

Zobrazení symbolického násilí ve Fuksově *Spalovači mrtvol*

MACIEJ PODLASIN

Násilí je pojem implikující různé významy. Řekneme-li „násilí“, většinou si představíme nějaké přímé formy fyzické agrese. Příklady jsou četné. Světoznámý antropolog Santiago Genovés tvrdí, že násilí je fenomén, který poznamenal celou kulturu, je i součástí naší doby, důležitým prvkem každodenního života, a nelze mu uniknout (srov. GENOVÉS 1994: 9–15). Ale je to jen jediný způsob chápání tohoto pojmu? Teoretik populární kultury Slavoj Žižek tvrdí, že všechny příklady brutálního násilí jsou jenom špičkou ledovce, projevem mnohem složitějšího problému. Abychom mohli násilí zkoumat komplexně, musíme si nejdřív uvědomit, že se může projevovat ve všech lidských aktivitách. Podle Žižeka stačí ustoupit jen o krok, abychom nahlédli, že násilí je nezbytnou složkou našeho usilování o toleranci (srov. ŽIŽEK 2008: 8). Podstatou zkoumaného problému je křehkost *statu quo* a jeho postupné narušování. Přímá agrese, konflikty, válka – všechno je podle Žižeka důsledkem tohoto působení (TAMTÉŽ: 7–21).

Pro výzkum tohoto fenoménu jsem vybral prózu *Spalovač mrtvol* od Ladislava Fukse (1967), a to v porovnání se stejnojmennou filmovou adaptací Juraje Herze (1968). Domnívám se, že násilí se v obou uměleckých realizacích projevuje především symbolickými formami, které spolu někdy korespondují, jindy se v důsledku rozdílnosti obou médií liší.

Na začátku bychom měli identifikovat hlavního původce násilí: na první pohled jednoduchý úkol, je jím protagonista příběhu – Karel Kopfrkingl. Jeho aktivity jsou dokonalou ilustrací Žižekových tezí, neustálým narušováním oné zvláštní „morální, symbolické hranice“ (ŽIŽEK 2008: 22). V podstatě tu jde o proces, v němž je hodnotový systém obecně závazný pro obyvatele daného světa protagonistou průběžně „zpracováván“ tak, že jeho rodina ho mlčky akceptuje a postupně se mu podřizuje, začíná v jeho rámci fungovat.

Násilí v Kopfrkinglově jednání je patrné už na prvních stránkách knihy, kde se líčí rodinná exkurze do zoologické zahrady. Jak říká sám Kopfrkingl, je to místo, na němž se poprvé setkal se svou manželkou, kterou oslovuje Lakmé. Tento zážitek hrdina popisuje něžně a s úctou. Jak je možné, že v takovéto situaci nacházíme prvky násilí? Samozřejmě, pamatujeme-li na to, že

podstatou symbolického násilí je zdánlivá neviditelnost a subtilnost. V tomto případě bychom měli dát pozor na Kopfrkinglovu rétoriku a způsob jednání.

První nápadný moment je zvláštní, skoro sakrální atmosféra místa setkání, kterou popisuje Kopfrkingl. Zoologická zahrada se v jeho podání stává svatým prostorem, ve kterém se člověk může setkat s absolutnem. Jazyk, který používá hlavní postava, je silně stylizován a její řeč působí spíše jako promluva kněze než neformální komentář otce rodiny:

[...] „Tak jsme zase zde. Zde na tom drahém, požehnaném místě, kde jsme se před sedmnácti léty seznámili.“
(FUKS 2003: 7)

Zkusme pro povahu této řeči najít adekvátní metodu interpretace: poskytně nám ji mytologický koncept rumunského religionisty Mircey Eliadeho. Popsaná situace totiž vypadá jako dokonalý příklad reaktualizace mytického času počátku. Je to druh metafyzického návratu k minulosti. Výpověď má celou rodinu, jak rodiče, tak děti, přiblížit k onomu kouzelnému okamžiku, ve kterém se budoucí manžel a manželka setkali poprvé. O tom, že zoologická zahrada je vpravdě místem výjimečným, svědčí Kopfrkinglova další slova:

„Tak se mi zdá, Lakmé, že se tu za těch sedmnáct let nic nezměnilo. Podívej, i támhle ten had v rohu je tu jako tenkrát“ [...]
(TAMTÉŽ)

Tyto věty potvrzují Eliadovu tezi o cyklicky se vracejícím svatém čase. Postava se návratem do minulosti přibližuje absolutnu, čerpá sílu z tohoto kvazisakrálního zážitku. Díky tomu může prostě fungovat v obyčejném, každodenním životě (srov. ELIADE 2005: 101–110).

Co svědčí o tom, že ve sledované pasáži se projevuje symbolické násilí? Především celá situace je dominantně kontrolována hlavní postavou: Kopfrkingl ji ve skutečnosti celou ovládá, ba vlastní. Vůbec nepřemýšlí o názorech rodiny, zabývá se jen svými zážitky a pocity. De facto *tvorí prostor*, jenž ho obklopuje. Když se o něco později Lakmé snaží něco přidat k hovoru, Kopfrkingl ji zastavuje a dál pokračuje ve své tirádě. Proč? Cožpak není citlivým a milujícím manželem a otcem?

Odpověď na tuto otázku můžeme najít v monografii Aleše Kovalčíka (2006), který si jako klíčové kategorie zkoumání Fuksova díla stanovuje tvář a masku. Podle něj je maskování typické pro spisovatele, kteří se určitým způsobem snaží skrýt pravou identitu svých postav. Maska je ovšem natolik čitelná, že čtenář nemá potíže s jejím dešifrováním (viz KOVALČÍK 2006: 7–8). Tato teze se podle mého názoru dobře hodí ke *Spalovači mrtvol*, protože právě Karel Kopfrkingl se stále chová tak, jako by nosil masku. Je možné říci, že funguje podle předem nastaveného schématu: vždycky se usmívá, je klidný a rozvážný. Přitom nedovoluje své rodině promluvit, vyjádřit se

během diskuse: odmítá například myšlenky své manželky, neboť mu překážejí v jeho vlastních úvahách na téma běhu života. Když Lakmé mluví o tom, že ve skutečnosti jsou šťastní a vede se jim dobře, Kopfrkingl namítá:

„Nevede,“ řekl Kopfrkingl „Tvou zásluhou. Že jsi měla věno. Že nás podporovala tvá blažená matka. Že nás podporuje tvá slatiňanská teta [...]“
(FUKS 2003: 8)

Kopfrkingl nemůže uznat manželčin názor, protože by ohrožoval jeho svět; vnesl by do něj skutečnost, kterou sám těžko zpracovává – musel by změnit své chování. V této pasáži zřetelně vidíme Kopfrkinglovu potřebu kontrolovat situaci. Kovalčík tvrdí, že Lakmé přichází o svou nezávislost až ve chvíli, kdy její manžel vstoupí do nacistické strany (srov. KOVALČÍK 2006: 58). Já se domnívám, že tato postava vlastně nikdy nebyla samostatná a že je to patrné hned na začátku příběhu, v citované scéně.

Zajímavým prvkem a zároveň znamením symbolického násilí je postava, která se objevuje v pozadí. Je to mladá, černošská dívka s velmi smutným obličejem, která se objevuje v různých momentech děje. Její přítomnost je silně spojena právě s narušováním *statu quo*. Během Kopfrkinglova projevu, týkajícího se výjimečnosti místa, ve kterém je s rodinou, se dívka dívá na hada zavřeného v kleci. Snad můžeme vyslovit hypotézu, že se jedná o aktualizaci známého biblického motivu setkání s hříchem. Je to samozřejmě také odkaz na motto celé knihy:

Největší lstí ďábla je, když sám o sobě prohlašuje, že není.
(FUKS 2003: 1)

Symbolické násilí ve výše zmíněné pasáži je ještě patrnější ve filmové adaptaci, ačkoliv samotná epizoda je kratší než v literární předloze. Způsob filmového podání naznačuje, že hlavní postava může být ve skutečnosti, jak konstatuje Kovalčík v rozboru literární předlohy, „usměvavým monstrem“ (2006: 59), které se skrývá pod maskou laskavého muže.¹ Lze říci, že Herz už na začátku ukazuje Kopfrkinglovu deformaci. Divák vidí jenom části tváře hlavní postavy, které vůbec neladí s představou, jakou bychom si vytvořili na základě četby textu. Obličej s upřeným pohledem působí zneklidňujícím dojmem a je v rozporu s laskavou řečí postavy. Takový záběr nám nutí otázku – může takový muž být laskavým manželem a otcem rodiny? Díky tomu, že Herz se zde soustředí na detaily, můžeme si od počátku uvědomit princip masky a postupně ji lépe dešifrovat. Kovalčík konstatuje, že tímto způsobem může tvůrce (nyní bez ohledu na to, zda mluvíme o spisovateli nebo o režisérovi), naznačit pravdivý charakter a pravé zájmy protagonisty *Spalovače mrtvol* (srov. TAMTÉŽ: 9). Dalším prvkem, který zdůrazňuje

¹ Jak jsem naznačil na začátku, mezi oběma díly existují v mnoha aspektech zjevné korespondence; proto jsem si dovolil vztáhnout Kovalčíkovo tvrzení i k filmové adaptaci.

Kopfrkinglovou monstróznost, je zvuk. Znepokojující atonální hudební doprovod je důležitou složkou celé scény v zoologické zahradě. Spolu s obrazem tvoří identitu hlavní postavy a představu o ní.

Důležitý je také způsob zobrazení prostředí. Především je třeba zdůraznit, že prostředí není určeno. Je možné říct, že svět, jak v románu, tak ve filmu, je souběžně popisován či ještě spíše konstruován Kopfrkinglem samým od základů. Každá věta odkrývá jeho další část. Opět s použitím Eliadovy optiky bychom mohli říci, že Kopfrkingl je jako Bůh, který mění realitu prostřednictvím slov (srov. ELIADE 2005: 105–110). Komponuje svůj svět a umisťuje do něj jako loutky členy své rodiny. Nicméně jeho dílo není dokonalé, a ve filmu dokonce jako by sám poukazyval na jeho monstróznost: to je nejlépe patrné v záběru, ve kterém se Kopfrkingl spolu s rodinou se dívá do vypouklého zrcadla, v němž jsou jejich postavy i okolní prostor deformovány. To všechno samozřejmě odkazuje k charakteru hlavní postavy a k jeho budoucím činům, jejichž podstatou je symbolické násilí. Filmové zobrazení takto předjímá Kopfrkinglovo chování a zároveň je přítom implicitně hodnotí.

Další projev sledovaného fenoménu najdeme v líčení rodinné návštěvy v pražském Panoptiku. Panoptikum je složitě organizovaný prostor věnovaný tématu moru, zaplněný voskovými figurínami, jež představují lidi, kteří se nějak dostali do styku s chorobou. V prvním sále se nachází ponurý lékárník, jenž je obklopen početnými knihami a různým lékárnickým zbožím. Tento člověk se snaží najít lék pro záchranu ostatních, ale jak průvodkyně upozorňuje publikum, nepodaří se mu to.

V této pasáži se symbolické násilí manifestuje už samotným výběrem místa, do kterého Kopfrkingl svou rodinu vede. Podle něj je výlet do Panoptika dokonalou příležitostí pro radostné strávení času:

„Abychom se tedy také jednou pobavili, pookřáli a přišli na jiné myšlenky [...]“
(FUKS 2003: 14)

Kopfrkingl vůbec nevěnuje pozornosti skutečným zájmům své rodiny – naopak, vnucuje jim své názory. Jeho koníčky mají být koníčky jeho blízkých. A skutečně to tak vypadá, protože na i návštěvu do Panoptika jdou spolu a nikdo nic nenamítá. Kopfrkingl se ovšem o svém návrhu s nikým neradil, prostě řekl, co mají ostatní dělat, a jeho informace tak vlastně implikuje rozkaz. O tom, že rodina ve skutečnosti nejspíš do Panoptika jít nechtěla, svědčí krátký rozhovor otce se synem:

„To bude něco hrozného?“ [...] „Utrpení [...] ale utrpení, proti němuž má už dnes člověk zbraň. Přece by ses nebál,“ řekl, „vždyť je to jen taková pout'ová atrakce.“
(TAMTÉŽ: 15)

Také ve filmové adaptaci je zdůrazněno, že celá rodinná vycházka je ve skutečnosti řízena Kopfrkinglem, tato scéna zde však nabývá ještě silnějšího významu. Výlet do Panoptika je ukázán v kontextu dřívější návštěvy zábavního parku, jež je na rozdíl od muzea voskových figurín místo radosti a veselí. Množství lidí, kteří se přišli pobavit a zažít dobrodružství, vyvolává šťastnou atmosféru, jež je patrná také z výrazu ve tvářích jednotlivých členů Kopfrkinglovy rodiny. Jak Lakmé, tak Mili a Zina jsou jako hypnotizovaní, oslnění energií místa. Naopak Kopfrkingl se cítí evidentně špatně, je unavený a znučený. Je vidět, že si na tomto místě připadá cizí, neumí si najít svůj známý, osobně zmapovaný prostor. Hledá proto vhodnější místo pro strávení volného času s rodinou, a tím je právě Panoptikum. Jakmile kamera ukáže prostor tohoto zvláštního muzea, rodinná nálada se úplně změní. Nyní je Kopfrkingl tím, kdo čerpá sílu a radost z místa, na kterém se nachází. Jeho příbuzní se ovšem zjevně bojí, chtěli by být jinde, mají prostě jiné zájmy. Neumí se ztotožnit s místem, na které je Kopfrkingl vzal, ale na druhou stranu se nebouří. To potvrzuje tezi o úplné podřízenosti členů jeho rodiny.

Je třeba dodat, že motiv panoptika byl v Herzově filmu pozměněn a rozvinut. Muzeum není věnováno moru, nýbrž vraždám. Figuríny představují jak oběti, tak vrahy. Nicméně i ve filmu je morový sál, do kterého byl Kopfrkingl pozván, ve zvláštním finále scény v Panoptiku. Podstatné je, že Karel byl pozván kvůli svým zájmům. Je odborníkem, který může tento sál opravdu ocenit. Chtěl tím Herz ukázat, kým je ve skutečnosti hlavní postava? Nebo chtěl ještě zvýraznit rozdíl mezi protagonistou a jeho rodinou? Jsem přesvědčen, že na obě otázky lze odpovědět kladně.

Shrňme proto: princip symbolického násilí je totožný v literární předloze i ve filmové adaptaci Juraje Herze, díky možnostem vizuální reprezentace bylo však možné ukázat ve filmu více aspektů symbolického násilí i prostřednictvím detailů. Připomeňme ještě závěrem Žižekovo varování (srov. 2008: 219–220): symbolické násilí je subtilní působení, které, pokud není přerušeno, může vést k explozi fyzické agrese.

PRAMENY

FUKS, Ladislav

2003 [1967] *Spalovač mrtvol* (Praha: Odeon)

FILMY:

Spalovač mrtvol (1968, režie Juraj HERZ)

LITERATURA

ELIADE, Mircea

2005 [1956] „Czas święty i mity“, in Mencwel, Andrzej, (ed.): *Antropologia Kultury*. (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego), s. 101–111

GENOVÉS, Santiago

1994 *Violence revisited. Part 1. The beginnings* (Paris: UNESCO), s. 3–25

KOVALČÍK, Aleš

2006 *Tvář a maska. Postavy Ladislava Fuksa* (Jinočany: H & H)

ŽIŽEK, Slavoj

2008 *Violence. Six Sideways Reflections* (London: Picador)

Representation of Symbolic Violence in *The Cremator* by Ladislav Fuks

The paper focuses on symbolic aspects of violence in the fiction *Spalovač mrtvol* (*The Cremator*, 1967) by Ladislav Fuks. The analysis is based on Slavoj Žižek's explanation as presented in *Violence. Six Sideways Reflections* (2008). The main aim of the paper is to demonstrate that *The Cremator* is a lecture on violence, which is manifested and employed in various, mostly subtle (i.e. not necessarily physical) ways such as communication of the protagonist of the story, Karel Kopfkingl, with other characters. Kopfkingl proves to be the main source of violence in the storyworld, which results in creating a new “reality” within. The fiction is compared with its film adaptation by Juraj Herz (1968). The representation of violence basically corresponds with the original literary text, but due to the visual character and technical capacities of the media, the film version is able to show more aspects of violence as well as to provide director's own interpretation of particular elements of the story by employing devices such as camera shot, perspective or soundtrack.