

Články

U P Í Ř I

Mechanický balet s dvěma mezipřehyby

Petr Málek

(Marcele. S láskou utopíří)

Zabíjet jedna je tvář bludného našeho smutku...

R. M. Rilke: Sonety Orfeovi

*Nazval bych sympatií
s Nocí zálibu v neštěstí,
hořkou shodu temnot
s neštěstím být člověkem...*

P. Claudel

Když v roce 1897 vyšel román Brama Stokera Drakula, málokdo asi tušil, že se zrodil nejslavnější literární (a v budoucnu i filmový) upír. Právě až se Stokerovým Drakulou, který má literární předchůdce i vlastní historické zdroje¹, získal **upířský mýtus** onen nesmírný kulturní význam, znovu a znovu potvrzovaný novými filmovými verzemi. Vedle klasického *Upíra Nosferatu* (1921) F. W. Murnaua připomeňme adaptace T. Browninga (1931), T. Fishera (1958), J. Badhama (1979) a F. F. Coppoly (1993). Velmi specifické postavení mezi těmito adaptacemi Stokerova románu zaujímá film Wernera Herzoga: *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1979). Jestliže totiž Murnau se svým scenáristou Henrikem Galeenem (a podobně i jejich následovníci) přečetli a v různé míře transformovali upířský mýtus v závislosti na tom, jak byl prezentován ve Stokerově knize, pro Herzoga manifestovaným **pretextem** (textem-zdrojem) nebyla kniha, ale Murnauův film. S tím ovšem, že jeho převyprávění, jak ještě uvidíme, obsahuje i návrat k Stokerovu románu. Cílem této studie je specifikovat, v čem spočívá výjimečnost postavení, které Herzogův film zaujímá v kontextu ostatních filmových adaptací Drakuly a především analyzovat povahu vztahu Herzogova filmu k jeho **filmovému pretextu**.

Vyjděme z konstatování, že děj i struktura Herzogova filmu se velmi věrně drží Murnaua. Mladý zprostředkovatel obchodu s nemovitostmi Jonathan Harker (Thomas

1) Tradici upíra v literatuře založil John William Polidori, který v novele *Upír* (The Vampyre, 1819) vytvořil postavu aristokratického upíra lorda Ruthvena; obdobně zakládající roli v tradici ženského upírismu sehrála novela *Carmilla* (1872) Josepha Sheridana Le Fanu. Historickou předlohou Drakuly byla postava stejnojmenného valašského vládce z 15. století Vlada IV. Drakuly, proslulého svou krutostí. O jeho vládě srov.: Radu Florescu – Raymond T. McNally, *Dracula: A Biography of Vlad the Impaler 1431 – 1476*. London 1973.

Hutter v Murnauově filmu)² je poslán svým zaměstnavatelem Renfieldem (Knock u Murnaua) na hrad hraběte Drakuly (hraběte Orloka) v Transylvánii; má pro hraběte zařídit koupi zlověstně pustého domu ve Wismaru (Wishborgu u Murnaua). Jonathanova žena Lucy (Ellen Hutterová u Murnaua), která tuší hrozící nebezpečí, se marně snaží manžela od cesty odvrátit. Jonathan po dlouhém putování dorazí na hrad hraběte – ve skutečnosti upíra Nosferatu – a stává se jeho vězněm a brzy i obětí. Nosferatu – zaujat podobiznou Lucy v Jonathanově medailonku – spěšně opouští své sídlo a vydává se po moři do Wismaru. Během plavby postupně zahubí všechny námořníky, a když loď jako přízrak smrti vpluje do přístavu, vylézají za Nosferatem z podpalubí krysy, které začínají městem šířit nákazu. Jonathan, jenž se vrací po souši, do města dorazí ve stavu kataleptické amnézie: nepoznává svou ženu a zcela netečně přihlíží triumfujícímu „zlu“. Jak u Murnaua, tak u Herzoga se mužský hrdina v této fázi děje téměř vytrácí a je to žena, která osamocena čelí upírovi: když se z knihy o upírech dozvídá, že upír může být zničen pouze ženou „čistého srdce“, která s ním stráví noc, rozhodne se obětovat. Typicky herzogovská je příprava na tuto oběť: Lucy přechází náměstí a míjí se s obyvateli města, kteří – zachvácení kolektivním šilenstvím nebo ochromeni metafyzickým zlem – hodují a nevěnují pozornost krysám, které se jim pletou pod nohama a dál roznašejí nákazu. Tančí tance smrti... Smrt jako představení. Smrt jako karneval. Groteskní smrt. V samotné scéně obětování, která je zároveň strhující scénou milostnou jako by se vše ztišilo. **Objetí obětí. Chvilé setkání. Chvilé bezmoci a osudové marnosti.** V závěru, v němž se Herzog nejvýrazněji odlišuje od svého vzoru, však znovu vítězí autorova ironie. Poté, co Lucy i Nosferatu po společně strávené noci za rozbřesku umírají, přichází Van Helsing a žádá o kladivo a kůl, aby – poněkud opožděně ovšem – upíra zahubil. Mezitím Jonathan, schoulený v rohu, přikazuje služce, aby odstranila hostii rozmístěnou kolem jeho židle a nechává zavolat úředníky, před kterými Van Helsinga obviňuje z vraždy. Van Helsing je sice oficiálně zatčen, ale z rozhovoru úředníků vyplývá, že nezůstal nikdo, kdo by jej držel ve vazbě. Jonathan, jehož proměna v upíra byla dokonána (bledá maska, tesáky, dlouhé nehty-drápy) v závěrečném obraze ujíždí na koni za horizont.

Viděli jsme, že se Herzog při změnách jmen postav vrací zpět k Stokerovi. S jedinou ovšem, a o to významnější výjimkou. V Stokerově románu je postaven do kontrastu osud hlavní ženské hrdinky Miny a její přítelkyně Lucy. Herzog se – podobně jako Murnau – soustředí na jedinou ženskou postavu, kterou příznačně pojmenovává Lucy, čímž odkazuje právě k té hrdince Stokerova románu, která Drakulovi, resp. své sexuální touze po něm, podléhá a proměňuje se v upíra. Tato záměna jmen a proměna Miny ve zcela nepodstatnou vedlejší postavu je velmi důležitá. U Stokera totiž obě hrdinky představují tradiční dichotomii Marie a Evy, tj. dobra a zla, čistoty a cudnosti proti nečisté sexualitě. Již Murnau tuto stereotypní dichotomii panna – kurva problematizo-

2) Murnauův *Nosferatu* – podobně jako většina němých filmů – existuje v několika rozdílných verzích, jejichž podoba je výsledkem různých, často zcela náhodných zásahů. Cesta k autorské podobě je cestou hledání a konfrontace dostupných kopií, neboť originální negativ bývá ztracen. Četné kopie Murnauova filmu i scénář publikovaný Rogerem Manvellem (In: Roger Manvell /ed./, *Masterworks of the German Cinema*. New York 1973, s. 52 – 95) se ve jménech postav většinou vracejí ke Stokerově předloze, takže zde vystupují: hrabě Drakula, Jonathan Harker, Nina, Renfield... V této studii vycházíme z rekonstruované verze snímku respektující původní jména, která už z důvodu autorských práv musela být odlišná od jmen románových.

val, když odstranil veškeré stopy ženského upírismu, neboť jím se v románu manifestuje ženská sexualita; právě ženský upírismus (v románu zastoupený třemi ženami-upíry na Drakulově hradu, Lucy po její iniciaci a na krátký čas dokonce i Minou) tu dovoluje dát opozici mezi dobrem a zlem specificky ženskou podobu konfliktu mezi cudností a sexualitou. Tradiční sexuální dichotomii nahradil Murnau nejasnou, temnou **ambivalencí**, jíž se vyznačuje Ellen.

Ve známé scéně napadení Thomase Nosferatem se střídají obrazy z Nosferatova hradu s obrazy ložnice, kde se náhle probouzí Ellen, která cítí nebezpečí hrozící jejímu manželovi. Ellen vstává, v transu vychází z ložnice na balkón a jako náměsíčná, s pažemi napřaženými před sebe, kráčí po zábradlí. Muž, který ji spatřil, přiběhne a bere ji do náruče právě v okamžiku, kdy se vyčerpaná hrouť dolů. V následující scéně, kdy už Ellen leží v posteli, opatrována přivolaným doktorem a svými přáteli, se náhle zdvihne, vztáhne paže a zvolá: „Thomasi! Thomasi! Slyš mě!“ Není to však Thomas, ale Nosferatu, který ji **slyší**; je to upír, který reaguje na Ellenino zvolání: vzhledne a odchází (v tu stranu, kde jako by čekala Ellenina otevřená náruč), neboť byl zaujat větší, mnohem silnější **touhou**. Scéna telepatické komunikace tak sugeruje nejen Nosferatovo vášnivé zaujetí Ellen, ale naznačuje i její **probuzení**. Jestliže v této scéně je ambivalentní vztah Ellen k Nosferatovi napovězen, později – ve scénách, kdy se Nosferatu i Thomas blíží k městu – je upír představen již jako **alternativní manžel**, kterého Ellen **musí** přijmout.³ Ellen očekávající manžela přichází na mořské pobřeží a fascinovaně hledí do temně se valících vln moře. Thomas se však vrací po souši; na lodi se k městu nezadržitelně blíží Nosferatu. V další náměsíčné scéně Ellen v okamžiku zhroucení vykřikne: „On přichází. Musím se s ním setkat!“ Vzhledem k tomu, že celou náměsíčnou scénu prostupují v prostřizích se vracející obrazy rozběsněného mořského živlu, znovu se naznačuje, že očekáván je Nosferatu.⁴

S mořským živlem je temnými pouty svázána i Herzogova Lucy. Již loučení před odjezdem Jonathana do Transylvánie se odehrává na břehu moře a Lucy tu přemýšlí o dialektice lidské existence, v tušení blížící se tragédie uvažuje o jednotě rozumu a nevědomí, světla a tmy, bdění a snu.

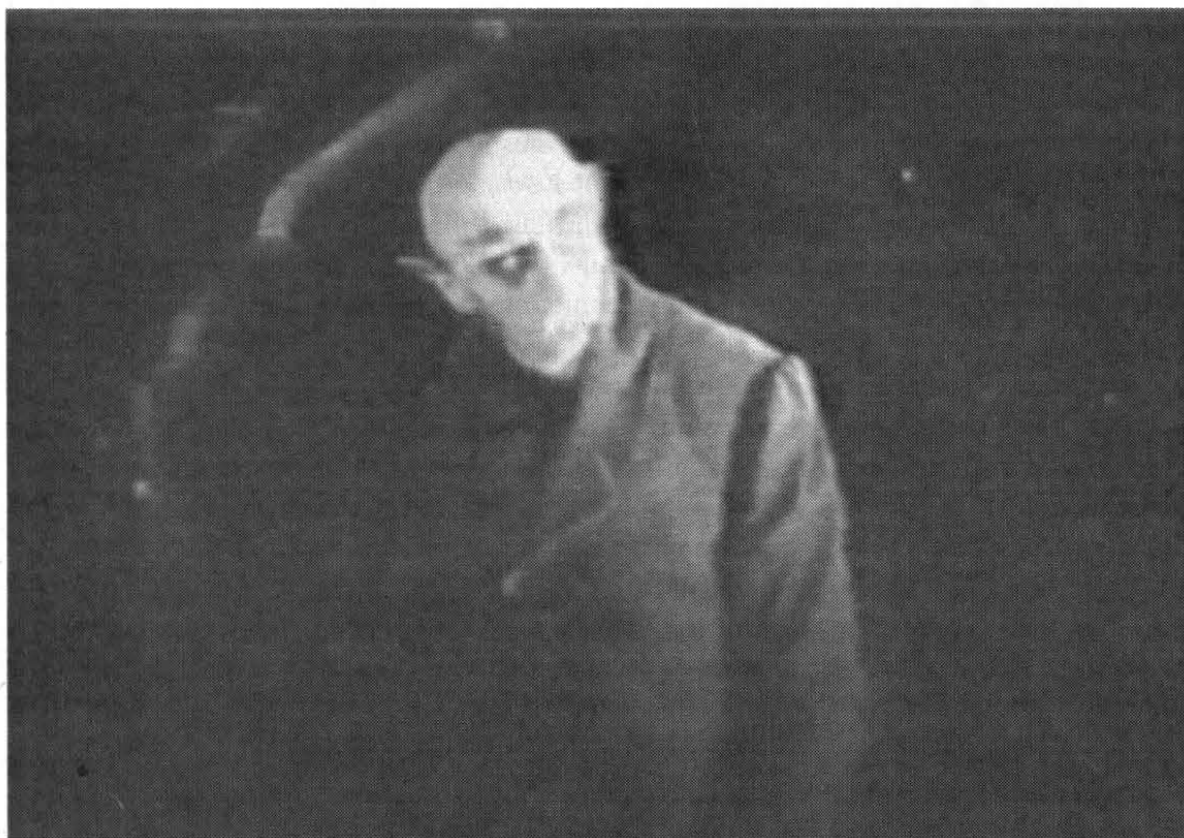
3) Srov.: Robin Wood, *Murnau I. Nosferatu*. „Film Comment“ 12, May – June 1976, č. 3, s. 7.

4) Francouzský filmový teoretik André Bazin ve studii *Vývoj filmové řeči* Murnaua zařadil mezi ty tvůrce, v jejichž filmech montáží nepřipadá „prakticky žádná role, nanejvýš ryze negativní: totiž nevyhnutelné protřídování příliš bohaté skutečnosti“. Jednoznačně tak Murnaua zahrnul mezi režiséry „věřící ve skutečnost“. Jestliže v souvislosti s *Nosferatem* píše, že montáž tu nehraje rozhodující roli, pak se zjevně mylí. V analyzovaných scénách, jež filmu dodávají onu ambivalenci a nejednoznačnost, pro interpretaci zásadní, lze objevit společný rys, který je přímo definicí montáže podle Bazina: vytváření smyslu, jež obrazy objektivně neobsahují a který vyvstává z jejich pouhého vztahu. V obou scénách se dokonale uplatňuje postup paralelní montáže, v níž střídající se záběry v prostoru odloučených akcí tlumočí jejich simultánnost. Srov.: André Bazin, *Vývoj filmové řeči*. In: A. B., *Co je to film?* Praha 1979, s. 55 – 61.

K ocenění montáže jako nesmírně důležitého výrazového prostředku v *Nosferatu* dospěl i Murnauův monografista Charles Jameux. Srov.: CH. Jameux, *Murnau*. Paris 1962, s. 18.



*Napadení Thomase (Jonathana) Nosferatem tvoří jak u Murnaua,
tak u Herzoga předehtu telepatické komunikace
mezi upírem a Ellen (Lucy).*



Scéna telepatické komunikace u Murnaua: Ellen volá jméno svého muže, o jehož život se obává, ale je to Nosferatu, který ji slyší. Scéna prozrazuje nejen Nosferatovu touhu po Ellen, ale naznačuje i její sexuální probuzení. Postupná identifikace Ellen s upírem je tak současně procesem hledání vlastní identity, podstaty svého přirozeného žensství.

I. mezhra – moře, šílenství, démonická žena

V *Nosferatovi* – a to jak Murnauově, tak Herzogově – je moře jako děsivý **démonický** živel metaforou chaosu a **zla**; anticipuje morovou nákazu, šílenství a smrt.⁵ Jako symbol radikálního zla, které se snaží likvidovat Eschaton, figuruje moře v antické mytologii a v celé židovské i křesťanské tradici. Milan Balabán⁶ odvozuje tento pohled na moře (hebr. jam) jako protilidský a vlastně protihospodinovský živel ze zkušenosti orientálních lidí, pro něž pobyt na moři znamenal vždy hrůzné nebezpečí smrti: „Moře představovalo cosi radikálně ohrožujícího, přivádějícího, ba strhujícího člověka jakoby náhlým **rozmarem** ke žravému poznání **zániku**, NICu.“ (Podtrhl M. B.)⁷ A především pak v apokalyptice znamená moře milieu Zla, nelidskosti, bestiality, je to bydliště i „bezpečný přístav“ Šelem; podle Janovy apokalypsy bude v pravý eschatologický okamžik likvidováno i samo Moře jako ďábelská mocnost stojící proti Hospodini („A viděl jsem nové nebe a novou zemi... a moře již vůbec nebylo.“, Zj 21, 1).⁸ M. Balabán připomíná v této souvislosti i velmi zajímavý ugaritský mýtus, v němž Baal, mytické synonymum **života**, vede věčný zápas s božstvem Jammem čili Mořem (srov. hebr. jam – moře), popřípadě Mótem, božstvem **smrti** (srov. hebr. mavet – smrt).⁹ Nosferatu je tedy úzce spjat s živlem, který ve své nezměrnosti zosobňuje Hrůzu, jejíž zvládnutí se vymyká lidským možnostem, a podobně jako moře i Nosferatu představuje „chaos, ne-řád, smrt, zlo, fatum, nezbytnost zahynout“, vpadávající do lidského světa.

S fatem, osudem a smrtí je spojena i loď, která Nosferata přiváží. Je to doslova **lod' mrtvých**, neboť během plavby za podivných okolností umírá celá posádka a do města koráb připlouvá s mrtvým kapitánem připoutaným ke kormidlu. U Murnaua loď – téměř jako magická bytost oživená Nosferatovou nadpřirozenou energií – v průběhu plavby nabývá ne-lidských rozměrů. V slavném záběru, kdy probuzený Nosferatu jde po palubě a blíží se ke kapitánovi, který se odevzdaně připoutal ke kormidlu, je Nosferatu snímán z podhledu na pozadí oblohy a plachtoví – vysoký, mocný, ovládající koráb, jehož příď naléhá na mořské vlny a nezadržitelně si proráží cestu vpřed. Také u Herzoga je loď, na níž připlouvá Nosferatu, tajemnou fatální lodí záhuby a zatracení, přízračným korábem noci, předzvěstí smrti. Přesto je ale moment nezadržitelně se blížící zkázy utlumen a dlouhé záběry z ptačí perspektivy, kdy kamera krouží kolem lodi osamocené uprostřed vod, sugerují spíše pocit **melancholie**, **bloudění**... Záhubná a prokletá loď jako by spíše než krvežíznivého upíra nesla k pevnině tragického Bludného Holandána, který – stejně jako Herzogův Nosferatu – je **prokletou** bytostí marně hledající klid a smrt. Smrt jako vykoupení z věčného bloudění. Nesmí však zemřít, dokud nenalezne ženu, která by jej skutečně milovala. Lucy, resp. Ellen sice není pro Nosferata Sentou, která by oba svou láskou vykoupila, má s ní však některé společné rysy. Podobně jako Senta i Lucy jedná z jakési temné posedlosti. (R. Wagner

5) V Herzogově ikonografii voda vůbec symbolizuje temnotu, rozklad a smrt. Připomeňme vodní vír z filmu *Aguirre, hněv boží* nebo závěr *Srdce ze skla*. Srov.: Tadeusz Mieczka, *Wenera Herzoga lektura ekspresjonizmu*. In: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*. Ed. A. Helman, A. Madej. Katowice 1985, s. 104.

6) Milan Balabán, *Mare*. „Reflexe“ 1994, č. 11, s. 1 – 23.

7) Tamtéž, s. 7.

8) Připomeňme, že pobřeží moře, kde Ellen, resp. Lucy, očekává svého muže, je plné křížů.

9) M. Balabán, c. d., s. 14.

sám v souvislosti se Sentou mluvil o **šilenství**, které se může zmocnit naivní povahy.) Senta ve své baladě ve druhém dějství v náhlém vytržení slibuje věrnou lásku tajemnému cizinci, kterého doposud zná pouze z obrazu; a podobně i Lucy je svázána s Nosferatem jakýmsi tajemnými pouty, jak o tom svědčí již zmíněná scéna telepatické komunikace nebo její fascinace mořem.

Svázání s temným mořským živlem odhaluje nejen sepětí ženské hrdinky s Nosferatem, ale odkazuje i na pradávné spojenectví vody a **šilenství** v obraznosti evropského člověka. Michel Foucault připomíná, že už v Tristanovi, který se v převleku za blázna nechal vysadit na cornwalský břeh, nalezla západní imaginace praobraz šilence, který nepochází z „pevné země s jejími pevnými městy, ale z věčného neklidu moře, jehož neznámé cesty skrývají bohatství podivných vědění, z oné fantastické pláně, která je protějškem světa.“¹⁰ Foucault se jako o jedné z podob šilenství zmiňuje také o hysterii. Pro nás je zajímavé, že polský filmový teoretik Ernest Wilde právě v ženské hysterii spatřuje jednu z podob **démonismu** ženy v německém filmu dvacátých let. Vyslovil názor, že žena v tehdejší německé kinematografii byla všestranně démonická a rozlišil tři typy tohoto démonismu:¹¹ 1. démonismus zprofanovaný, spojený s ulicí, kde prostitutky ničí důstojné měšťany (např. *Ulice* K. Gruna /1923/, filmy G. W. Pabsta); 2. démonismus spojený s romantickým démonem pohlaví a fatálním ženstvím (*Genuine R. Wieneho* /1920/, *Pandořina skříňka* G. W. Pabsta /1929/) a 3. démonismus zracionalizovaný jako možný případ hysterie. Tuto interpretaci podle Wilda připouští *Kabinet doktora Caligariho* a *Nosferatu*; v obou případech mohou být démoni César i Nosferatu interpretováni jako **noční přízraky** hysterických žen.

10) Michel Foucault, *Dějiny šilenství*. Praha 1994, s. 16.

11) Ernest Wilde, *Gabinet figur wyobrazni. Szkic o kinie niemieckim lat dwudziestych*. In: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, s. 124 – 125. Toto tvrzení o všestranném démonismu je ovšem stejně diskutabilní jako opačný názor J. Cieslara, který rozkladné a ničivé poslání přiznává ženskému živlu ve filmech blízkých kammerspielu a v pozdních výhoncích expresionismu (*Varieté*, *Modrý anděl*), zatímco expresionistické ženství podle něj „dostupuje až k mariánskému vykupitelskému kultu: vykupitelkou je nejen Ellen, ale také Marie (ovšem provázená zlou dvojnicí) v *Metropolis* (1926), Markéta ve *Faustovi* (1926). Obětující se ženou je také dívčí hrdinka v Langově *Unavené smrti* (1921).“ Jiří Cieslar, *Zkušenost s expresionismem*. „Film a doba“ 38, 1992, č. 3, s. 152. Budeme-li se držet předmětu našeho zkoumání, tak interpretace Ellen z *Nosferata* jako nositelky vykoupení je přinejmenším jednostranná.



Nosferatu „kapitánem“ přízračného korábu noci, loďi záhuby.

Lucy v Herzogově snímku zaujímá ještě významnější místo než Ellen u Murnaua, je postavou komplexnější a aktivnější. Více než u Stokera i Murnaua se Lucy jako ústřední ženská postava pokouší skutečně něco udělat proti šířícímu se „zlu“; její snaha přesvědčit Van Helsinga o vážnosti upírovy hrozby či obyvatele města o skutečné příčině šířící se nákazy je však marná. Ve svém úsilí zůstává osamocená a konečně i její oběť se ukazuje jako bezvýsledná a zbytečná. Zatímco u Stokera je žena prostřednictvím muže zachráněna, v Herzogově světě žena marně usiluje o záchranu muže.¹² Stejně jako Murnauova Ellen je však i Lucy postavou **ambivalentní**. Velmi důležitá je v tomto smyslu první scéna filmu zachycující Lucy, jak se s křikem probouzí ve své posteli: v ložnici manželů Harkerových se nakrátko ocitl **netopýr**. Scéna je ovšem dvojznačná, neboť nelze vyloučit, že netopýr je pouze projekcí jejích vlastních snů (zapírané sexuální touhy?). A to tím spíš, že jejímu probuzení předchází snový obraz, který pak jako **leitmotiv** prochází celým filmem: ve zpomalených záběrech na temně **modrém** pozadí se vznáší netopýr.¹³ Nabízí se tu možnost „číst“ celý film jako **záznam snu**, zrcadlícího potlačované sexuální tužby, a v Nosferatovi spatřovat – podobně jako u Murnaua – noční přízrak, projekci ženiných vlastních úzkostí, ztělesnění Freudova **unheimlich**.¹⁴

Již jsme konstatovali, že Herzogova volba jména ústřední ženské postavy ukazuje k té ženě, která ve Stokerově románu upírovi podléhá a sama se jím i stává. Herzogova Lucy sice postrádá rysy strašlivého ženského upírismu, jak jej zobrazuje románová předloha, ale její sexuální identifikace s upírem je ve srovnání s Murnauem zvýrazněna. Zatímco u Murnaua se vztah Ellen k Nosferatovi postupně vytváří, sexuální identifikace Lucy s upírem je jejím osudem, jejím určením, a tedy i konstantou Herzogova filmu. Jak výstižně poznamenává Judith Mayneová: „Identifikace Lucy s upírem je její identita, podstata jejího přirozeného ženství.“¹⁵ Současně je tato sexuální identifikace od počátku ve znamení smrti: připomeňme, že úvodní scéna následuje bezprostředně po

12) Srov.: Janet Todd, *The Classic Vampire*. In: *The English Novel and the Movies*. Ed. M. Klein, G. Parker. New York, Ungar 1981, s. 203.

13) V Herzogových filmech, v nichž barva plní vždy důležitou funkci dramaturgickou i symbolickou, zaujímá modrá barva privilegované postavení a spojuje se s určitými psychickými stavy hrdinů nebo metafyzickými obsahy. V *Nosferatovi*, ve kterém je řada obrazů, v nichž dominuje modrá (od blankytně modré až po tmavomodrou), je barvou země, přírody a **nocí**, která se vkrádá do světla dne. Světla a bílé barvy, které jsou znaky rozumu, postupně ubývá v závislosti na tom, jak síly rozumu, řádu a civilizace ztrácejí své pozice v zápase se silami démonickými. Modrá barva ovšem odkazuje také k romantismu, v němž **modrý květ** jako symbol mystického spojení s nekonečnem vyrůstá na místě středověké růže. Důležité je pochopitelně i spojení se **snem**, svázání s prvkem onirickým. K funkci barev u Herzoga srov.: A. Mariani, *Herzogcolor*. „Scherma“ 1982, Aprile, s. 27 – 28.

14) Sigmund Freud v esejí *Das Unheimliche* (O zlověstném, 1919) interpretuje novelu E. T. A. Hoffmanna a rozvíjí svou teorii démonismu. V souvislosti s tím zkoumá etymologii opozice mezi tím, co je *unheimlich* (tj. cizí a zároveň hrozné, zlověstné) a *heimlich* (tj. skryté, zamlčené, tajné). Domnívá se, že slovo *heimlich* má mezi svými různými významy jeden, který je totožný s *unheimlich*; tak to, co je *unheimlich*, je jistou obměnou *heimlich*: co je zdánlivě cizí, není ve skutečnosti ničím novým, ale známým a přítomným v lidské mysli, pouze potlačeným v procesu represe. Znakem této represe je podle Freuda právě prefix *un*. Tímto způsobem se to, co je cizí a zlověstné, rodí z toho, co je skryté a zamlčované. Podle anglického překladu S. Freud, *The Uncanny*. In: S. F., *Studies in Parapsychology*. New York 1963, zjm. s. 27 – 30.

15) Judith Mayne, *Herzog, Murnau, and the vampire*. In: *The Films of Werner Herzog. Between Mirage and History*. Ed. T. Corrigan. Methuen. New York and London 1986, s. 126.

prologu, v němž mumie lidských těl evokují smrt. Herzog v Murnauových stopách sahá do základní vrstvy upírské mytologie, do erotického významu tohoto mýtu, v němž Erós je nutně doprovázen Thanatem, láska přináší nevyhnutelnou smrt. Milostné objetí ve scéně, kdy se Lucy oddává upírovi, je němou předehrou jejich smrti. S centrální pozicí Lucy souvisí i přesun **těžiště konfliktu**. V Stokerově románu se rozhodující konflikt odehrává mezi upírem a Van Helsingem; je to zápas mezi dvěma rozdílnými kulturami a dvěma odlišnými řády: mezi zlem a dobrem, mezi vášní a rozumem, mezi silami přírody a civilizace, mezi mysticismem a vědou, mezi východem a západem. Přitom to, oč se tu vede zápas, je tělo ženy. V dojemavém románovém závěru je znovunastolen, restaurován řád a objekt zápasu, tj. ženské tělo, je navrácen své „normální“ funkci: rodit děti v řádném manželství; Jonathan přitom implicitně přejímá patriarchální roli Van Helsinga.¹⁶ U Murnaua je boj veden mezi mužem a ženou; silně je tak zdůrazněn sexuální konflikt implicitně přítomný již u Stokera.¹⁷ Van Helsing (zde prof. Bulwer) sice ve filmu vystupuje, ale nepatří k hlavním protagonistům a jeho role je spíše metaforická:¹⁸ Profesorova přednáška o upířích formách v přírodě (ilustrovaná detailními záběry masožravých rostlin a polypa požírajícího rybu) tvoří paralelu k obrazům šíleného Knocka, internovaného v ústavu pro choromyslné. V Murnauově pojetí síly vědy, rozumu a civilizace nemohou svádět úspěšný zápas se silami, které reprezentuje Nosferatu. Ten sice v závěru filmu umírá – za raního rozbřesku, po noci strávené s Ellen, se rozplývá v nicotu – ale s ním umírá i Ellen. Závěr Herzogova filmu jde – jak jsme již naznačili – ve svém pesimismu ještě dál. Smysl Herzogem dodatečně napsaných scén se ukazuje jasněji v konfrontaci s oběma pretexty. Jestliže Stokerův román končí obrazem znovuoobnoveného rodinného štěstí měšťanského stavu, který neříká nic jiného, než že buržoazní řád, ohrožený

16) Srov.: Judith Mayne, *Dracula in the twilight. Murnau's Nosferatu (1922)*. In: *German Literature and Film: Adaptations and Transformations*. New York / London, Methuen, s. 27.

17) Stokerův Drakula je vděčným předmětem psychoanalytických interpretací, jež v románu vidí především výraz sexuálních frustrací svého autora, (jehož skrývaná homosexualita je dnes už zřejmá), a současně amalgam sexuálních strachů a zábran charakteristických pro evropskou kulturu. Jestliže ztotožníme sání krve se sexuální rozkoší (která tu dostala tuto hrůznou podobu proto, aby mohla být označena za zlo a odmítnuta), pak můžeme společně s R. Woodem v Drakulovi „číst“ skrytou polemiku s mnohými tabu, jež viktoriánská morálka ve sféře sexu udržovala.

Bylo-li pro viktoriánskou morálku jediným legitimním cílem sexuality plození dětí, pak Drakulova sexualita je nepochybně neplodná (neboť nákaza upířismem je podstatně odlišná věc). Ačkoli Drakula propadá touze po jediné ženě, nejde o vztah jediný a výlučný; Drakulova promiskuita a sexuální svoboda přestupuje princip monogamie, jedinou legitimní formu sexuality. Jakkoli interpretujeme sání krve, jde o „nepřirozenou“ sexualitu, jde o jiné než „přirozené“ spojení, které představovalo jedinou legitimní metodu sexuality. Wood zde připomíná ohromující moment románu, kdy muži vtrhnou do ložnice a naleznou Minu s hrabětem: Drakula má obnaženou hrud' a Mina klečící u pelesti postele je přinucena sát jeho krev, zatímco manžel zcela bezvládně leží na vedlejší posteli. Podle Wooda je představa felace velmi silná. Drakulova touha po krvi, ačkoli je soustředěna především na ženy, překračuje hranice pohlaví. Když se Jonathan řízne při holení, Drakula chce sát jeho krev. Tento homosexuální prvek je pak silněji rozvinut v Murnauově filmové verzi, zejména při Nosferatově noční návštěvě v Thomasově ložnici: i když je upír přerušen a odvrácen telepatickou komunikací s Ellen, scéna odkrývá potenciální bisexualitu, která je oboustranná. Zapovězené podoby sexuality Wood ovšem neshledává pouze u Drakuly, ale i u těch odvážných a šlechtých mužů, kteří s upírem svádějí zápas. Po napadení Lucy upírem její tři nápadníci a později samotný Van Helsing jí transfúzí dávají svou krev; to lze interpretovat nejen jako že ji všichni muži „měli“, ale i tak, že navzájem mísili svou krev... Vysvětlení opět nabízí autorova tajená homosexualita. Srov.: Robin Wood, *Burying the Undead: The Use and Obsolescence of Count Dracula*. „Mosaic“ 16, 1983, č. 1–2 s. 182–184.

18) Eliminace úlohy patriarchální postavy Van Helsinga koresponduje překvapivě s „duchem doby“. J. Cieslar připomíná, že „pro úzkostný expresionistický svět je příznačné, že v něm neexistuje zaštiťující otcovská figura“. J. Cieslar, c. d., s. 152.

aristokra tickým a anarchistickým upírem, byl restaurován, v Herzogově *Nosferatovi* moderní, „odcizený“ hrdina společnost opouští. Ideály, ve které věřila společnost 19. století (láska, smysl pro povinnost, schopnost oběti, víra v možnost racionálního poznání...), jsou Herzogem podrobeny zničujícímu výsměchu. Nevinná hrdinka se obětuje, aby zachránila svou lásku, ale zároveň svou smrtí-obětí osvobozuje nové temné síly ve svém manželovi, který s podobou Nosferata přejímá i jeho úlohu. Dokonce i Nosferatu, jak se zdá, svou smrtí platí daň nikoli za své zlo, ale za to, že se vzdal svého výlučného aristokratického osamocení a lhostejnosti, že fatálně propadl touze po „konvenčním“ vztahu.

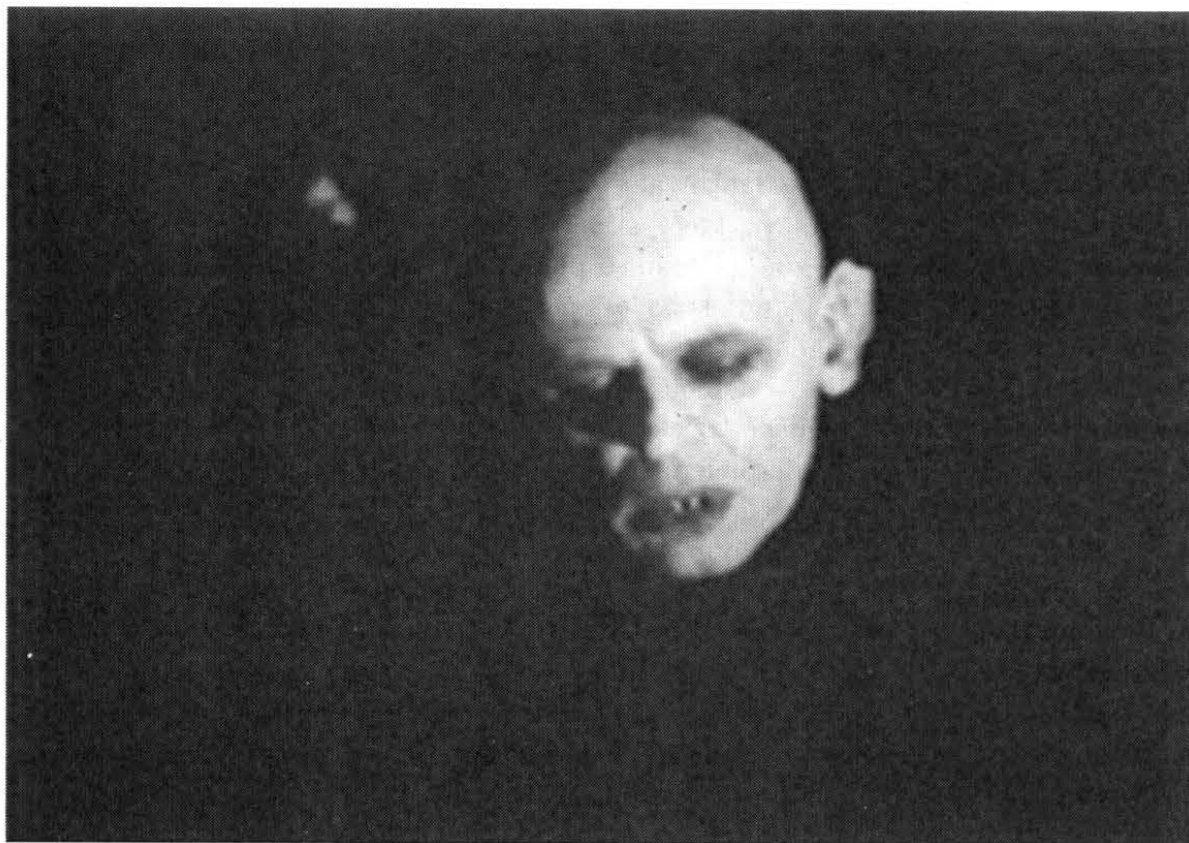
Nosferatu se tu ukazuje být variantou typického herzogovského hrdiny, výjimečného jedince, který je pro své odlišné fyzické nebo psychické dispozice vyřazen ze společnosti, již režisér nazývá biedermeierovským buržoazním světem, o kterém už v souvislosti s jedním ze svých předchozích filmů s výmluvným titulem *Každý pro sebe a bůh proti všem* prohlásil: „Je to měšťácká, zvrácená společnost. Neporušená lidská bytost v ní nemůže žít.“¹⁹ V *Nosferatovi* jde ještě dál v zdůraznění trapné ubohosti a nemohoucí existence tohoto světa: podobenstvím jeho strnulé mrtvosti a odevzdání k zániku je scéna tančících a hodujících měšťanů, kteří setrvávají v trpné pasivitě a hluboké lhostejnosti vůči šířící se záhubě. Jejich tanec upomíná na středověké *danse macabre*, hostina mezi krysy a rakvy evokuje groteskní plátna P. Brueghela s jejich poselstvím: vše ztratilo smysl, nastoupila exploze šílenství. Šílenství, které však není, jak tvrdí T. Miczka, „následkem nedostatku inteligence, nedostatku schopnosti rozumění, ale naopak: je jakoby největším vědomím světa, 'slepého' světa, který si poprvé uvědomuje nesmyslnost existence. Důsledkem takového stavu věcí je chaos vedoucí k smrti.“²⁰ K smrti, kterou lidé přijímají s klidem, vyrovnaně, ba s jistou radostí. Většinou kritiky byl Herzogův *Nosferatu* přijat jako hold složený mistru německého expresionistického filmu. Herzog skutečně svůj film natočil jako „nápodobu Murnaua“, usiloval zachovat děj, strukturu i rytmus filmového pretextu, včetně nejruznějších detailů: kromě jiného našel a znovu nafilmoval dodnes zachovaný komplex gotických domů v Lübecku, který byl upírovým úkrytem již u Murnaua... Exteriéry, které jak u Murnaua, tak u Herzoga hrají důležitou roli a plní symbolickou funkci, jsou snímány podobným způsobem atd. atd. Ale již výše naznačené posuny v pojetí jednotlivých postav signalizují, že charakteristiku vztahu Herzogova filmu k Murnauovu *Nosferatovi* jako ke svému pretextu nelze vyčerpat konstatováním stylové věrnosti. Naznačila to již Lotte Eisnerová, která v nejnovějším vydání své knihy *Démonické plátno* napsala: „Jeho (Herzogův – pozn. aut.) *Nosferatu* není remake Murnauova mistrovského díla, je to tajuplně subtilní, hudební téma s prstencem odrážejících se variací, kde osamělý upír je odsouzen k nesmrtelnému hledání lásky.“²¹ V naší studii o intertextualitě jsme se zmínili o dvou základních variantách intertextových strategií podle S. Balbuse: konverzační a alegativní.²² Je zřejmé, že ve vztahu Herzoga k Murnauovi dominuje ona strategie alegace. Ale ani jistá autoritativnost, která se tu prvotnímu textu přiznává, nevylučuje možnost intertextových relací a her, v nichž do popředí vystupuje bachtinovský „živel dialogičnosti“.

19) Cit podle: Ljubomír Oliva, [Volker Schlöndorff, Rainer...]. „Film a doba“ 21, 1975, č. 9, s. 491.

20) T. Miczka, c. d., s. 105.

21) Lotte Eisner, *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt/Main, Kommunales Kino 1979, s. 353.

22) Srov.: Petr Málek, *Teorie intertextu a literární kontexty filmu I*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 2, s. 20.



*Maska Herzogova Nosferata prozrazuje bytost, jejíž úděl je tragicky lidský.
V Nosferatovi se v sobě navzájem spojuje zdánlivě neslučitelné, vzájemně se vylučující:
krvežíznivý noční démon a osamocená, melancholická, po vykupující lásce toužící bytost.*

Povaha vztahu Herzogova filmu k Murnauovi se obnažuje už v pojetí postavy upíra. Jeho maska se jen málo liší od podoby Nosferata u Murnaua: mrtvolně bledá tvář s černýma očima a s karmínově rudými chvějícími se rty, holá bílá lebka s neobvykle velkýma, odstávajícíma ušima skřeta, výrazně dlouhé nehty-drápy. Tato souvislost vystupuje do popředí ještě víc, vezmeme-li v úvahu, jakým způsobem je představován hrabě Drakula v dalších filmech inspirovaných Stokerem. Murnauův Nosferatu není obvyklé monstrum – ztělesnění zla, jak je známe z řady upírských filmů počínaje *Drakulou* Todá Browninga (1931), ale vyloučená, vyobcovaná bytost, vyhnanec toužící po lidském kontaktu. Právem mohl Jack Kerouac ve scéně setkání Ellen s upírem vidět strašlivě převrácenou milostnou scénu, nepřekonatelnou ve svém patosu neočekávaného odhalení upírovy bytostné **bezmoci**.²³ Podobně o tajemné ambivalenci Murnauova upíra uvažuje i J. Cieslar: „Kdykoliv vidím Gutfreundovu sochu kubizovaného muže zhrouceného do sebe – s názvem *Úzkost* (1911) – mám pocit, že se dívám na Maxe Schrecka v úloze Nosferata. Ostatně Schreckův trhaný pohyb jen dotvrzuje, jak v této mučitelské figuře je hluboká ambivalence: zosobňuje zlo, nebezpečí, ale také opuštěnost a sevřenou, zhroucenou úzkost, vystupňovanou v krvežíznivou touhu po kontaktu s člověkem.“²⁴ Ještě silněji než u Murnaua jsou u Herzoga, vedle aristokratické výlučnosti a osamocení, zdůrazněny zádušnost a melancholie, reflektující

23) Cit podle: John. D. Barlow, *German Expressionist Cinema*. Boston, Twayne 1982, s. 91.

24) J. Cieslar, c. d., s. 152.

zatravující krvavou touhu a neschopnost zemřít; unaveným hlasem říká: „Smrt není nejstrašnější, horší může být věčné trvání, nemožnost smrti.“ Především však Herzog postoupil mnohem dál v procesu polidštění upíra. Jestliže Murnauův Nosferatu i přes svou ambivalenci přece zůstává ztělesněním destruktivního zla, pak Herzog v postavě nočního fantóma umocnil rysy tragicky lidské: outsiderství, osamocení, destruktivní touhu po ženě...

Zajímavý je rovněž způsob, jakým Herzog pracuje s **aluzemi** na Murnauův film. V zásadě lze rozlišit dva základní typy. Jednak jsou tu scény, které jsou natočeny jako věrná replika Murnaua. Tak je tomu kupř. ve scéně prvního setkání Jonathana s Nosferatem, který v obou filmech vystupuje z rámu vysokých hradních dveří. Podobně scéna, kdy společně s Jonathanem z výšky okna hradní komnaty sledujeme, jak Nosferatu před svým odjezdem do Wismaru nakládá rakve na vůz, je přesnou replikou téže scény z pretextu, v níž je užito obdobně nápadného hlediska záběru z ptačí perspektivy. I mnohé další scény (sekvence s rakvemi na lodi, příjezd lodi do města, milostná scéna Nosferata a Lucy) jsou jakoby vyjmuty přímo z Murnauova *Nosferata* a vyznačují se shodným postavením kamery, podobnou dekorací i hereckou akcí. Zajímavější pro naše téma je ovšem druhý způsob, jakým Herzog užívá aluzí. Demonstrován je překvapivě brzy: interiér Harkerova domu je nám prezentován paralelně s obrazem dvou koťat hrajících si s miniaturním portrétem Lucy. Hrající si koťata i miniatura odkazují k Murnauovu filmu. Ale je tu velmi důležitý rozdíl: když Murnau představuje manželský pár, vidíme nejprve Thomase před zrcadlem, jak se upřeně dívá oknem na manželku hrající si s kotětem. Jestliže v Murnauově filmu je příroda, kterou koťata symbolizují, představena jako pokojná, domestikovaná, definitivně podřízená lidskému řádu, u Herzoga je od počátku napovězen ústřední konflikt mezi přírodním a lidským řádem a předjímán i jeho průběh. Představení Lucy prostřednictvím miniatury signalizuje aluzi na další známou scénu z Murnauova filmu: když Hutter ukáže miniaturu Ellen Nosferatovi, upír smyslně zvolá, že jeho žena má krásné hrdlo. Herzog scénu opakuje, ale ve zcela jiném kontextu. U Murnaua scéna demonstruje nejen rostoucí identifikaci Ellen s upírem, ale i Hutterovu neschopnost pochopit, oč vlastně běží. Krátce předtím si v kapesním zrcátku zkoumal své hrdlo a psal Ellen o podivných ranách, které objevil. Jeho omezená představivost, středostavovská tupost a ignorance mu však nedovolují porozumět ničemu z podivných událostí, které se kolem odehrávají. Od okamžiku, kdy Nosferatu zahlédne portrét Ellen, stává se Hutter zcela nedůležitou postavou, jehož funkce se vyčerpala tím, že temné síly aktivoval. Thomas není schopen zničit Nosferata a ani se o to nepokusí. Zdá se, jako by to právě Thomasova **impotence** dodávala Nosferatovi sílu opustit svůj svět. Ke konci filmu Ellen Thomase upozorňuje na protější dům, v němž se ubytoval Nosferatu, a začíná mu říkat: „Každou noc, přede mnou...“ Thomas však není schopen cokoli dělat, v hrůze odstupuje od okna a bezmocně se zhroutí do postele. Je zřejmé, že nechce vědět to, co Ellen zcela jasně vidí.

Herzogův Jonathan je postava podstatně zajímavější a komplexnější. Vrátime-li se zpět k sledované scéně s miniaturou, Nosferatu komentuje krásné hrdlo Lucy v průběhu diskuse s Jonathanem, během níž Nosferatu hovoří o pošetilé zamilovanosti k stínům, o času jako propasti a konečně o smrti. V Herzogově filmu jsou jak Lucy, tak Jonathan poznamenáni kouzlem hraběte-upíra, jehož aristokratická jemnost a vybranost chování ostře kontrastují se samolibou nadutostí a tupou nudou světa prosperující



Jonathan upomínající na romantické poutníky mizí v úzkých soutěškách mezi skalami, které tvoří přirozené vchody-brány, signalizující definitivní překročení hranice světů, počátek proměny, na jejímž konci je nalezení upíra v sobě.

střední buržoazie. Připomeňme, že když Jonathan s Lucy hovoří o svém odjezdu do Transylvánie, zdůrazňuje nejen lukrativnost této obchodní cesty (díky níž by mohl Lucy koupit lepší dům), ale zmiňuje se i o nabaženosti, sytosti městem, jehož kanály odrážejí nudnou stojatost měšťanského světa, který si nezaslouží než být zničen.

Interpreti Murnauova filmu se většinou shodují v tom, že zcela mimořádné místo v jeho „přečtení“ Stokerovy předlohy a upírské legendy zaujímá motiv **cesty**.²⁵ Murnau ukazuje Hutterovo putování k hradu hraběte Orloka jako tajemný obřad **přechodu** mezi dvěma kulturami, mezi známým a neznámým. Stejně významné místo zaujímá i Nosferatova cesta do Wisborgu. Zatímco Stokerův román zpracovává upírskou legendu jako studii zápasu dvou kontrastních světů a směřuje ke konfliktu s jeho rozhodnutím – nepochybným vítězstvím sil rozumu a civilizace, Murnauovým záměrem je zkoumat právě ten ambivalentní prostor mezi oběma póly, prostor, v němž není jednoznačných, stabilních hranic oddělujících světla a stíny, prostor, který Judith Mayneová právem označuje jako „twilight area“. Motiv cesty je stejně důležitý i u Herzoga, což nemůže překvapit u autora, jehož tvorbu vyznačuje existenciální, antropologický úhel pohledu na člověka. Člověka vykořeněného a odcizeného, odmítajícího rozmanité normy kultury a civilizace, hledajícího smysl žití **na cestě**. Ale znovu: pod vnějšími podobnostmi mezi Herzogem a jeho předchůdcem se skrývají hluboké rozdíly, do popředí opět vystupuje onen „živel dialogičnosti“. Zatímco

25) Srov. Judith Mayne, *Dracula in the twilight...*, s. 28.



V Herzegově krajině jako by člověk ztrácel svou tělesnost, stává se stínovou siluetou, křehkou bytostí v mezní situaci. Takto koncipovaná krajina, odkazující k plátnům romantického krajináře C. D. Friedricha, se pozvedá na symbol existenciální úzkosti.

Murnau se soustředí právě na ono **putování** ambivalentním prostorem, Herzog ukazuje Jonathanovu cestu jako definitivní **překročení hranice** světů. Logicky se tím zvýznamňuje topos hranice i vchodu jako „místa spjatého s průchodem z jednoho stavu do druhého, z jednoho světa do druhého, od známého k neznámému.“²⁶ Jonathan upomínající na romantické poutníky (aluze na C. D. Friedricha) mizí v úzkých průchodech, soutěskách mezi skalami, tvořících přirozené vchody-brány, jež signalizují ono překročení hranice, počátek **proměny**. S němým úžasem hledí do zpěněných divokých horských vod, které – v kontrastu k stojatým vodám kanálu Jonathanova domova – znovu umocňují protiklad světů, jejichž hranice je překračována. Zlověstný podtext celé sekvenci, která vrcholí Jonathanovým vstupem na Nosferatův hrad a prvním setkáním s hrabětem, dodává ve zvukové stopě nejprve Sanctus Charlese Gounoda, která je od prologu spjata s motivem smrti, a následně pak temně majestátní tóny Zlata Rýna Richarda Wagnera. Oba hudební texty se – konfrontovány s jasnou a čistou lidovou hudbou doprovázející obrazy Jonathanova města – opět podílejí na strukturaci vzájemně protikladných prostorů. Také kamera, obvykle statická, je v obrazech krajiny nezvykle dynamická, občas jakoby roztřesená; dynamizuje se i montáž. Herzog všemi možnými prostředky podtrhuje **nelidskost** krajiny, která zbavena lidského měřítka představuje něco hrozivého, co stojí proti člověku. V Herzegově krajině, stejně jako na

26) Daniela Hodrová, *Topos vchodu – brána a škvíra v pražské literatuře*. „Svět literatury“ 1993, č. 5, s. 4.

plátnech nejvýznamnějšího krajináře německého romantismu Caspara Davida Friedricha (1774 – 1840), která aluduje, jako by člověk ztrácel svou tělesnost, stával se křehkou siluetou, stínovou bytostí uprostřed reality, která pro něj přestává být uchopitelná. Člověk již není integrován do přírody, nýbrž „příznačně konfrontován s jejími extrémy – a tím i se svou vlastní vnitřní bezpřístřešností [...] Teprve takto koncipovaná krajina se může pozvednout na symbol lidského nitra, hrozivé nekonečno se stává znakem mezní situace.“²⁷

Vedle intertextových vztahů k pretextům výtvarným jsou důležité i naznačené relace k pretextům hudebním. Ve filmu užitá hudba R. Wagnera a Ch. Gounoda plní důležitou dramatickou i symbolickou funkci, která se nevyčerpává pouze tím, že anticipuje blížící se nebezpečí a umocňuje náladu strachu a hrůzy. Již jsme se zmínili o tom, že úryvek z Wagnerova Zlata Rýna, tedy prvního dílu a současně jakési přede hry tetralogie Prsten Nibelungův, zazní ve filmu poprvé, když Jonathan na své cestě definitivně překračuje **hranici**, odkud začíná jeho cesta k sobě samému, cesta končící nalezením upíra v sobě a **anarchistickým** odmítnutím buržoazní společnosti, jejích falešných ideálů, konvencí a institucí. Připomeňme, že hudební projekt Tetralogie se rodil krátce po roce 1848, kterého se Wagner aktivně účastnil a kdy také publikoval pověstný pamflet *Kunst und Revolution*, v němž se jako leitmotiv vrací příznačná formulace „Chci zničit existující pořádek věcí...“. Toto revolučně romantické gesto a myšlenka destrukce, touha po destrukci proniká integrálně a totálně celou Tetralogii.

Herzog využívá i pretextů filmových, resp. konvencí žánru filmového hororu. Tadeusz Miczka k tomu říká: „Autor systematicky umocňuje náladu úzkosti, využívá zcela zjevně obrazy-klišé z typických filmů hrůzy. Herzog obnažuje konvence žánru, na který se odvolává, nikoli za účelem strašit diváky, nýbrž aby tímto způsobem ilustroval Jonathanova slova, která tvoří úvod k celému filmovému podobenství. Hrdina říká: Transylvánie je země, kde jsou ještě praví vlkodlaci, kde se legendy stávají skutečností.“²⁸ Herzogem představená krajina může rovněž ilustrovat pověry cikánů o zemi fantómů, zemi, která je královstvím obrazotvornosti. Říkají Jonathanovi, že hrad je ruina, kterou vytváří lidská fantazie; a kdo překročí úvoz Borgo, nikdy se již nevrátí. Připomeňme, že upírův hrad je představen ve dvou diametrálně odlišných podobách, které se vzájemně popírají: ruiny tyčící se vysoko na skále vylučují možnost zařízených místností, v nichž hrabě vítá Jonathana jako svého hosta. Tato dvojznačnost je znovu zdrojem nejistoty, neboť nevíme, zda hrad skutečně existuje a zda také upír je skutečnost, či výtvarná imaginace. Ozývá se tu expresionistická koncepce dualismu života a skutečnosti, o které francouzský kritik Marcel Oms napsal: „Filmový expresionismus se narodil – podle mého názoru – ze schizoidního pocitu, že skutečnost jako taková je v podstatě spolubytím dvou konfliktních skutečností, z nichž jedna je **stínem** druhé.“ (Podtrhl P. M.)²⁹

27) *Slovník světového malířství*. Praha 1991, s. 212.

28) T. Miczka, c. d., s. 95.

29) Cit. podle: Alicja Helman, *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*. In: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, s. 22.

II. mezihra – démoničnost a grotesknost

Agnieszka Nieracka ve své studii o literárních zdrojích expresionismu³⁰ dochází k závěru, že expresionistické filmy mají gotický rodokmen: zdroje temných mocí, přízraků, strašidel a upírů, kteří zabydleli obrazotvornost tehdejších tvůrců, je nutno hledat v gotickém románu, v románu hrůzy. K tomu však dodává: „Píšu-li goticismus, mám na mysli také i jeho recepci v romantismu. Tvorba Jeana Paula, Hoffmanna, E. A. Poea – to je přece romantická fantastika. Stránky románu zalidňují postavy démonického charakteru; postavy [...] dvojníkové nebo rozdvojené, roztržené na 'já' a 'ne já', či spíše 'jiné já'.“³¹ Démonismus pak Lotte Eisnerová pokládá za jednu z konstitutivních složek německého filmového expresionismu, v němž spatřuje rozvíjení vizí romantismu. Ve své práci *Démonické plátno* proto nahrazuje pojem expresionismus výrazem **démoničnost**, kterou podle Goetha chápe jako to, „co se nedá zkoumat úsudkem a rozumem, cosi, co není mou přirozeností, ale čemu jsem podřízen“. ³² Spojuje démonické s nevědomým, s tím, co se vymyká racionálnímu poznání a co nelze nikdy zcela ovládnout. Démonismus odkrývá temnou stránku lidské psychiky a vydává člověka na pospas upírům, kteří nepřicházejí z vně, ale existují v něm samotném.

Démonické dominuje i v *Nosferatovi* Wernera Herzoga. Démonická není pouze postava upíra, ale – jak jsme již viděli – i celkové naladění filmu, nesené záhadnou zlověstností krajiny, hudbou i metafyzikou noci, snu a smrti. Pro Herzoga – podobně jako pro romantiky a expresionisty – je charakteristický pesimistický pohled na člověka. Jeho pesimismus však nespočívá v konstatování tragičnosti lidské existence, ale v exponování pohledu, který má některé rysy groteska.

Představy o náplni pojmu **groteskno** – přes veškeré snahy precizovat jej jako uměnovědný pojem – jsou velmi odlišné u různých autorů. Je zajímavé, že M. M. Bachtin, sleduje proměny fenoménu groteska, uvádí jako příklady nové, subjektivní grotesknosti rodící se v raném romantismu gotický a černý román,³³ v nichž už zmíněná A. Nieracka hledala literární zdroje expresionismu. V souvislosti s touto vývojovou fází groteska tu poukazuje na dva významné momenty: jednak že se nová grotesknost rozvinula nejsilněji v Německu (kde měla i své teoretiky: Friedricha Schlegela a Jeana Paula), jednak že byla do určité míry reakcí na jisté prvky klasicismu a osvícenství, „na suchý racionalismus, na státní a formálně logické autoritářství, na tíhnutí k **hotovosti, dovršenosti a jednoznačnosti**, na didaktičnost a utilitarismus osvícenců, na naivní nebo oficiální optimismus atp.“ (podtrhl P. M.).³⁴ Při sledování odlišností mezi romantickou groteskností a groteskností středověkou a renesanční zdůrazňuje především ztrátu oné obrozující, osvobodivé síly, která se nejzřetelněji projevuje ve vztahu k **hrůze**: „Svět romantického groteska je ve větší nebo menší míře svět děsuplný a **cizí** člověku.“ (Podtrhl M. B.).³⁵ Příznačně se také proměňují motivy masky a loutky,

30) Agnieszka Nieracka, *Literackie źródła ekspresjonizmu niemieckiego*. In: *Z dziejów awangardy filmowej*. Ed. A. Helman, W. Banaszekiewicz, K. Lubelski, Katowice 1976.

31) Tamtéž, s. 31.

32) Lotte Eisner, *Ekran demoniczny*. Warszawa 1974, s. 15.

33) Michail Michajlovič Bachtin, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha 1975, s. 35.

34) Tamtéž.

35) Tamtéž, s. 37.

mění se obraz ďábla. Ďábel v romantickém grotesku získává podobu čehosi „děsivého, **melancholického**, tragického“, pro loutku se v romantismu stává charakteristický groteskní motiv **tragédie loutky**, maska pak ztrácí svou obrodnou sílu a nabývá nádechu pochmurnosti: „Za maskou je často děsivá prázdnota, NIC.“³⁶ Pro nás je zajímavá i další zvláštnost romantické groteskosti: je to grotesknost **noční**, je pro ni příznačná **temnota**.³⁷ V závěru své analýzy Bachtin upozorňuje na významný objev, který romantismus přinesl: „objev subjektivního lidského nitra s jeho hloubkou, složitostí a nevyčerpatelností“. A pokračuje: „Tato **vnitřní nekonečnost** individua byla středověké a renesanční groteskosti cizí a romantikové ji mohli odhalit jen díky tomu, že použili metody groteska a jeho schopnosti osvobozovat od všeho dogmatismu, definitivnosti a ohraničení. V uzavřeném, hotovém, stabilním světě se zřetelnými a nenarušitelnými hranicemi mezi všemi jevy a hodnotami by se vnitřní nekonečnost nedala odhalit.“³⁸ Věnovali jsme takovou pozornost fenoménu romantického groteska, neboť na tuto tradici ve větší či menší míře navazuje modernistické grotesko 20. století, jehož důkladnou analýzu podal Wolfgang Kayser v práci *Das Grotteske in Malerei und Dichtung* (1957). Kayser zde položil důraz především na chmurný, strašidelný a děsivý ráz groteskního světa, v němž hlavním prvkem je něco nepřátelského, odcizeného a nelidského: „**Grotesknost je odcizený svět...** to, co jsme znali důvěrně a domácky, se náhle odhalilo jako cizí a příšerné. Je to **náš svět**, který se změnil... Hrůza nás přepadá tak silně, protože je to právě náš svět, jehož spolehlivost se ukazuje nyní jako klamná.“ (Podtrhl W. K.)³⁹

A pokračuje: „U groteskosti nejde o strach ze smrti, nýbrž o úzkost ze života. Ke struktuře groteskosti náleží, že kategorie naší orientace ve světě selhávají... Kdo však způsobuje odcizení světa, kdo se to ohlašuje v hrozivé propastnosti? Teprve teď nás přepadá nejhlubší děs ze světa, který se takto změnil. Neboť tyto otázky zůstávají bez odpovědí. Z 'propasti' vystupují apokalyptická zvířata, démoni pronikají do všedního dne. Kdybychom tyto mocnosti mohli pojmenovat a vykázat jim místo v kosmickém řádu, ztratila by groteska svou podstatu. To, co se k nám prolamuje, zůstává nevysvětlitelné, nepochopitelné, neosobní. Potřebujeme nový obrat: **grotesknost je ztvárnění čehosi**, toho 'strašidelného' čehosi'...“ (Podtrhl W. K.)⁴⁰ Kayserova koncepce spojuje grotesko s démoničnem, které odvozuje od působení onoho neosobního „es“. Za základní strukturetvorný rys grotesky je pokládáno spojení vzájemně neslučitelného, Kayserovým termínem „Ineinandersein“,⁴¹ tedy nikoli „koexistence“, ale „bytí v sobě navzájem“. Píše-li Kayser, že povytce groteskním zvířetem je netopýr, jehož název (Fledermaus) „ukazuje na nepřirozené smíšení oblastí, které se v této příšerné bytosti zkonkretizovalo“,⁴² tak jistě neméně groteskní bytostí je Herzogův Nosferatu, v němž se „v sobě navzájem“ spojuje zdánlivě neslučitelné, vzájemně se vylučující: krvežíznivý netvor, noční démon a osamocená, po lásce toužící bytost. Jestliže Murnauův Nosferatu i přes svou ambivalenci zůstává zřetelným symbolem destruktivního zla, Herzogův polidštěný fantóm vyvolává spíše soucit. Jeho groteskní anomálnost a **jina-**

36) Tamtéž, s. 37 – 38.

37) Tamtéž, s. 39.

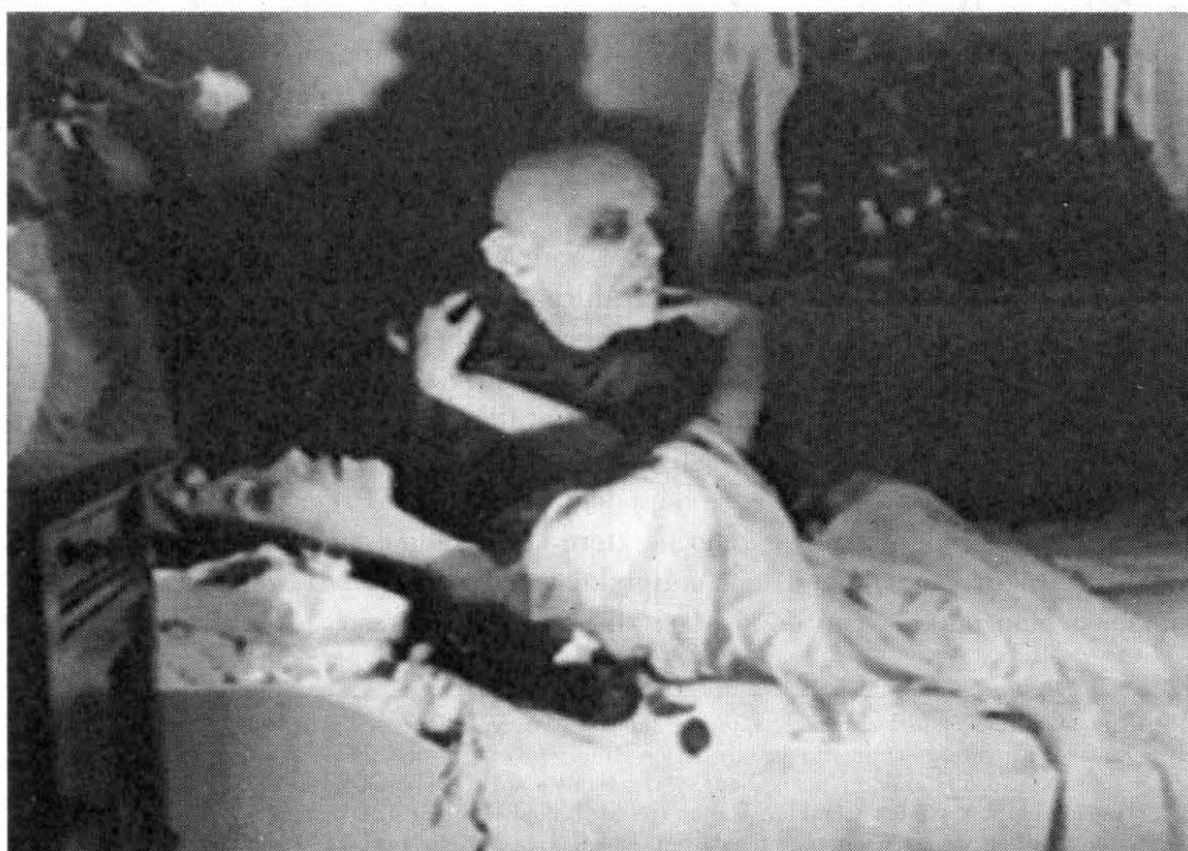
38) Tamtéž, s. 41.

39) Wolfgang Kayser, *Pokus o definici podstaty pojmu groteskosti*. „Divadlo“ 1964, květen, s. 27.

40) Tamtéž, s. 27 – 28.

41) Wolfgang Kayser, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*. München 1960, s. 34.

42) Wolfgang Kayser, *Pokus o definici...*, s. 26.



Scéna, v níž Lucy přináší vykupující oběť, je zároveň strhující scénou milostnou, odhalující upírovi bezmoc. Chvilé setkání a osudové marnosti. Obětí obětí.

kost znejistňuje, problematizuje dosud zdánlivě stabilní řád reality, její pevné normy a kategorie. Groteska místo zrušeného ovšem nenabízí žádné alternativní řešení. Závěr Murnauova *Nosferata* byl tragický, tragický v tom smyslu, že hrdinové umírají, ale řád – jak naznačuje závěrečný obraz ruin Nosferatova sídla – je zachráněn. Smrt Ellen je potvrzením řádu. Smrt Herzogovy Lucy naproti tomu nemá smysl a znejistňuje v tom základním: zda vůbec existuje nějaký obecný smysl. U Herzoga – podobně jako ve vyhraněné koncepci W. Kaysera – má toto znejistnění metafyzický charakter.

V závěru se pokusme odpovědět na otázku, zda ono znejistnění a nejednoznačnost se v nějaké podobě nepromítá také do struktury vyprávění, do vypravěčské perspektivy Herzogova *Nosferata*. Svou pozornost však obraťme nejprve k Stokerovu románu. Užití deníků a dopisů v románu odkazuje k literární formě osmnáctého století, která se tu však jedinečným způsobem spojuje s technickou imaginací století devatenáctého; jak Jonathan, tak Mina si vedou své deníky v těsnopisu, v němž si píší i dopisy, dr. Seward svůj deník dokonce diktuje do fonografu. Tato forma sbírky „autentických“ písemných materiálů (vedle fragmentů deníků a dopisů jednotlivých postav i výňatky z novin) vytváří **mnohonásobnou vyprávěcí perspektivu**, z níž jsou události nahlíženy.⁴³ Přitom ohnisko vyprávěcího hlediska se v průběhu románu přesunuje: jestliže v úvodní části, v níž jde zejména o Jonathanův pobyt na Drakulově sídle, je zdrojem informací Harkerův deník a jeho korespondence se snoubenkou Minou, od okamžiku, kdy se děj přesunuje do Londýna, kde hrabě Drakula zakoupil dům, vedoucí roli přebírají „hlasy“ Miny, její přítelkyně Lucy a dr. Sewarda, odmítnutého nápadníka Lucy a ředitele ústavu pro choromyslné. Když je získán dr. Van Helsing, aby vedl skupinu mužů, kteří usilují o zničení upíra, stává se právě jeho hlas nejautoritativnějším, což odpovídá jeho roli nejdůležitějšího protivníka a soupeře hraběte. Centrální konflikt románu se tedy odehrává mezi Van Helsingem a Drakulou, avšak Drakulův hlas v tomto orchestru hlasů neslyšíme: epistolární technika zaručuje, že upír zůstává **objektem** poznání, **distance** mezi subjektem a objektem je pevně fixována a absolutní. I když Van Helsingův „hlas“ v druhé části románu získává nejvyšší autoritu, zůstává přesto pouze **jedním z mnoha „hlasů“**: Van Helsing zůstává jedním z několika vypravěčů v Ich-formě. Vyprávěcí situace Murnauova *Nosferatu* se nyní zdá být zjednodušením epistolární struktury předlohy: zachovává schéma deníku, ale tentokrát z hlediska jediné osoby. Celý film je prezentován jako **vizuální rekonstrukce** událostí zaznamenaných v deníku kronikáře Johanna Cavalliuse, který – jak se říká v úvodním expoé – pátral po příčinách strašlivé epidemie ve svém rodném městě Wisborgu v roce 1843 (v některých verzích se děj odehrává ve městě Brémy v roce 1838). Tento vypravěč má charakter vyprávěcího Já, které nemá žádnou účast na ději a ze sémiologického hlediska má nejbližší k **autorskému vyprávěči** (viz schéma vyprávěcích situací u Stanzela).⁴⁴ Tomu odpovídá i zjištění Petra Mareše, že tato subjektivizace,

43) Připomeňme, že tato kompozice, v jejímž rámci se ve vyprávění o monstře kombinovalo několikero hledisko, případ se ozřejmoval jakoby z více stran, čímž se posilovala iluze autenticity, byla pro romantickou prózu charakteristická. Např. ve Frankensteinovi (1818) Mary Shelleyové o Frankensteinovi vypovídá nejprve svědek – kapitán Walton (ve svých dopisech sestře), dále sám jeho stvořitel a konečně svůj příběh vypráví i samotné monstrum. Podobně ve Stevensonově Podivuhodném případě dr. Jekylla a pana Hyda (1886) je do vyprávění ve 3. osobě vloženo vyprávění doktora Lanyon, které zahrnuje dopis doktora Jekylla, tj. zpověď stvořitele a zároveň monstra. Srov.: Daniela Hodrová, *Monstrum a text*. „Tvar“ 1994, č. 8, s. 5.

44) Srov.: Franz K. Stanzel, *Teorie vyprávění*. Praha 1988, s. 280 – 281.

vztažení nápisů k jednomu subjektu „zároveň paradoxně dodává fantastickému příběhu aspekt objektivnosti a věrohodnosti“.⁴⁵ S tím souvisí i Marešem zmíněné zvláštní funkční zatížení rozličných diegetických nápisů **nižšího stupně**, tj. rozličných „autentických“ záznamů – dopisů, zápisků z lodního deníku, staré knihy o upírech;⁴⁶ to „autentické“ materiály už z kvantitativního hlediska ve struktuře filmu získávají význačné postavení, ale na rozdíl od předlohy nevytvářejí ono „mnohohlasí“, mnoha-perspektivní vyprávěcí strukturu, neboť jsou podřazeny určujícímu vyprávěcímu hledisku, jehož nositelem je kronikář Johann Cavallius. Jeho zápisky ozřejmují složitou časoprostorovou výstavbu syžetu, představují postavy, informují o předpokladech rozvoje děje a vyzdvihují jeho uzlové body, napomáhají vytvářet atmosféru, náladu, spolu-vytvářejí rytmus podání děje... P. Mareš ve své analýze funkce titulků a nápisů v Murnauově filmu dospívá k závěru, že v „Upírovi Nosferatu, vysoce oceňovaném pro působivost obrazů, se tak nakonec vlastně vše 'rodí' ve složce jazykové“.⁴⁷ Situace je, jak se domníváme, přeci jen o něco komplikovanější: problémem zásadní důležitosti je tu pak vztah mezi „vyprávěčem“, který je definován ve složce jazykové, a vyprávěnou zprávou, která je podána především ve složce vizuální a „žije“ svým vlastním životem. O povaze tohoto vztahu mnohé vypovídá námi již analyzovaná scéna, v níž se střídají obrazy napadení Thomase upírem s obrazy Ellen, která se náhle probouzí v ložnici. Moment identifikace Ellen s upírem je tu velmi silný, ale „vyprávěč“ – vedle toho, že nás orientuje v časoprostorové výstavbě („Té samé noci ve Wisborgu...“) – komentuje pouze doslovný význam zmíněné scény, totiž zvoláním Ellen („Thomasi! Thomasi! Slyš mě!“) sugeruje její strach o Thomase. Proti městskému kronikáři, který je hlasem „pravdy“, shrnující výsledky **pronikavého** pozorování a poznání, zaznamenaného a zaprotokolovaného **slovem**, se otevírá prostor **obrazů**, jejichž sled je jako ve snu nespojitý, fragmentární a vyvolává pocit nejistoty, tísnivé dohady. Tomuto prostoru nevládne městský kronikář, ale Nosferatu: emanace tajemství i zrcadlo pro ty postavy, které se odváží do něho podívat.

I u Herzoga se v Nosferatovi zrcadlí postavy, které jsou k němu přitahovány. Ale na rozdíl od Murnauova filmu, kde deník městského kronikáře a Nosferatu představují dvě vyprávěcí instance, dvě kontrastní narativní perspektivy, Herzogův Nosferatu je svrchovanou vyprávěcí instancí. V Herzogově filmu existuje jediná, všezahrnující narativní perspektiva, předznamenaná již prologem filmu evokujícím smrt. Ve Stokerově románu, jak jsme již naznačili, byl upír-monstrum jako objekt pozorování přísně oddělen od světa těch, kteří jej zkoumají a chtějí zničit. Upír sice vtrhává do reality a znejistuje ji, rozkolísává její kontury, ale pouze **dočasně**: v okamžiku, kdy je upír racionálně vysvětlen, může být i odstraněn. Stokerův román představuje „klasicistně“ sourodý, vyvážený, ukončený text, který „sice vstupem monstra poněkud znejistí, vniknou do něj určité chaotické, nesourodé prvky, mírně se rozkolísá, ale jako celek ne-

45) Alena Macurová – Petr Mareš, *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha 1993, s. 97.

46) Murnauův *Nosferatu* představuje krásný příklad filmu, kdy kniha jako předmět představovaného světa má základní význam pro celek díla. O funkci staré knihy s titulem *O upírech* v *Nosferatu* píše Petr Mareš: „Nachází ji Hutter nocující v hostinci; na několika reprodukováných stránkách se poprvé objeví jméno Nosferatu a vyplývá z nich vše potřebné pro pochopení stavu věcí. Hutter ale knihu bez zájmu odhodí – a vzápětí se sám dostává do moci upíra. Tatáž kniha, tentokrát pozorně čtená Hutterovou manželkou, potom motivuje závěrečný zlomový moment filmu, upírovi likvidaci.“ Tamtéž, s. 98.

47) Tamtéž.

jsou ani jeho tvar, ani jednoznačnost jeho smyslu v podstatě ohroženy. Monstrum zůstane od textu a od čtenářů bezpečně odděleno stylem jako klec zvíře od diváků v zoologické zahradě⁴⁸. A proti tomu u Herzoga, u něhož je upír-monstrum pojat jako součást nitra, jako **vnitřní vetřelec**, není toto rozkolísání, zpochybnění pouze čímsi přechodným a překonatelným, trvá jakoby i mimo území fikce, mění obraz reality jako takové: realita se ukazuje jako nejistá ve své proměnlivosti, mnohoznačnosti, a tedy nepochopitelnosti a neuchopitelnosti.

Snovost a dominující subjektivní hledisko vyprávění umocňuje již zmíněný leitmotivický obraz netopýra plachtícího na temně modrém pozadí. Proti Murnauovu pretextu, v němž deník městského kronikáře poskytuje alespoň rámcově objektivní autorské hledisko, je u Herzoga dál podtrženo snově subjektivní **hudební naladění** narace. Položme přitom důraz na ono „dál podtrženo“, neboť již podtitul Murnauova filmu „symfonie hrůzy“ naznačuje podobné směřování k **symfoničnosti**, hudebnosti. Herzog ve stopách romantiků pojímá hudbu jako nejvyšší prostředek porozumění, přitahuje ho především její nediskurzivnost, schopnost sdělovat to, co nelze vyjádřit slovy. Když Herzog mluví o filmu jako o „umění neliterárním“,⁴⁹ má na mysli právě to, že vizuální kód, inspirovaný hudbou a obrazy, by měl mít převahu nad kódem narativním. Zdá se, že pravá kvalita obrazu u Herzoga může být pochopena jen skrze hudbu; hudební rytmus jeho filmů určuje i charakter jejich recepcce. Hudební naladění narace a priorita složky vizuální je charakteristická i pro Nosferata: jako by se vše rodilo z onoho uhrančivého obrazu letícího netopýra. S tím samozřejmě souvisí i význam, který Herzog přikládá mimoverbální komunikaci: mímice, gestu, výrazu tváře, pozici těla... Nosferatu sám pronese jen několik vět a i v milostné scéně, předznamenávající agónii a smrt upíra i Lucy, není pro slova místo: Herzog ji rozehrává jako **expresivní pantomimu**. Nečekané porozumění a srozumění v **mlčení**. Srozumění s tím, co leží za hranicemi vyslovitelného. Nevyslovení. Nevyslovitelnost bolesti. Némota smrti. Na mysl přicházejí slova z prozaického fragmentu Georga Büchnera Lenz: „Hören Sie denn nicht die entsetzliche Stimme, die um den ganzen Horizont schreit und die man gewöhnlich die Stille heißt?“ („Neslyšíte ten děsivý hlas, který křičí na celý obzor a kterému se obvykle říká ticho?“)

PhDr. Petr Málek (1965)

Vystudoval v letech 1983 – 1988 Filozofickou fakultu UK (obor čeština – dějepis). Po absolutoriu pracoval v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV; nyní odborný asistent na katedře české literatury Filozofické fakulty UK, kde vede semináře literární teorie. Zabývá se problematikou interdisciplinárních relací se zvláštním zřetelem ke vztahům literatury a filmu.

(Adresa: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, nám. Jana Palacha 2, 110 00 Praha 1)

48) Daniela Hodrová, *Monstrum a text*, s. 5.

49) Srov.: Brigitte Peucker, *Literature and writing in the films of Werner Herzog*. In: *The Films of Werner Herzog...*, s. 105.

Citované filmy:

Aguirre, hněv boží (Aguirre, der Zorn Gottes; Werner Herzog, 1972), *Dracula* (Bram Stoker's Dracula; Francis Ford Coppola, 1992), *Drakula* (Dracula; Tod Browning, 1931), *Drakula* (Dracula; Terence Fisher, 1958), *Drakula* (Dracula; John Badham, 1979), *Faust* (Faust; Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), *Genuine* (Genuine; Robert Wiene, 1920), *Kabinet doktora Caligariho* (Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Každý pro sebe a bůh proti všem* (Jeder für sich und Gott gegen alle; Werner Herzog, 1974), *Metropolis* (Metropolis; Fritz Lang, 1926), *Modrý anděl* (Der blaue Engel; Josef von Sternberg, 1930), *Nosferatu – fantom noci* (Nosferatu – Phantom der Nacht; Werner Herzog, 1978), *Pandořina skříňka* (Die Büchse der Pandora; Georg Wilhelm Pabst, 1929), *Srdce ze skla* (Herz aus Glas; Werner Herzog, 1976), *Ulice* (Die Straße; Karl Grune, 1923), *Unavená smrt* (Der müde Tod; Fritz Lang, 1921), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich W. Murnau, 1921), *Variété* (Variété; Ewald André Dupont, 1925).

S U M M A R Y

VAMPIRES

Mechanical ballet with two interludes

Petr Málek

The year 1921 saw what has become a German expressionist film classic, F.W. Murnau's *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Murnau's *Nosferatu*, which transposed the vampiric myth from literature into film, is the first of a series of film transcriptions of the novel *Dracula* by Bram Stoker. A specific place among these adaptations is due to Werner Herzog's *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1979). F. W. Murnau and his script-writer, H. Galeen (Galeus?), (and similarly their followers) read the vampiric myth and transformed it along the lines of Stoker's book; the manifested pretext for Herzog, on the other hand, was Murnau's film.

The study which tries to define the nature of the relation of Herzog's film to its film pretext is based on the comparison of the story with the structure of the two film texts. Although Herzog made his film as an „imitation of Murnau“, he tried to preserve the story, structure and rhythm of the film pretext; the work is not a remake in the sense of the abandonment of the attempt an individual, typical artistic statement. The external similarities between Herzog's film and its predecessor conceal profound differences, in spite of a certain degree of authority attributed to the original text; the Bachtinian „element of dialogicity“ comes to the fore. The nature of the relation of Herzog's film to Murnau is revealed early – in the concept of the vampire figure: the latter's mask is only slightly different from Murnau's image of *Nosferatu* but this external, almost demonstrative, coincidence is at the same time internally „dialogized“. While in spite of his ambivalence Murnau's *Nosferatu* remains a clear symbol of destructive evil, Herzog emphasizes the tragically human features in the character of the nocturnal phantom: loneliness, yearning for human contact, destructive desire for a woman. The study also observes similar shifts in the manner the other characters are perceived. In Stoker's novel, the fate of the main female protagonist, Mina, is placed into contrast with her friend Lucy. Herzog, like Murnau, focuses on one female figure whom he, characteristically, calls Lucy, indicating reference to the heroine of Stoker's novel, who submits to the vampire, or rather to her sexual desire, and changes into a vampire. Herzog, following in Murnau's steps, reaches into the fundamental layer of vampire mythology, into the erotic meaning of the myth. Compared with Murnau, there is emphasis on the sexual identification of Lucy with the vampire.

The shift in the focus of the conflict is related to the central position of the female figure. The principal conflict in Stoker's novel is between the vampire and Van Helsing who personify two different cultures and two different orders; the struggle in both films, on the other hand, is between the vampire and the female. Stoker's novel deals with the vampiric legend as a study of the struggle between two contrasting worlds which, during its denouement – i. e. the undeniable victory of the forces of reason, science and civilization, leads to conflict; in Murnau the transformation of Van Helsing into a totally insignificant figure and the death of Ellen hints that order, disrupted and shaken by the vampiric onslaught, is not, in spite of *Nosferatu's* death, restored; it has been dislodged, cast into doubt – this state does not seem to be something transient and defeatable, but permanent. In confrontation with both pretexts, the meaning of the additionally written scenes by Herzog, in which Jonathan changes into a vampire and, like the modern alienated hero, departs from the society whose false ideals, conventions and institutions he rejects with final validity, becomes more transparent.

The author of the study pays special attention to the motifs of the road and the sea. Once again, side by side with the similarities, he reveals important shifts. Observing the role of the landscape, he reflects on the manner in which Herzog works with graphic (C. D. Friedrich), musical (R. Wagner, C. Gounod) and film (applying the conventions of the film horror genre) pretexts.

In the end of his study the author tries to demonstrate that Herzog's view of man, no matter how much the former shares the pessimism of romanticists and expressionists, does not lie in the statement of the tragic nature of human existence but in the exposure of a view displaying features of modern grotesqueness, putting the seemingly stable order of reality, its firm standards and categories into a problematic perspective. This loss of certainty and lack of unambiguity is projected into the structure of the story, into the story perspective of Herzog's *Nosferatu*. In Stoker's novel, the epistolary technique guarantees that the vampire remains an object of knowledge; in Murnau, on the other hand, *Nosferatu* represents – besides the town chronicler's diary – a narrative instance, ruling over the space of the images. In

Herzog, the dreamlike subjective tuning of the narration is emphasized; everything seems to rise from the entrancing image of a bat floating on a dark-blue background. In Herzog's film there is a single, all-embracing narrative perspective whose bearer is Nosferatu.

Translated by Naďa Abdallaová