

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta  
Ústav románských studií

Bakalářská práce

Sára Arnsteinová

Pirandellovské inspirace ve vybraných komediích Eduarda De Filippa

Pirandellian inspirations in selected comedies by Eduardo De Filippo

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

2011

Ráda bych tímto poděkovala PhDr. Alici Flemrové, Ph.D. za odborný dohled a cenné rady.

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

Sára Arnsteinová

## Obsah

1	Úvod.....	5
2	Rodí se „figlio d’arte“ .....	7
2.1	Divadelní začátky .....	7
2.2	Vznik „Teatro Uморistico I De Filippo“ .....	9
2.3	Úloha tradice v Eduardově dramatické tvorbě .....	10
2.4	Vývoj Eduardovy tvorby .....	11
3	Hlavní témata a vývoj dramatické tvorby Luigiho Pirandella .....	16
4	Setkání sicilského a neapolského dramatika .....	21
4.1	Čapka s rolníčkami .....	22
4.2	Nové šaty .....	23
5	„Pirandellismo“ a Eduardo .....	25
6	Analýza vybraných komedií .....	27
6.1	Muž a džentlmen (1922).....	28
6.2	Já, dědic (1942).....	33
6.3	Velké kouzlo (1948).....	38
6.4	Komediant na obtíž (1964) .....	45
7	Eduardo a dialekt .....	52
8	Humor, nebo komično? .....	56
9	Závěr .....	60
	Echi pirandelliani in una selezione di commedie di Eduardo De Filippo .....	62
	Pirandellovské inspirace ve vybraných komediích Eduarda De Filippa .....	65
	Pirandellian inspirations in selected comedies by Eduardo De Filippo .....	66
	Bibliografie.....	68

# 1 Úvod

„Alla base del mio teatro c'è sempre il conflitto fra individuo e società [...] tutto ha inizio, sempre, da uno stimolo emotivo: reazione a un'ingiustizia, sdegno per l'ipocrisia mia e altrui, solidarietà e simpatia umana per una persona o un gruppo di persone, ribellione contro leggi superate e anacronistiche [...], sgomento di fronte a fatti che, come le guerre, sconvolgono la vita dei popoli.“<sup>1</sup>

„Pro člověka, který bude chtít zpětně pohlédnout na naši dobu, si lze jen stěží představit celistvější a citlivější dílo, než to jeho...“<sup>2</sup> napsala Anna Barsotti ve své knize *Introduzione a Eduardo*<sup>3</sup>. Tento citát je výborná charakteristika Eduardova díla. Soubor jeho děl, to je komplexnost, celistvost, svědectví jednoho století, výpověď národa. Jeho tvorba je mi blízká, z toho důvodu jsem se rozhodla napsat práci o jeho díle, nebo spíše o výseku díla, která ovšem tvoří podstatnou část celku. Dovolila bych si říci, že Pirandello, co se týče mezinárodního měřítka, jistě slavnější dramatik, komplexně postihuje dílo neapolského umělce, a nedá se při studiu jeho díla opominout. Tato skutečnost má samozřejmě své klady i zápory, které jsou vždy součástí jakéhokoli řešeného problému. U Eduarda si troufám, již na úvod říci, že vytvořil svébytné umělecké dílo, které není pouhou nápodobou. Jeho dílo je jedním z nejpodstatnějších děl dvacátého století, co se italské a zejména neapolské divadelní tvorby týče. Ve své práci se na začátek zmíním o Eduardově životě a počínající dráze herce, což je při studiu jeho díla nezbytné. Dále uvedu vývoj jeho tvorby a tematiku jeho děl v jednotlivých časových fázích. V druhé části se pokusím o nástin vývoje tvorby a hlavních témat dramatické tvorby Luigiho Pirandella, což je nezbytný doplňující článek, abychom mohli zodpovědně konfrontovat tematiky těchto dvou umělců ve stěžejních analýzách. Důležitým okamžikem bylo setkání těchto dvou umělců a jejich následovná spolupráce na dílech jako *Sicilská komedie a Čapka s rolničkami*. Poté Eduardo zdramatizoval Pirandellovu povídku *Nové šaty*. Ze záchytných bodů těchto kapitol budu čerpat v hlavní části práce, při analýze vybraných komedií. Z výsledné analýzy vyvodím zásadní rozdíly mezi Eduardovým a

---

<sup>1</sup> BARSOTTI, Anna. *Introduzione a Eduardo*. Bari: Laterza & Figli, 1992, s. 4. „Základem mého divadla je vždy konflikt mezi jedincem a společností [...] vše vždy vzniká z citového popudu: z reakce na bezpráví, z opovrhování vlastním pokrytectvím i pokrytectvím jiných, ze solidarity a sympatie k jedinci či skupině osob, ze vzpoury vůči překonaným, zastaralým zákonům [...] z úleku nad činy, které, jako války otřásají životem národů.“ Na úvod ponechávám citát v originále, pro větší autenticitu.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 156. „...è difficile immaginare un'opera più completa e più sensibile della sua, per chi vorrà riguardare alla nostra epoca.“

<sup>3</sup> Anna Barsotti nazývá Eduarda De Filippa „Eduardem“, na základě italského úzu. Ve své práci tento úzus přejímám, nejedná se tedy, z mé strany, o familiárnost.

Pirandellovým pojetím humoru a také mezi jejich metodami a principy tvorby, které z analýzy vyplynou, dále zmíním i význam dialektu v Eduardově díle. Na závěr mi přijde zajímavé zamyslet se nad důsledky Pirandellova vlivu v Eduardově tvorbě. Pokusím se zvážit hodnotu pirandellovských inspirací v Eduardově tvorbě a zkusím posoudit, jak se povaha jeho díla měnila v návaznosti na tuto skutečnost.

## 2 Rodí se „figlio d'arte“

Eduardo se narodil v Neapoli, 24. května 1900, Luise De Filippo, po které získal příjmení, a Eduardu Scarpettovi: ani jeden z rodičů nepocházel z umělecké rodiny. Jeho otec byl úspěšný herec a dramatik. Eduardo tak začíná svůj divadelní život v kolébce staré tradice, která se prostřednictvím masek Divadla San Carlino napojuje na Komedii dell'Arte. Jeho otec, Eduardo Scarpetta vyrostl ve škole velkého Pulcinelly, kterým byl Antonio Petito, a stal se dědicem této tradice, ačkoli později repertoár „obohatil“ (říká se, že spíše znečistil) o „pochades“ a „vaudevilles“ (druhy zábavného, nenáročného divadla francouzského původu). Maska Pulcinelly, symbol Komédie dell'Arte upadá, pod scarpettiovskou maskou měšťáka Feliceho Scosciamoccy. Eduardo se od malička pohybuje v divadelním prostředí, pozoruje svého otce jako herce, dramatika, i šéfa divadelního souboru. Dostává malé role v představeních již v útlém věku a pomalu se učí hereckému umění. Eduardo je takzvaný „figlio d'arte“, to znamená, že se narodil do uměleckého prostředí, což v jeho životě bude hrát důležitou roli.

### 2.1 Divadelní začátky

„Můj opravdový domov je podium, tam přesně vím jak se pohybovat, co dělat: v životě jsem vyděděnec...“<sup>4</sup>

Šestého února 1906 debutuje v divadle Valle, v parodii úspěšné operety „La Geisha, od Sidneyho Jonese. Eduardo sleduje zkoušky v divadle od malička a rodí se v něm kritický pohled na věc. Prvním uměleckým křestem je pro něj ztvárnění osoby Peppeniella, v nejslavnější Scarpettově komedii *Miseria e nobiltà*, roku 1911. Stejného roku je i se svým bratrem poslán do školy, ale po třech letech Eduardo odchází a definitivně se oddává divadlu, nikdy toho nelituje, ale prohlašuje: „Abych vyvážil nevýhody a proměnil je ve výhody, bylo potřeba hodně času a úsilí!“<sup>5</sup> A tak vstupuje do souboru svého nevlastního bratra Vincenza. Matka Luisa reaguje na chování svého syna negativně, Scarpetta je naopak synovým rozhodnutím nadšen a podporuje ho. 24. května 1915 Itálie vstupuje do války, Eduardovi je patnáct let, v jeho paměti se ani tak neusídí vzpomínky na válku jako takovou, jako spíše

---

<sup>4</sup> BARSOTTI, Anna. *Introduzione a Eduardo*. Bari: Laterza & Figli, 1992, s. 3. „La mia vera casa è il palcoscenico, là so esattamente come muovermi, cosa fare: nella vita sono uno sfollato...“

<sup>5</sup> QUARENGHI, Paola. „Cronologia“. In *Teatro; Cantata dei giorni pari*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000, s. CI. „Per neutralizzare gli svantaggi e trasformarli in vantaggi, ce n'è voluto di tempo e di fatica!“

poznání všeobecné kulturní a sociální skutečnosti Neapole, což později značně (ne-li osudově) ovlivní jeho dílo. Během roku si přivydělával i prepisováním scénářů (z čehož mimo jiné čerpá při pozdější dráze dramatika) u Vincenza Scarpetty a v létě, kdy se nehraje, hostuje u Enrica Altieriho, v té době nejuznávanějšího neapolského divadelního herce, hraje lidová dramata a kronikářské hry. Eduardo časem spolupracuje s různými soubory, hraje v mnoha divadlech a přichází do styku se všemi druhy publika. V jinošských letech se postupně seznamuje s neapolskými novináři, literáty, divadelními autory a umělci, ačkoli jdou proti názorům jeho otce (např.: Bovio, Russo, Viviani, Di Giacomo...). Již tenkrát byl v rozporu, na čí stranu se postavit: „Šlo o výběr: buď můj otec, nebo Di Giacomo. Obdiv a respekt, které mě vázaly k mému otci, mě nutily odvrhnout Di Giacomu, zatímco kouzlo, kterým mě oslovovala Di Giacomova poezie, mě táhlo na opačnou stranu.“<sup>6</sup> V té době proti sobě stojí v Neapoli dva proudy: komerční divadlo Eduarda Scarpetty, založeno na nenáročných textech, ale s patřičným přednesem, a dramatické a realistické „Umělecké“ Divadlo (Teatro d'Arte) Salvatoreho Di Giacomu, které bylo založené výhradně na literárních textech, s hlubokým obsahem, ale bez potřebné teatrality. Z tohoto Eduardo čerpá a do budoucna pro něj vzniká ambice vytvořit divadlo, které by bylo kompromisem mezi těmito dvěma proudy, tedy aby mělo sdělení a zároveň bavilo diváky. V roce 1917 se setkávají v souboru Vincenza Scarpetty všichni tři sourozenci: Titina, Eduardo, Peppino. Eduardo se brzy tak osvědčí, že v sezóně 1918-19 se podílí jako autor na představení *La donna è mobile* (koláž slavných operních scén) a sklídí nevídaný úspěch; *Corriere di Napoli* o něm napíše „Giovanissimo artista di sicuro avvenire“<sup>7</sup> (Velmi mladý umělec se slibnou budoucností). Roku 1920 je povolán k výkonu vojenské služby, kde je kvůli své pověsti herce pověřen založením „dramatického kroužku“. Po návratu z vojny se nevrací k ansámblu Vincenza Scarpetty, ale přijímá místo vedení jednoho malého souboru „Compagnia Comica Napoletana diretta da Eduardo De Filippo“, kde je s ním i sestra Titina jako první herečka. V těchto letech píše svá první díla: *Farmacia di turno*<sup>8</sup> (1920), *Uomo e galantuomo* (*Muž a džentlmen*, 1922). Po tři roky sbírá zkušenosti v různých divadelních souborech a roku 1923 se nakonec vrací ke Scarpettově souboru.

---

<sup>6</sup> Ibidem, s. CIV. „Si trattava di una scelta: o mio padre o Di Giacomo. L'ammirazione e il rispetto che mi legavano a mio padre mi facevano mettere da parte Di Giacomo, mentre il fascino che esercitava su di me la poesia del Di Giacomo mi spingeva verso una via traversa...”

<sup>7</sup> Ibidem, s. CV.

<sup>8</sup> Podle dostupných pramenů dílo nebylo přeloženo, do češtiny bych název přeložila jako: *Nejbližší lékárna*



## 2.2 Vznik „Teatro Uморistico I De Filippo”

Roky 1925-26 jsou počátkem úpadku Scarpettova souboru, Scarpetta, otec, nepíše další komedie a Vincenzovy komedie, spolu s texty dalších autorů, které se jim nabízejí, nejsou vždy kvalitní, jejich repertoár je ohraný, a tak reakce publika jsou čím dál tím negativnější, i když naopak vychvalují Eduardův herecký talent. Roku 1925 Eduardo Scarpetta umírá. Rok 1929-30 je posledním rokem, kdy Eduardo zůstává ve Scarpettově souboru. Herecká zkušenost ho nemálo inspirovala při povolání dramatika, faktem je, že role ve Scarpettově souboru byly striktně rozdělené, což mu pomohlo, při formování struktury prvních děl a charakteru postav. Roky 1930-31 jsou pro sourozence De Filippovy klíčové, sklízí úspěch s takzvaným „teatro di rivista“ (divadlo, které mísilo prózu s hudbou, tancem a humornými scénkami, inspirovanými obyčejnými záležitostmi a tradiční eroticko-sentimentální tematikou) v různých městech Itálie, Eduardo se angažuje čím dál více jako autor. Jako nově přejmenovaný soubor „Compagnia del teatro Uморistico di Eduardo De Filippo“ vyrážejí na turné, jehož dva hlavní cíle jsou Řím a Miláno. Roku 1932, po sezóně v divadle Kursaal, si jich všimne Massimo Bontempelli, je nadšen jejich tvorbou a píše do deníku *Il Mattino*: „Jestli mám ve svém životě Itala [...] slabost pro Neapol, ve svém neapolském životě mám slabost pro soubor De Filippo [...] Ptám se sám sebe, proč se De Filippovi nerozjedou Itálií směrem na sever, veselí vyslanci toho nešťastnějšího a nejslibnějšího neapolského ducha.“<sup>9</sup> Tato zmínka byla významná pro jejich další úspěch a všeobecnou známost. Po této sezóně se soubor dostává do divadla Sannazzaro a čím dál tím více propaguje Eduardovy komedie (*Chi è cchiù felice 'e me!, Ditegli sempre di sì, Filosoficamente, Uomo e galantuomo...*). Po sezóně v divadle Sannazzaro se pověst o úspěších sourozenců De Filippových rozšiřuje mezi intelektuály a umělce, tento všeobecný ohlas se donese i k sicilskému dramatikovi, Luigimu Pirandellovi. Roku 1933 se vydávají na další turné, již jako „Teatro umoristico I De Filippo“. Toto turné bude klíčovým pro jejich budoucí věhlas. Od roku 1929 si Eduardo v souboru buduje svou pověst dramatika. Rozpory mezi dvěma bratry, týkající se hlavně povahy jejich tvorby, však později, v roce 1944 dospějí k rozpadu souboru I De Filippo.

---

<sup>9</sup> OTTAI, Antonella. *Come a concerto; Il Teatro Uморistico nelle scene degli anni trenta*. Roma: Bulzoni Editore. 2002, s. 36. „Se nella mia vita di italiano [...] ho il vizio di Napoli, nella mia vita napoletana ho il vizio della compagnia De Filippo[...] Mi domando perchè i De Filippo non risalgano mai le vie d'Italia, allegri ambasciatori del più felice e beneaugurante spirito di Napoli.”

## 2.3 Úloha tradice v Eduardově dramatické tvorbě

Od tradiční dramaturgie se Eduardo učí volně směřovat materiál pocházející z lidového repertoáru s materiálem čerpaným z literatury a divadla vyšší kategorie. Z tohoto vznikalo mnoho parodií a později se tato technika upotřebila i při tvorbě divadla typu „varietá“, „rivista“, „avanspettacolo“. Zkušenosti s improvizací Eduarda přivedou ke kolektivní metodě tvorby, která není založena ani na centralizaci textu, ani na jediném herci: tuto metodu Eduardo upotřebí zejména v divadle „rivista“ a v prvních letech s ansámblem Teatro Umoristico. Používá stručný, oholený scénář, napsaný někdy i čtyřmi lidmi, a přímo na scéně ho během zkoušek obohacuje společně s kolegy o vtipné repliky. (K této kolektivní dramaturgii se vrací v posledních letech života, když zakládá „la bottega del teatro“, se svými studenty z kurzů psaní divadelního textu ve Florencii a v Římě.) V éře avantgard, kdy jsou hodnoty tradice odmítány, Eduardo brání staré hodnoty a používá je dále ve své práci herce i autora. Na konci třicátých let začíná prosazovat nezbytnost publikace repertoáru neapolských textů a uvažuje i o filmu, jako o prostředku uchování živé vzpomínky na herce neapolského tradičního divadla. V polovině padesátých let nabízí nakladateli Einaudi k vydání repertoár jím shromážděných textů. Stejně jako jeho otec, shromažďoval po celý život scénáře neapolského repertoáru. Sám chtěl co nejlépe znát živnou půdu, z které postupně vznikalo jeho vlastní divadlo. Pro zkoumání jeho divadla je pro nás repertoár neapolské tradice velmi důležitý. Jak sám říká, inspiroval se mnoha postavami ze starých scénářů pro své budoucí komedie. Pro Eduarda je tradice „ona ideální čára, pomocí které spojujeme to, co bylo, s tím co bude.“<sup>10</sup> A hloubku své myšlenky, která dává tradici její pravý smysl, podtrhuje tímto citátem:

[...] smrt ve mně budí zvědavost, probouzí ve mně úlek, ale nemám z ní strach, protože ji považuji za konec jednoho koloběhu – mého koloběhu – který dá ale život dalším koloběhům, vázaným na ten můj. Jen takto [...] můžeme doufat v nesmrtelnost [...] tradice je životem, který pokračuje...<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> QUARENGHI, Paola. „Vicoli stretti e libertà d'arte“. In *Teatro; Cantata dei giorni pari*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000, s. XIX. „quella linea ideale, con la quale uniamo ciò che è stato a ciò che sarà“.

<sup>11</sup> Ibidem, s. XIX. [...] a me la morte m'incuriosisce, mi sgomenta, ma non mi fa paura, perchè la considero la fine di un ciclo – il mio ciclo – che però darà vita ad altri cicli legati al mio. Soltanto così [...] possiamo sperare nell'immortalità [...] la vita che continua è la tradizione...

## 2.4 Vývoj Eduardovy tvorby

„Na základě mého divadla je vždy rozpor mezi jedincem a společností [...] vše se vždy počíná z citového popudu: z reakce na bezpráví, z opovržení mým pokrytectvím i pokrytectvím jiných, ze solidarity a sympatie k jedné či více osobám, ze vzpoury vůči překonaným, zastaralým zákonům [...] z úleku nad činy, které, jako války otřásají životem národů.“<sup>12</sup>

Eduardo byl okouzlen zejména formálními prvky Scarpettovy divadelní „reformy“ (z tradiční postavy Pulcinelly modeluje měšťáka, Scapettovým záměrem bylo „uvést na scénu lidi a ne loutky“<sup>13</sup>, což pro něj znamenalo představit neapolskou měšťáckou společnost), ve šlépějích otce se vydal spíše mladší syn Peppino. Z tvorby svého otce Eduardo přejímá zkušenost s psaním scénáře a omezení improvizací, které se stávaly příliš dlouhé a nudné. Co se týče povahy Scarpettovy divadelní tvorby, Eduardo ji uznával, jako celou tradici neapolského divadla, kterou se nechal inspirovat a vycházel z ní, ale snažil se uniknout této „plochosti“ neapolského divadla, kterou vytvořil jeho otec, protože ji považoval za statickou, netvárnou. Jak plyne z citátu v úvodu, i z předchozích kapitol, Eduardo chtěl vytvořit angažovanější divadlo, ne pouhou nízkou zábavu, která byla cílem Scarpettových komedií. Během první světové války Eduardo přechází k divadlu „di rivista“, jak již bylo zmíněno a dále se chtěl profilovat jako autor a dramatik. V rámci národní divadelní scény vzhlížel k Pirandellovi. Roku 1919, viděl poprvé jeho představení *Šest postav hledá autora*. (Blíže se o této události zmíním v kapitole věnované setkání těchto dvou dramatiků.)

V prvním období jeho dramatické tvorby najdeme komedie převážně vázané na neapolskou lidovou a vzdělaneckou tradici, počínaje hrou *Farmacia di turno* (1920)<sup>14</sup> až po *Quinto piano, ti saluto!*(1934)<sup>15</sup>, kde je dialekt ještě jazykem nízkých vrstev (v případě vyšších vrstev je dialekt italianizovaný). Dialekt Eduardovi poskytuje větší volnost a možnost hrát si se slovy, kvůli cílené komičnosti. Rozpory mezi psanou a mluvenou italštinou se projevují již v tomto období a můžeme je zaznamenat v komediích: *Ditegli sempre di sì* (1927)<sup>16</sup>, kde je Michele prototypem Eduardova „rozumného“ blázna, který odmítá

<sup>12</sup> BARSOTTI, Anna. *Introduzione a Eduardo*. Bari: Laterza & Figli, 1992, s. 4. „Alla base del mio teatro c'è sempre il conflitto fra individuo e società [...] tutto ha inizio, sempre, da uno stimolo emotivo: reazione a un'ingiustizia, sdegno per l'ipocrisia mia e altrui, solidarietà e simpatia umana per una persona o un gruppo di persone, ribellione contro leggi superate e anacronistiche [...] sgomento di fronte a fatti che, come le guerre, sconvolgono la vita dei popoli.“

<sup>13</sup> Ibidem, s. 12. „mettere in scena uomini e non pupattoli“

<sup>14</sup> Podle dostupných pramenů dílo nebylo přeloženo, do češtiny bych název přeložila jako: *Nejbližší lékárna*.

<sup>15</sup> Podle dostupných pramenů dílo nebylo přeloženo, do češtiny bych název přeložila jako: *Páté patro, zdravím tě!*

<sup>16</sup> Podle dostupných pramenů dílo nebylo přeloženo, do češtiny bych název přeložila jako: *Říkejte mu na vše*

vykonstruovanou dialogičnost jednání a vytváří si svůj vlastní jazyk. V *Sik-Sik, l'artefice magico* (1929)<sup>17</sup> Eduardo rozebírá otázku iluze, na pozadí je však lopotivá postava umělce. Tato díla představují národní jazyk, jako „comunicazione difficile“ (obtížné dorozumění). Pro Eduarda nebyla italština schopna plně vyjádřit všechny pocity a myšlenky, na rozdíl od dialektu. Anna Barsotti charakterizuje ve zkratce první období Eduardovy tvorby takto:

Blázni, děti, které nikdy nevyrostou, nebo vizionáři nejsou ničím jiným, než odstínem eduardovské dramatické antropologie, prvním výrazem konfliktu mezi jedincem a společností: a do této chásky vyděděnců patří přirozeně herec, jako někdo, kdo na vlastní kůži zakouší „drama přechodu“ od života k umění a naopak. Zejména herec nejnižší kategorie: tradiční typ nuzného umělce, chudého, utrápeného a filozofujícího [...] v *Sik-Sik*...<sup>18</sup>

*Sik-Sik* se pro Eduarda stává klíčovou postavou, magický strůjce („artefice magico“) je jeho dokonalým dvojníkem, za zmínku stojí, že posledním ztvárněním role *Sik-Sik*, v komedii *Sik-Sik, l'artefice magico*, Eduardo ukončil 15. října 1980, svou hereckou dráhu. Tento model postavy, „všestranný illusionista, který chce vybudovat sny i pro ostatní...“<sup>19</sup> se objevuje v jeho ranějších i pozdějších dílech a je to jistý způsob metateatrality, jak prohlašuje Barsotti: „ztělesnění jeho námětů v ‚živých‘ postavách“<sup>20</sup>. Jde o postavy jako: Gennaro De Sia (*Muž a džentlmen, Uomo e galantuomo*, 1922), Franco Silva (*Role Hamleta*<sup>21</sup>, *Parte di Amleto*, 1940), Otto Marvuglia (*Velké kouzlo, La Grande Magia*, 1948), nebo Oreste Campese (*Komediant na obtíž, L'arte della commedia*, 1964). Závěry Eduardových her jsou mnohdy dvojsmyslné, stačilo by pozměnit jednu repliku, abychom pozměnili smysl celé hry.

Mezi léty dvacátými a třicátými Eduardo komicky zobrazuje fašistickou Itálii například v komediích: *Filosoficamente* (1928)<sup>22</sup>, nebo *Chi è cchiù felice 'e me!* (1929)<sup>23</sup>, kde znázorňuje měšťáka, který lpí na vlastních iluzorních jistotách. *Vánoce u Cupiellù (Natale in*

---

ano.

<sup>17</sup> Podle dostupných pramenů dílo nebylo přeloženo, do češtiny bych název přeložila jako: *Kouzelník Sik-Sik*.

<sup>18</sup> BARSOTTI, Anna. *Introduzione a Eduardo*. Bari: Laterza & Figli, 1992, s. 15. Pazzi, fanciulli che non crescono mai o visionari non sono che varianti, nell'antropologia drammatica eduardiana, del primo termine del conflitto fra individuo e società: e a questa genia di spostati appartiene naturalmente l'attore, uno che prova sulla propria pelle il "dramma del passaggio" dalla vita al teatro e viceversa. Speciale l'attore di infima categoria: il tipo tradizionale dell'artista guitto, povero, tormentato e filosofo [...] in *Sik-Sik*...

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 22. „l'illusionista universale che i sogni vuole costruirli anche per gli altri...“

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 22. „incarnando i suoi argomenti in personaggi ‚vivi‘...“

<sup>21</sup> Podle dostupných pramenů dílo nebylo přeloženo.

<sup>22</sup> Podle dostupných pramenů dílo nebylo přeloženo, do češtiny bych název přeložila jako: *Filozoficky*.

<sup>23</sup> Podle dostupných pramenů dílo nebylo přeloženo, do češtiny bych název přeložila jako: *Kdo je šťastnější než já!* Nadále budu v textu uvádět u těchto nepřeložených děl italský název, u analyzovaných komedií budu však uvádět název český, i pokud nebyly přeloženy, použiji tedy vlastní překlad názvu.

*casa Cupiello*, 1931), komedie o původně jednom, později dvou a nakonec třech dějstvích je znázorněním takového jedince, otce, který pro lpění na svých jistotách a zvycích (slavnostní stavění betléma) nevidí, co se kolem něj v rodině odehrává za problémy, a po zjištění těchto okolností situaci neunes a umírá. Betlém je zde jen příkladem lpění na jakékoli jiné jistotě. Tento text je krokem, který již směřuje k angažovanějšímu období Eduardovy tvorby. Charakter postavy Lucy Cupiella z této hry se bude později opakovat i v dalších komediích a bude symbolizovat jistý způsob osamění: toto dílo je tedy určitým pojítkem dvou období Eduardovy tvorby, předválečné a poválečné.

Jeho „Kantáty“ (komedie vydané ve dvou sbornících: *Cantata dei giorni pari* a *Cantata dei giorni dispari*, Kantáty „sudých dnů“ a „lichých dnů“, sudé jsou datovány z doby před druhou světovou válkou a reprezentují pozitivnější období života a liché, z období po druhé světové válce přinášejí pohled na strastiplnější období poznamenané válkou) postihují všechny společenské vrstvy a konkrétní problémy člověka v nich obsažené jsou jen odrazem problémů celé společnosti.

Do *Cantata dei giorni dispari* patří Eduardova, asi nejznámější trilogie: *Neapol, město miliónů* (*Napoli milionaria*, 1945), *Tahle strašidla* (*Questi fantasmi*, 1945), *Filumena Marturano* (1946), ale mnoho dalších známých her. Eduardo již neaspiruje tolik na „reformu neapolského divadla“, ale rozvíjí svůj prototyp postavy, který načrtl v předchozím období: od Sik-Sik po Lucu Cupiella (s výjimkou díla *Filumena Marturano* se toto pravidlo potvrzuje). Eduardo se v této trilogii vrací k dialektu, ale ne jako v dřívější naturalistické formě, nýbrž za účelem lepšího vyjádření sentimentu, emocí. Proto se v tomto období dostávají jeho díla skrze jazyk do většího kontaktu s publikem, Eduardo předává masám svůj pohled na svět. Skrze další tematiku, kterou reprezentuje komedie *Filumena Marturano*, můžeme zpozorovat nástin autobiografických prvků, co se týče vztahu jeho matky k otci, ale i pohled na ženu, muže a rodinu obecně. „Jako ženské postavy v eduardovském divadle skoro vždy převládají ženy silné a odvážné a na druhou stranu muž bývá omezený a panovačný...“<sup>24</sup> Dovolím si vložit malou autobiografickou vsuvku, která se týká rodinné tematiky:

Eduardo Scarpetta byl o dvacetpět let starší než Luisa, která kromě Eduarda přivedla na svět Annunziatu (Titinu) roku 1898 a roku 1903 Giuseppeho neboli Peppina. Eduardo Scarpetta je Luisin strýc. Rosa De Filippo, jeho oficiální

---

<sup>24</sup> MAROTTA, Antonella. *Pirandello nel teatro di Eduardo*. Foggia: Bastogi Editrice Italiana srl, 2006, s. 41. „Il personaggio femminile nel teatro eduardiano è quasi sempre dominato da donne forti e coraggiose mentre l'uomo è spesso ottuso e prepotente...“

manželka, přivádí na svět tři potomky: Domenica (údajně vzešlého ze vztahu Rosy s Viktorem Emanuelem II), Vincenza, který byl součástí Scarpettovy kompanie, a Mariu, (údajně Rosou přiznanou dceru, ale možnou dceru Scarpetty a jisté učitelky hudby). Scarpetta svou neoficiální rodinu pravidelně navštěvuje a stará se o ni i co se týče ekonomické stránky, i když je známá jeho lakota.<sup>25</sup>

Tyto autobiografické prvky můžeme najít v komedii *Filumena Marturano* ale i v jiných, jako například *Chi è cchiù felice 'e me!* (1929). Do poválečných děl dále patří např.: *Lež má dlouhé nohy* (*Le bugie con le gambe lunghe*, 1947), *Velké kouzlo* (*La grande magia*, 1948), nebo *Vnitřní hlasy* (*Le voci di dentro*, 1948). Počínaje hrou *Neapol, město miliónů* po *Vnitřní hlasy* nacházíme v Eduardových komediích historii lidstva, jak on sám prohlašuje. Prostřednictvím divadla se Eduardo snažil komunikovat nejen s publikem, ale i se zástupci moci. V prvních třech jmenovaných komediích je hlavním tématem vztah mezi pravdou a fikcí. Poválečné komedie v sobě nesou i náznak změny, jak válka zapůsobila na mentalitu lidí, jak původní strach pokřivil lidské hodnoty (sen o zločinu, který najdeme v komedii *Vnitřní hlasy*, možná není snem, ale to není podstatné, protože dílo jen ukazuje, že je každý připraven na vše, rovněž na to jít proti komukoli, i kdyby se jednalo o rodinu. Nezáleží na tom, zdali je zločin opodstatněný, jde jen o to zachránit si kůži). V této druhé fázi tvorby nacházíme poválečnou úzkost, a skrze její zobrazení Eduardo hledá nové vztahy ke skutečnosti.

Třetí fáze Eduardovy tvorby reaguje na ekonomický boom, vliv americké kultury, úpadek starých rodinných a společenských hodnot. Rodinné téma se objevuje například ve hrách *Moje rodina* (*Mia famiglia*, 1954) nebo *Sobota, neděle, pondělí* (*Sabato, domenica e lunedì*, 1959). Zde se vrací ke svému nejstaršímu tématu konfliktu mezi rodiči a potomky, ale nepostihuje například jen roli muže coby otce, nýbrž i problém jeho vlastní existence, jako člověka. „Skutečnost lichých dnů je také důsledek iluze dnů sudých: pokud se staří již nemohou odvolávat k modlám minulosti [...] které se ukázaly jako falešné, mladí nemají nové hodnoty, ve které by věřili.“<sup>26</sup> Témata rodiny a tradice jsou v Eduardově tvorbě úzce provázána. Dalším tématem tohoto období je problém a nezbytnost občanské angažovanosti počínaje hrou *Maria, Josef a zlodějčkové* (*De Pretore Vincenzo*, 1957), přes *Starostu čtvrti Sanità* (*Il sindaco del rione Sanità*, 1960) až po *Smlouvu* (*Il contratto*, 1967), kteréžto tři

---

<sup>25</sup> QUARENGHI, Paola. „Cronologia“. In *Teatro; Cantata dei giorni pari*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000, s. XCVIII. Vsuvka je shrnutím životopisných dat, proto neuvádím vsuvku v originále.

<sup>26</sup> BARSOTTI, Anna. *Introduzione a Eduardo*. Bari: Laterza & Figli, 1992, s. 103. „La realtà dei giorni dispari é anche conseguenza dell'illusione dei giorni pari: se i vecchi non possono piú invocare gli idoli del loro passato [...] rivelatisi falsi, i giovani non hanno nuovi valori in cui credere.“

komedie se dají nazvat: „trilogia sociale“ (společenská trilogie). Úpadek morálky, který zobrazuje ve svých komediích, není však myšlen jako rezignace, míří vždy k nápravě společnosti, nebo k politickému divadlu. V komedii *Starosta čtvrti Sanità* řeší problém mafie (camorry), jak říká Barsotti: „Eduardo je přitahován „italskými záhadami“, dvojakostí historie a společností této země [...] milovat jedno město a lid a zároveň je kritizovat, cítit se podobný i odlišný...“<sup>27</sup> Hlavní postava této hry, Antonio Barracano, pravděpodobně capocamorrista, je zobrazen spíše pozitivně, jako osoba, která působí jako morální vzor a otec pro všechny. Dále např. dílo *Komediant na obtíž* je dá se říci úvahou nad aspekty divadelní pedagogiky, a nad funkcí divadla samotného, je formálně i svou podstatou odlišné od zbylých komedií, k tomuto dílu se dostaneme při analýze. Svůj druhý cyklus *Cantata dei giorni dispari* Eduardo završil komedií *Gli esami non finiscono mai* (1973)<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Ibidem, s. 132. „Eduardo é attratto dai „misteri italiani“ dalla doppiezza della storia e della società di questo paese [...] amare una città e una gente al tempo stesso criticandole, sentirsi somiglianti e diversi[...]”

<sup>28</sup> Podle dostupných pramenů dílo nebylo přeloženo, do češtiny bych název přeložila jako: *Zkoušky nikdy nepřestanou*.

### 3 Hlavní témata a vývoj dramatické tvorby Luigiho Pirandella

„Nejen pro umělce, pro nikoho neexistuje zobrazení, ať umělecké, či takové, které si vytváříme o sobě, o ostatních i o životě, co by se dalo brát jako skutečnost.“<sup>29</sup>

Luigi Pirandello (1867- 1936) je prozaik, novelista, dramatik, jedna z hlavních postav italské literární scény první poloviny dvacátého století a nositel Nobelovy ceny za literaturu, za rok 1934. Pirandellovy umělecké principy se projevovaly nejprve v jeho novelách, povídkových sbírkách a románech: *Zavržená* (1901), *Pořadí* (1902), *Nebožtík Matyáš Pascal* (1904), *Staří a mladí* (1909), *La vita nuda* (1910), *Natáčí se!* (1915), nebo *Jeden, nikdo a stotisíc* (1926). Po svém prvním jevištním úspěchu s komedií *Rozmysli si, Jakoubku!*, v roce 1916 obrátil Pirandello svůj zájem výrazně k divadelní tvorbě.

Velká část Pirandellovy dramatické tvorby má svůj základ v jeho novelách. Od roku 1898, kdy vznikla jednoaktovka *L'epilogo*, později přejmenovaná na *Stisk (La Morsa)*, až do roku 1935, kdy publikuje *Člověk ani neví jak (Non si sa come)*, se jeho komedie a dramata odvíjejí od již vzniklé novely či románu. (např.: *Sicilská komedie; V rukavičkách; Džbán; Nejde o nic vážného; Čapka s rolničkami; Člověk, zvíře a ctnost; Každý má svou pravdu; Šest postav hledá autora; Jako dřív, líp než dřív; Dnes večer improvizujeme...*)<sup>30</sup>.

Zvláště důležitý je pro nás román *Jeden, nikdo, stotisíc (Uno, nessuno e centomila, 1926)*, román, který vyšel na pokračování v časopise *Fiera letteraria* mezi léty 1925-26 s dlouhým názvem: *Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria, in otto libri*. Již v roce 1912, po románu *Staří a mladí*, Pirandello prohlašuje, že má připraven další román: „nejtrpčí ze všech, s hlubokou humoristickou tematikou, o rozpadu života: *Moscarda, uno, nessuno e centomila*“.<sup>31</sup> Pirandello chtěl celý život vydat román, který by byl mistrovské dílo, ale nikdy se mu to nepodařilo podle jeho představ. Opravdovou hodnotu tohoto díla si Pirandello uvědomuje až později. Jedná se o

<sup>29</sup> MACCHIA, Giovanni. *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A. 1981, s. 32. „Non solo per l'artista, ma non esiste per nessuno una rappresentazione, sia creata dall'arte e sia comunque quella che tutti ci facciamo di noi stessi, degli altri e della vita, che si possa credere una realtà.“

<sup>30</sup> *Liola; Tutto per bene; Giara; Ma non è una cosa seria; Beretto a sonagli; L'uomo, la bestia e la virtù; Così è (se vi pare); Sei personaggi in cerca d'autore; Come prima, meglio di prima; Questa sera si recita a soggetto...*

<sup>31</sup> MACCHIA, Giovanni. *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A. 1981, s. 74. „il più amaro di tutti, profondamente umoristico, di scomposizione della vita: *Moscarda, uno, nessuno e centomila*“



román, ve kterém vrcholí jeho pojetí humoru. *Jeden, nikdo, stotisíc* je hlubokým sledem odkazů, na Pirandellovu pozdější divadelní tvorbu, jak říká Giovanni Macchia: „byl to dlouhý deník vjemů, krajin, vzpomínek, adresovaný tiché pirandellovské postavě, kterou na divadle bude oslovovat ‚drahý pane‘, ale kterého nikdy neuzná jako skutečného účastníka debaty.“<sup>32</sup>

Giovanni Macchia zdůrazňuje důležitost Pirandellovy metody návratů k dřívější tvorbě a čerpání z předchozích děl, někdy jde i o celé stránky textu, ve kterých nacházíme stejné situace, myšlenky, témata. Uvádí zde příklad Vitangela Moscardy (*Jeden, nikdo, stotisíc*), jehož repliky později náleží Jindřichu IV., nebo Otcí z komedie *Šest postav hledá autora*. Pro příklad budu stručně citovat jednu z mnoha myšlenek Vitangela Moscardy: „Že jsem nebyl pro ostatní tím, kterým jsem si sám myslel že jsem; že jsem nemohl vidět sám sebe jak žiji...“<sup>33</sup> Tento román do hloubky rozebírá vnitřní rozpor člověka, rozebírá problém zdání a existence a důsledky této skutečnosti. Román byl sice vydán až v roce 1926, ale Pirandello na něm dlouhá léta pracoval, čerpal náměty svých komedií z rozpracovaného románu. Citovala jsem zde z prózy a nikoli z Pirandellovy dramatické tvorby, avšak v jeho případě nás to neodvádí od tématu, jeho tvorba směřovala od začátku k divadlu, jak se zmiňuje Macchia:

Ač uzavřená v narativní formě, dynamika toho procesu je vždy divadelní. Cíl, ke kterému jsou ubohé postavy vyslány, je jeviště: jeviště románového a povídkového světa, v očekávání, že se z něho v komediích stane jeviště zaplavené studenými světly reflektorů.<sup>34</sup>

Roku 1926, kdy byl román vydán, se Pirandello loučí s románovou tvorbou a jeho období spisovatele pomalu končí. Pro jeho dráhu dramatika byla jistě stěžejní krize pozitivismu, a následná ztráta důvěry v zobrazení skutečnosti, dala mu podnět k „obnově“ divadla, k hledání nových způsobů vyjádření. *Každý má svou pravdu [Così è (se vi pare)*, poprvé uvedeno r. 1917], je klíčovým bodem v hledání těchto nových cest. Tato hra o třech dějstvích je přepracováním povídky „Paní Frolová a její zeť pan Ponzá“ („La signora Frola e il signor Ponzá, suo genero“). Symbolický je název hry, který nám nabízí skutečnost takovou

---

<sup>32</sup> Ibidem, s. 79. „era un lungo diario di sensazioni, paesaggi, ricordi, indirizzato al silenzioso personaggio pirandelliano che a teatro chiamerà “caro signore”, ma in cui non riconosce mai un reale interlocutore.”

<sup>33</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Uno, nessuno e centomila*. Torino: Giulio Einaudi, 2006, s. 29. Vlastní překlad. „Che io non ero per gli altri quel che finora avevo creduto d'essere per me; che non potevo vedermi vivere...”

<sup>34</sup> MACCHIA, Giovanni. *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A. 1981, s. 37. Anche se chiusa nelle forme narrative, la dinamica dunque di quel processo è sempre teatrale. La destinazione verso cui i miseri protagonisti vengono avviati è il palcoscenico: palcoscenico del mondo in romanzi e novelle, nell'attesa che esso diventi, nelle commedie, palcoscenico invaso dalle fredde luci dei riflettori.

jaká je, nabízí nám ji i s přítomnou závorkou, pojetí skutečnosti zkrátka nechává nás. „Je to svět, který známe, nebo který si myslíme, že známe.“<sup>35</sup> Závorka zde zosobňuje výjimku, něco nepodstatného. O co víc se tváří nepodstatně, dává nám podnět k tomu, abychom se zamysleli nad skutečností „závorky“ samé. Na jednu stranu je zde zobrazeno měšťácké prostředí se svými jistotami a hodnotami, ale na stranu druhou je tu zmatek, bláznovství, nejistota a jeden důležitý článek pirandellovského divadla: „personaggio martirizzato“<sup>36</sup> (postava je mučena ostatními, sama sebou, i samotnou potřebou vědět, rozumět). Postava, která nemá své místo ani v jedné skupině názorově oddělených lidí. Dále je zde znázorněna Pirandellova „tecnica dell'attesa“ (technika očekávání): „Pirandello ve svých dílech neuzavírá děj, nedochází k závěru. Pirandello odpírá svým postavám osvobození, i kdyby jejich osvobozením měla být osobní tragédie, v tom spočívá jeho krutost. Aplikace jeho pojetí humoru je sama krutostí. Klíčové prvky, které nalézáme v díle *Každý má svou pravdu*, se profilují do jeho pozdějších her. Pirandello většinou nesympatizuje s protagonistou (jinak je tomu v dramatu *Jindřich IV.*).

Pirandellovu dramatickou tvorbu můžeme rozdělit do tří období. První období tvorby sahá až do roku 1918. Pro pochopení této etapy je zvláště podstatná hra *Rozmysli si, Jakoubku!* (1916) Dále sem patří díla jako: *Sicilské citrony (Lumie di Sicilia, 1910)*, *Sicilská komedie (Liola, 1916)*, *Čapka s rolničkami (Il beretto a sonagli, 1917)*. Jedinec je zde vždy svazován vnitřním, neléčitelným konfliktem. Objevuje se zde fraškovitost, komično se stává abnormálním a jde proti normalitě prostředí. Klíčová postava tohoto období se snaží vyvrátit hodnoty tehdejšího měšťáka. Většina textů z tohoto období je psána v sicilském dialektu, Pirandello je zde ještě vázán na veristickou tradici.

Druhé období jeho tvorby sahá až do roku 1927, Pirandello se v něm již odvrací od verismu, patří sem komedie: *Hra stran (Giuoco delle parti, 1918)*, *Šest postav hledá autora (Sei personaggi in cerca d'autore, 1921)*, *Jindřich IV. (Enrico IV, 1922)*, *Nahé odívati (Vestire gli ignudi, 1922)* a další. Tyto hry jsou vyznačeny tematikou problematického vztahu k realitě, život se nejeví jako skutečný. Důsledek konfliktu mezi jedincem a světem je lidská uzavřenost. Vztah mezi normalitou a jejím opakem se zde rozpouští, abnormalita se stává smyslem života, nezajímá se o vnější svět. Jsou zde postavy, co nejednají, ale vstupují na scénu, již po svém „činu“, jsou postaveny před hotovou věc a musí jí čelit. To jsou postavy Pirandellových zralejších děl, Macchia je popisuje jako: „zbytky lidstva, posbírané na

---

<sup>35</sup> Ibidem, s. 91. „È il mondo che si conosce, o che noi crediamo di conoscere.”

<sup>36</sup> Ibidem, s. 92.

lavičkách veřejných parků, v černé kronice, vyvrženci společnosti, které jsme se naučili poznávat v jeho novelách a kterým zůstane i „nejmetafyzičtější“ Pirandello věrný.<sup>37</sup> Postavy nemají kontinuitu, jeviště je místem jejich jednání a pak „smrti“. Hra *Šest postav hledá autora* je inovací, objevuje se zde metoda „divadla na divadle“ a boří starý model divadla, Pirandello zde kritizuje prototyp herce-profesionála: „Nesnáší herce-profesionála, stejně tak jako nesnáší překladatele nějakého díla, který zůstane daleko od originálu.“<sup>38</sup> Děj spočívá v příchodu šesti postav do divadla, které se následovně nabízejí jako postavy dramatu, které ale nemá autora. Na jevišti vzniká polemika, při které se šest postav snaží Řediteli zdůraznit důležitost postav jako takových, které jsou podle nich skutečnější, než herci, pokud se jedná o ztvárnění uměleckého díla. Již v této hře Pirandello vyjadřuje svou nedůvěru vůči věrnosti ztvárnění uměleckého díla, které je podle něj nejautentičtější a nejpravdivější v umělcově myšlence, kde rovněž vzniká.

Poslední období jeho dramatické tvorby, které sahá až do roku Pirandellovy smrti, je poznamenáno osobní krizí autora, jeho postava není schopna čelit skutečnosti. Patří sem například hry *Dnes večer improvizujeme* (*Questa sera si recita a soggetto*, 1930), *Pohádka o vyměněném synovi* (*La favola del figlio cambiato*, 1933), *Když je člověk někdo* (*Quando si è qualcuno*, 1933), *Člověk ani neví jak* (*Non si sa come*, 1934), nebo *Obři z hor* (*I giganti della montagna*, 1931-34). V této fázi Pirandellovy dramatické tvorby jsou proti sobě postavena témata život a umění. Pirandello se zde pokouší vytvořit mýtus umění, uměleckého díla. Humor se dostává do pozadí a vyvstávají zde autobiografické prvky, jako například krize spisovatele ve hře *Když je člověk někdo*, spisovatel je svazován představou, kterou si o něm ostatní vytvořili a od které se němůže oprostít. V poslední, nedokončené hře *Obři z hor* vrcholí takzvané „surrealistické období Pirandellovy dramatické tvorby“. Hlavní postava ženy, která vede herce k zinscenování hry *Pohádka o vyměněném synovi*, aby vzdala hold zesnulému autorovi, má nakonec zemřít a s ní i umění, které měla symbolizovat. Důvodem její smrti je klíčová myšlenka hry, která zpochybňuje vztah obsahu a formy: „Pravým zázrakem nebude nikdy představení [...] bude to vždy jen fantazie autora, ve které se postavy narodily, živé, tak živé, že je můžete vidět aniž by byly ztělesněny.“<sup>39</sup> Citaci Cotrona, postavy

---

<sup>37</sup> Ibidem, s. 99. „resti d'umanità raccolti sulle panchine dei giardini pubblici, nella cronaca nera, rifiuti della società che avevamo imparato a conoscere nelle novelle e a cui anche il Pirandello più “metafisico” rimarrà fedele”

<sup>38</sup> Ibidem, s. 106. “È l'attore-professionista che egli odia, come odia il traduttore di una opera che resti lontanissimo dall'originale.”

<sup>39</sup> Ibidem. s. 128. „Il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione [...] sarà sempre la fantasia del poeta in cui

z tohoto díla, cituje i Giovanni Macchia ve své publikaci. Replika vypovídá o tomto Pirandellově vnitřním sporu, který na konci jeho života vrcholí.

Citací z knihy *Pirandello o la stanza della tortura* Giovanniho Macchii by se dal charakterizovat ve „zkratce“ vývoj Pirandellovy dramatické tvorby i Pirandella samotného:

Zmatek, nepořádek, chaos, vědomí prázdna. Vzdálení se jakékoli jistotě [...] Zamítnutí rozumu [...] Láska k lidstvu a pohrdání lidstvem. Odmítnutí reality, tehdejší současnosti, byrokratického řádu, odmítání systému, v kterém společnost vystavěla své hrady z papíru [...] Zoufalá a nemožná potřeba být sám, pryč od Sicílie, od světa, daleko od rodiny.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> quei personaggi son nati, vivi, così vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente.“  
Ibidem, s. 37. Confusione, disordine, caos, coscienza del vuoto. Allontanamento di ogni certezza. [...] Distruzione della ragione [...] Amore e disprezzo dell'umanità. Rifiuto della realtà, del tempo d'oggi, dell'ordine burocratico, del sistema su cui la società ha costruito i suoi castelli di carta [...] Disperato e impossibile bisogno di star solo, fuor della Sicilia, del mondo, lontano dalla famiglia.

## 4 Setkání sicilského a neapolského dramatika

Pirandello a Eduardo se setkali poprvé v roce 1933, při příležitosti uvedení hry *Vánoce u Cupiellů* (*Natale in casa Cupiello*). Po představení v divadle Sannazaro Pirandello navštívil Eduarda v šatně a sourozence De Filippovy pověřil úkolem převést jeho *Sicilskou komedii* (*Liola*, 1916) do neapolského dialektu. Komédie, napsaná původně v sicilském dialektu, je roku 1935 uvedena sourozenci De Filippovými v neapolském dialektu, v Peppinově adaptaci. Prostředí hry se v návaznosti na jazyk posunulo z Agrigenta do Amalfi.

V roce 1936 Eduardo inscenuje Pirandellovu hru *Čapka s rolničkami* (*Il beretto a sonagli*, 1916), ve které sám hraje, představení má nevýslovný úspěch. Roku 1936, po Pirandellově smrti, Eduardo uvádí hru *Nové šaty* (*L'abito nuovo*), dramaturgii stejnojmenné Pirandellovy povídky, na které společně pracovali. V souvislosti se setkáním těchto dvou dramatiků je pro nás důležitý dopis, který Eduardo Pirandellovi posmrtně napsal. V něm vypráví, jak roku 1919, v devatenácti letech poprvé viděl Pirandellovo představení:

Nezapomenutelný večer [...] Ještě dnes je mi teskno, když si vzpomenu, že jsem tenkrát v hloubi duše věděl, že Vás nemohu poznat osobně [...] Četl jsem všechny Vaše romány, postupem času celou Vaši dramatickou tvorbu, všechny povídky. [...] Pamatuji si Vás, jak jste seděl v mé šatně, vedle Titiny a Peppina a mě: a díky Vaší skromnosti jsem se odvážil požádat Vás o svolení k přeložení Sicilské komedie. A ten samý večer jsem Vám povídal o Vaší povídce *Nové šaty* a o tom, že by se z povídky dala udělat komedie. Sicilská komedie byla uvedena v divadle Odeon, v Miláně, po pětadvaceti zkouškách, při kterých jste byl vždy přítomen, dával jste mi rady, připomínky a návrhy [...] úspěch byl značný [...] Představení se hrálo i v divadle Argentina, v Římě a při desáté repríze jste se musel spokojit s přístavkem. V Neapoli jsme se znovu potkali [...] Znovu jsme si promluvili o novele [...] a řekl jste mi: Udělejme ji spolu! Pokud já napíšu komedii v italštině, vy ji pak budete muset přeložit. Pokud ale napíšeme dialogy spolu, hlavní postava bude mluvit svými slovy a tak bude živější, skutečnější! [...] V Římě, během poslední sezóny v divadle Valle, v prosinci roku 1935, jsem byl po dobu čtrnácti dnů, od pěti odpoledne, do 8 večer za Vaším psacím stolem. Seděl jste naproti mně, ve velkém křesle a čas od času mi podával na kouskách papíru napsané repliky, které udávaly směr hlavním scénám [...] a já jsem překládal do nářečí Vaši myšlenku. Tak se

zrodily Nové šaty.<sup>41</sup>

## 4.1 Čapka s rolničkami

Již během práce na *Nových šatech* Pirandello žádá Eduarda o další práci, uvést jeho hru *Čapka s rolničkami*. Tato komedie, napsaná v sicilském dialektu, čerpá z témat prvních povídek: „La verità“ (1912) a „Certi obblighi“ (1912)<sup>42</sup>. Postavy této hry se ocitají v typických pirandellovských paradoxních situacích, ze kterých není úniku.

Hlavním hrdinou hry je písař Ciampa. Nina, jeho manželka, je mu nevěrná s jeho nadřízeným, významným místním hodnostářem panem Fioricou. Beatrice, žena hodnostáře se rozhodne na svého manžela podat oficiální udání, ale tento krok vyděsí další osoby, kterých se záležitost týká, neboť hrozí, že by došlo k nenapravitelným škodám, co se společenských skandálů týče. Čapka s rolničkami je zde symbol parohů, ke kterým Ciampa přišel. Nakonec sám Ciampa, který by dle zvyklosti musel svoji manželku zastřelit, a byl by zesměšněn přede všemi, se rozhodne dát věci do „pořádku“ a tlačí Beatrici k tomu, aby nevyvolávala skandál. Nakonec je za svou vůli obhájit svou čest Beatrice potrestána a donucena k tomu, aby ze sebe udělala blázna a celou situaci zachránila.

Pirandello píše Eduardovi v říjnu 1936: „Ciampa era un personaggio che attendeva da vent'anni il suo vero interprete“ („Ciampa byl postavou, která čekala dvacet let na svého pravého představitele“). Tato zkušenost výrazně přispívá k Eduardově drammatizaci i pozdější interpretaci *Nových šatů*. Tématiky těchto her budeme moci pozorovat v Eduardových komediích, při stěžejní analýze.

---

<sup>41</sup> MAROTTA, Antonella. *Pirandello nel teatro di Eduardo*. Foggia: Bastogi Editrice Italiana srl, 2006, s. 18. Serata indimenticabile. Posso ancora oggi sentire la malinconia che mi lasciò nel cuore la certezza di non poterLa conoscere personalmente.[...] Leggevo tutti i suoi romanzi, volta a volta tutto il suo teatro, tutte le novelle.[...] Io La ricordo seduto nel mio camerino accanto a me, Titina e Peppino: e fu la sua semplicità che mi spinse a chiederle il permesso di tradurre Liolà. E quella sera stessa Le parlai della sua novella L'abito nuovo e della possibilità di farne una commedia. Liolà andò in scena all'Odeon di Milano dopo venticinque prove, alle quali Lei fu sempre presente, dandomi consigli, intonazioni e suggerimenti.[...] il successo fu pieno [...] Tutto lo spettacolo fu portato all'Argentina di Roma ed alla decima replica Lei si dovette accontentare di una sedia aggiunta. A Napoli ci incontrammo ancora. [...]Riparlammo della novella, [...] e Lei mi disse: Facciamola insieme! Se io scrivo la commedia in italiano, lei poi la dovrà tradurre. Se invece i dialoghi li scriviamo insieme, il personaggio centrale parlerà con le sue parole ed allora sarà più vivo, più reale! [...] A Roma durante l'ultima stagione che feci al Valle nel dicembre del 1935, per quindici giorni, dalle 5 del pomeriggio alle 8 di sera, sono stato al suo scrittoio. Lei era seduto di fronte a me in un'ampia poltrona, ed ogni tanto mi passava dei pezzettini di carta con la battute segnate da Lei che davano il via alle scene principali.[...] io traducevo in vernacolo il suo pensiero. Così è nato L'abito nuovo.

<sup>42</sup> Podle dostupných pramenů tyto povídky nebyly přeloženy, přeložila bych jako: „Pravda“, „Jisté závazky“.

## 4.2 Nové šaty

Michele Crispucci, hlavní postava dramatisace *Nové šaty* (*L'abito nuovo*) je prostý měšťák, který žije se svou dcerou. Jeho žena je opustila před osmnácti lety a utekla s cirkusem, o její promiskuitě se mluví široko daleko. Jednoho dne se opět objeví v Neapoli a Crispucciho ovládne strach. Jde zde o “dědictví”, neboť, jak se říká, jablko nepadá daleko od stromu, a tudíž se bojí, aby jeho dcera neskončila stejně jako její matka. Prvotní obava je osudem celé komedie, Crispucciho žena, na kterou si celé město “brousí zuby” náhle zemře pod kopyty svých koní a Crispucci musí čelit svým obavám, které se na něj nyní valí v podobě zděděných šatů. Odmítne je převzít, ale během jeho nepřítomnosti všechna zavazadla s manželčinými šaty přesto dorazí do jeho domu. Jeho dcera Assunta se nechá přemluvit svým snoubencem (Concettino), aby se do matčiny šaty navlékla. Když se vrátí Crispucci v “nových šatech”, zakoupených v Benátkách a vidí svou dceru v matčiny šatech, v hysterickém záchvatu, při kterém ji ztotožňuje s mrtvou manželkou, umírá.

Dramatisace nese vzhledem k povídce řadu změn. Je zde větší explicitnost než v původním textu (což logicky plyne z požadavků divadelního textu), zůstává zde stěžejní téma utlačovanosti jedince společností a rozpor mezi vnějším a vnitřním vzhledem, ale více zde vycházejí na povrch pocity a vášně, převažují nad myšlenkami. Dědictví je zde i komickým prvkem, který na konci vyústí v tragickou frašku, není to pirandellovský “tragický humor”.

V povídce je díky tichu dán větší prostor vyprávění a “řeči šatů”: “Quell'abito parlava da sè” („ty šaty mluvily za vše“), hraje si více s introspekci postavy. V povídce je přechod od starého k novému šatu těžištěm, v Eduardově přepracování je však Crispucciho šat řešen až na konci, když se objeví v novém obleku. Symbol šatů je zde silnější, co se týče poděděných šatů, které hýbou celou hrou. U Pirandella je postava více svazována konvencemi, nenahází všechen poděděný šat, jako v dramatisaci, v návalu vzteku na ostatní ziskuchtivé přítomné osoby, k čemuž Crispucciho dovede jeho záminka „Io sono un'uomo onesto“ („Já jsem počestný člověk“), kterou se chce očistit od špatné pověsti své ženy, která se na něj spolu s dědictvím „přenesla“.

V povídce je postava tajně smířena s dědictvím, které má přijmout, v dramatisaci je znázorněn přechod z role „čestného“ do role „paroháče“ (cornuto). Poslední jeho slova, když se svalí po hysterickém záchvatu na židli: „A morte d' 'o curnuto“ („Smrt paroháče“) symbolizují zdědění následků manželčina prostopášného života, které dědí spolu s šaty. V původním textu hlavní postava ztrácí svou identitu, kdežto v dramatisaci umírá. Většina

Eduardových děl končí takto, když už se zoufalá osoba nedokáže držet svých hodnot, osvobozuje se jinak. Podobný konec můžeme zaznamenat u starší hry: *Vánoce u Cupiellů* (1931). Tyto rozdíly mezi Eduardovým a Pirandellovým pojetím jednoho tématu již lehce nastiňují, jak se bude nadále charakterově formovat pojetí pirandellovských tématik v Eduardových dílech.



## 5 „Pirandellismo“ a Eduardo

„Závěry, které vyvozují, nejsou vůbec pirandellovské. Jsme si pouze blízcí mentalitou: komplikovaní jsou Neapolci a komplikovaní jsou Sicilané.“<sup>43</sup>

Eduardo se od Pirandella učí psaní scénáře, zejména se učí strukturovat své komedie do tří dějství. Prostředí vyšších společenských vrstev, jako je u Pirandella, se objevuje v Eduardových hrách z období mezi roky 1933-1942, i zde jsou vyzdvihována témata jako věk, dědictví a staré šaty. U Eduarda je však důležitější historická linie než filosofický podtext, jako u Pirandella. Zmínit můžeme komedie jako: *Uno coi capelli bianchi* (1933), *Non ti pago* (1940), *Io, l'erede* (1942)<sup>44</sup>

Eduardo pohlížel na Pirandella jako na schopnějšího, stejně jako on byl původem provinční spisovatel, který se ale „dokázal dostat do národního repertoáru, stal se dokonce ‚katalyzátorem‘ našeho ‚bouřícího se divadla‘ co se evropské tvorby týče.“<sup>45</sup>

Jeho obdiv k sicilskému dramatikovi je jasným důkazem jeho pozdější inspirace, kterou nepřiznává, a dá se říci, že i odmítá, jak můžeme číst v odpovědi na dopis jednoho z jeho žáků, který se ptá na míru vlivu, který měl Pirandello na jeho tvorbu:

Po pravdě řečeno já tenhle pirandellismus, který mi kritici přiřkli, nechápu [...] Co tím myslí? Že jsem Pirandella opsal, že jsem si přisvojil jeho témata? [...] mým pojetím divadla počínaje a mými postavami, které jsou často chudé a hladovějící, často trýzněné životem, ale vždy jsou přesvědčeny, že se dá vybudovat lidštější, spravedlivější společnost konče, nic by nemohlo být vzdálenější Pirandellově pojetí divadla a jeho postavám. Pokud je však termínem pirandellismus míněno to, že jsem dychtivě četl, poslouchal a miloval jsem jeho divadlo [...] že ještě dnes, pokud si na něj vzpomenu, na jeho jasnou, jiskřivou inteligenci, na jeho humor, na jeho lidskost, cítím, že se mě zmocňuje obrovský stesk kvůli této nenapravitelné ztrátě,

<sup>43</sup> MAROTTA, Antonella. *Pirandello nel teatro di Eduardo*. Foggia: Bastogi Editrice Italiana srl, 2006, s. 74. Roku 1956, se v jednom čísle divadelního časopisu *Sipario* vyjadřuje ke svému vztahu k „pirandellismu“: „Le conclusioni che traggio io non sono affatto pirandelliane. Siamo solo vicini come mentalità: sofisticati sono i napoletani e sofisticati sono i siciliani.“

<sup>44</sup> Tato díla podle dostupných pramenů nebyla přeložena. Ve stejném pořadí bych je přeložila takto: *Šedovlasý muž; Nezaplatím ti; Já, dědic*.

<sup>45</sup> BARSOTTI, Anna. *Introduzione a Eduardo*. Bari: Laterza & Figli, 1992, s. 37. „Anche lui era nato provinciale, ma era riuscito a imporsi nel repertorio nazionale, era divenuto anzi l'elemento catalizzatore del nostro ‚teatro in rivolta‘ di rispondenza europea“

pak ano: jsem nakažený pirandellismem. My všichni, spisovatelé i lidé dlužíme hodně Pirandellově genialitě.<sup>46</sup>

Pozoruhodně nám jeho chování vysvětluje Antonella Marotta, která říká, že je pravda, že Eduardovy postavy se liší od postav Pirandellových, a to zejména tam, kde je Pirandellův vliv nejmarkantnější. Klade si otázku, zdali se charakter Eduardových postav snaží být věrný neapolské tradici, či zda je to snaha jít proti sicilskému dramatikovi, kvůli vyvrácení samotného vlivu. Ve své publikaci *Pirandello nel teatro di Eduardo* pojednává o vztahu Eduarda k Pirandellovi jako o vztahu syna k „intelektuálnímu“ otci (na rozdíl od vztahu ke Scarpettovi, který byl otcem biologickým). Jak říká Marotta: “On ale cítí potřebu překonat místní a folklorní rozsah neapolského divadla.”<sup>47</sup> Eduardovo ranné tvůrčí období se vyznačuje snahou rozvíjet a obohatit zkostnatělou tradici svého biologického otce a jeho předchůdců (nechce však upustit od tradice jako takové, víme již, že Eduardo naopak smysl tradice obhajoval a prosazoval celý život). Jeho dovednosti, převzaté od otce se postupem času stále tříbí a již při uvedení *Vánoce u Cupiellů* (1931) svým uměním svého otce překonává.

A právě Pirandello byl jeho vzorem, který mu přinášel novou inspiraci, byl to umělec z jiného prostředí, ikona literárního a divadelního světa, ze kterého se Eduardo snažil čerpat a obohatit tak svůj, na tradici založený základ. Provedením analýzy několika děl, Eduardovy tvorby v chronologickém sledu uvidíme, jak se charakter této inspirace postupně proměňoval.

---

<sup>46</sup> MAROTTA, Antonella. *Pirandello nel teatro di Eduardo*. Foggia: Bastogi Editrice Italiana srl, 2006, s. 24. Io questo Pirandellismo attribuitomi dai critici non lo capisco, se devo dire la verità. [...] Che cosa vogliono dire? Che ho copiato da Pirandello, che mi sono appropriato della sua tematica? [...] a cominciare dalla mia concezione del teatro a finire con i miei personaggi spesso poveri e affamati, spesso maltrattati dalla vita, ma sempre convinti che una società più giusta e umana sia possibile crearla, niente potrebbe essere più lontano dall' idea teatrale di Pirandello e dai suoi personaggi. Se poi, per Pirandellismo s'intende che io ho avidamente letto, ascoltato e amato il suo teatro [...] che ancora oggi, se penso a lui, alla sua intelligenza lucida e scintillante, al suo humour, alla sua umanità, mi sento prendere da una nostalgia tremenda e da un senso di perdita irreparabile, allora sì: sono ammalato di Pirandellismo. Tutti noi scrittori e anche tutti noi uomini dobbiamo molto al genio di Pirandello.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 15. „Egli sente però l'esigenza di superare la dimensione locale e folcloristica del teatro napoletano.“

## 6 Analýza vybraných komedií

Jako stěžejní texty jsem si pro svou analýzu vybrala komedie *Muž a džentlmen*<sup>48</sup>, *Io, l'erede*<sup>49</sup>, *Velké kouzlo*<sup>50</sup>, a *Komediant na obtíž*<sup>51</sup>. Snažila jsem se každý text čerpat z časově odlišného období, aby bylo možné sestrojít křivku, která popíše vývoj přístupu k pirandellovské tématice a charakter Eduardových komedií v souvislosti s pirandellovskými inspiracemi, což nám poslouží jako východisko k dalším úvahám i možným závěrům. Podle Antonelly Marotty lze vztah Eduardo-Pirandello rozdělit na tři období: „v prvním, Eduardo, mladý autor, zápolí se dvěma ‚otci‘, biologickým Eduardem Scarpettou a literárním Luigim Pirandellem.“<sup>52</sup> Do tohoto období bychom mohli zařadit komedie *Muž a džentlmen* (1922), nebo *Já, dědic* (1942). Druhé období začíná rokem 1945, Marotta říká: „Zde vztah Eduardo-Pirandello vstupuje do kritické, konfliktní fáze. Poté, co překonal Scarpettu, se Eduardo chce poměřit s géniem, uměním a velikostí Pirandella [...] úmyslně zbavuje pirandellovskou tematiku její tragičnosti a napodobenina [...] se halí do ironie...“<sup>53</sup> Mezi tyto komedie patří *Velké kouzlo* (1948). Konečné, třetí období je charakterizováno Eduardovou „obhajobou“: „vyděšen tím, že by mohl znovu sklouznout k imitaci, vidí potřebu ospravedlnit se před svým publikem [...] chce upřesnit, že tentokrát s tím Pirandello nemá nic společného.“<sup>54</sup> Sem bychom zařadili komedii *Komediant na obtíž*.

---

<sup>48</sup> Z italského originálu *Uomo e galantuomo* přeložil pod názvem *Muž a džentlmen* Jan Makarius. Praha: Dilia, 1968. Překlad jsem však neměla při psaní své práce k dispozici, proto jsem citace z této hry přeložila sama.

<sup>49</sup> V překladu by název zněl *Já, dědic*, ale podle dostupných pramenů dílo nabylo přeloženo. Budu od této chvíle používat český překlad názvu. Citace z této hry jsem přeložila sama.

<sup>50</sup> Z italského originálu *La grande magia* přeložil pod názvem *Velká magie* Jiří Matějčík. [S.l.] : [s.n.], [2004], ale překlad není dostupný. Název by se dal přeložit i jako *Velké kouzlo*, což lépe vystihuje obsah hry a budu tedy používat tento název. Citace z této hry jsem přeložila sama.

<sup>51</sup> Z italského originálu *L'arte della commedia* přeložil pod názvem *Komediant na obtíž* Zdeněk Digrin. Praha: Dilia, 1966.

<sup>52</sup> MAROTTA, Antonella. *Pirandello nel teatro di Eduardo*. Foggia: Bastogi Editrice Italiana srl, 2006, s. 13. „nel primo, Eduardo, giovane autore, è alle prese con due ‘padri’ quello naturale Eduardo Scarpetta e quello letterario, Luigi Pirandello.”

<sup>53</sup> Ibidem, s. 14. „nel primo, Eduardo, giovane autore è alle prese con due ‘padri’, quello naturale Eduardo Scarpetta e quello letterario, Luigi Pirandello.” „È qui che il rapporto Eduardo-Pirandello entra in una fase critica e conflittuale. Dopo aver superato lo Scarpetta, Eduardo vuole misurarsi col genio, l'arte, la grandezza di Pirandello [...] vuota espressamente la tematica pirandelliana della sua tragicità, e l'imitazione [...] si veste d'ironia...”

<sup>54</sup> Ibidem, s.14-15. „colto dal terrore di ricadere nell'imitazione, vede la necessità di giustificarsi con il suo pubblico [...] vuole precisare che questa volta Pirandello non ‚c'entra‘.”

## 6.1 Muž a džentlmen (1922)

„La llà ra là, la llà ri llà là!”

*Muž a džentlmen* je přepracovaná komedie o třech dějstvích, z původní komedie (napsané pro nevlastního bratra Vincenza a poprvé zinscenované roku 1924) *Ho fatto il guaio? Riparerò!*<sup>55</sup>, z roku 1922, poprvé uvedena pod názvem *Uomo e galantuomo*, 23. února 1933 v Neapoli, v divadle Sannazaro, souborem „Teatro Umoristico I De Filippo“. Obsahuje již první inovativní prvky, ve kterých se dá vyzorovat pirandellovský vliv, například použití techniky divadla na divadle, objevuje se zde předstírané šílenství a kritika společenských konvencí.

Děj komedie začíná v hotelu, kde je čerstvě ubytován soubor komediantů, řeší se jejich neomalené způsoby, které ale jen vypovídají o jejich mizerných životních podmínkách, jsou představeni v poněkud komickém, až groteskním světle. Během domácích prací si zkouší role pro své představení, které jim však kvůli své mizerné kvalitě moc úspěchu nepřináší. Hlavní zápletka se točí okolo Alberta, jakožto jejich hostitele v letovisku Bagnoli (na okraji Neapole). Alberto, mladý zaopatřený muž je tajný milenec Bice, manželky vévody Carla Tolentana, o jejím manželství ale Alberto neví, pokaždé když se jí ptá na podrobnosti ohledně jejího bydliště, či rodiny, Bice mu odmítá odpovědět. Později mu oznámí, že je těhotná, on jí nabízí sňatek, ona odmítá, protože je to v její situaci nepřipustné. Od tohoto problému se odvine série dalších peripetií, které dovedou Alberta k předstíranému šílenství. Rozhodne se dát tajně sledovat svou milenkou, aby zjistil, kde bydlí, poté přijde do jejího domu a matku požádá o její ruku, náhle však zjistí, že je již vdaná a zde se počíná jeho role blázna, předstírá před vévodou, že je šílený, aby Bici nedostal do problému. Situace se ale natolik zkomplikuje, že vévoda na něj zavolá policistu Lampettiho, který ho odvede na policejní stanici. Tam se vše obrátí, poněvadž Bice přinese policistovi jako důkaz manželovy nevěry korespondenci, kterou vedl se svou milenkou a tím Alberta i sebe obhájí. Vévoda, aby nemusel čelit obvinění z nevěry a následkům s tím spojeným, ze sebe udělá blázna a tím se vše ututlá.

Z techniky divadla na divadle zde Eduardo využívá způsob dvojrole. Filosofický kontext, vztah život-umění (jako u Pirandella), zde chybí. Eduardo tedy zůstává ukotven v tradici komedií Eduarda Scarpetty, Eduardovy postavy herců se zaměřují spíše na „konkrétní“ problémy, na základní životní potřeby: jídlo nebo peníze. Prostřednictvím této komedie se ale Eduardo částečně snaží i oprostít od „starého divadla“ svých předchůdců, divadelní soubor,

---

<sup>55</sup> *Napáchal jsem škodu? Napravím to!*

který zde symbolizuje tradici tohoto divadla je zde vykreslen groteskně. Gennaro, šéf divadelního souboru, je zde článkem „starého divadla“, které promlouvá: „[...] Ieri sera noi sentivamo dalla camera nostra, quando parlava con il cameriere...“I saltimbanchi... i morti di fame.“ ([...] Včera večer jsme slyšeli z pokoje, jak mluvila s komořím... “Kejklíři... žebráci.”). Gennaro reaguje na pomluvy, které se o nich šíří. Eduardo zde rozebírá zčásti sociální podmínky herců a jejich chudobu: “...per quel poco che si guadagna, noi non possiamo andare al ristorante... Noi dobbiamo conservare per i periodo di magra... Il teatro non dà un gettito continuo di contratti.” („...za to málo, co vyděláme, nemůžeme jít do restaurace... Musíme šetřit na horší časy... Divadlo neposkytuje stálý výtěžek.”)<sup>56</sup> Obdoba této věty je Gennarem papouškována několikrát. Fraškovitost a parodie zde vyplývá z těchto Gennarových „hloupých poznámek“, které neustále opakuje, i pokud jde o dost důležitější věci, například když ho Alberto žádá, aby se ho zastal před četníkem a neodvedli ho do blázince:

ALBERTO È la verità! Don Gennaro, parlate voi.

GENNARO Ah, le donne, le donne... (*Agli agenti*) Guardate se viene il Conte. Non vorrei dargli un dispiacere... È stato così generoso con me... (*In tono intimo*) Io tengo una buatta... Una di quelle scatole di latta per la conserva. Me le dà un salumiere a Napoli, sopra a Magnocavallo.

ALBERTO Don Gennaro, voi dovete parlare di me, non di voi. (s. 137)

[ALBERTO Je to pravda! Pane Gennaro, řekněte.

GENNARO Ach, ženy, ženy... (*k policistům*) Hlídejte jestli nejde Vévoda. Nechtěl bych ho zarmoutit... Byl ke mně tak štedrý... (*Diskrétním tónem*) Já mám krabici... Takovou tu plechovou, na skladování. Dává mi je jeden uzenář v Neapoli, nad Magnocavallem.

ALBERTO Pane Gennaro, vy máte mluvit o mě, ne o sobě.]

A takto pokračuje sled několika Gennarových zcestných odpovědí, které jsou sice k smíchu, ale přispívají ke zhoršení Albertovy situace. Role herců je zde tedy komická, dodávají hře její komickou stránku.

Z techniky divadla na divadle Eduardo rozebírá spíše technické problémy: „E poi bisogna

---

<sup>56</sup> DE FILIPPO, Eduardo. *Uomo e galantuomo*. In *Teatro; Cantata dei giorni pari*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000, s. 95. Vlastní překlad všech citací z této hry.

badare alla punteggiatura: lei ci ha un primo „no“, con un punto esclamativo. Al mio ci sta il punto interrogativo. Al terzo „no“ c'è punto [...] Sono tre „no“, tre intonazioni diverse.“ (s.116) („A pak je důležité dávat pozor na interpunkci: ona tu má první ‚ne‘, s vykřičníkem. U toho mého je otazník. Za třetím ‚ne‘ je tečka [...] To jsou tři ‚ne‘, tři různé intonace.“) To zde znázorňuje problém s přijetím tehdejšího nového způsobu dramaturgie, tři různé způsoby, jak říci „ne“, to herci neznali, neumí číst ve scénáři, i během zkoušek herci působí jednoduše, nechápou jednoduché věci a ze všeho se stane fraškovitý vtíp.

Dialekt zde plní funkci jazyka komediantů, je charakteristikou nižší společenské třídy. Jsou zde scény, při kterých si zkouší divadelní repliky, které jsou v dialektu, když Gennaro jako „režisér“ zasahuje a opravuje je, mluví italsky. Dialekt je tu i zesměšněn, když služka vévody přijde ohlásit příchod Gennara, opakuje jeho repliku v italštině: „Signore, fuori ci sta un uomo... Dice che voi gli avete dato l'indirizzo p' 'o fà venì qua...” (s. 122) („Pane, venku je nějaký pán... Říká, že jste mu dal adresu, aby sem přišel...“)

Alberto ze sebe udělá blázna, když zjistí, že se dostal do svízelné situace, vévoda zatím nic nechápe a Alberto toho v dané situaci využívá:

CONTE Allora signore, mi spiegherete il motivo di questa vostra visita... Ho il diritto di domandarvi spiegazioni!

ALBERTO (*improvvisamente calmo*) [...] Figuratevi che l'alfabeto, d'accordo con i quattro punti cardinali, mi hanno rubato il progetto di una mia invenzione... Il parafulmine ad aria compressa... [...] Ma io mi rivolgo alla sorella di Carnevale [...] per ricevere l'onore di porgerle i saluti di Muzio Scevola, direttore generale della Rinascente, nonché segretario e amministratore di Giuseppe Garibaldi, discendente diretto del Duomo di Milano! (*Fa qualche passo di danza, accompagnandosi con un motivo canterellato sotto voce*) La llà ra llà là...

CARLO Ma è pazzo! (s. 128)

[VÉVODA Tak tedy, pane, vysvětlíte mi důvod této vaší návštěvy... Mám právo na vysvětlení!

ALBERTO (zničehonic klidný) [...] Představte si, že abeceda se dohodla se čtyřmi světovými stranami a ukradly mi projekt jednoho mého vynálezu... Vzduchotlakový hromosvod... [...] Ale já se obracím na sestru Karnevalu [...] aby se mi dostalo té cti vyřídít jí pozdravy od Muzia Scevoly, hlavního ředitele Rinascente, jakož tajemníka a správce Giuseppe Garibaldiho, přímého potomka

milánského Dómu! (*Udělá pár tanečních kroků, a k tomu si polohlasně pobrukuje melodii*) La llà ra llà là...  
VÉVODA To je blázen!]

Policista Lampetti řeší situaci s přítomnými u vévody doma, nechápe co se děje a chce důkaz toho, že je Alberto opravdu blázen, aby ho mohl zatknout.

LAMPETTI Come sapete che è pazzo?

CARLO Non ragiona.

LAMPETTI Questa non sarebbe una prova evidente [...] continuamente ci troviamo di fronte a gente che non ragiona, e pure non sono pazzi. (s. 134)

[LAMPETTI Jak víte, že je blázen?

CARLO Nemyslí hlavou.

LAMPETTI To není pádný důkaz [...] neustále se potýkáme s lidmi, kteří nemyslí hlavou, a přece to nejsou blázni.]

Zde se lehce ozývá Pirandellův hlas, to že někdo nemyslí, neznamená, že musí být blázen, vždyť je přeci tolik lidí, kterým to nemyslí, a nikdo je za blázny nepovažuje. Naopak Pirandello zbrojí proti rozumu, který nijak nepřispívá k všeobecné pravdě. Protože všeobecná pravda neexistuje. Jako Ciampa ve hře *Čapka s rolničkami* (uvedena v r. 1917 a vydána 1918) prohlašuje, že k tomu, aby se někdo stal bláznem, stačí vykřikovat pravdu. „Niente ci vuole a far la pazza [...] Gliel'insegno io come si fa. Basta che lei si metta a gridare in faccia a tutti la verità.”<sup>57</sup> („Udělat ze sebe blázna není nic až tak těžkého [...] Já vás naučím, jak se to dělá. Stačí, když budete všem do očí říkat pěkně hlasitě pravdu.”)<sup>58</sup>

I samotnou situaci nuceného bláznovství, která se zde objevuje, bychom mohli porovnat s bláznovstvím ve hře *Čapka s rolničkami*. V Eduardově hře chce vévoda zachránit svou čest a při návštěvě Alberta na policejní stanici mu vyhrožuje, že musí bláznem zůstat a nesmí se před nikým obhajovat, aby se vyhnuli skandálu, jinak že ho zastřelí: „Ora, per evitarlo del tutto, c'è unico mezzo che vi impongo: dovete rimanere pazzo, dovete farvi rinchiudere in manicomio senza ribellarvi, e senza cercare di giustificarvi...” (s. 144) ( „Ted', abychom se tomu dočista vyhli, je tu jediné řešení, které vám příkazují: musíte zůstat bláznem, musíte se

<sup>57</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Il beretto a sonagli*. Verona: Off. Grafiche A. Mondadori, 1933, s. 112.

<sup>58</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Čapka s rolničkami*. Přeložil Vladimír Mikeš. Praha: ARTUR, 2008, s. 53.

nechat zavřít do blázince aniž byste se vzpouzel a pokoušel se obhajovat...”)

V *Čapce s rolničkami* Ciampa vyhrožuje Beatrici, také kvůli záchraně své cti, aby z něj přede všemi neudělala paroháče, sama ze sebe musí udělat blázna, aby odčinila to, co způsobila: „[...] davanti a tutto il paese, lei, signora non ha bollato con un marchio d'infamia tre persone? [...] Ah, lei vorrebbe dirlo soltanto d'aver commesso una pazzia? Non basta, signora! Deve dimostrare d'esser pazza – pazza davvero – da chiudere!“ (s. 111) (Ale nevypálila jste vy třem lidem před celým městem znamení hanby? A vy byste to chtěla odbýt jen tím, že řeknete, že to bylo bláznovství? To nestačí, vážená paní! Musíte dokázat, že jste blázen – opravdu blázen – který patří pod zámek.) (s. 53)

Hra *Muž a džentlmen* končí komicky. Bice přinese na policejní stanici dopisy, kterými chce dokázat, že jí její muž byl nevěrný, ospravedlnit tím sebe i Alberta. Když se s tím delegát policie obrací na vévodu, ten chápe, že je v koncích, a opakuje: „La llà ra llà la...“, čímž ze sebe udělá blázna a vzdává se, a tím celá věc končí, všichni jsou si kvit. Jak říká Antonella Marotta, u Eduarda „chybí konflikt, ‚drama‘, které charakterizuje Pirandellova díla.“<sup>59</sup> *Čapka s rolničkami* končí podobně, ale konec je humorně tragický, Ciampa dovede Beatrici k tomu, aby ze sebe udělala blázna, sám Ciampa posléze spokojeně tančí, ale je si vědom toho, že to jeho je falešné vítězství, jak napovídá poslední scénická poznámka: „[...] si butta a sedere su una seggiola in mezzo alla scena, scoppiando in un' orribile risata, di rabbia, di selvaggio piacere e di disperazione a un tempo. (s. 115) ([...]sklesne na židli doprostřed scény a vybuchne v strašlivý smích, v kterém je zároveň vztek, divoká radost i zoufalství.) (s. 55)

Z toho je evidentní rozdílné pojetí humoru mezi těmito dvěma umělci. Pirandellův konec je humorně tragický, je to osobní krize, vnitřní konflikt člověka, který se nakonec ocitá sám. I Pirandellovy repliky a způsob podání je niternější, než u Eduarda. *Muž a džentlmen* je fraškou, která, dá se říci, končí dobře, není zde zřejmé, zdali problém zasahuje člověka niterně či nikoli. Jde zde hlavně o konflikt mezi lidmi, ti si posléze řeší úcty mezi sebou a zjišťují, že jejich činy a provinění jsou stejná. Lidé zde nejsou tak komplikovaní, není zde existenciální podtext jako u Pirandella.

---

<sup>59</sup> MAROTTA, Antonella. *Pirandello nel teatro di Eduardo*. Foggia: Bastogi Editrice Italiana srl, 2006, s. 30. „è assente il conflitto, il “dramma” che caratterizza le opere pirandelliane.“



## 6.2 Já, dědic (1942)

„E un figlio non eredita tutto ciò che costruisce il padre?”<sup>60</sup>

*Já, dědic* je komedie o třech dějstvích, děj se točí okolo postavy Ludovica Ribery, který přichází do domu rodiny Amedea Selciana, která po třicet let hostila jeho otce, než zemřel. Ludovico se objeví zničehonic a chce zaujmout místo svého otce, jako oprávněný dědic. Absurdita zde spočívá v onom dědictví, které Ludovico obhajuje slovy, že na něj má nárok. Situace se zdá nesmyslná, ale uměním mluvy Ludovico vždy dosáhne svého cíle. Jeho zbraň je deník, který si psal jeho otec a prostřednictvím kterého má v ruce nitky, kterými může tahat za slabosti přítomných a kamuflovaně je vydírat. Může jim však i oživovat paměť, zapomenuté okamžiky se vracejí a neustále jim připomínají, že jsou přece dobrodinci a musí svou úlohu dále obhajovat. V rodině se mísí nenávisť k tomuto muži a zároveň hrdost, s kterou si chtějí udržet svou pověst, Ludovico tedy dostává to, co chtěl.

O této komedii se dozvídáme, že je “asi” nejvíce ovlivněna pirandellovskou poetikou: “*Io, l’erede* [...] v Eduardově, asi nejpírandellovštější komedii...”.<sup>61</sup> Pirandellovská témata jsou zde prezentována několika faktory. Zaprvé se zde jedná o dědictví, i když v přeneseném významu slova. Můžeme zde najít spojitost s Pirandellovou povídkou *Nové šaty* (jak víme později zdramatizována Eduardem), až na to že dědictví je v povídce nechtěné, protagonista trpí následky svého bytí, dopadá na něj váha činů. V případě hry *Já, dědic* jde o vynucené dědictví, utrpení je na straně “dobráků”, kteří v daných situacích musejí přiznat tyranovi pravdu. Budu citovat z Pirandellové povídky, kvůli větší autenticitě, vzhledem k tomu, že hra byla přepsána samotným Eduardem. Nápadník Crispucciho dcery (ve hře *Concettino*) promlouvá s Crispuccim, aby mu rozmluvil jeho odmítnutí poděděných šatů, přesvědčuje ho, že mu to může vynést peníze:

– Ma perché fate tante sciocchezze? Perché seminate la roba così? Porterà scritta forse in qualche parte la provenienza? Vi tocca una fortuna come questa, e non sapete profittarne. Siete impazzito?

Crispucci si fermò un momento a guatarlo di traverso.

– Fortuna, sì; – ribatté quello. – Fortuna prima e fortuna adesso! Prima, per esservene liberato tant’anni fa, quando vi scappò di casa...

<sup>60</sup> „Copak syn nezdedí všechno, co otec vybuduje?“ Citát uvádím v originále, aby byla citace autentičtější.

<sup>61</sup> BARSOTTI, Anna. *Introduzione a Eduardo*. Bari: Laterza & Figli, 1992, s. 35. “*Io, l’erede* [...] nella commedia forse più pirandelliana di Eduardo...”

– Te ne sei informato?

– Me ne sono informato. Ebbene? Che noje, che impicci che fastidi ne aveste più?  
Ora è morta; e non vi sembra un'altra fortuna? Perdio! Non solo perché è morta,  
ma anche perché di stato vi farà cangiare!<sup>62</sup>

( – Proč děláte takové hlouposti? Proč tak rozhazujete majetek? Bude na něm snad někde napsán původ? Takové štěstí se vás dotkne a vy z toho neumíte těžit.

Zbláznil jste se?

Crispucci se na moment zastavil a křivě se na něj podíval.

– Štěstí, ano; – přivětil onen. – Štěstí jste měl předtím a máte ho i teď! Předtím, že jste se jí zbavil před tolika lety, když vám utekla z domu...

– Ty ses o tom informoval?

– Informoval jsem se. Takže? Co jste kvůli tomu měl dál za obtíže, problémy, ostudu? Teď je mrtvá; nepřipadá vám to jako další štěstí? Proboha! Nejen proto, že je mrtvá, ale také proto, že vám umožní změnit vaše postavení.)

Zde se zdá, jako by Eduardo Ludovica přímo vyňal z Pirandellovy povídky, v dramatinizaci tento chlapec není tak urputný, spíše jde o jeho osobní chamtivost, nemá na Crispucciho takový vliv, kdežto v povídce působí, jakoby změnil Crispucciho názor, je mnohem bojovnější, není zde pouze touha po majetku, ale i něco víc, Pirandello chtěl zřejmě spíše vyzdvihnout sílu vlivu. Symbolika „nových šatů“ je ve hře *Já, dědic* i popsána faktem, že Ludovico si přivlastní oblek, původně určený jeho otci, protože na něj má právo, je stejně neforemný jako oblek, který má Crispucci na sobě v Pirandellově povídce, když se vrací z Neapole.

LUDOVICO (*esce dalla sua stanza [...] indossa l'abito nuovo che gli ha portato il sarto; l'ampia giacca gli pende da tutte le parti il pantalone larghissimo e corto e la sua espressione cosciente lo rendono tragicamente buffo*) Benissimo! Per me va benissimo!<sup>63</sup>

[LUDOVICO (*vychází ze svého pokoje [...] oblečen do nového obleku, který mu přinesl krejčí, v širokém saku, co na něm všude plandá, ve velmi volných krátkých kalhotách a s tím jeho uvědomělým výrazem působí tragicky směšně*) Výborně!  
Mně to výborně vyhovuje!]

<sup>62</sup> PIRANDELLO, Luigi. „L'abito nuovo“. In *Donna Mimma*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1951, s. 35. Vlastní překlad v závorce.

<sup>63</sup> DE FILIPPO, Eduardo. *Io, l'eredità*. In *Teatro; Cantata dei giorni pari*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000, s. 1419. Vlastní překlad u všech citací z této hry.

Ludovico je ve svém živlu, dostává to, co chtěl, je spokojený (narozdíl od Crispucciho v *Nových šatech*, kde je dědictví „pošpiněno“, kde není důvod být na něj hrdý). Amedeo Selciano znázorňuje prvek nespokojenosti, co se týče nových šatů: “Ma va benissimo per voi, non per me.” (s. 1419) („Ale vyhovuje to výborně vám, ne mně.“) Je zde i pirandellovské pojetí skutečnosti, která se nejeví všem stejně, když chce Amedeo obhájit sám sebe před tím, aby on nosil jím zaplacený oblek, který mu nesedí: AMEDEO „La gente non può sapere se siete pazzo voi o cretino io.” (s. 1419) („Lidé nemohou vědět, jestli jste vy blázen, nebo já blbec.“) Jde zde o pokrytectví měšťáka, který chce navenek, před lidmi vzbuzovat respekt a nechce být zesměšněn. Zčásti i z tohoto důvodu si u sebe Ludovica nechají, aby se jejich pověst dobrodinců nepošpinila. Ludovico od první chvíle uráží přítomné, kteří si to sice nenechají líbit, ale jakýmsi kouzlem nakonec vždy vítězí svou suverenitou a ostatní se mu podvolí. Pomocí deníku odhalí různé podrobnosti jejich života, což je oslabí: nemohou bojovat proti své minulosti, proti faktům, které se opravdu staly, proti “pravdě”. Ludovico vlastně bojuje za iracionalitu a absurditu, ale zbraní mu jsou “podložená” fakta. Amedeo Selciano se ptá Ludovica, co s tím vším má on společného, nechápe nesmyslnost jeho jednání a Ludovico odpovídá:

LUDOVICO Come, che c'entrate? Voi rappresentate tutto il patrimonio affettivo e sentimentale accumulato e tenuto gelosamente in serbo da mio padre [...] E un figlio non eredita tutto ciò che costruisce il padre? Mio padre ha costruito, ma non ha disposto. Io, quale suo legittimo figlio, sono suo legittimo erede: vi ho ereditati. (s. 1403)

[LUDOVICO Co s tím máte společného? Vy zosobňujete celé citové a pocity vlastnictví, které můj otec nashromáždil a žárlivě střežil [...] copak syn nezdedí všechno, co otec vybuduje? Můj otec něco vybudoval, ale neseřsal závěť. Já, jako jeho oprávněný syn, jsem jeho oprávněný dědic: zdědil jsem vás.]

Ludovico je zosobněním démona, tyrana, který si jakýmkoli prostředky chce dobít vítězství. Vždy ho maskuje utrpením: že je to on, kdo toto musel podědit, takže vlastně tyranie, jíž se dopouští v domě Selcianových jsou pro něj jakoby trestem, dopadem minulosti. Dopadem toho, že jeho otec po třicet let žil v jejich domě a on tedy musel zdědit třicet let jeho života. Takto obhájuje svůj uděl dědictví:

LUDOVICO [...] Perchè se vostro padre si fosse fatto i fatti suoi, mio padre avrebbe prodotto, avrebbe costruito, e io ora, in grazia di Dio, avrei ereditato quel tale patrimonio sostanziale e tangibile.(s. 1412)

[LUDOVICO Protože, kdyby si váš otec hleděl svého, můj otec by býval něco vyrobil, vybudoval, a já bych teď zdědil, s milostí Boží, ten značný, hmatatelný majetek.]

Úloha, se kterou přišel Ludovico do rodiny, by se dala najít v Pirandellově hře *Čapka s rolničkami* (děj této hry jsem uvedla v předchozí kapitole); Ciampa zde obhájí své jednání vůči Beatrici (nechce, aby celému světu vyrazila, že je paroháč) a definuje úlohu člověka obecně:

Pupi siamo, caro signor Fifi! Lo spirito divino entra in noi e si fa pupo. Pupo io, pupo lei, pupi tutti. Dovrebbe bastare, santo Dio, esser nati pupi così per volontà divina. Nossignori! Ognuno poi si fa pupo per conto suo: quel pupo che può essere o che si crede d'essere. E allora cominciano le liti! Perché ogni pupo, signora mia, vuole portato il suo rispetto, non tanto per quello che dentro sè si crede, quanto per la parte che deve rappresentar fuori. A quattr'occhi, non è contento nessuno della sua parte: ognuno, ponendosi davanti il proprio pupo, gli tirerebbe magari uno sputo in faccia. Ma dagli altri, no; dagli altri lo vuole rispettato.<sup>64</sup>

(Jsme loutky, milý pane Fifi. Vstoupí do nás boží duch a stane se loutkou. Já jsem loutka, vy jste loutka, všichni jsme loutky. Mělo by nám to, panebože, stačit, že jsme se z boží vůle stali loutkami. Ale kdepak, vážení. Každý chce být ještě loutkou na vlastní vrub: loutkou, kterou by mohl být nebo za kterou se považuje. A tady začínají spory! Protože každá loutka, milostivá paní, vyžaduje uznání a úctu: ne tak pro vnitřní uspokojení své samolibosti, jako spíš pro roli, kterou hraje navenek. Vskrytu duše není se svou rolí spokojen nikdo: potkat se s tou svou loutkou, každý by jí asi nejspíš naplil do tváře. Ale nikdo jiný to udělat nesmí, od ostatních vyžaduje úctu.)<sup>65</sup>

Tím bychom mohli definovat motivaci Ludovica Ribery, povahu celé události, i důvod povinnosti trpět to, co nám život přinese, tak jako to dělají postavy rodiny Selcianovy. To je velmi podstatný pirandellovský motiv, jak říká Giovanni Macchia: „to je velká pirandellovská ambice: učinit alespoň na okamžik, na pár minut, z postavy axiom.“<sup>66</sup> Pirandello odpírá svým postavám osvobození, i kdyby osvobozením měl být tragický konec, nedopřeje jim ho. A to se objevuje i v rodině Selcianových, nikdo se „opravdu“ nevzbouří, děj plyne, jako by ho hnala

<sup>64</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Il beretto a sonagli*. Verona: Off. Grafiche A. Mondadori, 1933, s. 37-38.

<sup>65</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Čapka s rolničkami*. Přeložil Vladimír Mikeš, Artur, Praha 2008, s. 20-21.

<sup>66</sup> MACCHIA, Giovanni. *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A. 1981, s. 93. „grande ambizione pirandelliana: quella di far, per un attimo, per pochi secondi, diventare personaggio un assioma.”

dopředu jakási vnější síla, předurčení, jako kdyby rodina měla povoleno Ludovica nesnášet, ale zároveň mu nesměla aktivně odporovat.

Vliv Ludovica na jednání lidí nejvíce vygraduje při přemlouvání služky (Bice), aby se chovala stejně jako on: “ Strilla! Strilla, batti i piedi, ribellati!...”. (s. 1409) („Vříскеj! Vříскеj, dupej nohama, vzbuř se!...“). Služka se nakonec podvolí a dělá to, co on chce, stane se jeho loutkou, ale tím se jako jediná osvobodí z jakéhosi koloběhu, osvobodí se od konvecí a od rodiny nakonec odchází. Je tu zde tedy i role člověka (Bice), který mění svou životní situaci, je to změna, není to jen Pirandellovo chození v bludném kruhu, kde postavy neprožívají pokrok, změnu svého postavení, co se civilní stránky týče. V Eduardových předválečných komediích (či hrách z období války) je střední měšťanská třída znázorněna spíše v kontextu historickém, příčinou neštěstí jsou konkrétní fakta, ať rodinná, či společenská, kdežto u Pirandella je znázornění měšťáka „existenciální“, je to jen další mnohostrannost jednoho „já“. „V pirandellovské existenciální perspektivě je tehdejší měšťácká třída příkladem mnohočetností jednoho „já“ dvacátého století.“<sup>67</sup> Eduardova komedie je sice podložena „faktem“ dědictví, ale přibližuje se zde pirandellovskému pojetí, postava je zde svazována jakýmsi vnitřním konfliktem, ale ne hlavní postava, jako spíše ostatní, kteří zde možná opravdu plní jen roli „loutky“, podvolují se všemu, co jim Ludovico předhazuje.

„Prospero Primo era tuo, questo è mio e non credo che tu abbia qualcosa da ridire” (s. 1438) („Prospero První byl tvůj, tenhle je můj a nemyslím si, že proti tomu máš co namítat“): toto je poslední replika hry, Adele brojí proti své tetě Dorotee, která upozoruje, že její neteř má něco s mladším „dědicem“, a hájí se skutečností, že její teta měla kdysi vztah se zemřelým Riberou. Tímto se hra uzavírá a s ní i debata o dědictví, vše je ustáleno. Bez faktu „dědictví“ by neteř neměla čím ospravedlnit její milostný vztah. Stejně jako v komedii *Muž a džentlmen* jsou si v závěru hry všichni „kvit“, nikdo není nahoře, ani dole. Postavy našly v komedii své místo a skutečnost přijala tvář, kterou jí Ludovico vštípil. Není zde tedy konečný vnitřní konflikt jedné osoby, jako u Pirandella, jedná se zde o otázku společnosti, která se podvolila něčemu, co nakonec nemělo dopad na jednoho jedince, který by tím trpěl. Eduardo se snaží zachovat jakýsi „pořádek“, aby věci byly na svém místě, i když pomineme pirandellovskou zápletku, konec je jakýmsi vyjasněním, komedie se neuzavírá, jako u Pirandella krizí jedné, či více (jako v *Čapce s rolničkami*) osob. Změnu budeme moci upozorovat v příští analýze.

---

<sup>67</sup> BARSOTTI, Anna. *Introduzione a Eduardo*. Bari: Laterza & Figli, 1992, s. 36. „Nella prospettiva esistenziale pirandelliana, la borghesia del tempo è un esempio della novecentesca molteplicità dell'io.”

Italština je zde jazykem na pozadí hry, dialekt se objevuje při emotivních scénách, z čehož plyne, že pro Eduarda „národní jazyk“, ke kterému se postupně obracel, ještě nebyl schopen plně vyjádřit všechny pocity a myšlenky.

### 6.3 Velké kouzlo (1948)

*“Rimane estatico nel gesto e fermo nella sua illusione che ormai è la sua certezza”<sup>68</sup>*

*Velké kouzlo* je komedie o třech dějstvích. První děj se odehrává v zahradě hotelu Metropol. Je nám představen Calogero Di Spelta, žárlivý manžel, zkostnatělý ve svém chování, jeho utlačovaná žena Marta a další postavy, z nichž je důležitý například Mariano, Marty tajný milenec, kterého Calogero nemůže vystát. Ostatní hosté hotelu rozebírají tento problém za jejich zády. Když se objeví Calogero, jeho charakter je vykreslen prostřednictvím jeho arogantních odpovědí a uštěpačných poznámek. Klíčová postava této hry je Otto Marvuglia, známý iluzionista a mág, který má mít večer představení. Všichni o něm mluví v souvislosti s jeho triky, co na jeho večerech zažili. Zápletka hry a zboření jistot Calogera Di Spelta spočívá v triku, který mág provede na jeho ženě. Nechá ji na pár minut zmizet, z pár minut se stanou ale čtyři roky. Jeho žena se tajně dohodla s Ottem, aby ji nechal na chvíli zmizet a ona si mohla užít se svým milencem, ti dva to však nevydrží a utečou nadobro. Otto poté neví jak se zachovat a aby zachránil situaci, snaží se svými dvojsmyslnými řečmi Calogera dohnat k šílenství. Nakonec Calogero žije po čtyři roky s krabicí, ve které je „údajně“ schována jeho žena. Naučí se tolik milovat svou iluzi, že když se po čtyřech letech žena vrátí zpět, Calogero je šťasten, ale Marta odmítá hrát „mystickou“ hru, kterou Otto hrál po celou dobu s Calogerem, a přiznává mu pravdu, že měla jiného muže a on to musí vědět. Calogero v tomto okamžiku odmítá věřit pravdě, uzavírá se do sebe a Marta se pro něj stane neznámou ženou. Otto Calogerovi přiznává hru, kterou s ním hrál, ale Calogero je již tak vtažen do hry, že krabice je pro něj jeho vírou, a svět, co pro něj Otto vytvořil, se stává jediným věřitelným, takže odmítá Ottovo odhalení pravdy a zůstává sám se svou iluzí v krabici.

*Velké kouzlo* je bez pochyb Eduardovou komedií, ve které je nejvíce znatelný pirandellovský vliv, jak říká Antonella Marotta: *“La grande magia è senza dubbio la*

---

<sup>68</sup> „Zůstane pohlcen svým jednáním a nehybný ve své iluzi, která je již jeho jistotou.“ Citát uvádím v originále, aby byla citace autentičtější.

commedia eduardiana in cui più evidente appare l'influenza di Pirandello...<sup>69</sup> (*Velké kouzlo* je bezpochyby Eduardova komedie, ve které se nejvíce objevuje Pirandellův vliv...) Zobrazuje zde jedince, který lpí na svých jistotách a zásadách:

CALOGERO Io odio quei giudizi espressi così, come sentenze inappellabili. Sono allegrissimo invece. Si putisseve capi' quanta importanza do ai fatti e alle cose... Mettetevi bene questo in mente: io sono un uomo felice perchè non mi faccio illusioni mai. Per me il pane è pane, il vino è vino, e l'acqua di mare è amara e salata.<sup>70</sup> (Nesnáším tyhle úsudky, pronášené jako konečný rozsudek. Naopak jsem velmi veselý. Kdybyste dokázal pochopit, jakou důležitost přikládám činům a věcem... Tohle si dobře zapamatujte: já jsem šťastný člověk, protože si nikdy nedělám iluze. Pro mě je chléb chlebem, víno je vínem a mořská voda je hořká a slaná.)

Eduardo v tomto díle ironizuje pirandellovské filozofování, to je klíčovým tématem. Eduardo však toto filozofování dotáhne až do krajních mezí. Postava mága, kterého zosobňuje Otto Marvuglia, zde představuje filozofa, občas by se dalo říci i blázná, který podkopává všechny jistoty přítomných lidí. Pro připomenutí, v pirandellovské filozofii je podstatná absence objektivní pravdy. Zásadní je v tomto ohledu román *Jeden, nikdo, stotisíc*, kde je toto téma prostřednictvím Moscardových monologů důkladně rozpracováno. Uvedu malý příklad: „Ciascuno se lo poteva prendere, quel corpo lì, per farsene quel Moscarda che gli pareva e piaceva, oggi in un modo e domani in un altro, secondo i casi e gli umori. E anch'io... Ma sì! Lo conoscevo io forse? Che potevo conoscere di lui? Il momento in cui lo fissavo, e basta.“<sup>71</sup> („Kdokoli si to tělo mohl vzít, aby z něj udělal toho Moscardu, za kterého ho měl a který se mu zamlouval, dnes tak a zítra jinak, podle situace a nálady. I já... No ano! Znal jsem ho snad já? Mohl jsem o něm něco vědět? Jen v ten moment když jsem na něj upíral zrak, pak už ne.“) Ve *Velkém kouzle*, Otto reaguje arogantně na poznámku číšníka, který jen tak namátkou prohodí, jak obrovské je moře, na které se dívá:

OTTO Secondo te, il mare è grandioso. Povera creatura povero imbecille. Una volta, pur'io credevo la stessa cosa, e mi tuffai tranquillo in un mare aperto come questo; ma non riuscii a trovare un posticino per muovermi agevolmente.

<sup>69</sup> MAROTTA, Antonella. *Pirandello nel teatro di Eduardo*. Foggia: Bastogi Editrice Italiana srl, 2006, s. 62.

<sup>70</sup> DE FILIPPO, Eduardo. *La grande magia*. In *Cantata dei giorni dispari; Volume primo*. Torino: Einaudi, 1958, s. 376. Vlastní překlad u všech citací z této hry.

<sup>71</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Uno, nessuno e centomila*. Torino: Giulio Einaudi, 2006, s. 27. Vlastní překlad.

L'umanità intera vi si era tuffata prima di me; mille mani mi respinsero violentemente, facendomi schizzare al punto di partenza. (*mostrando la platea*) È una goccia di acqua, caro mio. Ha di prodigioso solamente il fatto che non riesce a prosciugarsi, o per lo meno il processo è lento e sfuggevole all'occhio umano. Una goccia d'acqua al centro del buio senza confine, un buio che esiste anche nelle ore in cui crediamo che il sole lo distrugga... (s. 383-4)

[OTTO Podle tebe je moře obrovské. Ubohé stvoření, ubohý hlupáku. Kdysi jsem i já věřil tomu samému a skočil jsem v klidu do otevřeného moře, jako je tohle: ale nedokázal jsem najít místo, kde bych se mohl volně hýbat. Celé lidstvo tam skočilo přede mnou: tisíce rukou mě surově vytlačily, až jsem vyskočil. (*ukáže do hlediště*) Je to kapka vody, můj drahý. Záhadou je na tom jen to, že se jí nedaří vyschnout, nebo je alespoň ten proces pomalý a lidským okem nepostřehnutelný. Kapka vody uprostřed tmy bez hranic, tmy, která existuje i v době, kdy si myslíme, že ji slunce ničí...]

Skrze Otta Eduardo představuje fraškovitým způsobem pirandellovské „myslitele“, jako jsou např.: Baldovino (*Rozkoš z počestnosti*), Leone Galla (*Hra stran*), Laudisi (*Každý má svou pravdu*), Memma Speranza (*Nejde o nic vážného*), Jindřich IV. (*Jindřich IV.*).

Jak říká Marotta:

Pirandello popisuje rozbolavělé a zoufalé lidstvo, s jeho maskováním pokrytectví, odsouzené k nepochopení a k nemožnosti utéct společenským konvencím. Celá problematika jeho divadla, roztříštěnost lidské osobnosti, se nachází v úvahách jeho postav „myslitelů“.<sup>72</sup>

Stejnou myšlenku, jako Otto, že moře se sice zdá být velké, ale je to jen klam, že ve skutečnosti je to jen kapka vody, prosazuje např. „myslitel“ Laudisi, v Pirandellově komedii *Každý má svou pravdu*:

LAUDISI [...] io sono realmente come mi vede lei. – Ma ciò non toglie, cara signora mia, che io non sia anche realmente come mi vede suo marito, mia sorella, mia nipote [...] che anche loro non s'ingannano affatto [...] rispetti ciò che vedono e toccano gli altri, anche se sia il contrario di ciò che vede e tocca lei.<sup>73</sup>

<sup>72</sup> MAROTTA, Antonella. *Pirandello nel teatro di Eduardo*. Foggia: Bastogi Editrice Italiana srl, 2006, s. 65. Pirandello describe un'umanità dolente e disperata, con i suoi mascheramenti di ipocrisia, costretta all'incomprensione e all'impossibilità di sfuggire alle convenzioni sociali. Tutta la problematica del suo teatro, il frantumarsi della personalità umana, la si trova nel pensiero dei suoi personaggi “ragionatori”

<sup>73</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Così è (se vi pare)*. In *Liola, Così è (se vi pare)*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1961, s.120-121.



[LAUDISI [...] já jsem opravdu takový, jak mě vidíte vy. - ale to neznámá, vážená paní, že nejsem zároveň i takový, jak mě vidí váš manžel, má sestra, má neteř [...] protože ani oni se nemýlí [...] respektujte to, co vidí a čeho se dotýkají i ostatní, i kdyby to bylo něco naprosto jiného, než co vidíte a čeho se dotýkáte vy!]<sup>74</sup>

Eduardo se v této komedii snaží tyto metafyzické pirandellovské teorie spíše zesměšnit, Otto vyslovuje nesrozumitelné věty, které působí moudře a originálně, aby vysvětlil Calogerovi jeho situaci a udržel ho v iluzi a obhájil si vůči němu svou autoritu: „fermando per un'attimo in forma concreta le immagini mnemoniche della sua coscienza atavica...“ (s. 412) (Zastavím na moment, v konkrétní formě obrazy paměti vašeho atavického vědomí...) Jsou to nesmysly, kterými se jen snaží Calogera udržet v jeho bláznivé iluzi, o to je směšnější, že se někdo dokáže podvolit takovým tlachům. Ve hře Jindřich IV. můžeme pozorovat podobný proslav doktora, když ostatním přítomným vysvětluje Jindřichovu zdravotní situaci, ale odborným žargonem:

Io non faccio miracoli, perchè sono un medico e non un taumaturgo, io.[...] quella certa elasticità analogica, propria di ogni delirio sistematizzato [...] Mi pare che si riequilibri a stento, ormai, nella sua personalità sopramessa, per bruschi richiami che lo strappano [...] non da uno stato di incipiente apatia, ma piuttosto da un morbido adagiamento in uno stato di malinconia riflessiva, che dimostra [...] veramente considerevole attività cerebrale.<sup>75</sup>

[Já jsem lékař, a ne šarlatán, proto vám zázraky neslibuji. [...] jistá elastická přizpůsobivost, vlastní každému systematickému bludu [...] Zdá se mi, že nyní už jen stěží udržuje pohromadě svou fiktivní osobnost náhlými upomínkami, které ho vytrhují [...] nikoliv ze stavu počínající apatie, ale spíše ze stavu přemítavé a rezignované melancholie, která se projevuje [...] opravdu velmi pozoruhodnou činností mozkovou.]<sup>76</sup>

Zde je doktorova řeč sice trochu nesrozumitelná, ale pravděpodobně stojí na pevném základě, zúčastnění však těmto řečem nevěnují pozornost, u Calogera je tomu naprosto naopak. Pirandello se snaží ukázat nepotřebnost těchto odborných řečí, odmítá rozum, který je v dané situaci něčím navíc, rozum zde nic neřeší. Pokud se podíváme na komplexní myšlenku

---

<sup>74</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Každý má svou pravdu*. Přeložil Vladimír Mikeš. Praha: nakl. ARTUR, 2008, s. 14-15.

<sup>75</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore, Enrico IV*. Verona: Oscar Mondadori, 1969, s. 177.

<sup>76</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Jindřich IV*. Přel. Alena Hartmannová. In *5 her a jedna aktovka..* Praha: ODEON, 1967, s. 231.

Eduardovy komedie, mohli bychom konstatovat, že pro obyčejného člověka jsou tyto teorie vlastně hodně škodlivé, Eduardo převádí rozum do groteska, které působí na rozum druhého člověka a deformuje ho (víme, jak dopadl Calogero), ačkoli si to teoreticky díky svému chování zasloužil. Je zde i zajímavé si všimnout, že když doktor (v Jindřichu IV.) říká: „Já jsem lékař, a ne šarlatán, proto vám zázraky neslibuji.“, u Otta je tomu naopak, ten slibuje vše, navykládá lži, je šarlatán. Díky Ottovu zásahu se jen prohloubila Calogerova tupost, proto je pochopitelné, proč mu Otto říká: „Voi avete fatto sparire vostra moglie e voi dovete farla riapparire... Io che c'entro?“ (s. 399) („Vy jste zapříčinil zmizení vaší ženy a vy se musíte postarat o její navrácení... Co já s tím mám společného?“). Otto hází celý problém na Calogerova bedra, až ho dovádí k šílenství. Otázka je, zdali se o prvotní problém zapříčinil Calogero svým chováním a arogancí, která donutila jeho ženu k útěku, nebo zdali se o její zmizení zapříčinil Otto svým kouzlem. Pravý důvod ve skutečnosti tkví v Calogerovi a jeho hlouposti a aroganci, která je nakonec potrestána.

V Pirandellových hrách se krize odehrává na straně „filozofa“, který se snaží ostatní přesvědčit o své „pravdě“, která zní, že všeobecná pravda neexistuje. Takže se jedná spíše o problém existence, problém jedince, který se ve společnosti cítí pozorován a nepochopen, hybatel děje prožívá krizi na své straně, u Eduarda se jedná o „filozofa“ a jeho oběť. U Pirandella je bláznovství únik od reality, jak můžeme pozorovat ve hře *Jindřich IV.*, u Eduarda je to trest za vlastní hloupost.

Eduardo je kritik společnosti jako takové a skrze frašku kritizuje přehnané chování jednotlivých osob, jeho úkolem je znovunalezení ztracené lidskosti skrze hyperbolu v chování jedince. Další pirandellovská indicie je zde Ottův proslov o třetím oku: Třetím okem Otto myslí zřejmě rozum, který spousta lidí postrádá (zejména Calogero). Zde je Pirandellův vliv více než jasný, Otto se snaží lidi probrat tím, že je přesvědčuje o tom, že není jen jedna pravda, dává příklad tmy jako iluze, ve které všichni žijí a nejsou si toho vědomi. Dívají se jen vlastníma očima a nepřemýšlejí o tom, jak situaci může vidět druhý, jak by mohli změnit svůj pohled na život. Z druhé strany tento proslov zní jako rezignace, ztráta všech životních iluzí:

OTTO [...] Il buio potremmo distruggerlo noi con il terzo occhio, se riuscissimo a possederlo tutti. [...] l'occhio senza finestra, l'occhio del pensiero, il solo che io possegga; ormai gli altri due, quelli visibili, quelli che durante gli anni della mia giovinezza vedevano tutto grande, enorme, sorprendente, li ho perduti per sempre. Essi si spensero definitamente dopo i cinquant'anni. (s. 384)

[OTTO Tmu bychom mohli smazat pomocí třetího oka, kdybychom ho dokázali mít všichni [...] oko bez okna, oko myšlenky, to jediné, které já mám; ta zbylá dvě, ta viditelná, ta, která v letech mého mládí viděla všechno velké, obrovské, překvapující, ta jsem již ztratil navždy. Po padesátce vyhasla nadobro.]

Antonella Marotta tento proslov přirovnává k proslovu Ciampy (Čapka s rolničkami), kde jediným hybatelem události je bláznivé pero, které, po vážném a zdvořilém dokáže jednat:

La corda civile, signora. Deve sapere che abbiamo tutti come tre corde d'orologio in testa. [...] La seria, la civile, la pazza. Soprattutto, dovendo vivere in società, ci serve la civile; per cui sta qua, in mezzo alla fronte [...] può venire il momento che le acque s'intorbidano [...] io cerco prima, di girare qua la corda seria, per chiarire, rimettere le cose a posto [...] che se poi non mi riesce in nessun modo, sferro, signora, la corda pazza...<sup>77</sup>

[Pero zdvořilosti, paní. Račte vědět, že všichni máme v hlavě něco jako tři hodinová pera. [...] Vážné, zdvořilé a bláznivé. Poněvadž musíme žít ve společnosti, užíváme nejčastěji toho zdvořilého pera; to je tady, uprostřed čela [...] může nastat chvíle, že se vody zakalí. [...] pak se nejdřív pokusím natáhnout to vážné pero, abych věci vysvětlil, napravil [...] A když se mi to, ať dělám, co dělám, nepodaří, natáhnu, vážená paní, to bláznivé pero...]<sup>78</sup>

Princip těchto dvou promluv je viditelně stejný, v druhém případě jde také zřejmě o používání rozumu, ale hlavní motiv Ciampovy řeči je „la corda pazza“ (bláznivé pero), Pirandello používání rozumu odmítá, odmítá názor, že vše lze racionálně vysvětlit, protože pro něj neexistuje objektivní pravda. Tedy bláznovství, které v tom či onom okamžiku může každý z nás použít, jak říká Ciampa, jako jediné funguje.

Otto se jeví jako obyčejný člověk s obyčejnými problémy, baví se s přítelem (Gervasio) o banalitách, a ten přítel se ho ptá, jak se má Mariannina, jeho choť. On odpovídá: „è una donna impossibile [...] certe volte, di mattina, quando mi sveglio, resto con gli occhi chiusi perchè penso: „Mo', se li apro, capisce che mi sono svegliato, e comincia la tortura.“ (s. 385-6) („je to nemožná ženská [...] občas poránu, když se vzbudím, nechám oči zavřené, protože mě napadne: „Jestli je teď otevřu, pochopí, že jsem vzhůru a začnou muka.“) Ve druhém dějství je nám představen jeho příbytek a v něm obyčejný život. Otto má své existenční obavy a manželské problémy jako každý jiný, jak se dozvídáme z hádky s manželkou, i on sám je

<sup>77</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Il beretto a sonagli*. Verona: Off. Grafiche A. Mondadori, 1933, s. 32.

<sup>78</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Čapka s rolničkami*. Přel. Vladimír Mikeš. Praha: ARTUR, 2008, s. 18.

žárlivý! V Eduardově komedii není filosofie pozvednuta na tak abstraktní úroveň jako u Pirandella, to je důležité zaznamenat jako hlavní bod Eduardovy tvorby, ukázat člověka z obou stran, jeho každodenní problémy, které s hlavním tématem filozofie nemají až tak moc společného.

Otto vyhrožuje Calogerovi a udržuje ho v iluzi: “Se voi aprirete la scatola con fede, rivedrete vostra moglie. Al contrario non la rivedrete mai più!” (s. 401) („Pokud otevřete tu krabici s důvěrou, znovu spatříte svou ženu. V opačném případě ji neuvídíte už nikdy!“) Calogero odpovídá: „Ma io ho fede. (*Mostrando la scatola*) Mia moglie sta qui dentro. E l'ho rinchiusa io, in questa scatola! Ero diventato insopportabile, egoista, indifferente: ero diventato ‚marito‘! [...] Io non parlavo. Lei nemmeno.[...] Non eravamo più amanti!” (s. 446) [Ale já mám víru. (*Ukazuje na krabici*) Moje žena je zde, uvnitř. A já ji tam zavřel, do této krabice! Stal jsem se nesnesitelným, sobeckým, lhostejným: stal jsem se ‚manželem‘! [...] Nemluvil jsem. Ona také ne. [...] Už jsme nebyli milenci!“] Je zde výrazný pokrok v Calogerově jednání, upustil od své zahleděnosti do sebe, ale postava Otta je pro něj destruktivní, udržuje ho v neustálé iluzi, jeho duševní pohnutí je tedy k ničemu, naprosto ho hermeticky uzavírá vůči skutečnosti, nakonec je jeho šílenství komické, směšné.

Pirandellovská postava není nikdy skutečný blázen, pro příklad uveďme postavu Jindřicha IV. (jak zmiňuje Marotta ve své publikaci), který říká: „Sono guarito signori: perchè so perfettamente di fare il pazzo [...] e lo faccio quieto! – Il guaio è per voi che la vivete agitamente, senza saperla e senza vederla la vostra pazzia.“<sup>79</sup> („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>80</sup> Pro Jindřicha je jeho fikce skutečnější než realita ostatních, skrze vlastní předstírané bláznovství jen zjišťuje, jak se všichni ostatní přetvařují, pro něj je to osobní krize a závěr Pirandellovy hry tak přerůstá v tragédii. Antonella Marotta přirovnává hru *Velké kouzlo* k Pirandellově hře *Jindřich IV.*, pokud jde o bláznovství, ale zdá se, že Eduardo odmítá pirandellovské polovážné, či vážné filozofování a jeho Otto Marvuglia je evidentně karikatura Jindřicha IV.. Mohli bychom říci, že ve hře *Jindřich IV.* je blázen ten, kdo do celé situace vidí, ve *Velkém kouzle* je to ubožák, ztracenec. V Eduardově hře hrdina svůj rozum naprosto ztrácí, u Pirandella, ač sám Pirandello rozumové uvažování odmítá, nevymizí nikdy nadobro, je vždy lehce v pozadí.

<sup>79</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore, Enrico IV.* Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1969, s. 216.

<sup>80</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Jindřich IV.* Přel. Alena Hartmannová. In *5 her a jedna aktovka*. Praha: ODEON, 1967, s. 255.

*Velké kouzlo* nesklidilo velký ohlas u publika, které ji kritizovalo právě pro její značně pirandellovský podtext. Dialekt zde nehraje velkou roli, je na pozadí hry, používají ho vedlejší postavy, a to většinou, když se o něco prou. Je zároveň součástí scén, při kterých se Otto hádá se svou ženou. Dialekt zde tedy symbolizuje, stejně jako v předchozí analyzované komedii prostředek k lepšímu vyjádření, i když ještě více ustupuje do pozadí. V období tvorby, které následuje po této komedii, se Eduardo snaží co nejvíce oddálit podobné tématické a vrací se k tématu rodiny, např.: *Moje rodina (Mia famiglia, 1955)*, *Pro tebe všechno, miláčku! (Bene mio e core mio, 1955)*, nebo *Maria, Josef a zlodějíčkové (De Pretore Vincenzo, 1957)*.

#### 6.4 Komediant na obtíž (1964)

**„Li mandi pure questi ,Personaggi in cerca d'autore‘, troveranno buona accoglienza...“<sup>81</sup>**

*Komediant na obtíž* je hra o dvou dějstvích. Patří do pozdního období De Filippovy tvorby. Komedie začíná prologem, ve kterém Oreste Campese rozebírá svou myšlenku, že divadlo je život a život je divadlo. Oreste Campese, šéf divadelního souboru (ředitel činoherního spolku, jak je psáno v překladu) je hybatelem děje: přichází za novým prefektem, aby ho pozval na představení svého souboru, dostávají se do rozsáhlé diskuze o smyslu divadla jako takového a významu herce jako povolání. Prefekt očividně nemá o divadlo zájem a dává mu to patřičně najevo, ale aby ho alespoň trochu uspokojil, dává mu cestovní poukaz, aby mohl Campese se svým souborem odcestovat, kvůli problémům, které způsobil požár jejich „Boudy“, místa jejich herecké tvorby. Campese se ale nechá vyprovokovat prefektovou lhostejností vůči divadlu a jeho smyslu v lidském životě, a při odchodu, kdy zjišťuje, že místo cestovního poukazu obdržel listinu se jmény osob, které má ten den prefekt přijmout, namátkou prohodí něco o záměnnosti postav. Prefekt si později záměnu listiny uvědomuje a během všech audiencí bedlivě pozoruje, zdali jsou osoby pravé, či převlečené.

Campese v první části kritizuje tehdejší zoufalou situaci divadel, prefekt ho zprvu poslouchá a toto téma ho zajímá. Campese mu vypráví svůj životní příběh, jak od malička šel ke dráze herce. To je jasně autobiografický prvek, Eduardo se zde zpovídá, předkládá svůj život:

---

<sup>81</sup> „Pošlete mi sem třeba šest postav, co hledají autora, já už si s nimi poradím...“ Citát uvádím v originále, aby byla citace autentičtější.

Sulle tavole incominciai a muovere i primi passi, a balbettare le prime parole, a storpiare i nomi dei protagonisti delle tragedie che recitava mio padre, e ad affrontare le prime partecine, il primo ruolo importante, e a concepire finalmente la prima incertezza, il primo dubbio su quello che sarebbe stato il mio avvenire [...] A diciassette-diciotto anni già interpretavo la parte di Osvaldo negli *Spettri*. Il pubblico approvava con lunghissimi applausi... come attore mi aveva accettato; ma io mi dicevo: „Faccio l’attore, farò l’attore“...Ma l’uomo che fa l’attore svolge una attività utile al suo paese o no?<sup>82</sup>

[Na prknech jsem udělal první krůčky, začal jsem žvatlat první slova, komolit jména hrdinů z tragédií, které hrával můj otec, dostal jsem se k prvním štekům, k první pořádné roli a konečně ve mně uzrála první nejistota, začal jsem pochybovat o tom, co mělo znamenat moji budoucnost. [...] V sedmnácti – osmnácti letech jsem už hrával Osvalda ve Strašidlech. Publikum ohromně tleskalo... jako herce mě přijali, a já jsem si říkal: „Jsem herec a budu herec... Ale když člověk dělá divadlo, má z toho společnost nějaký užitek nebo ne?“]<sup>83</sup>

Prostřednictvím osobní zповědi se Eduardo otevřeně ptá, zdali má opravdu divadlo užitek, či ne. Pokračování komedie je poté záměrně cíleno ke kladné odpovědi, Eduardo si chce přímo vynutit souhlas, že divadlo je životně důležité. Divadlo se zde asimiluje s životem, jako jeho neoddělitelná součást. Jak říká Campese:

... quando cammino per le strade e mi capita di battere due o tre volte il piede in terra [...] mi sorprende sempre il fatto che quei colpi battuti non producono lo stesso rumore di quando batto il piede sulle tavole di un palcoscenico; se tocco con la mano il muro di un palazzo [...] una quercia secolare, lo faccio sempre con estrema delicatezza e con la sensazione di avvertire sotto le dita la superficie della carta o della tela dipinta.(s. 23)

[... když tak chodím po ulicích a někdy se mi stane, že si musím dvakrát nebo třikrát dupnout [...] vždycky mě překvapí, že to nezaduní stejně, jako když dupnu nohou na prkna jeviště. Kdykoli se mám dotknout zdi nějakého čínžáku [...] nebo stoletého dubu, vždycky jsem hrozně opatrný a čekám, že pod prsty ucítím povrch pomalovaného plátna.] (s. 17)

Campese se prefekta snaží přesvědčit o důležitosti divadla zpochybněním prefektových

<sup>82</sup> DE FILIPPO, Eduardo. *L'arte della commedia*. Torino: Giulio Einaudi editore S.p.A., 1965, s. 24.

<sup>83</sup> DE FILIPPO, Eduardo. *Komediant na obtíž*. Přeložil Zdeněk Digrín. Praha: DILIA, 1966, s. 18.

jistot, ohledně lidí, s kterými se má onen den setkat ve své pracovně. Prefekt ví, co na něj Campese připravil, přesto není schopen rozeznat pravé osoby od herců. Ke konci hry se přihodí incident, když se lékárník, jedna z prefektových návštěv, otráví arzenikem. Četník zjišťuje, že jde o antiperle, lékárník však „doopravdy“ umírá, prefekt De Caro neví, čemu má věřit, protože si není jist identitou ani jednoho návštěvníka. Doktor prohlašuje, že lékárník je mrtvý, ale prefekt mu to nevěří, vše do sebe zapadá. Campese přichází se zaměněnou listinou s úmyslem ji vrátit, což je evidentně jen záminka, aby se ospravedlnil a mohl pozorovat, jak bude prefekt reagovat. Ten ho žádá o vysvětlení, nutí ho se přiznat, že všechno byla jen hra a zúčastnění byli herci z jeho „Boudy“, Campese však prohodí jen:

Eccellenza, ma che gliene importa a lei, se si è trovato di fronte a un farmacista vero o a un farmacista falso? A mio avviso dovrebbe essere più preoccupante un morto falso che un morto vero. Quando in un dramma teatrale c'è uno che muore per finzione scenica, significa che un morto vero in qualche parte del mondo o c'è già stato o ci sarà. Sono le circostanze che contano; vanno considerate e approfondite le particolari condizioni di vita di una persona umana, che ci permettono di chiarire le ragioni di quell'atto. (s. 70)

[Ale Excellence, proč vám tolik záleží na tom, jestli před vámi leží skutečný nebo falešný lékárník? Podle mého by vás měl falešný nebožtík znepokojovat mnohem víc než skutečný mrtvý. Když v dramatu nějaký člověk zemře pro trochu divadelní iluze, znamená to, že na jiném konci světa už někdo opravdu zahynul nebo právě umírá [...] Na divadle se může zjistit a prozkoumat až do detailů, v čem ten člověk žil a tak můžeme dojít až k příčinám takové události.] (s. 70)

Jak jsem již zmínila, Eduardova divadelní linie vychází z historie, z tohoto citátu je to jasné. Pojem skutečnosti a fikce je zde důležitý v historickém měřítku, ne ani tak filozoficky.

Technika divadla na divadle zde plně vyjadřuje období pirandellovského vztahu „život a umění“, který se zde objevuje, na rozdíl od hry *Muž a džentlmen*. Když porovnáme pojetí herce a hereckého řemesla, v porovnání s fraškou *Muž a džentlmen* toto téma mění na významu. Herec v komedii *Komediant na obtíž* může manipulovat s vrchní mocí, aplikuje své zbraně cíleně, což je posun od úlohy herce jako „baviče“, komika, k herci, který se na své dílo a povolání dívá jako na vztah život versus umění a nad hodnotou svého umění přemýšlí.

Pirandellův text, který jsem zvolila k porovnání, je *Šest postav hledá autora*. V této hře se objevuje stejné téma: život a umění, sice na trochu jiné rovině, ale s velmi paralelními prvky. Stejně jako prefekt odmítá poslouchat Campeseho, i ředitel v *Šesti postavách* odmítá ztrácet

čas a poslouchat nějaké filozofování o umění, a šesti postavám říká: „Ma mi facciamo piacere d'andar via, che non abbiamo tempo da perdere coi pazzi!“ („Buďte tak hodní a jděte pryč, nemáme čas na blázný!“) Otec mu odpovídá v duchu myšlenky, která je totožná s myšlenkou Campeseho: „Oh, signore, lei sa bene che la vita è piena d'infinite assurdità, le quali sfacciatamente non han neppure bisogno di parer verosimili; perchè sono vere.“<sup>84</sup> („Ach, milý pane, víte sám dobře, že život je plný nekonečných absurdit, a tyto absurdity jsou tak nestoudné, že se ani nemusí tvářit jako pravděpodobné: a to proto, že jsou pravdivé.“)<sup>85</sup>

Režisér bere jeho repliku, jako pokus o znevážení úlohy divadla a brání se:

IL CAPOCOMICO Ma io la prego di credere che la professione del comico, caro signore, è una nobilissima professione! [...] sappia che è nostro vanto aver dato vita – qua, su queste tavole – a opere immortali!

IL PADRE (interrompendo e incalzando con foga). Ecco! Benissimo! A esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri! Siamo dello stessissimo parere! (s. 40)

[ŘEDITEL A já vám zase říkám, že povolání herce je jedno z nejušlechtlejších. Zvláště dnes je naší chloubou, že jsme dali – tady, na těchto prknech – život nesmrtelným dílům!

OTEC Ano! Výborně! To je ono! Dávat život živým bytostem, živějším než ty, co dýchají a nosí šaty! Možná že ne tak skutečným, ale zato pravdivějším. V tom se naprosto shodujeme!] (s. 149)

Otec chce režiséra přesvědčit o opravdovosti „postavy“, která se rodí a následně žije svůj život, v uzavřeném, autorem předurčeném světě. Proto o postavě můžeme říci, že je opravdovější, než „živá“ osoba, která není vlastně nikým. To se od myšlenky Campeseho odlišuje. Pirandellových „šest postav“ je zesměšňováno herci a režisérem, podobný přístup nacházíme v Eduardově komedii: počáteční zesměšnění nebo lépe řečeno lhovost ze strany prefekta. Rodina v *Šesti postavách* přišla na divadelní zkoušku za účelem sdělit, přesvědčit, vypovědět své osobní drama (které je v nich přítomné pořád, jsou jen a pouze jejím zosobněním), skrze které by mohla obhájit svou teorii o důležitosti samotných postav: „Mi

<sup>84</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore, Enrico IV.* Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1969, s. 39.

<sup>85</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Šest postav hledá autora.* Přel. Alena Hartmannová. In *5 her a jedna aktovka.* Praha: ODEON, 1967, s. 148.



dispiace che ridano così, perchè portiamo in noi, ripeto, un dramma doloroso... (s. 41) („Je mi líto, že se tak smějete, protože my v sobě neseme, opakuju, bolestné drama...“) (s. 149) Zatímco Eduardo se snaží přesvědčit prefekta o důležitosti divadla jako prostředku.

Oba obhajují smysl své profese. Eduardo obhajuje smysl divadla ze své pozice herce, Pirandello obhajuje myšlenku uměleckého díla ze strany literáta, který se bojí o ztvárnění svého díla, že nebude takové, jak ho on vytvořil. Vymyšlená postava je pro něj klíč celé umělecké myšlenky, zpochybňování jsou zde herci, kteří nemohou být schopni pravdivě vyjádřit to, co opravdová, autentická postava prožívá.

V této hře se neapolský umělec chce vymanit z jemu přisuzovaného Pirandellova ovlivnění. Když prefekt v návalu vzteku již nedokáže čelit Campeseho výhrůžkám, že k němu pošle své herce, oboří na něj: „Li mandì pure questi ‚Personaggi in cerca d’autore‘, troveranno buona accoglienza...“ („Pošlete mi sem třeba šest postav, co hledají autora, já už si s nimi poradím...“) (s. 31) A Eduardo, ústy Campeseho, odpovídá:

No, Eccellenza. Pirandello non c’entra niente: noi non abbiamo trattato il problema dell’ „essere e del parere“. Se mi deciderò a mandare i miei attori qua sopra, lo farò allo scopo di stabilire se il teatro svolge una funzione utile al proprio paese o no. Non saranno personaggi in „cerca d’autore“ ma attori in cerca di autorità.  
[Ne, Excellence, kdepak Pirandello: nám neběží o problém „existence a zdání“. Když za vámi pošlu svoje herce, udělám to jen proto, aby se ukázalo, jestli divadlo má nějaké užitečné poslání nebo ne. To nebudou postavy, které hledají autora, ale herci, kteří se chtějí dovolat authority...] (s. 31)

Touto replikou chce Eduardo jasně odlišit svůj text, ba dokonce celé své dílo od díla Pirandellova. Proto volí opak, hlavní hrdinové jeho hry jsou herci, hýbou celou komedií, kdežto v Pirandellově komedii jsou herci v pozadí, režisér zaujímá sice větší roli, protože plní roli referenta, ale hlavní jsou zde postavy.

„Secondo me, quello che succede nel teatro può succedere nella vita, e viceversa.“<sup>86</sup> („Podle mě, to co se odehrává na divadle, se může odehrát i v životě, a naopak.“), říká postava Luigiho v Eduardově komedii *Ditegli sempre di sì*<sup>87</sup> (1927), toto, už dříve nastíněné téma nyní Eduardo rozvádí podrobněji, demonstruje, že tomu tak je. Míchá realitu a divadlo,

<sup>86</sup> DE FILIPPO, Eduardo. *Ditegli sempre di sì*. In *Teatro; Cantata dei giorni pari*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2000, s. 330.

<sup>87</sup> Podle dostupných pramenů dílo nebylo přeloženo. Název by zněl v češtině asi takto: *Říkejte mu na všechno ano*.

uvádí je do stejné roviny, abychom si uvědomili, že mezi těmito dvěma dimenzemi není žádný rozdíl, a tím chce obhájit své divadlo. Mezi divadlo a samotný život staví rovnítko, jako by chtěl touto hrou dokázat, že celé jeho životní snažení, celý jeho život obětovaný divadlu měl smysl, ale nekončí to zde, chce divadlu přiřknout trvalý smysl jednou provždy. Pro Pirandella je divadlo nejadekvátnějším vyjádřením jeho poetiky, dospěl k němu postupně. Skrze divadlo se Pirandello snaží ukázat své vnitřní rozpory, chce prostřednictvím divadla hlásat svou životní filozofii, podle níž „neexistuje jediná objektivní pravda“, což Eduardo ve své hře používá, ale za účelem obhájení vlastní pravdy (Campeseho pravdy), takže je s Pirandellem de facto v rozporu. Z toho tedy vyplývá, že Pirandellovo dílo se od Eduardova liší, podobně jako v předešlých hrách, izolací jedince, neboť tragédie se odehrává v postavě, zatímco Eduardovi jde o pojetí problému divadla jako takového, chce dokázat, že pomáhá řešit problémy společnosti.

Uveďme si poslední repliku z *Šesti postav* pro závěrečné porovnání rozdílných tématik obou komedií: „...un personaggio ha veramente una vita sua, segnata da caratteri suoi, per cui è sempre ‚qualcuno‘. Mentre un uomo [...] così in genere, può non esser ‚nessuno‘.“ (s. 106) („...postava má doopravdy svůj vlastní život a své vlastní rysy, které z ní dělají vždycky ‚někoho‘. Kdežto člověk [...] člověk obecně může taky nebýt ‚nikdo‘.“) (s. 186)

Eduardovým záměrem je pouze dokázat, že divadlo a život jsou úzce propletené skutečnosti, že divadlo může pomoci lépe vyjádřit skutečnost, jak říká Marotta: „Pro Eduarda je důležitá schopnost divadla, které může pomoci vyjasnit skutečnost, zatímco pro Pirandella je toto naprosto vyloučeno: naopak, divadlo ukazuje, že zřetelnost je iluzí.“<sup>88</sup>

Eduardo v prologu této hry přiznává, že divadlo je jedna velká fikce, ale to neznamená, že skrze ni nemůžeme pravdivě vyjádřit skutečnost: „Quante volte, attaccandomi i baffi di Macbeth – io lo faccio coi baffi, Macbeth – me li sono attaccati intenzionalmente appena appena un poco storti, perché a teatro la suprema verità è stata e sarà sempre la suprema finzione...“<sup>89</sup> („Kolikrát jsem si nasazoval vousy, pro roli Macbetha – já hraju Macbetha s vousy – trochu nakřivo, protože na divadle vždy byla a vždy bude nejvyšší pravdou ta nejvyšší fikce...“)

---

<sup>88</sup> MAROTTA, Antonella. *Pirandello nel teatro di Eduardo*. Foggia: Bastogi Editrice Italiana srl, 2006, s. 85. „Per Eduardo conta la capacità del teatro di aiutare a chiarire la realtà, mentre per Pirandello questo è escluso assolutamente: semmai il teatro fa vedere che la chiarezza è un'illusione.“

<sup>89</sup> [online] Dostupné z: [http://www.defilippo.it/artecomm/elle\\_6\\_dx.htm](http://www.defilippo.it/artecomm/elle_6_dx.htm). Web site is Copyright © 2006/2012 by ELLEDIEFFE: La Compagnia di Teatro di Luca De Filippo. Datum poslední úpravy není dostupné na těchto stránkách, citaci jsem přesto vložila, protože je, podle mého názoru, důležitá. Tento prolog je obsažen i v televizním záznamu komedie.

Otevřený konec obou komedií nám dává podnět k zamyšlení. Snaha postav v těchto hrách obhájit své tvrzení nemá nikoho donutit, aby uvěřil. Právě, otevřený konec, to, že nám autoři nevnutí jasný konec, jako doktrínu, nám dává hlubší podnět k tomu, abychom se nad tím zamysleli, jak ostatně vysvětluje v krátké předmluvě ke své komedii sám Eduardo:

... questa è una commedia strana, formalmente e sostanzialmente diversa dalle altre; desidero perciò che il lettore giudichi con la propria testa, si formi una sua idea del lavoro, e decida da solo se la commedia è valida o no, teatrale o non teatrale... (s. 5)

[... tato komedie je zvláštní, co se formy i podstaty týče odlišná od ostatních: proto si přeji, aby ji čtenář vlastním uvážením posoudil, vytvořil si vlastní představu o práci, a sám se rozhodl, zdali je tato komedie hodnotná, či nikoli, zdali je divadelní, či nedivadelní...] <sup>90</sup>

Pirandellova komedie je završena dohráním dramatu šesti postav, které skončí smrtí syna, nikdo se však nedozví, zdali je opravdová, či smyšlená, herci neví čemu věřit, to je totožné se závěrem Eduardovy komedie. Šest postav mizí v zákulisí a poslední ozvěnou jejich přítomnosti je nevlastní dcera, která proběhne jevištěm a propukne v ječivý smích. Smích sám je vyjádřením ironie. Byla celá událost jen fraškou, nebo se tento smích symbolicky vysmívá těm, co nevěřili v opravdovost šesti postav?

Než Campese opustí prefektovu pracovnu, jen tak mimochodem mu připomene: „Volevo soltanto farle sapere che tra il vestiario di una compagnia teatrale non è difficile trovare una divisa da Maresciallo dei Carabinieri...“ (s. 71) („...Chtěl jsem vás jenom upozornit, že ve fundusu divadelní společnosti se nějaká ta četnická uniforma vždycky najde...“) (s. 71) Pochopení konce je tedy na nás, jak Eduardo zmiňuje.

---

<sup>90</sup> Vlastní překlad. V českém překladu není obsažena předmluva.

## 7 Eduardo a dialekt

„Kdybych roku 1933 neměl úspěch v divadle Valle, i já bych se býval vzdal dialektu. Býval bych se stal průměrným národním hercem.“<sup>91</sup>

Šestého října roku 1933 Teatro Uморistico I De Filippo debutuje v Římě, v divadle Valle (Teatro Valle), úspěch je značný, publikum je nadšené, kritika už méně, chválí sice jejich herecké výkony, ale kritizuje jejich komedie, které nemají hluboký obsah. O pár týdnů později má úspěch jejich ztvárnění komedie *Sarà stato Giovannino* (Paola Riccora), kritik Luigi Antonelli o nich prohlásí, že „tentokrát hráli opravdovou komedii, ne jen kvůli obvyklým jevištním záminkám, které byly svěřené pouhým dialektálním pohnutkám.“<sup>92</sup>, a ze všech stran se začne hrnout plno nabídek repertoáru, který by lépe odpovídal jejich schopnostem. Tímto se pro Eduarda jasně definuje jeho úkol: obhájit si svou dialektičnost a snažit se co nejvíce prosadit.

Okolo roku 1935 si fašismus vynucuje jazyk, který respektuje „vyumělkovanou“ školskou tradici, zatímco až s neorealisticými filmy se k divákům dostává každodenní jazyk, tedy i dialekt. Komedie vydané mezi 1938 a 1942 jsou tedy jazykově ochuzené, jsou z nich vyřazeny hovorové výrazy a jazyk je zde formální. Ministerstvo kultury, nejen že zakáže publikaci veškeré dialektální literatury, ale zároveň se postará o stažení všech dialektálních děl do té doby vydaných. Režim buduje svou slávu na jednotě, mýtu impéria, zatímco dialekty jsou jakožto symbol různosti jednoho národa nežádoucí, nepodporují mýtus „jednoty vlasti“. Roku 1943 fašistický režim padne, toleruje se tedy postupně dialektální divadlo. Roku 1939 Eduardo píše otevřený dopis Luigi Antonellimu, fašistickému spisovateli, který vystupoval proti dialektálnímu divadlu, otevřený dopis, později publikovaný v *Giornale d'Italia*, vyjadřuje důležitost uchování dialektu. V těchto letech sice Eduardo orientuje svou tvorbu více k italštině, ale to na jeho bojování za tradici a dialekt nic nemění:

Je dobře známo, že dialekt bude muset vymizet: že za maximálně 50 let se v našich regionech bude mluvit siensky: a řeknu ti ještě něco: ještě pár let moji

<sup>91</sup> OTTAI, Antonella. *Come a concerto; Il Teatro Uморistico nelle scene degli anni trenta*. Roma: Bulzoni Editore. 2002, s. 13. „Se nel 1933 non mi avesse arriso il successo al Valle, anch'io probabilmente avrei rinunciato al dialetto. Sarei diventato un mediocre attore nazionale.“

<sup>92</sup> QUARENGHI, Paola. „Cronologia“. In *Teatro; Cantata dei giorni pari*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2000, s. CXIX. „questa volta hanno recitato una commedia sul serio e non uno dei soliti pretesti scenici affidati ai soliti motivi dialettali“

sourozenci a já budeme hrát, právě proto, že dialekt mizí den ode dne. A právě když přemýšlím o tomto epilogu, jsem stále více přesvědčen, že by se měly tisknout dialektální komedie.<sup>93</sup>

A jsme opět u Eduardova údělu tradice. Stejně jako hájil tradici z hlediska tvorby a všeobecné osvěty, vychází z tradice, i co se týče jazyka. „Tužil jsem, že se opravdové národní italské divadlo dalo formovat, jen pokud zapouštělo kořeny v různých lidových tradicích ...“<sup>94</sup>, neboli pokud vycházelo z lokálního dialektu. Zároveň ve své tvorbě uplatňuje nejen dialekt, ale různé jazykové formy: „V divadle je spousta druhů řeči, které se dají použít a jsou součástí jazykového úzu [...] Je třeba přizpůsobit jazyk tématu, obsahu a prostředí, s kterým pracujeme. Neexistuje jediný divadelní jazyk.“<sup>95</sup> V počátcích italština není plně jeho jazykem, i když zkušenosti s hraním v „italštině“ postupně získává. Když píše ve své mateřštině, neapolském dialektu, vytváří Eduardo autentické texty. Jak píše Paola Quarenghi, co se týče Eduardova divadla: „není možné bavit jazykem, který by nebyl vlastní.“<sup>96</sup> Při účinkování v představeních jiných autorů vždy vychází ze svého překladu, zde nejde jen o neapolský dialekt, ale zejména o poneapolštěnou italštinu („italiano napoletanizzato“). Psal v jazyce, který nejlépe vystihoval skutečnost, kterou chtěl v dané chvíli zobrazit, nejednalo se cíleně o výběr jazyka určité společenské vrstvy či období. U Eduarda nejde o uchýlení k dialektu z regionálních důvodů, jako únik od skutečnosti, či dialekt jako modlu.

Eduardo pohlížel na Pirandella jako na schopnějšího, než on sám, i co se týče úzu jazyka: „také on začal jako dialektální autor, ale dokázal, aniž by zapřel, či udusil svůj vnitřní jazyk, šířit průměrný jazyk, chápaný jakýmkoli druhem publika, literární a zároveň vhodný pro přednes.“<sup>97</sup> Ztvárnění právě „měšťáckého divadla“ v jeho hrách s sebou nese i změnu na

---

<sup>93</sup> DE BLASI, Nicola. „Uno scrittore tra dialetto e italiano“, In *Teatro; Cantata dei giorni pari*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000, s. LVII. Si sa benissimo che il dialetto dovrà scomparire; che tra 50 anni al massimo in tutte le nostre regioni tra poco si parlerà il senese; e ti dico anche di più: che per pochi anni i miei fratelli ed io reciteremo ancora, per il fatto che gli elementi dialettali scompaiono giorno per giorno. E appunto pensando a questo epilogo sempre più mi convinco che si debbano stampare le commedie dialettali.

<sup>94</sup> QUARENCHI, Paola. „Vicoli stretti e libertà d'arte“. In *Teatro; Cantata dei giorni pari*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000, s. XX. „intuivo che un vero teatro nazionale italiano poteva formarsi solo se affondava le sue radici nelle varie tradizioni popolari...“

<sup>95</sup> DE BLASI, Nicola. „Uno scrittore tra dialetto e italiano“, In *Teatro; Cantata dei giorni pari*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000, s. LXXVI. „Ci sono tanti linguaggi da usare in teatro che fanno sempre parte della lingua usuale [...] Bisogna adattare la lingua secondo il tema, il componimento e l'ambiente che trattiamo. Non esiste un linguaggio unico per il teatro.“

<sup>96</sup> QUARENCHI, Paola. „Vicoli stretti e libertà d'arte“. In *Teatro, Volume primo, Cantata dei giorni pari*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000, s. XXII. „non c'è modo di far ridere in una lingua che non sia la propria“

<sup>97</sup> BARSOTTI, Anna. *Introduzione a Eduardo*. Bari: Laterza & Figli, 1992, s. 37. „anche lui era partito dialettale ma era riuscito, senza mai rinnegare o soffocare la sua lingua interna, a coniare un linguaggio

jazykové úrovni. Postupem dvacátého století italština proniká do kruhů nižších tříd a mezi lid. A tudíž se objevuje italianizovaný dialekt v *Pericilosamente* (1938)<sup>98</sup>, či italština s dialektálními vsuvkami ve hře *Role Hamleta* (1940), nebo v komedii *Já, dědic* (1942).

V poválečných komediích (Počínaje komedií *Tahle strašidla!*) je Eduardova neapolská kadence jen jednou z divadelních konvencí, nejprůhodnější nástroj, nejlépe se snoubil s realitou, kterou ve svých dílech chtěl uchopit. Sám se ke svému jazykovému úzu vyjádřil takto:

...čistým jazykem se mluví pouze na třetím programu rozhlasu a v některých televizních přenosech, a ani v těchto případech si nemůžeme být jistí, že se jedná o čistý jazyk. Itálie mluví dialektem, který se já snažím osvěžit ve svých komediích: a jelikož jsem Neapolec, jako dialektální rytmus používám ten neapolský...<sup>99</sup>

Je důležité také podotknout, že v jeho komediích vydaných do roku 1959, jsou Eduardovy texty skoro všechny kompletně v dialektu (pokud v něm byly napsány), dokonce i komedie z třicátých a čtyřicátých let jsou poitalštěné až dodatečně. Ve vydáních po roce 1959 se v textech mísí dialekt s italštinou, jde zde o dialekt lehce zjednodušený. Eduardo své texty předělával kvůli potřebám publika a vůli prosadit se. Nicola De Blasi se pokouší vysvětlit tyto Eduardovy etapy: přechod od dialektu k italštině a neustálé přecházení mezi různými jazykovými úrovněmi, jako je lidový dialekt, měšťácký dialekt, provinční, žargon, hovorová i negramatická italština, takto:

Není pochyb, z jazykového hlediska je eduardovské divadlo naturalistické, ve smyslu toho, že dialekt a jazyk se v komediích sdružují, střídají a kombinují se dočista věrohodně, pokud je porovnáme s mimodivadelní skutečností [...] žije opravdově to, co ostatní v životě hrají špatně.<sup>100</sup>

V podstatě skutečnost, že Eduardo nahrazuje dialekt jazykem, mísí je dohromady a vytváří různé kombinace, je jen svědectvím o tom, jak to se situací „jazyka“ v Itálii bylo. Za vzorový

---

medio compreso da ogni pubblico, letterario e recitabile al tempo stesso“

<sup>98</sup> Podle dostupných pramenů dílo nebylo přeloženo, do češtiny bych název přeložila jako: *Nebezpečně*.

<sup>99</sup> DE BLASI, Nicola. “Uno scrittore tra dialetto e italiano”, In *Teatro; Cantata dei giorni pari*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2000, s. LXXVI. ...la lingua pura la parlano solo al Terzo Programma della radio e in alcune trasmissioni TV, e neanche in questi due casi si può essere proprio certi che si tratti di lingua pura. L'Italia parla un dialetto che io cerco di ricreare nelle mie commedie; dato che sono napoletano, le cadenze dialettliche uso sono napoletane...

<sup>100</sup> Ibidem, 2000, s. LXXIII. Non c'è dubbio dal punto di vista linguistico il teatro eduardiano sia un teatro naturalista, nel senso che dialetto e lingua nelle commedie si affiancano, si alternano e si combinano secondo modalità perfettamente credibili se confrontate con quelle della realtà extrateatrale [...] „vive sul serio quello che gli altri, nella vita recitano male“.

příklad jazykových změn by tu mohla sloužit komedie *Já, dědic*, která prochází různými fázemi: od své dialektální formy v rukopise se dostává do knižní italštiny (1942), poté do hovorové italštiny ve vydání z roku 1976, kde zpět nabírá mnoho svých původních tvarů. Důležitým faktorem, který Eduarda nutil k jazykovým změnám v jeho komediích, byla příležitost rádiového a později i televizního záznamu jeho komedií, zde je dialekt potlačen, není ale tak jako v pozměňovaných verzích divadla „rivista“ (kdy byli konfrontováni s publikem mimo Neapol) dočista eliminován. Eduardo chtěl být především pochopen, kvůli tomu si věčně hrál s jazykem, zřejmě aby se z jeho divadla nestala „*comunicazione difficile*“ (složitě dorozumění), kterou sám ve svých komediích kritizoval.

...s ním [Eduardem] se dialekt rozředí, profiltruje, přizpůsobí se nosným hovorovým strukturám vysoké úrovně jazyka, kam ale přenáší komunikativní náboj a výrazovou bezprostřednost, a kde zůstane, zejména v poválečné tvorbě, jen jako kadence, jazykový odstín, zvuková patina. Díky Eduardovi vstupuje Neapol do masmédií, do kin a televize, dožaduje se jistého druhu morálního prvenství, propaguje sama sebe tím, že odráží a kritizuje situaci jižní Itálie, což byla nevyřešená a zvětšující se rána občanské i politické společnosti.<sup>101</sup>

Z obsahu této kapitoly můžeme vyzorovat Eduardův postupný přechod od dialektu k italštině, nejprve se snaží vytvořit pravou „neapolskou komedii“ snoubením scarpettiovského divadla s uměleckým, což se od třicátých let, kdy komično a dialekt ztrácejí na oblíbenosti, pomalu začíná měnit a přesouvat k italštině. V poválečných dílech se k dialektu opět vrací, ale již s jiným záměrem. Z citátu, který jsem uvedla v úvodu této kapitoly je jasné, že dialekt byl pro Eduarda neoddělitelnou součástí jeho tvorby, ač se od něj postupně vzdaloval a opět se k němu navracel, z něho jeho tvorba vzešla a díky němu si vytvořil národně uznávané jméno.

---

<sup>101</sup> PUPPA, Paolo. *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli Spa, 2007, s. 144. ...con lui, il dialetto si stempera, si filtra, si mimetizza e si adatta alle strutture portanti del discorso alto dove però travasa carica comunicativa ed immediatezza espressiva, restando specie nella produzione del secondo dopoguerra quale cadenza, ombra lessicale, patina sonora. Grazie a Eduardo, Napoli entra nei mass media, al cinema e alla televisione, rivendicando una sorta di primato morale e promuovendosi a rispecchiamento e a denuncia del meridionalismo, piaga irrisolta e crescente della società civile e politica.

## 8 Humor, nebo komično?

V této kapitole se zaměřím na rozdílné pojetí humoru, u Pirandella a Eduarda. Pirandellovo pojetí humoru v sobě nese reflexi, vůli, techniku, illuzornost. Pirandellův vývoj směrem k humoristickému pojetí reality dobře charakterizuje a odůvodňuje Giovanni Macchia v monografii *Pirandello o la stanza della tortura*:

V jeho románech, povídkách, v celém jeho díle lze zahlédnout, jak je přitahován vyvrženci společnosti [...] chladnost a soucit, pláč a smích, vcítění se a odcizení, ztotožnění se a odloučení, rozklad. Z těchto různých fází dospěje nikoli ke komickému, nýbrž k humoristickému ztvárnění reality.<sup>102</sup>

Pro lepší ilustraci si uvedme citaci, přímo z Pirandelova eseje „Humor“, která ilustruje Pirandellovo pojetí humoru a zřejmě patří v tomto ohledu mezi nejcitovanější:

[...] umělecké dílo je stvořeno volným pohybem vnitřního života, který uspořádává ideje a obrazy do harmonické formy, v níž všechny složky odpovídají jak jedna druhé, tak i hlavní myšlence, a ta je uvádí v soulad. Reflexe [...] asistuje u zrodu i vývoje díla a s požitkem sleduje jeho postupné fáze, sbližuje jeho rozličné složky, harmonicky je uspořádává a vzájemně porovnává. [...] vědomí je myšlenka, která se sama vidí a asistuje u toho, co spontánně dělá [...] jak dílo postupně vzniká, reflexe je kritizuje, ne však chladně, jako by to dělal při jeho rozboru nějaký nestranný soudce, nýbrž impulzivně, pod vlivem dojmu, jaký z něj získává [...] uvidíme, že při koncipování jakéhokoli humoristického díla se reflexe neskrývá, nezůstává neviditelnou, tedy nezůstává téměř jistou formou citu, téměř jen zrcadlem, v němž se cit zhlíží, ale že se staví proti citu jako soudce, analyzuje ho oprošťujíc se od něj, rozkládá jeho obraz. Z této analýzy a z tohoto rozkladu se ovšem rodí či šíří jiný cit: který by se mohl nazývat a který já také nazývám *procítění protikladu*. [...] Vidím nějakou starou ženu s obarvenými vlasy, napatlanými kdovíjak strašnou pomádou, a vůbec celou směšně nalíčenou a našňořenou v dívčích šatech. Dám se do smíchu. *Pocítím*, že ta stará paní je protikladem toho, čím by úctyhodná stará paní měla být. Takže se mohu, ponejprv a povrchně, zastavit u toho komického dojmu. Komično je totiž právě *pocítěním protikladu*. Avšak pokud v tu chvíli ve mně zasáhne reflexe a vnukne mi myšlenku,

<sup>102</sup> MACCHIA, Giovanni. *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A. 1981, s. 33. Nei suoi romanzi, nei suoi racconti, in tutta la sua opera s'intravedeva un'attrazione verso gli stracci dell'umanità [...] freddezza e pietà, pianto e riso, immedesimazione e straniamento, identificazione e dissociazione, scomposizione. Da queste varie fasi si giunge ad un' interpretazione non comica ma umoristica della realtà.



že tu starou paní možná vůbec netěší být nastrojená jako papoušek, ale že tím snad i trpí a dělá to jen proto, jelikož si milosrdně namlouvá, že když se takhle naporádí a zamaskuje své vrásky a šediny, podaří se jí udržet si lásku mnohem mladšího manžela, dojde k tomu, že se jí už nemohu smát jako prve, protože právě reflexe, jež ve mně zapracovala, mě posunula dál či, lépe řečeno, hlouběji za ono počáteční povšimnutí: z prvotního *pocítění protikladu* mě přesunula až k tomuto *procítění protikladu*. A to je celý rozdíl mezi komičnem a humorem.<sup>103</sup>

Donatella Fischer ve své studii *The debate with Pirandellismo in the theatre of Eduardo De Filippo* zmiňuje humor jako článek, který tyto dva umělce spojuje: „Pokud existuje bod, kde by se Pirandello s De Filippem setkali a shodli, je to po mém soudu jejich pojetí humoru. Pro oba dramatiky není humor zámkou pro pobavení, ale je to ostrá zbraň, skrze kterou je prezentována tragická stránka lidské přirozenosti.“<sup>104</sup> Zde si musíme položit otázku, jestli humor (jak ho definoval Pirandello) má vůbec někdy účel pobavit. Z jeho definice se dozvídáme, že tomu tak není, protože, jak můžeme pozorovat, právě v tom tkví rozdíl mezi komičnem a humorem. Pirandellova tvorba je jasně definována humorem.

U Eduarda navíc nacházíme spíš tendence ke komičnu, alespoň v první fázi jeho tvorby. Pokud vezmeme jako styčný bod námi analyzované komedie, první, *Muž a džentlmen* je

---

<sup>103</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Humor*. Z it. originálu *L'umorismo* přeložila Alice Flemrová. Praha: Havran, 2006, s.131-132. Pirandello, Luigi. *L'umorismo*. Milano: Mondadori 1992, s. 125-126. [...] l'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina. La riflessione [...] La coscienza, in somma, non è una potenza creatrice, ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira; si può dire anzi ch'essa sia il pensiero che vede sé stesso, assistendo a quello che esso fa spontaneamente. [...] Man mano che l'opera si fa, essa la critica, non freddamente, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola, ma d'un tratto, mercé l'impressione che ne riceve. [...] noi vedremo che nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*. Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.

<sup>104</sup> FISCHER, Donatella. *The debate with Pirandellismo in the theatre of Eduardo De Filippo*. Society of Pirandello studies, 2007.s.50-63. ISSN 0260-9215 Deposited on: 8 May 2009. Dostupné z: <http://eprints.gla.ac.uk/5326/>. „I would suggest that if there is a point where Pirandello and De Filippo meet and agree, it is in their concept of humour. For both playwrights humour is not a means of entertainment but a sharp weapon through which plays enact the intrinsically tragic aspect of human nature.“

komickou fraškou, bez výraznější aspirace podat nějaké důležité svědectví. Eduardo se snaží přiblížit pirandellovskému humoru skrze zobrazení předstíraného bláznovství, ale neřekla bych, že se jeho humor výrazně blíží tomu ryze pirandellovskému pojetí. Předstírané bláznovství zde neaspiruje k vyšším cílům, ale je pouze důsledkem jednání člověka, který se ve zmíněném bláznovství neuzavírá, ale nakonec ho opouští.

V další komedii *Já, dědic* můžeme pozorovat humoristicky pojatého Ludovica v neforemných šatech, které znázorňují jeho zoufalou touhu něco vlastnit a stát se součástí Selcianovy rodiny. Humorné je především to, že ho nikdo nechce, sám se vnutí do jejich přízně a navenek nevnímá, že jím všichni opovrhují. V poetice této hry však můžeme vskrytu pocítit jeho zoufalství, které by se dalo ztotožnit se situací oné postarší paní, kterou Pirandello uvádí jako příklad ve svém výše citovaném eseji. Eduardův Ludovico je „*Navlečen do nového obleku, který mu přinesl krejčí, v širokém saku, co na něm všude plandá, ve velmi volných, krátkých kalhotách a s tím jeho uvědomělým výrazem působí tragicky směšně.* A v Pirandellově eseji čteme: „Vidím nějakou starou ženu s obarvenými vlasy, napatlanými kdovíjak strašnou pomádou, a vůbec celou směšně nalíčenou a našňořenou v dívčích šatech.“ V komedii *Já, dědic* toto pirandellovské *procítění protikladu* najdeme, a tím se Eduardo poetice humoru skutečně přibližuje, Ludovico se chce stát součástí Selcianovy rodiny a neuvědomuje si, jak je při tom směšný.

Další analyzovaná komedie *Velké kouzlo* je inspirována ještě více poetikou humoru, Calogero je znázorněn jako ubohá bytost, která kvůli lpění na svých jistotách zmaří svůj život. Lží, kterou se živí, se pokouší dosáhnout nedosažitelného. „*Ora sono io che faccio rivivere in te le immagini mnemoniche. Lei (indica la moglie) appare come una comune moglie adultera ma che in realtà non esiste [...]* Continuiamo il giuoco, professore! (s. 449) („*Ted' to budu já, kdo v tobě nechá ožít obrazy paměti. Ona (ukáže na manželku) se objevila jako obyčejná nevěrná manželka, ale ve skutečnosti neexistuje [...]* Pokračujme ve hře, profesore!“) Calogero je zosobněním člověka v zoufalé situaci, který si, stejně jako paní v eseji, chce udržet svět svých iluzí, je humoristicky znázorněn. V této hře však Eduardo dochází až do fáze, kdy se z humoru stává opět fraška, Calogerova postava dostává ke konci až groteskní charakter, a to v Pirandellových komediích přítomno není, postava, jak víme, nikdy není naprostý blázen (Jindřich IV.), její pojetí je tedy vždy humoristické.

V poslední analyzované komedii, *Komediant na obtíž* se Eduardo snaží vyhnout jakémukoli napodobování, vymanit se z Pirandellova vlivu a demonstrovat to, co pro něj

znamená divadlo, humor by se zde dal možná najít v technice divadla na divadle a následně nejistotě prefekta, který neví, zda má postavám věřit, či ne. Jak uvádí Pirandello ve své studii, „při koncipování jakéhokoli humoristického díla se reflexe neskrývá, nezůstává neviditelnou, tedy nezůstává téměř jistou formou citu, téměř jen zrcadlem, v němž se cit zhlíží, ale staví se proti citu jako soudce, analyzuje ho oprostřujíc se od něj, rozkládá jeho obraz“ (viz. citát v úvodu kapitoly). V této poslední komedii se Eduardo s ohledem na účel své komedie „neoprostřuje“ od tohoto citu, který je v něm přítomen. Mohli bychom tedy říci, že toto dílo humoristické není, což by i nasvědčovalo okolnosti, že právě touto hrou se chtěl Eduardo od pirandellovských inspirací oprostít.

Rozdílné pojetí humoru v Eduardově a Pirandellově díle můžeme definovat ze skutečnosti, za jakým cílem oba dramatici humor používali. Jak se zmiňuje Macchia, Pirandello ho používal za účelem upření jakékoli iluze: „Použit humor, abychom člověku upřeli jakoukoli iluzi“<sup>105</sup> Spočívá tedy osvobození a společenská sebevražda Jindřicha IV. v jeho uzavření se do masky blázna na celý život? To by platilo i pro Calogera ve zmíněné komedii, ale jeho případ je opakem, on je ve své nevědomosti uvězněn, jeho jistotou je právě iluze, jak uvádí poslední scénická poznámka této hry: *Rimane estatico nel gesto e fermo nella sua illusione che ormai è la sua certezza (Zůstane uzavřený ve svém jednání a nehybný ve své iluzi, která je již jeho jistotou)*. Ani v *Komediantovi na obtíž* není účelem někomu odepírat jeho iluze, jde zde jen o snahu prosadit váhu jeho divadelního umění, a prefektovi jsou naopak předhazovány nesčetné iluze, aby si váhu divadla uvědomil. V komedii *Muž a džentlmen* jde jen o čistá fakta, o nedorozumění, společenskou frašku, ve které dochází k lehkému nastínění humoru v podobě předstíraného bláznovství, které ale nemá účel někomu brát iluze, ale pouze uvést věci do pořádku, nepatrná hloubka této komedie se Pirandellova pojetí humoru ani nedotkne. Zato komedie *Já, dědic* by tomuto měřítku odpovídala: „staví se proti citu jako soudce, analyzuje ho oprostřujíc se od něj“, tato citace z Pirandellovy eseje by mohla být vtažena na postavu Ludovica Ribery, který jedná jako spisovatel humorista, kterého Pirandello v eseji definuje.

Z této kapitoly jasně vyplývá, že Eduardo byl poetikou Pirandellova humoru sice značně zasažen, ale vždy si ji přetvořil k obrazu svému, což dokazuje, že ho neimitoval, ale inspiroval se jím ve své vlastní invenci.

---

<sup>105</sup> MACCHIA, Giovanni. *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A. 1981, s. 95. „Servirsi dell'umorismo per negare all'uomo qualsiasi illusione.“

## 9 Závěr

“Eduardo přijímá svatozář mýtu a ještě za života, dlouho před svou smrtí roku 1984, se nabízí jakožto Otec divadelní vlasti. Žádný jiný domácí autor komedií dvacátého století, samotného Pirandella nevyjímaje, se netěšil takové váženosti...”<sup>106</sup>

Na závěr se pokusím shrnout důsledky pirandellovské inspirace v Eduardově tvorbě, jak jsem zmínila v úvodu. Díky Pirandellovi se Eduardo vymanil z proudu neapolského divadla, dodal svému dramatickému vyjádření lepší formu a přetvořil ho k obrazu svému. Pirandello, se kterým měl možnost se osobně setkat a spolupracovat s ním, mu tedy pootevřel dvěře k vyšší úrovni divadla. Eduardo se inspiruje jeho filozofií, ale za účelem jiným, než interpretování jí samé. Eduardo je kritik společnosti, jeho dílo řeší, podává svědectví o nesrovnalostech ve společnosti, jako by chtěl Eduardo svým dílem přispět k záchraně lidstva. Eduardo se nepohybuje v chaosu, v prázdnotě, nechce se oprostít od skutečnosti, uniknout společenským konvencím a schovat se před světem jako Pirandello, chce bojovat. Absence všeobecné pravdy je pro Eduarda jen nástrojem k tomu, aby dosáhl svého cíle. Eduardo je takový “člověk revoltující”, bere v úvahu všechno dobro i zlo, přijímá ho, bojuje a čelí těmto věčně se opakujícím problémům aktivně, svým divadlem. Jeho tradice je v něm zakořeněna tak hluboko, že chce a „musí“ konat všeobecné dobro, a zároveň musí obhájit své divadlo, svůj život. Tímto se naprosto liší od Pirandella, jakožto intelektuála, jehož tvorba je odrazem jeho myšlení, skrze svou tvorbu řeší svůj “existenciální” problém a nechává své postavy trýznit se v uzavřené místnosti, která je jejich údělem. Eduardo se snaží řešit problémy “existenční”, a ne jen ty, které prožívá sám, ale které postihují i ostatní jedince. “Já píšu pro všechny: pro bohaté, chudé, pro dělníky, podnikatele... pro všechny, všechny! Pro krásné, ošklivé, zlé, hodné, sobecké... Když se roztáhne opona před prvním jednáním nějaké mé komedie, každý divák musí mít možnost najít v ní něco, co ho zajímá.”<sup>107</sup>

„Jedinec je vždy ohrožován vnitřním, neléčitelným konfliktem“<sup>108</sup>, toto je charakteristika

---

<sup>106</sup> PUPPA, Paolo. *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli Spa, 2007, s. 144. „Eduardo assume l'aureola del mito e da vivo, ben prima della morte avvenuta nel 1984, si propone quale Padre della patria teatrale. Nessun altro commediografo novecentesco nostrano, compreso lo stesso Pirandello, ha goduto di un simile carisma...”

<sup>107</sup> QUARENghi, Paola. „Vicoli stretti e libertà d'arte“. In *Teatro; Cantata dei giorni pari*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000, s. XXXIII. „Io scrivo per tutti: ricchi, poveri, operai, professionisti... tutti, tutti! Belli, brutti, cattivi, buoni, egoisti... Quando il sipario si apre sul primo atto d'una mia commedia, ogni spettatore deve potervi trovare una cosa che gli interessa.“

<sup>108</sup> „Introduzione“. In *Sei personaggi in cerca d'autore, Enrico IV*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1969, s.

především prvního období pirandellovské postavy, ale objevuje se v jeho tvorbě i později. Z této charakteristiky pirandellovské postavy načerpal Eduardo inspiraci pro své postavy, které v průběhu času „zesložitěly“ a tím mu pomohly tvořit vykonstruovanější, zajímavější a angažovanější komedie, které se ale nevydaly pirandellovským směrem, nýbrž šly dále po eduardovské cestě.

Není řečeno, že inspirací pirandellovskou hloubavou filozofií se Eduardo živil do té míry, že se jí vyrovnal a pojal ji za svou, sám to odmítá a ani není důvod myslet si opak. Nikdo neví, jak by se Eduardova tvorba odvíjela, pokud by Pirandella nepotkal, nebo pokud by Pirandello vůbec neexistoval. Možná by se inspiroval někým jiným, každý se přeci nechá ve své tvorbě někým ovlivnit. Směr jeho divadla by však vždy tíhnul k vůli napravit společnost, tato vůle z jeho děl číší a je jejich neoddělitelnou součástí. Nepochybně se Eduardo chtěl sicilskému dramatikovi vyrovnat, ale, podle mého názoru, co se do významu v národním měřítku týče, ne co do obsahu jeho děl. Je samozřejmě nutno přiznat, že pirandellovské inspirace, v jeho díle tak evidentní, daly podnět k velkým debatám a nesmazatelně se vryly do jeho díla. Od malých aluzí ve stále ještě fraškovitých komediích, přes, napodobení pirandellovské atmosféry v některých komediích, až po vytržení pirandellovských postav z původního kontextu a jejich přepracování pro své účely. Eduardovo celoživotní dílo hovoří samo dost výmluvným jazykem a obhájí svoji autenticitu a původnost. V poslední námi analyzované komedii se Eduardo k tomuto vlivu nepřímou přiznává a zároveň ho odmítá, prosazuje zde definitivně své pojetí divadla, které, jak říká, je sice iluzí, ale je schopno plně vyjádřit skutečnost. Odmítá tedy pirandellovskou nedůvěru vůči divadelní interpretaci textu, vůči inscenaci a Pirandellovi posmrtně dokazuje, že divadlo může být i silnější zbraní než autorova myšlenka. Eduardo byl neobyčejný herec, který tak svým dramatickým textům dával nejen obsah, ale i formu. Dokonce lze naši úvahu uzavřít konstatováním, že Eduardo byl *především* herec, a ne literát jako Pirandello, především v tomto bodě se podle mého názoru jejich pohled na divadlo kříží. Položme si tedy otázku, proč by se jedinečný herec nemohl inspirovat poetikou výjimečného dramatika?

## **Echi pirandelliani in una selezione di commedie di Eduardo De Filippo**

La mia tesi di laurea tratta le tematiche pirandelliane nell'opera di Eduardo De Filippo. Per affrontare l'argomento, ho delineato nei primi capitoli le principali caratteristiche dell'opera di questi due autori a partire da Eduardo De Filippo, visto principalmente nella sua veste di attore e di uomo di teatro. All'inizio del capitolo eduardiano ho, dunque, accennato all'importanza della sua provenienza artistica parlando in breve della sua vita e delle sue prime esperienze teatrali. Nel capitolo su Pirandello mi soffermo maggiormente sulla poetica e sui temi principali della sua produzione drammatica, per consentire nei capitoli successivi un confronto ragionato fra le tematiche dei due autori. Questo capitolo intende mostrare in che misura il Pirandello scrittore abbia individuato nella forma drammatica il codice espressivo più adeguato alla poetica e alle tematiche delle sue opere.

Il passaggio importante di questa tesi è rappresentato dalla descrizione degli incontri fra i due autori, di cui parlo nei capitoli successivi, in cui si raccontano le circostanze della loro collaborazione, che consisteva nella traduzione di *Liola* (su questa commedia ha lavorato soprattutto Peppino De Filippo), e *Il beretto a sonagli* in dialetto napoletano, Eduardo ha fatto anche la riduzione teatrale della novella *L'abito nuovo*. In questo periodo Eduardo apprende nuove tecniche da Pirandello. Sebbene conoscesse l'opera del grande autore siciliano già da prima e nonostante la presenza di echi pirandelliani già presenti nell'opera *Uomo e Galantuomo* del 1922, si può notare che il carattere delle sue tematiche cambia proprio a seguito dell'incontro con il drammaturgo siciliano. Il momento importante della loro collaborazione è certamente la drammatizzazione del racconto di Pirandello, *L'abito nuovo*, in cui è possibile osservare in che misura la poetica eduardiana coincida con quella pirandelliana. Già qui è possibile cogliere il carattere di quell'ispirazione pirandelliana che influenzerà l'opera di Eduardo. A seguire ho inserito un capitolo in cui cerco di descrivere l'importanza di Pirandello per Eduardo e il suo rapporto con "pirandellismo". Accennare a questo tema prima dell'analisi delle commedie mi è sembrato il modo più adeguato per consentire al lettore di orientarsi meglio nel capitolo dedicato all'analisi delle opere.

Come opere da analizzare ne ho scelte quattro di varia datazione per poter esemplificare lo sviluppo della produzione di Eduardo in coincidenza con l'influenza pirandelliana. Nella scelta mi sono ispirata alla suddivisione proposta da Antonella Marotta che individua tre

periodi di influenza pirandelliana nell'opera di Eduardo. La prima commedia presa in esame è *Uomo e galantuomo*, un'opera del giovane Eduardo in cui le tematiche pirandelliane sono ancora marginali e non prevalgono sul carattere farsesco della commedia; il tema principale che viene trattato è la finta pazzia. La seconda commedia analizzata, *Io l'erede*, appartiene allo stesso primo periodo di influenza pirandelliana. In questa opera l'influenza diventa più marcata: scompare la farsa e la psicologia dei personaggi diventa più articolata. Le tematiche pirandelliane assumono dimensioni più ampie, ma il finale non ha caratteristiche pirandelliane, bensì eduardiane: ogni personaggio trova alla fine una propria pace, una pace non ideale, ma accettabile; questo costituisce un punto di distinzione grazie al quale è possibile osservare la diversa ispirazione poetica dei due autori. La terza commedia analizzata mostra tracce di "pirandellismo" nel personaggio "filosofo" della commedia *La grande magia*; qui viene personificato, ma allo tempo stesso ridicolizzato, il personaggio "filosofo" pirandelliano. E' evidente che Eduardo, in questa commedia, si avvicina ancora di più alla poetica pirandelliana, ma allo stesso tempo la modifica, la ridicolizza e la usa per perseguire un proprio fine: la usa per mostrare che troppa filosofia può arrivare anche a nuocere. Tutto questo simboleggia, forse, già una sorta di distacco, la volontà di liberarsi dall'influenza pirandelliana per mostrare il personaggio pirandelliano al "contrario"; oppure può simboleggiare quella presa di distanza dalla tradizione, a cui Eduardo aspirava. L'ultima commedia analizzata, *L'arte della commedia*, costituisce un distacco simbolico dall'influenza pirandelliana, un'opera in cui De Filippo enfatizza il ruolo e il valore del teatro. Il drammaturgo napoletano pone qui il teatro sullo stesso piano della vita; attraverso ciò vuole dimostrare che il teatro - nonostante sia una finzione - è pur sempre capace di raffigurare la realtà. De Filippo si distacca da Pirandello proprio nella concezione del teatro: per l'autore napoletano esso simboleggia il mezzo più adeguato per rappresentare la vita, mentre per Pirandello il teatro è la sorte contro cui si combatte; Pirandello non crede, infatti, che il teatro possa adeguatamente rappresentare il contenuto della sua opera. L'opera che ho scelto per il confronto con quella di Eduardo è *Sei personaggi in cerca d'autore*, una commedia in cui Pirandello vuole dimostrare che è il "personaggio" l'elemento più importante dell'opera, "personaggio" attorno a cui ruota il dubbio sul valore del teatro; un dubbio che Eduardo, al contrario, scioglie nel suo modo stesso di concepire il teatro.

Il capitolo seguente tratta il tema del dialetto, inteso come mezzo espressivo nella produzione teatrale di Eduardo. In questo capitolo si descrive il passaggio dal dialetto alla

lingua italiana nelle sue commedie e si spiegano i motivi che lo hanno spinto dapprima a sostituire gradualmente il dialetto alla lingua italiana e poi a oscillare tra queste due lingue creando un codice espressivo inteso come riflesso del linguaggio reale. Il dialetto è un elemento importante quando si affrontano le tematiche pirandelliane. L'ambiente borghese delle opere di Pirandello induce Eduardo a rivedere non soltanto le tematiche nelle proprie opere ma anche il linguaggio, ad abbandonare cioè in parte l'uso del dialetto.

Il penultimo capitolo è dedicato alla concezione di umorismo in Pirandello e in Eduardo. Si tratta di un aspetto chiave del confronto fra i due autori, perché la poetica di Pirandello, sia nella prosa, sia nella produzione drammatica, risulta essere fortemente marcata da quella forma di umorismo, che lui stesso definisce nel suo saggio omonimo *L'umorismo*. In questo capitolo cerco di delineare in che cosa si differenzi la concezione di umorismo nella produzione di De Filippo, tendenzialmente di natura piuttosto comica, ma che gradualmente prende a ispirarsi all'umorismo pirandelliano per uniformarsi nelle sue commedie in una sorta di realtà comico-umoristica; tutto questo nonostante l'ultima commedia analizzata simboleggi un chiaro distacco dal concetto di umorismo.

Nella parte finale di questa tesi cerco di riassumere il ruolo dell'ispirazione pirandelliana nell'opera di Eduardo e le conseguenze di questa influenza. Grazie a Pirandello Eduardo si "libera" in parte dalla staticità del teatro napoletano ed entra a far parte del teatro "nazionale". S'ispira alla filosofia pirandelliana, ma la usa per scopi propri, per rendere il proprio teatro più impegnato. Lo scopo principale del teatro di Eduardo è principalmente quello di rendere la società più giusta, di lottare contro le ingiustizie per il bene proprio e degli altri. La sua opera parla da sé e porta dentro di sé un valore prezioso, anche se Eduardo riconosce indirettamente l'influenza di Pirandello nella propria opera e la respinge nell'ultima commedia analizzata. Tra l'altro non va dimenticato che Eduardo era soprattutto un attore straordinario, mentre Pirandello era uno straordinario drammaturgo. Due dati di fatto che ci portano a concludere con una domanda: come avrebbe potuto Eduardo, attore di incomparabile grandezza, non ispirarsi all'opera del grande Pirandello?



## Pirandellovské inspirace ve vybraných komediích Eduarda De Filippa

Tato bakalářská práce se snaží zachytit Pirandellovské inspirace ve vybraných komediích Eduarda De Filippa, prostřednictvím analýz vybraných děl. V úvodních kapitolách jsou nastiňena hlavní témata a vývoj Eduardovy<sup>109</sup> a Pirandellovy divadelní tvorby, abychom mohli zodpovědně konfrontovat jejich tematiky při analýze komedií.

V následné kapitole je vylíčeno první setkání těchto dvou umělců a jejich následná spolupráce, která spočívá v Eduardově převedení Pirandellových komedií *Sicilská komedie* a *Čapka s rolníčkami* do neapolského dialektu (avšak na adaptaci *Sicilské komedie* se podílel v první řadě Eduardův bratr Peppino). Dalším bodem jejich spolupráce je Eduardova dramati-zace povídky *Nové šaty*. V další kapitole poukazují stručně na Eduardův vztah k Pirandellově divadelní tvorbě a k „pirandellismu“, toto téma poté podrobněji rozebírám v následujících, stěžejních kapitolách, které jsou věnovány analýzám vybraných komedií.

Celkem čtyři analyzovaná díla nastiňují postupný vývoj a charakter pirandellovských in-spirací v Eduardově tvorbě. Od inspirace předstíraným bláznovstvím, na pozadí stále ještě fraškovitého díla *Muž a džentlmen*, se dostáváme k zobrazení pirandellovského měšťáckého prostředí v komedii *Já, dědic*, fraška je zde v pozadí a hraje zde větší roli humor. Ve třetí ana-lyzované komedii *Velké kouzlo* inspirace Pirandellem vrcholí, ale následovně dosahuje pře-hnaných rozměrů a komedie se ubírá k fraškovitému konci zesměšněním pirandellovské po-stavy „filozofa“. V poslední analýze se Eduardo odvrací od jemu přisouzeného „pirandellis-mu“ jako nápodoby a obhajuje divadlo, jako nejlepší způsob zobrazení skutečnosti. Staví se tímto proti Pirandellovi, který obhajuje důležitost autorovy myšlenky, která nedokáže být věr-ně přednesena na divadle a postava věrně ztvárněna hercem, a divadlo tedy zpochybňuje.

V následné kapitole jsem se pokusila definovat roli dialektu v Eduardově tvorbě, jakožto prostředku, který postupně mizí, znovu se objevuje a mísí se s italštinou, v návaznosti na pro-středí zobrazované v Eduardových hrách. Jazyk je po něj tedy prostředkem, jak zrcadlit sku-tečnost. Předposlední kapitola shrnuje rozdíly v Eduardově a Pirandellově pojetí humoru, na základě dílčích analýz komedií zjišťujeme, že Eduardo, který původně směřoval ke komičnu, se humorem inspiroval, ale vždy ho uzpůsobil k obrazu svému.

V závěru této práce se snažím shrnout důležité body, ke kterým jsem dospěla během ana-lýz a definovat roli „pirandellovských“ inspirací ve Eduardových dílech. Eduardo se díky Pi-randellově vlivu dostává k angažovanějšímu divadlu, inspiruje se Pirandellovou filozofií a

---

<sup>109</sup> Podle italského úzu nazývám Eduarda De Filippa „Eduardem“, nejedná se z mé strany o familiárnost.

„zesložit'uje“ svou postavu. Cíle obou autorů jsou jiné, Eduardo vždy směřuje k takovému divadlu, skrze které by mohl napravit společnost, nezaměřuje se pouze na krizi jedince. Své ovlivnění Eduardo nepřímou přiznává a to tím, že se proti němu staví v poslední analyzované komedii. Eduardo vytváří svébytné celoživotní dílo, které nemá potřebu se obhajovat. Zkomponovala jsem do závěru tedy otázku, proč by se Eduardo, jakožto neobyčejný herec neinspiroval poetikou Pirandella, jakožto jedinečného dramatika?

### **Pirandellian inspirations in selected comedies by Eduardo De Filippo**

This bachelor thesis attempts to capture Pirandellian inspirations in the comedies of Eduardo De Filippo, through analysis of selected works. In the introductory chapters there are outlined the main issues and the development of theatrical performance of these two artists, in this way we can responsibly confront their themes in the analysis of comedies.

In a subsequent chapter there is portrayed their first meeting and collaboration, which are translations of Pirandello's plays *Liola* and *Il beretto a sonagli* into Neapolitan by Eduardo<sup>110</sup> (on *Liola* adaptation in the first place Eduardo's brother Peppino participated). Another point of their collaboration is Eduardo's dramatization of Pirandello's short story *L'abito nuovo*. In the next chapter I point out briefly the Eduardo's relationship with Pirandello's playwright performance with "pirandellismo", this issue is more detailed after, in key chapters which are dedicated to analysis of selected comedies.

Four analyzed works outlines the gradual development and the character of pirandellian inspirations in Eduardo's theatrical performance. From inspiration of feigned madness on the background of still farcical work *Uomo e galantuomo*, we pass to see a picture of pirandellian middle-class environment in the comedy *Io, l'erede*, where the farce is in the background and in humor plays a bigger role. In the third analyzed work, *La grande magia* pirandellian inspiration culminates, but subsequently reaches exaggerated proportions and the comedy is going to end with farcical conclusion, where is ridiculised the pirandellian figure of "philosopher". In the final analysis, Eduardo tries to abandon this "pirandellismo" attributed to him as an imitation and he defends the theater as the best way to view the reality. He opposes with this to Pirandello, who defends the importance of author's ideas, that can't be faithfully presented in the theater and the character can't be faithfully represented by actor, and theater is doubtful

---

<sup>110</sup> According to an Italian habit I call Eduardo De Filippo „Eduardo“, it does not mean a familiarity from my point of view.

for him.

In a subsequent chapter I have attempted to define the role of a dialect in Eduardo's performance where dialect disappears, reappears and mixes with Italian in his works in relation to the environment shown in Eduardo's plays. The language is for him an instrument to reflect the reality. The penultimate chapter summarizes the differences in the Eduardo's and Pirandello's concept of humor. Basing this summary on precedent analysis of comedies, we find out that Eduardo, who originally tended to the comic concept, was inspired in his works by humour, but he always adjusted it in his own image.

In conclusion of this work I try to summarize the important points on which I arrived during the key analysis and to define the role of pirandellian inspiration in Eduardo's comedies. So I come to the conclusion that, thanks to Pirandello, Eduardo tends to more engaged theatre, he let himself inspired by the pirandellian philosophy and he makes his character more complicated. The objectives of the two authors are different, Eduardo always points to theater, through which he could reform the society, he does not merely focus on the crisis of the individual. Eduardo admits this influence indirectly by opposing Pirandello in the last analysed comedy. Eduardo creates an original work of life which does not need to be defended. At the end we can ask a question, why couldn't Eduardo as an exceptional actor have been inspired by Pirandello's poetry as a unique dramatist?

## Bibliografie

### Primární literatura:

#### **DE FILIPPO, Eduardo:**

*L'arte della commedia*. Torino: Giulio Einaudi editore S.p.A., 1965.

*La grande magia*. In *Cantata dei giorni dispari; Volume primo*. 5. Torino: Giulio Einaudi editore S.p.A., 1958.

*Io, l'erede*. In *Teatro; Cantata dei giorni pari*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2000. ISBN 88-04-47410-6

*Komediant na obtíž*. Přel. Zdeněk Digrin. Praha: DILIA, 1966. v. č. 2263/66.

*Uomo e galantuomo*. In *Teatro; Cantata dei giorni pari*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2000. ISBN 88-04-47410-6

#### **PIRANDELLO, Luigi:**

"L'abito nuovo". In *Donna Mimma*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1951.

*Il beretto a sonagli*. Verona: Off. Grafiche A. Mondadori, 1933.

*Così è (se vi pare)*. In *Liola, Così è (se vi pare)*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1961.

*Čapka s rolničkami*. Přel. Prof. PhDr. Vladimír Mikeš. Praha: ARTUR, 2008.

*Jindřich IV.* Přel. Alena Hartmannová. In *5 her a jedna aktovka*. Praha: ODEON, 1967. ISBN 01-033-67

*Každý má svou pravdu*. Přel. Vladimír Mikeš. Praha: ARTUR, 2008. ISBN 978-80-87128-05-3.

*Sei personaggi in cerca d'autore, Enrico IV.* Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1969.

*Šest postav hledá autora*. Přel. Jan Vladislav. In *5 her a jedna aktovka*. Praha: ODEON, 1967. ISBN 01-033-67.

*Uno, nessuno e centomila*. Torino: Giulio Einaudi, 2006. ISBN 88-06-12940-6.

### Sekundární literatura:

BARSOTTI, Anna. *Introduzione a Eduardo*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1992. ISBN 88-420-4000-2.

DE BLASI, Nicola. "Uno scrittore tra dialetto e italiano", In *Teatro; Cantata dei giorni pari*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000

MACCHIA, Giovanni. *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1981. ISBN 0119089-2.

MAROTTA, Antonella. *Pirandello nel teatro di Eduardo*. Foggia: Bastogi Editrice Italiana srl, 2006. ISBN 88-8185-871-1.

OTTAI, Antonella. *Come a concerto; Il Teatro Uморistico nelle scene degli anni trenta*. Roma: Bulzoni, 2002. ISBN 88-8319-791-7.

PIRANDELLO, Luigi. *Humor*. Přel. Alice Flemrová. Praha: HAVRAN, 2006. ISBN 80-86515-65-6.

PIRANDELLO, Luigi. *L'umorismo*. Milano: Mondadori, 1992.

PUPPA, Paolo. *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli, 2007. ISBN 978-88-420-3609-8.

QUARENGHI, Paola. „Cronologia“, „Vicoli stretti e liberà d'arte“. In *Teatro; Cantata dei giorni pari*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000. ISBN 88-04-47410-6.

Elektronické zdroje:

FISCHER, Donatella. *The debate with Pirandellismo in the theatre of Eduardo De Filippo*. University of Glasgow: Pirandello Studies, 2007. ISSN 0260-9215. s. 50-63. [online] Deposited on 8 May 2009. Dostupné z: <http://eprints.gla.ac.uk/5326/>.

„Dal prologo de ‚L’arte della commedia“ [online]

Dostupné z: [http://www.defilippo.it/artecomm/elle\\_6\\_dx.htm](http://www.defilippo.it/artecomm/elle_6_dx.htm).

Web site is Copyright © 2006/2012 by ELLEDIEFFE (La Compagnia di Teatro di Luca De Filippo). Datum poslední úpravy citovaného úryvku není dostupné na těchto stránkách.