

Všetička, František

Expozice, čili, Obrácení Ferdýše Pištory

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1995, vol. 44, iss. D42, pp. [39]-44

ISBN 80-210-1410-5

ISSN 0231-7818

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108800>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

FRANTIŠEK VŠETIČKA

EXPOZICE ČILI OBRÁCENÍ FERDYŠE PIŠTORY

K nejznámějším a nejhranějším dramátům Františka Langra patří *Periférie* a *Obrácení Ferdyše Pištory*. Obě vznikla ve dvacátých letech a obě k sobě svým způsobem inklinují, a to zdaleka nejen svou popularitou (dnes už do značné míry minulou popularitou). *Periférie* je sice vážná až tragická psychologická hra a *Obrácení* je komedie, ale přesto mají obě dramatická díla k sobě neobyčejně blízko. Vzdálené příbuzenství mezi nimi je dáno několika momenty, především však tématem, prostředím a jeho hrdiny. Obě hry dějstvují na Langrových rodných Vinohradech, jež v době vzniku těchto dramát byly ještě předměstím. Obě se zaměřují na deklasované a rázovité figurky tehdejší periférie — na zlodějíčky, prostitutky, kriminálníky, podvodníky všeho druhu a kalibru, povaleče, záhadné existence a v neposlední řadě na drobné živnostníky a řemeslníky. Langer k nim všem chová jisté sympatie a v obou uvedených hrách usiluje o to, aby přiblížil a osvětlil jejich svérázný svět, ten vnější i vnitřní.

Hlavní postavou *Periférie* je Franci a stěžejní figurou *Obrácení* je Ferdyš Pištora — bytosti, které mají v sobě cosi blízkého a komplementárního. Jsou si do značné míry podobní, jenže první z nich prožívá své osudové dění v tragické poloze, kdežto druhý v poloze komediální. Velice přesně se o jejich vztahu vyjádřil Edmond Konrád, Langrův přítel, který o této problematice napsal: „Franci z *Periférie* spáchal zločin, a ten zločin udělá jeho štěstí, jeho kariéru, dá mu jeho vývoj a osud. Ferdyš Pištora spáchal čin hrdinský, dobrý skutek, a ten skutek udělá jeho štěstí, jeho kariéru, dá mu jeho vývoj a osud. I pohnutka toho dvojího vývoje v jádře je jedna a táž: Franci, spáchav svou vraždu, je puzen potřebou, aby to všichni lidé věděli. Ferdyš, vykonav své hrdinství, je puzen vědomím, že to všichni lidé vědí. Franciho šťve ctižádost, mít slávu z chlapáckého kousku. Ferdyše šťve sláva z chlapáckého kousku. Franci je furiant, jenž se nesmí pochubit. Ferdyš je furiant, jenž se pochubit smí. A Francek i Ferdyš, oba miláckové žen, potkají každý svou předurčenou družku, kvůli níž se potom všecko děje, a u obou posléze jejich čin probudí jejich svědomí. Nešťastného Franciho toto svědomí trýzní tak, že obtěžuje všechny lidi, až je mu tragicky vyhověno.

Šťastný Ferdyš týrá svým čistým a proto zpanštělým svědomím všechny lidi tak, až je obtěžuje svou pánovitou ctností, a je mu komicky vyhovováno.¹

Základní otázkou zůstává, jak je Ferdyšův osud vetkán do kompoziční struktury hry, jak se do ní promítá. Patří-li Obrácení Ferdyše Pištory (1929) k nejhranějším dramatům Fr. Langra, má to pochopitelně svůj pořádek v jeho výstavbě, v jeho osobité a působivé tektonice.

Obrácení Ferdyše Pištory začíná neobyčejně efektní expozicí — požárem vily směnárníka Rosenštoka. Hned na začátku usiluje Langer o maximální intenzitu dojmu — o vzruch, pohyb a napětí. Ve hře jde ovšem nejen o vnější napětí, ale také o napětí vnitřní, neboť už z první repliky („Hrůza, je to hrůza, hrůza! A on je tam, on je v tom!“²) je divákovi zřejmé, že starý Pištora je zmítán obavami o život člověka, který uvízl v hořící vile.

Osobitým způsobem zvýraznil prvopočátek komedie Miroslav Plešák ve své inscenaci v zlínském Divadle pracujících (premiéra 5. října 1985). Postupuje v ní následujícím způsobem: jako první přijde na scénu inspicient v pracovním plášti a přinese s sebou pětiramenný svícen, rozsvítí jej a pokojně přítomku oznámí, že hoří. Teprve potom následuje halas, šum, křik, vynášení nábytku apod.

Zlodějíček Pištora pronikne do vily směnárníka Rosenštoka, aby kradl. Mezitím vznikne ve vile požár, z něhož Ferdyš zachrání směnárnickovy děti. Náhodní a pouze částečně informovaní svědci komentují jeho čin. Začíná s tím strážník: „Vnikl do hořícího domu a vynesl tyhle děti.“ Sklepník za okamžik pokračuje: „To ty dětičky volaly o pomoc, vy jste je slyšel a pronikl ohněm až k nim.“ S další důležitou informací přijde komisař Faltys: „Ale okno v přízemí bylo otevřeno, protože jím vyskočila vychovatelka, aby přivedla dětem pomoc. Ale vyvrtila si nohu a omdlela kousek dál, tam jsme ji pak našli.“ Posloupnost těchto komentářů je důležitá, neboť strážník, sklepník a policejní komisař dávají těmito poznámkami Ferdyšovi postupně podklad pro jeho vyprávění o vlastním „hrdinském“ činu. Krátce před ukončením expozice Ferdyš všechny tyto nápo- vědi shrne a sdělí je přítomným, zejména sestře Tereze:

FERDYŠ: Já jsem šel večer – no, kolik mohlo být, asi tak jedenáct – kolem jednoho domu, který stál v zahradě. Vlastně to byla vila, patřila bankéři Rosenštokovi. Krásná vila! A v ní ani živá duše. Panská pryč, paní v lázních, kuchařka někde v Kralupech, šofér s pánem v městě. Najednou z otevřeného okna v přízemí vyskočila nějaká ženská, křikne „Hoří“ a zláme si nohu.

SKLEPNÍK se přiblíží a přikyvuje vyprávějícímu Ferdyšovi.

¹ K o n r á d , Ed.: *František Langer*, Praha, Vydavatelství ministerstva informací 1949, s. 47.

² Cituji z 2. vydání – L a n g e r , Fr.: *Obrácení Ferdyše Pištory*, Praha, Čs. spisovatel 1949.

FERDYŠ: Já tedy vniknu do hořícího domu a náhle vidím, jak nahoře dvě dětičky mávají rukama a křičí: „Nána utekla!“ Tak jsem tím ohněm pronikl až k nim.

TEREZA: To asi všechny holky z toho místa dostanou na hodinu výpověď, že nechaly děti samotny.

FERDYŠ: Tak jsem je vzal za ruce, běžel s nimi nějakým pokojem, kde hořela ohnivzdorná pokladna, pak druhým, pak zase jiným, pak po dřevěných schodech vzhůru – ty už také hořely – potom jsem s těmi dětmi ještě vylezl na střechu, přešel ji, pak dál po římsách, pak dolů po okapový rouře, a tak jsem je zachránil.

Součástí expozice tvoří také věta, která představuje ideový klíč dramatu. Faltys na jednom místě řekne: „Jsou asi v každém člověku stránky, které nikdy nikdo nečetl.“ Tuto větu pronáší vrchní policejní komisař, to znamená, že nejzávažnější myšlenku dílá říká strážce společenského pořádku, reprezentant stávající společnosti. Faltysova myšlenka je ovšem dvojsečná – ve hře se totiž realizuje v poněkud jiném smyslu, než jaký měl komisař na mysli. Faltys se touto větou zamýšlí nad tím, že i ze zloděje se může stát ušlechtilý hrdina. Langrovo drama však sleduje jiné nečtené stránky člověka Pištory – jeho dvojí morální obrácení, které s hrdinstvím nemá nic společného. Faltys v daném okamžiku nezná plnou pravdu o Ferdyšovi, přesto však – byť v poněkud jiném smyslu – je jeho myšlenka (ideový klíč dramatu) pravdivá. Komisařova myšlenka je totiž pravdivá v komickém a komediálním smyslu.

Na konci expozice sestra Tereza z Armády spásy vypráví o svém neřestném životě — tato scénka tvoří moment prvního napětí. Terezin zpovědní výjev je momentem prvního napětí proto, poněvadž od něho se začne odvíjet Ferdyšovo obrácení. Zlínský Miroslav Plešák udělal z této scény divadlo na divadle: Tereza v ní stojí na podstavci a deklamuje, je osvětlena, zatímco ostatní jsou v přitíni; Ferdyš a ostatní jsou přitom vděčnými diváky, nejzaujatejším z nich je Ferdyš. Inscenační tendence k vytvoření divadla na divadle byla u zlínských nejspíše ovlivněna předchozí langrovskou inscenací, jež je na tomto principu založena – bylo jí Hynštovo provedení Langrovy Dvaasedmdesátky (premiéra 26. února 1983).

Výrazné podoby Langrovy expozice si povšimla polská bohemistka Halina Kuligowska, která o ní napsala: „Obzvláště zručná je expozice, okamžitě diváka uvádějící do středu nezvyklé události, z níž plynou další příhody. Bohužel to rychlé akční tempo je důsledně dodržováno pouze v prvním dějství, dvě další trpí již jistou rozvleklostí.“³ Názor vyslovený v závěru zastávali už někteří divadelní recenzenti při prvním uvedení hry.⁴

³ Kuligowska, H.: *Szkola życia i moralistyka Franciszka Langera*, in: *Pamiętnik Stowiański*, 19, Warszawa, Polska Akademia Nauk 1969, s. 126.

⁴ Premiéra 13. února 1929 v Městském divadle na Královských Vinohradech, režie Jan Bor.

Momentem prvního napětí začíná zároveň kolize, jejíž podstatnou část tvoří zpovědní příběhy, které o sobě a na sebe vyprávějí po Terezině vystoupení ostatní postavy komedie, konkrétně starý Pištora, Ferdýšova žena Irma, profesor Kosterka a Ferdýš. Příznačné je, že zpovědní řadu začíná otec a uzavírá ji syn, ústřední postava dramatu. Větší pozornosti si v této souvislosti zaslouží bývalý drožkář Pištora, který byl při premiéře ve Vinohradském divadle označen Otokarem Fischerem za nejsvěžejší figuru kusu⁵ a Karlem Engelmüllerem dokonce za snad jednu z nejzdařilejších postav české veselohry vůbec.⁶

Sestra Tereze se zpovídá v momentu prvního napětí a potom ještě dvakrát. Druhá Terezina zpověď, v níž se přiznává, že zabila nemanželské dítě, tvoří moment krizového napětí (tj. začátek krize) a třetí její zpověď, v níž se doznává, že předchozí vyznání byla falešná, představuje moment posledního napětí (počátek rozuzlení).

Terezina přítomnost na scéně a zejména její směřování k závěrečné zpovědi je doprovázeno charakteristickým detailem – brýlemi. V 1. dějství „Tereza si nasadí brýle a vypravuje, co již jistě mnohokrát vyprávěla“; v 2. dějství je Tereza „v uniformě a ovšem v brýlích, které brzy sejme“; v 3. dějství „Tereza vchází tentokrát bez brýlí“. Tereziny brýle představují tedy v Langrově komedii sémanticky závažnou rekvizitu.

Tereziny zpovědi tvoří ve hře pravidelný řád: v 1. dějství se vyskytuje její první zpověď, v 2. dějství druhá a v třetím konečná zpověď, v níž na sebe prozradí, že předchozí dvě byly falešné. Ve všech případech se tak stane vždy v druhé polovině dějství.

Rozvržení trojice Tereziných zpovědí v textu dramatu připomíná svou pravidelností trojici předváděných „her“ v Dvaasedmdesátce. Architektonika obou her je však odlišná — Obrácení Ferdýše Pištory rozvrhl Langer do tří dějství, kdežto Dvaasedmdesátku do dvou dílů. Přes rozdílnou architektoniku je však triáda výjevů v obou dramatech zachována a pravidelně rozvržena.

Mezi jednotlivými Terezinými zpověďmi dochází přitom k posunu, neboť první a druhou zpověď pronese dívka před užší veřejností, kdežto poslední jen před Ferdýšem. Je to v podstatě stejný posun, k jakému dochází v Dvaasedmdesátce. Martina a Melicharova dramatická verze se hraje před širší veřejností — vězeňskou a správní, kdežto Kolbenova verze se předvádí pouze před zasvěcenými — před Martou, Melicharem a režisérkou Havlovou.

Další tektonickou pravidelnost představují příchody zloděje Vejrostka. Před každou Terezinou zpovědí, přesněji řečeno před každou návštěvou dvojice z Armády spásy, přichází za Ferdýšem Vejrostek, jehož řeč se ve všech případech točí kolem jeho tašky a jejího obsahu.

Stejně tak v každém dějství vystupuje komisař Faltys, jehož frekvence na scéně však poněkud „narušuje“ předchozí pravidelnost. V 1. a 2. dějství se ob-

⁵ Ot. F.: *Ferdýš a jeho rodina*, Právo lidu 15. 2. 1929, č. 40, s. 6.

⁶ Engelmüller, K.: *Obrácení Ferdýše Pištory*, Národní politika 15. 2. 1929, č. 46, s. 10. — Starého Pištora hrál František Smolík.

jeví vždy po Vejrostkovi a před představitelil Armády spásy, kdežto v 3. dějství přichází nejen po Vejrostkovi, ale i po Tereze. Jeho „pozdní“ příchod v 3. dějství má syžetové opodstatnění — spolupodílí se na rozuzlení veseloherního příběhu.

Obrácení Ferdyše Pištory zahrnuje konečně dva rámuující prvky. První se vztahuje k Irmě, která na začátku hry přijde a na konci odejde (nejde přitom o situační zarámování, neboť Irma je v této komedii vedlejší postavou).

Druhý rámuující prvek představuje požár – na začátku hoří Rosenštokova vila, kdežto na konci dochází k požáru v Irmině bytě. Oba výjevy jsou navzájem odlišné, neboť v prvním případě jde o skutečný požár, kdežto v druhém o kvazipožár, o hru na požár. První výjev je přitom zobrazen přímým způsobem, kdežto druhý způsobem nepřímým (jedna z Irminých dívek o něm vypráví). Syžetový sestup od skutečné katastrofy ke katastrofě líčené, hrané, předstírané je možný především ve veseloherním žánru a v hrách, které mají tendenci k smírnému vyřešení příběhu.

Všechny uvedené pravidelnosti (a patří k nim i oba rámuující prvky) mají dvojí souvislost. Především a nejprve odpovídají zákonitostem komediálního žánru, v němž pravidelnost přispívá k zdůraznění komického účinku. Jistý pravidelný řád *Obrácení Ferdyše Pištory* může být konečně také projevem pozdního „dědictví“ Langrova byvšího novoklasicismu, k němuž se ve svých počátcích horlivě hlásil.

Výstavba Langrovy komedie má nejrůznější spojitosti a souvislosti, v neposlední řadě však poukazuje také na autorovu generační příslušnost, zejména na blízkost ke Karlu Čapkovi a k jeho poetice. Ideový klíč dramatu pronese v *Obrácení Ferdyše Pištory* vrchní policejní komisař, což je ideový postoj blízký Čapkovi, je to dokonce shodný společenský postoj. Komisař Faltys jakoby byl jedním z Čapkových detektivů, jedním z ochránců zákona z *Povídek z jedné a druhé kapsy*.⁷

Mezi Langrem a K. Čapkem je však i příbuznost tvaroslovná. Čtveřice zpovědnic příběhů, tvořících součást krize Langrova *Obrácení*, je totiž podobného rázu jako Čapkovy mikropovídky z *Loupežníka*, které postupně vypráví šest osob. V první samostatné hře K. Čapka je ovšem zdůrazněna různost pohledů na jednu postavu, což v Langrově komedii není. Navíc u Čapka hovoří hrdinové o Loupežníkovi, kdežto u Langra vyprávějí o sobě. Čapkovi i Langrovi je v tomto případě společný jeden rys – jejich tendence k samostatné epické výpovědi v dramatickém textu. Na obranu obou autorů a v jejich prospěch je třeba dodat, že míra epické výpovědi v dramatickém díle je u nich tak nerozsáhlá, že nejen nenarušuje strukturu dramatu, ale právě naopak přispívá k její dynamice a stavebné úplnosti.

⁷ S K. Čapkem je Langer spjat také tematicky – v knize *Snílci a vražedci* (1921) je povídka *Věčné mládí*, v níž Langer zpracoval látku, která se později stala námětem Č a p k o v a dramatu *Věc Makropulos*. U Langra jde ovšem pouze o skicu, která je u Čapka náležitě rozvedena, a to nejen dějově, ale také psychologicky.

Nad Langrovým vztahem k ostatním autorům se v době premiéry ve Vnohradském divadle zamýšlel už Otokar Fischer, který autora Obrácení Ferdyše Pištory dával ve svém referátě do souvislosti s Karlem Čapkem a Emilem Vachkem. Konfrontace s Vachkem, zejména pro jeho Bidýlko a Lišáka Stavinohu, Langrovi nepochybně ublížila, srovnání s Čapkem – byť letmé – vystihuje však podstatu skutečnosti: „S Čapkem ho pojí literární počátky a souběžné úsilí novel, teď i zamýšlené, ironické, relativující pojmání případů policejních a otázek dobra i zla, žerty na patetická slova („vnikl“ do ohně) ap.“⁸

Užší vztah měl k Langrovi i Josef Čapek, který premiéru z roku 1929 doprovodil výtvarně. Jednotlivá dějství, která se postupně měnila, zarámoval neměnnou rámuující kulisou, na níž uprostřed ve výši na čele tovární budovy uvedl jméno výrobce dobré kvality. Znělo: František Langer.

EINE EXPOSITION ODER DIE WENDUNG FERDYŠ PIŠTORAS

Die wirksamste Komponente des „Obrácení Ferdyše Pištory“ (Die Wendung Ferdyš Pištoras, 1929) Langers ist die Exposition, die besonders effektiv beginnt – mit dem Brand der Villa des Geldwechslers Rosenštok. Außer diesem Eintrittseffekt schließt die Exposition des Autors auch den Ideenschlüssel des Dramas ein. Außer der Exposition gibt es in dem Spiel Langers eine nicht weniger gelungene Kollision, deren wesentlicher Teil von Beichtgeschichten der vier Figuren der Komödie gebildet wird. „Obrácení Ferdyše Pištory“ beinhaltet ebenfalls alle Momente der Spannung (den Moment der ersten Spannung u. ä.).

⁸ Viz poznámku 5.