

RELIGIOZNOST I PODSVIJEST U TRAGEDIJI "LA FIGLIA DI IORIO" GABRIELEA D'ANNUNZIA

ŽIVKO NIŽIĆ
Filozofski fakultet u Zadru
Faculty of Philosophy in Zadar

UDK: 850.09 D'ANNUNZIO,G.
Stručni članak
Professional paper

Primljeno: 1998-11-10
Received

U ovom se članku analizira "La figlia di Iorio", najznačajnija tragedija Gabrielea D'Annunzija, kontroverznog hit književnika, političara i javne svjetske figure, koju je minuciozno komentiralo nekoliko generacija književne kritike u Italiji i inozemstvu. Stavlja se u prvi plan angažman autora u korist kršćanstva sukobljenog s ruralnom mediteranskom tradicijom prije Krista. Razmatra se dubinski sloj simbola i odnosa likova sa Starim i Novim Zavjetom (Kain, Abel, Tri kralja, Veronika, Sveci i drugo), posebice uloga anđela kao posrednika u milosrđu i afirmaciji kršćanske ljubavi. Nude se o tome neke nove interpretacije u smislu nadogradnje poznatih. Inzistira se na podsvijesti protagonista Aligija iz koje on usporedno djeluje u koliziji s realnošću (tradicijom) uz viziju Anđela. Ta druga dimenzija je izvor kršćanskog nadahnuća koje je na toj razini, bez obzira na krajnji kompromis sukobljenih religija (kršćanske i predkršćanske) prvenstveno poradi ubojstva oca, simbolizirano žrtvom nevinog ženskog protagonista (Mile), pobjednice duhovnijeg života ljubavi. Dio pomaka iz podsvijesti prema vjeri i dobrote prenosi se na "realni život", što je jedan od glavnih zaključaka članka.

Skloniji smo mogućoj pretpostavci da je teže baviti se predmetom koji je minuciozno proučen i interpretiran od već nekoliko generacija književnih kritičara nego tu činjenicu usvojiti kao prednost. Kad je riječ o Gabrieleu D'Annunziu kojemu je protekla godina značila šezdesetu od smrti, taj se problem još povećava jer je za života kao jedan od protagonista talijanske književnosti i općenito kulturnog i političkog života pokrenuo osebujnu kontroverznu kritiku i polemiku od aklamacije do potpunog negiranja. Suvremenija kritika rasterećena od nekadašnjih dnevnih konotacija i s privilegija distance interpretira zavidan

pjesnikov opus, rekli bismo, konvergirajući prema visokom vrednovanju D'Annunzija kao književnika.¹

Ovdje ćemo se baviti nekim aspektima religioznosti u jednom od najpoznatijih, a možemo reći i najprivlačnijih pjesnikovih dramskih djela *La figlia di Iorio*.² Treba nadodati: i jednom od najčešćih interesa književne i kazališne kritike. Čak i veliki Benedetto Croce, D'Annunzijevev suvremenik, i, uglavnom, oštar kirtičar, daje ovoj tragediji zajedno sa zbirkom pjesama *Alcyone* posebno, zaključno mjesto u umjetničkom dometu književnika iz Pescare.³ Bit ćemo na strani onih koji nisu podlegli Croceovu autoritetu kad o ovom djelu, uz sve pohvale, ipak kaže: "E se, nella "Figlia di Iorio", leggiadra opericciuola, da molti critici trattata con severità immeritata, sul cupo fondo sensuale-lussurioso-sanguinario si disegnano la bontà e la purezza e il sacrificio generoso ed espiatorio, è da avvertire che tutti questi motivi vi sono fiabescamente introdotti e stilizzati, e, pur evitandosi a questo modo il falso che è degli altri simili tentativi del D'Annunzio, non per ciò acquistano solidità, la quale, se mai, resta tutta nel fondo che si è detto e che è così prepotente da finire con l'avvolgere l'opera intera e coronarla con la voluttiosa eutanasia della fiamma consumatrice."⁴

Upravo je ovo djelo značajno kad se polemizira i raščlanjuje D'Annunzijeve religioznost. Općenito je poznato da je s pozicija katoličkog morala, dakle crkve i tako orijentirane kritike, bio oštro kritiziran. Učinila je to i naša ranija književna kritika.⁵

¹ Pored općeg interesa za D'Annunzija, trajna osvježenja kolektivnog odmjeravanja kritike su povremeni kongresi o pjesniku i časopis *Quaderni del Vittoriale*.

² *La figlia di Iorio*, tragedia pastorale di tre atti, 1904.

³ "Gabriele d'Annunzio", u: B. Croce, *La letteratura italiana*, Editori Laterza, Bari, 1963., str. 112-187.

⁴ Id., str. 182.

⁵ Pogledajmo mišljenje gimnazijskog profesora Waltera Ljubibratića (talijanski-njemački), dakle državnog službenika, o D'Annunziju: "S ovog je uzroka D'Annunzio, pretjerani ljubitelj koreografskih i sensualno plastičnih efekata nagrdio ozbiljnu pojavu Hristovog mučenika; s ovog je uzroka uveo Sebastijanov ples bosih nogu na užarenom ugljenu u prvoj i simbolični ples Spasiteljve muke u trećoj mansione. Prizori ovi, koji nikako ne stoje u skladu s dostojanstvom mučenika, u kojima u tradiciji nema traga." (str. 48-49) ... "Dunas u razmaku od samih pet ili šest mjeseca, jedva će D'Annunzio između svojih prijatelja, obožavatelja, učenika i pristaša jednog naći, koji će se odvažiti da po drugi put pročita njegov "San Sebastiano". A to je bila sudbina njegove "Francesca da Rimini", njegove "Nave", jednom riječju svih njegovih djela. Zašto? Jer D'Annunzio manjka prvi uslov da postigne trajni uspjeh, manjka mu iskrenost. Sve što piše ili pjeva, sve je bez iskrenosti. U svemu vlada sličnost, afektacija, pretjerana ljubav za neobičnim i nevidjenim i s toga pada u sinještost." (str. 61). Cf. Walter baron Ljubibratić, "Crkvena prikazanja i D'Annunzиеv San Sebastiano", *Program C. K. Velike državne gimnazije u Zadru za školsku godinu 1911-1912*, str. 3-62. Negativni odnos ima i Jakov Čuka (Jakaša Čedomil), zasigurno jedan od najznačajnijih hrvatskih književnih kritičara iz tog razdoblja. Vidi: J. Čuka, "Talijanski roman", *Iskra*, Zadar, II., 1982. Za suvremene odjke D'Annunzиеve stvaralaštva u Dalmaciji upućujemo na rad: Pavao Galić, "Gabriele D'Annunzio nei periodici di Dalmazia (1879-1920)", *L'arte di Gabriele D'Annunzio. Atti del convegno internazionale di studio*, Venezia - Gardone Riviera - Pescara, 7-13 ottobre 1963., Mondadori, Milano, 1968., str. 539-567. Poznata je korespondencija s D'Annunzиеvim književnim opusom pa i vrlo značajnih hrvatskih književnika (V. Nazor, M. Begović. A. G. Matoš). Za noviji odnos prema D'Annunziju u književnom smislu u Hrvatskoj i bivšoj Jugoslaviji upućujemo prvenstveno na radove Mute Zorića koji se jedini sustavno u nas bavio ovim književnikom, posebice njegovom recepcijom na našim prostorima: "D'Annunzio opet na književnoj sceni", *Književna smotra*, br. 4, Zagreb, 1970., str. 80-81; "Hrvatska i Hrvati u talijanskoj književnosti od D'Annunzija do Pasolinija", I. dio, *Dometti*, a. 4., br. 3, Rijeka, 1971., str. 16-31;

Imajući u vidu sam naslov ove teme, digresije i širenje argumentacije stavit ćemo samo u funkciju ovog užeg interesa jer su aspekti D'Annunzijeve religioznosti bili i jesu obrađivani u mnogim radovima.

Na društvenoj i psihološkoj razini ova je tragedija kolizija, sukob dvaju pogleda na nebo, poganskog i kršćanskog, koji njihove refleksije praktične primjene imaju na razini duhovnog življenja.⁶ Noviji, kršćanski, tek se duhovno fragmentarno ugrađuje na čvršću praksu i tradiciju kojima su korijeni i nastanak u poganskoj tradiciji, a što kulminira u patrijarhalnom neprikosnovenom autoritetu oca - roditelja. Cijela je tragedija gotovo zagašena simbolikom jedne i druge religije, a jezik je preplavljen "potrošenim" metaforama tako da se može govoriti o dvostrukom pismu tragedije, stvarno simboličkom i metaforičkom te jeziku "potrošenih" metafora koji figurira kao obično komunikacijsko pismo. Kako se radi o dramskom djelu, podvrci ćemo se povremeno i zakonima ili bolje reći funkcionalnosti dramaturške analize. Na tradicionalni spoj poganstva i kršćanstva, koji u zabačenoj ruralnoj sredini ima svoju ravnotežu, mora po klasičnom principu drame doći neki udar. D'Annunzio didaskalijama racionalno koristi mogućnosti vizualnoga, na što bi druga žanrovska proza mogla iskoristiti desetke stranica. Već je scenografija prvog čina i materijalni rekvizitarij spoj dviju tradicija, starije i mlađe, odnosno njihove uravnotežene simbioze.⁷

"Talijanski pisci o nama i našim književnostima. Svjedočanstva, odjeci i prijevodi od Dantea do Pasolinija", *Književna smotra*, br. 8, Zagreb, 1971, str. 65-82; "Talijanski pisci o nama i našim književnostima. Svjedočanstva, odjeci i prijevodi od Dantea do Pasolinija", 2. dio, *Književna smotra*, br. 9, Zagreb, 1971, str. 88-105; "D'Annunzio nelle letterature jugoslave", *Studia Romanica et Anglicza Zagrabienzia*, br. 44, Zagreb, 1977, str. 175-224; "Alcuni aspetti del dannunzianesimo nella poesia jugoslava", *D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi. Quaderni del Vittoriale*, num. 7, Milano, 1978., str. 85-92; "La coscienza del D'Annunzio nelle letterature jugoslave", u: Giuseppe Dell'Agata, Cesare G. De Michelis, Pietro Marchesani, *D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi*, Slavica 15, Marsilio ed., Venezia, 1979., str. 140-178; "Danuciojeva 'Ode alla nazione serba' i njezini prevodioci", *Glas SANU*, knj. 325, sv. 11, Beograd, 1980., str. 81-153; "L'"Ode alla nazione serba", i suoi contenuti poetici e politici e la sua fortuna", *D'Annunzio politico*. Atti del Convegno (Il Vittoriale, 9-10 ottobre 1985), a cura di Renzo De Felice e Pietro Gibellini, Milano, 1987., str. 285-309; "L'Imaginfico sull'altra sponda", *Esperienze letterarie*, n. 1. Federico & Ardia, Napoli, 1989., str. 69-97; "D'Annunzio jugoslavo, D'Annunzio europeo". Atti del Convegno internazionale, Gardone Riviera - Perugia, 8-13 maggio 1989. A cura di Pietro Gibellini. "Proposte", *Il Vittoriale degli Italiani*, Lucarini editore, Roma, 1991., str. 329-350; "D'Annunzio fiumano nella letteratura croata", *Un capitolo di storia: Fiume e D'Annunzio*. Atti del Convegno a cura di Elena Ledda e Guglielmo Salotti. Gardone Riviera - San Pelagio, 27-28 ottobre 1989. "Proposte", *Il Vittoriale degli Italiani*, Lucarini ed., Roma, 1991., str. 139-148.

⁶ Odoardo Bertani krokira tragediju u nizu binarnih opozicija: "La figlia di Iorio si fonda su una serie di contrapposizioni: ieri e oggi, magia e fede, carne e spirito, padre e figli, tentazione e sublimazione, legge tribale e legge neotestamentaria, tempo e metatempo, coralità e individualità, necessità e libertà." Odoardo Bertani, "Dimensioni spirituali nel teatro di D'Annunzio", *D'Annunzio e la religiosità*. Atti del convegno 22-23 giugno 1981, *Quaderni del Vittoriale*, 28, luglio-agosto 1981., str. 128.

⁷ U didaskaliji prve scene I. čina imamo: "e presso un degli stipti penderà una croce di cera, contro i malefizii", ali pored najvećeg i logičnog kršćanskog znaka - križa, imamo dalje: "...spiga di meliga rossa contro i malefizii...", dakle simbol koji ne postoji u ikonografiji liturgijske simbolike zapadnog kršćanstva (prema književnoj ikonografiji...). U tom smislu didaskalija daje osebjunu vizualnu sliku opreme jedne tradicionalne ruralne kuće - spomenimo još i "E vi sarà una madia vecchissima che porterà scolpita l'immagine di Nostra Donna" - dakle na rekvizitu svakako starijem od kršćanstva ali s jakim kršćanskim simbolom. Taj sloj ćemo morati često zanemariti jer se očito radi o

Na takvu ravnotežu - simbiozu nadovezuje se logičan nastavak, to je brak preko kojega D'Annunzio radi dramaturški udar na ravnotežu. Cijeli ritual oko priprema mladenke Viende, darovi, riječi, želje, posebice Aligijeve (mladoženjine) majke Candie della Leonessa poetski je prozor u paradigmatu jednoga života koji kao da se fiksirao kao ekvivalent vječnosti. Mogli bismo zaključiti da već u prvoj sceni simbolikom od imena mladoženjinih sestara do brojeva, spominjanja prvog sveca u nizu od desetak koliko ih u tragediji spominje D'Annunzio, te korištenjem vremenske simbolike i prostora, daje prvu cjelovitu koncepciju svoje ideje kolizije svjetova koju nekoliko puta ponavlja.

Imena sestara su Splendore, Favetta, Ornella. Prve riječi izgovara upravo Splendore, sjaj tradicije koji obasjava ritual vjenčanja. Druga govori Favetta. U korijenu je fava (bob), u ruralnim sredinama Italije poznat je kolač "fava dei morti" u simbolici prisjećanja na mrtve što je i središnja radnja, krajnja Milina žrtva (katarza), ubojstvo oca. Treća je Ornella, u tragediji instinktivna i razumska kopula između poganstva i kršćanske ljubavi koja se naglašenije javlja kod para Aligi - Mila i koja remeti spomenutu ravnotežu. Njeno ime može imati i dvostruku simboliku: u upćem značenju ona ostaje zemaljskim ukrasom nakon Miline žrtve, kao pomak prema dobru duhovno i moralno hibridne zajednice. Ona funkcionira i u drugoj mogućnosti simbola kao ženska varijanta Ornelle, drveta koje se uzgaja da bi se paljenjem njegova debla dobila mana kao poznati kršćanski simbol Božje intervencije.⁹

Ako ustrajemo na ovom pristupu, nije bez značaja da Ornella u svom prvom javljanju spominje i prvog sveca, sv. Ivana:

Tutta di verde mi voglio vestire,
tutta di verde per Santo Giovanni
ché in mezzo al verde mi venne a fedire...
Oili, oili, oilà!

(str. 802)⁹

Znamo da je sv. Ivan bio nazočan, zajedno s trima Marijama (ovdje tri sestre), razapinjanju Isusa, te da je preživio pokušaje svoga pogubljenja postavši simbolom ne samo najavitelja Krista već i preživljenog kršćanstva. Mogla bi se uklopiti u simboliku i zelena boja,¹⁰ naime, pored klasične simbolike pobjede proljeća nad zimom odnosno života nad smrću sv. Ivan se često prikazuje u zelenom ogrtaču kao simbol duhovne inicijacije krštenja na Jordanu. D'Annunzio svjesno ili slučajno bogato i teatarski funkcionalno koristi svoju erudiciju. Prvu razinu cijele koncepcije tragedije, ako čitamo po ovom dramaturškom konceptu, prva slika problema riješena je praktično u prve tri scene. Iz nužne redukcije izbora simbola spomenimo i vremenski, naime, cijeli ritual se događa u podne:

mjestu gdje se mijesi tijesto za kruh, dakle Kristovo tijelo u utrobi Majke Božje; kako se radi o velikom broju takvih primjera, odustat ćemo od takvih digresija kao nepotrebne argumentacije za namjere ove analize i moguće samo na razini interpretativne svijesti pojedinca.

⁹ Gotovo sve simbole koristimo u funkciji interpretacije prema *Leksikonu ikonografije liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, 1985.

⁹ Gabriele D'Annunzio, *Tragedie sogni e misteri*, vol. I, A. Mondadori ed., VII ed., Milano, 1959., str. 802.

¹⁰ I mladenka je obučena u zeleno, a ne u bijelo.

ORNELLA

Ora suona la campana,
la campana di mezzodì.

(str. 803)

Uspón sunca je gotov, ide se u drugu polovicu dana prema mogućem sumraku jedne epohe. U ovom izboru simbola moramo uzeti i žuto:

SPLENDORE

Ora viene il parentado
a portarti le canestre,
le canestre di grano trimestre;
e tu, ecco, non sei pronta!

(str. 803)

Mlada Vienda još nije spremna za sjeme, tu već počinje gradacija propasti vjenčanja. Žuto je, uz ostalo, i poznat euharistijski simbol ljudske naravi prema Ivanovu evanđelju (12, 24), pa prema tome i simbol umiranja koje je zapravo veliko rođenje, što je u dramaturškom smislu početak duge gradacije prema Milinoj žrtvi. Ta kontrapunktalna simbolika pogansko-kršćanska uključuje odmah na početku i zaklanu ovcu čime je spomenuta i prvi put krv kao najava ubojstva.

D'Annunzio dolazak Aligija odmah iskorištava za kompletiranje ekspozicije, predstavlja se jasnim da dolazi iz potpuno druge razine svijesti (podsvijesti). Didaskalija glasi:

L'uscio si aprirà. E apparirà lo sposo imberbe; che darà il suo saluto con voce grave ed occhi fissi, religiosamente.

(str. 806),

a njegove su prve riječi: "Laudato Gesù e Maria!" i posljednje u prvom javljanju: "Padre, Figliuolo e Spirito Santo!", na koje se nastavlja didaskalija:

...Aligi si appresserà alla madre, come trasognato.

(str. 806)

Autor je naznačio da će Aligi djelovati izvan očekivanog konteksta, zgusnuta simbolika i tekst koji slijedi pleonastički podcrtavaju Aligijev psihički otklon da bi ga zaključio uputom:

Il figlio si alzerà smarrito.

(str. 806)

Umijeće autorove ekspozicije dramaturški je savršeno jer nam na istoj ovoj stranici najavljuje da Aligi, iako krivac za očevo ubojstvo, odnosno simbolički pokušaj dokidanja poganske tradicije, neće umrijeti jer mu je to san najavio:

Io mi colcai e Cristo mi sognai.
Cristo mi disse: 'Non aver paura.'
San Giovanni mi disse: 'Sta sicuro.
Senza candela tu non morirai.'
Disse: 'Non morirai di mala morte.'

(str. 807)

Uz Krista ponovno je sv. Ivan kao autoritet. Aligi je dakle iz svijeta podsvijesti dobio garancije da može slijediti svoju vokaciju i bez obzira na postupke, draže nam je ovdje koristiti riječ biografiju u Danteovskom smislu, neće umrijeti nasilnom smrću odmazde. Scena se nastavlja Aligijevim pitanjem:

E il mio padre dov'è , che non lo veggo?
(str. 807).

Pjesnik vješto uvodi kolizijski lik, uvodi oca u funkciju, ali i Aligijevo sjećanje koje se uklapa u njegovo psihičko stanje i u suprotnosti je s atmosferom vjenčanja. On govori o tome kako se porezao na srp a otac mu je rekao:

'Figlio Aligi' mi disse 'figlio Aligi,
lascia la falce e prenditi la mazza;
fatti pastore va su la montagna.'
(str. 808),

I malo dalje nastavlja:

Alla montagna debbo ritornare.
(str. 808)

To je potpuno neprimjereno situaciji, čime pjesnik definitivno podcrtava Aligija kao lik u otklonu. Ova scena iz prošlosti, koja se najviše puta ponavlja u tekstu pa je autoru i vrlo značajna, upućuje nas na razmišljanje, imajući u vidu ukupni kontekst tragedije, da je D'Annunzio originalno parafrazirao priču o Kainu i Abelu. Otac, naime, vraća sina u stočara, znači među zvanje, odnosno plemena koja su kasnije razvila kršćanstvo. Bog je prihvatio Abelovu žrtvu. Ondje je Aligi nositelj kršćanstva, napretka u duhovnom smislu, zato ubija oca Kaina, ujedno biva i dijakroni Lamek, dakle potomak koji je uistinu ubio Kaina. Aligi žrtvom Mile ostaje nekažnjen i vraća se produhovljen iz svoje protestne podsvijesti u uspostavljenu ravnotežu. Slika za žetve, ranjavanje Aligijevo i očeva naredba da ide u brda imaju tako logičnije mjesto u koncepciji djela - da je Aligi za nešto drugo. On nekoliko puta kao leitmotiv ponavlja "moram se vratiti u brda", dakle u narod koji će prihvatiti Krista. Ako bi ovo prihvatili kao mogućnost podnaslov *La figlia di Iorio* mogao bi glasiti "Abelova osveta". Štap koji Aligi nosi, a koji je također već opisan u prvoj sceni, te rezbarija na štapu koju radi i tumači Aligi također sve u znaku broja tri, uvodi odmah i anđela, klasičnog medijatora između dva svijeta, koji ima ključnu ulogu u povezivanju Aligijeve svijesti i podsvijesti, ovdje možemo reći religiozne podsvijesti. Funkcionalno je i spominjanje drugog sveca sv. Vlahe (San Biagio), koji je bio liječnik i koji se božjim nadahnućem povukao u brdo, upravo kao Aligi. Nastup iz "drugog svijeta" autor efektno podcrtava u ovoj drugoj sceni Aligijevom izjavom kojom prekida tumačenje svoje "intarzije" na štapu:

Ma chi è questa che sta su la porta?
(809)

Aligi uopće ne prepoznaje svoju zaručnicu. U tom trenutku čuje se larma žetelaca. Pjesnik efektno "bukom i bijesom" dovodi treću dimenziju djela, Milu u

bijegu. Pred kraj druge scene majka definira Aligijevo predkontekstualno psihičko stanje:

Figlio, che hai? Tu parli per faretico?
 Vin negro ti versò la sposa tua
 forse e a digiuno te lo tracannasti,
 sicché tratto tu sei di sentimento?
 O Vergine Maria, datemi grazia!
 (str. 811)

Prepoznavanje Aligijevo djelovanja iz druge dimenzije je autoritativno, Majka koja priziva intervenciju neba na razini svijesti. Dva su plana već u munjevitoj ekspoziciji definitivno suprotstavljena. Treća scena započinje odgovarajućim ritualom riječi koje izgovara Candia, a tri sestre daju vizualnu sliku rituala u dva navrata ljubeći zemlju. Nabranje rekvizitarija u tradicionalnoj kuhinji koji Candia posvećuje budućoj gazdarici podsjeća na ekspanzirani "Cantico delle creature" sv. Franje. Taj D'Annunzijevo produžetak potpuno je vjerojatan, ako imamo u vidu da je upravo ovaj svetac neka vrsta D'Annunzijevo idola, a nesumnjivo bitan element u pjesnikovoj religioznosti. Candia govori:

Le mura della casa, i quattro canti
 - là il sole in Dio si leva e là si colca,
 quello è bacio e quello è solatio -,
 il colmigno e la gronda col suo nido,
 gli alari e le catene del camino
 chiamo, e il mortaio che pesta il sale bianco
 e l'alberello che lo custodisce,
 o nuora, chiamo a testimonianza.¹¹
 (str. 813)

Personifikacija i dramski izravno funkcionira jer pogled ide od predmeta do predmeta koji daju trodimenzionalnu vizuru tekstu. Ako dodamo da su sestre našle mladu na krevetu kako plače plačem napuštene, D'Annunzio je skoro potpuno definirao smjer budućih događaja. Cijeloj sceni susreta mlade i ženskog dijela obitelji Aligi je nazočan pasivno sa strane kao da ga nema, tek u trenutku kad se čuje urlanje žetelaca trgne se i odlazi prema vratima, čime pjesnik najavljuje njegovo ne ulasku mase i nasilja u roditeljsku kuću. Informacije dramaturški teku savršenim redom: 1) realnost (vjenčanje), 2) otklon Aligija, najava sukoba dvije razine, 3) informacija o ocu, ključna slika iz prošlosti, te 4) buka i bijes žetelaca u sadašnjosti. Ovdje se Favetta javlja, kako smo predložili, po našem mišljenju, ne slučajno, jer upravo ona govori sklopove radnje tog konteksta:

I mietitori il gran sole gli impazza,
 e come cani abbaiano a chi passa.
 (str. 813),

te dalje prijetecu biblijsku simboliku:

¹¹ Istom dodajmo ovdje i D'Annunzijevo biblijsko parafraziranje pjesme o vrsnoj ženi koju neposredno prije izgovora Candie.

Gesù, Signore, che vampa d'inferno!
Comare Serpe si morde la coda.

(str. 814),

dok Ornella u onom istom smislu predložka prepoznaje podsvijest i drugu dimenziju u kojoj je Aligi:

O Aligi, Aligi, annuolato sposo,
il sonno nelle nari t'è rimasto.

(str. 814)

D'Annunzio zgusnuto u trećoj sceni najavljuje zle znakove, mladenki iz pregače pada posvećeni kruh, uvodi se l'Angelo che piange, kao kasniji opći komunikator između Aligijeve podsvijesti, dakle religioznog nadahnuća, i realnosti u koju intervenira. D'Annunzio pruža i dalje funkcionalne didaskalije koje su izvrsna teatarska intervencija - udarci ruke po madracu i jastuku kao kontrapunkt, priprema se krevet koji se neće konzumirati uz istodobno urlanje žetelaca.

Scena četvrta je još u funkciji ekspozicije. Pjesnik nudi veliki broj slika rituala čiji bogati sadržaji u teatarskom smislu gotovo da ne trebaju redatelja. Darovateljice jedna za drugom posipaju pšenicom mladenku, po glavi poput nekog mentalnog krštenja sjemenom, uz želju da doživi starost i iskrenost te vjeru u zagrobnost (all'ora del trapasso). Gradacija rituala je gotovo privedena kraju, on iz statičnog ishodišta nabranja predmeta (nepokretne slike) stalno raste prema pokretnom dijelu s najjačim scenskim pokretom do tada: masa darovateljica koja se kreće, posipa pšenicu i govori (slika u pokretu). Ali istodobno uz vizualnu sliku gradira i zvukovna, buka žetelaca je u *crescendu* koji guši zvon zvona u kontrapunktu. Prekid ovog gradirajućeg kontrapunkta ili bolje reći vizualno-zvukovne polifonije je krik i poziv upomoć progone Mile. Pojavljuje se osoba preokreta, ona ulazi kao potpuno strani organizam¹² u ritual vjenčanja, ali ulazi i u Aligijevo psihotično stanje, znači u drugu istodobnu usporednu radnju. Upravo se ta druga radnja ili razina ekspozicije očekuje. I dok Milin prodor dokida planirani razvoj događaja, otvara prostor razvoju druge radnje koju je Aligi doveo iz svoje podsvijesti ili druge razine komunikacije.¹³ Moramo ponoviti da je D'Annunzijevo dramaturško vođenje situacije na zavidnoj teatarskoj razini. Mila se poziva na Boga i Krista, pri čemu autor njenim riječima inzistira na Božjoj providnosti ali i praktičnoj pravednosti. To Mila traži na temelju progona žetelaca i mogućeg rezultata:

¹² O njegovom sudjelovanju u opremi i režiji predstave vidi: P. Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1978., str. 142. To koincidira s raskidom s Eleonorom Duse koja je proslavila njegov teatar. U slučaju "Figlie di Iorio" praktički ju je uklonio iz predstave u korist Ime Gramatiche, također vrhunske talijanske glumice (vidi: str. 144-145).

¹³ Kao moguću korelaciju Ettore Paratore uzima: "Se ci è consentito fin d'ora l'indispensabile accostamento al melodramma wagneriano che la tematica della tragedia c'impone, potremo osservare che l'arrivo di Mila e il contegno ch'esso finisce per suggerire ad Aligi hanno la medesima funzione che nel *Tristano* l'errore di Brangiana sostituisce il filtro d'amore al filtro di morte ha riguardo alla reciproca inclinazione amorosa che già s'era adombrata in Isolda e in *Tristano*." E. Paratore, "La religiosità nella 'Figlia di Iorio'", *Quaderni del Vittoriale*, 28, luglio-agosto 1981., str. 87.

Gente di Dio, salvatemi voi!
 La porta! Chiudete la porta!
 Mettete le spranghe! Son molti,
 hanno tutti la falce. Son pazzi,
 son pazzi di sole e di vino,
 di mala brama e di vituperio...
 Mi vogliono prendere, me
 creatura di Cristo, me
 sventurata che male non feci.
 (str. 820)

Mila je u tom trenutku bila neka vrsta simbola obljuje i zemlje i po toj logici bi se trebala prepustiti sjemenu, no ona se transformira kroz žrtvu prema kršćanstvu i ide u smrt. To je autorov mimetski pomak u odnosu na mitsku priču Dafnine preobrazbe u lovor da bi izbjegla silovanje.

Iz dosadašnjeg razvoja situacije potpuno je očekivano da će Ornella biti ta koja će zatvoriti vrata, lik medijator uspoređan Anđelu, ali koji će i zamoliti Milu da se preda sudu. Linija Ornella - Aligi koju je D'Annunzio počeo razvijati kao put kršćanskog nadahnuća i pravednog Boga štiti Milu. Tu se može nadodati i Ornellina djevičanska solidarnost i nedostatak kalkulacije životnoga iskustva. Svi ostali su neosjetljivi ili nepovjerljivi prema poziciji Mile. Već je veliki plan kršćanske simbolike realiziran. Aligi otima žrtvu rulji kao Krist čovjeka od grijeha. Mila se iz zahvalnosti žrtvuje da bi vjera ostala u simbolu, u Aligiju. Ovdje sve vrvii svecima, što je logično, jer D'Annunzio podsjeća na veliki broj drugih mučenika. U ovoj sceni vrijedno je podcrtati dva antikršćanska ili bolje reći barbarska elementa, D'Annunzijeve kontrapunkt izbacuje povremeno snažnije donju melodiju ovdje u riječima žetelaca:

Ah! Ah! Nella casa di Lazaro,
 nella gola del lupo! Ah! Ah! Ah!
 (str. 824-825),

što je anticipirana naznaka Aligijeva oca kao nasilnika i silovatelja, možda naznaka skokovite mutacije.

Antagonizam je još izraženiji u reagiranju predstavnika mase - svite vjenčanja, kad Anna di Bova predlaže:

Aligi, Aligi, apri la porta
 per quanto ci passi costei.
 Afferrala e cacciala fuori.
 Poi richiudi e spranga. E laudato
 sia Gesù Nostro Signore.
 E sabato sia, per le streghe.
 (str. 826)

Ove kontraste D'Annunzio znalački daje neposredno pred odlukom Aligija da postupi kršćanski. I tu je autor izvrstan graditelj dramske ekspozicije koja kreće prema napetosti. U ovoj je sceni također znakovita pjesnikova intervencija u režiju odnosno vizualni dio, premda u ovom trenutku još oklijeva. Dok traje sukob

zaštitnika i kora koji Milu želi izručiti masi, D'Annunzio u režijskom smislu intervenira didaskalijom:

D'improvviso, in alto, alla finestra inferriata, si vedranno due mani villose afferrare le sbarre e la faccia bestiale di un mietitore apparire.
(str. 827)

I kor u kući i rulja u dvorištu maksimalno ocrnjuju Milu koja postaje mješavina grešnice Magdalene i vještrice.¹⁴ D'Annunzio još jednom podcrtava najavu budućeg obračuna otac - sin:

IL MIETITORE

...certo. Stamane, nel campo
di Mispa, Lazaro ha fatto lite
con Rainero dell'Orno,
per chi? per la figlia di Iorio.
(str. 830).

Zanimljivo je napomenuti da je lik Lazara jedini koji je predefiniiran i profiliran *in absentia*, izvan pozornice, što se potpuno uklapa u osnovnu ideju i konstrukciju drame; staro je poznato, novo se profilira. I dok je Aligi još u dilemi koja se odvija u sukobu dviju strana i njihovih argumenata, a on to još uvijek prati u prijašnjem psihičkom stanju smanjene razine svijesti, D'Annunzio uvodi ključnu riječ preokreta - Anđela:

MILA

S'accosta perché dietro me
vede piangere l'Angelo muto,
il custode dell'anima mia.
Aligi si volgerà subitamente verso di lei e la guarderà fiso.
(str. 831)

Na spominjanje Anđela Aligi reagira jer je taj pojam u njegovoj psihičkoj strukturi i najavljenoj mentalnoj akciji iz druge razine prema realnosti.¹⁵

Osebjuna gradacija sukoba i argumenata s obje strane vješta su autorova dramska tenzija. Mila pokazuje veliku vitalnost u samoobrani. Dat ćemo uvid i u mišljenje o samo nekoliko značajnijih simbola koji su ili emanacija vjerovanja ili tradicije ili i jednog i drugog. Te simbole autor koristi unutar polariziranih konstanti sukoba dvaju korova koji žele Milu žrtvovati, njenih branitelja te obrambenog pritiska na Aligija, i na kraju inzistiranja na njegovoj demenciji koju prepoznaje od prvog njegovog nastupa prvenstveno majka. U daljini se čuju crkvena zvona, još su slaba, zvukom se nagoviješta Aligijevo opredjeljenje. Dakle zvuk neba ulazi u akustiku dramatične i povišene rasprave. Majka trga Aligiju iz ruke rubac koji stalno drži i baca ga prema Mili, to usmjeruje njegovu odluku

¹⁴ D'Annunzio i sam sugerira upravo takav mogući zaključak sadržajem i izborom sličnih riječi: "Il mietitore: O svergognata, ti sanno/ ti sanno le prode dei fossi./ Sotto di te mille volte/ è bruciata la stoppia, magalda." (str. 830).

¹⁵ Anđeli su najbrojniji posrednik između neba i zemlje. Svatko ima svoga anđela i on bi se mogao shvatiti kao malo niža razina Božje providnosti. Ovo je zapravo trenutak kad Aligi stvarno počinje razmišljati o zaštiti, ali je još neodlučan.

prema izručenju Mile i kreće u toj namjeri prema njoj. Mila je iskoristila sve kršćanske argumente od čednosti vjenčanja i sestara do prizivanja svetaca, Krista i Boga; zato pravi zaokret, pokušava ga uvjeriti simbolima tradicije i općeznakovitom svetošću kućnog ognjišta. Taj trenutak i stajališta tradicionalnog vjerovanja doživljavaju kao svoj poraz. D'Annunzio pored tekstualnog dijela utječe na ritualnost vizualnim intervencijama. Didaskalija glasi:

Preso il boccale, ella verserà il vino su la pietra inviolabile. Le donne allora getteranno alte strida.

(str. 840)

To je svijest o kulminaciji sukoba i naslućivanje pravca radnje. Imamo drugi put prolijevanje tekućine: najprije vodu kao najavu nesreće, zatim vino kao veći stupanj fatalnosti koju u pravilu simbolizira i krv. Budući da je svaki simbol duboko promišljen, moramo se pitati što znači rubac koji je odigrao i svoju dramsko-vizualnu funkciju. Rubac ili veo prema kršćanskoj koncepciji označava čednost i čistoću, prisjetimo se Veronikine pojave. On je i oznaka sv. Agate (agata = čedna, agatologija) koja je svojim velom zaustavila lavinu vulkana Etna i spasila Catanu. Aligi uzima Milu u ruke i ako spojimo u ovom smislu ovo znakovlje sa svojim značenjem, Mila u rukama Aligija postaje rubac s Kristovom slikom (Veronika) i veo (Agata) kojim konačno odluči zaštititi Milu i zaustaviti užarenu lavinu silovatelja. Dramatičnoj atmosferi koju D'Annunzio teatarski obilato kiti vizualnim simbolima pomaže i zvukovni okvir dajući situaciji još jednu dimenziju, angažirajući još jedno osjetilo. Dok kor u kući tvrdi da je vino koje je Mila prolija na ognjište urečeno, pa time gubi tradicionalno značenje, čuje se opet lupanje na vrata žetelaca, ovo kucanje kao da ima macbetovsku poruku, ali čuju se i crkvena zvona. Tako je tekstualna i simbolička, vizualna te zvukovna dimenzija pravilno i ravnopravno raspoređena u sukobu za i protiv Milinog izbavljenja. Dramski savršeno dovodeći tenziju do kulminacije, D' Annunzio ne prepušta režiji rješenje, već ga sam u didaskaliji daje već nazočnim simbolima i uvodeći novo, dramatično rješenje:

Ella si svincherà dalla stretta, e fuggirà verso le tre sorelle che le faranno riparo. Cieco di furore e d'orrore, Aligi leverà la sua mazza sul capo di lei per colpirla. Subitamente le giovanette romperanno in gran pianto. Egli s'arresterà, al suono del pianto; lascerà cadere a terra la mazza; si gitterà ginocchioni, a braccia aperte.

(str. 841-842)

Štap na kojemu je sveta intarzija i trajni simbol u drami zaustavljen je u zadnjem trenutku, štap kao inače poznati biblijski znak između ubojstva i svetosti ostaje u ovoj drugoj dimenziji. Međutim, studioznost i dramska efikasnost i očito veliko D'Annunzijevo nadahnuće kao da nema kraja. Pored već naznačene tendencije da Mila ide prema zaštiti svojih nevinih vršnjakinja, zvukovni element koji zaustavlja Aligija kao ubojicu (postat će to kasnije, i ovo je "dramska priprema") jest plač. Ovdje ga moramo uzeti kao znak rađanja čovjeka odnosno prvu ljudsku riječ. Sada je Aligi na koljenima raširenih ruku, pruža znak Križa, znači u ime tog znaka se preobraćuje. Očito da D'Annunzio ovdje nudi opće simbole i širenje konteksta. Aligi komentira ovu situaciju, njegova je reakcija već

bila pripremljena u dimenziji, u "fileu" iz kojeg on zapravo djeluje od samog nastupa:

ALIGI

Mercé di Dio! Fatemi perdonanza!
L'Angelo muto ho visto, che piangeva;
che lacrimava come voi, sorelle,
che lacrimava e mi guardava fiso.
Lo vedrò fino all'ora del trapasso
e ancóra lo vedrò nell'altra vita.
Io ho peccato contro il focolare,
contro i miei morti e contro la mia terra
che più non mi vorrà tenere seco,
che non vorrà sepolto il corpo mio.
Sorelle, per lavarme del peccato,
nella cenere sette e sette giorni
tante croci farò con la mia lingua
quante sono le lacrime versate
dagli occhi vostri, e l'Angelo le conti
e il novero mi metta nel mio cuore.
Voglio così pigliare perdonanza
davanti a Dio, sorelle; e voi pregate,
pregate per Aligi fratel vostro
che alla montagna deve ritornare.

E quella che patì l'onta e l'ambascia
consolatela voi. Datele a bere,
toglietele la polvere, con l'acqua
e con l'aceto i suoi poveri piedi
confortate, che forse le dorranno.
Io non volea recarle onta, ma tratto
fui dalle voci; e chi mi trasse al male
gran dolore n'avrà per i suoi giorni.
Mila di Codra, mia sorella in Cristo,
donami perdonanza dell'offesa.
Questi fioretti di Santo Giovanni
io tolgo dalla mazza del pastore
e te li metto qui davanti ai piedi.
Io non ti guardo, ch me ne vergogno.
Dietro di te sta l'Angelo dolente.

Ma questa mano trista che t'offese,
col tizzo brucerò questa mia mano.

Trascinandosi su i ginocchi andrà verso il focolare e, stando carpone, cercherà un tizzo ancora acceso, lo prenderà con la manca, ne porrà la punta nel cavo della destra mano.

Moramo uzeti u obzir samo najznačajnije simbole. Situacija se sada rješava u korist kršćanstva. Aligi uzima križ kao simbol opće svjetlosti, i jedan i drugi kor padaju na koljena pred tim znakom koji smiruje kao šok i uzavrelu krv žetelaca. U znaku Krista Aligi izvlači Milu uz svoju opsesiju odlaska u planinu. Pojavljuje se kao svećenik predvodnik koji je uravnotežio tradiciju i kršćanstvo. Žeteoci su prevareni u očekivanju. Možda je D'Annunzio mogao tako završiti prvi čin, trijumfom kršćanstva i bez najave budućih tenzija. Očito je ipak dao prednost zgusnuću situacije, odnosno najavi poništavanja trenutne ravnoteže. Lazaro dolazi ranjen. Krv je već na njemu. Aligi uznemireno pita:

Padre, padre, che hai? Perché bendato
sei? Tu sanguini, padre. Su, parlate,
o uomini di Dio! Chi lo ferì?
(str. 846)

Karakterizacija i sudbina Lazara su naznačene, a da nije progovorio ni riječi. Zaključne riječi prvog čina koje izgovara Candia su očekivane:

O figlie, figlie, era vero, era vero!
Piangiamo, figlie. Il lutto è sopra noi.
(str. 847)

Nakon velikog smirenja znak da sve ni približno nije gotovo. Šutljivi anđeo koji plače i akt milosrđa prenose se kao glavna poruka u drugi čin.

U drugom činu protagonisti su dislocirani. Brdo je poprište mirne reinventarizacije generalnog sukoba dvaju religijskih (religioznih) tradicija, novi likovi imaju simboličko značenje i misiju.¹⁶ Između anđela, koji je leitmotiv, i u čijoj sjeni djeluju Aligi i Mila kao pobornici pomaka ka kršćanskoj ljubavi, i Lazara koji žestoko želi provesti pogansku tradiciju sile kojoj treba sve podčiniti, stoji u prvom redu Cosma, pa Anna Onna i Malde. Cosma kao neka vrsta sveca. Ima i osobine vrača i čistoće (svako se jutro krsti u snijegu), praiskonske cjeline, on je i iscjelitelj, ali kao sveti čovjek, pa je logično zaključiti da ima i Kristove osobine. U toj atmosferi ljubavi između Mile i Aligija su i drugi prelazni likovi koji su u dosluhu s ljekovitim biljem, tradicijom i proročanstvima, to su Anna Onna i Malde. U nužnoj redukciji simbola posrednik odnosno most između, uvjetno rečeno, starog i novog Zavjeta mogu se deducirati i iz Aligijevog govora, podužeg monologa u drugoj sceni:

¹⁶ "Potremo al massimo sottolineare il primo accenno alla derivazione della tragedia dal mondo parsifaliano di Wagner: come nell'ultimo grande *Wortondama* del Lipsicense il protagonista appare come intorpidito, inerte, inconsapevole dinanzi al solenne rito del Grual salvo a ridestarsi quando lo penetrerà il senso dell'altrui dolore, così Aligi resta sprofondato in un torpido stupore finché la pietà non gli avrà dato coscienza. Anche lui è *durch Mitleid wissend / der reinen Tor*. Ma ciò conferma che tutte le componenti religiose non sorgono da un'intima maturazione dello spirito del poeta, ma discendono da suggestioni culturali abilmente amalgamate con la tematica centrale.

L'impostazione iniziale dell'atto secondo esaspera l'inconciliabilità dell'urto fra la tradizione e la nuova umanità germogliata nel cuore dei due protagonisti." E. Paratore, *op. cit.*, str. 90.

Ed ecco, dietro à lei, Cosma, con queste
pupille vedo l'Angelo che piange!
Lo vedo, o santo! L'Angelo mi guarda
e piange, e tace. Io cado ginocchioni.
 Perdóno chiedo. E, per punire questa
 mia mano, prendo di sul focolare
 un tizzo ardente. "No, non ti bruciare!"
 grida la creatura. E poi mi dice...
 O Cosma, o santo, con acque di neve
 tu ti sei battezzato alba per alba;
 e tu, vecchia, conosci tutte l'erbe
 che sànano la carne cristiana,
 sai la virtù di tutte le radici;
 e tu, Malde, con quella tua forcina
 tu saper puoi dove i tesori sien
 nascosti a piè dei morti che son morti
 or è cent'anni, or è mill'anni, vero?:
 (str. 858-859)

Ovom tekstu treba pridodati i prekrasni umetak (digresiju) mita i kršćanstva Anne Onno koja kaže u nastavku Aligijeva monologa:

V'è un'erba rossa che si chiama Glaspi
 e un'altra bianca che si chiama Egusa,
 e l'una e l'altra crescono distanti;
 ma le ràdiche loro si ritrovano
 sotto la terra cieca e là s'annodano,
 tanto sottili che neppur le scopre
 Santa Lucia. Diversa hanno la foglia
 ma fan l'istesso fiore, ogni sett'anni.
 E questo è anche scritto nelle carte.
 Cosma sa le potenze del Signore.
 (str. 859)

Obilje "jasnih simbola" koje prepoznajemo, a već su praktično nabrojani i D'Annunzio ih varira kao vatromet u tradiciji najboljeg baroknog concettisma, ne možemo nabrojiti. Zato ćemo, kako rekosmo, uzeti možda neke složenije ponude koje i u dramaturškom smislu funkcioniraju prvenstveno na razini tekstualne analize, a manje su moguće na samoj pozornici. U složenijoj kombinaciji ovdje citirani odlomci nude ideju o tri kralja koji nose svoje darove Kristovu simbolu. Anđelu kojeg ćemo odmah malo dalje apsolvirati interpretacijski jer kao stalna projekcija gotovo da guši druge ponude. Aligi spominje "tizzo ardente" u kontesktu s Cosmom, što moguće simbolizira tamijan, zatim Anna Onno koja poznaje sve trave što potvrđuje i njena priča, dakle složeniji simbol smirne, i u tom smislu, Malde je praktički posjednik zlata. Ovakvim elementima D'Annunzio nudi likove u složenom obliku kao starozavjetne pojave koje prepoznaju Kristove simbole i u ovoj krvavoj priči o podsvijesti i religiji. Tomu treba nadodati i priču o Glaspi i Egusu, korijenju koje se pod zemljom spaja i rađa isti cvijet/svijet. Tako je

i veza različitih korijena Aligija i Mile rodila isti cvijet ljubavi i kršćanstva. Ta ljubav samo u jednom trenutku ima senzualni karakter kad D'Annunzio priziva danteovsku situaciju Francesche da Rimini, kao iskru vlastite, možda najpoznatije tragedije:

ALIGI

Tu lo sai, tu lo sai quel che s'attende.

Con te partisco l'acqua il pane e il sale.

E così partirò la giacitura

fino alla morte. Dammi le tue mani!

Si prenderanno per le mani guardandosi fisamente.

MILA

Ah, si trema, si trema. Tu sei freddo,

Aligi, tu ti sbianchi... Dove va

il sangue del tuo viso che si perde?

Ella si scioglierà e con le mani gli sfiorerà le gote.

ALIGI

O Mila, Mila, sento come un tuono...

E tutta la montagna si sprofonda.

Dove sei? dove sei? Tutto si perde.

*Anch'egli tenderà le mani verso di lei, come uno che brancoli. E si bacieranno. Poi cadranno entrambi in ginocchio, l'uno di contro all'altra.*¹⁷

MILA

Miserere di noi, Vergine santa!

ALIGI

Miserere di noi, Cristo Gesù!

Sarà grande silenzio.

(str. 868-869)

To je jedina scena koja je dramaturški i koncepcijski otišla kao komet iz visokoga ritualno-božanskog i podsvjesno (kauzalnog) te katarzično-finalnoga u sentimentalno, ljudsko melički modalitet. Tu se rađa muk, nakon slikovno naznačene perspektive dvoje mladih ljudi na koljenima. Tereti koje vuku u skladu s koncepcijom D'Annunzijeve poetike da likovi nose duboki sadržaj biografije, suštinski ne rastu, ne razvijaju se već tu biografiju moraju konfliktno i brzo razriješiti. Većina njegovih likova, kao što je i u ovoj tragediji slučaj, već pri prvom nastupu gotovo da srljaju prema katarzi. Apstrahirajmo sada i dominantni lik koji se doslovce javlja kao glavni protagonist kauzalnog i finalnog variranja psihologije glavnih likova te njihovog sudara s tradicijom i kršćanstvom. Anđeo je uistinu leitmotiv, trajna pozadina svih događanja, a kad protagonisti nisu sigurni u efekt svoje argumentacije u sukobima, pozivaju se na anđela koji plače, koji se s jedne strane pojavljuje u podsvijesti Aligija kao slika koja lebdi i daje metaforičku

¹⁷ "...e la scena del secondo atto in cui Aligi e Mila nella grotta si obliano fino a baciarsi, ma poi son presi da un trasalimento di terrore e di rimorso, può essere confrontata con la scena decisiva del secondo atto del *Parsifal* in cui Kundry riesce a piegare il puro folle al bacio, ma subito questi sobbalza inorridito e proprio dall'inizio dell'atto peccaminoso riceve la folgorazione della luce redentrice." *Ib.*, str. 94-95.

dimenziju dramskoj radnji, a s druge strane likovno se pojavljuje na štapu kao simbol kreacije koja je kod Aligija pobuđena kršćanskom vizijom. Treća scena drugoga čina je i vrhunac Miline poniznosti koja kulminira željom za smrću:

MILA

Vergine santa, fatemi la grazia,
ch'io mi rimanga con la faccia in terra
freddata qui, ch'io sia trovata morta,
di qui rimossa per la sepoltura.

(str. 869)

Uz dramsku vizualnost i simboliku koju D'Annunzio vješto ne ispušta iz funkcije:

MILA:

...Mi chiudo gli occhi miei con le mie dita.¹⁸

Con l'indice e il medio di ciascuna mano si premerà le palpebre; e curverà la faccia sino a terra.

Sento la morte, me la sento appresso.

Cresce il tremito. E il cuore non si ferma.

Si leverà impetuosamente.

Ah sciagurata! Quel che mi fu detto

non feci, e per tre volte me lo disse:

'Rimetti l'olio.' Ed ecco, ora si spagne!

Correrà verso l'otro, appeso a un asse, ma vigilando co l'occhio la fiammella tremula dinanzi all'immagine e cercando di sostenerla con la preghiera mormorata.

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum...

Spiccherà l'otro che le si affloscerà tra le mani. Cercherà la caraffa per versarvi l'olio; ma non potrà dall'otro spremuto trarre se non qualche stilla.

È vuoto! È vuoto! Vergine, tre gocce,

che mi sien sante per l'estrema Unzione,

due per le mani, l'altra per la bocca

e tutt'e tre sopra l'anima mia!

Ma se ancóra son viva, quando torna,

che gli dirò, Madre, che gli dirò?

Certo che, prima di veder me, vede

che la lâmpana è spenta. E se l'amore

non mi valse a tenerla accesa, Madre,

che mai varrà per lui quest'amor mio?

(str. 870-871)

I ova snažna simbolika, tekst i didaskalije se u tom smislu pojačavaju, Mila definitivno prolije ulje, uljenica se gasi, najavljuje smrt. Ulje kao znak milosti Božje, znači i života, je proliveno, znak smrti podcrtava Milinu želju za smrću. Sama sebi daje posljednju pomast - još jedna dramaturška predinformacija da će umrijeti bez nje.

¹⁸ U stvarnoj smrti neće to nitko učiniti.

Četvrta scena drugoga čina je retardacija u dramskom razvoju i konačna najava sukoba oca i sina. Ornella koja je pod pritiskom miljea zbog pomoći koju je pružila Mili želi vratiti radnju na početak, na vjenčanje. Mila prihvaća optužbe ali već govori s pozicije vječnosti mrtvog čovjeka. Za nju će govoriti Božji službenici:

MILA

È giusto, è giusto che tu
mi percuota, è giusto che tu
m'abbeveri in questa amarezza,
con questo patimento accompagni
la mia colpa nel mondo di giù.
Forse per me il sasso e la stipa
e la paglia e il legno insensato
parleranno, e l'Angelo muto
che al fratel tuo č vivo in quel ceppo
e la Vergine senza il suo lume
parleranno; e non io parlerò.

(str. 876)

Opet se spominje otac u odsutnosti, kao dramska prijateljica, a Mila ponovno osvaja Ornellu pozivajući se na svoju čistoću u ljubavi prema Aligiju. Tradiciji je ipak pitanje preljuba važno jednako kao i kršćanstvu. Pojačana Milina želja da je već mrtva možda dramaturški ne bi bila dobra, ali kako još nije došlo do fizičkog sukoba s Aligijevim ocem u kojemu se očekuje njeno silovanje i reakcija Aligija, druga "neočekivana" smrt poništava privremeno već dramski ponudenu i utvrđenu Milinu. Peta scena ovoga čina još je jedna demonstracija D'Annunzijeve korištenja informacija i ugrađivanja u radnju. Cosmo ozdravljuje opsjednutog mladića, lokalni uspjeh prema Kristovu uzoru. Ekspozicija o poznavanju trava i njihova djelovanja u funkciji je približavanja konačnog dolaska i obračuna u idućoj sceni. Mila je već na rubu delirija od sedativa da bi mogla spavati i želi se otrovati. Konačno se pojavljuje Lazaro di Roio.¹⁹

¹⁹ "Povukla bih paralelu između grčke tragedije sudbine i D'Annunzиеve 'religiozne' tragedije. To ne znači da je svaka njegova tragedija religiozna, već da u sebi nosi oznake jedne ili druge, ili obiju. Kao primjerom, poslužiti će se likovima Edipa i Mile, jer se u oba slučaja problem Edipova kompleksa javlja u vidu nemira koji se, uz zdvojni erotičnost, proširuje i na temu 'zemlja i simbol' (usp. Mate Zorić, "Psihoanaliza u talijanskoj kulturi i književnosti", *Književna smotra*, god. I, br. 2, Rijeka, str. 79)... Uspoređujući D'Annunzиеv pristup problemu sudbine junakinje Mile, straši nas njezina prepuštenost događaju. Krvno srodstvo je i tu razlog zapleta radnje, samo što se ovdje ne radi o neznanju, već o svjesnom preuzimanju krivnje glavne junakinje za nepočinjeni zločin. Dok Edip bježi kako bi izbjegao onome što mu je proročeno, Mila (koja se razumije u sudbinu i vraćanja, te krivnju i zločin pripisuje svojim ciganskim magičnim moćima), ide u susret vlastitoj kobi i time gasi svaku želju za aktivnošću ili borbom, koja prelazi svoje okvire i postaje mističnom. Edip bježi od, a Mila ide ka rasplatu događaja. Edip djeluje aktivno ali pogrešno, te želeći spasiti svoj život on ga gubi - pada u nesreću, a Mila živi svoje blaženstvo kroz mistično kršćansko uvjerenje da je 'u križu ljubav'. Gubeći život, ona je ispunjena kao da dobiva novi: za nju smrt nije nesreća već izlaz. To priziva [Isusove riječi: '...ako netko hoće ići za mnom, neka se odreče sebe i uzme svoj križ i ide za mnom. Jer, tko hoće sačuvati svoj život izgubi će ga; a tko izgubi svoj život radi mene i evanđelja, naći će ga. Jer, što će koristiti čovjeku, ako zadobije sav svijet, a izgubi svoju dušu?...'] (Mk, 8:34-37) Iako su oboje bestidno poniženi kao ljudi (Edip vlastitom zabludom a Mila prošlošću), različiti su njihovi motivi sublimacije: sljepoća kao 'očajnički Edipov čin' najbrže je sredstvo bijega kojim patnik želi izbrisati grijeh. Mila,

D'Annunzio ovdje dovodi do kraja sukob ruralnog ustrojstva i pobune u mlađoj generaciji, bune koja očito ima dimenzije klasične ljubavi ali dolazi iz podsvijesti koja nudi kršćanske sadržaje i teži transcendentnom. U nizu smrti u D'Annunzijevo kazalištu ove, Lazarova i kasnije Milina smrt, imaju najmanje osobne i patološke porive. U funkciji su mutacije s krajnjom namjerom žrtve u ime kršćanske ideje koju nadgleda, čak i provodi anđeo koji šuti i plače kao najbliži čovjeku u predstavljanju nebeske hijerarhije. Lazaro di Roio tretira Milu kao životinju uz nazočne simbole konopca i jarma. D'Annunzio u obilju pleonazama, bilo vizualnih ili verbalnih, ponovno riječima negativca rezimira sukobljena ustrojstva:

LAZARO

Se pensi di star contra me
 su l'istesse difese, t'inganni.
 Qui non v'è focolare, n v'è
 parentado; né Santo Giovanni
 suona la campana a salute.
 Io movo tre passi e ti prendo.
 (str. 886)

Dakle, svetost ognjišta i kršćanstva. I u ovoj sceni Mila je odlučna i pod svaku cijenu želi izbjeći barbarizam. Želi otrov pa je mrtvu može odvesti. Lazarov odgovor je:

Ma io ti prenderò nel mio càppio.
 (str. 888)

Omča na konopcu je u izravnom sukobu s molbama Mile i šutljivog Anđela koji plače i koji joj je i sada krajnja argumentacija. Miline riječi zaključuju šestu scenu:

Non mi toccare! Abbi vergogna.
 Il tuo figlio è dietro di te.
 (str. 888)

U sedmoj sceni (da li slučajno baš sedma imajući u vidu D'Annunzijeve odnos prema brojevima?) kulminira sukob između oca i sina koji brani Milu. Dramski moment odlaska prema katastrofi je u autorovoj didaskaliji:

pristajući na smrt na lomači, nije motivirana 'privremenim' otkupljenjem: ona je krajnje oslobođena, a uspjela je osloboditi i druge. Nije jasno je li D'Annunzio odlučio skončati život Mile jer je želio prikazati njezinu kršćansku vjeru u ljubav, ili pak jer je želio opravdati svoju osobnu težnju za odudaranjem od konvencija i mišljenja većine. Mila i Aligi su žrtve okolnosti, jer je usud uvjetovao djelovanje likova. Aligi je to osjetio u snu: Io mi colcai e Cristo mi sognai. / Cristo mi disse: "Non aver paura." / San Giovanni mi disse: "Sta sicuro. / Senza candela tu non morirai." / Disse: "Non morirai di mala morte." / E voi data m'avete la mia sorte, / madre; autor je koristio metaforu sna kao 'živa vidovnjaštva'. San, imajući prizvuk magičnog, je naturalistički obojena projekcija stvarnosti, pa junak tako usmjerava svoje kretanje vođen snom kao 'znakom' kojeg valja slijediti. Stvarnost se 'nametnula' kroz slike, otkrivajući se u novom ruhu, a osobi je prepuštena slobodna interpretacija okultnih znakova." Anadea Čupić, "Religiozno i okultno u D'Annunzиеvom teatru", magistarski rad, Zagreb, 1997., str. 98-101. To su samo neki od vrlo zanimljivih interpretacijskih uspona koje autorica daje analizirajući i ovo djelo.

Il padre e il figlio si guarderanno fisamente.

(str. 888)

Dramatičan verbalni sukob je vrhunac D'Annunzijeve sumnje u neke postavke ruralne patrijarhalnosti, čime je publiku pridobio za ocubojstvo. Naime, Aligi suprotstavlja Boga odnosno Božji sud roditeljskom. Taj je odnos zgusnut u ovim replikama:

LAZARO

Che dici? Ti si secchi la lingua!
Mettiti in ginocchio e domanda
perdóno con la faccia per terra,
e non t'ardire più di levarti
innanzi a me, ma carpone
vattene e statti coi cani.

ALIGI

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

LAZARO

Io ti son giudice. Chi
sono io a te, pel tuo sangue?

ALIGI

Voi siete il mio padre a me caro.

LAZARO

Io sono il tuo padre; e di te
far posso quel che m'aggrada,
perché tu mi sei come il bue
della mia stalla, come il badile
e la vanga. E s'io pur ti voglia
passar sopra co l'erpice, il dosso
diromperti, be', questo è ben fatto.
E se mi bisogni al coltello
un manico ed io me lo faccia
del tuo stinco, be', questo è ben fatto;
perché io son padre e tu figlio,
intendi? E a me data è su te
ogni potestà, fin dai tempi
dei tempi, sopra tutte le leggi.
E come io fui del mio padre,
tu sei di me, financo sotterra.
Intendi? E se del cervello
questo ti cadde, io tel riduco
in memoria. Ingindcchiati, e bacia
la terra, ed esci carpone,
e va senza volgerti indietro!

ALIGI

Passatemi sopra con l'erpice
ma non toccate la donna.

(str. 890-892)

Osma scena, odnosno kraj drugog čina, je s jedne strane studiozna gradacija dramske radnje ali istodobno podcrtavanje onih simbola i odnosa kojima s kršćanskih pozicija autor želi poništiti ruralnu antikiršćansku psihologiju:

MILA

No! No! No! Lasciami! Lasciami!
Non mi toccare. Ecco, viene! Ecco, viene
la tua figlia... Ornella ora viene.

Ella si aggrapperà all'Angelo perdutamente, per resistere alla vilenza.

No, no! Ornella, Ornella, aiuto!

D'improvviso, alla bocca della caverna, apparirà Aligi disciolto. Vedrà il viluppo nell'ombra. Si precipiterà contro il padre. Scorerà nel ceppo rilucere l'asce ancóra infissa. La brandir, cieco di orrore.

ALIGI

Lasciala, per la vita tua!

Colpirà il padre a morte. Ornella, sopravvenuta, si chinerà a riconoscere nell'ombra il corpo stramazato a pič dell'Angelo. Gitterà un gran grido.

ORNELLA

Ah! E io t'ho sciolto! E io t'ho sciolto!

(str. 897-898)

To je lucidno zaključivanje odnosa kao ponuda i za vrhunsku teatarsku interpretaciju. Mila se oslanja na Anđela u drvetu, dolazi Ornella, njena nevina zaštitnica. A Aligi, "slijep od užasa", dakle iz podsvijesti, uzima sjekiru koja je u drvetu anđela i ubija oca. Iako se radi o starozavjetnoj psihologiji obračuna, kao da je ubojstvo napravio sam anđeo, ona je potpuno u funkciji autorove želje da podrži ovaj duhovni pomak koji rade mladi. Naime, scena sa sjekirrom nam u tom starozavjetnom duhu nudi rješenje kao da je sam Bog obračunavao s lažnim bogovima.²⁰ Iako dosadašnji sadržaj upućuje na D'Annunzijevo kompromisno krajnje rješenje, koje je autor proveo žrtvom Mile, a ne smrću Aligija, treći čin nam zadržava maksimalni interes i znatiželju.

Treći čin je i literarna apoteoza folklora koji se zaključuje u obliku parabole. Taj je korski dio izrazito naglašen u ovoj tragediji, jer autor želi podcrtati

²⁰ Kako se radi o ključnoj sceni, citirat ćemo komentar A. Čupić, koja vlastiti sud podkrepljuje uvidom u više autora o istoj situaciji: "Pojednostavljeno rečeno, *red* je narušen i slijedi *kazna*. Aligi označava matricu psihološkog izoliranja D'Annunzievih likova: u ovom slučaju, to je pobuna protiv zaostalih, tiranskih stega rodnog kraja. Nakon što je počinio ubojstvo, mladić postaje pravi predstavnik D'Annunzievog shvaćanja života: usudio se probiti barijeru svojih dotadašnjih mogućnosti i ograničenja. Ipak, on je poražen i moralno pada, jer ne preuzima na sebe posljedice zločina i osude - to čini ionako već prije vremena osuđena Mila: ona je prava junakinja, a njegov pokušaj lomljenja očeva autoriteta (temeljnog psihološkog problema koji ga potiče na pobunu) propada - u suštini, mladić je shrvan *strahom*. Kod njega se samilost pokazala na početku kao pokretač čitave radnje, ali je svoj puni oblik i opravdanje dobila tek djevojičinom predajom. Tragedija osvjetljava dva nespojiva pristupa: *'nekomunikativnost između kultura i rasplinjanje jednog sna'*. A. Čupić, *op. cit.*, str. 103-104.

kontrast između individue i mase gdje je emocionalna i metafizička mutacija, dakle skokovitost, kod pojedinca moguća, a kod mase je inertna i može samo blagom kosinom ići prema vrhu, Sizifovim ritmom. Vidjeli smo odnos kora i čina pripreme vjenčanja u prvom činu, ovaj treći je korska slika odnosa mase, kazne i smrti. Kontrapunkt poganske želje za kaznom, za smrću i kršćanskog repertoara milosrđa sadržajno i vizualno vrlo je snažan. Oni su interpretativno i vrlo jednostavni pa tako i razumljivi. Odnos prema takvim simbolima i sadržajima već smo široko ponudili. Zadržat ćemo se ovdje na mogućem tumačenju simbola na nešto složenijoj razini, i to vrlo selektivno. Pogledajmo na kakav "postupak" smrti je Aligi osuđen. Femo di Nerfa izgovara osudu u ime "e tutto il popolo è giustiziere":

FEMO DI NERFA

Dov'è Candia? Figliuole del Morto,

il giudizio è fatto. Bacciate
la polvere, prendete la cenere.

Il Giudice del Malificio
ha dato sentenza finale,
e tutto il popolo è giustiziere
del parricida e l'ha nelle mani.

Ora il fratel vostro lo portano
qui, a pigliar perdonanza
dalla madre sua, che la madre
la tazza gli dia del consòlo,
prima che la mano gli tàgline,
prima che nel sacco lo sèrrino
col can mastino e lo gèttino
al fiume in dove fa gorgo.

Figliuole del Morto, bacciate
la polvere, prendete la cenere.

E Nostro Signore Gesù
abbia pietà del sangue innocente!

Le tre sorelle correranno l'una verso l'altra e si stringeranno insieme, capo con capo, restando nell'atto. Si udrà a quando a quando il rullo sordo del tamburo funereo.

(str. 904-905)

Napomenimo da su dva kontrapunktalna zadnja stiha samo kršćansko podcrtavanje barbarske očekivane egzekucije. Nismo mogli doći do podataka da li se baš tako kažnjavalo ocoubojice i zašto, zato ćemo u spekulativno kreativnoj ponudi D'Annunzija shvatiti sljedeće: stara kazna odsijecanja ruke klasične je simbolike.²¹ Međutim, smrt će se obaviti gušenjem (jedna od najtežih smrti). Bit će

²¹ Upravo će ova scena izazvati oštre riječi Paola Grossija o atavističkim zakonima: "...la spaventosa crudeltà dei supplizi riservati ai trasgressori delle norme della comunità, come Aligi, condannato ad avere mozza una mano e ad essere rinchiuso in un sacco con un mastino e gettato nel fiume, delineano l'immagine di una società agreste tribale e feroce, entro la quale il messaggio evangelico della carità opera assai debolmente, tutt'al più giungendo ad illuminare solo alcune elette creature, come la pietosa Omella, pronta ad offrire alla straniera perseguitata dai mietitori infoiati

stavljen u vreću zajedno sa psom i potopljen. D'Annunzio se zapravo kroz koralnu aklamaciju vraća u uterus²² i to kao pas, te potpuno logično u vodu u kojoj zametak, odnosno nasciturus, boravi devet mjeseci. Ova scena nema nažalost dramske mogućnosti izražaja već ostaje na razini interpretativne svijesti i mogućnosti čitatelja ili gledatelja. I didaskalija podcrtava tekst jer se sestre udružuju "capo con capo", dakle kao ovce ili jagnjad, najčešće životinjske žrtve. Posebno mjesto u pripremi kosine solucije ima i napitak koji vodi prema prevođenju Aligija iz svjesnog u nespvesno, odnosno polusvjesno stanje što se na kraju i događa. Uz svoju metafizičku dimenziju otklona od realnosti, koju Aligi trajno ima i koju simbolizira anđeo koji šuti i plače; kad se on pojavljuje, ima se zapravo transcendentna slika pretakanja milosrđa. To je zapravo kao ogledalo drame. U tom ogledalu Aligi i Mila vide sebe u koliziji s realnošću. Anđeo je trajno ogledalo u kojem protagonisti žive usporedni život. Moglo bi se reći da se karakteri iz podsvijesti u toj slici organiziraju kao u životu. Anđeo je ogledalo tog paralelnog života podsvijesti koja utječe da svijest-razum radi po božjem napatku.²³ D'Annunzio je mentalno doveo Aligija tamo odakle je startao u prvoj sceni s bitno smanjenom svijesti i racionalnošću. Podsjećanje na prve prizore, odakle je sve i započelo, autor daje u ovim stihovima:

FEMO DI NERFA

Dov'è Candia che non apparisce?

LA CINERELLA

Su la pietra del focolare,

è là: non fa segno né motto.

(str. 905)

Cijela se psihološka i dramska situacija otklanja od realne slike, masa po tradiciji traži krv i u povišenom je tonu, a svi protagonisti koji su emocionalno uzdrmani nisu pri razumu. Pjesnik svoj koncept i problem još jedanput sintetizira:

FEMO DI NERFA

Sempre ginocchione si stette

e si guardava la mano.

E diceva ogni tratto: "Mea culpa."

E innanzi a sé baciava la terra.

E aveva un viso umile e pio

così che pareva innocente.

quella fraternità cristiana cui invece Candia della Leonessa ed il coro delle parenti antepongono la fedeltà all'integrità dei costumi ancestrali." P. Grossi, "Aspetti e funzioni del religioso primitivo nelle opere abruzzesi", *Quaderni del Vittoriale*, 28, luglio-agosto 1981., str. 81.

²² Sličnu ideju u drugačijem kontekstu ima Odoardo Bertani: "Di per sé, Aligi è creatura insufficiente, disadatta a vita autonoma. Egli è il grande sconfitto di questa tragedia, in cui rimane subalterno sempre (alla madre, al padre, a Mila); la sua storia si conclude col suo rientro nel ventre materno, ed è una storia spezzata, un tentativo vanificato di consistere. Di questa sua estraneità Aligi ha sentimento, quando, a ridosso del termine, invoca addirittura la rimozione di ciò che è accaduto ('Fate che udito e creduto / io non abbia giammai') e, in seconda istanza, supplica di poter tornare al suo sonno." O. Bertani, "Dimensioni spirituali nel teatro di D'Annunzio", *Quaderni del Vittoriale*, 28, luglio-agosto 1981., str. 129.

²³ Taj bi moment ogledala izvrsno mogao poslužiti kao "pojačanje" u postavljanju djela na scenu.

E l'Angelo intagliato nel ceppo
 era là con la macchia di sangue.
 E molti piangevano intorno.
 E taluno diceva: "È innocente."

(str. 906)

Pokajanje i nevinost?! Aligijeva mora dijeliti činjenicu krvi koja je pala ili se vratila na Anđela kao mutacijskog posrednika. Prebacivši duhovno stanje majke (Candie) u trans, pjesnik izvrsno koristi neke kršćanske arhetipove i ponavlja situacije iz teksta koji ponovno potkrepljuje ovu ponuđenu interpretaciju o Candii:

CANDIA

Il core ho perso d'un dolce figliuolo,
 or è trentatre giorni, e non lo trovo!
 L'hai tu veduto, l'hai tu riscontrato?
 - Io sul Monte Calvario l'ho lasciato,
 l'ho lasciato sul Monte distante,
 l'ho lasciato con lacrime e con sangue.

MARIA CORA

Ah, dice l'ore della Passione.

(str. 910)

Aludirajući na "Stabat mater", D'Annunzio dalje ponavlja upravo momente bitne za moguću interpretaciju; ponavlja se motiv Candie:

CANDIA

...'Figlio Aligi' gli disse 'figlio Aligi,
 lascia la falce e prenditi la mazza;
 fatti pastore e va su la montagna.'
 E fu guardato il suo comandamento.

(str. 912)

To sve ponavlja drugom sugestijom u sebi. Autor želi to jasno staviti do znanja jer neposredno prije toga Splendore govori:

Mamma, chi parla in te? Chi senti tu
 dentro parlarti, dentro le tue viscere?

(str. 911)

U sceni koja slijedi kor ponavlja kakvom će smrću i u kakvom društvu Aligi biti umoren, ali drogiran da mu bude lakše. Mogli bismo reći da žele ubiti ne samo njegovo tijelo, već i onaj dio spoznaja koje ga od početka pritišću iz podsvijesti. Ove slike, koje D'Annunzio ponavlja još dva puta vrlo zgusnuto, očito su bitne za interpretaciju teksta, ali i za vizualnu kazališnu impostaciju.

I tako se u pleonastičnom ispreplitanju kršćanskih motiva i priprema za egzekuciju, u kojima je Ornella značajni lik, pojavljuje Mila označujući preokret i vlastitu katastrofu kojoj za vrijeme radnje stalno izmiče jer još nije postignuta sadašnja cijena žrtve, ali je ona istodobno stalno najavljuje i predosjećajući. Nudi sebe za žrtvu. Pjesnik vrlo vješto rješava problem. Mila ne negira sliku ubojstva već

uvjerava Aligija da je sve nadahnuto: "L'Angelo apostatico era" (str. 926). Znajući da je na štapu krv, želi da ta uspomena izgori s njom.

Kako Aligi funkcionira izvan kategorije razuma i svijesti, on prihvaća uz pogrde trenutačnu laž. Ipak Mila ne želi umrijeti uz njegovo prokletstvo. U svojoj situaciji Ornella, koja je bila svjedokom ubojstva, štiti u bratovu korist; kako Mila dobija jaču kršćansku ulogu, bliže je Kristu, ona (Ornella) igra ulogu sličnu Judi, izdaje istinu, izdaje Milu kojoj je bila glavni zaštitnik na razini razuma i svijesti. Dakle Mila postaje mučenikom klasičnom činjenicom u korist kršćanstva.²⁴ U obliku epiloga mogli bismo, imajući u vidu autonomnost i slobodu i otvorenost umjetničkog djela, vidjeti da D'Annunzijevo često preferiranje ženske žrtve ima mjesta u njegovom egoističnom karakteru koji je bio sklon eksploataciji svojih ljubavnica, bio je voljan da se te žene za njega žrtvuju. Prisjetimo se samo Eleonore Duse ili Donatelle, kako je najčešće nazivao Nataliju Victor de Goloubeff. Zatim djela o mučeniku San Sebastijanu, gdje je bio inspiriran ruskom balerinom Idom Rubistein, također njegovom ljubavnicom i heteroseksualkom, koja je taj lik tumačila na pozornicama uz nemali protest crkve, te velike ljubavi i obožavanja od majke za koju očekuje da se uvijek žrtvuje za njega. To bi moglo biti tema druge vrste analize ali, vjerujemo, sa zanimljivim rezultatom. U svakom slučaju, ovu tragediju piše religiozni sloj D'Annunzijeve stvaralačke svijesti, koji je na strani kršćanstva, ali i s puno ljubavi i razumijevanja za tradiciju "svoga puka". Ovo je djelo kult politeističkog Mediterana i monoteističkog kršćanstva kroz posredništvo Anđela medijatora koji ima i ljudske zadatke obračuna te koji zajedno s Milom mora izgorjeti u svojoj misiji "popravljanja" mase. Jer u završnoj sceni rulja zaziva Boga i spaljuje Milu koja reagira potpuno superiorno: "La fiamma è bella."

Mogli bismo još na kraju nadodati da je ovo djelo i afirmacija ljudske podsvijesti koja utječe na čovjeka u smislu njegove spiritualizacije, odnosno višeg života realnosti i u skladu je s D'Annunzijevim pogledom na ljudsku potrebu za kozmičkom analizom svoje unutrašnjosti.²⁵

²⁴ Ettore Paratore u nav. djelu (str. 96) zaključuje ovako svoj članak: "Ma che si tratti in fondo di un'interpretazione personale, nascente dal particolare temperamento della fanciulla lo prova la riflessione che ciò che ha spinto Mila al sacrificio, ciò che caratterizza la grande protagonista della tragedia, che da lei riceve significato, non è stato un impulso di cristiana carità, ma il fuoco dell'amore profano, lo slancio di sacrificarsi per salvare la vita dell'uomo amato, che è il prestigioso *unicum* in cui s'appunta e fiammeggia la tragedia." S ovakvim snizavanjem mimetskog modaliteta se ne možemo složiti jer je ljudska privlačnost protagonista implicitna kršćanstvu.

²⁵ "Ipak, zaokružujući glavninu tematike, možemo opravdati D'Annunzijevo uvjerenje da ljudska veličina leži upravo u borbi i nadvladavanju agonije smrtnosti koja je posljedica čovjekove krivnje zbog pada, a težnja za izgubljenim rajem predstavlja njegovo mistično kretanje prema Bogu i vječnosti. Zanimljivo je kako je izrazio da osjeća stoljetnu vjersku pripadnost Bogu koja ga je ispunjavala nekom sigurnošću: un senso infinito dell'ansia religiosa nei secoli, e ne' secoli de' secoli, mi amplia infinitamente il petto scarnito. U potrazi za besmrtnosti čovjek nastoji što više prodrijeti u svoju unutrašnjost koja je pohranila slike apsolutnog Božjeg sklada, a pojava Božjeg Sina srušila je površinsku opsjenu mitova, što i danas ostavlja neriješenu zagonetku da li je njegovo junaštvo samo projekcija običnog fatalizma ili put kojim se ulazi u svijet vječnosti?" A. Čupić, *op. cit.*, str. 36-37.

Živko Nižić: RELIGIOSITY AND THE SUBCONSCIOUSNESS IN THE TRAGEDY
"LA FIGLIA DI IORIO" BY GABRIELO D'ANNUNZIO

S u m m a r y

The paper analyses "La figlia di Ioro", the most important tragedy written by Gabriele D'Annunzio, the controversial writer, politician and public world figure, a text which has been minutely commented upon by generations of Italian critics and scholars from abroad. The writer foregrounds the engagement of the writer in favour of Christianity in conflict with the rural Mediterranean tradition before Christ. The author discusses the deep layer of symbols and relationships between the characters within the Old and New Testament (Cain, Abel, the three Kings, Veronica, the Saints and others), and particularly the role of angels as intermediaries in grace and the affirmation of Christian love. The author offers some new interpretations in the sense of supplementing the already existing ones. The author insists on the subconsciousness of the protagonist Aligia which, alongside the vision of the Angel, comes into conflict with reality (tradition). This other dimension is the source of Christian inspiration which on this level, regardless of the final compromise of the religions (Christianity and Pre-Christianity) primarily in conflict over the murder of the father, is symbolized by the sacrifice of the innocent female protagonist (Mile), the victor of the more spiritual life of love. A part of the transfer from the subconsciousness towards religion and goodness is transformed onto "real life" which represents one of the main conclusions of the article.