

BEDŘICH BAUMANN

K PROBLEMATICE TZV. DRAMATU IDENTITY

(K 100. výročí narození Luigi Pirandella)

Naši generaci charakterizuje skutečnost, že člověk se stal problematickým sám sobě a že si je této problematičnosti vědom.

M. Scheler (1928)

Co vědí o dramatu ti, kdo znají jenom drama?

E. Bentley

K hlubšímu chápání situace, která bývá většinou vágně označována jako *krize divadla* vůbec a krize československého divadla zvláště, nevystačíme s obvyklými estetickými, literárně kritickými, literárně historickými nebo psychologickými kategoriemi. Ukazuje se nezbytnost studia sociologické dimenze celého obrovského komplexu této problematiky.

Zároveň se však stává stále a stále zřejmějším, že sociologie divadla je nesmírným, dosud nevyužitým kapitálem jak pro rozvoj sociologické teorie, tak pro rozvoj některých speciálních disciplín a oblastí.

Sociologie literatury ve světovém měřítku patří — přes svou popularitu a přitažlivost — k nejméně rozvinutým a nejméně systematicky zpracovaným oblastem sociálních věd. Hlavní příčina tohoto zaostávání je dvojitá. Za prvé nejsou ti, kdo se zabývají společenskými podmínkami umění vůbec a literatury zvláště, sociologové, nýbrž převážně literární kritici nebo historikové, a sociologická interpretace uměleckých děl jim slouží ke komplexnějšímu, všestrannějšímu chápání umění jako celku. Jejich práce je s to napomáhat k objasnění problémů, ale nelze ji chápat jako systematickou v sociologickém kontextu. Za druhé, pokud se sociologií literatury zabývají marxisté nebo badatelé ovlivnění marxistickou metodologií, jsou ve větší nebo menší míře poplatní zjednodušujícím koncepcím interpretujícím rozsah, zaměření a problematiku dané oblasti výlučně v termínech třídního boje a třídního vědomí. Nesporný vliv na taková simplifikující pojetí mělo to historické údobí ve vývoji marxistického myšlení, kdy autenticky marxovská dialektika, vlastní jádro marxismu, byla pokřivována a zatlačována

mechanistickým determinismem, nejčastěji ekonomistického charakteru. Údobí nadvlády „teorie odrazu“ kombinované s vulgarizovanými a neprávem extrapolovanými myšlenkami I. P. Pavlova a údobí vulgárních deformací stalinského dogmatismu jsou dva příklady. Práce L. Goldmanna, zejména jeho výklad Racina a některých dalších moderních uměleckých děl, jsou výjimkami potvrzujícími pravidlo.

Práce G. Lukáce z počátku 20. let našeho století o sociální podmíněnosti moderního románu obrážející jednu vývojovou etapu v dějinách marxismu a jiných myslitelů podobné orientace jsou nepochybně sociologicky relativní a skýtají dnešním marxistům množství cenných podnětů. Avšak vlastní sociologické studium literárních jevů je záležitostí mnohem a mnohem složitější.

Jde o to, respektovat jak metodologicky nejzávažnější historickou návaznost marxismu, dějinnou realitu různých modelů marxismu, tak historické „osudy“ marxismu, posuvy, které se v něm odehrávají tváří v tvář změnám v charakteru současné epochy. V duchu pojetí R. Garaudyho (*Marxisme du XX^e siècle*, Paris-Genève, 1966) je při tomto druhém přístupu východiskem žádoucí model filosofie, „která by byla s to integrovat vše, co v myšlení dvacátého století změnilo pojmy skutečnosti, pravdy, krásy a morálky.“¹⁾ Zprostředkování mezi oběma odlišnými přístupy nebylo dosud provedeno a lze k němu dospět jen kritickou sebereflexí marxismu, bez níž není možná účinná integrace a opravdový dialog. Takový dialog mezi marxisty se totiž neobejde, jak právem zdůraznil L. Sochor (tamtéž), bez stejně opravdového dialogu mezi marxisty samými.

Na druhé straně je ovšem nutno mít stále na zřeteli celkem banální zásadu — pohříchu našim marxistům ne vždy zcela jasnou — že integrace jako výraz koexistence v oblasti vědy a umění je výsledkem reálné spolupráce na základě zásad, na nichž se můžeme shodnout, a nikoli ideologické kapitulace, ideologického pohlcení nebo sebekastrace, zřeknutí se nebo při nejmenším potlačení toho, co tvoří novou kvalitu socialistické vědy a socialistického umění. Prostředkem takového pochybeného pojetí „integrace“ bývá na straně některých západních myslitelů teorie třídně nerozlišené industriální společnosti a teoretický tlak proti společenským aspektům umění, provázený shodnou kulturně politickou praxí, na straně některých našich pracovníků snaha „integrovat“ do naší duchovní sféry to, co v zemích svého původu do své duchovní sféry neintegruje naprostá většina vlastního národa, např. soubor představ, postojů a předsudků francouzského nebo amerického kulturního snoba²⁾.

Tvořivý marxismus 20. století — a široký proud marxistického myšlení se v průběhu historického vývoje vždy snažil identifikovat, delimitovat se vůči antitetickým směrům a proudům — je nutno odlišit co do poměru k vědeckotechnické revoluci podobně jako vůči umění jako významným polarizačním osám jak od

1) L. Sochor, *Marxismus XX. století. Literární noviny* z 20. 1. 1967.

2) I. Skála, *Několik poznámek k tzv. evropské integraci kultury. Rudé právo* z 2. 4. 1967.

soudobého konzervatismu, tak liberalismu. *Konzervatismus*, který ztratil krok s rytmem času a se základními změnami epochy, se staví k nástupu vědeckotechnické revoluce i k vývojovým proměnám umění skepticky, neboť jejich společenské účinky se vymykají z úzkého rámce jeho představ o socialismu. Moderní umění pokládá za trojského koně, který by mohl vést ke „zburžoaznění“ socialismu. *Liberalismus* má dvě základní varianty: existencialistickou a pozitivistickou. *Existencialistická* varianta neúměrně zdůrazňuje roli nehistoricky a individualisticky pojatého subjektu. Její etiku absolutizuje jakýsi abstraktní humanismus. Podle výstižné charakteristiky S. Provozníka a L. Tomáška „humanismus a morálka ční v tomto pojetí jako výstražné sloupy doby, jako jejich duchovní svědomí, jemuž však chybí vědecké a reálné historické zakotvení v politické a sociální skutečnosti“.³⁾ *Pozitivistická* varianta liberalismu naproti tomu nachází jistotu jen v objektivních hybných silách společenského vývoje a je „výrazem skepse vůči člověku, vůči subjektu ať existenciálně lidskému či institucionálně politickému“ (tamtéž).

Závěry klasiků marxismu o zvláštním poslání dělnické třídy stejně jako o charakteru jiných sociálních tříd a skupin v dané epoše kapitalismu jsou skutečně *historicky podmíněny* a nelze z nich vyvozovat jakési zabsolutizované hledisko třídnosti, jímž by se dalo podle každodenní potřeby manipulovat v zájmu mimo-vědeckých nebo zcela nevědeckých hledisek, ani popírat společenské jevy vyvíjející se nezávisle nebo relativně nezávisle na boji tříd a skupin. Třídně podmíněný, ideologický aspekt tvoří jen jednu stránku společenských jevů. Avšak chtít na druhé straně z titulu „historické podmíněnosti“ třídnosti třídnost společenských jevů, resp. jejich vázanost na existenci sociálních skupin popírat, zamlžovat nebo dokonce eliminovat je nevědecké a nemá s marxistickým přístupem zhola nic společného.

Cílem této stati, která je součástí větší ehystané studie o sociologické problematice moderní literatury, je ověřit platnost a nosnost uvedených metodologických premis na jediném článku jedné vývojové fáze moderního dramatu, tzv. *dramatu identity*, sahajícího od Strindberga přes Pirandella až k Beckettovi a Ionescovi. Tímto článkem je *Luigi Pirandello*, „blues 20. století“, jedna z nejpozoruhodnějších a zároveň nejspornějších postav ve vývoji moderního divadla, a jen okrajově se dotýkáme problematiky identity u Eugena O'Neill a některých typických prozaiků. Některé závěry a souvislosti přejímáme z práce o některých paralelách mezi teoretickým a uměleckým vyjádřením pojmu sociální role. Tato studie, kterou publikujeme v podzimním čísle (1967) amerického časopisu SOCIAL RESEARCH (*George H. Mead and Luigi Pirandello*) je pokusem o interpretaci Pirandellovy dramatické tvorby ve světle teorie sociální role v meadovské tradici, jejíž analýza je předmětem našeho vědeckého zájmu a úsilí po delší dobu. Cenným zdrojem poučení je nám jedna z nejvýznamnějších studií v oblasti literatury

³⁾ Jde o marxistickou syntézu tvořivého poznání. Rudé právo z 23. 8. 1967.

a dramatu, kniha *L. Lowenthala Literature and the Image of Man* (Boston 1963).⁴⁾

Lowenthal dovedl svou analýzu evropského dramatu až k H. Ibsenovi. Čerpáme z cenných poznatků tohoto amerického sociologa, ovšem u vědomí toho, že sociologická analýza dramatu identity a Pirandellova díla zvláště je složitější a náročnější než her Ibsenových, které kritikové často považují za „sociologické trakáty“ (J. W. Krutch, E. Bentley aj.).

Souhlasíme s názorem britského sociálního psychologa Z. Barbu, že drama identity je „nejenom nejradikálnější transformací tohoto žánru až dosud, ale také nejpůvodnějším výrazem dramatické situace (condition) současného člověka“.⁵⁾

Vlastnímu tématu předepisujeme úvahu o funkci divadla v umělecké tvorbě a o problému identity v moderní industriální společnosti.

Umělec nám podává explicitní nebo implicitní obraz orientace člověka vůči společnosti selektivním výběrem problémů a osobností. Zobrazuje chování zvláštních charakterů v konkrétních situacích. Jestliže sociální vědec často odosobňuje reakce jednotlivce, aby vylíčil širší kontext politických, ekonomických a sociálních sil, a jestliže na druhé straně paměti, autobiografie, deníky a dopisy často zamlžují a zkreslují obraz sociální skutečnosti dodatečnou racionalizací a sebespravedlnováním, právě *umělec líčí to, co je více než realita sama*.⁶⁾ August Strindberg napsal: „Vyšší fantazie má větší realitu než je tato aktuálnost. Tyto banální náhody existence nejsou podstatou života.“ A Luigi Pirandello: „Život je ve skutečnosti méně skutečný než umění: — Příklad v životě může být absurdní — umělecké dílo, jestliže je uměleckým dílem, nesmí. Z toho vyplývá, že je nesmysl vinit umělecké dílo z absurdnosti a nepravděpodobnosti ve jménu života.“

Podle L. Lowenthala umělec není ani artikulovaný záznamový stroj ani neartikulovaný mystik, nýbrž *specializovaný společenský myslitel*. Úkolem sociologie literatury je především uvést zkušenosti spisovatelových imaginárních charakterů a situací ve vztah s historickým klimatem, z něhož vyvěrají, transformovat soukromou rovnici témat a stylistických prostředků v rovnici sociální.

Dramatická tvorba zaujímá v umění zvláštní místo. L. Lowenthal zdůraznil: „Divadlo poskytuje znamenitý prostředek pro hru sociálních sil v interakci. Už svou definicí představuje drama pluralistický svět; je sotva kdy omezeno na jednotlivou osobu a zřídka na jednotlivou instituci, a obvykle zasahuje mnoho individualit a sociálních významů, jejichž jsou nositeli. Pak závěrečný akt s jeho aurou lidské kontinuity nemá neodvratnou konečnost a vymezení (definition), kterou směřuje sdělit konec epické básně nebo románu. Hra, svou vlastní pova-

4) Viz B. Baumann, Umělec jako specializovaný společenský myslitel. Sociologický časopis, 1967/1. — O Lowenthalovi viz též náš článek Umění jako literatura a jako zboží, Sociologický časopis, 1965/6.

5) Z. Barbu, The Sociology of Drama, New Society 1967/227, str. 163.

6) L. Lowenthal, Literature and the Image of Man. Boston, 1963, str. IX, X.

hou napodobivá reprezentace života, může být snáze spjata s realitou samou.⁷⁾

Tři století vývoje evropské literatury a dramatu jsou obrazem sociálních dějin a daly by se znázornit křivkou, která vrcholí v *moderním individualismu* a ve 20. století klesá až k bodu, kdy je člověk ohrožen mocnými technologickými a společenskými silami z každého koutu naší planety a stává se problémem sám sobě. Ve svých historických počátcích má drama velmi úzký vztah k reformaci obecně a ke kalvinismu zvláště a je „literárním výrazem prvního stadia konfliktu mezi tradiční společností a vznikajícím duchem individualismu“.⁸⁾ V 17. století začala ztrácet úřednická šlechta ve Francii (noblesse de robe) svou pozici u dvora, tj. tradiční status a sociální funkci. Stávala se „marginální skupinou“ a jedním z projevů tohoto sociálního traumatu byl její příklon k „jansenistickému“ fatalismu, odsuzovanému církví jako kacířství a „tragická vize světa“ (L. Goldmann), jejíž kořeny jsou ve snahách o identifikaci se „skrytým bohem“ (Deus Absconditus). Literárním ekvivalentem těchto snah a postojů je dílo Racinovo, Pascalovo aj. Nedílnou součástí rostoucího individualismu je stoupající vědomí historičnosti každého jednotlivého individua a sociální podmíněnosti rolí, které v dějinách hraje. Od 17. století — a zvláště patrné je to na německém dramatu 18. století — se problém *adaptace vůči organizované společnosti* stává ústředním tématem literatury. Právě dílo Ibsenovo (1828—1906) je dokonalou ukázkou poklesu onoho středostavovského optimismu, kdy pojem adaptace vůči společnosti nabyl radikálně nového obsahu.

„*Moderní drama*“ je pojem do značné míry mlhavý a nereflektovaný. Obecná shoda je celkem v tom, že termín moderní drama zahrnuje pět zcela odlišných podob, které se zhruba kryjí s jeho vývojovými etapami. První podoba je drama „postklasické“ a jeho rozkvět počíná 30. lety 18. stol. (Roku 1731 byla uvedena hra G. Lillo *The London Merchant*, roku 1755 Lessingovo drama *Miss Sarah Sampson*). Druhá vývojová forma „moderního dramatu“ je drama „postindustriální“ s počátky v 30. letech minulého století, jehož typickým výrazem je Wagnerovo *Gesamtkunstwerk*. Třetí podoba, nastupující v 80. letech 19. stol., je tzv. hnutí za Nové divadlo a jeho představiteli jsou hlavně Ibsen, Shaw, Wilde, Čechov, Gorkij. Čtvrtý „modernismus“, jehož doba rozkvětu spadá do let 1900—1925, zahrnuje jako hlavní proudy německé expresionistické divadlo, divadlo ruské a francouzské.⁹⁾ Do širokého a bouřlivého řečiště „čtvrtého modernismu“ je třeba zahrnout i tzv. drama identity (někdy také drama of self-identity).¹⁰⁾

7) Uved. kn., str. 149, 150.

8) Z. Barbu, uved. čl., str. 163.

9) E. Bentley, *The Playwright as Thinker*. New York, 1946.

10) Poněkud jednoznačnější než „moderní drama“ je pojem „měšťanská tragédie“, méně často „měšťanské drama“, jejímiž uzlovými body podle E. Bentleye jsou:
G. Lillo, *The London Merchant* (1731),
G. E. Lessing, *Miss Sarah Sampson* (1755),
F. Schiller, *Úklady a láska* (1784),
F. Hebbel, *Maria Magdaléna* (1844),

Problém identity je hlavním důsledkem a průvodním jevem *industrializace* jako základní strukturální síly společnosti 20. století. Industrializace nejen osamostatnila ekonomickou oblast institucionálního života, ale oddělila jeho sféru soukromou od sféry veřejné. Členové moderní společnosti chápou a prožívají tuto dichotomizaci jako základní rys svého každodenního života, jeho fundamentální pořádací princip. Americký sociolog P. L. Berger napsal ve své vynikající práci o psychoanalýze: „... Psychologickým průvodním jevem strukturálních modelů industriální společnosti je široce uznávaný jev krize identity. Anebo ještě jednodušeji, individua v takovéto společnosti nevědí najisto kdo jsou, přesněji, kterému z mnoha já, s nimiž mají zkušenost, by měla přiznat status priority... Tato privatizace identity má svou ideologickou dimenzi a své psychologické obtíže... Výrazem toho jsou v naší společnosti ideologie sexualismu a familismu... Psychologické obtíže pramení z nedostatku pevné sociální kontroly v soukromé sféře. Individuum, které se snaží odkrýt své předpokládané pravé já v soukromé sféře, musí to dokázat jen za pomoci slabého a omezeného (vzhledem k celku jeho života) procesu potvrzujícího identitu. Ukazuje se tedy potřeba »agentur« pro udržení identity v soukromé sféře. Samozřejmě hlavní takovou agenturou je rodina. Z mnoha důvodů, na něž však zde není místo, rodina sama nestačí. Vzniklou mezeru musí překlenout jiné sociální formace. K tomu slouží různě organizované agentury určené pro uspokojování potřeb trhu identit. Některé agentury jsou staré instituce přeměněné pro nové účely, jako jsou církve, zatímco na druhé straně máme institucionální novinky, např. psychoterapeutické instituce. Ty všechny reflektují všeobecný charakter trhu soukromé identity, trhu, který má nedostatek kontrolních mechanismů v sociální sféře a je do velké míry tolerantní k svobodě individua. Rozličné agentury pro identitní marketing se tak snaží být dobrovolné, soutěžit a být orientovaný na konzumenta, aspoň pokud jde o jejich aktivitu v soukromé sféře.“¹¹⁾

Ohlas široce rozvětveného komplexu freudismu (a to nejen jeho institucionálního jádra s vysoce organizovanými strukturami psychoanalyticky orientované psychiatrie, rozličných psychoanalytických asociací a rozsáhlých úseků klinické psychologie, ale především souboru idejí a činností vyplývajících buď bezprostředně nebo častěji nepřímou z tzv. freudovské revoluce v psychologii, tj. sociálního jevu nesmírného významu a dosahu) jako jedné z nejmocnějších agentur identitního marketingu spadá do 20. let, do údobí první vlny pirandellismu. Freudismus i pirandellismus vyvěrají z téhož základního sociálního jevu, z krize identity, a jsou do značné míry jeho odlišnými interpretacemi. Vysvětlovat jeden dru-

H. Ibsen, „moderní“ hry (1879–1890),
A. Strindberg, „naturalistické“ hry (1887–1890),
Wedekind, hlavní tvůrčí údobí (1890–1910),
E. O'Neill, *Smutek sluší Elektře* (1931).

¹¹⁾ P. L. Berger, *Towards a Sociological Understanding of Psychoanalysis*. Social Research, 1965/1, str. 36, 37.

hým, interpretovat Pirandellovo dílo kategoriemi a pojmy Freudovy či freudistické psychoanalýzy, jak se často dělo a děje, připomíná určitou obdobu definice určitého jevu kruhem a zůstává nutně na povrchu.

Krise identity jako fundamentální důsledek industrializace ve veřejné i soukromé sféře je jev základní a postihuje mnohem více zásadní a hluboké změny moderní společnosti našeho století než různá odvozená a okrajová interpretační schémata jako „masová společnost“, „typ řízený zvnějška“, „konzumní společnost“, „člověk orientovaný na trh“, „člověk organizace“ atd. Kromě *Maxe Webera*, který postihl hlavní rysy tohoto procesu krize identity ve veřejné sféře ve své analýze byrokracie jako jednoho z hlavních následků racionalizace ve společnosti moderního industriálního typu, osvětlil *G. Simmel*, jeden ze zanedbávaných klasiků sociologie, rozptýlení sebeidentity jako projev fragmentace osobnosti. Značně tuhé role, které člověku vnucuje moderní průmyslová struktura, pro něj mají omezený subjektivní význam a nejsou s to stát se východiskem pro sebeidentifikaci.

Pokus o nastínění úsilí, jak se s problematikou identity vyrovnávají jednotlivé *filosofické* směry po první světové válce, především směry existencialistického ražení, by snad prokázal zajímavé souvislosti, zejména pokud jde o paralelitu teoretického a uměleckého vyjadřování naší problematiky (filosofující dramatici Sartre a Camus, jejichž dílo má navíc pozoruhodné sociologické dimenze!), avšak zatížil by neúnosně rámec této práce. Stačí poukázat na to, že nástup filosofické analýzy problému identity signalizoval „otec existencialismu“ *S. Kierkegaard* (*The Sickness into Death*), který spojoval „existenciální úzkost“, která se později stala jednou z hlavních kategorií existencialismů různé provenience, se ztrátou subjektivní identity („Největší nebezpečí, ztráta vlastního já, se může přihodit tak tiše, jako by to nebylo nic“).¹²⁾

Nejhlubším a nejpodnětnějším příspěvkem k rozboru problematiky identity v její sociálně psychologické a psychologické dimenzi je dílo *G. H. Meada* (1863–1931), vynikajícího dialektika, který překročil meze tradičního amerického pragmatismu i běžného behaviorismu a který je právem považován za otce teorie sociální role.¹³⁾ V pojmu *role*, marginálním z několika hledisek a rovin, ale hlavně vzhledem k jeho filosofické, sociálně psychologické a sociologické dimenzi, Mead systematizoval právě v době „první vlny pirandellismu“ na teoretické rovině myšlenky, které „visely ve vzduchu“, tj. nesoustavné a fragmentární pokusy a náběhy evropských předchůdců teorie role od *G. Tarda* a *E. Durkheima* přes *H. Bergsona* a *Ch. Blondela* ke *G. Simmelovi*, *K. Löwithovi* a *R. Müllerovi-Freienfelsovi* (máme-li uvést jen hlavní představitele) a podal vynikající příklad vskutku interdis-

¹²⁾ Cit. z *K. Horney*, *Our Inner Conflicts*. London 1946, str. 185.

¹³⁾ Tento přehlížený aspekt Meadova díla, které dosud čeká na svou sociologickou interpretaci, právem zdůraznila *A. M. Rocheblave-Spenlé* v přehledné a podnětné publikaci *La notion de rôle en psychologie sociale*, Paris 1964.

ciplinárního přístupu. Meadovo dílo, samo o sobě jen nehotový fragment, nedokončený dialog, má znamenitou hodnotu nejen o sobě, ale je zároveň jedinečným interpretačním nástrojem pro hlubokou, vskutku komplexní analýzu jevů a souvislostí v kulturní a umělecké oblasti.¹⁴⁾

Problematiku identity řeší Mead na rovině dvojí dialektiky: vztahů individua a společnosti a uvnitř sociální osobnosti (self). Vztahy mezi aspekty sociální osobnosti, mezi tím, co Mead nazývá Me a I probíhají na několika úrovních, ale nejpodstatnější je vztah mezi biologickým substrátem individua a jeho sociálně vytvářenou identitou. Tato dialektika — a její problémy jsou velmi často řešeny v uměleckých dílech, zejména na divadle — nabývá formy zápasu mezi „vyšším“ a „nižším“ já, mezi sociální identitou a antisociální animalitou. A právě tento zápas dramatisoval v několika svých hrách L. Pirandello.

Základním rysem krize identity v moderní industriální společnosti v Meadově terminologii je skutečnost, že Me, tj. institucionalizovaný reflex společnosti nebo skupiny v jednotlivci, stále více nabývá převahy nad I, tj. individuálním, neopakovatelným, tvůrčím aspektem sociální osobnosti, že „the generalized other“, tj. generalizované postoje členů skupiny, na něž individuum reaguje ve vztahu vůči sobě, se stává stále generalizovanějším a difúznějším.

Základní propozice každé sociální vědy v meadovské tradici — dialektika vztahů mezi sociální strukturou a psychologickou realitou, tj. především, že společnost tuto realitu nejen definuje, ale také *vytváří*, nám pomáhá chápat jak rozsah a dosah *procesu interpretace* jako zprostředkujícího mechanismu mezi „podnětem“ a „reakcí“, článku, jehož existence je primárním kritériem rozdílu mezi lidskou bytostí a živočichem,¹⁵⁾ tak „*definice situace*“ v pojetí W. I. Thomase,¹⁶⁾ kterou rozpracoval A. Schutz (Problem of Social Reality, 1962), M. Natanson (The Social Dynamics of G. H. Mead, 1964), P. L. Berger — T. Luckmann (The Social Construction of Reality, 1966) aj. Základní meadovská propozice je východiskem

¹⁴⁾ H. Blumer, vůdčí dosud žijící exponent teorie společnosti jako symbolické interakce, řadí G. H. Meada po bok takových jmen, jako je Ch. H. Cooley, W. I. Thomas, R. E. Park, E. W. Burgess, F. Znaniecki, E. Faris aj. a píše: „Žádný z těchto vědců po mém soudu nepodal systematický výklad povahy života lidské skupiny z hlediska symbolické interakce. Mead mezi nimi všemi vyniká tím, že odhalil fundamentální premisy tohoto přístupu, avšak jen málo rozvinul jeho metodologické důsledky pro sociologické studium.“ (Society as Symbolic Interaction, in A. M. Rose [ed.], Human Behavior and Social Processes, Boston 1962, str. 180).

P. L. Berger, představitel střední generace v současné humanistické, výrazně progresivně orientované sociologii Spojených států, napsal, že v Meadově díle „spočívá nejdůležitější teoretický přínos společenským vědám v Americe“ (Identity as a Problem in the Sociology of Knowledge. European Journal of Sociology, 1966, str. 105.)

Lze jen litovat, že neznalost Meadových prací v socialistickém světě je vážným nedostatkem sociologické teorie právě proto, že by se jeho myšlenky mohly stát plodným a účinným nástrojem dialogu a integrace s marxistickou sociologií daleko větším právem než různé „oficiální“ směry a postavy západní sociologie.

¹⁵⁾ Viz H. Blumer, uved. čl.

i pro správnou interpretaci Mertonova pojetí „*selffulfilling prophecy*“ (přepovědi naplňující se samou sebou).¹⁶⁾

To je podle našeho názoru základní pojmová aparatura, která nám poskytuje *klíč*, vůdčí nit k sociologické interpretaci myšlenkového labyrintu tzv. dramatu identity. Jistě ne víc, neboť za krajně pochybenou považujeme jakoukoli simplifikaci a vulgarizaci, jejímž východiskem by byla spekulace o teoretických souvislostech a filiacích, o nichž umělci vědomě neměli ani *přotuchy*, pokus vkládat do ducha a litery svéprávných uměleckých děl něco, co tam ve skutečnosti vůbec není obsaženo, vydávat tato díla za sociologické či filosofické traktáty à la thèse. To by bylo nesmyslné, nevědecké, zbytečné a dokonce nebezpečné počínání, ohrožující jak umělecký a ideový význam jednotlivých děl, tak vědeckou metodiku jakéhokoli oboru. Na druhé straně však existuje sociální, intelektuální a morální klima, atmosféra, realita *sui generis*, která „visí ve vzduchu“, ideje, které jsou v určitém kontextu a v určité historické souvislosti latentní a které vědci a umělci vstřebávají, reflektují a vyjadřují specificky rozdílnými způsoby. Snažíme se o důkaz, že mezi *vědeckou* a *uměleckou* interpretací této reality, poznatků a souvislostí existují paralely a analogie často až překvapující.

Stejně tak je třeba distancovat se od nevědeckých pretencí „sociologického imperialismu“, kde by si interpretace v dimenzích jediného „referenčního systému“ „královny sociálních věd“ nadřizovala, vytlačovala, eliminovala výklady, pro něž jsou kompetentní jiné odborné disciplíny. V našem případě jde u L. Pirandella o neobyčejně rozsáhlé a náročné dílo, skládající se z 8 svazků veršů, několika esejů, 8 románů, 5 scénářů, 43 her, více než 300 novel, dílo přeložené do více než 25 jazyků, jehož problémy řeší kritikové na celém světě po několik desetiletí. Zároveň je však metodologickou premisou této studie, že sociologická interpretace uměleckých děl — i když je to daleko více program, postulát, anticipace než skutečnost, od jejíž realizace nás dělí ještě léta systematického vědeckého úsilí — je výklad relativně komplexní, adekvátní a radikální v etymologickém slova smyslu.

Americký literární vědec L. Mac Clintock označuje právem období 1910—1940 v Itálii za „věk Pirandellův“, v němž Pirandello nebyl izolovanou postavou, ale *primus inter pares*, za fascinující úsek v dějinách světového divadla.¹⁷⁾ Avšak teprve po první světové válce, kdy se situace v Itálii stala chaotickou, stala se filosofie a ideologie *defetismu* populární a kultivované vrstvy si v této zemi i jinde v Evropě našly autora, který na jevišti interpretoval intelektuální a emociální neklid, zmatek a pesimismus poválečné společnosti. Pirandello se stal dramatikem období, kdy společenská realita a osobnost se stala problematičtější než jindy (ve

¹⁶⁾ „Jestliže lidé definují situace jako reálné, jsou reálné v jejich důsledcích (W. I. Thomas, *The Child in America*. New York, 1928, str. 572). Thomasova koncepce je považována za americký a modernizovaný doplněk Weberovy koncepce subjektivní interpretace významu.

¹⁷⁾ *The Age of Pirandello*. Indiana University, 1951.

skutečnosti byl svět a člověk problémem už od dob Sofoklových, ne-li dříve) a kdy si člověk začal tuto problematičnost stále více uvědomovat. Znamená to však, že vystačíme s interpretací Pirandella a ostatních představitelů tzv. dramatu identity jako mluvčích a proroků jejich třídy v termínech třídních bojů a třídního vědomí evropské společnosti po první světové válce?

Pirandellovu „teorii“ osobnosti, resp. charakteru, její fragmentaci, rozdrobení na kousky, předjal již August Strindberg, tato „synopse věr, iluzí a postojů 19. století a zároveň živý seismograf problémů 20. století, který zákony proroků dramatu 19. století zároveň naplňoval a rušil,“¹⁸⁾ a to ve své Slečně Julii již r. 1888.¹⁹⁾ Představitelé italského *teatro del grottesco* se postavili proti klasickému pojetí osobnosti, jak je podána v dílech Sofoklových, Shakespearových, Alfieriho, Milièrových. Jestliže je v klasickém pojetí podstata dramatického konfliktu ve sváru mezi ztělesněnými vášněmi a určitými stálými morálními a psychologickými rysy fixovanými jednou provždy a nepřátelským světem na straně druhé, pak podle italských dramatiků „věku Pirandellova“ neexistuje fixní jádro lidského charakteru, ale *pluralita osobnosti*. Podle nich žádná lidská bytost není ve všech dobách a za všech okolností stejná, ale mění se podle daného okamžiku a místa, podle vztahů ke svým bližním. Tato koncepce připomíná pojetí plurality osobnosti v díle klasika amerického pragmatismu W. Jamese, ale nejvíce se blíží teoretické formulaci G. H. Meada, který z Jamese na mnoha místech vychází: „Co určuje množství sociální osobnosti (self), která vstupuje v komunikaci, je sociální zkušenost sama. Značná část osobnosti ovšem nepotřebuje nabytí výrazu. Neseme v sobě celou řadu různých vztahů k různým lidem. Jsme jedna věc jednomu člověku a jiná věc člověku jinému. Jsou části osobnosti, které existují jen pro osobnost ve vztahu k ní samé. Rozděluje sama sebe na všechny druhy různých osobností vzhledem k našim známostem (acquaintances).“²⁰⁾ Obsáhlé a pronikavé pasáže z Meadových prací jsou variacemi na toto téma problematiky objektivní a subjektivní identity.

Problém identity italští dramatikové umělecky vyjádřili dialektikou „*tváře*“ a „*masky*“. Název hry *L. Chiarelliho*, která tuto problematiku nastolila, je *La Maschera e il volto* a hry Pirandellovy nesou souhrnný název *Maschere nude*, *Nahé masky*. Tato dialektika je hlubší a tragičtější než u Molièra (*Tartuffe*) nebo u Gogola (*Revizor*), neboť vychází z existenciálních dimenzí člověka a reality. Pirandello ovšem pronikl hlouběji než *teatro grottesco*. Zatímco Chiarelli a ostatní se pokusili o demaskování člověka, cílem Pirandellovým bylo *demaskovat lidskou existenci* samu.

Pirandellův termín, který odpovídá faktu plurality osobnosti, je „*construisi*“

¹⁸⁾ E. Bentley, uved. kn., str. 201.

¹⁹⁾ Současnou Strindbergovu renesanci ve Velké Británii rozebírá a jeho hluboký vliv na Ibsena, na Pirandella, O'Neill, Brechta aj. dokládá v pozoruhodném článku Seminal Strindberg J. Wardle v *New Society*, 1967/232.

²⁰⁾ G. H. Mead, *Mind, Self and Society*. Chicago 1946, str. 142.

(konstruovat sebe sama), umělecká paralela k současným a pozdějším sociálně psychologickým a sociologickým teoriím, které se pokoušely řešit složitý vztah mezi sociálně podmíněnou rolí a „autentickou“ osobností.²¹⁾ J. Chaix-Ruy charakterizuje ve své pozoruhodné publikaci o Pirandellovi jeho pozici tím, že vychází z ambivalentního francouzského termínu „*personne*“, který znamená zároveň „osoba“ i „nikdo“. ²²⁾ Pirandello uvádí v předmluvě ke své hře *Trovarsi* (1932), že se pokusil o odpovědi na tyto problémy: „Jak nás postihuje dočasné přijetí osobnosti, která není naše? Do jaké míry se tato okolnost stává naší osobností? Má na nás trvalý vliv? Jinými slovy, jak dobrovolné nošení masky postihuje základní osobnost?“

Umělecké vyjádření krize identity je ústředním tématem několika Pirandellových her, jež jsou vlastně jakýmsi tématy con variazioni. Vychází ideou těchto variací je, že v životních podmínkách se setkáváme s člověkem nikoli jako s individuem, individualitou, ale jako s „personou“, „maskou“ (viz společný etymologický kořen těchto termínů). Ve hře *Každý má svou pravdu* (*Così è — se vi pare*, 1917), která je jakousi kvintesencí Pirandellovy filosofie a sociologie,²³⁾ paní Ponzová, hlavní hrdinka, je tělesně sice individuem, ale existenciálně jsou to dvě osoby. Výrazem této její ryze vztahové existence je skutečnost, že má dvě jména: pro paní Frolovou, svou tchýni, se jmenuje Lina, kdežto pro svého manžela se jmenuje Julie.

Ve hře *Čapka s rolničkami* (1917) prohlašuje Ciampa, jeden z hrdinů: „Jsme všichni loutkami... Každá loutka si přeje být respektována, ani ne tak pro to, co věří, že je, jako pro roli, kterou musí hrát na venek...“

Název sardonické komedie *Il Giuoco delle parti* (*Každý ve své roli*, 1918), kde autor dal dramatickou podobu podobným koncepcím, je už sám o sobě výmluvný.

Šest postav hledá autora (1921), „hra o dvou dílech, kterou nutno udělat“, je

21) Jestliže chápeme osobnost jako nominální, jedinečnou a původní podstatu individua, a nikoli jako pouhý fenomenální povrch ve smyslu obsahu, který tomuto termínu dával G. Allport, pak je vztah role-osobnost interpretován zhruba třemi odlišnými způsoby: 1. důsledně se rozlišuje mezi rolí a osobnostmi (Newcomb, Parsons), 2. osobnost se redukuje na role, které hraje (R. E. Park, podle něhož role se stávají naší „druhou přirozeností“), 3. osobnost je považována za syntézu rolí a individuálních hlubinných elementů (G. H. Mead, T. R. Sarbin, D. Lagache a linie, která považuje intrapersonální procesy za interiorizaci sociálních procesů). — Viz A. M. Rocheblave-Spenlé, uved. kn.

22) „Nous voici donc délimités, définis à jamais par ce que l'existentialisme appellera notre »situation«; encore ni Sartre, ni Camus, ni même Bataille n'ont-ils pris nettement conscience de toutes les limites qu'une telle situation, que ce »statut« originel nous impose. C'est là ce que nous appelons notre »personne«: un carcan dont il n'est au pouvoir de quiconque de se défaire, ce sans quoi nous serions moins qu'une ombre, nessuno, personne. Ce que la société nous offre, c'est un masque encore, mais non pas le masque gratuit du comédien, de l'artiste qui peut se renouveler à sa guise, mais un masque nu, un masque qui adhère au visage, qui est ce visage. Otez-le. Il n'y a plus rien“ (J. Chaix-Ruy, Luigi Pirandello. Paris 1957, str. 65).

23) Viz analýzu této hry v knize K. Löwitha, jednoho z nejvýraznějších evropských předchůdců teorie role, *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* (München 1928, str. 82–84).

vrcholným dramatem umělceova úsilí tvořit a zároveň dramatem poznání lidské existence, která je v době krize měšťáckých hodnot rozpolcena mezi skutečnost a iluzi, pravdu a fikci. G. B. Shaw, o němž je známo, že v hodnocení svých vlastních her zrovna netrpěl pocitem méněcennosti, kdysi označil tuto Pirandellovu hru za nejsilnější drama všech dob a národů. Jestliže po první světové válce vznikl ve světové literatuře zvláštní žánr, román o vzniku románu (A. Gide, *Pennězokazi*; V. Nezval, *Jak vejce vejci*), pokusil se Pirandello napsat hru o vzniku divadelní hry, divadlo o divadle, ale ve skutečnosti napsal hru o nemožnosti vzniku dramatu, a dokumentoval tak neslučitelnost života a jevištní formy. Skutečnost života je stálá proměna forem, masek. Okamžik, kdy člověk třísť masku a formu, je vrcholným bodem lidského dramatu.²⁴⁾ Lidé zachytí obraz člověka v jedné nezdařené chvíli a zavěsí si tu jednu ze sta či tisíce duší, které v něm koexistují, na pranýř, jak to udělala Dcera, když Otce přistihla v salónu Madame Paceové.

Krizi identity, jejímž výrazem je nová, revoluční teorie charakteru (každá Pirandellova postava je vytvářena metodou demaskování), odpovídá na dramaturgické rovině metoda dějové diskontinuity. Pirandello rozbíjí dramatickou akci až na samou hranici nosnosti v proud situací, které nejsou spjaty časoprostorovou kontinuitou a kde se do jednoho okamžiku vejde množství časových vrstev. Zde na italského dramatika navázal vědomě i nevědomě jak surrealistický lyrismus, tak tzv. absurdní divadlo 50. i 60. let.

Hry *Jindřich IV.* (1922) i *La Vita che ti diedi* (1923) jasně dokumentují nemožnost odlišit pravdu od iluze a nutnost, aby člověk přijal masku, chce-li vůbec existovat ve společenském kontextu. Úplné demaskování stejně jako ztráta identity znamenají obvykle katastrofu. Pirandellova „groteskní maškaráda“ o Jindřichovi IV., v níž každý hraje určitou historickou roli a zároveň i každodenní komedii společenské přetvářky, nalezla o čtyřicet let později obdobu v Dürrenmattových *Fyzicích*, kde se člověk ukryje před světem do blázince. Problém je stejný: moderní „hoře z rozumu“ jako problém lidské osobnosti a lidské existence uprostřed chaotického světa vyvolávajícího pocit osamělosti a deziluze.

Ve hře *Trovarsí* (1932), o níž jsme se už zmínili, slavná herečka Donata Genzi, hlavní hrdinka, která po celý život usilovala „najít sama sebe“ (konstruovat se), být sama sebou, nakonec prohlašuje: „Jsem vždy taková, jakou si mě žádá má role, s největší upřímností.“

Pirandellova analýza krize identity vrcholí logicky i chronologicky (i když ne po umělecké stránce) v dramatu *Quando si è qualcuno* (1933). Zde protagonista, označovaný třemi hvězdičkami ***, dokonce ani nemá osobní existenci, neboť se zcela institucionalizoval. Sláva úplně zničila jeho identitu a zbyla mu jen maska, která nahradila jeho „tvář“.

Jeden základní rys je na Pirandellově tvorbě specifický a odlišuje jej od mnoha napodobitelů a epigonů. Je pravda, že Pirandello je dramaturgický filosof a so-

²⁴⁾ Šifra G. v Premiérových listech činohry Národního divadla.

ciolog, umělec — společenský myslitel par excellence. Jeho dramatické dílo však na druhé straně není produkt à la these, neboť obsahuje nekonečné množství detailů, jeho postavy a charaktery jsou dokonale artikulovány, jeho svět je velmi konkrétní a bohatě rozvinutý a opírá se o suverénní znalost jevištní techniky. V tom Pirandello odpovídá Bentleyově pojetí geniálního dramatika: „Génius je syntetizující moc, která stírá hranice mezi myšlenkou a technikou a ovládá obojí ve zvláštním způsobu prezentace.“²⁵⁾

Je-li analýza krize identity podle našeho názoru ústředním tématem dramatické tvorby Luigi Pirandella, je jedním z hlavních témat životního díla *Eugena O'Neill* (1888—1953), postavy v dějinách světového dramatu neméně sporné, bilanci její tvorby nelze — stejně jako u Pirandella — pokládat za uzavřenou.

Dialektiku tváře-masky považoval O'Neill za „nejsvobodnější řešení problémů moderního dramatika“. Idea masky mu byla symbolem vnitřní reality. V memorandu o maskách napsal: „Náš vnější život probíhá v samotě pronásledované maskami jiných; náš vnitřní život probíhá v samotě stíhané maskou sebe sama“.²⁶⁾

O'Neillovu hru *Veliký bůh Brown* (*The Great God Brown*, 1926) považuje část kritiků za „nejpoetičtější a nejpronikavější“ hru amerického dramatika. G. W. Gabriel ji charakterizuje jako „cyklus našich nahých duší a masek, v nichž je ukrýváme“.²⁷⁾ Nejde především o dramatické ztvárnění protikladu tří osobností, Diona, Margarety a Billy Browna (a rozhodně ne o kontrast mezi kapitalistickým Babbittem-Brownem, vnitřně prázdným americkým obchodníkem, a lidským Dionem), ale o dramatické intimissium interakce dvou odlišných osobností v jediné lidské bytosti.²⁸⁾ Třebaže je většina individuí v O'Neillově pojetí beznadějně odlidštěna a autor — podobně jako Pirandello — odmítá pozitivní řešení, přece jen, jak praví sám O'Neill, „lidé musí získat odvahu mít svou vlastní duši“.

Abychom precizovali obsah tzv. dramatu identity, jeho společenský význam a jeho místo v dějinách divadla, ukažme si povrchnost, omezenost a dobovou podmíněnost kritiky, která se vydávala za progresivní nebo dokonce za marxistickou, na několika málo příkladech.

A. Galettimu byl v době poválečného rozkladu buržoazního světa Pirandello idealistou ztroskotaným v pesimismu“.²⁹⁾ Marxistická a levicově orientovaná

²⁵⁾ E. Bentley, uved. kn., str. 157.

²⁶⁾ *The American Spectator*, listopad 1932—leden 1933. In: O'Neill and His Plays, Four Decades Criticism. New York University Press, 1961, str. 117.

²⁷⁾ *New York Sun* z 26. ledna 1926.

²⁸⁾ Tuto interpretaci je nutno považovat rozhodně za mnohem adekvátnější než např. výklad O. Cargilla (*Intellectual America*, 1941), který hrám *The Emperor Jones*, *Veliký bůh Brown* i *Lazarus Laughed* nekriticky imputuje kategorie C. C. Junga. Ve druhé z těchto her je Cargillovi „maska tváří, kterou vědomí prezentuje světu“, ve třetí hře sedm typů masek odpovídá sedmi životním údobím v duchu Jungovy práce *Psychologische Typen*. Podle jiných násilných spekulací (B. Fagin) je *Veliký bůh Brown* „dramatizací konfliktu mezi puritanismem a helenismem, asketismem a hédonismem“ (O'Neil and His Plays, uved. vyd., str. 425).

²⁹⁾ A. Galetti, *Il Novecento*. Milano 1949, str. 449.

kritika období mezi oběma světovými válkami vykládala dílo O'Neillovo jako dramatizaci zesilujícího třídního boje 20. let. V období studené války kritizoval sovětský kritik V. Rubin v časopise Zvězda roku 1948 O'Neillovo drama *The Iceman Cometh* (1946), tuto analýzu paradoxů lidské existence. Rubinův konečný soud považuje tuto hru za „konečnou duchovní kapitulaci tohoto veterána amerického dramatu“. Roku 1954 podrobil O'Neillovo dílo kritickému rozboru J. H. Lawson v časopise *Masses and Mainstream*. Hlavní jeho rozpor spatřuje v konfliktu mezi „konformními tendencemi k běžným buržoazním filosofiím“ a „tvorivým úsilím“ autora, které paralyzovala jeho společnost. Lawson vcelku správně periodizoval dramatickou tvorbu O'Neillovu na tři údobí, v nichž postupně dochází ke ztrátě kontaktů amerického autora se životem a s jeho progresivními silami. Správně zaznamenává mnoho kladných hodnot v O'Neillově díle, jež jako celek rozhodně nelze považovat za obhajobu statu quo.³⁰⁾ Celková atmosféra studené války a stalinských deformací socialismu v teorii i v praxi, obřezující se v omezenosti „marxistických“ estetických a ideových kritérií (nevědecké dichotomie „kladný hrdina“ — „záporný hrdina“, „optimismus“ — „pesimismus“, „realismus“ — „formalismus“ a jiná dobově podmíněná interpretační schémata) nedovolila ani Lawsenovi, a zejména ne jeho simplifikujícímu a vulgarizujícímu oponentovi L. Coleovi, jehož replika na Lawsonův článek je přímo kabinetní ukázkou literárně kritického dogmatismu³¹⁾, proniknout k podstatě O'Neillova přínosu k dějinám světového dramatu.

Všechny tyto a podobné zjednodušující soudy (několik málo vybraných příkladů mluví za mnoho ostatních) obsahují část pravdy, ale jen nepatrnou. Podstatnou část pravdy nám pomůže odhalit srovnání společenské podstaty dvou významných směrů v moderní divadelní tvorbě: společensko-kritického, bezprostředně angažovaného sociálního dramatu a tzv. dramatu identity.

Většina her G. B. Shawa, B. Brechta a M. Gorkého zobrazuje mocné a složité konflikty mezi jedincem nebo skupinou jedinců a jejich sociálním světem. Avšak kulturní klima těchto dramát je takové, že jak hrdinové, tak diváci si uvědomují — nebo si snadno mohou uvědomit, že existuje *racionální řešení* konfliktu, a to většinou v rámci buď reformistické nebo revoluční logiky. Na druhé straně hry Čechovovy a většina dramát vývojové linie od Strindberga přes Pirandella a O'Neilla až po Becketta, Ionesca, Geneta a Adamova mají — nebo mohou mít — kořeny v konfliktu mezi individuem a společností,³²⁾ avšak intenzita a hloubka

³⁰⁾ *The Tragedy of Eugene O'Neill*. *Masses and Mainstream*, březen 1954.

³¹⁾ *Two Views on O'Neill*. *Masses and Mainstream*, červen 1954.

³²⁾ Značná část Pirandellových novel, kde spojování nejprostších a nejbanálnějších skutečností nabývá nového významu (Červená knížka, Vějířek aj.) je pronikavou sociální kritikou první vlny kapitalistické civilizace a nekompromisním soudem nad absurditou odcizujícího společenského systému. Souhlasíme s názorem, že tu není zřetelný přerýv mezi Pirandellovou prózou a dramatickou tvorbou (E. Uhlířová, *Drama dramatikovo*, in: L. Pirandello, *Mezi dvěma stíny*, Praha 1959), avšak za adekvátní sebevyjádření i vlastní role Pirandellova

konfliktů nemůže být vtěsnána do rámce reformního ani revolučního programu změn společenské struktury. Dokazuje to H. Muchnicová, která v zasvěcené analýze proti sobě staví Gorkého drama *Na dně* a O’Neillovo *The Iceman Cometh*. Podstatou Gorkého hry je dobově etický problém člověka v neuspokojující společnosti, která *může být změněna*, kdežto O’Neillovi jde v podstatě o *věčné dilema* lidské bytosti v moderní industriální civilizaci.³³⁾ Tím ovšem nemá být řečeno ani že Gorkého hloubka nepřesahuje dobovou a místní vázanost problematiky, kterou řeší, ani že O’Neill není poplatný své době a své třídě nebo že se zabývá „věčnou“ problematikou, a tím zahaluje její společenskou podmíněnost. Jde však o podstatu problému: a tou je u amerického dramatika „záhada falešnosti v jádru života“ (the riddle of falsehood at the core of life, tamtéž, str. 439) jako společný jmenovatel rozporů lidské existence a různých forem iluzí, které si člověk vytváří.

Velké téma krize identity, a zejména psychologických korelátů krize subjektivní identity má pozoruhodné paralely v prozaické tvorbě. Protože tyto souvislosti nespádají do rámce této studie, omezíme se jen na nástin některých z nich, vycházejíce především z podnětné studie francouzského literárního kritika R. M. Albérèse o literárním obrazu rozkladu osobnosti mezi oběma světovými válkami.³⁴⁾

Významnému směru světové literatury, jehož těžiště je v meziválečném období,

uměleckého talentu považujeme jeho divadelní dílo. Zejména první O’Neillovo tvůrčí období (1920–1924) vrcholící *Chlupatou opicí*, období experimentování se sociálními tématy, obsahuje pronikavé prvky kritiky odlidšťujícího aspektu kapitalistické civilizace z anarchistických pozic. Tento postoj, který doznívá i v tvorbě pozdější, předznamenaly O’Neillovy pozoruhodné verše z roku 1917, uveřejněné v časopise *Masses* pod názvem *Ponorka*: „Má duše je ponorka / mé aspirace torpéda / budu se skrývat nepozorován / pod hladinou života / a čekat na lodi / hloupé, těžce naložené obchodní lodi / ...“

My soul is a submarine
 My aspirations are torpedoes.
 I will hide unseen
 Beneath the surface of life
 Watching for ships,
 Dull, heavy-laden merchant ships,
 Rust-eaten, grim galleons of commerce
 Wallowing with obese assurance
 Too sluggish to fear or wonder,
 Mocked by the laughter of waves
 And the spirit of disdainful spray.
 I will destroy them
 Because the sea is beautiful.
 That is why I lurk
 Menacingly
 In green depths.“

(D. Alexander, Eugene O’Neill as Social Critic. In: O’Neill and His Plays, uved. vyd., str. 395).

³³⁾ H. Muchnic, The Irrelevancy of Belief; The Iceman and The Lower Depths. In: O’Neill and His Plays, uved. vyd., str. 442.

³⁴⁾ *Les Hommes Traqués*, Paris 1963.

je ústředním tématem pojem osobnosti jako konvenční pracovní hypotézy, obdobné Eukleidově postulátu vzhledem k objevům Riemannovy a Lobačevského geometrie, „já“ jako nutná fikce, která se stává tyranskou nutností, jako roztržitěný, nesouvislý sled stavů, souhrn postojů, masek. Obrazy člověka, které kreslí spisovatelé tohoto období, jsou zhuštěnými, částečně stenografickými zkratkami velmi složité sociologické struktury soudobé civilizace.

Pirandello-prozaik i dramatik je Janem Křtitelem tohoto problémového komplexu. *Německý literární expresionismus* prezentoval tuto problematiku zejména na rovině vztahů mezi autentickým jádrem osobnosti a hranou rolí jako krizi konvenční, úctyhodné, rigidní sociální osobnosti (F. Werfel, *Der Abituriententag*; J. Wassermann, *Případ Mauriciův*; H. Mann, *Professor Neřád*). V anglické literatuře A. Huxley řeší jako ústřední téma otázku neadaptovanosti člověka, především intelektuála, vůči dané společnosti. Každý pokus o sjednocení, racionalizaci osobnosti, která je „výsledkem série příhod“³⁵⁾, nebo charakteru, „této tekuté a neztvárnitelné všudypřítomnosti“, vede k neúspěchu, ke karikatuře. Představa, že člověk má „já“, „duši“, tj. koherentní a permanentní lidskou entitu, je šilentstvím. V románu *Kontrapunkt života* (*Point Counter Point*, 1928) je pozoruhodná pasáž o pluralitě osobnosti, kterou by bylo možno srovnat na rovině dramatu identity s koncepcí Pirandellovou, na rovině teoretického rozboru s Meadovým rozbohem problému identity: „Když améba potká kořist, plíží se kolem ní, pozře ji a suně se dál. Bylo něco amébovitého v duši Filipa Quarlese. Podobal se moři duchovního protoplasmatu schopného plynout ve všech směrech, pohltit každý předmět v cestě, nasáknout se do každé štěrbině, naplnit každou formu, a když pohltil a naplnil, sunout se k dalším překážkám, k dalším nádobkám a nechat první prázdné a suché. V různých údobích života, a dokonce současně, naplnil nejrůznější formy. Byl cynikem stejně jako mystikem, humanitářem stejně jako pohrdajícím misantropem; zkoušel žít odloučeným a stoickým životem rozumu a v jiném okamžiku toužil po nepřítomnosti rozumu přírodní a necivilizované existence. *Výběr forem závisel, ostatně v kterémkoli okamžiku, na knihách, které četl, na lidech, s nimiž se stýkal*“.³⁶⁾

Základní myšlenkou *J. Greena*, básníka fatality (*Adrienne Mesurat, Si j'étais vous*), je, že člověk žije z falešných pojmů, z nichž na prvním místě je pojem osobnosti.

Katolický spisovatel *G. Greene* reflektuje tuto problematiku jako ambivalentní situaci člověka v „zemi nikoho“, situaci marginálního člověka dvou nebo více „referenčních systémů“. S prvky této koncepce se setkáváme i v některých pracích *G. K. Chestertona*, tohoto nedoceneného hlubokého dialektika rozporů a paradoxů lidské existence, zejména v jeho románu *Kamarád Čtvrtek*. Greenovi

³⁵⁾ „Každá věc, která se přihodí, je vnitřně podobná člověku, jemuž se přihodí.“ A. Huxley; *Kontrapunkt života*, franc. vyd., II, str. 81.

³⁶⁾ *Contrepoint*. Přel. J. Castier, Paříž, Plon, sv. I, str. 280. Podtrhl B. B.

i Chestertonovi je kriminální a detektivní román jen vnější formou řešení problematiky krize identity v moderní industriální společnosti.

Krize a rozklad osobnosti je tematickým středem románů a povídek A. Moravii (zde je vliv jeho duchovního otce Pirandella zvláště patrný), které jsou satirou na falešné formy senzibility současného člověka.

Fragmentace osobnosti, hraní sociálních rolí a vnitřní rozpor mezi „sociologickým“ a „psychologickým“ člověkem (v Meadově terminologii dialektika mezi Me a I) je jedním z hlavních problémů R. Musila. Musil v románu *Der Mann ohne Eigenschaften* jako umělec anticipoval strukturu sociální role způsobem, s nímž se dosud nevyrovnala nejhlubší sociologická analýza.³⁷⁾

A konečně: Jestliže se rozkládá pojem osobnosti v tradičním významu tohoto pojmu, pak také zažívá a reflektuje člověk vesmír a svět jako „absurdní“, nelogický, odcizený — a naopak. Obraz člověka, který podává Pirandello a všichni, kdo na něho navazují, ať už bezprostředně nebo zprostředkovaně, a obraz, jehož autorem je *Kafka*, *Camus* (Mýtus o Sisyfovi) aj., je rubem a lícem téže umělecké mince.

Drama a próza identity hraje ve vědomí společnosti v podstatě dvojí úlohu: zápornou i kladnou.

Problém subjektivní i objektivní identity se zrodil v konkrétních historických, sociálních, intelektuálních a morálních podmínkách 20. a počátku 30. let našeho století, kdy G. H. Mead a R. Linton systematicky formulovali teorii sociální role a kdy uměleckým světem šla deviza Pirandello und kein Ende! Objektivace krize identity, a to ve vědecké i umělecké interpretaci, ji však reifikuje, zvětčuje a také zvětčuje, takže vzniká jakýsi bludný kruh. „L'art est une idée que l'on exagère“, napsal kdesi A. Gide, umění je idea, kterou přeháníme. Zvětčení problému identity a rolí a především redukce člověka na herce úloh zmenšuje subjektivní vzdálenost, kterou člověk je s to vytvářet mezi jádrem své osobnosti a hraním úloh. Lidské jednání je chápáno jen jako hraní úloh, člověk figuruje jako herec, ztělesnění role, a nikoli zároveň jako autor životní hry, jak to správně chápal autentický Marx. V reifikovaném pojetí identity nejednají živí lidé, ale dochází jen k procesům. Svět dramatu identity vůbec a her Pirandellových zvláště se pak stává reálným světem, pokud pro internalizaci jejich idejí jsou historické a sociální podmínky. Jsou mystifikovány konkrétní sociální situace a reifikující koncepce jako „předpověď naplňující se sama sebou“ (R. K. Merton) sociální situaci vytváří.

Pozitivní sociální funkce dramatu a literatury identity podle našeho soudu převažuje nad funkcí negativní. Bylo upřímnou snahou L. Pirandella a ostatních „říkat pravdu“ za každou cenu tím, že se soustředili na demaskování masky

³⁷⁾ Interpretaci Musilova románu ve světle hlavních kategorií filosofie A. Schutze, tohoto nezávísleho Husserlova žáka, jehož myšlení má pronikavou sociologickou dimenzi, a výkladem literatury jakožto sociologie se v poslední době zabývá pozoruhodným způsobem P. L. Berger.

skrývající reálnou existenci člověka „finchèn on si scopre nuda“, dokud se maskovaná existence sama neodhalí jako úplně nahá. A tato existence, nahá maska („maschere nude“), je beze zbytku a do všech důsledků upřímná. *Puritanismus upřímnosti*, jak to nazval R.-M. Albérès, je dominantním rysem literární tvorby, která se inspirovala Pirandellovou koncepcí dramatu, a zejména jeho revolučním pojetím lidské osobnosti, a šla v jeho stopách. Společným charakteristickým rysem *Camusova* *Caliguly*, jeho doktora Rieux z *Moru*, *Anouilhovy* *Antigony*, *Giraudouxovy* *Elektry*, *Oresta ze Sartrových* *Much*, mnoha hrdinů her *O'Neilových*, románů *G. Greena*, *A. Malrauxe*, *G. Bernanose* (*Deník venkovského faráře*) a mnoha jiných, nevyjímají obraz hrdinů v literatuře konzumní a komerční, je *totální upřímnost* vůči všemu oportunistu, konvenci, přetváře, lži, snaha nezastavovat se v půli cesty, ale jít důsledně až do konce. To, co bylo klasikům literatury a dramatu „osobností“, je chápáno jako odpovědnost, kterou nutno převzít vůči fatálnímu, chaotickému a absurdnímu světu. *Odpovědnost* (*G. Greene*), *odvaha* (*G. Bernanos*) a *revolta* (*Sartre*, *Camus*) se stávají korelátů upřímnosti.

K. Horneyová, jedna z nejvýznamnějších představitelky humanisticky, sociologicky orientované psychologie a psychopatologie, spatřuje podstatu „základního konfliktu“ moderního člověka v „základní úzkosti“ (*The Neurotic Personality of Our Time*, London 1937), kterou později chápe jako „fundamentálně protikladné postoje vůči jiným lidem“ (*Our Inner Conflicts*, London 1946), to, co v hlavních obrysech zachytil populární román o doktoru *Jekyllovi* a *panu Hidovi*. Jedním z hlavních charakteristických znaků *ochuzení osobnosti*, které je průvodním rysem tohoto základního konfliktu, je vedle frustrace, všeobecné nerozhodnosti, všeobecné nevykonnosti (ineffectualness) a nečinnosti (inertia) právě *ztráta morální celistvosti* (wholeheartedness), *upřímnosti*, *pokles schopnosti člověka „dát do toho celou svou bytost“* („putting forth one's whole being“).

Umělecký obraz a výraz „základní úzkosti“ moderního člověka, kterou vývoj po druhé světové válce posunul do jiných rovín, jímak akcentoval, modifikoval, ale rozhodně vcelku nezmenšil, není ani neúčinný ani neprospěšný, neboť varuje před jedním z nejakutnějších sociálních nebezpečí. Pomáhá někdy až krutými diagnózami bojovat proti *odcizení*, a to jak proti alienaci individua, proti ztrátě jeho identity a autenticity, odosobnění, odlišnění a fragmentaci, tak proti strukturálním deformacím společenskosti člověka, proti automatizaci a rutinizaci lidského života v mrtvých a prázdných formách. Umění tak přispívá specifickým a nezaměnitelným způsobem k odhalování mechanismu vzniku a působení iluzí a falešných představ, které jako strašná reifikovaná moc brání rozvoji možností skutečně lidských.