

obléct čisté šaty. — Rozumíte už, proč jsem lhala? Proto, přísahám. V životě sotva jsem si opatřila nějaké slušné šaty, abych se mohla aspoň trochu ukázat před lidmi, hned je ze mě servala smečka psů... Psů — co na mě věčně čhali za každým rohem. Hned mi je zablátila kdejaká mizérie, nízká a ostudná — chtěla jsem si obléct aspoň do hrobu krásné šaty — ty nejkrásnější — ty, co se mi zdály jako sen — a co ze mě taky hned servali — svatební šaty: ale jen jako rubáš, jako rubáš a dost — smrt a trochu soucitu, a dost. — Ale ne! Ani to mi nebylo práno. I tyhle šaty mi rozervali, strhali! Ne! Musím umřít nahá! Vysvlečená, pontžená, poplivaná! Tady jsem: jste spokojeni? A teď jděte, jděte. Nechte mě umřít v tichu: nahou. Jděte! Teď snad mám právo říci, že už nechci nikoho vidět ani slyšet? Jděte, jděte a povězte, ty svojí ženě a ty své nevěstě, že tuhle nebožku nešlo ustrojít.

DOSLOV

[1]

V druhém roce první světové války navštívil sicilský herec Angelo Musco svého krajana, spisovatele Luigi Pirandella, aby ho požádal o komedii. Chystal se na další turné po severní Itálii a chtěl si tedy zajistit úspěch novou hrou spisovatele, který sice zdaleka nepatřil k nejzvučnějším jménům italské literatury, ale který svým smyslem pro krajoitou specifikum Sicílie a pro zvláštní povahové rysy ostrovanů mohl umožnit výrazné uplatnění Muscovu osobitému herectví. Pirandello měl ovšem s divadlem špatné zkušenosti. Jeho předcházející hry nezbudily zájem divadelních ředitelů a nedávaje o jeho dramatu „Když ne tak“ ho natolik rozladilo, že požádal o jeho stažení z repertoáru. Vážné rodinné starosti, těžká nemoc ženy a obavy o osud obou synů — starší syn Stefano upadl do rakouského zajetí a mlaši Fausto onemocněl po nástupu vojenské služby — mu jistě nepřidávaly chuť zapomenout na staré trpkosti a pokusit se znovu štěstí na jevišti. Ale Pirandello nakonec neodolal Muscovu naléhání a komedii slíbil. Bylo to ovšem jen přátelské gesto a Pirandello nemohl předpokládat, že se stane důležitým mezníkem v jeho tvůrčí práci. Ve skutečnosti ho však spolupráce s Muscem na dva roky téměř pohltila a donutila ho odložit připravovaný román „Jeden, nikdo, sto tisíc“ na pozdější dobu. Vracel se ke svým starším povídkám a dával jim dramatickou podobu. Tak vznikly komedie „Rozmysli si, Jakoubku!“ „Čapka s rolníčkami“, „Sicilská komedie“, řada aktovek, překladů a dvě další hry, které napsal společně se svým přítelem Ninem Martogliem. Úspěch každé premiéry zavazoval autora k novým slibům a zanedlouho přicházeli i další ředitelé (Virginio Talli, Ruggero Ruggeri) a ti připoutali Pirandella k jevišti natrvalo.

O deset let později vysvětloval svůj pozdní příklon k divadlu válečnými mi zážitky: „Celá doba měla přízvuk čehosi silného. Zdálo se mi, že i pro umění je třeba nalézt výraz co možná nejsilnější. Proto jsem zvolil formu divadelní hry, kde divák má co dělat s lidmi z masa a krve, kde vnímá bezprostředně hereckou kreaci.“ (Nár. listy 1926.) Zdá se však, že jeho volba nebyla výsledkem záměrného hledání. Ve válečných dopisech synovi sice psal s uspokojením o svých divadelních úspěších, ale nejednou naznačil, že mu závazky k divadlům znemožňují uskutečnit jiné, pro něho mnohem významnější literární plány. Píše, že se mu v hlavě rodí náměty nových povídek a že je na čase, aby už svoji „divadelní epizodu“ uzavřel. Bezprostřední příčina jeho trvalého sepětí s divadlem byla patrně velmi prostá. Padesátiletý Pirandello už vydal několik básnických knih, asi deset povídkových souborů a připravoval sedmý román, měl za sebou skutečně evropský úspěch „Nebožtka Mátýáše Pascala“, ale italská kritika ho dosud soustavně přehlížela a jeho jméno vyslovovala jedním dechem s druhořadými a málo významnými autory. Tak např. Renato Serra mu v jedné studii věnoval několik řádků jen proto, aby na jeho pokusu o „pronikavější

realismus“ dokumentoval průměrnost a slabiny současné literární produkce. Postavení v literárním světě Pirandellovi prostě nedovolovalo zůstat lhostejným k zájmu divadel a zanedbat novou možnost uplatnění, třeba jen v oblasti ležící na okraji literárního dění (dramatická tvorba byla téměř výhradně dmenou tehdejších druhohradých autorů), v žánru, o kterém se právě v oněch válečných letech sám vyjádřil, že ho „láká pramálo“.

Vždyť ani úspěchy jeho komedií není možno přeceňovat. Byly to úspěchy jenom divadelní, podílela se na nich i popularita Musca, Ruggeriho a Emy Gramaticy a nářeční charakter jeho dramatické tvorby utvrzoval kritiku v přesvědčení, že má co dělat s regionálním autorem, který jen o málo převyšuje běžnou úroveň divadelních rutinérů. V roce 1916, po premiéře komedie „Rozmysli si, Jakoubku!“, píše Adriano Tilgher: „Umění Pirandellovo je umění... bez mravní vážnosti, bez živého zájmu o ducha a jeho problémy... Pouze hlupáci mohou vidět v ironickém umění Pirandellové hloubku... ale člověk dobrého vkusu nedá se jím oklamat. V komedii, která předvádí zvrhlý, nemravný a odporný případ... není života.“ To jsou slova téhož kritika, který za několik let svou proslulou studií Pirandella „stvořil“ a právě tuto komedii postavil do těsné blízkosti k „Šesti postavám“ a „Jindřichovi IV.“ Pirandello si musel uznání těžce dobývat a definitivně si je vydobyl až v poválečných letech, v politické a kulturní atmosféře, která provázela zhroucení všech iluzí a byla tedy neobyčejně příznivá pro pochopení jeho myšlenkového světa.

Pirandellovy časté výroky o „divadelní epizodě“ a opakované stesky, že ho divadelní úkoly odvádějí od „nejpřirozenější práce vypravěče“, mohli bychom chápat jako jeden z mnoha případů, kdy umělec nerozumí sám sobě a v určité chvíli není s to rozpoznat vlastní sféru svého talentu, kdyby nás ovšem zamýšlení nad chronologií jeho díla nepřesvědčovalo, že v něčem měly hlubší opodstatnění. Všechny komedie z válečných let vznikaly na základě hotových novel, nezpracoval v nich tedy nové náměty, ale látky, které si ověřil a ohmatl ve formě prózy. I když je nepřejímal mechanicky, ale v leccems je dotvářel a domýšlel, přece jen ho tato práce odváděla od svěžích záměrů a nutila ho vracet se k příběhům zrozeným ze starší inspirace. A proto tvůrčí uspokojení chvílemi kalil pocit, že na nich trácí čas.

Pirandellovu dramatikou nelze totiž oddělit tlustou čarou od jeho prozaické tvorby, osobité rysy jeho dramatického díla se rýsovaly už v mnoha předválečných povídkách, zřetelně se uplatňovaly v rozpracovaném románu „Jeden, nikdo, tou tisíc“ a do divadelních her naplno pronikaly teprve postupně, současně s jeho odklonem od nářečního divadla k divadlu spisovnému.

[2]

Na rodné Sicílii prožil Pirandello jen malou část života. Za universitními studii odešel do Říma a do Bonnu, s rodinou se usadil v Římě a poslední léta trávil převážně na cestách v cizině. Zážitky

z Girgenti a z Palerma ovšem poznamenaly celou jeho tvorbu. Sicilský původ jeho hrdinů lze vycítit i tam, kde přeložil dějiště do jiných měst. Pokud lze soudit podle životopisných fakt a výroků současníků, byla jeho povaze vlastní jistá uzavřenost a klidná vyrovnanost, tedy rysy, které ostře kontrastují s vžitou představou o prudkém jižním temperamentu. Jenom některé epizody z jeho dětství dávají tušit, že mu mentalita jeho krajanů nebyla cizí. Nedíval se na ně jako chladný pozorovatel na výstřední exempláře, analytickou kritičnost jeho pohledu skoro vždy vyvažoval soucit a pochopení. Jeho povídky i komedie se pohybují mezi dvěma krajními póly: mezi nemilosrdnou, šízravou ironií a soucitem, který někdy hraničí s melodramatickou sentimentálníou.

Sicílii Pirandellova mládí známe z jeho románu „Starí a mladí“. Země, která prožila heroická léta boje za národní osvobození a zanedlouho se probudila ze svých snů uprostřed měšťáckého kšeftování a politikářství, stala se obětí podnikatelů a spekulantů dřív, než stačila setřást feudální minulost. Do jejich obchodních a průmyslových center pronikal moderní život, ale pradávna zaostalost zůstala nedotčena. Nahromadily se tu sociální rozpory, které nedokázalo vyřešit celé následující století. Tenká slupka moderního způsobu života zakrývala nevzdělanost, bigotnost a pověřivost, středověké představy o rodině a cti ztrácely svůj obsah. Z drobných anekdotických příběhů povídek a komedií skládal Pirandello mozaikovitý, ale obsáhlý a široký obraz sicilského života a rodná Sicílie stala se mu obrazem rozporů moderního světa.

Poznání krachu Risorgimenta živilo v něm hlubokou skepsi. Hrdinové revoluce působí leda směšně uprostřed korupčních afér, stará morálka se přežila a zbyla po ní jen barbarská rezidua nebo pokrytecká maska. Pirandellovo umění proniká do mezery mezi člověkem a jeho ideály a nelitostně odděluje skutečnost od fikce. „Je nezbytně třeba, aby humorista měl smysl pro rozpory“, čteme v jeho poznámkách. „Smysl pro rozpornost může člověk mít, aniž má nějaké ideály. Opravdový humorista v sobě dokonce žádný aktivní ideál nemá, může po něm toužit, může mít bolestnou touhu po nějakém ideálu a uvědomovat si jeho cenu, jenomže... Jeho snašenlivost je plodem skepse. Nemůže být plodem lhostejnosti, protože lhostejnost nesrodí rozpor a nemůže vyvolat bolestný účinek, který poskytuje humorista.“

Jako student bonnské university si zapisuje: „Jen se podívejte! Po ideálním řeckém člověku následoval římský hrdina, po něm zvíře. Mezi jedním a druhým našla církev zprostředkující typ: středověkého rytíře... ale jak se tento lidský typ liší od řeckého! Přichází moderní doba — církev upadá, nápravu lidí a podporu slabých přebírají občanské instituce — poslání rytíře skončilo, a kde by si ještě někdo chtěl osobovat jeho roli, narazí na Cervantesa. Kde ve společnosti dospěje rozvrat tak daleko, že škrtne tyto prototypy, které jsou lidskému rodu dány jako ukazatelé a brzdy jejich citů, taková společnost zahyne na vnitřní nepořádky nebo násilím dobytých obyvatelů.“

Ideál harmonického člověka, tak vzdálený a neslučitelný se současným životem, obdivoval Pirandello i proto, že jeho rodné město stálo na troskách řeckého Akragantu a antické Recko ctil jako pravlast

Sicilců. Zmínky o hrdinech řeckého bájesloví, roztroušené po jeho díle, poukazují zpravidla k bídě současného úpadku. Překládal Euripida a Euripidův vliv můžeme vyčíst i z několika jeho dram. V „Sicilské komedii“ zazní tato řecká inspirace sytými, radostnými tóny: „Lze se domnívat — píše o ní Antonio Gramsci — že nářeční umění tak, jak je vyjádřeno v Pirandellových třech aktech, má spojitost s antickou lidovou uměleckou tradicí velkého Řecka a jeho fytáky, pastýřskými idylami, s jeho rolnickým životem, plným dionýsovského nadšení, z něhož se přece tolik udrželo ve venkovské tradici dnešní Sicílie... Je to čistý, primitivně přímý život, kde se snad ještě zachvívá kůra dubů a voda studánek, je to výkvět přírodního pohanství, pro které život — celý život — je krásný, pro které práce je radostná a nezadržitelná plodnost dere se na povrch z každé živé hmoty.“ (Divadlo 1958, č. 2.)

„Sicilská komedie“, napsaná ve chvíli šťastného tvůrčího rozpoložení, má hrdinu v Pirandellově díle zcela ojedinělého. Tralala (Liola) je pánem každé situace, je plný síly a vitální energie. Postavy ostatních povídek a komedií jsou naopak lidé zahnaní do slepé uličky, kteří se zoufale, z posledních sil snaží zachránit svou lidskou důstojnost, zjednat si účtu druhých — i za cenu iluzí a přetvářky. Jejich heroický boj se společností je groteskní, protože ho vedou o zdání.

Pirandellova dramatika v mnohém přejala techniku společenských her, které s jistou dávkou řemeslné dovednosti rozmělnily Ibsenovu lekci až k neškodné zábavě. Městácké drama z počátku století bylo občas frivolní, ale vždycky konformní s vžitou morálkou. Pirandellova ironie mířila jinam: proti morálním konvencím, proti teroru městácké počestnosti. Písař Ciampa v „Čapce s rolničkami“ ví o záletech své ženy. Ale za žádnou cenu se nechce stát svědkem její nevěry. Shovívavost a smířlivost by zaplatil ztrátou důstojnosti. Společnost by ho donutila, aby viníky potrestal. Musel by volit mezi směšností a vraždou. Profesor Toti v komedii „Rozmysli si, Jakoubku!“ bere na sebe roli starého parohatého manžela. Stará se o dítě své ženy, ačkoliv ví, že je to cizí dítě. Trpí v domácnosti milence, dokonce bdí nad štěstím mladého páru. Jeho jednání je lidské, ale společnost ho odsoudí pro naprostou amorálnost.

Pirandellovi hrdinové se nedostávají do konfliktu pouze se zaostalou morálkou bigotního prostředí. Konflikt jeho komedií je hlubší. Lidský osud je jedinečný, nepředvídatelný. Morální zásady jsou abstraktní. Proto je morální důslednost nelidská. Vhání člověka do neřešitelných situací, nutí ho k nepřirozenému jednání, neharmonizuje lidské vztahy, ale rozkládá je. Konvence, ustálené představy o životě jsou v jeho komediích podrobovány groteskním zkouškám, v nichž nemohou obstát. Pruhříským kamenem bývá zpravidla nějaká nepředvídaná náhoda. Událost málo pravděpodobná, ale možná.

V komedii „Každý má svou pravdu“ je maloměsto vzrušeno záhadným chováním nového tajemníka prefektury. Proč vězni svou ženu? Proč jeho tchyně nesmí navštěvovat svou dceru? Všichni se snaží nediskrétně vniknout do jejich soukromí. Podrobí pana Ponzu i paní Frolu tortuře výslechů a konfrontací, aby se zmocnili jejich tajemství. Paní Frola tvrdí, že zdraví její dcery podlomila přemíra

Ponzovy lásky, proto ji před ním musili ukrýt do sanatoria, Ponza prý propadl utkvělé předstávě, že jeho Lina zemřela, a když se mu po roce vrátila uzdravená, nepoznal ji. Přátelé s ním sehráli komedii druhého snatku a nyní žije Ponza v domnění, že je znova ženat. Pan Ponza ovšem tvrdí pravý opak: Paní Frola se pomátla smrtí své dcery. Věř, že jeho druhá žena Giulia je její Lina. Ponza ji nechce připravit o utěšující iluzi, která ji drží při životě. Musí tedy hrát roli žárlivého šílence, který vězni svou ženu a zakazuje ji setkání s vlastní matkou. Obě argumentace jsou stejně výstřední, ale obě jsou stejně logické. Komu tedy dát za pravdu? Dokumenty o totožnosti Giulie—Liny byly zničeny při zemětřesení a tajemství může vyjasnit jedině sama paní Ponzová. A ta omráčí shromážděnou společnost nepředvídanou odpovědí: „Pravda je pouze toto: jsem, ano, jsem dcerou paní Froly — a druhou ženou pana Ponzu... ano a pro sebe — pro sebe jsem tou, za kterou mne kdo má!“

Odpověď jenom posune otázku do jiné roviny. Pravda pana Ponzu je neslučitelná s pravdou paní Froly. Existuje vůbec Pravda, která by je mohla rozsoudit? Jestliže Ponza může přesvědčivě dokazovat, že paní Frola, ta hodná a rozumná stará paní, je vlastně pomatená, jestliže paní Frola může totéž tvrdit o svém zeti, jestliže v paní Ponzové žijí vedle sebe dvě zcela odlišné osoby, je vůbec člověk sám sebou? Pirandello zde neklade takové otázky, aby je řešil. V závěru komedie se vynoří veliký otazník, aby klepařská maloměšťácká honorace zalapala po dechu. Vlastní smysl komedie naznačuje Laudisi: „Cožpak to nechápete? Lidé chtějí pravdu... nějakou... povrchní, vnější, jakoukoliv, na tom nezáleží, jenom když je jasná — a pak se lidé zase uklidní!“

Ale otázka byla jednou položena, v Pirandellově dramatece poprvé, a v dalších hrách se bude vracet stále neodbytněji. V komedii „Každý má svou pravdu“ se začíná rýsovat to, čemu později dává Pirandello název „nové divadlo“. „Označením ‚staré divadlo‘ rozumíme obyčejné divadlo, které se zabývalo obzvláště náměty mravními a společenskými, tedy divadlo mravů a vášní; používající metody psychologické nebo naturalistické. Naproti tomu ‚nové divadlo‘ si činí nároky na oblast poznání — je spíše zaujato noetickými problémy než milostnými triky, je vůbec spíše intelektuální než vášnivě. Je zaujato více otázkami bytí než problémy sociálními.“ (V článku „Oči a brejle“.)

Pirandello ovšem nebyl jediným tvůrcem „nového divadla“. Podobnou problematiku objevovali současně i jiní italsí spisovatelé a těžko někomu z nich přisoudit primát. Ani dramatická technika jeho her neznamenal žádný převrat. Často se vrací ke starším a osvědčeným vzorům a jejími kmotry jsou Scribe, Sardou, Dumas aj. Někdy nás proto při četbě ovane dech divadelní minulosti. Za pozornost stojí, že Pirandellovy divadelní úspěchy proboužovali především vynikající herci. Průkopníci moderního režie se mu dlouho vyhýbali. Jediná výjimka stojí za zmínku: Max Reinhardt. Spíše než novostí překvapuje Pirandellova dramatika schopností vstřebat a přizpůsobit si jakoukoliv dramatickou techniku. Ovládl rutinu společenských konverzaček, po svém využil podnět verismu, na jeho pozdějších hrách je často patrný vliv Maeterlinckův a ozvuky expresionistických vizí německých dramatiků.

Pirandello nezískal význačné místo v dějinách italského divadla jako objevitel „nového divadla“, ale tím, že prozkoumal a do značné míry vyčerpал všechny jeho možnosti. Na rozdíl od ostatních dramatiků „divadla grotesky“ — jak byl tento proud nejčastěji označován — konstrukce Pirandellových her nevznikají ryze spekulativní cestou jako efektní divadelní „nápady“, v jejich základech — alespoň u těch nejlepších her — vycítíme hluboký osobní prožitek.

[3]

Léta 1903—1918 byla nejtěžším obdobím Pirandellova života. Roku 1894 se oženil s dcerou otcova společníka Marií Antoniettou Portulanovou a odstěhoval se do Říma. Manželka sice neměla porozumění pro jeho umělecké zájmy, v otcově domě i v klášteře byla vychována k tomu, aby se dobrovolně uzavírala v úzkém okruhu rodinných starostí, ale její věno a spořádané domácí poměry Pirandellovi přinejmenším umožňovaly plně soustředění na tvůrčí práci. Roku 1903 došlo ke katastrofě. Voda zatopila sirný důl, v němž byl investován všechen Pirandellův majetek, a rodina se rázem octla bez prostředků. Antonietta prožila hluboký psychický otřes, několik měsíců byla připoutána na lůžko a už se nikdy neuzdravila. Sužovala manžela chorobnou žárlivostí, a když Pirandello musel z existenčních důvodů přijmout špatně placené místo suplenta a později profesora stylistiky na dívčím lyceu, vystavil se tím nepřetržitěmu a bezdůvodnému podezírání. Ohledy k nemocné ho přinutily žít v téměř dokonalé domácí izolaci, ve volném čase vydělával soukromými hodinami a na literární práci zbývala noc. „Zapadl jsem do studny — píše v jednom dopise synovi — a už se mi nepodaří z ní uniknout.“ Jeho životopisná sdělení bývala záměrně mlhavá, ale přece jen dost výmluvná: „Zapomněl jsem žít — píše B. Crémieuxovi — do té míry zapomněl, že o svém životě nemohu nic říct... nežil jsem, ale psal jsem.“ A opravdu, z jeho povídek, románů i her můžeme vyčíst zašifrovanou kroniku jeho života.

Po boku duševně nemocného člověka mohl Pirandello detailně sledovat, jak se fakta skládají v lidské mysli v představu o skutečnosti, jak pevná a nevyvratitelná může být fikce, jak každé slovo a gesto dostává v očích druhého člověka nový, nepředpokládaný význam. Co bylo u jeho ženy projevem duševní poruchy, je v podstatě do krajnosti vybičovaná subjektivnost, kterou můžeme — i když v jiné míře — sledovat u každého. Člověk postavený před zrcadlo cizích očí, to je motiv, který se v nejrůznějších obměnách vrací v desítky jeho her. Jeho drama se zpravidla rozvíjí právě v tom okamžiku, kdy si uvědomí vlastní obraz v mysli druhých. Člověk ovšem není a nedovede být lhostejný ke své existenci „pro druhé“. Snaží se vnutit jim svou vlastní představu, stvořit svůj obraz, svou „formu“. Z neustálé proměnlivosti života a strnulosti jeho forem, z jejich střetání se rodí konflikty Pirandellových her.

Povídka „V rukavičkách“ (Tutto per bene, z r. 1915) vypravuje zevrubně historii manželského trojúhelníku od seznámení Martina

Loriho se Sylvii a poslancem Manfronim až k okamžiku, kdy Lori pozná, že byl celý život klamán. Jeho hořkou rezignací povídka končí. Průběh událostí je zaznamenán mnohem podrobněji než v pozdější komedii. „Absurdnosti života nemusí vypadat pravděpodobně — píše Pirandello v Poznámce o úzkostlivosti fantazie — protože jsou pravdivé. Naopak absurdnosti umění musí být pravděpodobné, aby se zdály pravdivé...“ Běží mu o to, aby Loriho zaslíbenost, na první pohled neuvěřitelnou, přesvědčivě motivoval. Do komedie z roku 1920 doslovně přenesl některé odstavce povídky, ale z celé historie připomíná pouze uzlové body. Ne proto, že by mu divadelní hra nepoprávala dost prostoru, ale protože centrální bod dramatu je jinde. Začíná teprve tam, kde povídka končí. Je to drama člověka, který pochopí, že celý život platil v očích ostatních za paroháče a kariéristu s hroší kůží. Brání se křivčovitými, neúčelnými gesty, ale nemůže už najít pevnou půdu pod nohama, protože se octl v neznámém světě. Je bezmocný proti špině života, protože se dal zaslepit ideály. „Mohl jsem hrát roli blbce, dokud jsem věřil na svaté a čisté věci.“

Na Ersilii Dreiové („Nahé odívání“) ulpěla „mizérie života, nízká a ostudná“. Ale Ersilie chce být čistá, čistá alespoň v očích lidí. Proto stvoří falešnou legendu o příčině svého neštěstí. Vede svou obhajobu až k tragickým konsekvencím: vydávala se za obět cizí špatnosti, přisvojila si „cizí šaty“ jen proto, aby v nich mohla zemřít. Když se její lež zhroutila, musí se znova očistit tím, že se podruhé zřekne života.

V závěru obou her dospěje Pirandello až na pomezí melodramatu, protože soucit s bezbrannou obětí oslabí ironickou polohu hry. Zejména Lorimu chybí intelektuální a citová energie Otce z Šesti postav a jeho drama se nemůže rozvinout do plnosti Pirandellových vrcholných děl.

[4]

Už v roce 1891 uvažoval prý Pirandello o divadelní hře „Na zkouškách komedie“. Soudě podle názvu, mohla už obsahovat motiv konfrontace života a hry, který ho později inspiroval k triptychu „divadla na divadle“: „Šest postav hledá autora“, „Každý podle svého“ a „Dnes večer improvizujeme“. V publikovaných poznámkách ze zápisníku je otištěno několik odstavců skicy, nadepsané „Sei personaggi“. Nesou letopočet 1910. Tehdy už patrně uvažoval o románovém zpracování látky. V povídce „Tragédie jedné postavy“ z roku 1915 je naznačen konflikt autora s nedotvořenou postavou. 27. VII. 1917 napsal Pirandello synovi: „Mám plnou hlavu nových věcí! Tolik novel... A mezi nimi jedna smutná, přesmutná výstřednost: Šest postav hledá autora, rozepsaný román. Snad mi rozumíš. Šest postav, zatažených do hrozného dramatu, přichází za mnou, abych je stvořil v románu, posedlost, já o nich nechci ani slyšet, tvrdím, že je to zbytečné a že mi na nich nezáleží, že mi už nezáleží vůbec na ničem, oni mi předvádějí všechny svoje rány

a já je vyháním... — a tak se román, který nebyl napsán, nakonec přece jen uskuteční.“

Po tak neobvykle dlouhé přípravě mohl komedii napsat jedním dechem, aniž by nesla stopy chvatu, které nejednou poznamenaly a poškodily jeho práce. Základní situace je obrazem Pirandellova postoje k námětu. Příběh Otce a Nevlastní dcery ho zřejmě dlouho přitahoval, ale zdráhal se popřát jim místo v románu či v dramatu, neviděl jeho hlubší smysl. Teprve v myšlence, že právě odmítnutí postav a jejich osudu může dát podnět k novému konfliktu mezi postavami a jejich tvůrcem, našel organizující princip komedie. Takové pojetí mu zároveň umožnilo shrnout v jediné hře problematiku předchozí tvorby: neustálou proměnlivost osobnosti, vzájemné odcizení lidí, realitu fikci. Střídáním a překrýváním několika témat překonal nebezpečí tézovitosti a z banální, trapné situace vytěžil hluboké a zcela neotřelé drama. V žádné jeho hře postavy neuvažují a nediskutují tolik jako zde. Ale všechny argumenty vyplývají organicky z konfliktu a znovu ho pohánějí dopředu, tryskají z nitra postav, které chtějí obhájit svoji pravdu i právo, aby právě jejich vnitřní svět byl fixován v uměleckém díle.

Umění bylo Pirandellovi jedinou zbraní proti proměnlivosti a pomíjivosti života, protože jenom umělec je schopen zastavit život v jediném okamžiku a dát mu pevný tvar. Umělecké dílo považoval za skutečnější než samu skutečnost, protože je trvalé. Ale ta víra — jako všechno v Pirandellově tvorbě — měla i svůj rub, byla nahodána skepsi. Tvůrce — spisovatel, sochař, herec či režisér — se v jeho hrách nejednou octne v situaci, která konfrontuje jeho záměr či dovršené dílo s živým, neustále proměnlivým modelem a usvědčuje je z nedokonalosti. Skutečnost se vysmívá konvenci, která chce vtěsnat život do tisíckrát opotřebovaného kadlubu. A za jízlivým pošklebkem cítíme hluboce prožitou odpovědnost umělce, obavu, že se nikdy nedokáže dost přiblížit člověku, protože skutečnost vždycky něčím přesahuje svoje zpodobení a stále ji mnohem víc uniká, než kolik jí spisovatel stačí uzavřít do stránek svého díla. Otázka, kterou si klade každý skutečný tvůrce a která ho nutí stále znovu hledat smysl a hranice umění, znepokojovala Pirandella celá léta. Spojuje i všechna témata Šesti postav a dává této hře charakter nejosobnější konfese.

Zvláštní forma komedie Pirandellovi dovolila, aby přímo v textu polemizoval se svými odpůrci, aby se hájil proti výtce vyspekulovanosti, proti častému poukazování na dlouhé filosofické úvahy svých postav. Když se otec ohraňuje proti námitkám divadelního ředitele, opakuje to, co autor jinými slovy formuloval v mnoha polemikách: „Není snad pravda, že člověk nikdy tak naruživě nerozumuje (nebo neblábolí, což je totéž), jak když trpí, právě proto, že chce vidět až na kořen své bolesti, kdo mu jí způsobil a zda a do jaké míry si ji zasloužil? Naopak, když má radost, nedá se radostí unášet a neuvažuje, jako by na ni měl samozřejmě právo?“ Jinde (v. dodatečné vsuvce do povídky „Profesor Terremoto“) zdůrazňuje, že „mučivá dialektičnost“ je charakteristickou vlastností Sicílců, kteří se dovedou docela ponořit do svého utrpení. Takové poznámky, výpady a sebeobhajoby jsou nutně jednostranné a nemožnou zcela vyvrátit pocity vyvolané jeho tvorbou. Ale stejně

jako pozdější Pirandellova režisérská praxe dosvědčují, že všechny úvahy postav chápal jako organickou součást jejich myšlení, a nabádají každého kritika k největší opatrnosti, když je chce příliš přímočaře ztotožnit s autorovou životní filosofií.

Premiéra Šesti postav v římském Teatro Valle 10. května 1921 skončila výtržností. „O půlnoci po premiéře — vzpomíná Orio Vergani — se chtěl vrátit domů a pokud možná se vyhnout davu, který se na nechtěla odejít sama a nechtěla opustit otce v takové situaci ani na několik minut. Pirandello nijak netrpěl a ani se nepozastavil nad tím, co se v divadle dělo. Byl klidný... Neodcházel hlavním vchodem, bylo rádo, aby zmizel vchodem pro personál do vedlejší ulice... mohl vzbudit pozornost a podezření diváků, kteří čekali u vchodu, aby ho vypískali. Odešel a podpíral svou dceru. Ve světle první lucerny ho však poznali. Přátelé ho obklopili a začali ho bránit. Krásné dámy se smály a namalovanými ústy opakovaly: Blázinec! Elegantní mladíci s bílými kravatami se vysmívali a nadávali. Dcera, opřená o otcovo rameno, se třásla a nemohla udělat skoro ani krok. Policie nevěděla, jestli se má toho blázna Pirandella zastat. Přiblížil se taxík. Na osvětleném náměstíčku přijímal Pirandello urážky se sotva znatelnou ironií na rtech. Museli jsme zabránit, aby nedošlo ke rvačce, dokud automobil neodjel... seli jsme zabránit, aby nedošlo ke rvačce, dokud automobil neodjel... Elegantní mladíci po něm házeli drobné. A dámy také honem otevíraly svoje drahé kabelky. Ještě dnes slyším cinkot mědi na dlažbě, posměšky a urážky.“ (Orio Vergani, Il Drama, a. XII, n. 249.)

V té době byl ještě divadelní skandál předzvěstí úspěchu a tento 10. květen znamenal Pirandellovo konečné vítězství. Rozsáhlé dramatické dílo, které nashromáždil za posledních pět let, zaplavilo za několik měsíců světová jeviště. Pirandello se stal módou.

[5]

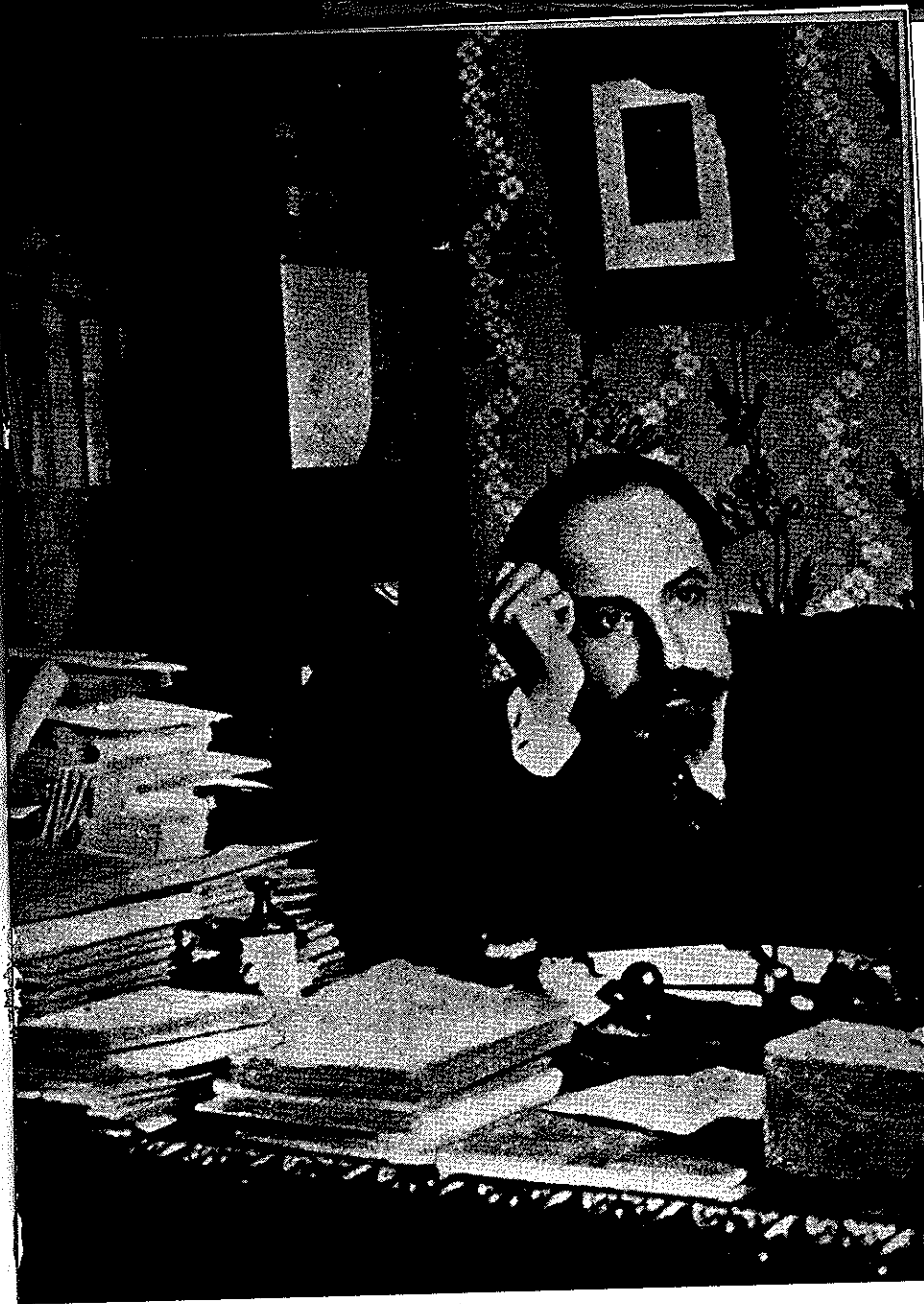
„Obvykle spěchají k mým audiencím sami nespokojenci, lidé zkoroucení neobvyklými strastmi nebo chudáci zapletení do tak podivných případů, že je vskutku trápení jednat s nimi...“ Zajímavé „případy“ k němu přicházely nejrůznějšími cestami. Někdy to byla aféra, přetrášená na stránkách novin („V rukavičkách“ — obvinění slavného fyzika z plagiátu, „Jakou mě chceš mít“ — návrat válečného zajatce, který ztratil paměť a stal se předmětem sporu dvou rodin.) Jindy událost z Pirandellova blízkého okolí („Nahé odívání“ — sňatek spisovatele L. Capuany). Mohl to být snový obraz („Každý má svou pravdu“) nebo náhodou zaslechnutý úryvek rozhovoru. Často našel podnět ve vlastní povídce či hře, její situaci obrátil naruby a znovu těžil z jejich nevyužitých možností. Když listoval v ilustrovaném časopisu, zaujal ho obrázek kostýmované kavalkády. Dal podnět k myšlence, co by se asi stalo, kdyby některý jezdec, převlečený za krále či císaře, spadl s koně, zranil se a uvěřil

ve svůj převlek. *Co kdyby?* Jeho fantazie se živí nezvyklými událostmi, které nějak naruší běžný chod života a normální vztahy, rozbíjí jejich automatismus a ukáže skutečnost v novém světě. Co kdyby se hrdinův život zastavil v jediném okamžiku? Dvanáct let trvá pro Jindřicha IV. chvíle pokošení historického krále. Těch dvanáct let nebyl dramatickou postavou, prožíval totiž cizí a ukončený osud. Teprve když prohlédl, když vstoupila do hry i jeho vůle, začíná se jeho drama.

Kdo byl Jindřich IV.? Z vybledlých vzpomínek snaží se doktor Genoni poskládat obraz pacienta: Matyldu poutal i odpuzoval: „Smála jsem se takhle taky jemu, ale hlavně *ze strachu*. Protože slibu těch očí se dalo věřit, ale bylo to strašně nebezpečné... kolikrát jsem si trpce vyčítala, když jsem viděla, že můj smích zapadá do smíchu všech ostatních — pitomci, byl jim pro legraci.“ Doktor Genoni: „Poněkud *přehjatý* byl už tedy od začátku...“ Byl jiný než oni. Za jeho zády se říkalo, že je blázen.

Jindřich IV.: „Oni den co den, každou minutu vyžadují, aby druzí byli takoví, jak oni chtějí; ale to podle nich samozřejmě není žádné tyranizování! Kdepak, kdepak. To je jejich způsob myšlení, vidění, citění. ...A oni toho využívají, nutí vás podrobit se a přimout ten jejich způsob, abyste i vy viděli a cítili jako oni... A běda tomu, koho jednou ocechují některým z těch slov, která všichni opakují. Například: „blázen“. Například, co já vim: „hlupák“... Tak to přece dělají všichni, prohlásí Petra nebo Pavla za blázna, aby měli důvod držet je pod zámkem. Víš proč? Protože nikdo nevydrží poslouchat jejich řeči...“ Zdravého Jindřicha považovali za blázna („Všichni mi říkali už dávno předtím blázen“), protože je uváděl do rozpaků svou nekonformností, protože stejně jako historický Jindřich IV. vzdoroval svému okolí. „Všechno znesvětili, kradli a kradli, jeden hrabal víc než druhý, Anáš hůř než Štefan a Štefan hůř než Anáš.“ Mluví to maska historického krále, nebo člověk, který se za ní ukryl? Neustále provokuje svoje okolí dvojsmyslnými útoky: „Já vám například řeknu o těch, co tu byli: dorota, požitkář a šarlatán. — Ne, to není pravda. Tomu nikdo nevěří. — Ale všichni zděšeně naslouchají. Rád bych věděl proč, když to není pravda...“

Historický král oblékl roucho kajicníka a Pirandellův hrdina neunesl „tihu klátby“, tíhu své samoty. „Běda vám, jestli někdy jako já utonete v úvahách o té strašné věci, která může opravdu dohnat k šílenství: Napadlo vás někdy, když jste tak stáli jiné bytosti po boku a dívali jste se jí do očí — tak jako já se kdysi díval do jedné očí — že jste vlastně jako žebrák přede dveřmi, jimiž nikdy nebude smět vstoupit? Ten, kdo vejde, nebudete nikdy vy s vaším světem v sobě, tak jak ho vidíte, jak se ho dotýkáte, ale kdosi vám neznámý...“ Zklamal se v lásce, přítel ho zradil, zákeřnost ho vyloučila ze života. Dvanáct let prožil v „bezděčném šílenství“, ale probudil se z nemoci a už se neodvážil vrátit tam, kde byl odmítán. Cítil, že jeho mládí zatím uprchlo a že už nemůže opustit svoji izolaci. (Pirandello: „Zapomněl jsem žít...“) V masce blázna se ukryl před šíleným světem. „...z té minulosti tak daleké, tak barvitě, tak hrobově si představovat, že daleko odtud, osm set let daleko se lidé dvacátého století bez oddechu rvou a štvou, trápí se vzrušením





o své záležitosti; s napětím a vzrušením čekají, jak se vyvine situace. Kdežto vy jste už v dějinách.“ Jindřich IV. je Pirandellův Alcest. Odmítl svět a dobrovolně se od něho odloučil. Ale v izolaci už nemohl potlačit touhu po prchavém, unikajícím životě. Když po něm naposledy vztahuje ruku, zabíjí svého soka. A pak mu nezbyvá než znova si nasadit masku šilence. Jenže tentokrát už nedobrovolně, proti své vůli.

Jindřichovo šilenství má několik podob, za jediným slovem se skrývá mnoho různých významů. Uměle stvořená maškaráda Canossy chvílemi podmanivě souzní s osudem Jindřicha a vzápětí se znova proměňuje v neskutečnou hru. Pirandello vytváří neustálé napětí mezi dvěma póly: mezi groteskou a tragédií. Nutí diváka, aby Jindřichův osud sledoval téměř současně z několika různých pohledů. Hlavní postava tak vyrůstá ze zběžně naskicovaného pozadí, scénu od scény je rozložitější a plastičtější a klinický „případ“ se před divákovými očima proměňuje v obraz člověka své doby. V tragédii revolty, podlomené nevírou.

[6]

Léta nepochopení naučila Pirandella lhostejnosti k veřejnému mínění. S obdivuhodnou trpělivostí odkládal listy rukopisů a shromažďoval sbírky povídek, které zatím nenašly nakladatele. Na svoji dobu musel čekat a šťastnou shodou okolností se jí dočkal právě na vrcholu tvůrčích sil. Roku 1918 se rozešel se svou ženou, takže po patnáctileté klauzúře mohl zase vystoupit na veřejnost. S novou energií začal zasahovat do literárních sporů, vykládal svoje hry, polemizoval s kritiky. Vzedmutá vlna zájmu o Pirandellovu tvorbu zrodila i legendu o pirandellovštině.

Roku 1922 vyšla obsáhlá a podnětná studie Adriana Tilghera a rozhodujícím způsobem předznamenala všechny další interpretace Pirandellova díla. Kdo s Tilgherem nesouhlasil, zůstal v jeho zájmu: musil s ním polemizovat. Tilgher chápal Pirandella jako autora jednoho „centrálního problému“, dualismu života a formy. „Život nemůže existovat mimo formu, ale zároveň se také nemůže zříci marných pokusů o její rozbití, aby se mohl realizovat jako beztržící a ničím neomezený svobodný život... Podstata Pirandellova dramatu spočívá v zápase mezi prvotním obnaženým životem a oděvem nebo maskou, o kterou člověk usiluje a musí usilovat, aby svou nahotu zakryl...“ K uměleckým kvalitám Pirandellovy dramatiky nebyl Tilgher nevsímavý, ale snažil se především o její ideové zařazení a vysvětloval ji filosofickou terminologií, převzatou od Georga Simmela. Pirandello se nejdříve s jeho interpretací ztotožnil a svými výrocky přispěl k její kanonizaci, zanedlouho se proti ní prudce ohražoval. Rozpornost Pirandellových výroků potvrzuje starou zkušenost, že umělecké konfese nelze nikdy brát doslova, protože se v nich mísí upřímnost s bezděčnou i záměrnou mystifikací. Spor mezi autorem a kritikem byl poznamenán osobní nevráživostí i zásadními politickými neshodami, měl svoje peripetie a nebyl

vlastně nikdy uzavřen. Nakonec zůstalo třet ve vzduchu několik dodnes sporných otázek: Je Tilgherův Pirandello opravdu autentický? Jaké jsou filosofické kořeny Pirandellovy dramatiky? Vznikaly jeho komedie spekulativní cestou či vyrůstaly spíše z osobní inspirace a zkušenosti?

Tilgher bezpochyby pečlivě roztrídil a pojmenoval problémy, jimiž Pirandellovi hrdinové žijí, hledal jejich společného jmenovatele, ale tím je zároveň připravil o kus lidské jedinečnosti. Na stránkách jeho studie leží postavy dramatu před čtenářem jako názorně odkrytý hodinový strojek. Každý si může sáhnout na jeho součástky, pochopí i jejich mechanické funkce a vztahy. Ale je to už jen make-ta, která neukazuje čas. Jakmile Pirandello podlehl Tilgherovu sugestivnímu výkladu a našel v něm nové podněty k tvorbě, proměnily se jeho komedie v dialogizovaný přepis abstraktní formule, takže právě Tilgher je rozhodně odmítl a musel konstatovat, že by pro Pirandella bývalo patrně lépe, kdyby jeho studii nikdy nečetl.

Kritika shledávala s mravenčí pílí všechny Pirandellovy filosofické předchůdce od Herakleita přes Schopenhauera až k Bergsonovi a Freudovi, ale Pirandello houževnatě vyvracel jakoukoliv přímou souvislost svého díla se současnými proudy ve filosofii a dokonce zapíral i svou filosofickou erudici. „Slyšel jsem o sobě tyto i jiné hypotézy a sáhl jsem *dodatečně* po svazcích německé filosofie, abych se přesvědčil, co je na nich pravdy.“ (Národní listy, 16. XII. 1926.) Z dialogů jeho komedií můžeme jistě vytrhnout ne jeden odstavec, který přímo svádí ke stopování nejrůznějších vlivů, a z citátů sestavovat filosofické čítanky. Ale pokušení konstruovat z nich ucelený filosofický názor vede k přehlížení dramatických souvislostí. Jakmile nastavíme citát k citátu, ale postavu k postavě, objeví se nám rozpornost díla a protikladnost různých řešení. Pirandellova dramatika prostě vzdoruje snaze uspořádat ji v jednotný systém. Argumentace jeho postav je jen zdánlivě logická. Často je založena na očividných sofismatech. Je *pravdivá* jen v kontextu hry, protože je psychologicky věrojatná.

Tam, kde dramatikova fantazie opravdu sloužila jen k tomu, aby uvedla do chodu mechanismus myšlenkové konstrukce, může nás na okamžik zaujmout groteskní situace, překvapit nečekaný psychologický postřeh nebo vtipný paradox. Ale prefabrikovaná téze působí jako filtr, jímž do umělého světa dramatu pronikají jen izolovaná, z reálných souvislostí vytržená fakta. Cítíš, že drama je starodávné a cizí, protože polemické ostří téze se časem otupilo a zbyla z ní jen banalita nebo nepravda. Ale ve dvacátých letech Pirandellova tvorba provokovala právě tím, že na scénu, zaplavenou konvenčním zbožím, zaútočila novou problematikou. Až s přibývajícím léty ztrácela „pirandellovština“ někdejší dráždivost a zájem kritiků se přenášel na jiné stránky jeho her. Jejich filosofická problematika zajímala už jen potud, pokud byla opravdu prožitá, pokud se rozplynula v postavách a jejich osudech.

[7]

Po deseti letech intenzivní práce pro divadlo vstoupil Pirandello na jeviště i jako režisér. Systém hereckých starů — mu svazodávány prakticky všechny italské divadelní společnosti — mu svazoval ruce. Neuspěch dramatu „Když ne tak“ r. 1915 si vysvětloval tím, že Ema Gramatica svou interpretací obrátila naruby jeho význam. Mohl se spolehnout na vynikající talent Angela Musca, ale jeho partneři byli nejednou „pod psa“. Při zkouškách na „Hru úloh“ si stěžoval: „Neuspokojují mě všichni herci, kromě Ruggeriho. mě vlastně neuspokojuje nikdo. Ale musím se smířit s tím, co je u společnosti, která se opírá o výjimečné umění jediného herce...“ Zběžná skicovitost postav kolem Jindřicha IV. bezpochyby souvisí i se složením společnosti Ruggera Ruggeriho. Monologický charakter jeho her byl patrně diktován nutností. Jestliže se Pirandello neustále musel přizpůsobovat potřebám a možnostem zavedených souborů, dal se jistě snadno zlákat k pokusu o vybudování divadla, které by se podřídl jeho představám. Ve dvacátých letech sledoval se zájmem experimenty malých avantgardních divadel, předkládal návrhy na založení italského národního divadla a roku 1924 se sám stal ředitelem. Z kolektivní iniciativy několika herců a literátů, kteří se zaštili Pirandellovou autoritou a zkušeností, vzniklo Teatro dei unci — Divadlo jedenácti, později Teatro d'arte. Mělo otevřít cestu na jeviště širokému okruhu italských spisovatelů a překonat systém hvězd zdůrazněním kolektivního charakteru každé inscenace. Dalo to najevo v zahajovacím představení V Pirandellově aktovce „Posvěcení Pána lodí“ zaplavila malé jeviště paláce Odescalchi asi stovka účinkujících. V době výbojů Piscatorových a Mejerholdových sledoval Pirandello přibližně podobné cíle, jaké už před pětadvaceti lety prosadili Antoine, Stanislavskij a Brahm. Nebyl to tedy nijak převratný program a záhy se také ozvaly kritické hlasy, které divadlu vytýkaly nevyhraněnost a eklektičnost. Ale i tak byla asi konvence silnější než dobrá vůle zakladatelů. Teatro dei unci neslo už po dvou letech Pirandellovo jméno: Pirandello byl nejpřitažlivější hvězdou souboru.

Skutečný přínos jeho režisérské činnosti spočíval především v tom, že na scéně realizoval vlastní interpretaci svých her. Útržky Pirandellových myšlenek o hereckém umění v mnohém připomínají názory K. S. Stanislavského. Všechny scénické i herecké prostředky zaměřil k tomu, aby na jevišti vytvořil iluzi reálných událostí. Na rozdíl od antiiluzionistického pojetí zejména německých režisérů snažil se od vštknout svým komediím maximální věrohodnost a vehnat krev do zkonstruovaných situací. Jeho představy o divadle jsou konečně fixovány i v podrobných scénických poznámkách a zejména ve hrách „Každý podle svého“ a „Dnes večer improvizujeme“. Konci- poval je jako „divadlo na divadle“, ale neslo mu o „zdivadelnění divadla“, o výzvu k jevištní stylizaci. Naopak. Mezi divadlo a skutečnost kladl rovnítko. Je to teatrum mundi a člověk v něm je jenom herec: hraje — dobře nebo špatně — svoji roli v komedii života. Právě tady stírá hranici mezi jevištní fikcí a skutečností důkladněji než neortodoxnější naturalisté.

Pirandellova společnost existovala ovšem jen krátkou dobu. Státní dotace — na tehdejší poměry opravdu maximální — neodpovídala skutečným potřebám souboru, část nákladů musel Pirandello krýt z vlastních prostředků a divadlo prodlužovalo svou existenci častými zahraničními zájezdy. Nemohlo tedy přežít kulminační bod Pirandellovy evropské popularity. Po tříletém období převzala řízení společnosti herečka Marta Abba, a třebaže se Pirandello podílel na vedení divadla jako režisér, dramaturgický poradce i domácí autor, zřejmě musel slevit z původních představ. Na několika hrách z té doby je patrné, že znova spoléhal na virtuozitu první herečky, vystavoval do popředí jednu jedinou roli a o ni opíral celou tíhu dramatu.

[8]

V roce 1924 Pirandello vstoupil do fašistické strany. Dával tisku k dispozici prohlášení o solidaritě s režimem a umožnil jeho pohlavárům, aby na něm několik let dokumentovali velkorysý zájem o italskou kulturu. Drobné zprávy a rozhovory, které jsou u nás dostupné, neevysvětlují dost jasně, co Pirandello strhlo ke skoro manifestačnímu projevu politické sympatie. Dosud se vždy distancoval od politického života a ani nyní se nepřestal prohlašovat za zcela apolitického člověka. Imponoval mu snad radikalismus fašismu a očekával, že skoncuje se všemi příznaky vnitřního rozvratu? Cítil nějakou souvislost fašismu s hnutím dělnických svazků na Sicílii, které poznamenaly jeho mládí? Nebo to byl jen projev oportunistu a vděčnosti za prokazované pocty? Ať už byly jeho důvody jakékoliv, zdá se, že brzo ztratil iluze o „obnově Itálie“ a do jeho díla začaly pronikat opoziční tendence. Postoj oficiálních představitelů režimu k Pirandellovi citelně ochladl. Když mu byla roku 1934 udělena Nobelova cena, oslavovali svého Mistra bez nadšení a rozpačitě. Rozhodnutí poroty bylo přijato — asi právem — jako projev nesusouhlasu s italským návrhem na udělení ceny d'Annunziovi. Ve třicátých letech žil Pirandello jako světoběžník, střídal hotely evropských i amerických velkoměst a v Itálii se objevoval jen zřídka. Cenzura v něm začala škrtat. Operní libreto „Pohádka o vyměněném dítěti“ bylo zakázáno. Církev odsoudila „pohanství“ v jeho díle. Po několikaleté éře okázalých poct se stával nepohodlným člověkem.

V posledním dopsaném aktu „Gigantů z hor“ se ozve za scénou dusot kopyt. Horští obři, všemocní páni porobeného světa, projíždějí kolem odlehleho úkrytu kouzelníka Cotrona a zdivo jeho domu se zachvěje.

Cromo: Zní to jako kavalkáda hordy barbarů.

Diamante: Mám strach, mám strach!

Shodou okolností jsou to poslední slova, která po sobě Pirandello zanechal. Jsou naplněna úzkostí před nekulturní a nelidskou mocí, která vydupávala své pochody po dlažbě italských měst.

[9]

Pirandellovo dílo rychle vplynulo do evropské divadelní kultury, vydalo ze sebe rozhodující impulzy, inspirovalo a ovlivnilo řadu mladších evropských dramatiků, ale samo začalo pomalu ustupovat ze světových jevišť. Roku 1933 píše hru „Když je člověk někdo“, příběh stárnoucího básníka, spoutaného vlastní proslulostí. Přeloženo do Tilgherova slovníku: ustálená „forma“ brání proudu života. Básník na konci rezignovaně přihlíží své oslavě a jeho živá podoba zkamení v nehybných tvarech pomníku. Ustrnutí, neproměnlivost znamená smrt.

Poslední dramata i neuskutečněné záměry však svědčí o tom, že se Pirandello nesmířil s úlohou živého klasika. Rozbíjel uzavřený kruh „svých“ témat a rozepsal ještě jednu pozoruhodnou kapitolu.

V roce 1908 vyšel román „Staří a mládí“, široce koncipovaný obraz sicilského života na konci devadesátých let, jediný pokus o epické zvládnutí historických dějů. Další povídky i divadelní hry mají vesměs komorní charakter, postihují vždy jen tolik sociální skutečnosti, kolik se jí uplatní v pozadí příběhu, kolik jí ulpí na jediném, většinou zcela výjimečném lidském osudu. Po nejvyšším vzepětí jeho tvůrčích sil na počátku dvacátých let se zdálo, že látka, ze které stavěl svoje dramata, je vyčerpána a nenabízí víc než nové variace starých motivů. Tehdy začal znovu uvažovat o rozsáhlejší románové skladbě. Její příběh se měl odehrávat v nedaleké budoucnosti: po zničení světa. Poslední dva lidé — Adam a Eva — přežili katastrofu a zakládají nový lidský rod. Adam, bývalý profesor lingvistiky, chce zachránit lidskou kulturu pro příští generace. Každému ze svých synů vštěpuje vzdělanost jiné rasy. Ale děti se mu vymykají z rukou, mají jiné zájmy a odvracejí se od moudrosti rodičů. Opakuje se konflikt starých a mladých. Zdá se, že dějiny budou pokračovat v bludném kruhu. Nicméně mají lidé před sebou ještě jednu šanci.

Známe jen hrubé obrysy celkového plánu, drobné poznámky v zápiskách; práce na románu nepřekročila zárodečné stadium. Doba postavila Pirandella před nové téma. První zmínky o jeho románu jsou z téhož roku, kdy bratři Čapkové napsali Adama Stvořitele. Neběží už o jediného člověka (jako v Pirandellových komediích) ani o drama národní historie (jako ve Starých a mladých), ale o osud celého lidstva. Mění se i básnická metoda: Pirandello sahá po biblické legendě a transponuje ji do současnosti.

Podobným vývojem prochází i jeho dramatika. V letech 1928—1936 vzniká trojice mýtů: „Nová kolonie“, sociální mýtus, drama o zhroucení utopické představy o novém uspořádání života, náboženský mýtus „Lazar“ a konečně nedokončený „Giganti z hor“, nejvýznamnější skladba celého cyklu, zamýšlená jako epilog celoživotního díla. K nim se těsně přimyká operní libreto „Pohádka o vyměněném dítěti“. Jsou to chórická dramata, odehrávají se uprostřed širokého lidského společenství. Dějiště je pokaždé zbaveno vší konkrétnosti: kolonie bývalých pašeráků a romantických vyděděnců, pohádkové přístavní město, Cotronův kouzelný zámek — útočiště snů. Pokaždé je to Ostrov, Sicílie proměněná v symbol světa. Nalezneme tu různé reminiscence starších Pirandellových

her, postavy však mají monumentálnější obrysy, nejsou posedlé potřebou zkoumat a ospravedlňovat svoje činy, dávají se unášet vášněmi, instinkty a city. Básníková fantazie, která byla vždy připoutána k realitě života, tvoří teď novou skutečnost vizi a přeludů. Typické pirandellovské motivy jsou traktovány tak, aby měly co nejobecnější platnost. Pirandello se ocitá na prahu symbolického umění, které dříve programově odmítal.

„Giganti z hor“ se měli stát Pirandellovou závětí. Chtěl v nich shrnout svoji životní zkušenost v jediném básnickém díle, vypovědět vše o tragické osamělosti umělce, vyslovit úzkost z lidí, kteří se zřikají své lidskosti a stávají se poslušnými nástroji v rukou brutální, nekulturní síly. V ovzduší mýtu je málo místa pro ironii. Proniká tam jen zřídka, působila by disharmonicky. Ve snaze překonat stereotypní šablonu, kterou si sám vytvořil, a obsáhnout širší okruh skutečností Pirandello v sobě překonával „stav, v němž je každá myšlenka provázena svým opakem“ a který nutí konfrontovat každý cit s jeho pohybkami. Zřekl se humorismu a s ním i kusu své umělecké osobitosti.

Poslední díla nepatří k nejsilnějším v Pirandellově tvorbě. Ale přece jen představují velkorosý pokus o syntetičtější pohled na svět. Nedovršený pokus, torzá.

Móda, která ve dvacátých letech proměnila Pirandella v evropskou senzaci prvního řádu (jenom Šest postav se dočkalo v rozpětí necelých tří let asi stovky provedení na německých scénách) měla — alespoň pokud jde o další osudy jeho díla — i svoji stinnou stránku: co následovalo, musilo se nutně jevit jako „ústup ze slávy“. Srovnání s těmi tučnými léty svádělo často ke skeptickým prognózám o životnosti Pirandellových komedií. Ale tři desetiletí, která nás dělí od jeho smrti, zkorigovala sama leckterý ukvapený soud.

Kdykoliv se dnešní kritik snaží vysledovat vývojové cesty moderního dramatu, dospěje ke složitému Pirandellovu zjevu, jako by se právě v něm všechny křížily a zauzlovaly. Kdybychom se pokusili sestavit rejstřík spisovatelů, v jejichž tvorbě už někdo hledal přímý Pirandellův vliv, byl by to asi seznam stejně obsáhlý jako výčet jeho filosofických předchůdců. Byl by v něm uveden Sartre s Camusem, Anouilh a Salacrou, O'Neill i Wilder, Beckett i Dürrenmatt, Betti, De Filippo a za nimi dlouhá řada italských prozaiků a dramatiků. Někteří badatelé se dokonce pokoušejí hledat přímé vývojové souvislosti i mezi Pirandellem a Brechtem a nalézají styčné body mezi Pirandellovou pozdní prózou a dílem Franze Kafky. I když se nenecháme vlákat na vratkou půdu takových dohadů a nebudeme se pokoušet o rozlišení přímého vlivu a bezděčné příbuznosti, která vyrůstá ze stejné či alespoň podobné kulturní a společenské atmosféry, je takový namátkový výčet sám o sobě dost výmluvný. Svědčí o tom, že téměř všechny typy současného dramatu mají v Pirandellovi svého předchůdce a že Pirandello vyslovil nebo alespoň naznačil většinu témat a problémů, jimiž moderní literatura žije.

ZDENĚK DIGRIN

POZNÁMKY

Soubor pěti her podává výběr Pirandellovy dramatické tvorby z let 1916—1922. Představu o Pirandellově dramatičce, která se u nás ustálila ve dvacátých a třicátých letech především zásluhou prvních pražských scén, doplňuje tedy ukázkami nářečních komedií, z nichž české obecnostvo poznalo pouze hru „Rozmysli si, Jakoubku!“ (Vinohradské divadlo roku 1930) a „Sicilskou komedii“ v televizním nastudování z r. 1958. Komplikace při jednání s dědici autorových práv znemožnily, aby ve výboru byla zastoupena i Pirandellova pozdní tvorba, takže soubor nemohl podat ucelenější obraz jeho vývoje. Všechny hry jsou přeloženy podle desetisvazkového kompletu „Maschere nude“, vydaného nakladatelstvem Mondadori r. 1958.

SICILSKÁ KOMEDIE (LIOLÀ)

Plán komedie vznikl v červenci 1916, kdy Pirandello slíbil A. Muscovi novou hru na začátek příští sezóny. Titulní postava — vesnický básník Tralala (Liola) — se objevil už v povídce „Moucha“, dějovou osnovu však Pirandello převzal z prvních kapitol svého románu „Nebožtík Matyáš Pascal“. Premiéra se uskutečnila 4. listopadu 1916, v posledním týdnu zkoušek psal Pirandello svému synovi: „Po Nebožtiku Matyáši Pascalovi mi tahle věc nejvíc přirostla k srdci. Je snad nejsvěžejší a neživější. Už víš, že se jmenuje Liola. Napsal jsem ji za čtrnáct dní letos v létě. Byly to moje prázdniny. Skutečně se odehrává na venkově. Snad jsem ti už řekl, že hlavní hrdina je vesnický básník opilý sluncem a celá komedie je plná písniček a slunce. Je tak radostná, jako by ani nebyla ode mne. Jedině mě mrzí, že nebudeš se mnou, můj Steno. Ale uvidíš ji, až se vrátíš, protože tohle dílo bude žít dlouho.“

První knižní vydání z r. 1917 obsahovalo původní nářeční text a současně autorův překlad do spisovné italštiny. Později byl „Liola“ převáděn i do jiných dialektů, někteří režiséři přenášeli do italského textu jednotlivé prvky sicilského originálu. Do češtiny je tato komedie přeložena poprvé. Nastudovalo ji pražské studio Československé televize v režii Jiřího Bělky s Jiřím Valou v hlavní roli.

DIPLOM (LA PATENTE)

Dramatický prepis stejnojmenné povídky (knižně 1915) vznikl v roce 1918, rovněž pro A. Musca. Nářeční text byl uveden v Římě 19. února 1919 souborem Teatro Mediterraneo (jeho ředitelem byl Pirandellův spolupracovník Nino Martoglio) s A. Muscem v hlavní roli. Do češtiny přeložil tuto aktovku Václav Jirina pod titulem „Soudně ověřený smolař“, na jeviště ji uvedl Karel Hašler.

V RUKAVIČKÁCH (TUTTO PER BENE)

Hra vznikla na základě stejnojmenné povídky, vydané knižně r. 1915. V situaci druhého dějství využil Pirandello některé motivy, které předtím sám parodoval v povídce „Netopýr“ (česky v souboru „Člověk, zvíře a ctnost“, Praha 1929). K situačnímu schématu této hry se pak ještě jednou vrátil roku 1927 v aktovce „Bellavita“.

Premiéru 2. března 1920 uvedla divadelní společnost Ruggera Ruggieriho, který hrál Martina Loriho. Sicilská společnost Marceliniho uváděla nářeční verzi komedie pod názvem „Ccu'ri 'nguanti gialli“. Tento titul jsme použili i pro náš překlad. Do češtiny ji prvně přeložil Václav Jiřina pod titulem „Úděl věrných“.

ŠEST POSTAV HLEDÁ AUTORA (SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE)

Premiéra této komedie se konala 10. května 1921 v římském Teatro Valle v provedení Niccodemiho společnosti. Hlavní role hráli L'Almirante a V. Vergani. Šesti postavami pronikl Pirandello i za hranice Itálie: V. Vergani hrála roli dcery na úspěšném zájezdu do Ameriky, v Paříži je uvedl R. Pitoeff a L. Pitoeffová, v roce 1924 ji nastudovala řada německých scén, největší význam měla zřejmě inscenace Maxe Reinhardta.

Prázké Národní divadlo uvedlo Šest postav 12. října 1923 v režii Karla Dostala (Otec — V. Vydra, Dcera — J. Kronbauerová, Matka — M. Hübnarová, Syn — E. Kohout, Ředitel — E. Wiesner).

Vysokou úroveň této inscenace připomínala kritika znovu v prosinci 1926, když ji srovnávala s provedením Pirandellovy divadelní společnosti (Vinohradské divadlo, 14. prosince 1926). Italský soubor uváděl v Praze tři představení: „Šest postav hledá autora“, „Jako dříve, ale lépe než dříve“, „Každý má svou pravdu“. Pohostinské vystoupení umožnilo konfrontaci domácích inscenací s autorským pojetím Pirandellovým.

„My hráli jsme ‚Šest postav‘ jaksi v podškrtnutí rozdílu skutečného světa a světa imaginace, my jsme velmi podstatně vyjadřovali fantomovitost postav hry, která se má složit, ba my jsme misty věc až halucinovali. Vlachové proti nám jsou prostší, přirozenější, ba — ač to zní paradoxně — reálnější v postavách nereálných než v realistic-kém prostředí, jistě však velmi intenzivní a velmi výrazní...“ (J. Hilbert.) „... mocné představy autorovy srážejí se s hereckým cvikem a zvykem a komedie se vzdouvá stoupající ironií údivu a odporu nad nemožností, aby svět autorův byl věrně uchopen zdívalelnými herci... proti českému provedení je v italském ostřejší oddělen svět herecký od světa autorova, herci, seskupení ředitelem, jsou opravdu chudinkové, kteří by na autorovy postavy nestačili... přirovnání by nebylo pro nás k necti... Ale v italském představení vysvitá lépe bezmocnost hereckého světa k autorovu, falešnost a řemeslnost jednoho rozliš se zřetelněji od pravdivosti druhého, pozadí je silnějším odrazem pro popředí a okamžiky velkého vzrušení pádněji vyvstanou postupem, přípravou, zasazením...“ (J. Vodák.)

O. Fischer: „Podle prvního večera jsme oprávněni soudit, že Pirandello režisér jde dál (a jinam) než Pirandello autor: těchto ‚šest postav‘ mělo již poněkud jiný ráz, než jak je známe, neříkám z naší scény, leč z knihy. Jako by Pirandello na svém kuse básnil a experimentoval dál: Přidána je účinná němohra na konci s rozryvným smíchem dcery unikající do světa, a změněn je důležitý moment přístupu šesti ‚personaggi‘ na jeviště. Nezjevují se ty vymyšlené postavy najednou a ozářeny světlem, jež by aspoň na chvíli naznačilo jejich neskutečnost: přicházejí, jedna po druhé, ne z pozadí, ale po můstku jako obyčejní herci a jsou naposledy připodobněny skutečným postavám z masa a krve, takže se na scéně proplétá dvojitý děj, ale nerozestupuje se ta akce ve skutečnost a vyšší spirituálno. Zdá se, že autor-režisér chtěl zdůraznit obecnou platnost (chcete-li ‚civilnost‘) své hry, s níž stírá přízračnost a fantastiku. Naproti tomu u nás byla silněji vyzvednuta filosofická tíže, silněji zdůrazněna nesrovnalost ‚života‘ a básnické ‚hry‘. A přece — A přece toto nové italské pojetí přivedlo ještě mocněji, protože prostěji, k platnosti to, co tvoří podklad těch duchaplných a napínavých kombinací: totiž strašidelnost života uprostřed hry, strašidelnost, výmyslu uprostřed skutečnosti. To ryze technické, divadelnické, úmyslně šmírašské stálo v popředí...“ Po druhém večeru (Každý má svou pravdu) opakuje O. Fischer: „Italská družina vymyjuje jakýkoliv příměsek fantastiky... což je největší překvapení — styl genrovitě drobnokresby upomíná nápadně svědomitou metodu malých scénických plošek, jak ji vypracovali Moskevští.“

Fischer — jediný z českých kritiků — rozpoznal, že Pirandello provedl ve hře změny, že se text poněkud liší od starší varianty. Vycítil tu zásahy Pirandello-režiséra a do jisté míry měl pravdu. V roce 1925, v novém vydání několika starších her, provedl autor řadu drobnějších úprav a zdá se, že revidoval právě ty texty, které inscenoval nebo chtěl inscenovat se svým souborem.

Do češtiny je komedie „Šest postav hledá autora“ přeložena potřeť. Překlad Marie Votrubové-Haunerové uvedlo ND v roce 1923. Překlad O. Hínka hrála Městská divadla pražská 19. II. 1943 v režii Karla Jerneka j. h. Překlad Jana Vladislava uvedlo ND na jevišti Tylova divadla v roce 1966 v režii M. Macháčka.

JINDŘICH IV. (ENRICO IV)

Na otázku, proč volil pro svoji tragédii právě postavu německého krále, odpověděl Pirandello poukazem na Canossu. Druhý, patrně neméně důležitý důvod postřehl B. Crémieux ve studii „Henri IV et la dramaturgie de Luigi Pirandello“: existence několika stejně proslulých Jindřichů IV. usnadnila expozici historického příběhu (záměna dvou králů).

Jindřich IV. byl prvně uveden za necelý rok po Šesti postavách 24. II. 1922 v milánském Teatro Manzoni s Ruggerem Ruggerim v hlavní roli. Ruggeriho přizval Pirandello k pohostinskému vystoupení v této hře i při zájezdu svého souboru do Anglie a Francie r. 1925.

Český překlad Václava Jiřiny uvedlo Národní divadlo v říjnu 1926 v režii Vojty Nováka s Václavem Vydrou v titulní roli. 18. prosince odpoledne hrálo se toto představení pro Pirandella a jeho družinu v poslední den jeho pražského pobytu.

NAHÉ ODÍVATI (VESTIRE GLI IGNUDI)

Nezdařená nebo fiktivní sebevražda jako počátek hrdinovy nové existence — to je jeden z nejméně frekventovaných motivů Pirandellovy tvorby. V komedii „Nahé odívati“ v podstatě domyslí a rozvinul situaci, naznačenou v aktovce „Lékařova povinnost“ z r. 1913. Premiéru v římském Teatro Quirino uvedla společnost Marie Melatové. Po několika letech nastudoval „Nahé odívati“ Pirandello se svým souborem pro první zahraniční zájezd. Hlavní roli tentokrát vytvořila Marta Abba, která se v ní osvědčila jako ideální představitelka Pirandellových postav a stala se skutečnou oporou souboru. Její herectví také Pirandella inspirovalo k několika dalším komediím. Český překlad Václava Jiřiny nastudovalo Vinohradské divadlo 8. II. 1928 v režii Bohuše Stejskala s Annou Ibovou v hlavní roli.

SEZNAM ILUSTRACÍ

SICILSKÁ KOMEDIE (Za str. 32)

- 1., 6. *Liola*, Compagnia Millo-Gheraldi-Spadaro 31. října 1961. Režie Vittorio De Sica, výtvarník Ezio Frigerio, v titulní roli Achille Millo.
- 2.—5. *Sicilské komedie*, Televizní studio Praha 12. července 1962. Režie Jiří Bělka, scéna Jan Sládek, laureát státní ceny, kostýmy Jarmila Konečná, kameraman Eduard Landisch, hudba Ladislav Šimon. Fotografie Oldřich Cetl.
2. Teta Croce Azzarová — zasl. umělkyně Marie Vášová, Tuzza — Svatava Hubeňáková, Strýc Simone Palumbo — nár. umělec Bohuš Záhorský.
3. Mita — Blažena Holišová, Strýc Simone Palumbo — nár. umělec Bohuš Záhorský, Tuzza — Svatava Hubeňáková.
4. Teta Croce — zasl. umělkyně Marie Vášová, kmotra Gesa — zasl. umělkyně Marie Glázrová, Carmina — zasl. umělkyně Marie Burešová.
5. Mita — Blažena Holišová, Nico Schillacci, řečený Tralala — Jiří Vala.

ŠEST POSTAV HLEDÁ AUTORA (Za str. 160)

- 1., 3. Národní divadlo 4. června 1966 (v budově Tylova divadla). Režie Miroslav Macháček. Scéna Oldřich Šimáček, kostýmy Jan Skalický. Fotografie Jaromír Svoboda. Otec — nár. umělec Bohuš Záhorský, Nevlastní dcera — Blanka Bohdanová, Ředitel — Miroslav Macháček.
2. Televizní studio Bratislava, premiéra 6. dubna 1964. Úprava a režie Magda Lokvencová. Výtvarník Daniel Gálik, kameraman Jozef Hakl. Fotografie Eduard Hollý. První herečka — H. Kováčiková, První herec — E. Bindas.
- 4., 5. Teatro Odescalchi 1925, režie L. Pirandello. Dcera — Marta Abba, Otec — Lamberto Picasso, Matka — Jone Frigiero, Syn — Gino Cervi.
6. Piccolo teatro di Roma, premiéra 1948, režie Orazio Costa. Dcera — Rosella Falk.
- 7.—8. Stavovské divadlo 12. října 1923, režie Karel Dostál Otec — Václav Vydra, Matka — Marie Hübnerová.

JINDŘICH IV (Za str. 224)

- 1., 5. Národní divadlo 26. října 1926, režie Vojta Novák.
1. Jindřich IV. — Václav Vydra.
5. Scéna — Ladislav Sutnar.
- 2.—3. Piccolo Teatro di Milano, premiéra 1961, režie Orazio Costa. Jindřich IV. — Tino Carraro.
4. TNP — 1957, Jean Vilar v titulní roli.
6. Jindřich IV. — Ruggero Ruggeri.

LUIGI PIRANDELLO

5 HER A JEDNA AKTOVKA

Ze souborného vydání Pirandellových her „Maschere nude“,
vydaného nakladatelstvím A. Mondadori, Milano 1958,
vybral Zdeněk Digrin.

Z italských originálů La patente a Tutto per bene
přeložil Zdeněk Digrin,

Liola a Sei personaggi in cerca d'autore
přeložil Jan Vladislav

a Enrico IV a Vestire gli ignudi
přeložila Alena Hartmannová.

Doslov a poznámky napsal Zdeněk Digrin.

Graficky upravil Oldřich Hlavsa.
Vydal ODEON,

nakladatelství krásné literatury a umění, n. p.,
jako svou 2235. publikaci v redakci krásné literatury.
Praha 1967.

Odpovědný redaktor Miloslav Žilina.

Vytiskl Mír, novinářské závody, n. p., závod 1, Praha 1.
20,75 autorských archů (text 19,16 archů, fot. přílohy 1,59 archů),
21,03 vydavatelských archů. 602 22 865
D-07*60471. Vydání první.
Náklad 2.500 výtisků.

01-033-67

13/54

Cena brož. 15,70 Kčs, váz. 20 Kčs