

Univerzita Karlova
Fakulta humanitních studií
Katedra Elektronické kultury a sémiotiky



Diplomová práce
Spalovač mrtvol: Fetiš jako popření života a adorace smrti

Bc. Veronika Němcová

© 2018 UK v Praze

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že svou diplomovou práci *Spalovač mrtvol: Fetiš jako popření života a adorace smrti* jsem vypracovala samostatně pod vedením vedoucího diplomové práce a s použitím odborné literatury a dalších informačních zdrojů, které jsou citovány v práci a uvedeny v seznamu literatury na konci práce. Jako autorka uvedené diplomové práce dále prohlašuji, že jsem v souvislosti s jejím vytvořením neporušila autorská práva třetích osob.

V Praze dne 29. června 2018

Poděkování

Ráda bych touto cestou poděkovala doc. Mgr. Jakubovi Češkovi, Ph.D. za odborné vedení a také děkuji své rodině za veškerou podporu a trpělivost během celého navazujícího magisterského studia.

Spalovač mrtvol: Fetiš jako popření života a adorace smrti

The Cremator: The Fetish as The Denial of Life and The Adoration of Death

Souhrn

Předmětem zájmu sémiotické analýzy literárního díla *Spalovač mrtvol* českého spisovatele Ladislava Fuksa jsou především motivy fetišismu a kultu smrti. Tento rámec je řešen ve vztahu ke specifickému „novému“ jazyku masochismu a v souvislosti s afatickou poruchou jazyka vztaženou k metonymii. Promluvy ústřední postavy Karla Kopfrkingla se prolínají do jeho způsobu myšlení a následného jednání, kdy prostřednictvím svého jazyka zdvojuje fikční svět a zastírá jej fetišizovanými opisy adorujícími smrt. Masochismus se v tomto případě nemanifestuje v sexualitě (jako je tomu u Masocha), ale na etnicko-sociální rovině související s krizí osobního mýtu a následnou proměnou Kopfrkingla a vztaženého prostředí fikčního světa. Tyto aspekty se stávají puzelem k vraždění v kontextu etnické příslušnosti, jež se proměnila v překážku a vypořádání se s ní si nárokuje nastolením nového řádu.

Klíčová slova

Ladislav Fuks, Spalovač mrtvol, afázie, metafora, metonymie, fetišismus, fikční světy, identita, masochismus, sadismus

Summary

The object of interest in the semiotic analysis of the literary work “The Cremator” by the Czech writer Ladislav Fuks are primarily the motifs of fetishism and the cult of death. This framework is examined in the relation to the specific "new" language of masochism and in the relation to the aphasic language disorder related to metonymy. The utterance of the main character Karl Kopfrkingel intermingles with the way he thinks and consequently acts, as he duplicates through his language a fictional world and obscures it with the fetishized descriptions adoring the death. In this case, the masochism is not manifested in a sexuality (as in the case with Masoch), but on the ethno-social level related to the personal myth crisis and the subsequent transformation of Kopfringel and the related environment of the fictional world. These aspects become to a murdering urges in the context of ethnic affiliation, which has become to an obstacle and the settlement with it demands the establishment of a new order.

Keywords

Ladislav Fuks, The Cremator, aphasia, metonymy, metaphor, fetishism, fiction worlds, identity, masochism, sadism

1. Úvod a cíl práce

Ladislav Fuks je jedním z tradičních představitelů české prózy druhé poloviny 20. století a mezi jeho nejznámější díla patří *Spalovač mrtvol* z roku 1967. Dílo o dva roky později zfilmoval Juraj Herz pod stejným názvem. *Spalovač mrtvol* je v české literatuře zařazen jako dílo reprezentující období před druhou světovou válkou a je spojován s motivy zakotvenými v národnostní problematice na pomezí české, německé a židovské. Zároveň jsou Fuksovy postavy silně psychologizované (především hlavní postava Karla Kopfrkingla) a navzdory tragičnosti se v něm objevují groteskní situace, jež ve své bizarnosti mohou podle některých vyznívat až hororově.

Z hlediska motivů je nedílnou součástí integrace myšlenek z tibetského buddhismu, primárně vztažená k myšlenkám o smrti – Kopfrkingl je zaměstnanec krematoria, zalíbení nachází ve své práci kvůli modernímu způsobu pohřbívání – žehem v plynových pecích; dále ve vážné a většinou pohřební hudbě, potrpí si však i na krásné interiéry, líbí se mu obrazy, zrcadla, mramorové obložení a tak dále. Fuks postavu výrazně psychologizuje, Kopfrkingl je zvláštním typem člověka, stylizuje sebe sama do jisté pózy, vyžívá se v nastrojeném a uhlazeném jazyce, jenže tuto pózu prozrazují hovorové výrazy, řeč nezůstává čistou.

Hlavní postava se též vyžívá v četbě Tibetské knihy mrtvých od David-Neelové (toto uvádí Fuks až v závěrečné kapitole) a tyto myšlenky ovlivňují Kopfrkingla. Osvojuje si pasáže z textu, někdy je zcela evidentní, o jaké prvky se jedná, jindy to probíhá na latentní úrovni a spojitost mezi textem a řečí lze objevit až důkladnější analýzou. Spolu s myšlením se proměňuje Kopfrkinglův vztah k Židům, vlastní rodině a německým přátelům, především Reinkemu, kdy je důležitým kontextem jednak otázka původu a historické období, do nějž je děj Fuksem zasazen, a to čas těsně před druhou světovou válkou. Toto všechno se svým způsobem podílí na proměně Kopfrkingla a často bývá označován jako schizofrenik, ale je tomu tak? A jedná se o vyprávění z pohledu viníka, pachatele holocaustu, šoa?

Cílem této práce je prostřednictvím sémiotické analýzy literárního díla *Spalovač mrtvol* poukázat na diskurzivní typy, především na sadismus a masochismus jako způsob psaní literatury. Předpokladem této práce je, že se v případě *Spalovače mrtvol* jedná o masochistický jazyk a to, jakým způsobem se ve své fetišizované podobě participuje na konstituci fikčního světa. Protože jazyk (řeč) ústřední postavy, Karla Kopfrkingla, je tím, co se podílí na proměně fikčního svět skrze touhy po nastolení nového řádu. Masochistické projevy hlavní postavy a fetišizace smrti se prolínají do chování a jednání (včetně promluv), však nevyplývají v sexualitě (je tomu u Masocha a de Sada), ale na etnicko-společenském problému souvisejícím se změnou světa / prostředí. Kopfrkingl svými promluvami fetišizuje především smrt a rituály s ní spojené nehledě na jejich původ – téma smrti je v díle silně zpřítomňováno mnoha motivy – Kopfrkinglovo prací v krematoriu u žárovišť a taktéž obřady, kdy pronáší poslední řeč, zákony o pohřbivnictví, obecný řád a technologický postup spalovacího procesu a jeho osobní zájem o buddhistickou knihu mrtvých a Tibet.

Mimo jiné je důležitým motivem otázka etnické identity ve fikčním světě a hledání možností a limitů interpretace etnického problému. Jelikož kniha o Tibetu a buddhismu se podílí na konstituci řeči a Kopfrkingl zdůrazňuje její žlutou vazbu, která nepřímě odkazuje ke žluté Davidově hvězdě, kterou museli nosit Židé za druhé světové války viditelně našitou na svém oblečení, stává se tak důležitým prvkem díla, navíc se v textu objevují pasáže v němčině, citace z říšských zákonů, včetně zprostředkované nacistické ideologie, nelze tento. Tyto psychologické aspekty se stávají puzeáním k vražděním v kontextu etnické příslušnosti, jež se proměnila na překážku v souvislosti změnou stavu fikčního světa v kontextu naléhání na vymezení vlastní identity. Vypořádání se s tímto problémem si nárokuje nastolení nového řádu a ustanovení vlastní identity.

2. Literární rešerše

Částečné analýze novely *Spalovač mrtvol* se věnuje Šebek ve své disertační práci *Mezi textem a kontextem: Teorie literárního pole a kulturní materialismus jako modely zprostředkování*¹ v kapitole *Spalovač mrtvol jako odhalení biopolitického diskurzu*. Interpretuje hlavní postavu K. Kopfrkingla jako primární místo mísení diskurzů, jeho proměnu identity shledává v projevu a myšlení, kdy se z něj stává hororové monstrum.

Šebek řeší primárně biopolitickou argumentaci nacismu v teoriích Giorgia Agambena a tento rámec aplikuje na řeč Kopfrkingla a též Williho Reinka. Diskurz typově odpovídá rasoě-genetickému a eugenickému diskurzu a rasovému diskurzu, ten dělí rasy na německou a neněmeckou (Židé, Romové apod.). Oba případy se objevují v řeči hlavní postavy, toto následně dokládá v motivech německé krve, genetické dědičnosti u mušek a později u Židů, což dle Šebka vrcholí Kopfrkinglovo maskou – převleku za Žida, kdy si K. Kopfrkingl namaskuje i charakteristický židovský nos. V Agambenovo definici je eugenický diskurz vázaný na denegaci a smrti z milosti v náboženském slova smyslu, kdy se smrt stává vykoupením a osvobozením pro ty, kteří jsou slabí, méněcenní atd. Z Šebkovo pohledu je nacistický diskurz generován v maskulinní formě, využívající sílu, strach, zdraví a denegující život – příkladně v postavě Williho Reinka a později se s tímto identifikuje sám Kopfrkingl.

Zatímco feminní diskurz generuje ve své zženštilosti a úzkostlivosti Kopfrkinglova syna Milivoje, na kterém musí být tak zákonitě spáchána vražda. Zde Šebek uvádí, že se napříč Fuksovou tvorbou objevují úzkostní a zženštilí chlapi, jež systematicky konfrontují despotičtí otcí a instituce různého typu (školy, policie, vězení a další výchovná zařízení). Svou tezi podpírá také druhou rovinou Agambenovo typů diskurzu – pseudoduchovní a diskurz profesionality. Jako pseudoduchovní diskurz klasifikuje Šebek četbu *Tibetské knihy* od D. Neelové v kontextu osvobozování a převtělování duší ve spojení s Kopfrkinglovo prací v krematoriu a později s vyvoleností árijské rasy. Zastoupení diskurzu

¹ ŠEBEK, J. *Mezi textem a kontextem: Teorie literárního pole a kulturní materialismus jako modely zprostředkování*. Nepublikovaná disertační práce. Univerzita Karlova v Praze, FF. 2016.

profesionalitu spojuje s odbornou profesí a identifikuje Kopfrkingla technologem smrti s odvoláním na jeho zálibu s technice a „jízdním řádu“ smrti. Dále si všímá parafrází v Kopfrkinglovo řeči, označování jinými jmény, opakování a podobně, ale blíže je neinterpretuje, pouze konstatuje, že finálním označováním je smrt.

Detailní analýzu Fuksovo románu *Vévodkyně a kuchařka* zpracovala L. Součková-Linhartová ve své knize *Ladislav Fuks: Vévodkyně a kuchařka – Zjevení Biedermeieru*.² Součková-Linhartová interpretuje text z několika pohledů, primárně z hlediska filosofie biedermeieru a kultury v dobovém kontextu rakousko-uherské Vídně. Aby bylo možné poukázat na smysl a význam románu, včetně deskripce Fuksovo způsobu konstruování fikčního světa a v něm se prolínajících motivů. Poukazuje na komplikovanou intertextualitu Fuksova narativu, níž vychází z Genettovo pojetí a postupně aplikuje všech pět typů Genettovo transtextuálních narací - intertextualita, paratextualita, metatextualita, hypertextualita a architextualita.

Intertextualita se neobjevuje jen v tomto románu (ale též už ve Spalovači mrtvol – viz dále tato práce), v textu se objevují četné citace, plagiáty a aluze. Součková-Linhartová poukazuje na důležitost implicitních textů stojících mimo dílo, neb ty jsou postupně integrovány do narativu různým způsobem, ale nejčastěji je tomu tak v promluvách postav. Tyto postavy užívají různých citací a parafrázování vnějších textů do vlastní řeči, promlouvají jejich prostřednictvím a užívají je k argumentaci vlastních postojů, nehledě na to, o jaké typy textů se přesně jedná (protože některé jsou Fuksem explicitně přiznané a jiné skrývá, ale znalému modelovému čtenáři neuniká jejich původ). „Fuksovy postavy někdy neuvádějí autora – užívají citací jako ‚živých slov‘, která jsou všeobecně sdíleným kulturním majetkem; jde jim především o myšlenku přenesenou metaforicky či metonymicky na aktuální skutečnost.“³ Je možno v textu *Vévodkyně a kuchařka* vysledovat kupříkladu Tacitovo spisy, též Tiberiovy, ze Shakespearovských sonetů,

² SOUČKOVÁ-LINHARTOVÁ, L. *Ladislav Fuks: Vévodkyně a kuchařka – zjevení biedermeieru?* Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2016.

³ Tamtéž, s. 65

Humoristických listů, Goethovo kniha Heřman a Dorota, pasáže z jednotlivých evangeliích v bibli a poddobně.

V promluvách postavy pana Wu-i-šenga se zas vyskytují citace z čínské filosofie a knihy moudrosti Tao te-ting či Dr. Hartmann (trpící si na přesnost) cituje ve svých promluvách Obecný občanský zákoník apod. Obdobně je tomu u motivů, které se nějakým způsobem nadále objevují primárně knihy (z nichž je citováno nebo parafrázováno), smrt (jedy a travičství – vévodkyně knihu o jedech studuje; dále nepřírozená smrt postav napříč společenskými vrstvami, až po ritualizaci slavnostních hostin na počest zemřelých) a pohřebnictví, otázka původu a způsobu jeho dosahování (př. Vévodkyně doporučuje knihy ke vzdělávání ostatním postavám), ale taktéž latentní přítomnost homosexuality (vévodkyně je ve výsledku travestii).

3. Metodologie

Pracovní hypotézou této práce, která se věnuje analýze a interpretaci literárního díla Spalovač mrtvol, je poukázání na možné prolínání a návaznosti masochistického jazyka, fetišismu, kultu smrti a metonymického rázu, jenž je projevem jedné z afatických poruch a afázie jako taková je podle Jakobsona úzce spojená s otázkou identity, která se v případě tohoto díla váže na problematiku etnické identity.

Základní teze použité pro vymezení pojmů sadismus a masochismus jako možného diskurzu se jeví práce G. Deleuze, R. Girarda a R. Barthes. Stěžejní esejí je *Masochismus a masochismus*,⁴ ve které Deleuze pracuje s diferencí sadismu a masochismu v kontextu lékařského diskurzu vůči němuž se ohrazuje a označuje lékařský termín sadomasochismus za sémiotické monstrum a dále se věnuje Freudovské psychoanalýze (patologie perverze, psychoanalýza apod. nejsou předmětem této práce a jsou jen okrajově zmíněné pro udržení kontextu daného tématu). Pro tuto práci je však primární Deleuze analýza Masochovo diskurzu a jeho způsobu psaní literatury – Masoch svůj svět zastírá četnými opisy přírody, kulturních a folklórních prvků, které právě opisy zvýznamňuje a fetišizuje. Fetiš tak v Deleuze podání znehynbným / zadržným obrazem (podobným fotografii, protože zadržuje plynoucí čas) vázaným na suspenzi, denegaci bezprostřední sexuality a smluvní akt. Girard⁵ řeší vztah sadismu a masochismu s ohledem na dynamiku touhy, tento koncept je však v případě analýzy Fuksova díla neudržitelný, chybí tam totiž prostředník, a podle Girarda masochista nechává ve svém světě záměrně a vědomě působit pohromu a neštěstí, jenže v případě Fukse toto není možné kvůli převrácení hodnot. Ale některé postřehy jeho teorie jsou důležité a propojují se s přístupem Deleuze – například v otázce masochismu a jeho vztahu k fetišismu, kdy se odvolává na jeho metafyzickou hodnotu. Barthes se věnuje pouze „novému“ jazyku sadismu, masochismus ne. Zůstává teze relevantní ve vztahu k masochismu, protože vzhledem k nekomplementaritě termínů v sadomasochismus (viz Deleuze) je u jeho analýz Sada (a dalších autorů) zjevné, kde se principy obou diskurzů

⁴ DELEUZE, G. *Masoch a masochizmus*. in: von SACHER-MASOCH, L. *Venuša v kožuchu*. Bratislava: PT, 2002.

⁵ GIRARD, R. *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Dauphin, 1998.

protínají a co mají společné. U Barthese⁶ je zásadní to, že diskurz sadismu nelze číst s ohledem na morální a etické hodnoty (což, je místo průniku obou přístupů) a také v rovině fetiše, avšak každý zachází s fetišem trochu jinak. Sadistický jazyk funguje na úkor referentu, generuje mechanicky hromadící se text a je tak ze své podstaty na straně sémiosis, což zas masochismus není (toto už je řešeno autorským přínosem k teorii jazyka masochismu jako součást této práce).

Na jazyku masochismu a pojetí fetišismu lze poukázat na Fuksovo stylizační postupy a též je cílem práce interpretace primárních motivů a na nich založených vztahů postav k fikčnímu světu díla *Spalovač mrtvol*. Především se jedná o fetišizované motivy, kterými jsou motivy smrti a masek, jenž opisují nejen předměty, ale i identity ostatních postav. Kult smrti v sobě mísí diskurzivní prvky a skrze ritualizaci a nábožensko-metafyzickou funkci je fetišizován. Masochistické a fetišizované opisy jsou v případě Fukse propojené s metonymií. V tomto ohledu je kladen důraz na poetickou funkci jazyka v Jakobsonově⁷ pojetí problematicky dvou afatických poruch v lingvistice, ale Jakobson pole lingvistiky rozšiřuje příklady z oblasti kultury a umění. Jednotlivé poruchy spojuje jejich narušení schopnosti řeči, jedna se tak propojuje s metaforou a druhá s metonymií (pro tuto práci je klíčová) – v této práci jsou opět vymezeny oba termíny pro lepší srozumitelnost relativně složitě provázaného metodického aparátu. V jazykové rovině tak vystávají nové průniky v oblasti řeči a schopnosti vypovídat, ale především prostřednictvím řeči konstituovat fikční svět. Příklad z literatury uvádí i Jakobson, kdy se letmo věnuje Carrollovo *Alence v Říši divů*, kdy Alenka prostřednictvím řeči konstituuje fikční svět kolem sebe. Skrze Carolla a *Alenku v Říši divů* lze na první (povrchní) pohled opět dostat k Deleuzovi, který analyzuje Alenku v kontextu identity, která však není identitou jako takovou (protože se rozpadá), ale je otázkou procesu stávání se, bytí v diferencii vůči okolnímu (fikčnímu) světu. Dochází tak ke zdvojení fikčního světa a s ohledem na teorii fikčních světů dochází k rozdílným základního prostoru fikčního světa a k imaginárnímu prostoru fikčního světa po vzoru Lotmana⁸, kdy je klíčovým prvkem zdvojení jazykového kódu, který se projevuje zdvojením světů, obdobně je tomu též u díla *Spalovač mrtvol*.

⁶ BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Praha: Dokořán, s. r. o., 2005.

⁷ JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H Vyšehradská, s. r. o. 1995.

⁸ LOTMAN, J. *Kultura a exploze. Text v textu (vložená kapitola)*. Brno: Host – vydavatelství s. r. o., 2013

4. Sadismus a masochismus ve službách diskurzu

V soudobém společenském povědomí se objevují dva specifické fenomény, a to sadismus a masochismus. Obecně jsou oba pojmy vnímány primárně jako patologické sexuálně motivované chování, jímž se zabývá především lékařství a psychiatrie. Nutno však brát v potaz, že se tato práce nezabývá patologií perverze, natož morálními soudy a etickými aspekty dané problematiky, ale zaměřuje se na jejich původní literární podobu a specifický diskurz a stylizační postupy v rovině literatury, protože oba zakládají nový jazyk fikčního světa, a to primárně skrze funkce a figury v textu, které lze charakterizovat jako určitý rukopis a styl psaní literatury. Mimo jiné oba pojmy jak sadismus, tak masochismus byly abstrahovány z literatury, v níž nachází své východisko lékařský diskurz pro teoretický rámec klinických stavů a příslušnost k literatuře zůstala zachována v příslušném pojmenování dle jmen autorů – de Sada a Sacher-Masocha.

Prvotní obtíž nastává již z hlediska lékařského diskurzu, kde byl sadomasochismus spárován jako vzájemně doplňující se patologické jevy. Deleuze toto pojetí kritizuje ve své esejí *Masoch a masochismus*, která je součástí Sacher-Masochovy knihy *Venuša v kožuchu*.⁹ Sacher-Masochovo masochismu se Deleuze věnuje v interpretační rovině na pomezí filosofie a freudovské psychoanalýzy, také jej porovnává se Sadovo sadismem a řeší jejich rozdílnou výstavbu v literatuře a následně i v lékařském diskurzu (především oblasti psychoanalýzy, psychiatrie a sexuologie), jež je dle Deleuzeho nevhodně spároval ve vzájemně komplementární sadomasochismus a utvořil tak *sémiotické monstrum*. Též si Deleuze uvědomuje, že komplementarita sadomasochismu nepochází od Freuda, ale lze ji nalézt už u Krafft-Ebinga, Havelocka Ellisa a Féreho.¹⁰ Avšak svou analýzou ukazuje, proč ze své podstaty tyto jevy komplementární nejsou a ani být nemohou - jelikož pro sadistu by nebylo uspokojivé trýznit někoho, komu takové zacházení činí slast a rovněž by se masochista z podstaty smluvního aktu mezi dvěma subjekty se sadistou neshodl,

⁹ DELEUZE, G. *Masoch a masochizmus*. in: SACHER-MASOCH, L. *Venuša v Kožuchu*. Bratislava: Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2002.; Slovenský překlad je zásadní, neboť esej není součástí českého překladu, v něm je pouze doslov dr. Teremové.

¹⁰ In: tamtéž, s. 174; Tato skutečnost též potvrzuje, proč pojetí fetišismu je v této práci vhodnější z Binetovo pohledu, i když jej sám Deleuze vůbec nezařazuje, přestože jeho texty o sexualitě vznikaly v téže době, kdy publikoval Krafft-Ebing (s rozdílem jednoho roku).

protože sadistu si nelze pedagogicky vychovávat ku obrazu svému (bližší vymezení obou termínů *sadismus* viz s. 15 a *masochismus* na s. 18).

V rovině literární teorie se interpretaci masochismu a sadismu vyjma Deleuze věnuje Barthes, který literaturu se sadistickými motivy a jazykem doplňuje ještě Fourierem a Loyolou,¹¹ a Girard, ten zas zachází z teorií sadomasochismu v literatuře jinak než Deleuze nebo Barthes. Masochista je pro Girarda tím, kdo touží a neustále touží za každou cenu dosáhnout metafysického božství, které úzce spojuje s přítomností *prostředníka*, ale utrpení a vyžadovaná krutost není bez prostředníka uskutečnitelná v erotičnu ani sexualitě. Girardův sadista je oním prostředníkem, jenž umožňuje tuto touhu uskutečňovat. Sadista takto pouze naplňuje svou úlohu prostřednictvím ve funkci napodobování boha, jehož stavu chce masochista dosahovat.

Ovšem tento „zjednodušený“ rámeček Girardovské *dynamiky touhy a prostřednictvím* není zcela vhodný pro analýzu Fuksovo novely *Spalovač mrtvol*, přesto je nutný pro zpřesnění následujících autorských tezí a teoretického rámce. Důležitost spočívá v tom, že oproti Deleuzovo primárnímu zaměření na sexualitu a psychoanalýzu. Girard zavádí následující tezi: „sexuální masochismus je zrcadlem masochismu existenciálního, nikoliv obráceně [...] Převrácenost poměru je konstantou, která sama o sobě může definovat přechod od platného řádu, který je metafyzický, k jeho ironii, jíž často bývají psychologie a psychoanalýza.“¹² Z čehož vyplývá, že Girard zjevně s lékařským diskurzem nesouhlasí leč z jiných důvodů než u Deleuze.¹³ Masochista není motivován ponížením, utrpením ani hanbou, jak tvrdí lékaři, ale „všechny oběti metafysické touhy včetně masochistů, dychtí po božství prostředníka“¹⁴ a z této nutnosti ochotně podstupují, strpí nebo ve směs i vyhledávají ve formě otroctví, sebeobětování, neboť touží po tom, po čem touží „jeho pán“.¹⁵ Ústřední otázkou je tak existence masochismu jako takového a až poté se může nějakým způsobem

¹¹ Barthesovo perspektiva Sadovo sadismu je dále rozvinuta, nicméně Fouriere a Loyola nebudou blíže specifikováni, jen Barthesova interpretace jejich tvorby může místy posloužit jako doplněk poznámkového aparátu následujících kapitol.

¹² GIRARD, R. *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Dauphin, 1998. s. 200

¹³ Deleuze se však nadále drží Freudovské analýzy a fetišismu v teoriích Kraft-Ebinga a tak rozvíjí masochismus v sexuální rovině, přesto některé kulturní a přírodní aspekty zmiňuje jako krásné opisy.

¹⁴ GIRARD, R. *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Dauphin, 1998. s. 204

¹⁵ Tyto vztahy jsou modelovány podle charakteristického Girardova trojúhelníku touhy.

ve světě manifestovat, kupříkladu v sexualitě, nikoliv to, že by byl abstrahován ze sexuálně motivovaného chování a následně teoreticky modelován a aplikován na jiný fenomén. Toto platí rovněž pro sadismus, obzvláště mají-li oba termíny svou definici z části vyvozenou z literárního světa, dle nějž jsou modelovány do definic lékařských věd. Na nekomplementárnost sadomasochismu v klinickém diskurzu taktéž upozorňuje Charvát ve své monografii věnované Deleuzovo filozofii, a to konkrétně v první části *Filosofie jako symptomatologie. Symptomatologie a sémiotika*.¹⁶ Tuto diferenci klinického a literárního „obrazu“ není nutné pro potřeby této práce dále rozvíjet kvůli zaměření na literaturu.

4.1. Sadismus jako nový jazyk literatury

V literatuře se Sada sadismus objevuje prvně na přelomu 18. a 19. století. Jeho díla jsou společensky stigmatizovaná jako čistě morálně pohoršující a pornografické kvůli své přeplněnosti obscénnostmi. V této době je takový typ pokleslého románového žánru společensky nepřijatelný a odsouzeníhodný.¹⁷ Tyto důvody byly dostatečné pro cenzuru autorovo tvorby. Nutno bráti v potaz, že v tomto období odpovídá chápání textu v perspektivě mimésis jako způsobu „zrcadlení světa“, jakožto napodobování po vzoru reality. Pro literaturu 19. století je typický *Balzakův realismus*, literární dílo odhaluje vztahy takové, jaké skutečně jsou, navíc realismus obtěžkává literaturu nánosem psychologismu. Typizace tak odhaluje zákonitosti ve fikčním „reálném“ světě a od psychologismu se strukturalisté odvracejí už u Prousta.

Založení na autonomii textu označuje Eco za uzavřené dílo sobě samém.¹⁸ Interpret (čtenář) sleduje text v autorské intenci, což umožňuje pouze jedinečný či konečný význam. Dílo totiž omezuje pouze daná množství významu a čtenář nemá možnost úniku před autorským záměrem (pro což jsou nejvhodnější příklady středověkých alegorií, encyklopedií a slovníků...). Objevují se tak v textu stále stejné varianty kódu a schémata, vyvolávají určitý typ reakce jako je v tomto případě u jazyka sadismu.

¹⁶ CHARVÁT, M. Gilles Deleuze. *Asignifikantní sémiotika*. Praha: Togga, 2016.

¹⁷ Svým způsobem přetrvává stigma dodnes jen bez knižní cenzury.

¹⁸ Z hlediska literární vědy je to zjevné v teorii a pojmech Genetta – viz dárce, příjemce, modelace.

Barthes zastává názor, že Sadova tvorba nebyla svou dobou pochopena: „Sade je spisovatel¹⁹, a nikoli realistický autor, vždy volí diskurz na úrok referentu; vždy se staví na stranu *sémiosis*, a nikoliv *mimesis*: to, co zobrazuje, je bez ustání deformováno smyslem, a musíme ho tedy číst v rovině smyslu, a ne referentu.“²⁰ Svět literatury by měl být odpoután od morálky a dalších hodnotících soudů reálného světa a jen se jím těšit v Barthovském smyslu rozkoše z textu. V Deleuzeho podání je princip sadismus založený na rozumu, tímto způsobem, tedy po vzoru logické argumentace, se vztah sadisty a oběti institucionalizuje, protože sadista svou posedlost argumentuje dokazováním v podobě vyšší funkce jazyka. Usuzování je ze strany násilníka též formou násilí, kromě toho, že násilí, které páchá je z jeho strany jen možným stupněm zla, nikoliv uspokojivým nasycením ideje, o níž sám sebe přesvědčuje, že jí lze dosáhnout, ale ty jsou pouhou ikonou, a ta je ze své podstaty nedosažitelná.²¹ Opisná funkce jazyka se v Sadovo případě projevuje na obscénních popisech, jelikož charakteristickou vlastností sadismu je rozklad v podobě destrukce a smrti, nedosažitelností absolutního zla dochází k zaplnění diskurzu perverzními popisy. Tyto opisy zastávají zástupnou funkci, která překrývá frustraci z nemožnosti nasycení pudu. Násilný pud je však zrazen přírodou, neboť druhou stranou smrti je život, zrození, a tak by sadista svou destruktivní negací generoval něco pozitivního, proto je vzrušující to, co je nepřítomné, nikoliv dostupné ve zkušenosti, a rovněž sadista zůstává zklamán svou neschopností dosáhnout ideje zla až se stává apatickým ke svému chování a jednání.

Podstatné je, že Deleuzem zvýznamněné opisy nejsou jen opisy jako takové, ale sadismus a masochismus se v textu projevují nesčetným opakováním, jenže v obou případech nabývá opakování jiné formy a funkce. Smysl generovaný sadismem je zrychlený a kondenzovaný, neboť funguje na bázi mechanicky hromadícího se opakování. Toto hromadění je čistě diskurzivní povahy, vztahovat ji k reálnému, morálnímu, světu vede takovou literaturu do monotónnosti zvrácených praktik a ke znechucení čtenáře

¹⁹ „U Sada je tedy vše nakonec podloženo jeho psaním. Úkolem psaní, který v setrvalém trýpytu triumfálně plní, je vzájemně kontaminovat erotiku a rétoriku, promluvu a zločin, uvádět poznenáhlu do konvencí sociální řeči podvrtnost erotické scény, přičemž ‚cena‘ této scény čerpá z pokladnice jazyka. Je to jasně patrné na úrovni toho, co se tradičně nazývá styl.“ In: BARTHES, R. Sade, Fourier, Loyola. Praha: Dokořán, s. r. o., 2005. s. 35

²⁰ BARTHES, R. Sade, Fourier, Loyola. Praha: Dokořán, s. r. o., 2005. s. 38

²¹ Na obdobném principu nedosažitelnosti definuje Lyotard spravedlnost ve vymezení pře a rozepře, kdy není možno dosáhnout spravedlnosti, ale je pouze možno se pokoušet o její dosahování.

nad autorskou bezostyšností zprostředkovávat zvrácené a zvrhlé (což následně směřuje k odsouzení díla na pokleslou literaturu či rovnou k cenzuře).

Podle Barthesse kondenzovaného opakování poukazuje na fakt, kdy: „Sade nám nicméně na každé stránce svého díla podává důkazy promyšleného ‚irealismu‘: co se odehrává v Sadově románu, je ve vlastním smyslu něco bájného, tj. nemožného; anebo přesněji, v nemožnosti referentu se obrací k možnosti diskurzu a omezení se přemísťují: referent je Sadovi zcela k dispozici a Sade, tak jako každý vypravěč, mu může dodat rozměry báje, avšak znak náležející k řádu diskurzu je nesmiřitelný – je to právě on, který zde poroučí.“²² Proto se imaginace stává sadistovou řečí, figury a promluvy se propojují tím, že jim náleží identická hodnota umožňující substituovat jeden referent druhým, aniž by byl změněn jejich smysl, vše zůstává jen otázkou vhodných kombinací kódů v textu s vlastními pravidly v uplatňované struktuře jednotlivých promluv a rétorice. „Sadovo sexuální výrazivo [...] vykonává jakýsi jazykový hrdinský kousek: udržuje slova v čisté denotaci [...] Sadovský diskurz se buduje na originálním základě, který nelze nijak narušit, odsunout, změnit [...] – Sadova slova (týkající se sexuality) jsou stejně čistá jako slovníková hesla [...] a slovník je něco jako limita jazyka,“²³ a na tomto základě Barthes konstatuje, že: „prostřednictvím drsného výraziva se ustavuje diskurz stojící mimo smysl, mařící všechny interpretace.“²⁴

V konečném důsledku je sadismus metaforicky uspořádaný, protože metafory osvětlují smysl, jak v Sadovo, tak ve Fourierovo díle (viz Barthesova kniha *Sade, Fourier, Loyola*). Se sadismem se také spojuje určitá vědeckost a technologické postupy. Barthes připisuje vědeckosti detailní deskripce fyzické ošklivosti některých Sadovo postav, technologickou preciznost zas spatřuje v dokonalosti mučících nástrojů a obscénním scénám vycházejícím z neustálého příkazování a poroučení, jejichž cílem je organizovaný a uspořádaný celek. Cílem literární podoby sadismu je podle Barthesse reprezentované prvky lidských těl a objektů organizovat do fungujícího lidského stroje navzdory reálné možnosti tělesné konstituce, protože imaginace a teatrálnost zpřístupňují technicky reálně nemožné

²² BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Praha: Dokořán, s. r. o., 2005. s. 37

²³ Tamtéž, s. 132

²⁴ Tamtéž, s. 132

v uskutečnitelné na poli fikčního imaginárna. Takto generované sémiozické opakování se stává neuspokojivými pokusy libertina o dosahování zla a jeho zpřítomňování, protože hranice v mysli představitelného jsou mnohem dál (takřka bez limitů), jenže dění je i ve fikčním světě omezováno diskurzem a jazykem samotným a pro tyto limity nedosahuje libertin naplnění své potřeby dosažení absolutního zla, ale právě v oné diskurzivní rovině. „Úkolem diskurzu totiž není ‚nahánět strach, působit stud či závist, vyvolávat dojem atd.‘, nýbrž koncipovat nekoncepovatelné, tj. nic neponechávat vně promluvy a upírat světu jakoukoli nevyslovitelnost: to je, jak se zdá, heslo, které se opakuje v celém sadovském společenství, [...] jenž není svatyní zhýralosti, nýbrž ‚příběhu‘.“²⁵

Masochismus tomuto diskurzivnímu modelu vzdoruje, Masochovo uspořádání *Venuše* spočívá v zadržovaných obrazech, které jsou estetizované a dramatické, a též suspenzované. Opisy v masochismu jsou odsunuté od subjektu k fetišizovanému předmětu. Odsud se fetiš přibližuje k Binetovo pojetí fetiše jako extenze těla, proto je vhodnější opustit Freudovo psychoanalytický výklad a též rovinu sexuologie v pojetí Kraft-Ebinga, jehož perspektivu Deleuze rovněž přebírá.²⁶ Nejvhodnějším přístupem k teorii fetiše se zdá ten primárně vycházející z antropologického zkoumání přírodních národů, než se striktně omezit na sexualitu, fetiš totiž funguje na obdobném principu jako je tomu u Girardovo přístupu k masochismu, který existencionální povahy a následně se manifestuje v sexualitě (viz výše). Dosahování metafyzické a mystické podstaty dochází prostřednictvím extenze touhy k objektu či předmětu a ten se tak může stát fascinací až posedlostí. Tím, že Deleuze definuje fetiše jako zadržené obrazy, vyplývá z toho, že jsou Masochovy opisy zpomaleními až zastaveními v textu a mimo jiné oplývají metonymickým rázem.

4.2. Masochistický jazyk v maskách a opisech

Pro bližší vymezení principů masochistického jazyka bylo zapotřebí charakterizovat jazyk sadismu, jehož stylizační postupy se dají na základě výše popsaného shrnout jako racionálně konstituovaná mluva generující sémiosis a úzce vázaná na metafory. Metafory jsou sice zpomalovány občasnými metonymiemi, ale v jazyce sadismu metafora převažuje.

²⁵ BARTHES, R. Sade, Fourier, Loyola. Praha: Dokořán, s. r. o., 2005. s. 38

²⁶ Deleuze tímto pokračuje v lékařském diskurzu, je tak vhodnější zůstat u Masocha a antropologické definice.

Smyslem metonymií je udržovat napětí a pozornosti čtenáře, sadistický diskurz tak neřeší otázku reference, ale smyslu mechanického uspořádání prvků a kombinatorických pravidel v tomto „novém“ jazyce.

Jazyk masochismu je výše naznačen formou vymezení či poukázání na podobnosti se sadismem,²⁷ což tak vede k otázce, čím je tedy specifický literární jazyk masochismu. Masochismu se z francouzských myslitelů v kontextu věnuje Girard²⁸ a Deleuze (jak již bylo v obou případech zmíněno výše), který jej charakterizuje následovně: „Sadista rozmýšlí v pojmech inštitucionalizovanéj posadnutosti, masochista v pojmech zmluvného spojení. Posadnutosť je šílenstvom sadizmu, zmluva šílenstvom masochizmu.“²⁹ Mezi masochistou a jeho „obětí“ vzniká smluvní akt a v jeho důsledku je od oběti pedagogicky vyžadováno určitého řádu. Jen tak se dle Deleuze masochista se stává vychovatelem své despotické ženy, konstruuje ji ku obrazu svému na bázi podpisu smlouvy. Ve *Venuši v kožichu* je klíčové to, že postava Severina (muže) psychicky podléhá svým iluzím, proto musí přetvořit Wandu do takové ženy, jakou ji chce mít (naplnit ji souhrnem svých idejí), protože ona není ze své podstaty ani přesvědčení dominantní, Severin si ji k dominanci vychovává. Moment „perverze“ spočívá v tom, že její vůli do dominance zlomí a ne to, že by takovou byla sama o sobě.³⁰ Severin je tím, kdo Wandu řídí, on je tak kvazi-otrokem. U Deleuze je nutno mít na paměti, že svou teorii staví na Masochovo *Venuši v kožichu*, a tak neřeší pohlavní variabilitu masochistického systému.³¹ Zkonstruovaný despota se tímto způsobem zavazuje masochistovi, přestože přistupuje na podmínky, zůstává v něm obava a pochybnosti, zda si bude při svém počínání počítat dostatečně, dle dohody.

Právě pro vyjádření vztahu mezi masochismem a možným šílenstvím (duševní chorobou), lze přiřadit ke zkoumání jazyka Jakobsonův lingvistický model afázie, i když

²⁷ Masochismu se Barthes nevěnuje, protože zůstává u literatury Sada, Fouriera a Loyoly, kde pracuje s jazykem sadismu.

²⁸ Girardův přístup k masochismu z hlediska literární vědy navazuje v této práci až za Deleuzovo interpretací.

²⁹ DELEUZE, G. *Masoch a masochizmus*. in: SACHER-MASOCH, L. *Venuša v Kožichu*. Bratislava: Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2002. s. 162

³⁰ U Sada je tomu podobně, u jeho postav dochází k záměrnému týrání nevinnosti, též mu jde o to, zlomit „osoby“ ve svém přesvědčení a ponížit je tak.

³¹ Což také nabízí otázku, jak ty tomu bylo z hlediska psychoanalýzy, zdali by koncept dále odpovídal systému v případě, že by masochistou byla žena a despota muž, což z hlediska klinické psychologie není nemožné.

Fuksův Kopfrkingl bývá často nařčen ze schizofrenie a východisko modelu afázie vychází z reálného světa, může afatickou poruchou jazyka disponovat postava světa fikčního, avšak bez ohledu na skutečný klinický obraz schizofrenie v lékařském diskurzu. Kopfrkingl se nedovolává písemné smlouvy ve vztahu k někomu druhému – tak, jak je tomu v případě *Venuše v kožichu* u Severina, který svůj vztah s Wandou zakotvuje v písemné smluvní podobě; ale přijímá zákony ve svém vnitřním světě jako smluvní akty a vyšší principy nového řádu ve společnosti, který postupně doplňuje myšlenkami tibetského buddhismu, které zas přebírá z knihy *O Tibetu*. Na základě konstruování tohoto myšlenkového procesu odrážejícím se v jazyce vznikají ve *Spalovači mrtvol* dva paralelní fikční světy – prostor reálného fikčního světa a imaginárního fikčního světa, jejich provázanost lze vysledovat a analyzovat právě skrze masochistický jazyk a afázii, jejíž dominantním prvkem v případě Kopfrkingla jsou metonymie a občasně zdánlivé metafory.³²

Pro masochismus je podle Deleuze zásadní (ne-li nevyhnutelný) historický a kulturní kontext v podobě zasvěcovacích rituálů či mysticismu. Smluvní akt nezavazuje jen k povinnostem ve vztahu mezi dvěma subjekty, nýbrž může být uzavřen i masochistou samotným ve smyslu dosahování vyššího řádu a ani není podmínkou explicitní vyjádření smluvnosti (může proběhnout zcela latentně) a toto je právě výše uvedený případ *Spalovače mrtvol*. Dialektika tak není jen otázkou diskurzu, ale nese s sebou i přenosy a přemístění v textu, v jejichž důsledku se scéna odehrává ve více úrovních diskurzu dle obrátů a zdvojení v rozdělení úloh a konstituování jejich řeči, protože fikční svět je ustanovován jazykem jako takovým. Masoch zachází s opisy v dialektickém duchu, kdy je imperativní a opisná funkce překonávaná v dialektické, mýtické a přesvědčovací funkci (Deleuze, 2002, s. 163-164).

Způsob, jakým se konstituují podoby obou fikčních světů jsou zjevné na analýzách Carollovy knihy *Alenka v říši divů*. Věnuje se jí, jak Jakobson, tak Deleuze. Jakobson na *Alenku v Říši divů* upozorňuje v souvislosti s vymezením afázie jako lingvistického problému.³³ Pro Deleuze je zas *Alenka* zásadní ve vztahu k identitě, kdy Deleuze substituuje identitu procesem stávání se ve smyslu bytí v diferencii vůči okolnímu světu. V případě

³² Stylizační postupy a specifika diskurzu jsou rozvedena blíže v dalších kapitolách, včetně provázanosti s motivy a tématy ve zpracovávaném literárním díle.

³³ O Jakobsonově lingvistickém modelu afázie je pojednáno dále v textu, též také o Alence v Jakobsonově i Deleuze perspektivě, protože se obojí úzce váže k analýze a interpretaci *Spalovače mrtvol*.

Alenky je zdvojení fikčního světa a tím pádem i jazykového kódu na první pohled mnohem zjevnější, než je tomu u Fuksova *Spalovače mrtvol*, ale v následující analýze je souvislost mezi oběma teoriemi evidentní (což je rozvedeno dále v kontextu vymezení dvou typů afázie), nejprve je však nutno vypořádat se s jiným problémem.

Deleuze ve vztahu k masochismu přejímá Freudovu interpretaci fetišismu, definované jako prostředek denegující stav, že ženě chybí penis, fetišista tak volí jako předmět fetiše, věc spatřenou před zjištěním této „ztráty“ – náhražku v podobě pevného a znehybněného plánu, ten je zadržným obrazem (podle Deleuze by se též dalo říci, že je fotografií), k němuž se masochista navrácí s poslední nadějí nárokovat si víru, že je vše v pořádku, jenže toto konstatování není v pořádku. Chybějící penis by mohl být náhražkou (platilo by to ve vztahu obdobnému u Severina a Wandy, kdy jsou role vzájemného vztahu vázány na pohlavní příslušnost), ale fetiš je extenzí, prodloužením neživého těla. Deleuze deneguje schopnost projevovat možnou sexualitu povýšením kastrace do znemožnění tělesnosti, ale podle Barthes je chybějící penis znakem sadismu, který je umocněn ještě vyšší pozicí a tou je zašití pohlavních orgánů či anu.³⁴ Jenže masochismus doprovázející opisy, fantazma a suspenze společně potlačují erotismus a sexualitu (s ohledem na plodivou sílu života), proto není sexuální akt jakéhokoliv typu potřebný, naopak může být čistě desexualizovaný (zcela bez náznaku erotična, sexuality a především pornografičnosti), neboť sterilizuje svět jazykem. V tomto důsledku vzniká s odtržení od matky, přirozenosti, proto se Masoch dovolává vztahu k přírodě a kultuře: „Masoch hovorí jazykom, v ktorom sa folklórné, historické, politické, mystické a ertické, národné a perverzné úzko prepajajú a vytvárajú jednu hmlovinu, srkývajúcú údery bičom.“³⁵ Extenzivní funkce fetiše je na tomto příkladu zcela evidentní, včetně překrývání erotična opisy, což podporuje tezi, že fetišismus je stigmatizován sexualitou, přitom se jedná o kulturní prvek se společenským přesahem.

Na tomto je též zjevné, že Fuksův *Spalovač mrtvol* nemusí být výhradně svázán s explicitní sexualitou, naopak bilancuje na hranici několika výrazných motivů – historický politicko-kontext reprezentuje období před druhou světovou válkou a otázky kolem pojmů

³⁴ BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Praha: Dokořán, s. r. o., 2005.

³⁵ DELEUZE, G. *Masoch a masochizmus*. in: SACHER-MASOCH, L. *Venuša v Kožuchu*. Bratislava: Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2002. s. 12

národnosti, etnické identity, kulturních zvyklostí a každodennost života, ale též je tu druhá rovina zahrnující nábožensko-mystické prvky tematizované tibetským buddhismem a krásno vyjadřované jazykovými prostředky (včetně stylizace mluvy ústřední postavy) a Kopfrkinglovo vztahem k umění – obrazům, fotografiím, architektuře a vážné hudba, sic se místy jedná vcelku o morbidní prvky, kupříkladu jeho láska k pohřební hudbě či způsob pojmání a dekorování interiéru bytu Kopfrkinglem. Postupně dochází k jejich zakrývání opisy a Kopfrkingl ustanovuje nové denotace, jimiž referuje k paralelnímu světu, který masochistickým jazykem a afatickou poruchou vytváří a fikční svět tak zamlžuje.

Girardův masochista je jiný než Deleuzův, svým způsobem je specifický ve své návaznosti na prostředníka a vlastnictví předmětů, jejichž vlastnictví sadistický prostředník odpírá. Masochista je tak puzen onou překážkou v prostředníkově.³⁶ Masochista se tak dostává do stavu, kdy je opakovaně zklamáván a pouze konečná prohra (zahanbení) mu může zprostředkovat autentické božství a je puzen proces co nejvíce uspíšit. „V ‚obyčejné‘ touze se překážka rodí z napodobování; nyní se napodobení rodí z překážky ... Překážky a pohrdání pokaždé zdvojnásobí touhu, protože potvrzují nadřazenost prostředníka.“³⁷ Podle Girarda se na tomto základě překonává subjektu vzdálenost mezi překážkami snadněji a vzhledem k tomu, že sám sebou pohrdá, ale nadále nepřestává toužit, i když je neustále zklamáván (jenže zklamáván je sadista). „Masochista vnímá nutný vztah mezi neštěstím a metafyzickou touhou; tím spíše se této touhy nevzdává.“³⁸ A takto puzený masochista hnaný touhou vpřed je v rozporu s definicí Deleuze, protože vše nasvědčuje tomu, že kondenzované zrychlování času náleží k sadismu spolu s technologickými procesy, masochismus se zakládá na zpomalování, zadržování takřka do roviny obrazu (fotografie).

V případě *Spalovače mrtvol* a ústřední postavy pana Kopfrkingla, lze s Girardem souhlasit v tom smyslu, že si též zakládá na božství, metafyzickém úsilí, což se v důsledku Kopfrkingla rozpadá v okamžik rozštěpení jeho vlastní identity, při halucinačních

³⁶ Girard toto uvádí na příkladu člověka hledajícího poklad pod kameny, kdy poklad stále není k nalezení, proto zvedá větší a těžší kameny, dokud nenalezne takový, který nedokáže nadzvednout, ale i tak k němu upírá všechny své naděje, že poklad nalezne. Ve snaze dosáhnout jeho nadzvednutí promrhá všechny své síly. In: GIRARD, R. *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Dauphin, 1998. s. 199

³⁷ GIRARD, R. *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Dauphin, 1998. s. 200

³⁸ Tamtéž, s. 200

prožitcích, jež jsou reprezentovány tibetským mnichem. Taktéž je možno interpretovat odsun pozornosti od prostředníka k překážce, kterou lze povrchně shledat v židovství a příslušnosti k židovské identitě jeho vlastní rodiny, což zdánlivě motivuje jeho chování. Kopfrkinglův vztah k lidem, a především objektům je fetišizován – nejzjevněji fetišizovaným prvkem je kult smrti a obřadní rítus s ním spojený. Protože fetišismus charakterizuje schopnost „zpozorovat / spatřit“ objekt svého puzení a zároveň s tím prožívat náboženskou extázi, ale bez nutnosti erotické smyslnosti či přímo v sexualitě (jako je tomu u Sada), lze tezi masochistického jazyka *Spalovače mrtvol* nadále podporovat.

Smlouva totiž v Kopfrkinglovo případě vzniká přebíráním textů, a to především z knihy o Tibetu, dále kremačních zákonů a spalovacího řádu (interní předpis krematoria, kde Kopfrkingl pracuje a obsluhuje spalovacích pecí). Myšlenky převzaté z textů pronikají v četných parafrázích a sterilních opakováních do jeho řeči. Parafráze a opakování utužují konstrukci vnitřního fikčního světa přehlaceného opisy překrývajícími označující v estetizovaných formách po vzoru masochistického divadla.³⁹ Kopfrkingl takto zachází s jazykem ve svých promluvách vytváří tak ve fikčním světě svůj vlastní svět. Dochází tak ke zdvojování jazykového kódu, kdy vzniká fikční svět rozštěpený na dvě podoby – *základní fikční svět* jeví se jako reálný, protože je základním textem a pak *imaginární fikční svět*, kdy k onomu zdvojení dochází právě na základě Kopfrkinglovo řeči. Ten imaginární vytlačuje románovou realitu vlastními opisy a dochází rovněž k převrácení hodnot základního fikčního světa primárně pod tíživou deformací Kopfrkinglovo afázie, jež více mystifikuje v oblasti referentu, než aby přinášela a osvětlovala smysl díla.

Jenže Girardův koncept je tak při aplikaci na tuto novelu dále neudržitelný, odvolává se totiž na to, že: „se (masochista) snaží paradoxně ukojit svou touhu tím, že se vrhá na překážku a zasvěcuje se neštěstí a pohromě... (a) o masochismu hovoříme tehdy, když subjekt sám jasně rozpoznává tuto pravdu a se zápletem ji pomáhá nastolit.“⁴⁰ Ve *Spalovači mrtvol* toto není přítomno kvůli pokřivení a převrácení hodnot. Jednoduše se s převrácením

³⁹ Deleuze masochistické divadlo zakončuje nemožností reprezentace jako je tomu u Sada. Avšak Barthes rozvíjí teatrálnost sadismu mnohem podrobněji – „Libertinské tělo, jehož součástí tvoří i řeč, je homeostatický aparát, který se sám udržuje v chodu: scéna si vynucuje ospravedlnění, diskurz; tento diskurz rozněcuje, erotizuje; libertin ‚se neudrží‘, rozbíhá se nová scéna a to se opakuje *donekonečna*.“ (Barthes, 2005, s. 144; kurzíva je původní autorské značení). A tak Sade odhaluje vše, co má na scéně k dispozici.

⁴⁰ GIRARD, R. *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Dauphin, 1998. s. 203

hodnot rozpadá Girardův vztah mezi neštěstím a metafyzickou touhou na rovnici štěstí, míru a klidu spojeného s metafyzickou touhou, fetišizovanou estetikou vnitřního světa. Z počátku překrývanou realitu rozpoznává (a přiznává, že je v nepořádku) svým vlastním tvořením, ale k novým označujícím přistupuje jako k denotacím ve slovníkové podobě a přejímá je tak do vlastního jazyka. Převrácení Kopfrkinglovo myšlení se úzce spojuje s afází (rozpadem jazyka), fikční svět proměňuje ve fetišizovaný kult smrti a pohřební ritus.

Společným rysem literárního světa sadismu a masochismu se tak stává jejich nemožnost bytí souzen morálními a etickými hodnotami reálného světa, protože oba disponují novými jazyky reprezentace a konstituují prostřednictvím jazyka takový fikční svět, který je zdvojený (zdeformovaný) ve varietě jazykových kódů, jenž podléhají autorské intenci. Barthes vzkřísuje autora ze smrti kvůli jazyku sadismu. To, co Masoch zahaluje do krásných opisů masochistického jazyka se nedá komparovat s drsnou mluvou Sada představující dle Barthese: „utopickou část jeho diskurzu: je to utopie vzácná a odvážná, nikoli proto, že odhaluje sexualitu, a dokonce ani proto, že ji činí přirozenou, nýbrž protože, jak se zdá věří na nemožnost lexika bez subjektu (sadovský text je však omezen fenomenologickým návratem subjektu, autora: toho, jenž vypovídá o ‚sadismu‘).“⁴¹ Utopická je i představa strachu (viz výše), která je přítomná v obou způsobech kódování jazyka, což se v důsledku převrácení hodnot. Ve *Spalovači mrtvol* dochází ke stavu, kdy reálné neštěstí a tragédie šoa v kontextu druhé světové války jeví jako mimetický prvek referující k reálnému světu, se pod jazykem masochismu a afatické poruchy v oblasti metonymie v Kopfrkinglovo myšlení a konstituování jazyka převrací na iluzi dosahování štěstí, konání dobra, a tak je jeho chování ve vztahu k ostatním motivováno metafyzickou touhou manifestovanou ve fetišizaci okolního světa řečí.

4.2.1. Vztah masochismu k času a přírodě

Dle Deleuze Masoch ve své *Venuši v kožichu* přináší nový obraz člověka, nechává vzniknout člověka bez sexuálně motivované lásky, ten zůstává citově chladným až sterilním. Chlad a přítomnost smrti se ve fantasma odvíjí od smrti v přírodě. Ve Freudovském smyslu

⁴¹ BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Praha: Dokořán, s. r. o., 2005. s. 133.

pojímá fantasmatu transcendentální syntézu času, zahrnuje čas od minulosti, přes přítomnost až k budoucnosti. Vedle specifického zadržování obrazů se v Masochově literární tvorbě objevují dva typy přírody (obdobně jako tomu v případě Sada; viz s. 15), Masochova příroda je hrubá, plná násilí, destrukce, chladu, ale také smyslnosti – tuto hranici vymezuje Deleuze následovně:

„V úvode *Haličských poviedok* nejaký ‚tulák‘ obviňuje zlú prírodu. Na to mu sama príroda odpovedá, že nie je k človeku nepriateľská, nenávistná, dokonca ani ve smrti, ale že k nám vždy obracia svoju trojakú, chladnú, materskú a prísnu tvár... Príroda je ako step. Masochove opisy stepi sú veľmi pekné. Zvlášť opis na začiatku poviedky že step pochovala grécky svet zmyselnosti, a zároveň odpuzuje moderný svet sadizmu svojou schopnosťou ochladzovať, ktorá premieňa túžbu a transmutuje krutosť.“⁴²

Fetiš tímto vztahem k přírodě nabývá specifických rysů, jež motivy z přírody integruje do kulturních prvků jako je folklór, mytologie, povídky a další druhy. Na jejich základě lze identifikovat jednotlivé kultury, pohlížet na národnostní otázky a tím se téma též váže k etnické identitě, která je konstruována právě prostřednictvím kulturních prvků. Definice fetišismu zde nabývá svého původního významu, nezatěžkaného a neomezeného pouze sexualitou, navíc v masochismu se od ní svým způsobem odtrhává skrze desexualizaci objektu. Oním původním označením se přibližuje (navrací) k definici stanovené v antropologii.⁴³ Ze strany Kopfrkingla nedochází k obvinění přírody, ale je další hodnotou, kterou převrací. Svou zálibu v technologiích a pracovních postupech kremáčního procesu idealizuje a jazykem ji funkčně opisuje, jakožto řadový zaměstnanec krematoria se povyšuje do pozice pracovníka *chrámu smrti*. Vědeckost a technologie spadají podle Barthesa do sadistického diskurzu a Deleuze zas shledává moderní svět, což není v rozporu, ale u Fukse nabývá technologická podoba moderního světa převrácenou hodnotu,

⁴² DELEUZE, G. *Masoch a masochizmus*. in: SACHER-MASOCH, L. *Venuša v Kožuchu*. Bratislava: Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2002. s. 186

⁴³ Vychází z portugalského *feticio*. Václav Soukup uvádí, že se v kontextu sociální a kulturní antropologie jedná o termín zavedený portugalskými obchodníky a misionáři, působících v době kolonizace v Africe a takto označovali domorodé přírodní kulty, postavené na uctívání předmětů.

Kopfrkingl ji ustavuje v novém řádu do rituálního aktu a mísí ji s mystickými prvky a dochází tak k popírání života a adoraci smrti.

Časově lze tematiku Fuksovo *Spalovače mrtvol* zařadit do období před druhou světovou válkou, samotný děj probíhá zhruba v horizontu dvou let a návrat do příběhu přichází až na konci poslední kapitoly, ve které se zpřítomňuje fragment z konce války, roku 1945, kdy je zmíněn návrat Židů z koncentračních táborů. Čas jako takový je otázkou prolínání, jelikož probíhá napříč textem ve třech úrovních – minulost, přítomnost a budoucnost. K minulému času se útržkovitě vzpomínky Kopfrkingla ve dvou rovinách, které svou formou odpovídají obrazu či fotografii než popisu události v dialogu s tím, ke komu vzpomínka náleží – seznámení se svou ženou v zoo, u pavilónu šelem, před leopardem za přítomnosti hada (čtenář se ale nedozví nic subjektivního – pocity, promluvy, oděvy atd., které si vyprávěná minulost nárokuje) a rodinu své ženy (teta ze Slatiňan, kterou opisuje novými označujícími) a letité přátelství s Wilhelmem Reinkem. Reinke vzpomíná na období společných bojů v první světové válce v návaznosti na aktuální politiku v předválečném Československu, proti které se Kopfrkingl vyhrazuje (viz s. 77). Přítomnost je otázkou časových událostí, strnulostí přehuštěných opisech rozebírajících scénu do téměř posledního detailu např. oslava narozenin či Vánoce. Budoucnost se spojuje s tématem nastolování nového řádu ve společnosti, kdy Reinke oponuje Kopfrkinglovi, že ona spása je v Třetí říši, nikoliv ve smrti, do níž hodnotu nového řádu transformuje.

Jinak je čas relativně pomíjivým prvkem Fuksova díla, ztrácí se v opisech a estetizovaných scénách, které převádí takřka do statických obrazů. Od začátku se v textu objevuje určitá aktuálnost v podobě čtení novinových článků, které se vždy vztahují k nějakým tragickým událostem a jejich sdělení používá Kopfrkingl jako prostředky poučování ostatních před možnými riziky a nebezpečím (především svého syna Milivoje), politické tématice se vyhýbá, selektuje ji a ve směs ji přehlíží, což se postupně nelíbí Reikemu (který se politicky angažuje a již dávno není agráříkem, ale Hitlerovým stoupcem), že Kopfrkingl „ignoruje“ aktuální dění v politické sféře a tak jej na politické události upozorňuje a dosazuje do jejich kontextu svou proněmeckou rétoriku.

Vztah k přírodě je reprezentován několika motivy, jenž se na sebe váží a postupně se řetězí v sériích opakování. Uvedení do děje novely seznamuje čtenáře s prvním

významným motivem – šelmami a hadem v zoologické zahradě. Onen pavilón šelem není nikterak blíže popisován, ale v promluvách Kopfrkingla je jedním z klíčových okamžiků z hlediska vlastní historie a přeměny v jazyce a myšlení, navíc se zde seznámil se svou ženou Marií (Lakmé):

„Tak jsme zase zde. **Zde na tom drahém, požehnaném místě**, kde jsme se před sedmnácti léty seznámili. Jestlipak si, Lakmé, vůbec ještě vzpomínáš, před kým to bylo?“ A když Lakmé⁴⁴ kývla, usmál se něžně do hlubin pavilónu a řekl: „Ano, před támhletím leopardem.“⁴⁵ Pojd', půjdem se tam podívat.“ A když pak překročili práh pavilónu a kráčeli dost těžkým zvířecím dusnem k leopardu, pak Kopfrkingl řekl: „Tak se mi zdá, že se tu za těch sedmnáct let nic nezměnilo. Podívej, i támhleten had v rohu je tu jako tenkrát.“⁴⁶

Zacházení s časem v Kopfrkinglovo světě je zajímavé, mimo jiné jedním z rysů masochismu je čekání a zadržování času v sekvenci obrazů, což deklaruje ukázka, kdy se za sedmnáct let nic nezměnilo, vše je tu jako tenkrát, ač Fuks v příběhu pokračuje, že již zvířata z té doby jsou zjevně mrtvá, nahrazena novými kusy, vzhledem k substituci kusu za kus, vše zas uvedeno do původního stavu zůstává scéna obrazem, v němž se střetávají všechny roviny času: minulost – doba seznámení; přítomnost – současná společná návštěva; budoucnost – znovu zastoupené motivy šelem a hada následně začleněné do Kopfrkinglovo jazyka, kdy ke změnám ve světě došlo, ale ve výsledku se vše zdá takové, jaké to bylo, protože mnohem důležitější je *před kým to bylo* – před *leopardem* a za přítomnosti *hada*.

Tento četný motiv kočkovitých šelem a Kopfrkinglův vztah k nim navzdory prvotnímu popírání pudovosti), kdy se s nimi metonymicky identifikuje, vykazujíc charakteristiky jako

⁴⁴ Na začátku novely je typicky oddělena postava od vypravěče vyprávějíciho v erformě, za povšimnutí však stojí, že už zde přebírá jméno Lakmé i Karel, které nejsou původními jmény, jak se později čtenář dozví, ale jména, označující, přiřazená Kopfrkinglem jako opis jmen původních.

⁴⁵ Důležitost leoparda pro Kopfrkinglův svět vyplývá z jeho dalšího zvýznamňování: „jen snad až na toho leoparda. Ten tehdejší už asi bude v Pánu. Toho už asi dávno laskavá příroda ze zvířecích okovů vytrhla... pořád mluvíme o laskavé přírodě, milosrdném osudu, dobrotivém bohu...“ in: FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 7

⁴⁶ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 7; Zvýraznění kurzívou je původní Fuksovo vyznačení v textu, tučné zvýraznění provedeno pro účely této práce autorkou.

v Sacher-Masochovo pojetí. Překrývá to stylizovaným místy až pozérským způsobem vyjadřování a nahlížení na fikční svět kolem sebe, který se tímto deformuje. Sice zoologická příroda disponuje určitou sterilitou a umělostí přírody, protože se záměrně vytvoří tak, aby uchovávala a chránila některé druhy zvířat. Důležitost je na místě, protože také se zrcadlí v Kopfrkinglovo řeči – motivy šelem jsou výrazně zastoupeny v ZOO, krematoriu a v domácnosti přítomnost kočkovité šelmy zastupuje černá kočka Rosana, jen ve vztahu k dalším spolupracovníkům užívá jména v podobě zvířecích masek (viz s. 50), i had v zoologické zahradě je dle Kopfrkinglovo slova „snad jen dekorace na ozdobu“⁴⁷ a leoparda identifikuje chybně leoparda jako „poslušného psa“ nikoliv kočkovitou šelmou, což může být též jedním z příznaků afaticnosti a rovněž tím poukazuje na narušené vnímání identity. Klíčovým prvkem narativu je především to, jak zoologická zahrada chrání zvířata, která Kopfrkingl považuje za rovné lidem, slouží zákony na ochranu lidu a společnosti. Masoch adoruje přírodu v její krutosti, ale Kopfrkingl jeunesen sterilní podobou přírody vystavené v ZOO. Desexualizovaná příroda je obrazem Kopfrkinglovo vnímání přírody, kterou považuje za přirozenou, neboť hlavním principem zoologické zahrady je chránit zvířecí druhy. Jenže dle jeho způsobu myšlení jsou zákony určeny k tomu, aby chránily lidi. Ale pod vlivem žluté knihy, knihy o Tibetu, staví v hierarchii přirozeného řádu zvířata a lidi na stejnou úroveň, což též poukazuje na Kopfrkinglovo překroucení myšlení a převrácení hodnot, jeho krutost zůstává latentně schována za opisy krásné ZOO, pavilónu šelem, vznešených kočkovitých šelem, a proto se s nimi identifikuje.

4.2.2. Teatrálnost ve vztahu k fetišismu

Jazyk sadismu a masochismu je rozdílný, každý nakládá s podobou fikčního světa po svém, ale v obou se projevuje určitá teatrálnost. Sade ve svém díle odhaluje na scéně vše, co je možno odhalit, dokud nejsou vyčerpány všechny kombinace, dokud nedojde k vyjevení všech „kulis“, které jsou jazyku k dispozici, neboť tak stvrzuje svůj „reálný prostor“ (Barthes toto také tematizuje v kontextu striptýzu, anti-striptýzu,⁴⁸ kdy dochází k defragmentarizaci

⁴⁷ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 7

⁴⁸ Tomuto případu se věnuje v českém akademickém prostředí kupříkladu J. Fulka ve své knize *Roland Barthes – Od ideologie k fantasmatu*. Teatrálnost se spojuje s rozkladem těla, oddělení jeho jednotlivých částí, dle toho, jak jsou preferovány (přednost má u Sada vždy ošklivé, ne krásné). Fulka situaci spojuje s J. Butlerovou, která se otázce tzv. rozparcelování těla věnuje daleko hlouběji než Barthes.

těla, k jeho rozložení do částí, nikoliv vyobrazení celku samotného). U Masocha spočívá teatrálnost v

V případě Masochovo literatury se teatrální prvky masochistického diskurzu formují dle Deleuze prostřednictvím ženské krutosti, která je právě oním divadlem ve smyslu naplňování smluvního aktu a zároveň „ideál je krutý svým zvláštným spojením zmrazenia a idealizácie.“⁴⁹ Zmrazeným obrazem a jeho idealizací lze spatřit Masochův fetiš, jenž se přímo váže k masochistickému způsobu reprezentace, kdy dochází k propojení denegace jako formu odírání si, suspenze jakožto nebytí hoden racionality a fantazmatu (propojeného s mýticko-náboženským stavem), což tak nastoluje specifickou teatrálnost diskurzu skrze ritualizaci a právě toto se v sadismu neuplatňuje.⁵⁰ Pro Masochův fetišismus je podle Deleuze příznačná fascinace až posedlost neživými předměty⁵¹ nebo idejemi, což se ustanovuje v ritualizaci a až mystickém zvýznamňování fetišů na metafyzické úrovni (tyto teze opět podporují původnost antropologickou definici fetišismu jako takového v širším rámci,⁵² a ne jen jeho sexuálně motivované podobu jako je tomu u Sada, Masocha a soudobého lékařského diskurzu). Z této výchozí pozice lze definovat fetiš jako znehybněný / zadržovaný obraz. Zde se objevují prvky divadla založené na mísení emocí a mytizaci, která skrze zákon vynořuje ze smlouvy a proměňuje se v rituály. Fetišismus se též projevuje neschopností se vyjadřovat a je spojen s potlačenou sexualitou a morbiditou (v násilném slova smyslu, nejde o motivované vraždění jako předmět touhy dosahování vlastního uspokojení jako je tomu v případě sadismu).

Dílo *Spalovač mrtvol* je ve své podobě převážně desexualizované, obecně aktivní plodivou sexualitu a erotično popírá v masochistických fetišizovaných zadržovaných obrazech, sexualita zůstává místy jen naznačena formou zmínkou o prostituci, ale existují i prvky, které

⁴⁹ DELEUZE, G. *Masoch a masochizmus*. in: SACHER-MASOCH, L. *Venuša v Kožuchu*. Bratislava: Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2002. s. 186.

⁵⁰ Severin se ve Venuši v kožichu v závěru stává sadistou, Deleuze tomu zvratu dává psychoanalytický rozměr – shledává v tomto návratu otce, jenž byl symbolicky odstraněn, protože realita jednotlivých scén byla zastřena a je nutné ji chápat jako halucinaci, toto přináší ale následující problém – znemožnění přetrvávání a pokračování fantasma. Tento vztah mezi reálným a halucinací je udržován smlouvou. In: Tamtéž, s. 193-194

⁵¹ Masoch spojuje fascinaci a vzrušivost fetiše s kožichem, jenž byl součástí oděvu jeho vzdálené příbuzné a pomáhal jí jej oblékat, později ji tajně spatřil, jak uhodí muže bičem a ač byl odhalen, tehdy pochopil spjatost mezi slastí a bolestí.

⁵² Vytvořenou pro zkoumání a klasifikaci kultů a náboženství přírodních národů.

erotický podtext nesou – kupříkladu Kopfrkinglovo pohlazení Lakmé po lýtku těsně před oběšením, kdy se v jeden okamžik spojuje naznačená sexualita předcházející její smrt. Na to by se dalo pohlížet jako na sadistický prvek, jenže eroticky motivovaný akt vrcholí ve smrti, která v sadistickém modu vede ke zrození. Vraha (násilníka) motivuje k dalšímu násilí doprovázeného touhou jej páchat. Kopfrkingl setrvává ve stejném vztahu k fetišům (pouze ty působí na jazyk a následně na myšlení), život nadále popírá na úkor metafyzického obrazu smrti – smrt zůstává nedotknutelnou ve své posvátnosti, bezprostředně nezakoušenou, pouze zprostředkovanou někomu jinému (manželce a synovi) ve jménu nejvyššího blaha.⁵³

4.3. Možnosti a nemožnosti fikčního světa

Z vypořádaného zdvojení jazykového kódu fikčního světa spolu s masochistickým diskurzem vážně možnost interpretace *Spalovače mrtvol* na metonymických prvcích, které vychází též z afatické poruchy souměrnosti a v souvislosti s Kopfrkinglovo fetišizací vnitřního imaginárního světa, k němuž v rámci fikčního referuje novými označujícími. Nabízí se otázka, jak takový svět autentifikovat, když na něj působí deformace dvojího typu, a to v promluvách vnitřně i vně fokalizovaných, když k tomu dochází jak z pozice hlavní postavy, tak vypravěče, který právě taktéž přestává být postupně věrohodný, protože přistupuje na Kopfrkinglovo mluvu.

Eco zavádí dva způsoby interpretace, a to sémantickou a kritickou. *Sémantická interpretace* se zakládá na naivním divákovi (I. stupeň čtenáře/diváka), který usiluje o význam díla o smysl toho, jak „příběh dopadne“, na této bázi je tak sémantická interpretace přirozeným sémiozickým fenoménem. *Kritická interpretace* je oproti tomu metajazyková aktivita – čtenář se snaží pochopit techniky a strategie vyvolávání dojmů (II. stupeň čtenáře/diváka). Pro takového čtenáře je zásadní otázkou to, jak podle Eca máme číst dílo a zároveň jak rozumně interpretovat, tj. číst mnohokrát, aby byla opakovaným čtením

⁵³ Zde se objevuje další úskalí, proč Herzovo filmové zpracování konotuje jiné souvislosti než literární dílo, neboť jej výrazně zasazuje do sexuálně-erotického kontextu. Nejzjevněji se to projevuje v explanaci prostituce, Fuks naznačuje a skrývá ji de facto v opisech, Herz přímo zobrazuje, nejednou. Pokoj s černovlasou prostitutkou, též později s plavovlasými. Navíc černovlasou prostitutku spojuje s černovlasou růžolící dívkou, která je příznakem Kopfrkinglových životních zraků a proměn, byť by spojitost postav byla Fuksovo autorskou intencí alespoň naznačena.

odhalena strategie vyvolávání stále stejných reakcí na text.⁵⁴ *Kritický čtenář* tak může odhalit záměrné použití nebo zneužití textu. *Možné (fikční) světy* jsou pro Eca *malými světy* po vzoru Doležela, protože světy fikce jsou neúplné a sémanticky nehomogenní, protože nepředstavují maximální a úplný stav věcí a událostí, jelikož nemůže být svět literatury zcela zasycen jako realita, protože jsou kulturním konstruktem.⁵⁵ Význam jakožto koherence literárního díla, je v Ecovo pojetí podobný *autentifikaci* u Doležela.⁵⁶ Doleželova autentifikace se zakládá na vztahu motivů a procesu jejich zavádění do fikčního světa, kdy struktura vnitřního světa je podmíněna strukturou narativního textu (Doležel, 2014, s. 55). Doležel ve svých tezích o možnostech výstavby a autentifikace fikčního světa vychází z Austinovo teorie performativních řečových aktů, ale vzhledem k zavedeným Ecovo pojetí autora a čtenáře nebude teoretický problém dále rozvíjen.⁵⁷

Koherence podle Eca umožňuje rozpoznávat pravdivost výroků mezi postavami a každý fikční svět má svá pravidla. Jenže koherence je přijatelná v homogenitě, protože osciluje se záměrem díla jakožto celkem. Z tohoto důvodu se Eco přiklání k tomu, že fikční světy parazitují na realitě jako takové, přejímají vlastnosti a podobu reálného světa, i když modelový čtenář nemá dostatek informací o *malém světě*, k němuž přistupuje, protože je nenasycený obsáhlostí reality. Fikční světy tak nemohou být zcela autentifikovány, rozpadají se ve své konstrukci. K fikčním světům lze přistupovat jako k *explicitním* (Sartrova *Nevolnost* popisuje, jak čte Flauberta; Flaubertovy povídky analyzovány Barthesem, zakládají se na efektu reálného) nebo *implicitním* (Joyce – nemá v textu extenzivní odkazy, ale předpokládá stále znovučtoucího čtenáře). U Eca je zde zjevný posun od autonomy

⁵⁴ Vzhledem k výše uvedené problematice sadistického diskurzu, dochází dle Barthes k proměně jazyka literatury od Balzakovu realismu konce 19. století k novému jazyky, kdy jako příklad uvádí Sada, jehož literatura nebyla dostatečně oceněna, protože s ní bylo nakládáno jako s realistickou literaturou. Otázkou tak, zůstává, zda Eco počítá s proměnou paradigmatu v literatuře, jelikož s opakovaným čtením zůstává u relativně soudobého pohledu na literaturu, tedy vyjma jeho diference mezi uzavřeným a otevřeným dílem.

⁵⁵ ECO, U. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2009a. s. 75-76

⁵⁶ Viz DOLEŽEL, L. *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014.

⁵⁷ Eco se na Doležela odvolává a cituje z něj, otázkou zůstává, který z autorů, či teze o autentifikaci přebírá, vzhledem k tomu, že se tomuto tématu věnuje též T. Pavel vydalo by téma samo o sobě na samostatnou práci o autentifikaci fikčního světa, nic méně pro potřeby této práce je pohled mírně zúžen.

literárního díla k *intertextualitě*.⁵⁸ Literární dílo se stává kronikou pracující s dokumenty např. francouzský nový román v 50. – 70. letech je intertextuální.

Svou kritiku dekonstruktivistického čtenáře staví Eco na jeho neschopnosti kritické interpretace nějakým tvůrčím způsobem, protože přináší pouze „originální znovu-vytvoření“ a přestože otevřený text je otevřený nekonečnému čtení, umožňuje čtení z různých perspektiv, čímž umožňuje rozlišit, které z interpretací jsou špatné, i když nemůže jednoznačně vymežit „jedinou správnou“, pouze možné.⁵⁹ A právě tato vnitřní koherence textu omezuje čtenářův interpretační drift, podle Eca udržují limity presupozicí kontext mezi textem a jeho možnou interpretací. Fuksovo *Spalovače mrtvol* letmo analyzoval například Šebek (viz Literární rešerše) nebo Součková-Linhartová velmi podrobně analyzuje Fuksovo *Vévodkyni a kuchařku* pomocí Genettovo pěti „-textuálních narácí“. Ve Fuksovo *Vévodkyni* a *kuchařce* se objevují obdobné diskurzivní postupy a motivy jako u *Spalovače mrtvol*⁶⁰, oba autoři sledují určité diskurzivní typy, motivy, ale ani jeden z uvedených autorů neřeší Fuksovo literární tvorbu z hlediska teorie fetiše ani Jakobsonovo teorie afatických poruch (abstrahováno z lingvistického modelu), včetně zaměření se na metonymické prvky v souvislosti s poruchou soumeznosti.

Vzhledem k tomu, že ve fikčním světě *Spalovače mrtvol* vniká další prostor kvůli zdvojenému kódu, jenž je výše popsán jako produkt Kopfrkinglovo způsobu myšlení a užívání jazyka, jenž následně prostupuje i prostor vypravěče a parazituje v jeho prostoru, nehledě na to, že autorskou intencí je snaha o udržení er-formy vyprávění. Nabízí se otázka, jak je tento fikční svět vystavěn a jakým způsobem jsou Kopfrkinglovo masochisticko-fetišistické opisy identifikovatelné, když i vypravěč, který je zprvu striktně vymezený od postav přistupuje na konstruované opisy a užívá označující po jeho vzoru, tj. přejímá

⁵⁸ *Intertextualitě* se též věnuje L. Doležel, který ji rozvíjí z radikální formulace Kristevy a Barthese proti níž se vymezuje. S přístupem k intertextualitě se shoduje s Cullerem na tom, že kromě toho, že intertextualita jako taková odhaluje stopy textů v jiných textech, tak zkrsluje text – je historicky měnící se faktor při tvorbě textu. Umožňují tak vznik vlastních nových řetězců následnictví. Intensionální intertextualita je implicitní (viz tragický osud paní Bovaryové), zatímco fikční světy jsou častěji explicitní. (Doležel, 2003, s. 197–199)

⁵⁹ ECO, U. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2009a. s. 160-161

⁶⁰ Tímto je míněno kupříkladu integrování existujících textů do fikčního světa do sféry promluv postav, kdy tyto promluvy působí na myšlení a přístup k prostoru fikčního světa, dále mystické prvky asijských náboženství, motivy smrti a pohřebnictví, ritualizace společného stolování apod.

jím ustanovené v denotativních opisech (jména postav, objektů a míst). Obecně takto zavedené označující a místy celé parafráze přebírá a překrývá jimi fikční svět po vzoru Kopfrkingla. Vypravěč tímto přistoupením k fikčnímu světu posiluje postavení hlavního protagonisty a modelovému čtenáři na první pohled neusnadňuje, přesto je zjevné, že Fuks na svého čtenáře myslí, protože jej vede textem pomocí nápověd v podobě typografického značení kurzívou, což ale opakované čtení nevyklučuje. Neustálé parafrázování a opakování Kopfrkinglovo promluv poukazuje na možnou interpretační cestu, což nemusí být problematikou proměny vyznění díla v dobovém kontextu.

Jenže nakolik je zdvojený fikční svět implicitní nebo explicitní a jak toto věrohodně ověřit, je-li *Spalovač mrtvol* jakýmsi divadlem z kulis reálného světa žijící svým vlastním životem. Text deformovaný jazykem je doprovázen autorskou intencí jako by modelový autor myslel na svého čtenáře skrze vyznačení některých slov a slovních spojení kurzívou, kdy tento typografický prvek vyzývá sám o sobě k opakovanému čtení nebo alespoň upozorňuje na důležitost značeného a vede k obezřetnosti při čtení. Při hlubším pohledu se tyto značení objevují v textu především v okamžik, kdy je do fikčního světa zaváděn nějaký nový prvek, motiv apod. Ty se pak vždy nějakým způsobem otisknou do Kopfrkinglovo řeči a následně i světa, který postupně z konstruovaných promluv uvnitř vzniká jako paralelní svět k základnímu fikčnímu světu. Též otázka intertextuality je sporná v rámci knihy *Spalovač mrtvol*. Na Fuksovo dílo je možno se dívat jako na intertextuální, protože nese v sobě stopy jiných textů odkazujících k vnějšímu, reálnému světu, nehledě na to, zda se jedná o konkrétní texty – kniha o Tibetu, kremační zákony, zákony proti Židům, ...; skutečná místa v Praze - např. strašnické krematorium (kde Kopfrkingl pracuje), Petřínská rozhledna, Kateřinská 7; a také o motivy obřadní vážné hudby, jenž ve skutečnosti existuje a lze si ji dohledat a poslechnout. Hudba je spjatá s pohřebním ritem a sKopfrkinglovo zvyklostmi náležícím takřka každodenním rituálům, přesto je otázka intertextuality nadále sporná. Mnoho z těchto prvků je opakováno na různých místech textu a zůstávají vzájemně propojené na základě postupné proměny jazykového kódu.

Nedílnou součástí základního prostoru fikčního světa zůstávají místa nezastřena přímou řečí Kopfrkingla ani jeho vnitřními myšlenkovými monology, a naopak v nich zůstává prostor pro promluvy vedlejších postav v bezprostředním vztahu s Kopfrkinglem

a pak ty bez přímého vztahu, ty zůstávají spíše strojenými figurami vyprávění, ale jejich význam je neopomenutelný, protože pronikají do jeho vnitřní transformace na úrovni myšlení a následně také jazyka. Návštěva panoptika Madame Tussaud, shlédnutí boxerského zápasu, rodinný výlet na Petřínskou rozhlednu a návštěva německého kasina se stávají místy jednak teatrálního charakteru – viz návštěva panoptika Madame Tussaud a boxerského zápasu, a zároveň se jedná o společenské události odehrávající se v rovině základního fikčního světa, nezávisle na tom, zda se odehrávají čistě v rodinném kruhu (návštěva panoptika a společný výlet na Petřínskou rozhlednu), přátelském či nějakým způsobem oficiální (Kopfrkinglova návštěva německého kasina). Tyto okamžiky se v novele stávají zásadními zakotveními reálného světa fikčního světa, tj. nepřekrytého opisy, přesto nezůstávají nezasaženy postupujícím rozkladem, do kterého mohou vstupovat ostatní postavy a poukazovat tak na konstruovaný mýtus.

4.3.1. Panoptikum a boxerský zápas

Rodinná návštěva *Panoptika a la Madame Tussaud: Velké umírání čili černá smrt 1680* už v samém začátku (ve druhé kapitole) slouží k rozptýlení každodennosti, uvolnění, tzv. přechodu na jiné myšlenky. V latentní formě se objevují způsoby obou vražd, které později Kopfrkingl spáchá, samotný úvod kapitoly začíná figurou muže prodávajícího lístky – *staršího tlustšího mužika v bílém tvrdém límci a červeném motýlku*. Mili se již v druhém odstavci ptá na možnou hrozbu, otec mu přikyvuje se slovy:

„Utrpení,“ řekl tiše chlapci, ale **utrpení, proti němuž má už dnes člověk zbraň.**

Přece by ses nebál,“ řekl, „vždyť je to jen taková pouťová atrakce.“⁶¹

Klade důraz na teatrálnost blížícího se představení pouťové atrakce (panoptikum s voskovými figurínami), které se ocitá v moci vypravěče a dalších postav, a především klade zvláštní důraz na možnosti člověka v moderní době, jak může bojovat s utrpením,

⁶¹ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 15; Od této strany přichází Kopfrkinglovo mlčení, trvá téměř do konce kapitoly, tj. do s. 23

odkazujíc na zbraň. Následující Kopfrkinglovo mlčení v panoptiku pokračuje téměř do konce kapitoly, jen sem tam narušují krátká konstatování vázaná na dění v panoptiku:

Poprvé v návaznosti na mor, černou smrt, v té době (1680) ve směs neléčitelnou: „Kdyby to tak viděl **naš dobrý doktor Bettelheim z domu**, co by tomu asi říkal? Ten by s tím dnes věděl rady. Ten ano.“⁶² ... A krátce nato podruhé v návaznosti na koupelnu v panoptiku voskových figurín: „**Koupelna**,‘ usmál se pan Kopfrkingl na Lakmé, Zinu a Miliho, ‚staré lázně. Oč je ta **naše koupelna v tom našem bytě nádhernější**. Ta naše **krásná líbezná koupelna se zrcadlem, vanou, ventilátorem a motýlem na zdi**.‘ usmál se.“⁶³

Navzdory teatrálnosti panoptika jsou tyto okamžiky (motivy) pro pozdější děj jedny z klíčových. Kopfrkinglův vztah k lékaři židovského původu je velmi vřelý, přivlastňuje si jej – označuje jej jako náš, a to se stupňuje odkazem na tentýž dům, kde žije Kopfrkinglova rodina. Později se důležitost role lékaře stupňuje. Kopfrkingl se u něj nechává pravidelně ošetřovat, protože věří v jeho profesní schopnosti a diskrétnost. Současně je tak Bettelheim nepřímým svědkem Kopfrkinglovo nevěř s prostitutkami (ač téma prostituce⁶⁴ zůstává Fuksem pouze naznačeno nikoliv blíže rozvíjeno, viz poznámka pod čarou s. 24 a blíže specifikováno na s. 77). Zato koupelna překypuje opakovanými opisy, s odkazem na tradici a ritualizaci starých lázní, ty ji vyzdvihují četnými expresionismy vyjadřující její krásu, estetickou hodnotu, motiv zrcadel se později zmnožuje v interiéru kasina, vana v panoptiku je spojena se smrtelně bledými figurínami a ventilátor také později nabyde nové funkce – oběsí na jeho šňůře Lakmé, zjevně právě po vzoru oběšence v panoptiku. Motýl na zdi zůstává stejnou dekorací jako had v ZOO, v pavilónu šelem – motýl je mrtvou a chladnou přírodou, vyobrazenou ve své kráse. Motýl je totiž pořád krásný, nehledě na fakt, že je mrtvý, přišpendlený a uzavřený ve skleněném rámečku. Opět tu dochází ke sterilnímu vztahu k přírodě, nyní už mrtvé, a též v podobě svědectví zásadního aktu smrti jako takové.

⁶² FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 18

⁶³ Tamtéž, s. 19-20

⁶⁴ Herz ve filmovém zpracování prostituci explicitně ukazuje, pro filmový jazyk je problematické vkládat nějaký smysl mezi řádky.

K panoptiku se váže začlenění dvou nových rétorických figur, příběh se rozšiřuje o *ženu s dlouhým pérem na klobouku a svazkem korálů na krk a tlustšího muže s holí, v tvrdém klobouku*. Narušují fikční charakter panoptika, to se stává samo o sobě iluzí světa (nebo alespoň jeho fragmentů). Vypravěč a postavy líčí ženu s pérem na klobouku jako pomatenou, neschopnou správně identifikovat realitu fikčního světa (figuríny jí připadají jako živé, realitu zaměňuje za fikci panoptika apod.) a muž s holí ji označuje bláznem, reaguje na její chování podrážděně a výstup uzavírá slovy, že už s ní příště nikam nejde. Klinický obraz formy šílenství zaplňuje část Kopfrkinglovo chování a jednání a nerozum chození někam s „bláznem“ se jeví prvním předobrazem varování pro Miliho (protože je nakonec Kopfrkinglem ubit tyčí v přípravně krematoria) následující scéna z prohlídky panoptika, kdy písařem, který:

„v rukou svíral nějakou tyč nebo hůl a vši silou ji napřahoval na menší dívku, která klesala na jedno koleno a zoufale si kryla hlavu a tvář. „To jsem věděla, márnice,“ vyjekla návštěvnice a péro na klobouku se jí zachvělo...“⁶⁵

Původním zvýrazněním textu kurzívou vyznačuje Fuks i ráčkování majitelky panoptika, lze jej tak interpretovat jako znak rozpadajícího se jazyka uvnitř fikčního světa. V poli vypravěče se opakuje důležitost upozornění, zůstává otázkou, zda až tak jednoznačně upozorňuje na přítomnost jazykového problému. Návštěvu panoptika uzavírá Kopfrkingl svou řečí odkazující na lidské utrpení, oblíbenou knihu o Tibetu a středověké pohřební rituály z období morové epidemie včetně komparace s moderní dobou a staví tak do protikladu tradiční kulturní prvek (pohřbívání do země) s technickým pokrokem moderní doby (pohřeb žehem).

Dalším významným prostředím v díle je návštěva boxu, Willi Reinke na něj pozval Kopfrkingla, když nebyl doma a Lakmé mu pozvánku zprvu chtěla zatajit. Kopfrkingl vzal na box i svého syna Miliho, kterého v sále u ringu: „umístili mezi sebe jako růži mezi trní.“⁶⁶ Tato zdánlivá metafora vychází z psychologických aspektů, jimiž je Milivojova identita

⁶⁵ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 21-22; Zvýraznění kurzívou je převzato od Fukse, tučné zvýraznění provedla VN.

⁶⁶ Tamtéž, s. 71

naplněna – Fuks jej charakterizuje jako jemného chlapce se zženštilými způsoby chování. Před začátkem zápasu se objevuje *mladá růžolící dívka v černých šatech* a v její blízkosti *černá žena*, které si Kopfrkingl všiml a poté ji ukazuje Willimu:

„Všiml si jedné **černé ženy** u vchodu, která mu **profilem a poprsím někoho připomínala. Podle smíchu, trhání ramen a zmalovaných úst** ji měl za **horší prostitutku**. Pak si vzpomněl, že mu připomíná **Maličkou od Malvazu**. [...] ,Támhleta **černá** u vchodu mi **profilem a poprsím připomíná jednu známou** [...]. **Maličkou od Malvazu, horší prostitutku**. Snad je to ona. Má nebeská by mi byla málem zapoměla dát tvůj lístek s pozváním [...] měla jej zastrčený v kredenci u talířků.“⁶⁷

Figura *růžolící dívky v černých šatech* a *muže v bílém tvrdém límci a červeném motýlku* (v tento okamžik se jedná o rozhodčího zápasu) jsou předzvěstí nějakým způsobem významného okamžiku děje (v následujícím tematickém celku je funkce těchto klíčových figur blíže popsána) a stejně jako popis *černé ženy* zůstává bez faktické deskripce přesnějších tělesných rysů, jak v poli vypravěče,⁶⁸ tak Kopfrkinglovo řeči. Sexualita černé ženy je upoutaná důrazem na její poprsí a to, že je prostitutka. Zůstává beze jména, to je vytlačeno opisem *Malička od Malvazu*, později se toto stává denotativním tvarem spojujícím její identitu a prostituci. V tentýž okamžik Willimu říká, jak mu Lakmé málem nedala pozvánku na box, což Reinkemu připadá jako směšný pokus, vzhledem k tomu, že je Reinke nacistickým stoupencem, je pro něj box součástí ideologie – box je mužný tvrdý sport, a navíc jej si jej oblíbil Hitler. Reinke též vzpomíná na frontu za první světové války, připomíná Kopfrkinglovi, jak „se bili za německou čest. Často je více zla ve slabosti než v síle.“⁶⁹ Důležitým momentem dialogu mezi Rienkem a Kopfrkinglem je uspořádávání osobních hodnotových rámců, Kopfrkingl na individuální rovině považuje za klíčové nebýt alkoholikem, kuřákem nebo morfinistou, zato Reinke odkazuje na individualitu přerůstající do kolektivního citění konotující silné stoprocentní muže bojující za německou čest, za štěstí

⁶⁷ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 71

⁶⁸ Přeci jen se od vypravěče čtenář dozví něco více než od Kopfrkingla, popisuje ještě její zmalovaná ústa a smích, včetně způsobu, jak trhá rameny, což ale na faktickém popisu, dle kterého by bylo možné si ji představit mnohé nemění, pořád zůstává odtělesněnou postavou.

⁶⁹ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 72

a spravedlnost pro německý národ. V Reinkeho promluvách se objevují německé výrazy a místy celé pasáže v němčině, jejichž funkci je v této práci věnována kapitola *Integrovaná němčina jako stylizační postup zdvojeného kódu*. V tento okamžik je důležitější narušování boxerského zápasu *ženy s kloboukem s pérem a se svazkem korálů na krku a menšího tlustého muže s tvrdým kloboukem a holí*, opět se jedná o výše zmíněné figury. Žena narušuje box svými výkřiky, z její řeči je evidentní neschopnost dostatečně adekvátně a objektivně vypovídat o základním prostoru fikce, muž je tím, co se jí snaží vysvětlit, že jí popisovaná realita je nesmysl včetně skutečností, na které upozorňuje prostřednictvím svého vyšinutého chování. Muž umlčuje ji a je z celé situace vzteklý, že jeho žena blázní:

„Ty blbá, sedni a mlč, **kdo by tu mluvil německy, nejsi v rajchu, blbá, seš v Praze** [...] (muž ženu tluče do zad se slovy k obecnosti) **Je to blázen**, vidí box poprvé, už s ní nikam nejdu, to dělá furt, **pude do blázince**.“⁷⁰

Reinke však v této pasáži německy mluví, není to tak ženina iluze, z nacistické ideologie se tak stává stín hrozby, je v řeči jiné postavy bagatelizovaná „my jsme v Praze, ne v Říši, proto se nás to netýká.“ Fuks tuto prostost a jednoduchost podtrhává hovorovou češtinou a nespisovnými výrazy v jejich fonetické podobě – kupříkladu „v rajchu“ místo německého výrazu „em Reich“, jehož počestění umocňuje česká předložka. Muž bije ženu holí, obdoba způsobu vraždy, kdy později ubije Kopfrkingl tyčí svého zženštilého syna v krematoriu. Muž též klade důraz na šílenství, chorou mysl a vizi budoucího uzavření do psychiatrické léčebny, což tak může u čtenáře konotovat ve volné asociaci smysl závěru knihy *Spalovač mrtvol*, že se Kopfrkingl jednoduše zbláznil a je odvezen lékaři do ústavní péče (výstavba kapitoly tuto konotaci asociuje vzhledem k tomu, že jsou v samém závěru zmíněny Milivojovo denotativní označení kategorizující auta podle barev).

4.3.2. Německé kasino a výlet na Petřínskou rozhlednu

Návštěva německého kasina v Praze, u Fukse Casino, a rodinný výlet na Petřínskou rozhlednu jsou časově návazné na dění po 15. březnu, kdy do Čech vtrhla říšská branná moc, názvy obchodů se zdvojují na česko-německé a Kopfrkingl stále obdivuje německé kasino.

⁷⁰ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 76

Často se z druhé strany chodníku chodívá potěšit pohledem na něj a vypravěč jej po jeho vzoru opisuje jako by bylo obrazem - „potěšit se aspoň pohledem [...] bílým mramorovým vchodem Casina se třemi schody, který mu připomínal vilu boháče či obzvlášť vznešenou obřadní síň anebo též palác úchvatných záhad, takové stříbrné pouzdro... a pak v dubnu, nějak kolem Vůdcových narozenin, se mu konečně dostalo cti, že byl do toho Casina pozván.“⁷¹ Uvnitř kasina shledává zalíbení v obrazech a zrcadlech, nadále lpí na svých morálních zásadách a interiér sálu popisuje: „je to tu, řekl bych, **rajské. Takhle by měl vypadat v příštím šťastném spravedlivém řádě celý svět.**“⁷² Prostory kasina estetizují obě roviny (Kopfrkingl i vypravěč). Kurzíva u slova rajske je v textu původní, je převzatá z knihy, obrat vyvolává asociaci k ráji, rajskému světu, též z promluvy je evidentní, že Kopfrkingl popírá hodnotu aktuálního života, současný svět tak musí nejprve zemřít, aby poté mohl být nový řád světa nastolen. Dění v kasinu je už obtěžkáno nacistickou ideologií především Reinkeho promluvami:

„Říšská branná **moc je zmechanizovaná, zautomatizovaná...** ale máme nepřátele, mein lieber Karl. Každé **velké dílo se rodí v odporu nepřátel [...]** Lidé jsou lidé a ne andělé, a **zlo**, jak říkáš, **pášou lidé [...]** **spáchali bychom zločin** na našem německém národě a na lidstvu, kdybychom seděli **nečinně a přihlíželi k jejich dílu zkázy...** u vás v krematoriu jsi **ty jediný náš člověk, jediný Němec, jediný nositel kultury a jediný představitel nového řádu,** teď dokonce už **člen NSDAP.**“⁷³

Na Reinkeho naléhavost se dá nahlížet jako na nátlak, vnucování příslušnosti k německému národu a dále dochází k delegování zodpovědnosti za nový řád a jeho legitimitu v krematoriu na Kopfrkingla. Záslužně se z něj stává ředitel kvůli ideologicky nepříznivým pracovním poměrům, předchází tomu označení některých spolupracovníků za nepřátele Říše včetně původního ředitele *chrámu smrti* (opisný výraz pro krematorium, jenž se stal novým denotativním označujícím na základě konstituování řeči pod tlakem afázie). V kasinu se též Reinke naváží do Fuksovo soukromí, poukazuje na jeho židovské

⁷¹ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 101

⁷² Tamtéž, s. 102

⁷³ Tamtéž, s. 102-103

spolupracovníky (pan Strauss a Rubinstein), sousedy v domě (rodinu doktora Betelheima), židovské předky jeho manželky. Kopfrkingl je zprvu obhajuje, že jsou to dobří lidé, ale někteří z nich mohou dělat jen pro svůj vlastní zisk a v konečném důsledku nesouhlasí s protektorátem ani soudobou německou politikou. Na manželství, které se najednou stává překážkou, reaguje Kopfrkingl relativně pohotově, že se přeci může nechat rozvést a Reinke mu přitakává se slovy, že se může znova oženit, kromě manželství zmiňuje Reinke Miliho zženštilost, jenž je hodnocena jako slabost, nedostatečnost.

Hned v následující dvanácté kapitole bere Kopfrkingl svou rodinu na výlet na Petřínskou rozhlednu. Objevuje se zde další figura prodávající vstupenky na rozhlednu *starší žena v brýlích* (v díle je zmíněna před začátkem boxerského zápasu), nahoře na ochozu rozhledny je zas přítomná mladá růžolící dívka v černých šatech. Pro výlet se Kopfrkingl rozhodl proto, že je totiž lepší vidět Prahu z výšky:

„než z ničeho [...] a v duchu si myslil: než z ničeho nebo ze země anebo z hloubky ještě větší. Pak kývl a vybídl své drahé⁷⁴ k vstupu dovnitř. [...] pohlédl na Miliho a řekl: ‚Tenkrát **před tím stanem madam Tussaud a na tom boxu s Willim ses bál** taky a viděls, že to nic nebylo. Co by ses bál?‘ [...] (*pozn. cestou výtahem na rozhlednu*) ‚Je to tu hezké [...] **taková hezká malá klec. Být tu ještě mříže. [...] chyběl by tu už jen leopard...**‘⁷⁵

Návštěva rozhledny se tak stává místem propojení všech předchozích okamžiků – návštěvy panoptika madam Tussaud, boxerského zápasu a odkazuje na prostředí zoologické zahrady, k pavilonu šelem, kde se kdysi seznámil se svou Lakmé, před leopardem, který byl v kleci za mříží. Společně si na ochoze prohlížejí Prahu, Karl své rodině ukazuje jednotlivé památky, zvláštní pozornost věnuje kostelu Nejsvětějšího srdce Páně na Vinohradech, podává pak Milimu skleněnou tabulku z kouřového žlutého skla, je stejně zabarvená jako sklo v okénkách do žárovišť. Výklad pokračuje upozorněním na Černínský palác, kde tou dobou už sídlí říšský protektor von Neurath a též tam už vlaje říšská vlajka. Opět scénu narušuje „pološilena“ žena se svým mužem – žena zaměňuje názvy míst za jiná Krkonoše

⁷⁴ Drahými míní svou rodinu – manželku Lakmé, dceru Zinu a syna Milivoje.

⁷⁵ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 109-110

za Salzburg, Hloubětín za Split, Říp za Svatou horu a Bohnice za Jeruzalém. Ženina řeč je zpochybněna a opravována rozhořčeným mužem a k Bohnicím pohotově dodává, že je tam „blázinec“. Toto dění proplétají klidné dialogy mezi Kopfrkinglem a Lakmé, mluví o strahovském Masarykovo stadionu, který se tou dobou už tak nejmenuje, přirovnává jej ke krematoriu, protože je tam také pusto a prázdno a ke změně názvu dodává jen, že: „**jsou jména, která se pro každou dobu nehodí, i když na jménech nezáleží, jak říkáš.**“⁷⁶ Dále s Lakmé mluví o židovském národu, Pražské synagoze, podivuje se tomu, že tam Lakmé ještě nebyla. Též mluví o svém Chámu smrti (krematoriu), který není z Petřína vidět.

Žena začne na rozhledně vyvádět, zdá se jí, že je konstrukce křehká a muž ji okřikne: „Je to tady všechno ze železa, a ne z *vosku*, blbá, nejseš *na boxu*! **Seš na rozhledně!**“, tímto autor jen umocňuje provázanost uvnitř fikčního světa a dohází tak na základě výše uvedených příkladů k výstavbě základního fikčního prostoru, kde je jednoznačně stanovené, co je reálné a co nikoliv, dochází k autentifikaci základní struktury prostřednictvím řeči mezi jednotlivými postavami, Kopfrkinglova moc v oblasti konstituce světa pomocí jazyka je značně omezena autorskou intencí. Kvalitu základního fikčního světa, ve kterém se kód relativně nezdvojuje lze autentifikovat, navíc jsou tu prvky referující přímo k reálnému světu jako takovému – k reálným místům, osobám, historickým osobnostem, textům apod. Zároveň ale tento fikční svět naznačuje ještě druhou referenci, nejedná se o standardní pojetí mimésis, jakožto referenčnímu vztahu k realitě, ale právě k druhému, imaginárnímu, fikčnímu světu, jenž je produktem Kopfrkinglovo řeči, a to masochistickým jazykem zaneseným fetišizovanými opisy v kombinaci s afatickou poruchou v oblasti podobnosti, jenž narušuje schopnost, dochází tak k vytlačování jazykového znaku obrazovým nebo užívá afatik tohoto typu k interpretaci světa kolem sebe metajazyk, a zůstávají tak v textu četné metonymie.⁷⁷

⁷⁶ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 112

⁷⁷ Teoretické vymezení afázie je pro tuto práci zásadní a nejvhodnějším textem se jeví Jakobsonův model afatických poruch, který sice vychází v reakci na lingvistický model, ale zároveň zmiňuje kulturní aspekty a na těchto příkladech manifestuje užití metafor a metonymii v kontextu afázie.

5. Metonymické aspekty díla – od fetišů ke smrti

Výrazným, ne-li dominantním, motivem je smrt a rituály s ní spojené. Jak již bylo zmíněno výše hlavní postavou je Karel Kopfrkingl, pracuje v pražském krematoriu, kde připravuje mrtvé k poslednímu rozloučení s pozůstalými, participuje se na něm také čtením poslední řeči a obsluhuje kremační pece v žárovišti. Práci vykonává přes dvacet let, je odborníkem ve svém oboru (odtud se bere Šebkovo konstatování, že je Kopfrkingl technologem smrti viz s. 8, navíc interpretuje dílo z perspektivy eugenického diskurzu). Kopfrkingl svou práci vykonává rád, se zálibou v ritualizaci, s obdivem k mechanismům a automatismům své doby a jeho záliba v pohřebním ritu přerůstá postupně z profesní roviny do soukromého života a způsobu myšlení.

Principy fungování zádušního kultu ve fikčním světě lze vhodně interpretovat prostřednictvím kulturní teorie smrti, jenž disponuje svými diskurzivními typy. V případě *Spalovače mrtvol* je tento rámeček kultu smrti řešen ve vztahu k masochismu, protože podle Deleuze: „instinkt smrti⁷⁸ vystupuje v dvou zvláštních formách podlé toho, či mu Eros umožňuje vycházet navonok (sadismus), nebo vtlačí vnútornú reziduálnu formu (masochizmus).“⁷⁹ Fetiš se v tomto případě neustanovuje v sexualitě (jako je tomu u Sada a Masocha), ale v ritualizaci na kulturně-náboženské úrovni na základě vnitřního vztahu, které se proměňují v metonymie a vznikají tak nové denotace, a tak: „ritualizace mění symbolický znak (ať teoretický či estetický) ve fetiš, to znamená nikoli ve znak, nýbrž v zástupný věcný předmět, jehož specifické funkční poslání může být stereotypně opakováno právě jen v určité rituální praxi.“⁸⁰ U Kopfrkingla toto nemusí být z pohledu čtenáře zcela evidentní, ke které formě smrti, zda k sadistické nebo masochistické, se v novele přiklonit (vzhledem k vraždě Lakmé a Miliho) je potřeba tento vztah detailněji rozebrat. Navíc Kopfrkinglův vztah ke smrti je dosti ambivalentní, jednak je proti zabíjení,

⁷⁸ Dle Deleuze pojetí Freuda hovoří o instinktu smrti jako o Tanatosu (pudu smrti; rovněž v kontextu pudu života, tj. Eros, jenž je podmínkou Tanatosu) v čistém stavu.

⁷⁹ DELEUZE, G. *Masoch a masochizmus*. in: von SACHER-MASOCH, L. *Venuša v kožuchu*. Bratislava: PT, 2002.

⁸⁰ HAMAN, A. *Výbor prací německé bohemistky o české literatuře*. s. 10. In: SCHMIDOVÁ, H. *Struktury a funkce: výbor ze studií 1989-2009*. Praha: Karolinum, 2011.

na druhou stranu pracuje paradoxně v krematoriu, zavraždí své blízké příbuzné a obecně vzato fetišizuje kult smrti na nadpozemskou kvalitu na úkor popírání života.

5.1. Fetišě ve Spalovači mrtvol

„Pojem fetišismus jako označení sexuálně motivovaného chování užil nezávisle na sobě Richard von Kraft-Ebing (r. 1886) a Alfréd Binet (r. 1887).“⁸¹ Binet dělí fetišismus na malý a velký. Malý zahrnuje fyzickou rovinu – podobu těla; zatímco velký je specifitější v oblasti objektů a jejich vlastností. Do velkého fetišě spadá i pojetí koček (šelem) a psů ve *Venuši v kožichu* od Sacher-Masocha, a ten přirovnává Wandu (ona je onou Venuší v kožichu) ke kočkovité šelmě. Přestože z Kraft-Ebingovo koncepce fetišismu vychází Deleuze ve své eseji *Masoch a masochismus*,⁸² jeví se pro následující analýzu vhodnější spojení Masochovo fetišismu s původním pojetím, a to kvůli chybějící explicitní sexualitě (to bylo popsáno v předchozí části této práce v kontextu deerotizace a motivu prostituce, který zvýrazňuje Herz ve svém stejnojmenném filmu). V řeči Kopfrkingla lze sledovat, že k fetišizaci dochází v řeči, skrze ritualizaci mystických (náboženských) a kulturních prvků. Navíc Masochovo principy, na kterých je fetiš v jeho tvorbě postaven se přibližuje původnímu významu fetišismu v obecnější antropologické definici, protože: „Masochov kulturalizmus má teda dve stránky: estetickú stránku, ktorá sa rozvíja podľa modelu umenia a suspenzie, a právnú stránku, ktorá sa rozvíja podľa modelu zmluvy a podrobenia.“⁸³ U Sada existuje zásadní problém - fetišismus se v sadismu vyskytuje, jenže v odlišné formě (je sexuálně motivovaný, ve smyslu posilování žádostivosti objektu a přenesením sexuální touhy na fetiš v extenzi) a vůči umění zůstává rezistentní, Sade věnuje pozornost především detailním popisům ošklivosti a nedokonalostí, zato krásu odsouvá na pozici samozřejmého,

⁸¹ NĚMCOVÁ, Veronika. *Prolínání subkultur: příklad burleska*. [online]. kulturnistudia.cz, © Kulturní studia, 2013–2016. ISSN 2336-2766.

⁸² Deleuze konkrétně Bineta vůbec nejmenuje mezi ostatními lékaři, zjevně to ovlivňuje skutečnost, že Alfréd Binet bývá řazen mezi německé psychology. Deleuze příklonění se Kraft-Ebingovo fetišismu, klasifikovaného do čtyř typů, lze považovat za pokračování klinického diskurzu, jenž se snaží rozvrátit, protože přejímá jemu vlastní rétoriku.

⁸³ DELEUZE, G. *Masoch a masochizmus*. in: von SACHER-MASOCH, L. *Venuša v kožichu*. Bratislava: PT, 2002.

pro něco, co již není potřeba držet v pozornosti čtenáře ani užívat nějakého vyjádření, které by krásu a s ní spojené estetické přibližovalo.

Karel Kopřkingl je silně psychologizovanou postavou, Fuksem roztroušených střípků jedno osoby se skládá obraz, kdy je charakterizován jako spořádaný manžel a otec, též zaměstnanec krematoria, muž s kapkou německé krve, se zálibou ve smuteční hudbě, buddhismu a knize o Tibetu. Pohřební rituály a s nimi spojený křemáční proces v moderní podobě 20. století, kdy došlo k mechanizaci a automatizaci, nesou v sobě stopu technologického postupu moderní doby a svůj význam upevňují ve institucionalizaci (skrze legislativu, technické parametry a interní řád o spalovacím postupu) ve společensko-kulturním prostředí. Pro Kopřkingla je krematorium místem jeho fetišizované smrti, mající vyšší hodnotu i kvalitu než život. Krematorium pojmenovává (označuje) *Chrámem smrti*, místo se tak svatyní, křemace a s ní spojené rituály postupně prostupují jeho řeč.

5.1.1. Kult smrti

Smrt a pohřební rituály s ní spjaté jsou kulturním fenoménem všech lidských společností napříč časem, ve starověkém Egyptě⁸⁴ je kult smrti velmi významným prvkem kultury. Principy rituálních aktů spočívají v tom, že: „oba aspekty, neměnné trvání i nekonečná obnova, se navzájem doplňují a společně tvoří pojem času, [...] věčnost. [...] Pomníky vyvábují neměnnost, rituály nepřetržitost, ale teprve obojí dohromady je garantem spásy, jež je spatřována v překonání smrti.“⁸⁵ Assmann toto doplňuje důležitostí rituální paměti, která se skrze písmo pohřebních textů nemůže měnit, neboť je jazykem předků a toto: „posvátno se nemění, žádnou změnu tedy nelze připustit ani na úrovni symbolických forem, jež je zpřítomňují... Obřady a recitace jsou dokonalou nápodobou kosmického života v cykličnosti jeho přirozených procesů, dne a noci, léta a zimy, ... (včetně) zániku a znovuzrození. Tato kulturní *mimésis* má dvojí cíl: Za prvé má svět lidí s procesy, jež jsou mu vlastní, zapojit do této posvátné cykličnosti kosmického života, ... aby bylo možné smrt

⁸⁴ Ten Kopřkingl zmiňuje v souvislosti s mumifikací a pohřebním ritem, rovněž s balzamováním a mumifikováním Ježíšova těla v křesťanském kontextu.

⁸⁵ ASSMANN, J. *Smrt jako fenomén kulturní teorie*. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o., 2003. s. 61

překonat směrem k novému životu.⁸⁶ Za druhé, a kromě toho se zcela zřejmě jedná o to udržet samotný tento kosmický život s jeho cykličností v chodu a jeho kalendářní řád nejen pozorovat, nýbrž především vytvářet.⁸⁷

Cykličnost drží systém rituálů pohromadě, vzájemně se doplňují na úrovni jazyka. Pro obřadnost je jazyk zásadní, nejde jen o starověký Egypt, který přibližuje Assmann, tento model je v obecné rovině aplikovatelný na pohřebnictví (stejně jako svatební rituály, obojí podléhá společenství a kulturní podmíněnosti, jehož jsou obřady součástí udržování řádu, vyvrcholení svatebního obřadu spočívá ve vyřčení aktu, manželské slibu. V pohřebnictví vládou dva stavy, samotný obřad smrti se zesnulým, knězi (či lidmi pověřenými vykonáním obřadních ceremoniálů) a pozůstalými a následně ve spojení s místy paměti smrti (chrámy, hřbitovy, náhrobky, pomníky apod.). „Oba diskursy, diskurs rituálů⁸⁸ i monumentů,⁸⁹ jsou poznamenány touhou po ustrnutí, utlumení proměny a zvrátů, a tím i touhou po identitě. Jedná se o tutéž touhu, jež se v Izraeli projevuje kanonizací textů.“⁹⁰ Oba diskurzy v sobě nesou totéž úskalí, Assmann uvádí, že tímto konzervováním jazyka v pohřebním ritu (jazyková varieta zůstává ustrnutá), dochází k jeho odcizování od mluvené podoby používané v běžné komunikaci.

Pohřebním ritem je ve směs protkané celé dílo *Spalovač mrtvol* kvůli výrazné fetišizaci kultu smrti v místě, kde se propojuje profesní svět krematoria s každodenností osobního života, vše protkané povznášejícími promluvami a myšlenkami Kopfrkingla. Obojí pramení z touhy po nastolení řádu, ať smluvního (zákony o kremaci), tak metafyzického. Přejímáním těchto struktur do běžné řeči vzniká problém, který výše popisuje Assmann, schopnost ve funkcích diskurzu rituálů i monumentů se postupně odštěpuje od jazyka užívaného při běžné komunikaci. Oba diskurzy trpí svou sterilitou,

⁸⁶ Assman vychází z rituálů a pohřebnictví ve starověkém Egyptě, principy však zůstávají obdobné, přestože se proměňují konkrétní rituály i kontext v kulturním, společenském a náboženském prostředí.

⁸⁷ Tamtéž, s. 61-62

⁸⁸ Assmann vymezuje diskurz rituálů tak, že má ve své svébytné mluvené podobě pomocnou funkci, která slouží psanému kanonizovanému písmu jako médium a opora paměti, již disponují monumenty.

⁸⁹ Zatímco diskurz monumentů je dle Assmanna tím, co je nositelem vzpomínek psaného písma, jež je potřeba uchovávat navzdory působení času a zůstává zakonzervováno prostřednictvím neměnnosti textu, čímž zároveň udržuje a zachovává pohřební rítus bez odchylky.

⁹⁰ Tamtéž, s. 62-63

uchovávají obřadnost a posvátnost bez ohledu na význam v okolním světě, který se proměňuje, z tohoto důvodu zůstávají stát mimo reálný čas, vzdorují mu tím, že neumožňují odchylku, přemístění ani změnu v symbolické rovině a jedině tak, je možné smrt fetišizovat v metafyzickém a kulturním smyslu. Jejich smyslem a funkcí zůstává konzervování jazykové tradice v neměnnosti prostřednictvím ritualizace a zadržováním kulturně podmíněných obrazů ve své posvátnosti.

Kopfrkingl tak považuje krematorium, Chrám smrti, za svatyni a sebe za vyvoleného konající bohulibou činnost, přejímání textu do myšlenek a jazyka pomáhá proměně světa, či spíše Kopfrkinglovo pohledu na něj. Odsud se bere přesvědčení, že kremací pomáhá lidem obrátit se v prach, čímž zkracuje jejich cestu k Bohu, navíc argumentuje tím, že kremace trvá jen 75 minut,⁹¹ probíhá přesně podle regulí spalovacího řádu, přibližuje zesnulého člověka bohu a přírodě, ale v případě pohřbu do země tlí tělo přirozeným procesem kolem dvaceti let, jen kosti zůstávají v půdě „napořád“. Klíčovým fetišem celého Spalovače mrtvol je kniha o Tibetu. Kniha není fetišem v sexuálním kontextu, ale právě v metafyzickém smyslu, pro Kopfrkingla se stává posvátnou a povznešenou, což dokládá následující citace:

„Mám doma jednu takovou nádhernou **knihu ve žlutém plátně**, je to **knih** **o Tibetu**, o tibetských klášteřích, o jejich **nejvyšším vládc** **dalajlámovi**, o jejich úchvatné víře, **čte se v ní jako v bibli**. **Utrpení je zlo, které máme odstraňovat nebo aspoň zmírňovat, zkracovat**, ale toto zlo pášou lidé, protože je obklopuje zeď, pro kterou nevidí světlo. **Pánbůh to však zařídil dobře**. Dobře, když řekl člověku, pomni, že jsi a v prach se obrátíš. Když ho stvořil z prachu a milosrdně mu dopřává, aby po všech těch strastech a trýzních, které mu život přinesl a uštedřil, po všech těch zklamáních a nedostatcích lásky... když mu **milosrdně dopřává, aby se zase prachem stal**. Takové **krematorium**, pane Strauss, je vlastně velmi **bohumilá věc**. Vždyť ono pánubohu tu **přeměnu člověka v prach uspíšit**.“⁹²

⁹¹ Od té doby, co se změnil technologický proces – změna paliva z koksů na plyn.

⁹² FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 11; Část textu již Kopfrkingl znova parafrázuje, prvně ji zmiňuje při návštěvě pavilónu dravců, před leopardem, v ZOO, kdy onu část opisu přenáší na fikční svět. „Tehle dnešní leopard je už jiný než ten před sedmnácti léty, ale i tehle, až jednou

Kopfrkingl klade důraz na její vazbu ve žlutém plátně, kdy žlutou barvu lze interpretovat jako symbol židovství, neboť Davidova hvězda je žlutá. Myšlenky z knihy působí na vývoj a proměnu jeho vztahu k židovské, vlastní rodině a těsné spojitosti se smrtí. Knihu líčí jako svoji bibli, z níž přejímá myšlenky o řádu světa, přírody a společnosti (jejímu systému a právnímu řádu – přirozenému i legislativnímu; soustavně doplňuje odvoláním na druhou knihu, v černé vazbě, obsahující zákony – „Je to z á k o n [...] o k r e m a c i z e 7. 12. 1921 a prováděcí nařízení z 9. 10. 1923. Je to tenké, je to jen pár listů.“⁹³

Odsud taktéž konstruuje hodnotový rámec, vyzdvihuje smrt jako posvátnost dopřávanou bohem člověku za to, že snesl všechny strasti a bolesti života a díky spalovacím pecím, lze boží dílo provést o to rychleji a pomoci tak člověku se proměnit v onen prach. Kopfrkingl ritualizací ustavuje krom fetišů v souvislosti s jazykem masochismu nové označující - nové denotativní tvary, které jsou sterilní, uzavírají řeč v sobě a vznikají tak v diskurzu metonymie, ty tak utlumují čas, mají mu vzdorovat a rituály jsou podle Assmana způsobem, jak naplňovat identitu a zároveň uspokojovat tuto touhu po identitě. S poruchou řeči zanešenou mnoha typy diskurzů dochází k metonymizaci, dochází ke zdvojování fikčního světa na bázi překrývání (přikrývání) metonymickými opisy. Hodnotový rámec staví na roveň lidi a zvířata, a to tím způsobem, že identity některých svých přátel a spolupracovníku proměňuje, vznikají tak zvířecí masky, jimiž jsou překrývány identity postav, ale také zvýznamňuje zvířata samotná – především šelmy a had (viz kapitola *Možnosti a nemožnosti fikčního světa* a zvířecím maskám je věnována následující samostatná podkapitola).

Nutno si povšimnou toho, že s proměnou souvisí více pasáží z knihy o Tibetu, než se na první pohled může zdát. Důležitost pohřebního ritu ve spojitosti s rodinnou návštěvou panoptika se v kontextu spojuje s nemocemi (konkrétně morová epidemie) a doktorem Betelheimem (jako schopného lékaře, který by vyléčil šílenství ženy s pérem a zrovna tak

přijde čas, bude osvobozen. I on jednou prohlédne, až spadne zeď, která ho obklopuje, a ozáří ho světlo, které ještě dnes nevidí.“ In: FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 8-9.

⁹³ Tamtéž, s. 56

mor; současně zmiňuje jeho ordinaci, kam chodívá Kopfrkingl na kontrolní odběry krve, včetně obrazu v ní), v této spojitosti zvýznamňuje výhody žárového obřadu:

„Ve středověku pohřbívali mrtvé do veřejných hrobů, to myslili do společných, a sypali je vápnem, aby se nákaza nešířila! Oč moudřejší by bylo, kdyby je byli spalovali. Nákaza by byla vyloučena a zmučená těla ubohých by se proměnila v popel mnohem dřív...“⁹⁴

Kopfrkinglova řeč se v tomto případě zdvojuje, po lékařovo dotazu, zdali má kontroly stále za potřebí, odpověď vnitřně fokalizuje a až poté ji zpřístupňuje lékaři v přímé řeči. Navíc mezi Kopfrkinglovy argumenty se nachází trhliny, jenž jej usvědčují ze lži, neb svá kontrolní vyšetření u Betelheima zdůvodňuje prací v krematoriu a kontaktu s mrtvými, kdy sám lékař považuje jeho obavy za bezdůvodné právě kvůli tomu, že jsou mrtví.⁹⁵ Kopfrkinglova nepřírozenost a nastrojenost se váže k přírodě, kterou převrací ve smrti. Smrt se stává něčím konečným, požehnaným stavem, kterého lze dosáhnout zkušeností se smrtí. Blaženého stavu nemá Kopfrkingl, jak dosáhnout, leda by musel spáchat sebevraždu, která je pro něj zapovězená, jednak ji autor ze své pozice neumožní a na druhou stranu zůstává zapovězena v náboženském kontextu a hodnotovému řádu, na kterém si Kopfrkingl zakládá. Dalším příkladem toho je pohřeb slečny Čárské (zemřela krátce před svatbou – je jedna z mála, která je Kopfrkinglem detailněji popsána – „tváří se, jako by spala, není na ní ani stín smrtelné vyhládklosti, má černé hedvábné šaty a v ruce drží překrásný růženec.“⁹⁶), jenž probíhá v krematoriu a Kopfrkingl jej svému kolegovi Dvořákovi:

„Nic jiného není **lidský život než bytím k smrti**, právě teď, tady na tomto místě, že si to uvědomujeme. [...] **Všem tvorům je souzeno po krátkém čase života zemřít**. Z prachu jsme vzešli, prach jsme a v prach se obrátíme. Před námi je tma

⁹⁴ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 24

⁹⁵ Přemýšlí těsně před vyšetřením nad svým vztahem s Lakmé. „Naše manželství, pomyslí si pan Kopfrkingl a pohlédl na snubní prsten na své ruce, je tak čisté jako nebe nad Chrámem smrti, když se v něm právě nikdo nespáluje.“ in: FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 45; Rovněž v okamžik zdvojení řeči opět pohlíží na snubní prsten a při pohledu na obraz únosu popisuje vzrušivost scény a tu přirovnává ke statickému obrazu svého manželství s Lakmé i k pocitům, jež vnímá při vstupu do krematoria, svého Chrámu smrti.

⁹⁶ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 53

a po nás je tma, ten život je chvilka mezi dvojím temným nekonečnem. [...] Pořád se rodí **noví lidé a pořád umírají, aby pak už věčně mrtví byli.**⁹⁷

Odůvodnění své práce v krematoriu se skrývá za božskou činností, on je tím, kdo pomáhá lidem být zase prachem. Ukázce je též zjevný vztah k času, vyjádřeným jako krátkým trvání a oproti času stojí smrt, která je věčná, nekonečná, a proto je hodnotnější než život sám, jenž je utrpením, neštěstím:

„Možná, že kdybychom **přemohli přírodu a zbavili se smrti**, bylo by to naše **neštěstí**. Kdybychom se zbavili smrti, **nebylo by totiž úniku z utrpení**. [...] Na *zemi* je život věčný bez smrti nemožný. [...] Věčné peklo existovat nemůže, ale naproti tomu může existovat věčné nebe, nirvána, jak říkají Tibeťané. **Smrt na zemi je tedy požehnáním.**“⁹⁸ „**Předčasná smrt je dobro** jen tehdy, **když člověka ušetří velkého strádání**. Tak se mi zdá, že o případ nebohé slečny Čáarské [...] není.“⁹⁹

Kopfrkingl tu spojuje myšlenky, které převzal z knihy o tibetském buddhismu a vykládá si je po svém, převrací v nich svůj vztah ke světu, smrt se stává vysvobozením, něčím, co může ušetřit člověka před velkým strádáním. Sice strádání v dobovém kontextu není případem slečny Čáarské, ale ono velké strádání je právě tím, čím se Kopfrkingl ospravedlňuje při zabití své ženy i syna. Zprostředkovává jim možnost jít do nebe a ušetří je před říšskými zákony proti Židům, smrtí je zachrání před zkázou.

Z hlediska reálného světa toto není v rovině morálních a etických hodnot ospravedlnitelným argumentem vraždění, jenže toto je případ fikčního světa, který nelze číst jako Balzakovo romány, navíc není psán v době druhé světové války a nelze ani tak říci, zda je Kopfrkingl pachatelem¹⁰⁰ a stoupencem nacismu nebo obětí

⁹⁷ Tamtéž, s. 54

⁹⁸ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 55

⁹⁹ Tamtéž, s. 56

¹⁰⁰ Jak Kopfrkingla interpretuje kupříkladu Holý v knize *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*.

ideologie a vlastního myšlení, šílenství. Nehledě na to, že tento Fuksův vysoce stylizovaný zdvojený fikční svět díla *Spalovač mrtvol* poukazuje pod diskurzivní typy na daleko hlubší problém ve společenské rovině, než je určení, kdo je viníkem a kdo obětí, druhé světové války a šoa, což se v kontextu Fuksovo tvorby nabízí, protože Fuksovo próza nabízí možnost sledování osobitého rukopisu – je to vidět též na analýze díla *Vévodkyně a kuchařka* od Součkové-Linhratové (viz kapitola *Literární rešerše*), kdy intenzivně pracuje s intertextualitou, která je svým způsobem přítomná i ve *Spalovači mrtvol* a i motivy se napříč Fuksovo tvorbou prolínají napříč jednotlivými díly například zvířecí masky.

5.1.2. Zvířecí masky – psi, kočky a had

Obecně se ve Fuksovo tvorbě objevují „masky“ (nejčastěji zvířecí), této problematice se věnuje například Kovalčík ve své knize *(Tvář a maska (Postavy Ladislava Fukse.*¹⁰¹ Zaměřuje se na analýzu Fuksovo postav fikčních světů, jenž jsou autorem maskovány v tom smyslu, že jejich identity jsou záměrně překrývány a poukazuje na způsoby a příčiny onoho maskování v období tvorby 60. až 80. let 20. století, Kovalčík rovněž uvádí i dílo *Spalovač mrtvol* v kapitole *Roman a Lakmé*. Fuksovo maskování identit se váže k panoptikální bizarnosti, což Kovalčík vymezuje následovně: „V panoptikálním světě pana Kopfrkingla má mít každý jev dvojí pojmenování. Vedle označení původního také jméno-masku. Protagonista se zmocňuje světa tím, že mu dává nová, nevšední jména. Chce takto alespoň verbálně estetizovat šedivou realitu.“¹⁰², a čtenář se ocitá v „pasti“ vzhledem k nestabilnímu zacházení s označujícími ve fikční realitou. Masky se ve *Spalovači mrtvol* vážou ke dvěma ústředním motivům díla – zaměstnání v krematoriu, spolupracovníkům¹⁰³ a vlastní rodině.

Zaměstnance označuje primárně jmény býložravců, ptáků a psovitých šelem – zvířecí masky jsou spjaté s Kopfrkinglovo rovnocenným pojetí lidí a zvířat v buddhistické tradici.

¹⁰¹ KOVALČÍK, A. *(Tvář a maska (Postavy Ladislava Fukse.* Jinočany: H&H Vyšehradská, s. r. o. 2006. ISBN: 80-7319-062-1

¹⁰² Tamtéž, s. 161-162

¹⁰³ Kopfrkingl pracuje v krematoriu, ale též má vedlejší úvazek – jeho židovští přátelé pan Rubinstein a Strauss doporučují lidem kremaci a Kopfrkingl jim dává za odměnu provize z prodeje.

V díle se objevují jména motivovaná hudební kulturou, která je opět nedílně spjatá s obřadností pohřebního ritu. „Jména nejsou motivována charakterem postav, jak by to u zvířecích jmen bylo v alegorickém žánru, ale charakterem systému, žánru, určitým způsobem vnímání skutečnosti realitou veskrze literární, textovou.“¹⁰⁴ Výstavba fikčního světa v jisté deformaci má i druhotnou funkci – estetizaci (v promluvách a dekorativních deskripcích objektů fikčního světa), manipulativní chování a transformaci etických aspektů ze zvrácených na vznešené (viz Kopfrkinglovo pojetí nacismu) apod. Potíž je v tom, že Fuks postavy čtenáři příliš nepřibližuje, ponechání většiny postav bez tělesných deskripcí včetně povahových rysů vyvolává jistou předmětnost, objektovost.¹⁰⁵ Lidé jsou pro něj méně důležití, chová k nim chladné a odtažitě vztahy. Čtenář si nemá možnost ověřit, zdali se Fuksovo postavy opravdu tak jmenují, či jsou to jen přiřazené opisy fetišistického jazyka.

Kovalčík se u interpretace masek ve *Spalovači mrtvol* odvolává na Kopfrkinglův cynismus a černý humor (obě deformující myšlení hlavní postavy) a psychoanalytický klíč Miloše Pohorského, dle něž Kopfrkingl užívá pojmenování nevědomky, z hlubin nevědomí, a maskuje tak především svou krutost a v okamžik prozrazení „když na konci dostane skutečnou moc a může si zvat po smrti své manželky do bytu lehké ženy, hned se zblázní. Neunese uskutečnění svých tajných žádostí.“¹⁰⁶ Zde ale Kovalčíkovi uniká, že se jedná o interpretaci Hetzovo filmového zpracování *Spalovače mrtvol*, nikoliv literární dílo. Ve filmovém zpracování Herz pracuje s narativem jinak, vzhledem k tomu, že literární a filmový narativ disponuje určitými odlišnostmi, svou roli též hraje autorská intence a střihová skladba. Vše se tak stává nedílnou součástí toho, jakým smyslem a významem dílo disponuje (nacistická propaganda je ve filmu důrazněji a agresivněji použita atd.). Takto se Kovalčíkova interpretace masek se jeví nedostatečná, je spíše povrchního charakteru, a to i vzhledem k nerozpoznání fetišizovaného vztahu k lidem, objektům.

¹⁰⁴ KOVALČÍK, A. *(Tvář a maska (Postavy Ladislava Fukse)*. Jinočany: H&H Vyšehradská, s. r. o. 2006. s. 162-163

¹⁰⁵ V této rovině postavy Kovalčík neinterpretuje.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 165

Zatímco Kopfrkinglovo rodina je propojená s maskami označujícími kočkovité šelmy už od počátku. Se svojí ženou Lakmé se seznámil před 17 lety v pavilonu kočkovitých šelem, dravců (důraz klade na leoparda) v zoo, již tehdy byl překvapen přítomností hada v pavilonu se slovy, že je pouhou dekorací interiéru. Společně měli dvě děti – Milivoje a Zinu. Jeho manželka byla poloviční židovka a děti čtvrtinový židé, což byl s nástupem nové éry nacistů problém (viz kapitola 6.). Motiv kočkovité šelmy je také zastoupen přítomností černé kočky, Rosany, v jejich domácnosti.

Kopfrkingl zamezuje označování vlastními jmény, zpočátku si sám tuto pozici ve svých promluvách uvědomuje a umožňuje modelovému čtenáři¹⁰⁷ záměnu jmen v textu sledovat. Také se často objevuje had jako zvíře, ku příkladu v názvu restaurace *Hroznýš*, kam pozval pana Strausse¹⁰⁸, ale označuje ji *U stříbrného pouzdra* apod. Had sám o sobě je hrozbou. S ohledem na psychologické aspekty postavy Williho Reinkeho lze jej alegoricky označit *hadem*, jakožto maskovaným pokušitelem a svůdcem, kterým se postupně stává svým zprostředkováním nacistické ideologie. Reinke svede Karla na scesti, učaruje jej nacismem (ten se tomu v počátku brání), Kopfrkingl se později poddá a ztotožní s nacistickou ideologií po svém – estetizuje ji, dehumanizuje ve vyšším smyslu nového řádu po vzoru buddhistického pojmání koloběhu života a smrti.

V Kopfrkinglovo deformace, zdvojení, fikčního světa ve *Spalovači mrtvol* reprezentovaná primárně v konstrukci dalšího vnitřního světa prostřednictvím promluv, kde se vyskytují četné opisy – opakující se deskripce míst, ve zvířecích maskách a identitách dalších postav (a objektů), znovu parafrázovaná konstatování převzatých z jiných textových pramenů (otázkou, zda se lze na *Spalovače mrtvol* dívat jako na intertextuální otevřené dílo¹⁰⁹). Kopfrkinglem řečené promluvy generuje právě afázie, což odpovídá Jakobsonovo

¹⁰⁷ Pojetí je založené na recepci díla, ta je otázkou interpretace. Pro Eca jsou zásadní tyto tři roviny autor (ten je abstraktní), dílo a čtenář (ten je též abstraktní). Autorská intence se projevuje již ve stylu, proto zavádí pojem modelového autora (též nazývaného implikovaný), který je přítomný strategií zvoleného stylu. Čtenář autora rekonstruuje v aktu četby, ten je zrekonstruován skrze záměr díla. Intencionalita nikdy plně nepřichází, protože modelový divák má potenciál rozpoznat narativní strategii (komunikační schéma). Takto je modelový autor rekonstruován dle souboru instrukcí.

¹⁰⁸ „*Strauss je přece pštros.*“ – FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013.

¹⁰⁹ Otevřené dílo dle Eca podněcuje čtenáře k tomu, aby jej dokončil (vymezil mu formální hranice), mnohost interpretací recepční aktivita je to nedořešená a bez ohledu na autorskou intenci nejednoznačná, takto umožňuje mnohost interpretací po vzoru nekonečné sémiózy. Neexistuje jediná správná interpretace, je nutno nezbytně respektovat záměr díla. Dílo je autoritou samo o sobě, čtenář je s ním konfrontován. U uměleckých textů je

pojetí metonymie v kontextu lingvistiky, konkrétně se metonymie projevuje u afatické poruchy v oblasti soumeznosti.

5.2. Afázie jako jazykový problém

Afázie je definována jako jazyková porucha a Jakobson říká, že: „máme-li přiměřeně zkoumat jakýkoli nezdar v procesu komunikace, musíme především pochopit povahu a strukturu toho způsobu komunikace, jenž v daném případě přestal fungovat.“¹¹⁰ A odvolává se na Sapirovo pojetí zkoumaných aspektů jazyka v lingvistice, a to jazykem v akci, jazykem v pohybu, jazykem ve zrodu i v rozkladu.

Jakobson se začal problematice afázie věnovat z toho důvodu, že shledával výzkumy afázie své doby za nedostatečné, neboť se afázii u dětí věnovali otolaryngologové, pediatři, audiologové, psychiatři a pedagozi, nikoliv lingvisté, přestože podle Jakobsona „aplikace lingvistických kritérií při interpretaci a klasifikaci jevů afázie může podstatně přispět vědě o jazyku a jazykových poruchách“¹¹¹, jelikož takto lze objevit nový pohled na obecné zákonitosti jazyka. Proto kladl důraz přesnost v lékařské terminologii a nezbytnost analyzování lékařských záznamů jednotlivých pacientů a bezprostřední práci s afatickými pacienty. Na závěr se odvolává na to, že rozpad hláskového systému probíhá postupně, zároveň je tento afatický rozklad zrcadlovým procesem osvojování si hlásek v ranném věku, z tohoto důvodu není možné se omezovat pouze na fonologický systém, ale je nutné se zabírat problematikou afázie z hlediska gramatiky.

Jakobsonův model afatických poruch reviduje například Sureh Raval z perspektivy Wittgensteinovské kritiky v kontextu lingvistiky – problematizuje oba pojmy v kontextu

problémem komunikační charakter díla v kontextu předvídání reakce čtenáře, což Eco řeší už v *Otevřeném díle*. Interpreta definuje jako člověka trpícího nespavostí sledujícího nekonečné interpretace textu. Takto interpretovaný generovaný text nemusí být ze strany autora vědomým záměrem, s přijetím hermeneutické perspektivy zůstává text bez konečného stanoviska (Eco, 2009a), to Eco odmítá a zavádí pojem *modelového čtenáře*, jenž je charakterizován samotným textem bez závislosti na zkušenosti, neboť text je souborem instrukcí, jak postupovat. Na rozdíl od dekonstrukce, ta dává přednost možným interpretacím, ponechává čtenáři text k dispozici jako souhrn stimulů interpretačního driftu.

¹¹⁰ JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H Vyšehradská, s. r. o. 1995. s. 55. ISBN: 80-85787-83-0

¹¹¹ Tamtéž, s. 56

řečových her, kdy: „Jsme (pozn. podle Wittgensteina) obeznámeni s pojmy *metafora* a *metonymie* a poté je aplikujeme nezávisle na jazyku, kdy se ale oba fenomény objeví v jazyce jako jeho výsledek. Aby bylo možné toto objevit, musíme předem znát smysl obou pojmů, jenže smysl těchto pojmů obyčejný jazyk neposkytuje a empirické důkazy, které je interpretují jako indikované procesy, nemohou ukázat jejich skutečnou povahu.“¹¹² Jenže tato práce se nezaměřuje na revizi pojmů metafory a metonymie, ani na aplikaci teorie jazykových poruch v empirickém výzkumu. Navíc Jakobson zmiňuje literární dílo *Alenka v říši divů* i umění (kubismus, surrealismus, filmovou tvorbu apod.), což je pro potřeby této práce dostatečné.

5.2.1. Dvojstranná povaha řeči

Řeč je podle Jakobsona založená na výběru jednodušších jazykových jednotek, které spojuje v celky a kombinací těchto celků vznikají složitější útvary. Mluví skládá slova na lexikální úrovni z hlásek, do vět a následně promluv s ohledem na syntaktický systém toho kterého jazyka. Tento systém mluvčího omezuje, jeho volba spočívá jen v určitých kombinacích, jenž připouští lexikální zásoba účastníků komunikace. Užitím společného jazykového kódu dochází k vzájemnému porozumění sdělení. Vyjma výjimečného tvoření novotvarů, kdy je svoboda uspořádávání fonémů ve slova volnější.

Jakobson jako příklad uvádí dialogy Alenky a kocoura z díla *Alenka v říši divů* od Lewise Carrola, kdy se kocour dotazuje Alenky na to, co vyslovila – zda *fig* nebo *pig*, kvůli nedostatečnému porozumění zvolenému fonému. Zde je zřejmý případ omezení kombinací fonému jazykovým kódem. Jakobson říká, že: „K porozumění naprosté většině slovních skupin postačí znát jen slova v nich obsažená a syntaktická pravidla jejich kombinací.“¹¹³ Věty při skládání do promluv už nejsou tak striktně omezena pravidly, na rozdíl při skládání fonému do slov, a také mluvčí je kompetentnější při vytváření nových kontextů, ač dle Jakobsona není možné opomenout existenci stereotypních promluv.

¹¹² RAVAL, S. *Jakobson, Method, and Metaphor: A Wittgensteinian Critique*. Style. Vol. 37, Issue 4, p. 426-438, Winter 2003. s. 436-437. ISSN: 00394238. [citováno 5. 3. 2018] Dostupné z: EBSCO

¹¹³ JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H Vyšehradská, s. r. o. 1995. s. 58

Jazykové znaky jsou uspořádávány dvojím způsobem, a to způsobem *kombinace* a *selekce*. Uspořádání na základě *kombinace* je založené dle Jakobsona na tom, že znak se skládá z dílčích znaku anebo vystupuje v kombinaci s jinými znaky, důsledkem toho takto uspořádané jazykové jednotky formují kontext pro jednodušší útvary či je jejich vlastní kontext ve složitěji uspořádané jednotce. „Kombinace a kontextuace jsou dvě stránky téže operace.“¹¹⁴ Uspořádání na základě *selekce* spočívá ve výběru alternativ ve vztahu substituce. „Selekce a substituce jsou dvě stránky téže operace.“¹¹⁵

Jakobson vychází ze základní úlohy jazykových operací, o kterých pojednává Ferdinand de Saussure, Jakobson uvádí, že Saussure rozeznal pouze selekci – následnost v čase, neb pro něj v lineárním pojetí jazyka byla možnost vyslovení dvou prvků zářaz vyloučena. Ze Saussurovo pojetí vymezuje Jakobson *selekci* jako jednotky spojené pouze v kódu a *kombinaci* jako spojování jazykových jednotek v kódu i ve sdělení, nebo pouze ve sdělení. Z tohoto důvodu se promluva jeví jako kombinace jazykových jednotek (fonému, slov, vět apod.) na základě selekce ze všech možných variant podléhajícím kódu jazyka. Kontexty jazykových jednotek jsou vůči sobě ve vztahu soumeznosti a z hlediska substituce jsou znaky propojeny na základě podobnosti (jako příklad uvádí Jakobson od zastupitelnost synonym po vymezení antonym). Taktéž se Jakobson věnuje Peircovo pojetí daných operací, kdy jsou jazykovému znaku přiřazeny dva soubory interpretantů mezi nimiž jsou dva referenční vztahy (vztah ke kódu a vztah ke kontextu) umožňující interpretaci znaku. S tím, že znak je v případě kódu spojen s jiným znakem prostřednictvím alternace, kdy je znak nahraditelný jiným znakem na bázi obecného významu daného znaku. V případě kontextu prostřednictvím přiřazením v souvislosti s jinými znaky téže řady.¹¹⁶ V rámci komunikace jsou složky sdělení vázány na vnitřní vztah v případě kódu a na vnější vztah o sdělení samotném, takto je evidentní vztah mezi ekvivalencí a interpretací znaků, které používají účastníci komunikace.

¹¹⁴ JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H Vyšehradská, s. r. o. 1995. s. 58

¹¹⁵ Tamtéž, s. 59

¹¹⁶ Východisko z de Saussura a Peirce též není zmíněno kvůli snaze o revizi toho, jak si Jakobson jejich teorii v kontextu jazykových poruch vyložil, ale proto, aby byl alespoň stručně vymezen základní rámec Jakobsonovo uvažování o jazyce.

5.2.2. Porucha v oblasti podobnosti – porucha selekce

Afatické poruchy narušují schopnost jedince v různém rozsahu v případě kombinace i selekce, především je značně narušena funkce kódování a dekódování užitých jazykových jednotek. Jakobson rozlišuje dva základní typy afázie – *afázie prvního typu* narušuje oblast *selekce a substituce* (kombinace a kontextu zůstávají relativně zachované) a *afázii druhého typu* narušující oblast *kombinace a kontextu* (selekce a substituce je naopak poměrně uchována).

Afázie prvního typu – pro poruchu selekce je zásadní kontext, proto kombinace setrvává téměř nedotčena. Pacient s takovou to poruchou nemá potíže s doplňováním slov či vět, ale jeho řeč je reaktivní (v promluvě je schopen snadno pokračovat, nikoliv ji jen tak začít), je-li založena na kontextu jako je reakce na něčí promluvu či událost v okolí, umí s užíváním jazyka zacházet snadněji – př. „(Pacient) nemůže vytvořit větu 'Prší', pokud nevidí, že skutečně prší.“¹¹⁷ Dále afatik tohoto typu má potíže s tím, že vynechává klíčová slova (případně je nahrazuje abstraktními pojmy) – př. nůž jako ořezávač tužky, loupač jablka, nůž a vidlička (z volné formy se stává forma fixovaná na jinou), také je problematické doplnění gesta „to je tužka“ x „na psaní“, vytlačuje jazykový znak obrazovým (nemá potíže s deskripcí, ale nesvede jej pojmenovat) či jej interpretuje pomocí jiného znaku (tzv. metajazyk). Tudiž je též znemožněno použití synonym apod., dochází ke ztrátě schopnosti bilingvismu a kvůli tomu je afatik omezen pouze na jeden dialekt jediného jazyka, jelikož došlo ke ztrátě přechodu od jednoho kódu k druhému. Jakobsonův příklad: „Goldsteinův pacient odpovídal metonymií, když byl žádán o opakování daného slova a říkal např. ‚sklo‘ místo ‚okno‘, ‚nebe‘ místo ‚Bůh‘.“¹¹⁸ Právě metonymický ráz a porucha selekce je případem Fuksova díla *Spalovač mrtvol*, ztráta jazykové kompetence se u Kopfrkingla objevuje v promluvách, v masochistickém jazyce a fetišizovaných opisech, jenž byly popsány výše v textu. Svými opisy, denotativními označujícími, dochází k vynechávání klíčových slov nezbytných pro identifikaci předmětů, objektů i postav fikčního světa,

¹¹⁷ JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H Vyšehradská, s. r. o. 1995. s. 60

¹¹⁸ Tamtéž, s. 65

Kopfrkinglova řeč vytlačuje jazykový znak obrazovým, metonymickou deskripcí, není však schopen ji správně pojmenovat.

5.2.3. Poruchy v oblasti soumeznosti – porucha kombinace

Afázie druhého typu – pro poruchu kombinace je typická ztráta schopnosti tvořit výpovědi, přesto to neznamena nedostatečnou slovní zásobu. Narušení spočívá především v neschopnosti kombinovat jednodušší jazykové jednotky ve složitější. Slova jsou v Jakobsonově pojetí definována jako nejvyšší jazykové závazně kódované jednotky, které umožňují na základě jazykového kódu být uspořádávány do složitějších celků (viz výše) a právě s touto poruchou dochází ke zmenšení rozsahu a variability vět, která dále degeneruje v rozpad na „hromadu slov“. Čím méně slova jsou slova gramaticky podřízena kontextu, tím spíše této poruše podléhají – jedná se především o členy, zájmena, předložky a spojky, čímž vzniká tzv. *telegrafický styl řeči* a vznikají tak až jednoslovné věty. Postupně jsou poruchou potlačeny gramatické kategorie – př. pády, dochází k používání infinitivů, afatik není schopen rozkládat slova na kořen, koncovky (to se projevuje například v tom, že pacienti mají tendence odvozeniny likvidovat či nejsou schopni rozložit sousloví dvou slov. Řeč je tímto enormně zjednodušována a automatizována – „*např. ruské ‚mokríca‘ znamená stonožka, ale ruský afatik si to vyložil jako ‚něco mokrého‘, jmenovitě jako ‚deštivé počasí‘, a to podle významu ruského kořene mokr- a podle toho, že přípona -ica označuje nositele příslušné vlastnosti.*“¹¹⁹ Zde je evidentní neschopnost rozkladu slov, proto také slábné kontrola nad konstrukcí slov v důsledku poruchy kombinace a kontextu.

V kontextu Fuksova díla *Spalovač mrtvol* lze uvést jeden z příkladů špatné interpretace¹²⁰ a to tento: „Kopfrkinglovy činy ve 13. a 14. kapitole, kdy v koupelně oběsí manželku a v krematoriu utluče syna Miliho tyčí. Těsně před návštěvou panoptika se mluví o tom, že pan Strauss přišel o ženu, která zemřela „*na krční souchoť*“, a o syna, jenž zemřel „*na spálu*“ (13., zvýraznil L. F.). To opět naznačuje obě vraždy, neboť Kopfrkingl hodí ženě

¹¹⁹ JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H Vyšehradská, s. r. o. 1995. s. 67

¹²⁰ Eco sice zprvu zavádí pojem otevřeného díla, jenže postupně hledá limity interpretace, každé literární dílo, se dá interpretovat různými způsoby (a to nejen literární, ale jakýkoliv text, vizuální sdělení, fenomén apod.). Podle Eca nelze říci, která interpretace je ta „jediná správná“, ale lze rozlišit interpretaci, která je špatná, „zlá“. In: ECO, U. a kol. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995. ISBN: 80-7115-080-0

smyčku na krk a tělo zavražděného syna spálí v krematoriu.¹²¹ Holého postřeh propojených motivů s děním v panoptiku a následnými vraždami, které Kopfrkingl spáchá, jsou v pořádku, problém vyvstává u spojitosti s panem Straussem a vzpomínkami Kopfrkingla na jeho rodinu. Žena mu sice zemřela na krční souchotě, ale tato nemoc je bakteriální tuberkulózní onemocnění mízních uzlin v tomto případě krčních, což s oběšením Lakmé nemá nic společného, leda postiženou lokalitu – krk. Daleko vhodnějším motivickým spojením je místo vraždy – koupelna a její dekorace, ve kterých nachází Kopfrkingl zalíbení, konkrétně přišpendlený motýl ve vitrínce a s mouchou, jenž věnuje Kopfrkinglovi vrátný Fenek, když mu ukazuje zvláštní věc, zasklenou vitrítku s mouchami:

„Vidíte to? [...] Tady ty se jmenují banánové čili drosophily, [...], **zkouší se na nich dědičnost**. Tahle, pane Kopfrkingl, [...] má dvě stě druhů a tahle se jmenuje **drosophila funebris**. Nechtěl byste tuto **vitrínku?**“ (*pozn. výměnou za morfium a Kopfrkingl na to reaguje:*) „**Je to dekorace** [...], mám pro takovýhle **mouchy**, pane Fenek, **smysl**. [...] **V koupelně máme na špendlíku motýla**.“¹²²

Lakmé je poloviční Židovka, židovství je též otázkou genetiky v souvislosti s narozením, židovská příslušnost vzniká narozením se židovské matce, je tedy vlastností vrozenou. Fenek dále naléhá na Kopfrkingla, ať si vitrítku vezme „*kvůli té funebrácké*“, což se zas motivicky váže ke smrti, která je napříč dílem fetišizována a v závěru je tu Kopfrkinglova záliba v dekoracích, na které si potrpí, estetizuje jimi svůj svět a zároveň dochází k soumeznosti v kontextu prvního setkání s manželkou v zoo, v pavilonu šelem, kde byl had, které též vnímá jako dekoraci (viz v předchozí sekci věnované jazyku sadismu a masochismu).

V případě syna Milivoje je též nesrovnalost, která je o to evidentnější. Spála je angína způsobená bakterií (určitým druhem streptokoka) a krom jiných příznaků se projevuje

¹²¹ HOLÝ, J. *Židé a šoa v české a slovenské literatuře po druhé světové válce*. s. 44. in: HOLÝ, J. a kol. *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2011.

¹²² FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 48; Kurzíva u *funebris* je původní vyznačení Fukse, tučné zvýraznění slouží pro potřeby této práce, poznámka je vložena kvůli kontextu v záměrně vynechaném textu.

vyrážkou, což je jediná možná spojitost s tělem nemocného. Ale s ohledem na výše uvedenou poruchu v oblasti kombinace, včetně Jakobsonova příkladu se stonožkou, je tento interpretační pokus zjednodušenou, zautomatizovanou a dochází tak ke ztrátě schopnosti udržet kontext mezi uvedenými výrazy, kdy je k sobě chybně přiřazena *spála* a *spálit* a lze tak usvědčit chybnou interpretaci.

5.2.4. Dva póly afatických poruch: metaforický a metonymický

Jakobson afatické poruchy shrnuje a dále je diferencuje na základě metafor a metonymie. *První porucha* narušuje metajazykové činnosti, potlačuje vztah podobnosti, proto je metafora nedostupná v poruše selekce a *druhá porucha* likviduje schopnost udržet hierarchické uspořádání jazykových jednotek a gramatické struktury, tím neumožňuje vztah souměznosti a v tomto důsledku Jakobson konstatuje: „Metafora je nedostupná v oblasti podobnosti, metonymie poruše spojitosti (pozn. souměznosti).“¹²³ A dále dodává, že: „Při afázii je jeden z těchto procesů buď znemožněn, nebo zcela blokován; to je důvod, proč studium afázie je pro lingvistu mimořádně užitečné.“¹²⁴ Též uvádí, že při běžné komunikaci je mluvčími vždy preferován jeden z procesů více než druhý, což je závislé opět na vlivu kulturních vzorců, osobním zaměřením a jazykovém stylu.

Metafora je založená na vnější podobnosti, je doplnitelná v obrazném vyjádření, že „něco je jako něco jiného“. Na rozdíl od metonymie, která je založená na vnitřní podobnosti. Z těchto důvodů je umění až extrémní záležitostí metafor a metonymií. Metafory převládají v uměleckých stylech jako je romantismus, symbolismus, surrealismus¹²⁵ (v reakci na kubismus), ve filmové tvorbě Chaplina a Ejzenštejna (též v reakci na metonymičnost Griffithova díla) a poezie. Metonymie se zas vyskytují v oblasti tzv. realistického proudu (mezník mezi koncem romantismu a vzestupem symbolismu), dále v kubismu,¹²⁶ kde je objekt transformován v soubor synekdoch, filmové umění od D. W.

¹²³ JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H Vyšehradská, s. r. o. 1995. s. 68-69

¹²⁴ JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H Vyšehradská, s. r. o. 1995. s. 69

¹²⁵ Zmínka o surrealismu je důležitá, sám André Breton označuje ve svých manifestech surrealismu Sada za surrealistu sadismu (Breton, 2005, s. 40).

¹²⁶ Kubismus se zas spojuje s metonymií, na toto zas upozorňuje Herta Schmidová, která pracuje s Jakobsonovým modelem afázie a metonymií a aplikuje jej na Havlovo absurdní drama – divadlo.

Griffitha spojeného s velkými detaily, dále například próza. Jakobson uvádí mimo jiné také tento příklad: „*Romanopisec Gleb Ivanovič Uspenskij (1840-1902) trpěl ... duševní chorobou, která obsahovala i poruchu užívání jazyka. Jeho křestní jméno a jméno po otci, ..., se mu rozdělila na dvě samostatná jména označující dvě bytosti: Gleb byl obdařen všemi spisovatelskými ctnostmi a Ivanovič, jméno navozující vztah syna k otci, se stalo vtělením všech Uspenského neštěstí. Jazykovou stránku tohoto rozštěpení osobnosti tvoří pacientova neschopnost užít dvou symbolů k označení téže věci, je to porucha v oblasti podobnosti...spjata s náklonností k metonymii.*“¹²⁷ Na závěr Jakobson říká, že z hlediska konstrukce metajazyka slouží metafora badateli k interpretaci tropů, na rozdíl od metonymie, která interpretaci často vzdoruje, protože je závislá na svém kulturně-společenském prostředí.

5.3. Afatická porucha – zdroj zdvojení fikčního světa

Fikční realita je zdvojená několika způsoby. Konstruováním označujících v kombinaci s estetizací si Kopfrkingl vytváří uvnitř fikčního světa ještě svůj uzavřený svět (ostatním je víceméně nedostupný, kromě Lakmé, která jak bylo uvedeno v předchozích kapitolách nejednou upozorňuje na to, že Kopfrkingl nepojmenovává „věci“ správným jménem), jehož se stává vězněm. Jelikož téměř nic neoznačuje vlastním jménem, většinu objektů i osob vydává prostřednictvím opisů a vlastních denotací metonymického charakteru za něco jiného, než čím skutečně jsou, přesto zůstává mezi nimi spojitost ve vnitřním vztahu. Sám se nechává oslovovat *Karel*, následně německy *Karl*, přestože se jmenuje *Roman* (to se čtenář dozvídá od Lakmé, Marie). Kopfrkinglovo myšlenky, zprostředkované vnitřní fokalizací a přímou řečí, se stáčí kolem otázky řádu světa, přirozenosti přírody a smrti, společenském systému a právního řádu. Vnitřní fokalizace promítající se do promluv, skrze ritualizaci se utváří vztah Kopfrkingla k vnějšímu fikčnímu světu (k základnímu prostoru fikčního světa), ale také k sobě samému – stvrzuje svou vlastní identitu neustálým opakováním vlastních ctností, kdy svou osobu ospravedlňuje tím, že sám sebe líčí jako abstinenta, nekuřáka a spořádaného člověka.¹²⁸ Svě ctnosti zasazuje do kontextu

¹²⁷ JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H Vyšehradská, s. r. o. 1995. s. 71

¹²⁸ Reinke doplňuje Kopfrkinglův obraz vzpomínkami na první světovou válku – Karl je pro něj bojovník za Rakousko (avšak bez dovětky za Rakousko-Uhersko; otázkou, zda tím nebylo míněno svobodné Rakousko,

s vymezováním se vůči těm druhým např. otci Vojtíka Prachaře, který je alkoholik a táhne tím celou rodinu ke dnu (z Kopfrkinglovo pohledu především v sociální rovině).¹²⁹ Jak sám Kopfrkingl dodává:

„**Nepřísluší nám vážit a soudit jiné, nesmíme podezírat**, každý z nás, byť je třeba abstinovat jako já, má svých vlastních chyb dost, a já to tak skutečně nemyslím. Ale paní Prachařová si mi včera na schodech posteskla, že muž pije.“¹³⁰ [...] „**Nesmíme nikomu ublížit ani myšlenkou**“¹³¹

Nemožnost vyjadřovat své myšlenky je v této ukázce explicitní, hodnotový rámec v promluvě převzaté z buddhistického náboženství se stává pro Kopfrkingla mantrou, kterou opět parafrázuje již v převrácené podobě, neb byla osvojena jeho myšlením, z knihy o tibetském buddhismu. Možno tak poukázat na intertextualitu v díle (ne-li napříč Fuksovou tvorbou). Pasáže jsou textem v textu, který působí na řeč a zároveň se propojují s afázií, konkrétně s poruchou selekce. Kopfrkingl nezačíná řeč vždy sám o sobě, ale v reakci na nějaké dění, skutečnost, na niž jde vždy reagovat nějakým již osvojeným rámcem. Toto není jen problém komunikace, ale také v jeho fetišizaci okolního světa.

Kopfrkingl si potrpí si na dekorace, doplňky, rád vyzdobuje společný byt, avšak nové obrazy vydává za něco jiného, než čím jsou a koho či co zobrazují, ač Kopfrkingl dobře ví, co zobrazují, jejich původní identitu odstraňuje a nahrazuje ji novou, metonymickou, podmíněnou Kopfrkinglovo jazyku a myšlení. Nákupy obrazů jsou podmíněny vedlejším příjmem, nabízením letáček a propagováním kremace, získaným prostřednictvím dvou agentů, Strausse a Rubinsteina. Obrazy jsou nositeli estetická, estetické funkce, ale zároveň se pod tíhou označujících proměňují na svědky afázie, neb jsou Kopfrkinglem překrývány, a také svědky celkové proměny fikčního světa.

historický kontext se skutečnými reáliemi není pro novelu zcela podstatný, na rozdíl od historických románů či biografii).

¹²⁹ Zdůrazňuje to v téže opisech – z jeho otce bude notorický alkoholik, lituje jeho, ale především jeho ženy (paní Prachařové) a jejich syna, se kterým se přátelí Mili. Prachařův alkoholismus se táhne několika kapitolami novely.

¹³⁰ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 25

¹³¹ Tamtéž, s. 28

První obraz, který Kopfrkingl koupil zobrazuje město s kostelem a zámkem, též kopce a hory v pozadí. „Myslil jsem, že je to Salzburg nebo Lublaň, ta dvě města se podobají jako rodní bratři, obě mají uprostřed kopec, střechu kostela, v pozadí hory, znám přece obě z války, ale je to Maryborough, hlavní město irského hrabství Queen's County, nazvané po královně Marii. Má zřieniny zámku z roku 1560, soud a blázinec.¹³²“¹³³ Lakmé chtěla, aby jej pověsili do koupelny, Kopfrkingl to odmítne, navrhuje umístit jej do předsíně, kde jsou pověšené kabáty, jelikož tvrdí, že se v Maryborough věnují textilnímu průmyslu. Podobnost mezi obrazem a předsíní, kam jej pověsil, odpovídá vnitřnímu spojení mezi plátenictvím a kabáty. Zvýznamnění obrazu Maryborough spočívá v jeho umístění, pro koupelnu je nevhodný, nenachází v ní příslušnou soumeznost, situace opravňuje Kopfrkingla nakládat se svým světem podle svého způsobu myšlení a pozoruhodné je, že vlivu Kopfrkinglovo promluv podléhá i vypravěč, ten nepřejímá z Kopfrkinglovo řeči jen nové označující, ale přebírá a parafrázuje celé texty:

„Šli (Karel a Lakmé) s obrazem Maryborough do koupelny, byla vskutku krásná, bylo tam velké **zrcadlo, umyvadlo, vana, u stropu na zdi se bělal hezký ventilátor se šňůrkou, zavěšenou na skobě, pod ventilátorem visel v černém rámečku pod sklem na špendlíku velký žlutý motýl.**“¹³⁴

Ještě Kopfrkingl dodává, že by se do koupelny hodil obraz kytice nebo aktu. V aktu lze shledat motiv erotična, který je však v této části příběhu prozatím nerozvinut, ale propojuje se v okamžiku oběšení Lakmé. Karel ze všeho nejvíce obdivuje v jejich bytě koupelnu, není divu, že v ní svoji ženu oběsí (po vzoru umírání v koupelně viděného v panoptiku), nahota kůže a to, jak ji hladí po lýtku těsně před podtrhnutím židle, evokuje sexuální napětí, mimo jiné ji stále považuje za vzrušující (po 17 letech manželství).

¹³² Soud se spojuje se zákony, blázinec zas s promluvami v panoptiku, kdy muž chce nechat zavřít ženu s pérem do blázince, Kopfrkingl jen souhlasně přikyvuje situaci, že se žena zbláznila. Právě figury muže a ženy jsou příznakem zlomového okamžiku, který se spojuje v obraze, který chce nechat Lakmé umístit do koupelny, jenže Maryborough není spojen s erotičnem (jako akt, který je estetickým zobrazením nahého či polonahého těla bez vulgarity; nebo přírodní motiv kytice spojitelný s reprodukcí v přírodě).

¹³³ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 27

¹³⁴ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 27; část textu (deskripce koupelny) je součástí podkapitoly *Panoptikum a boxerský zápas* na s. 26, která je součástí Kopfrkinglovo řeči, zde je již převzatá vypravěčem.

Například při nákupu obrazu, na němž je nikaragujský prezident Emilian Chamorro a Kopfrkingl jej prezentuje jako generála, který francouzským ministrem financí Louis Marin. Chybnou identitu přiznává Lakmé:

„Jméno na paspartě zakryjeme proužkem papíru. Krásná exotická tvář může být ozdobou jídelny. Když člověk při jídle vidí ušlechtilé tváře, líp mu chutná. Dáme ho ... Semhle k té naší milé něžné tabulce u okna.“¹³⁵

V rámařství u Holého obraz rámovala jeho dcera, kterou Kopfrkingl přibližuje čtenáři pouze opisem růžolící dívka v černých šatech. Chybné označení i přes přiznání dál vydává za generálův obraz a nechá popisku s Chamorrovým jménem přelepit, ale doma rodině sdělí, že jde o portrét ministra, který je v závěru nahrazen (pod tlakem Reinkeho zesměšněním obrazu) portrétem *Vůdce*¹³⁶ esteticky povýšeného do stavu vzoru elegantního muže, substituce jednoho dokonalého gentlemana za elegantního muže (což ani jedno v soumezném jazyce ve vzájemném vztahu nevyklučuje). Kromě portrétu se Kopfrkinglovi líbil ještě obraz svatebního průvodu, nezakoupil jej spolu s Chamorrem, nákup odkládá se slovy, že: „by se k naší milé něžné tabulce u okna hodil líp.“¹³⁷

Svým způsobem je toto pojmenovávání samo o sobě bizarním, zhruba jako Fuksovo panoptikum voskových figurín. Obecně vzato se určitá panoptikálnost objevuje ve Fuksovo literárních dílech, na to naráží Součková-Linhartová v analýze Fuksovo *Vévodkyně a kuchařky* v knize *Ladislav Fuks: Vévodkyně a kuchařka – Zjevení Biedermeieru*¹³⁸ či Kovalčík v maskách Fuksovo postav napříč celkovou tvorbou (*Tvář a maska (Postavy Ladislava Fukse)*,¹³⁹ a proto by byla zajímavá komplexní analýza Fuksovo rukopisu.

Neustálé Kopfrkinglovo opakování, parafrázování vět z textů, sterilní umělá řeč, označování jinými jmény apod. Spolu se silná a detailní obraznost přechází do neurčité

¹³⁵ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 27

¹³⁶ Adolf Hitler

¹³⁷ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 28

¹³⁸ SOUČKOVÁ-LINHARTOVÁ, L. *Ladislav Fuks: Vévodkyně a kuchařka – zjevení biedermeieru?* Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2016.

¹³⁹ KOVALČÍK, A. *(Tvář a maska (Postavy Ladislava Fukse)*. Jinočany: H&H Vyšehradská, s. r. o. 2006.

zabředlosti každodennosti jako by realita stála mimo čas, opakují se motivy míst (Kateřinská 7, krematorium, domácnost). Všudy přítomná metonymičnost se v některých případech může jevit metaforicky, ale je to pouhé zdání. Mezi jednotlivé motivy díla se dají zařadit šelmy (ZOO, kočka v domácnosti), tyč, popel mrtvých, rakev, krematorium, kniha o Tibetu, zákony o kremaci, šňůra v koupelně apod. Jenže samotná motivická analýza se nedostává do struktury metonymie. Metonymie vzdoruje interpretaci, jelikož je závislá na sociálně-kulturním pozadí, ale jednotlivé motivy přibližují konkrétní možnou interpretaci metonymií úzce související s diskurzem a jazykem hlavní postavy, jež disponuje schopností fikční svět utvářet a zároveň tento jazyk parazituje na řeči vypravěče, ač je dílo psané er-formou.

5.4. Fetiš a identita klíčem metonymického narativu

Nejvýznačnějším prvkem není nestabilita fikčního světa, ale individuální identity Karla Kopfrkingla jako je tomu v případě Carollovi *Alenky*. Pro Deleuze je Alenka případem stávání se s odkazem na Platóna a pojetí duality, kdy druhou dimenzí je: „čisté stávání, bezměrné šílení, které se nikdy nezastaví, které postupuje dvěma směry současně, vždy uniká z přítomnosti, takže minulost a budoucnost v něm spadají v jedno.“¹⁴⁰ a „Paradoxem tohoto čistého dění s jeho schopností unikat z přítomnosti, je paradox nekonečné identity: nekonečné identity obou směrů, budoucnosti a minulosti, ...“¹⁴¹ Dochází k převracení a nekonečná identita je důvodem, proč u Alenky dochází ke ztrátě jména i identity. Dle Deleuze je jméno garantováno věděním, jenže Alenka se proměňuje – zprvu roste, ale roste proto, aby se zas zmenšovala a naopak. Věděním je vázáno na ustálení, nikoliv na procesu, kdy dochází k proměně identity, jenž se rozpadá a v konečném důsledku zůstává otázkou difference vůči okolnímu světu, nikoliv identity jako takové.

Tato nestabilita, rozklad, se podepisuje na vnějším světu, ten je postupně požírán prostřednictvím Kopfrkinglovo označujících. Z počátku se objevují situace, kdy je explicitně na nesrovnalosti označujících upozorňován vypravěčem či dalšími postavami - „Ano, Romane, pozvi pana Strausse do restaurace. Ale **nazvi mu tu restauraci správně,**

¹⁴⁰ DELEUZE, G. *Logika smyslu*. Praha: Karolinum, 2013. s. 9

¹⁴¹ Tamtéž, s. 10

aby ji nehledal.“¹⁴² Ale narativ se postupně proměňuje, vysvětlující prvky se ztrácejí a ztrácejí svůj význam pro deskripci fikčního světa. Mimo to se též proměňuje perspektiva vypravěče, zprvu je vypravěč evidentní, objektivní a standardně vymezený, postupně skrze vnitřní fokalizaci ztrácí objektivní hledisko a stává se součástí Kopfrkinglovo promluv zjevných i nezjevných.

U Kopfrkingla se může na první pohled zdát, že v Girardovském smyslu touží po tom, po čem touží Reinke, po němectví, nové Říši, bohatství, uznání a moci, a obratný Fuksův jazyk tomu prvoplánově též nasvědčuje (viz tužby po autě, návštěvě kasina, vlastnictví zrcadel, obrázků, svůdné ženy apod.). Jenže Kopfrkingl neuzavírá s Reinkem, ani si jej nevychovává ku obrazu svému (což opět potvrzuje jazyk masochismu, nikoliv sadismu), přestože se mu Reinke někdy vysmívá, není tím, kdo by si jej zotročoval v sadistickém slova smyslu. Masochismus tak probíhá na metafyzické úrovni, je řízen jazykem jako takovým, zákony a ritualizací (v níž se vynořují fetiše) Kopfrkinglovy každodennosti. Snaží se estetizovat fikční svět skrze své promluvy (parafrázování vět z kontextu, sterilní umělá řeč, označování jinými jmény apod.) a jazykovou obraznost (silná a detailní obraznost situací přechází do neurčité zabředlosti každodennosti jako by realita stála mimo čas; deskripce postav zůstávají převážně strohé a neurčité). Kopfrkingl nevědomky uzavírá smlouvu sám se sebou, stává se obětí svého vlastního myšlení, které kanonizuje v nový řád, v němž opakovaně zastává svůj protiválečný postoj a odpor k zabíjení, naopak touží po štěstí, dobrotě, a právě zde pramení převrácení hodnot a pokřivení pohledu na vnitřní fikční svět.

Popisy postav jsou až na výjimky výhradně omezené na metonymický popis, jakého si lidského objektu v oděvu či úplně odtělesněné na přiřazené jméno (viz masky ve Fuksovo tvorbě s. 50). V zásadních okamžicích narativu objevují postavy (nepojmenované a necharakterizované postavy, kterým je však v některých okamžicích umožněno artikulovat své promluvy) *starší tlustý mužík s červeným motýlkem v bílém tvrdém límci* a *mladička různolící dívka v černých šatech*, jsou vždy předzvěstí nebo svědky klíčových momentů odkazujících k tomu, co se bude v příběhu dál dít. Autor obecně v knize zprostředkovává

¹⁴² FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 9

čtenáři sledování takovýchto stop (nejen u postav, ale i jiných drobností)¹⁴³ použitím kurzívy, ale otázkou, nakolik je čtenář bystrý.

Naopak je tomu ve vztahu k mrtvým, smrt je posvátným metafyzickým stavem, takřka se až vyžívá ve vznešeném popisu mrtvých. Tento model se mírně podobá Sadovo deskripčním ošklivosti, jenže Kopfrkinglovy promluvy jsou masochistické, dalším argumentem pro správnost interpretace díla v rovině jazyka masochismu jsou právě tyto popisy mrtvých. Kopfrkingl mrtvé estetizuje, povyšuje jejich mrtvý stav nad hodnotu života, nejzjevnější je to u paní Strunné, krásná žena v rakvi:

„Viděl jsem ji už včera, ... nemá bledé propadlé tváře, vystouplý nos a lícní kosti, jako mrtví zpravidla mívají, když se jich dotkne ruka smrti a když jsou vyhládlí... vyhládlost je následek smrti. Ani ta její pleť není jako z vosku, jako jsou třeba ty postavy v panoptiku... pleť je růžová a oči lehce přivřené, jako když spí. Jen se probudit a vstát.“¹⁴⁴ Pan Dvořák, který je v tu chvíli s Kopfrkinglem nad mrtvolou trne hrůzou, když Kopfrkingl říká, že by mohla být živá, ale ten se dovolává moci úředního aktu, rozhodnutí prohlášení za mrtvého, tudíž nemůže být spící (a tak za živa upálena). „Neštěstí by to nebylo jen v případě... v případě, kdyby byla v životě moc... Utrpení je zlo a my máme dělat vše, co je v naší moci, abychom jej alespoň trochu zmírnili nebo *zkrátili*.“¹⁴⁵

Žlutá kniha figuruje v příběhu v kombinaci s druhou knihou, která je úzká a svázaná v černé vazbě. Kopfrkingl si nechal svázat zákony o kremaci a převal je jako součást své kanonizované každodennosti. Už od první kapitoly se dovolává legislativního řádu. Zákony jsou pro něj ochranným prostředkem pro lidi, které mají lidi chránit, kupříkladu v ZOO Kopfrkinglem parafrázovaný článek z novin – od ženy s dětmi utekl muž kvůli tomu, aby nemusel zaopatřovat rodinu; v tomto místě se fikční svět tváří reálně, časová aktuálnost v podobě zpráv z novin, i modelový čtenář tímto způsobem předpokládat, že se jedná

¹⁴³ Na kurzívu je v této práci upozorněno v citacích z Fuksovo novely, je ponechána tak, jak je zavedena autorem.

¹⁴⁴ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 40

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 40

o noviny toho, kterého dne, nikoliv o archivní materiály. Noviny zastávají funkci zdání času a jeho trvání ve spíše statickém narativu opisů.

Odkaz na řád světa udržovaný zákony pro lidi umožňuje tak Kopfrkinglovi v důsledku afatické poruchy v oblasti podobnosti propojit posvátné myšlenky buddhismu o umírání a cykličnosti života - ten však končí mimo hmotný svět, popírá tak hodnotu pozemského života; společně s kremačními zákony. Svoboda tak představuje vytržení ze života do smrti a deformace pohledu na fikční svět očima hlavní postavy vzniká konstrukce způsobu, jak se vyrovnat s židovskou otázkou a vytvořený model aktivně užívá pro zachování nového řádu světa, který má v převráceném slova smyslu chránit lidi, chrání své blízké před pohromou nacismu.

6. Etnická identita a motivy židovství reprezentované ve Spalovači mrtvol

Etnická identita¹⁴⁶ je antropologický pojem, který je vystaven po vzoru sociálního konstruktivismu a bezprostředně se váže na otázky sociálních procesů, interakcí a možností integrace do společnosti v kontextu etnicity jako takové v její symbolické rovině. Podle Eriksena: „Identita v antropologickém diskurzu znamená být (se sebou) totožný stejně jako být odlišný.“¹⁴⁷ A právě toto je místem střetu s otázkou identity v kontextu jazykové poruchy, jak ji lze vidět u *Alenky* (viz výše Jakobson a Deleuze) a také u Kopfrkingla. Fuks se v díle *Spalovač mrtvol* zabývá motivy etnického problému ve vztahu Češi, Židé a především Němci.

V českém prostředí se neobjevuje téma židovství náhodou, je spjaté s dějinami českého národa od raného středověku a v kontextu druhé světové války se území České republiky stalo jedním z míst střetů na úrovni etnického konfliktu. Zůstává tak otázkou, jakým způsobem je téma reprezentováno v literatuře, vzhledem k tomu, že někteří čeští spisovatelé jsou (případně byli) židovského původu, tématu se věnuje kolektiv autorů v knize *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*¹⁴⁸, ale tato práce se věnuje především Fuksovo *Spalovači mrtvol*, a proto jsou z knihy vybrány jen fragmenty, týkající se Fuksovy literární tvorby.¹⁴⁹

Holý poznamenává též Fuksovo nepřislušnost k židovským předkům, vnímá jej pouze jako autora, který téma zpracovává až v 60. letech 20. století a podle něj píše Fuks knihu *Spalovače mrtvol* z netradiční perspektivy viníka. Holý si též všímá toho,

¹⁴⁶ Etnicita není jen otázkou kulturních rozdílů, jedno druhému neodpovídá. Etnicita je právě tím vztahem mezi dvěma a více skupinami v úrovni sociálních interakcí, a tak je tento fenomén jednak sporný a proměnlivý. „Etnicita je přetrvávající a systematickou komunikací kulturních rozdílů mezi skupinami, které se považují za odlišné. Objevuje se všude tam, kde v se v průběhu sociální interakce stanou kulturní rozdíly relevantní.“ In: ERIKSEN, T. H. *Etnicita a nacionalismus*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012. s. 102

¹⁴⁷ ERIKSEN, T. H. *Etnicita a nacionalismus*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012. s. 105

¹⁴⁸ HOLÝ, J. a kol. *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2011.

¹⁴⁹ Fuks tematizuje otázku židovství ještě v dalších knihách, nehledě na to, zda byly napsány před nebo po knize *Spalovač mrtvol*, jedná se o tato díla: *Variace na temnou strunu*, *Mí černovlasí bratři*, *Pan Theodor Mundstock a Obraz Martina Blaskowitze*.

že je Fuksovo tvorba svým způsobem specifická: „Fuksovy prózy jsou založeny na rafinovaných opakováních a variacích, bez přechodu se v nich prolínají reálné a fantaskní výjevy. [...] Často se vracejí slova a motivy, které nabývají různých obrazných významů.“¹⁵⁰

Pro Holého jsou v textu novely *Spalovač mrtvol* pouze nepartné náznaky mísení předmětné reality s fantastikou a též Kopfrkingl se mu zdá mnohem bizarnější postavou oproti jiným napříč Fuksovo prózou a přirovnává jej k Mundstockovi – ten je ale postavou reprezentující úzkostného Žida, který se stává tragédií dříve, než se stane obětí šoa, v čemž se Holý mylí¹⁵¹ (Holý a kol., 2011, s. 43), naopak souvislost se *Spalovačem mrtvol* lze nalézt primárně už v převrácení fikčního světa. Stejně tak Kopfrkingl je pro Holého tím, kdo dobrovolně „využívá mimořádné situace a hlásí se k německým předkům a nacistické ideologii. [...] udává své kolegy v krematoriu, stává se dvojnásobným vrahem, když zabíjí svou manželku (poloviční Židovku) a syna, kteří by mu překáželi v kariéře.“¹⁵² Jenže, jak bylo uvedeno výše v této práci je zcela evidentní, že Kopfrkingl při návštěvě německého kasina neodpovídá Reinkemu na otázku svého manželství s poloviční Židovkou, že svou ženu zavraždí, ale že se může přece nechat rozvést viz přímá citace z knihy: „**Mohu se přece dát rozvést, pánové.**“¹⁵³ Stejně tak upřednostňuje Herzův závěr, aniž by na něj nějak zvlášť upozornil¹⁵⁴ – Kopfrkingl odjíždí budovat kremační zařízení a plynové komory a Holý jen stroze dodává: „Z komformisty se (*Kopfrkingl*) stává pachatelem zla, i když v závěru novely se zdá, že ho vezou do blázince, a nebude tak moci pokračovat ve svém ‚poslání‘.“¹⁵⁵

¹⁵⁰ HOLÝ, J. *Židé a šoa v české a slovenské literatuře po druhé světové válce*. s. 32-33. in: HOLÝ, J. a kol. *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2011.

¹⁵¹ Mundstock se snaží přetvořit tak, aby mu byl nápomocen při přípravách na perzekuci v kontextu druhé světové války. Tento průměrný židovský úředník (obdoba společenské úrovně s Kopfrkinglem) žije zprvu tichých a stereotypním způsobem, ale jeho svět je rozbit nacistickou okupací a protizidovskými zákony, čeká tak na obsílku do transportu, proto „uzavírá smlouvu“ sám se sebou, že se řádně připraví na to, co jej čeká a dle obav nemine, a tak začne pracovat na své fyzice, jenže je mu to k ničemu, jeho snažení přijde na zmar, ani k seřadišti na transport nedojde, protože umírá pod koly vojenského auta.

¹⁵² HOLÝ, J. *Židé a šoa v české a slovenské literatuře po druhé světové válce*. s. 43. in: HOLÝ, J. a kol. *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2011.

¹⁵³ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 107

¹⁵⁴ Holý jej ale zdůrazňuje až v další studii – *Šoa vnímané očima viníka*, která je součástí tohoto sborníku, konkrétně na s. 153, kde opět zmiňuje bizarnost Kopfrkingla a dalších postav apod.

¹⁵⁵ HOLÝ, J. *Židé a šoa v české a slovenské literatuře po druhé světové válce*. s. 44. in: HOLÝ, J. a kol. *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2011.

6.1. Identity postav na hranici mezi Židy a Němci

Chlad jako součást masochismu se ve *Spalovači mrtvol* projevuje ve smrti (motivы krematoria, pohřební tematika) - smrt je tak projevem přirozenosti přírody, ale taktéž formou její krutosti; a ve vraždách, jenže jejich motivem a záměrem je konat nejvyšší dobro, Kopfrkingl je vykonává pro štěstí své ženy a syna, zamezuje jimi násilí, které bude páčáno na Židech dle plížící se hrozby ze strany legislativy hitlerovské Třetí říše. Zlo lze tak přímo spojit s nacismem a jeho ideologií německé pokrevní čistoty – zmírňovat nebo odstraňovat – zde se bere přirozenost Kopfrkinglovo vraždění, a to je tak v souladu s přírodou – vyjádřeno Kopfrkinglovy opisy – dopřát jim blaho, nebeskost. Pachatelé zla jsou Židé, kteří jsou později označeni opisem *starého národa, který je tak starý, že má sklerózu*. Zkracování utrpení se zas pojí k „*pomni, že jsi a v prach se obrátíš*“ a krematoriu, jakožto (vyjádřeno Kopfrkinglovy opisy v nichž je fetišizace smrti zcela evidentní včetně metonymického rázu) *Chrám smrti, bohumilé věci, pomáhající pánu bohu tu přeměnu člověka v prach uspišit*, protože je to *kuchyně samotného pána boha*.

Kopfrkinglova rodina žije vcelku poklidným rodinným životem, v době, kdy si svou ženu bral, nebylo židovství problémem, naopak velice rád vzpomíná, jak krásné bylo jejich první setkání před leopardem. Blízký přítel je Willi Reinke, ten se ke svému německému hrdě hlásí, jeho žena je též německého původu a postupně v dialogích mezi Kopfrkinglem a Reinkem dochází k otevření pře v dobovém kontextu v období před druhou světovou válkou.

6.1.1. Kopfrkinglovo spolupracovníci, blízcí a rodina v opisech

Kopfrkinglův vztah k ostatním postavám je mírně řečeno problematický, jsou vnímány spíše jako objekty - buď je k nim nevztažný a chladný - viz figury (popsané v kapitole *Možnosti a nemožnosti fikčního světa*), dále většina jeho spolupracovníků v krematoriu, kteří jsou pojmenováni podle zvířat (jsou jim zvířecí masky „nasazovány“, nepřibližují však více jejich možnou identitu) – především býložravci – Zajíc a Beran (kteří jsou protiněmečtí, rozčilují se nad zábořem Sudet v 6. kapitole, ale ještě se s nimi Kopfrkingl přátelí, neboť si od nich nechává poradit s výběrem dárku pro svou dceru Zinu –

černé šaty), ředitel Srnec (jehož po návštěvě kasina Kopfrkingl nahradí, jelikož též smýšlí proti ideologii). Spolupracovníka Dvořáka si spojuje skrze jméno svou zálibou ve vážné hudbě, dokonce se jej ptá, zdali není příbuzným slavného skladatele, není, ale Kopfrkinglovi to nevadí, je jedním z těch, komu přibližuje své myšlenky o posvátnosti smrti a nehodnotě života, ulpívá na kráse a vznešenosti pohřebního ritu (společně přihlížejí pohřbu slečny Čárské).

Zvláštní vztah je mezi ním a vrátným Fenkem. Fenek je tím, kdo je označován zvířecí maskou, šelmou, avšak psovitou, což už je z hlediska masochistického diskurzu předpokladem zaujetí nadřazeného chování, projev dominance, která se postupně u Kopfrkingla pod tlakem mysli objevuje (tak jako se v závěru proměnil Sverin v sadistu po vypovězení smlouvy s Wandou), jenže Kopfrkingl uzavřel smlouvu sám se sebou, nedošlo k jejímu vypovězení, smluvní akt přetrvává, nemůže tak býti sadistou ve smyslu Sada a vraždit jen z pudovosti, vraždy jsou motivované metafyzickým úsilím a toto úsilí je setrváním v masochismu. Fenek je tím, kdo Kopfrkinglovi vitríny s mouchami, kromě jiných s druhem *drosophila funebris*, kterou si nakonec vezme (motivicky se propojuje s vraždou Lakmé daleko vhodněji, než dle Holého interpretace a propojení oběšení a krčních soucotí; viz jak je uvedeno výše v předchozí sekci), a zároveň je vrátný závislý na morfiu, jeho závislost jej činí závislým na prostředí, shání se po něm u Kopfrkingla s tím, že by mu jej mohl sehnat přes Reinkeho (začátek 6. kapitoly¹⁵⁶), což Kopfrkingl odmítá. Další psovitou šelmou dle jména je uklízečka v krematoriu paní Lišková, svobodná žena, na kterou dle svých slov často myslí:

„Víte, jaká je doba, je mobilizace. Měla byste se k někomu přimknout, kdo by vás chránil, a ne být takhle sama. Pojdte si dnes večer o tom pohovořit. **Trochu se pobavit, pookřát, přijít na jiné myšlenky,**“ řekl a hledě na její obnažený krk trochu k ní přistoupil. Vytřeštila oči, vykřikla a dala se na pomalý útěk...“¹⁵⁷

¹⁵⁶ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 48

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 49

Tato citace je do práce zařazena ze dvou důvodů – prvním je fetišizace ženského krku Kopfrkinglem, obdivuje jej u Liškové, u své Lakmé, které přetáhne smyčku právě kolem něj a oběsí ji; druhým důvodem je, že podle Holého je Kopfrkingl „eroticky náruživý“ (Holý, 2011, s. 155), jenže nelze tak jednoznačně konstatovat, v literárním díle je to spíše otázkou erotických náznaků vzrušujícího fetiše (obdobně jako je tomu na příkladu s lýtkem Lakmé, jenž pohladí před usmrcením, viz výše), sexuální motivace a náruživost je daleko více typická pro Herzův film *Spalovač mrtvol*. Daleko významnější je kontext tučně zvýrazněné věty, jedná se téměř o identickou větu, kterou říká panu Straussovi o Lakmé, než půjdou do Panoptika: „Rád bych, aby se rodina trochu pobavila. **Trochu pookřála, přišla na jiné myšlenky**, vedu ty své drahé k madam Tussaud...“¹⁵⁸

Kopfringlova manželka Marie je označovaná především jako Lakmé, Něžná, Krásná, Nebeská. Její původ je čtenáři zastřen opisy (a možným tajemstvím). Kopfrkingl ji prezentuje jako pocházející z německé rodiny. černé vlasy. Lakmé popisuje nad rámec oděvu - pro dílo je jsou v případě žen černé šaty jakousi formou konvence, i Zina nosí černé šaty, k narozeninám dostane černé šaty, stejně tak figura růžolící dívky je oděná v černých šatech, jediným možným doplňkem je bílý límeček. Svou ženu identifikuje jako Němku, po tetě ze Slatiňan. Jenže židovství se dědí po ženské linii (viz výše v reakci na Holého a interpretaci motivické spojitosti kolem smrti Lakmé), člověk se židem rodí a tak zákonitě byla její matka německá Židovka. Nutno si však uvědomit, že tyto Fuksovo reference k reálnému světu a jejich spojitost s intertextualitou jsou vhodným způsobem, jak vyvolávat efekt reálného světa, odkazování na svět je svým způsobem Fuksův stylizační postup, jak vyvolávat dojem skutečnosti, realismu a zdařilo se to, vzhledem k tomu, že je *Spalovač mrtvol* řazen k dílům reprezentujícím šoa v českém literárně-kulturním prostředí. Jenže tento fakt – židovské příslušnosti své ženy – Kopfrkingl popírá a překrývá opisy na několika místech příběhu. Popíráním identity, etnické příslušnosti své ženy, působí na rozklad identity své vlastní, situace původu jej uvádí do rozkolu s vlastní rodinou a soudobým společneskopolitickým prostředím základního fikčního světa, vzniká tu třetí plocha. Teta ze Slatiňan, kterou mají relativně v začátku navštívit děti na hřbitově, je též zatížena opisem: „Nebeská, k tetě do Slatiňan by se děti zase někdy kouknout mohly, přinést jí nějakou květinu, třeba

¹⁵⁸ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 13

krásné bílé lilie, ... Jak, Lakmé lituji, že již tvá blažená matka není mezi námi, jak dobře uměla vařit, péct...¹⁵⁹, též ji pojmenovává *naše slatiňanská světice, kdyby byla katolička, jistě by byla prohlášena za svatou*, avšak už Kopfrkingl nedodává, že nemůže být svatou (křesťankou), protože je Židovka, což v sobě nese předpoklad židovství, jakožto náboženství.

Milivoji je 14 let, stále se v očích svého otce toulá („skrývá se“), vidí jej zženštilého, milujícího cukrárny (proto jej označuje i jako mlsné zvíře), milého, stydlivého jako by ani nebyl jeho. Kopfrkinglovi vadí Miliho toulání (viz několikrát opakované toulání se po Suchdole, kdy jej rodiče nakonec nechali hledat policií). Kopfrkingl mu už ve třetí kapitole vyčítá jeho nedostatečnost, německou nestoprocenost, protože neumí dobře německy – „*kuháš* v němčině. U nás se sice mluví česky, to Williho politikření se mi nelíbí ani dost málo, natož ty styky s SdP, ale německy bys drahý hochu, umět měl, aspoň sám pro sebe, co je to platné, je to stomiliónový národ.“¹⁶⁰ (možná byl pro něj psem), už z toho je patrné, že je homosexuál, což se později potvrdí, přizná poměr s řeznickým učněm, kterého zná z boxu, kam jej bral Karel, aby zmužněl u sportu, který je dle vůdce nejlepší. S ohledem na soudobý společenský kontext zavedený Fuksem do díla je potřeba mít na vědomí ještě jednu paralelu. Homosexuálové jsou v té době (před druhou světovou válkou, během ní a na území České republiky až do roku 1962 perzekuováni za svou sexuální orientaci) „stejná“ menšina jako Židé, o to hůř, že Mili je z matčiny strany čtvrtinový Žid. Kopfrkingl jej zabije tak, jako ubil písař dívku v panoptiku (opět latentní motiv homosexuality, jenž se objevuje ve více Fuksovo dílech kupříkladu *Příběh kriminálního rady* a *Vévodkyně a kuchařka*). V krematoriu Miliho po ubití zatluče do rakve k příslušníkovi SS, aby byli spáleni spolu, aby jeho popel byl dostatečně německý, protože tomu předchází tato promluva, když ukazoval Milimu přípravu s rakvemi, kde kleštičkami vytahuje hřebíky ze zatlučené rakve:

„Je to pan Ernst Wagner. [...] SS Strumbannführer... **měl rád národ a hudbu**, bude pohřben za zvuků Wagnerova Parsifala. Tak ten tvůj boxer bude mlátit Němce, [...] násilníky, vetřelce. Tys mu asi řekl, že **máš rád sladkosti**,

¹⁵⁹ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 28

¹⁶⁰ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 33

**že tě zve do cukráren, vid' ... Koukni tenhle pan Wagner je čistokrevný Němec.
Žádná změkčilá, zženštilá duše... čistý původ.**¹⁶¹

Box byl v případě Miliho „neefektivní“, neprobudil v něm ideologické pohnutky, naopak se spřátelil s řeznickým učněm, boxerem, s protinacistickými názory, další narážkou na židovský původ je zvýraznění cukrárny, cukrovinky prodával pan Strauss. Za to Wagner odpovídá německé ideologii o čistokrevné rase a původu, avšak Fuks v textu zvýrazňuje kurzívou hudbu, což se jmenovitě spojuje Wagner a Wagner, obdobně jako je tomu u kolegy Dvořáka z krematoria, jehož se ptá na příbuznost se skladatelem Dvořákem. Toto je dalším příkladem toho, že ač otázka etnické identity jako takové v česko-německo-židovských vztazích hraje dominantní motiv je až sekundárním tématem díla. Fuks prostřednictvím Kopfrkingla zasahuje do hrubšího problému, než je otázka etnicity, a to do problému identity samotné. Dílo tak není reprezentantem šoa v české literatuře, ale toto období je funkční referencí, je způsobem jak o problému, ne-li krizi identity dochází v případě jednotlivce – Kopfrkingla, jeho osobní identita se rozpadá, rozpadá se fikční svět pod řečí zasaženou afázií.

Zinu (16 let) pojmenovává Kopfrkingl odobně jako manželku – Něžná, Krásná, Sličná, Nadoblačná a Čarokrásná (stejně jako jejich černou kočku Rosanu), čtenář se kromě toho dozví, že hraje na klavír a také nosí černé šaty, jedny jí dokonce věnuje Kopfrkingl jako narozeninový dárek – krom toho oslavu a hostinu s ní spojenou Fuks detailně popisuje, kam zve i svého přítele Mílu. Objevují se zde motivy popsané v této práci, hostina jako společenský akt slouží k ritualizaci, dochází ke stvrzování Kopfrkinglových myšlenkových procesů tím, že je zprostředkovává ostatním. Opět mluví o rovnosti zvířat, leopardovi, poslouchají vážnou hudbu z rádia (árie),¹⁶² o „lidských tragédiích“, které předčítá ostatním. Dále o pohřbívání, jenž zasazuje do širšího rámce, do historického kontextu a též je důvodem, proč se Assmanova teorie pohřebního ritu a diskurzu z kulturní antropologie jeví jako vhodná pro použití na tomto díle. Kopfrkingl považuje balzamování za něco,

¹⁶¹ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013 s. 129; Kurzíva je původním vyznačením.

¹⁶² Možná by bylo zajímavé interpretovat Fuksovo dílo s ohledem na motivy hudby jako intertextuality a také jako zdroj atmosféry, toto je motiv, s nímž se dá lépe pracovat ve filmu, přesto by si to žádalo odborníka, který je schopen téma hlouběji uchopit. Z těchto důvodů nejsou hudební motivy v této práci podrobeny zkoumání.

co je *proti přírodě* – „protože se člověk nenavrací v prach, z něhož vzešel. [...] V Egyptě mohli balzamovat některé faraóny, balzamován mohl být Spasitel, třeba také Mojžíš... balzamován může být dnes jen dalajláma v Tibetu.¹⁶³ Během oslavy Zininých 17. narozenin vyplývá na povrch záliba Kopfrkingla v technologiích, aparátech a Kopfrkingl vymezuje též fotografii, ta se mimo jiné ve Fuksovo definici přibližuje fetiši u Deleuze – zadržnému obrazu včetně zastavení času, které sebou nese, protože:

„**Fotografie je [...] věčná konzerva právě přítomného okamžiku.** U nás v krematoriu se fotografuje též [...], protože se zvěčňují lidé v rakvích. [...] Lidé si rádi připomenou v rodinném albu **pohřeb stejně jako svatbu.** [...] **dva nejposvátnější obřady v životě.** Je to **památka na věčné časy.**“¹⁶⁴

V této citaci dochází k propojení výše zmíněných společenských a kulturních společnosti – svatba a pohřeb. Oba obřady jsou reálně rozdílné, pro Kopfrkingla jsou tím samým, neboť se konají pouze jedenkrát v životě (proto nepřistoupí na rozvod a další manželství, ale Lakmé zavraždí). Fotografie je konzervou času, konzervuje jedinečnost ve smrti.

Lékař Bettelheim je též Žid, jeho židovský původ si Kopfrkingl uvědomuje, neshledává v tom ze začátku žádný problém. Považuje jej za dobrého a slušného člověka, kterému může věřit, neb chodí k němu na diskrétní lékařské kontroly (viz výše). Kopfrkingl všimá obrazu v Bettelheimově ordinaci a ptá se lékaře na jeho původ, protože jej zaujala *krásná růžolící dívka v černých šatech*, kterou dle Kopfrkingla vleče muž z ložnice. Bettelheim detailně vysvětluje původ obrazu, dědí se v jejich rodině (původem jsou maďarští Židé) od 18. století. Na plátně je vyobrazen jeho předek, ten dle pověsti zachránil onu krásnou ženu před uherským Hrabětem Bethlénem, jenž se měl stát jejím únoscem, ale to se mu nezdařilo. Kopfrkingl považuje obraz za mistrovské veledílo, ale doktor odpovídá, že identita malíře není známa, protože zachráncem je právě židovský předek, nikoliv Hrabě (který je tím špatným), a že by z toho měl problémy, jelikož: „To víte,

¹⁶³ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 69

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 68

my (Židé) jsme dost pronásledováni byli vždycky.“¹⁶⁵ Po příchodu domu, z ordinace doktora, Kopfrkingl vzpomíná:

„Vzpomněl si na to, co slyšel o násilí a útočnících, kteří jsou nakonec vždy poraženi, a o Židech, kteří byli pronásledováni vždycky, a nějak mu ta dvojí výpověď dobrého lékaře nešla dohromady. Také občas někde slýchám, vzpomněl si, že Židy pronásleduje Hitler v Německu. Proč? Vždyť jsou to laskaví a obětaví lidé.“¹⁶⁶

Tato část textu proměňuje perspektivu vypravěče, není to citace z přímé řeči, ale Kopfrkinglova řeč prosakuje do pole vypravěče, najednou je tu personifikovaná ichforma, která poukazuje na dvojznačnost Betelheimovy výpovědi, přitom Kopfrkinglova řeč je tím, co se především zdovuje. Dochází tu ke kladení otázky, co je tedy na židovství špatného, Kopfrkingl zasazuje myšlenku do dobového kontextu, spojuje si ji s Hitlerem, jenže na nacistickou ideologii nepřistupuje.

Interpretační klíč k celému závěru díla přináší „teorie aut“ Kopfrkinglova syna Milivoje, o této teorii mluví Kopfrkingl téže při návštěvě lékaře v ordinaci, vysvětluje mu, jak Mili auta klasifikuje a vysvětluje mu význam označujících (Betelhem není jediný, před kým Kopfrkingl o této teorii aut mluví):¹⁶⁷

„(syn) má takovou zvláštní hříčku, dělí auta na barevná, na zelená a na bílá, zelená jsou vojenská nebo trestanecká a **bílá – to jsou auta sanitní, Červený kříž, já vždycky říkám... auta nebeská, pro anděly.** Vaše auto je modré, tedy barevné.“¹⁶⁸

¹⁶⁵ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 45

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 47

¹⁶⁷ Též při návštěvě Reinkových u Kopfrkinglů vysvětluje Miliho teorii Lakmé: „dělí auta na barevná, zelená a bílá. Barevná auta jsou všechna civilní, například auto pana doktora Bettelheima a vaše (Reinkovo) ... zelená jsou vojenská a trestanecká, a auta bílá...“ „A auta bílá jsou nebeská,“ usmál se Kopfrkingl, ale trochu zaraženě, „nebeská pro anděly“; in: FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 33; Milivojovo teorii dokončuje Kopfrkingl, sám si tyto opisy osvojí a na konci příběhu je přebírá ve své řeči i vypravěč.

¹⁶⁸ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 44

V 15. kapitole dochází k utvrzení Kopfrkingla Reinkem v jeho výjimečnosti, říká mu, že je tím vyvoleným, kdo se bude moci podílet na nových plynových žárovištích a bude jejich odborným šéfem. V kasinu si našel milenku, Marii, plavovlasou ženu, pojmenovává ji Marlén, proměňuje se i byt – tabulka s jízdním řadem smrti zůstává na místě, ale prezidenta Nikaraguy nahrazuje portrét Hitlera. Koupelna, místo smrti jeho ženy, se stává svým způsobem pomníkem – „šel tam, a pod ventilátorem u motýla zapálil svíčku.“¹⁶⁹ A pak dochází ke zdvojení fikčního světa, zjeví se mu tibetský mnich, v černé kutně, z kláštera Mindoling a mluví o tom, že si pro Kopfrkingla, pro vyvoleného s tím, že se do něj převtělil Buddha a očekávají jej ve Lhase – „**je však potřeba naprostá mlčenlivost, je to tajné...**“¹⁷⁰ Stejnou větu užívá chvíli předtím Reinke, když mluví o plynových žárovištích. O Tibetu si celou dobu čte z knihy David-Neelové, před odchodem chce zabít ještě Zinu, spasit ji před zkárou, spálit ji spolu s paní Hermínou Sýkorovou, největší pražskou klavíristkou. Jenže Kopfrkinglův odchod na vyšší Říšské místo se nekoná. V protnutí základního prostoru fikčního světa a Kopfrkinglova imaginárního fikčního světa vyvrcholí rozpolcení Kopfrkinglovy identity, vlastního mýtu v podobě halucinace – „Mnich se usmál a v té chvíli jako by se panu Karlu Kopfrkinglovi zamlžil svět. Ale bylo to zamlžení v jeho vlastní duši.“¹⁷¹ Jenže na konci je odvezen *bílým autem*, sanitním vozem (podle Miliho kategorií, jež si osvojuje), do kterého jej vedou *andělé*, lékaři. Po válce v květnu 1945 pozoruje Židy, kteří přijeli z koncentračních táborů, cítí se jako jejich spasitel, přitom sám sedí v sanitním vlaku.

6.1.2. Spalovač mrtvol a přízrak nacistické ideologie

Nacistická propaganda není v literárním díle natolik explicitní, jak ji zobrazuje Herz ve stejnojmenném filmu, Herz si velmi dopomáhá obrazem, jeho střihem a montáží, kterou film jako médium disponuje a co je pro filmový narativ žádoucí. Stejně jako prostitute, Fuks ji dává čtenáři jen letmo pocítit v příkrášlených promluvách o Maličké od Malvazu při návštěvě boxu se synem Milivojem na pozvání od přítele Wilhelma, který je též přítomen. Herz si s prostitutí zachází po svém, a i když nezprostředkovává sexuální

¹⁶⁹ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 132

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 133

¹⁷¹ Tamtéž, s. 136

kontakt, je na scénách zcela zjevné, že se jedná o prostituci. Zajímavě s ní nakládá v průběhu, kdy zpočátku chodí Kopfrkingl za jednou černovláskou, po proměně způsobené přistoupením na nacistický řád a ideu nového světa se mění i prostitutky na plavovlásky árijského původu a je jich více. U Fuksovo fikčního světa není toto nijak vyjádřeno, naopak je prostituce ukryta pod záminkami kontrol a krevních testů u doktora Betelheima pod záminkou práce s mrtvými. Doktor Kopfrkingla přesvědčuje o nesmyslnosti neustálého testování, protože se od mrtvých nemá, jak nakazit, Kopfrkingl se odvolává na to, že by nesnesl vědomí toho, že svou ženu nakazil nějakou nemocí, Lakmé opisuje jako čistou duši. V tomto konstatování tak zároveň poukazuje na špinavost své vlastní duše, kterou neustále zastírá opakovanými opisy před proměnou i po ní, svůj obraz udržuje v tom, že je charakterní, protože je nekuřák, abstinent apod.

Hadem jakožto pokušitelem a svůdcem se jeví Willi Reinke. „Reinkovi patřili k starým přátelům Kopfrkinglů... Byli to silní, elegantní lidé.“¹⁷² Kopfrkingl podlehe Reinkevi, dostává se na scesti, učaruje jej nacismem (tomu se Karel v počátku brání – nikdy se u nich doma německy nemluvilo, děti nechodí do německých škol, všichni čtou česky psané knihy atd.), potíž je v tom, že Kopfrkingl se ztotožní s nacistickou ideologií po svém – estetizuje ji,¹⁷³ neb v řádu vyššího dobra (v návaznosti na přejaté myšlenky z knihy o Tibetu) a při povrchním pohledu vykonává spásu lidstva o to svědomitěji, zabíjení Židů vnímá jako jejich osvobození před nastupujícím novým řádem. Postupně kariérně stoupá, lepší se jeho sociální a politické postavení, stává se ředitelem krematoria, bezcitně vyhazuje a udává lidi kolem sebe v opojení mocí pohrdá těmi, se kterými se přátelil, na úkor zaslepenosti vlastní mýtem.

Kopfrkinglovo přehlížení politické situace v Čechách vzniká selekcí informací v tisku, ač mu Reinke podává noviny *první stránkou vzhůru*, kde se píše o připojení Rakouska. Kopfrkingl se drží svých idejí, je proti zabíjení, válka se mu totiž přičí kvůli socioekonomickým problémům, které ji doprovází jako zkáza pro společnost (umírání,

¹⁷² Tamtéž, s. 29

¹⁷³ Text již použit v kapitole Zvířecí masky – nutno propojit skrze odkazy v textu

chudoba, rozvraty v rodinách a podobně a dodává, že trpí i koně a že je *radši pro mír, spravedlnost a štěstí*. Reinke oponuje nacistickou rétorikou:

„To z nebe nepadne... o to se musí bojovat. **Přání a řeči jsou k ničemu, jen činy**. A ty mohou vykonávat jen **stoprocentní lidé**... V jejich rukou leží **spravedlivé uspořádání Evropy, v rukou méněcenných slabochů ne**. Podívej Rakousko...jeho připojení k říši je první krok... V Československu se tvoří jednotná německá fronta. Na **našem národě bylo po válce spácháno bezpráví a my je musíme odčinit**. Kdo má v sobě **německou krev bojoval ve válce proti německému nepříteli, chce mír, spravedlnost a štěstí, hlásí se pod prapor SdP**. Ještě je čas, stojí v jejím letáčku, v takové její přihlášce... staň se členem. Bez Hitlera bychom byli na dně“¹⁷⁴

Právě vzpomínáním na první světovou válku Reinke podporuje kvalitu svých výroků, nehledí na Kopfrkinglovo námitky, že válkou trpí všichni, jichž se bezprostředně dotýká, Reinke se však zastává ideologie SdP a souhlasí s prohitlerovskou podobou Německa, protože o lepší svět a nový řád ve společnosti se musí bojovat, ten se sám nestává a jak se Kopfrkingl snaží naplňovat svou vlastní identitu „německým obsahem“, o to více se rozpadá jeho původní svět, proměňuje se, před Vánocemi se kvůli Reinkemu převléká za židovského žebráka, je zaúkolován zjištěné informace má přetlumočit „německým přátelům“ v kasinu, jenže Kopfrkingl se tak zabere do své role, že si uvědomí, že nezjistil nic z toho, co měl a tak si vymýšlí to, co by bylo vhodné, čím by se mohl zavděčit

6.2. Integrovaná němčina jako stylizační postup zdvojeného kódu

Původním jazykem tohoto literárního díla je čeština a vzhledem ke skutečnosti, že je Fuks českým spisovatelem, není na tom nic neobvyklého. Spalovače mrtvol teoretici přiřazují k představiteli šoa v české literatuře, což se na první pohled jeví jako relevantní přiřazení, protože Fuks funkčně zavádí motivy druhé světové války a otázky židovství nejen ve Spalovači mrtvol, ale i ve své další tvorbě (např. *Mí černovlasí bratři*).

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 31

Lotman zastává rozšířený názor, že na kulturní historii jednotlivých národů lze nahlížet ze dvou perspektiv – z hlediska jejího imanentního vývoje a též z hlediska vnějších vlivů ze strany ostatních kultur, kdy oba procesy jsou na sebe vázané tak těsně, že je možno je od sebe separovat pouze v abstrakci a ono izolované bádání, kdy dojde k vytržení jedné perspektivy od druhé ke zkreslení komplexního obrazu. Ten však netrpí separací, ale možností přehlédnutí generování nového prvku, třetího, jenž je produktem obou systémů kulturních vlivů: „Nový jev, který vznikl, si velmi často přisvojuje název jedné z konfliktních struktur; přičemž pod starou fasádou skrývá cosi zásadně nového.“¹⁷⁵ Explicitním příkladem je tak podle Lotmana situace v Rusku za vlády Alžběty Petrovny, kdy byla ruská kultura vystavena silnému pofrancouzštění. Tento vliv se týká hlavně šlechty v metropolích a „především si podrobila prostor jazyka dam“¹⁷⁶, kdy směsice francouzštiny s ruštinou vytváří novou módu a inovuje zpdámského jazyka. V literatuře tuto situaci tematizuje Puškin ve třetí hlavě *Evžena Oněgina* v případě Taťánina dopisu – ten Pukšin ve výsledku zpřístupnil čtenáři formou básnické reprodukce v ruštině, leč: „je (to) sémioticky ještě složitější, protože zdůrazňuje podmíněný vztah mezi výrazem a obsahem.“¹⁷⁷ Lotman se odvolává na Uspenského charakteristiku řeči dam jako „makarónskou“, vyjma toho francouzština plní v ruskojazyčném prostředí „elit“ funkci jazyka vědy a filosofického myšlení.

Směsice obou jazyků již není podle Lotmana otázkou módního výstřelku, ale procesem čistě lingvistickým, jenž prostupuje do literatury Puškina a Tolstého a francouzština se stává „organickým prvkem ruské kulturní jazykové komunikace.“¹⁷⁸ Na základě tohoto způsobu křížení obou jazyků do variety jednotného kulturního jazyka vzniká rozporuplná situace ve společenské sféře, kdy dochází k absenci kultivovanosti ve stylu projevu i nedostatečnosti v národnostní soudržnosti (Lotman tím míní vyšší ruskou společnost a šlechtu).

Fragmenty textu v cizím jazyce do „původního“ textu expandují jako výrazové prostředky stylu, ale mohou mít ještě další úlohu – schopnost generovat nové významy.

¹⁷⁵ LOTMAN, J. *Kultura a exploze. Text v textu (vložená kapitola)*. Brno: Host – vydavatelství s. r. o., 2013. s. 73

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 73

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 73; poznámka pod čarou č. 1

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 75

Nejčastěji se dle Lotmana tak děje u uměleckých textů, kde fragmenty cizího jazyka přebírají významovou funkci. „Text v textu“ je specifická rétorická konstrukce, v níž se rozdílná zakódovanost různých částí stává zjevným faktorem autorské výstavby a čtenářského vnímání textu. Přepojení z jednoho systému sémanticky chápaného textu na systém druhý je v případě určité vnitřní strukturální hranice základem pro generování smyslu.¹⁷⁹ Lotman tímto naráží na hranice způsobu kódování textu a zvýšené stylizace jazyka fikčního světa, jež umožňuje textu skrze hravost se stylistickými prostředky nabývat jistého rozměru reprezentace, například ironie, parodie a teatralizace. Při střetu „reálného“ a „stylizovaného“ je obojí kódováno tímž kódem, ale oproti „původnímu“ jazyku díla v pasážích vystavěných v cizím jazyce se kód zdvojuje, což umožňuje vznik „světa ve světě“ (literatura v literatuře, obraz v obraze, film ve filmu, divadlo v divadle apod.). „Dvojitá zakódovanost určitých úseků textu, ztotožňovaná s uměleckou stylizací, vede k tomu, že základní prostor textu se vnímá jako ‚reálný‘.“¹⁸⁰

Kupříkladu v baroku, kdy zrcadla v interiérech otvírala vlastní iluzorní prostor umocňující bohatost, velikost, nekonečnost uměleckého zpracování. Základní funkcí zrcadlení je utváření iluze a dle Lotmana zastává ještě jednu funkci, a právě tímto zdvoječováním obrazů dochází ke zkreslování reprezentovaného, jenž se jeví na první pohled přirozeně, avšak se jedná pouze o iluzi modelovanou reprezentujícím jazykem. Lotman též uvádí, že literárním ekvivalentem může být i téma dvojníka, což úplně není případ Fuksovo *Spalovače mrtvol*, ale záliba v zrcadlech, jakožto dekoracích je u Kopfrkingla zjevná.

Text vystavěný na základě výše uvedených principech se vnitřně rozpadá na hierarchicky uspořádané „texty v textech“ a vznikají tak složité „propletence“. Lotman tak uvažuje o textu „jako o jednotvárném organizovaném významovém prostoru“, do nějž expandují nahodilé fragmenty z jiných textů a společně působí na systém a umožňují nepředvídatelný vývoj oproti uzavřeným systémům založených na cyklickém opakování.

Spalovač mrtvol je svým způsobem specifickým typem literatury oplývající dvěma fikčními světy uvnitř díla, po vzoru Lotmana lze souhlasit s výše uvedenou tezí, že základní text

¹⁷⁹ LOTMAN, J. *Kultura a exploze. Text v textu (vložená kapitola)*. Brno: Host – vydavatelství s. r. o., 2013. s. 76

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 77

fikčního světa tvoří jeho „reálný stav“ a prvky zdvojeného kódu jsou vysoce stylizované a mohou tak být označovány za druhý, „imaginární“ fikční svět.

Sylizačními postupy v literárním textu *Spalovač mrtvol* vycházející z autorského záměru, kdy po vzoru Barthesa nelze přistupovat ani k jazyku masochismu z pozice morálních hodnot (neb se nejedná ani o realistickou literaturu), ale o způsob stylizované reprezentace textu v textu. Fuksovo narativní postupy jsou na vysoké stylistické úrovni, zavádí více způsobů možnosti zdvojování kódu, který v konečném důsledku zatěžuje velmi četnými metonymiemi souvisejících s proměnou jednotlivých označujících, přes masochistické a fetišizované opisy až po intertextualitu a bohatou jazykovou varietu, kdy do češtiny pronikají výrazy obecné češtiny, ale místy se objevují pasáže v němčině.

Německý jazyk se stává dalším z funkčních prvků vysoké stylizace v kombinaci s tematikou druhé světové války přirozeně, kdy konotuje příslušnost k německé identitě, ale také k nacistické ideologii v předválečném období a začátkem války. Toto se nejvíce projevuje v přímých promluvách Williho Reinke, Kopfrkinglovo letitého kamaráda, se kterým mimo jiné válčil ve druhé světové válce. Z pozice vypravěče jsou Reinkovi charakterizováni jako silní (fyzicky zdatní, nikoliv obézní) a elegantní lidé. Reinke je svým způsobem narušitelem a tím, kdo zesměšňuje Kopfrkinglův „imaginární“ svět zahaleným v opisech a fetišizaci objektů, vyptává se jej na obrazy, jimž Kopfrkingl přiřazuje novou identitu a tím tak i nová jména, označující. Stejně tak si Reinke všímá sousedu, židovské rodiny lékaře Bettelheima, pana Strausse a nakonec je on tím, kdo vyřkne, že Kopfrkingl za všemi opisy původu své ženy maskuje její polovičatý židovský a následně tak na čtvrtinu židovských genů jejich dětí.

Kopfrkingl narušuje strukturu okolního světa s přesahem do vztahu k lidem ve svém okolí, tímto rozkladem znejistí i identitu sebe samého. Kopfrkingl se tak stává někým, kdo je bez identity, neboť mu byla narušena dvěma způsoby. Prvním je rozrušení schopnosti komunikovat, užívat adekvátně jazyk, kterým ustanovuje svět kolem sebe a dochází k jeho následnému zkreslování prostřednictvím nových označujících, metonymií, opisů, neustálého opakování atd. Na druhou stranu se pokouší stát se někým jiným, s ohledem na svou německou krev, soudobou politicko-ekonomickou situaci působící na společnost jako takovou. Překlenout snahu o naplňování identity pokusem dosáhnout ideje „bytí někým jiným“. V Kopfrkinglových očích je Reinke vyličen následovně: „Willi nikdy nebyl žádný

méněcenný slaboch [...] byl to vždycky stoprocentní člověk. Teď má před domem auto a vysokou funkci v Henleinově straně...“¹⁸¹ Zprvu se mu Reinkeho „politikaření“ nelíbí, sám se s válkou neztotožňuje, naopak je pro mír, čehož Reinke později využívá. Pro potřeby této práce poslouží jako ukázka následující text (integrovaná němčina a její reflexe ve fikčním světě je zmíněna v podkapitole *Panoptikum a boxerský zápas*, jenž je součástí této práce):

„Matka byla poloviční Židovka [...] to se zřejmě projevuje. Milivoj je míšenec druhého stupně. Podle říšského občanského zákona ze 14. listopadu 1935, paragrafu 2, **je židovským míšencem druhého stupně, takzvaným čtvrtěčným Židem.... Vierteljude ist derjenige, der von einem volljüdischen Grosselternteil abstammt.** Je to zákon. [...] zákony jsou proto, aby lidem sloužily, jak ty říkáš, a my je musíme ctít.“¹⁸²

Reinke přistupuje na Kopfrkinglovo myšlenky a hodnotový systém, jen s tím rozdílem, že pro Kopfrkingla je to fatální okamžik, vzhledem k tomu, že již došlo k deformaci myšlení pod afatickou poruchou a kombinuje je „reálný“ fikční svět s myšlenkami z Tibetské knihy mrtvých, není schopen racionálně uvažovat, jazyk jej tak sám zrazuje – chce ochránit svou rodinu před tragédií blížící se války, ale místo toho, aby jim pomohl kupříkladu emigrovat, manželku radši oběsí a na německém komisařství nahlašuje, že spáchala sebevraždu na základě nesnesitelnosti zákonných represí pro Židy. Syna ubije tyčí a následně spálí v kremační peci v rakvi, kde byl předtím uložen německý důstojník, aby substituoval jeho židovský původ po matce německou krví.

Nutno si však povšimnout tučně vyznačeného textu, kdy dochází ke zdvojenému kódování, o němž výše píše Lotman. Na tomto příkladu je zjevné, že jde o „text v textu“ navíc stylizačně zvýznamněný o funkci německého jazyka, který je rysem němectví, odkazuje tak na ideu německé říše, posiluje význam motivu i reference k tematice nacismu a problematice šoa. Zároveň se jedná o intertextualitu mimetického charakteru¹⁸³, kdy Fuks přímo referuje k reálnému zákonu z příslušného roku včetně jeho znění, nejedná

¹⁸¹ FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 33

¹⁸² FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013. s. 125

¹⁸³ *Mimésis* je původně Platónův pojem znamenající napodobení.

se tak o projev nějaké náhodnosti, ale zcela evidentní autorskou intenci. Neznalost němčiny nemusí trápit Fuksovo modelového čtenáře, protože německý text svým významem odpovídá předchozí tučně vyznačené větě v češtině, zůstává tak vysoce stylistickým prostředkem užitého autorem. Zdvojení kódu na úrovni jazyka masochismu a metonymie posiluje Fuks ve *Spalovači mrtvol* o zdvojení jazykového kódu, kdy do česky psaného textu integruje němčinu, což zůstává uchováno i v případě překladu *Spalovače mrtvol* do angličtiny, kdy se pasáže v němčině rovněž nepřekládají.

6.3. Na hranici – novela nebo román s hororovými prvky?

Metonymie, fetiše a přítomnost smrti, jenž popírá život jako takový a odkládá jej na neurčito, vyvolávají u čtenáře hororové dojmy, a proto je *Spalovač mrtvol* některými kategorizován za román s hororovými prvky. Druhými je zas považován za novelu, k čemuž je přikloněno i v této práci, protože není záměrem, aby dílo bylo děsivé. Herzův film je jednoznačně horor, mimo jiné pro Herze je *Spalovač mrtvol* jedním z nejzásadnějších děl, protože v době svého vzniku a promítání, tj. r. 1968, prochází společnost značným uvolněním a nejsou na způsob natáčení kladeny žádné nároky ze strany státní dramaturgie, která mimo jiné řídla cenzuru (ne jeden film byl Herzovi vytýkán z politických důvodů). Pro Herze znamenal motiv holocaustu vyobrazení absolutního hororu (vyjma toho, že sám holocaust zažil) a nutno zmínit, že Fuksem tematizované židovství nevychází z jeho bezprostřední zkušenosti, autor není Žid, ani nemá židovský původ, válku zažil v období dospívání, má tak s perzekucí zkušenost v podobě svědectví – kdy byl tím, kdo pozoroval dění v Praze kolem sebe, ale neparticipoval se na něm, ani nebylo namířeno proti němu.

Žánrové vymezení není jednoznačné, například ve slovníkové příručce *Čeští spisovatelé 20. století*¹⁸⁴ z roku 1985 je Fuksův *Spalovač mrtvol* jednoznačně označen za novelu, ale někteří označují toto dílo za román s hororovými prvky. Tato nejasnost je též důvodem, proč je v této práci primárně užíváno termínu „literární dílo“ či jen „dílo“ a „text“, text se objevuje v kontextu s Barthesem, který se k němu ve své sémiologii

¹⁸⁴ BLAHYNKA, M. a kol. *Čeští spisovatelé 20. století. Slovníková příručka*. Praha: Československý spisovatel, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1985. s. 144

uchyluje z důvodu práce s různými typy textu, jenže v této práci se jedná o analýzu literárního díla, proto je termín „dílo“ ponechán. Novela je středně dlouhá próza, jejíž: „základ tvoří poutavý příběh s výrazným zakončením. Na rozdíl [...] od románu a od povídky, vyznačuje se novela potlačením popisných složek, epizodických dějů, [...] dramaticky sevřené konstrukci odpovídá i způsob, jakým je rozvíjen ústřední dějový motiv; [...] pro novelu je charakteristický omezený čas děje a pointa. Pro všechny tyto znaky je novela považována za formově nejvyhraněnější umělecký prozaický žánr.“¹⁸⁵ Za to horor (v tomto případě jde o hororový román) je: „označení prozaického (a filmového žánru), jehož námět i rozvíjení děje jsou vedeny záměrem vyvolávat u čtenáře pocity hrůzy a strachu.“¹⁸⁶ Za předchůdce žánru je považován v literatuře E. A. Poe a ve filmové produkci vyniká scénárista a režisér A Hitchcock.

Jenže literární dílo *Spalovač mrtvol* je průnikem obou žánrů, z každého nese část definice. V případě novely jsou to rysy středně dlouhé prózy, je rozvíjen ústřední motiv - „problém“ druhé světové války, který ale překrývá hlubší problém, který byl pomocí různých metod v této práci objeven – problém identity, dobový kontext je ale způsobem, jak o identitě referovat, a tak je s motivem rozpadající se identity těsně spojen; a novela je omezena časem – v tomto případě se jedná zhruba o horizont dvou let s dovětkem jednoho odstavce o květnu 1945. Avšak v definici novely je vytyčeno, že jsou v ní potlačeny popisné složky, ale na popis je *Spalovač mrtvol* bohatý, na četných deskripcích (nehledě na jejich opakování, transformaci motivů apod.) a jak ukázala analýza masochistického jazyka, tak ten je založený právě na oněch popisech, metonymie se zas váže na poruchu selekce dochází k rozpadu jazykových znaků na obrazy, což se zas spojuje s masochistickým jazykem a Deleuze pojetí fetiše jako zadržného obrazu, též jím přirovnávanému k fotografii. Hororové prvky se v díle objevují, obraznost a opisy obtěžkává ponurá atmosféra, motivy smrti, pohřebnictví apod., které jsou ještě podpořené ritualizací a následnou fetišizací, stejně jako plížící se hrozba protižidovských zákonů a Třetí říše, jenže tyto motivy více jako hororové rozvíjí Herz ve filmu, jehož výhodou je obraz a zvuk, intenzivně působící na diváka, a především je to též otázka střihu, jak film ve výsledné

¹⁸⁵ VLAŠÍN, Š. (redig.) *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1984. s. 249

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 137

podobě vyzní. V českém prostředí je možná film zažitější, a proto se objevuje novější označení román s hororovými prvky pro literární dílo. Literární dílo Spalovač mrtvol, tak vykazuje známky žánrového hybrida, nelze jednoznačně určit, o jaký žánr se jedná, protože z každého obsahuje něco.

V souvislosti s Jakobsonem a jeho dvěma typy afatických poruch, pracuje Herta Schmidová – konkrétně s afázií provázanou s metonymií a tuto metodu aplikuje při analýze absurdního drama Václava Havla. Havlova absurdní drama jsou divadelní představení, ale zde není předmětem zájmu typ média, nýbrž žánrové vyhrazení díla, jehož jazyk je zatížen jazykovou poruchou a důležité je též české společensko-kulturní pozadí kvůli metonymii, která je na prostředí závislá (viz výše Jakobson). Podle Schmidové Havel ve hře *Horský hotel*: „experimentálně spojil všechny postupy své dosavadní absurdní tvorby, a jednoaktovky „vaňkovského cyklu“, tedy *Audience*, *Vernisáž* a *Protest* z roku 1975.“¹⁸⁷ Huml (jedna z hlavních postav *Horského hotelu*) se vyjadřuje formou klišé, Schmidová uvádí, že je přebírá z každodenní řeči a zakrývá pomatenou kauzální logiku před sebou samým i svými partnerkami, dialogy také podléhají rýmovaným postupům analogickým k lyrickému jazyku, kde zastává funkci souladu mezi jednotlivými motivy, Humlova řeč se opakuje v dialozích s manželkou i s milenkou a dochází tak ke zdvojení řeči: „Oba mechanické katalogy otázek stroje s technickou poruchou a lidského vědomí s narušenou logikou řeči ruší kauzální dialogické myšlení a nahrazují je mechanickou akumulativní asociací.“¹⁸⁸ a Havel tak komponuje dílo na pomezí hry s časem a hry s prostorem, kdy se Schmidová uchyluje k označení žánrů jako hybridního.

¹⁸⁷ SCHMIDOVÁ, H. *Struktury a funkce: výbor ze studií 1989-2009*. Praha: Karolinum, 2011. s. 333

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 350

7. Závěr

Sémiotická analýza provedená v této diplomové práci po vzoru masochistického jazyka, jehož primárním východiskem je pojetí Deleuze, avšak vhodně doplněno Girardovo tezí v návaznosti na fetiš. Jazyk, kterým promlouvá ústřední postava – Karel Kopfrkingl, je úzce vázán na opisy označujících či přímo na opisy celých pasáží, dochází k jejich nesčetnému opakování. Opisy se podle Deleuze přímo spojují s fetišem, k fetišizaci v případě Spalovače mrtvol dochází ve vztahu k předmětům, objektům i dalším postavám ve fikčním světě. Fetiš se projevují zdržováním obrazů, po vzoru fotografie. Samotný jazyk masochismu je v začátku vymezen spolu se sadismem. Barthes zastává názor, že jazyk sadismu se zakládá na mechanickém generování a opakování na sémiozických principech ve striktní návaznosti na logickou argumentaci libertina. Deleuze se ve své eseji Masoch a masochismus pokouší revidovat oba fenomény, jak sadismus, tak masochismus, které dále rozvíjí pomocí Freudovo psychoanalytického přístupu a také především poukazuje na zásadní nedostatek, jímž je nekomplementárnost sadismu a masochismu.

Oba způsoby psaní literatury nejsou vůči sobě v binární opozici, naopak se v jistých okamžicích prolínají. Na možnosti průniku poukázala především kombinace tezí Deleuze, Girarda a Barthese (nehledě na to, že ten se věnuje pouze sadismu, nejen v případě Sada, ale i dalších autorů) a jednotlivá specifika přináší možnost zrevidovat a místy reartikulovat jazyk masochismu. Kombinací těchto autorských přístupů dalo vzniknout variantě masochistického diskurzu, který není spárován s psychoanalýzou ani lékařským diskurzem, ani s dynamikou touhy vázanou na prostředníka, jenž při hlubší analýze z díla mizí – při povrchní analýze se tímto prostředníkem může zdát právě Kopfrkinglův kamarád Reinke, jenže při hlubší analýze není Kopfrkingl tím, kdo touží po Reinkeho světě, ale pokouší se naplnit svou vlastní identitu příslušností k někomu, k německému národu, protože je tím, komu v žilách koluje kapka německé krve, což je otázkou nikoliv identity, ale stávání se, bytí v diferencii vůči něčemu jinému.

Oba fenomény nejsou v binární opozici tak, aby utvářely komplexní systémy vzájemně se vylučující, naopak mají v základu některé další principy fungování společné například v opakování, fetišizaci vztahu k předmětům, objektům i subjektům.

Onu komplementaritu mylně učinil lékařský diskurz a nelze tak porovnávat patologické jevy se stylizačními jazykovými postupy, a proto je upuštěno i od hledání klinického obrazu často zmiňované schizofrenie samotného Koprkingla, protože je jen literární postavou, té nelze stanovit klinický obraz, pouze může vykazovat jisté známky podobnosti s reálným světem. Stylizační postupy v literárním textu vycházející z autorského záměru (v důsledku jazyka sadismu vzkřísuje autora ze smrti i Barthes) a tak jako v případě sadismu, kdy Barthes apeluje na to, že Sadova literatura není realistickou literaturou a nelze k ní přistupovat ani k jazyku masochismu z pozice morálních a etických hodnot, protože je to otázka diskurzu, jakým způsobem se o fikčním světě vypovídá, není zrcadlem reálného světa, sadismus stojí vždy na straně sémiotiky.

Fuksovo postupy psaní textu jsou na vysoké stylistické úrovni, zavádí více způsobů možnosti zdvojování kódu, který v konečném důsledku zatěžuje velmi četnými metonymiemi souvisejících s proměnou jednotlivých označujících, přes masochistické a fetišizované opisy až po intertextualitu. Skrze intertextualitu zaváděnou autorskou intencí, která je v případě Fukse zcela záměrná, spatřit souvislost s masochismu s mimésis, jenž nejedná se o klasickou mimésis jako referenci k reálnému světu, ale o mimésis referující ke zdvojenému fikčnímu světu, kdy dochází ke zdvojení jazykového kódu i fikčního světa. Vzniká tak základní prostor fikčního světa a paralelní imaginární prostor konstituovaný právě promluvami Koprkingla. Prvky integrované z reálného světa prostřednictvím intertextuality slouží základnímu prostoru fikčního světa, ten se následně skrze řeč hlavní postavy zdvojuje a imaginární svět referuje mimetickou formou právě k onomu základnímu „reálnému“ fikčnímu světu.

Fetišismus lze definovat jako fascinaci a zároveň posedlost ideou nebo neživým předmětem, extenzí těla. Fetiš se ustanovuje v ritualizaci a v případě díla *Spalovač mrtvol* je zásadní rozdíl mezi literaturou Masocha a Sada, fetišismus u Fukse není sexuální povahy, neprojevuje se ani v erotismu, ale fetišismus zde nabývá svého původního antropologického významu, jenž je nadřazen spojitosti fetiš se sexualitou, protože je širším (obecnějším) pojmem, který je primárně vybudován v nábožensko-mystickém kontextu, jak si všimá i Girard, je založen na metafyzickém úsilí a tak skrze rituály spojené se smrtí, dochází k zvýznamňování fetišů a adoraci smrti, kdy život se stává hodnotou ne-kvality bytí.

S metafyzickým úsilím Kopfrkingla dochází také k převrácení hodnotového rámce, což se projevuje nadhodnotou smrti – smrt je spásou, záchranou a vykoupením z lidského utrpení; a život shledává něčím méně hodnotným, život je něčím kvůli čemu lidé i zvířata trpí. Fetišismus se též projevuje neschopností se vyjadřovat, je spojen s potlačenou sexualitou (i když se místy náznaky erotična mohou objevit například fetišizace motivu krku Lakmé a paní Liškové, stejně jako pohlazení lýtka Lakmé těsně před oběšením) a morbiditou vyjádřenou zálibou v zádušním kultu.

Toto vzájemné mísení se projevuje ve *Spalovači mrtvol* formou jazykové afázie u Kopfrkingla, jehož jazyk z hlediska Jakobsonovy teorie dvou afatických poruch trpí poruchou selekce, a tak nabývá narativ metonymického rázu, protože jazyk je tím, co konstituuje paralelní fikční svět a v tomto konečném důsledku dochází ke krizi identity samotné, ta se totiž rozpadá pod tlakem jazyka, jako je tomu v případě *Carollovy Alenky v říši divů* – nejenže není Alenka užívat správně jazykový kód a její výpovědi jsou nejednoznačné a ostatní se musí opakovaně ptát, jakouže hlásku to vyslovila, ale na rozpad jazyka se váže rozpad identity, protože Alenčina identita není ustanovena, je proměnlivá, zůstává čistým procesem stávání se a nejde ani tak o možnost nějakou identitu nabýt, ale jde o samotný proces stávání se, bytí v diferenci vůči okolnímu světu, na tomto příkladu se opět prolínají teze Jakobsona a Deleuze (i když Deleuze problém identity přímo s masochistickým jazykem ani fetišem nespojuje).

Fikční realita románu je zdvojitá (deformována) hned několika způsoby, jejichž výkladu vhodně odpovídá Jakobsonovo pojetí afázie, spolu s poruchou selekce a metonymie a metafory v kontextu afatických poruch jazyka. Konstruováním označujících v kombinaci s jejich estetizací si Kopfrkingl vytváří uvnitř fikčního světa ještě svůj uzavřený „imaginární“ fikční svět, jehož se stává vězněm. Posedlost smrtí a fascinace pohřebním ritem skrze fetišizaci pomáhá utvářet tento nový řád. Masochismus se u Kopfrkingla projevuje ve fetišismu, v Deleuze definici je fetiš znehybněným / zadržným obrazem, fotografickým obrazem a k propojení masochistického jazyka, který se fetišizován s afatickou poruchou selekce vymezenou Jakobsonem, dochází vytlačováním jazykového znaku obrazem. Tato silná a detailní obraznost přechází do neurčité zabředlosti v každodennosti jako by realita konstituována mimo čas, stala se časovou konzervou,

fotografií. Tezi podporují i opakují se motivy míst i v případě redukování deskripce dalších postav, čímž jsou odosobňovány na „živé“ sochy (též figury mladé různolící dívky v černých šatech a dalších, figurou zde není míněn Barthesův pojem, nýbrž vedlejší postavy zbavené podobnějších fyzických rysů, jejichž identitu tvoří ve směs oděv a fyzické tělo je jen v opisu naznačeno).

Masochismus se ve fetišizované podobě projevuje myticky, obrazně, a proto se postupně ze smrti stává forma posedlosti, zdrojem možného šílenství. Masochismus si též zakládá na smluvním aktu, jenže Kopfrkingl není tím, kdo by uzavíral explicitně smlouvu s někým dalším, ale uzavírá ji latentně sám se sebou a smluvnost stvrzuje v ritualizaci. Hlavními fetiši působícími na Kopfrkinglovu řeč je spis o Tibetu, tibetská kniha mrtvých o David-Neelové (jak Fuks v textu uvádí). Kopfrkingl si nechá knihu svázat do žluté vazby, povyšuje ji na svou bibli, z níž přejímá interpretace principu života a smrti, přírody a společnosti (jejího systému a práva) k vymezení vlastního řádu světa – Kopfrkingl netouží po materiálním světě svého přítele Williho, ale po spravedlivém řádu, staví do stejné pozice člověka a zvíře, nechce, aby ani jeden trpěl. Stejně tak přebírá zákony o pohřebnictví, jež označuje jako černou knihu.

Celým dějem se proplétá neustálé Kopfrkinglovo opakování, parafrázování vět z integrovaných textů produkují nastrojenou sterilizovanou řeč, dochází k zaměňování jmen, která jsou ustanovena jako nové denotativní výrazy a označování lidí smyšlenými jmény apod., kdy nevynechává ani sebe, protože se jmenuje Roman, nikoliv Karel, stejně jako jeho manželka je Marie a nikoliv Lakmé. Kolegům a spolupracovníkům nasazuje zvířecí masky, ty však nejsou alegorickými opisy identit, ale jsou přiřazeny na základě vztahu Kopfrkingla k nim – jmény býložravců jsou označeni ti, kdo nesouhlasí s nacistickou ideologií, jako psovité šelmy (Fenek a Lišková) označuje ty, kteří mají něco společného s jeho vražděním, jsou vyjádřením podřadnosti. Fetišizovaný svět je hnán jistou fascinací a zároveň posedlostí smrtí, adoruje ji v metafyzické posvátno a dochází tak k jejímu zvýznamňování prostřednictvím každodennosti – práce, rodinný život, vztahy s přáteli atd. S nastolením nového řádu považuje K. Kopfrkingl své jednání a konání adekvátní řešení osobního problému ve společenské rovině.

V kontextu etnické identity, kdy se objevují ústřední motivy česko-německo-židovských vztahů v historické perspektivě před druhou světovou válkou a je tak Fuksovo dílo řazeno k tématu šoa, holocaustu, v české literatuře. Je pro potvrzení zjištěného poznatku, že *Spalovač mrtvol* je dílem, poukazujícím na hlubší problém, než je šoa, na identitu jedince ve vztahu ke společensko-politickému prostředí, protože samotná etnická identita je pojmem sociálního konstruktivismu. Rozhodně ale není záměrem tohoto konstatování problematiku holocaustu nějakým způsobem bagatelizovat či přímo vyvracet a popírat (jak na to upozorňuje ve svých pracích např. Didi-Huberman nebo Lyotard).

K průkaznosti správnosti teze slouží aplikování metody Lotmana, který se zabývá francouzštinou integrovanou do ruskojazyčného prostředí, kdy je francouzština výrazovým prostředkem šlechtického stavu, především u dam a proniká dále do oblasti kultury, umění i literatury; na Fuksem integrované němčiny do českého textu. Jedná se též o vysoce stylizační prostředek, poukazující na dobový kontext, ale především ukazuje to, co masochistický jazyk v kombinaci s fetišizovanými opisy, afatickou poruchou a metonymickým rázem díla – dochází ke zdvojení jazykového kódu, ke zdvojení fikčního světa.

V rámci analýzy byly také zmíněny případy špatně zvolené interpretace, které vedou spíše k desinterpretaci a v samotném závěru je řešena otázka žánru literárního díla *Spalovač mrtvol*, kdy nelze jednoznačně rozhodnout, zda se jedná o novelu nebo o román s hororovými prvky, ale s přihlédnutím ke Schmidové konstatování o Havlovo absurdním dramatu, lze říci, že Fuksův *Spalovač mrtvol* je také jistou formou hybridního žánru. Mimo jiné analýza tohoto díla poukazuje na jistá specifika Fuksovo diskurzu a nabízí se možnost věnovat se jednak motivům – smrti, společenským rituálům a obřadům, hostinám, hudbě, intertextualitě, čtení knih postav v díle apod.; a stylizačním postupům a prolínání základního a imaginárního fikčního světa, čímž by se dal utvořit celistvý obraz autorského rukopisu.

8. Seznam literatury

- ASSMANN, J. *Smrt jako fenomén kulturní teorie*. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o., 2003.
- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Praha: Dokořán, s. r. o., 2005.
- BLAHYNKA, M. a kol. *Čeští spisovatelé 20. století. Slovníková příručka*. Praha: Československý spisovatel, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1985.
- BRETON, A. *Manifesty surrealismu*. Praha: Hermann & synové, 2005.
- DELEUZE, G. *Masoch a masochizmus*. in: SACHER-MASOCH, L. *Venuša v Kožuchu*. Bratislava: Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2002.
- DELEUZE, G. *Logika smyslu*. Praha: Karolinum, 2013.
- DOLEŽEL, L. *Heterocosmica*. Praha: Karolinum, 2003.
- DOLEŽEL, L. *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014.
- ECO, U. a kol. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995.
- ECO, U. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2009a.
- ECO, U. *Teorie sémiotiky*. Praha: Argo, 2009b.
- ERIKSEN, T. H. *Etnicita a nacionalismus*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012.
- FUKS, L. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group, k. s. – Odeon, 2013.
- FULKA, J. *Roland Barthes – od ideologie k fantasmatu*. Praha: Togga, spol. s r. o., 2010.
- GIRARD, R. *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Dauphin, 1998.
- HOLÝ, J. a kol. *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2011.
- JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H Vyšehradská, s. r. o. 1995.
- KOVALČÍK, A. *((Tvář a maska (Postavy Ladislava Fukse*. Jinočany: H&H Vyšehradská, s. r. o. 2006.
- LOTMAN, J. *Kultura a exploze. Text v textu (vložená kapitola)*. Brno: Host – vydavatelství s. r. o., 2013.

- NĚMCOVÁ, V. *Prolínání subkultur: příklad burleska*. [online]. kulturnistudia.cz, © Kulturní studia, 2013–2018. ISSN 2336-2766.
- RAVAL, S. *Jakobson, Method, and Metaphor: A Wittgensteinian Critique*. *Style*. Vol. 37, Issue 4, p. 426-438, Winter 2003. ISSN: 00394238. Dostupné z: EBSCO
- SCHMIDOVÁ, H. *Struktury a funkce: výběr ze studií 1989-2009*. Praha: Karolinum, 2011.
- SOUČKOVÁ-LINHARTOVÁ, L. *Ladislav Fuks: Vévodkyně a kuchařka – zjevení biedermeieru?* Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2016.
- ŠEBEK, J. *Mezi textem a kontextem: Teorie literárního pole a kulturní materialismus jako modely zprostředkování. Nepublikovaná disertační práce*. Univerzita Karlova v Praze, FF. 2016.
- VLAŠÍN, Š. (redig.) *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1984.

9. Obsah

1. ÚVOD A CÍL PRÁCE	6
2. LITERÁRNÍ REŠERŠE	8
3. METODOLOGIE	11
4. SADISMUS A MASOCHISMUS VE SLUŽBÁCH DISKURZU	13
4.1. Sadismus jako nový jazyk literatury	15
4.2. Masochistický jazyk v maskách a opisech	18
4.2.1. Vztah masochismu k času a přírodě	24
4.2.2. Teatrálnost ve vztahu k fetišismu	28
4.3. Možnosti a nemožnosti fikčního světa	30
4.3.1. Panoptikum a boxerský zápas	34
4.3.2. Německé kasino a výlet na Petřínskou rozhlednu	38
5. METONYMICKÉ ASPEKTY DÍLA – OD FETIŠŮ KE SMRTI	42
5.1. Fetiš ve Spalovači mrtvol	43
5.1.1. Kult smrti	44
5.1.2. Zvířecí masky – psi, kočky a had	50
5.2. Afázie jako jazykový problém	53
5.2.1. Dvojstranná povaha řeči	54
5.2.2. Porucha v oblasti podobnosti – porucha selekce	56
5.2.3. Poruchy v oblasti souměznosti – porucha kombinace	57
5.2.4. Dva póly afatických poruch: metaforický a metonymický	59
5.3. Afatická porucha – zdroj zdvojení fikčního světa	60
5.4. Fetiš a identita klíčem metonymického narativu	64
6. ETNICKÁ IDENTITA A MOTIVY ŽIDOVSTVÍ REPREZENTOVANÉ VE SPALOVAČI MRTVOL	68
6.1. Identity postav na hranici mezi Židy a Němci	70
6.1.1. Kopfrkinglovo spolupracovníci, blízcí a rodina v opisech	70
6.1.2. Spalovač mrtvol a přízrak nacistické ideologie	77
6.2. Integrovaná němčina jako stylizační postup zdvojeného kódu	79
6.3. Na hranici – novela nebo román s hororovými prvky?	84
7. ZÁVĚR	87
8. SEZNAM LITERATURY	92
9. OBSAH	94