

*Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií*

Šárka Hloušková

**NEBOŽTÍK MATTIA PASCAL: Má lidská svoboda hranice?**

*bakalářská práce*

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Češka, Ph.D.

*Praha 2009*

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 9. 11. 2009

.....

podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu své bakalářské práce Mgr. Jakubu Češkovi, Ph.D. za jeho cenné připomínky a rady.

## **Abstrakt**

Předmětem této práce je interpretace a literární výklad románu Luigiho Pirandella *Nebožtík Mattia Pascal*. Román vypráví o muži, kterému dá osud příležitost změnit svoji identitu a začít vést nový „lepší“ život. Nečekané životní překážky hlavnímu hrdinovi postupně ukazují, že ona svoboda má své meze, ba dokonce její existence je dosti nejistá. Vzpoura jedince proti společnosti se nakonec jeví jako úplně marná a hlavní hrdina, cítě zradu, že se nechal zaplést do této iluzorní hry, volí nejkrajnější řešení a snaží se získat zpět svůj ztracený život.

## **Abstract**

The subject of the thesis is an interpretation and a literally explication of the novel *The Late Mattia Pascal* by Luigi Pirandello. The novel tells a story of a man who is given an opportunity to change his identity and start a new, perhaps better life. Unexpected life obstacles show him that freedom has its limits and even that the existence of freedom is not for granted. The rebellion of an individual against society turns out to be a useless effort and Mattia chooses an extreme solution and tries to get back his lost life.

## Obsah

1. Úvod.....	6
2. Život a dílo Luigiho Pirandella.....	7
3. Nebožtík Mattia Pascal.....	9
3.1.Děj.....	10
3.2.Žánr a styl.....	13
3.2.1.  Dobový kontext.....	13
3.2.2.  Věci vs. slova .....	14
3.2.3.  Pirandellovský humor.....	16
3.2.4.  Jazyk.....	17
3.2.5.  Komunikace se čtenářem.....	18
3.3. Struktura díla.....	19
3.4. Vyprávěcí postupy.....	21
3.5. Čas a prostředí.....	24
3.6. Postavy.....	25
3.6.1.  Vedlejší postavy.....	25
3.6.2.  Mattia Pascal – Adriano Meis.....	26
3.6.3.  Svědění Mattii Pascala.....	28
3.6.4.  Dvojakost Mattii Pascala.....	29
3.7.. Motivy v románu a pirandellovská témata.....	29
3.7.1.  Hra.....	30
3.7.2.  Kontrast.....	31
3.7.3.  Svoboda v rámci společnosti? .....	32
3.7.4.  Pojetí svobody Mattii Pascala.....	33
3.7.5.  Relativita takřečené pravdy aneb pravda v různých maskách.....	37
4. Závěr.....	42
Seznam použité literatury .....	43

## 1. ÚVOD

Předmětem této bakalářské práce je literární analýza a interpretace románu *Nebožtík Mattia Pascal*, jehož autorem je Luigi Pirandello. Román vypráví příběh o muži, kterému náhoda umožní změnit svoji identitu a zpřetrhat své dosavadní vazby. Hlavní hrdina považuje tuto svoji novou existenci za vrchol lidské svobody, která mu v té chvíli připadá bezmezná.

Román *Nebožtík Mattia Pascal* předznamenává Pirandellovo humoristické období a jsou v něm čitelné stopy Pirandellovy specifické poetiky humoru, která vychází souborně o pár let později ve spisu pod názvem *Humor* (1908) a jejímž základem je *sentimento del contrario* (procítění protikladu).

V příběhu o Mattiu Pascalovi se vyskytuje řada motivů a témat, ke kterým se bude Pirandello znovu a znovu vracet. Ústředním tématem tohoto románu je otázka svobody člověka v rámci společnosti a jeho problematické identity. V této práci je zachycena proměna pojmu *svoboda* tak, jak ji vnímá hlavní hrdina během svého vývoje. Dále je pozornost zaměřena na věčné pirandellovské téma vztahu mezi pravdou a iluzí.

Tato práce se vedle uvedené analýzy zabývá formální stránkou románu. Kromě struktury románu je věnován prostor Pirandellovu specifickému stylu a výběru jazykových prostředků. Opomenut není ani kontext doby a literární klima na italské půdě, ve kterém román *Nebožtík Mattia Pascal* vznikl. Z kraje práce je stručně nastíněn Pirandellův životopis a jeho dílo.

## 2. ŽIVOT A DÍLO LUIGIHO PIRANDELLA<sup>1</sup>

Luigi Pirandello, italský básník, prozaik, dramatik a profesor, se narodil 28. června 1867 na Sicílii v bohaté, ateistické rodině vlastníků sirných dolů. Pirandellův život jakoby už byl předurčen místem jeho narození. Venkovská usedlost nedaleko Agrigentu, kde přišel na svět, se nazývala *Chaos*. Na Sicílii strávil tento „syn chaosu“, jak sám sebe Pirandello žertovně nazýval, celé dětství, konkrétně v Agrigentu a v Porto Empedocle. Školu v dětství nenavštěvoval, měl domácího učitele. Poté ho otec zapsal na technický institut v Agrigentu a po dvou letech přestoupil na klasické gymnázium. Po maturitě začal studovat současně filosofickou a právnickou fakultu v Palermu. Od roku 1887 žil v Římě u svého strýce a věnoval se již pouze studiu filozofie. Po neshodě se svým profesorem latiny musel školu opustit a své vzdělání dovést v Bonnu. Promoval v roce 1891 prací o zvukovém rozboru agrigentského dialektu. O tři roky později se oženil s dcerou otcova společníka a definitivně se usadil v Římě. Zde Pirandello přijal místo na katedře stylistiky v učitelském ústavu. V Římě Pirandello také navázal první kontakty s literárními kruhy, především se svým krajanem Luigim Capuanou<sup>2</sup>. Počátek století je pro Pirandella v osobním životě obdobím nešťastným: u jeho ženy Antoinetty se projevila duševní choroba, které plně propukla po finančním krachu Pirandellovy rodiny v roce 1905. Válečná léta nejsou o šťastnější: nejstarší syn Stefano je v německém zajetí a duševní stav Antoinetty se zhoršuje, posléze natolik, že musí být trvale hospitalizována v ústavu pro choromyslné. V roce 1924 – po zavraždění Matteottiho<sup>3</sup> – vstupuje Pirandello do fašistické strany, nicméně jeho poetika nikdy nebyla poplatná patosu Mussoliniho éry.

Pirandello zahajuje svoji literární kariéru v roce 1889 poetickou sbírkou *Mal giocondo* (Hravá bolest). Během svého pobytu v Bonnu píše *Pasqua di Gea* (Gaiin svátek) a *Elegie renane* (Rýnské elegie), které byly inspirovány Goethovými *Římskými elegiemi*, jež Pirandello v té době přeložil do italštiny. Následný přesun do Říma a setkání s Capuanou ho odvádějí od poezie k próze. V roce 1893 Pirandello napsal svůj první román *Marta Ajala*, který byl ještě velmi ovlivněn poetikou verismu. Vyšel až po přelomu století pod názvem *L'esclusa* (Zavržená) v časopise *La Tribuna*. Jeho druhý román *Il turno* (Pořadí), jenž byl publikován v roce 1902, již vykazuje rysy Pirandellovy poetiky humoru. Tu autor naplno rozvinul v románu *Il fu Mattia Pascal* (Nebožtík Mattia Pascal). Principy jeho specifické

---

<sup>1</sup> *Slovník italských spisovatelů* (dále uváděno pod zkratkou ‚SIS‘). str. 581 - 583

<sup>2</sup> *Luigi Capuana* (1839 – 1915): prozaik, dramatik a teoretik verismu

<sup>3</sup> *Giacomo Matteotti* (1885 – 1924): socialistický politik, který poukázal na nekalé praktiky Mussoliniho předvolební kampaně a veřejně popřel výsledky voleb. Nedlouho poté byl zavražděn.

poetiky jsou teoreticky rozvedeny v literárněvědných esejích *Arte e Scienza* (Umění a věda) a *L'umorismo* (Humor), vydané v roce 1908. Následuje román *I vecchi e giovani* (Staří a mladí), kterým se Pirandello navrácí po antinaturalistickém antirománu o Mattiu Pascalovi k románu realistickému a historickému. První úspěch na jevišti zaznamenává Pirandello v roce 1916 s komedií *Pensaci Giacomino!* (Zvaž to, Jakoubku!). Poté již definitivně obrací svůj zájem k divadelní tvorbě. Roku 1921 mělo v Římě premiéru Pirandellovo drama *Sei personaggi in cerca d'autore* (Šest postav hledá autora), patřící do tzv. trilogie „divadla na divadle“ (spolu s hrami *Così è (se vi pare)* (do češtiny překládáno jako ‚Každý dle svého‘ či ‚Každý má svou pravdu‘) a *Questa sera si recita a soggetto* (Dnes večer improvizujeme). V této trilogii se Pirandello snažil propojit dimenzi reality a fikce. Dále řeší otázku ‚původu‘ literárních či dramatických postav a zpochybňuje jistoty skutečného světa. Tato hra spolu s tragédií o ztrátě identity *Enrico IV.* (Jindřich IV.) zajistila Pirandellovi mezinárodní věhlas. Od roku 1922 začaly ve svazcích vycházet Pirandellovy povídky pod názvem *Novelle per un anno* (Novely na jeden rok). S románovou produkcí se rozloučil sumou své poetiky humoru *Uno, nessuno, centomilla* (Jeden, nikdo, sto tisíc).

V roce 1934 získal Pirandello Nobelovu cenu za literaturu. Výrazem jeho posledního tvůrčího období, které bylo zčásti ovlivněno i surrealismem, je veršované drama *La favola del figlio cambiato* (Pohádka o vyměněném synovi) a nedokončený mýtus o roli umění ve společnosti *I giganti della montagna* (Obři z hor).

"Román *Nebžtík Mattia Pascal*, který Pirandella poprvé proslavil, ho o třicet let později přivedl do hrobu."<sup>4</sup> Pirandello zemřel 10. prosince 1936 na následky nachlazení na premiéře nového filmového přepisu tohoto románu.

---

<sup>4</sup> Pirandellovy paradoxy. str. 5



### 3. NEBOŽTÍK MATTIA PASCAL

Luigi Pirandello vydal své dílo *Nebožtík Mattia Pascal* v roce 1904. Téhož roku nejprve vycházel příběh Mattii Pascala časopisecky v *Nuova Antologia*<sup>5</sup>. Román stojí na počátku mezinárodního úspěchu Pirandella, kterému je v té době sedmatřicet let. Tato kniha také zahajuje Pirandellovo humoristické období<sup>6</sup>. V osobním životě se jedná o období nešťastné, tragicky poznamenané duševní chorobou jeho ženy Antonietty. „Tragika každodenního intimního života pak šla ruku v ruce s veřejnou a, řekněme, historickou deziluzí, která zachvátila velkou část italských intelektuálů v desetiletích po dokončení nezdařeného Risorgimenta.“<sup>7</sup>

*Nebožtík Mattia Pascal* je Pirandellovou reakcí na přeživší pozitivismus a následnou krizi rozumu a objektivní reality na konci 19. století. Pirandello zde vyjadřuje řadu myšlenek, které budou prostupovat jeho nejen románové dílo. „Přes svou pestrost je celé jeho dílo jedním dlouhým monologem o ‚trýzni žít takto‘. Znovu a znovu dokazuje zlomyslnost osudu.“<sup>8</sup>

Román *Nebožtík Mattia Pascal* je jeden z prvních děl tohoto žánru na italské půdě a bezpochyby zahajuje modernistickou éru v Itálii. Tento román se dočkal vstřícného přijetí čtenářskou obcí v Itálii, záhy se stal bestsellerem a okamžitě byl přeložen do řady jazyků. O to chladnější, až odmítavý byl postoj italské kritiky v čele s Benedetto Croce<sup>9</sup>. Tehdejší kritika, navyklá na díla psaná v duchu italské tradice, se příliš nesnažila pochopit poselství, které se svým románem Pirandello snažil sdělit. Croce měl Pirandellovi za zlé zejména nepravděpodobnost příběhu Mattii Pascala.

Příběh o Mattiu Pascalovi lze již bezpochyby zařadit do kontextu evropské modernistické literatury. „Pirandellova modernost se projevuje v jeho rozpolcenosti: rozbíjí staré formy a normy – jejich skořápka na něm ulpívá; v jeho nehotovosti, neklidu, v jeho omylech. Je v onom *proč*, které si nad každým svým *případem* klade.“<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> *Nuova Antologia* je jedno z nejstarších a nejprestižnějších kulturních italských periodik. Časopis byl založen ve Florencii v roce 1866.

<sup>6</sup> V některých publikacích je *Nebožtík Mattia Pascal* řazen do období prehumoristického.

<sup>7</sup> Protagonisté italského modernistického románu. str. 70

<sup>8</sup> Pirandellovy paradoxy. str. 6

<sup>9</sup> *Benedetto Croce* (1866 - 1952): filosof, estetik, historik, literární kritik a editor, v Itálii intelektuálně nejvlivnější osobnost první poloviny 20. století

<sup>10</sup> tamtéž. str. 8

### 3.1. Děj

Mattia Pascal své vyprávění začíná slovy: *Jedna z mála věcí, snad vůbec jediná věc, kterou jsem věděl bezpečně, byla, že se jmenuji Mattia Pascal. [...] Kdykoli někdo z mých přátel nebo známých ztratil zdravý rozum natolik, že za mnou přišel pro radu nebo poučení, pokrčil jsem rameny, přivřel oči a odpověděl mu:*

*„Jmenuji se Mattia Pascal.“*

*„Díky, kamaráde. To vím.“*

*„A tobě se zdá, že je to málo?“<sup>11</sup>*

Byly doby, kdy i jemu samotnému to nepřipadalo mnoho, ale zkušenosti, které život přinesl, mu ukázaly, že vše je jinak. A tento svůj podivuhodný příběh hodlá Mattia Pascal na radu svého přítele dona Eligia sepsat.

Pascalův otec, který odjel za svými obchody na Korsiku a zde ještě mlád podlehl tyfu, zanechal své rodině značný majetek. Léta v ligurském městečku Miragno plynou a Mattia s bratrem Robertem dospívají v bohatství, které se postupně zmenšuje jejich hýřením a leností a zejména pod vedením podvodného správce Batty Malagni. Nenáviděnému Malagnovi zemře žena, která mu nepovila žádné dítě. Malagnova touha po vlastním potomkovi je natolik silná, že požádá o ruku Olivu, jež je zamilovaná do Mattia. Vytoužené dítě, které se po svatbě narodí, je sice Mattiovo, on Malagna jej ale přijme za své. Mattiův žal není příliš hluboký a záhy svede Romildu, o kterou usiluje jeho bohatý přítel Pomino. Mattia je donucen se s ní vzdor své vůli oženit.

Vize nadějného života po boku krásné Romildy se nenaplní, když jedno neštěstí střídá druhé a život se postupně pro Mattiu stává peklem. Dvojčata, která se po svatbě narodí, do roka zemřou, Romilda ho přestane milovat a navíc pozbude své krásy. Finančními těžkostmi je donucen si poprvé v životě hledat práci. Získá nedoceněnou práci knihovníka v Miragni, městečku, kde se nikdo o knihy nezajímá. Tchýně dožene Mattiovu nešťastnou matku k smrti a jeho na pokraj šílenství. Peníze, které mu bratr pošle na matčin pohřeb, jež mezitím obstarala teta Scolastica, před svojí ženou zamlčí a schová mezi stránky svazku v knihovně.

Po jedné z mnoha hádek s tchýní a Romildou tajně odchází, třeba do Ameriky, to je jedno: *Co horšího se mi tam konečně mohlo stát nad to, co jsem zakusil a zakoušel doma?*

---

<sup>11</sup> str. 5

*Pravda, čekaly by tam na mne patrně jiné okovy, ale sotva těžší než ty, které jsem právě zlomil.*<sup>12</sup>

Ocitne se v Nizze, kde náhodou za výlohou spatří knihu s titulem *Méthode pour gagner à la roulette* a rozhodne se hledat štěstí v Monte Carlu. Spíše než zázračná kniha mu náhoda pomůže znásobit peníze původně určené na matčin pohřeb. Hra ho naprosto strhává a z exaltického stavu ho vytrhne až sebevražda nešťastného mladíka. S vyhraným obnosem peněz chystá svůj vítězoslavný návrat do Miragni. Co osud nechtěl, cestou si v novinách přečte článek o své vlastní smrti. Sebevražda! Nešťastník, který byl identifikován jako Mattia Pascal, skočil do náhonu mlýna Stia, jenž byl v držení Pascalovy rodiny. Prvotní šok z vlastního nenadálého úmrtí a okamžité rozhodnutí nešťastnou zprávu vyvrátit neprodleným telegramem vystřídá prozření. „[...] *ale ano! Mé vysvobození, volnost, nový život! [...] Jsem mrtvý! Jsem mrtvý! Už nemám dluhy, už nemám manželku, už nemám tchýni: nikoho! Volný! Volný! Co jsem ještě hledal?*“<sup>13</sup> Mattia Pascal byl prohlášen za mrtvého a jedině on ví, že tomu tak není. Jak naložit se získanou svobodou? Pro co rozhodnout?! Nyní má přece tolik možností! A bohatství k tomu.

Znovu zrozen si nebožtík vytváří novou identitu pod jménem *Adriano Meis*. A také částečně mění svůj vzhled. Kromě dlouhých vlasů a vousů začne nosit brýle, aby zakryl své šilhavé oko, které bylo do tohoto okamžiku jeho nejvýraznějším rysem. Nyní, tento nevzdělane, jak sám říká, vypadá jako filosof, neboť *náš oděv, jeho střih a barva mohou vzbudit o nás ty nejpodivuhodnější domněnky.*<sup>14</sup> Mattia Pascal tvoří své nové identitě také rodinné zázemí a životní historii, aby se vyhnul případným problémům a jeho nové bytí bylo dostatečně autentické.

Cestování a osamělý život po hotelích ho časem začnou nudit. Navíc ani jeho bohatství není bezmezné, zohlední-li fakt, že práce pro něj nepřipadá v úvahu. *Při svém pojíždění sem tam užil jsem si zábavy dost a dost: ten rok byl pro Adriana Meise dobou bezstarostného mládí; teď se musil stát mužem, usebrat se, vytvořit si poklidný a skromný způsob života. Ach, to pro něj bude hračka, vždyť je volný a bez všech závazků!*<sup>15</sup> Adriano se rozhodne usadit se v Římě a koupit zde dům. Bez dokladů to však jde těžko. Nápad pořídit si jako společníka alespoň psa také není shledán jako dobrý, protože ani to si jako ilegální

---

<sup>12</sup> str. 51

<sup>13</sup> str. 72

<sup>14</sup> str. 63

<sup>15</sup> str. 92

osoba, která stojí vně všech zákonů, nemůže dovolit. Anonymita velkého města mu dovolí nalézt „domov“ alespoň v podobě podnájmu.

Další obyvatelé domu se přirozeně vyptávají na Adrianův dosavadní život, rodinu, práci. Jediné, co může, je vyhýbavě odpovídat nebo lhát. Jeho tajemství se zdá být příliš tíživé. Ve společnosti zůstává cizincem a tato izolace nemůže být nikdy prolomena. *Běda, že jsem svým postavením nevyhnutelně odsouzen ke lži, a proto už nikdy nemohu mít přítele, pravého přítele. Tak tedy ani domov, ani přátelé. Přátelství znamená důvěru; a jak bych já mohl svěřit někomu tajemství svého života bez jména a bez minulosti, života, který jako houba vypučel ze sebevraždy Mattii Pascala? Já mohl mít jen povrchní styky, mohl jsem si dovolit vyměnit se svými bližními pouze několik cizích slov.*<sup>16</sup> Adriano Meis tedy postupně zjišťuje, že to, co získal, není svoboda, ale samota. Pomalu je – chtě nechtě – zaplétán do sítě vztahů. Svobodu nezískal on, nýbrž jeho žena, která má na rozdíl od něj skutečnou možnost začít znovu. O to větší má vztek! Ta tzv. svoboda je pouhou iluzí a začíná ho pěkně tyranizovat – je bez práce, bez domova, bez přátel. Je toto vůbec život?

Adrianův bytný zorganizuje spiritualistickou seanci a jeho zeť mezitím využije všeobecné nepozornosti k tomu, aby Adriana okradl. Adriano – okraden a uražen na cti – se nemůže bránit. Zná zloděje, ale musí mlčet, nemůže ani zavolat policii, která by po něm chtěla doklady. Samotnému zloději, který má ukradené peníze u sebe, „přizná“, že obnos našel, a omlouvá se za zbytečný zmatek.

Navíc se zamiluje do Adriany, dcery domácího Anselma: *„Zápas, který jsem vedl sám proti sobě, abych si nemusel uvědomit to, co cítím k Adrianě, mi zároveň bránil, abych uvážil, co znamená pro tento můj cit moje zhola abnormální postavení.“*<sup>17</sup>

Adriano má pocit, že eskalující společenský tlak a tíhu svého tajemství již déle není s to ustát. To jeho „svobodné“ bytí se nakonec stává neúnosným a rozhodne se pro nejkrajnější řešení, sebevražda je pro něj jediným východiskem. Zanechá na zábradlí mostu klobouk s lístečkem s adresou a jménem *Adriana Meise* a vlastnoručně zavraždí symbol té iluzorní svobody. Po dvou letech se zase bude moci stát tím, kým původně byl. Jako příjemný bonus chápe i to, že jeho návrat není vítaný, a tak bude dostatečnou pomstou pro Romildu a nenáviděnou tchýni, které ho velmi rychle bez pochyb „pohřbily“.

---

<sup>16</sup> str. 99

<sup>17</sup> str. 136

Pomino se mezitím oženil s Romildou, se kterou má dceru. Urputně si střeží své získané „bohatství“, a to natolik, že ostře vystupuje proti Mattiovi a zavrhne dávné přátelství. Mattia zjišťuje, že není schopen navázat na svůj předchozí život. Neuvědomuje si, že život plynul dál i bez něj a jeho blízcí se podle toho zařídili, mezi živými již není žádoucí. Všichni si už na fakt, že Mattia je nebožtíkem, natolik zvykli, že nechtějí akceptovat Mattiův návrat mezi živé. Pro vzkříšeného Mattiu již není v Miragni místo, již není coby člen živé společnosti potřeba. Jako Romildin manžel byl nahrazen Pominem, stejně jako kdysi coby otec Olivina syna byl zastoupen Malagnem. Jeho místo v knihovně je již také obsazené. „Jeho okolí ho zkrátka pohřbilo, a třebaže se mu dostane hmatatelného důkazu, že Mattia žije, je pro ně výhodnější nechat ho nebožtíkem.“<sup>18</sup> Mattia již nemá sílu dále vzdorovat, ochotně přijme svoji novou identitu znovuzrozeného nebožtíka a dobrovolně se opět stahuje do světa fikce, do knihy, kterou se rozhodne sepsat o svém podivuhodném případě. A ve volných chvílích chodí na svůj hrob, v němž odpočívá nebožák z mlýnského náhonu Stia.

## 3.2. Žánr a styl

### 3.2.1. Dobový kontext

Pirandello nemá na tehdejší italské literární půdě jednoduchou pozici. Tamější klima plně ovládá duch naturalismu a jeho italské odnože – verismu (odvozeno od italského *vero* = pravý, pravdivý<sup>19</sup>). Verismus vzniká v devatenáctém století jakožto „bezprostřední plod [...] pozitivistického klimatu.“<sup>20</sup> „Vychází z francouzského naturalismu Émila Zoly. [...] román měl být podle Zoly – tak jak to postuloval Bernard pro lékařství – experimentálním ‚ověřováním hypotézy‘: konkrétní sociální fakt měl být ověřen románovou situací a rozuzlení zápletky mělo být výsledkem tohoto experimentu.“<sup>21</sup> Oproti francouzskému naturalismu verismus rezignoval na možnost aplikace experimentálních vědeckých metod v oblasti literatury, „přijímá však pojetí umělecké tvorby jako pravdivého odrazu skutečnosti, věrné kopie životních faktů a lidských charakterů. [...] Člověk v dílech veristů není kreslen jako determinovaný produkt zděděných vlastností, vystavený bezohlednému tlaku společenských sil [...], ale podléhá určitému fatalismu, způsobujícímu, že prudké a primitivní vášně hrdinů jakoby potvrzují nevyhnutelnost tragického osudu, jenž je jim určen.“<sup>22</sup> Tak vznikají na

---

<sup>18</sup> Kritik plný protikladů. str. 206

<sup>19</sup> Slovník literární teorie. str. 400

<sup>20</sup> SIS. str. 69

<sup>21</sup> tamtéž

<sup>22</sup> Slovník literární teorie. str. 400

italské půdě díla jako je Vergovo *I malavoglia* (Dům u mišpule), které jsou sondou do života lidí na italském venkově. Tito autoři sledují život svých hrdinů z povzdálí, jako oko kamery zachycují vnější dojem a nestarají se o city a nálady svých hrdinů. Postavy a jejich interakce jsou popisovány s odstupem a bez zaujetí. Proto také tito autoři využívají vševědoucího vypravěče, který čtenáři sděluje to, co vidí a nikoli to, co si myslí. Hodnocení a jeho úvahy zde nejsou žádoucí. Hlavní teoretik verismu – Luigi Capuana – ve svých *Studiih o současné literatuře* postuloval princip této autorské „neosobnosti“ a požadavek zcela autonomního a organistického díla. Dílo má působit tak, že vzniklo samo od sebe, autor je zcela potlačen (*l'opera fattasi da sé*).<sup>23</sup>

Pirandello sice také vychází z regionalistické tradice italské literatury a děj svého románu zahajuje v provinčním městečku, nicméně ji překonává mimo jiné tím, že jeho dílo dosahuje univerzálních rozměrů. Avšak výše uvedené požadavky diktované dobou není Pirandello schopen splnit. Pirandello není vypravěčem v tradičním slova smyslu, on neumí mlčky pozorovat. Pirandello je typem autora, který skrze své postavy promlouvá, to ony jsou jeho mluvčím.

Další bodem, kterým se Pirandello vymyká, je zvolený žánr. Román jakožto moderní žánr již od 19. století, který kraluje v ostatních evropských literaturách, je na italské půdě – až na nečetné výjimky – v kolébce. Nevyskytuje se příliš dokonce ani v překladech. Pirandello, ač čtenářsky či později divácky oblíbený, je tak v italské literatuře solitérem, stojícím mimo stěžejní proudy a hnutí.

### 3.2.2. *Věci vs. slova*

Formě nevěnuje Pirandello přílišnou pozornost, je coby stylistu vlastně poněkud nedbalý. Slova jsou u něj jen nezbytným prostředkem k vyjádření myšlenky. „Jeho tvorba byla pro něj výrazem jeho existence. Na italské literární scéně neměl ve své době snadnou pozici.“<sup>24</sup> Pirandello nechce zaujmout formou, nýbrž obsahem. Proti němu stojí autoři jako Gabriele D'Annunzio, kteří ve svém díle usilují o estetický dojem. Koncepti těchto dvou odlišných linií způsobů psaní vyjádřil i sám Pirandello u příležitosti padesátiletého výročí prvního vydání Vergova románu *I Malavoglia* (Dům u mišpule): „Jsou dva typy lidí, které najdeme v kořenech snad každého národa: konstruktéři a adaptátoři, potřební veleduchové a

---

<sup>23</sup> SIS. str. 70

<sup>24</sup> Kritik plný protikladů. str. 219

luxusní bytosti, jedni jsou obdařeni ‚*stylem věcí*‘, ti druzí ‚*stylem slov*‘.<sup>25</sup> Tyto dvě narativní linie se vyskytují současně u každého národa. Pirandello dále pokračuje: „[...] nepozorní pozorovatelé, ať už italští či cizí, se nechají snadno oklamat hlukem, pompézností a bohatými projevy těch, které zahrnují do kategorie ‚stylu slov‘, a uvěří, že v Itálii existují pouze tihle.“<sup>26</sup> Poté následují příklady ‚kontrastních‘ dvojic jako byly *Dante* a *Petrarca*, *Ariosto* a *Tasso*, *Manzoni* a *Monti* nebo *Verga* a *D’Annunzio*. [...] autory ‚stylu věcí‘ ve svém eseji o humoru zařadil buď mezi ryzí humoristy, nebo alespoň mezi humoristy v širokém slova smyslu, zahrnujícím i ironii, komiku, satiru apod. [...].<sup>27</sup> S ohledem na humor jsou pak Pirandellovy preference jasné.

Nicméně, navzdory svým stylovým preferencím Pirandello verismus obdivuje, zejména pak jeho hlavního představitele Giovanniho Vergu. Jeho první literární pokusy, zejména povídky, se nesou právě ve veristickém duchu. Konfrontaci verismu a svého osobitého stylu rozehrává i na stránkách románu o Mattiu Pascalovi. V knize jsou přítomné dvě stylové linie, které mají za úkol – kromě Pirandellovy otevřené polemiky s verismem – podtrhnout kontrast mezi dvojí identitou hlavního hrdiny. Čtenář se v úvodu díla ocitá v jádru veristické poetiky, na začátku tradičního románu, jehož hlavní postavou je poměrně jednoduchý a nekonfliktní hrdina. Narativní rovina se však po vylíčení ničím neobvyklé rodinné a osobní historie Mattii začíná proměňovat. Obrat nastává v momentě, kdy Mattia zahajuje svoji práci knihovníka a z nudy začne pročítat okolo ležící zaprášené svazky. „Zde původně pseudonaturalistický román, zaměřený na „nizké“ a živočišné pudy a potřeby postav, končí.“<sup>28</sup> Pirandello tak konečně dostává prostor, aby naplno projevil svůj osobitý styl, který je jiný, než velí veristická tradice. Pirandella nezajímá vnější pohled na situaci a už vůbec nechce vytvářet iluzi *takřecené*<sup>29</sup> pravdy. On touží vyjádřit osobní příběh svého hrdiny, demonstrovat jeho nitro. Pirandello se svým odklonem od verismu a naturalismu netají a „dokonce [jej] Mattiovými ústy otevřeně přiznává:“<sup>30</sup> *Právě proto že, nehledě na neobyčejnost mého případu, spoléhám na tuto prozřetelnost zaručenou roztržitost, budu přece jen o sobě vyprávět, ale co nejstručněji, to jest uvedu jen ta fakta, která budu považovat za nezbytná. Některá z nich mi ovšem nebudou dělat velkou čest, ale octl jsem se v situaci tak výjimečné, že se mohu považovat už jaksi mimo život, a tudíž i bez jakýchkoli závazků a*

---

<sup>25</sup> Pirandello, Luigi: *Saggi, poesie e scritti vari*. Milano: Mondadori.1960. str. 391. Pirandellův projev přeložila Alice Flemrová In. Kritik plný protikladů. In *Humor*. str. 219.

<sup>26</sup> tamtéž

<sup>27</sup> tamtéž

<sup>28</sup> Protagonisté italského modernistického románu. str. 71

<sup>29</sup> Pojem *takřecený* (život, pravda apod.) se vyskytuje v románu na mnoha místech.

<sup>30</sup> Protagonisté italského modernistického románu. str. 78

*skrupulí.*<sup>31</sup> Podobná slova volí i v momentě, kdy mu don Eligio radí, aby si nejprve přečetl *kvůli tónu* pár novel od Boccaccia. *Ten tón mu leží v hlavě, donu Eligiovi. Uf. Já píšu, jak mi to přijde do pera.*<sup>32</sup>

Mattiovo nitro je pro čtenáře jako otevřená kniha, nic před ním neskrývá a dává mu poznat všechna zákoutí své duše. Na druhou stranu Mattiovy úvahy potlačují počáteční epický charakter románu, což je daň za přechod z tradičního románu do románu modernistického. Na závěr díla se spolu s nebožtíkem Mattiem Pascalem, který přichází zpět do svého rodného městečka z říše mrtvých, navrácí i veristická poetika. „Klíčovým momentem Pirandellova rozsáhlého díla je [právě ta] stále obnovovaná amplituda mezi „veristickou“ vnímavostí ke konkrétnímu životnímu dění a permanentním sklonem k jeho filozofické interpretaci.“<sup>33</sup>

### 3.2.3. Pirandellovský humor

Pirandello vyjádřil své pojetí humoru ve stejnojmenné eseji roku 1908 a příhodně věnoval její první vydání *Nebožtíku knihovníkovi Mattiovi Pascalovi*. „Humor v Pirandellově pojetí je na hony vzdálen humoru v běžně chápaném smyslu žertu, komiky.“<sup>34</sup> Pirandello striktně rozlišuje mezi humorem a komikou, pro něj komika v podstatě humorem není, je jeho pouhým předstupněm. Pirandello definuje humor jako *sentimento del contrario* (procítění protikladu), jako intimní proces neustálé reflexe člověka se sebou samým. Nejčastějším příkladem, na kterém Pirandello demonstruje své specifické pojetí humoru, je scéna s nepatřičně nastrojenou starou ženou.<sup>35</sup> Tato dáma je v rozporu s naší představou úctyhodné staré paní, což nás rozesměje, jakmile tento protiklad hned registrujeme neboli *pocítíme* (*avvertimento del contrario*). Humorista se však nespokojí s pouhým *pocítěním* a reflektuje hlouběji danou situaci, ptá se, proč tak ta paní činí. Napadne ho, že možná k tomu má nějaký skrytý důvod a nestojí se vůbec dobrovolně a ráda, koná tak třeba jen z domněnky, že si takto udrží lásku svého mladšího manžela. V té chvíli, kdy nám úsměv zhořkne na rtech, jsme odhalili tragičnost situace, která zatím byla překryta směšností. Smích je založen na citové sterilitě, krutosti, avšak jestliže se citově angažujeme, musí nás notně přepadnout soucit. Poté nás reflexe „z prvotního pocítění protikladu přesunula až k tomuto procítění protikladu. A to

---

<sup>31</sup> str. 10

<sup>32</sup> str. 19

<sup>33</sup> SIS. str. 75

<sup>34</sup> <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=21941>

<sup>35</sup> Humor. str. 131n



je celý rozdíl mezi komičnem a humorem.“<sup>36</sup> Pirandello nechápe reflexi ve smyslu úvahy či přemítání, nýbrž jako empatické pronikání, jako *vcítění* do předmětu.

### 3.2.4. Jazyk

Pirandello užívá velice živý, hovorový jazyk. Mezi základní rysy hovorového stylu patří užívání expresivních prostředků, situační charakter, projevující se tendencí ke stručnosti, přibližnosti až eliptičnosti vyjádření a uplatnění výrazových prostředků gestikulačních a mimických.<sup>37</sup> Pro dokreslení Pirandellova jazykového stylu zde uvádíme několik příkladů. Mattia k sobě hovoří o slečně Silvii Caporalové jako o *Caporalce*; dále nevybíravými výrazy častuje nejednou i sám sebe a tu fikci Adriana: *„Pitomče, cos to udělal? Cos to udělal?“*<sup>38</sup> anebo *Hned potom jsem si dal ostrříhat kšticí toho pitomce Adriana Meise.*<sup>39</sup> Dále se v textu vyskytuje řada citoslovcí, které text připodobňují mluvenému projevu např. *„Ach, ne, ne néé!“* *vybuchla Pepita a znovu vyskočila.*<sup>40</sup> nebo interakce Mattii s náhodným cestujícím:

*„Ach, to vám gratuluju, drahý pane! Závidím vám! Ach, Amerika . . . Byl jsem tam.“*

*Byl tam? Hrome!*<sup>41</sup>

Jazyk, který Pirandello užívá, je dále velmi obrazný, plný přirovnání, metafor a personalizací, např. ve scéně na spiritualistické seanci: *Stoleček [...] mluvil klepáním pádným i lehkým, [...] podnikl několik procházek místností a jednou dokonce vyskočil na stůl, [...] kytara jakoby dostala křídla.*<sup>42</sup> Příklady, často ironické či komické, slouží také k dokreslení charakteristiky postav, např. poté, co Adriano použije jako popelník kroupku: *[...] nabírala [Adriana] u Svatého Rocha svěcenou vodu i pro mou kroupku? [...] Slečna Caporalová chovala v té své, pokud nějakou měla, nejspíš mešní víno.*<sup>43</sup> Nebo Adriano výsměšně nazve Terenzia Papiana po latinském vzoru *velkým Terentiem*<sup>44</sup>.

Dalším rysem, který podtrhuje hovorovost Pirandellova jazyka a také vytváří specifickou dynamiku děje, jsou dialogické pasáže a další interakce mezi hrdiny. Klíčem k živosti tohoto románu jsou komické či tragikomické scény, při jejichž vylíčení v sobě

---

<sup>36</sup> Humor. str. 132

<sup>37</sup> Slovník literární teorie. str. 138

<sup>38</sup> str. 171

<sup>39</sup> str. 207

<sup>40</sup> str. 160

<sup>41</sup> str. 96

<sup>42</sup> str. 166

<sup>43</sup> str. 108

<sup>44</sup> str. 158

Pirandello nezapře duši dramatika. Autor se snaží o obrazné předvedení scény a čtenář jakoby se na chvíli měnil v diváka, který sedí v hledišti a sleduje daný výjev. Pirandellovým „ideálem je styl mimikry, tak věčný, až by splýval s realitou k nerozeznání, plně se jí podřídil, styl odpovídající mluvené řeči [...]. V tomto smyslu jsou i jeho romány [...] hrané.“<sup>45</sup> Příkladem může být scéna z počátku Mattiova manželství, kdy dojde v jeho domácnosti k roztržce. V této pasáži je již také anticipováno Pirandellovo pojetí humoru, založené na protikladu reality a našich očekávání. A dokonce i sám hrdina si uvědomuje bipolarnost své situace: *Řičíc vzteky, rvala si vdova Pescatorová těsto z obličejů a z vlasů celých slepených a házela s ním po mně; a já se smál a smál v jakési křeči; chytla mě za vousy a celého mě podrápala; a potom se jako pomínutá vrhla na zem a začala ze sebe strhávat šaty, zběsile se válet po podlaze; manželka zatím (sit venia verbo) blbla ve vedlejší místnosti a pronikavě ječela, a já křičel na vdovu Pescatorovou, svíjející se na zemi:*

*„Nohy! Nohy! Neukazujte mi, proboha, nohy!“*

*Mohu říci, že od té chvíle jsem přišel na chuť tomu, smát se všem pohromám a každému trápení. Viděl jsem se v tom okamžiku hercem tragédie, nad níž komičtější si lze těžko představit: matka si uteče s holýma rukama s tou bláznivou starou pannou; vedle manželka... ale nechme ji být!, Marianna Pescatorová se válí po zemi; a já, já, který už nemám na zítra ani na chleba, doslova na chleba, tu stojím s vousy plnými těsta, s tváří zeškrábanou, zalit, - nevěděl jsem, zda krví či slzami z přílišného smíchu.“<sup>46</sup>*

### 3.2.5. *Komunikace se čtenářem*

Dalším charakteristickým rysem Pirandellova stylu je neustálá komunikace se čtenářem. Hlavní hrdina se na něj nejednou laskavě obrací, radí se s ním a jakoby čekal na odpověď: *Otevřít mi přišel stařík kolem šedesátky (Paleari? Papiano?) [...].<sup>47</sup> a chtěl být čtenářem ujišťován o správnosti svých myšlenek a záměrů: Při takové zprávě zčistajasna člověk ustrne, ne?<sup>48</sup>*

Tato vstřícnost vůči čtenáři je zřejmá i v Pirandellových esejích a odborných svazcích, Pirandello své čtenáře zdvořile oslovuje „*dámy a pánové*“ či „*moji milí*“. „Pirandello – spisovatel [se zde] neubrání a zasahuje do textu Pirandella – teoretika. A nejedná se pouze o

---

<sup>45</sup> tamtéž

<sup>46</sup> str. 41n

<sup>47</sup> str. 102

<sup>48</sup> str. 48

komunikaci se čtenářem, Pirandellův odborný styl je i plný vtipných a obrazných přirovnání, např. v pasáži o rétorice:“<sup>49</sup> *Pro Rétoriku se jak první rodila myšlenka, až potom forma. Myšlenka [...] se rodila nahá, chudinka, a ona jí odívala. Oděv byl forma. Rétorika byla zkrátka něco jako šatník: šatník výřečnosti, kam se chodily oblékat nahé myšlenky.*<sup>50</sup> Pirandello ve svém díle iniciuje komunikaci i s řadou svých současníků z literárních kruhů; např. jakmile Pirandello předvede svoji definici humoru, začne hned polemizovat s Crocem: *V tu chvíli se ozve Croce s veškerou silou své logiky sebrané do jednoho ‚tudíž‘, aby z toho, co jsem řekl výše, vyvodil [...]. Ale kde a kdy jsem toto prohlásil? Možnosti jsou dvě: buď já neumím psát, nebo Croce neumí číst.*<sup>51</sup>

### 3.3. Struktura díla

Formálně je kniha rozdělena do osmnácti titulovaných kapitol, které na sebe volně navazují. Román je zahájen dvojím úvodem, který zabírá první dvě kapitoly (*Úvod* a *Úvod druhý (filosofický) jakožto omluva*). V prvním úvodu se hlavní hrdina Mattia Pascal představuje a předjímá vyprávění svého podivuhodného příběhu. V druhém filosofickém pak Mattia hovoří o *naší neskutečné malosti*, o tom že *se považujeme za méně než nic ve vesmíru.*<sup>52</sup> Nicméně podotýká, že na tento fakt *zapomínáme často a rádi.*<sup>53</sup>

O několik let později – v roce 1921 – píše Pirandello ke druhému vydání dodatek, aby ztišil negativní hlasy kritiků, že příběh Mattii Pascala je nepravděpodobný, není *verosimile*. V rámci dodatku *Avvertenze sugli scrupoli della fantasia* (Výstraha před úskalími fantazie) se ospravedlňuje a dokládá několika články z novin, že podobné příběhy se opravdu udály. Pirandello se obrací směrem ke kritikům: *Absurdity života se nepotřebují zdát pravděpodobně, neboť jsou pravdivé. Pravý opak platí pro absurdity umění: potřebují být pravděpodobné, aby se zdály pravdivé. Jenže jsou-li pravděpodobné, nejsou už absurdní. Skutečná událost může být absurdní; umělecké dílo, je-li uměleckým dílem, ne. Z toho plyne, že cejchovat umělecké dílo jako absurdní a nepravděpodobné ve jménu života, je hloupost.*<sup>54</sup>

Kromě formálního dělení do kapitol můžeme v knize vysledovat méně zřetelné vnitřní dělení. Jak již bylo uvedeno výše, jedno z členění románu spočívá na Pirandellově konfrontaci

---

<sup>49</sup> <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=21941>

<sup>50</sup> Humor. str. 43

<sup>51</sup> tamtéž. str. 140

<sup>52</sup> str. 9

<sup>53</sup> str. 10

<sup>54</sup> str. 233n

s verismem a na opozici tradičního a moderního románu. Dále je možné pozorovat žánrové rozlišení tří pomyslných částí románu od groteskně-komických scén na začátku přes scény groteskně-tragické v životě Adriana Meise až po výjevy připomínající frašku na závěr příběhu, tedy po znovuzrození Mattii.

Některé scény v první části, které se týkají těhotné Romildy a Olivy, mohou odkazovat k tradičnímu grotesknímu žánru ‚komedie záměn‘. Mattia nahradí Battu Malagnu v manželství s Olivou a zplodí s ní syna, u Romildy zastupuje svého zbabělého přítele Pomina, a Romilda též otěhotní. A navíc Mattia bere – v duchu tohoto žánru – své činy na lehkou váhu. Druhý záskok se již Mattiovi vymkne z rukou a je ‚potrestán‘ sňatkem. Trest v podobě manželství s Romildou na sebe bere, nicméně se stejně vinen necítí: *Jak vidno, koneckonců jediný zlotřilec mezi všemi těmi poctivci jsem byl já. A proto jsem musel pykat.*<sup>55</sup> Počínaje sňatkem je groteskně-komický charakter příběhu obohacen o specificky hořkou pachut’ a pirandellovský hlas začíná ve vyprávění rezonovat: *A možná se i rozplakala [vdova Pescatorová]; jistě si klekla vedle mrtvoly toho ubožáka, který ji nemohl kopnout a křiknout na ni: Táhni! Já tě neznám.*<sup>56</sup>

V závěru příběhu eskaluje tento tón natolik, že místy probleskávají prvky frašky, resp. její novodobé varianty, kde se „tradiční prostředky tohoto žánru dostávají do úzkého vztahu s prostředky grotesky, buffonády, klauniády a absurdního dramatu.“<sup>57</sup> Vlašín na tomto místě uvádí také pojem *tragifrašky*, který je závěrečným scénám románu možná ještě bližší. Fraška „pracuje se situační nebo karikaturní nadsázkou, směřující nejdříve k burlesknímu [...] dramatickému výrazu.“<sup>58</sup> Mattia se očividně ocitá na hranici mezi zoufalstvím, šílenstvím a touze po pomstě a výsledkem směsice těchto protichůdných pocitů je jeho fraškovitý tón, který se však často ozývá jen v Mattiově mysli, např.:

*„Mimochodem Romildo, nemáš náhodou ještě nějaké moje věci . . . šaty, prádlo?“*

*„Ne, nic . . .“ [..] „Kdo to mohl tušit?“ zvolal Pomino.*

*Ale byl bych přísahal, že on, skrblík Pomino, má na krku můj starý hedvábný šátek.*<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> str. 35

<sup>56</sup> str. 72

<sup>57</sup> Slovník literární teorie. str. 120

<sup>58</sup> tamtéž. str. 119

<sup>59</sup> str. 228

Mattia se nerozpakuje své komentáře říkat i nahlas, např. svému příteli, který ve snaze Mattiu dojmout mu přinesl *dva roky starý výtisk svého listu s mým nekrologem. Řekl jsem mu, že ho znám nazpaměť, protože v pekle je Aršík list velmi oblíbený.*<sup>60</sup>

Nejvýraznější se charakter frašky ukazuje v ústřední scéně po Mattiově znovuzrození, kdy se opětovně setkává s Romildou a jejím manželem Pominem<sup>61</sup>. Ten se zde více než jinde projevuje – jak je ostatně pro frašku příznačné – jako charakterový typ zbabělce: Mattiovi *v tom zmatku strčili miminko do náručí a Pomino vyděšeně zvolal do tmy [...]: ‚Co s ní děláš?‘*

*‚Chystám se ji sníst . . . !‘ [...]*

*Pomino, roztřesený, vyjevený, s tváří zrůzněnou a bledou jako mrtvola [...]: Živý . . . Živý . . . Co budeme dělat? Co budeme dělat?*

*‚Neotravuj!‘ zakřikl jsem ho. [...]*

*Přistoupil jsem k Romildě a vtiskl jsem jí zvučnou hubičku na tvář.*

*‚Mattio!‘ vykřikl Pomino rozechvěle.*

*Znovu jsem se rozesmál. ‚Žárlivý? Na mne? Jdi do háje!‘*

*‚[...] Honem, Romildo, vstaň! [...] Podnikneme krásnou malou svatební cestu . . .‘ [...]*

*‚Jdi pryč, když se ti tak líbilo dělat nebožtíka. [...]‘*

A tak dále v podobném tónu, než na se sebe hlavní hrdina již definitivně bere identitu *nebožtíka Mattii Pascala*.

### 3.4. Vyprávěcí postupy

Dějová linie tohoto románu se odvíjí přímo, není zde přítomná v podstatě žádná výraznější retardace v podobě odboček či paralelního děje. Pro čtenáře není komplikované ze syžetu rekonstruovat fabuli, nicméně nejsou plně totožné. Kniha totiž začíná až momentem Mattiova znovuzrození, po jeho četných životních zkušenostech, kdy se rozhodne svůj životní příběh sepsat. V jeho rámci teprve začíná chronologicky od dětství, přes dospělost, až po

---

<sup>60</sup> str. 230

<sup>61</sup> str. 218nn

opětovný návrat mezi živé. Tato syžetová výstavba, tedy vyprávění a posteriori, vytváří široký prostor pro ozvláštnění jinak přímé dějové linie v podobě anticipace událostí. Mattia nejednou upozorňuje na fakta či události, které teprve nastanou, čímž nechává narůstat zvědavost čtenáře a napínavost děje, např. začátek šesté kapitoly evokuje prostředí herny, ale teprve poté Mattia vypráví, jak se vůbec v Monte Carlu ocitl a vysvětluje běh událostí; anebo již na prvních stránkách románů se čtenář dozvídá o Pascalových úmrtích: *Neboť v této chvíli (a bůhví jak mě to trudí) jsem mrtev, ano, mrtev už dvakrát; ale poprvé to byl omyl, a podruhé... však uslyšíte.*<sup>62</sup>

V románu vystupuje tzv. personální vypravěč, konkrétně se jedná vyprávěcí situaci ich-formy. *Ich-Erzähler* není vypravěčem vševědoucím, nýbrž „do struktury díla vnáší svůj osobní pohled na svět [...] a jedinečným způsobem zrcadlí napětí mezi vyprávějícím a vyprávěným a podtrhuje tak před vnějším dějem vnitřní dění, které se za fabulí skrývá.“<sup>63</sup> Mattia je nejen jediným vypravěčem děje, ale je zároveň i jeho fokalizátorem<sup>64</sup>. To znamená, že prostřednictvím Mattii je děj nejen *vyprávěn*, ale také je jím *prožíván* a jeho očima *vnímán*. Mattia je tzv. vnitřním fokalizátorem, je zároveň vypravěčem a i hlavním protagonistou příběhu. Má k vyprávěnému přímý vztah a je účastníkem všech představovaných událostí, proto musí být jeho vyprávění notně subjektivně zbarvené. Čtenář je vmanipulován do Mattiova úhlu pohledu. Dle Stanzela je navíc vypravěč v první osobě per definitionem nespolehlivý vypravěč, neboť vykazuje tělesně-existenciální zakotvenost své pozice ve světě postav.<sup>65</sup> Proti důvěryhodnosti Mattii také přirozeně hraje selektivita paměti, protože „vypravěč v první osobě není jen člověk, který vzpomíná na svůj dřívější život, nýbrž který také tento dřívější život ve své fantazii znovu vytváří. Jeho vyprávění proto není přísně vázáno na obzor zkušenosti a vědomostí prožívajícího Já, [...]“<sup>66</sup>

Příběh o Pascalovi je ve své podstatě příběhem rámcovým. Rámec vytváří sám hlavní hrdina, který hned zkraje knihy čtenáře upozorňuje, že před něj hodlá předložit podivný příběh svého života. Nosné jádro knihy tvoří právě vyprávění o fiktivním Adrianu Meisovi, které je ohraničené jeho zrozením a smrtí a které můžeme považovat za román v románu, anebo spíše za „metaromán o tom, jak se takový román ‚podle Pirandella‘ vlastně rodí.“<sup>67</sup> Uzavřenost tohoto rámce je vyjádřena i obsahem první a poslední věty románu, kterými

---

<sup>62</sup> str. 6

<sup>63</sup> Slovník literární teorie. str. 148

<sup>64</sup> Literair mechaniek. str. 208, 228 - 233

<sup>65</sup> Teorie vyprávění. str. 113 - 114

<sup>66</sup> tamtéž. str. 105

<sup>67</sup> Protagonisté italského modernistického románu. str. 75

hrdina vyjadřuje, kým se v té chvíli vlastně cítí být: Román začíná větou *Jedna z mála věcí, snad vůbec jediná věc, kterou jsem věděl bezpečně, byla, že se jmenuji Mattia Pascal.*<sup>68</sup> a končí *Já jsem nebožtík Mattia Pascal.*<sup>69</sup> Vloženou strukturu románu v románu podporuje i sám Pirandello, který do Mattiova románu vložil také ‚poznámku pod čarou‘ v podobě komentáře dona Elegia<sup>70</sup> či grafické odlišení pasáže, kdy je metaromán přerušen a Mattia se ptá dona Elegia na radu, zda opravdu musí psát o svém manželství.<sup>71</sup>

Co se časových rovin v románu týče, „uplatňují se v [jeho] významové výstavbě dvě základní roviny – čas vypravování (*Erzählzeit*, čas vypravěče), v němž existuje osoba vypravěče a jímž je čtenáři zprostředkován čas vyprávěný (*erzählte Zeit*, čas fabulární).“<sup>72</sup> Tyto dvě časové roviny se mohou vyskytovat v různých poměrech. S ohledem na rozdílnost narativních rovin v příběhu o Mattiu Pascalovi vstupují do hry všechny tři základní vztahy mezi časem vypravěče a časem vyprávěným: *Raffung*, *Deckung* a *Dehnung*.<sup>73</sup> Tyto „pestré formy zprostředkování vyprávěného času procesem vyprávění“<sup>74</sup> jsou ostatně typické právě pro moderní vypravěčské umění. „Dochází pak k porušení strnulé epické objektivity a stereotypní paralelnosti obou časových rovin odbočkami, retrospektivami, předjímáním, zkratkou nebo prodlužováním. Vytváří se elastický časový rytmus, který odpovídá střídání konkrétních subjektivních prožitků, dokáže je adekvátně sdělovat a utváří v každém díle svébytnou časovou perspektivu, jež je výslednicí všech složek vypravěčského času.“<sup>75</sup> Pro tradiční román je typické tzv. *Raffung*, zrychlení děje. To znamená, že na úzkém prostoru je vylíčen průběh delšího časového období. Čas vyprávěný je tedy delší než čas vypravěče. Příkladem tohoto časového poměru je začátek románu, kdy je vylíčena rodinná historie Mattii. Opakem je tzv. *Dehnung*, zpomalení děje, charakteristické pro psychologická díla. Zde je čas vyprávěný kratší než čas vypravěče, protože je dán široký prostor hrdinovým úvahám či popisu duševního rozpoložení postav. Třetí typ, tzv. *Deckung*, kdy se čas vyprávěný a čas vyprávění kryjí, se vyskytuje v dialogických pasážích, komických či jiných scénách, které svým charakterem připomínají drama.

---

<sup>68</sup> str. 5

<sup>69</sup> str. 232

<sup>70</sup> str. 153

<sup>71</sup> str. 19

<sup>72</sup> Slovník literární teorie. str. 60

<sup>73</sup> Literair mechaniek. str. 247nn

<sup>74</sup> Slovník literární teorie. str. 60

<sup>75</sup> tamtéž. str. 60

### 3.5. Čas a prostředí

Časové pojetí není v tomto románu explicitně určené, dobu můžeme tušit z okolností děje a popisů. Nejdůležitějším vodítkem, které nám autor dává k dispozici, jsou události v novinách, které čte Mattia během své zpáteční cesty do Miragna – [...], že císař německý přijal v Postupimi o polednách marockou delegaci a že audienci byl přítomen státní sekretář baron von Richthofen. [...] ruský car a carevna přijali v Petrohradě zvláštní tibetskou misi.<sup>76</sup> Z těchto údajů je možné dedukovat na období kolem přelomu devatenáctého a dvacátého století. Absence přesných časových údajů nás může navést na myšlenku, že Pascalův příběh a jeho úvahy mají hodnotu bez ohledu na konkrétní čas.

V románu se vyskytuje vícero prostředí a většina z nich je nositelem symbolické funkce, ačkoli některé lokality jsou konkretizovány. Příběh začíná ve městečku Miragno, která je domovem Mattii Pascala. Jedná se o místo sice vymyšlené, ale svým charakterem jasně ukazuje na provinčnost a rigoróznost italského maloměsta s jeho hodnotami. Je také symbolem dřívějšího života Mattii, jeho závazků a zpřetrhaných vazeb. Adriano Meis naopak nalézá „domov“ v Římě a využívá anonymního velkoměsta, které je vlastně základem možnosti jeho nové existence. Nejprve však nemá ani tuto iluzi domova, cestuje a střídá různá místa. Život na cestách odkazuje na jeho vykořeněnost, je vyhnanecem, cizincem v rámci každé společnosti. Opozice prostředí velkoměsta a provinčního městečka zvyšuje také kontrast mezi dvojí identitou Mattii.

Dalším důležitým prostředím je v románu Monte Carlo. Nejen, že zde Mattia vyhraje, což mu otevře možnost změnit svůj dosavadní život, ale toto prostředí hraje zejména symbolickou roli. Pirandello skrze casino ukázal nahodilost událostí v lidském životě, neuchopitelný princip náhody a libovůli Fortuny, jejíž přízeň je tak pomíjivá.

Čtenář se poprvé setkává s Mattiou v prostoru knihovny. Pirandello neumístil svého hrdinu do knihovny náhodou. S její pomocí naznačuje čtenáři, jaké alternativy život nabízí. Možnou alternativu života v podobě literatury také potvrzuje znovuzrozený nebožtík Mattia, který se, nenacházeje v životě jiné uplatnění, stahuje do fikce své knihy, kterou píše.

---

<sup>76</sup> str. 69n



### 3.6. Postavy

Pirandello předvádí velké množství postav. Každá z nich má jedinečný charakter a autor čtenáři dává, přímo i nepřímo, dostatečný prostor je detailně poznat. Explicitně je popisován vzhled, zejména však povaha postav. Zároveň je hlavní hrdina velmi dobrým pozorovatelem a Pirandello nechává promlouvat jeho dojmy, úvahy, pocity a čtenář se tak dozvídá charakter většiny postav, se kterými se Mattia-Adriano setká.

#### 3.6.1. Vedlejší postavy

Pro většinu vedlejších postav je signifikantní tzv. *plochy* neboli *statický* charakter, což znamená, že „povaha postavy se líčí jako hotová, ucelená, v průběhu děje neměnná.“<sup>77</sup> Často je nějaká jejich vlastnost reprezentativní natolik, že se stávají symbolickým nositelem dané vlastnosti, je tzv. typem<sup>78</sup>. Správce *Batta Malagna* je zlodějem, přítel *Pomino* symbolizuje jistou bázlivost a opatrnost, učitel z dětství *Pichlák* byl jeden z těch lidí ‚kam vítr, tam plášť‘. V římském podnájmu se také setkáváme s typizovanými postavami bez vývoje, i když tyto se již zdají být o něco komplexnější: alkoholička, osamělá nešťastnice středních let *Silvie Caporalová*, vychytralý podvodník *Terenzio Papiano* a proti němu stojící mírná povaha dcery bytného *Adriany*.

Výrazněji se od těchto postav liší postava bytného *Anselma Paleariho*. Pan Paleari již dal vale reálnému světu a zdravému rozumu, stáhl se do světa filosofie a spiritualistických nauk a rezignoval na vědecké objektivní poznání. Není sice a priori správné ztotožňovat myšlenky a promluvy postav s jejich autorem či je identifikovat s autorovým *Já*, nicméně pan Paleari bez větších pochyb reprezentuje Pirandellův světonázor a stává se v románu jeho mluvčím. Pirandello vkládá panu Palearimu do úst řadu myšlenek, které později dále rozvádí ve svém teoretickém díle. Pirandello tak místy doslova cituje svou vlastní literární postavu. To se děje např. s Paleariho lucerničkosofií: [...] *k našemu neštěstí není člověk jako strom, který žije a neví o sobě, jemuž se nezdá, že země, vzduch, déšť, vítr, jsou věci mimo něho: věci přátelské a škodlivé. Zato nám lidem je od narození dána jedna smutná výsada: totiž že se cítíme žít, i s tou krásnou iluzí, která je toho následkem, že totiž bereme za skutečnost mimo nás tento náš niterný pocit života, proměnlivý a rozmanitý podle času, případu a náhody. A tento pocit života byl pro pana Anselma právě jako lucernička, kterou každý nosí v sobě*

---

<sup>77</sup> Slovník literární teorie. str. 144

<sup>78</sup> tamtéž. str. 395

zažehnutou; lucerna, která vrhá kolem nás kruh, tu větší, tu menší, za kterým se prostírá strašlivá tma.<sup>79</sup> Téměř doslovně převzatá úvaha se objevuje v druhé části Pirandellovy eseje *Humor*, v pasáži o Prométheovi. Obvykle je sice pořadí takovýchto citací opačné, ale „Pirandello hájí svou životní filozofii, nejen osobní poetiku, a nečiní rozdíl mezi tím, kdy hovoří za sebe v kritické studii a kdy nechá promlouvat literární postavu v narativním díle. Nebo jinak: pro něj v tom není rozdíl. Veškerá jeho tvorba je téměř od začátku autoreferenční.“<sup>80</sup> V *Nebožtíku Mattiu Pascalovi* je Pirandello ještě věrný narativnímu žánru a svým vlastním myšlenkám nevěnuje příliš prostoru, avšak např. v románu „*Jeden, nikdo, sto tisíc*“ už hrdinův monolog odvádí čtenáře do sféry abstraktních úvah a v textu se prosazuje – asi víc, než je zdrávo – žánr eseje.“<sup>81</sup>

### 3.6.2. *Mattia Pascal – Adriano Meis*

Mattia je představitelem hrdiny, který se na italské půdě nazývá svevovským<sup>82</sup> pojmem *inetto* (doslova ‚neschopný‘). *Inetto* je antihrdinou moderní italské literatury. Tato literární postava není příliš vyhraněná, má značné množství poloh, přesto je však dost snadno rozpoznatelná. Mezi charakteristické vlastnosti *inetta* patří egoismus, slabošství, podivínství či opurtinismus, často bývá také snílkem nebo hypochondrem. „Jeho výrazným znakem je zvýšený index neurotismu a vážně poškozená vazba na okolní svět. [...] Nepřestává být hlavní postavou, ale již není zároveň i hybatelem děje, aktérem, stává se pozorovatelem.“<sup>83</sup> Tento typ hrdiny v sobě často nese stopy svého autora a kromě těchto autobiografických rysů také bývá do jisté míry ovlivněn jeho oblíbenou četbou, zejména filosofickou. Mattia Pascal sám sebe tak dokonce v jedné scéně označí: *Ero inetto a tutto.*<sup>84</sup> (*K ničemu jsem neměl schopnost.*)<sup>85</sup>

Mattia je tedy zástupcem tzv. dynamického charakteru, který se následkem okolností děje vyvíjí. Svě zraní reflektuje i on sám, např. když se podivuje nad tím, že si jeho předchůdce v knihovně čte zaprášené svazky: *Co mohlo záležet tomu starci v jeho bídném stavu, na dva kroky od hrobu [...], co mu mohlo záležet na tom, že Birnbaum Johann Abraham vydal v Lipsku roku 1738 brožurku in –8°?*<sup>86</sup> Po nedlouhém čase v knihovně se však k četbě uchýlí i on sám a postupně se stává jiným člověkem: *Když jsem po prvé zjistil, že*

---

<sup>79</sup> str. 148

<sup>80</sup> Kritik plný protikladů. str. 206n

<sup>81</sup> tamtéž. str. 208

<sup>82</sup> Svevo, Italo (1861 - 1928): jeden z nejvýznamnějších italských romanopisců po Vergovi

<sup>83</sup> Protagonisté italského modernistického románu. str. 10

<sup>84</sup> Il fu Mattia Pascal. str. 22

<sup>85</sup> str. 36

<sup>86</sup> str. 45

*držím v ruce knihu, maně vytaženou z regálu zachvěl jsem se hrůzou. [...] a začal jsem číst také [...].*<sup>87</sup> Tradiční, na první pohled čitelný hrdina se komplikuje a stává se hrdinou moderním, resp. antihrdinou tápajícím ve světě. Tyto dvě „inkarnace“ téže postavy se dají v určitém ohledu považovat za kontrastní charaktery.

Mattiovi je vlastní sebeironie až sarkasmus. Vysmívá se celému světu a nešetří ani vlastní osobu. Je naprosto smířen se svými vlastnostmi i zevnějškem – přijímá sám sebe, ostatní i životní peripetie racionálně, tak jak přicházejí, dá se říci, až nezaujatě. Sarkasmus ho neopouští ani v myšlenkách na věci v určitých ohledech společensky „posvátné“. Výsměšný tón v jeho vnitřním hlase rezonuje a často se objevuje až groteskno, ať už hovoří o

→ smrti: *Člověku dělá dobře, když je zemi blíž, a možná ještě líp, když je pod ní.*<sup>88</sup> nebo před casinem, kde nešťastný mladík spáchal sebevraždu: *Spousta další krve se pak vylila otvůrkem v pravém spánku.[...] Kolem bzučel tucet vos. Občas si některá, zvlášt' hltavá sedla na oko.*<sup>89</sup>

→ svých bližních – o bratrovi: *Ale co! Bůh ho tak stvořil; dal mu srdce jenom kousíček. Chudinka Berto, co proti tomu mohl udělat?*<sup>90</sup> či Romildě: *Manželce by venkovský vzduch určitě prospěl. Snad při pohledu na ni z některého stromu opadá listí a ptáčkové oněmí; doufejme jen, že nevyschne pramen.*<sup>91</sup>

→ neznámých: *Naštěstí místní lékárník, který byl také poštmistr, drogist, papírník, knihkupec, bambula a nevím co ještě, se po něm neptal.*<sup>92</sup>

→ osudu: *Ale proč bych jezdil za štěstím do takové dálavy, když mě Fortuna sama od sebe zastavila tady v Nizze před tím krámem s hracími potřebami? [...] Neměl jsem už ani čas ani chuť žasnout nad mimořádnou či spíš báchořečnou přízní Štěstěny.*<sup>93</sup>

→ či autoritách: [...]. *Poté byla mise představena císařovně a zdržela se na oběd, a kdo ví, jak se cpala.*<sup>94</sup>

Mattia Pascal – přes veškerý výsměch celému světu – je velice vnímavý, detailně analyzuje své okolí a svůj úsudek neopomíná sdělit čtenáři, např. [...] *byl rovněž ve fraku, ale bylo zřejmé, že není zvyklý ho nosit.*<sup>95</sup>

---

<sup>87</sup> str. 47

<sup>88</sup> str. 67

<sup>89</sup> str. 66

<sup>90</sup> str. 38

<sup>91</sup> str. 67

<sup>92</sup> str. 75

<sup>93</sup> str. 63

<sup>94</sup> str. 69

### 3.6.3. Svědomí Mattii Pascala

Dosti příznačně a charakteristicky pro Mattiu je nazvána devátá kapitola, jež nese titul *Přesedám* a ve které se Mattia cestou vlakem dozvídá o své první smrti. Tak jako lehce přeseďne z jednoho vlaku do druhého a změní cíl své cesty, stejně nenuceně se zbaví veškerých svých závazků, respektive závazků Mattii Pascala, a bez jakýchkoli skrupulí se vzdá celé své existence i se všemi jejími povinnostmi: *„Mrtvý? Utopený? Udělejme nad ním kříž a konec.‘ Vstal jsem, protáhl jsem se a zhluboka jsem si oddechl.“*<sup>96</sup>

Mattia sice následkem svého osudu zraje a vyvíjí se. To samé se však nedá říci o jeho svědomí. Pocitem viny či výčitkami vůči svému okolí netrpí. Podíváme-li se např. na oblast lásky, zjistíme, že se chová velmi nezrale, bere v potaz jen svůj vlastní prospěch a nezohledňuje city ostatních. Tak se chová coby mladík na začátku příběhu i jako Adriano Meis. Mattia Pascal svede Romildu i Olivu, neláme si s tím příliš hlavu. Obdobně zbaběle se projeví vůči Adrianě, když spáchá coby Adriano sebevraždu a nebere ohled na to, jak si situaci vyloží ona. Zapomíná, že i jako fiktivní postava mají jeho činy následky v reálném světě. Adriano se vymlouvá na výjimečnost své situace, ale následně ho již její city netrápí: *„Mohl jsem Adrianu učinit svou ženou? [...] Pokud mi stačilo držet se stranou a dívat se, jak žijí ostatní, ano, mohl jsem si ještě jakž takž zachovat iluzi, že žiji jiný život. Ale když jsem se mu přiblížil natolik, že jsem utrl polibek ze dvou drahých rtů, musím zděšeně couvnout, jako bych byl Adrianu políbil rty mrtvého, mrtvého, který pro ni nemůže ožít. [...] Ale co kdyby v ní láska byla silnější než všechno, silnější než všechny konvence . . . ach, chudinka Adriana, jak bych ji mohl zavřít do vzduchoprázdna svého osudu, učinit z ní družku muže, který nemá žádnou možnost, jak získat osvědčení a potvrzení o své existenci? Co dělat? Co dělat?“*<sup>97</sup> Mattia tak podruhé utíká z ‚místa činu‘, čímž se mu opět podaří se vymotat ze závazků, do kterých byl během těch dvou let jako Adriano zapleten. Omlouvá se tím, že té prazvláštní náhody a možnosti začít žít nový život by využili všichni. Navíc to byla náhoda, kterou ‚nemohl‘ ovlivnit: *„[...] já se mohu těšit ze své svobody bez výčitek svědomí. Nadělili mi ji druzí ze své vůle, a tudíž . . .“*<sup>98</sup>

Pokrytecký postoj zaujímá Mattia též vůči lhaní. Jeho nový život je na lži založen, přitom pohrdá lží muže, kterého náhodně potká v hotelu během svým cest. Tento rytíř *Tito Lenzo* mu vypráví o svých milostných dobrodružstvích: *„Stačilo se na něj podívat, stačilo*

---

<sup>95</sup> str. 56

<sup>96</sup> str. 78

<sup>97</sup> str. 172n

<sup>98</sup> str. 84

*prohlédnout si trošku jeho miniaturní směšnou postavičku, aby člověk viděl, že lže; jiných důkazů nebylo třeba. Úžas vystřídal ve něm hluboký ponižující pocit hanby za něho, který si neuvědomoval, jaký hluboký dojem musí přirozeně vyvolat jeho tlachy, a také za sebe, když jsem viděl, s jakou nenuceností a gustem lže on, on, který to neměl vůbec zapotřebí; kdežto já, který se bez lhaní nemohl obejít [...].<sup>99</sup> Adriano je alibista, který se domnívá se, že jeho zvláštní postavení může omluvit všechny chyby, kterých se jeho fiktivní existence dopustí.*

Jak již bylo uvedeno výše, Mattia pozbývá ten hrdinský charakter v tradičním slova smyslu a zkrátka v sobě nezapře novodobého *inetta*.

#### **3.6.4. Dvojakost Mattii Pascala**

Hlavní hrdina má dvojnásobný charakter v tom smyslu, že je zároveň protagonistou i autorem příběhu. To on je tím, kdo vytváří postavu Adriana. A už zde zase rezonuje Pirandellův hlas, který „propašuje“ do narativního literárního žánru úvahy „o genezi literární postavy.“<sup>100</sup> Nová identita musí být – označeno pirandellovským pojmem – *verosimile* (pravděpodobná), což Mattia sám zmiňuje: *[...] bylo by moudré neupřesňovat místo narození. Jak to udělat? [...] Nějaký pravděpodobný důvod pro to, aby se vydala na cesty těhotná žena, těsně před slehnutím . . . [...] do Ameriky? Proč ne? Jezdí tam kdekdo . . .*<sup>101</sup> Pirandello v této části románu předjímá i myšlenku o úskalích fantazie, kterou o řadu let později dále dovysvětlí v epilogu, který k románu přidal: *Člověk sice nevymyslí nic, co není více či méně hluboko zakořeněno ve skutečnosti; ostatně i ty nejpodivnější věci mohou být pravda, ba v bouřlivém lůně života se rozpoutávají a propukají různá bláznovství, různá dobrodružství tak nepravděpodobná, že si je žádná fantazie nedokáže vymyslet; [...].*<sup>102</sup>

### **3.7. Motivy v románu a pirandellovská témata**

Pirandellovým dílem prostupují v různých podobách nejen stejná témata, jež všechna odkazují k centrální myšlence krize tehdejší společnosti a jejím konfliktu se „svobodnou“ individualitou, nýbrž i stejné postavy, motivy i repliky. A tak se mnohé vynořuje znovu a zas v různých dílech, na všemožných místech a v odlišném kontextu. „Magma je totéž, pouze

---

<sup>99</sup> str. 98

<sup>100</sup> Protagonisté italského modernistického románu. str.74

<sup>101</sup> str. 85

<sup>102</sup> str. 87

podobu má jinou, možností ztvárnění se nabízí tolik, že Pirandello ustavičně spěchá od jedné k druhé.“<sup>103</sup>

### 3.7.1. Hra

Jak již bylo zmíněno v souvislosti s prostředím Monte Carla, hazard zde symbolizuje princip náhody. Pirandello tak reaguje na již pomíjející adoraci rozumu a krizi pozitivismu. „Hráči usazení kolem kola rulety, kteří věří v možnost pochopit hru, vyhrávat na základě systému statistiky a pravděpodobnost, se podobají lidem, již uvěřili pozitivistickému klamu a domnívali se, že cestou rozumu se doberou poznání života.“<sup>104</sup> Mattia se podivuje nad hráči, kteří se snaží objevit zákonitosti náhody či fanaticky sázejí na jedno číslo. Následně je svědkem sebevraždy, kterou jeden z těchto hráčů před casinem spáchá. Již předtím, než vůbec dorazí hazardovat do Monte Carla, uvědomuje si možnost, že může své peníze prohrát a poté, že se mu nabízí celkem jednoduché řešení svízeli jeho života. *Doslechl jsem se, že v parku kolem herny je dostatek solidních stromů. Možná se na některém z nich nakonec úsporně oběsím na pásku od kalhot; a ještě vzbudíme dobrý dojem.*<sup>105</sup> Ve skutečnosti on nebyl zrovna tímto typem člověka: *Po pravdě řečeno čekal jsem něco lepšího.*<sup>106</sup>

Navzdory tomu, že si je v této chvíli vědom následků, kam až může hra dojít, začne on po své domnělé sebevraždě v Miragnu hrát hazard v jiné rovině, všanc dává svůj vlastní život. Hra fiktivního hrdiny Adriana končí rovněž sebevraždou, i když jen imaginární. Adrianova životní prohra v rovině fice se po návratu do Miragna stává skutečností a má fatální následky v reálném životě Mattii. V hazardu se svým životem přišel v podstatě o všechny role, které v Miragnu hrál. Do jedné byly během jeho nepřítomnosti, zatímco on hrál svoji ‚hru‘, nenávratně zastoupeny.

Motiv hry zde může být také metaforou života v rámci společnosti. Hru lze hrát jen s předem definovanými pravidly a herním polem. Adriano postupně zjišťuje, že v životě je tomu stejně – ten, kdo nehodlá pravidla či konvence respektovat, ze hry vypadne a zůstává v izolaci od ostatních ‚hráčů‘.

---

<sup>103</sup> Pirandellovy paradoxy. str. 6

<sup>104</sup> Protagonisté italského modernistického románu. str. 72

<sup>105</sup> str. 52

<sup>106</sup> str. 52

### 3.7.2. Kontrast

Často se objevujícím motivem je *kontrast*, který v románu vystupuje v různých kontextech a rovinách. Motiv *kontrastu* nás navádí na Pirandellovo pojetí humoru definovaného jako *sentimento del contrario* (procítění protikladu).

Základní opozicí, která se táhne napříč celým románem (a je vlastně kontrastem jen na první pohled), je opozice pravdy a iluze. Toto téma je dále rozpracováno níže.

Na různých místech románu vstupuje do hry motiv kontrastu mezi starým a novým uspořádáním světa, např. zkraje knihy, kde Mattia hovoří s donem Elegiem o tom, co bylo před a co po Koperníkovi. Kontrast mezi minulostí a přítomností je dále ukázán na *smrti Říma*, jenž byl dříve *kropenkou* (tu z něho udělali papežové) a již dávno se stal vinou [nás Italů] *popelníkem*.<sup>107</sup> Na základě loutkového divadla je zase demonstrována opozice mezi antickou a moderní tragédií (*Elektra vs. Hamlet*). Loutky také reprezentují ty, kteří nemají *vědomí o své vlastní existenci* (jako třeba lidé v Miragnu nebo Mattia před svou „reinkarnací“).

*Topos*<sup>108</sup>, který se objevuje hned z kraje románu, je postavení knih v knihovně, které svým charakterem vůči sobě stojí v opozici<sup>109</sup>. I když se jedná o původně biskupskou knihovnu, nejsou zde k nalezení jen náboženské knihy, nýbrž i řada *prostopášných* titulů. (Jakoby zde Pirandello neopomněl vyjádřit, co si myslí o církvi a jejích hodnostářích.) Nepořádek v knihovně také reprezentuje místo, které v Miragnu kultura zaujímá. Je představována jako totální chaos oproti pevnému řádu městečka.

Další skupinou motivů, které ukazují k nějaké opozici, jsou motivy, které symbolizují jeho starou identitu a stojí tedy v kontrastu k jeho nové existenci. Těch se musí Mattia, resp. Adriano zbavit. Signifikantním znamením Mattii Pascala je jeho šilhající oko. Změní účes, styl oblékání, začne nosit brýle atd., ale oko coby symbol jeho staré identity nelze zakrýt a Adriano touto vzpomínkou na nebožtíka trpí natolik, že podstoupí – nikoli z marnivosti – chirurgický zákrok. Věří, že „lepší“ vnější maska mu může zajistit autentičtější identitu a *prostě se i tělesně co nejlíp vyrovnat se změněným stavem svého ducha*.<sup>110</sup> Dále je zde jeho snubní *prstýnek, na váhu tak lehký, a přece tak těžký!*<sup>111</sup>, který je rovněž symbolem

---

<sup>107</sup> str. 114

<sup>108</sup> Topos je pevné klíše nebo myšlenkové a výrazové schéma, společné celé kulturní oblasti. Často do hry vstupuje protiklad. In: Slovník literární teorie. str. 387

<sup>109</sup> La prosa italiana del Novecento. str. 87

<sup>110</sup> str. 128

<sup>111</sup> str. 83

předchozího života Mattii. Z faktu, že ho nechá tam, kde z *jedné strany stálo MUŽI, z druhé ŽENY*<sup>112</sup>, můžeme snad možná v metaforické rovině usuzovat na Pirandellův postoj k instituci manželského svazku, neboť napříč Pirandellovým dílem je instituce manželství devalvována.

Motiv opozice mezi určitým pojmem a obsahem, který v něm tkví, představuje slovo *ozio* (zahálka).<sup>113</sup> Život Adrianovi neskýtá příliš možností zábavy, nemá co dělat a uchyluje se k *zahálce*<sup>114</sup>. Italské *ozio*<sup>115</sup> nám asociuje italský humanismus a jeho pokus o „realizaci horatiovského ‚otia‘, života stranou světského shonu, plně věnovaného studiu.“<sup>116</sup> Adrianova *zahálka* taktéž spočívá v meditacích, ale je vlastně jejím protějškem, protože zahálka je pro Adriana nedobrovolná a nadmíru ho obtěžuje, takže vlastně stojí v kontrastu proti vznešenému humanistickému ideálu: *Ted' uprostřed zahálky jsem si pomalu zvykl uvažovat o mnoha věcech, o kterých jsem nikdy netušil, že by mě mohly seabemíň zajímat. Po pravdě řečeno upadal jsem do těch meditací mimoděk a často jsem nad nimi popuzeně krčil rameny. Ale musel jsem se přece něčím zabývat [...], tomu zbytečnému a protivnému mudrování [...].*<sup>117</sup>

### 3.7.3. Svoboda v rámci společnosti?

Nyní se dostáváme k centrálnímu tématu románu, kterým je otázka lidské svobody. V závislosti na různém úhlu pohledu, různé době či dogmatu nalezneme řadu definic tohoto pojmu, např. Jan Sokol ve své Malé filosofii člověka také neuvádí jen jednu definici, ale řadu aspektů tohoto pojmu: „Svoboda je jeden z charakteristických rysů lidské bytosti, vedle rozumu nejvyšší atribut člověka. U Aristotela chápána jako nezávislost na jiných co do prostředků k životu (vnější svoboda), u stoiků jako zbavenost vášní, které člověka zotročují (svoboda vůle). Křesťanství mluví spíše o osvobození od sil, na nichž člověk závisí a z nichž má strach. Novověk zdůrazňuje politické svobody jako zákaz přinucování jinými v určitých věcech. [...] Moderní filosofie se zabývá souvislostí mezi svobodou a odpovědností, na obtížnost a nepohodlí svobodného života zvláště upozornil Nietzsche. V existencialismu znamená svoboda především prázdnotu a osamělost [...].“<sup>118</sup>

---

<sup>112</sup> str. 84

<sup>113</sup> Tento motiv je zřetelný v originálním textu.

<sup>114</sup> str. 89

<sup>115</sup> Il fu Mattia Pascal, Milano: Mondadori, 1986, str. 51

<sup>116</sup> SIS. str. 562

<sup>117</sup> str. 89

<sup>118</sup> Malá filosofie člověka. str. 383n



Základ lidské svobody tvoří přirozené dispozice člověka, to že je schopen uvažovat, že se může „svobodně“ rozhodovat, a tím vytvářet a korigovat své jednání. Svoboda má však určité limity, na které naráží. A tyto bariéry jsou tvořeny ostatními. Moje svoboda končí tam, kde začíná svoboda druhého. Takže, chce-li člověk žít s lidmi, v rámci určité společnosti, musí se podřídit pravidlům, jež korigují chování jejích členů. Společnost každému jedinci ukládá řadu povinností, které si v běžném životě už ani neuvědomujeme. Jakožto kompenzaci naopak svým právoplatným členům nabízí řadu možností a poskytuje jim určitá práva. Člověk je tedy svobodný jen v určitém ohledu, pouze zdánlivě. Rodíme se do určité společnosti, bez ohledu na naše preference a bez možnosti volby, se ocitáme uprostřed tohoto nesvobodného světa. Na druhou stranu, jen skrze druhé se můžeme realizovat. Jak uvádí Jan Sokol, „já se vždycky vyskytuje jen v nějakém vztahu, jako jeden z pólů tohoto vztahu.“<sup>119</sup> Bez *ty* tedy vlastně žádné *já* nemůže být.

#### 3.7.4. *Pojetí svobody Mattii Pascala*

Výše uvedené rysy svobody si Mattia na začátku svého ‚vysvobození‘ neuvědomuje. Dospěje k nim až na základě své životní zkušenosti. Jeho iluze neomezené svobody je zastiňována nenápadně, postupně s tím, jak se opět přibližuje společnosti, které se vzdálil.

Pro Mattiu znamená nově nabytá svoboda především možnost začít žít od začátku, s ‚čistým štítem‘. ‚Mattia Pascal tedy vlastně ani tak nechtěl osvobodit své *já*, jako se zbavit své minulosti, ‘<sup>120</sup> svých povinností, závazků a dosavadních sociálních rolí *manžela*, *zetě*, *knihovníka* atd., které měl za povinnost hrát.

Okamžik, kdy se Adriano zrodí, je syčen optimismem a falešnou nadějí Mattii. Mattia se nadšeně vrhá do ‚nového‘ života, cestuje, poznává svět a užívá si své nečekaně nabyté svobody. *Čas od času mě přepadla představa mé jedinečné svobody bez hranic a pocítil jsem znenadání tak silné štěstí, že jsem v blaženém ustrnutí takřka pozbýval vědomí. [...] Mohl jsem jít, kam se mi zlíbilo: [...] a moje štěstí šlo všude se mnou. [...] zmocnil pocit takového opojení svou svobodou, že jsem se až bál, že se zblázním, že to dlouho nevydržím.*<sup>121</sup>

Mattia chápe, že se nyní stal pouhou fikcí, avšak uvědomuje si, že chce-li přežít v reálném světě, musí Adrianovi zajistit potřebné atributy v podobě jeho místa narození, minulosti atd, zkrátka toho, o co se lidé, i když třeba jen zběžně a povrchně, zajímají: *Kolik*

---

<sup>119</sup> Malá filosofie člověka. str. 69

<sup>120</sup> Protagonisté italského modernistického románu. str. 77

<sup>121</sup> str. 88

*podstatných, nepatrných, nepředstavitelných věcí potřebuje naše fikce, aby se opět stala touž realitou, ze které byla vyňata, kolika nitek, které by ji opět připoutaly k složitému předivu života [...].<sup>122</sup> Je si vědom toho, že se musí mít na pozoru, aby tyto nitky znova navazoval pouze fantazií.<sup>123</sup>*

Adriano postupně také začíná reflektovat některé negativní aspekty své nové identity a iluze bezmezné šíře jeho svobody se pomalu úží. Ve srovnání s předchozím životem se však tyto těžkosti zdají býti pouhými maličkostmi. Prvním okamžikem, kdy si uvědomí – zatím jen lehkou – tíži okovů té své svobody, je nápad pořídit si psa: *Já zatím měl čas uvážit, že kdybych toho psa koupil, získal bych pravda věrného a nevtíravého přítele, který by mě miloval a ctil a neptal by se mě, kdo opravdu jsem, ani odkud přicházím, ani zda jsou mé papíry v pořádku; ale musil bych za něj platit daň: já, který už daně neplatil! Zdálo se mi, že by to znamenalo první kompromis, první trhlinu v mé svobodě. [...]; a poprvé mě napadlo, že ta moje svoboda bez hranic je nepochybně krásná věc, ale také poněkud tyranská, když mi ani nedopřeje, abych si koupil pejska.<sup>124</sup> Nicméně, Adriano zůstává optimistou a limity své svobody se příliš netrápí, např. když si uvědomí, že si nemůže pořídit dům, reaguje ve smyslu *Mám se trudit pro takovou maličkost?<sup>125</sup>**

Zde nás napadne se ptát: Je Adriano Meis členem společnosti, i když jen fiktivním, definujeme-li ji jako systém vzájemných vztahů spojujících jedince? Adriano není schopen s nikým navázat bližší vztah, protože pravda je pro něj luxus, který si nemůže dovolit. A podstatou přátelství je právě důvěra, nikoli iluze a lež. Adriano je odsouzen k samotě, ve své osamělosti je zodpovědný jen sám za sebe, s nikým nic nesdílí a ani nemůže sdílet. Tato jeho vykořeněnost se mu pomalu, nenápadnými kroky zjevuje, např. když si z nudy začne nacvičovat svůj nový rukopis a podpis a záhy si uvědomí, že vlastně může zůstat ngramotný, protože: *Komu pak bych psal? Nedostával jsem a nemohl jsem už dostávat žádné dopisy. Pochybnosti vyplouvají na povrch a on v sobě vědomě začíná dusit boj se sebou samým: Ne, ne, dost, moje chování bylo nelogické. Takhle to už dál nejde. Musím přemoci svou nechut' a stůj co stůj dospět k nějakému rozhodnutí. Musím prostě žít, žít, žít.<sup>126</sup> Adriano se snaží smířit s pocitem, že je jen vnějším pozorovatel okolního světa, se kterým *dobrovolně* zpřetrhal*

---

<sup>122</sup> str. 87

<sup>123</sup> str. 87

<sup>124</sup> str. 91

<sup>125</sup> str. 93

<sup>126</sup> str. 101

pouta. Avšak zároveň mu začíná vadit, „že nemůže [tyto] zpřetrhaná pouta [znovu] navázat a vzít na sebe závazky jiné.“<sup>127</sup>

Po určité době ho společnost pouze sebe samého, izolace a pocit vyhnance bez domova bezmezně obtěžují a zavedou ho do Říma, kde se usadí. Snaží se, aby se nezapletl znovu do života společnosti, avšak přirozeně se dostává do bližšího kontaktu s lidmi a vytváří si určité vztahy s obyvateli domu: *Ty nitky se navázaly samy a život, třebaže jsem byl ve střehu a vzpíral se, život mě strhl do svého neodolatelného víru.*<sup>128</sup> Ostatní v domě se ho na mnohé vyptávají, protože přirozeně touží vědět, s kým mají tu čest. A Adrianovi dochází, že je *spoutanější než kdy jindy, spoutaný předstíráním, lhaním, k němuž se přes všechnu ošklivost musel uchýlit, spoutaný strachem z odhalení, ačkoli se žádného zločinu nedopustil.*<sup>129</sup>

Zvratem ve vnímání jeho situace je moment, kdy je okraden a uražen na cti a nemůže se bránit. V tom okamžiku je už jeho lidství totálně devalvováno. Cítí se jako nikdo, jako pouhý stín sebe samého. *[...] potom mi oči utkvěly na stínu, který vrhalo moje tělo; dlouho jsem na něj zíral; konečně jsem po něm vztekle rozehnal nohou. Ale ne, já nemohl podupat svůj stín. Kdo z nás byl spíš stínem? O nebo já? Dva stíny! [...] Stín nebožtíka: to byl můj život . . .*<sup>130</sup> Adriano se zoufale ptá: *„Kdo jsem? Koho zastupuji v tomto domě?“*<sup>131</sup>

„Postupně [...] zjišťuje, že pokud je jeho bývalé „já“ mrtvé pro všechny ostatní, v sobě je umrtvit nedokáže, a že nová identita ho sice zbavila tíživých pout a vazeb společenské konvence, ale takto nabytá svoboda mu ve společnosti vybudované právě na konvenci a přetvářce není k ničemu.“<sup>132</sup> A rozhodne se zabít tuto fiktivní postavu, které sice „vdechl život, ale které nedokázal zajistit stejná práva, jako mají ostatní postavy reálného světa“<sup>133</sup>

Postupně, jak začíná být pro Adriana situace nesnesitelná, začíná mít pocit, že on je tím, kdo se nechal podvést, a nikoli tím, kdo by lhal a klamal. Pociťuje ukřivděnost a vztek vůči manželce a tchýni: *To ony, Romilda a její matka, mě uvrhly do téhle bezvýchodné situace; ach, mne by nikdy ani nenapadlo předstírat sebevraždu, abych se jich zbavil. [...]*

---

<sup>127</sup> Protagonisté italského modernistického románu. str. 77

<sup>128</sup> str. 172

<sup>129</sup> str. 175

<sup>130</sup> str. 182

<sup>131</sup> str. 129

<sup>132</sup> Kritik plný protikladů. str. 206

<sup>133</sup> Protagonisté italského modernistického románu. str. 77

*Zabily mě doopravdy! A samy, samy se mne zbavily . . .*<sup>134</sup> Jeho zášť je natolik velká, že se rozhodne vrátit se mezi živé do Miragna a pomstít se, potrestat ty, co na něj navlékli masku toho *pitomce Adriana Meise*. Mattia se domnívá, že najde-li Adriano, *ten stín života zrozený z lživé smrti, důstojný konec opět v lživé smrti*<sup>135</sup>, vše se tím napraví. Mattia očekává, že ho všichni coby oživlého nebožtíka budou spektakulárně vítat, vyptávat se, kde byl celou tu dobu. Žádný aplaus. Ticho. *Nikdo mě nepoznal, protože už nikdo na mě nemyslel.*<sup>136</sup> Mattia cítí hořkost a potupu. Jediný, kdo hlasitě reaguje na Mattiův návrat, je Pomino, který se bojí, aby náhodou nepřišel o svoji roli manžela Romildy. Mattia si ve výsledku připadá jako ‚dobrodinec‘, který je nechá na pokoji a nedožaduje se svých práv. Důrazně odmítá svoji vinu, i když ho na ni upozorní bratrův švagr – právník: ‚*Moje chyba? Jak to?*‘ *rozhorlil jsem se. ‚Ta dobrá žena se nejprve dopustí toho omylu, že mě pozná v mrtvole nějakého utopeného tuláka, potom se honem honem znovu vdá, a vina je na mně?‘*<sup>137</sup> nebo přímo k Romildě: ‚*Ty se ptáš mě, co jsem dělal? Ty máš nového muže [...], dceru a máš odvalu ptát se mě, co jsem dělal?*‘<sup>138</sup>

Mattia sice svůj čin za chybu nepovažuje, nicméně, trest na něj stejně dolehne. Úskalím existence Adriana byla dobrovolná samota. Tu si Mattia ze začátku rád zvolil a dokonce ji ještě považoval za štěstí. Poté, co ‚vystřízlivěl‘ a chce se navrátit do svého starého života, do středu lidské společnosti, je odmítnut. A tato nedobrovolná izolace je nyní jeho trestem, společnost ho tiše potrestala za to, že se chtěl vyvázat z jejích vazeb. Ať už si Mattia řetězec ‚vina – trest‘ uvědomuje či nikoli, potrestán je tak jako tak – bude nucen žít v ústraní a izolaci, protože jiné místo se pro něj v Miragnu stejně nenabízí.<sup>139</sup> ‚Pirandellův hrdina tak získává další totožnost, stává se nebožtíkem Mattiou Pascalem, jakýmsi exulantem vlastního života, a není řečeno, že právě tahle ‚forma života-neživota pro něj není ta pravá, autentická.‘<sup>140</sup>

Mattia Pascal se sám přesvědčil, že ve své podstatě má lidská existence smysl pouze v rámci této sítě vztahů, bez ostatních jakoby člověk vůbec nebyl. Pirandello tak ve svém díle ukázal, jak velmi je naše tzv. svoboda limitovaná – či spíše – je pouhou iluzí.

---

<sup>134</sup> str. 202

<sup>135</sup> str. 203

<sup>136</sup> str. 229

<sup>137</sup> str. 214

<sup>138</sup> str. 221

<sup>139</sup> Motiv ‚vina-trest‘ a potrestání v podobě vykořenění ze společnosti se objevuje již v Pirandellově prvním románu *L'esclusa* (Zavržená).

<sup>140</sup> Kritik plný protikladů. str. 206

### 3.7.5. *Relativita takřčené pravdy aneb pravda v různých maskách*

Neexistence objektivní reality je druhým centrálním tématem tohoto románu a Pirandellova díla vůbec. Pro Pirandella je pravda především tichou dohodou většiny. Stejně jako pro něj neexistuje jedna pravda, je pro něj velmi nejasná hranice mezi zdravým rozumem a šílenstvím, jejíž určení je též konvenční povahy.

Pirandello zpracoval tematiku subjektivní povahy pravdy – spolu s dekadentním tématem krize osobnosti, především problematické identity moderního člověka – zejména ve svých divadelních hrách, které vyšly v souborném vydání pod názvem *Maschere nude* (Nahé masky) v roce 1918 - 21.<sup>141</sup> „Již názvy svých dramát gnómicky vyjádřil obecnou nejistotu tehdejší doby.“<sup>142</sup> Téma relativnosti pravdy je výrazně rozvedeno v rámci divadelní hry *Così è (se vi pare)*, což lze doslovně přeložit „je tomu tak, chcete-li“ (U nás se hra hrála pod titulem *Každý má svou pravdu* nebo *Každý dle svého*). Pirandello dokáže diváka/čtenáře znejistit natolik, že si už ani nemůže být jist tím, kdo je, jak sám sebe vnímá či jak ho vidí ostatní. Úzkou hranici mezi fikcí a pravdou ukazuje např. scéna z této hry, kdy jedna z postav stane před zrcadlem a vede následující monolog:

„Ach, tak to jsi ty! (Pozdraví svůj obraz dvěma prsty, lišácky na sebe zamrká jedním okem a hlasitě se rozesměje.) Ach, kamaráde! – Kdo z nás dvou je blázen? [...] Ach, já vím: já řeknu ‚ty‘, a ty namíříš prst na mě. – Ale dej pokoj, co pro tebe znamená ty? My dva se přece známe tak dobře! – Potíž je v tom, že druzí tě nevidí tak, jak tě vidím já! A tak, kamaráde, co ty jsi vlastně zač? Říkám si, tady před tebou, vidím se a dotýkám se – tebe, a vidí tě tak i ostatní? Co vlastně jsi? – Přelud, kamaráde, přelud! – Ale vidíš ty blázny? – Neznají ani ten přelud, co nosí s sebou, v sobě, hoří zvědavostí a honí se za přeludem těch druhých! A myslí si, že je to něco jiného!“<sup>143</sup>

Podobná scéna u zrcadla se objevuje i v tomto příběhu, Mattia komunikuje se svým fiktivním já. *Do jaké šlamastiky ses to dostal Adriane Meisi! Bojíš se Papiana, přiznej to! A chtěl bys za to dávat vinu mně [...].*<sup>144</sup>

Propojení reality a fikce je zpracováno také ve hře *Šest postav hledá autora*, která součástí trilogie divadla na divadle. V této hře se divadelní postavy (tedy čirá fikce) ocitnou v reálném životě, hledající autora, který by je přivedl zpět na jeviště. „Pirandello ale devaluje

---

<sup>141</sup> SIS. str. 583

<sup>142</sup> Pirandellovy paradoxy. str. 5

<sup>143</sup> Každý má svou pravdu. str. 40

<sup>144</sup> str. 147

objektivní hodnotu skutečnosti i objektivní hodnotu umění. Obojí je jen zcela subjektivní iluze. A tedy už nejde o to, kdo bude koho napodobovat, co je originál a co replika. Pro něho jsou to dvě prostupně dimenze všeobecného a zároveň individuálního iluzorního obrazu, a jako takové spolu mohou komunikovat. [...] postava otce se snaží přesvědčit ředitele divadelní společnosti, že dramatické postavy jsou živé bytosti, živější než ty, co dýchají a nosí šaty. Tvrdí doslova, že „jsou sice méně reálné, ale zato jsou pravdivější. Otázka už nezní: co je skutečné? Otázka je: co je pravdivé? A odpověď je o to snadnější, že pravda už pro Pirandella není žádná poznatelná, objektivní entita“<sup>145</sup>.

Společnost si vždy vybere tu verzi pravdy, která se jí v dané chvíli nejvíce hodí. Navíc vždy vidíme jen určitý výsek pravdy. Nikdy nespátřujeme ‚pravdu‘ ve své celistvosti, která je ve své podstatě abstraktním konstruktem. My pravdě přisuzujeme konkrétní hodnotu, tu část informace, která je pro nás podstatná. Tak každý zná jen svůj kousek pravdy o životě Mattii a z něj konstruuje iluzi celého jeho života: Lidé v Miragni znají minulost Mattii Pascala, jeho život však pro ně skončil s „jeho“ sebevraždou. Neznají jeho budoucnost, která je pro ně ve spojení s nebožtíkem nemyslitelná. Mattiovi spolubydlící v Římě naopak znají tuto budoucnost nebožtíka, nevědí ovšem nic o jeho minulosti. Mattia oběma těmto ‚skupinám‘ ukazuje jen část pravdy, nasazuje si určitou sociální masku. V dané chvíli má jen tu identitu, kterou druhým dá poznat a kterou mu druzí přiřadí: *Budme spravedliví, vymódil jsem se takhle pro druhé, ne pro sebe. A teď to mám snášet, v takovéhle maškarě? Jestliže všechno to, co jsem předstíral, co jsem si vymyslel o Adrianu Meisovi, nemá sloužit pro ostatní, komu to má sloužit? Mně? Ale já přece tomu mohu věřit jen pod podmínkou, že tomu budou věřit ostatní.*<sup>146</sup> Vrcholem Pirandellovy tématizace problematické identity člověka je jeho poslední román *Jeden, nikdo, stotisíc.* ve kterém „[...] se [hlavní hrdina] snaží nalézt své pravé, autentické já tím, že vraždí různé „obrazy“ sebe sama v očích svého okolí. Nakonec však dochází ke zjištění, že aby mohl být jen jeden, musí být nikým, vzdát se svého jména, své minulosti, veškerých společenských konvencí.“<sup>147</sup>

V románu o Pascalovi se vyskytuje řada pasáží, které jasně demonstrují, jak je ta ‚takřečená pravda‘ iluzorní a do jaké míry závisí pouze na úhlu pohledu:

Hned na začátku románu je v rozhovoru Mattii s donem Eligiem zmíněn Koperník, jenž svým názorem změnil nejen náhled na polohu našeho světa, ale především měl zásadní

---

<sup>145</sup> Kritik plný protikladů. str. 217

<sup>146</sup> str. 99

<sup>147</sup> Kritik plný protikladů. str. 207n

vliv na vnímání velikosti, resp. malosti člověka. Ale pouze pro ty, kteří jsou si jeho teorie vědomi:

*„[...] Poněvadž pokud se země netočila . . .“*

*„Nesmysl! Točila se přece vždy!“*

*„To není pravda. Člověk to nevěděl, a tudíž pro něho jako by se netočila. Ostatně pro spoustu lidí se země netočí ani teď. [...] člověk v hávu Řeka či Řimana [...] se tak vysoko cenil [...]. Teď už jsme si zvykli na novou představu naší nekonečné malosti [...].“<sup>148</sup>*

O tom, že je člověk jen *červíčkem, nepatrným atomem*<sup>149</sup>, jak zde Mattia předjímá, se sám na vlastní kůži přesvědčený. Po svém návratu prochází desiluzí a nemůže věřit tomu, že byl během dvou let úplně zapomenut a do jaké míry je tedy ta takřečená individuální bytost nahraditelná.

Že člověk věří jen tomu, čemu chce, dokazují slečna Caporalová a Terenzio Papiano, kteří pro pana Anselma vytvářejí iluzi úspěšné spiritualistické seance a komunikace se záhrobím. Podvádějí ho, ale on nemá ani trochu vůli něco zpochybňovat, protože chce prostě věřit té pravdě, kterou před něj předkládají. Atmosféra zinscenované seance zapůsobí dokonce i na jinak racionálního Adriana, který si je navíc jejich podvodu vědom. *„[...] a zamrazilo mě při pomyslení na toho neznámého, který se utopil v mlýnském náhonu Posady a kterého jsem připravil o slzy rodiny a soustrast bližních. ‚Kdyby to byl tak on!‘ řekl jsem si v duchu. ‚Kdyby tak se za mnou přišel, aby se pomstil tím, že všechno prozradí.‘“<sup>150</sup> V Adrianově mysli se ozve hlas svědomí a výčitek: *„[...] snad tím [smutným koncem] chtěl něco napravit, odpykat . . . a já toho využil.“<sup>151</sup>**

Tuto všeobecně lidskou tendenci ukazuje sám Mattia z kraje knihy, když líčí svoji rodinnou historii, konkrétně jak jeho otec přišel k majetku, divě se: *Otec prý své jmění vyhrál v kartách v Marseille na kapitánovi jedné anglické lodi; [...] dal v sázku velký náklad, síry, který naložil na daleké Sicílii na účet jednoho liverpoolského velkoobchodníka (vědí i tohle! a jméno?), který si parník najal [...].“<sup>152</sup>*

Jak moc naše hodnocení závisí na individuálním a aktuálním úhlu pohledu, vnímá Mattia, hodnotě svůj vlastní život. Posouzení toho, co vlastně pro něj bylo šťastným obdobím,

---

<sup>148</sup> str. 9

<sup>149</sup> str. 10

<sup>150</sup> str. 169

<sup>151</sup> str. 170

<sup>152</sup> str. 11

je najednou – prizmatem jeho trpkých zkušeností nebožtíka – dosti relativní. Adriano se domnívá, že ho Fortuna navštívila právě po Mattiově ‚sebevraždě‘: *Moje štěstí – musel jsem si jednou vštípit do hlavy – moje štěstí záleží právě v tom, že jsem se zbavil manželky, tchyně, dluhů, ponižujících svízelnů svého prvního života. Ted' jsem všeho prost. Nestačí mi to?*<sup>153</sup> Vlivem svých zkušeností se najednou tento náhled jeví jako čiré bláznovství: *Zdálo se mi, že je to štěstí být považován za mrtvého? Báječné, ted' jsem mrtev doopravdy. Mrtev? Hůř než mrtev; jak povídal Anselmo: mrtví už nepotřebují umírat, já ano.*<sup>154</sup> Jak byl naivní, když si myslel, že život, který před sebou viděl tak volný, volný, volný, je vlastně pouhá iluze, která se nemůže proměnit ve skutečnost [...].<sup>155</sup> Obdobně naivní jsou lidé v jeho okolí, nikdo není schopen reflektovat jeho postavení mezi životem a smrtí, a to, že se vlastně stal *nikým*. Stále se ještě domnívají, že jeho fiktivní existence a vykořeněnost byly vrcholem lidského štěstí, např. v rozhovoru s mužem, kterého Adriano náhodně potká v hotelu a dá se s ním do řeči:

*„To je radost! Vy šťastlivče! Cestujete . . . To nemáte vůbec nikoho?“*

*„Nikoho . . .“*

*„To je radost! Vy šťastlivče! Závidím vám!“*<sup>156</sup>

Anebo bratrův švagr, právník, který nechápe, že se Mattia chce vrátit zpět a vzdát se tak své svobody, která mu ani v nejmenším nepříjde iluzorní: *„[...] je mi líto, že se chcete znovu zaplést do osidel pošetilých zákonů lidské společnosti. Já na vašem místě bych se už zpátky nevracel.“*

*„[...] ,To proto že nevíte, co to znamená!“ odpověděl jsem mu s pokrčením ramen.*

*„Jak to?“ odpověděl, „Existuje snad větší štěstí, větší blaho než svoboda?“*

Relativita individuálního názoru hraje přirozeně zásadní roli i při pohledu na historii lidstva či při hodnocení umění, což Pirandello ukazuje na sporu dvou cestujících ve vlaku, které Mattia vyslechne. Přou se, co vlastně znázorňují *ty dvě sochy v městě Paneade*, a dohadují se, zda se jedná o podobu Krista, který byl dle jednoho z nich *nadmíru ošklivý*<sup>157</sup>. Což také dokládají některá dobová svědectví. Má se těmto individuálním svědectvím věřit?

Pirandello tak – jako již mnohokrát – čtenáři ukázal, jak složité, resp. nemožné je rekonstruovat pravdu a spatřit ji, když ta *takřečená* pravda vůbec neexistuje a je pouhou

---

<sup>153</sup> str. 94

<sup>154</sup> str. 181

<sup>155</sup> str. 175

<sup>156</sup> str. 97

<sup>157</sup> str. 81



konvencí. Ale, považujete-li něco za pravdivé a nejste v tom sami, dobře, shodněte se s někým a na chvíli si zkonstruujte ten obraz *pravdy*. *Je tomu opravdu tak, chcete-li . . .*

Stejně nakonec přijde někdo s dalším názorem a ta iluze se rozplyne, protože přeci *každý dle svého . . .*

#### 4. ZÁVĚR

V rámci této práce byl představen nejznámější román Luigiho Pirandella *Nebožtík Mattia Pascal*. V první řadě byla provedena literární analýza tohoto románu a jeho zařazení do kontextu italské literatury přelomu devatenáctého a dvacátého století. Dalším bodem práce byl výklad motivů a témat v románu, přičemž byla pozornost zaměřena na základní myšlenku Pirandellova díla, kterou je omezená svoboda člověka. Sledován byl vývoj chápání *svobodné* existence Adriana Meise a jeho postupného „vystřízlivění“. Otázku, kterou jsme si kladli v úvodu práce, zda má lidská svoboda nějaké hranice, Pirandello jednoznačně odpověděl. Jeho hrdina se vzdává své nové ‚svobodné‘ identity a coby *Adriano* volí raději smrt než život mimo společnost. Člověk – přirozené povahy tvor společenský – nedokáže žít zcela vykořeněn, mimo jakékoli vazby a bez bližšího kontaktu s ostatními lidmi. Na druhou stranu tyto ‚dobrovolné‘ závazky si vyžadují určité ústupky od naší svobody. A právě omezené hranice naší svobody jsou tou daní, kterou platíme za život ve společnosti a za možnost využít veškerých jeho výsad.

Pirandello ve svém díle ukazuje, že věčný antagonismus mezi jedincem a společností je předem ztracený boj, hrdina nikdy nemůže vyhrát. *Mattia Pascal* a obecně Pirandellovy postavy volí vždy krajní řešení, utíkají do samoty a šílenství, čímž chtějí vzdorovat společnosti, která funguje na základě povrchního dojmu a stanovených pravidel. Životním pocitem Pirandellových hrdinů je výsměch a ironie, Pirandello směřuje až k jádru lidského utrpení a opakovaně demonstruje, že náš život je jen iluzorní hra pod maskou tzv. pravdy a skutečnosti. Zbytečná vzpoura *Mattii Pascala* odkazuje na hranice lidské svobody a na nezbytnost hrát předurčenou roli, aby člověk zapadnul na své místo v rámci sociální sítě. Člověk – zdánlivě svobodný – je spoután otěžemi konvencí a pravidel naší společnosti.

## Seznam použité literatury

### *Primární literatura*

*Nebožtík Mattia Pascal.* Praha: Melantrich. 1971.

*Il fu Mattia Pascal.* Milano: Mondadori. 1986.

*5 her a jedna aktovka.* Praha: Odeon. 1967.

*Humor.* Praha: Havran. 2006.

*Každý má svou pravdu.* Praha: Artur. 2008.

### *Sekundární literatura*

Boven, Erica van; Dorleijn, Gillis: *Literair Mechaniek, inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten.* Bussum: Coutinho. 1999.

Flemrová, Alice: Kritik plný protikladů. In Pirandello, Luigi: *Humor.* Praha: Havran. 2006.

Flemrová, Alice: *Protagonisté italského modernistického románu.* Praha: FF UK. 2004.

Guglielmi, Guido: *La prosa italiana del novecento: Umoreismo. Metafisica. Grottesco.* Torino: Einaudi. 1986.

Hartmanová, Alena: Pirandellovy paradoxy. In. Pirandello, Luigi: *Kůň na měsíci a jiné povídky.* Praha: Sloart. 1997.

Pelán, Jiří. et al. *Slovník italských spisovatelů.* Praha: Libri. 2004.

Sokol, Jan: *Malá filosofie člověka.* Praha: Vyšehrad. 2007.

Stanzel, Franz Karl. *Teorie vyprávění.* Praha: Odeon. 1988.

Vlašín, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie.* Praha: Československý spisovatel. 1984.

[www.iliteratura.cz](http://www.iliteratura.cz)