Konývková, Tereza

Z dolu do dolu: sémiotická esej o ostravských P(p)estrých vrstvách

Theatralia. 2015, vol. 18, iss. 1, pp. 50-61

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): https://doi.org/10.5817/TY2015-1-3
Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/133605
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.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts,
Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

Tereza Konývková

Z dolu do dolu

Sémiotická esej o ostravských P(p)estrých vrstvách

> Pestré vrstvy bylo nadloží, nebo vlastně strop. Hornina byla krásně zbarvená všemi možnými barvami. Hlavně převládala červená. Bylo to nejzrádnější nadloží, jaké může existovat. Strop se zdál bezpečný a kdo o tom nic nevěděl, klidně by pod něho vlezl, bez sebemenších obav z toho, že by se mu mohlo něco stát. Strop nikdy na sebe neupozornil posypáváním, tak jako třebas břidla nebo prachovec. Z ničeho nic se uvolnila loga, která byla třeba tři metry dlouhá, dva metry široká a taky tak vysoká. Někdy vypadla větší, někdy menší – to záleželo, jak se přírodě zachtělo. Tu se zkrotit nedalo a každým rokem si vybírala těžké daně na hornících. Věděl jsem, že nás čekají krušné chvilky. Hlavně mě, protože jsem to byl já, kdo musel pod strop lézt. A ještě k tomu se musel přisrat na šichtu skutr [Závorka, *pozn. TK*]…[1] (LANDSMANN 1999: 55–56)

Takto horník a emigrant Ivan Landsmann (nar. 1949) popisuje v autobiografickém románu geologický jev pozoruhodný ve své protikladnosti. Uvedené pojmenování metaforicky použil jako název své literární prvotiny plné paradoxů, kterou napsal v roce 1986 (rok poté, kdy se odstěhoval z Československa do Nizozemí). *Pestré vrstvy* jsou autentickou výpovědí ostravského horníka, který šestnáct let fáral na bývalém Dole Antonína Zápotockého (nynější Důl Lazy) a jenž rozmělňoval svůj havířský stereotyp pravidelnými každoročními žádostmi o povolení výjezdu za bratrem do Kanady, posrpnovým emigrantem. Monotónnost těchto opakujících se mocenských rituálů byla narušena tehdy, když mu v roce 1985 bylo povolení uděleno. Kanadu po krátké době kvůli neshodám s bratrem a jeho manželkou opustil a usídlil se v nizozemském Rotterdamu.

1 Citované úryvky jsou uvedeny v původním znění se všemi autorskými odlišnostmi od kodifikované spisovné normy českého jazyka.

Z úryvku je alespoň částečně patrná specifičnost prostého hornického jazyka, jehož nedílnou součástí jsou vulgarismy navozující autentickou atmosféru havířského prostředí. Zároveň je zjevný určitý kontrast plynoucí z respektu k přírodě a k vykonávanému povolání a z jednoznačného, na úrovni slov agresivního odmítnutí komunistických pseudoautorit, jakými byl v případě Landsmannova románu zmíněný Závorka. V této bipolární rozteči se vyjevuje autorův životní příběh a motivace k emigraci.

Pestré vrstvy, vydané v roce 1999 nakladatelstvím Torst,[2] se v anketě *Lidových novin* staly Knihou roku. Tomáš Vůjtek (nar. 1967), dramatik, překladatel a současný dramaturg Komorní scény Aréna, popisuje, jak toto ocenění vnímala ostravská společnost, a přesně vystihuje zvláštní protichůdnost v jejím postoji:

> Autentické, nijak nepřikrášlené vylíčení tvrdého života na šachtě i mimo ni se stalo námětem intelektuálních a častěji pseudointelektuálních hovorů, které zpravidla končily apoteózou lokálního patriotismu, protože autorem roku se stal našinec, náš opravdický havíř. Útočnější povahy se občas ohradily proti míře jazykové vulgarity, ale nakonec i ony chápaly, že na šachtě se mluví jinak než v tanečních. Sečteno podtrženo, Ivana Landsmanna nikdo neznal, ale hrdi jsme na něho byli všichni. (VŮJTEK 2011)

V roce 2010 napsal Tomáš Vůjtek podle tohoto románu stejnojmennou hru, kterou v následujícím roce inscenoval jeden z předních ostravských režisérů Janusz Klimsza společně s hereckým ansámblem Divadla Petra Bezruče. Tvůrci pro svůj umělecký záměr vybrali specifický prostor – tzv. špicu Dolu Hlubina,[3] a tak se havířský příběh vrátil prostřednictvím divadelní inscenace zpět do místa blízkého tomu, kde jako všednodenní realita vznikl.[4] Následující text se bude zabývat proměnou *Pestrých vrstev* v různých sférách ostravské kultury, a to prostřednictvím sémiotické analýzy dvou stěžejních tematických motivů: motivu jazyka (který funguje také jako strukturně-organizační prvek) a dále motivu domova a jeho modifikací.

Pestré vrstvy Ostravy

Pestré vrstvy zatím uzavírají chronologickou řadu ostravských inscenací, které různým způsobem a odlišnou intenzitou patriotismu a mírou sebereflexe zpodobňují lokální témata, včetně toho hornického: muzikál *Donaha!* (*Hole dupy*) uvedlo Národní divadlo

2 Torst vydal ještě další dva Landsmannovy texty: *Fotr* (2000) a *Vězení na svobodě* (2002), poslední Landsmannovou knihou je *Šestý smysl*, vydaný v roce 2008 nakladatelstvím XYZ.

3 V témže prostoru se od roku 2009 koná festival Dream Factory Ostrava, jehož ředitelem je Tomáš Suchánek, manažer Divadla Petra Bezruče.

4 Tomáš Vůjtek, Ivan Landsmann: *Pestré vrstvy*. Divadlo Petra Bezruče, Ostrava. Premiéra 13. 5. 2011, obnovená premiéra 12. 10. 2012, derniéra 4. 6. 2014. Režie a scénické řešení Janusz Klimsza, dramaturgie Tomáš Vůjtek, výběr hudby Norbert Lichý.

moravskoslezské v roce 2011, *Zdař Bůh!* připravil v roce 2009 Miroslav Bambušek a Ewan McLaren pro prostor Dolu Michal, scénické dílo *Bezruč?!* z roku 2009 inscenovalo Divadlo Petra Bezruče, ve stejném roce byla publiku představena *Brenpartija* v Komorní scéně Aréna. O dva roky dříve bylo možné zhlédnout inscenaci *Z deníku Ostravaka* v Divadle loutek Ostrava a hra *Průběžná O(s)trava krve* z roku 1997 se v Komorní scéně Aréna stala jednou z nejúspěšnějších inscenací polistopadové éry tohoto divadla. (DOMBROVSKÁ 2011: 61)

Jmenované inscenace je možné do určité míry vnímat v přeneseném smyslu slova jako strukturně spletité „emblémy" Ostravy, které vizuálně-textovými znaky „promlouvají" ke svému publiku. Inscenace *Pestré vrstvy* je v tomto kontextu pozoruhodná kvůli zvolenému místu své prezentace, a především kvůli své samotné genezi jako uměleckého díla. Tento typ geneze je do určité míry modelovým příkladem právě oné metaforicky pojímané vrstevnatosti ostravské kultury – jednotlivé dílčí tematické celky zachycené v *Pestrých vrstvách* přirozeně prostupují mezi různými úrovněmi kultury: od všednodenní reality k uměleckému dílu. Pojem kultura zahrnuje dle sémiotiků tartuské školy Jurije Michajloviče Lotmana a Borise Andrejeviče Uspenského vše, co obestupuje lidské společenství a co samo společenství produkuje. Úrovně kultury jsou určeny poměrem uspořádaných a neuspořádaných strukturních prvků, kdy pro umění (jako podoblast kultury) je signifikantní vysoká hodnota uspořádanosti jednotlivých prvků (LOTMAN a USPENSKIJ 2003: 51). V nižších úrovních se nachází například přirozený jazyk, který funguje jako primární mechanismus organizující strukturu kulturních prvků. „Základní práce kultury spočívá ve strukturálním uspořádání světa, který člověka obklopuje." (LOTMAN a USPENSKIJ 2003: 38)

Landsmannovy *Pestré vrstvy* stojí v tomto smyslu na hranici mezi „neuměleckou" sférou kultury a uměním, protože Ivan Landsmann dokumentárně popisuje svůj životní příběh v dole a v emigraci tak, jak ho prožil. Co jím popsaný příběh vřazuje do sféry umění, je skutečnost, že jednotlivé životní situace podrobil určitému výběru. Jeho hlavním záměrem však zůstává konzervovat prožitou realitu v co nejpřirozenějším textu. Lotman a Uspenskij upozorňují, že „text není skutečnost, ale materiál, pomocí něhož ji můžeme rekonstruovat" (LOTMAN a USPENSKIJ 2003: 56–57).

S uvedenou tezí úzce souvisí problematika trvalosti materiálu, která je ve spojení s Landsmannovou motivací k tvorbě příznačná: autor psal román v době, kdy opustil své přirozené prostředí – důl a Československo, a tak pro zachování vlastní identity (která se v nových existenčních podmínkách zčásti proměnila) nejprve vyprávěl havířské příběhy cizincům a českým emigrantům a následně je fixoval v textu s vírou v jejich trvalou konzervaci. Lotman a Uspenskij ve své studii „O sémiotických mechanismech kultury" zdůrazňují, že kultura může být chápána jako kolektivní vědomá paměť, která se ovšem nedědí a která má omezený rozsah (LOTMAN a USPENSKIJ 2003). Proto chceme-li životní zkušenost či situaci zachovat, musíme ji transformovat z úrovně prožitku (kde je konzervována pamětí jedince díky emocím) na úroveň jazyka tím, že ji budeme vyprávět. Ono vyprávění je nutné zachytit v textu a následně záměrně či ne-

záměrně ukotvovat tento dílčí strukturní prvek v kultuře jako celku. Jednotlivé fáze procesu zabraňují zapomínání, tedy vytrácení události z kulturního kontextu.

V případě *Pestrých vrstev* k jejich pevné pozici nejen v ostravské kultuře přispěla skutečnost, že z nich Tomáš Vůjtek vytvořil text pro inscenaci, jež prostřednictvím „živého umění" přenášela původní znaky v jiném strukturním kódu, a tím byla (alespoň do určité míry) prodloužena trvalost existence *Pestrých vrstev* v kulturním kontextu. Z faktu, že kultura sama o sobě brání jevu zanikání, vyplývá také potvrzení jedinečnosti Landsmannova (ne)díla – realizovaného na úrovni prožitku, jazyka, textu a „živého umění".

Právě ve formě každého divadelního představení, které má procesuální charakter a je sdílenou událostí zapamatovatelnou prostřednictvím emocí, se *Pestré vrstvy* v novém kódu „vrací" do podoby primárního prožitku, jenž je ovšem zprostředkovaný uměním (tedy obecněji kulturou). Následná existence motivů *Pestrých vrstev* v textu (například v recenzích, v této studii, v deníkových záznamech diváků, na fakturách z Dolu Hlubina Divadlu Petra Bezruče či jinde) již spadá do sféry „metatextu", který je součástí „metakultury", jelikož člen společenství poznává reálný Landsmannův příběh v podobě, která již byla několika úrovněmi kultury modifikována. Pozoruhodná spletitost ostravské kultury je tím více prohlubována a *Pestré vrstvy* se postupně stávají nedílnou součástí celého českého kulturního kontextu, dokud Divadlo Petra Bezruče (pouze hypoteticky) neuvede tuto inscenaci na některém z mezinárodních divadelních festivalů – tím by se hranice jeho působnosti posunula o kus dále.

Jak již bylo uvedeno, v porevoluční Ostravě se (ve srovnání s jinými českými sídly) vyskytuje značné množství inscenací, které tematizují specifika města, v němž a pro nějž vznikají. Příčinu této skutečnosti je přirozeně možné hledat v postupném rozmělňování „průmyslového milieu" Ostravy po roce 1989, kdy se motivy hornictví vytrácejí z všednodenní sféry kultury, jež je úzce spojena s rutinními rituály většiny obyvatel města, a pozvolna přecházejí do sféry „současné" mytologie, která je novým komunikačním módem umožňujícím transfer informací mezi generací průmyslového města a generací „města služeb" (například prostřednictvím orálního vyprávění, textu či umělecké interpretace).[5]

Časté tematizování těchto znaků postupně mizejícího ostravského způsobu života svědčí o jejich důležitosti a neopomenutelnosti pro kulturní sebeurčení a identitu „pohavířských" generací. Vyjádřit se uměním ke kultuře hornického společenství se zdá být nutné také proto, že před rokem 1989 byla (nejen) Ostrava komunistickou

5 V Ostravě byla těžba uhlí zastavena v roce 1994, ve zbývajících částech Ostravsko-karvinské uhelné pánve zůstala těžba zachována v omezené míře. V současnosti těžbu uhlí zajišťuje společnost OKD, která provozuje čtyři doly: Důl Paskov, Důl Darkov, Důl Karviná a Důl ČSM, jehož součástí je také Důl Lazy (bývalý Důl Antonína Zápotockého), v němž pracoval Ivan Landsmann. V Ostravě se bývalé doly proměňují v centra služeb. Například na místě bývalé koksovny Karolinka (v těsné blízkosti městského centra) byl postaven multifunkční komplex budov, v němž se nachází obchody, byty a kanceláře. Důl Michal je národní kulturní památkou stejně jako Důl Hlubina a Dolní oblast Vítkovic, kde se haly ocelárny proměnily v multifunkční sály, určené například pro koncerty. Tento trend „oživování" již nefunkčních průmyslových objektů je uplatňován i v jiných velkých městech (týká se to kupříkladu brněnské Zbrojovky či Vlněny). V Ostravě je koncentrace těchto míst velmi vysoká, a proto zde popisovaná transformace ovlivňuje obyvatele města zásadněji.

propagandou hrdě prezentována jako „výstavní město socialismu". Tento její punc je v současných inscenacích (např. právě v *Pestrých vrstvách*) různou měrou přirozeně parodován a místo budovatelských interpretací téhož jsou ve scénických prostorech dokumentárním způsobem ztvárňovány například příběhy o důlních neštěstích z 50. let a následných politických procesech (*Zdař Bůh!*). Havíři (jakoby najednou) začali na jevištích používat jadrný jazyk, který by v dřívějších dramatech narušil ideologií budovaný obraz důlního pracovníka – „chlouby socialismu".

Kulturní mechanismus utváření nových mytologických mikrocelků také souvisí s obecným rysem českého národa, a to s častým sentimentálním přístupem k minulosti a k upínání se k vysněným ideálům (obvykle nespojitých s realitou) tak, jak je známe z dob národního obrození a z období následné emancipace národa do vzniku samostatné republiky (a částečně i po něm). V krizových okamžicích českých dějin se mytologická přirovnání (například tematizování svatého Václava či blanických rytířů, kteří „nás zachrání") emblematicky vyjevují ve společensko-kulturním povědomí mnohem častěji než v dobách (alespoň zdánlivého) klidu (srov. MACURA 1998). Je proto možné tvrdit, že již mnoho let trvající transformace Ostravy vyvolává v jejích obyvatelích přirozený pocit zmiňované krize identity, kterou zobrazování sebe samého v různých formách a úrovních kultury postupně napravuje.[6] Tento kulturní trend je pravděpodobně omezen trváním transformace města a navyknutím jeho obyvatel na nový řád. Do té doby zůstane zachována tato specifická a cenná dynamičnost ostravské kultury, jejíž přirozený přenos znaků je známkou jejího „zdravého" fungování (srov. LOTMAN a USPENSKIJ 2003: 55).

Jazyk jako strukturní a identifikační prvek kultury

Vrátíme-li se znovu k jazyku jako přirozenému mechanismu kultury, jehož prostřednictvím se neuspořádané prvky kultury strukturují, je potřeba upozornit na jeho identifikační funkci ve společenství havířů a na jeho specifickou metaforičnost (včetně často se vyskytujících vulgarismů).

> Přijela poslední šol a v ní i Jarda. Říkám: „Kurva, kde se smýkáš! My tu mrznem jak čuráci." „Ivan, promiň, ale musel jsem si skočit do kantýny na jedneho bubáka, potřebuju pustit rosu." „To potřebujem všeci." (Ozval se chrchlavým hlasem Tonda.) Šli jsme do revíru za sebou jako husy. Lezli jsme do svážné a já jsem za sebou slyšel funění a mamrání na ten skurvený život. Myslel jsem si to samé, ale byl jsem potichu. Asi po půl hodině jsme dorazili na čelbu. Strhali jsme propocené košile a posedali na okory. Jako každou šichtu jsme vytáhli fasované svačiny a kdo měl chuť, jedl, nebo mamral, že takovou svačinu si můžou strčit do piče, nebo ať se s ní zadusí ředitelova stará. (LANDSMANN 1999: 10)

6 Příkladem může být internetový blog Ostravak Ostravski, v němž autor pod nerozluštěným pseudonymem komentuje dění v Ostravě tamějším dialektem.

Rozumět plně tomuto úryvku je pro čtenáře vzdáleného havířskému prostředí značně obtížné kvůli množství užitých odborných či slangových termínů (šol, čelba, revír, okor, svážná, bubák…),[7] jejichž význam je možné odvodit z kontextu, v němž jsou použity; u některých výrazů však ani kontext nestačí a potřebujeme důkladnější znalost užitého jazyka. Působivá je také zmiňovaná míra obrazovosti, která se projevuje v běžném výrazivu („šli jsme jako husy"),[8] ale také na úrovni vulgárních výrazů (viz poslední souvětí v citovaném úryvku z knihy v předchozím odstavci).[9] Hornický jazyk je dále specifický tím, že často přenáší morfologicky nezměněná slova z tradičních kontextů do nových (a s novými významy), nebo používá spisovných tvarů slov v těsné blízkosti slov krajně nevhodných, čímž záměrně vzniká pocit určité nepatřičnosti (a tedy komičnosti): Slovo „smýkat" (ve větě „Kurva, kde se smýkáš!") metaforicky naznačuje, že Jarkovo zpoždění je způsobeno smýkavým (tedy pomalým a obtížným) pohybem (možná vyvolaným větší konzumací alkoholu). Zároveň blízkost slov z hovorového jazyka („kurva") a ze spisovné češtiny („smýkáš") působí místy úsměvně, nikoli však směšně. Jazyk havířů také často přejímá slova z jiných jazykových systémů (z lašského nářečí, z polštiny, z němčiny atd.), kterým však dává jiné významy. Například Landsmannův vedoucí Závorka (komunista) havíře bratrsky oslovuje výrazem „ogaři", který je na Valašsku určen pro pojmenování hochů, jinochů. Ani jeden z havířů nemůže být vřazen do této věkové kategorie (označení tedy působí nevhodně). Závorka chce užitím slova vypočítavě upozornit na určitou společnou kmenovou příslušnost (horníci i Závorka opravdu pochází z Valašska). Protože ale Závorka na rozdíl od chlapů z Landsmannovy party patří mezi členy KSČ, je jakákoli „rodová" příslušnost zcela upozaděna a havíři Závorku do svého kolektivu nepřijímají. V totalitní společnosti má stranická příslušnost i pro antikomunisty vyšší hodnotu než krajový původ.

Havíři o Závorkovi hovoří jako o „skutrovi" (viz citace v úvodu studie) a přiznaně ho tímto termínem oslovují, aniž by Závorka věděl, co dané slovo znamená. Následně horníci objasní význam tohoto akronymu, jímž Závorkovi říkali, že je „skurvený trpaslík" (LANDSMANN 1999: 188). Na uvedeném příkladu je také prokazatelná další funkce jazyka, která je příznačná pro stabilitu uzavřené komunity, v níž jazyk zastává funkci činitele vymezujícího a tmelícího kolektiv. Jeho důkladná znalost umožňuje přijetí (či vydělení) členů do ustanoveného společenství a jejich samotnou existenci v něm. (Závorka tak nikdy nemohl být plnohodnotným členem skupiny, protože řádně neznal užívaný jazyk.) V případě jevištní interpretace Janusze Klimszy dochází k významovému posunu této situace, protože Závorku, jenž vystupuje v textu *Pestrých*

7 Šol je označení pro výtahovou klec, která sváží horníky na šachtu rychlostí 10 metrů za sekundu; čelba je místo, kde se těží uhlí (konec chodby); revír je část dolu (důl se skládá z několika revírů); svážná je označení pro druh chodby podle jejího sklonu; bubák je druh alkoholického nápoje. (HRONOVÁ 2011)

8 Další (nevulgární) metafora „potřebuji pustit rosu" znamená „zpotit se" nebo „uvolnit se", případně „dostat se do stavu, v jakém obvykle vykonávám svou práci", jak můžeme smysl tohoto slovního spojení interpretovat z celkového kontextu.

9 Množství vulgarismů v hornickém jazyce může být důsledek záměrného narušování konvencí a nenásilného vzdoru nadřazenému řádu. Klení a nadávání (stejně jako vtip) podle Freudových teorií uvolňuje psychické napětí, které je vyvoláno tlakem okolí na člověka.

vrstev jako muž nevelkého vzrůstu (proto trpaslík), hraje urostlý Jan Vápeník a Ivana Landsmanna představuje drobný Lukáš Melník. Fyziognomie herců tak neodpovídá původnímu Landsmannovu záměru, ale interpretuje přezdívku „skutr" v novém modu, kdy slovem „trpaslík" neakcentuje Závorkovu fyzickou nedostatečnost, ale především jeho charakterovou podřadnost, jež se vyjevuje jeho jednáním. Tuto součinnost znaků můžeme vnímat jako jevištní zkratku, která na divadle (ve srovnání s psaným textem) umožňuje urychlit proces semiózy (obr. 1).

Metaforičnost hornického jazyka se projevuje také při označování nových, dříve neexistujících objektů a jevů souvisejících s rozvojem těžby. Například „žebra" označují výztuž chodeb, „klobuk" je pojmenování pro útvar změti horniny a kořenů stromů, „syrcuvka" je název pro lopatu s násadou ve tvaru srdce[10] (KŘÍSTEK 1955: 71). Tento mechanismus označování nových neznámých jevů metaforami, které je konkretizují a uvádějí do kontextových souvztažností, definovali kognitivní lingvista George Lakoff a filozof Mark Johnson jako základní princip lidského myšlení, který se projevuje nejen v jazyce, ale také v jakékoli všednodenní lidské činnosti (LAKOFF a JOHNSON 2002: 15).

Motiv jazyka (tentokrát spíše v tematické rovině) je dále akcentován v druhé polovině Landsmannovy autobiografie, a především v adaptaci Tomáše Vůjtka, který s ním výrazně pracuje. Po emigraci do Nizozemí v roce 1985 je Ivan Landsmann sám v neznámém prostředí bez schopnosti domluvit se jiným jazykem než česky, polsky a „hornicky". V Amsterdamu na letišti předkládá úřednici z imigračního oddělení lístek s textem, že je český turista a že žádá o politický azyl. Když s ním úřednice komunikuje holandsky, anglicky či německy, Ivan odpovídá svým zuřivým havířským dialektem. Neporozumění pramenící z proměny kontextu a prostředí, v němž se jazykový modus uskutečňuje, umocňuje pocit dezorientace a tíživosti hlavního hrdiny z naprostého osamění. Nutno podotknout, že v inscenaci Janusze Klimszy je tato tíživost rozmělňována parodickou parabolou – Lukáš Melník se záměrně na slově „azyl" zakoktává a několikrát ho opakuje: i komickým opakováním zdůrazňuje jeho důležitost, ale zároveň vadou řeči deklasuje postavu Ivana Landsmanna a závažnost celé situace.

Vrstevnatý motiv domova

Zásadní místo ve významové struktuře divadelní inscenace a textů Ivana Landsmanna a Tomáše Vůjtka představují motivy domova a svobody, které spolu těsně souvisí a velmi často se vyjevují v týž okamžik – obvykle jako vzájemné protiklady. Tato kontrapozice je způsobena totalitní deformací hodnot, kterou popisuje Vladimír Macura následovně: „Zatímco zůstat v prostoru domova v onom soukromém plánu znamenalo zradu [zradu veřejného systému budování socialistické společnosti, *pozn. TK*], v plánu veřejném se naopak rovnalo zradě domova, to je velkou socialistickou otčinu, opustit."

10 V tomto smyslu je možné hledat určitou podobnost v pojmenovávání skal (například Svatošské skály u Karlových Varů) nebo krápníků ve vápencových jeskyních apod.

Obr. 1. Jan Vlas, Michal Weber, Dušan Urban, Lukáš Melník a Tomáš Dastlík *Pestré vrstvy.* Foto Tomáš Ruta

(MACURA 1992: 38) Landsmann (tentokrát jako postava, nikoli autor) volí mezi svobodou v emigraci a domovem, který v *Pestrých vrstvách* nepředstavuje jeho rodina v základním slova smyslu (ta se v textu vyskytuje jen sporadicky), ale parta havířů, jimž je předákem. S nimi sdílí všednodenní obtíže náročné hornické práce a vzdorovitý postoj k nesmyslným nařízením některých vedoucích pracovníků – komunistů. Významotvorná je také symbolika měnícího se existenčního prostředí, kdy v uhelném dole je tunami horniny a půdního podloží v několika set metrech pod zemí jasně ohraničen primárně nepřirozený prostor pro život člověka. Do ostrého kontrastu s tímto místem následně vstupuje Rotterdam – největší přístav Evropy, kde Ivan Landsmann nakonec zůstává. Holandské město můžeme vnímat jako symbol dalekých cest, rozlehlosti světa a de facto bezmezného pohybu po něm. Ona „bezhraničnost" vyvolává pocit nestability a dezorientace, který se v Landsmannově situaci zdá být ještě znatelnější proto, že havířský život je extrémně ritualizovaný na všednodenní úrovni (oblékání do fáraček, konzumace bubáků, trojsměnný provoz, nutnost dodržování pravidel pro bezpečnost práce atd.), a tak dává životu jasný (a téměř neměnitelný) řád, který v Rotterdamu chybí.

Prostor a jeho znaková hodnota jsou dále tematizovány v samotné inscenaci: příběh se z dolu vrací do dolu – tentokrát do Dolu Hlubina, kde se pochopitelně neodehrává na šachtě, ale v otevřené malé hale (chodbě) elipsovitého tvaru (blízko k hlavnímu vchodu do povrchových budov), z níž je možno mnoha dveřmi vejít do umýváren, šaten a na toalety. Stěny jsou obloženy dřevěnými palubkami, natřenými lakem ve stylu sedmdesátých let, kdy palubkové obložení bylo oblíbeným trendem interiérového designu.

Do tohoto prostředí, v němž je z praktikáblů postaveno provizorní hlediště, převedl Janusz Klimsza Vůjtkovu adaptaci, ve které se pravidelně a nechronologicky střídají obrazy ze šachty, z důlní kanceláře ředitele či z kantýny a dále výjevy z letiště, kde Landsmann čeká několik dní, než mu úředníci udělí povolení ke vstupu do země. Čas čekání je Vůjtkem důkladněji rozpracován – akcentuje především situace, v nichž se Ivan Landsmann není schopen domluvit a není schopen se naučit základy holandštiny, což je v inscenaci interpretováno jako nutná podmínka pro imigraci. Holandská slova prokládá českými vulgárními průpovídkami, na což byl zvyklý z práce v dole. Způsob, jakým Lukáš Melník jako „rázovitý" havíř v těchto situacích jedná, vzbuzuje spíše komiku nežli pocit existenciální krize.[11] Ve scénickém prostoru Dolu Hlubina jsou v čase představení prezentovaná všechna zmiňovaná prostředí. Letištní halu (nebo čekárnu před kancelářemi imigračního oddělení) značí řada plastových sedaček, které Melník při přestupu z jednoho situačního prostředí do druhého podlézá (jako uprchlík plížící se přes hranice). Provázanost motivu domova a funkčnosti jazyka, stejně jako neoddělitelnost motivu svobody od emigrantské dezorientace, zůstává v Klimszově a Vůjtkově interpretaci zcela zachována.

I will survive, synku! (O znakovosti představení)

Janusz Klimsza, který je zároveň autorem scénografie, zaplnil prostor haly Dolu Hlubina novými objekty, například kancelářským stolem s potřebným vybavením pro vykonávání funkce ředitele podniku, který je umístěný na pravé straně hracího prostoru. V prostředku scény u zdi se nachází vysoký stůl z kantýny a vlevo posuvný pás a několik dřevěných klád, které na něj opakovaně pokládá Josef (Tomáš Dastlík) – bývalý vězeň, nyní jeden ze svérázných havířů. Zmíněné předměty slouží k utvoření nové znakové reality hracího prostoru podle Klimszovy scénicko-režijní koncepce. Tímto zaplněním elipsovité haly Dolu Hlubina je však zcela eliminována autentičnost a původní funkčnost vybraného prostoru, protože se z ní stala kancelář ředitele dolu, bufet a podzemní důlní pracoviště zároveň. Čelba (tedy místo, kde se odehrává většina situací v Landsmannově románu) se přesunula mimo dohled diváků do jedné z umýváren či šaten, a tak bylo zabráněno tomu, aby herci v místnosti obložené palubkami a s podlahou z dlaždic nevěrohodně předstírali hornickou práci.

Pokus o přiblížení tíživosti Landsmannova příběhu za přispění určité autentičnosti Dolu Hlubina se v inscenaci *Pestrých vrstev* nezdařil, jelikož Klimsza pracuje s halou jako s tradičním, znakově univerzálním divadelním prostorem, ačkoli ve skutečnosti jím není. Vnáší do něj nesourodé objekty, aby zajistil významovou multifunkčnost hracího místa dle svého tvůrčího záměru, a tím popírá zmiňovanou přirozenou autentičnost, účelnost a znakovost zvoleného prostoru. Výbuch plynu na čelbě (nemá-

11 Počáteční rozpačitost Melníkem ztvárňovaného charakteru je zároveň zdůrazňována tím, že Melník má i v letištní hale oblečené fáračky zamazané uhlím a gumové holínky.

li působit směšně) nemůže být v tomto prostředí zpodobněn blikáním divadelních světel s červenými filtry a úprkem herců z umývárny do haly, kdy celá trasa jejich běhu je dlouhá nanejvýš tři metry. Popisnost jednání a markýrování krizových situací tak brání obrazivému ztvárnění důlního příběhu snílka Landsmanna. Janusz Klimsza tedy do své jevištní interpretace nezahrnul jedinečnou znakovost, kterou mu prostor Dolu Hlubina nabídl. Místo toho se pokusil převést do něj text Tomáše Vůjtka bez výraznějších úprav, jenž by kvůli nelineárnímu vyprávění příběhu *Pestrých vrstev* pravděpodobně mohl lépe obstát spíše v tradičním iluzivním prostoru, který není zatížen jinými znaky, než jsou ty ryze divadelní. Klimsza nenašel vhodné režijní postupy, kterými by v organický celek spojil dva znakové systémy: Landsmannův/Vůjtkův text popisující obhroublými výrazy život horníků především v zaprášené tmavé šachtě a halu s umývárnami, šatnami a toaletami v Dole Hlubina.[12] To, co alespoň částečně zůstává díky Vůjtkově textu a jeho následné herecké interpretaci zachováno, je havířský jazyk, jehož metaforičnost je však popisným jednáním částečně destruována.

Jevištní ztvárnění je ovšem cenné pro svůj parodický a ironizující přístup, který je ve vývoji kulturních transformací *Pestrých vrstev* novým interpretačním modem. Vzniká jako jeden z možných důsledků popsané skutečnosti, že se tvůrci a herci pokouší „rekonstruovat" příběh v neautentickém prostředí plochými nemetaforickými režijními prostředky. Vytvořit model skutečnosti, který by zcela odpovídal reálnému originálu, je v umění z hlediska sémiotiky nemožné. Může se proto zdát, že aktéři záměrně parodují a ironizují sdělení, tedy – řečeno slovy Iva Osolsoběho – destruují na scéně vznikající model nepřítomného originálu. Obecenstvo tento komunikační modus přijímá a adekvátně na něj reaguje, jelikož předobraz parodického modelu dobře zná. Znalost zobrazovaných motivů je nutná k porozumění sledovaného díla, a tak je v tomto případě splněna základní podmínka úspěšné komunikace (OSOLSOBĚ 2007: 60–61). Díky obecnému povědomí o ostravském dialektu a zčásti také o havířském životě může představení rozumět také obecenstvo napříč všemi regiony České republiky. Parodický přístup tvůrců inscenace a herců k látce *Pestrých vrstev* je možné vnímat jako jednoznačný autorský postoj, jenž Ivanu Landsmannovi, jako autorovi původního literárního textu, přirozeně chybí, protože nechce tvořit, ale zaznamenat skutečnost, kterou prožil.

Zásadním nástrojem parodování a ironizování je kromě herecké interpretace také hudba, již pro inscenaci vybral Norbert Lichý (ztvárňující postavu ředitele dolu). Jednotlivé situace (především z kanceláře, z rotterdamských hospod a z podnikové oslavy MDŽ) dokreslují dobové rozjásané či melancholické hity Hany Zagorové, Stanislava Hložka a Petra Kotvalda, Dalibora Jandy a dalších hvězd. Velmi příhodně je použit song od Glorie Gaynor „I Will Survive", jímž je otevřena druhá polovina představení, kdy postava Ivana Landsmanna je již „propuštěna" z letištní haly a plně pociťuje zodpovědnost svobody. Píseň

12 Mluvit o inscenaci *Pestrých vrstev* jako o *site specific* projektu není možné, jelikož není splněna základní podmínka vzniku takového typu scénického díla, v jehož znakovém systému má dominantní postavení prostor. V případě *Pestrých vrstev* vybraný prostor slouží textu, nikoli text prostoru.

s nezapomenutelným výkřikem „I will survive" adekvátně paroduje nelehkost okamžiku a zároveň zcela přesně popisuje Ivanovo vnitřní odhodlání.

Nezbývá než dodat, že ostravské kulturní vrstvy jsou ze sémiotického hlediska skutečně P(p)estré a dynamické, jelikož niterný prázdný prostor města, které přichází o svůj industriální charakter, je zaplňován prostřednictvím mechanismu kulturní paměti, jenž brání tomu, aby byla havířská Ostrava zcela zapomenuta.

Bibliografie

DOMBROVSKÁ, Lenka. 2011. Ostravský divadelní patriotismus [Ostrava Theatre Patriotism]. *Svět a divadlo* 22 (2011): 6: 55–61.

HRONOVÁ, Eva. 2011. *Jazyk a styl románu Ivana Landsmanna Pestré vrstvy* [Language and Style of the Novel by Ivan Landsmann *Pestré vrstvy* (Motley Layers)]. České Budějovice, Jihočeská univerzita České Budějovice, 2011. Diplomová práce, nepublikováno [Thesis, unpublished].

KALETA, Ivo. 2009. *Bílá kniha: 17 příběhů z ostravské kultury* [White Paper: 17 Stories from Ostrava Art & Culture]. Ostrava: Statutární město Ostrava, 2009.

KŘÍSTEK, Václav. 1955. Havířské metafory [Miners' Metaphors]. *Naše řeč* 38 (1955): 68–80.

LAKOFF, George a Mark JOHNSON. 2002. *Metafory, kterými žijeme* [Metaphors We Live By]. Brno: Host, 2002. Překl. [Transl.] Mirek Čejka.

LANDSMANN, Ivan. 1999. *Pestré vrstvy* [Motley Layers]. Praha: Torst, 1999.

LIPUS, Radovan. 2006. *Scénologie Ostravy*. [Ostrava Scenology]. Praha: KANT pro Akademii múzických umění [for Academy of Performing Arts], 2006.

LOTMAN, Jurij Michajlovič a Boris Andrejevič USPENSKIJ. 2003. O sémiotickém mechanismu kultury. [On the Semiotic Mechanism of Culture]. In Tomáš Glanc. *Exotika: Výbor z prací tartuské školy* [Exotics: Anthology of Tartu School]. Brno: Host, 2003: 36–58.

MACURA, Vladimír. 1992. *Šťastný věk: Symboly, emblémy a mýty (1948–1989)*. [Happy Age: Symbols, Emblems, Myths (1948–1989)]. Praha: Česká imaginace, 1992.

MACURA, Vladimír. 1998. *Český sen* [Czech Dream]. Praha: Nakladatelství Lidových novin, 1998.

OSOLSOBĚ, Ivo. 2007. *Principia parodica*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2007.

VŮJTEK, Tomáš. 2010. *Pestré vrstvy*. [Motley Layers]. 2010. Drama, rukopis, nevydáno [Play, manuscript, unpublished].

VŮJTEK, Tomáš. 2011. *Pestré vrstvy.* [Motley Layers]. Program k inscenaci [Theatre programme]. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 2011.

Summary

Up and Down the Shaft: A Semiotic Essay on the M(m)otley Layers

The aim of the present study is to describe the theatrical environment in Ostrava where the identity of the region as a (former) mining power is performed on stage more than often. Central to the study is the analysis of an autobiographic novel *Pestré vrstvy* (Motley Layers) by an ex-miner Ivan Landsmann, adapted for stage by dramaturg Tomáš Vůjtek, and produced by director Janusz Klimsza in the underground mine Důl Hlubina. The key for the analysis is Yuri Lotman's concept of signs pervading different cultural layers. The production was premiered in May 2011 and withdrawn in June 2014.

Klíčová slova

Ostrava, divadelní kultura, sémiotika

Keywords

Ostrava, theatrical environments, semiotics

DOI: 10.5817/TY2015-1-3

Mgr. Tereza Konývková (roz. Frýbertová) je doktorandkou na Katedře divadelních studií FF MU v Brně, Česká republika. Věnuje se sokolskému hnutí jako specifickému kulturnímu fenoménu a teatralitě jeho veřejných událostí v letech 1862–1948. Kontakt: tereza.frybertova@seznam.cz.

Tereza Konývková (birth name Frýbertová) is a PhD. student at the Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Masaryk University, Brno, the Czech Republic. Her research interests include the Sokol movement and its specificity as a cultural phenomenon, and public performances between 1862 and 1948. E-mail: tereza.frybertova@seznam.cz.