

Články

NÁLADA V ŠEDÉ:
VAMPYR

Jiří Cieslar

I.

Málokterý film se tak špatně vypráví jako Dreyerův VAMPYR (1932), snad proto, že je tak důsledně kinematografický: už v jeho podstatě je prchavost, labilita – uniká nutně i před slovy. Skorem nic nepojmenovává, hlavně sugeruje. Znásobilo se v něm hned několik pomíjivostí: plynoucí obrazy, „sen“, nálada, smrt a množství těkavých úkazů v jeho stavbě i předmětech. Známý příběh z natáčení VAMPYRA nedaleko Paříže – z léta roku 1930, tu získává symbolickou platnost: Dreyer s kameramanem Rudolphem Maté při promítání prvních záběrů údajně zjistili, že se dopustili technické chyby – do obrazu vniklo nadbytečné světlo, „vyšel“ šedivě. Z omylu udělali svou podstatnou slohovou zásadu, a šedou do následujících záběrů ještě hromadili s pomocí bílého plátna rozestřené podél kamery. To prchavé a vznášivé v šedé barvě, bloudící někde mezi černou a bílou, ještě zesílili světelnými efekty, pableskováním, luminozitou – možná tak natočili ty „nejlehčí“ obrazy, jaké světová kinematografie zná. Snad stojí zato se podívat, co všechno patří k této lehkosti, jež je pouze jiným vyjádřením pro něco tak těžko uchopitelného: pro „básnivou esenci“ filmového obrazu.¹⁾

- 1) Děj VAMPYRA: Mladý muž s rybářským náčiním se za šera ocitne v *ztracené krajině* (slovy scénáře), u řeky, k níž přichází i starý muž s kosou. Poutník se ubytuje v hostinci. V noci vejde do jeho pokoje neznámý stařec, který jej osloví nepochopitelnou větou: *Slyšíte, ona nesmí umřít...* Než se vzdálí, zanechá na stolku balíček s nápisem: *Otevřít až po mé smrti.*

Chůzí podél říčního břehu, vroubeného hrobníkovým stínem, se host ocitne v záhadné budově (ve scénáři: *vysloužilá továrna*), kde sleduje různé bizarní zjevy, mj. muže s dřevěnou nohou, bezprizorního vojáka, balet stínů, vládcovskou slepou stařenu, jež předá obrylénému mužíkovi (lékař) lahvičku s jodem.

Prostranným parkem se hrdina dostane k zámku. Záhadný stařec z hostince je tu zámeckým pánem: žije zde s dvěma dcerami, těžce nemocnou Léone, ošetřovanou jeptiškou, a zasmušilou Gisèle, a se starým sluhou a jeho ženou. Zámecký pán je za záhadných okolností zastřelen. Host konečně otevře zapečetěný balíček s knihou o upírech. Nejprve on a pak starý sluha si v knize opakovaně čtou, s její pomocí postupně rozluští tajemství prokleté země: napadl ji upír, před dávnými lety zemřelá hříšnice, a tudíž posledními svátostmi „nezaopatřená“ Marguerite Chopinová, jež za noci při úplňku opouští svůj hrob a s přispěním svých služebníků a dalších potenciálních upírů vysává bezmocnou Léone. (Na náhrobní desce Marguerity Chopinové můžeme přečíst data jejího života: 1809 – 1867.) Ještě než host tajemství pochopí, nechá se lékařem přesvědčit a poskytne – při „transfuzi“ – Léoně svou krev. Ve snu opustí vlastní tělo a přihlíží svému pohřbu, upířská suita jej nese v rakvi. Starý sluha podle instrukcí rozpečetěné

II. Poutník a základní nálada

VAMPYR vznikl v převratné chvíli světové kinematografie. Těží z toho, že nemá epocha se před krátkým časem změnila ve zvukovou, ale tato proměna tady má ještě podobu filmové „prolínáčky“: výrazně se v něm uplatňují relativně nové prvky – hudba, torzovité dialogy a zvukové efekty, ale ještě zde žije i to staré – obrazová estetika si tu uchovává „němou“ citlivost, sebevědomou autonomii. I takto – historicky, epochálně, je VAMPYR zvláštním způsobem „kompletní“. Mimo jiné i v doprovodném slově: vedle lakonických dialogů se v něm ještě uplatnily titulky, v dané chvíli už pociťované jako anachronismus, což jen patří k metodicky sugerovanému – obstarožnímu, „démodé“ vzezření celého filmu. VAMPYR stále živě těžil z předchozí tradice, zejména z německého expresionismu, nejen žánrově, navázáním na upíří tradici (Murnaův NOSFERATU, 1922), výrazovým akcentem na setkávání světla a stínů, ale také soustředěním na sám *Schattendasein* – abych citoval klíčové slovo z titulků k VAMPYROVI – na stínovou podobu lidské existence. Je to však dědictví už „vylehčené“ i zkušeností s francouzskou filmovou avantgardou, s hříčkami typu Epsteinova PÁDU DOMU USHERŮ (1928), se surrealismem a rovněž obohacené freudiánským zájmem o svět snů, jak jej dosud ojedinele reprezentoval Pabstův snímek ZÁHADY LIDSKÉ DUŠE (1925).

Tato kinematografická chvíle z přelomu dvacátých a třicátých let je vzácně svobodná: tehdy začíná Luis Buñuel a Jean Cocteau – peníze získávají, stejně jako Dreyer pro VAMPYRA, od bohatých mecenášů. Vzpomínkové autorské texty naznačují, že Buñuelovy (a Dalího) i Dreyovy přípravné autorské manévry se v této době překvapivě podobaly, ač Seveřan a temperamentem tak odlišný Dreyer měl již více než desetiletou zkušenost s režírováním: přitahovala je předchůdná hra asociací při komponování scénáře, a také možnost okamžité kolektivní improvizace při natáčení. I z těchto podmínek jako by kinematografie brala dech k dosud nebývalému, až exhibičnímu sestupu do vnitřku lidské psychy. Symbolizují to zvláště dvě gesta: pověstné rozříznutí oční bulvy v prologu ANDALUSKÉHO PSA (1928), kterým se Buñuelova břitva dostává „za oko“ do sféry vnitřních vidin, a také vstup „za zrcadlo“, kterým Jean Cocteau v KRVI BÁSNÍKA (1930) proniká do oblasti odpoutané imaginace – Poezie.

Dreyerův VAMPYR si však vedle Buñuelovy otevřeně erotické vášnivosti a vedle Cocteauova estétského patosu našel svou formu sestupu dovnitř a také své vlastní úvodní, rozevírací gesto. Je to entrée docela speciální, odpovídající povaze autora i jeho hrdiny – „hosta“ (Nicolas de Gunzburg) v cizí krajině. Je to dvojí vstup krátce „zadržený“, který se po příznačnou chvíli „neděje“, opak každé razance: host v úvodu zlehka klepe na prosklené dveře hostince a později na okno zámku – nemůže se dostat „dovnitř“ (sebe sama či venkovního světa), než mu v prologu otevře obrylené děvče a později zámecký sluha. Tak se prvně signalizuje plachost a diskrétnost tohoto zvláštního, mimořádně senzitivního návštěvníka, nad nímž však Dreyer – stejně jako v celém filmu –

knihy proklaje na hřbitově srdce Marguerity Chopinové železným bodcem, a tak zachrání Léone, jež se vzápětí probere z mdlob. Pak sluha zneškodní i hlavního upírova pomahače, lékaře – nechá jej pod mlýnským soukolím zasypat bělostnou moukou. Host osvobodí spoutanou Gisèle, přejede s ní na loďce řeku (*života a smrti*), a kráčí po jejím boku zamlženým a prosvětleným lesem.



*Host s rybářskou sítí na rameni,
klepe v úvodní scéně na okno tajuplného hostince*

Foto archiv

nikterak nepsychologizuje, neodkrývá v něm žádné „frustrace“, které jsou ostatně spíše tématem Buñuelovým v ANDALUSKÉM PSU i ve ZLATÉM VĚKU (1930). Nanejvýš, ale také velmi šetrně, registruje jeho ještě chlapeckou, „věčně juvenilní“ udivenost, dobrou vůli a konečně i odvahu pomoci. Nikdy mu nejde víc pod kůži a stále jej, doslovně i metaforicky, ponechává v jeho zajímavém zevnějšku, v „salonním“ tmavém obleku s bílou košilí a kravatou, a se dbale uhlazenými, snad napomádovanými vlasy nad štíhlou, jižansky modelovanou tváří s plnými rty a velkýma, tmavými očima. Zobrazuje tak jen neměnné, „základní rysy“ delikátního a úslušného muže, které se vzápětí rozestřou po celém filmu: postupně s hostem pronikáme do krajiny hrůzy, napadané vampýrem, ale všechno se odehrává v jisté zjemnělé dálce, zamlžení, lunatické „zdvořilosti“, bez dotečku, dlouho jen jako předmět poutníkovy „taktně“ úzkostného pozorování a mlčky prožívaných překvapení.²⁾

2) Jean Sémoulé v monografii Dreyer o hrdinovi říká, že „je to onen Puer Aeternus, který spí v každém z nás, a jehož ani naše dospělá vážnost, zasazená do světa, nemůže vždy skrýt“. Viz Jean Sémoulé, Dreyer. Éditions universitaires, Paris 1962, s. 87. Sémouléovo letmé srovnání „hosta“ s hrdinou Musilova románu Zmatky chovance Törlesse je však v této souvislosti dost nepřesvědčivé.

Expanzí hostova všudypřítomného aristokratického zjevu a samozřejmé noblesy se tak vytváří základní „nálada filmu“ – stav diskrétní vnímavosti, jakéhosi pocitového „odpružení“, odlehčení, které nemizí ani s hrdinovou bází. Je to prvá podoba globální „lehkosti“ VAMPYRA, jež zajímavě souzní i s jeho druhou lehkostí, danou tím, že se pohybujeme po krajině stínově odtížené – „vysáté“ upírem, jak to stále a jakoby bezděčně připomíná „bezkrevná“ šed' obrazů. Dreyerův pravý inscenační trik zřejmě spočívá v tom, že toto subtilní naladění nedá ničím zrušit, ač je podrobuje různým, většinou groteskně laděným „hororovým“ zkouškám, když poutníka vystavuje pohledu na prapodivné reprezentanty a rekvizity upírova světa a nechá ho – snově nedotčeného – projít neblahými událostmi. I „vůle žánru“ je tu mírně ochablá, anemická. Nálada je zde důležitější než mezerovitý, v náročných skocích rozvíjený, často obtížně srozumitelný děj. Tak lze i popsat výlučnou diváckou zkušenost, ten druh přístupu, který VAMPYR k sobě otevírá: nesledujeme tolik dějové finesy, ale hlavně jsme – „v náladě“, opticky připodobňované, jako v Leopardiho verších, k měsíčnímu svitu.³⁾

III. Odmocněný i úplný svět

Ve VAMPYROVI si nejsme ničím jisti. Netušíme kupříkladu nic o důvodech, proč se host v krajině ocitnul, což ještě scénář „existenciálně“ vysvětloval jeho touhou *konečně vydechnout... strávit prázdniny o samotě*. Zato od první chvíle je zjevné, že host k této zemi už neododdělitelně patří a sotva ji kdy může opustit. Zdá se totiž, že přišel „odtud“ – z tohoto zešedle stínového, podivně vysátého světa (podobně jako upír i každý film vysává trojrozměrné existence v plošné stíny). Také host je tudíž pouhou celuloidovou existencí (místy skutečně průhlednou) v celuloidové krajině, ač tím nijak neztrácí své přitažlivé lidské rysy. Jsme tedy v tajemně „jiném“ světě, ryze kinematografickém pomyslu, který návštěvy odjinud ani odchody „do skutečnosti“ nepřipouští, dokonce se ode všeho „okolního“ jakoby samočinnou vůlí dál odděluje. Vzdaluje se i vlastním „titulkům“, které jsou v úvodu stejně zevrubné jako nejasné. „Jiný“ svět filmu se odtahuje od každé určitosti, mimo jiné od všech přesnějších názvů a jmen včetně hrdinova, jež se mihnou pouze v „dávých“ titulcích. Zazní tu pouze, bez spatřeného zdroje, jméno nemocné Léone (ještě ve scénáři mají všechny figury včetně služebnictva svá jména). Postavy často začínají nesrozumitelné, nedokončované rozhovory, některé nepromluví vůbec, a dokonce sama upírka tu vzkřikne jediné, krajně „protimluvní“ slovo – *Ticho!* Vztahy figur

3) Holandský baron žijící v Paříži Nicolas de Gunzburg se Dreyerovi představil v zimě roku 1929 na maskárním báli u Etienne de Beaumonta, kam režiséra pozvali Jean a Valentine Hugovi, výtvarníci jeho předchozího filmu UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ (1928). Baron – už tam, stejně jako později ve filmu „incognito“, totiž v převlečení za Hugenota – nabídl Dreyerovi peníze na příští film, s podmínkou, že v něm bude hrát hlavní roli. Později sepsali nedatovanou smlouvu, patrně z jara 1929. Dreyer si v ní mimo jiné pojistil, že kameramanem bude Rudolph Maté. Smlouvu publikoval Jacques Aumont v knize *Vampyr* (Éd. Long métrage, Paris 1993). Nezapomenutelný De Gunzburg se po VAMPYROVI už ve filmu nikdy neobjevil. Kolem jména jeho role panují málem zmatky: ve scénáři je to Nicolas, v německé verzi Allan, ve francouzské David. Jeho jméno však ve filmu, krom úvodních titulků, nikdy nezazní a vzhledem k celkové „bezejmennosti“ mám pro něj raději obecná označení.



*Host se svíčkou v ruce si v hostinském pokoji
prohlíží obraz s alegorickým výjevem smrti*
Foto archiv

zůstávají dlouho nejasné, popřípadě se nedořeší nikdy. Také známky homosexuality mezi upírnou stařenou a Léonou, či také mezi oběma sestrami, postřehnutelné už v předloze, zůstávají tu v čiré „latenci“. Rovněž návštěvníkův poměr k oběma sestrám, zbavený patrnějšího erotismu, setrvává ve zdvořilé emocionální neurčitosti – to však není v rozporu s tím, že je to vazba pevná, rytířsky odhodlaná.

Zvláště při srovnání se scénářem vynikne, jak Dreyer metodicky znejasňuje svět příběhu, jak z rozvržených situací ponechává pouhá torza, náznaky.⁴⁾ Například v úvodní scéně jakéhosi pohřbu ponechal v obraze jen z kontextu vytržený „stín“ (snad) hrobníka a vložil tak do prologu jeden z mnoha matoucích – „vágních“ a současně, díky všudypřítomnému tématu smrti, i nějak „přesných“ výzev k odpoutání představ a asociací.

4) Rozsáhlý literární scénář VAMPYRA C. Th. Dreyera a Christen Julia „podle Josepha Sheridanana le Fanu“ je samostatným dílem mimořádných literárních kvalit: setkala se v něm Dreyerova věčnost, nezvykle zevrubné a precizní popisy děje i nejrůznějších kinematických pohybů s lyrickým citem pro líčení světelných poměrů a krajinných nálad. Scénář vyšel v edici Charlese Tessona v knize C. T. Dreyer – *Œuvres cinématographiques 1926 – 1934*. Cinémathèque française, Paris 1983; s Tessonovou studií Dreyer scenárista.



*V podivné budově, snad staré továrně, se vzdálená silueta vojáka setká
s hostovou „nadskutečně“ velkou, chvějící se rybářskou sítí, umístěnou v popředí záběru;
nemáme ani zdání, jak se tam ocitla*

Foto archiv

Právě na hraně představové „vágnosti“ a promyšleného rozložení asociací, na pomezí dílčí dějové dezorientace i náladové zřetelnosti se rozehrává Dreyerova poetika. K zásadnější změně režisér přistoupil v závěru: vyškrtl scénu zpěvu skupinky chlapců, kteří na povel zanotují píseň o *vítězství anděla ...nad černými stíny tmy*. Ve svém zfilmovaném epilogu Dreyer naopak zůstal ve zvláštní dvojznačnosti: sluneční paprsky sice pronikají lesem, kde kráčí host a Gisèle, a jistě signalizují „vítězství“ světla po upírově skonu, ale v duchu důsledné otevřenosti celého filmu se můžeme ptát, o jaké vítězství tu vlastně „jde“. Kam dvojice po té, co překonala *řeku života a smrti* vlastně kráčí, kam onen břeh, kde na ně čekal tajemný stařec, patří – světu či záhrobní? Ostatně i poslední nadhled kamery shůry na „uzdravenou“ spící Léonu je něčím zneklidňujícím, a nechává otázku jejího „osvobození“ někde na docela vzdáleném okraji možných významů – nedopovězenou.

Setrváme-li ještě u této výkladové neurčitosti filmu, u důsledného odpsychologizování postav, torzovitosti děje, redukování světa i figur do celuloidových ploch, oddělování věcí od jejich obrazových i zvukových zdrojů a kontextů, objevíme v kinematografickém budoucnu jednoho blízkého potomka. Film Alaina Resnais *L'ONI V MARIENBADU* (1961).

Ten jistě s větším důrazem a rafinovaností nakládá s širokou nabídkou významů i s halucinační atmosférou, do níž se v něm ponořily nejasné vztahy tří hlavních figur. Resnaisův film jistě také nemá mezerovitý, ale v zásadě „naivně“ lineární dějový průběh VAMPYRA: pohybuje se v kruzích s důrazem na opakování a variace. Přesto je mezi oběma filmy několik intenzivních podobností. I ve VAMPYROVI, kde v krajině nejistot se až ke konci zjedná relativní příběhové jasno, existuje také jeden od počátku nepochybný příběhový tah: jako v MARIENBADU přesvědčuje elegantní muž krásnou ženu, aby s ním opustila „zámek“, tak ve VAMPYROVI od první chvíle host „nějak“ ví, že musí pomoci neznámé ženě, jíž hrozí smrt. Jeho „úkol“ se ohlašuje už v prologu jak dějovými náznaky (záhadné noční volání), tak výslovně titulky: [nocležník] ...cítíl, že nějaká ohrožená duše jej volá o pomoc a vnitřní hlas mu nařizoval, aby ji už neopustil.⁵⁾

Resnaisův přesvětlený marienbadský svět je sice až hygienicky vyčištěný a uklizený, zatímco ten Dreyerův zvláště v upírových prostorách tone v prachu, nepořádku, v pavučinách – přesto oba světy mají další společné rysy: projevují charakteristickou částečnost, strach z plasticity a určitosti. Dreyerův film se jako upír „bojí“ přímého světla, Resnaisův stínů. Každý jiným způsobem pracuje na odtělesnění své krajiny a jinak láme prostor v labyrint. Dokládá to kinematograficky zdánlivě zanedbatelný detail: Resnais ze záběrů uměle odstraňoval stíny, a to vždy jen u některých z pozorovaných předmětů (jehlancovité keře v zámecké zahradě), fotografuje „pouze“ holé věci, zatímco Dreyer naopak často ukazuje pouhé stíny bez jejich fyzických původců, a tak dosahuje další z podob lehkosti – tentokrát náležící oné ryze stínové, odhmotněné realitě. Je však podstatné, že v obou filmech tento metodicky odmocňovaný a částečný svět jeví nečekanou, paradoxní celistvost. Kde prvky, jež chybějí, doplňuje divákova stále poutavěji naladěná imaginace – to je jistě dost očekávatelné vysvětlení. Je to však především prostor sjednocující kinematické vize, „krásný“ celek necelků. A zejména – je to rovněž prostor náhle rozšířený, ve vši invaliditě jakoby úplné zkušenosti se světem.

Ptám-li se, v čem tkví tato plnost, zní v tom současně dotaz, v jakém způsobu skutečnosti se ve VAMPYROVI nacházíme, v čem tu vlastně jsme? Obvyklá odpověď, že zde sestupujeme do snu, není tak uspokojivá, jak se na první pohled jeví. Pro tento výklad je ovšem mnoho důvodů: patří k nim i podtitul německé verze filmu: *Sen Allana Graye*, který si však navzdory autorům netřeba brát tolik k srdci, ostatně i s odkazem na jejich „rezervu“ ke všem slovům, jež ve filmu padnou, a zvláště k titulům. Ve VAMPYROVI se navíc po třikrát ocitneme v hostově snu, zřetelně upozornění slovními či obrazovými

5) Maurice Drouzy v často kritizované, nicméně faktograficky bohaté knize o Dreyerovi vidí, podobně jako takřka v celém režisérově díle, i ve VAMPYROVI skrytou inscenaci osobního dramatu C. Th. Dreyera (3. 2. 1889 – 20. 3. 1968), tedy života s nevlastními kodaňskými rodiči, nenáviděnou macechou Marií Dreyerovou a „nulovým“ nevlastním otcem. Jeho skutečná matka, neprovdaná Švédka Josephine Nilssonová jej tajně přijela porodit do Kodaně a po mnoha peripetiích dítě předala novým rodičům. Později spáchala sebevraždu. Podle Drouzyho promítl Dreyer do postavy Marguerity Chopinové svůj záštitplný vztah k maceše, kdežto svou mytizovanou a idealizovanou matku, již sám spatřil jen na fotografiích, rozdělil do postav trýzněných sester Gisèle a Léony. Sebe údajně zachytil v postavě „hosta“, který plaše putuje po „prokleté“ zemi, tak jako kdysi sám krátce bloudil ve stopách své nepoznané matky v jejím rodném Carlsro. Srov. Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer, né Nilsson*. Les éditions du cerf, Paris 1982, s. 253 – 264.



Host bloudí záhadným prostorem staré továrny se zavěšenými koly v pozadí...

Foto archiv

narážkami. Těmto snům Dreyer přikládá mimořádnou důležitost: vždyť právě s jejich pomocí – krom instrukcí z knihy o upírech – dokáže hrdina leccos uvidět dopředu. Vytuší například zinscenovaný pokus o Léoninu bezděčnou sebevraždu, a pak této suicide „v reálu“ opravdu zabrání. Sen měl ostatně Dreyer vždy ve velké vážnosti: například scéna rozdvojení – kdy při třetím snu hrdinovo *ego* (řeceno slovem scénáře) opustí vlastní tělo, spočívající v parku na lavičce – opakuje scénu z režisérova raného filmu MILUJ BLÍŽNÍHO SVÉHO (1921), kde petrohradský právník, obdobně rozpojený do těla a stínu, upadne do „mikrospánku“, v němž také spatří obraz smrti: svou matku, jejíž tvář se při otočení u zrcadla promění v lebku.

Ale kde pobýváme ve VAMPYROVI mimo tři návštěvníkovy zřetelně napovězené sny? V nějakém „nejvyšším snu“, jak se domnívá David Bordwell,⁶⁾ anebo tu jen podstupujeme známou zkušenost, že i ve snu lze klesat do dalších, polovědomě registrovaných snů. V každém případě by pak zde snil celý film, i když prolog a leckteré partie lze chápat vcelku „reálně“, ale i tady se dá odpovědět, že „zbytky“ skutečnosti zahrnuje i ten nejfantastičtější sen. Přesto zvláště míra racionálních zásahů, především autoritativní

6) David Bordwell, *Autorita narrativa e spazio cinematografico nei film di Dreyer*. In: *Il cinema di Dreyer*. Marsilio, Venezia 1987, s. 65.



*Stín hrobníka s „přiskakující“ hlínou za jeho zády a se siluetou rozechvělého keře –
na druhém břehu řeky „života a smrti“*

Foto archiv

a pedagogická úloha Knihy (o upírech), jež oba nečekané spojení – hosta a starého slu-
hu – navede v opakovaných lekcích na stopu záhady, opravňuje spíše k domněnce, že tu
přebýváme v „alternativním světě“, který je mnohem úplnější variací k běžné lidské
zkušenosti a přesahuje dokonce i charakter snového zážitku. Povaha takto zakoušeného
světa ovšem nejvíc poukazuje ke snu, ale stejně tak má rysy halucinace, horečnaté vi-
diny, hypnotické představy, denního snění, poetické spekulace, mystických prožitků
i pozvolného rozumového poznávání.⁷⁾ Noční sen je sice dominantním, ale ne jediným

7) Kniha, tištěné písmo hrály vždy v Dreyerových filmech významnou roli, už od prvotiny *PRESIDENT* z roku 1918. Potištěné stránky knihy ve *VAMPYROVI* mají i svou výtvarnou působivost: na jejich podkladě nechal Dreyer přerývavě vyvstávat a mizet černé tečky, snad „dábelská stigmata“, připomínající pís-
meno M, iniciálu Marguerity Chopinové. I kniha zde tudíž nějak podezřele, napadeně „žije“ a součas-
ně vyjadřuje pedagogickou sílu čerpanou „odjinud“, ze světa respektované, tištěné tradice. Účinnost
záběrů s větami z knižních stránek (v německé verzi filmu) vynikne ve srovnání s matným dojmem ze
stejných slov, která však mají vzhled pouhých filmových titulků ve verzi francouzské a anglické. Je také
zajímavé, že Dreyer si knižní text nevymyslel, ale použil vybrané stránky včetně titulního listu ze sku-
tečně existující starobylé publikace: Paul Bonnat, *Die seltsame Geschichte der Vampyre*. Gottlieb
Faust Erben, Leipzig 1770.



Upírka Margareta opouští svou oběť Léonu – v měsíční krajině zámeckého parku

Foto archiv

pojmenováním pro ukazovaný svět – omezovala by se tak i jeho v podstatě nekonečná a tudíž i pojmově neuchopitelná básnivá rozevřenost.

V čem tkví tedy zvláštní úplnost toho světa složeného z tolika „stínových“ částečností? Zřejmě vyhovuje představě „rozšířeného vědomí“, kde se setkává agilita podvědomí s rozumovým „badáním“, spontánnost emocí s autoritou knihy, ireálné s reálným, dobré se zlým, nízké s vysokým, kde teče i řeka *života a smrti* mezi oběma viditelnými břehy. Probouzí se tu k existenci sjednocené „království živých i mrtvých“, neboť upír je konec konců nešťastný mystik: má zkušenost života i života po životě, ale nesmí svůj úděl vnímat jako obohacení, ale jen jako rozsudek – prokletí. Vzniká tu prostor i „pohledově“ kompletní: na druhý břeh zde načas dokonce přejde i sám „živý“ hrdina ve scéně snu o vlastní smrti, kdy skleněným průhledem ve víku rakve v závrtných „kolmých“ pohledech jako by v hypotetické nadsázce prožíval to, jak svět vidí mrtví.⁸⁾

Nabízí se zde rovněž představa vzácně žité, úplné existence, kdy dějící se „objektivní“ svět se rozechvívá i svým vnitřním doplňkem, dramatem duše, jež si konečně – v krizové chvíli „nemoci“ – uvědomila samu sebe a bojuje o svou existenci. Jevišťem tohoto

8) Tuto scénu často s obdivem citoval Pier Paolo Pasolini. Vizi hrdinovy živé přítomnosti při vlastním pohřbu uskutečnil ve snovém finále svého filmu ACCATTONE (1961).

dramatu může být jediná psýché (vypravěčova, hrdinova), jež se na vnitřní cestě snaží osvobodit, animovat svou „ženskou“ – tvořivou složku. Příběh lze stejnou měrou chápat v jeho zvnějšněné podobě, například jako princův boj o záchranu ochromené hrdinky – Léony. Do postavy vysvoboditele se tu jako by rozdvojila a znovu scelila ideálně zralá osobnost – archetyp „mladého starce“ (paidariogeron, *senex iuvenis*), uskutečněný v spolupracujících postavách mladíka a starého sluhy.⁹⁾ V nich se bez jediného slova domluvy spojil chlapecký idealismus se střízlivou zkušeností, rozjitřelá vnímavost se zdravým rozumem, „noční“ intuice s praktičností dne, pozorovatelství s odvahou jednat. Je to právě jakási úplná výbava lidských vlastností a dispozic, jež zde ožila a koná, a dosahuje dokonce i „kompletní“ spravedlnosti: vždyť osvobození, ať už má tato svoboda jakoukoli podobu, tu dojde nejen nemocná Léona, ale i prokletá upírka.¹⁰⁾ I to z říše smutku snímá tíhu: zvolna v něm nabývá převahy „povznášející“ děj.

IV. Sypký film

Pocit uspokojivě sceleného, propojeného světa však ve VAMPYROVI nejvíc zajišťuje sama obrazová a zvuková „fluidita“, tekutá lehkost, s níž před námi paradoxně plyne navzdory chmurným událostem a dílčím překážkám i mechanickým pohybům, které náleží do upířího světa. Lehkost neboli ta vůdčí estetická funkce, kterou kdysi Roman Jakobson přirovnal k oleji, jež v konzervě mění rybu v dobře stravitelnou lahůdku.¹¹⁾ Neboli: estetická funkce osvobozuje znaky od přísně závazného pouta k předmětům a nechá je „zlehčené“ přebývat na relativně samostatném území básnivých obrazů. Upír je dílo rovněž proniklé vůdčími poetickými záměry, které jednotlivé žánrové vrstvy – horor či existenciální drama nebo mystický rituál – také jako olej „zvláčňují“, vyvazují z jejich běžných mezí a nechávají je potkat na společném poli obrazové a zvukové básně, kde jde především o sloh a tvar. Ten chce spíš melancholicky, dokonce s mírnou ironií bavit než krutě děsit. Vtiskovat filmu sloh a tvar, to byl patrně pro Dreyera vždy i boj s upírem realismu o duši filmu. Tady odkazují na jeho pozdní text *Úvahy nad mým řemeslem*, kde za *filmy bez duše* – tedy filmy řekněme „vysáté“, považuje díla neosobní, nestylová, jen otrocky, bez *abstrakce* fotografující realitu.¹²⁾

9) Na tento tradiční motiv upozorňuje Ernst Robert Curtius, *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha 1998, s. 113 – 116.

10) Ze starších Dreyerových filmů se v upíří souvislosti patří zmínit pozoruhodnou legendu ČTVRTÝ SNÁTEK PANÍ MARGARETY (1920), kde je vampýrský motiv nevysloveně přítomný v prorockém tušení záhrobních machinací se světem živých. Stará žena mladičkého faráře se rozhodne ustoupit z jeho života a umožnit mu sňatek s milovanou dívkou. Projevem její moudrosti je i to, že vyzve svého muže, aby po její smrti rozhodil před farou luční listí a zatloukl nad dveře podkovu, aby se po smrti nemohla ze záhrobí vracet.

11) Roman Jakobson, *Co je poezie?* In: Týž, *Poetická funkce*. Praha 1995, s. 31.

12) C. T. Dreyer – *Réflexions sur mon métier*. „Cahiers du cinéma“ 1965, č. 173 (prosinec), s. 12 – 16. Na druhé straně také Jacques Aumont mimo jiné upozorňuje – už ve stopách André Labartha – na vampýrskou „meta“ povahu každého kinematografického díla, které vždy „saje“ realitu. Viz J. Aumont, c. d., s. 67. Dodejme, že VAMPYR do jisté míry vysál i samého C. Th. Dreyera, který nedlouho po dotočení filmu podlehl vleklé duševní chorobě a musel se několik měsíců léčit v sanatoriu. Přispěly k tomu nejrůznější finanční spory i neujasněný osobní život: v době práce na VAMPYROVI Dreyer nežil se svou ženou a dcerkou,

Ve stavbě i předmětech ve VAMPYROVI tedy převládají stylově oduševnělé, lehké – vznášivé prvky: vyprávěcí mezery; hlasová echa; měsíční svit; „otvory“ v jízdách a panoramách kamery, jež svého hrdinu ztrácí a znovu jej na nečekaných místech nalézají; dreyerovsky zpomalené a přesto až tanečně plynulé pohyby „hosta“; pableskující šedí záběrů, jež se vznášejí jako slabě, někdy bodově ozařovaný prach; mlžné chuchvalce rozprostřené v zámeckém parku a v lese; ovšem i samy pohybující se „osamělé“ stíny lidí a předmětů. Jsou tu rovněž výlučné, zcela abstraktní a v Dreyerově duchu snad nejstylovější záběry (rozevíraná hrobka viděná zevnitř, ale současně zahlédnutá jakoby zámeckým oknem), kdy vyhrzlé světlo kreslí takřka nesrozumitelné znaky, které žijí víceméně jen svou tvarovou působivostí a unikají tak vši „tíživé“ vazbě k realitě.

Ve VAMPYROVI se také navracejí různá „jemnohmotná“ jsoucna, jež lze vázat k představě duše: nejen průhledné a od skutečnosti izolované stíny, ale i rozechvělá síťová pavučin. Pak silného významu nabude i úzký průhledný plamen svíčky, jíž si host v úvodu snaží posvítit na alegorický obraz smrti pověšený v hostinském pokoji. A zejména tu „zahraje“ ona kruhová rybářská síťka, pravý hrdinův emblém, s níž se objeví v prvním záběru: po chvíli ji znovu spatříme v nevídaném detailu uvnitř „továrny“, nadnášenou vánkem, jako by se v ní „dislokovane“ chvěla hrdinova mírná úzkost. K odhmotnění přispívá i celkové „vysátí“ filmu, ono náhodné a stylově využitě „zranění“ zešedlé emulze, které nezesiluje děs v upíří krajině, ale naopak vyjadřuje spíše „zlehčenou“ podobou hrůzy: poetickou bázeň, ztišený – popelavý údiv. Ten se „vyplavuje“ zvolna, melodicky, ve vlnách spíše tklivé než drásavé doprovodné hudby Wolfganga Zellera.

Dojem lehkosti si ve VAMPYROVI nejvíc spojují s ústředním *Schattendaseinem* – s pohledem na osamostatnělý stín „hrobníka“, který vyhazuje hlínu na vzdálenějším břehu řeky života a smrti při návštěvníkově cestě z hostince do „továrny“: několikrát se tento praoobraz, zcela vytržený ze souvislostí, ještě vrací při hostově sestupu do nitra záhadného labyrintu. Pohyb stínového hrobníka je zřejmě pozorován obráceně, ve zpětném chodu filmového pásu, takže hlína zlehka přiskakuje jakoby sama k lopatě: vzniká tak pocit jakési příčinnivé, napůl záhadné hry, tajemného pulsování. Hlína se tu sype a krouží s lehkostí, jako by celý obraz byl spíše samoznakem dějícího se – prohazovaného, „kypřeného“ vnitřního života, té pohyblivé matérie – „sypky“, do níž „přehazováním“ – prožitky vniká vzduch, život, energie, tah, možnosti, všechno to, co míří v duši k nejsilnějším okamžikům a konečně ovšem – ke smrti. Je to sugestivní „podobizna“ zčeřených sil, které se protnulý v celé vnitřní i vnější krajině VAMPYRA.

poután vztahem ke kameramanu Rudolphu Maté: nelze tu vyloučit souvislost s jeho zájmem o latentní homoerotické prvky v příběhu VAMPYRA. K práci na celovečerním filmu se vrátil až po jedenácti letech (DEN HNĚVU, 1943). VAMPYROVY účinky jako by nebraly konce – představitelka postižené Léony, herečka Sybille Schmitzová, v roce 1955 spáchala sebevraždu. Jejím osudy se inspiroval Rainer Werner Fassbinder ve filmu TOUHA VERONIKY VOSSOVÉ (1981).

doc. PhDr. Jiří Cieslar (1951)

Autor pracuje na katedře filmové vědy FF UK a je redaktorem Literárních novin.

Věnuje se kinematografické historii a filmové a literární kritice.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, katedra filmové vědy,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye

(Vampyr, ou L'Étrange Aventure de David Gray

Vampyr. Der Traum des Allan Gray)

Carl Th. Dreyer Filmproduction Paris-Berlin, 1932 (France)

Režie: Carl Theodor Dreyer. **Námět:** podle povídky Josepha Sheridana Le Fanu *In a Glass Darkly*. **Scénář:** C. Th. Dreyer a Christen Jul. **Kamera:** Rudolph Maté. **Hudba:** Wolfgang Zeller. **Zvuk:** Hans Bittmann.

Výprava: Hermann Warm. **Produkce:** Nicolas de Gunzburg a C. Th. Dreyer.

Hrají: Julian West, pseudonym Nicolase de Gunzburga (David /Allan/ Gray), Maurice Schutz (zámecký pán), Sybille Schmitz (Léone), Rena Mandel (Gisèle), Henriette Gérard (Marguerite Chopin), Jan Hieronimko (lékař), Albert Bras (sluha), N. Babanini (jeho žena), Jane Mora (jeptiška).

Premiéra: v Berlíně (6. května 1932), v Paříži (23. září 1932), v Kodani (27. března 1933). Film vznikl ve třech jazykových verzích: německé, francouzské a anglické. Současná rekonstruovaná, úplná verze vychází z německého originálu. Původní metráž byla 2271 m (83 minut), obvyklá délka kopií 2050 m (75 minut). Natáčelo se od dubna do října 1930 u Paříže v Courtempierre (toto reálné jméno se objeví i v příběhových titulcích filmu), v Braye, Villeneuve-sur-Verberie, na soutoku řek Cher a Loire, a na pařížských předměstích.

Další citované filmy:

Accattone (Pier Paolo Pasolini, 1961), *Andaluský pes* (Un Chien andalou; Luis Buñuel, 1928), *Čtvrtý sňatek paní Margarety* (Prästäńkan; Carl Theodor Dreyer, 1920), *Den hněvu* (Vredens dag; C. Th. Dreyer, 1943), *Krev básníka* (Le Sang d'un poète; Jean Cocteau, 1930), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad; Alan Resnais, 1961), *Miluj bližního svého* (Elsker hverandere; C. Th. Dreyer, 1921), *Pád domu Usherů* (La Chute de la maison Usher, Jean Epstein, 1928), *President* (Praesidenten; C. Th. Dreyer, 1918), *Touha Veroniky Vossové* (Die Sehnsucht der Veronika Voss; Rainer Werner Fassbinder, 1981), *Utrpení Panny orléánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; C. Th. Dreyer, 1928), *Záhady lidské duše* (Geheimnisse einer Seele; Georg Wilhelm Pabst, 1925), *Zlatý věk* (L'Age d'or; Luis Buñuel, 1930).

SUMMARY

AMBIENCE IN GREY: VAMPYRE

Jiří Cieslar

Few films tell a story so badly as Dreyer's *VAMPYRE* (1932). Perhaps because it is so thoroughly cinematographic: fleetingness and lability are present in its very essence – it necessarily flees even from words. It labels almost nothing, it chiefly suggests. Several transiencies immediately multiplied within: flowing images, the “dream”, mood, death and numerous roaming phenomena in its construction and objects. The familiar story about the making of this film outside Paris – from the year 1930 – acquires symbolic validity: As they were filming the first few shots, Dreyer and director of photography Rudolph Maté apparently discovered that they had made technical mistakes – too much light had entered the scene and thus it “came out” grey. From a mistake came their major stylistic principle, and they accumulated more grey into subsequent shots with the aid of a white screen spread out along the length of the camera. They further intensified the fleeting and hovering grey, erring somewhere between black and white, with lighting effects. Perhaps this was how they filmed the “lightest” images known to world cinema. The author of the text observes everything which belongs to this lightness, merely a different expression for something so difficult to grasp: for the “inventive essence” of the film image.

Translated by Karolina Vočadlo