

MIĘDZY BIEDERMEIEREM A GROZĄ HOLOCAUSTU. FILMOWA REPREZENTACJA PERSPEKTYWY NEKROFIŁA W PALACZU ZWŁOK JURAJA HERZA

ROBERT BIRKHOLC

Instytut Literatury Polskiej, Uniwersytet Warszawski
Institute of Polish Literature, University of Warsaw
beerek38@wp.pl

Filmy czechosłowackiej Nowej Fali – wciąż odkrywane na nowo przez kinomanów i filmoznawców – są z dzisiejszej perspektywy jednym z najciekawszych zjawisk w kinie modernistycznym lat 60. i 70.¹ Nurt ten kojarzy się przede wszystkim z autentyzmem, improwizacją, obsadą złożoną z naturšczyków i ironicznym poczuciem humoru, charakterystycznym na przykład dla wczesnych dzieł Miloša Formana. Niestety, filmoznawcy rzadko kiedy zwracają uwagę na to, że na gruncie czeskiego i słowackiego kina pojawiły się również jedne z najbardziej oryginalnych zabiegów subiektywizujących w historii kina². W filmach takich jak *Diamenty nocy* (1964) Jana Němeca, *Piąty jeździec apokalipsy* (1964) Zbynka Brynychy, *Sklep przy głównej ulicy* (1965) Jána Kadára i *Elmara Klosa czy 322* (1969) Dušana Hanáka czechosłowaccy twórcy próbowali oddać emocje bohaterów za pomocą wizualnych metafor i stylistycznych deformacji. Co ciekawe, narracja zsubiektywizowana bardzo często łączyła się w tych filmach

¹ Więcej na temat kategorii modernizmu filmowego w kontekście kina czeskiego zob. G. Świętochowska, „Nieustanne błąkanie się w tę i z powrotem”. Aktualizacja kategorii modernizmu w relacji do kina czeskiego, „Panoptikum” 2014, nr 13 (20), s. 70-88.

² Nawet monografista nurtu Peter Hames poświęca bardzo mało uwagi zabiegom subiektywizującym. Zob. P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, tłum. J. Burzyńska, E. Ciszewska, K. Chojnowski, I. Hansz, J. Matyskiela, G. Świętochowska, Gdańsk 2009.

z ironią, a nawet groteską – wyrażony za pomocą ekspresywnych środków dramat wewnętrzny postaci kontrastował bowiem z „lekkim” i „przaśnym” portretem czeskiego i słowackiego społeczeństwa. Dysonans ten znalazł szczególnie sugestywny wyraz w *Palaczu zwłok* (1969) Juraja Herza, filmie, który imponuje bogactwem formalnym, a jednocześnie konfunduje widza. Przedstawiając świat z perspektywy nekrofila, reżyser pokazuje bowiem, że pocziwy środkowoeuropejski biedermeier może być kolebką spotworniałej świadomości.

Autor literackiego pierwowzoru filmu, Ladislav Fuks, wielokrotnie mierzył się w swojej twórczości z traumą drugiej wojny światowej oraz Holocaustu i opisywał doświadczenie zarówno oprawców, jak i ofiar okrutnej przemocy. Wspólną cechą najważniejszych utworów pisarza jest, poza tematem, ich szczególna poetyka: czeski autor chętnie kreował świat lekko groteskowy i wykorzystywał chwytów charakterystyczne dla makabreski. W takiej właśnie konwencji utrzymany jest także wydany w 1967 roku *Palacz zwłok*, opowieść o Karlu Kopfrkinglu, statecznym czeskim mieszczańskim, który u schyłku lat 30. wstępuje do partii faszystowskiej i przeprowadza „czystkę” w swoim najbliższym otoczeniu, nie oszczędzając nawet żony i syna. Literaturoznawcy oraz recenzenci klasyfikowali *Palacza zwłok* jako horror³ i nazywali go powieścią post-ekspresjonistyczną⁴. Portret Kopfrkingla może budzić grozę nie tylko z powodu narastającego szaleństwa protagonisty, lecz także dlatego, że zostaje niemal pozbawiony zewnętrznego komentarza. Z wyjątkiem faszysty Reinkego, drugoplanowi bohaterowie zazwyczaj milczą i nigdy nie wiemy, co myślą o bohaterze. Narrator „trzecioosobowy” wydaje się obiektywny, ale przyjmuje czasem perspektywę bohatera i posługuje się mową pozornie zależną

Adaptacja powieści Fuksa weszła na ekrany w 1969 roku, w okresie „normalizacji” po stłumieniu praskiej wiosny, wyjątkowo trudnym dla czeskiego i słowackiego społeczeństwa. Źródeł mrocznej atmosfery dzieła można upatrywać właśnie w ponurych nastrojach, jakie ogarnęły Czechosłowację po interwencji wojsk Układu Warszawskiego. Komunistyczne władze były tego

³ Zagadnienie genologicznej przynależności *Palacza zwłok* opisał Patrycjusz Paják w monografii: *Groza po czesku. Przypadki literackie*, Warszawa 2014, s. 337-353.

⁴ A. Morawiec, *Nowy szczęśliwy ład (Ladislav Fuks: „Palacz zwłok”*, Kraków 2003), „Akcent” 2003, nr 3, s. 168.

świadome i wkrótce po premierze zakazały wyświetlania filmu w kinach. Początkowo niedoceniany i szybko zapomniany obraz wszedł do ponownej dystrybucji w Czechosłowacji zaraz po upadku komunizmu, ale światowy rozgłos zdobył dopiero w XXI wieku. *Palacz zwłok* zyskał wówczas wśród kinomanów status filmu kultowego, został wydany na DVD, a w Polsce był także dystrybuowany w kinach studyjnych⁵. Mimo to nie pojawiły się dotychczas prawie żadne analizy dzieła, które posługuje się jedną z najbardziej interesujących form subiektywizacji w historii kina.

SUBIEKTYWIZACJA ZAPOŚREDNICZONA

Juraj Herz, który napisał scenariusz razem z Věřą Kalábovą oraz z samym Fuksem, zdecydował się zachować subiektywny tryb narracji powieści. Przedstawiając percepcję nekrofilicznego pracownika krematorium (w tej roli Rudolf Hrušínský, znany widzom między innymi z kreacji dobrego wojaka Szwejka), reżyser tworzy reprezentację zarówno mrocznych żądz władających bohaterem, jak i fikcyjnego obrazu, który wytwarza o sobie mężczyzna. Podobnie jak w literackim pierwowzorze, o obsesjach protagonisty możemy dowiedzieć się z jego monologów, implikujących patologiczne zainteresowanie śmiercią, ale Herz stosuje także całe spektrum innych, niewerbalnych środków subiektywizujących. Percepcja nekrofilicznego bohatera modeluje formę całego dzieła: montaż, kompozycję kadrów, dobór planów etc.

W przypadku analizy *Palacza zwłok* kluczowe jest zagadnienie fokalizacji⁶ wpisanej w narrację filmu, dlatego kategorii tej warto poświęcić nieco więcej uwagi. Za Mieke Bal można wyróżnić dwie podstawowe formy fokalizacji:

⁵ Film został wprowadzony do polskich kin 26 lipca 2011 roku przez Art House.

⁶ Fokalizację definiuję jako wewnątrztekstową perspektywę, w ramach której przedstawiany jest świat diegetyczny (lub jego elementy) w utworze narracyjnym. Więcej na ten temat zob. R. Birkholc, *Fokalizacja*, hasło na stronie: <https://poetyka.wordpress.com/fokalizacja/> [dostęp 04.05.2018]. Pojęcie fokalizacji zostało wprowadzone przez Gerarda Genette'a, ale było następnie modyfikowane przez takich badaczy, jak np. Mieke Bal. Zob. m.in. G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, trans. J.E. Lewin, New York 1980; M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Rajewska, E. Kraskowska, Kraków 2012; P. Verstraten, *Film Narratology*, trans. S. van der Lecq, Toronto 2009.

zewnątrzną, kiedy oglądamy wydarzenia z perspektywy, której nie można przypisać żadnej z postaci, oraz wewnętrzną, kiedy narracja oddaje „punkt widzenia” któregoś z bohaterów. Z pełną focalizacją wewnętrzną mamy do czynienia w przypadku klasycznych ujęć subiektywnych (*POV shots*), strumieni świadomości, snów, marzeń czy fantazji postaci. Znacznie częściej występuje jednak sytuacja, kiedy jedne elementy narracji są focalizowane zewnątrz, a inne wewnątrz: na przykład w *Ucieczce skazańca* (1956) Roberta Bressona akcja pokazywana jest w sposób czysto relacjonujący i zobiektywizowany, ale towarzyszy jej subiektywny monolog spoza kadru.

Istnieje jednak także inna możliwość, kiedy to focalizacja wewnętrzna i zewnętrzna nie są od siebie odseparowane, ale nakładają się na siebie. Na przykład w jednym z ujęć *Konformisty* (1970) Bernarda Bertolucciego kamera ukazująca głównego bohatera jest nienaturalnie przekrzywiona i pokazuje go pod tak zwanym holenderskim kątem (*Dutch angle*). Nie patrzymy wówczas z fizycznej perspektywy mężczyzny, ale jego odczucia – przekonanie o własnej inności i „nienormalności” – zostają niejako „wchłonięte” przez narrację i oddane za pomocą nietypowego nachylenia kamery. Zabieg subiektywizujący w *Konformiście* przybliży widzowi emocje postaci, ale jednocześnie zawiera pewien zewnętrzny komentarz – groteskowa forma subiektywizacji każe się zdystansować od neurotycznego, pogrążonego w obsesjach protagonisty. Można powiedzieć, że jest to swego rodzaju „wariacja” na temat postrzegania rzeczywistości przez bohatera, a nie dokładna „reprodukcja” jego stanu wewnętrznego.

Sytuacja ta może przypominać literacką technikę mowy pozornie zależnej, w której nie sposób jasno oddzielić perspektywy wewnętrznej bohatera od perspektywy zewnętrznej narratora⁷. Jako że literaturoznawczy termin

⁷ Literaturoznawcy do dziś spierają się o to, czy mowa pozornie zależna to pozbawione wykładników gramatycznych przytoczenie słów i myśli bohatera, czy też ich imitacja dokonana przez narratora. Skłaniam się ku temu drugiemu stanowisku, reprezentowanemu m.in. przez Roya Pascala. Jak pisze Pascal, „mowa pozornie zależna [Pascal używa tu zapisu «FIS», będącego skrótem angielskiego terminu *free indirect speech* – przyp. R. B.] [...] służy jednocześnie dwóm celom. Z jednej strony, z niezrównanym wigorem przywołuje postać poprzez jej słowa, ton głosu i gesty. Z drugiej strony, osadza wyrażenia lub myśli postaci w ciągu narracji i, co nawet ważniejsze, w interpretacji narratora, który wyraża również własny

jest niefortunny w odniesieniu do dzieł filmowych, proponuję stworzenie nowej kategorii – subiektywizacji zapośredniczonej⁸. Określenie „zapośredniczona” wskazuje na to, że narracja tego typu nie tworzy iluzji bezpośredniego dostępu do świata wewnętrznego bohaterów, lecz uwydatnia mediację pewnej „wyższej” instancji narracyjnej w przekazywaniu stanów wewnętrznych postaci⁹. Narracja nie tyle odwzorowuje, ile symuluje percepcję postaci, posługuje się jej stanem emocjonalnym czy sposobem myślenia. Podobnie jak w mowie pozornie zależnej¹⁰, reprezentacja ta może zawierać akcenty krytyczne lub ironiczne wobec bohatera. Wydaje się, że kategoria ta jest wyjątkowo użytecznym narzędziem do analizy *Palacza zwłok*, w którym interferencja fokalizacji wewnętrznej i zewnętrznej pozwala na przedstawienie rozmaitych sprzeczności tkwiących w owładniętym mrocznymi pragnieniami czeskim mieszczańcinie.

DWIE TWARZE STATECZNEGO MIESZCZANINA

Film Juraja Herza, podobnie jak powieść Fuksa, rozpoczyna się od monologu wygłaszanego przez Karla Kopfrkingla w zoo. Już w prologu pojawiają się pewne sygnały, że główny bohater jest postacią rozdwojoną wewnątrznie, a narracja została przefiltrowana przez jego percepcję. Z monotonną wypowiedzią mężczyzny, skierowaną do żony i dzieci, kontrastuje sposób obrazowania: krótkie ujęcia, „pocięte” kadry oraz brak płynności w montażu

sposób patrzenia i odczuwania”. R. Pascal, *Dual Voice, Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*, New Jersey 1977, s. 74-75. O dwugłosowości mowy pozornie zależnej pisał także Walentin Wołoszynow. Zob. W. Wołoszynow, *Z historii form wypowiedzi w konstrukcjach języka*, tłum. Z. Saloni, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, oprac. M.R. Mayenowa, Warszawa 1970, s. 468.

⁸ Więcej na temat tej kategorii zob. R. Birkholc, *Narracja subiektywna zapośredniczona jako filmowa „mowa pozornie zależna”*, [w:] *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, red. E. Szczęsna, P. Kubiński, M. Leszczyński, Kraków 2017, s. 327-339.

⁹ Celowo unikam kategorii „narratora”, która wywodzi się z literaturoznawstwa i nie może zostać z pełnym sukcesem przeniesiona na grunt filmowy.

¹⁰ W książce o ironii Zofia Mitosek poświęca osobny rozdział mowie pozornie zależnej. Zob. Z. Mitosek, *Co z tą ironią?*, Gdańsk 2013, s. 57-84.

obrazu. Trwająca sto dziewiętnaście sekund scena jest zbudowana aż z pięćdziesięciu czterech ujęć, a zatem średnia długość ujęcia wynosi tylko 2,2 sekundy¹¹. Krótkie, często migawkowe ujęcia tworzą dynamikę, której nie da się uzasadnić ani wydarzeniami fabularnymi, ani monologiem bohatera, i sugerują istnienie pewnych „podskórnych” napięć kryjących się za słowami spokojnie wypowiedzianymi przez Kopfrkingla. Film zaczyna się od czterech ujęć przedstawiających kratę, za którą przechadza się lampart. Cięcia nie są bardzo wyraźne, ale jednak widoczne. Herz stosuje tu łagodną formę tak zwanych *jump cuts*¹² – pokazuje kratę z niemal identycznych punktów widzenia, ale dzieli fragment na cztery ujęcia, nieznacznie zrywając czasowe *continuum*. Dynamizuje to ruch lamparta, a jednocześnie wskazuje na zaburzony charakter czasoprzestrzeni w filmie.

Na początku *Palacza zwłok* nie pojawia się ujęcie ustanawiające, dzięki któremu widz mógłby zorientować się w topografii zoo. Wielkie zbliżenia wyodrębniają postaci (przede wszystkim głównego bohatera) oraz zwierzęta z otoczenia, a tło zostaje praktycznie wyeliminowane. Kadry są „pocięte” – widzimy często jedynie fragmenty ludzi oraz zwierząt. Pierwszy plan ogólny, przedstawiający rodzinę Kopfrkingłów stojącą przed klatką, pojawia się w czterdziestej trzeciej sekundzie filmu, ale jest nietypowy, ponieważ bohaterowie ukazywani są od tyłu, z dużego dystansu. Kamera pokazuje obiekty albo zbyt blisko, albo zbyt daleko. W scenie tej pojawia się także jeden fragment o niejasnym statusie ontycznym (realna sytuacja?, wyobrażenie?), przedstawiający dzieci głównego bohatera w klatce. Spójna wizja świata przedstawiona w werbalnej opowieści Kopfrkingla zostaje

¹¹ Autorzy bloga VashiVisuals policzyli średnią długość ujęcia w sześciu najbardziej dynamicznych filmach akcji z pierwszej dekady XXI wieku (m.in. w *Resident Evil 2* i *Szklanej pułapce 4*). Średni czas ujęcia wahał się od 1,64 do 1,96 sekundy. Zob. <http://vashivisuals.com/category/one-sheets/average-shot-length-one-sheets/> [dostęp: 19.06.2016]. Nie trzeba dodawać, że prolog zrealizowanego cztery dekady wcześniej *Palacza zwłok* nie przedstawia dynamicznej sceny akcji, ale spokojną wizytę w zoo.

¹² Jak pisze David Bordwell, najważniejszym wyznacznikiem *jump cuts* jest ciągłość przestrzenna punktu widzenia i nieciągłość czasu trwania. Zob. D. Bordwell, *Jump Cuts and Blind Spots*, „Wide Angle” 1984, nr 1, t. 6, s. 5. Badacz dodaje, że jedną z funkcji *jump cuts* może być subiektywizacja. Ibidem, s. 10.

przeciwstawiona fragmentarycznej i niepokojącej narracji wizualnej. Można przyjąć, że narracja w sposób niebezpośredni oddaje percepcję bohatera: wbrew racjonalnym monologom, czeski mieszczanin patrzy na świat, kierując się nie tyle rozumem, ile pragnieniami, a jego obraz rzeczywistości jest zdeformowany.

Zwierzęta w zoo zostają poprzez montaż skojarzone z postacią Kopfrkingla. W prologu filmu można wyróżnić następujące skojarzenia wizualne: trajektoria ruchu lamparta i łuski na skórze węża – faliste linie na czole bohatera; oko Kopfrkingla – oczy zwierząt; ucho mężczyzny – ucho nosorożca. Można to traktować jako przejaw ironicznej fokalizacji zewnętrznej, wskazującej na „zwierzęcą” stronę osobowości bohatera, ale także jako wyraz subiektywnej fascynacji, a nawet nieuświadomionej identyfikacji Kopfrkingla ze zwierzętami – zwłaszcza drapieżnymi. Obecność węża, zgodnie z utrwaloną w kulturze symboliką, może ponadto wskazywać na przebiegły charakter mężczyzny, który ukrywa swoje rzeczywiste pragnienia pod zasłoną kwiecistych monologów¹³. Pokazując bohatera, kamera często skupia się na detalach – czole, nosie, oczach, uchu, ustach – i pokazuje je z tak bliskiej perspektywy, że niemal widoczna staje się faktura skóry mężczyzny. Dzięki temu prawiący morały Kopfrkingl¹⁴ nie jawi się jako uporządkowany i racjonalny podmiot, ale jako podmiot cielesny, a zatem zależny od popędów i pragnień. Kamera pokazuje także fakturę skóry zwierząt – łuski, wypustki i sierść – tworząc dodatkową analogię pomiędzy protagonistą a mieszkańcami zoo.

Narracja prologu *Palacza zwłok* oddaje percepcję bohatera, ale zawiera także zewnętrzny komentarz na temat jego rozdwojonej osobowości. W pierwszym ujęciu filmu ostrość kamery skierowana jest na kratę, za którą widać poruszającego się lamparta. Krata oddziela drapieżnika od przestrzeni, w której znajdują się bohaterowie i z której dochodzi głos

¹³ Oczywiście nie przypadkiem Lakme, żona Kopfrkingla, później zamordowana przez męża, nie zostaje skojarzona z drapieżnikiem, ale z pawiem. Kobięta wizualnie łączą z pawiem barwy (czerni i biel) oraz „ozdoby” – jej kapelusz można skojarzyć z czubem z piór na głowie ptaka.

¹⁴ Kopfrkingl mówi między innymi: „No widzisz, kochana, mówimy o łaskawej przyrodzie, miłosiernym losie, łaskawym Bogu, osądzamy innych, wytykamy im to i tamto... Ale jacy jesteśmy sami?”.

Kopfrkingla. Można powiedzieć, że krata stanowi granicę między „nie-ludzkim” światem natury a „ludzkim” światem kultury. Skojarzenie bohatera ze zwierzętami kwestionuje jednak ten podział. W późniejszych ujęciach ostrość skierowana jest już na znajdujące się w zamknięciu zwierzęta, a w niektórych ujęciach kraty w ogóle nie są pokazywane. Granica między światem natury a światem kultury zostaje zaburzona jeszcze bardziej, kiedy nagle okazuje się, że w jednej z klatek znajdują się dzieci głównego bohatera – Milik i Zina. Kopfrkingl strofuje córkę i syna za naruszenie granicy między naturą a kulturą: „Przestańcie, dzieci! Klatki są przecież dla zwierząt!”. Status ujęcia jest jednak ambiwalentny: w jaki sposób Milik i Zina znaleźli się nagle za kratą? Czy nie jest to przypadkiem subiektywna fantazja Kopfrkingla? Wbrew słowom wypowiedzianym przez bohatera, w pierwszej scenie *Palacza zwłok* zawartych zostało wiele sugestii, że granica między naturą a kulturą jest płynna.

Bardzo istotne jest także zakończenie prologu, w którym Kopfrkinglowie podchodzą do owalnego lustra znajdującego się w zoo. W pierwszym ujęciu, kiedy widzimy odbicie bohaterów w zwierciadle, Karl mówi: „Jesteśmy piękną, błogosławioną rodziną”, a jego komentarz dobrze koresponduje z sielankowym obrazem. Po chwili perspektywa jednak zmienia się i kamera patrzy na bohaterów z góry, z miejsca, w którym znajduje się lustro. Ujęcie to zostało zrealizowane przy użyciu obiektywu szerokokątnego, który sprawia, że obiekt znajdujący się najbliżej kamery wydaje się zniekształcony i nieproporcjonalnie duży w stosunku do reszty. Wskutek tego zabiegu postać stojącego na pierwszym planie Kopfrkingla jest zdeformowana: czoło, oczy i nos bohatera są nienaturalnie duże, co tworzy groteskowe wrażenie. Zniekształcenie twarzy mężczyzny sprawia, że wygląda on niepokojąco i mrocznie.

Można przyjąć, że zdeformowany obraz oddaje stan psychiczny Karla¹⁵ – ujawnia mroczne impulsy władające mężczyzną. Ujęcia, w któ-

¹⁵ W nieco inny sposób Herz posłużył się szerokokątnymi obiektywami w mrocznej baśni *Morgiana* (1972), do której zdjęcia zrealizował Jaroslav Kučera. Technika zdjęciowa nadaje tam niepokoju scenom, w których główna bohaterka myśli o zabiciu siostry. W *Morgianie* użycie szerokokątnych obiektywów jest jednak dodatkowo motywowane – Herz pokazuje świat przedstawiony z perspektywy... kota, tytułowej Morgiany. Na temat subiektywnych technik zastosowanych

rych zniekształcony sposób przedstawienia bohatera służy reprezentacji jego zdeformowanej percepcji, są bardzo interesujące z narratologicznego punktu widzenia. Inaczej niż w wypadku behawiorystycznej obserwacji, nie jest to typowa sytuacja, w której ciało postaci komunikuje o jej stanie wewnętrznym, ponieważ wygląd bohatera jest zniekształcony przez środki narracyjne, a nie przez naturalną ekspresję postaci. Za pomocą optycznej deformacji zostają przedstawione uczucia miotające Kopfrkinglem, dlatego można przyjąć, że jest to subiektywizacja zapośredniczona¹⁶. Ujęcie to kontrastuje z poprzednim, w którym Kopfrkingl jawi się jako poczciwy mąż i ojciec. Co znamienne, najpierw oglądamy obraz odbity w lustrze – nie jest to realność, ale społeczny wizerunek, który mężczyzna próbuje wykreować. W kolejnym ujęciu ujawnia się druga twarz bohatera i przedstawienie to zostaje zakwestionowane.

Krzysztof Skowroński zwrócił uwagę, że obraz zdeformowanej twarzy w sztuce może uruchamiać następujące refleksje:

Czy jestem do końca jednością (osobowości, tożsamości), czy wielością pojęć, instynktów, stanów psychicznych i ambicji; czy jestem autentyczny, czy muszę być wypadkową oddziaływań kulturowych i społecznych? Czy twarz wyraża moją duchowość, czy moją fizyczność?¹⁷

w *Morgianie* zob. G. Piotrowski, *Juraja Herza sposób na stylizację rzeczywistości (Przypadek „Morgiany”)*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89-90, s. 102-112.

¹⁶ Analogiczny przypadek opisuje Peter Verstraten. W jednym z ujęć *Obietnicy (The Pledge)* Seana Penna widzimy na pierwszym planie postać głównego bohatera Jerry’ego Blacka, a na drugim – bawiących się na imprezie gości. Jedynie postać Blacka jest w tym ujęciu nieostra, co, zdaniem Verstratena, jest motywowane jego oszołomieniem. Verstraten uznaje, że mamy tu do czynienia z nakładaniem się fokalizacji wewnętrznej i fokalizacji zewnętrznej: „Mimo że to on [główny bohater filmu – przypis R.B.] jest przedmiotem fokalizacji (zewewnętrznej), ujęcie nie może być interpretowane inaczej niż jako reprezentacja jego (wewnętrznego) stanu umysłu”. Zob. P. Verstraten, op. cit., s. 73. W *Palaczu zwłok* zachodzi analogiczna sytuacja narracyjna.

¹⁷ K. Skowroński, *Gęby, miny i grymasy. Aksjologia twarzy w estetyce deformacji*, [w:] *Doświadczane, opisywane, symboliczne: ciało w dyskursach kulturowych*, red. K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara, Opole 2008, s. 327.

Sam Kopfrkingl nie podejmuje oczywiście takich refleksji, ale zabiegi stylistyczne sugerują, że postać ma rozdwojoną osobowość, i skłaniają widza do namysłu nad tym, kim tak naprawdę jest główny bohater. W *Palaczu zwłok* wyobrażenia, jakie ma o sobie Kopfrkingl (zgodne z pewnym społecznym wzorcem), jeszcze wielokrotnie będą konfrontowane z jego ukrytymi pragnieniami. Zarówno aspiracje społeczne, jak i mroczne żądze protagonisty znajdują swoją reprezentację w formie subiektywizacji zapośredniczonej. Pierwsze, między innymi, w kompozycji kadrów – przypominającej „obrazek”, zamieniającej rzeczywistość w stereotypowy obraz mieszczańskiej idylli; drugie – w groteskowej deformacji, jaka wkrada się do tego sielankowego wizerunku.

Motywy odbicia w lustrze, portretu oraz fotografii pojawiają się w *Palaczu zwłok* wielokrotnie. W jednej z pierwszych scen filmu Kopfrkingl składa wizytę w sklepie ramiarza Holiego, aby zakupić obraz do swojego mieszkania. Proces selekcji odpowiedniego dzieła sztuki został przedstawiony za pomocą ujęć bezpośrednio subiektywnych, ale w sposób dość niekonwencjonalny. Zamiast płynnego ruchu kamery, symulującego spojrzenie mężczyzny, pojawia się seria krótkich, pojedynczych ujęć, które, przeważnie w bliskich planach, ukazują wizerunki roznegliżowanych kobiet. Dzięki temu, że poszczególnym obrazom poświęcone są osobne kadry, można wnioskować, iż nagie kobiety przykuwają uwagę bohatera. Bardzo krótki, wręcz migawkowy czas trwania ujęć świadczyć może natomiast o tym, że Kopfrkingl cenzuruje swoje pragnienia. Ostatecznie mężczyzna wybiera dostojny obraz przedstawiający wesele. Później, kiedy Karl wieszka zakupione dzieło w łazience w swoim domu, oglądamy je z punktu widzenia bohatera. Gdy Kopfrkingl zastanawia się przy rodzinie, czy nie lepszy byłby w tym miejscu bukiet, tam, gdzie wcześniej był obraz, pojawia się nagle kobiecy akt. Bezpośrednia subiektywizacja sugeruje, że zamięłowanie Karla do sztuki wynika z chęci sublimacji popędów.

Obrazy, które Kopfrkingl wybiera do swojego mieszkania, mają wzmocnić identyfikację własną mężczyzny. W sklepie Holiego, po wyborze obrazu przedstawiającego scenę weselną, bohater patrzy przed siebie i wskazuje palcem, mówiąc: „I tamten o szlachetnej twarzy”. Kompozycja kadru na początku kolejnego ujęcia jest następująca: na pierwszym planie, po prawej stronie widzimy trzy leżące w nieładzie obrazy, natomiast w tle, u góry kadru – odbicie w lustrze Karla. Można przez chwilę odnieść wrażenie, że

mężczyzna wskazuje palcem na samego siebie, co jest znaczące – posiadanie portretu „szlachetnego” człowieka ma przecież świadczyć o wartości samego właściciela. W ujęciu tym widzimy twarz Kopfrkingla odbitą w zwierciadle tak, jakby była jedynie obrazem wśród innych obrazów. Kompozycja kadru spełniać może więc trojką funkcję: (1) sugerować, że Kopfrkingl, wybierając portret, próbuje nadać wartość własnej osobie (złudzenie, że mężczyzna wskazuje na siebie, mówiąc o „szlachetnej twarzy”); (2) podkreślać iluzoryczny charakter społecznego wizerunku mieszczanina (widzimy jedynie jego odbicie w lustrze); a jednocześnie (3) wprowadzać pewną niepokojącą atmosferę, która może być motywowana „mroczną” psychiką bohatera (kadr jest bardzo ciemny). Co znamienne, Karl będzie utrzymywał, że portret przedstawia francuskiego ministra Louisa Marina, a nie byłego prezydenta Nikaragui Emiliana Chamorra Vargasa. Dla mieszczanina Kopfrkingla „wyższy urzędnik finansowy” Marin jest wzorem bardziej godnym naśladowania niż „Lew Nikaragui”¹⁸.

O tym, jak ważną rolę pełnią obrazy w społecznej identyfikacji bohatera, świadczy wystrój jego mieszkania. Reprezentacyjną częścią domu Kopfrkingłów jest duży salon z jadalnią, urządzone w typowo mieszczańskim stylu. Centralną część pomieszczenia zajmuje okrągły stół, a wystrój tworzą stylowe szafy, rzeźby, świeczniki oraz liczne obrazy zdobiące ściany pokoju. Dbałość o przestrzeń domową, minimalizm poznawczy oraz koncentracja na codziennych, prozaicznych czynnościach sprawiają, że Karla można nazwać „człowiekiem biedermeierowskim”. W szerokim znaczeniu biedermeier to „rodzaj mentalności, której wykwitem i symbolem jest odpowiednia kultura obyczajowa, mentalna i artystyczna”¹⁹, charakterystyczna dla krajów niemieckojęzycznych oraz znajdujących się pod ich wpływem (między innymi Czech). Rozumiany w ten sposób biedermeier nie jest zjawiskiem jedynie XIX-wiecznym i – jak zauważa Patrycjusz Pająk – oddziałuje na czeskie społeczeństwo aż do współczesności. Badacz twierdzi, że:

Świat biedermeieru można sobie wyobrazić tak, jak proponuje Milan Elsner – jako wnętrze mieszkalne, w którym panuje harmonijny porządek: wszystko jest na swoim miejscu i wszystko do siebie pasuje. [...] [Człowiek

¹⁸ Taki właśnie przydomek nosił Vargas.

¹⁹ P. Pająk, op. cit., s. 10.

biedermeierowski – przyp. R.B.] poszukuje trwałych punktów egzystencji. Marzy o wiecznej stabilności, dlatego chciałby, aby czas się zatrzymał. Stara się żyć poza historią i pozostaje wobec niej obojętny. Negatywnym następstwem przyjęcia takiej postawy jest przesadna ostrożność, ograniczenie horyzontu umysłowego, małostkowość, sprowadzenie własnego życia do wegetacji. [...] [Człowiek biedermeierowski] zamyka się w kręgu spraw prywatnych i codziennych, gdzie czuje się panem. Jego celem staje się przetrwanie, lecz nie przez walkę z historycznymi przeciwnościami, tylko bierny opór wobec nich, polegający na ich trywializacji i izolacji od nich. Pocięchę i namiastkę wolności znajduje w fetyszyzmie, czyli kulcie tego, co małe, ale własne i dlatego spolegliwe²⁰.

Kopfrkingl posiada wiele cech „człowieka biedermeierowskiego”: nadaje wyjątkową rangę prozaicznym zdarzeniom i codziennym rytuałom, wygłasza niekończące się monologi o błahych sprawach i – do pewnego momentu – dystansuje się od polityki. Pewna przesada, nadmiar i ostentacja w kulturowaniu mieszczańskich wartości wskazuje jednak na to, że Karl nie tyle jest typowym „człowiekiem biedermeierowskim”, ile go odgrywa, chce być postrzegany (i postrzega tak sam siebie) zgodnie z pewnym społecznym wzorcem, ale jednocześnie od niego odbiega.

Warto zwrócić uwagę, że sceny w mieszkaniu Kopfrkingla rozgrywają się zazwyczaj w salonie, który – jeśli nie liczyć łazienki²¹ – jest ulubionym pomieszczeniem bohatera. Herz nie pokazuje przestrzeni najbardziej prywatnej, czyli sypialni, skupiając się na pokoju reprezentacyjnym, do którego często przychodzą goście. Dzięki temu mieszczański dom nie jawi się jako enklawa, w której Karl chroni się przed światem, ale jako przestrzeń na pokaz, zaprojektowana tak, by potwierdzać społeczny wizerunek bohatera.

W powieści Fuksa wyobrażenia bohatera o domu i rodzinie zostają zawarte nie tylko w licznych monologach, lecz także w mowie pozornie zależnej – w pieszczotliwych epitetach oraz porównaniach. Charakterystyczny jest opis urodzin Ziny: „W jadalni rzeczywiście wszyscy wyglądali jak na pięknym obrazie, było tak może dlatego, że wszyscy siedzieli przy stole

²⁰ Ibidem, s. 12-13.

²¹ Jak można sądzić, uwielbienie dla pomieszczenia o sanitarnej funkcji wynika z chęci ukrycia mrocznej fascynacji brudem.

razem, poza tym była z nimi także kotka”²². Narracja oddaje tu perspektywę Kopfrkingla – wizja życia rodzinnego, jaka wyłania się z jego monologów, przypomina kiczowaty obrazek. W filmie, podobnie jak w oryginale, mieszczkańskie postrzeganie domu i rodziny przez bohatera także znajduje wyraz w jego wypowiedziach. Mieszkanie zostaje po raz pierwszy pokazane na ekranie, kiedy Kopfrkingl przychodzi z zakupionymi obrazami. Bohater już w drzwiach uśmiecha się i mówi do żony: „Kupiłem ci, aniele, obrazki. Kupione z pierwszego dodatkowego dochodu. Żeby nasz dom był jeszcze piękniejszy. Zina ćwiczysz? [scenie od początku towarzyszy muzyka fortepianowa] To takie uzdolnione dziecko!”.

Sposób postrzegania rzeczywistości przez bohatera zyskuje jednak w dziele Herza także reprezentację wizualną. Kiedy Karl znajduje odpowiednie miejsce na powieszenie obrazu „Louisa Marina”, kamera pokazuje Kopfrkingłów w planie ogólnym, z drugiej części salonu. Taki punkt widzenia sprawia, że prostokątne przejście pomiędzy salonem a jadalnią tworzy w kadrze dodatkową ramę, wewnątrz której znajdują się Kopfrkinglowie. Rama stworzona przez przejście sprawia, że powstaje coś na kształt obrazu (to, co dzieje się w jadalni) w obrazie (całość kadru). Taka konstrukcja była rozpowszechniona w malarstwie już w XVII wieku. Jak twierdzi Victor Stoichita, wprowadzenie dodatkowych ram w postaci nisz, okien, drzwi oraz ram *sensu stricto* pełniło w malarstwie tamtego okresu funkcję autotematyczną²³. W *Palaczu zwłok* konstrukcja ta nie służy jednak refleksji nad naturą medium wizualnego, lecz wskazuje na sposób postrzegania domu i życia rodzinnego przez bohatera. Dzięki takiej kompozycji kadru obecne w książce sformułowanie („wyglądali jak na pięknym obrazie”) zyskuje bardzo wyrazisty ekwiwalent wizualny. Jadalnia nie tylko jest udekorowana obrazami, ale także sama – wraz z mieszkańcami domu – zaczyna się jawić jako obraz. W sposób zapośredniczony narracja oddaje percepcję Kopfrkingla, który stereotypizuje dom i rodzinę, a na życie rodzinne patrzy

²² L. Fuks, *Palacz zwłok*, tłum. J. Anderman, T. Lis, Kraków 1979, s. 63.

²³ V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, tłum. K. Thiél-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 46-88. O dodatkowej ramie (*sensu stricto*) Stoichita pisze: „Rama każdego obrazu ustala tożsamość fikcji. Dać obrazowi, poza prawdziwą ramą, ramę namalowaną oznacza podnieść fikcję do drugiej potęgi. Obraz mający namalowaną ramę okazuje się przedstawieniem podwójnie: jest wyobrażeniem obrazu”. Ibidem, s. 79.

trochę jak na piękne przedstawienie odbywające się zgodnie z mieszczańskimi normami.

Nie bez znaczenia wydaje się również to, że kamera nie jest we wspomnianym ujęciu ustawiona równolegle do przejścia pomiędzy salonem i jadalnią, ale pod takim kątem, że górna krawędź przejścia jest widoczna w kadrze jako linia lekko zstępująca²⁴. Kiedy w scenie wizyty małżeństwa Reinke pojawia się analogiczne ujęcie, pokazujące jadalnię z drugiej części salonu, linia ta jest jeszcze bardziej pochyła. Jeśli przyjąć, że ujęcia te stanowią reprezentację mieszczańskiego postrzegania rodziny przez Kopfrkingla, to lekko przekrzywiona linia może sugerować pewne zaburzenie harmonijnej wizji, mające źródło w samym podmiocie²⁵.

Jeszcze inny zabieg zastosowano w scenie przygotowań wigilijnych. Na początku sceny widzimy Karla z bombkami, wdychającego: „Ach, to Boże Narodzenie...”. Kamera nie pokazuje jednak bohatera bezpośrednio, ale poprzez odbicie w bombce wiszącej na choince (il. 1). Herz oraz operator filmu Stanislav Milota uzyskali obraz, który zazwyczaj tworzy się za pomocą ekstremalnie szerokokątnego obiektywu, tak zwanego rybiego oka²⁶, stosowanego czasem w horrorach, by zasugerować, że widzimy świat z perspektywy „potwora”²⁷. Obraz mieszkania Kopfrkingłów zostaje przez to silnie zdeformowany: proste linie stają się wypukłe i zaokrąglone, a dy-

²⁴ Warto dodać, że taki punkt widzenia spełnia jeszcze inną funkcję – dzięki niemu wyeksponowany zostaje znajdujący się po prawej stronie kadru fortepian, kolejny rekwizyt mieszczańskiego domu.

²⁵ Motyw przekształcania życia rodzinnego w obraz i spektakl zostaje przedstawiony również w scenie urodzin Ziny, kiedy chłopak dziewczyny, Kaja, na prośbę Kopfrkingla fotografuje zebranych. Najpierw widzimy pozujących do fotografii gospodarzy oraz gości, a następnie wykonane zdjęcie, tyle że pokazane „do góry nogami”. Przekrzywiony o sto osiemdziesiąt stopni kadr podkreśla, że sielankowy wizerunek mieszczan jest jedynie „obrazem”, a jednocześnie wskazuje, iż może on wkrótce ulec destrukcji (wszak rzeczywistość zostaje tu „postawiona na głowie”). Jest to być może metaforyczny wyraz zmieniającego się stopniowo stosunku Kopfrkingla do rodziny.

²⁶ Co ciekawe, niedługo potem widzimy prawdziwe rybie oko – oko karpia. Być może jest to ironiczny znak dystansu twórców do technik filmowych.

²⁷ Zob. T.M. Sipos, *Horror Film Aesthetics: Creating the Visual Language of Fear*, Jefferson 2010, s. 111.



Il. 1. Palacz zwłok. Zabieg operatorski sprawia, że przestrzeń mieszczańskiego domu jawi się jako zdeformowana, co jest motywowane pogłębiającą się psychozą bohatera

stans pomiędzy przedmiotami – zniekształcony. Sielankowa wizja domu oraz życia rodzinnego, która znajdowała wyraz w kompozycji niektórych wcześniejszych kadrów, zostaje całkowicie zaburzona. Można przyjąć, że jest to zapośredniczona fokalizacja bohatera, który coraz bardziej oddaje się swoim mrocznym pragnieniom. Kopfrkingl przestaje spełniać się w roli męża i ojca, a jego percepcja rodziny zaczyna się zmieniać.

Co znamienne, chwilę później mężczyzna mówi do żony, pozorując żart: „Aniele, tak promieniujesz... A co, jakbym powiesił cię wśród tych aniołków i piękności?”. Wydaje się, że właśnie podczas wigilii zachodzi przełom wewnętrzny w bohaterze, który odtąd coraz bardziej będzie pogrążał się w obsesji – to w trakcie wigilijnej wizyty Reinkego Karl zdecyduje się przystąpić do partii faszystowskiej. Zmiana w nastawieniu Kopfrkingla musiała zyskać swoją reprezentację w zsubiektywizowanym stylu, stąd wyrazisty akcent wizualny w scenie ubierania choinki. Warto zwrócić uwagę również na to, że po scenie wigilijnej – w której Kopfrkingl po raz pierwszy zaczyna opowiadać o swojej „niemieckiej krwi” – nie będą już pojawiać się kadry ukazujące domowników zasiadających wspólnie w jadalni. Ideał mieszczańskiego szczęścia, który wcześniej żywił Kopfrkingl, przestanie

mieć dla bohatera znaczenie. Kiedy przy stole wigilijnym mężczyzna wychwala niemiecki naród, pojawia się nowa perspektywa – z wnętrza jadalni. W tle widzimy drugą część salonu, w której znajduje się choinka. Można by pomyśleć, że dodatkowa rama (tym razem mniej widoczna), tworzona przez przejście pomiędzy dwiema częściami pokoju, spełnia taką funkcję jak wcześniej – pozwala wydzielić z kadru osobny fragment stanowiący „pocztówkową” reprezentację mieszczańskiego szczęścia. Kompozycja kadru jest jednak taka, że postać Lakme graficznie nachodzi na znajdującą się po drugiej stronie salonu choinkę. Biorąc pod uwagę żart Kopfrkingla o powieszeniu żony wśród aniołków – żart, który okaże się zapowiedzią prawdziwego morderstwa – taka kompozycja nabiera zgoła makabrycznych znaczeń i ujawnia, być może jeszcze nieuświadomioną, gotowość bohatera do złożenia swojej żony „w ofierze”.

UWIELBIENIE ŚMIERCI

Trudno powiedzieć, na ile Kopfrkingl jest świadomy swoich nekrofilicznych skłonności. Bez trudu można natomiast scharakteryzować jego strategię – bohater nadaje swoim pragnieniom „wyższe” uzasadnienie, próbuje je uszlachetnić, odwołując się do religii lub ideologii. Ta racjonalizacja²⁸ jest wewnętrznym procesem psychicznym, a nie cyniczną kalkulacją – wydaje się, że bohater wierzy w dużą część tego, o czym mówi rodzinie i przyjaciółom.

Charakterystyczna jest scena w restauracji, w której Karl wygłasza przemowę zachęcającą do kremacji. Bohater zaczyna w pewnym momencie czytać fragmenty książki poświęconej buddyzmowi: „Cierpienie to zło, którego musimy się pozbyć lub je złagodzić. Czym szybciej człowiek obróci się w proch, tym szybciej będzie wolny, przemieniony, oświecony, odrodzony”. Widzimy wówczas serię bardzo krótkich ujęć przedstawiających fragmenty obrazów wiszących w sali: walczących na koniach mężczyzn, roznegliżowane kobiety oraz kościotrupa²⁹. Kiedy Kopfrkingl mówi o konieczności

²⁸ Według teorii psychoanalitycznej racjonalizacja „służy ukryciu prawdziwych motywów czyichś działań, myśli lub uczuć”. A.S. Reber, hasło: *Racjonalizacja*, [w:] *Słownik psychologii*, red. I. Kurcz, K. Skarżyńska, tłum. B. Janasiewicz-Kruszyńska, Warszawa 2005, s. 636.

²⁹ Są to fragmenty dzieł sztuki znajdujących się w Miejskim Domu Reprezentacyjnym w Pradze, w którym kręcono scenę filmu.

pozbycia się cierpienia, widzimy obrazy z *Pieśni wojennej* i *Pieśni pogrzebowej* Františka Ženiška, a gdy używa słowa „przemieniony”, pojawia się fragment dzieła Alfonsa Muchy *Siłą ku wolności, miłością ku zjednoczeniu!* z cyklu *Własną siłą*, przedstawiający trzech mężczyzn, z których jeden z dumą wyciąga horyzontalnie ręce. Przedstawione malowidła wyraźnie korespondują z treścią przemowy pracownika krematorium. Choć, formalnie rzecz biorąc, nie są to ujęcia subiektywne, ponieważ bohater czyta fragmenty książki, a zatem nie może patrzeć na ściany sali, to jednak oddają sposób postrzegania świata przez Karla. Zabieg ten ujawnia, że na długo przed przystąpieniem do partii faszystowskiej Kopfrkingl łączył potrzebę niwelowania cierpienia z siłą i przemocą. Jest to coś więcej niż zewnętrzny komentarz na temat nieuświadomionych pragnień bohatera. Mężczyzna jest wielbicielem sztuki, a seria ujęć przedstawiających obrazy wydaje się zakorzeniona w jego „wrażliwości”. Scena ta wiele mówi o strukturze psychicznej pracownika krematorium, który estetyzuje mroczne pragnienia i próbuje im nadać podniosłą formę. Uroczysty nastrój zostaje spotęgowany niediegetycznym komentarzem muzycznym, który pojawi się na ścieżce dźwiękowej także w scenach w krematorium.

Inaczej niż typowy „człowiek biedermeirowski” Kopfrkingl nie zadowala się życiem domowym i przykłada ogromną wagę do swojej pracy³⁰. Chodzi tu jednak nie tyle o szacunek do pracy jako takiej, ile o zamiłowanie do konkretnego zajęcia. „Od piętnastu lat przychodzę do tej świątyni śmierci – mówi bohater nowemu pracownikowi, panu Dvořákowi – ale wciąż mam to samo poczucie świętości”. Odczucia bohatera znajdują reprezentację w obrazie filmowym. Kiedy Kopfrkingl prowadzi Dvořáka, pojawia się ujęcie przedstawiające krematorium w planie ogólnym. Twórcy filmu zastosowali tu perspektywę linearną z jednym punktem zbiegu – bohaterowie idą w stronę budynku, który zajmuje centralne miejsce w tle kadru. Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że w *Palaczu zwłok* fasady innych

³⁰ Jak pisze Pająk, dla nowoczesnego mieszczanina praca jest „wartością podstawową, podczas gdy dla biedermana nie ma wartości wyższej niż dom rodzinny. Szanuje on pracę, ponieważ zapewnia ona jego domowi ekonomiczne bezpieczeństwo, jednak wiąże się z nią też pewne ryzyko. Praca oznacza bowiem konieczność regularnego opuszczania bezpiecznego domu i kontaktu z nieprzewidywalnym światem”. P. Pająk, op. cit., s. 15.

budynków prawie w ogóle nie są pokazywane, a kadry rzadko kiedy mają tak klasyczną i symetryczną kompozycję. Sposób pokazania krematorium podkreśla, że jest to miejsce szczególne dla Kopfrkingla³¹. Chwilę później pojawia się także ujęcie z dolnej perspektywy (jak się okaże – z punktu widzenia Karla), dodatkowo uwznioślające budynek. Scenie towarzyszy uroczysty motyw muzyczny – ten sam, który słyhać było podczas przemowy bohatera w restauracji.

Uroczysty nastrój nasila się, kiedy Kopfrkingl, oprowadzając pracownika po krematorium, opuszcza katafalk zjeżdżający z sali, w której bliscy mogą ostatni raz zobaczyć ciała zmarłych, do dolnego pomieszczenia, gdzie pali się zwłoki. Charakterystyczny komentarz muzyczny staje się wówczas głośniejszy. Sytuacja ta ukazana została z perspektywy katafalku: skierowana w górę pod kątem dziewięćdziesięciu stopni kamera zjeżdża w dół. Jasny sufit górnej sali wypełnia początkowo cały kadr, ale kiedy katafalk zjeżdża w dół przez prostokątny otwór w podłodze, widok górnego sklepienia pomniejsza się, a w kadrze zaczyna dominować czarny sufit dolnego pomieszczenia. Ta kolorystyczna zmiana świetnie koresponduje ze zdaniem wypowiedzianym przez bohatera w kolejnym ujęciu: „Na górze jest świat tych, którzy ocalili. Nasza praca zaczyna się tu”. Kiedy Kopfrkingl mówi te słowa, kamera, która zmieniła punkt widzenia, pokazuje stojących w dolnej sali bohaterów z górnej perspektywy. Powolny ruch kamery, nietypowe punkty widzenia i uroczysta muzyka podkreślają rytualny, wręcz sakralny, charakter procesu opuszczania trumny. Ten patos wynika nie tyle z samej sytuacji, ile z tego, jak odbiera ją Kopfrkingl.

Bohater *Palacza zwłok* znajduje uzasadnienie dla swojej fascynacji kremacją w ideologii faszystowskiej oraz w religii buddyjskiej. Reprezentantem faszyzmu jest w filmie inżynier Reinke, kolega Karla z czasów I wojny światowej. To właśnie on tłumaczy bohaterowi, że Żydzi to biedny naród, który musi zostać „uratowany od cierpienia”. Kiedy Reinke przychodzi do Kopfrkingłów w Wigilię, w kadrze widać świecznik stojący na stole w salonie. Obecność tego rekwizytu jest motywowana realistycznie, ale jego eksponowanie w kadrze podczas późniejszej kolacji rodzinnej niesie dodatkowe znaczenia. Kopfrkingl, przekonany wcześniej przez Reinkego do wstąpienia do partii,

³¹ Podobna kompozycja pojawia się także w innej scenie, w której bohater wchodzi do krematorium.



Il. 2. Palacz zwłok. Kolacja wigilijna kojarzy się Kopfrkinglowi z żalobnym obrzędem, co podkreśla wyeksponowany w kadrze świecznik

mówi przy stole wigilijnym: „Teraz to naprawdę mamy Boże Narodzenie. Tym razem świece są w domu. Zazwyczaj stawiam je na katafalkach i na grobach”. Świece, symbolizujące między innymi ofiarę i kult zmarłych³², kojarzą się bohaterowi z krematorium i śmiercią. Podczas kolacji wigilijnej domownicy pokazywani są pojedynczo w półzblizeniach w ten sposób, że w prawie każdym z ujęć³³ większą część kadru zajmuje świecznik (il. 2). Takie kadrowanie jest z pewnością nieprzypadkowe. Obserwując pojawiające się kilkakrotnie plany ogólne, można wywnioskować, że świecznik stoi dość daleko od Lakme, tymczasem w ujęciu pokazującym kobietę w półzblizeniu wygląda na to, jakby znajdował się tuż obok niej. Kadrowanie oddaje skojarzenia bohatera, który, prawdopodobnie jeszcze nieświadomie, zaczyna snuć fantazję o śmierci i złożeniu rodziny „w ofierze”. Co znamienne, świecznik widoczny jest także w ujęciu ze śpiewającym kantorem, w scenie, w której Kopfrkingl udaje się na spotkanie żydowskiego bractwa pogrzebowego.

³² W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2017, s. 420.

³³ Wyjątkiem jest jedno zbliżenie przedstawiające Zinę. Dziewczyna pokazana jest jednak na tle choinki, na której palą się lampki.

Kopfrkingl próbuje uszlachetnić swoje mroczne pragnienia także przez odwołania do doktryny buddyzmu, wedle której śmierć wyzwala od cierpienia i toruje drogę do nowego życia. Pojęcie bohatera o buddyzmie jest jednak niewielkie, a wnioski wysnute z tego systemu filozoficzno-religijnego – opaczne. Buddyzm wyraźnie zakazuje mordowania istot żywych, a zniesienie cierpienia jest według buddystów możliwe poprzez zniszczenie pożądania³⁴. Tymczasem Karl, zasłaniając się filozoficzno-religijnymi koncepcjami, daje upust własnym żądom. Popadający w szaleństwo bohater widzi siebie jako zbawcę świata, choć w rzeczywistości coraz bardziej pogrąża się w swoich pragnieniach.

Dobrze widać to w scenie, w której bohater mówi Milikowi, że gdy ten wróci z wyjazdu – „wszystko mu wyjaśni”, co, jak się okaże, będzie oznaczało zamordowanie syna. Chwilę później widzimy ujęcie z punktu widzenia mężczyzny. Na pierwszym planie znajduje się zupełnie zdeformowana (wskutek użycia obiektywów szerokokątnych) twarz Milika, a w tle – widok z okna na miejski budynek. W kolejnym ujęciu widzimy wielkie zbliżenie czoła i oczu Kopfrkingla, które może sugerować, że mamy do czynienia z projekcją jego umysłu. Następnie kamera pokazuje z bliższej perspektywy widok z okna mieszkania – miejski budynek został jednak zastąpiony tybetańskim Pałacem Potala. Kolejne ujęcie zaczyna się od zbliżenia okładki ulubionej książki Karla, na której widnieje właśnie tybetański pałac. Pozornie mamy tu do czynienia z konwencjonalną subiektywizacją mentalną, ale trudno tak naprawdę powiedzieć, czy bohater rzeczywiście wyobraził sobie, że budynek znajdujący się za oknem to Potala. To raczej reprezentacja nieuświadomionych procesów psychicznych zachodzących w bohaterze, który nie przyznaje się przed sobą do swoich mrocznych pragnień i zaczyna widzieć siebie w roli buddyjskiego wybawcy świata – Praga zamienia się w Lhasę.

Kiedy Kopfrkingl zaczyna popadać w szaleństwo, narracja staje się coraz bardziej ekspresyjna i zsubiektywizowana. Gdy bohater, tuż przed zamordowaniem żony, chodzi za swoją ofiarą, kamera przyjmuje jego fizyczny punkt widzenia, co może służyć podkreśleniu, że Karl przechodzi do realnych działań. Scenie morderstwa Lakme towarzyszy uroczysty motyw muzyczny, który słychać było wcześniej w scenach w krematorium. Od tego momentu

³⁴ Zob. H. Oldenberg, *Życie, nauczanie i wspólnota Buddy*, tłum. I. Kania, Kraków 1994, s. 216.

coraz częściej w opowieść wplataną są wizje bohatera (subiektywizacja mentalna). Po zamordowaniu Lakme słyszymy bardzo głośne stukanie i dźwięk dzwoneczków. Bohater wówczas „rozdwaja się”: Kopfrkingl 2 w stroju mnicha tybetańskiego wychodzi z łazienki, podchodzi do Kopfrkingla 1 i mówi mu, że mężczyzna został uznany za nowe wcielenie Buddy. Jest to pewna reinterpretacja literackiego oryginału, ponieważ w powieści nie ma żadnej informacji, jakoby odwiedzający bohatera „mnich” był do niego podobny. W filmie dobitnie podkreślony zostaje w ten sposób fakt, że chodzi o rozdwojenie wewnętrzne protagonisty.

Kopfrkingl 2, ukazywany z górnej perspektywy poprzez szerokokątne obiektywy, sprawia dość niepokojące wrażenie, ale za to Kopfrkingl 1 – ukazywany z normalnej, a następnie z dolnej perspektywy w standardowy sposób – nabiera majestatu. Wydaje się, że bohater wytworzył w swojej wyobraźni postać Kopfrkingla 2, by wzmocnić wartość własnej osoby, wywinąć się na wyższy poziom. Słowom wypowiedzianym przez Kopfrkingla 2 towarzyszy głośny pogłos, co może wskazywać, że jest to postać nierealna, o innym statusie ontycznym. Relacja pomiędzy Kopfrkinglem a „sobowtórem” wyraźnie się jednak zaciera. Bohater, który idzie w stronę drzwi łazienki jako Kopfrkingl 1, wychodzi z niej jako Kopfrkingl 2, po czym przechodzi przez salon i dochodzi do stojącego w jadalni... Kopfrkingla 1. Nie sposób ustalić, co jest w tej scenie wyobrażone – nie da się na przykład uzgodnić, w którym miejscu przestrzeni znajduje się „realny” bohater. Nie jest to konwencjonalna subiektywizacja mentalna, lecz inscenizacja procesu psychicznego, jaki zachodzi w protagoniście.

Kopfrkingl motywuje swoje zbrodnie filozofią i ideologią, co widać także w scenie przemowy na pogrzebie Lakme. Początkowo spokojna i dostojna atmosfera spotkania zostaje nagle zaburzona ujęciem przedstawiającym salę z boku poprzez zniekształcające szerokokątne obiektywy. Po pewnym czasie pokazywany w dużym zbliżeniu Kopfrkingl mówi: „Musimy ponosić ofiary. Jedyną pewną rzeczą w życiu jest śmierć!”. Wygłaszając te słowa, bohater podnosi lekko głowę do góry, a w jego okularach pojawia się odbicie zawieszonych w sali lampek. Pojawienie się w kadrze światła lampek, które skojarzyć można ze świecami, oddaje być może podniosłe odczucia bohatera rytualizującego popełnione zbrodnie i próbującego nadać im metafizyczny wymiar.

W kolejnym ujęciu sala zostaje pokazana z ptasiej perspektywy poprzez szerokokątne obiektywy. Górny punkt widzenia pomniejsza bohaterów, dlatego można się zastanawiać, dlaczego został zastosowany w scenie, w której Kopfrkingl chełpi się władzą i potęgą. Bardzo istotna jest tu ścieżka dźwiękowa – słowo „śmierć”, wypowiedziane przez Karla w nienaturalny sposób, odbija się echem po całej sali. Choć wyraz został „obiektywnie” wypowiedziany przez bohatera, deformacja jego brzmienia (dzięki zastosowaniu sztucznego echa) wskazuje na fokalizację wewnętrzną. Wydaje się, że fragment ten oddaje stan psychiczny mężczyzny, który obsesyjnie myśli o śmierci, a jednocześnie cieszy się swoją władzą. Fakt, że słowo wypowiedziane przez Kopfrkingla odbija się echem po wielkiej sali i przenika całą jej przestrzeń (której ogrom został podkreślony przez plan ogólny), wskazuje na poczucie wszechmocy mężczyzny. Scenę tę nietrudno skojarzyć z przemówieniami Adolfa Hitlera.

Sprzeczne odczucia Kopfrkingla znajdują audiowizualny wyraz także w scenie zabójstwa Milika. Kiedy Karl zbliża się do syna z prętem, widzimy go z perspektywy chłopca. Ukazywana przez szerokokątne obiektywy twarz mężczyzny jest silnie zdeformowana, co świadczy o psychotycznym stanie bohatera. Scenie towarzyszy jednak znany z wcześniejszych scen uroczysty komentarz muzyczny. Kiedy Kopfrkingl unosi pręt, by wykonać cios, kamera „patrzy” w górę, ukazując przedmiot na tle okrągłej lampy. Wydaje się, że choć, formalnie rzecz biorąc, mamy do czynienia z punktem widzenia Milika, narracja oddaje także fokalizację Karla. Widoczne w górze jasne światło – podobnie jak świece w scenie Wigilii czy lampy w scenie przemowy – może oddawać podniosłe uczucia protagonisty. Po morderstwie postać głównego bohatera znowu zostaje „rozdwojona”.

Bardzo silnie sfokalizowana wewnątrz jest także kolejna scena, przedstawiająca wizytę bohatera w gabinecie nazisty. Scena rozpoczyna się od bardzo bliskiego ujęcia szerokokątnego, silnie deformującego twarz oficjela. W kolejnym ujęciu to samo oblicze pokazywane jest w równie bliskim planie, ale przy użyciu standardowych obiektywów, przez co wygląda zupełnie inaczej. W następnych dwóch ujęciach sylwetka nazisty zostaje przedstawiona w planie średnim oraz w dalekim planie ogólnym. Jak się okaże, Kopfrkingl stoi po drugiej stronie bardzo długiego stołu, zatem nazista nie był pokazywany z jego fizycznego punktu widzenia. Zsubiektywizowany styl oddaje jednak zniekształconą perspektywę widzenia świata. Przejście od



Il. 3. Palacz zwłok. Niestandardowe kadrowanie sprawia, że wiszący za bohaterem obraz może zostać uznany za reprezentację jego myśli

zdeformowanego ujęcia szerokokątnego do „standardowego” zbliżenia, a następnie wprowadzenie dalszych planów, ujawniających kontekst sytuacyjny, może oddawać percepcję bohatera, który ze swoich fantazji „powraca” do rzeczywistości i uzmysławia sobie, gdzie się znajduje.

To jednak tylko chwilowy „powrót”. Kamera pokazuje Karla w planie ogólnym, a kiedy mężczyzna zaczyna opowiadać o wyzwoleniu ludzkości poprzez kremację, dokonuje najazdu w jego stronę. Po chwili zjeżdża w dół i skupia się na odbiciu bohatera na powierzchni stołu. Kopfrkingl pokazywany jest przez chwilę „do góry nogami”, co może symbolicznie oznaczać, że „normalna” wizja świata została w jego umyśle całkowicie odwrócona³⁵. W kolejnym ujęciu obraz pozornie wraca do normy. Kompozycja kadru jest jednak szczególna – głowa bohatera widoczna jest u dołu, natomiast pozostałą część kadru zajmuje wiszący za mężczyzną obraz (il. 3). Jest to reprodukcja *Piekła muzykantów* Hieronima Boscha, prawego skrzydła tryptyku *Ogród rozkoszy ziemskich*. Przedstawiające dantejskie sceny dzieło

³⁵ Warto przypomnieć, że motyw odwróconego obrazu pojawia się także w scenie robienia rodzinnego zdjęcia.

Boscha świetnie koresponduje z wypowiedzią Kopfrkingla. Można powiedzieć, że taka kompozycja kadru przypomina komiksowe obrazki z „dymkami” przedstawiającymi wyobrażenia któregoś z bohaterów, z tą różnicą, że w *Palaczu zwłok* nie ma ram narracyjnych, a o wyobrażeniach bohatera mówi „obiektywnie” istniejące tło.

Kiedy bohater zaczyna roztaczać wizję masowego spalania zwłok, pojawia się seria kilku krótkich ujęć przedstawiających fragmenty obrazu. Towarzyszy im nasilająca się mroczna muzyka. Następnie kamera po raz kolejny pokazuje bohatera na tle dzieła Boscha – tym razem jednak, dzięki zastosowaniu szerokokątnych obiektywów, jego twarz jest silnie zdeformowana, co podkreśla, że mężczyzna został całkowicie oświecony przez mroczne instynkty. Fragmenty obrazu pojawiają się raz jeszcze, ale tym razem zostają na nie nałożone ujęcia przedstawiające spadających przyjaciół Kopfrkingla. Po chwili słychać przetworzony, jakby dobiegał z megafonu, głos nazisty. Kamera pokazuje w zbliżeniu, z górnej perspektywy, jego twarz, zupełnie zdeformowaną wskutek użycia odpowiedniego obiektywu i tonącą w ciemności; mroczna tonacja łączy ten kadr z wcześniejszymi ujęciami. W kolejnym ujęciu oblicze nazisty nadal pokazywane jest poprzez obiektyw szerokokątny, ale z dolnej perspektywy. Za mężczyzną widać już realistyczne tło, a kompozycja jest prawie identyczna jak w szerokokątnym ujęciu na początku sceny. Następnie dźwięk powraca do normy, a nazista zostaje ukazany w dalszych planach. Zastosowano tu taki sam zabieg jak na początku sceny – znowu jest to reprezentacja „powracania” Kopfrkingla do rzeczywistości.

Bohater filmu zgadza się pomagać nazistom w spalaniu zwłok na masową skalę, ale do końca utrzymuje wewnętrzne przekonanie, że jest to szlachetna misja, zgodna z filozofią buddyjską. Po nieudanej próbie zamordowania Ziny, Kopfrkingla znowu nawiedza tybetański mnich, który mówi: „Przed nami gwiazdy i wieki światłość. Teraz ocalisz świat”. Uczucie podniosłości zyskuje ekwiwalent wizualny – kiedy bohater wychodzi z krematorium, obraz jest nienaturalnie rozjaśniony, jakby bohater rzeczywiście doznał buddyjskiego oświecenia. Kiedy Kopfrkingl jedzie samochodem z nazistami, na obraz pokazujący widok zza szyby samochodu nałożone zostaje zdjęcie Potali. Współpraca z faszystami to dla Karla szlachetna misja, która przyniesie mu oświecenie, a świat wybawi od cierpienia.

CHARAKTER NEKROFILITYCZNY

Historycy, recenzenci oraz sam reżyser twierdzili często, że *Palacz zwłok* jest filmem o konformizmie³⁶. Rozpoznanie te są uzasadnione, ale niepełne, i dlatego mogą wprowadzać w błąd. *Palacz zwłok* nie jest bowiem filmem o człowieku, który wstępuje do partii wyłącznie z powodu oportunistycznej chęci przetrwania za wszelką cenę. Nazizm daje bohaterowi niepowtarzalną szansę na realizację mrocznych fantazji. Stylistyczne zabiegi w filmie od początku wskazują na dewiacyjne skłonności bohatera, które zaczną nasilać się dzięki sprzyjającym okolicznościom historycznym. Bogusław Kunda tak pisał o twórczości Ladislava Fuksa: „Człowiek, metaforycznie określony jako harfa, jest dla niego strukturą powstałą na skrzyżowaniu wpływów zewnętrznych i pewnych predyspozycji, które przez te wpływy mogą być akcentowane lub przytłumiane”³⁷. Zdanie to można równie dobrze odnieść do postaci z dzieła Herza. Zachowanie Kopfrkingla wynika nie tylko z czynników historyczno-politycznych, ale także z jego wewnętrznych pragnień, które wcześniej musiały być głęboko ukrywane.

Charakteryzując typ podmiotowości przedstawiony w filmie, warto odnieść się do kategorii zaproponowanych przez Ericha Fromma. Opisując różne typy osobowości autorytarnej, Fromm odróżnił „mechanicznego konformistę” – człowieka, który przestaje być sobą i w pełni adaptuje wzory kulturowe – od jednostek destruktywnych, które wiążąc się z władzą, dają upust własnemu pragnieniu zniszczenia³⁸. Zarówno Fuks, jak i Herz próbują za pomocą zsubiektywizowanej narracji oddać percepcję bohatera, którego charakter można określić, nawiązując do tekstu Fromma, mianem destruktywnego i „nekrofilicznego”. Badacz modyfikuje pojęcie nekrofilii, które pierwotnie oznaczało wyłącznie umiłowanie do seksualnego, choć nie wyłącznie, kontaktu ze zwłokami, by za pomocą tego terminu

³⁶ Zob. m.in.: P. Hames, op. cit., s. 283; J. Ostrowska, *Nadgorliwy praski kremator*, <http://film.interia.pl/recenzje/news-nadgorliwy-praski-kremator,nId,1799868> [dostęp: 26.06.2016]; *Juraj Herz Interview: „Spalovac Mrtvol” (The Cremator)*, <https://www.youtube.com/watch?v=h1iizl9CjhQ> [dostęp: 26.06.2016].

³⁷ B.S. Kunda, *Posłowie*, [w:] L. Fuks, op. cit., s. 141.

³⁸ E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemiłscy, Warszawa 1970, s. 144-199.

scharakteryzować pewne cechy charakterologiczne, a nie sam akt perwersji³⁹. Jak pisze:

Nekrofilia w sensie charakterologicznym może być opisana jako namiętne upodobanie we wszystkim, co martwe, rozkładające się, zgniłe, chore; stanowi namiętność przekształcania żywego w martwe; niszczenia dla samego niszczenia; wyłącznego zainteresowania tym, co czysto mechaniczne. Jest namiętnością rozszarpywania na części żywych organizmów⁴⁰.

Fascynacja Kopfrkingla śmiercią jest doskonale widoczna chociażby w długich wypowiedziach bohatera, które zostały zaczerpnięte z literackiego oryginału. Jak zauważa Fromm, nekrofilia bardzo silnie przejawia się w języku – zarówno w doborze słów i poruszanych tematach, jak i w sposobie mówienia:

Bardzo inteligentny, obdarzony sporą erudycją nekrofil może rozmawiać o rzeczach, które byłyby bardzo interesujące, gdyby nie sposób, w jaki przedstawia swoje idee. Pozostaje sztywny, zimny, daleki; jego przedstawienie tematu jest pedantyczne i pozbawione życia. [...] Osoba nekrofiliczna gasi wszelki entuzjazm i radość; jest nudna, nie ożywia innych; powoduje, że wszystko wydaje się martwe, a ludzie czują się zmęczeni⁴¹.

Zarówno w powieści, jak i w filmie monologi Kopfrkingla są długie, pedantyczne i nużące; wyraźnie męczą rozmówców, z którymi bohater nie podejmuje tak naprawdę żadnej interakcji. Poza tym – co również znamienne – czeski mieszkanin z wielkim upodobaniem opowiada o chorobach: w scenie w restauracji mówi żonie o problemach pana Straussa z nerkami (czym zresztą pozbawia kobietę apetytu), a oprowadzając Dvořáka po krematorium, zdradza, że portier Vrána cierpi z powodu wątroby. Świetnie wpisuje się tym samym w rys charakterologiczny nekrofila nakreślony przez Fromma:

Przykład może stanowić matka, którą zawsze interesują choroby dziecka, jego porażki i która „czarno widzi” jego przyszłość; równocześnie nie robi

³⁹ E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, tłum. J. Karłowski, Poznań 2005, s. 366 i 371.

⁴⁰ Ibidem, s. 372.

⁴¹ Ibidem, s. 380.

na niej najmniejszego wrażenia korzystna odmiana stanu zdrowia [...]. Szczególne zainteresowanie osób nekrofilicznych śmiercią wychodzi czasami na jaw nie tylko w rozmowie z nimi, ale również w sposobie, w jaki czytają gazetę. Najbardziej zainteresowani są bowiem – i dlatego to czytają najpierw – nekrologami i zawiadomieniami o śmierci; lubią również rozmawiać o rozmaitych aspektach śmierci: na co ludzie umierają, dlaczego, kto umarł ostatnio, kto ma umrzeć i tak dalej⁴².

Warto dodać, że bohater *Palacza zwłok* z zapalem czyta artykuły w gazecie, które wzbudzają w nim zazwyczaj makabryczne skojarzenia⁴³.

Pociąg Kopfrkingla do tego, co martwe, znajduje jednak w filmie wyraz nie tylko w słowach i czynach czeskiego mieszczanina, ale także w sferze wizualnej. Twórcy *Palacza zwłok* akcentują uwielbienie bohatera do fotografii i obrazów, które także może być charakterystyczne dla nekrofilów, ponieważ – jak pisze Fromm – „zrobienie zdjęcia (w samym słowie można odkryć agresywne znaczenie) oznacza zasadniczo przekształcenie aktu widzenia w przedmiot”⁴⁴. Podczas pozowania do fotografii na urodzinach Ziny Kopfrkingl mówi: „Fotografia na zawsze zachowuje czas terazniejszy. U nas w krematorium też robimy zdjęcia, ale bez machania rękoma. Kupują je na pamiątkę ci, którzy pozostali”. Kiedy później bohater prowadzi córkę do krematorium z zamiarem popełnienia morderstwa, pyta jej chłopaka: „Nie ma pan aparatu fotograficznego? Szkoda, to taki piękny dzień, mógłby pan mieć wieczną pamiątkę”. Karl jest wielbiciele obrazów i zdjęć, ponieważ

⁴² Ibidem.

⁴³ Podczas urodzin Ziny mężczyzna ogląda reklamę fajerwerków i mówi do siedzącego przy stole syna, który właśnie włożył do ust oliwkę: „Miliku, ty masz takie dziwaczne pomysły. Nigdy nie połykaj petardy! Mógłbyś zostać kaleką na całe życie”. Gospodarz postanawia ponadto umilić atmosferę młodzieżowej imprezy, proponując włączenie... *Pieśni na śmierć dzieci* Mahlera lub „czegoś trochę żywszego”, czyli *Danse macabre* Saint-Saënsa.

⁴⁴ E. Fromm, *Anatomia...*, op. cit., s. 384. Susan Sontag pisała: „Fotografia siłą rzeczy pociąga za sobą protekcyjnalne podejście do rzeczywistości. Od bycia »gdzieś tam« świat przechodzi do bycia »wewnątrz« fotografii”. S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009, s. 91.

rzeczywistość jest na nich martwa i statyczna⁴⁵. Ta fascynacja zostaje oddana także za pomocą zsubiektywizowanego stylu. Warto zwrócić uwagę chociażby na wspomniane już ujęcia z wewnętrzną ramą, przedstawiające życie Kopfrkinglów jako rodzinną idyllę. Bohater patrzy na rzeczywistość jak na piękny, ale martwy obrazek, w którym nie ma miejsca na życie, a ludzie przypisani są do swych stałych, konwencjonalnych ról.

Powołując się na rozpoznania Hartmuta von Hentiga, Fromm pisze, że

celem nekrofilicznej destrukcyjności jest namiętność do „rozcłonkowania żyjącego organizmu” [*lebendige Zusammenhänge*]. Pragnienie rozdierania na strzępy tego, co żyje, odnajduje swój najbardziej jaskrawy wyraz w rozcłonkowaniu ciał⁴⁶.

Kopfrkingl nie rozcłonkuje zwłok w filmie ani o tym nie opowiada, nie widzimy też jego wyobrażeń, które wskazywałyby na tę perwersyjną skłonność. Nieuświadomione pragnienia bohatera znajdują jednak reprezentację w zsubiektywizowanym stylu filmu. Już w pierwszej scenie, rozgrywającej się w zoo, widzimy świat pokawałkowany – kadry nie pokazują całych postaci, ale jedynie fragmenty ich ciał, „tną” je na części. Można się zastanawiać, czy specyficzne kadrowanie w *Palaczu zwłok*, zaprojektowane

⁴⁵ Badacze kultury często dostrzegali związku fotografii oraz obrazu ze śmiercią; zob. m.in. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1995; S. Sontag, op. cit.; H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007. Daniel Arasse, porównując akt fotografowania do gilotynowania, zwraca uwagę, że w XIX wieku używano terminu „gilotyna” do określenia migawek przeznaczonych do portretowania, z kolei kata nazywano „fotografem”. Zob. D. Arasse, *Gilotyna a portret*, tłum. M. Kalinowski, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór S. Rosiek, Gdańsk 2010, s. 138. Chęć zrobienia zdjęcia Zinie przed planowanym morderstwem może ponadto wynikać z chęci całkowitego „zapanowania” nad córką już po jej śmierci. Regis Debray pisze, że „Obraz wychodzi z grobu po to, żeby przodek w nim pozostał, obłaskawiony i unieruchomiony; nie pozwala zmarłemu wrócić na ziemię i nas nękać, chwytą jego latającą i łapczywą duszę, żeby ją uwięzić w niezawodnym przedmiocie”. R. Debray, *Narodziny przez śmierć*, tłum. M. Ochab, [w:] *Wymiary śmierci*, op. cit., s. 251. Kopfrkingl dodatkowo zabezpiecza się przed „powrotem” zmarłych, kremując ich ciała.

⁴⁶ E. Fromm, *Anatomia...*, op. cit., s. 369. Fromm powołuje się na pracę: H. von Hentig, *Der Nekrotope Mensch*, Stuttgart 1964.

w ten sposób, że rzadko kiedy można zobaczyć w całości znajdujących się w bliskim planie bohaterów, ponieważ górna część kadru „urywa” część głowy postaci, nie ma związku z percepcją Kopfrkingla. Charakterystyczna jest także scena, w której Karl ogląda zdjęcia nagich kobiet pokazane mu przez Reinego. Pojawia się wówczas kilka ujęć subiektywnych, ukazujących fotografie w dużych zbliżeniach, tak że nie widzimy całych sylwetek kobiet, a jedynie części ich ciał.

Najbardziej interesująca pod tym względem jest jednak czołówka filmu, swoista wariacja na temat sposobu odbierania rzeczywistości przez Kopfrkingla. Na początku widzimy statyczny obraz górnej części twarzy bohatera (od oczu wzwyż), „uciętej” ramami kadru. Po chwili twarz zostaje niemal dosłownie przecięta – wizerunek zostaje rozerwany pionowo na dwie części, pomiędzy którymi pojawiają się napisy na czarnym tle. Połówki obrazu po chwili z powrotem się łączą, ale zostaje on następnie rozerwany w poziomie, ukazując znajdujący się „pod spodem” taki sam wizerunek Kopfrkingla. Za drugim obrazem, który także zostaje rozdarty w poziomie, ukazuje się trzeci, identyczny. Po chwili przykrywa go czarne tło, na którym ukazują się napisy. Zabieg ten może metaforycznie wyrażać wielość „twarzy” Kopfrkingla, sugerować, że pod powierzchnią znajdują się kolejne poziomy psychiki bohatera. Jednocześnie stanowić może także wariację na temat ukrytej fascynacji Karla rozczłonkowywaniem ciał. Dalsza część czołówki potwierdza tę koncepcję. Litery tworzące tytuł filmu zostają zasłonięte pociętymi częściami nagich kobiecych ciał: nogami, tułowiami, pośladkami, rękoma etc.⁴⁷ Części ciał zostają ze sobą zlepione, tworzą jedną masę. Następnie pojawia się seria obrazów przedstawiających poszczególnych bohaterów filmu, które są rozrywane tak, jak twarz Kopfrkingla na początku czołówki. Czołówka *Palacza zwłok* oddaje fascynację głównego bohatera rozczłonkowywaniem ciał i wskazuje, że pożądanie seksualne łączy się u mężczyzny z uwielbieniem śmierci.

⁴⁷ Pisząc o charakterze nekrofilicznym, Fromm wspominał: „Miałem na przykład możliwość zetknięcia się (bezpośrednio lub nadzorując czyjąś pracę) z kilkoma osobami, które wyrażały swe pragnienie rozczłonkowania w bardzo osłabionej postaci; choćby rysując postać nagiej kobiety, a potem odcinając jej ręce, nogi, głowę itd., wreszcie zabawiając się tymi strzępami rozczłonkowanego rysunku”. E. Fromm, *Anatomia...*, op. cit., s. 370.

Obrazy stosów ciał mogą także stanowić reprezentację horroru Holocaustu. W finale Karl Kopfrkingl przystępuje do wielkiego projektu nazistów – weźmie udział w obsłudze pieców kremacyjnych w obozach. Nekrofiliczny charakter bohatera sprzyja temu przedsięwzięciu. Uwielbienie tego, co martwe, dehumanizacja, umiejętność uwznioślenia sadystycznych pragnień oraz myślenie o ludziach w kategoriach czysto funkcjonalnych – wszystko to czyni z Kopfrkingla idealnego współpracownika nazistowskiej maszyny zagłady. Warto dodać, że *Palacz zwłok* Ladislava Fuksa był odczytywany w kontekście rozpoznań Zygmunta Baumana na temat źródeł Holocaustu⁴⁸. Zdaniem polskiego filozofa, Zagłada była logiczną konsekwencją opartej na racjonalizacji i technicyzacji cywilizacji nowoczesnej⁴⁹. Kontekst myśli Baumana może być jednak w tym wypadku mylący – Kopfrkingl nie jest przecież chłodnym, racjonalnym podmiotem. Zarówno Fuks, jak i Herz są raczej bliżsi tezom Fromma, który dostrzegał związek między kultem techniki a nekrofilią i wskazywał na rolę mrocznych, nieuświadomionych popędów kryjących się za pozornie racjonalnymi działaniami.

Można zaryzykować tezę, że destrukcyjne pragnienia Kopfrkingla wynikają tyleż z „naturalnych” instynktów bohatera, ile są produktem mieszczkańskiej kultury biedermeieru. Jak pisał Fromm, upodobania człowieka „nie są elementem zawsze danej biologicznie natury ludzkiej, lecz wynikiem procesu społecznego, który stwarza człowieka”⁵⁰. Jak dowodzi badacz, destruktywność wzrasta wówczas, kiedy jednostka dorasta w kulturze lub grupie społecznej, która ogranicza jej życiowe możliwości, hamuje spontaniczność rozwoju i nie daje „szansy wyrażania zmysłowych, emocjonalnych i intelektualnych możliwości”⁵¹. Jednym słowem, sfrustrowany i niezaspokojony człowiek przyjmuje pewną strategię wobec świata i nie mogąc się w nim zrealizować, pragnie jego zniszczenia. Eksponując biedermeierowski kontekst, Herz akcentuje związek między nekrofilicznym charakterem bohatera a jego otoczeniem społecznym.

⁴⁸ Zob. P. Pająk, op. cit., s. 343.

⁴⁹ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995.

⁵⁰ E. Fromm, *Ucieczka...*, op. cit., s. 31.

⁵¹ Ibidem, s. 180.

Dokonana przez Fromma próba wyjaśnienia istoty faszyzmu była podawana w wątpliwość przez późniejszych socjologów. Klaus Theweleit twierdził, że charakterologia Fromma wiąże się „z pewnym ideologicznym obrazem konstytucji człowieka”⁵², a rozpoznania badacza Szkoły Frankfurckiej są błędne, ponieważ tym, co kochali faszyści, były nie tyle zwłoki i śmierć, ile – ich własne – życie. Widok stosu ciał miał być dla faszystów dowodem, że to oni są panami życia i zwycięzcami – tymi, którzy „prze-żyli”⁵³. Mimo pewnych kontrowersji związanych z koncepcją Fromma, została ona przytoczona, ponieważ opis „charakteru nekrofilicznego” świetnie pasuje do Karla Kopfrkingla i pozwala lepiej zrozumieć mechanizmy rządzące bohaterem. Celem niniejszych rozważań nie jest psychoanaliza Karla Kopfrkingla, ale rozpoznanie modelu podmiotowości skonstruowanego w filmie; modelu, który wydaje się zbieżny z nakreślonym przez Fromma. Karl Kopfrkingl nie jest kartezjańskim podmiotem kierującym się wyłącznie rozumem, ale podmiotem ukonstytuowanym przez nie do końca uświadomione pragnienia, których źródłem są zarówno indywidualne predyspozycje, jak i typ kultury, w którym funkcjonuje.

FUNKCJE SUBIEKTYWIZACJI ZAPOŚREDNICZONEJ

Powołując się na Stanislava Sahánka, Patrycjusz Pająk tak opisuje źródła demonizmu w *biedermeierze*:

Podążając [...] tropem psychoanalitycznym, Sahánek twierdzi, że demonizm w *biedermeierze* wypływa z dwóch zjawisk. Po pierwsze, z rozdwojenia ludzkiej jaźni na świadomość i nieświadomość (a zatem z „niewidzialnego” naciśku, jaki na człowieka wywierają wyparte popędy kojarzone ze sferą *id*). Po drugie, z absolutyzmu ludzkiej etyki (w wymiarze rodzinnym i narodowym), czyli z dyktatury *superego*. Tak przeprowadzona analiza *biedermeierowskiej* dominanty czeskiej kultury odkrywa w tej kulturze zaciemnione zakamarki, przesycone demonicznymi namiętnościami⁵⁴.

⁵² K. Theweleit, *Męskie ciała. Przyczynek do psychoanalizy białego terroru*, [w:] idem, *Męskie fantazje*, tłum. M. Falkowski, Warszawa 2016, s. 517.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ P. Pająk, op. cit., s. 23-24. Pająk powołuje się na tekst: S. Sahánek, *Literární biedermeier v německém písemnictví*, Bratoslava 1938, s. 13.

Odwołując się do myśli Hermanna Pongsa, Pająk pisze dalej:

demoniczny pierwiastek przyjmuje postać dwóch sił – odgórnego spojrzenia *superego* i oddolnego popędowego *id* – które z przeciwległych stron wywierają nacisk na biedermeierowski podmiot, grożąc jego wyobcowaniem i zmuszając go do nieustannego oporu⁵⁵.

Rozdwojenie „człowieka biedermeierowskiego” na *superego* oraz *id* zostaje pokazane w *Palaczu zwłok* na indywidualnym przykładzie Karla Kopfrkingla. O mrocznych pragnieniach bohatera informują widza nie tylko nasilające się psychopatyczne zachowania mieszczanina i wygłaszane przezeń tyrady na temat kremacji, ale też rozmaite formy subiektywizacji.

Postać Kopfrkingla jest wyraźnie „uprzywilejowana” przez narrację – podczas gdy protagonista w każdej scenie filmu wypowiada długie monologi, postaci drugoplanowe zazwyczaj milczą lub mówią niewiele, są słabo zindywidualizowane i pełnią podrzędną rolę. Warto zwrócić uwagę również na specyficzną konstrukcję świata diegetycznego – w tle pojawiają się wciąż ci sami ludzie⁵⁶. Takie ograniczenie sprawia, że świat przedstawiony, pomimo „obiektywnego” statusu, stanowi pewien układ zamknięty – dzięki temu widz może odnieść wrażenie, że tkwi w świecie fantazmatów Kopfrkingla. W tym kontekście bardzo interesujący jest wątek wiecznie kłócącego się małżeństwa. Bohaterowie ci należą do „układu zamkniętego” (regularnie pojawiają się na wszystkich uroczystościach), a jednocześnie poza niego wykraczają. Nerwowy mąż i przewrażliwiona żona wydają się postaciami jakby z innego świata, ponieważ w żaden sposób nie dają się wpisać w fantazje nekrofila – niosą ze sobą element przypadkowości (a zatem i życia), który szczególnie irytuje głównego bohatera.

Pracownik krematorium jest owładnięty mrocznymi pragnieniami, ale widzi siebie w roli idealnego mieszczanina, a następnie – zbawcy świata. Środki formalne w *Palaczu zwłok* tworzą reprezentację przeciwstawnych

⁵⁵ Ibidem, s. 23. Pająk odwołuje się do tekstu: H. Pongs, *O kulturze mieszczańskiej biedermeieru (klasyka mieszczańska)*, tłum. M. Antkowiak, [w:] *Spory o biedermeier*, red. J. Kubiak, Poznań 2006, s. 171-173.

⁵⁶ W restauracji, w wesołym miasteczku i podczas gali boksu są obecne te same osoby, np. prostytutki z domu publicznego można wcześniej zobaczyć na karuzeli etc.

sił ścierających się w bohaterze – zabiegi takie jak gra światła i cienia czy montaż oparte są na kontrastach i oddają sprzeczności wewnątrz samego protagonisty. Szczególnie niekonwencjonalnym zabiegiem jest sposób łączenia scen. Dotyczy to prawie wszystkich dwudziestu dziewięciu scen filmu, jednak zobrazują to na trzech przykładach.

Na końcu sceny trzeciej (przemowa głównego bohatera w restauracji) rozmawiający z Lakme Kopfrkingl wstaje od stołu. Pokazywany w zbliżeniu bohater mówi do żony: „[...] jestem romantyczny i kocham piękno, najdroższa”. W tle cały czas słychać muzykę graną w restauracji. Kiedy kamera odjeżdża od bohatera, muzyka cichnie i okazuje się, że Kopfrkingl jest już w zupełnie innym miejscu – w sklepie ramiarza Holiego. Czasoprzestrzeń filmu zostaje całkowicie zaburzona – bohater odpowiada żonie w zupełnie innym miejscu i czasie. Jest to raczej zaburzenie narracyjne niż fabularne; nie ma wątpliwości, że Kopfrkingl wypowiedział to zdanie jeszcze w restauracji, ale jego wypowiedź zostaje przedstawiona już w kolejnej scenie. Zdanie o miłości do piękna z końca sceny trzeciej w sposób oczywisty łączy się ze sceną czwartą, w której Karl szuka odpowiedniego obrazu do swojego mieszkania. Można powiedzieć, że dzięki takiemu połączeniu Karl jawi się jako osoba konsekwentna – uwielbia piękno, więc kupuje obraz. Tak spójny obraz bohatera można jednak uznać jedynie za reprezentację jego własnego mniemania o sobie.

Na końcu sceny jedenastej (wizyta w domu publicznym) czasoprzestrzeń także zostaje zaburzona. Po skorzystaniu z usług prostytutki Kopfrkingl, ubrany w samą koszulę, szykuje się do powieszenia na ścianie gabloty z martwymi muchami i mówi: „Mamy piękny i błogosławiony dom”. W kolejnym ujęciu, idealnie zsynchronizowanym z poprzednim (wydaje się, że ruchy bohatera są płynnie kontynuowane), widzimy w zbliżeniu, jak bohater wiesza obraz na ścianie. Wzór na ścianie jest taki sam, jak poprzednio, a bohater ma na sobie tę samą koszulę. Po chwili kamera odjeżdża, pokazując, że Karl powiesił gablotę we własnym mieszkaniu i że rozmawia już z Lakme. To pomieszanie różnych czasoprzestrzeni może świadczyć o tym, że bohater utożsamia – przynajmniej w wyobraźni – te dwie przestrzenie. Co znamienne, mężczyzna rozmawia z prostytutką o pracy i rodzinie, zupełnie jakby konwersował z Lakme. Nie przypadkiem w rolę żony oraz prostytutki wcieliła się ta sama aktorka – albo Kopfrkingl wybrał jako kochankę kobietę przypominającą Lakme, albo wyobraża sobie prostytutkę jako żonę,

a narracja wizualizuje jego wyobrażenie. Wydaje się, że jest to spowodowane chęcią samooszustwa – Kopfrkingl gra w domu publicznym swoją standardową rolę i próbuje wyprzeć ze świadomości fakt, że zdradzając żonę, narusza swój wizerunek idealnego mieszczanina⁵⁷.

W scenie dwudziestej szóstej Kopfrkingl rozmawia z Reinkem o zniewieściałym charakterze Milika. W ostatnim ujęciu bohater mówi: „Dzisiaj jest sobota, nic nie płonie w mojej świątyni śmierci” – i wyciąga przed siebie lewą rękę. Ruch ręki jest kontynuowany w kolejnym ujęciu, rozpoczynającym scenę dwudziestą siódmą – widzimy, jak Karl gładzi włosy Milika. Relacja pomiędzy obiema tymi scenami jest relacją wynikania: ojciec dochodzi do wniosku, że Milik jest zniewieściały, więc postanawia poświęcić go w swojej „świątyni śmierci”.

„Ułożenie” scen w *Palaczu zwłok* jest motywowane nie tyle fabułą, ile tokiem myśli i skojarzeniami Karla Kopfrkingla. Płynne narracyjne połączenia pomiędzy niektórymi scenami konfundują widza, ponieważ mylnie sugerują jedność czasoprzestrzenną scen, które rozgrywają się w innym miejscu i czasie. Można przez to odnieść wrażenie, że fokalizatorem sjużetu (to znaczy przedstawienia wydarzeń w określonym porządku) jest sam Kopfrkingl. Pomiędzy sąsiadującymi ze sobą scenami zachodzą relacje przyczynowo-skutkowe, wynikające z logiki myślenia bohatera, ale także asocjacyjne, wskazujące na jego nieuświadomione pragnienia i skojarzenia. Zaburzając granice między niektórymi scenami, narracja tworzy wrażenie spójności. Wszystko, co dzieje się w *Palaczu zwłok*, wygląda na logiczne i powiązane ze sobą – tyle tylko, że jest to logika człowieka skłonnego do samooszustwa i pograżonego w mrocznych obsesjach. Jest trochę tak, jakby to Kopfrkingl był „reżyserem” dzieła – choć oczywiście wrażenie to jest efektem kreacji, a sam bohater nie ma świadomości „języka filmu”. Wydaje się, że taka konstrukcja narracji mówi o tym, jak czeski mieszczanin postrzega własną rolę w świecie – mężczyzna uznaje siebie za kreatora wydarzeń, a ludzi traktuje jak „aktorów” wypełniających role, jakie im przypisał.

Efekt osiągnięty przez Herza wiele zawdzięcza figurze subiektywizacji zapośredniczonej. Można przypuszczać, że zastosowanie konwencjonalnych, bezpośrednich technik subiektywizacyjnych dla oddania złożonych

⁵⁷ Warto zwrócić uwagę, że po zamordowaniu żony bohater zmieni kochankę.

procesów zachodzących w Kopfrkinglu mogłoby przynieść znacznie gorsze rezultaty. Nieświadome pragnienia mogłyby znaleźć wyraz w snach, halucynacjach czy wyobrażeniach bohatera, ale chyba największą groźbę w *Palaczu zwłok* budzi właśnie fakt, że to względnie obiektywna, „biedermeierowska” rzeczywistość zostaje naznaczona skrzywionym „spojrzeniem” bohatera. Ponadto, bezpośrednia subiektywizacja mentalna, nadająca określony kształt fantazjom Kopfrkingla, znacznie mniej powiedziałyby o psychice postaci. Od konkretnych wizji, które stanowią ucieleśnienie pragnienia bohatera, ważniejsze jest bowiem samo funkcjonowanie świadomości i nieświadomości, sposób postrzegania i kategoryzowania świata przez ogarniętego nekrofilicznym pragnieniem mężczyznę. Widzowie zostają wrzuceni w świat fokalizowany, a w pewnym sensie także „reżyserowany” przez głównego bohatera, ale groteskowe elementy, będące niejednokrotnie źródłem czarnego humoru, ujawniają również perspektywę zewnętrzną. Zastosowanie subiektywizacji zapośredniczonej pozwoliło więc nie tylko na reprezentację świadomych oraz nieświadomych procesów zachodzących w bohaterze, lecz także na zdystansowanie się do postaci czeskiego „biedermeiera”.

Bibliografia

- Daniel Arasse, *Gilotyna a portret*, tłum. M. Kalinowski, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór S. Rosiek, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Rajewska, E. Kraskowska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.
- Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Polity Press, Warszawa 1995.
- Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.
- David Bordwell, *Jump Cuts and Blind Spots*, „Wide Angle” 1984, nr 1, tom 6.
- Regis Debray, *Narodziny przez śmierć*, tłum. M. Ochab, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór S. Rosiek, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Erich Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, tłum. J. Karłowski, Rebis, Poznań 2005.
- Erich Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemilscy, Czytelnik Warszawa 1970.

- Ladislav Fuks, *Palacz zwłok*, tłum. J. Anderman i T. Lis, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, tłum. Jane E. Lewin, Cornell University Press, New York 1980.
- Peter Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, tłum. J. Burzyńska, E. Ciszewska, K. Chojnowski, I. Hansz, J. Matyskieła, G. Świętochowska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009.
- Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Rytm Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2017.
- Zofia Mitosek, *Co z tą ironią?*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2013.
- Burnes E. Moore, Bernard D. Fine, *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Modzelewska, J. Santorski & Co, Warszawa 1996.
- Arkadiusz Morawiec, *Nowy szczęśliwy ład (Ladislav Fuks: „Palacz zwłok”, Kraków 2003)*, „Akcent” 2003, nr 3.
- Hermann Oldenberg, *Życie, nauczanie i wspólnota Buddy*, tłum. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1994.
- Patrycjusz Pająk, *Groza po czesku. Przypadki literackie*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2014.
- Roy Pascal, *Dual Voice. Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-century European Novel*, Manchester University Press, New Jersey 1977.
- Grzegorz Piotrowski, *Juraja Herza sposób na stylizację rzeczywistości (Przypadek „Morgiany”)*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89-90.
- Hermann Pongs, *O kulturze mieszczańskiej biedermeieru (klasyka mieszczańska)*, tłum. M. Antkowiak, [w:] *Spory o biedermeier*, red. J. Kubiak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.
- Arthur S. Reber, *Słownik psychologii*, red. I. Kurcz, K. Skarżyńska, tłum. B. Janasiewicz-Kruszyńska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
- Thomas M. Sipos, *Horror Film Aesthetics: Creating the Visual Language of Fear*, McFarland & Company, Jefferson 2010.
- Krzysztof Skowroński, *Gęby, miny i grymasy. Aksjologia twarzy w estetyce deformacji*, [w:] *Doświadczane, opisywane, symboliczne: ciało w dyskursach kulturowych*, red. K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2008.
- Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2009.

- Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, tłum. K. Thiél-Jańczuk, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Grażyna Świętochowska, „Nieustanne błąkanie się w tę i z powrotem”. *Aktualizacja kategorii modernizmu w relacji do kina czeskiego*, „Panoptikum” 2014, nr 13 (20).
- Klaus Theweleit, *Męskie fantazje*, tłum. M. Falkowski, PWN, Warszawa 2016.
- Peter Verstraten, *Film Narratology*, trans. S. van der Lecq, University of Toronto Press, Toronto 2009.
- Walentin Wołoszynow, *Z historii form wypowiedzi w konstrukcjach języka*, tłum. Z. Saloni, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, oprac. M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1970.

Źródła internetowe

- Robert Birkholc, *Fokalizacja*, hasło na stronie: <https://poetyka.wordpress.com/fokalizacja/>.
- Joanna Ostrowska, *Nadgorliwy praski kremator*, recenzja na stronie internetowej: <http://film.interia.pl/recenzje/news-nadgorliwy-praski-kremator,nId,1799868>.
- <http://vashivisuals.com/category/one-sheets/average-shot-length-one-sheets/>.

Between Biedermeier and the Terror of Holocaust. Filmic Representation of the Perspective of a Necrophile in *The Cremator* by Juraj Herz

This article provides in-depth analysis and interpretation of *The Cremator* (1969), the Czechoslovak film, which, in the opinion of the author, is one of the most interesting movies with subjective narration. While describing the narration of the film, the author introduces the category of a “mediated subjectivisation”. This figure of subjectivisation is not a direct presentation of what the character sees or thinks but it is rather a kind of variation about the protagonist’s mental states. All events and characters in *The Cremator* are shown from the perspective of Karl Kopfrkingl, a man who adores everything that is dead. The author analyzes how the director of the movie Juraj Herz made an audiovisual representation of the necrophilic desires. Irony is that Kopfrkingl looks like a typical “Biedermeier man” and perceives himself as an ideal father and husband. However, his necrophilic desires cause him to cooperate with the Nazis and murder his family. Various film

techniques, such as framing and editing, metaphorically shows split personality of the main character. The creators of the movie suggest that the man's dark inclinations have their sources in a lifeless culture of Biedermeier. As the author argues, mediated subjectivisation in *The Cremator* captures deep feelings of the character while simultaneously enabling the viewer to keep a distance from him, for instance, by ironically exaggerating some features of the character's perception of the world.

Słowa kluczowe: subiektywizacja w filmie, subiektywizacja zapośredniczona, focalizacja, biedermeier, Holocaust, analiza filmowa, Erich Fromm