Šárka Hloušková

NEBOŽTÍK MATTIA PASCAL: Má lidská svoboda hranice?

bakalářská práce

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

Praha 2009
Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tiskněné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 9. 11. 2009 ........................................

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

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

Abstract

The subject of the thesis is an interpretation and a literally explication of the novel *The Late Mattia Pascal* by Luigi Pirandello. The novel tells a story of a man who is given an opportunity to change his identity and start a new, perhaps better life. Unexpected life obstacles show him that freedom has its limits and even that the existence of freedom is not for granted. The rebellion of an individual against society turns out to be a useless effort and Mattia chooses an extreme solution and tries to get back his lost life.
Obsah
1. Úvod ........................................................................................................... 6
2. Život a dílo Luigiho Pirandella ..................................................................... 7
3. Nebožtík Mattia Pascal ............................................................................ 9
   3.1. Děj ........................................................................................................ 10
   3.2. Žánr a styl .......................................................................................... 13
      3.2.1. Dobový kontext ........................................................................... 13
      3.2.2. Věci vs. slova ........................................................................... 14
      3.2.3. Pirandellovský humor ............................................................... 16
      3.2.4. Jazyk .......................................................................................... 17
      3.2.5. Komunikace se čtenářem ......................................................... 18
   3.3. Struktura díla ..................................................................................... 19
   3.4. Vyprávěcí postupy .......................................................................... 21
   3.5. Čas a prostředí .................................................................................. 24
   3.6. Postavy .............................................................................................. 25
      3.6.1. Vedlejší postavy ........................................................................ 25
      3.6.2. Mattia Pascal – Adriano Meis ................................................... 26
      3.6.3. Svědomí Mattia Pascal ............................................................... 28
      3.6.4. Dvojakost Mattii Pascala ........................................................... 29
   3.7. Motivy v románu a pirandellovská témata ........................................ 29
      3.7.1. Hra .............................................................................................. 30
      3.7.2. Kontrast ..................................................................................... 31
      3.7.3. Svoboda v rámci společnosti? ................................................... 32
      3.7.4. Pojetí svobody Mattii Pascala ................................................... 33
      3.7.5. Relativita takřečené pravdy aneb pravda v různých maskách .......... 37
   4. Závěr ....................................................................................................... 42
Seznam použité literatury ............................................................................. 43
1. ÚVOD

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

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

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

2. ŽIVOT A DÍLO LUIGHO PIRANDELLA


---

1 Slovník italských spisovatelů (dále uváděno pod zkratkou 'SIS'), str. 581 - 583
2 Luigi Capuana (1839 – 1915): prozaik, dramatik a teoretik verismu
poetiky jsou teoreticky rozvedeny v literárněvědných esejích Arte e Scienza (Umění a věda) a L'umorismo (Humor), vydané v roce 1908. Následuje román I vecchi e giovani (Staří a mladí), kterým se Pirandello navrací po antinaturalistickém antirománu o Mattiu Pascalovi k románu realistickému a historickému. První úspěch na jevišti zaznamenává Pirandello v roce 1916 s komedií Pensaci Giacomino! (Zvaž to, Jakoubku!). Poté již definitivně obrací svůj zájem na divadelní tvorbě. Roku 1921 mělo v Římě premiéru Pirandellovo drama Sei personaggi in cerca d'autore (Šest postav hledá autora), patřící do tzv. triologie „divadla na divadle“ (spolu s hrami Così è (se vi pare) (do češtiny překládáno jako „Každý dle svého‘ či „Každý má svou pravdu‘) a Questa sera si recita a soggetto (Dnes večer improvizujeme). V této triglii se Pirandello snažil propojit dimenzi reality a fikce. Dále řeší otázku „původu‘ literárních či dramatických postav a pochybuje jistoty skutečného světa. Tato spolu se tragédii o ztrátě identity Enrico IV. (Jindřich IV.) zajistila Pirandellovi mezinárodní věhlas. Od roku 1922 začaly ve svazcích vycházet Pirandellovy povídky pod názvem Novelle per un anno (Novely na jeden rok). S románovou produkcí se rozložil sumou své poetiky humoru Uno, nessuno, centomilla (Jeden, nikdo, sto tisíc).

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


---

4 Pirandellovy paradoxy. str. 5
3. **Nebožtík Mattia Pascal**

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

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

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

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

---

5 *Nuova Antologia* je jedno z nejstarších a nejprestižnějších kulturních italských periodik. Časopis byl založen ve Florencii v roce 1866.
6 V některých publikacích je *Nebožtík Mattia Pascal* řazen do období prehumoristického.
7 Protagonisté italského modernistického románu. str. 70
8 Pirandellovy paradoxy. str. 6
9 *Benedetto Croce* (1866 – 1952): filosof, estetik, historik, literární kritik a editor, v Itálii intelektuálně nejvlivnější osobnost první poloviny 20. století
10 tamtéž. str. 8
3.1. Děj

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

'Jmenuji se Mattia Pascal.'

'Díky, kamaráde. To vím.'

'A tobě se zdá, že je to málo?'  

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

Pascalův otec, který odjel za svými obchody na Korsiku a zde ještě mlad podlehl tyfu, zanechal své rodině značný majetek. Léta v ligurském městečku Miragno plynou a Mattia s bratem Robertem dospívají v bohatství, které se postupně zmenšuje jejich hýřením a leností a zejména pod vedením podvodného správce Batty Malagni. Šílenství, které mu nepovila žádné dítě. Malagnova touha po vlastního potomku je natolik silná, že požádá o ruku Olivu, jež je zamilovaná do Mattia. Vytoužené dítě, které se po svatbě narodí, je síce Mattiovo, on Malagna jej ale přijme za své. Mattiův žal není příliš hluboký a záhy svede Romildu, o kterou usiluje jeho bohatý přítel Pomino. Mattia je donucen se s ní vzít do Ameriky, to je jedno: Co horšího se mi tam konečně mohlo stát nad to, co jsem zakusil a zakoušel doma?

---

11 str. 5
Pravda, čekaly by tam na mne patrně jiné okovy, ale sotva těžší než ty, které jsem právě zlomil.\textsuperscript{12}


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

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

\textsuperscript{12} str. 51  
\textsuperscript{13} str. 72  
\textsuperscript{14} str. 63  
\textsuperscript{15} str. 92
osoba, která stojí vně všech zákonů, nemůže dovolit. Anonymita velkého města mu dovolí nalézt „domov“ alespoň v podobě podnájmu.


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

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

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

---

16 str. 99  
17 str. 136

3.2. Žánr a styl

3.2.1. Dobový kontext

Pirandello nemá na tehdejší italské literární půdě jednoduchou pozici. Tamější klima plně ovládá duch naturalismu a jeho italské odnože – verismu (odvozeno od italského vero = pravý, pravdivý19). Verismus vzniká v devatenáctém století jakožto „bezprostřední plod [...] pozitivistického klimatu.“20 „Vychází z francouzského naturalismu Émila Zoly. [...] román měl být podle Zoly – tak jak to postuloval Bernard pro lékařství – experimentálním „ověřováním hypotézy“: konkrétní sociální fakt měl být ověřen románovou situací a rozuzlení zápletky mělo být výsledkem tohoto experimentu.“21 Oproti francouzskému naturalismu verismus rezignoval na možnost aplikace experimentálních vědeckých metod v oblasti literatury, „přijímá však pojetí umělecké tvorby jako pravdivého odrazu skutečnosti, věrné kopie životních faktů a lidských charakterů. [...] Člověk v dílech veristů není kreslen jako determinovaný produkt zděděných vlastností, vystavený bezohlednému tlaku společenských sil [...], ale podléhá určitému fatalismu, způsobujícímu, že prudké a primitivní vášně hrdinů jakoby potvrzují nevyhnutelnost tragického osudu, jenž je jim určen.“22 Tak vznikají na
italské půdě díla jako je Vergovo *I Malavoglia* (Dům u mišpule), které jsou sondou do života lidí naitalském venkově. Tito autoři sledují život svých hrdinů z povzdálí, jako oko kamery zachycují vnější dojem a nestarají se o city a nálady svých hrdinů. Postavy a jejich interakce jsou popisovány s odstupem a bez zaujetí. Proto také tito autoři využívají vševědoucího vypravěče, který čtenáři sděluje to, co vidí a nikoli to, co si myslí. Hodnocení a jeho úvahy zde nejsou žádoucí. Hlavní teoretik verismu – Luigi Capuana – ve svých *Studiích o současné literatuře* postuloval princip této autorské „neosobnosti“ a požadavek zcela autonomního a organismického díla. Dílo má působit tak, že vzniklo samo od sebe, autor je zcela potlačen (*l'opera fattasi da sé*).23

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


### 3.2.2. Věci vs. slova

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

---

23 SIS. str. 70
24 Kritik plný protikladů. str. 219
luxusní bytosti, jedni jsou obdařeni „stylem věcí“, ti druzí „stylem slov“. Tyto dvě narativní linie se vyskytují současně u každého národa. Pirandello dále pokračuje: „[...] nepozorní pozorovatelé, ať už italští či cizí, se nechají snadno oklamat hlukem, pompézností a bohatými projevy těch, které zahrnuji do kategorie „stlyu slov“, a uvěří, že v Itálii existují pouze tihle.“

Poté následují příklady „kontrastních“ dvojic jako byly Dante a Petrarca, Ariosto a Tasso, Manzoni a Monti nebo Verga a D‘Annunzio. [...] autory „stylu věcí“ ve svém eseji o humoru zařadil bud‘ mezi ryzí humoristy, nebo alespoň mezi humoristy v širokém slova smyslu, zahrnujícím i ironii, komiku, satiru apod. [...]“ S ohledem na humor jsou pak Pirandellovy preference jasné.

Nicméně, navzdory svým stylovým preferencím Pirandello verismus obdivuje, zejména pak jeho hlavního představitele Giovanniho Vergu. Jeho první literární pokusy, zejména povídky, se nesou právě ve veristickém duchu. Konfrontaci verismu a svého osobitého stylu rozehrál i na stránkách románu o Mattiu Pascalovi. V knize jsou přítomné dvě stylové linie, které mají za úkol – kromě Pirandellovy otevřené polemiky s verismem – podtrhnout kontrast mezi dvojí identitou hlavního hrdiny. Čtenář se v úvodu díla ocitá v jádru veristické poetiky, na začátku tradičního románu, jehož hlavní postavou je poměrně jednoduchý a nekonfliktní hrdina. Narativní rovina se však po vylišení ničím neobvyklé rodinné a osobní historie Mattii začíná proměňovat. Obrat nastává v momentě, kdy Mattia zhodnocuje svého práci knihovníka a z nudy začne pročítat okolo ležící zaprášené svazky. „Zde původně pseudonaturalistický román, zaměřený na „nízké“ a živočišné pudy a potřeby postav, končí.“

Pirandello tak konečně dostává prostor, aby naplno projevil svůj osobitý styl, který je jiný, než velké veristické tradice. Pirandella nezajímá vnější pohled na situaci a už vůbec nechce vytvářet iluzi takřečené pravdy. On touží vyjádřit osobní příběh svého hrdiny, demonstrovat jeho nitro. Pirandello se svým odklonem od verismu a naturalismu netají a „dokonce [jej] Mattiovými ústy otevřeně přiznává:“ Právě proto že, nelehde na neobyčejnost mého případu, spoléhám na tuto prozřetelností zaručenou roztržitost, budu přece jen o sobě vypravět, ale co nejstručněji, to jest uvedu jen ta fakta, která budu považovat za nezbytná. Některá z nich mi ovšem nebudou dělat velkou čest, ale octl jsem se v situaci tak výjimečně, že se mohu považovat už jako mimo život, a tudíž i bez jakýchkolik závazků a

26 tamtéž
27 tamtéž
28 Protagonisté italského modernistického románu. str. 71
29 Pojem takřečený (život, pravda apod.) se vyskytuje v románu na mnoha místech.
30 Protagonisté italského modernistického románu. str. 78

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

3.2.3. Pirandellovský humor

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

31 str. 10
32 str. 19
33 SIS. str. 75
35 Humor. str. 131n
je celý rozdíl mezi komičnem a humorem."36 Pirandello nechápe reflexi ve smyslu úvahy či přemítání, nýbrž jako empatické pronikání, jako včítění do předmětu.

3.2.4. Jazyk

Pirandello užívá velice živý, hovorový jazyk. Mezi základní rysy hovorového stylu patří užívání expresivních prostředků, situační charakter, projevující se tendencí ke stručnosti, přibližnosti ačeli interpretace výrazových prostředků gestikulačních a mimických.37 Pro dokreslení Pirandellova jazykového stylu zde uvádíme několik příkladů. Mattia k sobě hovoří o slečně Silvii Caporalové jako o Caporálce; dále nevybírávými výrazy častěji nejednou i sám sebe a tu říká Adriana: ‘Pitomče, cos to udělal? Cos to udělal?’38 anebo Hned potom jsem si dal ostríhat kštici toho pitomce Adriana Meise.39 Dále v textu vyskytuje řada citoslovců, které text připomínají mluvenému projevu např. ‘Ach, ne, ne néé!’ vybuchla Pepita a znovu vyskočila.40 nebo interakce Mattii s náhodným cestujícím:

‘Ach, to vám gratuluji, drahý pane! Závidím vám! Ach, Amerika . . . Byl jsem tam.’

Byl tam? Hrome!41

Jazyk, který Pirandello užívá, je dále velmi obrazný, plný přirovnání, metafor a personalizací, např. ve scéně na spiritualistické seanci: Stoleček [...] mluvil klepáním pádným i lehkým, [...] podnikl několik procházek místností a jednou dokonce vyskočil na stůl, [...] kytara jakoby dostala křídla.42 Příměry, často ironické či komické, slouží také k dokreslení charakteristiky postav, např. poté, co Adriano použije jako popelník kropenku: [...] nabírala [Adriana] u Svatého Rocha svěcenou vodu i pro mou kropenku? [...] Slečna Caporalová chovala v té své, pokud nějakou měla, nejspíš mešní víno.43 Nebo Adriano výsmešně nazve Terenzia Papiana po latinském vzoru velkým Terentiem44.

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

---

36 Humor. str. 132
37 Slovník literární teorie. str. 138
38 str. 171
39 str. 207
40 str. 160
41 str. 96
42 str. 166
43 str. 108
44 str. 158
Pirandello nezapře duši dramatika. Autor se snaží o obrazné předvedení scény a čtenář jakoby se na chvíli měnil v diváka, který sedí v hledišti a sleduje daný výjev. Pirandellovým „ideálem je styl mimikry, tak včný, až by splýval s realitou k nerozeznání, plně se jí podřídil, styl odpovídající mluvené řeči [...] V tomto smyslu jsou i jeho romány [...] hrané.“

Příkladem může být scéna z počátku Mattiova manželství, kdy dojde v jeho domácnosti k roztržce. V této pasáži je již také anticipováno Pirandellovo pojetí humoru, založené na protikladu reality a našich očekávání. A dokonce i sám hrdina si uvědomuje bipolárnost své situace:

"Nohy! Nohy! Neukazujte mi, proboha, nohy!"

Mohu říci, že od té chvíle jsem přišel na chuť tomu, smát se všem pohromám a každému trápení. Viděl jsem se v tom okamžiku hercem tragédie, nad nímž komičtější si lze těžko představit: matka si učtuje s holýma rukama s tou bláznivou starou pannou; ve dle manželka... a já křičel na vdovu Pescatorovou, svíjející se na zemi:

"Nohy! Nohy! Neukazujte mi, proboha, nohy!"

3.2.5. Komunikace se čtenářem

Dalším charakteristickým rysem Pirandellova stylu je neustálá komunikace se čtenářem. Hlavní hrdina se na něj nejdou neklidně obrácí, radí se s ním a jakoby čekal na odpověď: Otevřít mi přišel stařík kolem šedesátky (Paleari? Papiano?) [...] a chtěl být čtenářem ujišťován o správnosti svých myšlenek a záměrů: Při takové zprávě zůstala jasna člověk ustrne, ne?"48

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

45 tamtéž
46 str. 41n
47 str. 102
48 str. 48
komunikaci se čtenářem, Pirandellův odborný styl je i plný vtipných a obrazných přirovnání, např. v pasáži o rétorice: “49 *Pro Rétoriku se jak první rodila myšlenka, až potom forma. Myšlenka [...] se rodila nahá, chudinka, a ona jí odívala. Oděv byl forma. Rétorika byla zkratka něco jako šatník: šatník výřečnosti, kam se chodily oblékat nahé myšlenky.*50

Pirandello ve svém díle iniciuje komunikaci i s řadou svých současníků z literárních kruhů; např. jakmile Pirandello předvede svoji definici humoru, začne hned polemizovat s Crocem: *V tu chvíli se ozve Croce s veškerou silou své logiky sebrané do jednoho ‚tudíž‘, aby z toho, co jsem řekl výše, vyváděl [...]*. Ale kde a kdy jsem toto prohlásil? Možnosti jsou dvě: buď já neumím psát, nebo Croce neumí číst.51

3.3. Struktura díla

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


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

50 Humor. str. 43
51 tamtéž. str. 140
52 str. 9
53 str. 10
54 str. 233n
s verismem a na opoziční tradičního a moderního románu. Dále je možné pozorovat žánrové rozlišení tří pomyslných částí románu od groteskně-komických scén na začátku přes scény groteskně-tragické v životě Adriana Meise až po výjevy připomínající frašku na závěr příběhu, tedy po znovuzrození Mattii.

Některé scény v první části, které se týkají těhotné Romildy a Olivy, mohou odkazovat k tradičnímu grotesknému žánru „komedie záměn“. Mattia nahradí Battu Malagnu v manželství s Olivou a zplodí s ní syna, u Romildy zastupuje svého zbabělého přetele Pomina, a Romilda též otěhotně. A navíc Mattia bere – v duchu tohoto žánru – své ciny na lehkou váhu. Druhý záskok se již Mattiovi vymkne z rukou a je „potrestán“ sňatkem. Trest v podobě manželství s Romildou na sebe bere, nicméně se stejně všimnějí recitů: *Jak vidno, koneckonč jený zlotíšec mezi všemi těmi poctivci jsem byl já. A proto jsem musel pykat.* Počínaje sňatek je groteskně-komický charakter příběhu obohacen o specificky hořkou pachtu a pirandellovský hlas začíná ve vyprávění rezonovat: *A možná se i rozplakala [vdova Pescatorová]; jistě si klekla vedle mrtvoly toho ubožáka, který ji nemohl koplout a křiknout na ni: Táhni! Já tě neznám.*

V závěru příběhu eskaluje tento tón natolik, že místy probleskávají prvky frašky, resp. její novodobé varianty, kde se „...tradiční prostředky tohoto žánru dostávají do úzkého vztahu s prostředky grotesky, buffonády, klauniády a absurdního dramiatu.* Vlašín na tomto místě uvádí také pojem *tragifrašky*, který je závěrečným scénám románu možná ještě bližší. Fraška „...pracuje se situací nebo karikaturní nadsázkou, směřující nejedenou k burlesknému [...] dramatickému výrazu.* Mattia se očividně ocitá na hranici mezi zoufalstvím, šílenstvím a touze po pomstě a výsledkem směsice těchto protichůdných pocitů je jeho fraškovitý tón, který se však často ozývá jen v Mattiově mysli, např.: *Mimochodem Romildo, nemáš náhodou ještě nějaké moje věci... šaty, prádlo?* *Ne, nic...* [...] *Kdo to mohl tušit?* zvolal Pomino.

*Ale byl bych přísahal, že on, skrblík Pomino, má na krku můj starý hedvábý šátek.*

---

55 str. 35
56 str. 72
57 Slovník literární teorie, str. 120
58 tamtéž, str. 119
59 str. 228
Mattia se nerozpakuje své komentáře říkat i nahlás, např. svému příteli, který ve snaze Mattiu dojmout mu přinesl dva roky starý výtisk svého listu s mým nekrologem. Řekl jsem mu, že ho znám nazpaměť, protože v pekle je Aršík list velmi oblíbený. Nejvýraznější se charakter frašky ukazuje v ústřední scéně po Mattiově znovuzrození, kdy se opětovně setkává s Romildou a jejím manželem Pominem. Ten se zde více než jinde projevuje – jak je ostatně pro frašku příznačné – jako charakterový typ zbabělce: Mattiovi v tom zmatku střeli miminko do náruče a Pomino vyděšeně zvolal do tmy: „Co s ní děláš?“ „Chystám se ji sníst . . . !“

Pomino, roztřesený, vyjevený, s tváří zrušněnou a bledou jako mrtvola: „Živý . . . Živý . . . Co budeme dělat? Co budeme dělat?

„Neotravuj!“ zakřikl jsem ho.

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

„Mattio!“ vykřikl Pomino rozechvěle.

Znovu jsem se rozesmál. „Žárlivý? Na mne? Jdi do háje!“

„[…] Honem, Romildo, vstaň! […] Podnikneme krásnou malou svatební cestu . . . ‘ […]

„Jdi pryč, když se ti tak líbilo dělat nebožtíka. […]“

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

3.4. Vyprávěcí postupy

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

---

60 str. 230
61 str. 218nn
opětovný návrat mezi živé. Tato syžetová výstavba, tedy vypravění a posteriori, vytváří široký prostor pro ozvláštnění jinak přímě dějové linie v podobě anticipace událostí. Mattia nejednou upozorňuje na fakta či události, které teprve nastanou, čímž nechává narůst zvědavost čtenáře a napínavost děje, např. začátek šesté kapitoly evokuje prostředí hmyry, ale teprve poté Mattia vypráví, jak se vůbec v Monte Carlu ocitl a vysvětluje běž událostí; anebo již na prvních stránkách románů se čtenář dozví o Pascalových úmrtích: Neboť v této chvíli (a bůhž jak mě to trudí) jsem mrtvě, ano, mrtvě už dvakrát; ale poprvé to byl omyl, a podruhé... však uslyšíte."

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

Příběh o Pascalovi je ve své podstatě příběhem rámcovým. Rámec vytváří sám hlavní hrdina, který hned zkráje knihy čtenáře upozorňuje, že před něj hodlá předložit podivný příběh svého života. Nosné jádro knihy tvoří právě vyprávění o fiktivním Adrianu Meisovi, které je ohraničené jeho zrozením a smrtí a které můžeme považovat za román v románu, anebo spíše za "metaromán o tom, jak se takový román 'podle Pirandella' vlastně rodí."

Uzavřenost tohoto rámce je vyjádřena i obsahem první a poslední věty románu, kterými

---
62 str. 6
63 Slovník literární teorie. str. 148
64 Literair mechaniek. str. 208, 228 - 233
65 Teorie vyprávění. str. 113 - 114
66 tamtéž. str. 105
67 Protagonisté italského modernistického románu. str. 75
hrdina vyjadřuje, kým se v té chvíli vlastně cítí býti: Román začíná větou *Jedna z mála věcí, snad vůbec jediná věc, kterou jsem věděl bezpečně, byla, že se jmenuji Mattia Pascal.* 68 a končí *Já jsem nebožtík Mattia Pascal.* 69 Vloženou strukturu románu v románu podporuje i sám Pirandello, který do Mattiova románu vložil také „poznámku pod čarou“ v podobě komentáře dona Elegia či grafické odlišení pasáže, kdy je metaromán přerušen a Mattia se ptá dona Elegia na radu, zda opravdu musí psát o svém manželství. 71


---

68 str. 5
69 str. 232
70 str. 153
71 str. 19
72 Slovník literární teorie. str. 60
73 Literair mechaniek. str. 247
74 Slovník literární teorie. str. 60
75 tamtéž. str. 60
3.5. Čas a prostředí

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


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

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

76 str. 69n
3.6. Postavy

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

3.6.1. Vedlejší postavy

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

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

---

77 Slovník literární teorie. str. 144
78 tamtéž. str. 395
zažehnutou; lucerna, která vrhá kolem nás kruh, tu větší, tu menší, za kterým se prostírá strašlivá tma.79 Téměř doslovně převzatá úvaha se objevuje v druhé části Pirandellovy eseje *Humor*, v pasáži o Promětheovi. Obvykle je sice pořád takovýchto citací opačné, ale „Pirandello hájí svou životní filozofii, nejen osobní poetiku, a nečiní rozdíl mezi tím, kdy hovoří za sebe v kritické studii a kdy nechá promlouvat literární postavu v narativním díle. Nebo jinak: pro něj v tom není rozdíl. Veškerá jeho tvorba je téměř od začátku autoreferenční“80 V Nebožtíku Mattiu Pascalovi je Pirandello ještě věrný narativnímu žánru a svým vlastním myšlenkám nevěnuje příliš prostoru, avšak např. v románu „Jeden, nikdo, sto tisíc už hrdinů monolog odvádí čtenáře do sféry abstraktních úvah a v textu se prosazuje – asi víc, než je zdrávo – žánr eseje.“81

3.6.2. Mattia Pascal – Adriano Meis

Mattia je představitelem hrdiny, který se na italské půdě nazývá svevovským82 pojmem *inetto* (doslova „neschopný“). Inetto je antihrdinou moderní italské literatury. Tato literární postava není příliš vyhraněná, má značné množství poloh, přesto je však dost snadno rozpoznatelná. Mezi charakteristické vlastnosti inetta patří egoismus, slaboství, podivínství či opurtinismus, často bývá také snílkem nebo hypochondrem. „Jeho výrazným znakem je zvýšený index neuróz a vážně poškozená vazba na okolní svět. [...] Nepřestává být hlavní postavou, ale již není zároveň i hybatelem děje, aktem, stává se pozorovatelem.“83 Tento typ hrdiny v sobě často nese stopy svého autora a kromě těchto autobiografických rysů také bývá do jisté míry ovlivněn jeho oblíbenou četbou, zejména filosofickou. Mattia Pascal sám sebe tak dokonce v jedné scéně označí: *Ero inetto a tutto.*84 (K ničemu jsem neměl schopnost.)85

Mattia je tedy zástupcem tzv. dynamického charakteru, který se následkem okolností děje vyvíjí. Své zraní reflektuje i on sám, např. když se podívá v knihovně, když se zapřažení svazky: *Co mohlo záležet tomu starci v jeho bídnom stavu, na dva kroky od hrobu [...], co mu mohlo záležet na tom, že Birnbaum Johann Abraham vydal v Lipsku roku 1738 brožurku in –8°?*86 Po nedlouhém čase v knihovně se však k četbě uchytí i on sám a postupně se stává jiným člověkem: *Když jsem po prvé zjistil, že

---

79 str. 148
80 Kritik plný protikladů. str. 206n
81 tamtéž. str. 208
82 Svevo, Italo (1861 - 1928): jeden z nejvýznamnějších italských romanopisců po Vergovi
83 Protagonisté italského modernistického románu. str. 10
84 Il fu Mattia Pascal. str. 22
85 str. 36
86 str. 45
držím v ruce knihu, maně vytaženou z regálu zachvěl jsem se hrůzou. [...] a začal jsem číst také [...].

Tradiční, na první pohled čitelný hrdina se komplikuje a stává se hrdinou moderním, resp. antihrdinou tápajícím ve světě. Tyto dvě „inkarnace“ téže postavy se dají v určitém ohledu považovat za kontrastní charaktery.

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

→ smrti: Člověku dělá dobře, když je zemi blíz, a možná ještě líp, když je pod ní. nebo před casinem, kde nešťastný mladík spáchal sebevraždu: Spoustu další krve se pak vylila otvůrku v pravém spánku.[...] Kolem bučel tucet vos. Občas si některá, zvlášť hltavá sedla na oko.

→ svých bližních – o bratrovi: Ale co! Bůh ho tak stvořil; dal mu srdce jenom kousíček.

→ Chudinka Berto, co proti tomu mohl udělat? či Romildě: Manželce by venkovský vzduch určitě prospěl. Snad při pohledu na ni z některého stromu opadá listí a ptákové oněmí; doufejme jen, že nevyschnou pramen.

→ neznámých: Naštěstí místní lékárník, který byl také poštíník, drogista, papírník, knihkupec, bambula a nevím co ještě, se po něm neptal.

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

→ či autoritách: [...]. Poté byla mise představena císařovně a zdržela se na oběd, a kdo ví, jak se cpala.

Mattia Pascal – přes veškerý výsmech celému světu – je velice vnímavý, detailně analyzuje své okolí a svůj úsudek neopomíná sdělit čtenáři, např. [...] byl rovněž ve fraku, ale bylo zřejmé, že není zvyklý ho nosit.
3.6.3. Svědomí Mattí Pascala

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

Mattia sice následkem svého osudu zraje a vyvíví se. To samé se však nedá říci o jeho svědomí. Pocitem viny či výčitkami vůči svému okolí netrpí. Podíváme-li se např. na oblast lásky, zjistíme, že se chová velmi nezrale, bere v potaz jen svůj vlastní prospěch a nezohledňuje city ostatních. Tak se chová coby mladík na začátku příběhu i jako Adriano Meis. Mattia Pascal svede Romildu i Olivu, neláme si té příliš hlavu. Obdobně zhaběle se projeví vůči Adrianě, když spáchá coby Adriano sebevraždu a nebere ohled na to, jak si situaci vylouží ona. Zapomíná, že i jako fiktivní postava mají jeho činy následky v reálném světě. Adriano se vymlouvá na výjimečnost své situace, ale následně ho již její city netrápí:

Mohl jsem Adrianu učinit svou ženou? [...] Pokud mi stačilo držet se stranou a dívat se, jak žijí ostatní, ano, mohl jsem si ještě jakž tak zachovat iluzi, že žijí jiný život. Ale když jsem se mu přibližil natolik, že jsem utrhl polibek ze dvou drahých rtů, musím zděšenou couvnout, jako bych byl Adrianu políbil rty mrtvého, mrtvého, který pro něm nežádá ožít. [...] Ale co kdyby v ní lásku byla silnější než všechno, silnější než všechny konvence . . . ach, chudinka Adriana, jak bych ji mohl zavítít do vzdukoprázdna svého osudu, učinit z ní družku muže, který nemá žádnou možnost, jak získat osvědčení a potvrzení o své existenci? Co dělat? Co dělat?97

Mattia tak podruhé utíká z „místa činu“, čímž se mu opět podaří se vymotat ze závazků, do kterých byl během těch dvou let jako Adriano zapleten. Omlouvá se tím, že té pravilátní náhody a možnosti začít žít nový život by využili všichni. Navíc to byla náhoda, kterou „nemohl“ ovlivnit: [...] já se mohu těšit ze své svobody bez výčitek svědomí. Nadělili mi ji dneží ze své vůle, a tudíž . . .98

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

---

95 str. 56
96 str. 78
97 str. 172n
98 str. 84
prohlédnout si trošku jeho miniaturní směšnou postavičku, aby člověk viděl, že lže; jiných důkazů nebylo třeba. Úžas vystřídal ve ně hluboký ponižující pocit hanby za něho, který si neuvědomoval, jaký hluboký dojem musí přirozeně vyvolat jeho tlachy, a také za sebe, když jsem viděl, s jakou nenuceností a gestem lže on, on, který to neměl vůbec zapotřebí; kdežto já, který se bez lhaní nemohl obehnut [...] 

Adriano je alibista, který se domnívá se, že jeho zvláštní postavení může omluvit všechny chyby, kterých se jeho fiktivní existence dopustí. 

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

3.6.4. Dvojakost Mattii Pascala

Hlavní hrdina má dvojznačný charakter v tom smyslu, že je zároveň protagonistou i autorem příběhu. To on je tím, kdo vytváří postavu Adriana. A už zde zase rezonuje Pirandellův hlas, který „propašuje“ do narativního literárního žánru úvahu „o genezi literární postavy.“

Nová identita musí být – označeno pirandellovským pojemem – verosimile (pravděpodobná), což Mattia sám zmíňuje: [...] bylo by moudré neupřesňovat místo narození. Jak to udělat? [...] Nějaký pravděpodobný důvod pro to, aby se vydala na cesty těhotná žena, těsně před slehnutím . . . do Ameriky? Proč ne? Jezdí tam kdekdo . . . Pirandello v této části románu předjímá i myšlenku o úskalích fantazie, kterou o řadu let později dále dovysvětlí v epilogu, který k románu přidal: Člověk sice nevymyslí nic, co není více či méně hluboko zakořeněno ve skutečnosti; ostatně i ty nejpodivnější věci mohou být pravda, ba v bouřlivém lůně života se rozpoutávají a propukají různá bláznovství, různá dobrodružství tak nepravděpodobná, že si je žádná fantazie nedokáže vymyslet; [...].

3.7. Motivy v románu a pirandellovská témata

Pirandellovým dílem prospoují v různých podobách nejen stejné témata, jež všechna odkazují k centrální myšlence krize tehdejší společnosti a jejím konfliktu se „svobodnou“ individualitou, nýbrž i stejné postavy, motivy i repliky. A tak se mnohé vyrovná znovu a zas v různých dílech, na všemožných místech a v odlišném kontextu. „Magma je totéž, pouze
podobu má jinou, možností ztvárnění se nabízí tolik, že Pirandello ustavičně spěchá od jedné k druhé.“  

3.7.1. Hra

Jak již bylo zmíněno v souvislosti s prostředím Monte Carla, hazard zde symbolizuje princip náhody. Pirandello tak reaguje na již pomíjející adoraci rozumu a krizi pozitivismu. „Hráči usazení kolem kola rulety, kteří veří v možnost pochopit hru, vyhrávat na základě systému statistiky a pravděpodobnost, se podobají lidem, již uvěřili pozitivistickému klamu a domnívali se, že cestou rozumu se doberou poznaní života.“  

Mattia se podivuje nad hrači, kteří se snaží objevit zákonitosti náhody či fanaticky sázejí na jedno číslo. Následně je svědkem sebevraždy, kterou jeden z těchto hračů před casinem spáchá. Již předtím, než vůbec dorazí hazardovat do Monte Carla, uvědomuje si možnost, že může své peníze prohrát a poté, že se mu nabízí celkem jednoduché řešení svízelí jeho života. Doslechl jsem se, že v parku kolem herny je dostatek solidních stromů. Možná se na některém z nich nakonec úsporně oběším na pásku od káhlot; a ještě vzbudíme dobrý dojem. Ve skutečnosti on nebyl zrovna tímto typem člověka: Po pravdě řečeno čekal jsem něco lepšího.

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

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

103 Pirandellovy paradoxy. str. 6  
104 Protagonisté italského modernistického románu. str. 72  
105 str. 52  
106 str. 52
3.7.2. Kontrast

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

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

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

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

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

---

107 str. 114
108 Topos je pevné klíš nebo myšlenkové a výrazové schéma, společně celé kulturní oblasti. Často do hry vstupuje protiklad. In: Slovník literární teorie. str. 387
109 La prosa italiana del Novecento. str. 87
110 str. 128
111 str. 83
předchozího života Mattii. Z faktu, že ho nechá tam, kde z jedné strany stálo MUŽI, z druhé ŽENY, můžeme snad možná v metaforické rovině usuzovat na Pirandellův postoj k instituci manželského svazku, neboť napříč Pirandellovým dílem je instituce manželství devalvována.

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

3.7.3. Svoboda v rámci společnosti?

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

112 str. 84
113 Tento motiv je zřetelný v originálním textu.
114 str. 89
115 Il fu Mattia Pascal, Milano: Mondadori, 1986, str. 51
116 SIS. str. 562
117 str. 89
118 Malá filosofie člověka. str. 383n

32

Bez této neuvědomované nenápadné, postupně s tím, jak se odtud priblížuje společnosti, které se vdálil. Pro Mattiu znamená nově nabytá svoboda především možnost začít žít od začátku, s „čistým štítem“. „Mattia Pascal tedy vlastně ani tak nechtěl osvobodit své já, jako se zbavit své minulosti, svých povinností, závazků a dosavadních sociálních rolí manžela, zetě, knihovníka atd., které měl za povinnost hrát.

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

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

---

119 Malá filosofie člověka. str. 69
120 Protagonisté italského modernistického románu. str. 77
121 str. 88
podstatných, nepatrných, nepředstavitelných věcí potřebuje naše fikce, aby se opět stala touž
realitou, ze které byla vyňata, kolika nitek, které by ji opět připoutaly k složitému předívu
života [...]!122 Je si vědom toho, že se musí mít na pozoru, aby tyto nitky znova navazoval
pouze fantazií.123

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

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

\[^{122}\text{str. 87}\]
\[^{123}\text{str. 87}\]
\[^{124}\text{str. 91}\]
\[^{125}\text{str. 93}\]
\[^{126}\text{str. 101}\]
pouta. Avšak zároveň mu začíná vadit, „že nemůže [tyto] zpětrhaná pouta [znovu] navázat a vzít na sebe závazky jiné.“¹²⁷

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

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

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

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

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

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

---

134 str. 202
135 str. 203
136 str. 229
137 str. 214
138 str. 221
139 Motiv ‘vina-trest’ a potrestání v podobě vykořenění ze společnosti se objevuje již v Pirandellově prvním románu L’esclusa (Zavržená).
140 Kritik plný protikladů. str. 206
3.7.5. *Relativita takřečené pravdy aneb pravda v různých maskách*

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

Pirandello zpracoval tématiku subjektivní povahy pravdy – spolu s dekadentním tématem krize osobnosti, především problematické identity moderního člověka – zejména ve svých divadelních hrách, které vyšly v souborném vydání pod názvem *Maschere nude* (Nahé masky) v roce 1918 - 21.141 „Již názvy svých dramat gnómicky vyjadřil obecnou nejistotu tehdejší doby.“142 Téma relativnosti pravdy je výrazně rozvedeno v rámci divadelní hry *Così è (se vi pare)*, což lze doslovně přeložit „je tomu tak, chcete-li“ (U nás se hrála pod titulem *Každý má svou pravdu* nebo *Každý dle svého*). Pirandello dokáže diváka/čtenáře znejistit natolik, že si už ani nemůžete být jist tím, kdo je, jak sám sebe vnímá i jak ho vidí ostatní. Úzkou hranici mezi fikcí a pravdou ukazuje např. scéna z této hry, kdy jedna z postav stane před zrcadlem a vede následující monolog:

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

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

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

---

141 SIS. str. 583
142 Pirandellovy paradoxy. str. 5
143 Každý má svou pravdu. str. 40
144 str. 147
objektivní hodnotu skutečnosti i objektivní hodnotu umění. Obojí je jen zcela subjektivní iluze. A tedy už nejde o to, kdo bude koho napodobovat, co je originál a co replika. Pro něho jsou to dvě prostupně dimenze všeobecného a zároveň individuálního iluzorního obrazu, a jako takové spolu mohou komunikovat. [...] postava otce se snaží přesvědčit ředitele divadelní společnosti, že dramatické postavy jsou živé bytosti, živější než ty, co dýchají a nosí šaty. Tvrdí doslova, že „jsou sice méně reálné, ale zato jsou pravdivější. Otázka už nezní: co je skutečné? Otázka je: co je pravdivé? A odpověď je o to snadnější, že pravda už pro Pirandella není žádná poznatelná, objektivní entita“. 145


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

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

145 Kritik plný protikladů. str. 217  
146 str. 99  
147 Kritik plný protikladů. str. 207n
vliv na vnímání velikosti, resp. malosti člověka. Ale pouze pro ty, kteří jsou si jeho teorie vědomi:

'[...] Poněvadž pokud se země netočila . . .'

'Nesmysl! Točila se přece vždy!' 

'To není pravda. Člověk to nevěděl, a tudíž pro něho jako by se netočila. Ostatně pro spoustu lidí se země netočí ani teď. [...] člověk v hávu Řeka či Římana [...] se tak vysoko cenil [...] Teď už jsme si zvykovali na novou představu naší nekonečné malosti [...]'.

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

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

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

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

Vlivem svých zkušeností se najednou tento náhled je ví jako čiré bláznovství: Zdálo se mi, že je to štěstí být považován za mrtvého? Báječné, teď jsem mrtev doopravdy. Mrtev? Hůř než mrtev; jak povídal Anselmo: mrtví už nepotřebuji umírat, já ano.154 Jak byl naivní, když si myslel, že život, který před sebou viděl tak volný, volný, volný, je vlastně pouhá iluze, která se nemůže proměnit ve skutečnost [...].155 Obdobně naivní jsou lidé v jeho okolí, nikdo není schopen refelektovat jeho postavení mezi životem a smrtí, a to, že se vlastně stal nikým. Stále se ještě domnívají, že jeho fiktivní existence a vykořeněnost byly vrcholem lidského štěstí, např. v rozhovoru s mužem, kterého Adriano náhodně potká v hotelu a dá se s ním do řeči:

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

„Nikoho ...“

„To je radost! Vy šťastlivče! Závidím vám!“156

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

[...] „To protože nevítě, co to znamená!“ odpověděl jsem mu s pokrčením ramen.

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

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

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

153 str. 94
154 str. 181
155 str. 175
156 str. 97
157 str. 81
konvencí. Ale, považujete-li něco za pravdivé a nejste v tom sami, dobře, shodněte se s někým a na chvíli si zkonstruujte ten obraz pravdy. Je tomu opravdu tak, chcete-li . . .
Stejně nakonec přijde někdo s dalším názorem a ta iluze se rozplyne, protože přecí každý dle svého . . .
4. ZÁVĚR


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

*Primární literatura*


*Sekundární literatura*


www.iliteratura.cz