

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**Filozofická fakulta**

Ústav české literatury a komparistiky

## **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Lenka Karalová

**Zobrazení a funkce prostoru v literární a filmové verzi prozaických  
textů vlny 60. let (Spalovač mrtvol, Démanty noci)**

Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Praha, srpen 2015

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou 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 14. 8. 2015

Lenka Karalová

### **Poděkování**

Ráda bych poděkovala své vedoucí diplomové práce Doc. PhDr. Marii Mravcové, CSc. za její cenné rady, odborné připomínky, ochotu a především za mimořádnou trpělivost, se kterou mi poskytla pomoc při zpracování této práce.

## **Abstrakt**

Diplomová práce se zabývá zobrazením a funkcí prostoru v literární a filmové verzi vybraných prozaických textů vlny 60. let - *Spalovače mrtvol* a *Démantů noci*.

V úvodní kapitole práce pojednává o poetice autorů, kteří se mezi lety 1945 - 1968 zabývali ve svých dílech válečnou tematikou, a snaží se stručně nastínit problematiku zobrazení prostoru v literatuře a filmových adaptacích. Další kapitoly jsou již zaměřené na samotný rozbor prostoru ve vybraných dílech.

Cílem diplomové práce je pak zejména rozpoznat a postihnout specifika zobrazení jednotlivých prostorů prostřednictvím literárního a filmového média.

## **Klíčová slova**

Ladislav Fuks, *Spalovač mrtvol*, Arnošt Lustig, *Démanty noci*, *Tma nemá stín*, prostor, adaptace, 60. léta, film.

## **Abstract**

The thesis deals with the portrayal and function of space in literary and film versions of the 60's wave texts – the *Cremator* and *Diamonds of the Night*. The first chapter is concerned with works of authors, who focused between 1945 - 1968 on the second World War literature. Then the thesis tries to describe shortly the issue of portrayal of space in the literature and film adaptations. The following chapters focus directly on the comparison of space in the two selected works.

The aim of this thesis is to find out and to describe differences between portrayal of the spaces via literary and film instruments.

## **Key words**

Ladislav Fuks, *the Cremator*, Arnošt Lustig, *Diamonds of the Night*, *Darkness Casts No Shadow*, space, adaptation, 1960s, film.

# Obsah

<b>1. Úvod .....</b>	<b>7</b>
<b>2. Úvod do problematiky .....</b>	<b>8</b>
2.1. <i>Vývoj prózy s okupační tematikou v období po r. 1945 až do 60. let .....</i>	8
2.1.1. <i>Próza 50. let .....</i>	9
2.1.2. <i>Léta šedesátá .....</i>	11
2.2. <i>Proměna filmové řeči .....</i>	14
2.3. <i>Problematika vztahu literatury a filmu .....</i>	16
2.3.1. <i>Zobrazení prostoru v literárním díle a ve filmu .....</i>	17
2.3.1.1. <i>Kategorie časoprostoru .....</i>	17
2.3.1.2. <i>Prostor ve filmu .....</i>	19
<b>3. Ladislav Fuks – Spalovač mrtvol .....</b>	<b>22</b>
3.1. <i>Malý exkurz do autorova života .....</i>	22
3.2. <i>Dominantní prostory a prostorové dispozice Spalovače mrtvol .....</i>	24
3.2.1. <i>Osobnost Karla Kopřkingla .....</i>	25
3.2.2. <i>Prostorové dispozice v románu .....</i>	29
3.2.2.1. <i>Krematorium – Chrám smrti .....</i>	29
3.2.2.2. <i>Byt pana Kopřkingla jako kabinet bizarností .....</i>	30
3.2.2.3. <i>Panoptikum ala Madame Tussaud .....</i>	36
3.2.2.4. <i>Casino .....</i>	38
3.2.2.5. <i>Petřínská rozhledna .....</i>	39
3.3. <i>Film Spalovač mrtvol .....</i>	41
3.3.1. <i>Prostorové dispozice ve filmu .....</i>	44
3.3.1.1. <i>Zoologická zahrada .....</i>	44
3.3.1.2. <i>Byt pana Kopřkingla .....</i>	45
3.3.1.3. <i>Prostor sálu .....</i>	47
3.3.1.4. <i>Krematorium .....</i>	47
3.3.1.5. <i>Panoptikum jako předobraz smrti .....</i>	49
3.3.1.6. <i>Masážní salón .....</i>	50
3.3.1.7. <i>Slavnost Chevra suda .....</i>	50
3.3.1.8. <i>Casino .....</i>	51
3.3.1.9. <i>Prostor exteriérů a hudba .....</i>	51
3.4. <i>Závěrem .....</i>	52
<b>4. Arnošt Lustig – Tma nemá stín .....</b>	<b>54</b>
4.1. <i>Stručně o tom, co předcházelo Démantům noci .....</i>	54
4.2. <i>Démanty noci .....</i>	56
4.3. <i>Povídka Tma nemá stín .....</i>	57
4.3.1. <i>Zobrazení literárního prostoru .....</i>	57

4.3.1.1. Prostor lesa.....	58
4.3.1.2. Prostor domu.....	62
4.3.1.3. Prostor starostovy kanceláře.....	62
4.3.1.4. Prostor města.....	63
4.3.1.5. Prostor koncentračního tábora.....	65
<b>4.4. Filmové zpracování Lustigovy povídky – Démanty noci.....</b>	<b>66</b>
4.4.1. Zobrazení filmového prostoru.....	66
4.4.1.1. Prostor lesa a pronásledování.....	67
4.4.1.2. Prostor obydlí vesničanů.....	70
4.4.1.3. Prostor zajetí.....	71
4.4.1.4. Prostor města.....	72
<b>4.5. Závěrem.....</b>	<b>74</b>
<b>5. Závěr.....</b>	<b>76</b>
<b>6. Seznam použité literatury.....</b>	<b>78</b>
6.1. Prameny.....	78
6.2. Odborná literatura.....	78

# 1. Úvod

Má diplomová práce se soustředí na díla vytvořená v šedesátých letech dvacátého století. Tato doba je dnes považována za období vrcholného rozkvětu československé kinematografie, neboť během několika málo let vznikly filmy světové úrovně. Filmoví tvůrci se obracejí k literatuře a chtějí dílo zcela novým a neotřelým způsobem zpracovat, často si pak zvou ke spolupráci samotné autory literární předlohy. Nezřídka se tak stává, že i film zpětně ovlivňuje podobu literárního textu. Pro komparaci literární předlohy a jejího filmového zpracování jsem si vybrala díla vysoké umělecké hodnoty, která ve filmových tvůrcích iniciovala mimořádný kreativní výkon: jak Němcovy *Démanty noci*, tak Hercův *Spalovač mrtvol* představují vrcholné a nadčasové projevy československého „filmového zázraku“ a dodnes jsou vysoce ceněny doma i v zahraničí. Při pokusu o rozbor obou verzí (slovesné i obrazově dramatické) zaměřím svou pozornost převážně na zobrazení prostoru v díle.

Vzhledem k tomu, že oba texty se vztahují k období druhé světové války, budu se v teoretické části zabývat nejprve recepcí prózy s válečnou tematikou v letech 1945 až 1968, abych zachytila specifické proměny ve způsobu zpracování tohoto tématu. Dále pak stručně popíšu specifika filmové řeči autorů z let 1945 až 1968, věnovat se budu zejména tvůrcům „nové české vlny“. V druhé, interpretační části, se již zaměřím na jednotlivé literární texty, které se staly předlohou pro filmy. Konkrétně na díla: *Spalovač mrtvol* (Ladislav Fuks – 1967) a *Tma nemá stín* (Arnošt Lustig – 1958). Z narativů, které se zabývají tematizací okupace, jsem si vybrala prozaické texty, v nichž prostor hraje dominantní, fatální roli, determinuje jednání osob, je jedním z nejdůležitějších estetických prvků díla. Každý z těchto významných textů byl zároveň poměrně brzy po svém vzniku zfilmován, přičemž spolupráce režiséra a autora tu byla vždy ideálně naplněna.

V závěru práce se pokusím odpovědět na otázku, zda přístup k literárním předlohám daných filmů byl adekvátní tomu, k jakému žánrovému typu texty patří, a zda se podařilo vytvořit z děl svébytné umělecké dílo.

## 2. Úvod do problematiky

### 2.1. Vývoj prózy s okupační tematikou v období po r. 1945 až do 60. let

Konec druhé světové války přinesl lidem nejen svobodu a naději na šťastnější život, ale také touhu nedopustit, aby se tyto hrozné časy vrátily. Mnoho spisovatelů se však k tématu okupace vrací a zaznamenává své prožitky či zkušenosti. Hovoří se o tzv. „první vlně válečné prózy“. Vznikají především texty, které reagují na aktuální situaci a tematizují zkušenosti s válkou. Tato „vězeňská“ či „koncentračnická“ literatura, usiluje především o autentické zachycení války, klade důraz na maximální věcnost, zachycení co možná největšího množství reálií. Vzhledem k aktuálnosti situace se její autoři velmi často nechávají strhnout k černobílému hodnocení nejrůznějších situací. Za všechny můžeme z prvních let po osvobození zmínit *Reportáž psanou na oprátce* (1945) od Julia Fučíka, v níž se autor stylizuje do role odbojového hrdiny, nebo soubor črt a povídek *Němá barikáda* (1946) od Jana Drdy, jenž vypráví o prostých lidech, kteří se ve chvíli náhlého nebezpečí či ohrožení života dokážou srdnatě pomoci. V povídkách Drda často mění úhly pohledu, využívá reportážních, někdy téměř filmových postupů; ovšem ani takto vyvolaná dramatická a působivá kontrasty nedokážou zabránit jistému černobílému vidění dobra a zla.

Román *Život s hvězdou* (1949) od Jiřího Weila, který „[...] byl v české literatuře vlastně první a na dlouhou dobu jediný (až do vystoupení Arnošta Lustiga na konci padesátých let), kdo téma holocaustu zpracovával.“<sup>1</sup> líčí postavy bez jakéhokoliv patosu. Ony nevynikají ani chrabrostí, ani fyzickými přednostmi. Jde tu o situaci člověka, který je bez vlastní viny vržen do stavu ponížení, bezvýznamnosti, anonymity, jako by se stal pouhou věcí.<sup>2</sup> Josef Roubíček je postavou vsudku neheroickou, svou životní situaci chápe jako nutné zlo, před kterým se uchyluje do vlastních vzpomínek. Dění okolního světa mu zcela splývá se sny, dokonce se uchyluje k autodestrukci. Jeho chování však není výrazem vzdoru či bojem proti fašismu, extrémní situace vnímá jako běžnou součást každodenního života. Příběh je podán velmi střízlivým, dalo by se říct až dokumen-

---

<sup>1</sup> Holý, J.: *Komentář k Weilovým dílům Život s hvězdou, Žalozpěv za 77297 obětí a Na střeše je Mendelsohn*, str. 6. Online dostupné na: <http://cl.ff.cuni.cz/holocaust/wp-content/uploads/jiri-holy-komentar-k-weilovym-dilum.pdf>

<sup>2</sup> Holý, J.: *Obraz šoa v české literatuře*, str. 100. Online dostupné na: [http://www.ucl.cas.cz/edicee/images/data/sborniky/kongres/%C4%8Cesk%C3%A1%20literatura%20-%20rozhran%C3%AD%20a%20okraje/009\\_jiri\\_holy.pdf](http://www.ucl.cas.cz/edicee/images/data/sborniky/kongres/%C4%8Cesk%C3%A1%20literatura%20-%20rozhran%C3%AD%20a%20okraje/009_jiri_holy.pdf)



tárním stylem, a přestože základem příběhu je monolog hlavní postavy, veškeré vyprávění je odosobněné.

### 2.1.1. Próza 50. let

Jak známo, počátek padesátých let byl silně poznamenán nástupem komunistické diktatury, proto i literatura měla především podpořit budování socialistické společnosti a dále se podílet na propagaci nových ideálů. Tyto oklešťující požadavky ovlivnily samozřejmě i prózu<sup>3</sup>. V textech podporovaných režimem byla systematicky potlačována jakákoliv osobitost autorského stylu či subjektivní náhled na skutečnost, literatura postupně nabývá schematičnosti, čemuž odpovídala také volba motivů a témat.

Přestože se navazovalo i na levicovou literaturu předválečného období, důraz byl nyní kladen zejména na víru v lepší budoucnost v rámci beztřídní společnosti, v níž lidé pracují pro blaho celku, jakékoliv avantgardní prvky byly zcela nepřípustné. Literatura měla působit na čtenáře především výchovně, takže v knihách vystupovaly postavy typizované, v podstatě zbavené jakékoliv hlubší psychologie. Jejich charakteristika a chování měly zosobňovat mentalitu příslušné sociální vrstvy. Hrdinou pak býval zpravidla mladý komunistický revolucionář, který se prvoplánově mění v uvědomělého úderníka a svým nadšením strhává i ostatní k práci pro vlast. Jeho snahy jsou poháněny nadosobními hodnotami; nepochybuje, vždy je jistý ve svých krocích, je podpírán silou své víry v komunismus. Typickým reprezentantem komunistického hrdiny byl obraz Julia Fučíka, tedy hrdinství uvědomělé,<sup>4</sup> v němž osobní splývá s nadosobním, bez své třídy není ničím, a proto fučíkovský hrdina není nikdy sám.

Literatura 1. poloviny 50. let pohlíží na hrdinu jako na někoho, kdo plní svoje poslání a je politicky aktivním občanem.<sup>5</sup> Vyšší potřeby společnosti stojí nad každou jeho individuální potřebou. Velkou proměnou prochází literatura s válečnou tematikou. Právě válka začala být vnímána jako jistý předstupeň socialistické revoluce. Střetávají

---

<sup>3</sup> Právě próza hrála stěžejní úlohu při prosazování moci, neboť byla čtenářsky přístupnější. Měla pomoci režimu vybudovat novou společnost, proto musela zcela odpovídat požadavkům „socialistického realismu“, jehož podstatou měla být především stranickost a lidovost.

<sup>4</sup> Haman, A.: *Arnošt Lustig*, Jinočany, H & H 1995, s. 17.

<sup>5</sup> Za reprezentativní žánry byly v padesátých letech považovány zejména historický a společenský román, budovatelský román či románová kronika, jejichž úkolem bylo zachytit především nutný vývoj směrem k vytouženému komunismu, případně přerod hrdiny v uvědomělého občana socialistické společnosti. Nežrídka se objevovaly také drobné žánry jako budovatelská povídka, črta či cestopisná reportáž, ty ale směřovaly v podstatě ke stejnému cíli, měly oslavovat buď práci komunistických funkcionářů, nebo zachycovat život příkladných úderníků.

se tu dva světy: dobrý a zlý. Příběhy měly čtenáře utvrzovat v tom, že nejdůležitějšími účastníky národního odboje za války byli komunisté a dělnická třída, naopak buržoazie se podílela na kolaboraci s nacisty.

Mezi prózy, které se tímto způsobem k tématu okupace vracely, patřil román *Rodný hlas* (1953) nebo *Ohnivě písmo* (1950) od Karla Josefa Beneše. Ve své autobiografické knize z roku 1950 se autor pokusil vylíčit pocity člověka, který přežil nacistické vyhlazovací tábory, tedy období, kdy byla jeho osobnost systematicky udupávána. Nyní má ovšem možnost vrátit se do běžného života a najít své místo mezi lidmi. Postavy jsou zde líčeny jako hrdinové, kteří statečně snášejí veškerá příkoří. Odlišně pak znázorňuje hrdinu Adolf Branald, který ve svých románech *Severní nádraží* (1949) a *Lazaretní vlak* (1950) zobrazuje poválečný život lidí, na něž však nenahlíží jako na hrdiny, popisuje je jako obyčejné lidi, kterým se podařilo mučení a týrání.

Ve druhé polovině padesátých let a létech šedesátých se v literatuře začíná pod vlivem společenského uvolnění projevovat jisté oživení, opět se obnovuje zájem o literaturu s okupační tematikou. Tato „druhá vlna válečné prózy“<sup>6</sup> přináší nejen nové autory, ale také nové zpracování dané tematiky. Již neusiluje o autentické zachycení prožitku člověka ve chvíli ohrožení. Naopak se pokouší pracovat dokumentárně, hrdinové děl jsou obyčejní lidé s každodenními starostmi. Mezi první díla, která vnesla do literatury otázku smyslu lidského života v mezní situaci, a tím rozrušila zavedené ideové stereotypy, patří především román Karla Ptáčnicka *Ročník jedenadvacet* (1954). Přestože se ještě potýká s formální stránkou vyprávění, objevuje Ptáčník pro českou prózu novou látku a inspiraci. Popisuje zážitky člověka, jenž měl nejen citově, ale především myšlenkově vyzrávat v období okupace. Vypráví příběh mladých lidí ročníku 1921, kteří byli za války totálně nasazeni v Německu. Líčí jejich dospívání v uzavřené komunitě vrstevníků, kteří válku prožívali zcela jinak než lidé, jež zůstali doma ve své zemi, nebo odjeli bojovat na frontu.

Nová vlna „koncentračnické“ literatury přináší mnohem hlubší analýzu individuální mravní volby tváří tvář zlu. Můžeme k ní zařadit i povídkový soubor Emila Františka Buriana *Osm odtamtud* (1954; rozšířené vydání *Osm odtamtud a další z řady*, 1956). Text je sice prodchnutý dobovým kolektivismem, ale objevují se tu též první zárodky černého humoru a komiky. V groteskních scénách, které jsou aranžovány jako

---

<sup>6</sup> Haman, A.: O takzvané „druhé vlně“ válečné prózy v naší současné literatuře, in *Česká literatura*, 1961, roč. 9, č. 4, s. 513.

divadelní, popisuje autor koncentrační tábor jako svět sám pro sebe, svět zcela jiných parametrů.

Novou orientaci české prózy nastiňuje také román Norberta Frýda *Krabice živých* z roku 1956, který ovšem současně pokračuje v tradici koncentračnické literatury.<sup>7</sup> Podobně jako u Ptáčníka lze vysledovat jistý posun ve vnímání člověka. Hrdina již není jednoznačnou, ale ani patetickou postavou, je naopak líčen velmi střízlivě, i když se jedná o komunistu.

Ve druhé polovině 50. let dochází ke krátkodobému uvolnění politické situace, tudíž se otevírá prostor pro první polemiky a diskuse v literárních časopisech. Autoři začínají postupně hledat plastičtější hrdiny, přestávají svět vidět černobíle, objevuje se také téma slabosti a motiv outsidera. Můžeme říct, že od poloviny 50. let se literatura postupně oprošťuje od ideologických dogmat a začíná pracovat s autorským subjektem a jeho uměleckou intencí. Proměňuje se psychologie literárních postav, přestávají být výhradně kladnými hrdiny, naopak často prožívají svůj vnitřní zápas.

V roce 1958 vychází novela Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma*, která přináší tragické milostné téma do období okupace, tedy do podmínek násilí a zla. Autor volí pro svůj komorní příběh, odehrávající se v prostoru jednoho z činžáků, formu kratšího prozaického útvaru. V něm uplatňuje více psychologické analytičnosti, směřuje k subjektivnímu popisu reality a obrací se od událostí společenských do světa obyčejných lidí. Popisuje také jejich osobní prožitky: lásku, strach a odhodlání na pozadí kruté reality protektorátu.

Zvláštní místo v prózách „2. poválečné vlny“ zauímají protagonisté povídkových souborů *Noc a naděje* (1958) a *Démanty noci* (1958). Arnošt Lustig v nich líčí osudy těch nejzranitelnějších lidí – malých dětí či starců - kteří se ocitají v bezprostředním ohrožení života. Právě tyto nenápadní hrdinové si dokážou i ve chvíli nejvyššího zoufalství, tváří v tvář smrti zachovat důstojnost a vzepřít se nelidskému jednání.

### 2.1.2. Léta šedesátá

V relativně svobodných podmínkách šedesátých let se zvyšuje umělecká ambice a stupeň stylové osobitosti, právě tak jako autentická znění skutečnosti. Důraz se klade

---

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 515.

zejména na náročnost nového uměleckého díla, dochází k proměně a diferenciaci poetiky. Ke stěžejním dílům patří například texty Milana Kundery, Ladislava Fukse, Ludvíka Vaculíka, Josefa Škvoreckého, Bohumila Párala nebo Věry Linhartové. Autoři se mnohdy inspirovali současnými směry západní literatury, především poetikou francouzského „nového románu“, existencialismem či absurdním dramatem.

Zabývají se obecnějšími otázkami, zajímá je zejména střet jedince a společnosti. Člověk už nebývá jen neohroženým hrdinou, ale velmi často se ocitá v situacích, které jsou banální, a přesto se s nimi nedokáže vypořádat. Autoři upřednostňují autenticitu a neokázalost, často se obracejí ke všednímu životu člověka a jeho vnitřnímu světu. Příběh je proto často líčen očima postavy v subjektivizované er-formě. Autoři začínají experimentovat, zkouší nové vypravěčské postupy, často využívají filmových prostředků a neustále se snaží udržovat aktivitu čtenáře.

Nový vývoj zaznamenává také literatura ve ztvárnění tématu druhé světové války. Právě na přelomu padesátých a šedesátých let se již autoři nezabývají objektivním a realistickým záznamem, ale zaměřují se především na individuální prožitky člověka, který se ocitá v neúprosných podmínkách ničivé válečné mašinerie. Ukazují na osobní odpovědnost každého člověka za vlastní život.<sup>8</sup> Proto do popředí vystupuje snaha zachovat si v extrémních podmínkách alespoň identitu a lidskou důstojnost a pokusit se vzepřít se zlu a moci.

Pokud jde o oživení židovského tématu, řada autorů se nechává inspirovat poválečnou tvorbu Jiřího Weila, především na jeho román *Život s hvězdou*. On sám navazuje po několikaleté pauze na svoji tvorbu románem *Na střeše je Mendelson* (1960), v němž rozpracovává motivy svých starších děl. Knihu tvoří sled drobných epizod, které popisují působení Reinharda Heydricha v Čechách a následný atentát na protektora. Na tomto pozadí se pak odehrává i trochu bizarní příběh o snaze protektora Heydricha strhnout z balustrády Rudolfiny sochu židovského skladatele Felixe Mendelsohn. Především v první části knihy Weil mistrně využívá reportážní techniku a prvky dokumentaristiky, které kombinuje s historickými fakty.<sup>9</sup>

Ve své tvorbě pokračuje také Arnošt Lustig, který se pokouší o nové zpracování židovské tematiky a zachycuje ve svém díle *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964) osudy silných ženských hrdinek, jež se tváří v tvář smrti mstí v zájmu zachování důstojnosti poražených.

---

<sup>8</sup> Janoušek, P. a kol.: *Dějiny české literatury: III. 1958-1969*, Praha, Academia 2008, s. 235.

<sup>9</sup> Text obsahuje jisté problémy s fabulí a jeho kvalitu ovlivňuje řada jistých nesoudržností.

Tématem okupace se zabýval rovněž Ludvík Aškenázy, který psal povětšinou krátké texty, črty a miniatury, v nichž kladl důraz na psychologickou autentičnost postav. V souboru povídek *Vajíčko* (1963) se mu podařilo zachytit válku očima bezbranného dítěte, dále pak v souboru povídek *Psi život* (1959) na ni pohlíží z perspektivy psí. Texty jsou založeny především na kontrastu mezi pochmurným tématem a způsobem podání, kterým se zdánlivě od dění jako autor distancuje. Vzniká tak specifický lehký konverzační styl, který se pohybuje na pomezí mezi černým humorem a ironií. Na jeho pozadí ovšem zřetelně vystupuje tragičnost okupace, neúprosného vraždění lidí a celé válečné mašinérie.

S pocitem absurdity pracuje ve svých dílech Ladislav Fuks, který se v prvních textech systematicky zaměřuje na dobu okupace, často zpracovává osudy Židů. Ve své první novele *Pan Theodor Mundstock* (1963) zpracovává téma židovské otázky a inspirovan se příběhem Weilovým zejména v tom, že zužuje perspektivu příběhu na vnímání a prožívání ústředního subjektu. Ladislav Fuks ve svých textech pracuje s nedořečeností a náznaky, je zcela přitahován fantastikou a tajemstvím, dokonce ve svých textech používá motiv masky. Ladislav Fuks pracoval také s tématem okupace, ale dějinné události většinou pouze naznačuje, čtenář si sám vytváří obraz války. Stejně je tomu v jeho povídkách *Mí černovlasí bratři* (1964, dokončeno roku 1958), kdy se o samotném průběhu okupace a válečných hrůzách nedozvíme téměř nic, autor se zcela vyhýbá jakýmkoliv konkrétním faktům.

Na tyto povídky potom volně navazuje kniha *Variace na temnou strunu* (1966), v níž jsou dějinné události zprvu líčeny jen jako pozadí fantaskních a pohádkových představ hlavního hrdiny. Vnímáme rodinné nebo školní prostředí z hlediska chlapcovy subjektivity, v níž se snoubí pocity nejistoty a strachu z neznámého. Groteskní, až hororová absurdita se pak stává základním stylizačním postupem dalšího Fuksova románu *Spalovač mrtvol* (1967), v němž autor opět na pozadí okupace vypráví příběh psychicky i morálně narušeného muže, který pod vlivem myšlenek nacismu neváhá likvidovat svou rodinu, a to s patologickým přesvědčením, že koná dobro.

Už jenom dodejme, že téma války z pohledu existenciálního zkoumal také Ladislav Grosman, který přepracoval povídku *Past* (1962) a vydal svoji prvotinu *Obchod na korze* (1965). Svůj příběh nachází v prostředí slovenského fašistického státu, jehož mašinérie nutí obyčejného, slušného člověka Tónu Brtka, aby se účastnil procesu arizace a přistoupil na protizidovské zákony. Tóna nejprve slabošsky podlehne lákavé nabídce získat majetek staré židovské vdovy a získává dekret na její galanterní obchod. Ovšem

není schopen vzdát se tradičně uznávaných hodnot, chová se k hluché paní uctivě a zakrývá před ní pravdu, brání ji před nacistickou zvůlí. Ovšem ve chvíli, kdy jsou Židé povoláni do transportu, je nemožné stařenku uchránit.

## 2.2. Proměna filmové řeči

Protože v analytické části práce se chceme věnovat vizualizaci literárních prostorů, zopakujme si stručně, v čem spočívala proměna a diferenciací filmové řeči v daném období (tedy zhruba od konce padesátých let), umožňující kongeniální ztvárnění prostorových celků i dílčích prvků, inspirovaných (i předurčených) předlohou, která představuje v obou případech sémanticky i narativně promyšlený projekt.

Rok 1956 přináší do filmové tvorby jisté uvolnění, začínají se objevovat i filmy zpracovávající dobu okupace, ovšem toto téma slouží spíš jako znázornění vyhrocených vztahů mezi lidmi. Důraz je kladen na psychologii postav,<sup>10</sup> objevují se dokonce témata zpracovávající intimní okamžiky ze života, hrdina už nebývá tak radikálně souzen.

Postupně se probouzela „první vlna“ českého filmu a v souvislosti s tím se také začalo mluvit o nových tvářích českého filmu. Tato generace vzešla především z absolventů FAMU a prosadila se zejména v 60. letech: Karel Kachyňa, Vojtěch Jasný, Ladislav Helge, Zbyněk Brynych, Zdeněk Podskalský, Oldřich Daněk, Jindřich Polák a další.

Pro novou vlnu byla typická především inspirace zahraničními vlivy, tedy italským, neorealismem, francouzskou novou vlnou, cinema verité, anglickým hnutím free cinema, americkým undergroundem, ale i maďarskými a polskými “černými” filmy. Působila na ně existenciální próza, neorealismus, nové vlny z Velké Británie, ale také tvorba a Ingmara Bergmana. Charakteristickými znaky filmů tohoto hnutí bylo především obsazování neherců a natáčení v reálném prostředí. Centrem pozornosti je člověk samotný, jeho všední existence, běžné projevy humorné i fádni, morální, hrubé i trapné. Divák se může s hrdinou ztotožnit nebo se mu přiblížit na základě jemného komického či ironického tónu, s jakým je prezentován.

Změnila se také forma děl, tvůrci se zajímají o nové filmové metody, nevyhýbají se experimentům, mnohem více se zde projevuje osobitost a vliv režisérovy práce, četné

---

<sup>10</sup> Žalman, J.: *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, Praha, Národní filmový archiv 1993, s. 27-28.

úpravy ve scénáři, dlouhé a často improvizované dialogy, černý, někdy až absurdní humor. Filmoví tvůrci šedesátých let kladli důraz na sebevyjádření a osobitosti stylu. Zobrazují realitu světa skrze subjektivní vnímání, nově se pracuje s časoprostorem, neboť se objevují nové možnosti snímání kamery. Děj se odehrává v rámci ohraničeného prostoru a ve velmi krátkém časovém úseku, preferuje se analytické vidění.

Filmoví tvůrci šedesátých let nebyli nijak generačně spjati, dá se říci, že ani programově nestáli při sobě. Setkáváme se s mnohostí námětů, filmy mají různé stylové zaměření, od Kádára a Klosova realismu, přes Jasného poetický realismus a Brynychovo expresivní zobrazení. Ve filmu a tvorbě nabízejí divákovi především svůj způsob nazírání skutečnosti a vnímání literárního díla. O zvolené metodě často hovoří, řada autorů publikuje teoretické statě, poskytuje interview či dokonce tvoří doslovy ke svým filmům, v nichž osvětluje svou uměleckou metodu.

Filmové umění se právě v těchto letech nechávalo velmi silně ovlivňovat divadlem a literaturou. Častokrát se stávalo, že sami autoři literárních předloh spolupracovali s režisérem na scénáři (Arnošt Lustig, Bohumil Hrabal, Ladislav Fuks, Milan Kundera, Vladimír Kőrner, Josef Škvorecký, atd.) nebo byli přímo angažováni jako dramaturgové. Stejně tak i filmoví tvůrci se svým oblíbeným autorem nechávali opakovaně inspirovat. Zřejmě nejznámějším příkladem je Jiří Menzel a jeho fascinace Bohumilem Hrabalem a jeho charakteristickým vyjadřováním.

Postupně se začínají měnit i pravidla pro filmové vyprávění. Divák již není veden za ruku, ale často tápe, neboť filmy často postrádají jakoukoliv kauzalitu, skutečnost je zobrazována nejednoznačně a obraz světa se problematizuje.

Hlavními postavami filmů se stávají „nehrdinní“ hrdinové, zdánlivě nezajímavé postavy, se svými obyčejnými starostmi. Rovněž se problematizuje prostor, neboť kamera snímá často i nepodstatné a zcela všední detaily, jež přetváří v klíčové motivy, orientace v prostoru je značně ztížena. Děj je přerušován mnoha odbočkami, retrospektivami či psychologickým vzhledem do nitra postavy.

Film hojně využívá svých zvukových možností a často volí místo klasických doprovodů melodie, které nějak obohacují film o nové významové roviny. Výjimkou ale není ani využití šumů a zvuků reálných, které posilují autentičnost a často obohacují film.

Spolupráce filmu a literatury vede k tomu, že se filmoví umělci snaží stejně jako spisovatelé postihnout složitou kauzalitu světa, zachytit člověka ocitajícího se

v existenčních problémech, nejistotě a úzkosti, ukazují jedince, který se snaží najít si svou životní cestu.

Československá nová vlna měla samozřejmě vliv i na další generace autorů, velký zájem o ni nastává zejména po roce 1989. Do kin jsou znovu uvedeny filmy, které nesměly přes dvacet let opustit trezor, diváci mají možnost spatřit filmy v původní necenzurované podobě. Někteří autoři se snaží přímo navázat na tvorbu generace šedesátých let, ovšem tyto pokusy povětšinou nedopadly příliš šťastně.

### **2.3. Problematika vztahu literatury a filmu**

Film je médium, které se již od svých počátků nechávalo inspirovat literaturou, protože s ní sdílí mnoho společných atributů. Základním společným prvkem je vyprávění, které usiluje o zobrazení života z různých perspektiv, o postižení mezilidských vztahů. Filmaři většinou usilují o pochopení vztahu mezi literaturou a filmem, snaží se co nejlépe pracovat s filmovými prostředky tak, aby dokázali literární dílo správně interpretovat. Pro období šedesátých let dvacátého století je typické, že se filmoví tvůrci hojně inspirovali krásnou literaturou, mnohdy pak vznikají autorské filmové adaptace, které se výrazně odlišují od předlohy.

V šedesátých letech se řada českých spisovatelů (mimo jiné Arnošt Lustig, Ladislav Fuks, Hana Bělohradská či Ladislav Grosman) podílí na vzniku filmových adaptací, připravují scénáře a upravují své texty pro film.

Pochopitelně se ve všech případech nepodařilo kongeniálně zfilmovat předlohu, ale často dokázala filmová adaptace obohatit text o nové motivy. Filmaři si zcela záměrně vybírají soudobá témata a snaží se aktuálně reagovat na politicko-spoločenskou situaci. Proto se filmová tematika překrývá s literární, do popředí zájmu se dostává téma okupace či perzekuce Židů. Jistý časový odstup také umožňuje nahlížet toto téma bez osobního hořkosti, s nadhledem, často se pak setkáváme s možností obohatit adaptaci o nové, nadčasové motivy.

Rozbory zvolených literárních děl a jejich filmových transformací, jimiž se budu na následujících stránkách zabývat, se pokusím zjistit, k jakým významovým posunům při interpretaci dochází, jak je ztvárněna táž látka, téma, postavy, ale zejména časoprostorové vztahy. Také jednotlivé motivy, u nichž dochází k redukci, dílčím proměnám



či úplné inovaci. Oběma uměleckým přístupům – slovesnému i filmovému - věnuji pozornost v těch místech, která se nabízejí ke srovnání a v nichž se projevila aktuálnost a specifická odlišná znaková řeč. Jak zkoumané prozaické předlohy, tak jejich filmové adaptace představují významnou uměleckou hodnotu pro československou literaturu a československou kinematografii.

### 2.3.1. Zobrazení prostoru v literárním díle a ve filmu

Při interpretaci literárního prostoru ve *Spalovači mrtvol* a *Démantech noci* budu vycházet z teoretického zpracování problematiky prostoru v odborné literatuře. Zaměřím se zejména na témata, jež jsou s kategorií prostoru spojována, a stručně nastíním historii bádání o této problematice. Teoretickým východiskem pro mou práci bude nahlížení prostoru v díle Daniely Hodrové a její vnímání této kategorie jako „místa s pamětí“. Cílem bude poukázat na význam zobrazení prostoru v textu a podpořit jej východisky čerpanými z teoretických prací. V rámci komparace literárního a filmového textu vycházím z citovaných studií a teoretické práce Seymoura Chatmana *Příběh a diskurs*.

#### 2.3.1.1. Kategorie časoprostoru

Čas a prostor jsou ve vztahu k vnímání člověka jedněmi z nejvýznamnějších kategorií, s nimiž se v literární vědě pracuje. Problematikou jejich vztahu se zabývalo mnoho významných teoretiků. Mezi prvními vystupuje Michail Michajlovič Bachtin se svou teorií chronotopů, které dle něj vyjadřují: „[...] *bytočný vztah osvojených časových a prostorových relací*“.<sup>11</sup> Bachtin přichází s pojetím času a prostoru jako dvou neoddělitelných částí struktury uměleckého díla, na která nepohlíží jako na prázdná, nediferencovaná místa. Naopak se pokusil stanovit několik základních i dílčích chronotopů jako koncentrační tábor, cesta, přijímací salon nebo maloměsto.<sup>12</sup> Je však třeba dodat, že v této dichotomii je pro něho hlavním principem čas.

Kategorie času byla dlouhou dobu považována za klíčový pojem pro slovesné umění, zatímco prostor byl pouhým „pozadím“, na němž se děj odehrává. Přestože jak

---

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 222.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 222.

čas, tak i prostor strukturuje lidskou zkušenost, a jsou to kategorie od sebe těžko oddělitelné,<sup>13</sup> v souvislosti se vstupem literární vědy na pole interdisciplinární<sup>14</sup> se začíná stále více pracovat s kategorií prostoru.

Počátky tzv. „prostorového obratu“ jsou spojovány s osobnostmi Gastona Bachelarda či Michaela Foucaulta,<sup>15</sup> kteří v sedmdesátých letech poukazují na vliv lidské sociální aktivity na utváření prostoru, jež tudíž považují za dominantní kategorii. Gaston Bachelard, pod vlivem fenomenologie a psychoanalýzy například hovoří o „šťastném prostoru“, který představuje ryze subjektivní vnímání takové entity<sup>16</sup>.

Tématem zobrazení prostoru se systematictěji zabývá Janusz Slawinski, který nechápe prostor jako pouhou část zobrazovaného světa, označuje jej za střed sémantiky díla,<sup>17</sup> za součást jeho morfologie. Konstituování prostoru podle něho probíhá ve třech rovinách: první je „rovina popisu“, tedy proces vytváření prvků zobrazovaného prostoru. Druhou rovinu představuje „rovina scenerie“, která ukazuje, jak je zobrazený svět uspořádán, a konečně rovina přídatných výrazů. Ty mají být dodatečnými významy, které jsou postaveny nad prostorovými představami.

Přestože se během 80. let zájem o téma prostoru neustále zvyšuje<sup>18</sup> stále se mnoho významných badatelů jako Gerarde Genette či Gerald Prince obrací k času jako dominantní kategorii narativu. Prostor vnímají jako pouhou deskripci, která dokresluje obraz narativu, ale není v něm nutně přítomná. Devadesátá léta jsou pak okamžikem zásadního obratu, kdy se prostoru začíná věnovat nejen literární věda, ale i mnoho dalších vědních oborů. Prostor již není pouhou nádobou<sup>19</sup> na věci či události, které plynou v čase, ale začíná být chápán jako otevřený, proměnlivý a někdy nejednoznačný rys narativního „světa“.<sup>20</sup>

---

<sup>13</sup> Bílek, P. A.: *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*, Brno, Host 2003, s. 157.

<sup>14</sup> Rovina času je vnímána jako velmi abstraktní. Prostor ovlivňuje lidské vnímání intenzivněji, protože se vztahuje k jeho tělesnosti. „Člověk tak tíhne více k prostorovým strukturám než k časovosti.“ In: Svatoňová, K.: *2 ½ D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*, Praha, Katedra filmových studií FF UK 2009, s. 38.

<sup>15</sup> Přichází s teorií heterotopie, tedy společensky produkováného prostoru, který je přítomný ve všech kulturách a obdobích. Tato myšlenka ovlivnila nejen literární teorii, ale i další disciplíny jako architekturu či geografii.

<sup>16</sup> Bachelard, G.: *Poetika prostoru*, Praha, Malvern 2009, s. 32.

<sup>17</sup> Slawinski, J.: Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti, in Trávníček, Jiří a kol.: *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*, Brno, Host 2002, s. 126.

<sup>18</sup> Kategorii prostoru dále zkoumali: Gabriel Zoran či Ruth Ronen.

<sup>19</sup> Jak píše Gibson, naratologie ještě donedávna chápala prostor jako jednotný, homogenní prostor, který je determinovaný organizovaným. In: Gibson, A.: *Towards a postmodern theory of narrative*, Edinburgh, Edinburgh University Press 1996, s. 7.

<sup>20</sup> S touto nejednoznačností pojmu je spojen návrh Susan Friedmanové používat Bachtinův pojem „chro-notop“.

Tomuto tématu se věnuje i Daniela Hodrová, která pojímá prostor jako kategorii koexistující v textu společně s dalšími složkami literárního díla. Ve svých pracích pro ni používá pojem „místo“, neboť naznačuje jeho vzájemné sepětí s nějakým subjektem.

*„Místo okamžitě vynucuje nějaké doplnění – být na nějakém místě, mít někde místo – doplnění, které znamená vztahování k nějakému subjektu a jeho existenci. Místo bez subjektu a události jako by nebylo, utváří se a trvá pouze skrze toho, kdo se na něm nalézá,[...] postava je místem, které je pro ni charakteristické, případně sledem míst, kterými prochází, nese si místo (místa) v sobě, tvoří si je jako pavouk pavučinu, nebo řečeno jinak místo ožívá určitou postavou, začíná existovat skrze ni.“<sup>21</sup>* Místo bez subjektu pro ni v podstatě neexistuje.

Některá místa se mohou vyskytovat ve více textech, kde plní určitou specifickou funkci,<sup>22</sup> neboť: *„Každé téma už bylo ne jednou, ale mnohokrát tematizováno, rozvinuto, určitý topos (místo) vystupoval v prostoru nesčetných děl, ale tyto jindy a jinde rozvinuté významy a příběhy jsou v něm implicitně přítomny, v různé míře jím při každém jeho užití prosvítají a v něm ožívají.“<sup>23</sup>* Tuto funkci si pak místo v sobě nese, i když se vyskytne v úplně jiném díle. Stává se toposem, který v sobě nese významy získané svým výskytem v různých příbězích.

Daniela Hodrová byla pro tuto práci inspirací především díky svým postřehům o tom, jakým způsobem můžeme nahlížet na místo nebo jak ovlivňuje naše čtení a pochopení celého díla. Tyto myšlenky byly pro práci velmi podnětné.

### 2.3.1.2. Prostor ve filmu

Film a literatura mají mnoho společných literárních elementů, zejména naraci, proto se také již od počátků kinematografie filmaři zabývají otázkou filmové adaptace. Jedním z nejčastějších problémů je otázka věrnosti adaptace, Tato práce vychází z obecného rozdělení, jež provedla Marie Mravcová:<sup>24</sup> Autorka vymezila tři základní přístupy, které lze zvolit při pokusu o adaptaci literárního díla.

---

<sup>21</sup> Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*, Praha, KLP 1994, s. 10.

<sup>22</sup> Při vytváření pojmu se Hodrová nechala inspirovat pojmem „svinutosti slov“, s nímž pracuje David Bohm. Podle Daniely Hodrové se v poetice místa jedná o „zachycení tohoto procesu literárního svinování a rozvíjení témat a míst“. In: Tamtéž, s. 20.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>24</sup> Mravcová, M.: *Literatura ve filmu*, Praha, Melantrich 1990.

První typ adaptace se zcela soustředí především na popis děje příběhu, zcela mechanicky vypouští vedlejší děje epizody a zásadně se zkrátí dialogy, čímž ale narušuje vnitřní stavbu literární předlohy. Druhým přístupem je pak filmová adaptace, která je založena na interpretaci. Jejím základem je pochopit smysl literárního díla a významové dominanty, z nichž se konstituují odpovídající motivy. Při této velmi tvůrčí aktivitě se objevuje i možnost interpretačních posunů. Třetím typem adaptace je tzv. „autorský přepis“, který se literární předlohou pouze inspirovuje.

Každá adaptace s sebou automaticky přináší jisté významové posuny. Filmový teoretik Seymour Chatman konstatuje, „že prostor příběhu tvoří jak prostor implicitní, tak prostor explicitní, tedy ten, který v sobě nese veškeré zobrazované objekty, postavy i události.“<sup>25</sup> Zásadní rozdíl mezi prostorem v literárním díle a filmové verzi charakterizuje tak, že každý čtenář literárního díla si musí na základě jazykových symbolů v textu sám vytvářet mentální projekce a z nich teprve může vytvořit jedinečný, abstraktní obraz světa příběhu. Divák takovou možnost nemá, neboť sleduje ikonické obrazy, které jsou již zcela konkrétní a předem dané. Může tak pracovat pouze s předem danými entitami a z nich si konstruuje význam díla.<sup>26</sup>

Můžeme v zásadě rozlišit 3 základní typy prostoru: reálný, žitý prostor, v němž se denně pohybujeme, prostor díla a prostor v díle jako iluzivní konstrukce a mentální vjem (Cílem prostoru v díle je vytvořit věrohodný fikční svět, svými vnitřními charakteristikami se proto podobá prostoru skutečnému).<sup>27</sup> Specifikou prostoru v díle je pak obrazový prostor,<sup>28</sup> díky němu je možné chápat konečný smysl díla.

Pokud jde o film, divák je neoddělitelnou součástí prostoru díla, ovšem je schopen oddělovat čas a prostor: „*Neustále se tak mění vztahy k ostatním objektům, proměňuje se kompozice obrazu, velikost výřezu atd... [...] Pohyb diváka je sice imaginární a v rozporu se statickou polohou těla, nicméně [...] vytrácí se oblast, v níž je možné chápat čas a prostor jako nezávislé složky.*“<sup>29</sup>

Filmový prostor, představuje „*umělý konstrukt, který vzniká souhrou technických možností média a konkrétního gesta tvůrce. Vnímání díla je tudíž oproti sledování reality řízené, nesvobodné a orientované na celek nebo fragmenty klíčové pro další vý-*

---

<sup>25</sup> Chatman, S. B.: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno, Host 2008, s. 102.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 106.

<sup>27</sup> Svatoňová, K.: *2 ½ D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*, Praha, Katedra filmových studií FF UK 2009, s. 18.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 20.

voj.<sup>30</sup> Chatman vidí základní rozdíl mezi literárním a filmovým prostorem především v doslovnosti či úplnosti obrazu, který nám film nabízí.

Seymour Chatman hovoří o základních prostorových parametrech,<sup>31</sup> o měřítku, tedy rozdílech ve velikosti a prostorovosti všech existentů, které najdeme na plátně. Dále jsou to textura, obrys a sytost. Toto jsou velmi podstatné filmové prostředky, které mají pomoci filmu navodit dojem třetího rozměru v prostoru. Poloha existentů pak naznačuje jejich umístění jak na filmovém plátně, tak i ve vztahu ke kameře. Její význam odvisí i od toho, z jakého úhlu kamera pořizuje záznam. Velmi důležitou součástí filmového prostoru je světlo, které nasvětluje prostor filmu, respektive jeho druh, síla záření, barva a oblast odraženého. V neposlední řadě je to i stupeň optické rozlišenosti, který odkazuje k zaostření existentu (ostře, měkce, neostře, je použito objektivu, který zkresluje, např. širokoúhlého).

---

<sup>30</sup> Svatoňová, K.: *2 ½ D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*, Praha, Katedra filmových studií FF UK 2009, s. 63.

<sup>31</sup> Chatman, S. B.: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno, Host 2008, s. 115.

### 3. Ladislav Fuks – Spalovač mrtvol

„Největší lstí ďábla je, když sám o sobě prohlašuje, že není.“

Giovanni Papini

#### 3.1. Malý exkurz do autorova života

Ladislav Fuks vstoupil do literatury až ve svých čtyřiceti letech, přesto ale dokázal čtenáře zaujmout hned prvními díly. Jeho knihy měly úspěch nejen u veřejnosti, ale zapůsobily zejména na kritiku. Ta díky sníženému tlaku cenzury mohla dílo posuzovat objektivně a hodnotila autorovy texty jako velmi vyzrálá díla.

První literární pokusy Ladislava Fukse však spadají již do padesátých let, kdy se pokoušel psát drobné povídky. Jeho skutečnou prvotinou je monografie *Zámek Kynžvart – historie a přítomnost* (1958), kterou začal psát v době, kdy na zámku pracoval pro Státní památkovou správu (1955 – 1959). Fuks v této době časopisecky<sup>32</sup> publikoval také další práce o hradech a zámcích, ve kterých zúročil svůj celoživotní zájem o umění a historii. Na zámku Kynžvart jej zaujala především tamní sbírka kuriozit,<sup>33</sup> jež původně patřila knížeti Metternichovi. Fuks byl tímto kabinetem bizarností zcela pohlcen, proto se rozhodl vytvořit si podobnou sbírku podivuhodností i ve svém bytě v Bubenči. Během pobytu na Kynžvartu napsal Ladislav Fuks několik povídek, především pak začal pracovat na svém románu *Pan Theodor Mundstock* (1963). Od roku 1959 pracoval pro Národní galerii v Praze, ovšem po úspěšném přijetí svého prvního románu se rozhodl věnovat se výhradně literatuře.

Fuksovu ranou tvorbu poznamenaly jeho osobní prožitky z druhé světové války. Ač sám nebyl židovského původu, drama okolo likvidace mnoha jeho přátel z gymnázia ho citelně zasáhlo. Proto své tvůrčí úsilí spojuje právě s tematikou židovskou: „*Tohle všechno mnou hluboce otrásl a stalo se další motivací pro mé pozdější knihy, totiž ty, v nichž se dotýkám tematiky židovské. Od těch dob tvrdím, že první zdroj skutečně dobrého literárního díla jsou vlastní prožitky a zážitky autora. Musí psát di pleno cuore o tom, čím jeho duše přetéká, s čím se ztotožňuje ať v radosti či v tragickém smutku. Plyt-*

---

<sup>32</sup> Např. v časopisech *Květen*, *Věstník Židovské obce náboženské* či *Židovská ročenka*.

<sup>33</sup> Fuks, L., Tušl, J.: *Moje zrcadlo & co bylo za zrcadlem: vzpomínky, dojmy, ohlédnutí*, Praha, Melantrich 1995, s. 97.

*ké zkušenosti nejdou do podstaty.*<sup>34</sup> Kromě románu *Pan Theodor Mundstock* se Fuks osobně a naléhavě pociťované téma objevuje v povídkovém souboru *Mí černovlasí bratři* (1964), v románu *Variace pro temnou strunu* (1966), novele *Spalovač mrtvol* (1967) a sbírce povídek *Smrt morčete* (1969). Přestože Fuks sám ani jeho rodina nebyli za války oběťmi nacistické perzekuce, dokázal se mistrně vcítit do myšlení a prožitků pronásledovaných lidí. Reflektoval v sobě podobnou vykořeněnost a nepochopení od ostatních. Jiří Tušl o něm ve své knize napsal:

*„Ano, Fuks byl přecitlivělý, křehký, rozpolcený a bezbranný. Byl ztracený ve své osamělosti a cítil se vyděděný – žil celý život ve zvláštní atmosféře obav a strachu. [...] Nutně se tedy musel cítit osamělý a ‚jako vyděděný‘ (LF). Z tohoto pohledu je také pochopitelné, proč se později kamarádil s chlapci z židovských rodin. V druhé polovině třicátých let přicházely z hitlerovské Třetí říše neklamně signály o budoucím osudu Židů. Také jeho židovští kamarádi byli osamělí a vydědění a to ho k nim přitahovalo. [...] V prvních letech okupace a války ztratil Ladislav všechny své židovské spolužáky a kamarády. Pokud neemigrovali, skončili se svými sourozenci a rodiči v koncentračních táborech s nepřáteli Třetí říše, cikány a dalšími ‚méně cennými‘. Spolu s nimi byli internováni také homosexuálové.*<sup>35</sup>

Ladislav Fuks se velmi zajímal o příběhy obětí druhé světové války, v 60. letech dokonce cestoval po Itálii s přednáškovým cyklem o judaismu. V polovině 60. let se vzhledem ke svému úspěchu rozhodl, že se bude literatuře věnovat profesionálně. Mezinárodní věhlas mu umožnil procestovat velkou část Evropy. Během svých cest se také seznámil s budoucí manželkou Giullianou Limitti,<sup>36</sup> jejich svazek však zůstal pouhou formalitou. Fuks brzy po svatbě odcestoval zpět do Čech a zbytek života prožil v neustálých obavách z odhalení jeho skutečné sexuální orientace. Vědomí této odlišnosti zřejmě mohlo být důvodem, proč mu osud vykořisťovaných a nenáviděných Židů nebyl lhostejný. Byl to nejen soucit s trpícími lidmi, ale i vědomí podobného údělu vyděděnců, neboť perzekuovaní byli za války také Romové, Slované, tělesně či mentálně postižení lidé, a v neposlední řadě také homosexuálové.

*„Řekne-li se Ladislav Fuks, ozvěnou se vrátí utrpení Židů za války. Fuksovým hlavním tématem vsutku byl holocaust, nahlížený komorně, ze zázemí, jakžtakž poklidných protektorátních dnů. Jenomže Fuks píše o utrpení Židů takovým způsobem, že otví-*

---

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 20

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 286

<sup>36</sup> Kovalčík, A.: *Tvář a maska: postavy Ladislava Fukse*, Jinočany, H & H 2006, s. 17.

rá těm, kdo jsou toho schopni, ještě jinou možnost přečtení. *Pronásledování Židů je u Fukse také metaforou o údělu homosexuálů.*“<sup>37</sup> Ladislav Fuks se nikdy nesvěřil se svou sexuální orientací, dokonce ani ve vlastních memoárech. Své soukromí si vždy velmi pečlivě chránil. Pocity jistého ohrožení, vykořenění či rozpolcenosti jej však provázely po celý život, neboť se velmi těžce smířoval se svým osudem plným samoty a strachu z odhalení pravdy.

Soudí se rovněž, že Fuks se celý život skrýval za jakousi masku, která by jej činila „přijatelným“ v očích společnosti. A právě motiv masky<sup>38</sup> pak uplatňuje jako umělecký princip i ve svých textech. V jeho prózách se také často setkáváme s postavami, které symbolizují autorovu homosexualitu. Například v příběhu *Spalovače mrtvol* znázorňuje tento motiv syn Mili, který se rád toulá, je neprůbojný, zakřiknutý. Schovává si fotky boxera a lne spíše ke kamarádům, než aby se díval po děvčatech.

Čtenář, který má v úmyslu vstoupit do světa, jenž mu autor ve svých dílech předkládá, se nachází před náročným úkolem. Narativ ho nevede přímými cestami, které by ho přivedly k jasnému rozuzlení, a mohl tak interpretovat čtený text s jednoznačností. Naopak – otevírá se před ním prostor plný komplikovaných zápletek, náznaků a důmyslných metafor, někdy je dokonce přinucen vrátit se zpět a znovu objevovat možný skrytý význam toho kterého motivu.<sup>39</sup> Z malých střípků si pak čtenář sám skládá složitý obraz předkládaného fikčního světa.

### 3.2. Dominantní prostory a prostorové dispozice *Spalovače mrtvol*

Děj románu se odehrává v době mnichovské kapitulace a počínající okupace, tedy mezi léty 1938 a 1939. Symbolicky pak končí rokem 1945, v němž pan Kopfrkingl přijíždí v sanitním voze na vlakové nádraží a vidí zde mezi jinými i tváře známých lidí, kterým se podařilo přežít válku.

Román je členěn na patnáct kapitol, z hlediska prostorových celků bychom jeho text však mohli dále rozdělit na tři hlavní části. V kapitolách jedna až sedm poznáváme jednotlivé prostory, které jsou panu Kopfrkinglovi blízké. Poznáváme především „Chrám smrti“ – krematorium a jeho byt, seznamujeme se také s místy, jež často na-

---

<sup>37</sup> Putna, M. C.: *Homosexualita v dějinách české kultury*, Praha, Academia 2011, s. 115.

<sup>38</sup> Jak s tímto motivem Fuks pracuje, popisuje Aleš Kovalčík v knize *Tvář a maska*. In Kovalčík, A.: *Tvář a maska: postavy Ladislava Fukse*, Jinočany, H & H 2006.

<sup>39</sup> Gilk, E.: *Vítěz i poražený: prozaik Ladislav Fuks*, Brno, Host 2013, s. 13.



vštěvuje, jako například ordinaci doktora Bettelheima. Zvláštní pozornost si zaslouží prostor panoptika, jež navštěvuje pan Kopfrkingl se svou rodinou, neboť se během prohlídky tohoto místa poodkrývají temné stránky Kopfrkinglovy povahy. V prvních kapitolách sledujeme, jak se jeho morbidní záliba v kremaci projevuje ve vztazích k rodině, zaměstnancům i k přátelům, ale zároveň také, jak ovlivňuje Kopfrkinglovo vnímání okolního světa. V těchto úvodních částech se postava pana Kopfrkingla jeví jako zvláštní, falešně romantizující osoba pohlcená svým povoláním.

V kapitolách osm až jedenáct pozorujeme, jakým způsobem se proměňuje život pana Kopfrkingla. Přítel Wilhelm Reinke, člen NSDAP, postupně úspěšně nahlodává mysl Karla Kopfrkingla, který pod jeho vlivem vstupuje do strany a stává se oddaným fašistou. Reinke mu ukazuje zcela nová, mnohem atraktivnější prostředí – např. kasino, v němž se schází muži, kteří mají možnost „měnit svět“. Aby takovou společnost lépe poznal, navštíví Kopfrkingl zápas v boxu, kde opět tito „silní a stoprocentní muži bojují za štěstí a spravedlnost“ (viz Fuks 1967/2005: 68). V opojení, že i on může bojovat za lepší společnost, rozhodne se pan Kopfrkingl „pomáhat“ lidem stejně tak, jako to činí ve svém krematoriu, a stává se informátorem SdP. Nasazuje si masku žebráka a před vchodem do Maislovy synagogy sbírá informace o Židech.

V kapitolách dvanáct až patnáct již pan Kopfrkingl bere osud do svých rukou a snaží se „zachránit“ členy své vlastní rodiny. Nejprve s nimi podniká poslední výlet na Petřínskou rozhlednu. Poté se již děj odehrává pouze v jeho bytě a v krematoriu, což jsou místa Kopfrkinglovi nejdražší, tedy vhodná k vraždě manželky a syna.

### 3.2.1. Osobnost Karla Kopfrkingla

V románu *Spalovač mrtvol* je fikční svět, a tedy i jeho prostorové komponenty, zcela podřízen osobnosti pana Karla Kopfrkingla, proto je vhodné přiblížit si charakter této postavy. Prostor, v němž se pohybuje, si zcela podmaňuje a pokouší se přetvořit si jej k obrazu svému. Je mu podřízena i autorská řeč, která: „[...] realizovaná *er-formou* zdánlivě směřuje k objektivizaci faktů, ale svým vnitřním obsahem nahrazuje subjektivnost a sugestivnost *ich-formy*. V tom vidíme hlavní princip Fuksovy jazykové mystifikace jako prostředku mystifikace syžetové nebo tematické.“<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Lederbuchová, L: Ladislav Fuks a literární mystifikace, in *Česká literatura*, 1986, roč. 34, č. 3, s. 236.

Karel Kopfrkingl sám sebe samolibě charakterizuje jako bytost jemnou a útlou, která nesnáší vulgaritu, často se pyšní tím, že je nekuřák a abstinent. Hovoří o sobě jako o klidném a vyrovnaném muži, který si v životě nejvíce cení svého vztahu k milovaným blízkým a paradoxně také kremace. Za maskou vlídných úsměvů a nespočetných klišé se ovšem skrývá člověk posedlý myšlenkou na smrt. Neustále se smrtí zaobírá, chápe ji jako dobro, které odstraňuje či zmírňuje lidské utrpení a krematorium potom považuje za bohem požehnané místo. „[...] *Utrpení je zlo, které máme odstraňovat nebo aspoň zmírňovat, zkracovat, ale toto zlo pášou lidé, protože je obklopuje zed', pro kterou nevidí světlo.*“ [...]“ (Fuks 1967/2005: 11).

Pan Kopfrkingl se rád vyjadřuje kultivovaně, často své blízké zdobí nejrůznějšími eufemismy, používá slovní zásobu vhodnou spíše pro dívčí literaturu. Na druhé straně se ovšem k rodině, již dle svých slov miluje, chová nadřazeně, k ženě a dětem se sklání z výšin, aby je oblažil svou přízní, a pomohl těmto „bídným tvorům“. Sám se ovšem nechává strhnout svým okolím a zcela mechanicky přejímá do svého slovníku vše, co se mu zdá být vznešené. Postava Kopfrkingla představuje monstrum, bytost umělou a zcela bez autenticity. Vše okolo sebe mění v umělé či neživé, i on sám hovoří vyumělkovaně. Při rozhovorech s lidmi absorbuje jejich názory a poté okamžitě modifikuje své vlastní postoje.

„*Něžná,*“ řekl pan Kopfrkingl své krásné černovlasé ženě na prahu pavilonu dravců a lehký předjarní větřík mu provál vlasy, *Tak jsme zase zde. Zde na tom drahém, požehnaném místě, kde jsme se před sedmnácti lety seznámili. Jestlipak si, Lakmé, ještě vzpomínáš, před kým to bylo? A když Lakmé kývla, usmál se něžně do hlubin pavilonu a řekl: Ano, před támhletím leopardem.*“ [...]“ (Fuks 1967/2005: 7).

Výrazy jako „sličná“, „čarokrásná“, „nebeská“ nebo „nadoblačná“ necharakterizují jenom řeč hrdinovu, ale pronikají značnou měrou i do řeči autorské všude tam, kde má být čtenáři zdůrazněna panoptikální, někdy až hororová atmosféra. Novela je psána v er-formě, ovšem osobnost Kopfrkingla ovlivňuje spolehlivost vypravěče, který často přebírá jeho formulace a fráze z rozsáhlých monologů, aby se tak ještě posílila dominance podivné subjektivity. Mnohdy je v jedné větě konfrontováno zároveň hledisko hlavního hrdiny a vypravěče, ten ovšem zůstává neutrální a zastírá proto i mnoho ze záměrů a motivací hlavní postavy.

Pan Kopfrkingl je zcela fascinován smrtí, spojuje s ní nejen svůj profesní, ale zejména osobní život. Smrt je podle něj pro člověka tou jedinou jistotou: „*Nic v životě*

*lidském není jisté. Budoucnost je vždycky nejistá a tahle nejistota je zdroj všeho strachu. Ale aspoň jediná věc v životě je jistá, a to je smrt. Takže vlastně vsutku...zaplat' pánbůh za ni...'* “ (Fuks 1967/2005: 65). Uznává však pouze pohřeb žehem, každý jiný způsob pohřbívání považuje za nevhodný, dokonce nepřírozený:

*„[...] je to vlastně proti přírodě. Proti přírodě, protože se pak člověk nenavrací v prach, z něhož vzešel, anebo to, než se rozpadne, trvá celá tisíciletí. Balzamovat možno jenom světce nebo výjimečné zjevy v dějinách, kteří vracet se v prach už nemají zapotřebí. V Egyptě mohli balzamovat některé faraóny, balzamován mohl být Spasitel, třeba také Mojžíš... balzamován může být dnes dalajláma v Tibetu... ale taková paní Strunná nebo slečna Čárská, to by byl hřích. Těm by to nepomohlo, ale naopak’ “* (Fuks 1967/2005: 65).

Text *Spalovače mrtvol* je prodchnut množstvím lží. Autor pravdu odkrývá postupně a mate čtenáře až k místu, kdy dojde k prvnímu zločinu – oběšení Lakmé. Bubeníček soudí, že dílo je jakýmsi „bludištěm slov, která jsou mnohovýznamová“.<sup>41</sup> Zdeněk Kožmín pak charakterizuje text *Spalovače mrtvol* jako svět, který „[...] je představen jako omezený repertoár několika základních monstrózních dějů, které se v různých variacích opakují a více méně jen naplňují.“<sup>42</sup>

S postavou pana Kopfrkingla souvisí leitmotiv smrti, nejistoty a panoptikálnosti. Ty jsou v textu symbolizovány postavou mladičké růžolící dívky v černých šatech, postarší ženou s brýlemi a sklenicí piva nebo starším tlustým mužíkem s červeným motýlkem v bílém tvrdém límci. Nejvýrazněji však prostřednictvím manželské dvojice – vyděšené ženy se svazkem korálů na krku a s dlouhým pérem na klobouku, doprovázené neustále rozčileným tlustým manželem v tvrdém klobouku a s holí. Tyto schematizované figurky provázejí čtenáře celou knihou, spojují svojí přítomností klíčové prostory a nahrazují mnohdy chybějící kauzální propojení příběhu:

*„Zde je obklopuje stejnými postavami, charakterizovanými skrze jejich vnějškové vlastnosti, které se stávají symboly, vracejícími se s ustálenou, strnulou neměnností jako na otáčejícím se orloji. Návrtnost těchto strnulých figur podtrhuje panoptikální atmosféru příběhu a má patrně zdůraznit groteskní stereotyp života a světa, v němž se opakují za jiných okolností tytéž situace.“*<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Bubeníček, P.: Tematizace bestiality ve Fuksově *Spalovači mrtvol*, in *Sborník prací FF brněnské univerzity, řada literárněvědná bohemistická (V)*, 2002, roč. 50, č. 4, s. 125.

<sup>42</sup> Kožmín, Z.: Variace a absurdita, in *Orientace*, 1968, roč. 3, č. 1, s. 77.

<sup>43</sup> Kořínková, D.: Motivická výstavba Fuksova *Spalovače mrtvol*, in *Česká literatura*, 1977, roč. 25, č. 6, s. 536.

Ať už je to prohlídka panoptika, návštěva boxu v Klubu mladých, ordinace doktora Bettelheima, posezení v zahradní restauraci, oslava židovského svátku Chevra suda či výlet na Petřínskou rozhlednu, vždy se některý z těchto figurálních leitmotivů objevuje, aby pozorného čtenáře znejistil, navodil téměř hororovou atmosféru. Manželský pár zpočátku skutečně působí v knize groteskně a panoptikálně, ovšem postupem času se ukazuje, že žena s pérem na klobouku, jejíž výkřiky znějí zmateně, ukazuje ve skutečnosti čtenáři blízkou budoucnost:

*„Když vcházeli do hřbitovní brány, slyšeli za prvními náhrobky nějaký hluk a praskot, jako by tam kdosi skákal a syčel, a pak se proti nim vyřítila nějaká žena se svazkem korálů a kloboukem s pérem, ukazovala za sebe a pištěla, za ní se hnál jakýsi malý muž v tvrdém klobouku a s holí a volal: ‚Kam letíš, ty... tady nejsou žádné věže, to je hřbitov. Byla si na hřbitově...‘ a zastavil se, vztekle zavrtěl na pana Kopfrkingla hlavou, na jeho černé vysoké boty a zelený klopený klobouk se šňůrou a pérem, a řekl: ‚Je to blázen, to mi dělá furt. Myslí, že jí vedu na nějaký masakr...‘ “ (Fuks 1967/2005: 118).*

Po několika větách se čtenář dozví: *„[...] pan Kopfrkingl se usmál a pak řekl: ‚Má rakev, jaká má být, dost vysokou a širokou, co, Mili, aby sis lehl k němu? Lehl k němu a v pondělí ses s ním za zvuků toho Parsifala roztavil?‘ 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 vysokých botách a klopeném klobouku se šňůrou a pérem a utloukl ho tyčí“ (Fuks 1967/2005: 119).*

Motiv umělosti a smrti se prolíná všemi klíčovými prostory, do nichž pan Kopfrkingl vstupuje. Není přitom výjimkou, že místa jemu blízká označuje zcela jinými jmény, čímž si je jaksí přisvojuje. Proto například restauraci U hroznýše přejmenovává na restauraci U stříbrného pouzdra, krematorium na Chrám smrti, zvláštními jmény a přízvisky oslovuje svou rodinu i kočku Rosanu. Tato místa se tak stávají tajuplným prostorem, který často odráží jeho morbidní záliby a fascinaci kremací.

### 3.2.2. Prostorové dispozice v románu

#### 3.2.2.1. Krematorium – Chrám smrti

Nejvýraznějším prostorem, který zcela zásadně ovlivňuje život hlavní postavy je krematorium. Pan Kopfrkingl věří v reinkarnaci, smrt člověka či zvířete je podle něj pouze okamžikem, kdy se duše oprostí od těla a stává se součástí éteru. Sám sebe považuje za jakéhosi vykonavatele a pomocníka samotného Boha, kterému pomáhá uskálit přeměnu člověka: „*„Pánbůh to však zařídil dobře. Dobře, když řekl člověku, pomni, že jsi a v prach se obrátíš. [...] Takové krematorium, pane Strauss, je vlastně velmi bohumilá věc. Vždyť ono pomáhá tu přeměnu člověka v prach uskálit. [...] ,Vždyť čím dřív se člověk vrátí v prach, tím dřív se osvobodí, promění, osvítí, převtělí [...]“*“ (Fuks 1967/2005: 11-12).

Tímto prostorem je pan Kopfrkingl zcela pohlcen, nazývá jej Chrámem smrti, vznešeným místem, které jej nepřestává fascinovat ani po mnoha letech, dokonce své okouzlení přirovnává k manželské lásce: „*[...] patnáct let sem takhle vcházím a nepřestává mě obestírat posvátný pocit. Je to něco podobného jako mé manželství. Sedmnáct let jsem s Lakmé, pohlédl na ruku, na níž měl snubní prsten, a vzrušuje mě stejně jako první den, kdy jsme se seznámili v zoologické zahradě u leoparda, šťastná lidská láska. Chudáci, co ji nikdy nepoznali...*“ (Fuks 1967/2005: 34).

V krematoriu je veškerá činnost přesně naplánována a ritualizována. Ve vrátnici visí program spalování a rakve jsou do pecí posílány podle harmonogramu na kremační tabulce. Celý smuteční obřad v sobě nese znaky jisté vznešenosti. Prostor, který Kopfrkingl nazývá chrámem, však zcela postrádá prvky přítomnosti Boha, naopak je prostoupen d'ábelským duchem „Spalovače“.

Tento chrám smrti je vzorem pro pana Kopfrkingla, jedná se o modelový, z jeho hlediska ideální prostor. Natolik jej ovlivňuje, že se snaží přenést důležité prvky tohoto vznešeného místa do svého vlastního obydlí, vytváří si u sebe doma svůj „malý Chrám smrti“. V něm nechybí kremační tabulka, jakýsi „nejvznešenější jízdni řád“ celého světa.

Prostorem krematoria se jako chrámovou lodí line hudba a dokresluje atmosféru obřadů. Vyprovází mrtvé na jejich poslední cestu a také pan Kopfrkingl se jí nechává doprovázet během celého příběhu. Jedná se samozřejmě o vážnou hudbu, která zároveň představuje paralelu k osudům jednotlivých postav, jejichž chování v dané situaci do-

kresluje. Mnohdy předznamenává i budoucí děj či pohnutky nitra hlavní postavy. Pan Kopfrkingl demonstruje svou citlivost a sečtělou nesčetným množstvím komentářů k vážné hudbě. V krematoriu se během dne koná několik obřadů a hudba se ozývá neustále, proto také bytem pana Kopfrkingla zní smuteční melodie velmi často, především pak při rodinných setkáních i významných událostech. Je šťastný, když bytem zní hudba pohřební, nebo taková, jejímž hlavním motivem je smrt (například Belliniho opera *Norma*). Při zvláštních příležitostech vybízí i dceru Zinu, aby hostům zahrála na klavír, přičemž pro ni vybírá skladbu od Gustava Mahlera *Písně o mrtvých dětech* a pod vánoční stromeček jí připraví Chopinův *Smuteční pochod*.

Pan Kopfrkingl se rád obklopuje lidmi, jejichž jména mu připomínají známé hudební skladatele. Jako zaměstnanec proto přijímá pana Strausse i pana Dvořáka a při první příležitosti se jich vyptává, zda náhodou nejsou spřízněni s těmito významnými komponisty. Oblíbí si nápadníka dcery Ziny, snad i díky tomu, že se jmenuje Míla Janáček, syna Miliho zatluče do rakve společně s důstojníkem Ernstem Wagnerem, jelikož Wagnerovu hudbu má tak rád.<sup>44</sup>

### 3.2.2.2. Byt pana Kopfrkingla jako kabinet bizarností

Jistou inspiraci pro popis takového tajemného místa můžeme najít i v pracovně samotného Fuksa. Ta byla podle dostupných pramenů téměř kabinetem kuriozit s „upomínkovými a jinak podivnými předměty“.<sup>45</sup>

Na první pohled by se mohlo zdát, že pan Kopfrkingl i jeho rodina žijí v bytě, který se příliš neliší od jiných. Jsou v něm šťastni a snaží se svůj domov neustále zve-

---

<sup>44</sup> Hudba doprovází život pana Kopfrkingla při všech zásadních životních událostech. Zní bytem ve chvíli, kdy pan Kopfrkingl pobízí svého syna, aby se vyznal ze své první lásky. V okamžiku, kdy se u pana Kopfrkingla začínají probouzet první příznaky šílenství a připravuje vraždu své manželky, obdivuje sbor a bas z Donizettiho *Lucie z Mammemooru*, kterou označuje za dokonalou pohřební hudbu. Sám pak říká, že největší chybou je, že mrtví si pro sebe nevybírají hudbu, jsou to zpravidla pozůstalí, kteří rozhodují o posledním doprovodu pro nebožtíka. A bohužel volí hudbu většinou podle vlastních představ (Fuks 1967/2005: 112). Když se pan Kopfrkingl chystá svou ženu Lakmé zavést do koupelny, upozorňuje ji na velkou árii Lucie, jejíž příběh předznamenává také jeho počínající šílenství. Kopfrkinglův hudební vkus se mění společně s tím, jaká je politická situace, a se kterou stranou sympatizuje. Z počátku se z jeho přehrávače doma i v chrámu smrti line hudba Richarda Strausse, Franze Petera Schuberta i Franze Liszta, tedy melodie pocházející z doby světového romantismu a pozdního romantismu. Když jej začne Willi Reinke lákat do SdP a on váhá, má-li být vlastencem či pomoci „nastolit nový řád“, přijímá do chrámu smrti pana Dvořáka, prostorem zní také *Novosvětská* či Fibichův *Poem*. Pod vlivem mefistofelského přítele se jeho byt ale postupně plní hudbou Gounodova *Fausta a Markétky*. Naopak ve chvíli, kdy se rozhodne „ochránit“ vlastní rodinu před nešťastným životem částečných Židů, zatluče syna do rakve společně se jmenovcem Richarda Wagnera.

<sup>45</sup> Pohorský, M.: Doslov k románu *Spalovač mrtvol*, in Fuks, L.: *Spalovač mrtvol*, Praha, Odeon 2003.

lebovat. „, *Koupil jsem obrazy, krásná, z našeho prvního rozšířeného příjmu. Koupil jsem je, aby byl náš byt ještě nádhernější. Abychom nezaostávali v jeho výbavě, jak by řekla naše slatiňanská světice, 'usmál se trochu smutně na Zinu a Lakmé, je to náš domov. ' [...]*“ (Fuks 1967/2005: 27-28).

Ve skutečnosti je ale byt uzavřeným prostorem, který zcela kontroluje hlavní hrdina. Je to on, kdo rozhoduje, čím se byt vyzdobí, kam budou umístěny nově nakoupené doplňky. „[...] *,Kam jej pověsíme? 'Do koupelny?'* usmála se Lakmé a on byl dojat. [...] *,ale sem, drahá, by se spíše hodila nějaká kytice nebo akt, Maryborough ne. [...] pověsíme obraz do před síně k věšákům. ' [...]*“ (Fuks 1967/2005: 27). Je pánem celého prostoru a určuje, jak bude byt vypadat. Pan Kopfrkingl také rozhoduje o pohybu osob v jeho teritoriu. Byt, v němž rodina žije, připomíná panoptikum. Stěny pokojů jsou zahlcené množstvím kýčovitých obrazů, skleněnými vitrínami s přišpendleným hmyzem, ale jsou tu i další bizarní předměty, které připomínají Kopfrkinglovo pracoviště.

Velmi frekventovaným prostorem, do něhož je uváděna každá návštěva, je beze sporu jídelna. Najdeme v ní samozřejmě základní propriety každé běžné jídelny, jako je např. lampa, stůl či židle, zároveň se zde ale nachází mnoho bizarních až morbidních doplňků, které bychom v běžné jídelně jen stěží hledali.

Dominantou tohoto prostoru je kremační tabulka, která je zavěšena na hedvábné černé šňůře a nachází se hned vedle okna. Původně se tento kremační řád nacházel ve spalovně a řídil se dle něj celý proces kremace: „, *Tabulky se, pane Dvořák, nebojte, je to jakýsi náš časový řád, jakýsi jízdni řád smrti. Vždyť je to vlastně ten nejvznešenější jízdni řád, který na tomto světě je. Jízdní řád, kterému nikdo neujde, ledaže se dá pohřbit do země. [...] Tenhle, ' ukázal na tabulku, ,by mohl být ozdobou královské komnaty nebo paláce vládce Himaláji... ' [...]*“ (Fuks 1967/2005: 37). Jedná se tedy o nejvznešenější část celého prostoru, která je v knize dokonce několikrát graficky znázorněna (Fuks 1967/2005: 29, 36). Pro pana Kopfrkingla je to zároveň i luxusní bytový doplněk, a jelikož sám sebe považuje za vyvoleného, zdobí tato tabulka jeho vlastní „palác“:

„, *Pan Janáček se dívá na tu naši milou něžnou tabulku, ' [...]* ,asi nevíte, co ta tabulka značí. [...] *Možná, že i tenhle jízdni řád smrti bude jednou ještě víc zautomatizován, zmechanizován než dosud. ' [...]* ,víc než dosud a pak to půjde všechno ještě lépe a rychleji. ' [...] *,smrt je jediná jistota, kterou člověk v životě má, kromě jistoty, že zemře, není nic v životě člověka jistého, a tak je třeba to, co po ní následuje, dobře připravit a vybavit. To právě splňuje žeh. ' [...]*“ (Fuks 1967/2005: 61).

Pan Kopfrkingl sleduje tabulku nejen v práci, kdy spaluje mrtvé lidi, ale též ve chvíli, kdy se u nich doma zabíjí třeba kapři. Smrt je pro něj fascinujícím a osvobozujícím aktem nejen u lidí, stejně pohlíží i na smrt zvířete. I ono se může osvobodit a znovu narodit.

Součástí jídelního prostoru je také kuchyň, kterou pan Kopfrkingl přirovnává k malému žárovišti, na němž se připravuje nový zrod živých bytostí. „*„Už je mrtvý i ten druhý,“ řekl a pohlédl na tabulku u okna, nejvznešenější jízdni řád, „kterýpak byl asi tento? I zed’ tohohle padla a jeho duše je v éteru. [...] Jejich pravé duše se už možná právě v této chvíli převtělily,“ pan Kopfrkingl otevřel knihu, „možná, že v kočky. Jsou to naši mladší bratři, správně bychom je neměli zabíjet a jíst je, je to krutost. No a vidíte. Za chvíli je dá vaše nebeská matka na kuchyňská kamna, na to naše malé žároviště, aby se smažili,“ řekl, dal knihu o Tibetu zpět a vyňal černé desky se zákonem o kremaci, „v sedm hodin přijdou na náš štědrovečerní stůl. Ale tohle zařídil bůh a je to dobré. Tím, že je na Štědrý den jíme, urychlujeme jejich nový zrod. Spasitel je jedl také,“ [...]*“ (Fuks 1967/2005: 77-78).

Stejně tak ke kuchyni naopak přirovnává spalovací komory v krematoriu - panu Dvořákovi ukazuje při prohlídce krematoria okno do spalovací komory, jemuž říká „nejsvětější okno světa“. „[...] *„Když jím pohlédnete, uvidíte přímo do kuchyně smrti, do dílny samého pána boha, když se v ní duše odlučuje od těla a vzlétá do éteru. [...]*“ (Fuks 1967/2005: 38).

Jídelna je rovněž místem, kde dochází k disputacím mezi panem Kopfrkinglem a jeho přítelem Willim, zde hostí Mílu Janáčka, nápadníka dcery Ziny a další kamarády svých dětí. Zároveň zde také přijímá návštěvu tibetského vyslance. Prostor jídelny však nikdy není detailně popsán, je přítomněn jen několika jednotlivinami: „[...] *v jejich obdivuhodné jídelně, kde kromě jiných věcí byla i knihovna, skříňka, stojací lampa, malé zrcadlo a rádio*“ (Fuks 1967/2005: 25). Ovšem když zde pan Kopfrkingl pobývá a zmiňuje se o ní, vždy se jistým způsobem mění, stává se ještě bizarnější.

Nejen jídelna, ale i ostatní pokoje jsou téměř pedantsky uklizené, je patrné, že vše je naaranžované podle přání pána domu, jenž rozmisťuje v prostoru množství veteše, která jej v jeho rostoucím šílenství uchvacuje. Sám mnohokrát tvrdí, že je citlivý člověk, který díky umění uniká do svých fantazií. Ve skutečnosti je však pokoj přeplněný bezvýznamnými kýči či zasklenými vitrínami s přišpendleným hmyzem, což spíš vypovídá o hrdinově nevkusy a morbidních sklonech.



Pan Kopfrkingl se rád chlubí svými bytovými doplňky, ovšem často záměrně překrucuje skutečnost, vymýšlí si k obrazům vlastní příběhy, manipuluje s pravdou podle svých potřeb a často také zakrývá nepříjemné informace. Typickým příkladem je scéna, v níž upozorňuje na zarámovaný potisk zobrazující nikaragujského prezidenta, kterého ale všem představuje jako Louise Marina. Netrápí ho, že na paspartě je uvedeno zcela jiné jméno, a s blahosklonným klidem ho nechává přelepit proužkem papíru. Nejenže prostor v bytě je zcela podřízený jeho požadavkům, ale i věci a osoby pojmenovává podle svých představ. Sám si nechává říkat Roman, své ženu Marii rád oslovuje Lakmé, kočku Rosanu označuje za čarokrásnou, dokonce i restauraci U Hroznýše přejmenovává na restauraci U Stříbrného pouzdra.

*„ ‚A tenhle druhý obraz,‘ řekl, když se vrátili zpět do jídelny, ‚je portrét. Dokonalý tisk dokonalého gentlemana. Je to Louis Marin, profesor na College des sciences sociales, pozdější generální zpravodaj rozpočtový a poslanec. V Poincaréově vládě byl ministrem penzí...‘ ‚Ale zde stojí jiné jméno,‘ sklonila se Lakmé k paspartě a pak k muži tázavě vzhlédla. ‚Ovšem,‘ pohladil ji po černých vlasech, ‚je to nikaragujský prezident Emilian Chamorro z roku 1916. Ale to nic, drahá. Bude to Louis Marin. Jméno na paspartě zakryjeme proužkem papíru. Krásná exotická tvář může být ozdobou jídelny. Když člověk při jídle vidí ušlechtilé tváře, líp mu chutná. Dáme ho...‘ pan Kopfrkingl se trochu rozhlédl po stěnách jídelny a pak řekl: ‚Dáme ho semhle k oknu. Semhle k té naší milé něžné tabulce u okna.‘ [...]“ (Fuks 1967/2005: 27).*

V jídelně nechybí ani knihovna, k níž se pan Kopfrkingl často vydává, aby se potěšil svou nejoblíbenější četbou. Ve žluté knize o Tibetu si neustále čte a hledá v ní nejen inspiraci, ale také ospravedlnění pro své činy. Druhým významným dílem v knihovně je potom kremační zákon, který považuje pan Kopfrkingl za zásadní pro existenci lidského státu. V tomto „kabinetu kuriozit“ nechybí ani noviny, z nichž hrdina předčítá ke svému rozptýlení a zděšení ostatních černou kroniku.

Pan Kopfrkingl se doma rád obklopuje věcmi, které mu připomínají jeho Chrám smrti. Jednou z dominant jídelny se stává zasklená vitrína, kterou dostane darem od pana Fenka. *„ ‚Je to dekorace,‘ řekl pan Kopfrkingl, hledě na vitrítku, a myslil to vážně, ‚mám pro takovýhle mouchy, pane Fenek, smysl. Kdysi to byly živé bytosti, bzučely, létaly, na těchhle dokonce zkoušeli dědičnost, říkáte, teď jsou nalepeny na papírkách. V koupelně máme na špendlíku motýla.‘ [...]“ (Fuks 1967/2005: 46).* Vitrína visí nad klavírem a jsou v ní přišpendlené různé druhy much, včetně drosophily funebris, tedy octomilky, která je známá tím, že se na ní zkoušela dědičnost. Hmyz, který má pan Kopfr-

kingl umístěný v zasklených vitrínách, představuje přeměnu živých tvorů v neživé rekvizity a symbolizuje jeho touhu ovládat, a jak se ukáže, i usmrcovat. Členové rodiny se chovají jako křehké bezkrevné loutky v panoptiku, jsou taktéž bezbrannými tvory, které může někdo polapit a přišpendlit do vitríny. Jejich budoucnost je tedy silně ohrožena. „[...] *Abyste také jednou viděli mužný sport. Mužný sport je dobře občas vidět. Nejsme žádné mouchy ve skleníku. Jsme staří frontoví vojáci a doba je zlá. Koukni, co je tu lidí. I žen... ‘hodil Willi hlavou‘* (Fuks 1967/2005: 67).

Kromě jídelny poznáváme z bytu „spalovače mrtvol“ ještě předsín a koupelnu. Právě koupelna je nejvýraznějším prostorem v celém bytě, neboť ji pan Kopfrkingl považuje za nejkrásnější místnost. „*Šli s obrazem Maryborough do koupelny, byla vskutku krásná, bylo tam velké zrcadlo, umyvadlo, vana, u stropu na zdi se bělal hezký ventilátor se šňůrkou, zavěšenou na skobě, pod ventilátorem visel v černém rámečku pod sklem na špendlíku velký žlutý motýl. ‘Viš, drahá,‘ usmál se pan Kopfrkingl, ‘mám vskutku koupelnu za nejkrásnější a mám ji rád, ale sem, drahá, by se spíše hodila nějaká kytice nebo akt, Maryborough ne. ‘[...]’*“ (Fuks 1967/2005: 27).

Přestože se na první pohled může zdát, že koupelna je vybavena standardně, i zde se nachází množství bizarních prvků, především černý rámeček s velkým žlutým motýlem. Tento prostor se v příběhu několikrát symbolicky proměňuje. Nejprve odráží záliby „estéta“, který tuto místnost zdobí skleněnými vitrínami, poté se stává uzavřenou, uzamčenou komnatou a místem přerodu váženého otce rodiny v žebráka:<sup>46</sup> „[...] *Provedu to v místnosti, kterou mám nejradši z celého bytu, v koupelně, a nevyjdu dřív, než budu úplně hotov. Úchvatné,‘ řekl a myslil všechny, ‘neklepejte na dveře a nic na mne nevolejte, ať se soustředím. Stoupněte si daleko ode dveří, ať se, až vejdu, neleknete, první dojem bude asi otřesný.‘ Kývli dost nejistě, ba ustrašeně, pan Kopfrkingl vzal balík a zmizel v koupelně“* (Fuks 1967/2005: 84).

Maska falšující identitu se stává dokonalou ve chvíli, kdy vychází z koupelny a sundává z ruky snubní prsten - symbol devatenáctiletého manželství s Lakmé a dosavadní masky vzorného manžela a otce. Koupelna se pak v závěru příběhu stává i prostorem, který pan Kopfrkingl vybírá pro vraždu. Ostatně čin, k němuž zde dojde, je předjímán v textu několikrát. Některé předměty, jež zprvu vypadají zcela obyčejně, působí totiž stále více hororově. V textu je na ně odkazováno v různých souvislostech a čtenář

---

<sup>46</sup> Kovalčík, A.: *Tvář a maska: postavy Ladislava Fukse*, Jinočany, H & H 2006, s. 58.

začíná tušit jejich skrytý smysl. Takovým „předmětem s tajemstvím“<sup>47</sup> se stává například koupelnový ventilátor. Nejprve na něj hrdina pohlíží, když děti přinášejí na Vánoce kapry a vkládají je do vany. Později se v koupelně odehraje vražda, k níž pan Kopfrkingl použije ventilátor, aby zde připravil oprátku pro svoji manželku.

*„Běželi do koupelny, pan Kopfrkingl vyňal kapry z tašky, opatrně je položil na dno krásné bílé vany a pustil vodu. Pak stál nad vanou s hlavou skloněnou jako nad katafalkem, vedle něho Zina a Mili, pozorovali, jak kapři na dně sebou házejí, jak voda znenáhla plní vanu a kapři ožívají a pak, když už vody bylo dost, jak klidně začínají plavat. ‚Sladké,‘ zdvihl pan Kopfrkingl hlavu a pohlédl na ventilátor, z něhož visela šňůrka, přivázaná ke skobě, a pod níž byl na zdi žlutý motýl, ‚kapříkům se už nic nestane. Kapříci jsou už ve svém živlu. Můžeme klidně opustit naši milou koupelnu.‘ ‚A proč nám je paní Anežka zabije?‘ zeptal se Mili a také pohlédl na ventilátor, ‚ty to neumíš?‘ ‚Ale dítě,‘ usmál se pan Kopfrkingl vlídně, ‚proč bych to neuměl? To je jen to, že to nerad dělám.‘ [...]“ (Fuks 1967/2005: 76). Němá zvířata jsou zde symbolicky prvními čekatelii na vysvobození. Vana, do které pan Kopfrkingl kapry umisťuje, je připodobňována ke katafalku.*

Koupelna je v očích pana Kopfrkingla téměř posvátným prostorem, podobně jako jeho Chrám smrti. Považuje se za vyvoleného, jehož posláním je zachraňovat lidi nejen tím, že uspíší jejich přeměnu v krematoriu, ale touží ve svém chorobném mesiášství zachránit i svou rodinu před neodvratným utrpením. A právě koupelna, která je pro něj stejně posvátná jako Chrám smrti, je správným místem pro tento čin:

*„ ‚Pojď, nevýslovná, dřív než se svlékneme, připravíme koupelnu.‘ A vzal židli a šli, dívala se na ně kočka. ‚Je tu horko,‘ řekl pan Kopfrkingl v koupelně a postavil židli pod ventilátor, ‚asi jsem to přehnal s topením. Otevři ten ventilátor, drahá.‘ Když Lakmé vylezla na židli, pan Kopfrkingl jí pohladil lýtko, hodil jí smyčku na krk a s něžným úsměvem jí řekl: ‚Co abych tě, drahá, oběsil?‘ Usmála se na něho dolů, snad mu dobře nerozuměla, on se usmál též, kopl do židle a bylo to“ (Fuks 1967/2005: 113).*

Toto místo, a především žlutý motýl pod ventilátorem, se pak stává i místem piety: *„[...] chodíval vedle do obýváku a hleděl nad klavír, kde visela vitrínka s mouchami, vitrínka s drosophilou funebris a muškami banánovými, na nichž se zažíva zkouší dědičnost, a jednou – bylo to kvečeru – si vzpomněl na slatiňanskou tetu, tu dobrou duši, která, kdyby byla katolička, byla by po smrti světicí, byla svatou už teď, a řekl si:*

---

<sup>47</sup> Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*, Praha, KLP 1994, s. 49-50.

*„Musím do té naší krásné milé koupelny, kterou mám tak rád...“ a šel tam, a pod ventilátorem u motýla zapálil svíčku...[...]*” (Fuks 1967/2005: 122).

Násilným činem se tak naplňují slova průvodkyně z panoptika. „*Ano, křikla majitelka a blýskla prsteny na ruce, oběsil se náš nešťastný pohodný, neb při vši hrůze, strachu z moru to byl člověk rozhodný. Nechtěl, by se trápil, týral, nakazil dále, svůj život radši uťal nenadále, jeho tělo tady na té skobě mrtvé visí a už nikdo na světě ho nevkřísí*“ (Fuks 1967/2005: 20). Pan Kopfrkingl tak nechtěl trápit ženu jejím židovstvím, které by se mohlo šířit dále, a pomohl jí osvobodit se z pout nešťastného života. Se zvrhlým útlocitem přivádí manželku do koupelny jako do sakralizovaného prostoru a rituálně ji oběsí. V tuto chvíli se v něm naplno projevuje lidské monstrum, které se ničeho neštítí páchat i ty nejzvrhlejší činy.

### 3.2.2.3. Panoptikum ala Madame Tussaud

Ve druhé kapitole se seznamujeme se zcela novým prostorem, který v sobě skrývá mnoho motivů prolínajících se celým dílem. Na rozdíl od bytu či krematoria je prostor panoptika popsán velmi detailně. Pan Kopfrkingl sem přivádí rodinu s dětmi, aby si prohlídla *Velké umírání čili černou smrt v Praze 1680*, „pobavila se a přišla na jiné myšlenky“. Prostorem diváky provází starší snědá průvodkyně, zřejmě majitelka, zároveň ale jednotlivé výjevy komentuje ještě vypravěč a symbolicky do popisu zasahuje i hysterická žena s kloboukem a korály, která poukazuje na obrazy v panoptiku předznamenávající budoucí děj. Zatímco pan Kopfrkingl se těší na tuto pouťovou atrakci, jeho rodina je spíše vyděšená.

V panoptiku je detailně popsáno několik výjevů. Nejprve je to prostředí apatyky, které je plné různých bylin, lékárnických propriet, ale také dalších bizarních a morbidních předmětů, jakým je například kus uschlé zlodějovy ruky, což navozuje atmosféru alchymistické dílny. Další místnost symbolizuje „duchovní pokojík“<sup>48</sup> z dávných dob a je opět zaplněna množstvím alchymistických propriet či symbolických předmětů jako lebka nebo přesýpací hodiny - symboly pomíjivosti a dočasnosti.

Návštěvníci mají možnost podívat se také do lázní, které panu Kopfrkinglovi připomínají jejich vlastní koupelnu: „*Koupelna, usmál se pan Kopfrkingl na Lakmé, Zinu a Miliho, staré lázně. Oč je ta naše koupelna v tom našem bytě nádhernější. Ta*

---

<sup>48</sup> Hodrová, D.: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*, Jinočany, H & H 1997, s. 218.

naše krásná líbezná koupelna se zrcadlem, vanou, ventilátorem a motýlem na zdi, 'usmál se' (Fuks 1967/2005: 19). V předposledním obraze, do něhož diváci vstupují, se objevuje výjev, který ve smyslu hororové stylizace předznamenává budoucnost. Je zde „oběšený pohodný na skobě“ (Fuks 1967/2005: 20).

Představení v panoptiku slouží v textu jako předobraz událostí, k nimž dojde v následujících okamžicích. Voskové figuríny zobrazují, jaké činy spáchá pan Kopfrkingl na svých bližních. Hranice mezi dějem na umělém jevišti a tím, co se odehrává ve fikčním světě postav, je porušena: „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 ruce svíral nějakou tyč nebo hůl a vši silou ji napřahoval na menší dívku, která klesala na jedno koleno a zoufale si kryla hlavu a tvář. ‚To jsem věděla, márnice,‘ vyjekla návštěvnice a péro na klobouku se jí zachvělo, a tlustý s holí zuřivě zatřásl hlavou a strčil do ní“ (Fuks 1967/2005: 21). Scéna, v níž se písař rozmachuje, aby železnou tyčí zabil dívku, se potvrdí jako předobraz, který se, podle slov hysterické ženy, má skutečně později odehrát v márnici, kde pan Kopfrkingl vraždí stejným způsobem svého trochu zženštilého syna.

Panoptikální atmosféra prostupuje i dalšími prostory ve *Spalovači mrtvol*. Tento charakter si do jisté míry podržuje i prostor krematoria, jelikož se v něm vyskytují zaměstnanci s příjmením zvířat (Beran, Zajíc, Lišková, Fenek, Špaček). Vzhledem k tomu, že pan Kopfrkingl chápe kremaci jako možnost reinkarnace zvířete i člověka, je možné považovat krematorium za prostor, v němž žijí reinkarnovaná zvířata a oživlé mrtvolky. Stejně tak jsou jistými panoptikálními kuriozitami Kopfrkinglovi najatí agenti, které si sám vybírá podle jmen hudebních skladatelů či interpretů vážné hudby, již zbožňuje (Dvořák, Strauss, Rubinstein). Daniela Hodrová tento vztah mezi propriem a nositelem jména popisuje jako „groteskní, panoptikální svět postavy“.<sup>49</sup>

Všechny postavy, pohybující se v prostoru fikčního světa, připomínají loutky z panoptika, členové rodiny, kteří vykonávají veškeré příkazy pana Kopfrkingla, jsou řízeny jeho vůlí, prostor žádným způsobem nemění, jen v něm přežívají. Zatímco pan Kopfrkingl aktivně prostor okolo sebe modeluje tím, že například on sám nakupuje a umisťuje doplňky v bytě, dělá pořádek v knihovně, vytváří atmosféru tím, že navrhuje pustit rádio, vybírá z novin morbidní pasáže z černé kroniky a baví tím hosty, žádá Zinu,

---

<sup>49</sup> Hodrová, D.: *...na okraji chaosu...: poetika literárního díla 20. století*, Praha, Torst 2001, s. 605.

aby hostům zahrála na klavír, nechává dát kapry do vany, zapaluje svíčky, vybízí manželku k svléknutí a dokonce jí sám hodí smyčku na krk nebo mění názvy míst a věcí okolo sebe, ostatní postavy pouze pasivně přežívají a nechávají sebou manipulovat jako loutky v panoptiku. Jeho manželka Lakmé po většinu času: *stojí u okna, obléká si šaty protože ji její muž vybídne, překvapeně vzhledne, smutně se usmívá, stejně tak děti stojí po stranách, sedí a jí...*

Kopfrkinglova rodina se vlastně v bytě stává pouhým doplňkem, který je stylizován podobně jako přišpendlený motýl nebo jako mrtvola v krematoriu. „Spalovač“ plánuje společné aktivity a vede lidi jako loutky, často za krk, na místa, která on sám považuje za vhodná k odpočinku. Rodina by si podle jeho názoru mohla „odpočinout“ při výletě na hřbitov do Slatiňan, nebo při návštěvě Muzea Madame Tussaud (Fuks 1967/2005: 14). Stejně tak ostatní postavy v díle jsou loutkami, kterými pan Kopfrkingl zaplňuje svůj prostor. Pokud mu již nejsou potřebné, propustí je, nebo udá.

#### 3.2.2.4. Casino

Willi Reinke vypráví během návštěv v Kopfrkinglově bytě o jakémsi casinu, které navštěvuje se svými německými přáteli. Hovoří o něm jako o velmi luxusním podniku, do něhož může člověk nahlédnout pouze „za zásluhy“. Prostor je nejprve popsán zvenčí jako místo, do kterého se vstupuje po třech schodech, tedy jako vyvýšený, vznešenější prostor. „*„Budu muset jít,“ řekl Willi vlídně, „Erna čeká. Trávíme Štědrý večer v Casinu. V německém Casinu v Růžové ulici,“ pohnul rukou, „tam co je ten vchod se třemi schody, obložený bílým mramorem... [...] V Praze, Karl,“ řekl, „se nenajde luxusnější podnik, než je naše německé Casino. Jak jsme je zařídili,““ rozhlédl se po stěnách jídelny, „to je hotový zázrak. Počínaje koberci, zrcadly a obrazy a konče umývárkami a koupelnami. Počínaje jídlem a konče obsluhou. Jsou tam vynikající číšnice, barmanky a společnice. Nádherné, strhující ženy, člověku se tají dech,“ usmál se, „jsou to ovšem Němky. Do Casina mají přístup jen soukmenovci““ (Fuks 1967/2005: 80).*

Pan Kopfrkingl touží stát se členem takové společnosti, proto neustále z dálky pozoruje vchod obložený bílým mramorem, později se „plazí“ před třemi mramorovými schody casina jako žebrák, aby svému příteli Willimu dokázal, že je hoden návštěvy tohoto tajemného místa. Velkolepý vzhled casina fascinuje pana Kopfrkingla, představuje si, že schody by mohly vést do nějaké vznešené obřadní síně. Pod maskou žebráka

se vydává k synagoze, aby udal dostatek Židů, a vyhověl tak přání Williho. Díky těmto „zásluhám“ pak osobně poznává luxusní prostředí zdejšího prostoru pro vyvolené.

Vnitřek casina je popsán jako místo téměř posvátné, v němž se pohybují pouze „lepší“ lidé. „*Pan Kopfrkingl [...] však často zašel do Růžové ulice potěšit se aspoň pohledem z druhého chodníku bílým mramorovým vchodem Casina se třemi schody, který mu připomínal vilu boháče či obzvlášť vznešenou obřadní síň anebo též palác úchvatných záhad, takové stříbrné pouzdro..., a pak v dubnu, nějak kolem Vůdcových narozenin, se mu konečně dostalo cti, že byl do toho Casina pozván. V přepychovém sále s koberci, lustry, zrcadly a obrazy tam seděl s přítelem Wilhelmem Reinkem, vedoucím pracovníkem pražského Sicherheitsdienstu, a jeho ženou Ernou, měla pěstěnou hlavu a větší náušnice, a také s důstojníky a pracovníky, ale nejen s nimi. Byly tam vynikající číšnice, barmanky a společnice, plavovlasé krásky. Pan Kopfrkingl byl unesen jejich krásou, příchýlností a elegancí, unesen vším, co viděl a slyšel, i tím, co jedl a...[...]*“ (Fuks 1967/2005: 94).

Tento prostor je značně rozlehlý, vybavený luxusním nábytkem a zdobený spoustou krásných žen. Panu Kopfrkinglovi se zdá, že po třech mramorových schodech vystoupil přímo do ráje. Zde si přisvojuje nový postoj ke světu a stává pod vlivem Reinkeho systematickým udavačem svých kolegů a přátel, neboť se cítí být vyvoleným k budování nového řádu.

### 3.2.2.5. Petřínská rozhledna

Pan Kopfrkingl bere svou rodinu na výlet na Petřínskou rozhlednu. Již při výstupu se zde opět objevují figury ženy v brýlích nebo muže s červeným motýlkem, které působí znejišťujícím dojmem. Navíc v tomto vertikálním prostoru posilují dojem absolutní uzavřenosti a zacyklenosti fikčního světa. Výtah rodinu vyváží do šedesátimetrové výšky. Pohled, který se jim z rozhledny naskýtá, pak Kopfrkingl přirovnává k vyhlídce z vysoké hory, z níž on sám shlíží jako vyvolený dolů, na svět lidí čekajících na spásu: „*Jsme,‘ usmál se pan Kopfrkingl, ‚na nejvyšším místě našeho požehnaného města. Za chvíli se nám bude zdát, že stojíme na nějaké vysoké hoře a pozorujeme svět pod sebou‘*“ (Fuks 1967/2005: 102).

Dívají se na prostor ovládaný německou říší a pan Kopfrkingl už znovu začíná uvažovat, jak by místa přejmenoval v duchu nové ideologie, jejíž myšlenky si již zcela

přisvojil. „*Támhle je Masarykův stadion,*‘ řekl pan Kopfrkingl, *tam je teď pusto a prázdno. Pusto a prázdno jako na nádvoří mého Chrámu smrti časně ráno, než začne provoz. Loni bylo na stadionu živo, byl všesokolský slet, kdypak asi zase bude...*‘ usmál se pan Kopfrkingl, *já vím, že se už ani ten stadion Masarykův nejmenuje, je přejmenován. Co se dá dělat, usmál se, jsou jména, která se pro každou dobu nehodí, i když na jménech nezáleží, jak říkáš...*‘ usmál se na Lakmé. *Možná, že se stadion dnes jmenuje Baldura von Schirach*‘ “ (Fuks 1967/2005: 103).

Výstup na rozhlednu můžeme přirovnat k vzestupu „Spalovačovy“ moci. Nyní už pan Kopfrkingl není jen o tři schody výš než obyčejní lidé (jako v Casinu), ale vystupuje do skutečných výšin, z nichž shlíží na svět, kterému jen on může pomoci. Jeho práce pro dobro lidstva, tedy udávání kolegů i ředitele v krematoriu, nese ovoce, je stále „potřebnější“. Postupně pan Kopfrkingl získává moc nad svým krematoriem a v dohledné době má ještě povýšit, aby mohl pomáhat odstranit utrpení na ještě větších žárovištích. Jeho vize jsou umocňovány voláním ženy, která přichází s vidinou Svaté hory a Jeruzaléma, což jsou ve skutečnosti Bohnice, symbol přicházejícího šílenství.

Kopfrkingl s radostí pohlíží na okolí malým okénkem, které mu nápadně připomíná okénko ve spalovně, zdá se mu že je vše skrz něj krásnější. „*Koukni se, Mili,*‘ řekl Milimu, *tímhle sklem..*‘ a ukázal na tabulku z kouřově nažloutlého skla, a když se Mili koukl, řekl: *To sklíčko má podobnou barvu jako to, co máme u nás v okéncích žárovišť. V nejsvětějších oknech světa, protože se jimi vidí přímo do kuchyně pánaboha, když se duše odlučuje od těla a vzlétá do éteru. Ukaž, jak tím sklem ta naše Praha vypadá,*‘ sehnul se a pohlédl a pak opět zdvihl hlavu a řekl: *Opravdu. Ta naše Praha je krásná*‘ “ (Fuks 1967/2005: 102).

Pozoruje svět skrze sklo tak, jako by hleděl do pece, dívá se do daleka s libým pocitem, že zde mu nic nebrání v prohlédnutí. „*Zed,* která nás obklopuje a brání nám v rozhledu,‘ usmál se na černé vlasy Lakmé před sebou, *v téhle výšce jako by spadla. Je to tu jako na nejvyšší hoře, kde celý svět je u našich nohou.*‘ [...] usmál se na hlavu Lakmé před sebou a pak pohlédl skrz železné pilíře dolů do hloubky jen o málo menší než šedesát metrů, byli teprve na začátku schodů, vysunul ruku ven do krásného vlahého větríku a řekl: *To by se to skákalo*‘ “ (Fuks 1967/2005: 108). V tomto uzavřeném prostoru nemají oběti kam utéci, jedná se o předobraz budoucích vražd, který je symbolizován černými vlasy manželky i poznámkou o skoku z rozhledny.



### 3.3. Film *Spalovač mrtvol*

Film *Spalovač mrtvol* byl natočen režisérem Jurajem Herzem v roce 1968 podle stejnojmenného románu Ladislava Fukse (*Spalovač mrtvol*, 1967). Snímek patří k filmům „nové české vlny“ a úspěšný byl zejména v zahraničí, kde získal několik významných ocenění. Premiéra filmu se konala dne 14. března 1969, snímek však byl kvůli údajné drastičnosti a morbiditě stažen z kin a na dlouhá desetiletí uložen do trezoru. Přestože byl film definitivně zakázán až v roce 1973, promítat se nesměl již mnohem dříve. Pro tehdejší režim byla spíše než drastičnost závadná především nadčasovost filmu, která v době vstupu vojsk Varšavské smlouvy do ČSR poukazovala na hrůznost kteréhokoliv nedemokratického režimu. Obnovené premiéry se snímek dočkal až 1. srpna 1990.

Přestože byl film po dlouhá léta uzamčený v trezoru, podařilo se mu získat několik ocenění. Především byl v roce 1969 navržen na Oscara v kategorii *Nejlepší cizojazyčný film*,<sup>50</sup> téhož roku pak získal Stříbrnou sirénu při Přehlídce československých filmů v Sorrentu. Kromě toho v roce 1969 obdržel Trilobita ve FITESU za rok 1968 v kategorii režie a kamera. Na mezinárodním katalánském filmovém festivalu v Sigtes v roce 1972 pak získali stříbrnou medaili Rudolf Hrušínský za ztvárnění postavy Karla Kopfrkingla a Stanislav Milota za kameru.

Snímek byl vytvořen díky spolupráci Ladislava Fukse s režisérem Jurajem Herzem, který se k textu dostal zcela náhodou, zaujal ho totiž název románu. Samotné téma mu bylo blízké snad i tím, že také on pocházel ze židovské rodiny. Ta sice v zájmu zachování života během druhé světové války konvertovala k evangelíkům, ovšem deportace se jí nevyhnula. Sám Juraj Herz pak přežíval do konce války v Sachsenhausenu. Na scénáři pracovali společně s Fuksem a kameramanem Milotou a v roce 1969 vznikl film, který byl v recenzích popisován jako první český horor, přičemž Ladislav Fuks byl označován za českého Hitchcocka.

Prvotní úkol převést příběh do filmové podoby se zpočátku jevil jako těžko proveditelný. Román je totiž založen na vnitřní perspektivě hlavní postavy, která se v textu prosazuje množstvím monologů, a fikční svět představuje otisk její subjektivity.

---

<sup>50</sup> Seznam navržených filmů pro 42. ročník udílení cen Akademie v kategorii Nejlepší cizojazyčný film. Online dostupné na: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_submissions\\_to\\_the\\_42nd\\_Academy\\_Awards\\_for\\_Best\\_Foreign\\_Language\\_Film](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_submissions_to_the_42nd_Academy_Awards_for_Best_Foreign_Language_Film)

Film se až na několik výjimek neodchyluje od děje románu, tvůrcům se podařilo zpracovat literární předlohu velmi kvalitně. Je patrné, že se autoři technického scénáře snažili podchytit a využít Fuksův specifický autorský styl. Velká část prostoru je proto snímána kamerou se širokoúhlým objektivem (rybí oko), což umožňuje zachytit poměrně rozlehlý prostor. Každý předmět, jenž se ale dostane do blízkosti kamery, působí velmi groteskně a je deformován, jako například tvář pana Kopfrkingla: „*Jejímu 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 ansámblu, z jehož tváří Herz zkomponoval zvláštní psychologickou ‚krajinu‘ příběhu.*“<sup>51</sup>

Detail obličeje pana Kopfrkingla („Spalovače“) se velmi často stává dominantou zobrazovaného prostoru. Pro tuto velmi náročnou a sugestivní roli byl vybrán Rudolf Hrušínský, který charakterizuje svou postavu zejména modelací hlasu: hovoří klidně, jeho hlas je místy až podbízivě nasládlý. Podobně jako v knize monotónně promlouvá k ostatním lidem nacházejícím se v jeho blízkosti, přičemž se neustále blahosklonně usmívá a pohledem kontroluje své okolí. Jeho postava nosí oproti knižní předloze pouze oblek, dokonce i doma je vždy dokonalým gentlemanem.

Řeč dominující figury se náhle proměňuje v 67. minutě, kdy si začíná stále víc uvědomovat svoji moc nad ostatními. S ředitelem krematoria hovoří stroze a rázně, stojí k němu neuctivě bokem. Pana Fenka (68. minuta) odbyde velmi příkře s tím, že mu žádné morfium nedá, dokonce mu vyhrožuje, že na něho zavolá policii, nebo jej nechá odvézt do blázince. V dalším momentě pohybem přes jeho tvář nahlíží kamera do vrátnice, kde spílá panu Vránovi, protože na nádvoří nehoří řecké ohně (68. minuta). Vyvrcholením jeho, teď již patrné, proměny se stává projev v Chrámu smrti, který pronáší při příležitosti kremace své ženy. Loučí se s ní nejen jako její milující manžel, ale též jako ředitel krematoria (78. minuta). Při této příležitosti vzpomíná na staré Germány, kteří své mrtvé svěřovali ohni, a burácivým hlasem připomínajícím projevy Adolfa Hitlera ohlašuje nastolení nového šťastného řádu v Evropě, jenž se spolu se smrtí má stát jedinou jistotou v životě člověka. Zatímco během vraždění své rodiny je hlas Kopfrkingla zcela klidný, při představě nového zařízení na spalování velkého množství lidí je jeho projev exaltovaný.

---

<sup>51</sup> Kopaněvová, G.: *Metamorfóza pana Kopfrkingla*, in *Film a doba*, 1969, roč. 15, č. 5, s. 236.

Projev hlavního hrdiny se ocitá v ostrém kontrastu vůči řeči ostatních postav. Ty se ve filmovém prostoru pohybují velmi mátožně, mají voskově bledé, ustrašené tváře a téměř nemluví. Uhlazenými vlasy a černým ošacením připomínají panoptikální figury, loutky, nebo dokonce mrtvé v rakvích. Jedinou osobou, která narušuje monotónní (takřka kontinuální) projevy pana Kopfrkingla je jeho přítel Willi Reinke (ve filmu jej ztvárňuje Ilja Prachař). Během jeho návštěv je pan Kopfrkingl nejistý, jeho hlas je tišší a je patrné, že přebírá do svých projevů myšlenky tohoto zapřisáhlého fašisty (19. minuta).

Filmové zpracování se neodlišuje od své literární předlohy, v níž je děj zprostředkován očima hlavní postavy. Ta je velmi nespolehlivá, takže i kvůli tomu pak vzniká mnoho situací plných ironie a absurdity. Příkladem může být scéna s leopardem v paviloně dravců, kterou považuje hrdina za romantické místo k seznámení. Absurdně působí i nápad pana Kopfrkingla, aby se děti trochu povyrazily výletem na hřbitov do Slatiňan, nebo návštěvou panoptika, které vypráví o velkém umírání. V knize je soudržnost textu budována skrze opakování motivů.<sup>52</sup> Ty jsou nejčastěji spojené s postavami v textu nebo s činnostmi (podávání mandlí, čtení novin či Knihy o Tibetu, toulání se atd.), případně věcmi, které se v knize symbolicky opakují (prsten, tabulka s reklamou, dlouhý nehet pana Fenka atd.), nebo citacemi, které postupně pan Kopfrkingl přijímá za vlastní názor.

Film také pracuje s klíčovými motivy, které se pravidelně prolínají celým snímkem (česání hřebínkem, leták s pozváním *Přijď mezi nás!*, chytání za krk, dívka s černými vlasy) i replik jednotlivých postav. Podle Galiny Kopaněvové se podařilo zachytit velmi sugestivní okamžiky především díky Zdeňku Milotovi. Jednotlivé sekvence na sebe navazují tak, že to vypadá jako vklouznutí do jiného prostoru přes tvář pana Kopfrkingla. Ta vyplňuje veškerý čas i prostor příběhu. K silně expresionistické stylizaci pak přispívá i práce s širokoúhlým objektivem, který deformuje obraz prostoru.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Opelík, J.: Spalovač mrtvol, in *Literární noviny*, 1967, roč. 16, č. 32, s. 4.

<sup>53</sup> Kopaněvová, G.: Metamorfóza pana Kopfrkingla, in *Film a doba*, 1969, roč. 15, č. 5, s. 236.

### 3.3.1. Prostorové dispozice ve filmu

Až na několik výjimek, lze ve filmu najít všechna důležitá místa, ve kterých se děj odehrává: scénu ze zoo, výběr obrazů v rámařství pana Holého, návštěvu panoptika, prohlídku u pana doktora Bettelheima, zápas v boxu, pohřební slavnost Chevra suda či scénu z německého casina. Nechybí ani záběry bytu pana Kopfrkingla a jeho Chrámu smrti. Ve filmu byla vynechána pouze scéna z rozhledny, naopak explicitně byl tematizován prostor masérského salónu Iris, do něhož pan Kopfrkingl pravidelně chodí.

#### 3.3.1.1. Zoologická zahrada

Prvním prostorem, jímž se film otevírá, je zoologická zahrada, respektive pavilon dravců, který rodina Kopfrkinglova navštívila. Ze samotného pavilonu však divák nevidí téměř nic, neboť oko kamery se soustředí na mříže, za nimiž se míhá rozmazaný obraz leopardí srsti. V celé své kráse se leopard objeví jen jednou (2. minuta), jinak se v rychlém, téměř vteřinovém sledu střídají detailní záběry očí, úst a čela pana Kopfrkingla s pohledem na otevřenou tlamu zvířat, na jejich čumák i oči. Toto rychlé střídání záběrů představuje rafinovaný způsob, jak navodit atmosféru napětí a nejistoty, zda tím dravcem není také Kopfrkinglova postava.

Zvířata jsou zobrazována v detailu, přes mříže svých klecí, a právě v těchto detailech tkví dojem uzavřeného, klaustrofobního prostoru. Z počátku medový hlas pana Kopfrkingla působí velmi kontrastně k záběrům zubů a rohů šelem. Později lze vysledovat jistou podobnost profilu hadí kůže a vrásek na čele pana Kopfrkingla, kterého kamera zabere ve stejném úhlu. Záběr dětí, které jsou jako zvířata zavřené v jedné z klecí, pak naznačuje, že právě ony jsou bezbrannými tvory, uvězněnými v prostoru, jež zcela ovládá jejich – jak se ukáže laskavě zvrhlý - otec.

Ve filmu se velmi často objevuje vizuálně působivý, současně i implicitně symbolický motiv zrcadla,<sup>54</sup> jehož odraz vytváří různé groteskní deformace reality. Tak je tomu právě v jedné z úvodních sekvencí, kdy celá rodina stojí před vypuklým kulovým zrcadlem, jež zcela deformuje jejich postavy, a pan Kopfrkingl říká: „*Jsme krásná a požehnaná rodina a já mám pořád pocit, že pro vás dělám strašně málo*“ (2. minuta). Tato věta ovšem působí vzhledem k prostoru také „pokřiveně“, nevěrohodně. Zároveň

---

<sup>54</sup> S podobným motivem se setkáváme i ve 49. minutě, kdy se ve vánoční ozdobě deformuje obličej pana Kopfrkingla.

velmi sugestivně staví odraz pana Kopfrkingla v zrcadle do popředí, v němž zůstává po celý zbytek filmu.

Obecně lze říci, že ve filmu převažují interiéry, z venkovních prostorů byly ponechány pouze záběry ze zoo, poutě a hřbitova. Scénického ztvárnění si všímá i Marie Mravcová ve svém příspěvku *Čtvero literárních inspirací*. Hovoří zde o panoptikálnosti jako o jednom ze základních rysů filmové podoby *Spalovače*.<sup>55</sup>

Plynulé přechody mezi jednotlivými prostředními jsou v knize vytvářeny zcela specifickým způsobem. Poslední věta není dopsána a začíná se jejím dokončením až v následující kapitole, která vypráví už o něčem zcela jiném. Ve filmu se přechází mezi prostředními pomocí detailního záběru obličeje pana Kopfrkingla, který hovoří, zatímco prostředí za ním se kompletně mění. Kamera se v každém prostoru zaměřuje především na postavy, které se v něm pohybují, proto z jednotlivých místností vidáme pouze výseky. Komplexnější dojem můžeme získat o místech, která jsou vnímána očima některé z postav.

### 3.3.1.2. Byt pana Kopfrkingla

Výchozím prostorem je ve filmu byt pana Kopfrkingla. V záběrech je možno spatřit několik místností: jídelnu, obývací pokoj, koupelnu, předstíň i ložnici.

Nejvýraznějším prostorem bytu je rozlehlá secesní koupelna, která nápadně připomíná přípravnu v krematoriu. Je obložena dlaždicemi, jejichž vzor je zcela totožný s kachlíky v krematoriu. Po několika schůdcích se přistupuje k vaně, jež je obklopena množstvím vitrín s mouchami. Na stěnách koupelny visí mnoho obrazů znázorňujících svatbu či výjev z herbáře. Propíchnutí motýli, sušené květiny, to vše vytváří dojem podivnosti, navozuje atmosféru nejistoty a strachu ze smrti. Pan Kopfrkingl pak chce dozdobit místnost nějakým loveckým výjevem, štvanicí na jelena, přičemž si na obrázku představuje postavu polonahé dívky. Kamera umocňuje atmosféru vraždy a dravosti sledem rychlých střihů, které odhalují Kopfrkinglovy skutečné myšlenky. V následujícím záběru se pan Kopfrkingl obrací na kočku Rosanu, která již nemá mléko, a říká dceři: „Nenech to ubohé zvíře trpět“ (16. minuta). Kočka je divákovi představena pouze jako sled několika záběrů kamery, poznáváme ji jen podle detailů těla - oči

---

<sup>55</sup> Mravcová, M.: Čtvero literárních inspirací, in J. Jaroš, E. Strusková (eds.), *Filmový sborník historický IV*, Praha, Národní filmový archiv 1993, s. 79–90.

či olizují se tlama. Koupelna je tedy místem, kde mohou trpět nejen lidé, ale i zvířata (Mezi nimi pan Kopfrkingl nedělá rozdíly, jak je patrné z následujícího záběru, kdy stejné mléko nabízí i návštěvě).

Koupelna je zároveň dle pana Kopfrkingla místem, kde mohou být lidé i zvířata utrpení zbaveni. Nejprve se odsud do éteru dostávají duše kaprů, které paní Anežka na Vánoce zabije, neboť pan Kopfrkingl to nedělá rád (oproti knižní předloze zabíjí paní Anežka kapry přímo v koupelně). Sám pak ovšem připravuje vraždu drahé Lakmé. Vy-bírá pro ni nejkrásnější místo z celého bytu, v němž se s ní uzavírá. Bílá koupelna je s vraždou symbolicky spojena nejprve ve chvíli, kdy ji můžeme v prostřihu spatřit během návštěvy starých lázní, později se pak stává místem, kde pan Kopfrkingl věší obra-zy, nechává zabíjet kapry a nakonec tu sám věší i svou ženu. Aby její vražda nebyla hyzděna, pedantsky jí upravuje rozvázanou pentli na střevíci. Z koupelny plné páry se pak vynoří tibetský mnich, který vypadá jako sám Kopfrkingl a oznamuje mu po tomto činu, že se do něj Buddha spasitel převtělil a je očekáván v Himalájích.

Další pokoje Kopfrkinglova bytu jsou vybaveny zcela standardním užitkovým nábytkem. Díky záběru, v němž Lakmé zděšeně utíká před svým mužem, máme mož-nost letmo nahlédnout i do pokojů, které v knize nejsou popsány. I v nich se nacházejí předměty denní potřeby. Zvláštností těchto prostorů je především velké množství obra-zů na zdech. Nepředstavují umění velkých mistrů, ukazují spíš na nevkusnost pána bytu, neboť jsou umístěny na téměř každém volném místě, především však visí v jídelně, kde podle něho nejlépe reprezentují byt. Kromě toho se na policích i skříňkách v hojném množství nalézají porcelánové sošky, vázy s květinami, které symbolizují jeho trochu biedermeierovský životní styl v době první republiky.

Pan Kopfrkingl je typický měšťák, který rád pořádá v jídelně dýchánky pro své přátele, při nichž žádá dceru Zinu, aby zahrála hostům na klavír. V bytě nechybí ani skleněné vitríny, kde je vystaveno porcelánové nádobí, skříňky zdobí žánrové porcelá-nové sošky, v rohu vidíme kovová kamna. Prostor jídelny je z jedné strany ohraničen stěnou, jejíž velkou část tvoří okna. Touto prosklenou částí pak můžeme v okamžiku převtělení v Buddhu vidět místo činžovních domů palác v tibetské Pótale, symbol síle-nosti hlavní postavy. V tomto prostoru se pan Kopfrkingl cítí dobře, neboť jej kontrolu-je. Jediným okamžikem, kdy je kamerou vnímán jako submisivní postava, je rozhovor

s přítelem Waltrem, k němuž se jeho oči zvedají, naopak Walter<sup>56</sup> je v prostoru dominantní, jeho oči jsou umístěné v horní části obrazu.

### 3.3.1.3. Prostor sálu

Zatímco bytové prostory jsou poměrně malé, uzavřené, a stejně jako rámařství pana Holého přeplněné množstvím obrazů, ve scénách, které byly natáčeny v Obecním domě, se děj odehrává v prostoru rozlehlého sálu Palackého s vysokými stropy. V sále, kde hovoří pan Kopfrkingl o kremaci, se objevují předměty a části nábytku, které se tu dají očekávat: stoly, židle, talíře, sklenice. Kromě toho je zde navíc pouze řečnický pult pro pana Kopfrkingla a místo pro hudebníky a jejich nástroje. Zdi jdou zdobené obrazy od Jana Preislera. Další záběry ovšem pocházejí z Grégrova sálu a zobrazují detaily obrazů *Píseň milostná, válečná a pohřební* od Františka Ženíška, zachyceny jsou i malby z Primátorského sálu.

Všechny výjevy jsou snímány tzv. rapidmontáží,<sup>57</sup> nejsou vnímány jako celek, kamera zabírá pouze jejich části. Soustředí se na detaily zobrazující násilí či smrt (jako například ruka kostlivce), ale také odhalené části ženského těla. Prostor je snímán tak, aby vznikl dojem, že malby pokrývají celý prostor sálu (ve skutečnosti se tu střídají výjevy z několika sálů), navíc je místnost zdobena táflováním a zrcadly.

### 3.3.1.4. Krematorium

Odlišně je koncipován pohřební sál krematoria. Na rozdíl od ostatních prostorů je tento stroze zařízený, neboť zde zcela chybí obrazová výzdoba, která má v celém filmu velmi symbolický charakter. Za vyvrcholení tohoto záměru lze považovat scénu, v níž se pan Kopfrkingl dozvídá, že postupuje na vyšší pozici a bude pracovat jako odborný šéf plynových žárovišť. Kamera z celého prostoru zabírá pouze hlavní postavu, za jejímiž zády je umístěn obraz znázorňující pravé křídlo triptychu *Zahrada pozemských rozkoší*, tedy vizi pekla.<sup>58</sup> Divák díky ní vnímá ďábelskost pana Kopfrkingla, jeho šíle-

---

<sup>56</sup> V knižní předloze Willi, pozn. aut.

<sup>57</sup> Jedná se o krátkou sekvenci složenou z rychlých krátkých záběrů. Není nutné, aby spolu záběry obsahově souvisely. Tato filmová technika má sloužit k vytvoření dynamiky děje či pocitu duševního napětí. In: Valušiak, J.: *Základy střihové skladby*, Praha, FAMU 2005, s. 81-83.

<sup>58</sup> Chvátalová, K.: *Hieronymus Bosch: Zahrada pozemských rozkoší*, Praha, 2013, s. 20.

nost, která koresponduje s detailními záběry Boschova obrazu. Jeho postava spolu s dynamickou montáží oživeným obrazem se ocitá v centrálním postavení a odraz ve vyleštěné desce stolu Kopfrkinglovu démonickou všudypřítomnost ještě podtrhuje. V rychlém sledu se pak objevují detaily zobrazující nejrůznější hříchy, nechybí ani motiv hudebního pekla<sup>59</sup> či satana.<sup>60</sup> Na pozadí jednotlivých hříchů začínají v obraze mizet oběti zvuče pana Kopfrkingla (80. minuta).

Klíčovým prostorem pro film je samotný Chrám smrti, tedy krematorium, v němž pan Kopfrkingl pracuje. Pro natáčení byla zvolena budova pardubického krematoria postavená Pavlem Janákem v letech 1921 – 1923 ve stylu art deco nacházející se na rozlehlém pozemku, který ve filmu dodává Chrámu smrti jisté monumentálnosti - zvláště v záběrech, kdy pan Kopfrkingl přichází k budově spolu s panem Dvořákem. Vstup před krematoriem působí rovněž monumentálně, k čemuž přispívají římské ohně a antické sochy hlídající vchod.

V adaptaci byly použity i některé interiéry krematoria, které je zobrazeno poměrně podrobně ve chvíli, kdy Kopfrkingl provází pana Dvořáka. Nejvznešenějším sálem je v něm velká smuteční síň, která působí jako posvátné místo, uprostřed něhož se nachází bohatě zdobený katafalk. Nad ním se klene vítězný oblouk, kolem dokola celého prostoru se tyčí polosloupky, ve spodní části pak vystupuje cihlové zdobení. Při záběru, kdy rakev sjíždí do útrobu spalovny, se divák dostává do pozice, jako by on sám byl tím mrtvým, jenž nad sebou „vidí“ obloukovou klenbu zdobenu hvězdami, která připomíná nebe a Vesmír.

Samotný prostor spalovny je místem uzavřeným, pohyb v něm je jasně určován pozicemi rakví, mnohokrát je i zobrazován přes jejich víka. Kamerové pojednání způsobuje, že divák do něj může „vstoupit“ sám a zažít pocit, kdy sjíždí na katafalku dolů, a nad ním se naposledy symbolicky rozprostře obloha a živý svět. Poté sestupuje dolů do přípravný a sleduje pana Kopfrkingla, jak s láskou hledí „jízdni řád smrti“ - kremační tabulku umístěnou hned vedle dveří přípravný. V pozadí stojí vyděšený pan Dvořák, který se v tomto prostoru zmateně potácí, na rozdíl od pana Kopfrkingla, jenž se zde naopak pohybuje s naprostou samozřejmostí a zálibně svému kolegovi vypráví o „krásách“ celého spalovacího procesu.

---

<sup>59</sup> „Jsou zde hudební nástroje, které bývají obvykle zdrojem zábavy a potěšení, zde jsou ale přeměněny v mučící nástroje. Hříšníci jsou nuceni do sborového zpěvu vedle netvora. Další postava je uvězněna v bubnu a je ohlušená netvorem, který bije do bubnu, zatímco třetí nese flétnu a jinou flétnu má ve své zadnici.“ In: Tamtéž, s. 20.

<sup>60</sup> „Zrůda na trůně s ptačí hlavou a s nohama v ďábloých džbánech je Satan [...] polyká zatracence a vypuzuje je ze sebe jako stolici v průhledné bublině.“ In: Tamtéž, s. 21.



Stěny přípravný jsou zářivě bílé a symbolicky je zdobí dlaždice se zcela stejným motivem jako v koupelně pana Kopfrkingla. Pochmurnou až hororovou atmosféru pak dokreslují prostory pro uložení uren, které jsou vyskládané až do stropu. Přípravna, v níž pan Kopfrkingl s nekrofilním zájmem aranžuje mrtvoly (používá k tomu hřebenu, jímž uhlazuje nejen svoje vlasy, ale také vlasy svých blízkých – jedná se o motiv – gesto, který se v literární předloze nevyskytuje) je velmi malým uzavřeným prostorem, královstvím pana Kopfrkingla. Pokud do něj někdo vstupuje - jako ve 42. minutě pan Fenek - objevuje se jen jako přízrak, jako odraz v zrcadle.

Prostor přípravný zde zahlédneme několikrát, z různých perspektiv. Scény útoku jsou snímány ruční kamerou, která svým roztrášeným obrazem vytváří napětí a místy až hororovou atmosféru. Divák sleduje scénu nejprve očima obětí, vzápětí se ale hledisko mění a kamera v běhu zachycuje útok šíleného otce. Tyto záběry působí velice sugestivně a zvyšují dramatickosti daného okamžiku.

### 3.3.1.5. Panoptikum jako předobraz smrti

Odlišně je zpracovaný prostor panoptika. Zatímco v knize se jde rodina podívat na představení o morové ráně z roku 1680, ve filmu se dívají její členové přímo na vrahy a jejich zločiny. Nejprve se objevuje několik výjevů z pouti, při jejichž sledování je pan Kopfrkingl zamračený, tedy neuspokojený, zatímco obličej jeho blízkých září štěstím. Dále můžeme vidět několik záběrů jednotlivých atrakcí, kamera ovšem snímá především rozradostněné tváře návštěvníků.

O to větším kontrastem je pak jejich zděšení, když spatří ponurý prostor panoptika. Ten není v podstatě nijak detailně popsán. Na tmavém pozadí občas vynikne kus nábytku nebo káď z lázni, ovšem jinak je prostor upozaděn, důraz je kladen zejména na voskové figuríny a jejich hrůzné činy, jež jsou předobrazem budoucích Kopfrkinglových zločinů. Kontrastním světlem jsou ozářeny jen detaily tváří a zavražděných těl – tato expresionistická stylizace navozuje skutečně hororovou atmosféru a předjímá další děj filmu. Pan Kopfrkingl jako správný otec přivádí své děti, aby se v panoptiku podívaly na zajímavou atrakci a pobavily se. Ukazuje jim však sérii vražd, která naopak vypovídá o jeho zvrhlosti a sklonům k morbiditě. Ve filmové adaptaci je navíc pan Kopfrkingl zaveden do zvláštního oddělení, kde s patologickým zájmem prohlíží morbidní výstavu zakonzervovaných tělíček znetvořených novorozenců či lidských tváří zohave-

ných nemocemi. Vše je speciálně nasvíceno tak, jako by divák vstoupil do lunaparku, světla se mihotají a blikají, na pozadí hraje pout'ová hudba, která toto zdání ještě posiluje. Morbidní přehled různých nemocí, který by většinu návštěvníků zděsil, pana Kopfrkingla fascinuje, on se cítí jako by teprve teď byl svědkem skutečné a mimořádné atrakce.

#### 3.3.1.6. **Masážní salón**

Nejzásadnější scénáristickou inovací představuje ve filmu scéna z „masážního salónu“, který se ovšem svým členěním i zařízením nijak neliší od běžného měšťanského bytu. Nachází se zde obvyklé dekorace jako stolek, křesílka, kabinet, panenka, noviny atd. Prostor nevěstince v sobě skrývá mnoho atributů Kopfrkinglova bytu, nejspíš proto, aby se v „salónu“ cítil jako doma. Právě zde se významově dotváří skutečná tvář pana Kopfrkingla - vzorného manžela, který nevěstinec chápe jako naprosto samozřejmou součást svého rodinného života, dokonce tapety nevěstince a Kopfrkinglova bytu jsou v obou prostorech totožné. Domáckost také evokuje nápadná podoba tiché, černovlasé Lakmé a prostitutky Dagmar, jež ztvárnila Vlasta Chramostová.

Naopak v německém nevěstinci, do něhož pan Kopfrkingl začne chodit pod vlivem přítele Williho, mají všechny prostitutky blonděaté vlasy. Toto místo se již nepodobá jeho domovu, prostor je rozčleněn na menší pokojíky, v nichž se střídají pánské návštěvy. Celková atmosféra je méně osobní, neboť pan Kopfrkingl se již stal jiným člověkem s novými ideály.

#### 3.3.1.7. **Slavnost Chevra suda**

Na pozvání doktora Bettelheima navštěvuje Pan Kopfrkingl v roli špeha židovskou slavnost Chevra suda. Oproti knižní předloze nepostává venku v masce žebráka, ale sedí přímo uvnitř a pozoruje své okolí. Prostor místnosti je opět zachycen jen velmi povšechně, jedná se o krásný sál s vysokým stropem. Detailně jsou kamerou zaznamenány obrazy znázorňující nemoci či obřady související s pohřbem. V záběru se však objevuje především obličej hlavní postavy, která z celé akce vnímá jen hudbu a obrazy.

Když má pak Walterovi sdělit, co slyšel a viděl, objevuje se v záběru obličej Ilji Prachaře, který během slavnosti usmívajícím se Kopfrkinglovi vše napovídá.

#### 3.3.1.8. **Casino**

Posledním výrazným prostorem ve filmovém *Spalovači mrtvol*, který lze prezentovat jako doklad filmového zvýraznění a konkretizace prostorů a scén, je německé kasino, do něhož se obličej pana Kopfrkingla přelévá přímo z Chevra sudy. Pro protagonistu to je symbol ráje na zemi, místo, ze kterého je unesen, dokonce začne ochutnávat alkohol, přestože se v rámci zrádné sebeiluze dříve prezentoval jako zapřísáhlý abstinent. Prostor casina je rozsáhlý, zdobený množstvím zrcadel a světel. Za Koprkinglovou tváří se třpytí velký lustr a bodová světla, která tvoří kruh, uprostřed něhož se nalézají diskotéková koule, jež vrhá na místnost světelné odrazy. Prostor je plný zákoutí a stolů, u nichž sedí nacisté a nezávazně, téměř vyzývavě, se baví se svými blondatými společníci. Blondýnky obstarávají v casinu veškeré služby, hrají v koutě na hudební nástroje, obsluhují pány. Hosté sedí u stolů, které slouží především ke skrytí sexuálních hrátek. Dále se na nich kupí skleničky, neboť společnost zde oslavuje patnáctý březen a alkohol teče plným proudem. Pan Kopfrkingl je místem tak fascinován, že v rámci své nové identity bez všech skrupulí okamžitě udává všechna jména známých i spolupracovníků. Opět se jedná o monolog, při kterém má před kamerou dominantní postavení pan Kopfrkingl. Za ním se kdesi na parketu baví lidé, vše je ovšem rozmazané, a tím znicotněné.

#### 3.3.1.9. **Prostor exteriérů a hudba**

Jedním z mála exteriérů filmu *Spalovač mrtvol* je cesta z pražského bytu okolo cukrárny na hřbitov, během níž pan Kopfrkingl symbolicky nabízí svému synovi věneček či rakvičku. Hřbitov bývá pro pana Kopfrkingla místem krásných procházek, ve skutečnosti je to ale jakýsi park smrti. Jeden z náhrobků dokonce „předvídá“ zamýšlené zločiny otce, neboť představuje sousoší dvou dětí. Ty se drží za ruce a jsou Milimu a Zině neuvěřitelně podobné. V rámci tohoto exteriéru graduje také výskyt figur, které upozorňovaly již dříve na blížící se nebezpečí. Běží tudy paní s kloboukem ztvárněná

Mílou Myslíkovou a za ní její rázný muž Vladimír Menšík, který ji vyhání ze hřbitova. Myslela si prý, že je na pouti. Tato scéna připomíná výjev z panoptika, v němž byl malý chlapec ubit železnou tyčí. Pan Kopfrkingl si podobnou tyč schovává v přípravně krematoria, neboť je přesvědčen, že ji ještě jednou bude potřebovat. A právě s ní pak ubíjí syna Milliho. O týden později zavítá na hřbitov s dcerou, aby jí také pomohl zbavit se tíhy života. Zině však pomáhá muž s kloboukem, který je na hřbitově znovu, aby našel svou paní. Když Zina zjistí, že tu viděl před týdnem jejího otce s Milim, pochopí, jaké jí hrozí nebezpečí.

Celá atmosféra vražd a hororových scén je doprovázena ve filmu opakujícím se motivem operního ženského sopránu od skladatele Lišky. Ve filmu je použito velké množství zvuků, které se objevují osamocně a mají dokreslit atmosféru (exponovaný zvuk padající tyče, skřípění hřebíku při otevírání rakve). Ve chvílích, kdy dochází k útokům a vraždě, zvuk je naopak potlačený.

Film také pracuje s jiným, mnohem osudovějším závěrem. Do krematoria přijíždějí muži v černém autě a ujišťují Kopfrkingla, že se o uprchlou dceru postarají. Na nádvoří krematoria hoří řecké ohně a jsou zde majetnický rozestoupení příslušníci SS. Přicházejí si pro pana Kopfrkingla s tím, že potřebují jeho služby. Ten již nevnímá dívku v černém, která se snaží auto dohonit, neboť snad představovala jeho svědomí. Karl Kopfrkingl se dívá se jen kupředu, kde se mezi kapkami deště objevuje tibetský palác.

### 3.4. Závěrem

Cílem této komparace bylo objasnit, jakých významů nabývá prostor v literární předloze *Spalovače mrtvol* a jak je ztvárněn v její filmové adaptaci.

Dominantní postavou všech zobrazených prostředí je osobnost pana Kopfrkingla. Veškerý prostor v literární předloze i filmu je mu podřízen, ale zároveň jej také zrcadlí. Režisér Juraj Herz vybral po zralé úvaze do hlavní role Rudolfa Hrušínského, kterému se podařilo dát postavě Karla Kopfrkingla nový rozměr. V románu je od samého začátku pan Kopfrkingl popisován jako spořádaný občan, abstinentský manžel a otec rodiny. Přestože má podivné záliby a je téměř posedlý svým zaměstnáním v krematoriu, nic nenasvědčuje tomu, že by se z něj měl stát chladnokrevný vrah, navíc své vlastní rodiny. Oproti tomu ponurá atmosféra podkreslená působivou hudbou spolu

s mimikou i gesty pana Kopfrkingla dávají ve filmové verzi již od počátku tušit, že pod maskou vlídnosti se skrývá tvář psychopatického blázna.

Všudypřítomnost pana Kopfrkingla je v textu naznačena syntakticky (věta bývá dokončena až v následující kapitole), ve filmu využil Stanislav Milota záběru kamery, která neustále sleduje Kopfrkinglův obličej, jenž se „přelévá“ z jednoho prostoru do druhého. Kamera se často také soustředí pouze na projev pana Kopfrkingla a mezitím dochází k plynulé proměně prostředí. Charakter této postavy nám častěji dává nahlédnout filmová adaptace, a to díky záběru „rybího oka“. V něm je obraz pana Kopfrkingla pokřivený, později se také potvrdí, že jeho postava je spíš konstruktem, než plnokrevnou osobností.

Ve filmové adaptaci se pracuje s téměř stejnými prostory jako v literární předloze, výjimku představuje scéna z Petřínské rozhledny, která v knize symbolizuje motivy počátečního šílenství pana Kopfrkingla, ovšem do filmu nebyla zařazena. Kopfrkinglovo pomatení je však i ve filmu zpodobněno, a to přímo expresionistickým výjevem před Boschovým obrazem *Zahrady rajských potěšení*. Poetika literární předlohy a žánr zůstávají zachovány.

Tvůrci se rozhodli do filmu naopak zařadit scénu z masérského salónu. Důmyslné detaily shodné s jeho bytem či dvojnicí Lakmé a prostitutky mnohem naléhavěji vyzdvihují Kopfrkinglovu zvrhlost a podlost, s níž přistupuje k blízkým.

Filmové prostory jsou znázorněny velmi expresivně, díky postupům filmové kamery (například rybí oko, rapidmontáž) se některé scény stávají podobenstvím, v závěru dokonce halucinacemi.

Filmová adaptace *Spalovače mrtvol* představuje velmi kvalitní a zdařilé dílo, kterému se podařilo využít specifických filmových prostředků k obohacení fikčního prostoru literárního díla.

## 4. Arnošt Lustig – Tma nemá stín

### 4.1. Stručně o tom, co předcházelo Démantům noci

Arnošt Lustig je jedním ze spisovatelů, kteří hledali inspiraci v osobním životě. Ve své tvorbě zpracovával zejména vlastní zážitky z dětství a dospívání, které částečně prožil v koncentračních táborech Terezín, Buchenwald a Osvětim.

Arnošt Lustig pocházel z rodiny malého obchodníka. Jeho blízcí byli na počátku války nuceni podrobit se mnoha omezením, která souvisela se vznikem Protektorátu. Sám Lustig byl z rasových důvodů vyloučen ze školy a vyučil se ševcem. Na základě norimberských zákonů, které schvalovaly a podporovaly genocidu v okupovaných zemích, dostala v roce 1942 Lustigova rodina povolávací rozkaz a musela nastoupit do transportu. Šestnáctiletý Arnošt Lustig byl v listopadu 1942 odvezen společně se svou matkou do Terezína, odkud byl v roce 1944 transportován nejprve do koncentračního tábora Buchenwald a následně do Osvětimi.<sup>61</sup> V době, kdy člověk dospívá, plánuje svou budoucnost a začleňuje se do společnosti, musel Arnošt Lustig spolu s mnoha dalšími židovskými chlapci denně čelit smrti.

*„Vzpomínám, jak jsem v září roku 1944 vystoupil z vlaku na rampu v Osvětimi-Birkenau. Cítili jsme se jako zvíř při zatmění slunce, při lesním požáru nebo před zemetřesením. V průběhu několika minut byli všichni – děti do patnácti let, ženy a muži nad čtyřicet, nemocní, brýlatí, šedovlasí v koupelnách, kde Cyklon B padal ze sprch místo vody. Po půlhodině vyrazil obrovský plamen z komínů krematorií spolu s kouřem páchnoucím po lidských kostech a tuku. Na koupelně byl nápis Koupel věčného zapomenutí.“<sup>62</sup>*

Lustig měl jako jeden z několika desítek dětí štěstí a nelidské podmínky vyhlazovacích táborů přežil. V roce 1945 se mu podařilo uprchnout z transportu smrti, který směřoval do Dachau, a do konce války se pak před nacisty ukrýval v Praze.<sup>63</sup> Se svými zážitky a smutkem nad ztrátou nejbližších se jen těžko vyrovnával. Rozhodl se však věnovat literatuře, aby v ní zachytil hrůzné okamžiky koncentračnického bytí a své zkušenosti.

---

<sup>61</sup> Lustig, A.: *Eseje : vybrané texty z let 1965-2000*, Jinočany, H & H 2001, s. 64.

<sup>62</sup> Haman, A.: *Arnošt Lustig*, Jinočany, H & H 1995, s. 10-11.

<sup>63</sup> Kromě Lustiga přežila válku i jeho maminka a sestra. Otec zahynul v osvětimských plynových komorách.

nosti s genocidou. Zároveň ve svých textech vzpomíná na ty, kteří se stali oběťmi nacistického režimu.

V roce 1946 začal Lustig studovat na Vysoké škole politických a sociálních věd, kromě toho také aktivně přispíval svými reportážemi i fejetony do řady periodik.<sup>64</sup> Pracoval rovněž v Československém rozhlasu a psal divadelní a filmové recenze. V letech 1948-1949 pracoval v Izraeli jako zpravodaj Lidových novin a později Československého rozhlasu, zde se také seznámil se svou budoucí manželkou. V Československu žil a pracoval až do roku 1968, ovšem po sovětské invazi se do vlasti odmítl vrátit a zůstal v zahraničí až do Sametové revoluce. Jeho nejznámější díla, která jsou dodnes vysoce ceněna, spadají především do 50. a 60. let, tedy do období tzv. druhé vlny válečné prózy.

Své první umělecké texty vydal Arnošt Lustig s jistým časovým odstupem (až v 50. letech). Dlouhou dobu totiž modeloval a zdokonaloval svůj vlastní styl. Díla pak i po vydání podroboval neustálé kritice, několikrát je přepracovával a znovu publikoval. Jednotlivé verze textů se od sebe často odlišují, autor se stále snaží zachovávat autentičnost, hojně ve svých textech využívá reportážních i filmových postupů. Podobný vývoj zaznamenaly i první vydané povídkové a novelové soubory, jimž autor věnoval velké tvůrčí úsilí.: *Démanty noci* (1958) a *Noc a naděje* (1958).

*„Deset let před tím, než jsem napsal Noc a naděje a Démanty noci, o tom, jak nezničitelný je člověk, i když ho dokonce v přesile a nespravedlivě zabíjejí, a než jsem pak napsal všechno ostatní, přemýšlel jsem, jak to napsat, aby to bylo pravdivé tím, jaké to opravdu bylo, aby vyšla najevo opravdová skutečnost a opravdová zbabělost, opravdová čestnost a opravdová zrada. Věděl jsem, že dokud nenajdu cestu k tomu, jak to napsat, bude všechno ostatní zbytečné [...]“<sup>65</sup>*

*„A pak jsem si ještě říkal, že to musím napsat tak, jako kdybych měl zítra umřít a jako kdyby to, co jsem napsal, už neměl kdo přivést na pravou míru, jestliže jsem něco zkreslil.“<sup>66</sup>*

Součástí knihy *Démanty noci* je i povídka *Tma nemá stín*, již budeme dále věnovat pozornost.

---

<sup>64</sup> Přispíval například do časopisu *Mladá fronta*, *Lidové noviny* či *Věstníku Židovské náboženské obce*.

<sup>65</sup> Lustig, A.: *Eseje : vybrané texty z let 1965-2000*, Jinočany, H & H 2001, s. 152.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 157-158.

## 4.2. Démanty noci

Próza *Tma nemá stín* vyšla několikrát, poprvé jako povídka na pokračování v periodiku *Věstník židovských náboženských obcí v Československu (1958-9)*. Poté byla spolu s dalšími osmi povídkami zařazena do sbírky *Démanty noci* a vyšla v nakladatelství Mladá fronta v roce 1958 a 1959. V roce 1966 vyšla v souborném vydání, které obsahovalo jak *Démanty noci* (rozšířené vydání), tak i soubor povídek *Noc a naděje* a román *Dita Saxová*. Další vydání byla pořizena v roce 1998 (v nakladatelství Hynek) a v roce 2002 (nakladatelství Andrej Šťastný), přičemž byla kniha doplněna na 11 povídek.<sup>67</sup> Tyto texty již zaznamenaly výraznější změny. Došlo nejen ke grafickým a pravopisným úpravám, autor text i stylisticky vybrousil a jednotlivé postavy detailněji propracoval. V roce 1991 (nakladatelství Československý spisovatel) a 2000 (nakladatelství Hynek) byla próza vydána jako samostatná novela pod názvem *Tma nemá stín*, text se ovšem již odlišoval od předchozích verzí. Autorovi se podařilo obohatit jej o nové motivy, čímž došlo k jistým významovým posunům.

Ve své práci vycházím ze souboru povídek *Démanty noci* z roku 1958, tedy z textu, s nímž mohli pracovat i filmaři při natáčení snímku v roce 1964. Hlavními postavami jsou dva chlapci, Dany a Many, kterým se podaří uprchnout z transportu smrti. Tyto postavy byly původně bezejmenné, označovány byly jako „první“ a „druhý“. Během vývoje textu v povídku a pak i samostatnou novelu získali svá jména.

Soubor obsahuje devět různě dlouhých povídek, jež spojuje prostředí Terezína: *Sousto, Druhé kolo, Bílý, Starci a smrt, Začátek a konec, Michael a druhý s dýkou, Tma nemá stín, Chlapec u okna a Černý lev*. Texty jsou psané er-formou. Tuto Lustigovu prvotinu přijala kritika velmi kladně, neboť se mu podařilo zachytit válečné prožitky zcela novým a neotřelým způsobem. Hlavními hrdiny jeho děl jsou ti nejzranitelnější - staří lidé či bezbranné děti, které ztratily možnost prožít dětství v péči své rodiny. Mladí lidé, jež nedostali příležitost budovat si svoje místo ve světě, musí bojovat o každou minutu svého života.

Zajímá se o člověka jako o bytost jedinečnou, v níž se snoubí dobré i špatné vlastnosti. Nepracuje s klasickou představou hrdiny, neboť lidé strádající v krutých podmínkách nevolí mezi dobrým a špatným. Volí buď zlo, nebo ještě větší zlo, často o jejich životě rozhodují drobnosti, proto se snaží hledat dobro i v těch nejobyčejnějších okamžicích. Autor ukazuje „démanty“, jež září do noci. Jsou to lidé, kteří v sobě doká-

---

<sup>67</sup> Doplněny byly povídky: *Chvilé hned po ránu* a *Poslední den ohňů*.



žou objevit lidskost, solidaritu i schopnost soucitu právě ve chvílích, kdy již není naděje, kdy je člověk nejvíce ponížen a nenalézá východiska. Jeho povídky ukazují, že „[...] i v situaci, kdy je člověk degradován na věc, kus, živý inventář, nelze v něm zničit tvořivou schopnost motivovat své jednání svědomím. [...]“<sup>68</sup>

### 4.3. Povídka *Tma nemá stín*

V povídce *Tma nemá stín* nám autor předkládá příběh, jenž v sobě ukrývá autobiografické rysy.<sup>69</sup> Setkáváme se se dvěma chlapci, kteří jsou spolu s ostatními vězni deportováni do vyhlazovacích komor. Jejich vlak ovšem zasáhne americký letoun a chlapcům se v nastalém chaosu podaří uprchnout. Věří, že unikli jisté smrti, a snaží se najít útočiště v nedalekém rozlehlém lese. Společně pak putují německými a českými lesy, aby se dostali do bezpečí – do Prahy.

Text povídky je složený z šesti číslovaných kapitol a prolínají se v něm dvě časové roviny. Děj je zhuštěný do „momentních scén“, které zachycují cestu chlapců ke svobodě, přičemž jejich putování je prokládáno krátkými retrospektivními „prostrihy“ ze života v koncentračním táboře.<sup>70</sup> V textu se prolíná reálný prostor se snovým světem chlapců. Autor pracuje s přímou i polopřímou řečí, častokrát však lze jen obtížně určit, kterému z chlapců promluva patří. Přestože jde o příběh dětí zápolících o holý život, autor volí velmi „civilní, komorní a existenciální“<sup>71</sup> postupy k vyobrazení svých hrdinů.

#### 4.3.1. Zobrazení literárního prostoru

V próze *Tma nemá stín* pracuje autor s topusy několika literárních prostorů. Pře-  
važná část povídky je situována do prostoru lesa, který zásadně ovlivňuje vývoj postav.

---

<sup>68</sup> Haman, A.: *Arnošt Lustig*, Jinočany, H & H 1995, s. 33.

<sup>69</sup> Sám Lustig zažil podobnou příhodu se svým přítelem Jiřím Justicem. Vydával se za mechanika ČKD a díky tomu jej zařadili do pracovního tábora Buchenwald v Meuselwitzu u Lipska. Továrna, v níž pracoval, však byla vybombardována, proto byl i s Justicem poslán transportem do Dachau. 15. dubna 1945 však na transport zaútočil americký bombardér a Lustig spolu s přítelem z vlaku vyskočili. Dostali se sice na svobodu, ovšem dlouho bloudili krajinou a zoufale hledali správnou cestu (In: Cinger, F.: *Arnošt Lustig zadním vchodem*, Praha, Mladá fronta 2009, s. 27). Tento zážitek se pak stal námětem několika Lustigových próz.

<sup>70</sup> Haman, A.: Doslov k novele *Tma nemá stín*, in Lustig A.: *Tma nemá stín*, Praha, Čs. spisovatel 1991, s. 167.

<sup>71</sup> Mravcová, M.: Arnošt Lustig – Démanty noci, in Tábořská, J.; Zeman, M. (eds.), *Česká literatura 1945 – 1970: Interpretace vybraných děl*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1992, s. 162-163.

Putování lesem může být chápáno jako iniciační cesta, cesta k dospělosti a svobodě. Dalším výrazným prostorem je obydlí Němců, zejména prostor jizby, do níž Manny vniká, aby ukořistil nějaké jídlo. Třetím prostorem příběhu je pak starostova kancelář, v níž jsou chlapci zadrženi. Existence v těchto prostorech je velmi často přerušována pasážemi, které čtenáře zavádí do Prahy, tedy městského prostoru, jež musel hrdina opustit, a nyní se touží do něj opět vrátit. Posledními prostory, které se v textu zpřítomňují, jsou koncentrační tábor, o němž se dozvídáme z retrospektivních záznamů zvýrazněných v povídce kurzívou, a prostor Drážďan, v nichž hoši během náletu málem přišli o život.

Chlapci, kteří strávili část svého dětství v koncentračním táboře, se útekem zbavili pout a nyní bojují o přežití a snaží se dospět k cíli - ke svobodě a k životu. J. Bernard označuje dokonce jejich putování do Prahy nejen cestou za svobodou, ale v hlubším významovém plánu též iniciačním putováním.<sup>72</sup>

#### 4.3.1.1. Prostor lesa

V úvodu povídky se před námi otevírá krajina, kterou křížuje transport s vězni. Vlák projíždí širokým úvozem mezi dvěma velkými oblouky a míří směrem k tunelu. Jedná se o prostor, který představuje pro lidi uvnitř vlaku ohrožení. V horizontálním rozměru je nebezpečí symbolizováno kolejemi, po nichž vlak jede, neboť nemůže měnit směr a neodvolatelně veze vězně k cíli, do „stanice smrt“. Ve vertikálním rozměru prostoru nebezpečí stupňuje bojový letoun, jenž se chystá transport bombardovat (Lustig 1958: 83). Chlapci Many a Dany si celou situaci velmi dobře uvědomují, proto se pokouší z tohoto prostoru plného nebezpečí uniknout. Svou spásu hledají v nedalekém lese, který by jim mohl poskytnout úkryt a ochranu.

*„Vyběhli a bylo to před nimi v podobě louky, dlouhý, nazelenalý svah, nejprve povlnný, kde rostlo bodláčí a zhnědlé trsy neznámých rostlin, a docela nahoře strmá stěna skoro holé země, jako kdyby ji někdo odtrhl od propasti, která vězela docela jinde. První metry to šlo lehce. [...]“* (Lustig 1958: 86). Krajina, v níž doufají nalézt útočiště, je zpočátku rovná, horizontální, umožňuje chlapcům poměrně rychle utéct od bombardovaného vlaku. Po chvíli se ale před nimi tyčí příkrý svah, nad krajinu vyvýšené „ne-

---

<sup>72</sup> Bernard, J.: *Z šedé zóny: texty a kontexty*, Praha, Akademie múzických umění 2010, s. 399.

přístupné a neznámé místo“,<sup>73</sup> které má být první zkouškou jejich „iniciační cesty“. Okolo nich jsou samé neznámé rostliny, strmou stěnu zdolávají jen s největším úsilím a po čtyřech (Lustig 1958: 86), ukrývají se před střelami pronásledovatelů v hlubokých brázdách mazlavé hlíny (Lustig 1958: 87).

„Ale tam nahoře začíná to úžasné, o čem se tolik napovídali. [...] Dostat se navrch,‘ supěl první. A po chvíli: ‚Jenom to, Many‘ “ (Lustig 1958: 87). Když vyšplhají ještě výš, otevírá se před nimi planina, která je místem prvního „zastavení“. Je to otevřený prostor, který sice má rysy divoké krajiny, ale není nepřátelský, nabízí místo k odpočinku, je popisovaný s metaforickým využitím atributů domova - jako talíř či hřeben. „[...]mělký talíř barvy země, vklíněný na povrch mezi dvěma svahy. Vydechl do vlhké trávy. [...] Hřeben, divoké traviny, slehlé mlhami a kusy hrud a trsy křovin - vni- mal to již zcela zřetelně [...]. Dotýkal se trsu trávy, ostré a měkké, a kamenů i náhlého ticha, které pocítil, když se díval na opačnou stranu svahu, kde nebyl vlak“ (Lustig 1958: 90-91).

Chlapci dále putují samotným nitrem lesa, který je vertikálně členitý, představuje místo nekultivované a tajemné. Na druhou stranu je ovšem ideálním úkrytem pro uprchlíky, ti se snaží vyhýbat nejen bahniskům, ale především kraji lesa či cestám a silnicím, na nichž by se mohli setkat s pronásledovateli nebo potenciálními udavači. Les jim skutečně ze začátku poskytuje útočiště. Ovšem postupem času se naplňuje ambivalentní povaha tohoto „archetypu“, začíná se jim zdát, že již nerozeznávají les od cesty: „Tohle byla docela určitě cesta. Byla však těžší rozpoznatelná od ostatního lesa“ (Lustig 1958: 111). Podle Daniely Hodrové bychom tento prostor mohli nazvat „temným borem“, místem s tajemstvím.<sup>74</sup>

Nejen příroda, ale i zvěř se pomalu obrací proti chlapcům. Nejprve kolem nich začnou kroužit vrány,<sup>75</sup> později se dokonce usazují na stromech okolo a jejich krákaní v chlapcích vzbuzuje neklid a zlost. „[...]neodbytně hučely a krákaly ztemnělé vrány.

---

<sup>73</sup> S procesem iniciace spojuje Daniela Hodrová chronotyp „hory“, jenž lze chápat jako jistou paralelu k holému a velmi příkrému svahu. Motiv výstupu na nepřístupné místo se v povídce opakuje několikrát. In: Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*, Praha, KLP 1994, str. 63.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>75</sup> V českém jazykovém obrazu světa je vrána zosobněním černé, smuteční barvy. Tito ptáci jsou nejen v našich zemích spojováni s příchodem studeného a nevlídného počasí. Ve většině případů se jedná o havrany, ovšem mnoho lidí rozdíl na první pohled nevnímá. Samotný obraz havrana pak symbolizoval příchod nemoci, války či dokonce smrti (Zaměstnancům pohřební služby se slangově říká „havrani“). Motiv havrana je hojně využíván zejména v umělecké literatuře (báseň „Havran“ od A. A. Poa.), například v pohádkách na sebe podobu havrana berou černokněžníci (čaroděj Rumburak). Ve filmu se pak havrani objevují poblíž míst jako je popraviště či šibenice nebo se slétají k bitevním polím plným padlých vojáků.

*„Tihle ptáci by tu nemuseli být,“ řekl potom. Jejich hlas a ten pohled prve, obojí ho naplňovalo něčím skličujícím. „Je jich tu tolik.“ „V lese přece létají vždycky,“ odpověděl ten druhý. Viděl, jak ten první napadl na levou nohu; pak se zeptal: „Jak se ti jde, Dany?“ „Ujde to,“ odpověděl rychle první. Bodlo ho v patě. Zavinily to vrány, pomyslel si zlostně, nikdy nevěstily nic dobrého“ (Lustig 1958: 93). Vrány chlapcům také připomínají jejich bezbrannost a malost v přírodě. Ony do lesa patří, mají dokonce křídla a umí se orientovat v tomto prostoru, dokážou lovit potravu.*

Tento les kdysi sloužil lidem, nyní je však pro ně uzavřený. Na mýtině tak sice chlapci nacházejí jesle pro zvěř, ale jsou prázdné a polorozpadlé. Okolo jsou rozptýleny pokácené pařezy. Zároveň je ale vypravěčem explicitně řečeno, že tohoto místa se již dlouho nedotkla lidská ruka, čímž se stvrzuje jeho zpusťování (Lustig 1958: 99).

Přestože les je z literatury<sup>76</sup> znám jako zdroj důležité a pro člověka namnoze prospěšné stravy, v Lustigově próze ji nalézají pouze zvířata - vrány jsou syté, červotoči prozírají pařezy na mýtině. Chlapci však vhodnou potravu najít nedokážou. Pokouší se jíst šišky a jehličí, ale pro jejich žaludky jsou tyto dary lesa příliš tvrdé a hořké. Kolem se navíc line vůně čerstvé pryskyřice, která ještě víc dráždí jejich prázdné a bolavé žaludky (Lustig 1958: 99).

Dalším důležitým lesním motivem je motiv nebezpečného zvířete, které se v lesním prostoru objevuje – avšak jen vlivem zjitřené mysli jednoho z chlapců - je pavouk. V textu se stává symbolem prohry, nesplnění úkolu, tedy smrti. Ve chvílích, kdy má Many pocit, že již nemůže dál a že si pro něj přichází smrt, zdá se mu, že ho obklopuje spousta bahna, nebo se k němu ze všech možných koutů slézá spousta malinkých pavoučků, kteří postupně zakrývají celé jeho tělo. *„Teď je cítil. Chtěli mu vykousat oči. „Je tu hrozně moc těch mizerných zvířat, Dany,“ zašeptal. „Jakých zvířat?“ „Těch pavoučků““ (Lustig 1958: 110). Ve chvíli, kdy kamarádi postupují solidárně spolu a pomáhají si, opírají se jeden o druhého, pavoučci mizí.*

*„Zvířátka s tisíci nožkami ho začala oblétat, stěžl jeho hlas zaslechl. Slezla se snad k němu z celého lesa. [...] Ale jakmile byl první chlapec dál od něho, obklopilo ho zase více těch droboučkových pavoučků. Prostovlasý se mu za nimi skoro ztrácel. Každý krok, který udělal, zatarasil přístup vzduchu a světla sem k němu. [...] Ale teď už mu zbývá jenom malý kousek, a jakmile ho jeho společník před ním urazí, naleznou mu ta*

---

<sup>76</sup> Bernard, J.: *Z šedé zóny: texty a kontexty*, Praha, Akademie múzických umění 2010, str. 391.

*zvířátka do úst a očí a vykousou mu je se vším, co tam za čelem má, i to úžasné, k čemu se chtěli přiblížit. [...] „Počkej, ‘zahučel. Zase ta havěť zmizela“ (Lustig 1958: 110-111).*

Nejen příroda a les, ale také slunce a hvězdy chlapcům nepomáhají, nebo nemožnou pomoci při jejich putování, které se mění ve vysilující bloudění. Po většinu času slunce, které je symbolem energie, jen slabě probleskuje mezi korunami stromů, paprsky nemohou plně proniknout do tohoto uzavřeného lesního prostoru. Přestože východ slunce bývá považován za symbol nového začátku a přívalu energie, chlapcům se jí nedostává, jsou cestou velmi vyčerpaní; les jim energii spíše odebírá a novou jim neposkytuje. Zkresluje i ty nejslabší paprsky, takže se může zdát, že i slunce je zrádné. *„Najednou zapochyboval, zda si to zapamatoval, že mechy obrůstají stromy jenom po severní straně. A dokonce, že slunce vychází na východě a na druhé straně zapadá. Mraky teď ještě zhoustly a sluneční záře, sama o sobě v této roční době tak chabá, se tříštila někde za nimi“ (Lustig 1958: 105-106).*

Po dlouhých hodinách chůze navíc chlapci zjišťují, že se motají v lese jako v uzavřeném kruhu: *„To není budka. ‘Tak co?’ A pak: ‘Ježíšmarjá, Dany!’ Zavedlo je sem slunce, pomyslel si, to mizerné, všivé, zrádné a podělané slunce. A ty klikaté hřebeny vrchů. Protože nešli ani metr rovnou. Protože uhýbali v tisících křivkách“ (Lustig 1958: 107).* Dostavuje se pocit úzkosti a tísně, neboť běžence neustále obklopuje šero nebo tma.<sup>77</sup>

Velmi rozporuplným motivem, který se v lese objevuje, je motiv cesty. Cesta by měla vést na okraj lesa, do vsí i měst, pro chlapce je ale nebezpečná, neboť může přivolat nepřítele. Je tedy třeba se jí vyhýbat. Samotný les je ovšem také nechá osudově bloudit. *„Tak Karlovy Vary byly tak blízko. Tohle už se tedy odehrálo v Čechách. [...] Jen se ten starosta nemohl dost podívat tomu, proč kráčeli tak dlouho těch mizerných pár kilometrů, z tamté vesnice v pozadí kopce až k této serpentíně“ (Lustig 1958: 128-129).*

Jak patrně z výše uvedeného, prostor lesa v povídce symbolizuje nepřátelský prostor, který chlapcům nepomáhá při jejich cestě za svobodou a dospělostí. Navrací se do něj na samém konci povídky, kdy je tma lesa navždy pohltí.

---

<sup>77</sup> Mravcová, M: Arnošt Lustig – Démanty noci, in Táborská, J.; Zeman, M. (eds.), *Česká literatura 1945 – 1970: Interpretace vybraných děl*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1992, s. 164.

#### 4.3.1.2. Prostor domu

Obraz domu, který je v literární teorii chápán jako místo uzavřené,<sup>78</sup> je v Lustigově próze spojen s venkovským obydlím, k němuž se chlapci lesem proderou. V knize není prostor popsán příliš detailně, pozornost je věnována zejména prostoru jízby. V prvotní chvíli je pro mladíky nepřátelským prostorem, do něhož musí vniknout pro jídlo. Maný pak do venkovského stavení vchází se záměrem zabít jeho obyvatelku, aby je nemohla udat na místní policii. Když ale vejde do jízby, pocítuje úžas nad tím, že existují lidé, kteří ještě mají skutečný domov:

*„V první chvíli se tomu bránil. Zmocňovala se ho závrať. Pohled mu padl na stůl s ubrusem z červeného lnu s bílými trásněmi. Ale viděl i ostatní zařízení. [...] Zatočila se mu hlava. Jediné, čeho se mohl přidržet, byla hůl a ta myšlenka, že ji zabije. Tak lidé mají tohle, myslel si potom. Bože, to je strašné, že je ještě tohle“ (Lustig 1958: 116).*

Místnost, do níž chlapec vstupuje, je velmi prostě zařízena. Omračuje ho svou jednoduchostí a nedosažitelností, neboť ho vrací svým archetypálním zařízením zpět do dětství. Vzpomínka na domov a vidina klidného života bez každodenního strachu přiměje útočníka, aby nechal ženu naživu. *„A jak svíral zuby a připravoval se k úderu, vyplul mu před očima jiný stůl a ubrus, docela bělostný. To bývalo v neděli, když byli všichni doma. To už nebudou nikdy. Ale tady jsou doma každou neděli. A nikdy je nenapadne, že by to třeba nemuselo být“ (Lustig 1958: 116-117).*

Ženě ovšem chlapci bezpečný prostor domova a představu o něm naruší. Do konce dostává zlost, že jí domov pošpinili tuláci, z nichž jeden jí připomněl raněného vlka. Nejen proto, ale i ze strachu, se rozhodne, že vetřelce půjde udat.

#### 4.3.1.3. Prostor starostovy kanceláře

Místnost, v níž chlapci čekají na vyřčení ortele nad svým osudem, je v textu popisovaná velmi stroze. Její dominantu tvoří dlouhé mohutné kyvadlové hodiny, které symbolicky odměřují vyčerpaným běžencům zbývající hodiny života. Jsou v textu několikrát zpřítomněny opakovaným zvukem. *„Teď to bylo již pět úhozů a kyvadlo hnalo čas pomalu k té, která to měla zakončit jiným úderem. Slyšel ho téměř v duchu; byl desateronásobný, devětkrát slepý a jedinkrát ostrý“ (Lustig 1958: 129).* Život chlapců se v

---

<sup>78</sup> Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*, Praha, KLP 1994, s. 69.

závěru scvrkává do krásného zvuku hodin a úderu, který by měl slyšet každý před tím, než zemře.

Kromě prostorů, jimiž ve svém zoufalství putují nebo jsou v nich uvězněni, se v díle nachází řada obrazů, které představují vzpomínky. Jejich prostor už je pouze součástí minulosti.

#### 4.3.1.4. Prostor města

Obraz města se v textu povídky jeví jako „to vytoužené“, cíl, k němuž směřují: *„Přestali se přit o vzdálenost města, které bylo tím úžasným, k čemu šli. Jakmile na to mysleli nebo hovořili jen o tom, zbavovalo je to obezřelosti. Bylo však těžké na to nemyslet, protože všechno, co je obklopovalo, bylo blátivé, špinavé a kluzké“* (Lustig 1958: 92). Město zde nevystupuje jako pouhá „kulisa“ děje,<sup>79</sup> ale stává se symbolem, vystupuje jako sen,<sup>80</sup> k němuž se chlapci snaží dospět. Jeho obraz je pro ně protiváhou nepřátelského a cizího lesa. Praha, k níž putují, se má nacházet symbolicky na východě, je pro ně nadějí nového života. *„Ležel tu nyní s očima upřenýma do tmy a snažil se rozpoznat jednotlivé zvuky lesa. Mají tak velikou naději, napadlo ho, ale to všechno, kudy k ní jdou, je hnojiště“* (Lustig 1958: 101).

Město - chiméra, která se zdá být krásná, se ale pro Manyho náhle stává jen vzdáleným slovem z dětství. Z hlediska iniciačního pojetí cesty chlapců může být motiv města v tomto ohledu chápán jako vize návratu k dětství, do rodného města, které již nikdy nebude stejné. Neustálé lpění na této chiméře je pak výrazem nemožnosti uspět v současném světě.<sup>81</sup>

*„Chvílemi, jak se žalostně ploužil očima po mechu a vyhýbal se pudově stromům, aby na ně nenarážel, viděl ještě v duchu své město. Bylo to úžasné. Nebo ne – nebylo to nijaké. Byla to jenom slupka. Prázdná skořápka, do které se vejde to slovo. Ale už vůbec není úžasné – ani trochu. A měl pocit, že zná město pouze z pohlednice, kterou opatroval jako poklad, a ne z toho, že se tam narodil a žil, než ho odvezli polovojenským transportem. A potom si vybavil zvuk toho města. Potácel se kupředu, zvolna, se stínovým postřehem toho, že jeho společník také kulhá a jde dále, a vychutnával ten*

<sup>79</sup> Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*, Praha, KLP 1994, s. 94.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 109.

<sup>81</sup> Bernard, J.: *Z šedé zóny: texty a kontexty*, Praha, Akademie múzických umění 2010, s. 396.

*zvláštní pocit, slyšet hudbu, která v tom slově byla, a polekal se, zda neusnul a v chůzi nezasténal. Pak je vyslovil. „Praha, ‘řekl před sebe do lesa“ (Lustig 1958: 106).*

Město vnímá Manny subjektivně, jako bytost,<sup>82</sup> působí na jeho smysly. Vidí „[...] ,tu nahou kamennou ženskou, ‘ [...] ,co sedí nahoře na náměstí u kašny a dívá se dolů‘ [...]“ (Lustig 1958: 111) a slyší zvonění tramvaje a rány na střelnici. Praha pro něho představuje domov, prostor, na který neustále myslí, a jenž byl předmětem mnoha rozmluv v koncentračním táboře. Prostor města si chlapci spojují také s konkrétní ulicí - Vavřincova 15, dům číslo 5, což je adresa, kde mají hledat útočiště. Na ni a na Prahu myslí, když se snaží prodat se lesem alespoň o kousek. V jejich mysli se prolíná s prostorem lesa, je vidinou, která je pohání.

*„Všechno to bylo před ním na konci támhle toho smrku a mechy a trsy borůvčí a brusinek bez přechodu přecházely v dlažbu. Uviděl to, jako kdyby tu pobýval odjakživa. Neširokou pražskou ulici s domy s oprýskanou omítkou a se starými plynovými lampami po bocích chodníků jako ozdobnou obrubou. Bylo to nepěkné, ale útulné pro něco, co před sebou mlhavě viděl a co cítil, ale co by nedovedl postihnout do slov. A byl si jist, že ta ulice tak vypadá i teď, kdy se uhodil volným ramenem a hlavou do stromu a shledal, že je stále ještě v lese“ (Lustig 1958: 121-122).*

Město pro ně i ve své nedokonalosti představuje něco krásného, plného světla. „A jak se nyní ten druhý pootočil, viděl (nebo si to zase tak horečnatě a bleskově vybavil, v jediném zákmitu mezi tím temným, co v něm hučelo, a tím úžasným, tím světlým a krásným, kam se chtěli dostat) to jedno, aby běžel“ (Lustig 1958: 123).

K prostoru města se chlapci obrací také jako k poslední záchraně ve chvíli, kdy jsou chyceni, kdy již nemají možnost utéct před ozbrojenými starci a bezmocně čekají, jak s nimi bude naloženo. Odkazem na znalosti Prahy chtějí prokázat, že nejsou uprchlí Židé, ale Pražané, kteří přežili útok na Drážďany, a starci by je proto měli pustit:

*„S drzou houževnatostí mu chtěl pověsit na tenhle nos, ne nejsou Židi, jak se pan starosta domnívá (ale on jim to tvrdil hned a nepokrytě), nýbrž Pražani z Drážďan, kde jim po tom děsném náletu (o němž možná slyšel) uhořelo všechno i s papíry. Ale že si může čistotu jejich původu ověřit na policejním komisařství, třeba telefonickým dotazem. Bydlí oba na Jungmannově náměstí, lhal, kde je kiosk s novinami a naproti italský zmrzlinář, jestliže se to nezměnilo, v čísle 4“ (Lustig 1958: 128).*

---

<sup>82</sup> Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*, Praha, KLP 1994, s. 96.



#### 4.3.1.5. Prostor koncentračního tábora

Pro Lustigovu povídku je typické, že tu čas není vnímán objektivně. Lidé jsou zcela vykořenění, a proto čas neměří na hodiny či minuty, ale vnímají ho jako „individuální zkušenost nepřevoditelnou na jakéhokoli společného jmenovatele.“<sup>83</sup> Muži, ženy i děti tu žijí v naprosté beznaději, ani ve chvílích nejtěžších se neprojeví pateticky. Autor se zajímá především o to, co se odehrává v nitru člověka a snaží se dospět „[...] k niterným motivacím a zápasům, jež ho zhodnocují, právě tak jako činy z nich se rodící, byť nepatrné a odsouzené k fiasku.“<sup>84</sup> Lidé se dostávají do velmi stresových situací „[...] v nichž se jedinec ocitá na hranici možného a nemožného, snesitelného a nesnesitelného, bytí a nebytí, a kdy se tedy, řečeno v duchu existencialismu, násobí jedinečnost skutků, včetně individuální volby.“<sup>85</sup>

Ve vzpomínkovém pásmu, které je od ostatních částí textu odděleno kurzívou, se do prostředí koncentračního tábora, v němž strávili několik let, vrací také uprchlíci z prózy *Tma nemá stín*. Lágr je tu zpodobňován jako hrůzné místo plné utrpení a smrti, ale zároveň také jako součást všedního života lidí, kteří se tu ocitli. Je popisován jako temné a uzavřené místo, v němž jsou denně spalovány tisíce lidí. Žehem jsou proměněni na černý čmoud, který potom padá zpátky dolů na vězně. Ženy jsou degradovány na „nahé stádečko“, všichni se tu brodí bahnem plným sněhu a popele v prostoru, který je ohraničen močály („které hlídají za ně“ – míněno za dozorce, pozn. aut.) a ostnatými dráty. Je prosycený mlhami a den je tu šedavý, podobný ptáku smrti. Tábor je dále popisován jako vlhké místo, kde je neustále zima, přičemž luxusem se v něm stává i obyčejný kus starého nábytku. „*Stačilo jim jen sedět a byli okouzleni. Nikdo nemusel nic říkat. Židly pracovaly pro Franka*“ (Lustig 1958: 112, zvýrazněno v originále).

---

<sup>83</sup> Petříček, M.: Naděje a noc, in *Literární noviny*, 1992, roč. 3, č. 20, s. 4.

<sup>84</sup> Mravcová, M.: Arnošt Lustig – Démanty noci, in Táborská, J.; Zeman, M. (eds.), *Česká literatura 1945 – 1970: Interpretace vybraných děl*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1992, s. 163.

<sup>85</sup> Mravcová, M.: Démanty noci – literární a filmová transformace holokaustové zkušenosti, in Holý, J. a kol. (eds.), *Holokaust – Šoa – Zaglada v české, slovenské a polské literatuře*, Praha, Karolinum 2007, str. 214.

#### 4.4. Filmové zpracování Lustigovy povídky – *Démanty noci*

V roce 1964 vznikl na motivy povídky *Tma nemá stín* (1958) film, který byl na přání Arnošta Lustiga pojmenován dle titulu celé sbírky *Démanty noci*.<sup>86</sup> Režie se ujal Jan Němec, který na něm spolupracoval s autorem.<sup>87</sup> Snímek získal několik ocenění, především Velkou cenu na XIII. Mezinárodním filmovém festivalu v Mannheimu.<sup>88</sup>

Film ztvárňuje základní motiv povídky, tedy útěk dvou chlapců z židovského transportu a jejich následný boj o přežití v podmínkách nehostinné přírody. Režisér Němec se rozhodl krátkou povídku ještě více zredukovat a zaměřit se na samotný prožitok úniku a vyčerpání. Z toho důvodu ve filmu chybí komentující hlas vypravěče, dialogy jsou minimalizovány na pouhých několik vět. Tvůrce zcela odstranil vedlejší dějové linie, chybí dokonce i retrospektivní část, která přibližuje život chlapců v koncentračním táboře. Janu Němcovi se podařilo vylíčit bytostný strach člověka ze smrti, jeho bezmoc, nemožnost přemoci fyzické strádání, potlačit hlad a únavu, která se stále stupňuje.

##### 4.4.1. Zobrazení filmového prostoru

Film je velmi specifický zejména tím, že není podkreslován hudbou, pouze na začátku, během titulků, je slyšet zvon, který pak jako leitmotiv prochází celým filmem. V závěrečných scénách věznění pak symbolicky tikají hodiny. Jediným hudebním nástrojem, který je ve filmu slyšet, je zřejmě klavír, jehož zvuk je ovšem zastíňován tleskáním a zpěvem starců. Ve filmu se tudíž divák soustředí pouze na obraz, který mu kamera předkládá. Účinek obrazu bývá posílen exponovanými zvuky, které vydávají lidé či samotný prostor, v němž se v danou chvíli vyskytují.

Prostor filmu lze rozdělit do čtyř základních exteriérů, do nichž vstupují protagonisté příběhu. Jedná se o les útěku, strádání a štvance, příbytek venkovanky, sál a kancelář, do nichž jsou chlapci předvedeni, a vysněné město - Praha. Vzhledem k tomu, že film pracuje pouze s jednou dějovou linií,<sup>89</sup> prostory se volně prostupují a nedržuje se časová následnost. Současně od sebe nejsou nijak výrazně odděleny střihem či

---

<sup>86</sup> Démantem noci označoval Lustig ve svých povídkách člověka, který se dostal na samé dno své existence, vše mu bylo odebráno a byl ponížěn ve svém lidství. Ovšem i přes všechny útrapy a bolest dokáže zazářit jako diamant a najít v sobě sílu a svědomí.

<sup>87</sup> Němec filmově zpracoval i další text Arnošta Lustiga - jednalo se o krátkometrážní film *Sousto* (podle povídky *Druhé kolo*, zařazené ve sbírce *Démanty noci*).

<sup>88</sup> Ocenění filmů v databázi fdb. Online dostupné na: <http://www.fdb.cz/film/demanty-noci/ceny/6004>.

<sup>89</sup> V předloze je retrospektivní linie vyznačena kurzívou.

jiným předělem. Přelévají se jeden do druhého. Působí zde i to, že „*Film je vystavěn na střídání motivu cesty a zastavení.*“<sup>90</sup>

#### 4.4.1.1. Prostor lesa a pronásledování

Během prvních titulků se začíná ozývat zvuk zvonu, který se vrací v několika sekvencích. Poté utichá a následuje více než dvě minuty dlouhý záběr na chlapce, kteří vyskočí z transportu a utíkají přes potok, odhazují kabáty a snaží se vylézt na stráň. Podobně jako v literární předloze se těžko škrábou do kopce, je slyšet pouze střelba, křik dozorce a přerývaný dech chlapců, kteří ze všech sil běží do úkrytu. Prostor, v němž se skokem z vlaku ocitli, je oddělen malým potokem, za kterým už se nachází strmý sráz a les. Kamera snímá chlapce v pohybu, zdá se, jako by s nimi šplhala do kopce. Čím výš šplhají, tím častěji se obraz soustředí na detail obličejů, svými těly pak často zcela vyplňují záběr.<sup>91</sup> Následný úprk lesem je již snímán ruční kamerou a díky tomu působí záběry klopýtajících chlapců velmi sugestivně.

Při postupu samotným lesem jsou herci snímáni z několika úhlů, jednou před nimi kamera ustupuje, podruhé je těsně za nimi, čímž navozuje pocit nervozity a nebezpečí. Tento způsob práce s kamerou v mnohém nahrazuje objektivního vypravěče. Ukazuje, kde všude je možné ho vidět.<sup>92</sup> Při prvním vstupu je les světlý, plný borůvčí a poskytuje chlapcům ochranu před střelbou - proto také kamera snímá chlapce zepředu. Oddychují, odpočívají, neboť bezprostřední hrozba je už za nimi.<sup>93</sup> Poprvé se také objevuje motiv mravenců lezoucích po ruce Druhého. Zde se však ještě jedná o přirozený prvek exteriéru, tedy ještě nevěští hrozbu.

Chlapci se vydávají do hlubšího lesa, obklopuje je čím dál tím větší tma a sluneční paprsky postupně slábnou. Oni však odhodlaně postupují dále, rukama si chrání obličej. Na několika místech míjejí světlejší planiny, dokonce na začátku sedmé minuty sbíhají dolů po sotva znatelné cestě k lesnímu potoku, který jim poskytuje osvěžení. Jedná se tedy stále o topos lesa, který není nebezpečný. Už také proto, že se v něm nalézají otevřené prostory, které ozařuje slunce; tekoucí voda pomáhá uhasit žízeň.

---

<sup>90</sup> Bernard, J.: *Z šedé zóny: texty a kontexty*, Praha, Akademie múzických umění 2010, s. 395.

<sup>91</sup> Kvůli tomuto záběru musel štáb nechat vyrobit speciální konstrukci, která po kolejích vyvážela kameru i s obsluhou do velmi prudkého svahu. Tento dvouminutový záběr stál filmaře téměř třetinu rozpočtu. In: Cieslar, J.: Když si film o něco začne říkat (rozhovor s Janem Němcem), in *Film a doba*, 2000, roč. 46, č. 2, s. 85.

<sup>92</sup> Bernard, J.: *Z šedé zóny: texty a kontexty*, Praha, Akademie múzických umění 2010, s. 395.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 395.

Na konci 8. minuty však již chlapci kličkují mezi listnatými stromky a prodírají se mlázím. Brodí se stojatou vodou, která může skrývat mnohá nebezpečí. Přestože okolo nich zpívají ptáci, ztrácejí občas pevnou půdu pod nohama, les pomalu přestává být přátelským místem.

Veškeré pocity a myšlenky Manyho jsou vyjadřovány buď mimicky, nebo prostřihem do jiné časové linie nebo prostoru. Objevuje se tu i jeden z mála retrospektivních záběrů, v němž je ukázána chvíle výměnného obchodu s botami. Tedy okamžik, jehož Many teď možná lituje. Když se z novu dostávají do jehličnatého lesa, světlo již jen zdálky probleskuje mezi kmeny. Postupně na les padá noc, což ovšem vizuálně nepředstavuje takřka žádnou změnu. To, že nastává chvíle určená k odpočinku, je patrné pouze ze skutečnosti, že se chlapci snaží uvelebit v polorozpadlém krmítku. Vodítkem může být i zvýšená frekvence prostřihů, které odhalují sny a představy Manyho, jenž se snaží usnout. Jeho nitro je divákovi ve filmu mnohem více poodhalováno. Celkově se prostor lesa začíná problematizovat: jako latentním symbolem této proměny lze chápat například nepříjemný křik vran.

Druhý den ráno se les projeví ve své ambivalenci.<sup>94</sup> Korunami stromů se prodírají někdy až oslepující sluneční paprsky a místo vran se ozývá zpěv ptáků. Chlapci ale putují lesem netečně, jejich postavy jsou zabírány přes kontrastní tmavé kmeny stromů. V záběrech, které zřejmě patří do linie představ Manyho, se několikrát za sebou objevuje obraz stromu padajícího v opakovaném záběru přímo na ně. Chlapci spolu hovoří sice častěji než v úvodních částech, ale obsahově je jejich komunikace omezená na základní vegetativní pocity („Pojď ke mně.“, „Je mi zima.“). Many mluví častěji, ale nikdo mu neodpovídá. Komunikace mezi dětmi je nefunkční, neboť každý z nich sděluje své vlastní obavy a pocity. Skutečně spolu hovoří jen krátce ve chvíli, kdy se ocitnou na pláni plné kamenů.

Je to prostor ohraničený lesem, jakási kamenitá cesta vzhůru, chvíle další zkoušky. Právě zde se znovu objevuje a několikrát opakuje motiv mravenců (Tento motiv zániku, či blížící se smrti je v knize reprezentován malými pavoučky). Ti se objevují opět při náročném stoupaní, ale jejich význam začíná zřetelněji vystupovat. Tentokrát jsou v malé prohlubni, z níž ale postupně vylézají a oblézají nohu, ruku a pak i citlivé partie jako krk a obličej druhého ve chvíli, kdy je zoufalý, pochybuje o svých schopnos-

---

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 391.

tech (22., 23. minuta). Tato niterná, v podstatě surreálná vize opuštěnosti a smrti jej nutí jít dál.

Kamera zabírá detaily těl škobrtajících o ostré kameny, aby vzápětí ukázala malost člověka záběrem na obrovskou a jakoby nikdy nekončící kamenitou planinu. V kontrastu ke krkolomnému stoupání, ukazuje kamera prostřihem kontrastní vizi, na níž je zasněžený kopec s výskajícími dětmi, které radostně sjíždějí dolů na sáňkách. Vzhledem k prostoru kamenitého pole ji lze chápat jako pomyslný únik z aktuálního místa.

Ve 24. minutě se objevuje scéna, která je pouze filmovou inovací a v původní verzi textu se neobjevuje. Chlapci jsou v ní smáčeni deštěm, ochlazují si těla a vděčně nastavují své tváře vodě pronikající k nim skrz koruny a větve stromů.

Ve 26. minutě pak doputují na okraj lesa a spatří pole, louku. Zpoza stromů jako divá zvěř pozorují ženu, která přináší za zpěvu ptáků oběd svému muži. Dostávají se z lesa k lidskému obydlí, kde je krajina kultivována. Detailní záběry pluhu rozrývajícího úrodnou zemi ukazují, že zde lidé žijí běžným životem naplněným starostmi o své obydlí a půdu. Následný pohled hladovějícího mladíka, který se střídá s obličejem muže žvýkajícího chléb, je pak subjektivní intenzifikací fyzického stavu uprchlíků.

Chlapci se posilnění vrací zpátky do lesa. Ten již nepůsobí nepřátelsky, je prosvětlený, plný nejrůznějších travin. Kamera snímá chlapce zezadu, v několika detailech pak zabírá ruku na rameni Manyho, která značí spojení obou, ochotu pomoci.

Prostor se však znovu problematizuje ve 34. minutě kdy do něj vstupuje bachtinovský motiv myslivce, symbol pomoci a ochrany před zlem. V *Démantech noci* je však tento motiv naopak předobrazem nebezpečí. Skupina starců, kteří se se smíchem řadí vedle sebe jako na přehlídce, pokušují se zbraní v ruce, se naopak pravděpodobně chystá na lov. Na konci 41. minuty se ukazuje, že tou „škodnou“ jsou pro ně právě dva chlapci. Les se znovu stává místem ohrožení. Z malého dolíku jako bezpečného prostoru prchají opět směrem vzhůru, do kopce. Celá scéna je založena na kontrastech: lesem zní zpěv ptáků, ale také německé výkřiky a střelba starců, kteří se (ve filmu není uvedena jasná příčina pronásledování) pomalu, kulhavě, ale všichni se zbraní v ruce, vydávají za utíkajícími chlapci.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> „Dekórem dědů jsme vymazali realistické klišé a posunuli smysl celého filmu: pro nás se změnili v lovce lidí, se zlatými řetízky na oblecích“ In: Cieslar, J.: Když si film o něco začne říkat (rozhovor s Janem Němcem), in *Film a doba*, 2000, roč. 46, č. 2, s. 84.

Situace, v níž se mladé uprchlíky snaží dostihnout starci, kteří s sebou vláčejí kolo a nemotorně se snaží šplhat do stráně za zvuků cinkajícího zvonku, působí spíš tragikomicky. Starci jsou radostní jako by šli lovit zajíce a ne dva mladé chlapce. Někteří sotva udrží pušku v ruce, jiní se o ni opírají jako o hůl. V poměrně rychlém sledu se střídají záběry pronásledovatelů a prchajících hochů. Kamera snímá běžence zezadu a roztřesené záběry, v nichž se co chvíli míhají jejich těla, působí, jakoby i ona prchala s nimi. Tento motiv připomíná úvodní scénu, v níž se snaží za každou cenu zdolat strmý sráz za zvuku střelby a německých výkřiků. Many svému kamarádovi pomáhá, dokonce se ho snaží vytáhnout s sebou nahoru, aby se oba ukryli do tmy lesa.

Pronásledovaným se podaří uniknout, dobíhají na konec lesa, podél něhož se vine cesta. Zcela na pokraji sil spatří projíždějící nákladní auto, tedy symbol možné záchrany, a pokusí se jej dohonit. Many pomáhá kulhajícímu Danymu naskočit na korbu auta, ale v poslední chvíli jeho kulhající kamarád klopýtne a oba zůstávají na otevřeném prostoru silnice. Zcela bezbranné je zde dostihnou supící starci, kteří si vítězoslavně odvádí svoji kořist.

#### 4.4.1.2. Prostor obydlí vesničanů

Po dlouhém putování se chlapci v 25. minutě poprvé dostávají z lesa ven a vstupují do otevřeného, slunci přístupného prostoru. Zpočátku se neodvažují z lesa vyjít na rozlehlou planinu a pokradmu pozorují staršího muže, který klidně pracuje na poli, a po chvíli i ženu přinášející oběd. Jsou to pro ně bytosti z jiného časoprostoru, protože žijí svým všedním životem daleko od utrpení. Na rozdíl od uzavřeného a temného lesa zde vane čerstvý vítr a půda působí úrodným dojmem, což kamera stvrzuje detailním záběrem pluhu.

Nedaleko od zoraného pole se nachází obydlí vesničanů. Přestože je dům obklopen hlubokým lesem, není zde přítomno nebezpečí. O tom svědčí chování vesničanů, kteří nechávají drůbež volně běhat po dvorku a strážce svého obydlí – psa nechávají uvázaného. Žena, která vstupuje do obydlí, necítí potřebu uzavřít dům a chránit tak svůj příbytek. Chlapci svým příchodem vnášejí do tohoto téměř archetypálního prostoru nejistotu a možné ohrožení.

Po chvíli váhání jeden z chlapců vstupuje za ženou do domu a ocitá se v malebné světnici. Pokoj působí na mladíka velmi sugestivně. Pohled mu ulpívá na

běžných kuchyňských předmětech, což kamera zachycuje několika rychlými detailními prostříhy. Uprostřed místnosti je čistě prostřený stůl, jehož dominantou je bohatě zdobený ubrus s dlouhými střapci. Na stole je připravený čistý talíř, který jakoby vybízel k obědu, vedle je připravená slánka. U stěny stojí vyřezávaná židle, na zdi visí plátno zdobené květinami. Kamera zabírá detail poličky s kořenkami a porcelánovými nádobami na olej a ocet. Z německých nápisů a z tabulky visící na dveřích je poprvé ve filmu patrné, že vesničané jsou Němci, tedy potenciální nepřátelé. V rohu pokoje pak stojí dřevěná postel s několika polštáři a zeď nad ní je pokryta okrasným koberečkem.

Celá místnost je prosvětlena velkým oknem a zdi vymalovány zdobným vzorem. Nejsou tu žádné stopy po nedostatku nebo hladovění, pokoj tvoří kontrast k lesu a zuboženému vzhledu chlapce. Žena stojí symbolicky u kamen a vaří, nebo venku krmí slepice. Jednotlivé záběry prostoru jsou doplňovány pouze monotónním tikáním hodin. V knižní předloze je mladík tímto prostorem připomínajícím domov a dětství natolik uchvácen, že nedokáže ženu ani její dítě zabít. Ve filmovém zpracování se s tímto motivem nepracuje. Chybí zde rozměr lidskosti, ryzosti charakteru.

Kamera naznačuje v detailu tři opakující se vize útoku, během nichž se chlapec vrhá rozpražený na vesničanku. Ta v následujícím záběru za třeskotu nádobí padá prostovlasá na zem. Tyto vize jsou prokládány nejprve záběrem na ženu vyzývavě ležící na posteli a hned poté jdoucí z pole od muže. Po druhé vizi již žena v detailu mlčky odkrajuje krajíce chleba pokládá je na roh stolu. Celá scéna je prodchnuta množstvím detailních záběrů nejistých pohledů chlapce i ženy, která se sevřenými rty vyčkává. Vše končí záběrem na dveře s detailem nehybné kliky následující detailem obličeje.

#### 4.4.1.3. **Prostor zajetí**

Chlapci jsou zajati a přivedeni do velkého sálu, který snad kdysi sloužil společenským zábavám, nyní je však prázdný a vypadá neutěšeně. Omítka na zdech je obitá, sál je vyklizený, zbyl tu pouze jeden stůl a několik židlí. Němci vstupují do místnosti za bujarého veselí a hrnou se k jedinému stolečku, na němž si rozkládají jitrnice s chlebem a další v novinách zabalené jídlo. Kamera se soustředí pouze na detaily jejich tváří, labužnický přežvykující chléb a maso. V záběru je naprosté ticho, atmosféru dokreslují exponované zvuky mlaskání bezzubých úst. S těmito záběry ostře kontrastují tváře hladových chlapců, kteří tu bezmocně sedí a čekají na svůj ortel. Starci radostně vstávají a

připíjejí si pivem, zatímco Manymu se v jeho žíznivosti zjevuje lesní potok, který jim kdysi poskytl vodu a uhasil jejich žížeň.

V dalším záběru se starci lačně natahují po pečeném kuřeti a hltavě jej mastnými rukama obírají. Naproti tomu stojí zbědovaní chlapci čelem ke zdi, ruce mají zdvižené nad hlavou, avšak únavou jim klesají k tělu. Many se během zajetí několikrát vrací na místa, která podle něho rozhodla o jeho osudu (výměna bot v transportu a okamžik, ve kterém s Danym nedoběhl nákladní auto). V okamžiku, kdy starci začnou tancovat, infantilně tleskat a zpívat, Many ve své zoufalosti vidí již jen obraz Prahy, v níž se marně snaží dostat do tajemného bytu.

Nekonečně dlouhé scény s tančícími a zpívajícími starci se střídají s osudovými dialogy Manyho a starosty, který mu ve vyzdobené kanceláři s kamennou tváří oznamuje, že budou převezeni do Karlových Varů, kde bude o nich rozhodnuto. Kamera divákovi nabízí vhled do myšlenek Manyho. Ten rekapituluje místa a zlomové okamžiky (útěk z transportu, putování lesem, obličej vesničanky, ujíždějící auto) jejich putování, představuje si reálný obraz jejich blízké smrti. Celá scéna je podbarvena odbíjením zvonu a následně tikajícími hodinami, jejichž zvuk se stále zesiluje, a ve chvíli, kdy se ozvou dva výstřely, zcela utichne. Tragika obrazu mrtvých chlapců ležících na zablácené cestě kontrastuje s úhledně uklizeným pokojíkem a květinami na stole vedle kanceláře starosty.

V závěru jsou pak po výslechu vyvedeni tmavými křivolakými schody na dvůr, kde jsou již nastoupeni všichni starci a míří na ně zbraněmi. Chlapci se plni strachu vzdalují od budovy, zatímco za jejich zády cítíme přítomnost starců. Slyšet jsou pouze povely vyzývající k popravě. Místo výstřelů se však ozve jen smích a tleskání. Chlapci se opět vracejí do lesa za potlesku a zpěvu starců, les je přijímá do své temnoty.

#### 4.4.1.4. **Prostor města**

Město představuje jak v literární předloze, tak ve filmu cíl celého putování (které je ale současně útekem), symbol domova. Zjevuje se Manymu ve vizích, které mají formu krátkých prostrhů. První vize se objevuje již v 5. minutě filmu a zavádí diváka do prostředí Prahy. Podobných vizí města se ve filmu objeví mnoho. Obecně se dá říct, že jsou tyto záběry na rozdíl od prostředí lesa velmi světlé, skoro až přesvícené, čímž tvoří velký kontrast vůči prostoru nehostinného lesa a ukazují na zjitřenou mysl chlapce.



Město zde není vnímáno jako celek, ale naopak jako sled nejrůznějších městských motivů, jež se náhodně vynořují v chlapcových představách. Stejná pozornost je věnována jak místům a věcem, tak i lidem a hovorům s nimi. Střídají se motivy opuštěné ulice, zákoutí nebo tramvaje, do níž chlapec naskakuje u Obecního domu (8., 37. minuta). Z tramvaje číslo 22. která míří na Bílou horu, sleduje lidi na dlážděných ulicích (12., 36. minuta) a střídají se záběry travnaté krajiny s domky na pozadí s pohledem na sáňkující děti (11., 36. minuta). To vše provází zvuky chůze lesem, které zachovávají aktuální situaci strádání a útěku. Tato reminiscence radostného dětství se k ní přimyká. Vize domova je však evokována i sluchovými efekty. Ve 14. minutě se na plátně objevuje chlapec ležící v krmítku a myslící na svůj domov, přičemž divák tento výjev vnímá na pozadí zvuků města.

Leitmotivem městského prostoru se stává zvuk zvonu. Prolíná se všemi prostory ve městě, mísí se dialogy lidí a zdá se, že odměřuje čas. Ovšem když Many v tramvaji míjí sloupové hodiny (36. minuta), chybí jim paradoxně všechny ciferníky. Symbolizuje tak nečasovost, neaktuálnost.

Absurdní prvky obsahují i jiné scény. Many chodí ulicemi okolo německých důstojníků ve svém kabátě s označením KL, ale nikdo jej nevnímá, pohybuje se tu naprosto svobodně. Jindy chlapec běží tramvají až do předního vagónu (znovu se vrací motiv cesty). Prostor vně vozu je natolik přесvícený, že není možné rozeznat okolí. V této tramvaji potkává opět známou dívku, tentokrát s květinou v ruce. Celá scéna v sobě nese absurdní prvky, neboť Many dostává peníze od průvodčího za to, že si kupuje lístek. Dále jede v tramvaji, spolu s příslušníkem Wehrmachtu, jenž sedí nehybně na sedadle, přestože má před sebou uprchlíka v koncentračnickém oblečení (37. minuta). Celý výjev je velmi stylizovaný, postavy se nechovají reálně, pouze zkoprněle sedí na sedadlech. To vše dokazuje, že se jedná o pouhé fantazie unaveného uprchlíka. Ovšem je tu naznačeno, že Manyho cesta ještě může skončit dobře, neboť prostor je volný a průchozí.

Ve filmu se neustále vrací několik motivů evokujících lepší život, který chlapec ve městě čeká, ale je jim zatím nedostupný. Variují se motivy věcí pro města typických jako nápisy obchodů a domů, prádlo na balkónech, popelnice před domem, poštovní schránka. Dále jsou to například peřiny vyložené vysoko v okně (12. a 14., 39. minuta), které evokují vzdálenost měkké postele. Zatímco v lese a přírodě je chlapec snímán v špinavém a potrhaném, oblečení a chatrných botách, ve vizích z města si s kamarádem vykračují po ulici v nových botách a s vycházkovou holí místo klacku, přátelsky spolu

hovoří. Ani tato vize však není bez absurdních prvků. Chlapci procházející se městem jsou na rozdíl od těch v lese označeni – mají na sobě kabáty, které dávno zahodili při útěku z vlaku, neboť křičí do celého světa: KL, tedy Konzentrations Lager. Zatímco v lese se pohybují v rozedraném, ale neoznačeném oblečení, ve městě se Many i Dany procházejí v kabátech, podle nichž je na první pohled zřejmé, že sem nepatří. Představují tak symbol provázanosti s minulostí, jíž se nemohou zbavit.

Dalším motivem typickým pro městský prostor jsou postavy dívek a žen, které jsou zabírány při různých činnostech. Vyklánějí se z okna, oblékají si šaty Postava jedné z dívek se neustále filmem prolíná. Many ji nejprve potkává na ulici (15. minuta), několikrát jde okolo hřbitova, poté jí pomáhá vyndat kočárek z tramvaje (37. minuta), opírá se s ní před domem o zeď a vesele s ní hovoří (39. minuta). Ovšem i zde se objevují zjitřující momenty, neboť kolečko kočárku stále upadává (znovu ve 39. minutě), dokonce nakonec jde s květinami na hřbitov (63. minuta). Vzhledem k četnosti těchto vizí by mohla představovat dívku, s níž by mohl Many navázat vztah.

Neustále vracejícím se motivem v rovině snových vizí je záběr Manyho, jak běží prázdnou ulicí (18. 36. minuta) a pak jí znovu prochází kamsi do domu (12., 15. 38. minuta). Sleduje lidi v oknech a snaží se dostat do divákovi neznámého bytu. Nedo-  
zvíme se, proč je tento byt pro Manyho tak důležitý, ale nejsme na pochybách, že je životně důležité, aby do bytu směl vejít. Tento prostor mu však zůstává uzavřený. I dveře jako jako nástroj procházení jsou nefunkčním, neprůchodným místem. Přestože se Many ve svých vizích neustále vrací a zvoní na ně (38. minuta) či přede dveřmi stojí, sedí či čeká (39. minuta), zůstávají až do konce filmu uzamčené. Many se neustále ve své mysli snaží vejít do tohoto bytu (několikrát detaily dveří, kukátek a zámeků) a to dokonce i v beznadějně chvíli, kdy je uvězněný německými starci. Znovu vybíhá schody, sleduje výtah jedoucí nahoru, zvoní u dveří, ale ty se neotevrou.

#### 4.5. Závěrem

„Démanty noci“ představují příklad filmové adaptace, která ústřední téma zpracovává typicky filmovými prostředky. Jan Němec využil pouze základního motivu povídky, tedy útěku dvou mladých hochů z židovského transportu. Jeho adaptace se sou-

středí na zobrazení niterných prožitků chlapců, kteří se z posledních sil snaží uniknout smrti.

Filmová adaptace tomuto záměru podřídila i úpravy scénáře, rozhodla se vypustit retrospektivní linie odehrávající se v prostředí koncentračního tábora a zcela eliminovala obraz náletu na Drážďany. Jan Němec zobrazuje pouze prostor aktuálního bytí a snových vidin. Tyto obrazy zprostředkovává divákovi ruční kamera, která jako by se stala jedním z nich. Veškeré prostory jsou zobrazovány na základě optických a akustických vjemů. Zcela zde chybí hudební doprovod, chlapci se spolu dorozumívají jen minimálně. Velmi sugestivně působí také sekvence téměř halucinačních prostrhů města s opakujícími se momenty.

Další odlišností od literární předlohy je stejně jako u *Spalovače mrtvol*, otevřený konec. Pomyslným vrcholem sugestivního, až naturalistického ztvárnění je štvance, při níž mladé vysílené chlapce loví starci a následně je vězní.

Démanty noci patří mezi vrcholná česká díla, kterým se podařilo umocnit atmosféru nicoty a beznaděje.

## 5. Závěr

Ve své diplomové práci jsem se soustředila na analýzu kategorie prostoru v literární a filmové podobě díla. Zkoumala jsem, jakým způsobem je v nich prostor tematizován a jaké zde může plnit funkce.

Jelikož jsem se rozhodla pracovat s texty, které se vrací k tématu nacistické okupace, v teoretické části jsem nejprve charakterizovala poetiku autorů, jež se v letech 1945 – 1968 ve své tvorbě k tomuto tématu vraceli, a stručně jsem zachytila vývoj filmové řeči autorů ve stejném období. V následující kapitole jsem se pokusila objasnit pojem prostoru v literární topologii. Za teoretické východisko pro praktický rozbor děl jsem zvolila koncepci literární teoretičky Daniely Hodrové, s jejímiž termíny jsem také pracovala.

V praktické části práce jsem se pak s využitím primárních pramenů a sekundární četby zaměřila na konkrétní rozbor literární a filmové verze *Spalovače mrtvol* a *Démantů noci*. Na základě podrobné analýzy děl jsem stanovila nejvýraznější prostory, se kterými se v literárním díle pracuje a porovnála je s filmovým ztvárněním. Tato komparace mi umožnila zjistit, k jakým významovým a motivickým posunům vlivem adaptace došlo.

Na závěr své práce bych se ještě ráda pokusila o srovnání těchto dvou stěžejních děl navzájem. Přestože se obě zabývají tematikou okupace a prostor v nich hraje dominantní roli, je patrné, že ve způsobu zobrazení a funkci prostoru jsou díla značně odlišná.

*Spalovač mrtvol* se odehrává převážně v interiérech a uzavřených prostorech, jedná se o místa stvořená a využívaná člověkem. Prostory ve filmovém *Spalovači* jsou výsledkem zdařilé práce scénografa, Zbyňka Hlocha, který dokázal podle předlohy vytvořit svět vyumělkovaný a strnulý, zároveň také plný hrůzy a napětí. V prostoru *Spalovače* se vyskytuje velké množství předmětů, jež mají symbolický význam, nebo mohou skrývat tajemství. Prostředím prochází několik schematizovaných figur, které předznamenávají nebezpečí, bývají dokonce i předzvěstí blížící se smrti. Vytváří dojem zacyklenosti a uzavřenosti, není možné před nimi utéci.

Oproti *Spalovači* hrají v *Démantech noci* stěžejní roli exteriéry a postavy tu odolávají krutým nástrahám přírody. Prostor, v němž se chlapci pohybují, je autentický, téměř nedotčený lidskou rukou. Ani zde se nesetkáváme s prostorem přátelským. Les se zdá netečný k jejich potřebám, příroda jim neposkytuje pomocnou ruku.

Obě díla sice pracují s motivem smrti, ovšem zcela odlišným způsobem. Zatímco v *Démantech noci* prostor okolo hlavních hrdinů představuje nebezpečí, ze kterého se snaží utéct, ve *Spalovači mrtvol* je smrt zosobněna v postavě samotného pana Kopfrkingla, který svou skutečnou tvář monstra skrývá za maskou vzorného manžela.

V obou filmových verzích se také rozdílně pracuje s kamerou. V *Démantech noci* je pro zdůraznění niterného prožitku chlapců velice často využívána ruční kamera, která svým rozřeseným obrazem přináší divákům pocit, jako kdyby se spolu s hlavními hrdiny drápali do strmého kopce, prodírali se hustým lesem apod. Oproti tomu kamera ve *Spalovači mrtvol* je po většinu času statická, zabírá často pouze obličej pana Kopfrkingla, za kterým se střídají jednotlivé prostory, a zdůrazňuje tak pocit strnulosti, zacyklenosti a uzavřenosti. Ruční kamera je ve *Spalovači* využita pouze při scéně, kdy hlavní hrdina pronásleduje svou dceru Zinu s tyčí v ruce, a tím také dokresluje atmosféru hororu. Spalovač často pracuje se záběry „rybího oka“, které deformují snímáný prostor a tím dokreslují atmosféru absurdnosti.

Odlišný přístup byl v obou filmových adaptacích zvolen také při výběru herců, kteří spoluvytvářejí prostor díla. Juraj Herz pro svůj film vybral vynikající herce naší kinematografie - Rudolfa Hrušínského, Vlastu Chramostovou, Ilju Prachaře či Vladimíra Menšíka. Zejména Rudolf Hrušínský svou nezaměnitelnou mimikou, gesty a specifickou intonací excelentně ztvárňuje chladnokrevné monstrum - pana Kopfrkingla.

Hlavní hrdiny *Démantů noci* ztvárnili naproti tomu neherci. Janu Němcovi se tak podařilo dosáhnout autentičnosti, neboť chlapci svým přirozeným a nestylizovaným projevem ještě zvýraznili syrovost a dokumentárnost filmu.

Celkovou atmosféru filmů dokresluje také práce se zvukem. Zdeněk Liška ve *Spalovači mrtvol* použil celým filmem postupující motiv operní árie. *Démanty noci* programově nevyužívají žádné hudby, pracují pouze s místy exponovanými zvuky reálného prostředí.

Jak plyne z předchozího rozboru, obě díla přistupují k zobrazení prostoru osobitě a novátorsky. Pro zachycení především filmového prostoru volí autoři prostředky adekvátní k příslušnému žánru. Díky tomuto citlivému přístupu se podařilo obohatit literární předlohy a vytvořit tak svébytná umělecká díla.

## 6. Seznam použité literatury

### 6.1. Prameny

Fuks, Ladislav (2005): *Spalovač mrtvol*, 4. vydání (Praha: Euromedia Group), 128 stran.

Lustig, Arnošt (1958): *Démanty noci*, 1. vydání (Praha: Mladá fronta), 187 stran.

### 6.2. Odborná literatura

Bachelard, Gaston (2009): *Poetika prostoru*, 1. vydání (Praha Malvern), 245 stran.

Bachtin, Michail Michailovič (1980): *Román jako dialog*, 1. vydání (Praha: Odeon), 479 stran.

Bernard, Jan (2010): *Z šedé zóny: texty a kontexty*, 1. vydání (Praha: Akademie múzických umění), 592 stran.

Bílek, Petr A. (2003): *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*, 1. vydání (Brno: Host), 360 stran.

Bilík, Petr; Ptáček, Luboš (2000): *Panorama českého filmu*, 1. vydání (Olomouc: Rubico), 514 stran.

Bubeníček, Petr (2002): Tematizace bestiality ve Fuksově *Spalovači mrtvol*, in *Sborník prací FF brněnské univerzity, řada literárněvědná bohemistická (V)*, roč. 50, č. 4, s. 125-131.

Cieslar, Jiří (2000): Když si film o něco začne říkat (rozhovor s Janem Němcem), in *Film a doba*, roč. 46, č. 2, s. 79-85.

Cinger, František (2009): *Arnošt Lustig zadním vchodem*, 1. vydání (Praha: Mladá fronta), 309 stran.

Fuks, Ladislav; Tušl, Jiří (1995): *Moje zrcadlo & co bylo za zrcadlem: vzpomínky, dojmy, ohlédnutí*, 1. vydání (Praha: Melantrich), 477 stran.

Gibson, Andrew (1996): *Towards a postmodern theory of narrative*, 1. vydání (Edinburgh: Edinburgh University Press), 301 stran.

Gilk, Erik (2013): *Vítěz i poražený: prozaik Ladislav Fuks*, 1. vydání (Brno: Host), 311 stran.

Haman, Aleš (1961): O takzvané „druhé vlně“ válečné prózy v naší současné literatuře, in *Česká literatura*, roč. 9, č. 4, s. 513-520.

Haman, Aleš (1991): Doslov, in Arnošt Lustig: *Tma nemá stín*, 1. vydání (Praha: Čs. spisovatel), 172 stran.

Haman, Aleš (1995): *Arnošt Lustig*, 1. vydání (Jinočany: H & H), 103 stran.

Hodrová, Daniela (1994): *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*, 1. vydání (Praha: KLP), 211 stran.

Hodrová, Daniela (1997): *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*, 1. vydání (Jinočany: H & H), 249 stran.

Hodrová, Daniela (2001): *...na okraji chaosu...: poetika literárního díla 20. století*, 1. vydání (Praha: Torst), 865 stran.

Holý, J.: *Komentář k Weilovým dílům Život s hvězdou, Žalozpěv za 77297 obětí a Na střeše je Mendelssohn*. Online dostupné na: <http://cl.ff.cuni.cz/holokaust/wp-content/uploads/jiri-holy-komentar-k-weilovym-dilum.pdf>

Holý, J.: *Obráz šoa v české literatuře*. Online dostupné na: [http://www.ucl.cas.cz/edicee/images/data/sborniky/kongres/%C4%8Cesk%C3%A1%20literatura%20-%20rozhran%C3%AD%20a%20okraje/009\\_jiri\\_holy.pdf](http://www.ucl.cas.cz/edicee/images/data/sborniky/kongres/%C4%8Cesk%C3%A1%20literatura%20-%20rozhran%C3%AD%20a%20okraje/009_jiri_holy.pdf)

Holý, Jiří (ed.) a kol. (2007): *Holokaust - Šoa - Zagłada v české, slovenské a polské literatuře*, 1. vydání (Praha: Karolinum), 278 stran.

Chatman, Seymour Benjamin (2008): *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*, 1. vydání (Brno: Host), 328 stran.

Chvátalová, Kateřina (2013): *Hieronymus Bosch: Zahrada pozemských rozkoší*, Praha, 47 stran, Bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění, vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

Janoušek Pavel a kol. (2007): *Dějiny české literatury: II. 1948-1958*, 1. vydání (Praha: Academia), 549 stran.

Janoušek Pavel a kol. (2008): *Dějiny české literatury: III. 1958-1969*, 1. vydání (Praha: Academia), 688 stran.

Kopaněvová, Galina (1969): Metamorfóza pana Kopfrkingla, in *Film a doba*, roč. 15, č. 5, s. 230-236.

Kořínková, Drahomíra (1977): Motivická výstavba Fuksova Spalovače mrtvol, in *Česká literatura*, roč. 25, č. 6, s. 531-538.

Kovalčík, Aleš (2006): *Tvář a maska: postavy Ladislava Fukse*, 1. vydání (Jinočany: H & H), 237 stran.

Kožmín, Zdeněk (1968): Variace a absurdita, in *Orientace*, roč. 3, č. 1, s. 76-78.

Lederbuchová, Ladislava (1986): Ladislav Fuks a literární mystifikace, in *Česká literatura*, roč. 34, č. 3, s. 234-243.

Lustig, Arnošt (2001): *Eseje: vybrané texty z let 1965-2000*, 2. vydání (Jinočany: H & H), 224 stran.

Mravcová, Marie (1990): *Literatura ve filmu*, (Praha: Melantrich), 188 stran.

Mravcová, Marie (1992): Arnošt Lustig – Démanty noci, in Táborská, J.; Zeman, M. (eds.), *Česká literatura 1945 – 1970: Interpretace vybraných děl* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství), s. 162-163.

Mravcová, Marie (1993): Čtvero literárních inspirací, in J. Jaroš, E. Strusková (eds.), *Filmový sborník historický IV* (Praha: Národní filmový archiv), s. 79–90.

Mravcová, Marie (2001): *Od Oidipa k Francouzově milence: Světová literatura ve filmu : interpretace z let 1982-1998*, 1. vydání (Praha: Národní filmový archiv), 371 stran.



- Opelík, Jiří (1967): *Spalovač mrtvol*, in *Literární noviny*, roč. 16, č. 32, s. 4.
- Petříček, Miroslav (1992): *Naděje a noc*, in *Literární noviny*, roč. 3, č. 20, s. 4.
- Pohorský, Miloš (2003): *Doslov*, in Ladislav Fuks: *Spalovač mrtvol*, 3. vydání (Praha: Odeon), 142 stran.
- Přádná Stanislava; Škapová Zdena; Cieslar Jiří (2002): *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let : o nové vlně*, 1. vydání (Praha: Pražská scéna), 387 stran.
- Putna, Martin C. (2011): *Homosexualita v dějinách české kultury*, 1. vydání (Praha: Academia), 494 stran.
- Ryanová, Marie-Laure (2010): *Narativní prostor*, in *Aluze*, č. 3, s. 38-46.
- Slawinski, Janusz (2002): *Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti*, in Trávníček, Jiří a kol.: *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70.-90. let XX. století* (Brno: Host), s. 116-129.
- Stanzel, Franz K. (1988): *Teorie vyprávění*, 1. vydání (Odeon: Praha), 321 stran.
- Svatoňová, Kateřina (2009): *2 ½ D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*, 1. vydání (Praha: Katedra filmových studií FF UK), 191 stran.
- Valušiak, Josef (2005): *Základy střihové skladby*, 3., rozšířené vydání (Praha: FAMU), 143 stran.
- Žalman, Jan (1993): *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, 1. vydání (Praha: Národní filmový archiv), 278 stran.