

**Univerzita Karlova v Praze**  
**Filozofická fakulta**  
**Ústav české literatury a literární vědy**  
**komparatistika**

**Diplomová práce**

Olga Štichauerová

**Král a poutník. K otázce identity postav v italském románu  
20.století**

**The king and the pilgrim. To the question of the identity of the  
characters in the italian novels of the 20th century**

**vedoucí práce: PhDr. Alice Flemrová, Ph.D.**

**2007**

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny využití prameny a literaturu.*

*Děkuji své rodině a vedoucí své práce Alici Flemrové*

## **OBSAH**

I.	Úvod - Proměny literatury ve 20.století.....	6
II.	K poetice postavy.....	10
III.	Král modernista.....	13
	Alberto Cantoni a jeho invence .....	13
	Humorismus jako způsob bytí .....	16
	Král a já .....	18
	Role, masky a pravá identita .....	21
	Humoristova dichotomie světa .....	24
IV.	Mattia Pascal a sociální status identity.....	26
	Autor hledá své postavy.....	26
	Ztráta sociálního statutu identity .....	30
	Demiurgem vlastního osudu .....	34
	Nové jméno - nová bytost .....	37
	Mít či nemít minulost... ..	39
	Vzkříšení.....	41
V.	Rozpůlený člověk moderního věku .....	44
	Mezi realismem a fantastičností.....	44
	Rozpůlený, nepřítomný, neexistující.....	48
	Člověk - torzo.....	50
	Nadvláda špatné polovice.....	53
	Zuřivec versus Dobrák .....	56
	Harmonie v komplexnosti .....	61
VI.	Antonio Tabucchi a jeho poutník za svým <i>já</i> .....	63
	Geneze Tabucchiho tvorby .....	63
	Cestopis jako žánr reflexivní prózy? .....	68
	Po stopách vlastní minulosti... ..	70
	Příběh paměti .....	73
	Nalezení sebe sama.....	75
VII.	Závěr .....	77
VIII.	Resume .....	81
IX.	Seznam použité literatury .....	83
	Primární literatura .....	83

Sekundární literatura ..... 84

## I. Úvod - Proměny literatury ve 20.století

Dvacáté století zaznamenalo mnoho revolučních vln a otřesů nejen ve vědních i uměleckých oborech, ale téměř ve všech sférách lidského konání. S trochou nadsázky lze snad říci, že to bylo století rychlejší, dramatictější, změny a pokrok (v jakémkoli významu) se v něm děly častěji, prudčeji a snad i s fatálnějším dosahem než kdy dříve. Pokud jde o literaturu, již samotný počátek století hlásal hluboké proměny v oblasti estetických hodnot (slovesné umění si více a více vydobývá svou autonomii a nezávislost na ostatních oblastech umění či politiky, tyto tendence zhmotňuje poetika l'artpourtartismu a dandyovského vyhroceného estetismu), v oblasti recepce literatury, požadavků na téma (opouštění kritickorealistickeho pozorování každodenních univerzalit a naturalistickeho determinismu a naopak příklon k osobnější, intimnější či extravagantnější látce, zejména v poezii). Klady se nové a odlišné nároky na styl a samotný smysl a cíl literatury, proměňovalo se i vnímání úlohy autora.

Z jiného úhlu (z pohledu literární historie) vnímáme počátek 20. století ve znamení mnohotvarosti, bohatosti stylů a forem, vedle snah o udržení tradic se prosazovala někdy až agresivní avantgarda, básnictví se rozvíjelo v mnoha podobách, v souvislosti s obdobím konce 19. století a počátkem následujícího lze hovořit o symbolismu, dekadenci, impresionismu, secesi.<sup>1</sup> Revolučí procházela i hudba, malířství či architektura a neřídka se jednotlivé oblasti umění vzájemně ovlivňovaly. Tato hojnost, toto „rozvíření“ podnětů pak prodchlo celé dvacáté století, v jehož průběhu vedle sebe většinou koexistovalo (i soupeřilo) více směrů a stylů, a vyvrcholilo postmodernismem, ve kterém již bylo dovoleno vše.

Dvacáté století je však také stigmatizováno drtivou krizí všeho lidského

---

<sup>1</sup> Tyto pojmy označující poetické styly přelomu 19. a 20. století se mohou v různých pojetích významově překrývat. V českém kontextu se například tradičně rozlišuje symbolismus (reprezentovaný především Otokarem Březinou) a dekadence (skupina kolem Jiřího Karáska ze Lvovic). Jako o relativně samostatném směru se však hovoří i o impresionismu (Antonín Sova). Naproti tomu označení secese je pro českou literaturu spíše výjimečné. Podrobněji viz Lehár, Jan; Stich, Alexandr; Janáčková, Jaroslava; Holý, Jiří. *Česká literatura od počátku k dnešku*.

jednání, krizí společnosti, otřesené dvěma světovými válkami a ztrátou hodnot, i krizí jedince, jenž rozpadem starého bezpečného světa ztrácí své místo, svou půdu pod nohama. Jeho jistota je rozvíklána chaosem moderního světa, v němž je technický i vědecký pokrok rychlejší než percepce těchto změn a uvyknutí jim širší společností. Pocit odcizení, tápání v každodenním světě, který neposkytuje jistoty ani uspokojení duchovních potřeb, hledání nebo ztráta identity a smyslu bytí se stane pro mnoho autorů i celých literárních skupin (od modernistů, přes existencialismus po absurdní drama a ještě dále) leitmotivem jejich tvorby.

Ve svých proslulých přednáškách *Krise evropských věd* a transcendentální fenomenologie z let 1935 – 1936 postuluje Edmund Husserl teze o hluboké trhlíně mezi filosofií a přírodními exaktními vědami, přičemž filosofii hodnotí jako vědu bytostně humanistickou, tedy vědu o člověku, člověkem se zabývající. Znevážení a zneuznání filosofie a její bezvýchodnost pak znamená krizi člověka, krizi lidství vůbec.

Potřeba návratu od cizího, nezadržitelně se měnícího a rozrůstajícího světa k člověku, k jeho metafyzickému vnímání světa a sebe sama, k problému jeho lidství a bytí se promítala i do dalších humánních oborů. Vedle filosofie to byla především psychologie, která se na sklonku devatenáctého a v prvních desetiletích dvacátého století stává stále významnější a etabluje se na samostatnou vědní disciplínu. V popředí jejího zájmu v tomto období je studium složek (a složitosti) lidské osobnosti, převratná hlubinná psychologie a psychoanalýza Sigmunda Freuda a Jungovy poznatky o nevědomí (ale i další teoretická východiska, např. Alfreda Adlera nebo Alfreda Bineta) ovlivní následující generace, silně zapůsobí i na literaturu a výtvarné umění (klíčový význam má pro surrealismus).

Z tohoto podhoubí vzniká celá řada literárních děl napříč národními literaturami, jejichž ústřední myšlenka patří člověku a jeho nitru. Od kritického realismu, který se soustředil na lidský osud jako danost biologicky či sociálně determinovanou, na popis vnějšího konání jedince, na jeho univerzálnost a uniformitu, se literatura posouvá k tomu, co je v člověku jedinečné, zaznamenává jeho vnitřní život, jeho osobu v tom „nejindividualističtjším“

smyslu slova. Nitro člověka konce devatenáctého století a po celé století následující však není neproblematické. A nejde zde již jen o pouhou „neposednost“ či stylizovanou rozervanost geniálního ducha jako je tomu například u Byrona či ostatních romantických básníků z první poloviny 19. století. Nyní se objevuje motiv chaosu a rozvratu, nevyznání se v sobě sama, ztráta identity nebo její roztříštění, vnitřní zápas několika dílčích bytostí či sil uvnitř jedné lidské existence. Nejznámějším průkopnickým dílem tohoto tématu je bezesporu *Podivný případ doktora Jekylla a pana Hyda* neoromantika Roberta Louise Stevensona. Slavný příběh fyzické proměny dobrosrdečného doktora Jekylla v čiré zlo v podobě pana Hyda v sobě sice ještě nese pozadí poeovského hororu a hoffmannovského zázračného experimentu, přesto postuluje filosofickou tezi o komplexnosti a záhadnosti lidské bytosti a duše, kolem níž bude literatura nadále významně kroužit.

O tomto obratu od vnějšího k vnitřnímu v umění hovoří velmi výstižně Martin Hilský v úvodu své knihy *Modernisté* :

Modernismus se (...) nebude jevit pouze jako jeden směr v estetice a umělecké praxi, zahrnující přibližně období let 1890 - 1930, ale jako nová epocha, radikálně odlišná nejen od období bezprostředně předcházejícího, ale od celého jednoho cyklu evropské civilizace, který začal renesancí a vyčerpal se koncem devatenáctého století. Tuto kulturní a civilizační proměnu lze vidět jako velmi složitý proces, v němž dominuje přehodnocení role lidského subjektu a subjektivity, vztahu racionálního a iracionálního, vnějšího a vnitřního, veřejného a soukromého.<sup>2</sup>

Tuto novou epochu, o níž Hilský píše v souvislosti s modernismem, lze také ve větším měřítku vnímat právě jako éru celého minulého století (s trváním takřka doposud). V této práci se na materiálu dotýkajícího se v lineární časové přímce těch nejvýznamnějších period italské literatury dvacátého století zaměříme na čtyři románové postavy, jejichž problematická identita je pravým těžištěm příběhu. Román modernisty Alberta Cantoniho *Král humorista (Un re umorista)* ze sklonku 19. století je reflexivním textem o filosofii člověka, který je

---

<sup>2</sup> in Hilský, Martin. *Modernisté*. Praha: Torst, 1995, str. 11



zvláštním pozorovatelem nejen okolního dění, ale především svého já, striktně odděleného od role panovníka, již hraje. Druhým románem je jen on několik let mladší *Nebožtík Mattia Pascal (Il fu Mattia Pascal)* Luigiho Pirandella. Mattia Pascal ztratil svůj sociální status a tím i vlastní identitu a snaží se proto si uměle stvořit novou. Stylovou a žánrovou uvolněnost a avantgardní atmosféru šedesátých let reprezentuje Italo Calvino a jeho pohádková alegorie *Rozpůlený vikomt (Il visconte dimezzato)* o postavě roztržené dělovou koulí na dobrou a špatnou část. Oblouk uzavírá postmoderní novela *Indické nokturno (Notturmo indiano)*. Jeho autor Antonio Tabucchi v něm předkládá novou podobu člověka-poutníka, hledače vlastního já, vytváří moderní verzi poutnického topoi.

Tímto průřezem (který samozřejmě nemůže být dostatečně vyčerpávající, je pouhou ukázkou) se alespoň pokusíme ukázat, že identita člověka a její ztráta nebo deformace v různé podobě jsou jedním z konstitutivních témat celé epochy, že dalece přesahují rámec modernismu, a přestože se toto téma bohatě variuje v závislosti na proměně poetik, prochází celým dvacátým stoletím. Italská látka zde přitom bude představovat zástupce širšího evropského kulturního kontextu, ne jen ojedinělost a specifikum jedné národní literatury.

## II. K poetice postavy

Proměna role a podoby postavy v textu je, jak již bylo naznačeno, jedna ze signifikantních invencí poetiky od modernismu dále. V kritickém realismu 19. století jsme se setkávali s postavami s konkrétními (většinou pouze fyzickými) rysy, ještě předtím v klasicismu s postavami přímo předem určenými, jasně definovanými. Tyto postavy nazývá Daniela Hodrová v rozsáhlém souboru studií o poetice 20. století<sup>3</sup> postavami-definicemi. Postava - definice umožňuje čtenáři okamžitou orientaci (zejména) v žánru i stylu. Má jasné kontury a leckdy předem stanovenou podobu i funkci, není nikterak rozostřená a jejímu zevnějšku bývá v textu věnována zpravidla větší pozornost než jejímu vnitřnímu, duševnímu životu. V kriticko-realistickém románu jde také o tento typ postavy, ač není natolik striktně definována jako ve zmíněné klasicistní normativní poetice, představuje vzorek společnosti, daný typ: Například mladík, jenž kvůli naplnění svých vysokých ambicí nakonec opouští od všech morálních zásad (Julien Sorel v Stendhalově *Červeném a černém*, Lucien de Rubempré ve *Ztracených iluzích* Honoré de Balzaca či Maupassantův *Miláček*) nebo dívka či starší žena, již chudoba a ostatní nepříznivé okolnosti doženou k prostituci a pádu na dno společnosti (především Zola). V podobných případech lze hovořit přímo o postavě - tezi, tedy postavě reprezentující určitá stanoviska či předpoklady (uplatňuje se také v alegorii). Tu a tam se však již v této době začínají objevovat známky problematizace postavy, nazírá se její nitro a počínající vnitřní sváry a rozporuplnosti v rámci jedné osobnosti; o Stevensonově povídce *Podivný případ dr. Jekylla a pana Hyde* byla řeč již v úvodu, za zmínku však stojí také Flaubert a jeho *Paní Bovaryová* a další texty.

Italský literární vědec Giacomo Debenedetti zase vnímá proměnu literární postavy vzhledem k jejímu vztahu ke světu. V tomto vztahu pak spatřuje hlavní rozdíl mezi postavou tradiční a moderní (postavou existenciálního díla). Tradiční románová postava žije v souladu se světem, v kontaktu a spolupráci s ním, zatímco existenciální postavu hodnotí

---

<sup>3</sup> tímto souborem je míněna publikace Hodrová, Daniela a kol.. *...na okraji chaosu....* Praha: Torst, 2001

Debenedetti jako opuštěnou od světa, ztracenou.<sup>4</sup>

V souvislosti s tím je třeba také vnímat proměnu chápání románu obecně: V pojetí Györgyho Lukáče<sup>5</sup> se moderní román od svého předchůdce eposu liší právě rozpadem a ztrátou totality, roztržitím jak prostoru, tak času, ale snaží se zároveň tomuto chaosu novodobého světa vzdorovat a o onu mytickou celistvost alespoň usiluje. Román již nemůže pojmout svět, tak jak to dokázal epos středověkého univerzalizmu, ani svět sám o sobě se již nejeví tak neproblematicky uchopitelný a komplexní jako před renesancí. Zmocňuje se tedy aspoň střepiny, zkratky a pokouší se skrze ni nahlédnout celek.

Roztržitý svět má svůj ekvivalent v roztržité postavě. Opoziční postavy - definice je tedy především v moderním románu postava - hypotéza, neboli postava, jež pozbyla svou integritu. V centru narativu nestojí vnějšková podoba postavy, někdy se až do konce textu neseťkáme s jedinou indicií týkající se vzhledu, jména či dalších jasných identifikátorů postavy, zato je detailně rozkryta její mysl. Ani mysl se však nejeví jako koherentní. Dynamičnost „těla“ postavy, která je podle Lotmana předpokladem syžetového textu<sup>6</sup>, je nahrazena dynamičností nitra postavy. Pohyb postavy, překonávající hranice mezi jedním a druhým prostorem je alternován pohybem „já“ (pohyb v tomto případě realizován tokem vnitřního monologu) od světa k sobě sama, od sebe sama ke světu nebo může jít o pohyb mezi několika vrstvami „já“, či přímo mezi několika identitami (jak budeme postupně analyzovat vybraný materiál, spatříme těchto směřování několikero).

Jinou opoziční dvojicí v typologii postav je postava-subjekt a postava-objekt, jež jsou obě velmi těžko uchopitelné: postava - subjekt vychází v podstatě z tradice romantického básnictví, staví ho na vypjatém individualismu. Postava - subjekt je silná, jedinečná, zpravidla odlišující se

---

<sup>4</sup> Debenedetti, Giacomo. *Personaggi e destino*. in *Personaggi e destino*. Milano: Saggiatore, 1977

<sup>5</sup> Lukács, György. *Metafyzika tragédie*. přeložila Eva Hartlová. Praha: Československý spisovatel, 1967

<sup>6</sup> Jurij M. Lotman definuje postavu jako dynamický element textu, entitu, která je schopná pohybu, který je podmínkou syžetu, a to pohybu překonávajícím hranice, tedy z jednoho prostoru do druhého. (Lotman, M. Jurij. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran 1990).

osobnost, vnitřně však jednotná, upoutává na sebe pozornost a čelí svou individuálností beztvaré a bezejmenné skupině. Postava - objekt je naproti tomu spíše pozorovaným předmětem (viz kritický realismus a naturalismus), nezaujímá vůdčí pozici v textu (ačkoli samozřejmě může být protagonistou románu).

Je velmi obtížné určit, kde se mezi těmito póly pohybují čtyři postavy námi vybraného materiálu k analýze, podstatné je ale zdůraznit, že tyto definice (respektive typy postav) se mohou také vzájemně prostupovat a že užití prostředků k vytvoření jednoho typu postavy neznamena automaticky eliminaci druhého. Všechny postavy od krále humoristy přes nebožtíka Pascala a rozpůleného vikomta až k postmodernímu tabucchiovskému poutníkovi se zdají být na první pohled jednoznačně postavami - hypotézami, ve skutečnosti jsou však jejich postavy definovány mnohdy velmi zřetelně (v některém případě je to zcela bez diskuze - viz rozpůlený vikomt). To, co je hypotetické, zproblematizované a obestřené tajemstvím, je vztah těchto postav k sobě sama, ke své identitě. Z tohoto hlediska budeme také ony postavy hodnotit a snažit se postihnout podstatu vztahu postavy a jejího „já“.

### III. Král modernista

#### **Alberto Cantoni a jeho invence**

Román Alberta Cantoniho se jmenuje *Un re umorista*, tedy Král humorista, naše obměna v názvu kapitoly má však upozornit na skrytou analogii mezi těmito dvěma výrazy. O definici humoristy a humoristického pohledu na svět, společnost i sebe sama, definici, která postupně získává rysy v Cantoniho textech a vykryštalizuje v Pirandellově pojetí, budeme podrobněji hovořit později. Nyní lze alespoň předeslat, že jde o originální filosofii a specifický přístup k životu, založený na pasivním pozorování světa okolo i vně člověka a na neustávající reflexi a seberefexi. Tento princip pak není nepodobný metodě proudu vědomí, již hojně využívali anglosasští i středoevropští modernisté, pro než byl román ideálním nástrojem k vyjevení vnitřního děje, prostorem bez hranic pro otevřenou zpověď duše.

Alberto Cantoni (1841 - 1904, Mantova) znamená pro italskou literaturu předzvěst poetiky modernismu, kterou vzápětí potvrdily romány Itala Sveva a později Luigiho Pirandella, který se k myšlenkovému dědictví Cantoniho přímo hlásil. Cantoniho texty<sup>7</sup> spadají sice ještě do období druhého Ottocenta (období po roce 1860, tj. od sjednocení Itálie do konce století), jsou však předzvěstí moderní literatury novecenta, a to právě díky odklonu od literárních tendencí neoromantismu a bohémského anarchismu, jaký bývá spojován s činností nejvýraznější umělecké skupiny této doby Scapigliatury. K této milánské skupině bývá Cantoni řazen v zásadě jen pro formu, není buřičem ani reformátorem doby. Je především a bytostně pozorovatelem.

Tato pasivita, leckdy se jeví jako dobrovolná, ne-li přímo záměrná, se v italské prozaické literatuře první poloviny 20.století stává ústředním tématem, v románech Itala Sveva přerůstá již v neschopnost aktivně se zúčastnit života (inettitudine) a její „obět“ inetto je takřka typizovanou postavou takových

---

<sup>7</sup> konkrétně se jedná o dva romány - *Un re umorista* (1891) a *L'illustrissimo* (1906), jednu kratší novelu *L'altalena delle antipatie* (1983, č. *Na houpačce antiptií*, 1998) a povídky *Il demonio dello stile* (1887)

narativů. Za předchůdce inetta lze chápat právě protagonistu Cantoniho Krále humoristy. Král se ze svého okolí neustále vymaňuje. Tím, že ho nepřetržitě pouze myšlenkově vstřebává a hodnotí, se odsuzuje k pozici vně, k vyloučení. K pocitu nespojitelnosti, neslučitelnosti s ostatními přispívá samozřejmě i jeho role panovníka, který a priori stojí mimo širší společnost, ač by měl naopak představovat její prototyp, splňovat jisté obecné předpoklady role panovníka. Král si velmi dobře uvědomuje tento rozpor mezi panovníkem-obecným majetkem a panovníkem-individualitou odsouzenou k vlastní izolaci:

Ci tengo alla etichetta, lo torno a dire senza vergonarmene, e però bisogna bene che ne digerisca tutti gli effetti. Il peggiore dei quali é l'osservare, come faccio, continuamente, che le brave persone, nel ritrovarsi meco, fanno ogni sforzo per parere da meno di quel che sono, e i dappoco per parere da piú. Si potrebbe giurare che gli uni a che gli altri si sieno fatta una eguale e molto mezzana idea della persona mia, e che tutii si studino,chi crescendo e chi colando, di accostarsele piú che possono, come se fosse un tipo ideale di aurea mediocritá. Diamine! - par che dicano i primi - se il re probabilmente non ci arriva, ho a fargli vedere che ci arrivo io? O viceversa i dappoco: c' é arrivato il re? Bisogna bene che ci arrivi anch' io! <sup>8</sup>

Potrpím si na etketu, to říkám bez uzardění, ale nemusím zase přijmout všechny její vrtochy. Nejhorší ze všeho je pro mne bez ustání sledovat, jak se skvělí lidé, se kterými se setkávám, snaží ze všech sil vypadat menší a prostší než jsou, zatímco hlupáci se snaží vypadat na víc. Přísahal bych, že jedni i druzí si o mé osobě utvořili stejnou a velmi průměrnou představu a že se všichni se snaží /bud' tím, že se vylepšují nebo naopak snižují/, aby se mi co nejvíce přiblížili, jako bych byl nějaký ideální příklad zlaté střední cesty. Zatraceně - jako by říkali ti první - jestli na to král nepřijde, mám mu snad ukázat, že já ano? Anebo naopak - ti břídilové - přišel dokázal to král? Tak to musím zvládnout i já!

---

<sup>8</sup> in Cantoni, Alberto. *Un re umorista*. Roma: Lucarini 1991. str. 17. Všechny následující citace pocházejí z tohoto vydání.

I další Cantoniho osobitý text - *Na houpačce antipatií* (*L'altalena delle antipatie*), další vlaštovka modernismu zjevující se sedm let po Králi humoristovi, je také založen na performanci jednoho precizně vyjádřeného světonázoru. Hlavní postava, čtyřicetiletý muž, se neustále zmítá v rozporuplnosti vlastního hodnocení ostatních, téměř symetricky se v něm střídají sympatie s antipatiemi a z této své si vytváří životní program. Zároveň svou charakterovou zvláštnost nezobecňuje na „nemoc doby“, ale staví na ní vlastní výlučnost:

Já jsem jistý druh oživlé závory, ale pro svět by znamenalo obrovskou pohromu, kdyby měli všichni kolísat mezi dobrem a zlem, tak jako se mi zdá, že kolísají, nebo kdyby každý člověk váhal mezi těmi nejrozličnějšími a nejdávnějšími city stejně jako já. Byli bychom všichni blázni a kdo by tedy všechny ty blázný léčil, když by byli blázni všichni? Ale já se znám, a tudíž se budu léčit sám.<sup>9</sup>

Opět se tak dostáváme k základní modernistické potřebě subjektivismu a subjektivizace, jak ji přdestřel Hilský.

---

<sup>9</sup> in Cantoni, Alberto. *Na houpačce antipatií*. Přeložila Alice Flemrová. Praha: Volvox Globator, 1998, str. 14

## Humorismus jako způsob bytí

Pojetím humoru, tak jak se vyvíjelo od Cantoniho k Pirandellovi, se zde zabývat nebudeme, nelze se však této otázce zcela vyhnout, pokud chceme s oběma autory pracovat a podrobovat jejich texty analýze, ať už z jakéhokoli hlediska. Proto alespoň na okraj a jen velmi stručně nastíníme význam tohoto termínu a jeho roli v italské modernistické próze.

Cantoni (a později Pirandello, který z něho vychází) dává pojmu humor zcela nový význam: Není řeč o komičnu ani o humoristické linii literatury v tradičním smyslu, jak ji v českém kontextu chápeme například ve spojitosti s poetikou Jaroslava Haška, Karla Poláčka a dalších. V italské literatuře jde o specifický pojem - o způsob prožívání a nazírání na svět. Pirandello shledává podstatu tohoto způsobu pozorování a vnímání okolního světa v tzv. „procítění protikladů“ (il sentimento del contrario)<sup>10</sup> mezi syrovou realitou, kterou si pozorovatel bolestně uvědomuje, a ideální představou o ní, jíž se nerad vzdává. Výsledkem je rozpolcenost, deziluze a určitý druh tragikomiky, jakéhosi truchlivého pousmání nad světem či sebou samým („Ho visto una volta Pierrot che stava serio da una parte e si scompisciava a ridere dall'altra. Io faccio peggio, ora. Sto serio per di fuori, e rido dentro di me. Ma rido male.“<sup>11</sup> - Jednou jsem viděl Peirotu, jak se na jednu stranu tváří vážně a na druhou puká smíchy. Já to dělám ještě hůř. Jsem vážný navenek, ale uvnitř se směji. Ale nesměji se opravdově, směji se špatně.)

Humorista je člověk trpící nedostatkem dokonalosti ve světě i v sobě samém, je to věčný pochybovač, hledač a komentátor. V neposlední řadě to také znamená, že není aktivním tvůrcem svého světa (mnohdy ani svého životního příběhu), ale spíše jeho pasivním kritikem. Humor v tomto pohledu lze vnímat téměř jako oxymorón, jako rozpor sám: „Che é l'umorismo? L'umorismo é l'arte di far sorridere melancolicamente le persone intelligenti.“ (str.77) (Co je to humor? Humor je umění přimět k melancholickému úsměvu inteligentní bytosti.)

V metafyzické rovině snad lze o humoru hovořit přímo jako o způsobu

---

<sup>10</sup> in Pirandello, Luigi. *Humor*. Přeložila Alice Flemrová. Praha: Havran 2006



bytí, o přístupu k realitě, jež se takovému interpretovi světa jeví jako nepřirozenější možný. Celá tato dispozice je vnímána spíše jako nemoc, duševní anomálie, než dar zostřeného vnímání, a hrdina se s ní snaží vypořádat právě skrze svou zpověď.

---

<sup>11</sup> in Cantoni, Alberto. *Un re umorista*. str. 79

## Král a já

Tento zdánlivě zavádějící název má své opodstatnění - snaží se totiž zdůraznit dualismus hlavní postavy Krále humoristy a tím zároveň upozornit na neztotožnitelnost postavy krále s pravým „já“ protagonisty. Máme tedy co do činění s postavou, jež má dvojí tvář - král a humorista. Král je v tomto případě identitou získanou, umělou, dá se říci, že je postavou - tezí, jelikož s postavou krále jsou spojeny určité fixní atributy. Zároveň je figurou, souborem reprezentativních funkcí a úkonů, gesta a promluva takové figury podléhá závazkům, které jsou nejvýraznější v žánru pohádky (král např. bývá starý, mívá tři dcery nebo tři syny, popřípadě pouze jediné dítě; bývá také pošetilý při výběru budoucího panovníka, uděluje nesplnitelné úkoly atd.). V Cantoniho textu se král projevuje jen na veřejnosti, je tedy pouhou oficiální funkcí, v soukromí se nesetkáváme nikdy s králem, ale s humoristou, který je onou bytostnou identitou protagonisty a „podobu“ krále na sebe bere jen při oficiálních příležitostech a v úředních záležitostech. Umělost a automatizace se promítá i do diskurzu jeho promluv. Sám humorista to v kapitole nazvané „Etiketa“ komentuje takto:

Un mese di luna di miele, leggi un mese di ricevimenti in viaggio, di discorsi, di strette di mano, di apparazioni in pubblico per ringraziare il popolo plaudente. Quest'ultime sono le meno difficili, perché basta di inchinarsi un pochino, e sempre allo stesso modo, ora a destra ed ora a sinistra; la peggio é quando bisogna studiarsi per l'Amor di Dio di mutare tutte le parole, per rispondere sempre sempre le medesime cose. Sono già diventato un mezzo vocabolario dei sinonimi, io, in un mese. (str.16)

Měsíc líbánek. Rozuměj: měsíc oficiálních recepcí, projevů, stisků rukou, vystoupení před aplaudujícím lidem. To poslední je nejsnazší, protože se stačí jen malinko uklonit, jednou doprava, jednou doleva. Ale nejhorší je naučit se neustále obměňovat výrazivo, aby se dalo pořád dokola odpovídat na ty samé nepodstatné věci. Během jediného měsíce se ze mě téměř stal chodící slovník synonym.

Humorista předkládá obraz své královské identity s určitou nepopiratelnou snahou o objektivitu, vstupuje do role nezájímavého vypravěče, který nám popisuje králův život, jeho povinnosti a starosti. Humorista je tím, kdo krále definuje i v obecné rovině, tedy krále ne jako sebe sama, ale právě jako figuru, roli:

Un ré é un uomo che si ritrova quasi continuamente in balía del gran contrasto che intercede fra il troppo che dovrebbe fare e il pochissimo che gli viene fatto: un uomo a cui é stato posto innanzi una specie di ideale smisurato, con insieme tutto quel che ci vuole perché non lo possa mandare ad effetto se non attraverso le piú sgarbate difficoltà. (str. 41)

Král je člověk, který se téměř neustále ocitá v moci velkého rozporu mezi obrovským množstvím toho, co by měl udělat, a tím málem, které skutečně dělá: člověk, před kterého postavili jakýsi nesmírný ideál a spolu s ním vše, proč jej nemůže realizovat jinak než s těmi nejhoršími obtížemi.

Když hovoří o králi jako o své další alternativě (formě), neopouští sice vyjadřování v první osobě, ale to právě proto, že musí do sebe sama integrovat i tuto bytost krále. Naznačuje přitom rozklíženost obou identit, královské a humoristovy.

Zatímco král je identitou nepřirozenou, spíše funkcí než bytostí, humorista je tou podstatnější, ve smyslu niternější, původnější složkou protagonistovy osobnosti. Humoristova identita není narozdíl od krále pózou, ale skutečným prožíváním, byť prožíváním zpovzdálí, prožíváním-pozorováním. Humorista sleduje svět, sleduje krále a hodnotí ho jako objektivní entitu i jako krále-sebe sama, hodnotí však také sebe sama - humoristu, analyzuje své počínání, své rozpoložení a snaží se tak vyléčit. Odkrývá svou nejistotu, svou rozpolcenost. S výjimkou několikrát definice humoristické percepce světa se o humoristovi mnoho konkrétního nedozvídáme. Splňuje tedy předpoklady spíše pro postavu-hypotézu, čímž vzniká s královskou „polovicí“ zajímavý komplement vnitřního a vnějšího, konkrétního a neurčitého, jasného a

rozostřeného.

## Role, masky a pravá identita

V předchozí kapitole jsme se dotkli problému "umělosti" a "přirozenosti" obou identit jediné postavy. Nyní se pokusíme podpořit tezi, že "král" je role, maska ještě z jiného hlediska. U Cantoniho a později i u Pirandella je známo zalíbení v metafoře světa jako jeviště a života jako divadelního dramatu, ovšem s tím rozdílem, oproti klasickému pojmání tohoto topoi, že oba zmínění autoři přicházejí s postavou "diváka" a nikoli herce. Cantoniho humorista pozoruje své teatrum mundi z hlediště, je divák i divadelní kritik v jedné osobě, ale nikdy ne herec hlavní role či dokonce režisér.

Právě jeho druhé ego - král - je s pojmem divadla spjato obzvláště. Zdálo by se, že král by přece jen mohl stát v popředí "souboru", být prvním hercem. To však humorista vzápětí neguje svou nejistotou, svou přiznanou neochotou (ba neschopností) celistvé proměny v krále a zpět (toto neustálé proměňování souvisí nejen s divadelními metaforami převleků, kostýmů, ale poukazuje především na neztotožnění se pravého já s já královským, tedy opět se naznačuje protagonistova dvojjakost). Král tedy není herec sám o sobě, zdá se být více loutkou, kterou vede konvence, předem stanovené požadavky a pravidla, řád. Královna je v tomto ohledu "talentovanější", ve smyslu hladké proměnlivosti a lepšího se zhostění role: „La regina mia moglie non muta solamente di contegno, quando depone la porpora, muta anche di viso, ed io la vedo talvolta apparire cosí cangiata che per poco non la riconosco piú.“ (str. 37) (Má královská manželka nepromění pouze své vystupování, když odloží purpurový plášť, promění se i v obličeji, a když ji spatřím v této podobě, nemohu ji mnohdy ani poznat.).

Přesto i královna zůstává pouhou rolí (byť lépe zahranou než král), univerzálií, identitou obecnou a tudíž postrádající autenticitu, kterou má její pravá identita manželky a matky. I to humorista velmi trefně odhaluje:

Insomma mia moglie ha tutti gli aspetti di una buona madre di famiglia, alla moderna e alla tedesca, e la regina poteva nascere in ogni luogo ed in ogni tempo e sarebbe stata sempre la medesima regina. (str.37)

(Zkrátka moje manželka má všechny rysy dobré matky, moderní a německé, ale královna by se mohla narodit kdekoli a kdykoli a pořád by to byla tatáž královna.)

Divadelnost se promítá i do sfér běžného života, humorista popisuje manželčinu schopnost proměny jako hru převleků i svou politickou dráhu vnímá jako komedii, představení, které si s diváky pohrává:

Da questo stato di cose é derivato il piú bell' imbroglio parlamentare che si sia mai visto. Abbiamo cioè la Opposizione di Sua maestá il Re e la Opposizione di Sua Maestá la Regina. I liberali, quando sono sotto, fanno capo a me, e i conservatori, quando le pigliano, fanno capo a lei. Ne viene che entrambi ci sentiamo appunto piú forti e piú temuti quando abbiamo al potere il partito che ci é men simpatico. Che diamine! I trionfatori non dovrebbero essere indirettamente anche colla regina? Non dovrebbero essere anche col re? E cosí, o io o lei, abbiamo sempre anche la minoranza dalla nostra. (str. 38)

(Z tohoto stavu věci se vyvinul největší vládní podfuk, jaký kdy kdo viděl. Máme tu opoziční stranu Jeho výsosti Krále a opoziční stranu Její výsosti Královny. Liberálové, když jsou v menšině, jsou se mnou, konzervativci, když se jí chytanou, jsou s ní. Z toho plyne, že oba dva se cítíme silnější, právě když máme u moci stranu, která je nám nejméně sympatická. Ztraceně! Neměli by vítězové být nepřimo i na straně královny? I na straně krále? A tak buď já, nebo ona, máme vždycky menšinu na své straně.)

Z hlediska výše uvedené typologie postav jde u krále a královny o postavy-teze, neboť oba jsou více siluetami, než skutečnými postavami, reprezentují určité stereotypy, a to už svým označením, o postavě-definici tu však nemůže být řeč, neboť nikde v textu se například nedovídáme jména obou postav ani místo a čas konání (v souvislosti s královnou jsme podle humoristových slov dokonce zjistili že by mohla být umístěna "kdykoli kdekoli" -

viz citace výše; což nápadně připomíná klasické pohádkové určení časoprostoru "bylo nebylo"/ "kdysi kdesi") Jejich stínové verze (pravé identity) vystupují do popředí v jiných situacích (viz královna spojená s úřadem a matka a manželka s rodinou a domovem) a setkáváme se s nimi bezprostředněji a implicitně v promluvách humoristy, jinak jsou nám neznámé, nekonkrétní, nspecifikované, jsou to postavy-hypotézy. A jako takové je právě lze vnímat jako autentičtější, plastičtější, bližší modernímu chápání složité lidské osobnosti.

## Humoristova dichotomie světa

„Dvojí“ vidění, jakýsi všeobecný dualismus, uplatňovaný na téměř všechny aspekty života, je leitmotivem Cantoniho tvorby. Stojí i v základě Pirandellových úvah o podstatě humoru - protiklad jako konstitutivní prvek světa. Humorista, narozdíl od ostatních lidí, si tento protiklad silně uvědomuje a "procit'uje ho". Možná ho svým podvojným pojmáním světa přímo sám vytváří, tím, že není jednotný sám v sobě, nedokáže jednotu shladávat ani ve svém okolí, a tak je právě jeho "oko" (duše, mozek) oním prizmatem, jež neustále vše rozdvojuje. Takovým způsobem smýšlí humorista o své ženě (ale právě nejen o ní, ale o všem, co se odehrává v jeho životě i v něm samém):

Io non voglio dire che siano due; so bene che una ha il viso lungo e tirato, e che l'altra ha la faccia fresca e distesa, so che quella parla breve e quasi sentenzioso e che questa invece non si quietava mai, so che una mi pare piú magra e l'altra piú grassa. (...) Eppure questo diritto e rovescio non sono che superficiali. La persona é una sola ed é coerente; di particolare non ha altro che il suo sapersi dividere, che il suo mostrarsi a metà. Da una parte manda avanti il core, che é spesso affabile, dall'altra si governa col capo, che é sempre saldo.! (str. 37)

(Neříkám, že jsou dvě. Víím dobře, že jedna má obličej dlouhý a napjatý a druhá svěží a uvolněný; víím, že tamta mluví stručně a téměř autoritativně, zatímco tahle nikdy není zticha; víím, že jedna se mi zdá příliš hubená a ta druhá příliš tlustá. (...) Přesto tenhle rub a líc je jen na povrchu. Osoba je to jen jediná a celistvá; zvláštní na ní je jen to její umění rozdělit se, to její ukazování se jen napůl. Na jednu stranu jí pohání srdce, které je často laskavé, na druhou stranu jí vládne hlava, která je vždy pevně na svém místě.)

Podobně v průběhu celé své zpovědi nahlíží také na svůj lid, jak jsme tomu již byli svědky v mnoha citacích - vždy jde o dvě skupiny, které si vzájemně protiřečí, a na další záležitosti svého osobního i královského života. V novele *Na houpačce antipatí* (*L'alcalena delle antipatie*) jde hlavní hrdina ještě



dál a rozdvouje svět podle své přízně - jednu část vždy tvoří věci a lidé, kteří jsou mu zrovna milí, a druhou naopak ti, na které má zlost. Obě skupiny se pak často na misce vah střídají. Svou manželku pak taktéž dělí na dvě bytosti jako humorista, ale v tomto případě na manželku jako jednu a matku jako druhou část. Jeho měřítkem jsou jeho sympatie a averze, jimž podrobuje veškerá svá pozorování a celý tento proces v závěru novely velmi přesně pojmenovává:

Máš v sobě totiž něco, co ti napomáhá k tomu, aby ses vždy cítil hůř než potřebuješ; něco, co nejen že v tvých očích zvětšuje malá zla (ta, jejichž zárodek v sobě nosíme více či méně všichni), ale co tě při pohledu na ně dohání k zoufalství a způsobuje, že je vnímáš přehnaně, jako by byla opravdu veliká. Kdo nikdy nepocítil nějakou tu antipatii? kdo nemůže vyprávět, když by se nad tím zamyslel, o nějaké své nenadálé a malé zášti, která v něm postupně vyklízela pole nějaké další a zcela nečekané averzi? Ale proč je ostatní nechávají probíhat jednu po druhé, třebaže jich je hodně, a tys je naopak nechal uzrát všechny najednou za jejich neustálého popichování? Protože ty máš ten skvělý zvyk vše pořádkem a jen zkoumat a spíš ještě, (tady je to vina školy) protože nyní, tím, že hledáš vše špatné i se světlem v ruce, prohmatáváš ho, kultivuješ ho jako vir cholery, ses naučil rozpoznat zlo i na místech, jimž jsi kdysi nevěnoval přílišnou pozornost...<sup>12</sup>

Rozevírá se nám tedy celá humoristova filozofie zkoumání svého okolí a jejího dualistického, ambivalentního pojmání. Viděli jsme, že rozpolcenost vedví panuje hned v několika složkách románu, nejen v protagonistovi samém. K podobnému (ovšem velmi odlišně zpracovanému) zobrazování skutečnosti jako dvojí tváře (dobré a zlé) člověka i světa se vrátíme ještě u Itala Calvina a jeho alegorické pohádky *Rozpůlený vikomt*, mezitím si však ukážeme jiný literární typ postavy s deformovanou identitou, a sice postavu se ztrátou sociální identity - Mattia Pascala z románu Luigiho Pirandella.

---

<sup>12</sup> in Cantoni, Alberto. *Na houpačce antipatii*; str. 71 - 72

#### IV. Mattia Pascal a sociální status identity

##### **Autor hledá své postavy**

Téměř souběžně s Cantonim vstupuje na literární scénu Luigi Pirandello, jehož tvůrčí cesta je bohatá a žánrově rozmanitá. Nejprve se realizuje v poezii a koncem 80. let 19. století vydává svou básnickou prvotinu *Hravá bolest* (*Mal giocondo*, 1889, do češtiny nepřeloženo), v níž se ještě vypořádává s carducciovským vlivem. Následují sbírky *Gain svátek* (*Pasqua di Gea*, 1891, do češtiny nepřeloženo) a *Rýnské elegie* (*Elegie renane*, 1895, do češtiny nepřeloženo). Později po návratu z Bonnu zpět do Říma se setkává s Luigim Capuanou a přiklání se k poetice verismu a od poezie se posouvá k prozaické tvorbě: romány *Marta Ajala* (knižně vyšlo jako *L' eslusa*, 1901, česky *Zavržená*, 1930), *Pořadí* (*Il turno*, 1902, do češtiny nepřeloženo) a nejznámější *Nebožtík Mattia Pascal* (*Il fu Mattia Pascal*, 1904; č. *Nebožtík Matyáš Pascal*, 1940), povídkový soubor *Lásky bez lásky* (*Amori senza amore*, 1894, do češtiny nepřeloženo).

Právě v *Nebožtíkovi Mattii Pascalovi* nechává Pirandello již naplno rozehrát svůj humoristický potenciál a dává základy své osobité poetice. Humorismus a humoristu jako typ člověka-kritika pak definuje ve svých literárně teoretických pracích z prvního desetiletí 20. století<sup>13</sup>. Zároveň se tím (až na pozdější román *Staří a mladí* (*I vecchi e i giovani*, 1913, č. *Staří a mladí*, 1958) distancuje od realistického proudu literatury a vytváří svůj nejcharakterističtější typ románového hrdiny, respektive antihrdiny. Mattia Pascal (ne nepodobně Svevovu Zenu Cosinimu) se v klíčových situacích svého života ocitá více či méně náhodou: ožení se „omylem“ (svou budoucí manželku se nejprve snaží získat pro nejlepšího přítele a sám usiluje o jinou ženu), později je takto náhodně a bez vlastního přičinění „vyvržen“ ze svého života, když beze slova odjede z domova a manželka a tchyně si ho spletou s utonulým sebevrahem. Mattia se tak dozvídá o své smrti z novin cestou zpět

---

<sup>13</sup> Nejvýznamnější jsou dvě esejistické práce *Arte i scienza* (Umění a věda) a *L'umorismo* (česky Humor, přeložila Alice Flemrová, 2006), obojí 1908.

domů. Rozhodne se tedy nevracet se a využít možnosti „podruhé se narodit“. Propadá iluzi, že nyní bude konečně strůjcem svého osudu, je však opět vnějšími okolnostmi poháněn z místa na místo, manipulován a svazován bez naděje na změnu.

I v pozdějších románech, zejména v *Zápiscích Serafina Gubbia, filmového operátora* (*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, 1925, č. *Zápisky Serafina Gubbia, filmového operátora*, 1930)<sup>14</sup> a *Jeden, nikdo, sto tisíc* (*Uno, nessuno e centomila*, 1926, č. *Jeden, nikdo, sto tisíc*, 1929) se Pirandello vrací k tomuto motivu životní pasivity postav a rozvíjí ho. Dotýká se také otázky lidské identity, její složitosti, rozpornosti, snaží se o vystižení psýchy moderního člověka ve světě dvacátého století. Svou poetiku humorismu a leitmotiv krize identity přenáší i na jeviště a od období první světové války vznikají Pirandellovy známé komedie jako *Každý má svou pravdu* (*Così è se vi pare*, 1917, č. *Každý dle svého*, 1925), *Rozkoš z počestnosti* (*Il piacere dell'onestà*, 1917, sl. *Rozkoš z počestnosti*, 1982), *Hra stran* (*Il giuoco delle parti*, 1918, do češtiny nepřeloženo) a jiné. Nejvýraznější a dodnes uznávaná jsou dramata *Šest postav hledá autora* (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921, č. *Šest postav hledá autora*, 1923) a *Jindřich IV.* (*Enrico IV*, 1922, č. *Jindřich IV.*, 1926). Obě tyto hry jsou jakýmsi prostorem k „soupeření“ fikce a reality, V Šesti postavách stojí na jedné straně svět divadelních herců a jejich režiséra, kteří usilují o vytvoření dokonalé iluze skutečnosti. Zmocňují se cizích identit a příběhů a snaží se je předvést a převést v život (život na jevišti). V kontrastu k této snaze se objevují zhmotněné postavy dramatu, jejichž údělem a jedinou možností naplnění je znovu a znovu prožívat své drama, tak jak ho stvořil autor, který tím postavy „odsoudil“ k životu („...Drama je v nás; Drama jsme my; a nemůžeme se dočkat, kdy je zahrajeme, zrovna tak, jako nemůžeme potlačit vášeň, která se v nás vzpíná.“)<sup>15</sup> Vystává tak otázka „skutečné“ skutečnosti, pravdivosti života a pravdivosti uměleckého díla: „Ano! Výborně! To je ono! Dávat život živým bytostem, živějším než ty, co dýchají a nosí šaty! Možná že ne tak skutečným, ale za

---

<sup>14</sup> Poprvé knižně vyšlo již v roce 1915 pod názvem *Si gira...*(Natáčí se)

<sup>15</sup> in Pirandello, Luigi. *Pět her a jedna aktovka*. Přeložil Zdeněk Digrin. Praha: Odeon, 1967, str. 150

to pravdivějším..."<sup>16</sup>. Postavy, které autor neuvedl v umělecký život, nezvěčnil na papíře, nezrealizoval na divadle, pouze stvořil ve své mysli, se snaží obhájit svou životnost. Odhalují rozkol mezi svou pravdivostí (autenticitou) jako svou jedinou možnou existencí a proměnlivou existencí herců (i lidí obecně):

Chtěl jsem vám jen ukázat, že jestli je pro nás jedinou skutečností iluze, pak byste neměli ani vy příliš věřit své skutečnosti, té, kterou dnes dýcháte a které se v sobě dotýkáte, protože i ona se – tak jako skutečnost včerejška – nazítří nutně ukáže iluzí.<sup>17</sup>

S tím souvisí další důležitý moment Pirandellovy poetiky, a sice otázka času, jeho plynutí, lidského stárnutí, minulosti a budoucnosti. Postavy – literární výtvoři charakterizuje jistá statická uzavřenost v okamžiku („Ne, to se děje teď, to se děje pořád. Moje utrpení není hra! Já jsem živá, a přítomná pořád, v každém okamžiku svého utrpení, a toto utrpení, pořád živé a přítomné, se obnovuje.“)<sup>18</sup>

Ustavičná přítomnost, „uvíznutí“ v jednom životním okamžiku je tématem i Jindřicha IV. Hlavní postava dramatu je již dvacet let považován za šíleného, poté co se při maškarní zábavě zranil při pádu z koně a ustrnul tak v roli své masky císaře Jindřicha IV. Posléze však vyjde najevo, že nebyl bláznem celou dobu, že se v jistý okamžik probral ze svého „historického snu“. Jelikož však shledal, že se již nemůže zapojit do běhu času, že po tak dlouhé době přerušení nelze opět navázat přetrženou nit života, rozhodne se dál setrvat ve své úloze. Opět však dochází ke konverzi úhlu pohledu a Pirandello demaskuje „normální“ postavy, ukazuje, že i ony hrají své role, že nosit masku je obecný úděl člověka a jen ten, kdo si je této frašky života plně vědom, prokoukl

---

<sup>16</sup> Ibid., str. 149

<sup>17</sup> Ibid., str. 186

<sup>18</sup> Ibid., str. 182

podstatu života: „Já jsem vyléčen, pánové: protože já dobře vím, že dělám blázna. A dělám ho s klidem. Vy jste na tom hůř, vy svoje bláznovství netušíte a neznáte a žijete je v napětí a zmatku.“<sup>19</sup>

Lze tedy říci, že Pirandello se v těchto svých textech pokouší definovat lidský úděl na pozadí umění, literární fikce. Hledá své postavy, aby paralelně hledal a našel smysl skutečnosti, pravdivosti lidského života a jeho autentičnosti.

Všechny tyto motivy jsou v různé míře a podobě přítomny i v románu *Nebožtík Mattia Pascal*. I zde se setkáme s pojetím skutečné a fiktivní identity, jejich kontrastu i prolínání a s tím spojené otázky času – jakou minulost, přítomnost a budoucnost má uměle vytvořená identita, existuje pro ni také jen okamžik nebo něco víc? Jakou roli vedle ní hraje skutečné já a jakou má vůbec hodnotu vedle neomezených možností fikce? Na všechny tyto otázky se pokusíme nalézt odpovědi v následujících kapitolách.

---

<sup>19</sup> in Pirandello, Luigi. *Pět her a jedna aktovka*; str. 255

## Ztráta sociálního statutu identity

Luigi Pirandello začíná svůj román představením hlavního hrdiny a vzápětí důležitost této informace značně zpochybňuje. Upozorňuje, že označení Mattia Pascal o ničem nevyovídá, protože úředně neexistuje. Jakoby in medias res seznamujeme s klíčovým momentem příběhu - pozbytí identity člověka v sociálním systému. Mattia Pascal je dalším z řady modernistických antihrdinů, také on je spojován s životní pasivitou, přestože do jisté míry vnucenou. Mluvíme-li v souvislosti s ním o deformaci identity, nemáme na mysli rozdvojení, s jakým jsme se setkali u Cantoniho (ani jaké teprve spatříme u Calvina), nelze jednoznačně mluvit ani o zmatení a "tabucchiovském" hledání sebe sama, natož pak o duševní rozervanosti adorované romantismem. Identita Mattia Pascala (reprezentovaná především jeho jménem) je funkční znak, který ho zařazuje do určitého okruhu společnosti, předurčuje mu jisté sociální role a ukládá specifická práva a povinnosti. Sám Mattia není a priori sebereflexivním pozorovatelem sebe sama, je víc vypravěčem svého pozoruhodného příběhu, snaží se být aktivní postavou (pokusy o vytvoření nového osvobozeného života), je však stejně nakonec omezován a donucen k řešení, jež volit nechtěl.

Poté co je náhodně "vyloučen" ze života, jak jsme již předestřeli v úvodu, a oficiálně prohlášen za mrtvého, začíná si uvědomovat, že pozbyl svou identitu označenou jako Mattia Pascal. Tato identita pro něho nepředstavuje žádné nitro či podobný duchovní přesah, ale skutečně pouze sociální status. Zařazení svého jména ke jménům nebožtíků na hřbitově nevnímá jako ztrátu sebe sama (alespoň z počátku ne), ale jako vyvázání se ze všech souvislostí s touto identitou spojených - manželství, zaměstnání, dluhy atd. Je sice zprvu situací zaskočen („...a tu jsem na okamžik cítil kolem sebe prázdno jako nedávno při pohledu na pusté koleje; cítil jsem se děsivě odpoutaný od života, pozůstalý po sobě samém, ztracený, v očekávání posmrtného života a přitom bez každého ponětí o tom, jaký by to život mohl být.“)<sup>20</sup>. Neví, jak si počínat, postupně však velmi rychle

---

<sup>20</sup> in Pirandello, Luigi. *Nebožtík Mattia Pascal*. Přeložila Alena Hartmannová. Praha: Melantrich, 1971, str. 74. Všechny následující citace pocházejí z tohoto vydání.

začne tento stav pojmát jako nový životní začátek, jako možnost opět popsat čistý list života podle svých představ. Zbaven dluhů a tíživého břemene manželství cítí uje příliv nově nabyté a absolutně neomezené svobody:

...v blesku jsem zahlédl...ale ano! své osvobození, svobodu, nový život! //  
Mám u sebe 82 000 lir a už je nikomu nepotřebuji dávat! jsem mrtvý!  
Jsem mrtvý! Už nemám dluhy, už nemám manželku, už nemám tchyni:  
nikoho! Volný! Volný! Volný! Co jsem ještě hledal?“ (str. 72)

A na jiném místě:

„Byl jsem teď sám, víc sám jsem už na zemi být ani nemohl, vyvázán pro přítomnost z každého svazku a povinnosti, svobodný, nový a absolutní pán sebe sama, bez břemene minulosti a před sebou budoucnost, kterou si budu moci utvářet podle libosti.// Ach, pár křídel! jak mi bylo lehce! Pocit života, který mi vtiskly mé minulé osudy, už pro mne napříště ztratil své opodstatnění. Musím získat nový pocit života a neohlížet se přitom ani v nejmenším na neblahé zkušenosti nebožtíka Mattii Pascala. (...) A především, říkal jsem si, budu si svoji svobodu chránit; budu ji vodit na procházku po cestách rovných a vždy nových a nikdy jí neobleču žádný tíživý šat. (str. 78 - 79)

Pocit volnosti pozvolna narušují drobné epizody Pascalovy dobrodružné cesty jeho nového života. Prvotní přesvědčení, že lze začít úplně od základu zbudovat nový, jiný život na základě smyšlené identity, se pozvolna rozplývá. Právě nezařaditelnost fiktivního já, fiktivního jména do společnosti, do sociálního systému práv a hodnot, odsuzují Mattiu Pascala k nezvratné samotě, k nespojitelnosti vlastního života s ostatními jedinci, k nemožnosti usadit se, vytvořit domov, vést poklidný život. Svoboda rozhodování o svém alternativním životě se smršťuje na neustálé nucené (a tedy svobodnému počínání velmi vzdálené) cestování, putování z místa na místo ve strachu, že bude někde poznán, že bude nucen odhalit svou totožnost. Tento myšlenkový posun, a dá se říci přímo prozření, začíná nepatrně, nenápadně scénou, kdy si chce Mattia (nyní již Adriano Meis) zakoupit psa jako náhradu spřízněné duše:

...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. (...) ...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. (str. 91)

Začíná si uvědomovat, že se stal „cizincem života“ a že je mu skutečný život odepřen mnohem trýznivějším způsobem, než kdyby byl zemřel doopravdy. Od události se psem se dostává častěji do stále obtížnějších situací, odhodlá se i k pronajmutí bytu, ale hrozí mu prozrazení, když jen o vlas unikne konfrontaci se starým známým. Zamiluje se, ale nemůže dívce svého srdce nabídnout nic kromě mlhavé přítomnosti; je okraden, ale nemůže záležitost svěřit do rukou spravedlnosti. Shledává, že stojí-li někdo mimo společenský řád a zákon, je prakticky mrtvý, nemůže od života nic čekat a nemůže ani nabízet. Jeho pocity se radikálně proměňují a dochází k drtivé deziluzi z „nového“ života:

Mohlo mi napadnout, že život, který jsem před sebou viděl tak volný, volný, volný, je vlastně pouhá iluze, která se nemůže proměnit v skutečnost, leda velice povrchně, a že budu spoutanější než kdy jindy, spoutaný předstíráním, lhaním, k němuž jsem se přes všechnu ošklivost musel uchýlit, spoutaný strachem z odhalení, ačkoli jsem se žádného zločinu nedopustil. (...) Zdálo se mi, že je štěstí být považován za mrtvého? Báječné, teď jsem mrtev doopravdy. Mrtev? Hůř, než mrtev; jak povídal pan Anselmo: mrtví už nepotřebují umírat, ale já ano. Pro smrt jsem ještě na živu, ale pro život jsem mrtev. Vždyť jaký život mě čeká? Nuda jako dřív, samota, společnost sebe sama? (str. 175, 181)

Pascalova sužující neukotvenost a vzduchoprázdno jeho nepravé identity nakonec vyvrcholí v přesvědčivé zinscenování vlastní sebevraždy (respektive sebevraždy svého fiktivního alter ega) a Pascal se snaží vrátit se ke svému "původnímu" životu. Ani to už však není po uplynulých dvou letech tak úplně



možné a bezproblémové.

## Demiurgem vlastního osudu

*„Okamžitě, ani ne tak, abych uvedl v omyl druhé, kteří se chtěli mýlit sami s lehkovážností v mém případě snad nikoli politováníhodnou, i když určitě také ne hodnou chvály, jako spíš abych poslechl štěstěnu a pro vlastní potřebu začal jsem ze sebe dělat nového člověka“<sup>21</sup>*

V okamžiku, kdy Mattia Pascal shledává, že osoba jména Mattia Pascal je již oficiálně po smrti, a přestala tudíž pro ostatní existovat, zachvacuje ho panika, že i on sám, bytost dýchající, mluvící, žijící, přestal tímto okamžikem existovat také. Ovšem téměř současně si uvědomí, že mrtvé je "jen" jméno, jen jeho stará identita, kterou je tudíž třeba nahradit novou. Tělo, hmotná bytost zůstala živá a je nezbytné vtisknout jí nové označení, jméno, opětovně ji někam zařadit. Při výběru nového životního osudu cítí naprostou volnost, a tak jsme svědky takřka literárního vytváření nové postavy, jemuž se nekladou meze. Počíná si přitom velmi pečlivě a metodicky - nejprve se snaží svou novou identitu specifikovat, uvést v „platnost“, pojmově si ji ujasnit:

Kdo jsem teď? To si musím rozmyslet. Aspoň jméno, musím si dát hned nějaké jméno, abych podepsal telegram a neupadl do rozpaků, kdyby se mě na ně zeptali v hostinci. Prozatím stačí, když si vymyslím jméno. Tak se na to podívejme! Jakpak se jmenuji?<sup>22</sup>

Zde je patrný přístup hlavního hrdiny ke svému já - není sužován představou rozpadu své osobnosti z psychologického hlediska, nezabývá se svým nitrem, nijak filozoficky netematizuje zánik původní identity či ztrátu vnitřní jednoty. Jeho obavy a opatření jsou ryze praktického rázu - chce být někým, mít jméno, nikoli aby byl-existoval a aby obnovil svou jsoucnost, ale aby mohl podepsat telegram. V tom tkví Pirandellův humor a smysl pro

---

<sup>21</sup> Pirandello, Luigi. *Nebožtík Mattia Pascal*; str. 78

<sup>22</sup> Ibid., str. 74

grotesku, ve spodním proudu textu se však ozývá tón existencialismu pramenící z absurdní reality moderního světa, tón, který je vlastní celé středoevropské modernistické poetice (pro ilustraci připomeňme například Roberta Musila a jeho popis Kakánie z *Muže bez vlastností* či kafkovskou tematiku hypertrofovaného byrokratismu).

Podle studie Daniely Hodrové „Jméno postavy v románu“<sup>23</sup> se fenomén jména stává právě ve dvacátém století jednou z nejdůležitějších složek literárního textu, a to nezávisle na tom, je-li v textu vůbec přítomno (je-li jím postava opatřena). Pro dominující individualizaci narativních výpovědí se jméno stalo nositelem mnohem většího sémantického obsahu, než tomu bylo dříve. Jména Mattia Pascal a Adriano Meis (název druhé identity hlavního hrdiny) označují dvě entity - jednu reálnou identitu, pro níž je jméno dané, začleňuje do místa a okruhu lidí (rodina, přátelé), a druhou fiktivní, která si jméno mohla sama stvořit, ale pouhé jméno bez vazeb a souvislostí. Motivace výběru jména je čistě tvůrčí, intuitivní, bez aluzí na Pascalovu minulost, bez spojitostí, jako slovní hříčka, stvořená téměř dadaisticky:

Zdalo se mi, že také on křičí to jméno na mne, a zatím jsem si opakoval jako stroj: Hadrián... Hned jsem zahodil to de a ponechal si Meis. // Z Hadriána vznikne Adriano. Už to mám! Adriano Meis... Adriano Meis, to zní dobře.// Zdalo se mi také, že to jméno dobře padne k bezvousé obrýlené tváři, k dlouhým vlasům, a k širáku, který budu nucen nosit.<sup>24</sup>

Dvojice označení Pascal a Meis, označení dvou identit, sehrává podobnou úlohu jako u Cantoniho „král“ a „humorista“. S konkrétními jmény jsme se nesešli, neboť pouhé označení „král“ nejlépe vystihlo „rolovost“ takové identity, její přesné určení, a humoristovo nekonkrétní já naopak zastupovalo metafyzický charakter mysli-duše-vnitřku postavy. U Pirandella geneze Meisova jména má pro změnu za cíl obratně rozkrýt a zviditelnit jeho iluzivnost a fiktivnost (jako její základní atribut), a to v kontrastu s přirozeným jménem (a tedy přirozeným já), se kterým se hrdina objevuje již od počátku

---

<sup>23</sup> in Hodrová, Daniela. *...na okraji chaosu...*; str. 599 - 619

<sup>24</sup> in Pirandello, Luigi. *Nebožtík Mattia Pascal*; str. 82

vyprávění jako s daností, která není nijak problematizována. Další rozdíl Cantoniho „dvojice“ oproti té Pirandellově tkví v komplementárnosti a sloučení obou částí, obou označení. Král a humorista jsou dvě tváře téže osobnosti, neboli ještě lépe zevnějšek a vnitřek, rub a líc, jádro a obal, oba dohromady však tvoří jeden celek, koexistují spolu. Adriano Meis je však imaginární nástupce Mattii, nefungují oba současně. Jde spíše o fiktivní alternativu přirozené identity, jakkoli by tato fiktivní identita ráda aspirovala na skutečnou:

Kolik 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 předeivu života, nitek, které jsme zpřetrhali, abychom ji učinili věcí samostatnou!// A co jsem byl já, ne-li tvor fiktivní? Chodící fikce, která chtěla a ostatně volky nevolky musela zůstat stranou, byť vklíněna doprostřed skutečnosti. (str. 87)

## Nové jméno - nová bytost

S novým jménem pociťuje ihned Mattia Pascal změnu osobnosti, cítí nový zážitek silněji a pravděpodobněji a snaží se novou identitu ještě více uvést v život tím, že jí postupně vytváří „kontext“. Promýšlí a konstruuje od základu své nové personálie:

Shrňme: a) jediný syn Paola Meise;// b) narozen v Americe v Argentině, bez bližšího určení;// c) do Itálie přibyl ve věku několika měsíců (zánět průdušek);// d) bez vzpomínek a takřka bez povědomosti o rodičích;// e) vychován dědečkem. (str. 86)

Celá tato pozvolná procedura zahrnující samozřejmě i co nejradikálnější změnu vizáže si klade za úkol nejen dát určitou formu novému životu, ale také se nápadně distancovat od identity předchozí. Hlavní hrdina začíná mluvit o Mattiovi Pascalovi ve třetí osobě, jako o někom již nesouvisejícím s osobou Adriana Meise, touží se ho doslova zbavit, vyvarovat se všech jeho chyb, špatných vlastností a nenáviděných atributů a záměrně tak buduje život a vzhled Adriana na naprostém opaku Mattii. Má zpočátku neochvějnou důvěru v možnost úplného popření své minulosti a stvoření zcela jiné budoucnosti („Pomalinku se znovu vychovám, s horlivou a trpělivou pílí se docela změním, abych jednou mohl říci, že jsem nejenom žil dva životy, nýbrž byl i dvěma lidmi.“) (str. 79).

Dalším úskalím při genezi nového já je otázka jeho autenticity. Mattia Pascal nejprve zvolil základní fakta o minulosti Adriana Meise tak, aby pokud možno předešel jakýmkoli budoucím komplikacím (například rodinu, kterou nelze vypátrat, cizí daleké místo narození apod.) při konfrontaci s ostatními postavami a úřady. Obrys života, který vytvořil, se nyní snaží „oživit“, „opřít“ o skutečné prožitky:

Toto sledování, tato fantastická konstrukce života neprožitého ve skutečnosti, nýbrž posbíraného kousek po kousku z cizích osudů a míst, mi způsobila v prvních dobách mých toulek zvláštní a novou, třebaš poněkud tesknou radost. Učinil jsem si z toho zaměstnání. Žil jsem

nejenom v přítomnosti, ale i v minulosti, to jest prožíval jsem léta, která Adriano Meis nepoznal.(...) „Sledoval jsem po ulicích a parcích hošíky mezi pěti a deseti lety a studoval jsem jejich pobíhání, jejich hry a sbíral jejich výrazy, abych z nich pomalu složil dětství Adriana Meise. Podařilo se mi to tak dobře, že nakonec nabylo v mé mysli podobu takřka reálnou. (str.86, 87)

Touto retrospekcí do fiktivního života se Mattia snaží svou iluzi podpořit, více ji připoutat k realitě a uvést ji v život tím, že na smyšlenou, vykonstruovanou minulost bude moci spontánně navázat přítomností. Jeho nová identita je ještě téměř nezatížená zkušenostmi, po procítění imaginárního dětství začíná Mattia alias Adriano prožívat pocit mládí jako symbol období ničím nerušené volnosti, která je pro Adrianův život příznačná.

## **Mít či nemít minulost...**

Rozlišujeme-li dvojí identitu hlavního hrdiny románu Nebožtík Mattia Pascal na reálnou (autentickou) a fiktivní, bude užitečné je obě charakterizovat tak, aby o jejich rozdílnosti a opodstatnění takového rozlišení nemohlo být sporu. Nejprve se zaměříme na přirozenou identitu, tedy identitu Mattii Pascala:

Naznačili jsme, že Adriano Meis se od ní touží naprosto separovat. Nelze to však provést beze zbytku:

Podle toho prvního zprznění jsem vytušil, jaká zrůda zakrátko vznikne, až fyzický vzhled Mattii Pascala podrobím nutným a radikálním korekturám! A hned jsem měl nový důvod, proč ho nenávidět! Špičatá a uhýbající bradička, kterou tolik let skrýval pod těmi vousisky, mi připadala jako zrada. Teď abych tu směšnou věc nosil nezakrytou! A jaký nos mi odkázal! A to oko! (str. 80)

Stín Mattii Pascala ho nakonec pronásleduje nejen v podobě přetrvávajících fyzických znaků, ale také jako neustálý strach z prozrazení. Když se v bytě Adriana Meise v Římě objeví člověk, který tvrdí, že je s ním příbuzensky spjatý, vynikne při porovnávání skutečné a smyšlené minulosti onen rozkol obou a fiktivnost a prázdnota Meisovy identity je odhalena.

Fiktivní identita si totiž pohrává se všemi konstitutivními rysy života, sestavuje prvky pravděpodobnosti do mozaiky, přesto jí chybí ona důležitá autentičnost. Imaginární minulost se nemůže proměnit v osobní vzpomínku skutečného života, proto je jediným možným časoprostorem Meisovy identity jeho přítomnost, okamžiky od momentu vytvoření jména po pomyslné utonutí.

Přítomnost Adriana Meise je jako jediná prožitá doopravdy. Je to jeho jediná deviza; přítomnost vnímaná jako metasvoboda, jako ničím nezkalené tady a teď. Avšak také jako ta jediná možnost - Meis je, jak jasně vyplývá z uvedených tvrzení, postavou okamžiku, postavou bez minulosti (ačkoli se velmi snaží tento handicap překonat) a postavou bez vyhlídek do budoucna, jak sám v závěru románu zjišťuje. Postava, která není ukotvená, vklíněná v určitý

řád a kontext, se nemůže vyvíjet: „Blázen? Jak jsem si mohl myslet, že může žít kmen odříznutý od svých kořenů?“ (str. 204).

Nejzásadnějším momentem, který demaskuje iluzornost Adrianovy nereálné, umělé identity, je pak okamžik ukončení „života“ tohoto Pascalova druhého *já*. Neustále narůstající těžkosti, které ho v Římě pronásledují (od šokujícího setkání s domnělým příbuzným, přes okradení, kterému se nemůže bránit, až ke konečnému zapletení se do sporu a hrozícímu souboji), dovedou Mattiu-Adriana k myšlenkám na sebevraždu. V takto vyhrocené situaci si uvědomí, že stejně jako má dvě identity, má i dvě možnosti, a že se lze zbavit pouze oné umělé fasády - Adriana a to nejinak než opět fingovaně, tedy zabitím masky, a nikoli těla:

Trhl jsem sebou, náhlá vlna bláznivé radosti mě přepadla, pozvedla. Ale ano! Ale ano! Nemusím zabíjet sebe, nebožtíka, já musím zabít tu šílenou nesmyslnou fikci, která mě mučila, týrala dva roky, toho Adriana Meise, odsouzeného k tomu, aby byl zbabělec, lhář a darebák; musím zabít toho Adriana Meise, který by býval měl mít s ohledem na své falešné jméno také mozek z koudelky, srdce z lepenky, žíly z gumy a v nich místo krve trochu obarvené vody: pak by to snad s ním šlo! A proto pryč s ním, pryč s tím odporným ohavným panákem! (str. 204)



## Vzkříšení

Ke konci románu dochází k opakování počáteční situace, k jakémusi tematickému (i syžetovému) zacyklení: Mattia Pascal shledává, že v podobě, v jaké je okolnímu světu prezentován, pro něho neexistuje žádné východisko ze stávající situace. Podobně jako je na začátku příběhu zaskočen zprávou o "svém" utonutí a ocitá se mimo řád svého dosavadního života, je v závěru vystaven analogickému problému, byť z opačného úhlu pohledu. Nejprve jde o postavení skutečné identity vyčleněné náhle mimo svět a život, v druhém případě je jeho fiktivní já do života (ve smyslu řádu a systému) vtažováno proti jeho vůli - Adriano je nejprve okolím nucen vyprávět svůj neexistující životní příběh, následně se jen stěží vyhne vyšetřování krádeže svých peněz, čímž by vešel ve styk s úřady a právními institucemi, a nakonec je dohnán k souboji o čest. Čím dál víc je posouván k odhalení svého výtvoru, své smyšlenky a tím k roztržtění a zániku Adrianovy postavy. Sám je svou nepravou identitou již natolik pohlcen, že zpočátku chce zvolit skutečnou smrt, smrt těla Mattii Pascala, která by samozřejmě usmrtila i masku Adriana Meise.

Opět paralelně s počátkem svého vyprávění, kdy si po prvotním šoku začíná uvědomovat potenciál své nové situace, zde protagonista pochopí, že s nepravou "tváří" nežil doopravdy, že vše, co prožil při svém římském dobrodružství, je beznadějně připoutáno ke lži a iluzi, od níž se ovšem lze osvobodit. A stejně jako se dřív, po své proměně, v mysli zbavoval Mattii, nyní se snaží oprostít se od Adriana Meise: „Ne já, ne já, ale Adriano Meis byl uražen. A Adriano Meis se teď zabije.“ (str. 203).

Uvedená citace opět dokládá nezaměnitelnost skutečného "já" s náhradní identitou Adrianovou. Definitivně je tak čtenář utvrzen v tom, že Adriano Meis je pouhý zástupný znak, jen jméno, označení a několik běžných rekvizit dokreslujících jeho "převlek":

Vytrhl jsem z notesu lístek a napsal jsem tam tužkou Adriano Meis. Co dál? Nic. Adresu a datum. Tak to stačilo. To byl celý Adriano Meis - ten klobouk a ta hůl. (str. 203 - 204)

Po popření Adriana se hlavní hrdina ocitá zase mimo život i smrt, nazývá tento stav intermezzem: Obě jeho identity jsou prozatím mrtvé - Adriano Meis už konečně a Mattia Pascal ještě pořád. Dává oběma podobám najednou tentýž ráz, tutéž iluzornost a díky svěží nadsázce zpracovává Pirandello tuto scénu bravurně a s humorem. Vypravěčský subjekt, pro tentokrát s dostatečným nadhledem a odstupem, vyvádí obě svá jména, svá alter ega na procházku po Pise:

Och, to byla příjemná procházka! Adriano Meis, který už v Pise byl, div že nechtěl dělat průvodce a cicerona Mattiu Pascalovi; ale ten, sklíčen spoustou věcí, které přemítal v hlavě, se mu nevlídně vytrhoval, potřásal rukou, jako by chtěl zahnat ten dotěrný stín v redingotu, v klobouku s širokou krempou a v brýlích. "Klid' se! Klid' se! Vrat' se do řeky, utopenče!" Ale vzpomínal jsem si, že také tenkrát přede dvěma lety, když se ulicemi Pisy procházel Adriano Meis, obtěžoval ho a rušil stějně dotěrný stín Mattii Pascala, a Adriano by se ho byl nejradši zbavil stejným způsobem, tj. posílal ho zpátky do mlýnského náhonu v Posadě. Nejlepší udělám, když se nebudu brátřit s žádným z nich. (str. 209).

Než se hlavní hrdina opět vtělí do své původní a jediné možné (jediné fungující) identity, je nikým, cítí se zrovna tak mrtvý, oddělený od života, jako v mezidobí po "smrti" Mattii a před stvořením Adriana.

Návrat do rodné vesnice a především do původního života, snaha navázat na přetátou a téměř ztracenou nit předchozího osudu, naráží na mnoho překážek. Mattiova žena se znovu provdala a nenadálé zjevení se prvního manžela způsobí v celé rodině paniku a chaos, Mattia zjišťuje, že už nemůže začít tam, kde před lety skončil, nemůže se ani bez problému vrátit ke svému původu, jménu, identitě. Pokud v úvodu těchto kapitol věnovaných románu *Nebožtík Mattia Pascal* zaznělo, že identita pro jeho protagonistu znamená pouhou nálepku pro zařazení, pouhé označení, je nyní třeba toto tvrzení poněkud zmírnit. Identita v textu prezentovaná má sice skutečně status sociálního určení a tento její charakter nezpochybňujeme, přece jen je však důležité uvědomit si také přesah této sociální značky obsažené v samém závěru románu. Mattia Pascal pochopí, že identity ve smyslu sociálního kontextu

člověka, jeho náležitosti k jistým tradicím a k určité společnosti a původu se nelze zbavit ani se z ní vymanit v bláhové představě získání svobody. Takový pokus nutně musí vést ke zkáze a vytěsnění ze života:

Dlouze jsme spolu probírali moje osudy a já mu často říkal, že nevidím, jaké naučení by z nich kdo mohl získat. "Třeba takové, milý pane Pascale, " odpovídá mi, "že mimo zákon a mimo ty jedinečné okolnosti, pro které my jsme my, nelze žít." Ale já mu na to namítám, že jsem se nevrátil ani do mezí zákona, ani do starého běhu života. Moje manželka je manželka Pominova a o sobě bych sotva dovedl říci, kdo jsem (str. 231).

Pro Mattiu není návratu k předchozímu životnímu plánu a jeho identita se napříště stává vyprázdněnou identitou nebožtíka: „Nemohl byste mi laskavě říci, kdo vlastně jste?“ Pokrčím rameny, přimhouřím oči a odpovím: „Ovšem, kamaráde...Já jsem nebožtík Mattia Pascal.“ (str.232)

## V. Rozpůlený člověk moderního věku

### Mezi realismem a fantastičností

Větším skokem jsme překlenuli takřka celou první polovinu dvacátého století a setkáváme se s dalším pojetím rozpolcené osobnosti, a sice v trilogii *Naši předkové* Itala Calvina, konkrétně pak v kratším alegorickém příběhu *Rozpůlený vikomt* (*Il visconte dimezzato*, 1952, č. *Rozpůlený vikomt*, 1970). Než se však pokusíme poodhalit umění a magičnost tohoto textu, je třeba představit Itala Calvina v širším záběru jeho rozmanité tvorby.

Na počátku Calvinovy tvorby stojí osobité vypořádání se s neorealismem: roku 1947 vychází jeho debut *Cestička pavoučích hnízd* (*Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947, č. *Cestička pavoučích hnízd*, 1959), která je příběhem malého chlapce uprostřed partyzánského odboje. Již v této próze prokazuje Calvino svůj smysl pro kontrast a invenci, pro spojování protichůdného a „vynalézání“ dalšího možného úhlu pohledu. Malý Pin, protagonista *Cestičky pavoučích hnízd*, je symbiózou dětského hladu po fantastickém dobrodružství a krušnou válečnou zkušeností, bídou a násilím, zbytkem naivity promíchané s úskočností a zkažeností, která je nutným předpokladem pro přežití dětí ulice. V padesátých letech vycházejí další Calvinovy povídky bilancující válečný a poválečný stav Itálie: *Naposled přilétá havran* (*Ultimo viene il corvo*, 1949), *Minové pole* (*Campo di mine*, 1949), obě povídky vyšly česky ve výboru *Tíha naděje* z roku 1963; a *Vstup do války* (*L'entrata in guerra*, 1954, č. ve výboru *Černý chléb*, 1959).

Od tématu pochmurné a neutěšené poválečné všednodennosti se Calvino snaží postupně odtrhávat a hledat nové cesty a způsoby výrazu a literárního vyjádření. Jeho tvorba se začíná vydávat dvojím směrem. První z nich vychází z jeho ranného příklonu k realistickému vyprávění, jímž se vyrovnává s děním ve svém okolí a se společenskými proměnami Itálie šedesátých let (i pozdějších). K tomuto proudu vedle zmiňovaných próz náležejí např. *Argentinští mravenci* (*La formica argentina*, 1953n), *Stavební spekulace* (*La speculazione edilizia*, 1957, do češtiny nepřeloženo), *Mračno smogu* (*La nuvola di smog*, 1958, č. ve výboru *Deset italských novel*, 1970), *Smolař Matěj*

(*Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, 1963, č. *Smolař Matěj aneb dvacet příběhů s neveselým koncem*, 1974), *Sčítatelův den* (*La giornata di uno scrutatore*, 1963, č. ve výboru *Pět italských novel*, 1967). Téměř ve všech těchto dílech autor reflektuje některý ze zásadních vykřičníků doby, v hypertrofované podobě člověka zahlučuje zoufalé odolávání každodenním strastem, které však přerůstají únosnou mez, metaforicky vyjádřené jako boj s hmyzem znemožňujícím normální život (*Argentinští mravenci*). Ve *Stavební spekulaci* se zase tematizuje stavební rozmach ve městech, závratný ekonomický rozvoj republiky a s tím související odsun filosofického vnímání světa a metafyzického přesahu na vedlejší kolej. V podobném duchu se nesou i ostatní texty realistického směřování, zaznívá v nich hořkost nad údělem intelektuála a jeho vytěsněnou pozicí v materiálně zaměřeném světě.

Druhou linii Calvinovy poetiky tvoří texty s fantastickými motivy, pohrávající si s magičností věcí, motivů i témat. Téměř souběžně se svými realistickými pracemi přichází Calvino s kratší prózou - *Rozpůleným vikontem*, v níž oživuje tradiční žánr alegorie a vtiskává mu nový impuls. Po *Rozpůleném vikontu* napsal Calvino ještě *Barona na stromě* (*Il barone rampante*) a *Neexistujícího rytíře* (*Il cavaliere inesistente*). Tři příběhy s historickým pozadím, vystavěné na groteskních attributech protagonistů, představují Calvinovu výzvu ustrnulým žánrům literatury a konvencionalizaci tématu lidské individuality konfrontující se s univerzalitou společnosti a jejím zúženým hodnotovým spektrem.

Šedesátá léta pak pokračují ve znamení experimentu. Calvino sympatizuje s avantgardní literární skupinou 63 (Gruppo 63)<sup>25</sup> a snaží se pro literaturu objevovat a získávat „nová území“. Od realistické prózy se definitivně odvrací; výsledkem jsou dvě knihy fantastických povídek *Kosmické grotesky* (*Le Cosmicomiche*, 1965, č. *Kosmické grotesky*, 1968) a *T nula* (*T con zero*, 1967, do češtiny nepřeloženo) a na počátku sedmdesátých let ještě román *Neviditelná města* (*Le città invisibili*, 1972, č. *Neviditelná města*, 1986), jež

---

<sup>25</sup> avantgardní literární skupina 63 (Gruppo 63) vznikla v roce 1963 na sympoziu v Palermu a volně sdružovala 34 básníků, prozaiků, esejistů, dramatiků a literárních teoretiků. Jejím programem byl experimentální umění a mezi členy patřili např. U. Eco, A. a G. Guglielmi, R. Barilli, básníci Balestrini, Pagliarani, Sanguineti a další.

prostřednictvím vyprávění cestovatele Marca Pola Chánu Kublajovi hyperbolicky portrétuje nesčetné podoby města jako nadpřirozeného prostoru neomezených možností a půvabů. Ústředním bodem Calvinova zájmu je příběh, vyprávění, které se právě v druhé polovině dvacátého století ocitá v krizi. Poté, co je žánr románu považován již za vyčerpaný, pokouší se jej Calvino resuscitovat odhalováním dalších možností realizace, restaurováním tradičních žánrů (viz alegorie *Naši předkové* (*I nostri antenati*, 1970, č. *Naši předkové*, 1970) či *Italské pohádky* (*Fiabe italiane*, 1956, č. výbor *Italské pohádky*, 1982), exkurzí do oblasti filosofie, lingvistiky apod.

Zvláště studium sémiotiky mu poskytlo silný inspirační zdroj: Při svém pobytu v Paříži přichází do kontaktu s francouzskou Dílnou potenciální literatury (Oulipo) a jejími semiotickými „hrátkami“. Zkoumá kombinatorické možnosti narativních struktur a píše *Hrad zkřížených osudů* (*Il castello dei destini incrociati*, 1969, č. *Hrad zkřížených osudů*, 2001) jako soubor příběhů generovaných hrou s tarokovými kartami a jejich emblematickými významy.

V roce 1979 vychází román *Když jedné zimní noci cestující* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979, č. *Když jedné zimní noci cestující*, 1998). Tímto opusem jako by se Calvino pokusil vytvořit jakousi metaknihu (knihu, která hovoří o knihách), metaautora i metačtenáře. Jde o text, komunikující se čtenářem dráždivou formou, ve druhé slovesné osobě, zavazující si ho už předem ke spolupráci a otevřeně mu rozkrývající jeho úlohu a místo v textu. Po introdukci ve stylu návodu se ale přece jen před čtenářem rozvine příběh a v tomto příběhu se pak identifikace románového čtenáře se skutečným čtenářem narušuje, aniž by se změnila forma vyprávění. Zároveň se objevují další čtenářské typy a prezentují se různé způsoby recepce textu. Stáváme se tudíž jako čtenáři nositeli zajímavého paradoxu - zachází se s námi jako s protagonisty textu, přímo se nám vnucuje pozice tvůrce a zároveň jsme pozorovateli a příjemci příběhu v tradičním smyslu.

Mnohovrstevnatost tvorby Itala Calvina však lze nahlédnout ještě z jiného úhlu pohledu: při bližším pohledu vystupují do popředí větší tematické celky, jimž autor věnuje zvýšenou pozornost. Vedle motivu démonizovaného prostoru města (Neviditelná města, Mračno smogu aj.), které mění svou tvář z primárního obydlí člověka na samostatnou, organickou entitu, jež člověka

naopak začíná pohlcovat, je tu ještě téma příběhu a téma člověka - intelektuála, který ztratil v novém uspořádání světa své opodstatnění. Téma příběhu jsme již naznačili, Calvino však nezůstává u příběhu jako ukončené struktury, postupně se zabývá jeho genezí, jeho tvůrcem a v neposlední řadě jeho recipientem (*Když jedné zimní noci cestující*). Povyšuje tak příběh a nevyčerpatelnost jeho obměn do pozice protagonisty. Analogií k příběhu, který potřebuje znovu objevit svůj smysl a prostor, je postava moderního člověka v jeho problematičnosti a komplexnosti a v jeho nesouladu s okolním světem. Tři podoby deformované identity explicitně zobrazuje právě v alegorii *Naši předkové*.

## **Rozpůlený, nepřítomný, neexistující**

Trojice zmíněných adjektiv lze chápat jako Calvinovu typologii zproblematizované identity současného člověka. Každé z těchto označení odkazuje k určitému způsobu přijímání světa a seberealizace uvnitř něho a každou z nich reprezentuje jedna alegorická črta z trilogie *Naši předkové*. „Rozpůlenému“ věnujeme dostatečný prostor v následujících kapitolách, proto se nyní alespoň okrajově zastavme u jeho souputníků, abychom získali představu o kontextu, s nímž je *Rozpůlený vikomt* těsně spjat.

„Nepřítomným“ jsme volně nazvali *Barona na stromě*, postavu, která pátrá po potvrzení své individuality tím, že se oprostí od všeobecně přijímaných schémat života a uchýlí se k existenci ve větvích stromů. Nezříká se však společnosti bližních, jeho dobrovolné osamocení má existenciální rozměr hledání smyslu a způsobu života, není v žádném případě prázdným gestem odvrhnutí společnosti, demonstrováným s pošetilou okázalostí. Baron se ze své pozice zúčastňuje všeho dění ve svém okolí, dokonce je politicky aktivní. Nevyvýšil se nad běžnou úroveň jeviště života kvůli pocitu nadřazenosti či touhy po nadhledu, ani aby se stal kriticky hodnotícím pozorovatelem. Naopak se chce své pasivity vzdát, bojovat s ní, a tak paradoxně volí izolaci, aby mohl být lepším aktérem života. Jediným způsobem, jak sdílet svou přítomnost s ostatními, je pro barona oproštění se od nich, přijetí nepopiratelné propasti mezi subjektem a jeho okolím a neustálá snaha o překonání této vzdálenosti pomocí obětavých činů pro druhé.

*Neexistující rytíř* je pro změnu typem indiferentní identity, která rezignovala na snahu o vlastní individuálnost a autenticitu. V jistém smyslu je autorem samotným považován za protiklad barona a jeho úsilí o individualizaci sebe sama, a zároveň za nejvyšší, konečný stupeň deformace lidské osobnosti:

Od primitivního člověka, který se zcela ztotožňoval s všehomírem, a mohlo by se říci, že ještě neexistoval, protože se nediferencoval od organické hmoty, jsme pomalu dospěli k umělému člověku, který zcela splývá s produkty a se situacemi, neexistuje, protože se s ničím nedostává do rozporu, nenavazuje žádné vztahy (boj a harmonie jako výslednice boje) s



tím, co ho (příroda a dějiny) obklopuje, ale čistě abstraktně "funguje".<sup>26</sup>

Rytíř Agilulf je prázdné brnění, které bojuje, chodí, "žije" jen jako vůle a vědomí bez fyzické podstaty a jako takový je vlastně připodobnitelný rozpůlenému vikomtovi. "Fragment" jeho bytosti hledá své doplnění a nalézá ho v opačně "deformovaném" zbrojnoši Krákorovi - postavě obdařené sice tělem, fyzickou existencí, přítomností v hmotném světě, ale bez individuálního vědomí. Komplementární dvojice připomínající donquijotský model představuje ztracenou rovnováhu mezi oběma konstitutivními prvky osobnosti a stav jejich naprostého roztržení a oddělení (podobně jako dobrá a špatná polovina vikomta Medarda).

Tato trojice osobnostních deformací ukazuje na "zbloudilost" člověka ve světě, kterému již nerozumí, a touhu po návratu k původní jednotě či alespoň překlenutí období krize. Moderní člověk se potýká s nevyvážeností, extrémností a zlomkovitostí světa, což se odráží na jeho podobě i myslí. Calvino pak svými texty vybízí k hledání opětovné jednoty a harmonie, k novým způsobům uskutečnění vlastní existence v souladu se společností, světem, ale především v souladu se sebou samým:

Chtěl jsem z nich udělat trilogii o třech různých způsobech, jak se může realizovat lidská bytost: v Neexistujícím rytíři dobytí existence, v Rozpůleném vikomtovi aspirace na úplnost překonávající zmrzačení způsobená společností, v Baronovi na stromě cesta k neindividualistické úplnosti dosažitelná pouze důslednou sebedeterminací individua: jsou to tři stupně směřující k svobodě.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> in Calvino, Italo. *Naši předkové*. přeložil Zdeněk Digrín a Vladimír Mikeš. Odeon: Praha 1971. str. 14. Všechny následující citace pocházejí z tohoto vydání.

<sup>27</sup> Ibid., str. 16-17

## Člověk - torzo

*Rozpůlený, zmrzačený a neúplný současný člověk je sám sobě nepřítelem; Marx to nazývá „odcizení“, Freud „potlačení“; někdejší harmonický stav je ztracen, o novou úplnost se usiluje. To je ideologicko-morální jádro, které jsem chtěl vědomě dát svému příběhu.*

Italo Calvino - Naši předkové

Těmito slovy autor hodnotí smysl textu *Rozpůleného vikonta* v předmluvě ke společnému vydání všech tří novel pod názvem *Naši předkové*. Přiznává, že ohniskem jeho zájmu nebyla otázka přítomnosti zla a dobra v lidské povaze a jejich tematizace (jako je tomu například u Stevensona), ale právě onen moment rozpůlení, rozdělení člověka na části, které nemohou nikdy plnohodnotně fungovat a suplovat celek. Rozdělení postav na dobrou a špatnou se všemi průvodními jevy jejich hyperbolizovaného charakteru mělo posloužit především ke zvýraznění odlišnosti, rozpornosti obou „částí“.

Většina moderních textů, jejichž leitmotivem je rozpad, ztráta či zmatení identity, je postavena na pojetí člověka jako společného „vězení“ několika tváří, podob, více bytostí, mezi nimiž může panovat napětí, rivalita, rozpor. Takovým příkladem z české literatury je například *Obyčejný život* Karla Čapka, román-prizma, který nahlíží lidské jednání, vystupování a charakter z více úhlů a pokrývá škálu od ideální po naprosto drastickou motivickou interpretaci chování a konání člověka. „Obyčejný“ život má mnoho poloh, sestává z vášní, dobrodružství, násilí i zbabělosti; obyčejnost zde neznamena nezajímavost, ale univerzalitu, sdílenost, úděl společný všem lidským bytostem. Ze světové literatury znovu připomeňme Stevensonův *Podivný případ doktora Jekylla a pana Hyde*. Podobně jako Calvino konstruuje Stevenson dvě stránky lidského charakteru jako samostatné postavy, využívá ovšem poeovských principů hororu na vědecko-fantastickém podkladě. Myšlenkovým jádrem jeho textu je

však opět svárlivost protikladných bytostí uvnitř člověka:

Je to kletba lidstva, že dva zcela nesourodé pruty jsou takto spolu svázány  
- že ti protinožci musí spolu ustavičně zápasit ve zmučeném lůně vědomí.

28

Calvino na rozdíl od obou zmiňovaných případů upouští od tematizace „mnohočetnosti“ jedince, nezaměřuje se, jak bylo řečeno výše, na celek pojmávaný jako složenina protichůdných sil, ale naopak na jednu z těchto částí, na fragment člověka, na jeho nesamostatnost a neživotnost. Posunuje tím motiv „člověka - mozaiky“ na další stupeň, na pokročilejší fázi, a sice na „člověka - torzo“.

Pomocí znovuoživené alegorie s použitím nadpřirozených prvků vytváří zřetelný obraz rozpolcení lidské identity na příkladu rozpůlení těla. Před zásahem dělové koule, při níž je rozdělen vedví, prožívá vikomt Medardo z Terralby svět v jeho jednotě a neproblematicky, celistvost jeho těla se odráží i na celistvosti a harmonii jeho mysli:

V jeho srdci nebyl stesk, pochybnosti ani obavy. Všechno bylo pro něho dosud nesporné a z jednoho kusu, jako byl on sám. Kdyby byl mohl předvídat strašlivý osud, který ho očekával, snad by ho byl také považoval za přirozený a celistvý, byť bolestný. Upjal svůj pohled k nočnímu obzoru, tam, kde tušil nepřátelský tábor, zkříženýma rukama si tiskl ramena a byl spokojen, že si může být jist dalekými a rozličnými skutečnostmi i svou vlastní přítomností mezi lidmi.<sup>29</sup>

Po zážitku rozpůlení, zničení jednoty a souladu však všechny tyto jistoty

---

<sup>28</sup> in Stevenson, Robert Louis. *Podivný příklad doktora Jekylla a pana Hyde*. in Klub sebevrahů. přeložili Jarmila Fastrová, Břetislav Hodek a Jaroslav Hornát. Odeon: Praha 1977. str. 181

Medardo ztrácí. Stává se neúplnou bytostí a tento defekt vyjadřuje nejen jeho polovina těla s čistým řezem, ale i jeho vědomí, a odráží se především v jeho činech a nově utvořené, zdeformované recepci světa.

---

<sup>29</sup> in Calvino, Italo. *Rozpůlený vikomt.* in *Naši předkové.* str. 118

## Nadvláda špatné polovice

Polovina vikomta Medarda se vrací z turecké války do rodné Terralby a vzápětí se ukazuje, že je to polovina, v níž se zkoncentrovaly všechny negativní aspekty Medardovy povahy. Calvino v souladu s požadavky žánru alegorie velmi jasně a zřetelně demonstruje Medardovu „černou“ stránku, a to bez zaváhání, bez prostoru pro méně vyhraněnou interpretaci. Medardo je naprosto symetricky rozpůlen, řez jeho tělem je vypodobněn velmi naturalisticky. A stejným způsobem se pak snaží vnutit deformovanou podobu těla také svému okolí. Vše, s čím přichází Medardo do styku, pūlí na dvě části, ničí a násilně si podmaňuje. Později se toto stigma krajiny a všeho živého v ní stává Medardovou vizitkou, potvrzením jeho způsobu existence a především prostředkem jeho komunikace se světem, do něhož se nedokáže začlenit jinak:

Cestou domů, v poledne, si Pamela všimla, že všechny sedmikrásky na lukách mají jen jednu polovinu lístků a druhá polovina okvěti byla otrhaná. „Běda mi,“ řekla si, „ze všech děvčat z údolí to muselo potkat právě mne!“ Pochopila, že vikomt se do ní zamiloval. (str. 144)

Jeho podoba i charakter se v textu realizují v doslovné rovině, lze tedy hovořit o postavě definované, a to tím nejtradičnějším způsobem – přímým pojmenováním jeho atributů objektivním vypravěčem. Calvino svou postavu staví velmi schematicky jako exemplární typus, jako univerzální masku. Přesto ji nevnímáme jako plochou a neživou, a to především díky nadsázce a také oné ingredienci fantastičnosti, která je Calvinovu pojetí alegorie vlastní. Autor pracuje s určitou konverzí přirozeného a nadpřirozeného: Medardův fantaskní zjev podává s výmluvnou samozřejmostí, zatímco reálným (byť otřesným) situacím a jevům spojených s běžným životem poddaných (malomocenství, poprav, existence náboženských menšin) dodává příznak pohádkové magičnosti a absurdnosti:

Na tak velkém a důmyslném stroji bylo možno oběsit jedním rázem dokonce více osob, než kolik bylo odsouzeno, takže vikomt toho využil a

dal pověsit ještě deset kocourů, tak aby vždycky mezi každé dva odsouzence přišel jeden kocour. (str. 127-128)

Jednoznačné určení postavy jako bezproblémově definované komplikuje především samotný fakt, že se jedná jen o „polovinu“ postavy. Tím samozřejmě Calvino porušuje všechny tradiční předpoklady pro konstrukci postavy a deklaruje vlastní originální postupy.

Mimo jiné je také příznačné, že autor stvořil tuto literární postavu jako šlechtice, panovníka, jenž má moc přizpůsobovat si svět k svému obrazu a udávat závaznou normu. Medardův životní postoj se implicitně stává zákonem, jeho osobní příběh se rozšiřuje na příběh společnosti, neboli na příběh „kohokoli z nás“. I v tom Calvinův text dostojí závazku alegorie jako žánru s obecně platnými morálními východisky, postulovanými na jednom exemplárním příkladu. Proto je nasnadě, že zjev Terralby a jejích obyvatel se rovněž promění a bude korespondovat se zjevem a jednáním vikomta, jako se svým vzorem, zrcadlem:

Ztuhlé mrtvoly a zdechlíny kocourů se houpaly tři dny a zprvu neměl nikdo to srdce, aby si je prohlédl. Ale záhy si lidé všimli, že je to vlastně imponující podívaná, a náš úsudek se také rozštěpil na zcela protikladné city, takže nám bylo skoro zatěžko nebožtíky sundat a celý ten náramný stroj rozebrat. (...) Kamkoli jsem se otočil, Trelawney, Pietro Skoba, hugenoti, malomocní, všichni jsme žili ve znamení rozpůleného, on byl pán, jemuž jsme sloužili a kterého jsme se nebyli s to zbavit. (str. 128; 143)

Postava vikomta Medarda svou „polovičitost“ v příběhu několikrát sama označí, reflektuje tuto situaci a snaží se jí dodat univerzální význam a smysl. Shledává ve svém novém stavu možnosti nového úhlu pohledu na svět a společnost; pokouší se ho obhájit a učinit z něho vlastní ontologickou filosofii:

„Takhle se dá rozpůlit všechno, co je celé,“ (...) „takhle by se každý mohl zbavit své tupé a zhovadilé celosti. Byl jsem celý a všechno mi připadalo přirozené a popletené, pitomé jako vzduch, myslel jsem, že všechno

vidím, a byla to jen slupka. Až se jednou dočkáš toho, že tě bude jen půl, a přál bych ti to, chlapče, pochopíš věci, které jsou obyčejnému mozku nedostupné. Ztratíš polovici sebe sama a půl světa, ale zbývající půle bude tisíckrát zajímavější a vzácnější. A i ty si zasloužíš, aby všechno bylo rozpůleno a roztrženo k tvému obrazu, protože krása, moudrost a spravedlnost je jenom v tom, co je rozerváno na kusy.“ (str. 143)

Vlastní neúplnost vnímá jako odraz stavu světa a situace ve společnosti a povyšuje ji na „motto“ člověka. Navíc jí dodává rozměr určité fatality tím, že striktně hájí svůj způsob existence jako jediný možný:

„Pamelo, rozhodl jsem se, že jsem do tebe zamilován,“ řekl jí.  
„A proto,“ vyjela si na něj, „trýzníte všechno, co příroda stvořila?“  
„Pamelo,“ vzdychl vikomt, „žádnou jinou řečí spolu nemůžeme rozmlouvat než touto. Na tomto světě každé setkání dvou stvoření končí rozsápáním.“  
(str. 145 - 146)

## Zuřivec versus Dobrák

Po určitém čase extrémního jednostranného běsnění Zuřivce (jak je v textu Medardova špatná část označována), se z války vrací taktéž druhá část jeho *já* - Dobrák. Také on, stejně jako špatný Medardo, již ve svém vzhledu odráží podstatu převládajícího rysu svého charakteru. Proti přísnosti a krutosti symbolizované černým pláštěm, napětím a strnulostí tváře, se nyní představuje prostota a pokora:

Pravda, vypadal, jako by se hodně změnil, neměl už tak napjatý a krutý výraz, spíš ochablý a zkormoucený, snad po tom leknutí a bolesti od kousance. Ale i zaprášené šaty, trochu jiného střihu než obvykle, podporovaly ten dojem. Jeho černý plášť byl trochu potrhaný; na cípech se na něj nachytilo listí a kaštanové slupky; neměl šaty z černého sametu jako jindy, ale z vypelichaného a vybledlého barchetu, a na noze neměl vysokou koženou botu, ale jen vlněnou punčochu s modrobílými pruhy. (str. 153)

Pouhým protipólem jeho působení se však zlo páchané první polovicí nevyruší, neboť ambivalentní síly Dobráka a Zuřivce se neslučují, nedoplňují, jdou naopak ostře proti sobě. Zběsilá oscilace krajního násilnického jednání a následného „světectví“ vede jen k dalšímu zmatku a znesnadnění života. Situace obyvatel Terralby se nevrací ke středu a rovnováze, protože jednání dvou Medardů je hrou na přetlačování dvou hypertrofovaných antinomních postojů. Jejich vzájemná interakce má podobu bojových střetů. Scéna se zničením knihy je metaforickým obrazem zmaru zapříčiněného neschopností spojení protikladných částí lidské osobnosti:

Dobrák se zapotácel nazad a zvedl knihu do výšky, až se zavřela; ale právě v té chvíli se Zuřivec v plném cvalu mihl mezi stromy a napřaženou kosinkou švihl po Dobrákovi. Ostří kosinky zajelo do knihy a rozseklo ji po délce na dvě půlky. Hřbet zůstal v Dobrákově ruce a odseknutá část se rozlázla, a tisíc rozpůlených stránek unášel vítr. (...) Několik rozpůlených listů zalétlo až na cestu, kudy právě šel doktor Trelawney a s ním já.



Jeden chytil doktor ještě ve vzduchu, obracel ho v ruce, pokoušel se ty verše bez hlavy a paty rozluštit a zavrtěl hlavou: „Vždyť se tomu nedá rozumět ...Ts ... ts ...“ (str. 162 - 163)

Věnujme však nyní pozornost i samotnému Dobrákovi: ani jeho neúplnost se nejeví jako ideální, přestože je pravým opakem zlé stránky svého já, tedy ztělesněním dobra, laskavosti, milosrdenství a obětavosti. I tato krajnost, přestože je na první pohled veskrze pozitivní, je Calvinem prezentována jako omezenost, jako nedostatečnost, která ve své zaslepenosti a neznalosti míry může mít opačný efekt, než je jejím záměrem. Některé skutky vikomtovy druhé polovice jsou proto vnímány s nelibostí (například jeho téměř fanatické snahy o nápravu morálky v obci malomocných: „A byl stále mezi nimi, aby je umravňoval, aby strkal nos do jejich věcí, aby se nad nimi pohoršoval a dělal jim kázání. Malomocní ho nemohli vystát.“ (str. 170). Jindy se jeho počínání míjí účinkem či se dokonce zvrhává v pravý opak:

„Onehdy jsi daroval svou berlu starýmu Isidorovi...“  
„Ano, to jsem byl opravdu já ...“  
„A tím se chlubíš? on s ní zmlátil svou ženu, chudinku...“  
„Řekl mi, že nemůže chodit, protože ho trápí dna ...“  
„Předstíral... A ty mu hned věnuješ berlu... Teď ji přerazil své ženě o hřbet a ty se vláčíš opřený o kus větve. Nemáš kouska rozumu, to je to celý! (str. 169 - 170)

Podobně se jeví i Dobrákovy výtvary, jimiž se snaží konkurovat ďábelské sofistikovanosti Zuřivcových popravčích strojů a mučidel. Výsledkem je zmatený plán nerealizovatelného přístroje, který by byl schopný zastat rozmanité práce, odstranit hlad a bídu a ještě sloužit k zábavě. Přílišná „přehlčenost“ takového stroje je otiskem Dobrákovy povahy a je nasnadě, že obojí stojí mimo skutečný život a není schopno fungování.

Přesto i dobrý Medardo (podobně jako špatný) smýšlí o své částečnosti jako o přínosu pro své vnímání světa; své postavení ve společnosti a osobitý pohled na život váže s pozitivními konotacemi:

„Ó Pamelu, rozpůlený má jednu přednost: chápe, jak každá bytost a cokoli na světě trpí vlastní neúplností. Byl jsem celý a nechápal jsem to, chodil jsem hluchý a netečný kolem bolestí a ran, které jsou rozesety všude, i tam, kde se celý člověk ani neodvážívá pomyslet. Netoliko já sám, Pamelu, jsem rozštěpená a rozvrácená bytost, ale i ty a všichni ostatní. A nyní cítím bratrství, které jsem dříve, dokud jsem byl ještě celý, nikdy nepoznal: bratrství se vším zmrzačeným a s veškerou nedostatečností, co jí na světě je. (str. 159)

Postavy Dobráka a Zuřivce vystupují v příběhu relativně autonomně, koncipovány jsou jako dvě entity, jejichž naprostá rozdílnost má být na první pohled zřejmá a nezpochybnitelná. Fungují v textu zdánlivě nezávisle na sobě, prožívají každý vlastní příběh - počínaje odlišným „zrozením“ obou polovin (Zuřivec byl zachráněn vojenskými sběrači raněných, zatímco jeho zbytek - pozdějšího Dobráka - našli až několik dní nato dva poutníci, kteří se ho ujali a ošetřovali ho). V příběhu je však přítomno několik momentů, jež toto zdání dekonstruuje a odhalují propojenost a nezrušitelnou provázanost obou vikomtů. V první řadě jde o promluvy samotných postav-polovin: Dobrák i Zuřivec bytostně vnímají přítomnost a úděl toho druhého:

„Začínám už mít dojem, že jste trochu příliš naměkko, a místo abyste tomu svému druhému kusu dal co proto za všechny ničemnosti, které si ten parchant vymýšlí, nakonec ho ještě litujete.“ „Jak bych nelitoval. Já dobře vím, co to znamená být jen polovičním člověkem, a nemohu s ním necítit.“ (str. 159).

Další takový signál představuje konfrontace Medarda (respektive Medardů) s určitými postavami a těmi jsou především dívka Pamela a kojná Šebastiánka. Pamela, do které se obě poloviny vikomta zamilují, představuje sjednocující, harmonizující princip lásky. Ona jediná má schopnost přimět obě části k opětovnému spojení, protože se nedokáže či nechce rozhodnout jen pro jednoho z nich, ačkoli si obě části vikomta myslí, že právě takovým rozhodnutím by mohla jednu polovinu povýšit na plnohodnotnou formu existence a potvrdit její autenticitu a životaschopnost. Pamela však volbu

odmítá a jasně tím deklaruje, že takové východisko není možné.

Kojná Šebastiánka je analogickým jednotícím principem - tentokrát ovšem lásky mateřské. Pro ni neexistují dvě části téhož, nahlíží na Medarda stále jako na jednu bytost, neboť stejnou měrou dokáže milovat jeho zlou i dobrou povahu a nemá žádnou potřebu je rozlišovat. Vypravěč o jejím vztahu k vikomtovi hovoří takto:

Na svých starostlivých obchůzkách se Dobrák často zastavoval na návštěvě v chaloupce své kojné a býval vždy samá laskavost a ohleduplnost. Ale chůva mu pokaždé jak se patří vyčinila. Snad proto, že její mateřská láska nedělala rozdíly, snad už její myšlenky zatemnilo stáří, kojná prostě nebrala příliš na vědomí, že Medardo je rozdělen na dvě půle: vyplísnila jednu půli za prohřešky druhé, jedné udílela takové rady, které mohla uposlechnout pouze druhá půle a tak dokola.(str. 169)

Postava chůvy nenápadně upozorňuje na potřebu vnímání celistvosti, jednotnosti; na možnost překonání roztržitého vidění a hodnocení světa a návrat k souladnosti. Navíc ve své promluvě akcentuje důležitou otázku odpovědnosti člověka za vše, co vykoná, ať již s jakýmkoli úmyslem. Zdůrazňuje nepřijatelnost zříkání se následků činů, jež jsou dílem odvrácené tváře lidského charakteru. Dobrý Medardo nechce přijmout následky zkázy zaviněné svou druhou polovicí, snaží se vymanit se ze souvislosti se Zuřivcem, je však přistižen při uvědomění si paradoxu své dvojakosti:

„Ale proč to říkáš mně, chůvo? Víš přece, že jsem to nebyl já...“

„Ale to se podívejme! Tak mi pověz, kdo to tedy byl?“

„Já,

ale...“

„A! Tak vidíš!“ (str. 169)

Vychýlení z rovnováhy běhu života, ať k pravé či levé hranici, není udržitelné; a postava, která je deformovaná jen na jeden ze svých rysů, je neživotná. Nadvláda Zuřivce je pro jeho poddané trýznivá, avšak ani převaha druhého extrému nemůže přinést kýžený mír a soulad:

Tak plynuly dny v Terralbě a naše city byly bezbarvé a zkalené. Cítili jsme se jako ztracení mezi ničemností a ctností, neboť obě byly stejně nelidské.  
(str. 171)

## Harmonie v komplexnosti

Bylo zelenavé jitro; dva štíhlí černí duelanti stáli se zbraněmi v pozoru. Malomocný zatroubil na roh: to bylo znamení; obloha se zachvěla jako napjatá blána, plchové v doupatech zaryli drápy do země, straky si vytrhaly pířka z podpaží a dělaly samy sobě bolest, dešťovka požírala svůj vlastní ocas, zmije se pokousala svými vlastními zuby, vosy si zlomila žihadlo o kámen, a všecko vůkol se obracelo samo proti sobě, kaluže se potáhly ledem, lišejníky se proměnily v kámen a kámen v lišejník, suché listí se rozpadalo v prach, z kůry vytryskla pryskyřice a ničila stromy. A tak se člověk vrhl sám proti sobě, s jedním mečem v každé ruce. (str. 175)

Tak popisuje Calvino vyvrcholení sváru mezi oběma vikomtovými polovinami, jež jsou však jedním a týmž člověkem. Opět se jeho počínání odráží v okolí a v momentě zápasu, kdy se *člověk vrhl sám proti sobě*, dochází k chaosu a zhroucení řádu i v přírodě. Situace, která vede člověka k útoku na sebe sama, je reflektována jako porušení základního řádu fungování světa. Paradox Medardova počínání vystihuje také postava Pietra Skoby, výrobce popravčích zařízení: „Co je to za přístroj, pane mistře?“ zeptal jsem se ho. „Šibenice na popravy z profilu,“ odpověděl. „A pro koho jste ji postavil?“ „Pro někoho, kdo odsuzuje a je souzen. Jednou půlí hlavy odsuzuje sám sebe k trestu smrti a druhou půlku strčí do oprátky a vydechne naposled.“(str. 168).

Nakonec však i sám Medardo poznává, že nelze zahubit jednu část svého já tak, aby druhá zůstala zachována. Ve scéně, v níž spolu obě půle bojují, se ukazuje, že ani jedna není s to druhou zasáhnout a zničit, a zápas dopadne znovusjednocením částí do jednoho těla. Pohádkovým motivem zázračného spojení a oživení dojde k záchraně Medarda, a to nejen po stránce fyzické, ale především k záchraně jeho osobnosti, jeho mysli. Přes užití motivů "frankensteinského" stvoření člověka vysvětluje důkaz o možnosti smíření se se sebou samým:

Konečně Medardo rozevřel oči, rty; výraz měl nejprve pokroucený: jedno

oko se dívalo zarytě a druhé prosebně, čelo bylo tu svaštělé a onde klidné, ústa se jedním koutkem usmívala a druhým cenila. Pak se pomaličku do tváře vracela symetrie. Doktor Trelawney řekl: "Teď je vyléčen." A Pamela vykřikla: "Konečně budu mít ženicha se vším všudy." (str. 177)

Jedinou možnou katarzí příběhu a platnou pointou alegorie tedy musí být spojení neúplných částí v komplexní jednotu, protože jedině tak se může opět vikomt Medardo stát součástí světa a nalézt svůj klid v umírněnosti a v přijetí všech stránek své osobnosti:

Tak byl ze strýce zase celý člověk, ani špatný ani dobrý, směsice ničemnosti a dobroty, tedy zdánlivě ne nepodobný tomu, jaký býval, než byl rozpůlen. Ale zkušenosti jedné i druhé půle se nyní navzájem doplňovaly, musel tedy být zatraceně moudrý. Žil šťastně, měl mnoho dětí a vládl spravedlivě. Také náš život v Terralbě se změnil k lepšímu. (str. 177)

## VI. Antonio Tabucchi a jeho poutník za svým já

### Geneze Tabucchiho tvorby

Antonio Tabucchi (narozen 23.9. 1943 v Pise), postmoderní prozaik, uzavírá naše putování po motivu problematické identity v průřezu literárního vývoje dvacátého století, a to svou drobnou prózou *Indické nokturno* (*Il notturno indiano*, 1984, č. *Indické nokturno*, 2002) z roku 1984, díky níž se stal celosvětově uznávaným autorem. Po prvotině *Piazza d'Italia* (1975, do češtiny nepřeloženo) a románu *Malý průplav* (*Il piccolo naviglio*, 1978, do češtiny nepřeloženo), přišel v roce 1981 jeho povídkový soubor *Pohled z druhé strany* (*Il gioco del rovescio*, 1981, č. *Pohled z druhé strany*, 2006) . V těchto povídkách se již profiluje Tabucchiho poetika křehké a tudíž snadno rozbitné interpretace jevů a událostí okolo nás. Tabucchi zkoumá především tuto druhou (ale i další) stranu, z níž možný nový a mnohdy i protikladný náhled na svět, který se nám z tradičního úhlu jevil dosud úplně jinak.

V úvodní stejnojmenné povídce sbírky *Pohled z druhé strany* seznámí hlavní ženská postava Maria do Carmo svého přítele s podstatou dětské hry na „rub a líc“ (tak by pravděpodobně zněl překlad názvu této hry i celé povídky „gioco del rovescio“, v textu zmiňované v portugalštině jako „juego del revés“). Tato hra spočívala v rychlém odříkání slov pozpátku, princip, který byl v příběhu a lze říci že i v celé další Tabucchiho poetice, povýšen na způsob uchopení světa:

...zakoušel jsem podivný pocit, jako bych se odněkud z výšky díval na někoho, kdo jsem já sám, jak uprostřed červencové noci, v kupé ztemnělého vlaku vstupuje do cizí země, aby navštívil ženu, kterou dobře zná a která je mrtvá. Byl to pocit, jaký jsem nikdy nezažil, a napadlo mě, že nějak souvisí s rubem věcí.<sup>30</sup>

Hrát hru rubu a líce zde znamená dávat běžným věcem nový tvar a nový

---

<sup>30</sup> in Tabucchi, Antonio. *Pohled z druhé strany*. Přeložil Jiří Pelán, Argo: Praha 2006., str. 11-12.

význam, nahlížet je jinak, a tím objevovat jejich mnohost, neotřelost, jejich stínovou verzi. Pochopit onen rub věcí je pak nejvyšším stupněm sebepoznání a poznání světa vůkol.

„Strategie“ pohledu z druhé strany se nadále stává nosným pilířem Tabucchiho narativu, funguje jako kaleidoskop, jímž je třeba pootočit, aby byl člověk s to zahlédnout podstatu bytí. Setkáváme se s tímto přístupem i v *Indickém nokturnu*, kde pohled z druhé strany tvoří jádro účinné sebereflexe. Dvojice postav - kdysi ztracený přítel a jeho nynější „pronásledovatel“ (hledač) se v závěru představí ne jako dvě bytosti, ale jako dvě tváře, dva obrazy téhož, jako minulost a přítomnost jednoho životního času, a to tak, že jedna část je schopná nazírat druhou. Navíc tím nedochází k rozbití a zhroucení syžetu, ale naopak k hladké syntéze, k přirozenému vyústění.

Vraťme se však nyní ještě k první části výrazu *gioco del rovescio*, a sice k pojmu „hra“. Motiv hry má v Tabucchiho prózách náboj fatality - hra, která má moc ve vteřině se proměnit v osudový okamžik začátku, zmaru nebo zásadní přeměny. Hra, která má pro život konstitutivní význam, hra, která se sama stává životem. V povídce „Dopis z Casablanky“ z téže sbírky si mužský protagonista v okamžiku nevinného převleku, ve hře na zpěvačku uvědomí svou skutečnou tělesnou identitu a hodlá podstoupit změnu pohlaví, v dalším příběhu signifikantně nazvaném *divadlo jsme svědky osamělého života nepoznaného slavného herce*, jenž se realizuje předváděním Shakespearových dramát pro svého jediného diváka. Variací na toto téma jsou pak hry v partnerských či obecně mezilidských vztazích, představování rolí z touhy po schování, zakrytí pravého já, jako je tomu v povídkách „Malý Gatsby“ a „Kočka Šklíba“. Jejich ústředním tématem je stylizovanost, nošení masek mezi mužem a ženou - v obou povídkách se setkáváme s maskami literárních postav, jež na sebe protagonisté berou a jejichž fiktivní život zaměňují se svým skutečným. Opět se tedy setkáváme (stejně jako u Cantoniho a Pirandella) s dvojitou identitou požímanou jako souhru nebo naopak rozpor identity autentické a imaginární.

Hra je podobně jako deformovaná identita v tematickém plánu textu podobně jako deformovaná identita dalším, i když méně nápadným, nosným elementem mnoha směrů i individuálních stylů autorů dvacátého století, a to především v období avantgard a poté v postmoderní tvorbě. Motiv hry se



objevil v *Králi humoristovi* (hra na krále, hraní jeho role), v *Mattiu Pascalovi* (Pascal vnímá svou novou situaci nebožtíka také jako hru, přinejmenším hříčku osudu, načež „hraje“ novou postavu); Italo Calvino skrze hru definuje svou postavu Zuřivce: jak jinak totiž vnímat Zuřivcovo zběsilé půlení a mrzačení svého okolí, než jako krutou hru na potvrzení vlastní přítomnosti a identity? A stejným způsobem lze nazírat Dobráka a jeho hru na dobré skutky. Postrádají-li obě bytosti autenticitu, jak jsme to ukázali v předchozí kapitole, není jejich počínání nic než hra. U Tabucchiho začíná příběh díky momentu hry eskalovat a zvyšuje se jeho naléhavost. Metaforicky řečeno představuje jakýsi okamžik přehození výhybky v běhu života, bod, od něhož se vše odvíjí jinam a jinak. Tabucchi hře dodává prvek závažnosti až tragičnosti tak, jak se s tím setkáváme v ostatní literatuře, například v absurdním dramatu<sup>31</sup>, v literaturách reflektujících totalitní režimy; nejbližší k Tabucchimu pojetí hry se jeví například i argentinský prozaik Julio Cortázar<sup>32</sup>, ale i mnozí další.

Motiv hry u Tabucchiho přerůstá posléze v moment životního zvratu, který je zpočátku vnímán jako nedorozumění, „škobrtnutí“, malé vychýlení, které naroste do nebývalých rozměrů. Toto téma chvějivého, téměř neviditelného mezníku života je plně rozvinuto v povídkové sbírce *Malá bezvýznamná nedopatření* (*Piccoli equivoci senza importanza*, 1985, do češtiny nepřeloženo). Samotný název sbírky je nejlepší charakteristikou hlavního poselství próz. Ještě jiným možným způsobem se problému identity a životního příběhu jako obtížně čitelného kódu zmocňuje novela *Čára obzoru* (*Il filo dell'orizzonte*, 1986, do češtiny nepřeloženo). Nemožnost jasně definovat, identifikovat lidskou identitu jako ohraničenou, ustálenou a koherentní entitu zde symbolizuje právě nedosažitelnost linie horizontu.

---

<sup>31</sup> Těžištěm absurdního dramatu, žánru vycházejícího především z francouzského existencialismu, jsou zpravidla paradoxy doby, zejména neschopnost porozumnění a vyjádření. Úskalí mezilidské komunikace a vztahů jsou častým námětem zejména Havlových dramát, ze světové literatury prosluli v tomto žánru Samuel Beckett, Edward Albee či Eugene Ionesco.

<sup>32</sup> Julio Cortázar (1914 - 1984) pracuje ve svých povídkách s motivem hry, která postupně přerůstá v zásadní životní zlom, hra, která aspiruje na život a naopak život, který se nedopatřením stává směšnou hrou. Časoprostorovými kulisami povídek jsou většinou běžné každodenní situace, místa i rozhovory, jejichž všednost podtrhuje následné vychýlení se z normálu a nabrání tragického směru.

V osmdesátých letech vycházejí ještě soubory *Opeřenci fra Angelica (I volatili del Beato Angelico, 1987, do češtiny nepřeloženo)* a *Marné rozhovory (I dialoghi mancati, 1988, do češtiny nepřeloženo)*, následující desetiletí otevírá povídková sbírka *Černý anděl (L'angelo nero, 1991, do češtiny nepřeloženo)* a *Sny o snech (Sogni dei sogni, 1992, č. Sny o snech, 1994)*.

Sen je dalším z Tabucchiho návratných témat a motivů. Ve sbírce *Sogni dei sogni* jemným a poetickým způsobem fabuluje o snech, které možná mohly doprovázet uskutečnění významných objevů, převratných projektů atd. Ale i v jiných textech má tento motiv silnou pozici. Objevuje se představa snu jako alternativy života: sen jako druhý, náhradní příběh, který jsme vždy chtěli realizovat, nebo který prožíváme místo skutečného života, což nutně vede ke kolizi. Snová paralela reality prochází i *Indickým nokturnem*, kde se vedle snu tematizuje navíc představa minulosti jako příběhu, který lze dodatečně přetvářet, domýšlet.

Svá ústřední témata a své otázky rozvíjí Tabucchi i na větší žánrové ploše - v románech *Jak tvrdí Pereira (Sostiene Pereira, 1994, č. Jak tvrdí Pereira, 2006)* a *Ztracená hlava Damascena Monteiro (La testa perduta di Damasceno Monteiro, 1997, č. Ztracená hlava Damascena Monteiro, 2004)*.

Jeho literárním učitelem a duchovním otcem je především portugalský básník Fernando Pessoa, z italského kontextu odhaluje Tabucchi své vazby zejména na Luigiho Pirandella. Pirandellova a Tabucchiho próza nalézají styčnou plochu především v otázce pojetí člověka jako problematického neuchopitelného prostoru, který se snaží své jádro, svou podstatu vymezit uprostřed společnosti, ale i uprostřed sama sebe, zorientovat se v bludišti své individuality. Velmi pregnančně formuluje toto téma společné mnoha autorům 20. století, Tabucchiho nevyjímaje, Jiří Pelán ve sborníku svých studií *Kapitoly z francouzské a italské literatury*<sup>33</sup>:

Tato mnohost, již v sobě s takovou intenzitou prožíval Pessoa, se stala i tématem Pirandellovým, Čapkovým, Camusovým, Queneauovým, Greenovým - a také tématem Tabucchiho. Také Tabucchi klade ve svých prózách neustále stejné otázky: Která z tváří, jež nám nastavuje naše já,

---

<sup>33</sup> Pelán, Jiří. *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Torst: Praha 2000

je ta pravá? Jak vyprávět příběh, jehož aktéři hovoří pokaždé jinou řečí?  
V které časové vrstvě života je třeba hledat skutečnou totožnost člověka?  
Jsme navěky zajatci dvojznačnosti, kterou barokní básníci povýšili na  
metaforu světa? <sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Ibid. str. 341

## Cestopis jako žánr reflexivní prózy?

*Tato kniha obsahuje probdělé noci, ale také jednu cestu. Probdělé noci náleží tomu, kdo knihu psal, cesta tomu, kdo se na ni vydal.*

Antonio Tabucchi – Indické nokturno

Pro svůj tok meditativního vyprávění zvolil Tabucchi originálně cestopisný žánr. Docílil tím podkreslení osobní poutě skutečnou cestou do exotické země a doslovnou rovinou tak podepřel metafyzický záměr. V jistém smyslu se tento princip podobá alegorickému stylu Calvinova *Rozpůleného vikonta*, lze tedy alespoň v rovině formální výstavby textu nalézt spojnice mezi Calvinem a Tabucchim. Z jiného úhlu pohledu se využívání rozmanitých žánrů a jejich modifikace neobjevuje u Tabucchiho úplně ojediněle. V *Čáře obzoru* pracuje s narativními postupy detektivky, v povídkových souborech s epistolárním žánrem apod.

Žánr cestopisu se stává oblíbeným a využívaným v každém uměleckém směru, v jehož tematickém okruhu je touha po exotičnosti či symbolika poutě a poutnictví s duchovním rozměrem. První velký rozkvět cestopisné literatury zaznamenává středověk<sup>35</sup> a poté renesance se svými objevitelskými úspěchy a ambicemi překonávání známého horizontu<sup>36</sup>. Také romantismus jako směr stavící na individualismu a neobyčejnosti nachází v cestopisné formě dobré pole pro vyjádření. Cestopisy Byronovy, Máchovy a dalších v sobě spojují rozkoš z objevů, naplnění touhy po exotice i subjektivisticky orientovaný meditativní ráz. Cestopisy moderní vykazují povětšinou přesah buď k jinému žánru nebo k jinému myšlenkovému východisku. V takovém případě je nám nejlepším

---

<sup>35</sup> Deníkový záznam cesty se stal v této době častým literárním počinem šlechticů nebo bojovníků křížáckých výprav. Mezi nejpopulárnější cestopisy patřil Milion Marca Pola a cestopis Mandevillův.

<sup>36</sup> Značný vliv na renesanční literaturu (zejména pokud šlo o utopistické spisy a poezii libující si v cizokrajnosti) měly dopisy a deníky ze zámořských plaveb, zejména s tématem Nového světa, nalezení ráje na zemi atd. Nejznámějšími jsou záznamy Kryštofa Kolumba či dopisy dobyvatele Hernána Cortése.

příkladem právě Tabucchi, jehož cestopis není samozřejmě prvoplánovým průvodcem po neznámé zemi, ale odkazuje hlavně k pomyslné cestě do nitra sebe sama.

Odkaz klasických cestopisů je dalekosáhlý a stává se i zdrojem moderních textů. Italo Calvino se například inspiroje schématem cestopisu Marca Pola ve svém románu *Neviditelná města (Le città invisibili)*. Marco Polo v tomto románu-městě neopakovatelným vyprávěním přibližuje Kublaji chánovi nesčetnou podobu navštěvovaných míst, pod nimiž se skrývá proměnlivá a neustále překvapující tvář Benátek.

Další podoba cestopisu pocházející ze středověku souvisí s již zmiňovanou otázkou poutnictví a poutníka jako středověkého topoi. Pout' jako cesta vykonávaná s určitým posláním duchovního charakteru v sobě nese silný meditativní impuls. Laicizovaná podoba poutě, cesty, případně útěku zase přibírá aspekt vyprávění či deníkové zповědi. Tento druh putování s vyprávěním reprezentuje například Boccacciův *Dekameron* a Chaucerovy *Canterburské povídky*. Tabucchiho literární „pout' těžší z obou výše popsaných struktur a přidává navíc osvěžující náznak detektivního pátrání (podobně jako v *Čáře obzoru*). Protagonista Indického nokturna motiv své cesty tematizuje takto:

„Je to pout'?“ zeptal se.  
Řekl jsem, že ne. Nebo vlastně ano, ale nikoli v náboženském smyslu.  
Něco jako soukromé putování, jak bych to řekl, jenom hledám jisté stopy.<sup>37</sup>

Ony jisté stopy, jak se posléze ukáže, jsou stopy vlastní minulosti. Otisky individuální přítomnosti kdesi v čase a místě, z nichž se vypravěč snaží poskládat a znovustvořit svůj osud.

---

<sup>37</sup> In Tabucchi, Antonio. *Indické nokturno*. Přeložila Kateřina Vinšová. Torst: Praha 2000. str. ??  
všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

## Po stopách vlastní minulosti...

Příběh *Indického nokturna* by mohl být ve zkratce chápán jako proustovský příběh hledání ztraceného času, respektive minulého času. Čas chápaný bergsonovsky<sup>38</sup>, tedy čas jako nepřetržité trvání, kontinuita, zbytek minulosti obsažený v okamžiku přítomnosti hraje v tomto textu vedle postavy vypravěče vlastní důležitou roli. Tabucchi problematizuje ono kontinuální plynutí času, které utváří osobnost a její individuální identitu, tím, že představuje postavu, která ztratila minulost. Ztratit minulost zde doslova znamená zabloudit ve vlastní minulosti, ztratit pojivo mezi životem, jaký byl, a životem, jaký je nyní. Postava bez minulosti je postavou, jež ztratila sebe sama, jejíž život se nemůže utvářet dál, jelikož přerušil své trvání. Pro opětovné „navinutí“ niti, spojení útržků se protagonista vydává na cestu a hledá roztroušené stopy již uplynulého času.

Opět se dostáváme k otázce autentičnosti protagonistovy identity a zjišťujeme, že chybí nebo je přinejmenším nedostatečná, nepotvrzená; její potvrzení pak znovu nacházíme v pojetí minulosti, v možnosti vnímat život jako zakotvenou linii a za princip jeho trvání vlastní paměť. Tak tomu bylo již u Pirandella, Mattia Pascal byl jako postava autentický jen v té podobě/roli/identitě, která měla minulost, jinými slovy - která měla vzpomínky.

Propast mezi dvěma životy jedné postavy neboli jakási dvojakost života (rozdíl minulého a přítomného) se v *Indickém nokturnu* zobrazuje ve více rovinách. Jednou z nich je komplementarita dne a noci. Již sám název celého příběhu odkazuje k motivu noci, který je zde naprosto klíčový; autor na tento fakt sám upozorňuje uvedením citace Maurice Blanchota jako motto své knihy:

---

<sup>38</sup> Francouzský filosof Henri Bergson se zabýval otázkou času jako esenciálního filosofického problému. Čas a jemu nejvlastnější atribut – trvání - nahlížel jako podstatu života, kterou nelze pozitivisticky uchopit právě pro jeho nekonečnost. Trvání času se promítá do našeho vnímání, které má přesto snahu segmentovat čas na ukončené okamžiky. Výsledkem tohoto spíše prostorového vnímání je oddělená představa minulosti, přítomnosti a budoucnosti, jež jsou však podle Bergsona obsaženy v momentu přítomnosti. Přítomnost si v sobě podržuje část minulosti i část budoucnosti a to vše díky fenomenu paměti. Viz Bergson Henri. *Čas a svoboda*. přeložil Boris Jakovenko. Praha: Filosofia 1994.

„Lidé, kteří špatně spí, působí tak trochu podezřele: co vlastně dělají? Činí noc přítomnou.“ (str.5).

Tabucchi pracuje s prvkem noci zdánlivě tradičně: akcentuje všechny tradiční konotace noci - temnota, snovost, iluzivnost, ba dokonce zlověstnost a bloudění. Noc figuruje jako stínový protějšek dne, jako opak stavu bdělého vědomí. Co však vytrhává tento motiv z nebezpečí banálnosti je právě jeho filosofická zatíženost. Vrátime-li se k Henrimu Bergsonovi, můžeme konstatovat, že noc je symbolem přerušeno vědomí času, v podstatě okamžikem nebytí; a jako takový je čas noci v *Indickém nokturnu* symbolem oddělenosti od života, zbloudilosti, neautentičnosti, či přímo dočasné neexistence. Hlavní postava prožívá takřka celý svůj příběh v noci, je to doba, kdy se přesouvá z místa na místo, kdy potkává důležité osoby či kdy dochází k pochopení podstaty.

Další zdvojení (podvojnost, dvojitost) se odehrává v rovině sen-realita, přičemž realita může mít (ne-li dokonce musí mít) podobu vzpomínek jako jediného záchytného bodu a poutu k minulosti. Sen a vzpomínky se neustále dotýkají, oscilují v latentní interakci a přesto se jedno váže k životu-noci a druhé k životu-dnu:

...pokoj opanovalo přítmí a ticho, líný, uklidňující bzukot velkého ventilátoru mě ukonejšil, sotva jsem si stihl pomyslet, že i to je nadměrný přepych, protože v pokoji fungovala perfektní klimatizace, a už jsem byl z jedné kapličky na středomořském vršku, kaplička bělostně svítila a bylo horko, měli jsme hlad a Xavier se smíchem vytahoval z koše obložené chleby a vychlazené víno, Isabel se také smála, zatímco Magda rozprostírala na trávu deku, daleko pod námi se rozkládal blankyt moře a ve stínu kapličky se klátil osamělý oslík. Ale nebyl to sen, byla to skutečná vzpomínka: hleděl jsem do tmy pokoje a viděl ten vzdálený výjev, který mi připadal jako sen, protože jsem spal spoustu hodin a na hodinkách jsem měl čtyři odpoledne. Zůstal jsem dlouho ležet a přemýšlel o těch časech, procházel jsem krajinami, tvářemi, životy. (str. 26)

Tenká hranice mezi snem (přeludem) a vzpomínkou se však postupně stírá, minulost se ukazuje jako součinnost střípků paměti a představ o

minulosti. Ruší se i základní distinkce těchto dvou pojmů, neboť vzpomínka se nakonec ukazuje být stejně neuchopitelná a iluzorní jako sen: „Později mi vyprávěla příběh, který mi nepřipadá vhodné uvádět. Mohl to také být jen neklidný sen.“ (str. 60). Celý příběh poutě po Indii nazvané „nokturno“ by také mohl být interpretován jako pouhý sen.

Nejvýraznější je ovšem tato bipolárnost v pásmu postav. Hlavní postava vypravěče zmiňuje hned od počátku objekt svého hledání, dvojnickou postavu přítele Xaviera. Nejprve je od protagonisty zřetelně odlišován (jako se rozlišuje noc ode dne, sen od vzpomínky), ačkoli se vyskytují náznaky shody: „Je to muž vysoký jako já, štíhlý, s hladce přičesanými vlasy, asi tak mého věku...“ (str. 20). K úplnému prolnutí a zrušení distance dojde však až v závěru knihy, kdy se dovrší i pout' proti proudu času a postava vypravěče se opět zmocňuje své minulosti:

„Kdysi mě znával, řekněme, že jsme svého času byli velmi dobří přátelé. Ale to už je dávno, mimo rámeček knihy.“  
„A proč vás tak vytrvale hledá?“  
„Kdo ví,“ řekl jsem, „to je těžké, nevím to ani já, který tu knihu píšu. Možná hledá kus minulosti, odpověď na cosi. Třeba by chtěl zachytit něco, co mu kdysi uniklo. Svým způsobem hledá sám sebe. Chci říci, že když hledá mne, je to, jako kdyby hledal sám sebe; (...)“ (str. 74)



## Příběh paměti

Tabucchi a jeho vypravěč *Indického nokturna* postulují minulost jako příběh se všemi jeho aspekty. Příběh minulosti lze vyprávět, napsat, a především přetvářet, dokreslovat a přidávat či odebírat mu významy a smysl:

Byl to dlouhý příběh, rozvláčný, plný podružností. Vykládala mi o jejich seznámení, o bombajských ulicích, o svátečních výletech do Basseinu a na Elephantu. A také o podvečerech trávených ve Victoria Garden, kde lehávali na trávniku, o koupání na Chowpatty Beach za prvních monzunových dešťů. Dozvěděl jsem se, jak naučila Xaviera smát se a čemu se smál; a jak měl rád západy slunce nad Arabským mořem, když se za soumraku procházeli po břehu. Byl to příběh, který pečlivě očistila od všeho ohavného a bídného. Byl to milostný příběh. (str. 18)

Příběh vlastního života se protagonistovi ztrácí před očima a on pátrá po útržcích své minulosti ve snaze oživit tento příběh a nalézt jeho pokračování. Hlavním hrdinou jeho příběhu je postava z minulosti – Xavier. V souladu s neurčitostí a fragmentárností příběhu paměti je postava Xaviera také těžko definovatelná, je dílčí vzpomínkou, již se vypravěč snaží znovu ovládnout, stínem minulosti, kterou hledá:

„Máte nějakou fotografii?“  
Byla to jednoduchá, praktická otázka, ale já se zarazil a neodpověděl, protože jsem také pocítil tíhu paměti a zároveň její nepřiměřenost. Co si člověk vlastně z obličeje pamatuje? Ne, neměl jsem fotografii, měl jsem jen svou vzpomínku: a ta vzpomínka byla jenom má, nebyla popsatelná, byl to výraz, který jsem z Xavierovy tváře znal jenom já. (str. 20)

Syžet putování za ztracenou minulostí se podobá narativní struktuře románu *zasvěcení*<sup>39</sup>, hlavní hrdina absolvuje cestu od neznalosti k iniciaci, na

---

<sup>39</sup> K románu *zasvěcení* jako žánrovému typu více viz Hodrová, Daniela. *Román zasvěcení*. Jinočany: HaH 1993

své cestě potkává postavy, jež jeho iniciaci napomáhají. V našem případě jde o zasvěcení do tajemství vlastního života, vlastního já. Vykonavatel této poutě se setkává s postavami, které svým charakterem dotvářejí ráz mystické iniciace, jakousi éterickou nadpřirozenost, která proniká celým Tabucchiho textem. Setkání s různými osobami různého vyznání a nesporný vliv východní filosofie otázku identity značně problematizuje. Motiv cesty do zcela cizokrajné země s odlišným vnímáním hodnot i smyslu lidské existence a konfrontace takového myšlení s běžným západoevropským přístupem je dalším z Tabucchiho pohledů z druhé strany. Postavy odhalují vypravěči a „poutníku“ zároveň neautentičnost, neúplnost jeho bytí:

„Je mi líto,“ odpověděl, „ale bratr říká, že to nejde, že jsi někdo jiný.“  
„Opravdu?“ řekl jsem. „A kdo jsem?“  
Chlapec znovu hovořil k bratrovi, a ten mu dal stručnou odpověď. „Na tom nesejde,“ hlásil mi chlapec, „jste jen mája.“  
„Co znamená mája?“  
„To je tvářnost světa,“ odpověděl chlapec, „ale je to jen iluze, důležitý je átman.“ Potom se radil s bratrem a s přesvědčením potvrdil: „Důležitý je átman.“  
„A co je átman?“  
Chlapec se pousmál nad mou nevědomostí. „The soul,“ pronesl, „duše každého.“

Lze říci, že hledání „átmanu“ je hlavní kostrou příběhu a pointou příběhu by tedy mělo být jeho nalezení, neboli nalezení své jednoty, své individuální identity.

## Nalezení sebe sama

Východiskem z krize a rozpolcenosti osobnosti víceméně všech textů, jimiž se v této práci zabývám, je nalezení souladu mezi jednotlivými nesourodými elementy identity či dosažení rovnováhy a sjednocení. Král humorista z románu Alberta Cantoniho se smiřuje se svým životním postojem a snaží se ho nakonec vnímat pozitivně, Pirandellův Mattia Pascal se vzdává svého dvojího života, aby se vrátil ke své jediné možné autentické existenci a dobrá a špatná polovina hlavní postavy Calvinova *Rozpůleného vikomta* se v závěru spojuje v jedinou celistvou bytost.

Tomuto poslednímu případu se nejvíce podobá i Tabucchiho rozdvojený poutník, byť ne tak explicitním způsobem jako je tomu u Calvina. Přece lze však nalézt několik analagických motivů a obrazů.

Tabucchiho postava je od počátku textu také konstruována jako rozdělená, neúplná. Potvrzuje to četnost vyjádření dvojitosti člověka jako podstaty jeho bytí. V Indickém nokturnu několikrát narážíme na náboženské pojetí člověka jako složky těla a složky duše (opět bychom mohli hovořit o určitém dualismu promítnutém do celé narativní struktury příběhu, viz kapitola „Po stopách vlastní minulosti...“). Tělo člověka je chápáno jako dočasné a prázdné, jako schránka duše, podstaty:

„Co děláme uvnitř těchto těl,“ řekl pán chystající se ulehnout na lůžko vedle mne. (...)  
„Možná v nich cestujeme,“ řekl jsem.  
Od jeho první věty zřejmě uplynula nějaká doba, myšlenky mi uletěly daleko; třeba jsem i na pár minut usnul. Byl jsem hrozně utahaný. Zeptal se: „Co jste říkal?“  
„Mluvil jsem o tělech,“ řekl jsem, „třeba jsou jako zavazadla, přepravujeme v nich sami sebe.“ (str. 28)

Motiv oddělení vědomí od těla a přebývání vědomí „jinde“ je mimo to pro Tabucchiho určující a setkali jsme se s ním již v jeho povídkách<sup>40</sup>. Také v

---

<sup>40</sup> Viz citace z povídky *Pohled z druhé strany*, zde na str. 55

příběhu *Indického nokturna* tuto představu rozvíjí: „... a pozoroval jsem ještě s větším požitkem, s dokonalým pocitem, že jsem jen párem očí, které se dívají, zatímco já sám jsem jinde, nevím kde.“ (str. 27). Neúplnost hlavního hrdiny se však realizuje i použitím motivu dvojnickví postav. Setkáme se s vypravěčem-poutníkem a jeho prostřednictvím s postavou Xaviera a postupně zjišťujeme, že spíše než o dvě postavy se jedná o jednu a její alter ego, její verzi z minulosti. Přesto je oběma přiřčena jistá míra autonomie:

„To hlavní v té knize je, že já jsem někdo, kdo se ztratil v Indii,“ opakoval jsem, „berme to tak. A je tu někdo jiný, kdo mě hledá, ale já nemám v úmyslu se nechat najít. Viděl jsem ho přijíždět, dá se říci, že jsem ho sledoval den po dni. Víím, co má rád a co nesnáší, jak se dovede nadchnout i být nedůvěřivý, znám jeho velkorysost a jeho úzkosti. Prakticky ho mám pod kontrolou. On naopak o mně neví skoro nic. Má jen sem tam nějakou mlhavou stopu: dopis, zmatené nebo uhýbavé výpovědi, velmi povšechný vzkaz: znamení, úlomky, které se s námahou pokouší slepit dohromady. (str. 74)

Fragmentárnost postavy je navíc podpořena i mozaikovitou strategií textu, k níž se autor skrze vypravěče přiznává, když jeho ústy charakterizuje svou knihu: „Ale on to není román,“ ohradil jsem se, „jen sem tam střípek, ani to nemá opravdový příběh, jen útržky příběhu.“ (str. 73).

Nakonec i zde dojde k syntéze, střípky se složí a poutník se shledává s cílem své cesty. Vypravěč nalezne přítele Xaviera a tím také sebe sama, protože se mu podaří objevit klíč k minulosti a poskládat příběh. Nalezení se však prolne z doslovné roviny do pomyslné, řekněme metafyzické:

„Zkrátka muž, který vás hledal, vás nakonec našel,“ řekla Christine. „Ne tak docela,“ řekl jsem já, „není to tak úplně. Hledal mě hrozně dlouho a teď, když mě našel, už nemá chuť mě najít, promiňte, je to zašmodrchané, ale je to tak. A já také nemám chuť být nalezen. Oba si myslíme přesně totéž a jenom na sebe hledíme.“ (str. 76).

## VII. Závěr

V této práci jsme se na malém vzorku italských literárních postav pokusili nastínit některé vývojové tendence evropské literatury 20. století. Zdůraznili jsme stylovou rozrůzněnost, nové přístupy k tradičním žánrům i k tradičním literárním postupům a motivům. Zároveň jsme také sledovali proměny v chápání a zpracování literární postavy jako jednoho z nejpodstatnějších konstitutivních prvků prozaického textu a upozornili jsme na výrazný posun od poetik 19. století. Postava kritického realismu i směrů předchozích fungovala povětšinou jako zástupný prvek celé společnosti, byla zobecněným typem, obrazem či vzorkem. Byla čtenáři zprostředkována objektivním vypravěčem, jenž se zaměřoval na její vnější podobu a charakterizoval ji až na výjimky v zásadě neproblematicky.

Teprve s modernismem přichází obrat a vlivem společenských změn, krizí věd a humanismu a značným pozitivním ohlasem psychologie (zejména Freudovy psychoanalýzy) se do ohniska zájmu dostává lidská individualita, jedinečnost. Lidský subjekt se stává nejzajímavějším předmětem zkoumání vědy i umění a pochody vědomí a nitra člověka nejpříhodnější látkou pro literaturu. Už ne vnějškové zachycení člověka jako objektu z dálky, ale odkrytí problematické a chaotické duše, krize identity a narušení vnitřní koherence jedince.

Na příkladu italské literatury, která je v tomto případě plnohodnotnou součástí evropského kontextu, jsme postupně odhalovali postupy ztvárnění a přístupy k pojetí literárních postav, jejichž určujícím znakem byla jejich problematická identita. Zkoumali jsme, jakým způsobem je identita postavy narušena, jak je koncipována v rámci narativní struktury textu a jak postava sama svou osobnost reflektuje.

První postavou, jíž se dostalo naší pozornosti, byl protagonista románu jednoho z prvních italských modernistů Alberta Cantoniho Král Humorista. Král humorista se ukázal jako postava rozpolcená mezi svou skutečnou identitu, kterou definoval osobitý humoristický přístup k vnímání světa, a přijatou roli krále, která se mu nestala vlastní a sužovala ho. Výsledkem této dvojakosti

bylo přenesení podvojného myšlení na své okolí, humorista nakonec vše pojímal jako dvojí – svou manželku, poddané i nemoc - a potýkal se s tíživým vědomím nejednotnosti světa.

Následovala postava Mattii Pascala z románu Luigiho Pirandella, který se hlásil ke Cantoniho odkazu. Jeho pojetí humoru dále propracoval a povýšil na životní postoj kriticky a filosoficky smýšlejícího intelektuála. Krizi identity jedince pak ještě více zdůraznil a odhalil již bez cantoniovské posmutnělé snahy o optimistické vyznění. Jeho Mattia Pascal představuje v naší práci pojetí identity z hlediska společnosti. Pirandello konstruuje v tomto románu osobnost jako souhrn sociálních restrikcí a povinností, identita jedince je záležitostí matrice a zákonů, a jakmile se z ní Mattia Pascal vymanil, přestal existovat. Přestal-li existovat pro společnost, chápeme to jako nemožnost se do společnosti zapojit a interagovat s ní, přestal existovat i sám pro sebe.

Pirandello však v textu Nebožtíka Mattii Pascala rozvíjí ještě další výrazně podnětné úvahy: zabývá se otázkou fikce, pravdy a pravdivosti. Mattia Pascal sám podkřívá roušku tvůrčího tajemství, když si vytváří novou identitu.

Z druhé poloviny dvacátého století jsme vybrali neobvyklý text novodobé alegorie – jednu část z trilogie Naši Předkové Itala Calvina – Rozpůlený vikomt. Rozpůlený vikomt se představil jako mistrný stylistický kousek, který v doslovné rovině zvtárnil disharmonii současného člověka a jeho naléhavou touhu a potřebu jednoty. Italo Calvino osobitým humorem a hyperbolou, za pomoci dětského vypravěče, jehož pohled a styl vyprávění dodal textu potřebný ráz pohádky, představil dvě části jedné postavy, roztržené ve válce dělovou koulí. Dvě části rozpůleného vikomta Medarda z Terralby, jedna ryze špatná a druhá bezvýhradně dobrá, se ukazují jako neschopné života kvůli své jednostrannosti a nevyváženosti. Extrém jednoho i druhého nemůže získat potřebnou autonomii a autenticitu, a proto se v závěru spojí v jedno tělo (a jednu mysl). Takto dosažená komplexnost je jediným možným a vyrovnaným způsobem lidské existence a je třeba o ní neustále usilovat.

Poslední literární postavou pod naším drobnohledem je hlavní hrdina rozsahem nevelké novely Antonia Tabucchiho Indické noční, řekněme mu pro zjednodušení poutník, neboť syžetem Indického nočního je pouť. Postava poutníka hledače pátrá po svém příteli, který se ztratil v Indii. Exotická cesta

má nápadnou podobu snu, k čemuž odkazuje již samotný název – nokturno. Tabucchiho noční příběh balancuje na hranici dne a noci, snu a skutečnosti a především jedné postavy rozdvojené na současnou a minulou tvář, tedy opět je text založen na jistém druhu dualismu. V závěru příběhu dochází takřka ke změně perspektivy a protagonista-vypravěč se náhle promění v přítele Xaviera a naopak, tato proměna však má za cíl ukázat pravý smysl textu a pointu, která tkví v nazírání příběhu jako hledání nikoli druhé osoby, ale sebe sama. Přítel se nyní jeví jako alter ego našeho hlavního hrdiny. Pátrání po něm je ve skutečnosti pátráním po vlastní minulosti za pomoci útržků paměti.

Snažili jsme se vybrat všechny literární postavy tak, aby každá představovala ojedinělý a osobitý typ pojetí lidské identity a nástrahy její deformace. Prvním typem byla dvojí identita, navzájem příliš nesourodá, druhým pak identita jako sociální znak a její naprostá ztráta, třetí postava představovala jedinou identitu, avšak rozdělenou a tudíž nefunkční (v jistém smyslu jde tedy čistě technicky o opak prvního případu) a poslední postava se svou nejasnou identitu pokoušela nalézt.

Zároveň však přes svou stylovou, žánrovou, motivickou i narativně strukturní odlišnost spojuje tyto postavy několik faktorů: Základem je určitá bilaterálnost, dvojakost, kterou vykazují všechny čtyři postavy (král a humorista, Mattia Pascal a Adriano Meis, Dobrák a Zuřivec, poutník a přítel), jinými slovy v každém ze zmíněných textů dochází ke konfrontaci různých podob identity. Dalším společným elementem je přítomnost sebereflexe či reflexe problematické identity; nezávisle na užití slovesné osobě vyprávění je čtenář vystaven vnitřním úvahám postav o jejich osobnosti, krizi apod. A konečně se dostáváme k otázce fikce a reality, autentičnosti a neživotnosti. Jedna z identit v párové dvojici se vždy nakonec odhalí jako neskutečná, nepravá, buď v podobě masky, role jako u krále humoristy, v podobě čisté fikce u Mattii Pascala, v případě rozpůleného vikomta se jako neautentické prozradí obě oddělené části, a poutník se vypořádává s iluzorností vzpomínek na dávného přítele a nemožností ho „zpřítomnit“.

Pojítkem mezi texty je kromě přímých vazeb některých autorů mezi sebou pak především vyústění příběhů v myšlenku roztríštěnosti světa, roztríštěnosti, která se nejvíce promítá právě do osobnosti člověka, a chaos a

pokřivení řádu harmonie světa tak způsobuje deformace lidské identity. Jak ale všechny příběhy ukazují, narušenou identitu člověka, tento leitmotiv mnoha literárních směrů dvacátého století, je třeba překonávat, hledat možnosti opětovného spojení a usilovat o soulad světa a sebe sama.



## VIII. Resume

This work is focussed on the question of problematic identity of literary characters. The characters are chosen from the modern Italian novels to show the theme of crisis of a human identity as a constitutive element for the literature of the twentieth century. The first novel which is being interpreted and compared is „*Un re umorista*“ by modernist Alberto Cantoni. The main character of this novel is the king of a nameless country who feels his „king´s“ identity as a role, only a mask. He considered himself as two different persons, but one of them, the king, is not authentic, real.

The second novel, called *Il fu Mattia Pascal* by Luigi Pirandello, is the story of the identity as a social sign and its loss. The identity of human being in Pirandello's conception is closely linked with a society and its rules and law. To have an identity means to be a part of society, community, family and the only meaning of identity is the social meaning. Mattia Pascal loses his identity when he is said to be dead. At first he finds his situation as a challenge and a new chance to be free, to start a new life and create it from scratch on his own. He made a new identity for himself with a fictitious past and name. Then he tried to make this identity real and valid but eventually he realised that it is not possible and he could not live with an imaginary identity.

The third novel *Il visconte dimezzato* is a part of the trilogy *I nostri antenati* by Italo Calvino. This text is from 1952 and it is written as an allegory variation. It belongs to the period of avant-garde of the sixties, time of the literary experiments, discovering new narrative principles and innovating traditional genres and topics.

The main character of *Il visconte dimezzato* is the „dimidiated viscount“ who was divided in two parts by a cannonball. One part of him is the „bad one“, it represents the personification of evil. On the contrary, the second part is the „good one“. Both of them are not able to lead a full – value life, are not able to exist. The only solution is to connect the both parts together again. Italo Calvino postulates the thesis of harmony and unity of the human personality as the only possibility of being.

The last one is the novel *Notturmo indiano* by Antonio Tabucchi and the main character is „the pilgrim“ or „the seeker“. He travels to India to find his lost friend Xavier. He can just put together the few fragments of the past to find out the truth about his friend. The looking for the friend seems to be a metaphore of looking for own identity. The protagonist is searching for himself and his own past that is formed by own memory and illusions.

These four characters and their identities are different in genre, narative structure and other important motives. All of them are representative illustrations of the literary style and period that they are developed from and they demonstrate the mains characteristics of that styles. In spite of this fact, in general they grow up from common attitude to the dualism and deformation of the personal identity and all of them try to solve the personal crisis of the modern man, overcome the erosion of the identity and find again the harmony and unity in the chaotic world.

## IX. Seznam použité literatury

### Primární literatura

**Calvino, Italo.** *Cestička pavoučích hnízd.* Přeložil Libor Piruchta. Praha: Mladá fronta 1959

**Calvino, Italo.** *Když jedné zimní noci cestující.* Přeložil Jiří Pelán. Praha: Mladá fronta 1998

**Calvino, Italo.** *Naši předkové.* Přeložili Zdeněk Digrín a Vladimír Mikeš. Praha: Odeon 1971

**Calvino, Italo.** *Neviditelná města.* Přeložil Vladimír Hořký. Praha: Odeon 1986

**Cantoni, Alberto.** *Il re umorista.* Roma: Lucarini 1991

**Cantoni, Alberto.** *Na houpačce antipatií.* Přeložila Alice Flemrová. Praha: Volvox Globator 1998

**Čapek, Karel.** *Obyčejný život.* in Hordubal; Povětroň; Obyčejný život. Praha: Československý spisovatel 1985

**Pirandello, Luigi.** *Humor.* Přeložila Alice Flemrová. Praha: Havran 2006

**Pirandello, Luigi.** *Jindřich IV.* in 5 her a jedna aktovka. Přeložil Zdeněk Digrín. Praha: Odeon 1967

**Pirandello, Luigi.** *Nebožtík Mattia Pascal.* Přeložila Alena Hartmanová. Praha: Melantrich 1971

**Pirandello, Luigi.** *Šest postav hledá autora.* in 5 her a jedna aktovka. Přeložil Zdeněk Digrín. Praha: Odeon 1967

**Stevenson, Robert Louis.** *Podivný případ doktora Jekylla a pana Hyde.* in Klub sebevrahů. Přeložili Jarmila Fastrová, Břetislav Hodek a Jaroslav Hornát. Praha: Odeon 1977

**Tabucchi, Antonio.** *Indické nokturno.* Přeložila Kateřina Vinšová. Praha: Argo 2002

**Tabucchi, Antonio.** *Pohled z druhé strany.* Přeložil Jiří Pelán. Praha: Argo 2006

## Sekundární literatura

- Asor Rosa, Alberto.** *Stile Calvino. Cinque studi.* Torino: Einaudi 2001
- Bergson, Henri.** *Čas a svoboda.* Přeložil Boris Jakovenko. Praha: Filosofia 1994
- Debenedetti, Giacomo.** *Il romanzo del Novecento.* Milano: Garzanti 1998
- Debenedetti, Giacomo.** *Personaggi e destino.* in Personaggi e destino. Milano: Saggiatore 1977
- Flemrová, Alice.** *Italo Svevo a jeho literární postava.* Praha: Istituto italiano di cultura 1997
- Flemrová, Alice.** *Protagonisté italského modernistického románu.* Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2004
- Hilský, Martin.** *Modernisté.* Praha: Torst, 1995
- Hodrová, Daniela a kol.** *...naokraji chaosu...* Praha: Torst 2001
- Hodrová, Daniela.** *Román zasvěcení.* Jinočany: HaH 1993
- Holý, Jiří; Stich, Alexandr; Janáčková, Jaroslava; Lehár, Jan.** *Česká literatura od počátku k dnešku.* Praha: NLN 2004
- Hunt, Morton.** *Dějiny psychologie.* přeložili renáta Mlíková a Ivo Müller. Praha: Portál 2000
- Lotman, M. Jurij.** *Štruktúra umeleckého textu.* Přeložil Milan Hamada. Bratislava: Tatran 1990
- Lukács, György.** *Metafyzika tragédie.* Přeložila Eva Hartlová. Praha: Československý spisovatel, 1967
- Nakonečný, Milan.** *Průvodce dějinami psychologie.* Praha: SPN 1995
- Pelán, Jiří a kol.** *Slovník italských autorů.* Praha: Libri 2004
- Pelán, Jiří.** *Kapitoly z francouzské a italské literatury.* Praha: Torst 2000
- Petříček, Miroslav.** *Úvod do současné filosofie.* Praha : Herrmann & synové 1997
- Salinari, Carlo.** *Miti e coscienza del decadentismo italiano.* Milano: Feltrinelli 1960
- Spagnoletti, Giacinto.** *Profilo della letteratura italiana del Novecento.* Roma: Gremese 1975

**Todorov, Tzvetan.** *Poetika prózy.* Přeložili Jiří Pelán a Libuše Valentová.

Praha: Triáda 2000

**Vlašín, Štěpán a kol.** *Slovník literárních směrů a skupin.* Praha

: Panorama 1983