

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav české literatury a literární vědy

Bakalářská práce

Zuzana Kapitolová

**Komparace literárního a filmového vyprávění
(Ladislav Fuks: Spalovač mrtvol)**

**[The Comparison of Literary and Film Narrative
(Ladislav Fuks: Spalovač mrtvol)]**

Poděkování

Ráda bych touto cestou poděkovala Mgr. Blance Činátlové za odborné rady a pomoc při přípravě této bakalářské práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

Abstrakt

Tématem této bakalářské práce byla analýza literárního textu a jeho filmové adaptace a následné porovnání obou děl. Materiálem pro konkrétní komparace byla novela Ladislava Fuksa *Spalovač mrtvol* a její stejnojmenný filmový přepis režirovaný Jurajem Herzem. Rozbor Fuksovy knihy proběhl na základě monografie Seymoura Chatmana *Příběh a diskurs*, filmovou adaptaci jsme se pak pokoušeli rozčlenit na podobné roviny, jaké jsme vydělili u literárního textu, a ty jsme dále popisovali. V závěrečné kapitole jsme nastínili některé problémy, které se při adaptování literárního textu mohou vyskytnout, a nakonec jsme provedli srovnání obou děl.

Na základě komparace literární a filmové podoby *Spalovače mrtvol* jsme dospěli k závěru, že Herzův snímek je jednou z nejzdařilejších českých adaptací a jedním z našich nejlépe hodnocených filmů vůbec.

Abstract

The topic of this bachelor thesis was an analysis of the literary text and its film adaptation and subsequent comparison of the two. Material for this particular comparison was the novella *The Cremator* by Ladislav Fuks and the film version of the same name directed by Juraj Herz. The analysis of Fuks' book was done according to Seymour Chatman's *Story and Discourse*. During the analysis of film adaptation, we tried to divide the movie into the sections similar to those we used in our novella's study, and then we described those sections. In the final chapter we outlined some problems that might occur during the process of adapting of the literary text and finally we compared the novella and the film.

As a result of the comparison of the novella and its film adaptation we concluded that Herz's movie is one of the best adaptations and one of the best Czech films ever made.

Klíčová slova

adaptace, Spalovač mrtvol, Juraj Herz, Ladislav Fuks, pan Kopfrkingl, Rudolf Hrušínský, příběh, diskurs, Seymour Chatman

Key words

adaptation, The Cremator, Juraj Herz, Ladislav Fuks, Mr. Kopfrkingl, Rudolf Hrušínský, story, discourse, Seymour Chatman

Obsah

1	Úvod	6
2	Novela Spalovač mrtvol	8
2.1	Osnova příběhu	8
2.2	Události	9
2.2.1	Neverbální akce	9
2.2.2	Mluvení	11
2.2.3	Myšlení	13
2.2.4	Emoce, vnímání a počitky	13
2.2.5	Dějí	17
2.3	Čas a prostor	18
2.3.1	Čas	19
2.3.2	Prostor	21
2.4	Postavy	22
2.5	Perspektiva vyprávění	26
2.6	Koherence textu	27
3	Film Spalovač mrtvol	30
3.1	Výstavba dějové linie	31
3.1.1	Příběh a scénická posloupnost	31
3.1.2	Motivické postavy a obrazy	33
3.2	Vizuální stránka filmu	35
3.2.1	Filmové prostředí	35
3.2.2	Kamera a střih	37
3.3	Zvuk a hudba	40
3.4	Konstrukce a vyobrazení postav	41
4	Adaptace	46
5	Bibliografie	48
5.1	Prameny	48
5.2	Odborná literatura	48

1 Úvod

Adaptace literárního díla je proces, při němž dochází k přizpůsobení, přetvoření textu knihy do jiného žánru nebo média, například filmového scénáře nebo divadelní hry. Knihy se staly vděčnou předlohou pro filmy už ve dvacátých letech dvacátého století – jednou z prvních známějších adaptací byl snímek *Chamtivost* (*Greed*, němý film z roku 1924), který se pokoušel na stříbrné plátno převést román *McTeague* Franka Norrisa. První, nesestříhaná verze snímku měla více než šestnáct hodin. Od té doby filmová tvorba značně pokročila a knihy všech žánrů jsou jedním z nejčastějších adaptačních zdrojů. Mezi nejznámější přepisy posledních let patří trilogie *Pán prstenů* (*The Lord of the Rings*, 2001, 2002, 2003), série *Harry Potter* (2001, 2002, 2004, 2005, 2007, 2009, 2010, 2011) nebo snímek *Přelet nad kukaččím hnízdem* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975), oceněný Oscary za všechny nejvýznamnější kategorie – film, režie, herec a herečka v hlavní roli a scénář.

Co se týče českých adaptací, mezi ty nejznámější patří například *Obchod na Korze* (1965), *Kočár do Vídně* (1966), mnohé filmy natočené na motivy *Babičky* Boženy Němcové, nebo adaptace knih Karla Čapka.

Cílem této práce není analýza problematiky adaptace jakožto komplexního tématu. Komparace literárního textu a jeho filmového zpracování je velmi problematická a subjektivní, protože neexistují žádná pravidla, podle nichž lze toto srovnání provádět a na jejichž základě by pak bylo možné hodnotit výsledný film. Na následujících stránkách se proto pokusíme pouze o rozbor jedné konkrétní adaptace. Cílem této práce tak bude porovnání literární a filmové verze *Spalovače mrtvol*, jednoho z nejznámějších textů Ladislava Fukse. Kniha poprvé spatřila světlo světa roku 1967, filmové podoby se dílo dočkalo o pouhý rok později pod taktovkou Juraje Herze – premiéru v kinech mělo 14. března 1969.¹

Nejprve se podíváme na Fuksovu knihu. Při jejím rozboru nám jako hlavní teoretické východisko poslouží monografie Seymoura Chatmana *Příběh a diskurs* (*Story and Discourse*, 1978, česky 2008). Autor zde rozlišuje mezi obsahem textu a jeho formou a dále analyzuje jednotlivé složky a části obou aspektů narativu. V souladu s touto publikací rozložíme Fuksovu novelu na jednotlivé roviny, které si dále popíšeme. Těmito rovinami jsou události jednání a dění, okolní prostředí – prostor a čas příběhu, postavy, způsob a typy vyprávění a nakonec osnova příběhu a s ní spojené motivické prvky vytvářející koherenci textu. U všech těchto vrstev se podíváme na to, jak jsou vystavěny a zobrazeny, jakým způsobem jsou vzájemně propojeny a jak se podílejí na celkovém vyznění a atmosféře novely.

¹ Údaj převzat z filmové databáze ČSFD.

V další části textu se zaměříme na Herzovu filmovou adaptaci. Zde se pokusíme sledovat tytéž roviny jako u literárního textu – nejprve se podíváme na příběh a dějovou posloupnost filmu, zda se ve snímku objevují všechny události popsané v knize nebo jestli scénář některé epizody vynechal, upravil či naopak přidal, a jestli se tyto scény odehrávají ve stejném pořadí jako v novele. Poté se přesuneme k motivickým postavám a předmětům, tedy prvkům koherence textu a opět je porovnáme s literární předlohou. Další rovinou bude vizuální stránka snímku, u které budeme zkoumat způsob konstrukce a vyobrazení jednotlivých prostředí a práci kamery a střihu. V následujícím oddíle se krátce podíváme na zvuk a hudbu a nakonec se přesuneme k postavám. Zde nás bude zajímat, zda odpovídají Fuksově novele jak svým jednáním a chováním, tak myšlením a mluvením, jaké prostředky byly použity k vykreslení jejich charakterů a jak jednotliví herci ztvárnili své role.

V závěru se potom krátce zamyslíme nad obecnými problémy, které se při adaptacích objevují, a pokusíme se o výsledné srovnání obou podob *Spalovače* a zhodnocení filmového přepisu. Důležité pro nás bude zachování charakteru jednotlivých postav, hlavních zlomových událostí a epizod a také celkové vyznění filmu a jeho atmosféra.

2 Novela *Spalovač mrtvol*

Novela *Spalovač mrtvol* je čtvrtou knihou Ladislava Fukse, poprvé vydanou roku 1967 v Československém spisovateli. Jedná se o groteskně laděný psychologický horor, jehož hlavním hrdinou je Karel Kopfrkingl, zaměstnanec pražského krematoria. Zpočátku laskavý a milující manžel a otec, pacifista obdivující Tibet a jeho víru a kulturu, se pod vlivem svého okolí stane fašistou nejhoršího ražení, jenž ve jménu záchrany lidských duší neváhá zabít vlastní manželku a syna, či udávat své židovské i nežidovské přátele. Avšak dříve, než stačí do nacistické mašinérie vstoupit naplno a stát se odborným šéfem nových plynových žárovišť, čímž by naplnil svou vizi záchrany světa pomocí žehu, zcela propadne svým bludům a přijde o rozum, představuje si, že ho navštěvuje tibetský mnich, podle něhož je Kopfrkingl nový dalajláma.

Text knihy je rozdělen do patnácti kapitol, které vždy popisují jednu celistvější epizodu v Kopfrkinglově životě a zpravidla se odehrávají na jednom až třech místech. Příběh je možno rozdělit do tří částí – první část (kapitoly jedna až sedm) čtenáře seznamuje s rodinou Kopfrkinglových a jejich přáteli a známými. Ve druhé části, končící kapitolou jedenáct, Kopfrkingl pod vlivem svého starého přítele Wilhelma Reinkeho podléhá hitlerovské propagandě a stává se z něj fašista. Třetí část zahrnuje poslední čtyři kapitoly, v nichž události eskalují a Kopfrkingl, nyní již fašista tělem i duší, zcela propadá šílenství, zabíjí manželku i syna a bez skrupulí udává své přátele, pevně přesvědčený, že jim svým chováním pomáhá a zachraňuje je před krutým a tragickým osudem.

2.1 Osnova příběhu

Nejprve se podíváme na příběh jako celek. Novela se odehrává v Praze v rozmezí jednoho a půl roku – od časného jara 1938 do podzimu 1939 – a sledujeme v ní morální a ideologickou „proměnu“ hlavní postavy, pana Kopfrkingla.

V příběhu můžeme najít 5 klíčových událostí, kolem nichž je děj vystavěn. První a nejdůležitější epizodou je návštěva panoptika zobrazujícího morovou ránu, která Prahu zasáhla roku 1680. Výjevy zde zobrazené předznamenávají pozdější události a celá scéna symbolizuje Kopfrkinglovu proměnu.

Druhou událostí je zápas v boxu, který Kopfrkingl zhlédne spolu se svým synem Milim a přítelem Willi Reinkem. Hlavní hrdina, již jednou konfrontovaný s politickými a ideologickými postoji Reinkeho i jeho ženy, zde začíná podléhat přítelově obratné manipulativní argumentaci a pod jeho vlivem se dokonce mění i Kopfrkinglovo vnímání vlastního syna.

Třetí epizodu představují kapitoly deset a jedenáct, v nichž Kopfrkingl nejprve špehuje pražské Židy a později se setkává s Willim v Casinu. Zde pod tlakem Reinkeho argumentů mění názor i na svou ženu Marii, již říká Lakmé.

Předposlední událostí je zabití manželky a syna, k nimž dochází v závěrečných kapitolách knihy. Kopfrkinglova přeměna je dokonána, muž naprosto podlehl fašistické ideologii a svými činy realizuje výjevy a symboly zobrazené v panoptiku.

Posledním klíčovým momentem, který završuje Kopfrkinglův přerod a pád, je návštěva „tibetského vyslance“ v poslední kapitole novely, která symbolizuje mužovo naprosté propadnutí vlastním iluzím a ztrátu posledních zbytků přičetnosti. Pro celou epizodu je navíc příznačné, že tibetský mnich má tytéž atributy, které charakterizují i Kopfrkingla samotného.

2.2 Události

Seymour Chatman ve své knize *Příběh a diskurs (Story and Discourse, 1978, česky 2008)*² tvrdí, že osnova příběhu je tvořena událostmi (Chatman 1978/2008: 43). Tyto události pak dělí na jednání (akce) a dění; jednání jsou změny stavu, které vyvolává činitel, zpravidla postava, a mezi jeho základní typy patří neverbální akce, mluvení, myšlení a nakonec emoce, vnímání a počítky postav či jiných existentů, dění pak „předpokládá predikaci, jejímž narativním objektem je postava nebo jiný existent, na nějž se upírá pozornost.“ (Chatman 1978/2008: 45).

Ve *Spalovači mrtvol* sledujeme psychologický vývoj hlavní postavy, pana Kopfrkingla, a proto se většina událostí jednání, které v novele převažují, vztahuje právě k němu. Události dění se objevují v menší míře, ostatní postavy se na nich podílejí více a konatelem je zpravidla opět Kopfrkingl.

2.2.1 Neverbální akce

V naratologii se tradičně rozlišuje mezi dvěma způsoby prezentace událostí: předváděním (*show*) a vyprávěním (*tell*) (Chatman 1978/2008: 43, zvýrazněno v originále). Podle Chatmanova výše zmíněného dělení událostí tak předvádění odpovídá neverbálním akcím a dění, zatímco vyprávění koresponduje s mluvením a myšlením.

Neverbální akce jsou po mluvení druhou nejčastější událostí, kterou můžeme v novele najít. Velmi často doprovází právě mluvení, protože postavy pomocí deiktických výrazů odkazují na předměty a prostory kolem sebe. Nejčastěji můžeme toto spojení nalézt u Kopfrkin-

² Chatman zde pracuje s narativní dichotomií příběh (co se vypráví) a diskurs (jak se to vypráví). Do příběhu pak řadí události, postavy a prostředí a diskursem chápe prostředky, jimiž je příběh sdělován. Tato práce se bude jeho uspořádání držet.

gla, jemuž také většina neverbálních akcí patří [„Podívej, i támhle ten had v rohu je tu jako tenkrát,“ ukázal na hada v rohu, který tam hleděl z větve na *mladičkou růžolící dívku v černých šatech* před klecí, „já jsem se tenkrát před těmi sedmnácti léty divil, že dali hada do pavilónu dravců, když je to pro hady zvláštní pavilón ... a podívej, i to zábradlí je zde ...“ ukázal na zábradlí u leoparda“ (Fuks 1967/83: 7, zvýrazněno v originále)]. Celý příběh je zaměřen právě na něj, a proto většinu událostí vidíme z jeho perspektivy, s ohledem na jeho vnímání. V případě vedlejších postav příběhu představují neverbální akce jednu z událostí, které pomáhají utvořit jejich obraz.

Jednou z nejčastějších neverbálních akcí, jež se ve *Spalovači* vyskytují, jsou prostředky neverbální komunikace, především zrakový kontakt, gestikulace, mimika (zejména úsměvy) a dotyky. Kopfrkingl pozoruje věci a lidi kolem sebe a jeho nejtypičtější reakcí na ně je úsměv [„Víte, pane Strauss,“ usmál se pan Kopfrkingl a pohlédl teď na vedlejší strom“ (Fuks 1967/83: 10); „Mili, pane Strauss, sladkosti jí rád,“ usmál se pan Kopfrkingl a opět pohlédl na cedulku s reklamou Josefy Boučkové na vedlejším stromě“ (Fuks 1967/83: 11)]. Z těchto dvou ukázek je patrné, že Kopfrkinglův pohled často směřuje jinam, než na jeho konverzační partnery, a totéž platí o jeho úsměvu [„Víte, pane Strauss,“ usmál se pan Kopfrkingl na stůl, ozářený sluncem za korunou stromu, „pánbůh to s lidmi zařídil velmi dobře.“ (Fuks 1967/83: 12)]. Později zrakový kontakt a úsměv nabývají skrytého, dvojznačného významu. Poté, co je Kopfrkingl Willim přesvědčen, že i jeho žena je Židovka, se jeho pohled změní z láskyplného na odsuzující. Ve dvanácté kapitole, když se rodina vypraví na výlet na petřínskou rozhlednu, Kopfrkingl mnohokrát pronese narážku na Židy a židovství a pokaždé se přitom významně podívá na Lakmé:

„Ale to je jen pověst,“ [...] *“Něco podobného jako ten den narození a smrti Mojžíše sedmého března ...“* usmál se na Lakmé a trochu pohlédl na její černé vlasy (Fuks 1967/83: 133);

„támhle za Muzeem je někde Růžová ulice ... a za támhle těmi dvěma zlacenými baňatými koplami, co se tak lesknou ... no támhle na Vinohradech ...“ ukázal a prsten na ruce se mu blýskl, *“ty nevíš,“* usmál se na Lakmé, *“co to je? To je přece vinohradská synagoga, největší v Praze, copak ty to nevíš opravdu,“* usmál se na její černé vlasy, *„tys tam ještě nikdy nebyla?“* (Fuks 1967/83: 139, zvýrazněno v originále).

Vedle ukazování jako doprovodného jevu mluvení se Kopfrkingl také někdy uchyluje k dotykům, zejména hlazení vlasů jeho ženy a dcery [„Ovšem,“ pohládl ji po černých vlasech, „je to nikaragujský prezident Emilian Chamorro z roku 1916“; „Otče, tys koupil obrazy,“ řekla Zina, když se za chvíli vrátila z klavíru, a pan Kopfrkingl ji pohládl po vlasech a tváři“ (obojí Fuks 1967/83: 31)]. Poté, co muž propadne fašismu, dotyky ustanou a objeví se až na konci knihy, kdy události gradují [„Když Lakmé vylezla na židli, pan Kopfrkingl jí po-

hladil lýtko, hodil jí smyčku na krk a s něžným úsměvem jí řekl: „Co abych tě, drahá, oběsil?“ (Fuks 1967/83: 149)].

Kromě prvků neverbální komunikace patří do neverbálních akcí i pohyb postav. V případě Kopfrkingla nalezneme tento typ událostí zejména v pozdějších fázích příběhu, kdy dojde k jeho proměně, kterou čtenář vidí právě prostřednictvím mužových nejradikálnějších činů. První polovina novely je spíše statická, převažuje v ní myšlení a mluvení, pohyb postav je minimální. Můžeme ho nalézt v drobných úkonech, které provádějí jednotlivé postavy, například ve druhé kapitole, kdy jsou Kopfrkinglovi v panoptiku a postupně přecházejí od jedné scény ke druhé; ve třetí kapitole, kde manželé společně zavěšují obrazy, jež muž koupil; nebo ve čtvrté kapitole, v níž Kopfrkingl provádí po krematoriu nového kolegu pana Dvořáka. Druhá a třetí část příběhu jsou dynamičtější, zejména ty epizody, ve kterých Kopfrkingl naplno podléhá Williho manipulaci a fašistické ideologii (kapitola deset, třináct a čtrnáct). Události v těchto kapitolách líčené, zejména vražda manželky a syna, jsou podány jednoduchým, až strohým stylem, ve srovnání s mluvními akty jsou velmi stručné a lakonické:

A s nepřilíš veselým úsměvem vzal železnou tyč, která ležela v koutě u výklenku se záclonou, povalil chlapce na kolena, rozkročil se nad ním v těch svých černých botách a klopeném klobouku se šňůrou a pérem a utloukl ho tyčí. Pak jej zdvihl ze země, strčil do rakve k esesákovi, rakev byla, jaká má být, vysoká a široká, vešli se tam oba jako nesourodí bratři, zatloukl rakev kleštičkami, prohlédl tyč i dlažky, jsou-li čisté, poopravil klobouk ... a šel. (Fuks 1967/83: 156, 157, zvýrazněno v originále).

Co se týče vedlejších postav, jsou úsměvy a pohled také jejich nejčastější neverbální akcí a zejména úsměv nezřídka představuje reakci na slova jiné postavy [„Ty o něm mluvíš jako o strašidle,“ usmála se Lakmé s pohledem na židli, „Erna přijde také?“ (Fuks 1967/83: 98)]. Další události, které vedlejší postavy vykonávají, většinou pouze představují pohyb v omezeném prostoru, zpravidla v bytě Kopfrkinglových nebo v krematoriu, nebo činnost, kterou provádí během rozhovoru s jinými postavami: „Snad jsem ti, Romane, ještě neřekla,“ usmála se Lakmé, vyjímajíc z kredence talířky, „že psal Willi. Pohled, tady jsem našla jeho lístek,“ vyňala z kredence lístek, „snad se nic nestalo, že jsem zapomněla, přišel dnes ráno.“ (Fuks 1967/83: 71, 72).

2.2.2 Mluvení

Mluvení představuje nejčastější událost jednání, která se ve *Spalovači mrtvol* vyskytuje. Stejně jako u neverbálních akcí i v tomto případě patří většina událostí Kopfrkinglovi. Ostatní postavy hovoří málo. Nejvíce replik patří Willimu, který má zejména ve druhé a třetí části příběhu několik dlouhých rozhovorů s Kopfrkinglem.

Jak uvidíme v následujících odstavcích, Kopfrkinglovy mluvní akty jsou netypické. Nejen svou formou, ale i obsahem. V podstatě jedinými tématy, která muže zajímají, jsou smrt a zpopelnění těla a hudba. Většina děje novely je realizována pomocí mluvení, v knize najdeme mnoho Kopfrkinglových monologických pasáží (častá je i samomluva), dialog je zřídka. Mužova řeč občas připomíná projev (pasáže, kde mluví o „dobrém lidském státě“), význačné pro ni je i časté opakování týchž frází nebo celých úseků, které s daným tématem souvisí pouze okrajově nebo vůbec. Vždy, když mluví o obrazech, které koupil, začne vyprávět o životě pana Holého - říká o něm, že „je to starší opuštěný člověk, vdovec, žena mu umřela před osmy léty u Panen“ a jeho dcera je „taková hezká mladá růžolíci dívka v hezkých černých šatech“ (str. 30, 34). V rámci těchto frází také uvažuje.

Úloha, kterou mluvení ve *Spalovači* hraje, je o to důležitější, že nejednou zastupuje neverbální akce. V první části třetí kapitoly Kopfrkingl koupí nové obrázky na výzdobu bytu. Čtenář vchází do děje až v okamžiku, kdy muž přijde domů a s manželčinou pomocí obrazy věší. Samotný akt nakupování je zde pouze zpětně tematizován, když Kopfrkingl danou epizodu vypráví Lakmé. Tentýž postup se opakuje v desáté kapitole, když se Kopfrkingl obléká do žebráckého převleku, který mu nachystal Willi, a opakuje si při tom rozhovor, který s přítelem očividně vedl – Willi mu vysvětloval, z jakých předmětů se převlek skládá, jak ho má Kopfrkingl použít (jak se do něj obléct) a proč ho bude potřebovat (proč Hitler pronásleduje zrovna Židy). Později se muž ve vzpomínkách přímo vrací ke dni, kdy mu Reinke převlek donesl, a část jejich rozhovoru se ke čtenáři dostává nezprostředkovaně.

Jak již bylo řečeno, nejvíce v příběhu mluví Kopfrkingl. Někdy se jedná o konverzace, avšak většinou atypické. Dialogičnost, nejdůležitější vlastnost rozhovorů, mizí a je nahrazena monologem. Kopfrkingl zpravidla nemluví s někým, ale *na* někoho. Čtenář má mnohdy k dispozici pouze jeho část rozhovoru, repliky komunikačního partnera už verbalizovány nejsou, a to ze tří důvodů. V prvním případě druhá postava žádnou reakci nenabídne – buďto se vůbec nedostane ke slovu nebo je ignorována. Příklad nalezneme na konci druhé kapitoly, kdy Kopfrkingl položí Milimu otázku, ale odpověď už ho nezajímá: „Tak co, Mili, co dělá synovec pana doktora Bettelheima Jan? A co Vojtík Prachařů ze třetího patra? Co?“ zeptal se vlídně, a aniž slyšel Miliho odpověď, řekl: „Nezůstávej tak pozadu, Mili, pospěš si.“ (Fuks 1967/83: 27). Druhým typem jsou situace, kdy komunikační partner sice něco řekne, ale jeho reakce je tematizována v promluvě prvního mluvčího. V případě následující ukázky se jedná o promluvu Williho, který po zhlédnutém zápase v boxu zápase hovoří s Milim:

„Heled', Mili, to je nějaký letáček a přihláška, piší tu o tréninku v Klubu mladých, přijďte mezi nás, stojí zde ... tu máš ... co?“ zeptal se, když Mili vzal letáček a něco řekl ... „ten řeznic-

ký učeň? Ten, co prohrál? Jestli je tam zaměstnán ... ale kdež. Je to řeznický učeň a v klubu jen boxuje, vždyť to máš na tom letáčku ...“ (Fuks 1967/83: 94).

Událost podobného typu se objevuje v kapitole devět, kde Kopfrkingl hovoří s Lakmé: „Pan Strauss má vskutku úspěch, ten dobrý, svědomitý člověk, [...] žena mu umřela na souchotě, syn na spálu [...] a já našel dalšího. Ale koho,“ usmál se otázce Lakmé, která stále čistila sedátka židlí, „také dobrého člověka, také svědomitého a poctivého, nějakého pana Rubinsteina.“ (Fuks 1967/83: 97).

Posledním případem, kdy se repliky komunikačního partnera neobjeví, jsou okamžiky, kdy vedlejší postavy pouze mlčky pozorují své okolí a Kopfrkingl na ně začne hovořit, jako by skutečně něco pronesly: „Ach, to je jeden francouzský ministr,“ řekl pan Kopfrkingl, když Míla pohlédl nade dveře, kde teď visel nikaragujský prezident, neboť na jeho místě u okna u tabulky byl teď obrázek svatebního průvodu, „bývalý profesor na Collège des sciences sociales, později ministr penzí.“ (Fuks 1967/83: 83).

2.2.3 Myšlení

Události myšlení se ve *Spalovači* zpravidla objevují jako vnitřní monolog nebo nepřímá řeč Kopfrkingla. Ten je také jedinou postavou, jejíž myšlenky jsou čtenáři nabídnuty. Svým obsahem i formou odpovídají mužovým mluvním aktům a čtenáři pomáhají pochopit jeho povahu a pohnutky jeho činů. Do myšlení bychom mohli zařadit i Kopfrkinglovu samomluvu, která se v novele vyskytuje poměrně často.

První událost myšlení můžeme najít na začátku čtvrté kapitoly, kdy Kopfrkingl míří do krematoria a přitom rozjímá nad pocity, které v něm jeho pracoviště vyvolává, a přirovnává je ke svému manželství. O pár stránek dále se krátce zamyslí nad uklízečkou v krematoriu, paní Liškovou, avšak jeho úvahy se brzy opět vrátí k jeho práci. V této kapitole také můžeme vidět první náznaky proměny mužova uvažování, když vzpomíná na to, co mu při své návštěvě řekl Willi, a chvíli nato mluví o zbavení se utrpení. Stejná výstavba myšlenkových procesů (náhodná myšlenka, která Kopfrkingla dovede k úvahám o jeho „Chrám smrti“ a spalování mrtvých) se objevuje například i na začátku páté kapitoly, když Kopfrkingl přemítá, co by Lakmé řekla, kdyby zjistila, že chodí na pravidelné prohlídky k doktoru Bettelheimovi.

2.2.4 Emoce, vnímání a počitky

Emoce vyjádřené ve *Spalovači mrtvol* představují poslední z oblastí, ze kterých lze zachytit chování, postoje a názory vedlejších postav příběhu.

Fuks těchto přímých deskriptorů příliš nevyužívá, jejich řídký výskyt je zpravidla omezen na formulace typu „něžně se usmál“, „řekl ustaraně“ apod., jimiž se utváří Kopfrking-

lova povaha. Mužovo emocionální rozpoložení však čtenář většinou odvozuje z jeho mluvy, myšlení a chování. Zpočátku je jednání celé Kopfrkinglovvy rodiny nazíráno jako jemné, něžné, laskavé – v souladu s Kopfrkinglovou povahou a jeho viděním světa. Později, s mužovou postupující fašizací, dochází k posunu. Jeho okolí se chová nejistě, odmítavě, chladně, v případě Kopfrkinglovvy manželky Marie dokonce až vyděšeně. Tyto popisy nám také nabízejí vnější, do jisté míry nezaujatý pohled na jednotlivé postavy, který leckdy odporuje tomu názoru, který si čtenář utvoří na základě mluvních aktů postav.

Jak již bylo řečeno, vyjádření emocí či vnímání se nejčastěji vztahuje k verbálnímu či neverbálnímu jednání postav, kdy popisuje jejich výraz v obličeji, postoj těla či způsob, jakým mluví. U vedlejších postav se obecně vyskytuje velmi málo. Co se týče Kopfrkinglovvy manželky a dětí, objevují se emoce především u Miliho, který se jeví jako nejistý, nesmělý mladík. Když se ve druhé kapitole jde rodina podívat do panoptika, Mili má obavy: „To bude něco hrozného?“ zeptal se Mili nejistě“ (Fuks 1967/83: 16). Tatáž situace se opakuje v osmé kapitole, když jde s otcem a Willim na box: „To poteče krev?“ zhrozil se Mili“ (Fuks 1967/83: 86), ve dvanácté kapitole na petřínské rozhledně: „To pojedeme výtahem?“ zeptal se Mili nejistě“ (Fuks 1967/83: 130) a naposledy v kapitole čtrnáct, kdy Kopfrkingl zavede syna do krematoria, kde ho pak zabije: „To jsou ty pece?“ chvěl se a nejistě koukal“ (Fuks 1967/83: 155). Jediný okamžik, kdy jeho zakřiknutost mizí, je začátek kapitoly devět, když se spolu se sestrou vrací s koupenými kapry: „Měli moc velký,“ zvolal Mili, celý žhavý, „takovýhle.“ (Fuks 1967/83: 98). Na jeho projevu je patrná radost a nadšení.

U Kopfrkinglovvy manželky jsou v prvních kapitolách používány formulace jako „řekla Lakmé tiše“, „Lakmé na něho tiše pohlédla“ (obojí Fuks 1967/83: 8), což však není přímo popis emocí, ale způsob vyjadřování. Později už se objevují fráze typu „pan Kopfrkingl se usmál, když k němu Lakmé překvapeně vzhlédla“ (Fuks 1967/83: 28), „řekl něžně a rychle, když Lakmé na něho vyčítavě pohlédla“ (Fuks 1967/83: 29) nebo „Já nevím s tou SdP“ Lakmé upila rozpačitě, zaraženě čaje, který stál na stole vedle lahve vína“ (Fuks 1967/83: 36). S Kopfrkinglovou postupující fašizací se mění i reakce Lakmé. Když v deváté kapitole Kopfrkingl začíná přejímat Williho postoje, Lakmé jeho proměna trápí:

„Ale zato jsem čistá germánská duše. Ano...“ usmál se na Lakmé, která vzhlédla, „to mi dnes řekl Willi. Předurčený, vyvolený,“ usmál se ke sklence, „večeří s Ernou v německém Casinu, Casinu je v Růžové ulici, má vchod se třemi schody, obložený bílým mramorem, Willi večeří v nejlepší společnosti. Abych nezapomněl,“ usmál se na Lakmé, která nějak zesmutněla, „v novinách je zas plno neštěstí.“ (Fuks 1967/83: 106).

Situace se opakuje, když se Kopfrkingl v následující kapitole převleče za žebráka, aby mohl špehovat Židy: „Pan Kopfrkingl pohládl Lakmé, která byla stále neklidná a zaražená“

(Fuks 1967/83: 113). O dvě kapitoly dál je na ženě již znát jistá rezignace, když její manžel mluví o Němci obsazeném Černínském paláci: „Vidíš nad palácem, drahá,‘ pan Kopfrkingl se usmál na Lakmé, která stála vedle něho nějak sklesle, ‚vidíš nad palácem tu říšskou vlajku?’“ (Fuks 1967/83: 132). A naposledy, ve třinácté kapitole, kde Kopfrkingl oznamuje zatečení svých kolegů, které předtím udal Willimu, vidíme poslední záblesk emocí, tentokrát čirého děsu: „U nás zatkli pana Zajíce, Berana a ředitele... bůhsud’ proč, zřejmě pro jejich nepřátelství k Říši, německému národu, lidstvu... Co,‘ usmál se na Lakmé, která se zděsila, ‚co se bojíš?’“ (Fuks 1967/83: 148). Z ukázek je patrné, že většinu emocionálních reakcí v ženě vyvolává její okolí, především manžel a jeho proměna. To samé platí pro dceru Zinu, jejíž emoce jsou čtenáři předkládány nejméně často. V knize se tak stane jenom párkrát, a to ve druhé polovině. První emocionální reakci (údiv) můžeme u dívky sledovat, když se Kopfrkingl převlékne za žebráka. Nejviditelnější emoce se u Ziny projeví až v poslední kapitole, kdy už zůstala s otcem sama a studuje na německém gymnáziu. Nejprve vyjadřuje lítost nad důsledky svého přechodu do jiné školy [„Ztratila jsem přítelkyně,‘ řekla Zina sklesle, ‚nevěděla jsem, že je ztratím.’“ (Fuks 1967/83: 162)] a pak ji vyděsí otcova slova o budoucnosti Čechů: „Češi budou likvidováni. Ano, dítě, je to tak,‘ řekl, když Zina sebou trhla, ‚pravdě musíme pohlédnout do očí statečně a otevřeně.’“ (Fuks 1967/83: 163, 164). S výjimkou těchto několika případů nám zůstávají utajeny emoce celé Kopfrkinglovy rodiny, takže jejich pocity či názory na otcovu a manželovu proměnu lze pouze odhadovat z ostatních událostí.

V příběhu se vyskytuje ještě několik jednotlivých epizod, kde jsou tematizovány emoce vedlejších postav. Jedná se o scénu s Reinkeovými ve třetí kapitole, kde oba manželské páry diskutují o Hitlerovi. Na dvou místech se v souvislosti s Willim a jeho ženou Ernou objeví spojení „tvrdě pohlédnout“ a „tvrdě se zasmát“ naznačující nesouhlas obou manželů s odmítavým postojem jejich českých přátel: „Paní Reinkeová pohlédla dost tvrdě na pana Kopfrkingla, vzala noviny, zalistovala a četla“ (Fuks 1967/83: 35); „Kapka,‘ zasmál se Willi dost tvrdě a pohlédl na přítele Kopfrkingla, ‚kapka. Ale člověk se svědomím a srdcem cítí i tu kapku.’“ (Fuks 1967/83: 36). O několik vět později, když Willi hovoří o tom, co Hitler pro Němce udělal, je jeho způsob řeči popsán jako „důrazný“ („Pošli bychom nezaměstnaností, [...], **to je** tragédie,‘ řekl Willi důrazně“), a chvíli nato, když se vyjadřuje o svých politických přátelích, se objevuje formulace „řekl dost suše“ – „Je to vedoucí pracovník SdP a jede do Berlína k poradě s ministrem Goebbelsem,‘ řekl dost suše“ (obojí Fuks 1967/83: 36).

Druhou epizodou, kde dochází k tematizaci Reinkeho pocitů, je konec osmé kapitoly a návrat mužů z boxu. Willi opět brání Hitlera a jeho politiku [„Neboj se,‘ řekl Willi stále ještě vlídně a s úsměvem, ‚Hitler musí mít úspěch, protože bojuje za vznešené cíle.’“ (Fuks

1967/83: 94)], a když Kopfrkingl neustále mluví pouze o posmrtném životě a věčnosti, pak dává najevo pochyby, a nakonec svému příteli otevřeně oponuje, Reinke ztrácí trpělivost [„Však jde o život věčný,“ přerušil ho Willi teď už trochu rázně, „o věčný život našeho národa.“ (Fuks 1967/83: 95)] a začíná mít zlost [„Proto, že bojuje za štěstí a spravedlnost sta miliónu lidí?“ řekl Willi ostře, „za věčný život našeho národa?““ (Fuks 1967/83: 96)].

Posledním místem, kde je čtenář okrajově seznámen s emocemi vedlejších postav, je třináctá kapitola, v níž se plně fašizovaný Kopfrkingl vrací do krematoria. Jeho okolí na něj reaguje chladně, s odstupem. Když přijde pozdě do práce, ředitel na jeho vysvětlování nijak nereaguje [„Ředitel pohlédl na pana Kopfrkingla a neřekl ani slovo, v jeho tváři se nehnul ani sval, nepohnulo ani oko“ (Fuks 1967/83: 144)] a ani jeho spolupracovníci s ním nemluví a prakticky ho ignorují [„U žárovišť se usmál na Zajíce a Berana, kteří mlčky a chladně sledovali teploměry, mikrofonem znělo z obřadní síně ‚Čechy krásné, Čechy mé...‘, zeptal se jich, kde je pan Dvořák, a Zajíc mlčky hodil hlavou na konec chodby k přípravě.“ (tamtéž)].

Stejně jako v případě jiných událostí, většina emocí, které se v knize objeví, patří Kopfrkinglovi. U něj je také nejviditelnější rozpor mezi emocemi a ostatními událostmi jednání; jeho emoce zde prozrazují určitou plytkost jeho povahy. Zřetelně se to ukazuje ve třetí kapitole, když Kopfrkinglovy navštíví jejich přátelé Reinkeovi. Kopfrkingl je v jejich přítomnosti nejistý a rozpačitý, protože zpochybňují jeho zvyky a názory a on se bojí se starým přítelem přít. Pokouší se proto nepříjemným tématům vyhnout a rychle je ukončit. Poprvé znejistí už pár minut poté, co Reinkeovi dorazí a řeč se stočí na sousedy Bettelheimovy: „Bettelheim?“ zdvihl Willi oči, „zvláštní jméno. Není to ten lékař, co má dole na domě tabulku?“, a když pan Kopfrkingl kývl, vstal, a zatímco jej pan Kopfrkingl trochu nejistě pozoroval, přistoupil k oknu a pohlédl na tabulku, která tam visela na černé šňůře.“ (Fuks 1967/83: 33). Nabízí se otázka, zda se Kopfrkingl cítí nejistě kvůli Williho zkoumání jeho bytu nebo kvůli jeho otázce. Podruhé muž upadne do rozpaků jen o okamžik později, když se Willi zeptá na obraz, který Kopfrkingl týž den koupil: „To je bývalý francouzský ministr penzí Louis Marin,“ řekl pan Kopfrkingl trochu rozpačitě“ (Fuks 1967/83: 34). Zde je už evidentní, že se ve Williho přítomnosti cítí nejistý sám sebou, možná si je díky němu nucen uvědomit zvláštnost svých zálib. Naposledy můžeme Kopfrkinglovu nejistotu pozorovat, když Reinke obhazuje Hitlerovu politiku i jeho kroky: „Pan Kopfrkingl hleděl rozpačitě na Williho a pak řekl: ‚Vem si mandle‘.“ (Fuks 1967/83: 35). Je patrné, že je přítelovými slovy zaražen a nesouhlasí s ním. Když se v páté kapitole podrobuje pravidelné lékařské prohlídce, doktor Bettelheim s ním hovoří o současné politické situaci a Kopfrkingl cítí obavy, které jeho přítel utiší.

„Pane doktore, mám starost...“ dodal a v duchu si myslil: *Mám starost jako ten náš pan Zajíc a skoro se toho bojím. [...]*

„Jen se, pane Kopfrkingl, nebojte,“ usmál se lékař, „násilí se nikomu nadlouho nevyplácí.“ [...], *Hledíte na obraz,“ usmál se lékař.*

„Léta na něj hledím,“ usmál se pan Kopfrkingl teď již klidně, „léta a uchvacuje mě stále tak, jako když jsem ho viděl poprvé.“ (Fuks 1967/83: 54)

Později však obrací a děsí ho naopak protiněmecké názory jeho známých a rodiny: „A pak se s hrůzou dozvěděl, co mu boxer říká, o čem se spolu baví. Proč tak pilně trénuje. Proč se tak pilně učí boxu. Proč musí jeho rány sedět. Protože Němci vtrhli do naší země. Protože jsou násilníci. Protože nám vzali svobodu... A Mili, když to říkal, hleděl jako ovce, a hleděl na kočku a pan Kopfrkingl se přemohl a smutně potřásl hlavou.“ (Fuks 1967/83: 147).

Zbývající popsané emoce jsou v souladu s Kopfrkinglovou povahou a jejím vývojem. V první polovině knihy se v souvislosti s jeho chováním a vyjadřováním nejčastěji objevují atributy „něžný“, „vlídný“, „laskavý“: „A pan Kopfrkingl se zastavil, zastavil v lehkém předjarním větříku, který mu provál vlasy, zastavil na cestě vroubené keři, vlídně kývl a v jeho duši byl klid a mír, jaký bývá v lidech, kteří právě učinili obřad před oltářem.“ (Fuks 1967/83: 9). Kopfrkingl se často usmívá, mluví jemně, k těm, o nichž je přesvědčen, že je postihly tragédie, se chová soucitně, vyjadřuje se o nich lítostivě a smutně: „Pak přišel pan Strauss o ženu, zemřela mu *na krční souchoť,*“ smutně se usmál na Lakmé“ (Fuks 1967/83: 14, zvýrazněno v originále). Později však začíná být jemnost, něha a vlídnost pouze vnějšková, smutek pramení nikoli z lítosti nad tragickou minulostí jeho známých, ale nad jejich rovněž tragickou budoucností, nad jejich slabostí, která jim zabrání stát se součástí nového německého světa: „Když přišel domů, do jídelny, nebeská stála u okna pod obrazem svatebního průvodu a tabulkou, nejvznešenějším jízdním řádem, jen se usmál na její černé vlasy a cítil přitom lítost.“ (Fuks 1967/83: 146).

2.2.5 Dění

Události dění představují ve *Spalovači* ty epizody, v nichž jsou postavy subjektem děje, nikoli tím, kdo ho vyvolává. Na dění tak můžeme nahlížet ze dvou perspektiv. Ta první koresponduje s výše rozepsanými událostmi jednání, v nichž jsme považovali všechny důležitější postavy za konatele akcí. K událostem dění tak dochází poměrně zřídka, protože příběh se soustředí na Kopfrkingla a ostatní postavy jsou tematizovány pouze tehdy, je-li přítomen i muž samotný.

Druhá perspektiva je založena na Kopfrkinglově nadřazeném postavení coby ústřední postavy příběhu. Veškeré události jednání se uvažují pouze ve vztahu k němu, takže dění pak znamená ty situace, kdy je Kopfrkingl buďto přímo v roli pozorovatele, nebo představuje spo-

luúčastníka dějem zasaženého, nikoli jeho původce. Patří sem tedy všechny ty okamžiky, kdy jednají ostatní postavy a Kopfrkingl se stává součástí dané události pouze na pasivní úrovni.

V případě první perspektivy je, jak již bylo řečeno, dění nepříliš frekventované.³ Nejvýznamnějšími tematizovanými událostmi tohoto typu je návštěva panoptika, zápas v boxu, výlet na petřínskou rozhlednu nebo tanec dvou motivických postav u Stříbrného pouzdra. V příběhu se objevují i takové události dění, které vypravěč pouze letmo zmíní, popíše několika slovy a dále už se jim nevěnuje. Jedná se například o poznámky komentující politické události nebo o krátká, několikaslovná shrnutí toho, co se událo mimo rámec vyprávěného příběhu. V závěru třinácté kapitoly se například objevuje věta: „Lakmé byla zpopelněna v Chrudimi u Slatiňan... a pan Karl Kopfrkingl byl – po svatodušních svátcích – jmenován ředitelem pražského krematoria“ (Fuks 1967/83: 150). Podobných shrnutí najdeme v knize několik, většina z nich se však vztahuje ke Kopfrkinglovým neverbálním akcím. Ostatní události dění často popisují jednání motivických postav, kterých si Kopfrkingl všímá, nebo obecně ty děje, jež se odehrávají v mužově přítomnosti.

U druhé perspektivy jsou děje častější – kromě událostí zmíněných v předchozím odstavci sem totiž patří také neverbální akce všech postav s výjimkou Kopfrkingla samotného. Mezi děje tak můžeme zahrnout všechny pasáže, v nichž se popisuje činnost postav - Dvořákovu kouření, jednotlivé úkony doktora Bettelheima, když provádí pravidelnou prohlídku a testy Kopfrkingla, nebo Williho pohyby či gesta. Stejně jako v předchozím případě i zde se jedná pouze o krátké popisy, vypravěč se soustředí na Kopfrkingla.

2.3 Čas a prostor

Jak již bylo řečeno v úvodu tohoto oddílu, text *Spalovače* je rozdělen do patnácti kapitol a jeho příběh se odehrává zhruba v průběhu jednoho a půl roku. Prostor a čas zde hrají velkou roli a na mnoha místech jsou tematizovány. Chatman rozlišuje mezi časem příběhu (trvání událostí narativu) a časem diskursu (doba, po kterou trvá čtení diskursu) (Chatman 1978/2008: 64) a také mezi prostorem příběhu a prostorem diskursu (Chatman 1978/2008: 100). V případě *Spalovače mrtvol* je prostor diskursu však spíše otázkou filmové verze díla, a proto se jím budeme zabývat až dále.

³ Ve filmové verzi se dění objevuje více, především v davových scénách – na večírku přátel v úvodu snímku, na pouti, na boxu, na Chevra sudě nebo v Casinu.

2.3.1 Čas

Děj *Spalovače* sledujeme chronologicky, čas příběhu odpovídá času narativu. Jedinou výjimku představují kapitoly tři a deset, ve kterých se objevuje jistá analepse (flashback). Vyprávěcí čas příběhu je minulý.

Děj novely začíná na jaře roku 1938 a končí na podzim 1939, přičemž poslední řádky knihy se odehrávají v polovině května 1945, těsně po skončení války. Zejména ve druhé a třetí části knihy je časové ukotvení velmi důležité. Kapitoly šest, sedm, jedenáct a patnáct začínají krátkým, několikaslavným shrnutím politické situace v Československu a na konci první části čtrnácté kapitoly se objevuje podobné shrnutí týkající se Hitlerových válečných úspěchů. Tyto krátké zprávy odráží proměnu Kopfrkinglovy osobnosti a čtenáři umožňují orientovat se na časové ose příběhu. Přesný čas, kdy příběh začíná, však čtenář zjišťuje postupně ze střípků informací, které vypravěč nabízí. První konkrétní časový údaj totiž představuje právě až úvodní věta kapitoly šest: „Dosavadní vláda odstoupila a v čelo nové nastoupil jednooký generál, pak vyhlásili mobilizaci.“ (Fuks 1967/83: 57). Kromě úplného závěru knihy, v němž je uvedeno datum „polovice května 1945“, ve *Spalovači* najdeme pouze dvě místa, kde se objevuje přesná datace. Prvním místem je desátá kapitola, v níž se vyskytne situace, kdy na tabulce u vchodu do židovské radnice visí oznámení o pořádání Chevra sudy, která se uskuteční 6. března 1939 (strana 117). Druhé místo pak představuje poslední kapitola. Když je Kopfrkingl povolán k Boehrmannovi, objeví se zmínka o podzimu 1939 (strana 159). Zbývá časová ukotvení vyžadují alespoň základní znalost událostí konce 30. let.

S výjimkou výše zmíněných poznámek k tematizaci času příliš nedochází. V první kapitole se několikrát opakuje slovo „předjarní“ jako časový údaj, devátá kapitola se odehrává o vánocích a na konci patnácté kapitoly se motivicky vrací lehce pozměněná fráze z první kapitoly: „lehký podzimní větřík mu provál vlasy.“ (Fuks 1967/83: 166). Na několika místech je naznačen nebo explicitně zmíněn den, kdy se epizoda odehrává, či denní doba. Několikrát se také objeví časová příslovce jako „nedlouho po“ (na straně 28), „dnes“ (strana 38) nebo „několik dní po“ (strana 57). Tyto deskriptory jsou však příliš neurčité na to, aby konkretizovaly časovou osu. Často tak dochází k rozporům v trvání příběhu a diskursu. Ve *Spalovači* se objevují všechny možnosti, které Chatman pro trvání času nabízí (Chatman 1978/2008: 69). *Shrnutí*, tedy případy, kdy je čas diskursu kratší než čas příběhu, můžeme najít v místech, kde Kopfrkingl uvažuje o svém manželství, zaměstnání v krematoriu nebo pravidelných měsíčních prohlídkách u doktora Bettelheima. Ve všech případech několika slovy popisuje téměř dvě desetiletí svého života nebo mnohokrát zopakovanou událost: „Patnáct let vcházím kolem pana Vrány a jeho vrátnice do Chrámu smrti [...], patnáct let sem takhle vcházím a nepřestává

mě obestírat posvátný cit. Je to něco podobného jako mé manželství. Sedmnáct let jsem s Lakmé [...], a vzrušuje mě stejně jako první den, když jsme se seznámili v zoologické zahradě u leoparda“ (Fuks 1967/83: 38). *Elipsy*, okamžiky, kdy je čas diskursu nulový, zatímco čas příběhu stále plyne, jsou ve *Spalovači* nejčastějšími případy trvání. Autor nechává uplynout celé týdny, někdy i měsíce, aniž by zmínil jedinou událost, která během té doby proběhla. Devátá kapitola se odehrává o vánocích roku 1938, zatímco v desáté se do příběhu vracíme až 6. března 1939. Leckdy čtenář při prvním čtení ani není schopen určit, jak dlouhá doba mezi konkrétními událostmi uplynula. Časovou osu jednotlivých kapitol a epizod může sestavovat až zpětně po přečtení celé knihy. Takový případ můžeme nalézt třeba v kapitolách dvanáct a třináct. Ta první sama o sobě žádné časové ukotvení nemá a ta druhá je složená ze dvou částí – Kopfrkinglova pracovního dne a oběšení manželky. Opěrný bod pro časové ukotvení kapitoly dvanáct a první části kapitoly třináct najdeme až v souvětí: „Nemohl jsem přijít včas,“ řekl pan Kopfrkingl dost suše, ale nikoli nevlídně řediteli Srnci za pár dní po návštěvě Casina a rozhledny v ředitelně“ (Fuks 1967/83: 144). Teprve z této výpovědi můžeme vydedukovat, že výlet na petřínskou rozhlednu se pravděpodobně odehrál někdy na přelomu dubna a května, těsně po Kopfrkinglově první návštěvě německého Casina. Druhá část třinácté kapitoly probíhá v období svatodušních svátků a autor zde v jediném odstavci časově i místně překlene dobu několika dní (Fuks 1967/83: 147). Posledním typem trvání, který zde zmíníme, je *pauza*, kdy čas příběhu stojí, zatímco diskurs pokračuje.⁴ Tento případ se často vyskytuje u deskriptivních pasáží a ve *Spalovači* je nejviditelnější ve druhé kapitole v panoptiku, když se děj vždy na chvíli zastaví a objeví se popis scény.

V příběhu *Spalovače* se objevuje i epizoda, v níž se mísí shrnutí s analepsí, tedy typem anachronie, v němž „diskurs přerušuje tok příběhu, aby připomenul nějaké dřívější události“ (Chatman 1978/2008: 65). Tuto epizodu můžeme nalézt v desáté kapitole, když se Kopfrkingl navléká do masky žebráka a přitom vzpomíná na události, které k tomuto okamžiku vedly. Kopfrkingl si nejprve pro sebe opakuje rozhovor, který vedl s Willim o převleku samotném i o důvodech, kvůli nimž je třeba ho použít:

Kalhoty byly plesnivé, otřepané, svetr tmavý, ošklivý, děravý. Košile u krku ohavně špinavá. „Willi varoval před praním,“ usmál se pan Kopfrkingl, „řekl, že žebráci neperou. Chodí wie eine Schlampe.“ Šedavý svrchníček byl uzounký, oblýskaný, visely z něho zlámané knoflíky. „Willi doporučil,“ usmál se pan Kopfrkingl, „abych jej nezapínal. Žebráci si takovýhle kabát nechávají nezapjatý, aby bylo vidět, co mají vespod.“ (Fuks 1967/83: 108, 109).

⁴ Zbývající dva typy trvání byly rozebrány již dříve. Jedná se o *scény*, jimiž Chatman rozumí „dialog a relativně krátké, viditelné fyzické jednání, takové, které netrvá déle, než kolik zabere jeho vyličení“ (Chatman 1978/2008: 74), a *prodloužení*, při němž je čas diskursu delší než čas příběhu (zpravidla se jedná o vyjádření myšlenek či emocí).

Je patrné, že se jedná pouze o střípky konverzace, celý rozhovor musel být mnohem delší a koherentnější. Po tomto shrnutí scéna přichází do analepsy, tedy flashbacku, když se příběh zastavuje a Kopfrkingl se v duchu vrací o měsíc nazpět, vzpomínaje, co přesně mu Willi řekl o jeho úkolu. Flashback končí Reinkeho odchodem z bytu jeho přítele a vyprávění se vrací zpět ke Kopfrkinglovi, který v koupelně dokončil převlékání.

2.3.2 Prostor

Spalovač mrtvol je komorní příběh, který se odehrává v relativně malém počtu prostředí. Navzdory tomu se v textu vyskytuje mnoho pasáží, v nichž je prostor tematizován. Celkově existují dvě hlavní místa děje, a těmi jsou byt Kopfrkinglových a krematorium, kde Kopfrkingl pracuje. Později se důležitým dějištěm stává také německé Casino a už v úvodu knihy navštívené panoptikum madam Tussaud.

Prvním detailněji popsaným prostorem je restaurace U hroznýše. Její popis je relativně vágní, s výjimkou úvodní krátké charakteristiky [„Slunce z korun v tom teplém nedělním předjarním poledni zazářilo na stůl, restaurace U hroznýše, jinak U stříbrného pouzdra, byla totiž zahradní, hrála v ní i hudba a před hudbou byl i parket, kde se mohlo dokonce i tančit, a do té stromové nedělní předjarní záře donesl číšník pití a sladkost.“ (Fuks 1967/83: 10)] vidíme prostor Kopfrkinglovými očima, když se kolem sebe občas rozhlédne.

Druhá kapitola, pro další události příběhu klíčová, je vystavěna zcela jinak. Narozdíl od neurčitě popsaného prostředí restaurace v první kapitole, zde je postupně utvářen jasný obraz panoptikálního stanu a jednotlivých částí, z nichž je vystavěna expozice pojednávající o morové ráně. Prostředí nám přibližuje jak vypravěč, který nabízí obecný popis každé nové scény, jež se otevírá před tamějším publikem, tak majitelka panoptika, která do děje vstupuje vždy po něm a provádí návštěvníky celou expozicí. Komentáře k prostředí mají i postavy, zejména motivický manželský pár, který je na prohlídce s Kopfrkinglovými.

Ve třetí kapitole se poprvé objevuje byt Kopfrkinglových. Jeho popis nikdy není úplný, čtenář je za celou dobu trvání příběhu seznámen pouze s jídelnou, chodbou a koupelnou. Celkový obraz scény, zejména koupelny a jídelny, vzniká postupně. Základní informace se objeví na začátku třetí kapitoly, když Kopfrkingl přinese domů obrazy a společně se ženou je větší. Prostor je dále tematizován v okamžicích, kdy se v bytě vyskytuje nějaká návštěva nebo dojde ke změně v uspořádání vybavení, která je v textu nějakým způsobem reflektována.

V následující kapitole dochází k popisu krematoria. Jednotlivé místnosti a prostranství jsou nám přibližována prostřednictvím Kopfrkingla tak, jak jimi postupně prochází v doprovodu nového kolegy pana Dvořáka.

První zmínka o vzhledu Casina se objevuje v deváté kapitole, když Willi o vánocích navštíví Kopfrkingla, k přesnějšímu, avšak stále poněkud vágnímu popisu dochází v desáté a na začátku jedenácté kapitoly, v níž je Kopfrkingl do sídla poprvé pozván. Představa o vzhledu budovy tak vzniká na základě dvou popisů: vnějšího vzhledu, o němž víme pouze to, že vchod je obložený bílým mramorem a vedou k němu tři schody; a několika zmínek o vnitřním uspořádání a vybavení místa: „Willi je tam, já jsem tam ještě nikdy nebyl, ale znám to z jeho vyprávění, koberce, zrcadla, obrazy ... umývárny, koupelny ... prvotřídní pražská německá společnost“ (Fuks 1967/83: 114); „V přepychovém sále s koberci, lustry, zrcadly a obrazy tam seděl s přítelem Wilhelmem Reinkem“ (Fuks 1967/83: 121).

Z výše uvedených ukázek je patrné, že popisy prostředí jsou pouze částečné a povrchní. Čtenáři jsou přibližována pouze ta místa, která jsou pro děj příběhu důležitá, avšak i zde je popis dost abstraktní. Vnější vzhled budov (restaurace, domu, kde Kopfrkinglovi žijí, krematoria) není vůbec tematizován a vnitřní uspořádání míst se dozvídáme na základě Kopfrkinglovy přímé řeči nebo prostřednictvím jeho myšlenek. Naše vidění daných prostředí je tak závislé na tom, co Kopfrkingl považuje za důležité:

„Tak to je přípravná, pane Dvořák,“ otevřel pan Kopfrkingl dveře, „zde uklízí paní Lišková. Vypadá to tu trochu jako sklep anebo chodba, na zemi jsou dlaždice, támhle v koutě za tou síťkovanou záclonou je takový výklenek, visí tam nějaká reklama, jinak nic ... no a tady na těch stolech jsou rakve.“ (Fuks 1967/83: 47)

Důležitý je scénický popis v kapitole deset, když Kopfrkingl převlečený za žebráka vyjde z koupelny do jídelny. Jak již bylo řečeno, většina popisů prostředí probíhá z Kopfrkinglovy perspektivy, avšak neomezuje se na pohled z jeho očí. Ten se nám nabízí pouze ve výše zmíněné části desáté kapitoly, v níž sledujeme mužův pohled, jímž se rozhlíží po místnosti a sleduje svou rodinu: „První, co postřehl z jídelny, byl výsek: prsty u pootevřených úst Lakmé u stojací lampy, údiv Ziny a vytřeštěný pohled Miliho, též kočky.“ (Fuks 1967/83: 111, 112). Tento popis silně připomíná oko kamery, které postupně projíždí místností.

2.4 Postavy

Fuks jako prozaik je šťastnější když může zlo nebo úzkost, své opakované náměty, vtělit do postavy aspoň se pokoušející aktivně jednat. Získává tím více rozmanitých epických možností. Výchozím bodem je pro něj ovšem vždycky pocit. Nikoliv charakteristika postavy, nýbrž pocit, který na něm leží jako tíživý komplex, přitahuje ho a trápí, rozněcuje jeho obrazotvornost a panovačně rozhoduje o volbě postavy příběhu. Postava a příběh jej tedy objektivizují. Dovolují vyjádřit základní tezi Fuksovy filozofie, že zlo a strach představují nejhroznější síly, které člověku škodí a které ničí jeho štěstí. (Pohorský 1967/1990: 93, zvládnutě v originále).

Příběh *Spalovače* se točí kolem Kopfrkinglových. Jedná se o typicky měšťanskou rodinu 30. let, která žije v činžovním domě v centru Prahy. Hlavou domácnosti je Karel Kopfrkingl, pracovník pražského krematoria, velice svérázná figurka se zvláštní povahou, zálibami a zvyky. Jeho práce, spalování zemřelých, tvoří nedílnou součást jeho osobnosti a zasahuje i do jeho soukromého života. Jeho nejoblíbenější četbu představuje kniha o Tibetu, jeho kultuře a náboženství, ze které získal svou životní filozofii. Kopfrkingl věří, že „utrpení je zlo, které máme odstraňovat, nebo alespoň zmírňovat, *zkracovat*, ale toto zlo pášou lidé, protože je obklopuje zeď, pro kterou nevidí světlo.“ (Fuks 1967/83: 12, zvýrazněno v originále). Jeho víra se pozoruhodným způsobem propojuje s jeho prací a vytváří překvapivě komplexní filozofii:

„Pánbůh to však zařídil dobře. Dobře, když řekl člověku pomni, že prach jsi a v prach se obrátíš. Když ho stvořil z prachu a milosrdně mu dopřává, aby po všech strastech a trýzních, které mu život přinesl a uštedřil, po všech zklamáních a nedostatecích lásky [...] když mu milosrdně dopřává, aby se zase prachem stal. Takové krematorium, pane Strauss, je vlastně velmi bohumilá věc. Vždyť ono pomáhá pánuobhu tu přeměnu člověka v prach uspišit.“ (Fuks 1967/83: 12, zvýrazněno v originále).

Toto přesvědčení je ještě doplněno myšlenkou, že smrtí a následným zpopelněním těla se osvobodí lidská duše a převtělí se. V důsledku toho jsou smrt a všeobecná spravedlnost nejčastějšími tématy Kopfrkinglových promluv. Jeho fascinace kremací je patrná i ve výběru literatury, protože jeho druhou nejzamilovanější četbou je zákon o kremaci ze 7. 12. 1921 a prováděcí nařízení z 9. 10. 1923, v nichž si neustále listuje a které si nechal svázat do desek.

Další mužovou vášní je vážná hudba; s naprostou dokonalostí je schopen identifikovat autora i dílo, které právě slyší. Je přesvědčen, že „‘citliví lidé milují hudbu. Ubozí chudí, četl jsem jednou, kteří umírají, aniž poznali krásu Schuberta nebo... Liszta‘.“ (Fuks 1967/83: 13).

Jiným význačným rysem jeho osobnosti je přejmenovávání lidí i míst, s nimiž přijde do styku. Svou manželku Marii oslovuje Lakmé, sám si nechává říkat Romane, restauraci U hroznýše nazývá U stříbrného pouzdra. Své neobvyklé počínání vysvětluje tím, že je romantik a má rád krásu. Proto také svou rodinu oslovuje zdrobnělinami a něžnými přezdívkami - manželce říká něžná, nebeská či šlechtná, děti tituluje nadoblační, nejdražší, slunní, o tetě Lakmé tvrdí, že „‘kdyby byla katolička, byla by, až umře, prohlášena za svatou‘.“ (Fuks 1967/83: 8) a na dalších místech příběhu jí proto říká světice, a dokonce i kočku oslovuje čarokrásná a své krematorium poeticky nazývá Chrám smrti. Jména, jak na konci první kapitoly podotýká Lakmé, nic neznamenaají (Fuks 1967/83: 15). O věcech kolem sebe se Kopfrkingl zpravidla vyjadřuje podobným způsobem – o své svatbě s Lakmé mluví jako o nebeské, výročí jejich svatby je blažené, vánoce jsou požehnané apod.

Rovněž příznačné je pro jeho povahu jisté pokrytectví a stereotypní uvažování. Kopfrkingl neustále tvrdí, že „vážíme a soudíme jiné, vytýkáme jim to a ono [...] ale jací jsme sami, jestli jsme laskaví, milosrdní a dobří.“ (Fuks 1967/83: 8) a „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 skutečně tak nemyslím.“ (Fuks 1967/83: 29). Současně však neustále opakuje a zdůrazňuje tragédie, které postihly jeho známé, a na jejich základě tyto lidi také vnímá. V případě svého souseda pana Prachaře tak opakovaně zdůrazňuje jeho problémy s alkoholem a vyjadřuje obavu, aby tyto sklony nepodědil také mužův syn Vojta, u svého agenta pana Strausse mluví o jeho smutném soukromém životě [„Nejdřív ho nějaký zlý člověk zbavil místa ve vrátnici, penzionoval, seděl tam proto, že měl něco s játry [...]. Pak přišel pan Strauss o ženu, zemřela *na krční souchotě*, [...] pak přišel o syna, zemřel mu *na spálu*, [...] co se už natrpěl. Já se vůbec divím, že se z toho ještě nezbláznil. No ale přečkal, díkybohu, vše.“ (Fuks 1967/83: 14, zvýrazněno v originále)] a v případě vrátného v krematoriu pana Fenka zaujímá čím dál radikálnější stanovisko k jeho závislosti na morfiu.

Zpočátku se Karel Kopfrkingl jeví pouze jako poněkud výstřední, svou prací posedlý, ale jinak neškodný milující manžel a otec. V souladu se svou zamilovanou literaturou věří v mír, spravedlnost a osvobození ducha smrtí těla. Ukazuje se však, že jeho názory a postoje jsou aplikovatelné na každou situaci, v níž se nachází. Bezmyšlenkovitě přijímá nacistickou ideologii, s níž ho seznamuje jeho přítel Willi Reinke, a vysvětluje a obhajuje ji týmiž principy, jejichž prostřednictvím ji předtím odmítal. Bez ostychu přijímá cizí, leckdy naprosto protichůdné názory [Bettelheimův argument, že násilí se nevyplácí a nelze s ním dlouho žít (Fuks 1967/83: 54), a naproti tomu Williho postoj, že za štěstí, spravedlnost a mír se musí bojovat (Fuks 1967/83: 34)] a šíří je dál. Jeho povaha se v podstatě nezmění, mění se pouze jeho způsob nazírání světa a tím i jeho činy. Osobní problémy jeho známých, např. pana Fenka, pana Prachaře či pana Strausse, které v něm dříve vyvolávaly soucit a lítost, nyní slouží jako záminka k morálnímu odsouzení těchto lidí, popřípadě ukazují jejich slabost nebo představují důvod k jejich propuštění. Kopfrkingl je velmi snadno manipulovatelným člověkem, který přijímá vše, co zapadá do jeho filozofie. Z jedné nepatrné, možná i neexistující, kapky německé krve v jinak čistokrevném Čechovi se na konci knihy stává „pan Karl Kopfrkingl, člen NSDAP s ryze německou duší“ (Fuks 1967/83: 147). Jediná věc, která se nezmění po celou dobu příběhu, je jeho abstinence co se týče alkoholu a cigaret a víra, že jedině skrze smrt člověk dojde spasení, klidu a spravedlnosti.

Kopfrkinglova rodina, stejně jako ostatní postavy, má v novele pouze okrajovou roli. Jeho manželka a děti hovoří pouze minimálně a jejich popis se zpravidla omezuje na výraz ve

tváři, či tón hlasu. Čtrnáctiletý syn Milivoj se nám na základě vnímání jeho otce jeví jako plachý, tichý chlapec, citlivý hoch, jak Kopfrkingl neustále opakuje, který se na vše kolem sebe dívá udivenýma, lehce vyplašenýma očima. Nejistotu a obavy v něm budí vše, počínaje návštěvou panoptika, přes zhlédnutý zápas v boxu a návštěvu petřínské rozhledny, až po prohlídku krematoria, kde jej otec nakonec také zabije. Willi Reinke o něm tvrdí, že je změkčilý a slabý, poznamenaný židovstvím své matky, které mu také nedovolí být skutečným Němcem a studovat německé školy. Právě přítelův postoj Kopfrkingla vede ke změně vnímání celé rodiny a jejich následnému systematickému vyvražďování.

Dcera Zina, na začátku příběhu šestnáctiletá, se zdá nejméně ovlivněná výstřední povahou svého otce. Její chování je typické pro dívku jejího věku, má kamarádky, později také přítele. Otcovu proměnu nijak nekomentuje, dokonce ani ztráta matky a později bratra není žádným způsobem v textu reflektována.

Největší proměnou projde postava Kopfrkinglovy manželky Marie, nazývané Lakmé. Jeví se jako tichá, klidná žena v domácnosti, uvyklá na manželovy způsoby. Stejně jako zbytek rodiny zpočátku bezvýhradně přijímá Kopfrkinglovo chování, jeho nevšední záliby i neustálé hovory o smrti a zpopelňování. Když se muž na Zinině oslavě narozenin rozhovoří o svém krematoriu a mrtvých, Lakmé spolu s dětmi ani nehne brvou, narozdíl od Zinina přítele Míly Janáčka a jiných dívčích hostů (jejích spolužaček a vrstevníků bydlících v domě), kteří se nastoleným tématem zdají fascinováni. Změny v ženině postoji se začnou objevovat až s postupnou fašizací Kopfrkingla. Mužovo přátelení se s nacistou Reinkem přijímá nejistě, jeho stále radikálnější názory ji zneklidňují a budí v ní obavy. Avšak i přesto k němu stále chová důvěru, která ji dovede až k okamžiku, kdy se dobrovolně nechá manželem oběsit.

Dalšími významnějšími postavami jsou doktor Jakub Bettelheim a inženýr Wilhelm Reinke, zcela protikladné charaktery – Bettelheim je židovský lékař, Reinke přesvědčený nacist. Stejně jako v případě většiny vedlejších postav se i zde jedná spíše o symboly než o plnohodnotné charaktery. Oba muži reprezentují dva protikladné typy ideologického smýšlení a způsobu uvažování, které se Kopfrkinglovi nabízí. Bettelheim pochází ze starého uherského židovského rodu, který prožil mnohé dramatické události. Starý lékař je na základě historických zkušeností svých lidí pevně přesvědčený o Hitlerově nutné prohře. Zdá se naprosto klidný, smířený s osudem, a především pasivní. Reinke naproti tomu je aktivní ve svých úvahách i skutcích. Manipuluje Kopfrkinglem, snaží se z něj vytvořit nacistu a obrátit ho proti vlastní rodině a přátelům. Do určité míry se pokouší přizpůsobit Kopfrkinglově způsobu uvažování a své manipulativní argumenty formuluje na základě přítelova filozofického smýšlení, avšak v desáté kapitole (při návratu z boxu) je jasně patrné, že jeho skutečné názory nevyžadují žádné

ospravedlnění či vysvětlení a Kopfrkinglova nechápavost a později váhavost ho nesmírně rozčiluje. Ve Willim je pevné odhodlání, chladnokrevnost a tvrdost, které můžeme ještě výrazněji než v knize pozorovat ve filmovém zpracování.

Na závěr této části ještě krátce zmíníme vzhled postav, či spíše výstavbu jeho popisu. Stejně jako v případě prostředí se jedná pouze o povrchní deskripci, u mnoha postav popis chybí úplně. O Lakmé a Zině se dozvíme jen to, že jsou černovlasé a krásné, Mili je sice také černovlasý a hezký, ale asi i hloupý (str. 10), a u ostatních postav se popis soustřeďuje především na oblečení, jež mají na sobě, nebo na jejich věk či fyzickou krásu. Nejzřetelnější je tento lehce absurdní způsob popisu ve třetí kapitole, kde se poprvé objeví Reinkeovi: „Byli to silní, elegantní lidé. Willi měl šedý oblek s modrou vázankou a zelený lovecký klobouk se šňůrou a jeho žena pěstěnou hlavu a větší náušnice“ (Fuks 1967/83: 32).⁵ Jak je patrné z uvedeného příkladu, vypravěč se při deskripci soustřeďuje na informace, které čtenáři prozradí jen málo o celkovém vzhledu jednotlivých postav, ať už plnohodnotných či motivických, a v konečném důsledku jsou naprosto nepodstatné jak pro příběh samotný, tak pro čtenáře.

2.5 Perspektiva vyprávění

Chatman v *Příběhu a diskursu* rozlišuje mezi vypravěčským hlasem a zájmovým, percepčním hlediskem (Chatman 1978/2008: 161). Vypravěčský hlas se nachází v diskursu a představuje médium, které tlumočí vnímání a chápání postav, zatímco percepční hledisko se zpravidla nachází uvnitř příběhu a může patřit postavám i vypravěči. Na základě tohoto rozdělení můžeme říct, že ve Fuksově novele se oba přístupy prolínají. Příběh *Spalovače* je sice vyprávěn v er-formě, ale vypravěč je zde skrytý, objevuje se pouze v popisných pasážích prostředí nebo událostí jednání a dění. Vzhledem k tomu, že většinu novely tvoří promluvy, samomluvy nebo vnitřní monology Kopfrkingla, události a ostatní postavy vidíme většinou z jeho perspektivy. Často dochází k tomu, že vypravěč ve svých popisech dokonce přejímá Kopfrkinglovu stylizovanou mluvu i stavbu vět. Styl vyprávění se i díky tomu stává poněkud groteskním – samotný Kopfrkingl je zpočátku směšný díky svému chování a obsahu i formě svých promluv. Jeho neustálé zdůrazňování vlastního nekuřáctví i abstinence a přednášky o smrti a pohřbu žehem ve čtenáři vyvolávají pobavení, které ovšem s vývojem příběhu postupně mizí a mění se ve zděšení a hrůzu. Prvky grotesknosti v sobě mají i epizody zachycující motivický manželský pár – jejich výstupy svou strukturou i provedením skutečně připomínají varietní zábavné scénky. S touto jazykovou i tematickou groteskností se přirozeně prolíná

⁵ Williho klobouk představuje jeden z motivických předmětů – Kopfrkingl má velmi podobný v poslední části knihy, kdy je jmenován ředitelem krematoria a při té příležitosti si pořídí nové oblečení (str. 153).

dramatické, lehce hororové vyprávění i razantní, ničím nezdobený styl projevu. První případ můžeme nalézt v epizodě z panoptika, v níž je ústřední mluvčí majitelka, druhé prolnutí se objevuje v osmé kapitole na boxu, kde kontrast svými promluvami vytváří Reinke.

2.6 Koherence textu

Text *Spalovače* je protkán celou řadou motivů, které spojují jednotlivé události a kapitoly. Tyto motivy lze vysledovat na obou úrovních novely – příběhové i diskursivní. Na rovině příběhu se nejvíce jedná o předměty či osoby, které se objevují u důležitých momentů příběhu, na rovině diskursu můžeme sledovat kurzivní zvýraznění některých frází či částí textu v případech, kdy se tyto motivy v textu objeví poprvé, nebo později, když se vrací.

Většinu motivů můžeme poprvé spatřit už v prvních dvou kapitolách. Jedná se o pět postav (mladička růžolíčí dívka v černých šatech, starší tlustý mužík s červeným motýlkem v bílém tvrdém límci, starší žena v brýlích s pivem a jeden manželský pár – žena s dlouhým pérem na klobouku a svazkem korálů na krku a tlustší muž s holí, v tvrdém klobouku) a několik předmětů. Spíše než plnohodnotné postavy tito aktéři představují schematizované bezjmenné figurky, které se přesouvají z kapitoly do kapitoly a (v případě manželského páru) pokaždé opakují tutéž scénku, pouze v jiném prostředí a lehce pozměněnou. Starší muž s červeným motýlkem tak nejprve představuje tanečníka U stříbrného pouzdra, pak vybírá vstupné do panoptika, v páté kapitole vypadá jako doktor Bettelheim, v šesté kapitole jeho atributy přejímá knihař Kádner, pak vystupuje jako rozhodčí v boxu a ve dvanácté kapitole muž s červeným motýlkem pracuje jako obsluha výtahu na petřínské rozhledně. Stejně tak mladá růžolíčí dívka zastupuje mnoho mladých žen, které Kopfrkingl zahlédne. Jistou výjimku představuje manželský pár, který zastává tytéž role po celou dobu příběhu. Ženu s pérem na klobouku a jejího muže můžeme poprvé vidět v panoptiku, pak na boxu, na petřínské rozhledně a nakonec ve čtrnácté kapitole na hřbitově, kam vede Kopfrkingl svého syna. Manželé pokaždé opakují tentýž výstup – žena se pozastavuje nad určitými výjevy, komentuje situace, které vidí, a muž jí rozhořčeně opravuje a spílá jí. Scénka končí, když se žena vyděsí a uteče z místa, kde se epizoda odehrává, a muž ji následuje, pokoušeje se před ostatními omluvit její chování: „Tlustý zachroptěl a náhle zdvihl hůl, návštěvnice vykřikla, chytla se za korále a za klobouk s pérem a prechala závěsem. „Asi se zbláznila,“ řekl muž omluvně ostatním, pln vzteku, „je blbá. Tohle mi dělá pořád. Už s ní radši nikam nejdu.“ (Fuks 1967/83: 25).

Co se týče motivických předmětů, můžeme jich ve *Spalovači* nalézt poměrně hodně. Jedná se například o Kopfrkinglův snubní prsten, který je v knize tematizován už v první kapitole a později se objeví na mnoha dalších místech. Zpočátku symbolizuje Kopfrkinglovu

lásku k manželce, zejména v desáté kapitole je tento význam několikrát zdůrazněn, později se spíše stává připomínkou překážek, které muž musí překonat, aby se mohl stát plnocenným občanem nové společnosti. Naposledy se snubní prsten objeví ve dvanácté kapitole, když Kopfrkingl na petřínské rozhledně ukazuje rodině ta místa Prahy, která tematicky souvisí s židovstvím jeho ženy nebo jeho vlastním nově vzniklým nacistickým smýšlením:

„támhle za Prašnou bránou kus sem bude Nekázanka ... támhle Staroměstské náměstí, František, rynek pražský, pranýř ...“ ukázal za sklem a prsten na ruce se mu blýskl ... „támhle za Muzeem je někde Růžová ulice ... a za támhletěmi dvěma zlacenými baňatými kopulemi, co se tak lesknou [...]“ ukázal a prsten na ruce se mu blýskl, „ty nevíš,“ usmál se na Lakmé, „co to je?“ (Fuks 1967/83: 139, zvýrazněno v originále).

Důležitým motivem je klobouk s dlouhým pérem, který spojuje písaře, jednu z figurín v panoptiku, se ženou s korálemi. Toto propojení stírá hranice mezi světem panoptika a světem Kopfrkinglovy rodiny. Výjevy ze stanu se stávají předobrazem reálných činů, jichž se později dopouští sám Kopfrkingl. Prvním takovým výjevem je kurzivou zvýrazněná sebevražda pohodného: „Před diváky, obehnan černým síťkovaným pozadím, visel oběšený pohodný na skobě.“ (Fuks 1967/83: 22, zvýrazněno v originále). Kopfrkingl později tentýž osud přichystá své manželce a na policii oznámí, že k činu ji dohnala zoufalá situace, do níž se jako Židovka dostala, podobně jako se pohodný oběsil kvůli moru, jímž onemocněl.

Vražda Kopfrkinglova syna je v panoptiku znázorněna jako útok písaře, nakaženého morem, na mladou dívku:

„Byla to nějaká chodba, síň či sklep s dveřmi se síťkovanou záclonou, na zemi byly dlažky, stály tam černé stoly a truhly a mezi nimi ... mezi nimi stál bledý zpitvořený písař v klobouku s dlouhým pérem a vysokých botách, v ruku svíral nějakou tyč nebo hůl a vši silou ji napřáhoval na menší dívku, která klesala na jedno koleno a zoufale si kryla hlavu a tvář.“ (Fuks 1967/83: 23, zvýrazněno v originále).

Kopfrkingl Miliho zabije v přípravně krematoria, přičemž prostředí i oblečení Kopfrkingla odpovídá scéně z panoptika. Na zemi jsou dlažky a truhly (rakve), Kopfrkingl má na sobě vysoké boty a klobouk s pérem a syna utluče k smrti železnou tyčí (Fuks 1967/83: 157). Některá slova, například „železná tyč“ nebo „péro“ jsou dokonce zvýrazněny kurzivou. Výjevy předváděné v panoptiku tak nemají význam pouze samy o sobě, důležitou roli hraje celé téma představení, morová rána a její důsledky. Pohodný, jak říká průvodkyně, si vzal život, aby netrpěl a nešířil svou nemoc dál. Kopfrkingl zabil Lakmé ze stejného důvodu – aby se v novém světě netrápila a nepřenášela své židovství na další nevinné oběti, například na své děti. Písař napadl dívku, protože věřil, že je nakažená morem, a chtěl dopřát klid její duši. K činu ho dohnala jeho vlastní nemoc, která jej užírala. Mili zemřel, protože Kopfrkingl věřil, že je matčiným židovstvím také nakažený, a toužil osvobodit chlapcovu duši.

Velmi významným motivem jsou také příjmení vedlejších postav a hudba. Zaměstnanci krematoria mají zvířecí jména (Vrána, Fenek, Pelikán, Beran, Zajíc, Srnec, Lišková), stejně jako několik zemřelých, kteří jsou zde spalováni, například Daněk, Veverka nebo Hermína Sýkorová, s níž měla být pohřbena Zina. Důvodem tohoto způsobu pojmenování může být Kopfrkinglova filozofie, podle níž si jsou zvířata a lidé rovni a třeba duše kočky se může v dalším životě převtělit do těla člověka. U Fenka, jednoho z vrátných, se navíc objevuje dvojí symbolika. Na konci kapitoly třináct a v polovině čtrnácté je muž přímo přirovnán k psíkovi, který se strachy třese před svým pánem: „Když šel kolem vrátnice, pan Fenek plakal a zalézal jako pes.“ (Fuks 1967/83: 150); „Ve vrátnici se třásl psík s dlouhým nehtem na malíčku, viděl pana ředitele ve vysokých botách a klopeném klobouku s pérem a ukláněl se, oči měl podlité a slzavé.“ (Fuks 1967/83: 155). Další postavy mají jména hudební (Strauss, Dvořák, Strunná, Janáček, Wagner) a odráží tak Kopfrkinglovu neustále zdůrazňovanou lásku k hudbě. I zde můžeme vysledovat jistou symboliku. Pořadí, v němž se jména v příběhu objevují, koresponduje s politickým vývojem Kopfrkinglovy osobnosti, a fakt, že syna uloží do rakve Ernsta Wagnera, člena SS a milovníka hudby, je rovněž motivicky příznačný.

Posledním významnějším motivem, který můžeme ve *Spalovači* sledovat, je Kopfrkinglovo zaujetí ženami. Projevuje se především zvýšenou pozorností, kterou muž opačnému pohlaví věnuje – kdykoli se ocitne v prostředí mimo svůj byt, ženy jsou to první (a často také jediné), čeho si všimne. Když se v krematoriu pokouší přiblížit k paní Liškové, vyděsí ji natolik, že kvůli němu odejde z práce. Na boxu si okamžitě všimne několika divaček, především motivických postav a poté i ženy, která mu připomíná prostitutku. V novinách jako první zahlédne zprávy, které se týkají žen apod. Zaznamenává především jejich fyzické atributy – věk a krásu:

pan Kopfrkingl došel na protější chodník a bezděčně se podepřel o zeď tamního domu [...] a zatímco tak stál u zdi protějšího domu a hleděl na bílý vchod, prošlo kolem něho pár lidí, kterých si ani nevšiml. Ale jedné ženy si všiml. Měla štíhlé tělo a větší prsa, byla zcela cizí, nikdy v životě ji neviděl. (Fuks 1967/83: 115).

3 Film *Spalovač mrtvol*

Film *Spalovač mrtvol* je čtvrtým počinem režiséra Juraje Herze. Snímek byl natočen roku 1968, scénář napsali Herz spolu s autorem knižní předlohy Ladislavem Fuksem. Za kamerou stál Zdeněk Milota, střih provedl Jaromír Janáček, zvuk měl na starosti František Černý a hudbu složil Zdeněk Liška. Pana Kopfrkingla si zahrál Rudolf Hrušínský, Lakmé ztvárnila Vlasta Chramostová a v roli Waltera Reinkeho se objevil Ilja Prachař.

Co se týče žánrového zařazení, *Spalovač mrtvol* je jen těžko definovatelný. Svým ztvárněním balancuje mezi hororem, psychologickým dramatem, podobenstvím, groteskou a satirou: „Co to vlastně byl *Spalovač mrtvol*? Groteska? Satira? Mělo by sotva smysl hledat pro to nějaké jednoznačné druhové určení. Jisté je, že s pouhým výsměchem zde nevystačíme, leda že bychom za výsměch prohlásili i noční můru.“ (Žalman 1993: 211).

Galina Kopaněvová ve svém článku *Metamorfóza pana Kopfrkingla (Film a doba XV 1969: 230-237)* zdůrazňuje v souvislosti s knižní předlohou tři klíčové aspekty filmu – zpřítomnění a současně nadčasovost snímku, důslednou vizuální stylizaci látky jakožto způsob ztvárnění mluvy a vnímání Kopfrkingla, a samotný výkon představitele hlavní role Rudolfa Hrušínského. Film samotný nazývá „psychologickým striptýzem“ a „pronikavou analýzou jisté lidské odrůdy“. Hlavní přednosti filmu, ztvárnění hlavní postavy a vizuální stránka snímku, jsou velmi úzce propojeny:

V paměti utkví zdeformovaná tvář Kopfrkingla – Hrušínského, fotografovaná zvláštní optikou a velice přesně vystihující míru hrdinovy obludné metamorfózy. Jejím výrazu i gradaci je ve filmu podřízeno vše: jeho zvláštní skladba, střih, rytmus, zvuková partitura, mizanscény, charakter dekorací i jednotlivých předmětů včetně těch nejmenších detailů, volba hereckého ansámbly, z jehož tváří Herz zkomponoval zvláštní psychologickou ‚krajinu‘ příběhu. (Kopaněvová 1969: 236).

Svou základní zápletkou *Spalovač* představuje podobenství, které není dějově nijak významněji vázáno na události okupace a druhé světové války. Téma, kterým se film zabývá, by se mohlo vztahovat na jakoukoli dobu či situaci. Stejným způsobem, jakým Kopfrkingl podlehe Reinkeově nacistické propagandě, by mohl přejmout jakoukoli jinou totalitářskou ideologii. V době vzniku filmu byla aktuální otázka komunistické vlády v Československu. Svým tématem může *Spalovač* odkazovat k událostem před a po Mnichovu stejně tak dobře jako k událostem roku 1968. Jak říká Kopaněvová: „dvacáté výročí jedné politické krize s jejími průvodními jevy, z nichž jeden s vyčerpávající úplností symbolizuje právě příběh pana Kopfrkingla, se promítlo do jiné politické krize, v níž bohužel tento zřejmě nesmrtelný hrdina ignorantství a podlosti prožívá opět jednu historickou recidivu“ (Kopaněvová 1969: 233). Zde vidíme první rozdíl oproti knižní předloze, která je více fixovaná na čas příběhu – zejména po

motivické stránce tvoří odkazy na politické události konce 30. let důležitou součást novely. Další rozdíl se vyjeví později, když budeme film zkoumat vrstvu po vrstvě.

V této práci budeme sledovat tři základní roviny, na nichž lze snímek porovnávat s literární předlohou. Jedná se o výstavbu příběhu – posloupnost scén a epizod; zobrazení jednotlivých prostředí a celkovou vizuální stránku filmu; a nakonec konstrukci postav a jejich vyobrazení. Také se krátce podíváme na zvuk a hudbu, které ve snímku hrají důležitou roli.

3.1 Výstavba dějové linie

V této kapitole se zaměříme na dějovou linii filmu po stránce obsahu i způsobu zpracování. Nejprve se podíváme na celkový příběh, zda se v něm vyskytují nějaké změny oproti knižní předloze (jiné postavy, jejich osudy apod.), zda je zachována posloupnost a návaznost jednotlivých scén a jestli jsou stejné jako v knize. Poté se zaměříme na motivické postavy a obrazy a stručně zaznamenáme jejich výskyty a případnou shodu či odchylku s novelou.

3.1.1 Příběh a scénická posloupnost

Po dějové stránce se film až na několik výjimek drží příběhu své literární předlohy. Ve snímku můžeme vidět všechny důležité momenty – návštěvu panoptika, zápas v boxu, scénu v Casinu, smrt Lakmé i Miliho a návštěvu tibetského mnicha – téměř dokonale zachované, přeepsané z předlohy pouze s minimálními změnami. Dochází však k úpravě dílčích událostí, některé epizody se odehrávají v jiném pořadí než v knize, popřípadě k nim v knize vůbec nedojde.

Druhou významnější změnou je zánik historického pozadí jako důležité součásti příběhu. Kromě několika zmínek (Reinkeho výrok o anšlusu Rakouska apod.) nejsou politické události ve filmu nijak reflektovány. Děj snímku je uzavřený do svého vlastního světa a povědomí o tom, v jakém časovém období se příběh odehrává, tak získáváme pouze z občasných poznámek jednotlivých postav, především Kopfrkingla.

Film se otevírá výletem rodiny Kopfrkinglových do zoo. Manželé se později sejdou s panem Straussem, kterého Kopfrkingl pozval na jakýsi „večírek přátel“. Tato událost se koná ve velkém sále a Kopfrkingl na ní pravděpodobně zastává úlohu hostitele. Na večírek také přijdou manželé Reinkeovi a poté, co přede všemi hosty přednese svůj typický proslov o smrti a užitečnosti krematorií, se Kopfrkingl uchyluje zpět k manželce. Tyto dvě úvodní epizody tvořící první kapitolu novely se v některých aspektech liší od své literární předlohy, především večere se Straussem. Divák získává možnost se už v prvních minutách filmu seznámit s

rodinou Kopfrkinglových (v zoo) a později získat první výraznější dojmy o charakteru jednotlivých členů rodiny, především Kopfrkingla samotného.

V následující epizodě se muž ocitá v rámařství pana Holého (epizoda, která je v knize pouze retrospektivně vyprávěna), a pak doma, kde se ženou a dcerou věší obrázky. Zde je také navštíví manželé Reinkeovi. Tady můžeme sledovat první výraznou odchylku v uspořádání scén. V knize tyto události následují až po návštěvě panoptika, kam Kopfrkinglovi zamíří přímo z oběda se Straussem.

V pracovní den se Kopfrkingl vydává do práce, kde po svém pracovišti provádí nového kolegu Dvořáka. Pak se s rodinou vydává na pouť, kde společně navštíví panoptikum zobrazující výjevy o masových vrazích. Tato událost, klíčová pro novelu, je tedy v detailech pozměněna, ale její celkové vyznění zůstává zachováno. Zobrazení smrti, lidské krutosti a utrpení a Kopfrkinglova fascinace těmito věcmi jsou zřetelné.

Po panoptiku se společně ocitáme v ordinaci doktora Bettelheima, který Kopfrkinglovi provádí pravidelné vyšetření. V knižní předloze je tato scéna následována šestou kapitolou odehrávající se v krematoriu. Ve filmu je celá kapitola rozdělena do dvou částí a některé scény jsou vypuštěny – Kopfrkingl nejprve mluví s vrátným Fenkem a svým chováním vyděsí uklízečku Liškovou, poté vykoná svou pravidelnou návštěvu „Maserského Salonu Iris“, ve skutečnosti nevěstince, a teprve pak se opět objeví v krematoriu na pohřeb slečny Čárské. Oproti knižní předloze se Kopfrkingl nestaví v knihařství pana Kádnera, ani v rámařství pana Holého, a místo rozhovoru s Lakmé se objevuje první ze dvou scén, v nichž muž navštíví nevěstinec. Stejně tak samotný pohřeb Čárské je ve filmu vyobrazen jinak než v knize.

V následující epizodě rodina oslaví Zininy narozeniny, poté Mili s otcem a Walterem Reinkem, v knize pojmenovaným Wilhelm – Willi, zhlédnou zápas v boxu, a nakonec Kopfrkinglovi oslaví vánoce. Druhá zmíněná událost (box) je oproti knižní předloze zkrácena o celý pozápasový rozhovor mezi Reinkem a Kopfrkinglem, a naopak „vánoční rozhovor“ obou mužů v poslední zmíněné epizodě obsahuje střípky konverzace, která se v knize odehraje až později a čtenář se o ní dozvídá pouze z Kopfrkinglových vzpomínek v kapitole jedenáct. Jedná se o přihlášku do strany a Walterovy pokyny ohledně Kopfrkinglova špehování Židů na jejich březnové slavnosti.

Po vánocích se hlavní hrdina opět podrobuje lékařské prohlídce u doktora Bettelheima a nechává se pozvat na židovskou slavnost Chevra suda, kde plní Reinkeho instrukce a pozorně sleduje, co se kolem něj děje. Jak vidíme, i tato událost je ve filmu lehce odlišná od knižní předlohy, kde se Kopfrkingl převlékne za žebráka a Židy pozoruje pouze z povzdálí, žádné slavnosti se nezúčastní a s Bettelheimem se ten večer vůbec neseťká.

Hostina na Chevra suda se prolíná s Reinkeho dotazy na danou událost, a pak se scéna plynule přesouvá k setkání obou mužů v Casinu, k němuž dochází po obsazení Čech a Moravy německou armádou. Kopfrkingl v souladu s novelou donáší na své přátele a známé a s úlekem se dozvídá o židovství své ženy.

Po rozhovoru v Casinu se Kopfrkingl opět vrací do krematoria, kde se na odchodu mívá s policií, jež jde zatknout ty, na něž donášel. Po návratu domů se setká s dětmi, které odjíždí k tetě do Slatiňan, povečeří s Lakmé a chladnokrevně ji oběsí. Z koupelny se vzápětí vynoří tibetský mnich vypadající stejně jako Kopfrkingl sám a hovoří o novém dalajlámovi. V této sekvenci událostí zcela chybí výlet Kopfrkinglových na petřínskou rozhlednu, který se v knize objevuje jako kapitola dvanáct před oběšením Lakmé. Stejně tak první setkání s tibetským mnichem se v novele odehraje až v poslední kapitole.

Po návštěvě mnicha se v krematoriu koná poslední rozloučení s Lakmé, na němž Kopfrkingl pronese vášnivý nacistický projev, a pak podruhé navštíví nevěstinec, tentokrát společně s Reinkem. Zde oba muži také mluví o Milim, což Kopfrkingla nakonec dovede k synově vraždě. Otec se synem se nejprve projdou po hřbitově, pak vstoupí do krematoria, kde Kopfrkingl najde oběšeného Dvořáka, a v přípravě ubije syna železnou tyčí. Na místě se opět zjeví tibetský mnich a vyzývá hlavního hrdinu k odchodu. Muž však odmítá a s tvrzením, že musí spasit ještě jednu duši, odchází. Zde vidíme mnoho změn oproti knižní předloze. První dvě události (pohřeb a nevěstinec) v novele zcela chybí (zpopelnění ženy je pouze zpětně zmíněno a Kopfrkinglovo setkání s Reinkem se odehrává jinak), stejně jako Dvořákova sebevražda či druhá návštěva mnicha.

Poslední minuty filmu odpovídají událostem závěrečné kapitoly novely – Kopfrkinglovi je nabídnuto nové místo a plánuje nebo se přímo pokusí o vraždu dcery. V konkrétním ztvárnění se však kniha a film liší. Ve filmu se po nabídce na povýšení Kopfrkingl společně se Zinou vydá do krematoria, kde ji chce zabít. Dívka však odhadne jeho záměr a podaří se jí utéct ve chvíli, kdy za Kopfrkinglem znovu přijde mnich, který hrdinu vybízí k odchodu do Tibetu. V doprovodu nacistů je nakonec Kopfrkingl odvážen zřejmě do blázince. V knize naopak proti tomu k výletu do krematoria vůbec nedojde, mnich se objeví už v Kopfrkinglově bytě a chvíli nato se přijdou nacisté, kteří muže odvezou dřív, než stačí uskutečnit svůj plán.

3.1.2 Motivické postavy a obrazy

Ve filmové podobě *Spalovače mrtvol* se objevují zpravidla tytéž motivy jako v knize, pouze lehce pozměněné. Co se týče motivických postav, můžeme ve snímku nalézt manželský pár ztělesněný Vladimírem Menšíkem a Mílou Myslíkovou, který se objevuje při všech klíčo-

vých událostech – na večeři Kopfrkinglových se Straussem, v panoptiku, na boxu, na pohřbu Lakmé i při obou Kopfrkinglových procházkách po hřbitově nejprve s Milim a pak se Zinou. V těchto scénách můžeme vidět také další motivické postavy – starou ženu s brýlemi (Marie Rosůlková), mladou růžolící dívku (Jana Šulcová) a jejího přítele (Jan Řeřicha) nebo postaršího muže s motýlkem, který se ve filmu objevuje jako hudebník, průvodce v panoptiku či rozhodčí v boxu (Václav Štekl). Mezi motivické postavy bychom mohli zařadit i tibetského mnicha, který reprezentuje Kopfrkinglovo vzrůstající šílenství, nebo vedoucí „maserského salonu“, která se později objevuje i na boxu nebo na pohřbu Lakmé. Pravděpodobně nejdůležitější motivickou postavou filmu je tmavovlasá bledá dívka symbolizující smrt (Helena Anýžová). Je to Kopfrkinglův stálý společník a provází ho po celý film. Kopfrkingl si dívky poprvé všimne již na večíрку přátel, později ji vidí v krematoriu, na boxu, při pohřbu Lakmé a také v úplném závěru filmu, když odjíždí z krematoria – dívka je poslední postavou, již diváci vidí.

Prostřednictvím mnicha se dostáváme k motivickým obrazům a výjevům. Mezi ně patří vidina paláce Pótala, která se Kopfrkinglovi zjeví několikrát v posledních patnácti minutách filmu a stejně jako mnich samotný symbolizuje mužovu nepřičetnost. Dalším velmi výrazným motivem jsou obrazy nahých žen, které Kopfrkingl vidí prakticky všude – v rámařství pana Holého, později v koupelně, když se chystá pověsit jeden z koupených obrazů, nebo v luna-parku. Mohli bychom říct, že motivem jsou vlastně ženy jako takové – jsou redukovány na pouhá těla, nástroje sloužící k potěšení. Reinke k nim přistupuje stejně, když se o vánocích pokouší Kopfrkingla přesvědčit ke vstupu do SdP – ukazuje mu fotografie nahých žen, které pracují v Casinu nebo ho navštěvují a mohly by muži dělat společnost. Explicitnost obou scén v nevěstincích do tohoto obrazu perfektně zapadá, podobně jako pouze decentně skrývaný orální styk, který má jedna ze slečen v Casinu s Reinkeho nacistickým kolegou. Stejně významný je i fakt, že Lakmé a prostitutka Dagmar ze salonu Iris, za níž Kopfrkingl pravidelně chodí, jsou ztvárněny toutéž herečkou Vlastou Chramostovou.

Jiným významným motivem je letáček zvoucí do krematoria / SdP / Klubu mladých. Na všech třech papírech je zobrazen tentýž muž s kravatou, knírkem a napřaženou pravačkou ukazující na čtenáře / diváka a stejná jsou i ústřední slova – „Přijď mezi nás“. Důvodem této podobnosti by mohla být symbolika naznačující, že v konečném důsledku mezi jednotlivými místy, organizacemi není příliš velký rozdíl.

Posledním motivem, který tu zmíníme, je hostina a jídlo obecně. Hostina se objevuje na večíрку přátel a později při židovské slavnosti Chevra suda, jídlo jako motiv se vrací několikrát – při večeři Kopfrkinglových s Reinkeovými, na vánoce nejprve při návštěvě Waltera a pak při rodinné večeři, v krematoriu, když Kopfrkingl před smutečním obřadem slečny Čár-

ské jí chleba, a naposledy po odjezdu dětí do Slatiňan, když si manželé Kopfrkinglovi dají slavnostnější večeři. Ve všech případech se divákovi naskytne poměrně detailní pohled na krmitelky se postavami, nejčastěji Kopfrkingla samotného, v jehož podání se jedná o silně živočišný akt. Způsob zobrazení těchto hostin a večeří úzce souvisí s vizuálním ztvárněním filmu.

Narozdíl od knižní předlohy zde chybí naopak motivické předměty jako Kopfrkinglův snubní prsten či písáček / Williho / Kopfrkinglovo péro na klobouku nebo propojení panoptika s hrdinovými pozdějšími vraždami manželky a syna.

3.2 Vizuální stránka filmu

„Prostor příběhu ve filmu je doslovný, tj. objekty, rozměry a vztahy jsou zde (alespoň dvojrozměrně) analogické k objektům, rozměrům a vztahům v reálném světě“ (Chatman 1978/2008: 101). V případě *Spalovače* tato analogie tak úplně neplatí. Kamera často zabírá herce či prostředí v takových úhlech, které mohou velikost jednotlivých objektů silně zkreslit. V tomto filmu je vizuální stránka obzvláště důležitá a v této kapitole budeme sledovat, jak vypadají jednotlivá prostředí popsána v knize, tj. jak jsou převedena na filmové plátno, a také se podíváme na kameru, střih a přechod mezi jednotlivými scénami.

Vizuální stylizace látky slouží ve *Spalovači* ke zpřítomnění a celkovému ztvárnění Kopfrkinglovy postavy. „Květnatý Kopfrkinglův slovník totiž už v předloze dával zvláštní rozměr všem reáliím – dobovým i věcným, vytvářel zvláštní polohy hrdinova vztahu k okolí i lidem. Je snad základní stylistickou složkou románu, určujícím prvkem jeho metaforičnosti“ (Kopaněvová 1969: 233). Více než polovina filmu je složena z detailních či polodetailních záběrů, mnoho scén a postav je snímáno ze zvláštních úhlů, čímž dochází ke zkreslení základní perspektivy a vzniká dojem panoptikálnosti, a opakovaně se vrací klíčové motivy (nahé ženy, jídlo apod.) objevující se v podobě krátkých, rychlých záběrů. Důležitou součástí celého vizuálního zpracování jsou také úvodní titulky, které se objeví již po první epizodě filmu (v zoo) a svým ztvárněním perfektně předznamenávají atmosféru a polohu celého snímku.

Scénického ztvárnění si všimá i Marie Mravcová ve svém příspěvku *Čtvero literárních inspirací*. Hovoří zde o panoptikálnosti jako o jednom ze základních rysů filmové podoby *Spalovače*.

3.2.1 Filmové prostředí

Jak již bylo řečeno dříve, prostor příběhu je v knižní podobě *Spalovače* popsán poměrně vágně, takže čtenář je do velké míry odkázán na svou představivost. Ve filmové verzi jsou jednotlivá prostředí zobrazena explicitně, ale jistá neurčitost zůstává.

Obecně můžeme říci, že jen pár scén je venkovních (zoo, lunapark, hřbitov) a téměř veškerý děj se tak odehrává v interiérech, buďto ve velkých prostorách za přítomnosti mnoha vedlejších anonymních postav, nebo naopak v malých uzavřených či oddělených místnostech nebo pokojích s malým počtem osob. V prvním případě se jedná například o večeři Kopfrkinglových se Straussem, židovskou hostinu Chevra suda nebo obřad v krematoriu při pohřbu Lakmé. Ve druhém případě je místem děje byt Kopfrkinglových, ordinace doktora Bettelheima, rámařství pana Holého nebo prostory německého Casina.

V případě velkých místností se jedná o velký sál s vysokým stropem a prostorem pro hudebníky buďto na balkonku nebo v zadní části sálu. Co se týče nábytku a doplňků, místnosti jsou spoře zařízené, kromě jídelních stolů a židlí či lavic pro truchlící se zde objevuje pouze řečnický pult a nástroje jednotlivých hudebníků. Sály samotné jsou však vždy alespoň do jisté míry vyzdobené. Nejvíce prostá je síň krematoria, nenajdeme zde žádné obrazy ani nástěnné malby, místnost však připomíná hlavní loď chrámu – na stěnách jsou poloviční sloupy, zvýrazněné cihly, oblouková klenba nad prostory, kde je umístěna rakev a varhany, i zdi samotné jsou vymalovány ornamentálními motivy apod. V sále pohřebního bratrstva, kde se koná Chevra suda, už můžeme najít mnoho malých obrazů, které upoutávají Kopfrkinglovu pozornost, avšak zdi síně jsou zdobené naprosto minimálně. Nejvíce zdobené jsou prostory, kde Kopfrkinglovi večeří se Straussem. V sále najdeme nástěnné malby, obrazy pokrývající celou výšku stěn, táflování na zdech a ozdobně vyřezávané dveře.

Malé prostory jako pokoje v bytě Kopfrkinglových nebo místnosti v nevěstincích jsou zařízené podle svého účelu. Najdeme zde stoly, židle, křesla, zrcadla, postele, lampičky apod. Hlavním motivem tu jsou všudypřítomné obrazy, které pokrývají všechny zdi jídelny a velký prostor v koupelně bytu Kopfrkinglových, vyskytují se v Bettelheimově ordinaci, můžeme je vidět v rámařství pana Holého i v pokoji, kde se Kopfrkingl na pár vteřin ocitne po Chevra sudě. Kopfrkinglův byt svým vzhledem odpovídá popisu v knižní předloze – obě nejdůležitější místnosti jsou velké a světlé. Pokoje v „maserském salonu“ jsou prosté a svým zařízením připomínají klasický byt – ložnice, velký přijímací pokoj, salonek, chodby apod.

Důležitým prostředím je krematorium. Pro venkovní záběry a některé interiéry bylo použito skutečné krematorium nacházející se v Pardubicích. Záběry žároviště, přípravný nebo obřadního sálu tak odpovídají skutečným místnostem. Jiná místa, jako například kancelář ředitele nebo místnost s urnami s popelem, už pravděpodobně v pardubickém krematoriu nenajdeme. Hlavním znakem obou posledně zmíněných míst jsou právě urny s popelem, které pomáhají vytvářet ponurou atmosféru.

Posledním důležitým místem děje je panoptikum. Zde vidíme pouze jednotlivé výjevy a obrazy, nikdy nezahlédneme celý vnitřek stanu, ani jeho větší část.

Zvláštním případem prostředí je Casino. Hlavní místnost je tvořena velkým sálem s mnoha malými salonky – v jednom z nich sedí Kopfrkingl s Reinkem. Stejně jako většinu velkých sálů však tento sál v celé jeho velikosti zahlédneme pouze jednou, spíše však vidíme jednotlivá místa v budově, přičemž se nejedná ani o celé místnosti, pouze o jejich výseky, v nichž můžeme vidět především návštěvníky Casina ve společnosti luxusnějších prostitutek. Celé prostředí Casina je tak divákovi představeno především prostřednictvím série obrazů. Interiér budovy svými všudypřítomnými světly a polosvlečenými ženami navíc připomíná spíše nevěstinec než luxusní podnik na úrovni, jaký je popsán v knize.

Pro všechna zobrazená prostředí platí, že důležitou součástí utváření prostoru jsou postavy, na něž se kamera zaměřuje nejvíce. Záběry celých místností se objevují minimálně, vidíme pouze výseky jednotlivých míst. Jak na večíрку přátel, tak na Chevra sudě i při obřadu v krematoriu jsou klíčoví právě hosté. Záběry na okolní prostředí se objevují jen letmo a v těch případech, kdy kamera sleduje scénu očima nějaké postavy, zejména Kopfrkingla. Například v případě bytu Kopfrkinglových dochází k momentu, kdy má divák možnost vidět více místností než jen jídelnu a koupelnu, a to právě prostřednictvím výše zmíněné postavy.

3.2.2 Kamera a střih

Kamera, střih a přechod mezi jednotlivými záběry hrají ve filmové verzi *Spalovače* velice důležitou roli. „V mrazivě studených obrazech kameramana Stanislava Miloty se lidé i věci jeví tak, aby to souznělo s Kopfrkinglovou představou o světě jako o jakémsi nekrokosmu, kde všechno páchne smrtí a neřestí.“ (Žalman 1993: 212).

Jak bylo řečeno již v předchozí kapitole, většina scén *Spalovače* se odehrává v interiérech, a to ještě navíc nepřilíživě velkých. Záběry celku se tedy ve filmu neobjevují příliš často. Kromě již zmíněných pohledů na velké sály jsou jednou z výjimek také obrazy Kopfrkinglova krematoria, jehož budovu sledujeme v devatenácté a dvacáté minutě filmu, když muž společně s Dvořákem prochází přilehlým parčíkem, a později také ve třiaosmdesáté minutě, když muž vychází s Milim ze hřbitova. Další podobnou scénu můžeme najít například při odjezdu Reinkeových od Kopfrkinglů v devatenácté minutě filmu – opět se jedná o venkovní záběr, na němž je tentokrát zachycena pražská ulice.

Kamera tedy snímá spíše detaily nebo polodetaily, z nichž mnohé často nabízí nikoli celé scény nebo delší sekvence, ale jednotlivé obrazy. Střih je v tomto případě rychlý, ukazující pouze několikasekundové záběry na daný detail. Takové sekvence můžeme pozorovat na-

příklad v panoptiku, kde kamera rychle zabírá jednu figurínu za druhou, v obchodě pana Holého, v bytě Kopfrkinglových, když se hlavní hrdina rozmýšlí, kam pověsit zakoupené obrazy, nebo na Chevra sudě, kde jsou divákovi ukazovány detaily jednotlivých maleb visících na stěnách. K rychlému střídání obrazů dochází zpravidla tehdy, když scénu pozorujeme Kopfrkinglovými očima nebo vidíme to, co upoutává jeho pozornost. Sled rychlých záběrů se objevuje i v okamžicích, kdy se Kopfrkingl ponoří do svých představ, a jednotlivé obrazy dokreslují jeho myšlenky. Tento postup se objevuje například v závěru filmu, když muž začne v nacistické kanceláři mluvit o své vizi obrovských pecí.

Detailní či polodetailní záběry zachycující ne pouze jeden obraz či sérii jednotlivých snímků, ale delší, souvislou sekvenci se ve filmu objevují ve dvou podobách. V první podobě se jedná o pohledy do místností nebo na nějaké předměty. Tyto záběry můžeme vidět například v panoptiku, když průvodce popisuje jednotlivé zobrazované scény (v lázních apod.), nebo v krematoriu, když Dvořák prozkoumává místnosti s urnami či při pohledu na mrtvolky v rakvích. Ve druhé podobě, ve snímku nejčastější, se jedná o záběry na postavy. Prakticky celý film je natočen tímto způsobem a díky úhlu, ve kterém kamera tyto detaily zabírá, dochází ke grotesknímu, často až panoptikálnímu pojetí: „V Herzově znamenitém ztvárnění satirický obsah pozvolna houstne do polohy groteskně sešklebeného hororu. Hlava Rudolfa Hrušínského v některých místech ztrácí přirozený tvar a protahuje se do podoby obrácené tykve s nestvůrně vypoulenými očima“ (Žalman 1993: 210). V centru pozornosti vždy stojí jedna nebo více postav, na něž je kamera zaměřena, a vše kolem nich slouží pouze jako pozadí.

Jedním typem takovýchto detailních záběrů jsou momenty, kdy kamera zabírá větší scénu, například jídelní stůl u Kopfrkinglových nebo kolotoč v lunaparku. Tyto obrazy jsou časté i při natáčení hostin a scén s větším počtem postav v záběru. Téměř celá událost večírku přátel, kam je pozván Strauss, je složena z těchto záběrů, stejně jako Chevra suda nebo setkání Kopfrkingla s Reinkem v Casinu.

Druhým typem detailních záběrů je zachycení hlav jednotlivých postav nebo detail jejich těl. Nejčastěji se tak děje u samotného Kopfrkingla a jeho rodiny. Právě tyto obrazy vytváří panoptikální dojem groteska. Již v samotném úvodu, ve scéně v zoo, si můžeme všimnout, že téměř celou první minutu snímku kamera zabírá pouze detaily Kopfrkingla, Lakmé nebo zvířat v pavilonu. Naskytá se nám pohled na mužovu hlavu a její jednotlivé části, čumák a části těla zvířat v pavilonu a také hlavu Lakmé. Pohled na Zinu a Miliho, visící na kleci, je rovněž detailní. První celkovější záběr na postavy se tak divákovi naskytne téměř až po dvou minutách filmu, a i tehdy se jedná pouze o zdeformovaný obraz v zrcadle nebo záběr shora, v němž rovněž dochází ke zkreslení perspektivy.

Záběry na obličej postavy se objevují i v okamžicích, kdy se na místě děje vyskytuje více postav, které vedou rozhovor, a teoreticky by tak bylo vhodnější použít jiný úhel pohledu. Dochází k tomu zejména v okamžicích, kdy Kopfrkingl s někým hovoří a místo záběru na celou místnost či jídelní stůl, u něhož se muž nachází, kamera zabírá pouze jeho samotného – například při večeři se Straussem, když si hlavní hrdina poprvé všimne bledé černovlásky, kamera zblízka zabírá, jak se muž šourá v uchu, a pak se zaměří na jeho oko a horní část hlavy černovlásky. K podobné situaci dochází v bytě Kopfrkinglových, když rodina slaví Zinyiny narozeniny, nebo když Kopfrkingla přijde o vánocích navštívit Reinke. S výjimkou jednoho záběru na celou narozeninovou tabuli vidíme pouze obličej jednotlivých postav nebo detail na ruku zapínající rádio. Detailní záběr na obličej Kopfrkinglovy rodiny se objevuje i v lunaparku, kde můžeme z jejich výrazů číst emoce. V případě Lakmé, Ziny i Miliho se jedná o radost a veselí, Kopfrkingl sám příliš nadšení neprojevuje, dokud se neocitne v panoptiku. Zde také vidíme buďto tváře postav, nebo scény s figurínami, avšak nikdy obojí najednou.

Ve filmu se také vyskytuje několik momentů, kdy kamera napodobuje pohled přímo z Kopfrkinglových očí. Jedná se o scénu po odjezdu dětí do Slatiňan, kdy kamera pronásleduje Lakmé, která bázně prchá před manželem, o první návštěvu tibetského mnicha, k níž dojde po obědění Lakmé (když mnich poklekne, je zřetelné, že kamera simuluje Kopfrkinglovy oči), a nakonec o pokus o zabití Ziny, při němž kamera sleduje střídavě otce s dcerou, navozující tak zdání, že se na událost díváme střídavě očima obou postav.

V závěru oddílu o filmových motivech bylo zmíněno také jídlo. Při všech událostech, kde se jí, jsou postavy zabrány v detailu hlavy – na večítku přátel i na Chevra sudě tak můžeme vidět Strausse a jiné hosty, při soukromých večeřích se kamera soustřeďuje na Kopfrkingla. Nejprve zabírá celý jeho obličej a poté se zaměřuje na jeho žvýkající ústa.

Poslední věcí, kterou v této kapitole rozebereme, je přechod mezi jednotlivými scénami a záběry. Na mnoha místech se objevuje klasický střih, kdy poznáme, že jedna scéna končí a jiná začíná – k tomu dochází uvnitř jednotlivých epizod. Pro *Spalovače* je však typický plynulý přechod mezi celými epizodami. Dochází k němu tak, že kamera najede na detail, například obličej nějaké postavy nebo motivický předmět, a když zase odjede, získáme celistvější pohled a zjistíme, že scéna se proměnila.

Nejmarkantnějším režijním postupem, jímž Herz vystihl polohu stylizace, jsou záležitosti kolem střihu. Jednotlivé sekvence na sebe nenavazují v obvyklém „lineárním“ pohybu, ale „vklouvávají“ do sebe jakýmsi kulantním „sesmykem“, v rytmu úlisných, chlácholivých, lepkavě sladkých Kopfrkinglových řečí. [...] Vynikající je i nepřetržitě a vytrvale setrvánání u Kopfrkingla, kdy režisér, aniž na okamžik odtrhne kameru od hrdinovy tváře, proměňuje pozadí a nechává Kopfrkingla „jakoby“ prostupovat čas a prostor, čímž

je zejména v střední části filmu neobyčejně působivě vyjádřena bytostná podlost této kreatury (Kopaněvová 1969: 26).

Tak se například plynule přesuneme z večere se Straussem do obchodu pana Holého (kamera se zaměří na Kopfrkinglův obličej), z místnosti s urnami v krematoriu do jakési zahrady (přes detailní záběr na květinu u jedné z uren) nebo od zabíjených kaprů k příchodu Waltera Reinkeho (Kopfrkingl sedící v křesle u okna). Tento plynulý přechod také umožňuje prolínání scén, k němuž dojde při Chevra sudě. Kamera se soustředí Kopfrkinglovu hlavu a do děje vstupuje Reinke, který zjišťuje, co Kopfrkingl na hostině slyšel. Toto prolínání je zobrazeno Walterovými ústy, která hovoří k hlavnímu hrdinovi. Nakonec prostřednictvím detailního záběru na Kopfrkinglovo temeno definitivně opouštíme Chevra sudu a přesouváme se do pokoje Reinkeových, kde se rozhovor obou mužů odehrává, a o chvíli později (znovu při detailním záběru na Kopfrkinglův obličej) se scéna promění naposledy a celá sekvence končí v malém salonku Casina.

3.3 Zvuk a hudba

Hudbu k filmu složil Zdeněk Liška (nahrál ji Filmový symfonický orchestr) a zvuk měl na starosti František Černý. Obě složky hrají ve Spalovači velmi důležitou roli, zejména pak hudba. Kopfrkingl jako milovník vážné hudby doma neustále poslouchá rádio a v krematoriu s oblibou zapíná amplion, který přenáší obřad a hudbu, která při něm hraje. Ve filmu se tak objevují úryvky klasických melodií jako například Dvořákovo Largo.

Většina hudebních motivů je však originálně složená pro film. Objevuje se zde ústřední melodie připomínající operní árii se smyčcovými nástroji a ženským zpěvem. Tento motiv zazní pokaždé, když se odehraje nějaká významnější scéna nebo dojde ke zvratu v ději. Uslyšíme ho v obchodě pana Holého, když si Kopfrkingl prohlíží obrázky na stěnách, v krematoriu při prvním příchodu Dvořáka, po Kopfrkinglově návštěvě Casina, když muž opouští krematorium a míjí se s nacisty a později vidí bledou tmavovlásku. Motiv zazní také v bytě Kopfrkinglových, když hrdina pronásleduje Lakmé, nebo v krematoriu při vraždě Miliho.

Instrumentální melodie jsou pro tento film typické. Kromě ústředního motivu zde neuslyšíme jedinou zpívanou píseň. Hudba hraje na večírku přátel, při smutečním obřadu Lakmé nebo v lunaparku, přičemž pokaždé dokresluje atmosféru události a nahrazuje zvuk.

Co se týče zvuku v pozadí (nikoli mluvy postav), výrazná je jeho absence během většiny filmu, takže kdykoli nějaký zazní, divák ho vnímá mnohem intenzivněji než normálně. Například v lunaparku až do posledních okamžiků neuslyšíme žádný zvuk typický pro toto prostředí (smích a hovor návštěvníků, vyvolávání kolotočářů, zvuky jednotlivých atrakcí

apod.), scéna je ozvučena pouze hudbou typickou pro zábavní parky (veselá melodie hraná bubny a flétnou) a několika osamocenými zvuky. Zazní dva výstřely z pouťové pistole, uslyšíme skřípění mechanických postaviček na jedné z atrakcí a teprve na konci sekvence se ozve smích a výskot návštěvníků. Oproti tomu scéna v panoptiku je postavena obráceně. V prvních vteřinách zazní osamocené zvuky hudebních nástrojů – údery do bubnů a činel, klapot. Teprve poté znovu uslyšíme pouťové melodie, které později přecházejí do groteskně děsivých, typických pro takovéto strašidelné domy hrůzy. S nimi se pak mísí skřípění pantů a figurín a také výkřiky vyděšených návštěvníků. Kromě těchto zvuků žádné jiné neuslyšíme.

Jak již bylo řečeno, zvuky se objevují osamoceně a pouze sporadicky pro zvýraznění atmosféry. Například při prohlídce krematoria, když Dvořák shodí železnou tyč, zvuk zazní hlasitěji než obvykle. Stejně tak můžeme slyšet klapot podrážek Kopfrkinglových bot na podlaze přípravny, klapnutí víka rakve, do které muž nahlíží, plameny šlehající ze žárovišť, když do nich zaměstnanci krematoria vkládají rakev slečny Čárské, nebo skřípění hřebíků, které Kopfrkingl vytahuje ze zatlučené rakve. Oproti tomu při pokusu o vraždu Ziny nastává stejná situace jako v lunaparku – ozývá se pouze hudba a veškeré zvuky, které bychom v dané situaci měli slyšet (kroky, hýbání s rakvemi), jsou potlačené a zaznívají pouze Ziny vyděšené výkřiky. Při zabití Miliho se ozve pouze chlapcův rychlý nádech a poté zvláštní zvuk symbolizující ránu, kterou Kopfrkingl synovi uštědřil.

Zvukový efekt byl naopak přidán do hlasu tibetského mnicha, jehož promluvy zaznívají s ozvěnou vytvářející efekt, že hlas přichází z velké dálky a má v sobě duchovní hloubku.

3.4 Konstrukce a vyobrazení postav

Všechny ústřední filmové postavy svým vyobrazením poměrně věrně odpovídají knižní předloze. Jednu z mála výjimek představuje pan Strauss, v novele popsán jako menší, silnější pán, jehož ve filmu ztělesnil Jiří Lír, štíhlý, středně vysoký herec.

Ztvárnění jednotlivých postav, především Kopfrkingla samotného, bylo jedním z klíčových aspektů filmové adaptace. „Roli zaměstnance krematoria, jenž je ústřední postavou filmu, svěřil [Herz] Rudolfu Hrušínskému, a už nyní řekněme, že to byl jeden z nejpůsobivějších hereckých výkonů, jaký český film poznal“ (Žalman 1993: 210). Hrušínský je ve svém ztvárnění Kopfrkingla naprosto přesvědčivý. Jeho Karel Kopfrkingl „v sobě spojuje studenou usměvavost lidumila s žoviálností typického příslušníka středního stavu“ (Žalman 1993: 210). Kopaněvová ve své *Metamorfóze* mluví o Hrušínského obrovské herecké invenci.

Na počátku se Kopfrkingl jeví jako laskavý, dobrosrdečný muž zbožňující svou práci. Neustále mluví spalování a utrpení lidí i zvířat. Stará se o svou rodinu a domov, respektuje

ostatní. Později se však začne přizpůsobovat politické situaci a nakonec zcela podlehne názorům svého přítele Reinkeho i svým vlastním šíleným představám a zblázní se. Jak jsme podotkli v oddíle zaobírajícím se knižními postavami, Kopfrkinglův charakter se nemění – muž se po celý příběh pouze snaží zbavit celý svět utrpení a spasit ho, zpravidla prostřednictvím smrti. Vlivem Reinkeho a nacistické ideologie se však jeho vnímání pokříví a on se promění v chladnokrevného vraha a udavače. Jak podotýká Kopaněvová, Kopfrkingl je v podstatě jen prázdná nádoba, omezený hlupák bez vlastních názorů, bezmyšlenkovitě podléhající jakékoli manipulativní autoritě, která se nabízí. Přijímá vše, co je určeno tradicemi a konvencemi a podpořeno autoritou. Vytváří si svůj vlastní, poněkud zvláštní systém etických hodnot postavený na jeho práci propojené s tibetskou vírou. Tyto hodnoty nejprve pozmění jeho starý přítel Reinke a proměna se dovrší, když se Kopfrkingl stane členem nacistické strany a začne udávat a vraždit. Navzdory proklamovanému odporu k násilí a utrpení a neméně zdůrazňovanému obdivu krásy muž s radostí a zalíbením přijímá panoptikální výjevy zobrazující ošklivost, bolest a násilí. Se stejnou samozřejmostí pravidelně navštěvuje nevěstinec, ačkoli i to odporuje jeho prohlášením o šťastném manželství: „Upřímně přijímá všechno, co se mu nabízí, co nevybočuje z obecně přijatých norem, co se nezakazuje. Nabízí-li se tomuto ortodoxnímu vyznavači idylického rodinného života možnost sexuálního vyžití v bordelu, využívá ji, protože se to také nezakazuje a protože to patří ke zvyklostem jeho třídy. Činí tak bez sebe-menších zábran a pochybností, bez výčitek svědomí“ (Kopaněvová 1969: 236).

V literární předloze je Kopfrkinglův charakter utvářen především na základě jeho promluv a myšlenek. Totéž platí i ve filmovém zpracování, avšak zde se více projevuje vizuální, neverbální stránka diskursu – výraz v obličeji, gesta, chování, tón hlasu apod.

Co se týče verbálních projevů, Kopfrkinglovy samomluvy a myšlenky byly nahrazeny jeho typickými přednáškovými monology či jednostrannými rozhovory s jinými, či spíše *na* jiné postavy. Jedná se o momenty, při kterých lze nejnápadněji zachytit změnu v mužově v postoji a uvažování. Zřetelně tento posun sledujeme při dvou proslovech, které muž má. První se odehraje na večírku přátel a Kopfrkingl v něm mluví o krematoriích, tradičním pohřbu a své filozofii, kterou čerpá z knihy o Tibetu. Ke druhému projevu dojde při smutečním obřadu Lakmé. Stejně jako v prvním případě i tady v úvodu mluví o krematoriu a zpopelňování, ale poté začne hovořit o tom, že smrt je vlastně požehnání. Jeho hlas nabývá na síle a pohřební řeč se změní na proslov o tom, že je třeba přinášet oběti a že v Evropě bude nastolen nový, šťastný řád pod vedením Vůdce a Německa.

Na prvním ze zmíněných projevů je vidět jedna z úprav, kterou film provedl. Po obsahové stránce se snímek věrně drží předlohy – valnou část replik Kopfrkingla a jiných postav

můžeme nalézt v nezměněné podobě i v knize, avšak ve filmu se objevují na jiných místech a v jiných situacích. Například většina Kopfrkinglova projevu na večírku se v knize odehraje při mužově rozhovoru se Straussem. Stejně tak jeho úvahy o manželství s Lakmé se ve snímku mění v poněkud jednostranný rozhovor s Dvořákem po cestě do budovy krematoria.

Tón hlasu a jiné neverbální vokální prostředky hrají ve filmu také důležitou roli. Kopfrkingl jimi vyjadřuje své rozpoložení a emoce, případně jejich absenci. Zřetelně to můžeme vidět například na Chevra sudě a pak v Casinu, kdy muž reaguje na Reinkeho otázky. Jeho hlas zní zasněně, nepřítomně – Kopfrkingl odpovídá, aniž by si plně uvědomoval, na co je tážán. Většinu filmu však jeho hlas zní klidně, monotónně a bez emocí. Občas se však zpomalí tempo jeho řeči, které signalizuje, že v tu chvíli na něco myslí. Jen zřídka se jeho tón změní z bezvýrazného na rozrušený či rozčilený. Jednou se tak stane při již zmíněném proslovu při pohřebním obřadu Lakmé a podruhé se jeho hlasu vloudí přísnost a ostrost, když po rozhovoru v Casinu mluví s Fenkem, který na něm již po několikáté žádá morfium, a poté peskuje vrátného Vránu. Když se v závěrečných minutách filmu ocitne se Zinou na hřbitově, z jeho hlasu je jasně patrná roztržitost a spěch. Obojí je zapříčiněné setkáním s mužem s holí (Vladimír Menšík), který se zmínil o Milim a Kopfrkingla tak znejistěl. Mužův spěch se v této scéně ostatně projevuje i jinými neverbálními prostředky – rychlá chůze, způsob, jakým pouze oddrmolí to, co předtím v poklidu vypravoval Milimu – ve spěchu a nepřítomně, a také ledabylost, s jakou komentuje okolní prostředí.

Zajímavé jsou z pohledu Kopfrkinglovy osobnosti také scény v nevěstincích. Muž budí dojem, jako by byl spíš na návštěvě u známých, než ve veřejném domě. Přes chodbu mluví s Reinkem, přátelsky se zdraví s dalším mužem, který se jde také pobavit, s prostitutkami jedná jako s přáteli – sděluje jim, co se děje v práci a jak vypadá situace v rodině. Z jeho chování se zdá, jako by pravidelná návštěva nevěstinců byla jakási společenská událost a naprosto běžná věc, kterou muži jeho postavení a věku provádějí neustále.

Z neverbálních nevokálních prostředků jsou u Kopfrkingla důležité výrazy v obličejí a gesta. Muž se po celý film buďto usmívá nebo je jeho obličej zcela prostý výrazu. Zamračení nevidíme nikdy. Výraz v obličejí jako projev jeho emocí můžeme vidět například v lunaparku, kdy na tvářích Lakmé a dětí můžeme číst radost a nadšení, zatímco Kopfrkingl sám se tváří znuděně, téměř až rozladěně. Situace se změní s příchodem do panoptika – všichni kolem něj jsou vyděšení a bázlíví, zatímco on jediný se evidentně velmi dobře baví a představení si užívá. Jeho úsměv však nemusí nutně znamenat radost či veselí. Velmi často maskuje zcela opačné pocity či mužovy skutečné záměry. Výmluvná je v tomto směru scéna při večeři a poté v koupelně s Lakmé. Kopfrkinglův hlas je jemný, na tváři má úsměv a něžně manželku

hladí po tváři a krku. V jeho hlase je však znát jistý podtón, pomalá kadence slov naznačuje zamyšlení a určitý záměr.⁶ Jen o chvíli později Kopfrkingl svou ženu „s beráncí mírností zavede do koupelny a tam ji oběsí“ (Žalman 1993: 210).

Důležité jsou u hlavní postavy i dotyky. Muž u sebe vždy nosí hřebínek, kterým často upravuje účesy pozůstalých v rakvích (ovšem pouze žen), a poté také své vlastní či své rodiny. Velmi často iniciuje fyzický kontakt s jinými postavami, ať už se jedná o jeho rodinu, známé a spolupracovníky (Dvořák), či naprosto neznámé lidi (muž, kterému Kopfrkingl na večírku přátel vezme doutník a poté ho pohladí po hlavě). Zpravidla se těchto lidí dotýká na zádech, ramenou, krku a tváři. Při prvním setkání s Dvořákem neváhá mladému muži položit ruku na horní část zad a později na zadní část krku. Stejným způsobem se dotýká také uklízečky Liškové, své ženy i dětí. Jeho spolupracovníkům v krematoriu jsou tyto dotyky očividně nepříjemné. Dvořák se zpočátku snaží vymanit z mužova sevření – neúspěšně, takže později se jen plaše poddává – a Lišková je Kopfrkinglovým chováním natolik vyděšená, že dá výpověď. Krk je velmi citlivé, zranitelné místo a Kopfrkingl mnohdy vyvolává dojem, jako by spíše fyzicky zkoumal lidi, kterých se dotýká, než že by je hladil. Tyto dotyky tak působí intimně, avšak velmi mrazivě.

Co se týče ostatních postav, filmová verze se drží své předlohy. Lakmé ani děti moc nemluví, jejich povahu a charakter si domýšlíme na základě jejich gest, reakcí a pohledů. Zdá se, že Lakmé ztvárněná Vlastou Chramostovou je jediná, kdo vnímá manželovu proměnu, a reaguje na ni překvapeně a zaraženě. Nepronese však jediné slovo odporu či protestu a stejně jako v knize známe pouze její emocionální rozpoložení, které je naznačeno výrazem v obličeji nebo gestem (pohyb hlavy, úsměv apod.). Mili, jehož si zahrál Miloš Vognič, je ve filmu spíše tichý než plachý a dojem jemnosti a zranitelnosti vyvolává víc jeho vzezření (brýlemi zvětšené oči, odstávající uši, přeskakující hlas) než jeho chování. Zina, již na plátno přenesla Jana Stehnová, si zachovává vzhled i povahu načrtnutou v novele. Je to krásná dívka, na první pohled nezasažená otcovou výstřední povahou, u níž s výjimkou tří událostí (lunapark, hřbitov, pokus o vraždu v krematoriu) nezahledneme žádnou emocionální reakci.

Jediný, kdo se lehce odlišuje od knihy, jsou Reinkeovi. Jestliže Hrušínského Kopfrkingl je prezentován jako jemný, ve svém vlastním světě uzavřený krásu milující muž, pak Walter Reinke je v podání Iljy Prachaře jeho pravým opakem – agresivnější, razantnější a nepříjemnější než v knize: „Na obzoru se objevil zcela neidylický muž činu Reinke (Ilja Prachař ho hraje ve zcela jiném klíči, tvrdě, realisticky)“ (Kopaněvová 1969: 235). Narodil od Ko-

⁶ Stejným způsobem hovoří později v přípravně krematoria na Zinu, když hledá vhodnou rakev, kam by ji po její vraždě uložil.

přfrkingla se vyjadřuje neobřadně, prostě a jednoznačně. Oproti knižní předloze se příliš nesnaží být na svého přítele milý, bez obalu mu předkládá svou ideologii a obratně volí slova tak, aby nacistickou propagandu skloubil s Kopfrkinglovými postoji. Když po večeři u Kopfrkinglů Reinke opouští přítelův dům, chladně odstrčí Miliho, který si prohlíží jeho vůz, a nepříjemným tónem se ptá, kde mladík byl.

Větší prostor dostala i Walterova manželka Erna Reinkeová ztvárněná Zorou Božinovou. Žena je ještě nepříjemnější než její muž, jemuž poskytuje tichou oporu, popřípadě se sama vloží do hovoru a chladně odpoví na Kopfrkinglovu poznámku. Za celý film promluví pouze jednou, avšak svou roli chladné manželky přesvědčeného nacisty hraje perfektně.

4 Adaptace

Převádění literárního textu na filmové plátno či televizní obrazovku je proces velmi složitý a náročný. Obtížné je pak také zhodnocení výsledného snímku, zvláště pokud ho srovnáváme s knižní předlohou. Jak říká Marie Mravcová v úvodu své antologie *Od Oidipa k Francouzově milence* (2001: 8,9):

[...] *analyzovat film na základě pokud možno komplexního srovnání s předlohou je velice pracné a navíc nevděčné, protože nechceme-li adaptační problém zjednodušovat a schematizovat, pak nemáme k dispozici žádnou metodologickou oporu. Teorie, zvláště pak sémiologie, nám pomůže jen málo, neboť popírá, což je její výsadou, jedinečnost. Při adaptaci literárního i filmového díla se však ocitáme tváří v tvář jedinečnému (tedy dvěma jedinečnostem) a originálnímu (tedy dvěma originalitám). Originální jedinečnost či jedinečná originalita jsou pochopitelně vždy jiné; vždy jiný je rovněž úkol, před nímž stojí scénárista a režisér, a vždy v jiné situaci se nalézá také ten, kdo se pokouší zjistit, rekonstruovat, vyložit a zhodnotit to, co se na cestě mezi literárním textem a jeho obrazovou transformací odehrálo; jaké možnosti významových aktualizací či tvárných korespondencí byly objeveny a uplatněny.*

Při komparaci literární a filmové podoby jednoho díla se nabízí mnoho otázek. Jednou z těch prvních je, jaká kritéria vůbec k porovnání použít. Na základě jednotlivých studií v antologii Mravcové (srovnání zejména *Čtvero podob Nebezpečných známostí* [str. 57-111]) je patrné, že pro autorku bylo při jejích analýzách klíčové zachování charakteru postav, tématu a atmosféry příběhu.⁷

Jak je to však se zachováním událostí a existentů příběhu? Film či seriál mají jakožto vizuální média svá omezení. Například do nich nelze převést myšlenky nebo vnitřní řeč postav. Pokud nechceme použít tzv. voice-over nebo nechat postavy pronášet dlouhé, kostrbatě znějící monology, musíme jejich myšlenkové pochody buďto zcela oželet nebo je nahradit něčím jiným – například je přeměnit v dialogy či vyjádřit hereckým projevem, záběrem kamery, přidanou scénou apod.

Vizuální narativ je také zpravidla delší než ten literární; přečíst dějovou scénu v knize je totiž kratší než ji předvést ve filmu. Literární text proto v drtivé většině případů nelze přenést na filmové plátno úplně celý – dochází ke zkracování nebo úplnému vypouštění scén, mizí vedlejší zápletky i některé méně důležité postavy. Můžeme kvůli těmto úpravám hodnotit výsledný snímek jako špatnou adaptaci? Prohlásit, že film se nepovedl nebo je špatný, protože v něm chybí scény a postavy, které byly v knize?

Tyto otázky vedou k dalšímu důležitému problému. Mravcová ve svém úvodu hovoří o jedinečnosti a originalitě jak literárního díla, tak jeho filmové transformace. U mnoha adap-

⁷ Na základě těchto kritérií Mravcová nepříliš kladně například Formanův snímek *Valmont*, v němž herci ztvárňují jednotlivé postavy zcela jinak, než jak je tomu v knižní předloze (například Valmont Colina Firtha není žádný distingovaný šlechtic-libertin, jakým má být, nýbrž rozjařilý floutek, který se často chová jako pubertální chuligán).

tovaných snímků se v titulcích objevuje fráze „na motivy“ nebo „volně podle románu...“, které implikují, že film přejímá pouze některé části knihy – ústřední zápletku, postavy nebo některé konkrétní události z knižní předlohy. Nabízí se proto úvaha, nakolik je užitečné, v některých případech dokonce možné literární text a jeho filmovou podobu posuzovat společně.

Každá adaptace, ať již filmová, televizní nebo divadelní, je vždy jistým druhem interpretace výchozího textu, což pozdější komparaci obou děl ztěžuje ještě více. Může dojít ke stylizaci postav, prostředí nebo i děje, čímž se film ještě více odkloní od své předlohy.

Jak je patrné z předchozích odstavců, samotná adaptace literárního textu do filmové podoby má mnoho úskalí a následná komparace obou děl je ještě složitější. Cílem této práce bylo porovnat literární a filmovou podobu jedné z nejznámějších knih Ladislava Fuksa.

Herzův *Spalovač mrtvol* se však dokázal vyhnout většině výše načrtnutých problémů. Z pohledu kritérií, která Mravcová k hodnocení adaptací používá, můžeme bez váhání říci, že filmová verze je více než zdařilou adaptací knižní předlohy. Herzovi se podařilo zachovat atmosféru i všechny polohy vyprávění – horor, grotesku, psychologický thriller i alegorii. Vizualní stylizace společně s kamerou, střihem a výkony herců perfektně zachytila Kopfrkinglovu osobnost a její vnímání okolního světa. Scénáristé dokázali do snímku převést prakticky všechny Kopfrkinglovy monologické promluvy i jeho myšlenky a úvahy. Ve filmu chybí jen pár scén či epizod, které najdeme v knize, několik jich je upraveno a naopak několik epizod scénáristé přidali. Žádná z těchto úprav ovšem snímku nijak neubírá na kvalitě, naopak Herz těmito výjevy ještě více zdůrazňuje některé aspekty novely. Scénami v bordelu vyniká rozpor mezi Kopfrkinglovými proklamovanými názory a jeho jednáním a také laciná oplzlost a nízkost jeho samého i jeho nacistických „přátel“. Epizody na konci snímku, nejprve mužův pološílený proslov o hromadném spalování mrtvých a poté návštěva hřbitova a krematoria se Zinou slouží ke zdůraznění Kopfrkinglova postupujícího šílenství. Všichni představitelé klíčových postav, tedy Rudolf Hrušínský, Vlasta Chramostová a Ilja Prachař, jsou ve svých rolích naprosto dokonalí a na plátno přenášejí literární postavy přesně v té podobě, kterou Fuks vytvořil v knize. Podobným způsobem dochází k souhře u technických stránek filmu. Zvuk, střih a kamera a celá vizuální stylizace jsou neopominutelnými součástmi snímku, které společně s hereckými výkony vytváří panoptikální groteskně děsivou atmosféru. Všechny součásti snímku tak do sebe perfektně zapadají a vytvářejí jeden z nejoceňovanějších a nejlépe hodnocených filmů, jaké kdy česká kinematografie vytvořila.

5 Bibliografie

5.1 Prameny

Fuks, L. (1983): *Spalovač mrtvol. 2. vydání*. Praha: Mladá fronta, 176 stran. (Též Fuks, L. (1967): *Spalovač mrtvol*. Praha: Československý spisovatel.)

5.2 Odborná literatura

Bráblík, F. (1993): Pravděpodobné zdroje Spalovače mrtvol, in J. Jaroš, E. Strusková (eds.). *Filmový sborník historický 4*. Praha: Národní filmový archiv, str. 131-133.

Hodrová, D. (1968): Umění množin, in *Orientace 2*, číslo 6, str. 88-94

Chatman, S. (2008): *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*, přel. M. Orálek. Brno: Host – vydavatelství, 328 stran.

Kopaněvová, G. (1969): Metamorfóza pana Kopfrkingla, in *Film a doba XV*, číslo 5, str. 230-236.

Kořínková, D. (1977): Motivická výstavba Spalovače mrtvol, in *Česká literatura 25*, číslo 6, str. 531-538.

Mravcová, M. (1993): Čtvero literárních inspirací, in J. Jaroš, E. Strusková (eds.). *Filmový sborník historický 4*. Praha: Národní filmový archiv, str. 79-90.

Mravcová, M. (2001): *Od Oidipa k Francouzově milence. Světová literatura ve filmu; interpretace z let 1982-1998*. Praha: Národní filmový archiv, 371 stran.

Opelík, J. (1969): Spalovač mrtvol, in *Nenáviděné řemeslo*, ed. O. Mohyla. Praha: Československý spisovatel, str. 193-195.

Pohorský, M. (1990): Pokus o horor, in *Zlomky analýzy*, ed. E. Šimůnková. Praha: Československý spisovatel, str. 92 - 100.

POMO Media Group s.r.o.: *Spalovač mrtvol (1968) | ČSFD.cz* [online]. 2001 [citováno 2011-03-30]. Dostupný z WWW: <http://www.csfd.cz/film/4244-spalovac-mrtvol>

Žalman, J. (1993): *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, str 209 - 213.