se zase vrátil k Johnymu a jejich zvláštní lásce. Právě ideál lásky je tedy tím, k čemu se soustřeďuje, inspirací a zdrojem energie k životu. V *Alegorii* hraje důležitou roli, přináší určitou naději, Valentino ujišťuje Johna o svých citech v každém dopise, přesto co chvíli má pocit, že se vyznává málo a přiznává, že snad i trochu zapomíná na svého adresáta pro své myšlenky.

„Ho voluto distrarmi da tutte le cose, da tutte le vicende per pensare a te, per non occuparmi che di te. Ho finito per riconoscere, che in questo periodo pure scrivendoti ogni giorno, ti ho dimenticato al completo, e ricordato solo per incidenza dei fatti miei e mai guardando la tua persona separatamente.“<sup>39</sup> „Chtěl jsem se odtrhnout od všech věcí. Došel jsem k závěru, že ačkoliv jsem ti psal každý den, docela jsem na tebe zapomněl, a vzpomněl jsem si jen díky tomu, že mne k tobě čirou náhodou přivedly mé vlastní záležitosti, aniž bych

38 MARTEN, Miloš. *Erotikon. Cyklus rozkoše a smrti*. Praha. 1907, s. 213.

39 PALAZZESCHI Aldo. *Romanzi straordinari. Allegoria di Novembre*, Roma: Valecchi. 1943, s. 121.

se soustředil na tvou osobnost samostatně.“

Jak jsme již zmínili, Valentino se pravidelně identifikuje se svým odrazem v zrcadle. Zrcadlo se v *Alegorii* stane obrazem nejen vnějších, ale i vnitřních rysů hrdiny. Přijímá také funkci publika. Mluvili jsme o tom že, se v textu objevují často divadelní prostředky, které komunikují přímo. Pro Palazzeschiho jsou takovým silným komunikačním prostředkem oči a tvář. Zájem o divadlo u něj vzniká velice brzy. Přestože studoval na florentském technickém institutu a posléze na vyšší obchodní škole v Benátkách, v roce 1905 se stává aktivním členem hereckého souboru Virgilia Talliho. Byť brzy pocítil, že divadlo není jeho cesta, že nechce propůjčovat svou osobnost cizím postavám, a snažil se naopak obnažit svého tvůrčího ducha, používání divadelních prostředků se ve svých dílech už nevzdal. Jeho romány mají často divadelní rysy, zejména v případě *Perelova zákoníku*.

*Alegorie* je klamem od začátku až do konce. Román se z velké většiny skládá z milostných dopisů, končí ale absurdně. Valentino se sice téměř denně ujišťuje o Johnově věrnosti a lásce a dá se předpokládat, že se těší na brzké shledání jako jiní zamilovaní lidé, ale na konci románu se ukáže, že Palazzeschi nechá zamilovaného Valentina klidně zmizet, aniž by se staral o to, kam. Věnuje pozornost spekulacím, které v důsledku toho vznikají, ale nijak ho to nezavazuje k tomu, aby příběh dovyprávěl. Otevírá tím cestu fantazii, příběh bez konce je častým moderním i postmoderním tématem, a nutí čtenáře, aby se stal spoluvůrcem tohoto příběhu. Se strukturou románu si bude Palazzeschi pohrávat ve všech třech experimentech, v *Perelově zákoníku* zcela rozruší tradiční narativní syntax, text bude mít rysy dramatu, přesto jeho vnitřní členění bude směřovat k románu.

Palazzeschi si je vědom kompozičních, syntaktických i stylistických možností textu, ohromného množství kombinací, jichž lze jazykem docílit. Tedy narážíme na otázku, co je to styl a co je to forma. Zdá se, že mezi nimi existuje velmi blízký, ne-li totožný vztah. Umělci cítili, že otázku stylu je třeba interpretovat. Miloš Marten ve svém eseji *Styl a stylizace* hovoří o tom, že „styl tkví v tom, jak se umělec s látkou vyrovnává, jak ji přetvořuje a hodnotí. Styl je forma. Forma je způsobem, jak umělec látku subjektivizuje.“<sup>40</sup> V literatuře konce století rezonuje typ botticelliiovské krásy, určitý druh melancholické krásy.<sup>41</sup>

---

40 MARTEN, Miloš. *Imprese a řád. Styl a stylizace*. Praha: Odeon. 1983, s. 37.

41 Marten uvádí: „týž profil Botticelli maloval madonám i Afrodité, Palladě i Floře, andělům, ale i alegorickým postavám a všechny vyznačují stejný nevléčitelný smutek a nítí stejnou transcendentní hudbu.“ In tamtéž.

V tomto smyslu Palazzeschi chápe svět jako přirozené místo, v jehož středu stojí člověk, který je nepředvídatelný, citlivý, inteligentní a sympatický- člověk zaujatý svými myšlenkami a zájmy. Ať už je jím melancholický Valentino nebo pragmatický Renzo, hrdina realistického románu *Le sorelle Materassi* (1934, Sestry Materassiovy), jehož lze také považovat za nového moderního hrdinu, v němž se setkáváme s určitou absurditou. Realistická metoda zobrazení je možná v případě, že je umělecky ztvárňována osobnost, jejíž život je uměleckým dílem. Remo takovým umělcem je a všichni ostatní jsou jeho publikem. Perelův případ je sice trochu jiný, protože on nemá klasické lidské atributy, ale lehkost, která je s ním neodmyslitelně spjata ho opět zcela předurčuje k vzácné výlučnosti, neopakovatelnosti.

Trojice románů je příznačná svým egocentrismem, jehož smyslem je hledání absolutní svobody, jenž vyústí v totální anarchii nebo naopak v absolutní vykořenění ze světa společnosti a v odmítnutí všech kompromisů. Na těchto románech si dále ukážeme, že Palazzeschi je autorem, který vytváří díla, v nichž zaznívá subjektivní hlas složitého individua, ale současně je i autorem, který se rád inspiruje uměleckými a společenskými jevy a trendy a chce, aby díla žila a v jistém smyslu aktuálně reagovala na dění ve společnosti.

### 3 II Codice di Perelá (Perelův zákoník)

Zatímco Valentino opouští svého přítele na železničním nádraží a přemýšlí o tom, zda je smutek z rozloučení upřímný a okolní shon ho nijak netrápí, pro futuristy se železnice stane symbolem nové doby. Futuristé ocení její dynamiku, rychlost a hlavně pokrok. Perelá už sedí v parním rychlíku nové doby, může být chápán jako prototyp nového člověka, který by měl tvořit nový zákon pro starý svět.

Na první pohled jsou italsí dekadenti nebo chceme-li krepuskoláři a futuristé svými pravými opozicemi: krepuskoláři jsou básníci neagresivní, pokorní, básníci, kteří se ani za básníky příliš nepokládají. Nemají žádný program ani nepiší manifesty, v jejich dílech nacházíme určité společné tématické nebo rétorické rysy.

Futuristé jsou avantgarda, jsou naopak rozhodní, a o tom, že jsou básníky nové doby nemají nejmenší pochyby. Mají přesnou představu, jak by měla poezie vypadat a jaká kritéria splňovat. A nejen poezie. Dívají se do budoucnosti ze současnosti a pronikají do každého odvětví života. Jsou skupina, která má své vize. Formuluje je ve svých programech a manifestech. Její vůdce, F. T. Marinetti je velice militantní. Futuristé jsou skupina, k níž se Palazzeschi svými myšlenkami na čas připojí.

U Palazzeschiho je patrné, že je na jedné straně přitahován smyslem pro řád, i pro řád estetický, na druhé straně je v něm jakýsi anarchoidní pól, a to i v řádu estetickém, a on se pohybuje mezi oběma póly, přičemž ten anarchoidní ho zcela přirozeně nese k futurismu a také se k němu připojí. Zároveň je Palazzeschimu velice blízká představa umělce, který je „pravdivý“. Požadavek na pravdivost umění futurismus také vysílá: „Noi amiamo la verità fino al paradosso (incluso)- la vita fino al male (incluso) – e l'arte fino alla stranezza (inclusa).“<sup>42</sup> „Milujeme pravdu až do paradoxu (včetně)- život až do špatnosti (včetně) – a umění až do podivnosti (včetně).“ To byla Palazzeschimu blízká myšlenka, vzpomeneme-li už na *Riflessi*. Podle Valentina jsou nádraží stvořena proto, aby odhalila pravost a pravdivost lidských citů, tato místa mají schopnost zadržovat v sobě všechny slzy, které nenechají prolévat nešťastné, aby je později mohli „propůjčit těm, kteří tak chtějí jen vypadat“<sup>43</sup>. „Le stazioni della ferrovia sono fatte apposta per trasmutare il nostro

42 PAPINI, Giovanni. *Introibo*. Lacerba I,1, 1913.

43 PALAZZESCHI, Aldo. *Romanzi straordinari. Allegoria di Novembre*. Roma: Valecchi. 1943, s. 25.

sentimento, il nostro pensiero, sono terribilmente ingannevoli e suggestive, si tengono tutte le lagrime che non lasciano versare agli sventurati, per poterne dare in prestito a coloro che lo vogliono solamente sembrare.“<sup>44</sup> „Železniční stanice jsou tu proto, aby schválně měnily naše pocity, jsou strašlivě klamné, okouzlující a působivé, zadržují všechny ty slzy, kt noseré nedovolí prolévat nešťastným, aby je později propůjčili těm, kteří je jen chtějí předstírat.“

Pro Valentina má toto místo čistě emocionální obsah, zatímco pro futuristy je železnice a vše s ní související symbolem pokroku a dynamiky, symbolem moderního vývoje, nové doby. Futuristé zachycovali pohyb všemožnými způsoby. Automobil například viděli jako běsnící bestii deroucí se stále kupředu. Tušili, že když futurismus zachvátí všechny oblasti života a tedy i umění, zrychlí se svět. Na této futuristické vlně se svezl Palazzeschiho Perelá, ale svým způsobem také Remo, hrdina jeho pozdějšího realistického románu *Le sorelle Materassi*.

Futuristé viděli páru, kterou chrlí supící lokomotiva, Palazzeschi v té době viděl kouř lehce a beze spěchu stoupat z komína. Nadšení, které v sobě futuristé později hledali pro válku, Palazzeschi nalézt nedokázal. Od hnutí se odklonil, chtěl, aby svět byl lehký, ani šťastný ani nešťastný, ale lehký a únosný. Vytvoří Perelu jako protiklad k člověku zatíženému starostí o život a o společnost. Řada kritiků se pře, z čím vlastně Perela skutečně je. Někteří míní, že je prázdným obsahem. K tomuto „vyprázdňení“ se později vyjadřuje literární kritik Pietro Pieri a upřesňuje: „Perelá non é iato fra essere e sembrare, non porta in se la lotta notturna di Giacobe con lo Sconosciuto. Ideologicamente Perelá e quel che appare: una specularità atopica del cogito borghese , idest, la morte del soggetto.“<sup>45</sup> „Perelá není hiátem mezi bytím a zdáním, nesvádí noční boj Jáakoba s Neznámým. Ideologicky je Perelá tím, čím se zdá být: atopickým odrazem buržoazního myšlení, to jest, smrtí subjektu.“ Tedy mohli bychom také říci, že Perelá bude jakýmsi odleskem nebo odrazem tehdejšího maloměšťáka a zároveň jeho antitezí. Obecně lze říci, že buržoazní společnost je v každé době velmi materiálně založena a bývá spoutána konvencí. Tehdejší maloměšťák byl přesvědčen, že patří do uspořádaného prostoru, o tom svědčí například zařízení interiérů. Když Perelá sestoupí z černého lůna krbu na zem, ocitne se v takovém prostředí ( na rozdíl od Valentina, který žije mezi předměty, on už je obklopen lidmi). Ocítá se ve společnosti, která cítí tíhu té své konvence a považuje ji za nežádoucí. V Perelovi spatřuje naději, považuje za očištěného: „Voi

---

44 Tamtéž.

45 PIERI, Pietro. *Ritratto del saltimbanco da giovane Palazzeschi 1905-1914*. Bologna: Pátron editore, 1980, s. 123.

siete, Signor Perelá, un uomo purificato, e questo vi renderá ai nostri occhi un essere privilegiato ed eccezionale.“<sup>46</sup> „Vy jste pane Perelá očištěný člověk a toto z vás v našich očích dělá vyvoleného a výjimečného tvora.“

Společnost o něj projeví zájem a bez okolků ho přijme mezi sebe, jakmile se přesvědčí, že je „opravdu“ z kouře (veramente di fumo) a není třeba se ničeho bát. Všechno je v pořádku do chvíle, kdy se upálí Alloro, aby se stal lehkým jako Perelá. V ten okamžik společnost Perelu zavrhne. Uvědomí si, že to byla jen ona, kdo se přizpůsoboval. Uvědomí si také, jak absurdní bylo její očekávání, že Perela bude schopen téhož. Ve chvíli zapomene na své přesvědčení o Perelově neškodnosti a je rozčarována tím, že obelhala sama sebe.

Ani v Perelově kodexu nesmíme opomenout Palazzeschiho smysl pro barvy literárního obrazu. Opět nalézáme poměrně rozsáhlou škálu barev. Objevují se barvy trochu jiné než v *Alegorii*: zpopelavělé, zoxidované kovové odstíny. Šedá barva symbolizuje tíži války, která má podobu nepoživatelné šedé husté polévky (minestra grigia). Tyto odstíny tmavnou a mění přitom i skupenství. Objevují se znovu dekadentní obrazy: černý mramor a průsvitný alabastr, které v předešlém díle doprovázely tóny krepuskolární poetiky. Vzpomeňme na pastelové odstíny *Alegorie*, s nimiž kontrastovaly tóny nejzářivější, zlatá barva slunce, jeho třpyt, symbol Valentinova dětství. V Perelově zápisníku je Palazzeschi o umírněnější, zlatou střídá stříbrná, odstínů šedi výrazně přibývá, zejména ocelových odstínů.

Palazzeschiho zajímala i grafická podoba jeho díla. Požadoval, aby bylo první vydání Perely, konkrétně obálka a text tištěno ve specifických kovových odstínech, bohužel toho nedosáhl, protože požadovanými odstíny vydavatel nedisponoval.

O možné aluzi na shakespearova Kupce benátského jsme se už zmiňovali, ale je také těžké v souvislosti s výše popsanými postřehy nepřipomenout fotografii jako uměleckou oblast, která od svého vzniku dodnes silně ovlivňuje tvorbu mnoha umělců. V Itálii, zejména v Římě, bylo fotografování velkou módou. Od druhé poloviny 19. století tam žilo mnoho fotografů, dodnes tam nalezneme jedny z nejstarších fotografických ateliérů. Z literátů se musíme v této souvislosti zmínit o osobnosti sicilského spisovatele, Giovanniho Vergy, který nejenže psal, ale také (zejména v letech 1892-1897) se věnoval portrétní fotografii, což pravděpodobně souviselo s jeho touhou pravdivě zachytit lidskou tvář. Tato snaha o zachycení pravdy v umění (il vero) byla pro Palazzeshiho přitažlivá, ačkoliv hlavně ještě v *Alegorii*, on

46 PALAZZESCHI, Aldo. *Tutti i romanzi. Il Codice di Perelá*. Milano: Mondadori. 2004, s. 150.



nemá tendenci tu pravdu tolik odhalovat, my ji spatříme až za nějakým jiným obrazem. V symbolistických dílech ještě převažuje oblast imaginace. Postupně ale bude tato snaha v Palazzeschiho experimentech sílit a v Pyramidě bude touha zachytit pravdu co nejednoznačněji zcela evidentní.

Perelův zákoník se v obecném povědomí považuje za futuristický román. Nelze s tím tak úplně souhlasit, jelikož vlastně vůbec není možné toto dílo opatřit nějakou jednoznačnou uměleckou nálepkou. Jak jsme viděli jeho hrdina je v mnohém blízky krepuskolárnímu Valentinovi a příběh je trochu alegorický, je zasazen do rámce pohádky, ale zároveň má blízko k realitě (svědčí o tom Perelovy konfrontace toho, co slyší a poté toho, co sám ve světě lidí vidí). Perelá se sice přichází na svět jako hotový a připravený ho změnit, ale nepřichází jen tak z ničeho nic. Palazzeschi nás seznamuje s prenatálním vývojem svého hrdiny a i jiné pasáže odkazují k minulosti (např. monology dvorních dam připomínají Boccacciův Dekameron). Futurismus odmítá všechny dosavadní kulturní a umělecké hodnoty a tak odmítá také jakoukoliv tradici.

Je třeba se také zmínit o žánru a formě tohoto románu. Již na první pohled román vůbec nepřipomíná, nemá rysy klasického narativního díla. Někteří kritici hovoří o jeho zteatrálnění.<sup>47</sup> Pokud jde o členění díla, román je členěn do šestnácti nestejně dlouhých kapitol, tyto kapitoly by bylo možné dále seskupit do tří celků. První z nich obsahuje kapitoly I-IV a popisuje sestoupení Perely na světlo (*discesa alla luce*), jeho první zkušenosti s lidmi, setkání s dámami a váženými pány. Ve druhé části (kap. V – X) jsou traktována místa, které musí Perelá navštívit, aby mohl vykonávat svěřený úřad. Jsou to kapitoly krátké, důležité pro soudržnost celku, ale nemají vliv na vývoj příběhu. Ve třetí části (kap. XI-XVI) dochází ke znovu uchopení příběhu, který vrcholí smrtí sluhy Allora. Společnost usoudí, že Perelá je tragédií vinen, protože inspiroval k tak těžkému hříchu jako je sebevražda, obviní a izolují od ostatních. Perelovi nezbude než ze světa odejít.<sup>48</sup> Zpočátku se čtenář musí spoléhat sám na sebe a být bystrým pozorovatelem, děj je posouván rozhovory, postava vypravěče chybí a objevuje se až v kapitole Iba, ale potom čtenáři pomáhá.

Palazzeschi byl pravděpodobně ovlivněn i jazykovými reformami futuristů, které formulovali ve svém manifestu *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912). Marinetti

---

47 PIERI, Pietro. *Ritratto del saltimbanco da giovane Palazzeschi 1905-1914*. Bologna: Pátron. 1980, s. 151-179.

48 PALAZZESCHI, Aldo. *Tutti i romanzi. Notizie sui testi*. Milano: Mondadori. 2004, s. 1477- 8.

mluvil o osvobozených slovech (parole in libertá). Důvodem byla snaha jazyk zjednodušit a zbavit se rozvláčnosti. Marinetti rozbil strnulé syntaktické truktury, zcela ztratil adverbia a adjektiva, přisvojil si telegrafický styl, zavedl do textů matematické značky, vytvořil zvukomalebné jazykové koláže. Futuristé považovali za důležitá v podstatě jen substantiva a verba, tedy spíše substantiva, souvětí o více větách byla nežádoucí, pochybovalo se i o větě samotné. Motivací měla být snaha o dosažení větší objektivnosti tvůrce.

U Palazzeschiho jsou dialogy často skutečně jednoslovné, postavy často reagují jen výkřiky nebo obecnými frázemi, ale je třeba uvést, že ačkoliv rád experimentuje, nepřekračuje hranici celkové srozumitelnosti. Proto větinou syntax neruší, ale dělá zásahy do narativní syntaxe.

Aldo Palazzeschi označil román *Codice di Perelá* za vrchol své představitosti. Perelá je jistým způsobem nejzajímavějším z trojice hrdinů, se kterými se v trilogii podivuhodných románů setkáme. Román vznikl v letech 1908-1910, tedy současně s prvními futuristickými díly. Futurismus byl nepochybně silným, ambiciózním uměleckým směrem prosazovaným výraznými osobnostmi. Jak již jeho název napovídá, tento směr upírá pohled k budoucnosti. Futuristické hnutí mělo za cíl společnost své doby změnit. Palazzeschi se s futuristy stýkal a imponovala mu jejich odvaha, pokrokovost a revoluční duch. Futuristé byli novátorští, obdivovali technický pokrok, za jeviště života považovali moderní město, zároveň byli velkými vlastenci, kteří podporovali, aby Itálie vstoupila do války, k čemuž došlo v roce 1915. Objevili rychlost a dynamiku, futurismus pronikl také do oblasti módy, futuristé ve svých prohlášeních určovali nová estetická kritéria, usilovali o propojenost jednotlivých uměleckých druhů. Výrazně se futurismus projevil v malířství. Jeho velkými teoretiky byli Filippo Tommaso Marinetti a Umberto Boccioni.

Je nepochybné, že futuristé u Palazzeschiho vzbudili naději na změnu. Palazzeschi cítil, že potřebuje nového hrdinu stvořeného z autentických pocitů. Hledal odlehčení klasického románového příběhu a tedy i hrdiny, který je neuchopitelný, neohraničitelný a jiný. Hledal něco, co si vytvoří vlastní kritéria pohledu na sebe sama. V tomto smyslu lze román označit za avantgardní. Nalezl Perelu, který je věrný principům západní civilizace, patří do něj, ale nemá atributy obyčejného smrtelníka. Je totiž z kouře. Přesto ho Palazzeschi za člověka označí. Perelu asi nelze považovat za pohádkovou bytost, Perelá je člověk a jedná velmi pochopitelně. Přestože příběh má jisté znaky pohádky, jeho vývoj směřuje k realitě. Je

pravda, že Palazzeschi k pohádkám trochu inklinuje, má rád jejich zvláštní pravdivost, která spočívá v tom, že pohádka jako celek je přítomná a živoucí. Sice je patří cele do oblasti neskutečného, ale toto neskutečné se stává skutečným ve chvíli, kdy ho začneme konfrontovat s realitou a vypůjčovat si z něj poučení. Domnívám se, že ho oslovuje její organičnost.

Perelá je jedinečný od samého sestoupení na zem. Jak jsme řekli, sestoupil z krbu právě ve chvíli, kdy ustaly hlasy tří stařen Peny (Trest, Zármutek, Soužení), Rete (Síť) a Lama (Čepel). Ty byly označeny za jeho duchovní matky, protože mu zprostředkovaly informace o světě lidí. Jméno Perelá je akrostichem tvořeným z prvních slabik jejich jmen. Když se Perelá setkává s královnou, dostává vysvětlení významu jejich jmen. „Una narra la pena di un cuore, e una dispiega la rete che lo allacció, una ha in mano la lama che lo trafiggerá.“<sup>49</sup> „Jedna vypráví o trýzni srdce, druhá roztahuje síť, která ho obestře a třetí má v ruce čepel, která jím projede.“

Lidská bolest je téma, které se kterým jsme se v *Alegorii* přímo nesetkali, ale zde se jeví jako významné, protože bolest a neštěstí jsou branou do duše člověka. Bolest je právě tím pocitem, který si naopak futuristé příliš nechtějí připouštět, protože vědí, že bude přirozeným důsledkem jejich militantních proklamací. Ačkoliv Perelu není možné brát jako člověka, protože jím není a nedokáže cítit přesně to, co se od něj očekává, když se Alloro upálí, k bolesti není lhostejný, mrzí ho, že je jiný.

Když Perelá sestoupí z lůna krbu, nachází pár černých kozaček, ty jediné si ze světa lidí vypůjčí a tyto jediné pak po sobě zanechá. Právě boty ho zvýrazní. Palazzeschi je zde patrně začíná více uvažovat o tvaru, o formě, která má být podle futuristů otevřená. Zejména výtvarní umělci debatovali velmi o tom, jak toho dosáhnout. Pro Palazzeschiho, který má snahu aplikovat na literaturu to, čeho se snaží dosáhnout jiní v malířství, je přitažlivé otevřít příběh. To muselo ve své době být velice odvážné a troufalé, protože je jasné, že román musí být jaksí logicky koherentní. Koketuje tedy s tím, kde by měl příběh otevřít. V *Alegorii* se rozhodl, že příběh otevře na konci (nedokončí ho v podstatě), to ale bylo absurdní a to asi Palazzeschi nechtěl, musel si všimnout, že kniha ztratila na smyslu. Proto v Perelovi, jakoby to chtěl trochu napravit. Snaží se nespoutávat jednotlivé kapitoly a aby měl

---

49 PALAZZESCHI, Aldo, *Tutti i romanzi, Il Codice di Perelá*. Milano: Mondadori, 2004, s. 203.

příběh smysl, dodrží to, že příběh má začátek a konec. Vytvoří si ale maximálně otevřeného hrdinu, k němuž se upírá veškerá pozornost.

Jak jsme zpočátku prozradili, Perelá je přijat velice vřele. Jméno je dílem náhody, panuje přesvědčení, že jména jsou jen „parole convenzionali che si usano per distinguersi“<sup>50</sup> (jména jsou konvenční slova, která se používají k rozlišování). Je třeba v této souvislosti připomenout, že první desetiletí dvacátého století provázejí četné spory mezi umělci o názvy nově vznikajících uměleckých stylů a naopak se vedla debaty o tom, co konkrétně má který vynálezce nového termínu pod ním na mysli.

Perelá je velmi rychle uveden do nejvyšších kruhů a v podstatě jen díky své výjimečnosti je zvolen třetím tvůrcem Zákoníku království, který země tak dlouho potřebuje. Perelovou typickou vlastností je jeho metafyzická lehkost. Tato lehkost je dána odvěkým faktem, že kouř, ze kterého je tvořen, je tak lehký, že na zemi nevydrží a stoupá vzhůru. Tato lehkost obyvatele království fascinuje, snaží se jí přiblížit a zmocnit se jí. Činí proto Perelovi různé nabídky.

Perelá nechce být spojován s lehkostí ducha tak, jak ji chápe křesťanství. Ta je podle něj podmíněna selekcí, protože duši očistí od hříchů jen někteří. Perelá nechce být vyvoleným. Uvědomuje si, že vyvolenost má svůj protiklad v nevyvoleném, v zatraceném. Ti, kteří nevystoupí do nebe, nebyli zbaveni tíhy své viny a klesnou ještě níž.

V tomto smyslu Perelá nemůže existovat v rámci nějaké opozice, Perelá ani nemůže být nijak orámován. Přijetí tohoto stavu věci je nutné k tomu, aby byla Perelova lehkost možná. Perelá se nakonec této snaze směřovat vzhůru úplně vysměje, zdá se mu asi absurdní věnovat tolik úsilí (aby byla duše věřícího lehká, musí se denně modlit) nejistému výsledku, protože duch se vyskytuje zcela bez možnosti být zachycen našimi smysly.

Křesťanství tuto touhu po lehkosti těla vůbec nechápe, jak o tom svědčí Perelův rozhovor s arcibiskupem. „.....essere leggeri nel corpo, non conta un bel fico, voi piú d'ogni altro avete bisogno di protezione e di aiuto, bisogna essere leggeri di anima , e l'anima non si puo alleggerire che con la pratica quotidiana della virtù e lo sgravió dei propri errori, allora soltanto puo salire al cielo. E un atto di umiliazione col quale si sentirono sempre edificati e

---

50 Tamtéž, s. 148.

inalzati anche i Re.“<sup>51</sup>

„...být tělesně lehký nemá žádný význam, vy více než cokoliv dalšího potřebujete ochranu a pomoc, je třeba být lehký duševně, ovšem duši lze povznést jen každodenními modlitbami a zpytováním vlastních chyb, jenom tak může duše vystoupat k nebi. Je to akt pokory, jenž vždy posiloval a povznášel krále“

Perelá vidí problém v tom, že tato duševní lehkost je výsadou vyvolených. Arcibiskup hovoří o vyvolených duších, které vystoupají do nebes. Ostatní spadnou k zemi, třeba ti, kteří nebyli osvobozeni od tíže svých hříchů.

Jak jsme řekli, Perelá je prototypem metafyzické lehkosti, který nachází svůj protiklad v metafyzické tíži války. O válce nejprve slyší Perelá zprostředkovaně z úst tří stařen. Představuje si ji velice divoce. Vidí nesmírně lehké a hbité skoky bojovníků na obou stranách. Když sestoupí na zem a podívá se svýma očima, uvidí, neúnosnou a těžkou hmotu.

„Quante volte ho udito questo nome: guerra. Pena, Rete, Lama mi dicevano sempre di guerre e io mi figuravo che gli uomini coessero nudi alla guerra, facendosi leggeri da balzare nell'aria: che i loro passi fossero agili e silenziosi come quelli del leopardo, lanci furtivi, volute di serpe per insinuarsi, per nascondersi, per sottrarsi: li vedevo carpire le ali agli uccelli da usare quale instrumento.“<sup>52</sup>

„Kolikrát jsem slyšel to jméno: válka. Pena, Rete, Lama mi vyprávěly o válkách neustále a já jsem si představoval, že lidé běží do války nazí, aby byli lehčí a mohli se vznést do vzduchu, že jejich kroky jsou hbité a neslyšné jako kroky leoparda, představoval jsem si jejich kradmé výpady, um hadů vysmeknout se, skrýt se, stáhnout se: viděl jsem je drát peří ptákům, aby ho mohli použít.“

„Acciaio, ferro piombo. E non cadono schiacciati sotto il peso delle armi? Come possono velocemente aggredire il nemico e lo aggrediti sottrarsi velocemente? E vedevo dei campi tutti bollati di sangue vermiglio. Come se quelli uomini se ne fossero liberati per correre più leggeri a gridare la loro vittoria. Ora io vedo la guerra come un'enorme minestra griggia, scodellata con sordo e lento frastuono, e rimasta lì...immangiabile.“<sup>53</sup>

---

51 PALAZZESCHI, Aldo. *Romanzi straordinari. Il Codice di Perelá*. Roma: Valecchi, s. 213- 4.

52 Tamtéž, s.185.

53 Tamtéž.

„Ocel, železo, olovo. Nedopadají snad pod tíhou zbraní? Jak mohou rychle ochromit nepřítel...Na bitevních polích jsem viděl všechny zraněné v kalužích krve. Jako kdyby ti lidé byly osvobozeni, aby mohli léhčeji běžet a provolávat své vítězství. Nyní vidím válku jako množství nepoživatelné šedé polévky, nabírané pomalu a hluše naběračkou.“

Palazzeschi Perelu vymodeluje z kouře, z látky, která má vždy svůj zdroj v nějakém komíně, krbu nebo ohništi, nedá se říci, že by byla beztvářá a vágní. Svůj tvar získává a zároveň o něj přichází právě tam, kde vzniká. Chvilku stoupá nějakou rourou, ale když ji opouští, rozplyne se a mizí. Dým beztréstně stoupá vzhůru, lehce a bez zásluhy. Dým, který vycházel z krbu každé rodiny, z otcovy napěchované lulky, dým, který neodmyslitelně patřil ve století páry ke každé lokomotivě, na každé nádraží, dým který vycházel z hlavní pušek po vystřelených ranách. Palazzeschiho muž z kouře zažívá největší dobu své slávy - dobu, kdy byl člověku nejbližší, kdy ho doslova provázel na každém kroku. Kromě toho, že je na světě odnepaměti, jeho lehkost se stala symbolem futuristického pokroku i zkázy proto, aby byl o století později důkladně prostudován a zatlačen stroze kamsi do kategorie látek se škodlivými účinky. Z miláčka se stal nepřítel. Na příkladu kouře vidíme, že atopie dnešního světa spočívá třeba v tom, že odmítáme dým z cigarety, kouř z výfuku aut či komínů, s pocitem viny přikládáme do kamen dřevěná polínka. Jako bychom žili ve světě nějakého strachu z dýmů.

Zato v našem románu je ještě dým obdivován a personifikován. Probouzí fantazii, výtvarné vidění, a také hravost. Tak jako děti pozorují mraky na obloze a představují si, co znamenají baví se tím, jak se plynule a lehce proměňují v něco neočekávaného a vždycky se rozjásají, když ten obraz „mají“. tak si autorova představivost pohrává s perelovým tělem. S dýmem je to stejné.

Palazzeschi se nechává unášet surrealistickými vizemi. „Pensavo cosí mentre gli sguardi erano attratti dall'ombra molesta su cui si innalzo tenue e leggerissima una spira bianca , opalina, simile a quella che puo uscire dalle labra di chi fumi una sigaretta , una spira che si formo in anello, leggiadra a subito si disfece nell'aria. Trasalii: per un istante nulla , quindi una spira piu spessa e piu densa , e che l'aria disfece a tromba , quindi un'esile colonna tortuosa che l'aria per disfare oscillava con grazia. Ma la colonna alla base si era fatta grossa, e l'aria non riusciva a disfarla piu, grossa ed oscura. Balzarono nello spazio alcuni grani d'oro che si sparsero a getto d'acqua, e la colonna divenne densa e nera e saliva rapidissima attirata, formando una nube grigia, e vapori neri si distaccarono da lato,

e nuovo e piu nutrito gettito di grani d'oro a fontana. A poco a poco l'odore del fumo propagandosi tanto che io mi chinai, come a nascondere la testa in una trincea. Tutto era ancora silenzioso intorno, ma il fumo bianco formava una nube che saliva a strati facendosi oscura.<sup>54</sup>

„Přemýšlela jsem o tom, zatímco mé pohledy byly přitahovány dotěrným stínem, nad nímž se zvedal lehounký slabý bílý závit, jakoby z mléčného skla, podobný tomu, jenž vychází z úst člověku, který kouří cigaretu, závit, z něhož vznikne lehounký prsteneček, který se hned zase rozplyne. Otřásla jsem se: chvíli se nedělo nic, a pak byly kroužky dýmu častější a hustší, ale vzduch rozptyloval ten chobot, štíhlý klikatý sloup, kterým dým vznešeně stoupal nahoru. Ale sloup postupně mohutněl a temněl a vítr už ho nedokázal rozptýlit. Do prostoru pronikalo několik semen zlata, která mizela v proudu vody s sloup byl stále plnější a černější a rychle stoupal, jako by byl něčím přitahován až vytvořil šedý mrak, černé páry ustoupily stranou a z fontány vytryskl nový a mocný proud zlatých semen. A postupně pach kouře sílil až jsem se sklonila a snažila se schovat hlavu do zákopu (písku). Všude kolem bylo ještě ticho, ale bílý kouř vytvořil mrak, který stoupal vzhůru po vrstvách a temněl.“

„Una volta il fumo usciva come alitato dalle labbra della ciminiera, come se essa parlasse con una persona lontana lontana e facesse ogni sforzo per farsi udire: ha! Pha! Lha! Un'altra volta io vidi proprio bene uscire una lunga fila di fanciulle che si tenevano tutte per la mano, ricordate le donne che si fanno col giornale, quando siamo piccine...tutte attaccate per la mano.“<sup>55</sup>

„Jednou kouř vypadal jako výdech ze rtů komína, jako kdyby hovořil k někomu příliš vzdálenému a jako kdyby se snažil ze všech sil, aby byl slyšet: ha! Pha! Lha! Jindy jsem ho jasně viděl vycházet jako dlouhou řadu holčiček, které se držely za ruce, vzpomeňte si na ženy, jak to dělají s novinami, když jsme byly malé...pořád jsme se držely za ruce.“

Asi nejbližší se k Perelově svobodě dostanou dámy. Perelá také budí pozornost mužů, kteří nahlížíjí jeho výjimečnost prizmatem svých profesí, ale Ženy pozorují jeho lehkost s nadhledem. Ony ji v podstatě neznají, jejich muži jsou jiní, Perelu je přitahuje. Ženy nesdílejí s muži jejich myšlení, naopak jsou přesvědčeny, že největší potíž spočívá v tom, že muži nic nepochopí a tak za odměnu nebo spíš z vděčnosti začnou našemu hrdinovi odhalovat svá

---

54 PALAZZESCHI, Aldo. *Tutti i romanzi. Il Codice di Perelá*. Milano: Mondadori, 2004, s. 168.

55 Tamtéž.

tajemství. Aby si zkrátily čas, jsou zvyklé se bavit a rozhodnou se Perelovi vyprávět své příběhy.

„Ognuna di noi cercherà nel fondo del proprio cuore la cosa.....piú leggera.“<sup>56</sup> „Každá z nás bude hledat na samém dně své duše to nejlehčí.“

Perelu vnímají ženy jako inspirativního muže, jako objekt své fantazie, Domnívají se, že se od ostatních mužů odlišuje také svou proměnlivostí.

„Siete tutto a questo modo“<sup>57</sup> „Jste takhle vlastně vším“, slibují si ženy znuděné jednostranností svých manželů. Perelá ponechává ženám jejich naivitu a ony ho začnou zásobovat svými příběhy, které kupodivu vůbec nejsou tím nejlehčím, co jejich duše zná, ale jsou to příběhy zasluhující soucit a politování. V ženách muž z kouře budí především důvěru. Nakonec ani nepotřebují, aby byl kýmkoliv, ale vlastně jim vyhovuje takový, jaký je – nepochopitelný, jiný, naslouchající. Jejich tragiku Perelá vidí v tom, že si samy vytyčují nedosažitelné cíle. Ani ženám Perelá neponechá jejich ideály. Ženy nakonec zjistí, že jeho charakter není nekonečné množství variací, které je napadají. A jakmile se do Perely zamiluje Oliva di Bellonda, situace se ještě více zkomplikuje, protože Perelá se navíc stává mužem, což dosud neexistovalo. Přestože je láska Olivy upřímná a v pohádkách i pověstech často bývá zvykem, že se hrdina usadí a lásce podlehne, Perelá nikoliv. V podstatě mezi ním a ženami neproběhne žádný rozhovor, který by směřoval k nějakým závěrům. Palazzeschi sice vyzdvihl jejich touhu po lehkosti, ale je přesvědčen, že jejich místo je v hledišti. V podstatě to ale oceňuje, uvědomuje si přínos ženského myšlení. Je mu blízká jejich častá tendence zapojovat do úsudků své emoce a ochoty dělit se o ně, což z nich činí mnohem svobodnější individuality, než jakými jsou muži.

Pro nás je ale zajímavý příběh Duchessy Zoe Bolo Filzo, která vzpomíná na své dětské morbidní hry. Na rozdíl od milostných peripetií, které provázejí ostatní kolegyně, ona plasticky líčí svou dětskou zábavu s ropuchami.

„Quando io ero bambina, la notte, nel giardino di un mio buon avo, facevo cercare tutti i rospi e ad ognuno versavo sulla groppa una buona quantità di spirito o di benzina, poi con un fiammifero li accendevo e gli lasciavo così liberi a correre e saltare. Le povere bestie

---

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 170.

<sup>57</sup> PALAZZESCHI, Aldo. *Romanzi straordinari. Il Codice di Perelá*. Roma: Valecchi, 1943, s. 224.



saltavano accese e si vedevano per tutto il giardino tutte queste fiamme... Più il fuoco arrivava la loro pelle e più i salti divenivano giganteschi, sbalorditivi fantastici.<sup>58</sup> ... Io rideva!...rideva!...signor Perelá...rideva...<sup>59</sup>

„Když jsem byla malá holčička, v noci jsem v zahradě svého dědečka posbírala všechny ropuchy a každé z nich jsem polila hřbet pěkným množstvím petroleje nebo benzínu a pak jsem jen škrtila sirkou a nechala jsem je jen tak volně pobíhat a skákat. Ubohá zvířata hořela a přitom skákala a v zahradě byly vidět všechny ty plamínky. Čím hlouběji pronikal oheň kůží, tím byly jejich skoky větší a úžasnější ....A já jsem se smála...Smála jsem se....pane Perelá ...smála....“

Setkáváme se zde opět s tématem bolesti, tentokrát v podání dítěte, setkáváme se s dětskou bezděčnou surovostí, se zlem v jeho nejnevinější podobě. Ve světě dospělých tento počin nelze ospravedlnit, ale pro jejich děti jsou takové hry přitažlivé, snad pro uspokojení nějakého prastarého pudu. Moraviův hrdina Marcello ve své románu *Konformista* zabíjí z radosti ještěrky a potom i kočku, ale věnuje se analýze svého chování.<sup>60</sup> V české literatuře jsou velmi podobné hry příznačné například pro Šlejharovy malé hrdiny. Jak už jsme si všimli, Palazzeschi si dětství velmi cení a je možné, že se snaží poukázat na jakousi nedokonalou proměnu dítěte v dospělého. A snad právě fenomén dětství a dětské hry jsou klíčem k jeho spontánnosti. Zdá se, že Palazzeschi děti chápe. Nadšení pro válku jako strategický bod programu, ospravedlňovaný racionálními argumenty, Palazzeschi nesdílí, ale dokáže pochopit smrt jako přirozený důsledek nějakého pudového chování. Nicméně připomíná, že výčitky svědomí jsou nevyhnutelné a budou duši tížit, na druhou stranu jen osobní prožitek je cenný a významný, ať je jakkoliv krutý. My ještě budeme hovořit o Pyramidě, jež vrcholí jakousi existenciální absurditou. Nežli však k tomuto konci dojdeme, budeme s autorem sledovat jeho úvahy o opravdovém štěstí a radosti. Je zajímavé, že do skupiny šťastlivců autor řadí lovce a popisuje jejich štěstí. „Dov é la gioia vera del cacciatore? Nella notte travagliata che passó, durante la quale non gli fu possibile dormire..., nella preda che a piú riprese sognó appisolandosi un poco, guardando il cielo ancora stellato,...il passar dalla porta, i primi passi sulla via, il loro rumore nel silenzio ancora notturno,...la gioia sale, fino al primo colpo sale, eppoi discende.“<sup>61</sup> „V čem je skutečná radost lovce? V náročné noci,

58 PALAZZESCHI, Aldo. *Tutti i romanzi. Il Codice di Perelá*. Milano: Mondadori, 2004, s. 172.

59 Tamtéž.

60 MORAVIA, Alberto. *Konformista*. Praha: Melantrich. 1973, s. 16.

61 PALAZZESCHI, Aldo. *Tutti i romanzi. La Piramide*. Milano: Mondadori, 2004, s. 491.

během níž mu nebylo umožněno spát..., v kořisti kterou na několikátý pokus dostihl, když na chvíli usnul, zatímco se díval do hvězdného nebe,...v odchodu z domu, v prvních pár krocích na cestě, v jejich ozvěně z ticha noci,...Radost postupně roste až do prvního výstřelu a potom pomalu slábne.“

Perelu je možné považovat za určitý druh italského inetta, kteří se začali v literatuře hojně objevovat od počátku století. Dlouho je tento inetto skutečně tím nejméně čitelným statickým hrdinou, o kterém až do okamžiku, kdy se objeví na scéně vypravěč, nevíme mnoho. Inettem je Perelá proto, že do děje nezasahuje svou aktivní činností. Nelze říci, že by byl pasivní svým cítěním. Jeho indiferentnosti si nikdo nevšiml do chvíle, kdy se upálí Alloro, který působí jako správce království. Alloro se upálí proto, aby Perelu napodobil.<sup>62</sup> Tuto Perelovu nevšímavost si obyvatelé království brzy vysvětlí jako cynismus a Perelu zavrhnou. Zároveň si ale uvědomí, jak jsou proti němu bezbranní a že do jejich světa už patřit nemůže. Perelá neodsuzuje, neformuluje ze svých postřehů závěry, stojí spíše v pozici pozorovatele okolního dění, často jakéhosi neangažovaného pozorovatele. Bylo mu odepřeno, aby aktivně prožil své mládí, protože žil v komíně, kde mohl vidět jen tmou. Funkci jeho očí převzala jeho fantazie. Představoval si, jak svět skutečně funguje na základě toho, co slyšel vyprávět z úst stařen. Konkrétní podoba abstrak, kterými byl sycen v komíně, po svém sestoupení na zem sdílí a příliš je nepozmění. Výjimkou je v tomto ohledu právě pohled na válku a na lásku. V této souvislosti si uvědomíme, že zprostředkovaná skutečnost má jinou vypovídající hodnotu než skutečnost prožitá.

Řekli jsme, že Perelá- inetto je jiný než jeho okolí tím, že je pro své okolí neaktivním protagonistou, je postavou, která aniž by něco činila, budí zájem a dává věci kolem sebe do pohybu. Jeho příchod znamená pro království boj proti zažitým stereotypům. Provokuje silně zvědavost obyvatel, je pro ně zajímavý a sytí svou odlišností jejich fantazii. Bohužel ta není velká a tak se postavy obnažují ve vzpomínkách, zkušenostech a mají přitom pocit, že prozrazují něco nového. Perelá je je jakýmsi pasivním recipientem těchto výplodů, trpělivým posluchačem, podobným Johnymu, protějšku dekadentního Valentina, se kterým jsme se seznámili v předešlém románu. Román není jen o tom, kdo je Perelá, ale snad ještě více o tom, jaký je svět, do něhož vstoupil. Navzdory tomu, že vykazuje jasné rysy maloměšťáctví, je milé, že Perelu přijímá, jelikož doufá, že s jeho pomocí na sobě něco zlepší. Tedy je

---

62 PALAZZESCHI, Aldo. *Tutti i romanzi. Il codice di Perelá*. Milano: Mondadori, 2004, s. 275.

sebekritický a do jisté míry konstruktivní, zároveň se ale ukazuje, že je jeho snažení je marné. Ukazuje se, že sám sebe nedokáže změnit.

Přestože jako celek společnost království působí smutně, její obyvatelé jsou velmi legrační, působí jako žáci, kteří správně odříkávají naučenou básničku, a je znát, že Palazzeschi nemá takovou omezenost rád a bojuje proti ní smíchem. Lehkým a neangažovaným, nebojí se ho použít kdekoliv. Dokáže jí situaci vždy spolehlivě odlehčit.

## 4 La Piramide (Pyramida)

Scherzo di cattivo genere e fuor di luogo

(Pyramida – nemístný špatný vtip)

Třetí ze souboru experimentálních novel je *La Piramide*. Pyramida vyšla ve Florencii v nakladatelství Valecchi až v roce 1926. Napsána byla mezi lety 1912- 1914 a původně měla vyjít spolu se samostatným dílkem *La Sfinge* (Sfinga) v jednom svazku, ale to nakonec zůstalo jen ve stadiu náčrtu a Palazzeschi se rozhodl vydat *Pyramidu* samostatně.<sup>63</sup>

Dokonalé sídlo egyptských faraónů autor volí za název posledního literárního pokusu svého raného prozaického období pravděpodobně pro jeho tvar a strukturu. Ačkoliv samotný název stavby v nás vzbuzuje spíše neurčitý stesk a obdiv k zašlé slávě zaniklé civilizace, její struktura a tvar jsou dodnes jejím živým odkazem, principem, který reálně funguje. Pyramida se stala jedním ze základních kamenů filozofie, která na její struktuře ukazuje vnitřní uspořádání společnosti, ale také matematiky, bez níž by filozofie patrně vůbec nebyla možná. Pyramida má tvar jehlanu a její vrchol tvoří jediný bod. Patří mezi nejstarší tvary, na něž, podle kubistů, lze rozložit svět.

Toto dílo stojí oblasti výtvarného umění ze všech tří experimentů nejbližší, jeho optika je však odlišná. V tomto posledním románovém experimentu je pro Palazzeschiho ústředním tématem struktura, ale také perspektiva. V úvodu se pokouší umělecky uchopit tento prvek, jehlan, který zatím není nijak zakotven v prostoru. Palazzeschi hledá správný úhel pohledu, nakonec zvolí ten, který je pro člověka nejvíce fascinující, tedy pohled shora dolů, pohled z ptačí perspektivy. Tento pohled, který vyvěrá z určitého odstupu, se bude objevovat v různých částech díla. Bude zaměřen k tvarům a charakteru jednotlivostí a od samého začátku bude patrné, že směr, který ovlivňuje tento Palazzeschiho literární experiment, je kubismus. Je to směr, který bylo zprvu také složité pojmenovat a charakterizovat, který ale významně ovlivnil evropské umění na řadu let dopředu.<sup>64</sup>

63 PALAZZESCHI, Aldo, *Tutti i romanzi*. Milano: Mondadori, 2004, s. 1524.

64 Guillaume Apollinaire (1880-1918) v roce 1912 napsal, „Novému malířství se říká kubismus. Jméno dostalo podle posměšného názvu od Henriho Matisse, jehož na jednom obraze upoutaly domy ve tvaru krychlí“. Již v roce 1911 označil v pařížském deníku „L'intransigent“ za původce kubismu Picassa: „Mezi publikem panuje všeobecný názor, že kubismus je malířství používající tvaru krychlí. Tak tomu není. Roku 1908 jsme viděli několik Picassových obrazů s jednoduchými a solidně nakreslenými domy, jež ve veřejnosti budily dojem krychlí, a tak vznikl název tohoto nejnovějšího malířského směru.“ (GANTEFÜHRER-TRIEROVÁ, Anne. *Kubismus*. Praha: Slovart. 2004, s. 7)

Podobně jako předešlé dva prozaické experimenty i tento text je vnitřně strukturován. Je rozdělen na tři části: tři (A tre) , dvě (A due) a jednu (A uno)<sup>65</sup> ( pravděpodobně analogie ke hře v kostky). V rámci této struktury se setkáváme mimo jiné s několika podobami „hrdinů“, nejprve se třemi, potom se dvěma a nakonec skončíme u jednoho, u autora samého. *La Piramide* je opět text podivuhodně autobiografický a mnohem více duchovní než předešlé dva romány. Palazzeschi se zde věnuje pravým podobám mezilidských vztahů a vazeb podobně jako se kubistické obrazy vrací k pratvarům (jakýmsi tvarovým archetypům), které existují na světě odnepaměti. Je to text smutný a pesimistický, jež je nutno číst pozorně. Zároveň je to text, který také stojí čtenáři ze všech tří próz nejbliže, přímo k němu promlouvá a oslovuje ho a je proto nejvíce autobiografický a nejosobnější.<sup>66</sup> Není zde žádný prostředník, který má sledovat myšlenky a pocity pisatele zachycené v dopisech, jako tomu bylo v *Alegorii*, ani „chybějící“ vypravěč jako v *Perelově zákoníku*, ale autor se obrací přímo ke čtenáři. Jinak má *La Piramide* s oběma předešlými díly leccos společného, zejména jistý filozofický podtext.

Připomeňme si, alespoň okrajově, právě kubistické podloží díla. Díváme-li se na kubistický obraz (Emil Filla, *Hráči karet*) vidíme soubor geometrických tvarů. Nejsou vidět jejich tváře, prsty ani karty. Jejich siluety sedí okolo stolu a hráči jsou zcela zaujati hrou. Obraz je v hlubokém rozporu s reálným odrazem skutečnosti, přesto je velice věrohodný ve vyjádření té hry.

Modernisté obecně chtěli ukázat, že k pochopení díla není třeba detailně a co nejdříve popisovat realitu, ale že je zajímavé pracovat s podstatou věci a proniknout do její struktury. Lze také říci, že jejich revoluční vidění spočívalo v tom, že neusilovali o co nejdříve napodobení skutečnosti, ale prosazovali pro umění vlastní vyjádření sebe sama. Hledali patřičné formy, které to umožní. V tomto smyslu je třeba připomenout osobnosti Pabla Picassa a Paula Cezanna, kteří svým dílem naznačili nové možnosti tvaru zejména ve výstavbě obrazu a měli v prvním desetiletí dvacátého století na tento nový směr veliký vliv. Znamenali počátek vývoje směru, který se později nazýval kubismus. Počátky tohoto

---

65 PALAZZESCHI, Aldo, *Tutti i romanzi, La Piramide*, Milano: Mondadori, 2004.

66 PALAZZESCHI, Aldo, *Tutti i romanzi, Notizie sui testi*, Milano: Mondadori, 2004, s. 1531.

avantgardního uměleckého proudu můžeme spatřovat v letech 1907-8. Termín kubismus vymyslel kritik Louis Vauxelles. Toto označení použil na jaře roku 1909, když se pokoušel o charakteristiku Braquových obrazů vystavených v Paříži v salónu Nezávislých. Konstatoval, že „malby činí dojem, jakoby byly stvořeny z krychliček ( les cubes). Název sám byl poprvé použit Guillaumem Apollinairem v roce 1913.

Tento směr vznikl neprogramově, aniž by byl formulován v nějakém manifestu. Picasso v roce 1926 řekl: „Když jsme vynalezli kubismus, vůbec jsme to neměli v programu, chtěli jsme jen vyjádřit, co bylo v nás. Nikdo nám nenaznačoval program činnosti a naši přátelé básníci sledovali pozorně naše úsilí, ale nikdy nám je nediktovali.“<sup>67</sup>

Picasso i Braque chtěli zobrazovat věci v jejich skutečné bytnosti. V první řadě se soustředili na tvar předmětů a polohu v prostoru. Jejich obrazy měly ukázat, jak se věci z určité strany jeví a čím dokonalejší byla iluze této skutečnosti, tím lépe.<sup>68</sup> Kramář staví Picassa do opozice vůči malířům malebně aranžovaných zátiší. Připomíná, jak se Picassovi zdálo chudé zachycovat zátiší přirozeně oproti bohatství, které nacházel v jednotlivostech, nelíbilo se mu, že zátiší ukazují jen pouhý povrch věcí. Byl přesvědčen o tom, že zaměříme-li se na jediný předmět, získáme více úhlů pohledu, pronikneme do jeho podstaty. Pro Picassa ale neexistoval prostor, ten vzniká až po solitérech samotných jako nejdříve vznikne dům až potom zahrada, která ho obrostne.<sup>69</sup> Picasso zobrazuje plasticky věci, které proniká svým citem a intelektem. V žádném případě se nesnaží dosáhnout iluze předmětu, poněvadž ta je jednostranná, subjektivní a klamná. Touží po objektivitě, upíná se k linii, k tvaru. (na rozdíl od impressionistů, kteří se snažili linii rozrušit). Picasso zřejmě registruje souvislost mezi linií, tvarem a vnitřním charakterem. Hledá pevný rys. Nechce napodobovat náhodný vzhled věcí tak, jak se s tím setkáváme v přírodě. Je to umění na výsost duchové, ne však abstraktní<sup>70</sup>.

Jelikož Picasso se snažil shrnout více pohledů na jeden celek, perspektiva v jeho díle nebyla možná, ta podává přírodu z jediného pevného bodu.

---

67 HLAVÁČEK, Luboš. *Pablo Picasso*. Praha: Horizont, 1981, s. 45.

68 KRAMÁŘ, Vincenc. *Kubismus*. Brno: Moravsko- slezská revue, 1921, s. 15.

69 Tamtéž, s. 16.

70 Tamtéž, s. 18.

Dalším projevem tendence odpoutat se od vnějšího napodobení přírody a uvolnění cesty k tvoření v plném slova smyslu bylo zrušení uzavřenosti těles tedy přesněji rozložení předmětu v jeho tvarové složky.<sup>71</sup> Picasso si všiml, že svět lze rozložit na pravy, jakými jsou krychle, válce nebo jehlany, které jsou pro naše cítění jako kostra ukryty ve věcech a převádí na tyto tvary složité a nepravidelné předměty a dociluje tím jednoduchosti.

*Pyramida* je v tomto smyslu kubistickým dílkem, ačkoliv kubisté byli hlavně výtvarníci a o literární reflexi příliš nestáli. Palazzeschi měl zjevně pocit, že kubistický pohled na svět může být aplikován i v literatuře.

Již jsme řekli, že *Pyramida* se věnuje tvarům a struktuře, je o místech a pohledech, které se na ně nabízejí, o struktuře rodinných a lidských vztahů s akcentem na odchylky od tradičního chápání. V této souvislosti je třeba připomenout, že téma odlišnosti a jinakosti se objevuje v určitých podobách ve všech traktovaných prózách a tento pocit je zřejmě autorův niterný autobiografický rys (vzpomeneme-li na citlivého Valentina či člověka z kouře Perelu, ale také uvědomíme-li si autorovu homosexuální orientaci) avšak v *Pyramidě* jakoby získával ještě dalšího rozměru. Palazzeschi si je vědom toho, že některé zažitě stereotypy v myšlení lidí platí proto, že jsou v podstatě starými ustrnulými frázemi, staly se pevnou součástí jazyka, u níž nikdo nezkontroluje, zda stále platí. Místo, aby na nich trval a ospravedlňoval jejich vznik, představuje nové pravdy, přináší nejen nový pohled na staré věci, ale tvoří z nich nové kategorie.

Palazzeschi používá Picassovskou optiku pohledu shora dolů, ale zároveň se jí snaží obohatit o tu perspektivu, která u Picassa chybí. Vrcholek pyramidy je místem, odkud shlíží na zemské předměty (Punti, posti, città) a zároveň tak odpovídá na otázku, kam se poděl zmizelý, starý Perelá. Palazzeschi chce nejen shlédnout dolů, ale také se rozhlédnout a zároveň předpokládá, že díky těmto možnostem bude vidět objektivněji. Nabízí se v tuto chvíli vzpomínka na dekadentního Valentina, který psal o tom, že jeho nemoc pochází z maličkostí. Obracel svou pozornost k nepodstatným, ostatními opomíjeným věcem. I on už byl objektivní, ale ještě málo. Palazzeschiho objektivita nechce být ničím svazována, chce se rozpínat do šíře. V *Pyramidě* by mohl nalézt lék na svou nemoc. Mohl by, protože tady by si uvědomil určitý fakt, a to, že pohled na svět může být různý, své myšlení by otočil a nahlížel by na velké věci jako na maličké, a to už je poněkud lehčí než naopak. Zjistil by, že se na

---

71 Tamtéž, s. 22.

realitu „nedá spolehnout“, když se optika pořád mění. Palazzeschi žil v době, kdy muselo být všeobecně rozšířeno tušení, že jedince v budoucí době bude čekat nelehký úkol vybrat si, jak bude nahlížet na svět kolem něj a jak v něm bude existovat. Tušil, že tento jedinec bude pln pochybností, že bude neustále revidovat minulost, opravovat staré omyly a zejména, že bude přemýšlet jaksi ve fragmentech. Už nikdy neuvidí svět v jeho celistvosti, i když ho bude schopen dokonale poznat a procestovat a propojit. Nebude schopen vyslovit myšlenku, aniž by současně nelitoval, že tak učinil, protože vše už přece bylo řečeno: a to je už postmoderní pocit.

Palazzeschi také připomíná, kolikero vážených umělců a tvůrců zasvětilo celý život budování něčeho, před čím lidé na chvíli „otevřeli ústa“ a úžasem vydechli. Jediný výdech uznání je jím považován za výsledek celoživotního snažení.

Jak jsme již naznačili Palazzeschi svůj let nad světem koření komentováním častých stereotypů v lidském myšlení, vysmívá se tak konvenci a různým klišé, jimiž lidé parafrázuji život. V souvislosti s nimi se objevuje řada oxymoronů, např. oblíbená spojení typu: Amici: nemici, Parenti: serpenti, Cugini: assassini, Fratelli: coltelli.<sup>72</sup> Palazzeschi obhajuje jejich pravdivost a lamentuje nad lidmi. Zároveň ale nabádá k bystrosti, jeho čtenářem je ten, kdo chce odhalit pravdu a nazývat věci pravými jmény. Palazzeschi je zde nepřítelem prázdných vět.

Fráze je výrazem neosobnosti, člověka a lidské vztahy automatizuje. Svět je plný takových frází. Palazzeschi s nimi polemizuje. Téma fráze nás vede k odtrhování obsahu od formy. Skutečnost je živá a neustále v pohybu, ale řeč fráze ne, má sklon se usazovat. Vědomí této živé skutečnosti v životě bylo pro Palazzeschiho velmi důležité, v tomto smyslu byl moderním autorem, inspiroval se vlastním prožitkem, dokázal zachytit ze současných uměleckých proudů to nové, cenné a originální. Myslím, že jako tvůrce nikdy nechtěl dopustit, aby jeho díla ztuhla. Tomu se snažil vyvarovat mimo jiné také výběrem jazykových prostředků, zejména v *Pyramidě* si můžeme všimnout velmi bohatého slovníku, zejména v oblasti substantiv a sloves. Autor raději zvolí synonymní označení, často raději sáhne k méně frekventovanému slovu, než aby se opakoval. Všechny tři experimenty mají spíše charakter prózy nebo, v případě *Codice di Perelá*, dramatu. Nepíše poezii, a přece se snaží tvořit

<sup>72</sup> PALAZZESCHI, Aldo. *Tutti i romanzi. La Piramide*. Milano: Mondadori. 2004, s. 392.



zvukomalebné věty, chce být výstižný a stručný i rozvláčný a výmluvný. Přesto se zdá, jako by se chtěl vymezit proti jakémusi žurnalistickému jazyku jako jazykovému schématu. Navzdory jeho afinitě ke své „přítomnosti“ nechce sklouznout jen k popisu, ale citlivě reaguje na požadavky umění, které zřejmě na počátku století pro tvůrce znamenalo něco důležitého.

Vzpomeňme si v této souvislosti na *Alegorii*, kterou rozděluje na dvě části právě jazykový styl. I v *Perelově zákoníku* je jazyk a zejména jeho syntax podrobena velkým změnám a dost možná, že právě pro dramatické prvky a z části vypuštění postavy vypravěče byly právě tím důvodem, proč byl román, ne zcela přesně, označen za futuristický. *Pyramida* je v rámci románových pokusů jejich přirozeným pokračováním co do obsahu i formy. Pokud jde o formu, tak je nepřehlédnutelné, že zde se Palazzeschi nesnažil upoutat čtenářovu pozornost nebo mu ulehčit orientaci v textu. Dělení do tří částí je nezřetelné a text komplikuje. Skoro jakoby předpokládal vytrénovaného čtenáře, takového, který už ví, co má hledat. Snad to souvisí s vyššími nároky na vnitřní kulturu člověka, o kterou často nové směry usilovaly. Například kubisté si uvědomovali, že bude určitá část milovníků obrazů, kterou svými díly neosloví. Presentovat tyto svobodné ambice tvůrců však jen svědčí o sebejisté atmosféře, v níž umění vznikalo.

Různými prostředky se autor hlásí k literárnímu odkazu svých předchůdců. V *Alegorii* navazuje na tradici italského epistolárního románu a Foscolovy *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (Poslední dopisy Jacopa Ortise), v *Perelově kodexu* je těžké uvést konkrétní příklad, protože román zdánlivě připomíná pohádku, starý útvar lidové slovesnosti, také má ale Perelá atributy hosta, poutníka a objevitele a je zde jasná aluze na figuru Ježíše Krista.

V *Pyramidě* zase najdeme reminiscence na Leopardiho (pasáže o Slunci a Luně).

„Sole dei meriggi d'estate infuocati, sole che indori le brezze delle mattine invernali!  
Sole che rigonfi le nubi sulla terra, sui mari che baci le vele, che frughi nei solchi, che dái i colori alle bandiere! Grande! Grande Signore!“<sup>73</sup>

„Slunce ohnivých letních polední, slunce, které pozlacuješ vánky zimních rán!  
Slunce, které nafukuješ mraky na zemi, na mořích, jejichž vlny líbáš, ty které pátráš ve žlábcích a které vybarvuješ vlajky! Všemohoucí! Všemohoucí Pane!“

---

73 Tamtéž, s. 36.

„Candida!...Pudica!...Vereconda!...Vergine delle vergini! Regina! Dal tuo soglio celeste e verginale circondata da miriadi di ancelle“ vidi subito le stelle vergini come te... come te risplendenti, inargenti le acque, fai le strade della terra azzurre e vellutate, non sente per te, il pellegrino, il peso del cammino e del suo sacco, sfiori la guancia sulle impannate chiuse delle case, inebrii i balsami delle foreste, carezzi gli zeffiri nelle vallate.“<sup>74</sup>

„Bílá! ...Cudná!...Bezúhonná!.....Panno všech panen! Královno! Ze tvého nebeského a panenského trůnu obklopeného spoustou služebnic uzřel jsem hned hvězdy panenské jako jsi ty ... Jako ty zářivé, prostríběné vody, oblékáš cesty země do modra a do sametu a poutník díky tobě necítí tíhu svých kroků a své mošny, opíráš svou bledou tvář do zavřených okenic domů, omamuješ lesními vůněmi, laskáš zefýry v údolích.“

V předešlém díle jsme se nijak nezaobírali autorovým vztahem k bohu, ačkoliv o něm víme, že není vřelý. I textem *Pyramidy* se stále linou prázdné odkazy k Bohu jako červená nit. Výkřiky „Gran Dio!“, „Grandissimo!“ jsou jen lichá, prázdná ozvěna. Jakoby tím autor demonstroval vyprázdňovaný vztah mezi Bohem a lidmi.

Naopak za boží dílo považuje autor květiny pro jejich různorodost, sílu a barevnost a jeho vztah k Bohu ještě více komplikuje chápání člověka jako božského nástroje, podobající se jemu samému („Uomo! Divino congegno, simile a Dio.“<sup>75</sup>)

Je třeba mít stále na paměti, že pro Palazzeschiho je příznačná názorová různorodost. Často jsou jeho závěry tak různé, že se vzájemně popírají. Na jedné straně přirovnává člověka k božskému nástroji, jakémusi vyššímu stvoření, na straně druhé se mu posmívá už ve stadiu zrodu.<sup>76</sup>

Je zřejmé, že Palazzeschi neprožíval s rodinou harmonický vztah, resp. byl plný konfliktů.<sup>77</sup>

Pokud bychom měli jednotlivé fragmenty úvah, ze kterých je *Pyramida* složena, nějak

---

74 Tamtéž, s. 369.

75 PALAZZESCHI, Aldo. *Tutti i romanzi. La Piramide*. Milano: Mondadori, 2004, s. 375.

76 „É un sudiciume fetente che si chiama uomo“ (Je to páchnoucí smradloch, který si říká člověk). In PALAZZESCHI, Aldo. *Tutti i romanzi. La Piramide*. Milano: Mondadori, 2004, s. 399.

77 PAPINI, Giovanni. *I Cari genitori*. Lacerba I, 10. 15. 5. 1913.

charakterizovat, můžeme říci, že se vzájemně doplňují i navzájem popírají. Řekli jsme, že Palazzeschi si je vědom dialektické podstaty světa, tedy toho, že je soustavou různých opozic, láska nachází svůj protipól v nenávisti, radost v zoufalství, krása v ošklivosti atd. Palazzeschiho úvahy a teorie o světě jakoby se převlékaly tu do jedněch tu do druhých šatů, podle nálady autora. Protagonista *Pyramidy* je spíše pesimistický, spíše popírá stávající systém, „uvádí věci na pravou míru“, přičemž si občas protiřečí. Je jaksi celá situace je pak jaksi přirozeně absurdní, protagonista *Pyramidy* je v tomto smyslu vyspělejším bratrem alegorického Valentina, který také vnímal svět prizmatem svých zjitřených pocitů a stavů. V *Alegorii* byl Valentino obrácen zcela do sebe, v *Pyramidě* je tomu naopak. Zde hrdina svět hodnotí, definuje a žije jím. Tento text je společensky velmi kritický a zároveň se snaží být objektivní. Palazzeschi odhaluje slabiny stávajícího společenského systému, zejména reflektuje sociální otázku (bohatý versus chudý). Bez obav o nich hovoří, je angažovaný.

Zde vidíme určitý posun, vidíme zde hrdinu, ale i jeho protějšek nebo více protějšků, často je ukáze jen úhel pohledu. V *Pyramidě* hledáme systém, svět se zdá být zpočátku velice komplikovaný, čím více hledáme, tím více se zjednodušuje, zužuje, až je nakonec hrdina zaskočen určitou prázdnotou. Když vystoupá na vrchol pyramidy, k nejvyššímu bodu, nic tam není. Čtenář si vydechne, že by absurdní konec? Váháme, spíše další opozice, říkáme si. Struktura se rozpadá v prázdnotě, v prostoru jako nutná součást Palazzeschiho filosofie.

Kdybychom hrdiny Palazzeschiho experimentálních románů postavili vedle zralé absurdní postavy zahajovače Hugo Pludka z Havlovy *Zahradní slavnosti* (1963), jež je podobenstvím o ztrátě lidské identity,<sup>78</sup> byli bychom překvapeni jejich dětskostí a jemností. Společné jsou jim jakási vnitřní rozpolcenost a nevědomí této rozpolcenosti. Valentino je rozdvojený, hrdina *Pyramidy* roztrojený a Hugo prostě rozpolcený. Ovšem pro Huga je to skoro charakterová vlastnost, samozřejmý princip jeho chování. Zatímco Palazzeschiho hrdinové si pohrávají s různými postoji a názory, Hugo programově absorbuje všechny názory, dokáže se adaptovat, jeho chování je samoúčelné, ale funguje jako stroj, který obměňuje dané fakty, ale nikdy nové nestvoří.<sup>79</sup> V závěru odpovídá na otázku, kterou si kladl už náš dekadentní Valentino. Kdo jsem? „Já? Kdo jsem? Notak podívejte, já nemám rád tak jednostranně stavěné otázky, vážně ne!...člověk – to je něco tak bohatého, složitého,

---

78 LEHÁR, Jan. STICH, Alexandr. JANÁČKOVÁ, Jaroslava. HOLÝ, Jiří. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998, s. 818.

79 HAVEL, Václav. *Zahradní slavnost*. Doslov M. C. Putna, 1963, s. 70.

proměnlivého a mnohotvárného... V člověku není nic trvalého, věčného, absolutního.“<sup>80</sup> Pludek dochází k tomu, že už není na místě otázka kdo je, ale zda někdo je a nakolik skutečné je ono „je“.

Havel i Palazzeschi brojí proti maloměšťáctví. Oběma je to prostředí dobře známé, pro oba představuje maloměšťáctví vážné ohrožení uměleckého tvoření. Tento dojem trochu zpochybňuje upřímné nadšení této vrstvy pro technický pokrok a zájem o nové vymoženosti své doby, pokud vedou k pohodlnějšímu životu (to je univerzální, myslím). Palazzeschi bojuje svou hravostí a určitou nepředvídatelností, nutí ho k tomu jakýsi dětský instinkt, který zapříčiňuje, že děti neposlouchají.

Pro Havla je to spíše filosofické téma a jako filosof se snaží jev co nejlépe určit. Havlova představa o tomto jevu je velmi konkrétní. Není omezena jen na sociologicko-společenskou definici, ale „postihuje maloměšťáctví v jeho tvořivosti“<sup>81</sup>. Putna míní, že neschopnost vlastní produkce vede k hypertrofii reprodukce a adaptability.<sup>82</sup> Maloměšťáctví je tedy jakýsi stav tvůrčí zakrnělosti, ale přitom maximální přizpůsobivosti a napodobitelství.

Jak jsme řekli, Havel i Palazzeschi hledají cestu, jak vyjít z tohoto podivného prostředí. Každý přitom volí jiný způsob, Havel poukazuje k absurditě reality jako k nevyhnutelné skutečnosti. Palazzeschi je ještě optimistický a tak bojuje s ustrnulostí právě svou fantazií, nápady a hrou. Hledá cesty, jak se vyhnout té hrozbě, vysmívá se jí, dělá všechno možné, aby své hrdiny udělal neparafrazovatelnými nebo nenapodobitelnými. Nechává si možnost, aby mohli z tohoto světa uniknout. Počátky této snahy spatřuji u Perely, detailnějším obrazem této společnosti je Pyramida. Navzdory tomu, že text je pesimistický, je přítomna víra, že lze zvítězit proti programovosti a konvenčnosti buržoazní společnosti.

Havel je mnohem dále v tom smyslu, že si je vědom toho, že postavy typu Hugo Pludek jsou nevyhnutelné a velice životaschopné, na rozdíl od moderních inettů. Pludkové už musí být programoví a nedokáží být sami sebou, poněvadž celý život napodobují. Ale je to už jejich role, kterou hrají ve společnosti, která je na ně „připravena“, mají velkou oporu v systému a v podstatě pomalu se karta obrací, adaptabilních postav přibývá, neadaptabilní a tvůrčí jsou nabádáni k umírněnosti.

---

80 LEHÁR, Jan. STICH, Alexandr. JANÁČKOVÁ, Jaroslava. HOLÝ, Jiří. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. s. 818.

81 Havel Václav. *Zahradní slavnost*. Doslov M.C. Putna, s. 71.

82 Tamtéž.

## Závěr

V této práci jsem se snažila přiblížit rané prozaické experimenty žánrově i stylově obtížně zařaditelného autora, Alda Palazzeschiho, jehož tvorba pokrývá skoro celý oblouk dvacátého století (1905 *Cavalli bianchi* - 1972 *Via delle cento stelle*).

Postupně jsme se v této práci seznámili s obsahy následujících děl: *Allegoria di Novembre* (*Listopadová alegorie*), *Il codice di Perelá* (*Perelův zákoník*) a *La Piramide* (*Pyramida*), ale naše cesta mířila především k rozboru těchto obsahů, k jejich významu a jeho výkladu.

Pokud jde o první román, na prahu zimy jsme s hrdinou Valentinem vstoupili do ztichlé secesní vily, uzavřeli jsme se do tohoto izolovaného světa a pomalu pronikali do hrdinova soukromí až jsme se dostali do samého nitra jeho duše. Stali jsme se díky dopisové formě jeho příběhu přímými svědky všeho, co nám o sobě chtěl Valentino sdělit, věnovali jsme se analýze jeho citlivé osobnosti, sledovali jsme proces jeho odcizení i lásky, vstoupili jsme do jakési dávné, uzavřené doby, v níž jsme se pokoušeli zorientovat. Na první pohled se nám zdálo, že máme před sebou jasné zadání a můžeme sledovat od začátku až do konce návrat hrdiny ke svým ideálům, ale brzy jsme zjistili, že jsme součástí hry. Absurdní konec nás vrací na začátek románu, pomůže nám pochopit, že jsme se stali obětí iluze, a že tento netradiční příběh nelze číst očima tradičního racionálně založeného čtenáře. Tomu by šlo o to, aby pochopil, kam se poděl hrdina, proč zmizel a co v Bemualdě našel. Autor se takovému čtenáři vysměje, podá mu dost faktických informací, ale my cítíme, že pochopení díla jako celku je v mezích estetických požadavků dekadentního umění. Už sám název díla nás vede spolehlivější cestou k pochopení celku, jelikož alegorie má být něčím proměnlivým, vlastně zdáním, jakousi vnější podobností a zároveň trochu klamem. *Alegorie* patří do stejného světa jako *Básně* (1909). Pokud bychom měli *Alegorii* nějak souhrnně hodnotit, je třeba se obrátit k poetice Palazzeschiho krepuskolárních básní, jež vznikaly prakticky současně. Často se opakujícími pocity a zároveň tvůrčími principy jsou zde melancholie a nostalgie, na něž už upozorňuje Palazzeschi- básník.

„Le stesse visioni infantili e un po malate di paesi nostalgici, illuminati di raggi troppo vivi o troppo smorti: di parchi umidi dove passeggiano donne bellissime, misteriose regine, di tempi chiusi, dove non vivono che le figure dei vetri riflesse sull'impiantito marmoreo, di

palazzi inceneriti, di convegni spettrali in vecchie sale chiuse da anni e da anni.“<sup>83</sup>

„Jsou to samé dětské vize trochu nemocné steskem po vzdálených zemích, prozářené paprsky snad příliš živými snad příliš mdlými: parků po dešti, kde se procházejí překrásné ženy, tajemné královny, zašlých časů, ve kterých nežije nikdo jiný skleněné postavy odrážející se v mramorové podlaze, paláců shořelých na prach, přízračných sešlostí ve starých sálech zamčených celé dlouhé roky.“

V poněkud otevřenějším, i když také alegorickém prostředí zůstaneme, i pokud jde o Palazzeschiho další román *Perelův zákoník*. Jeho hrdina, výjimečný lehký Perelá se vydá na cestu po upadajícím království, představí nám jeho společnost, kterou velice dobře známe. Je jí společnost malého města, postavy jsou pevně vsazeny do svých rolí, jež jsou zpravidla dány druhem jejich společenského zařazení. Muži nejsou pro Perelu příliš zajímaví, protože jejich myšlení je do značné míry formováno logikou, ačkoliv to neznamená, že on není zajímavý pro ně. Zajímají se o jeho lehkost a rádi by se jí zmocnili. Perelá si daleko více rozumí se ženami, jejichž myšlení a jednání je nepostižitelné rozumem. Podle kubistů se ženy nepohybují ve vymezeném prostoru naší životní zkušenosti. Rovnováha mezi rozumem a citem, vědomím a nevědomím je v románu velkým tématem, stejně velkým jako je téma času a dosažení jakési vyváženosti, vnitřní stability.

V práci jsme se, samozřejmě, také snažili poukázat na umělecké kontexty, v nichž díla vznikala. Pokud jde o *Perelův zákoník*, naznačili jsme cíle, k nimž směřoval futurismus, nicméně jsme nesledovali vyčerpávajícím způsobem, do jaké míry Perelův příběh plní kritéria futuristického díla, ačkoliv jsme naznačili, že próza je jím ovlivněna. Snažili jsme se spíše pochopit charakter Perelovi lehkosti a zamyslet se nad tím čím vlastně Perelá je. Došli jsme více méně k tomu, čím není. Zjistili jsme, že je v jistém smyslu opakem aktivního idealisty Valentina z prvního románu, všimli jsme si zde druhu Perelovy pasivity (*inettitudine*), narazili jsme přitom na téma bolesti, jejíž prožívání a reflexe náš *inetto* je schopen.

Zabývali jsme se také formou románu a se domníváme, že je ovlivněna nejvíce výtvarným uměním. Totiž, že Palazzeschi takto reagoval na požadavek otevřenosti forem. V souvislosti s tím jsme polemizovali o románovém žánru v Palazzeschiho podání. Dospěli jsme k názoru, že experimentování s románem spočívá v tom, že autor nechce nechat strukturu románu zakrnět, což se projevuje zejména v závěrech knih. Poněkud složitější je

---

83 SOFFICI, A. *Aldo Palazzeschi*. La Voce V, 29, 1913.

*Perelův zákoník*, tam je formální tvar už na první pohled nejroztodivnější. Zvláštní je i struktura jednotlivých kapitol, autor v části knihy vynechává vypravěče, a tím na čtenáře přenáší odpovědnost za pochopení smyslu. Otevřeného a neohrazeného nakonec nechává jen hrdinu, což je zajímavé, protože na hrdinu se v románu soustřeďuje největší pozornost a Palazzeschi tímto strukturu díla nezrušil, ona platí, ale jakoby její jádro nebylo pevné (jako jádro Země není pevné). Kniha o Perelovi ale jinak vnitřní atributy románu má, i v ostatních experimentech se objevuje symbolika čísla 3. Na rozdíl od předešlého díla Perela odchází ze světa v souladu s očekáváním, jeho zmizení je přirozené. Míra absurdity je de facto menší než v *Alegorii* či v *Pyramidě*.

Když jsme se zamýšleli nad experimentováním s jazykem v dílech, všimli jsme si (ve všech třech románech, ale zejména je to výrazné v *Pyramidě*) rozmanitosti autorova lexika. Zaznamenali jsme rovněž pokusy přestavět klasickou narativní syntax. Usoudili jsme, že Palazzeschi nedělal malé změny, ale bylo pro něj důležité, aby dílo neztratilo na srozumitelnosti. Až dosud jsme se setkali s autorem, který se rád směje a je hravý jako dítě. Jeho říkanky jsou dětsky zvonivé a to i na neveselých místech. Čas dětství nechtěl nechat jen tak odplynout, protože si byl vědom jeho neopakovatelnosti a síly.

Z tohoto času dětství v jeho dílech přetrvává láska k pohádce, pravděpodobnému zdroji jeho fantazijních představ. Palazzeschiho přitahovala zvláštní pravdivost pohádkových příběhů.

Na druhé straně toto dítě jakoby sedělo za zamlženým oknem svého pokoje, jakoby toto dítě navždy dělila od světa skleněná přepážka. Určitá uzavřenost těchto časů, o které výše mluví Soffici je přiléhavý postřeh a je zvláštní a zároveň trochu paradoxní, že se Palazzeschi o uzavřenost svých raných děl nesnažil, ba naopak proti ní bojoval.

Ale připomeňme si další velkou otázku, před níž umění na počátku století stálo. Tedy otázku čím má umění být a jak je to s jeho pravdivostí. Palazzeschi považoval za čestné se k této postavit čelem. Je nesporné, že se cítil být moderním umělcem v tom smyslu, že umění nemá popisovat objektivní skutečnost, ale má vznikat samo ze sebe a z osobnosti tvůrce, poněvadž je odrazem jeho intelektu a fantazie. Byl si vědom toho, že kolik existuje tvůrců, tolik může být umění, tolik může být estetických vizí. Zároveň ale věděl, že umělec nese odpovědnost za to, co sděluje a ten, kdo umění přijímá, nemá být obelhán. Tak vnímal vztah mezi autorem a čtenářem. Pečlivě si všímal reakcí na svá díla, o čemž svědčí jeho korespondence.

Pablo Picasso jednou vyslovil značně univerzální myšlenku:

„My všichni víme, že umění není pravda. Umění je lež, která nás učí chápat pravdu, alespoň tu pravdu, kterou jako lidé pochopit můžeme. Umělec musí vědět, jak má ostatní přesvědčit o pravdivosti své lži.“<sup>84</sup>

Můžeme říci, že Palazzeschi to umí, jeho umění je hravé a trochu vrtkavé, ale živé a pravdivé. Je jako šikovný a obratný kejklíč (saltimbanco)<sup>85</sup> balancující nad propastí různých emocí a tendencí, které zachvátily konec devatenáctého století.

Toto vše jsme mohli sledovat u *Alegorie* a *Perlova zákoníku*. Naše pozornost však byla upřena ještě k jednomu dílu, k *Pyramidě*, zajímavé kubistické próze, která se od dvou předešlých děl liší téměř vším. Nepochybně i toto dílo je inspirováno hrou, podle mého názoru má i určitou filosofickou rovinu a rozvíjí Palazzeschiho vize směrem k absurditě.

Působí ze všech tří próz jako nejkomplicovanější a nejotevřenější. Její tvarová jednoduchost je jen zdánlivá. Je také komplikovaná po jazykové stránce, vyznačuje se velice pestrým výběrem lexikálních prostředků, souvětími o několika větách, jakousi postupující kónizací příběhu. Mám na mysli Palazzeschiho vidění, svět románu je zpočátku zabírán ohromně zešíroka a z vysoka, jakoby ve snaze nahlédnout celý svět, aby vyprávění nakonec dosáhlo jediného daného bodu, vrcholu pyramidy. Tento vrchol je právě také vrcholem filosofie této knihy, v této souvislosti jsme se zaměřili na absurdní polohu Palazzeschiho díla, která se už od *Alegorie* pomalu, ale jistě vyvíjí od spontánní neplánované náhody postupně k tvůrčímu uvědomělému principu.

Podtitul knihy označuje pyramidu za nemístný špatný žert. Tento žert v podstatě souvisí se vztahem k pravdě a realitě, kterou zde Palazzeschi prezentuje jako proměnlivou. Obecně lze Palazzeschiho ranou prozaickou tvorbu považovat za pokusy o zúctování s tradičními způsoby myšlení a představení nových možností. Cenný je pro mne především přehled autora v různých oblastech umělecké tvorby a ochota aplikovat na literaturu získané poznatky, poněvadž ji tak obohacuje.

---

84 Ganteführer- Trierová, A. *Kubismus*. Praha: Slovarť, 2004, s. 15.

85 PIERI, Pietro. *Ritratto del Saltimbanco da Giovane Palazzeschi*. Bologna: Pátron editore, s. 1980.



Autor experimentuje v oblasti struktury děl, v oblasti jazykové a literární. Důvodem tohoto experimentování je pravděpodobně hledání možností a nových prostředků a to svědčí (navzdory celkovému vyznění některých děl) o značném optimismu a důvěře v možnosti své i všeho umění.

## Il Riassunto

Nella tesi vengono trattati tre romanzi sperimentali di Aldo Palazzeschi, uno dei piú interessanti scrittori italiani. I romanzi si chiamano *Allegoria di Novembre* (1943, uscita nel 1907/8 sotto il titolo *Riflessi*), *Il Codice di Perelá* (1911) e *La Piramide* (1926, i testi però hanno origine negli anni 1912-1914).

I romanzi sono stati caratterizzati come la prosa sperimentale. Abbiamo partito dall'analisi di ognuno dei tre esperimenti, abbiamo aperto le prose e abbiamo cercato di definire i loro componenti costitutivi.

Abbiamo capito che lo sperimentalismo consiste nel fatto, che l'autore, influenzato dalle tendenze moderniste, che si svolgono soprattutto sul piano dell'arte figurativa, inizia una rivoluzione contro una forma di un romanzo tradizionale e quindi anche contro una mentalità borghese. Abbiamo notato che questa mentalità borghese non è capace di creare una realtà originale, ma si realizza nella reiterazione dei stereotipi. Si chiude nel mondo delle frasi fatte (luoghi comuni). Palazzeschi viene provocato da questa società e vuole cambiarla.

In questa tesi abbiamo cercato caratteristiche comuni, temi trasversali ed elementi portanti dei suoi capolavori. Abbiamo capito velocemente, che prima di tutto dobbiamo vedere, come funziona il sistema, quale è il rapporto tra Palazzeschi ed il mondo. Abbiamo scoperto, che Palazzeschi è un autore molto aperto, ma forte nel senso che crede nei suoi istinti. Si lascia influenzare da molte tendenze artistiche e sociali, soprattutto dal decadentismo, dal futurismo, dal cubismo e anche da molte persone, ma il suo lavoro è soprattutto il prodotto del sintetismo del proprio intelletto e istinto letterario.

Abbiamo analizzato i testi dal punto di vista del contesto artistico, della struttura interna delle opere, della loro trama e degli eroi. Molto poco abbiamo parlato della lingua palazzeschiana, ma abbiamo apprezzato la ricchezza del suo lessico, che soprattutto nella *Piramide*.

Per quanto riguarda il primo romanzo *Allegoria di Novembre* abbiamo notato che si tratta del libro che possiamo contare fra le opere decadenti per causa di eroe, dei mezzi stilistici ed estetici. Abbiamo visto che la prosa ha una poetica molto simile alla poesia

crepuscolare di Palazzeschi, collegata con una nostalgia fiabesca, chiusa nel suo proprio mondo.

Dal punto di vista della struttura del libro, il romanzo é diviso in due parti, la prima parte del romanzo si ricollega alla tradizione del romanzo epistolare, la seconda é formata dagli articoli dei giornali, fa pensare al romanzo poliziesco. La veritá della storia non scaturisce direttamente dagli eventi avvenuti, ma é prodotta dalla cooperazione con la fantasia del lettore. L'autore tende a unico quadro mostrando la frammentarietá del mondo. Abbiamo anche individuati degli elementi assurdi e surrealistici nel libro e abbiamo cercato il loro significato.

Il secondo romanzo si chiama *Il Codice di Perelá*. A prima vista é un romanzo molto diverso, gli eroi si sono contrari per le loro caratteristiche, *Allegoria* é di gran parte un libro decadente, invece *Perelá* ha un carattere rivoluzionario. Il romanzo viene messo nell'ámbito della fiaba e anche altri momenti lo collegano con il passato, ma il carattere del eroe si orienta verso il futuro. Il romanzo viene influenzato da alcune esigenze del futurismo italiano, però abbiamo polemizzato con il termine „romanzo futurista“.

Leggendo attentamente vediamo che ci sono anche delle cose comuni. Siamo concentrati al eroe Perelá e alla sua leggerezza e libertá, ma naturalmente anche alla societá, la quale incontra. Valentino e anche Perelá sono due individualitá molto volatili, hanno un cuore freddo e non possono essere capiti dal mondo che li circonda. Valentino é „limitato“ dalla sua individualitá nobile e ideale e Perelá scende nel mondo come un uomo di fumo, l'uomo diverso. Le loro storie hanno un fine aperto. Perelá lascia il mondo un pó cambiato, però non viene influenzato da esso. Con questo eroe Palazzeschi procede la lotta contro la societá, contro la lingua e contro la mentalitá borghesi. Perelá é un antieroe leggero, é un'atopia di uomo borghese.

Anche nel caso del Codice la struttura del romanzo é un mezzo della sperimentazione, vediamo che é riscossa la struttura del romanzo tradizionale.

Il terzo libro analizzato si chiama *La Piramide* ed é, secondo me, il libro piú complicato e piú interessante. Anche in questo caso abbiamo cercato i fonti d'ispirazione di Palazzeschi. Abbiamo notato che la poetica di questo libro viene fortemente ispirata dalla ottica artistica dei cubisti francesi, ma il libro ha certi segni del libro filosofico.

Il libro si rivolge direttamente al lettore quindi il rapporto tra l'autore e il pubblico é molto vicino. D'altra parte l'autore cerca di mostrare la realtà obiettivamente. Lo strutturalismo di Palazzeschi sembra come se si ispirasse dal sistema delle opposizioni. La realtà non é semplice e la verità non ha una faccia sola.

É un libro pesimistico, l'interesse del autore é molto vasto. La Piramide analizza una quantità di temi che si legano alla vita di uomo (si occupa della tematica sociale, si dedica ai rapporti umani) un pó ha un carattere enciclopedico.

## Seznam použité literatury

### Primární literatura

PALAZZESCHI, Aldo. *Romanzi straordinari. 1907 – 1914*. Firenze: Valecchi, 1943.

PALAZZESCHI, Aldo. *Tutti i romanzi*. Milano: Mondadori, 2004.

### Sekundární literatura

ČORNEJ, Petr. *Česká literatura na předělu století*. Jinočany: H&H, 2001.

GANTEFUHRER-TRIEROVÁ, Anne. *Kubismus*. Praha: Sloart, 2004.

GOSPODINOV, Georgi. *Gaustin, aneb člověk s mnoha jmény*. Praha: LNL, 2004.

HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha: Respekt, 2007.

HLAVÁČEK, Luboš. *Pablo Picasso*. Praha: Horizont, 1981.

HLAVÁČEK, Luboš. *Řeč tvarů. Umění vnímat umění*. Praha: Horizont, 1984.

HOLÝ, Jiří. JANÁČKOVÁ, Jaroslava. LEHÁR, Jan. STICH, Alexandr. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1998.

FLEMROVÁ, Alice. *Protagonisté italského modernistického románu*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2004.

KRAMÁŘ, Vincenc. *Kubismus*. Brno: Moravsko-slezská revue, 1921.

MARTEN, Miloš. *Imprese a řád*. Praha: Odeon, 1983.

MARTEN, Miloš. *Fons Amoris. Dravci*. Praha, 1913.

MARTIN, Sylvia. *Futurismus*. Praha: Sloart, 2007.

MERHAUT, Luboš. URBAN, Otto. VOJTĚCH, Daniel. *V barvách chorobných - Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. Praha, 2006.

MORAVIA, Alberto. *Konformista*. Praha: Melantrich, 1973.

PELÁN, Jiří. *Básníci soumraku. Italská poezie pozdní secese*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2001.

PIERI, Pietro. *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi 1905-1914*. Bologna: Pátron editore, 1980.

PULLINI, Giorgio. *Aldo Palazzeschi*. Milano: Murcia & C, 1972.

*Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004.

TARCHETTI, Iginio Ugo. *Fosca*. Praha: Svoboda, 1976.