

ADAPTACE JAKO „ČTENÍ PROTI SRSTI“

Stokerův *Dracula*

Petr Málek

Mezi mýtem a modernou: upír ve věku médií

...the shorthand diary [...] the typewritten copy [...] This paper is as sunshine.
(Bram Stoker, *Dracula*)

Od momentu, kdy je monstrózní román *Dracula* (1897) Brama Stokera brán vážně, soustředí se jeho literárněhistorická recepce takřka výlučně na otázku, co ambivalentní figura upíra reprezentuje. „Monstrum může zastupovat všechno, co naše kultura potlačila,“ zní nejvšeobecnější odpověď: upír je symbolem vytěsněného, alegorií ohrožení i metaforou difference.¹⁾ Naproti tomu překvapivě malá pozornost byla věnována prostředkům, jež jsou použity v zápase proti onomu „zlověstnému/děsivému/hrozivému“ (das Unheimliche), které na sebe vzalo podobu polyvalentní figury Draculy. Ostentativní užití magických rekvizit (krucifix, česnek, dřevěný kůl) a okultní řeči zkušeného lovce upírů Van Helsinga svádějí k domněnce, že k mýtu se lze přiblížit a účinně na něj působit jen s pomocí mystiky. Klíč k porozumění však nakonec dávají nikoli mystické, nýbrž naopak ryze moderní prostředky, s jejichž pomocí Stokerovi protagonisté upíra zlikvidují. Jak s výstižnou nadsázkou konstatuje Oliver Lubrich: nejdůležitějším nástrojem, jímž je *Dracula* symbolicky probodnut, není onen mystický dřevěný kůl, nýbrž – metaforicky – telegrafní sloup.²⁾ Sloupy telegrafu, zastupujícího tu technologie, jež mají garantovat triumf moderny nad mýtem (slova „telegraf“ a „telegram“ se vyskytují v románu takřka čtyřicetkrát), nakonec „nabodávají/probodávají na kůl/kůlem“ i zem Draculovy transylvanské vlasti, jež má pro něj životně důležitou roli.³⁾

1) Mladen Dolar, „I Shall Be with You on Your Wedding Night“. Lacan and the Uncanny. *October* 58 (1991), s. 19. Cit. podle Oliver Lubrich, *Dracula vertextet*. Bram Stoker und Adolf Loos entsorgen ein archaisches Monster. *Arcadia*, Band 40 (2005), Heft 1, s. 2.

2) O. Lubrich, c. d., s. 5.

3) Připomíná to také jméno lodi, jež přiváží Draculu do Anglie: *Demeter* obsahuje mytologické reminiscence na žensky konotovanou zem, s níž je upír svázán (*Déméter*: Matka-země, řecká bohyně plodnosti i smrti).

Otázka prostředků, jež Stokerovi protagonisté nasazují v zápase proti upírovi, otevírá komplexnější otázku modernismu Stokerova románu: v *Draculovi*, čteném převážně na pozadí tradice tzv. gotického románu, či pozdní dekadence viktoriánské éry, byl teprve v nedávné době rozpoznán první velký *moderní* román britské literatury,⁴⁾ jehož vlastními „hrdiny“ jsou deníky a stenografie, psací stroje a fonografy, průklepový papír a noviny, dopisy, telefon a telegram, kočáry, lodě, metro a železnice, skládající se v literární symfonii textu/ů (resp. nakládání s nimi), komunikace a dopravy.⁵⁾ Dracula je alegorií moderního zacházení s mýtem a lovci upíra jednáji jako protagonisté *racionalistické moderny*, kteří s nápadnou náruživostí využívají veškerých dostupných moderních technologií.⁶⁾ Předně je to však *psaní*, doslova posedlost psaním, jež protagonistům románu slouží jako obrana před hrůzou, již ztělesňuje Dracula. V psaní spočívá vysvobození z děsu noci: „těsnopisně psaný deník [...] strojopis [...] Tyhle listiny jsou jako svit slunce!“⁷⁾ Prostřednictvím psaní nabývají píšíci a přepisující hrdinové jistoty o svém duševním zdraví, ubezpečují se o své psychické stabilitě tváří v tvář smrtelnému ohrožení. Psaní, pokud možno pravidelné, kontinuální a věčné, se pro ně stává prací, povinností i nezbytností, jež je uklidňuje tím, že tomu „zlověstnému“ propůjčuje strukturu a smysl, psaní vytváří řád, či alespoň zdání řádu, hájí racionalitu: „Zapsat!“ zní hlavní devíza v jejich boji s upírem a vést si deník je pro protagonisty románu vnitřním imperativem.⁸⁾ Psaní má „zlověstné“ vyčerpávajícím způsobem (z)dokumentovat a precizně zachytit, přeměnit v použitelnou informaci a zpřístupnit systematickému vědění. Zaznamenání sebemenšího detailu je základním předpokladem úspěšné obrany. „Ten odporný hrabě měl namířeno do Londýna... A jestliže opravdu přibyl do Londýna, kypícího milióny obyvatel...? Snad budeme muset splnit svou svatou povinnost, a dojde-li k tomu, nebu-

4) Srov.: Jennifer W i c k e, Vampiric Typewriting. Dracula and its media. *English Literary History* 59, 1992, s. 469.

5) O. L u b r i c h, c. d., s. 15.

6) Oba nejznámější mýty populární literatury, Stokerův *Dracula* a *Frankenstein* Mary Shelleyové, reagují na komplex moderny, vědy, technologií a pokroku zcela protichůdně. *Frankenstein* inscenuje strašlivé selhání vědecké utopie: umělý člověk je civilizací zkažen a proměňuje se v její noční můru. V diskursu romantické kritiky osvícenství, předjímající dialektiku osvícenství, produkuje racionalita svůj opak: barbarství a hrůzu. *Dracula* naproti tomu předvádí, jak předmoderní monstrum, jež se ocitlo mimo kontrolu, podléhá nakonec silám racionalistické moderny. Modernita je pohyblivost, rychlost, komunikace, typizace, reprodukce a hygiena. Dracula musí zahynout, poněvadž je odříznut od moderních technologií, jež mistrovsky ovládají jeho protivníci. Zatímco hrabě v závěru nehybně spočívá slepý, hluchý a němý v dřevěné truhle, přibližují se jeho soupeři všemi dostupnými dopravními prostředky z nejrůznějších stran, neustále spolu mediálně komunikují. Upír je naproti tomu nejen tím, kdo primitivně zpracovává text, archaický komunikátor a prostoduchý interpret znaků, nýbrž i pasivní účastník dopravy. Dracula je nepohyblivá hmota, jehož vlastí je masivní hrad, jeho protivníci jsou agenty pohybu, ovládající dopravu ve všech formách stejně jako písmo i jeho nezvukný přenos. Srov. O. L u b r i c h, c. d., s. 14–15.

7) Bram S t o k e r, *Dracula*. Praha: Odeon 1970, s. 179–180; přel. Tomáš Korbař.

8) „Ach, jak já jsem unavená! Nebýt toho, že jsem na sebe vzala povinnost vést si deník, tak jsem ho dnes neotevřela,“ komentuje Mina Murrayová/Harkerová – sekretářka, autodidaktická žurnalistka a odbornice na technologie – tuto vnitřní nutnost deníkového zápisu (Tamtéž, s. 91). A obdobně se vyznává i Jonathan Harker („Musím něco dělat, jinak se asi zblázním; proto raději píši deník. [...] Musím zaznamenat všechno, od nejnepatrnějších věcí k nejdůležitějším. [...] K dílu! K dílu!“ /Tamtéž, s. 279/), Lucy Westenrová („Musím napodobit Minu a všechno si zapisovat /Tamtéž, s. 110/) i Dr. Seward („Pokusím se teď napnout paměť a zaznamenat přesně vše, co se událo od posledního zápisu. Musím si vzpomenout na každou sebemenší podrobnost, ani jednu nesmím vynechat...“ /Tamtéž, s. 266/).

deme smět před ní couvnout... Připravím se na všechno. Hned si přinesu psací stroj a začnu přepisovat,“ poznamenává si odhodlaně Mina.⁹⁾ Připravit se na zápas s upírem znamená (nejen) pro ni uvést do pohotovosti všechny dostupné prostředky textové fixace.¹⁰⁾

Strategie lovců upírů spočívá v tom, že uvádějí upíra do „dokumentačního pole“, situují ho do „sítě psaní“, zapojují do celé masy dokumentů, které jej zachycují a fixují: psaní funguje jako procedura objektivace a podrobení.¹¹⁾ Jen tak mohou doufat, že budou moci upíra přečíst, porozumět mu a nakonec odstranit. Jak ironicky poznamenává Friedrich Kittler, který jako jeden z prvních interpretů Stokerova románu obrátil pozornost k roli technologií médií a k jeho modernitě obecně: „Stokerův *Dracula* není vůbec žádný upířský román, nýbrž populárně-naučná kniha (Sachbuch) naší byrokratizace.“¹²⁾ Je to hrdinský epos o konečném vítězství technických médií nad upířským, z dávných věků vystupujícím despota. A není náhoda, že centrálou jeho protivníků je sterilní klinika, ústav pro choromyslné, instituce sociálního normování a duševní hygieny: to, co se odchyluje, musí být (jak ve svých studiích popsal Michel Foucault) podrobeno kontrole logocentického narativu a vědeckého diskursu. Na základě shromážděného materiálu mohou být upířovy vlastnosti a myšlení analyzovány a klasifikovány pomocí psychoanalýzy, kriminalogie, grafologie a historie: „Hrabě je zločinec určitého typu. Nordau a Lombroso by ho jistě takto klasifikovali...“¹³⁾ Jde o to, aby *Dracula* mohl být (pře)čten jako znak, fixován a zpředměněn jako ono „jediné slovo – DRACULA“¹⁴⁾ na upířově rakvi: symbolická „proměna“ v čitelný text předjímá upířovo definitivní zničení.

Technologie a média však v *Draculovi* nehrají roli pouze v rovině obsahové nebo jako stopy historického diskursu. Technologická a mediální emfáze románu se zrcadlí i v jeho formě. Jeho modernita je poeticky transponována: nejen psaní a jeho technologie, nýbrž také specifické literární techniky jsou využity k inscenování upíra i obraně před tím, co reprezentuje. Zatímco v rovině obsahové navazuje Stokerův *Dracula* na své četné předchůdce, v rovině formální žádné nemá: žádný z předcházejících textů s upířskou tematikou nevyužívá v takové míře experimentálních prostředků, žádný se ani nepřibližuje jeho hybridní formě, jeho extrémní nesourodosti. Stokerův *Dracula*, jenž je konstruo-

9) Tamtéž, s. 175.

10) Dokonce i zoufalému kapitánovi lodi *Demeter*, jenž je nakonec nalezen mrtev, připoután ke kormidelnímu kolu, slouží zápisy do lodního deníku a posléze i v lahvi uchované poznámky jako jediný prostředek, jak se vyrovnat s postupující hrůzou: „V jeho kapse se našla pečlivě zazátkovaná láhev, prázdná až na malý svítek papíru, který, jak vyšlo najevo, tvořil dodatek k lodnímu deníku“ (Tamtéž, s. 82). Kapitán umírá s textem v ruce, o němž se praví, že tvořil dodatek k lodnímu deníku („which proved to be the addendum to the log“ /Srov. Bram Stoker, *Dracula*. With an Introduction and Notes by A. N. Wilson. Oxford Oxford University Press 1983, s. 80./). Čteme-li anglické „log“, jež znamená nejen záznam v lodním či palubním deníku, nýbrž také kmen či kláda, společně s latinským gerundivem „addendum“ (to, co k tomu musí být dodáno), oba spisy, jichž se umírající držel, k nimž se jako k poslední naději přimyká, se proměňují v metaforu dřevěného kůlu, jímž měl být upír usmrčen. Srov. O. L u b r i c h, c. d., s. 9.

11) Srov. Michel F o u c a u l t, *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin 2000, s. 268–274; přel. Čestmír Pelikán.

12) Friedrich A. K i t t l e r, *Draculas Vermächtnis*. In týž, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam 1993, s. 11–57, zde s. 43.

13) B. S t o k e r, c. d., s. 329.

14) Tamtéž, s. 356.

ván jako koláž nejrůznějších druhů textů, jejichž produkování a zpracovávání pomocí řady technologií je ustavičně tematizováno, kolísá mezi narací a souborem textových dat, představuje nakonec spíše „materiál“ než román v tradičním slova smyslu: skládá se ze 118 fragmentů devíti textových útvarů či formátů od 17 autorů.¹⁵⁾ Tato heterogenita je ještě umocněna pestrostí žánrovou a stylistickou: Stokerova poetika využívá postupů deníku, cestopisu, autobiografie, románu v dopisech a nejrozličnějších typů dokumentů. Spojením jednotlivých fragmentů vzniká text, jehož vlastnostmi jsou/mají být úplnost a narativní koherence: mýtus je/má být pře-psán, strukturován a podroben lineárnímu řádu narativní formy a takto kolonizován „logem“. Upír totiž není zlikvidován hned poté, jakmile se ocitne v ohnisku technických médií, nýbrž v okamžiku, kdy se současně – neboť oba procesy probíhají paralelně – jednotlivé fragmenty, které o něm pojednávají, spojí v koherentní naraci, v níž není/nemá být znepokojujících mezer: „jinakost“, již Dracula reprezentuje, je tak dekonstruována nejen mediálně, tj. využitím moderních technologií, nýbrž rovněž formálně, narativními technikami. „Jiné“ je vymazáváno v té míře, v jaké text krystalizuje v naraci. Dracula je v zásadě poražen od momentu, kdy Stokerovi protagonisté mají (či zdají se mít) „celý příběh ve všech souvislostech jasně před sebou“¹⁶⁾, kdy je vytvořen text, jímž/v němž je upír zpředmětněn. „Cizí“ je tedy neutralizováno tehdy, je-li nejen úplně zdokumentováno, nýbrž také transformováno v koherentní, reprodukovatelné a do rozličných médií přeložitelné vyprávění.

Úspěšná (narativní) transformace jednotlivých událostí v souvislé vyprávění je však pouze jednou stránkou textu. Stokerovu románu vládne zároveň obava o zachování smysluplné řeči, jež, vymezujíc se proti monstru, testuje popisné schopnosti jazyka. „Tím se však psaní,“ jak to přesně postihl Ondřej Klimeš, „dostává do těsného styku s nečitelností“.¹⁷⁾ V zřetězení deníkových zápisů, lékařských zpráv, dopisů, záznamů z lodního deníku, novinových článků a telegramů sleduje *Dracula* spíše model kompilace dokumentů a souboru dat, ve svém výsledku ne nepodobný „účetní knize“ života vycházející bláznivému Renfieldovi, jenž si ve své cele zaznamenává počty chycených much, pavouků a ptáků, jimiž by chtěl změřit tajemství života.¹⁸⁾ Psaní monstra je „posedlé znaky“, mezi nimiž se rozvírá prázdno a mimoděk se zviditelňují rozpory rozprostřené v jazyce: „Monstrum viděné jako násilně sešitá nakupenina popisů, jako šev, který se na mnoha místech zároveň obrací, zdvojuje, páře a znovu sešívá, tvoří v textuře řeči krajní místo.“¹⁹⁾ *Dracula* – jak to provokativně formulovala Jennifer Wickeová – není koherentní text, nýbrž narativní slátanina (narrative patchwork), reflektující hysterický obraz modernity. Teprve v tomto smyslu je oprávněné číst jej jako první velký *moderní* román britské literatury.²⁰⁾

15) Srov. O. L u b r i c h, c. d., s. 22.

16) B. S t o k e r, c. d., s. 241.

17) Ondřej K l i m e š, *Hledání nečitelného těla. Tělo jako způsob myšlení literárních děl*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2008, s. 91.

18) „Zřejmě se v mysli důkladně obírá nějakým problémem; má totiž malý zápisník a neustále si do něho dělá poznámky. Celé stránky jsou popsány spoustou čísel, většinou jednotlivých číslic, sečítaných po kolonkách, a výsledky jsou znovu sečteny v kolonkách, jako by dělal, jak říkají účtaři, nějakou bilanci.“ B. S t o k e r, c. d., s. 72.

19) O. K l i m e š, c. d., s. 38.

20) Srov.: J. W i c k e, c. d., s. 469.

Zneškodnění upíra je úkolem skupiny překvapivě bezbarvých protagonistů, proti jejichž nudné průměrnosti, znamenající prosazení odindividualizovaného typu, vystupuje Dracula jako charismatický hrdina dávných dob, probouzející ve svých protivnících pochybnosti: „...a zapisuji si do deníku těsnopisem všechny události, které se mi přihodily od doby, kdy jsem ho zavřel. Žijeme přece v úplně *moderním* devatenáctém století! A přesto, pokud mě ovšem neklamou smysly, chovala a chovají uplynulá staletí určité *specifické síly*, které pouhá ‚modernost‘ nemůže zničit“ (zvýraznil P. M.).²¹⁾ Jako by právě tyto „specifické síly“ produkovaly v Stokerově textu subtilní sice, ale o to důsažnější ambivalence, jež ve všech podstatných momentech románu rozevírají propast nerozhodnutelnosti mezi stvrzením jasných opozic a jejich subverzí a dekonstrukcí. Zdánlivě jasně definované opozice mezi dobrem a zlem, mezi zdravím a šílenstvím, mezi individuální identitou protagonistů a monstrózní alteritou upíra se postupně narušují a znejistují: upír je sice Jiný – „the other“, jak je označen v *Draculovi* – zároveň je však jako zosobnění toho, co mělo být vytěsněno, nerozlučitelně svázán s vlastním. „Mám starosti, a proto mě uklidňuje psaní poznámek; je to jako bych si něco šeptala a současně tomu naslouchala. A navíc v sobě těsnopisné značky skrývají něco, co je odlišuje od písma,“ snaží se neurčité obavy zaplašit Mina, uchylujíc se – jak jinak – k psaní.²²⁾ Uchyluje se intuitivně k těsnopisu, či psaní na stroji, neboť – řečeno slovy soudobého teoretika – „v standardizovaném textu se odděluje papír od těla, písmo od duše. Psací stroje neukládají do paměti žádné individuum, jejich písmena nehrají roli prostředníka se záhrobím...“²³⁾ Na prahu dvacátého století vykonává Stokerův *Dracula* ve znamení modernismu rozhodný, ve svém výsledku však nejednoznačný a rozporuplný obrat ve směru racionalistického vypuzení archaického, odlišného a auratického, potlačení toho, co tísní: sexu a smrti.

Ars moriendi: upír a jazyk smrti

I.

Life is nothing (Bram Stoker, *Dracula*)

O sexualitě v *Draculovi*, o mužské homosexualitě, o perverzních sexuálních praktikách ve spojení se sáním krve a strachem před ženskou sexualitou bylo již napsáno mnoho.²⁴⁾ Upírské téma je však, jak ukázala Elisabeth Bronfenová, rovněž centrálním tropem západního postoje ke *smrti* a v tomto kontextu reprezentuje Stokerův text nejen ambivalentní touhu po sexualitě i strach před ní, ale i podobnou ambivalenci ve vztahu ke smr-

21) B. S t o k e r, c. d., s. 41.

22) Tamtéž, s. 75.

23) Friedrich A. K i t t l e r, Gramofon, film, psací stroj. *Teorie vědy* 11 (24), č. 2, 2002, s. 46.

24) Nesporně oprávněně, neboť celkově lze říci, že mýtická síla upírské látky se dá vysvětlit právě tím, že je v ní zakódován erotický diskurs. Stokerův román prostřednictvím tématu upírismu inscenuje celé spektrum sexuálních „odlišností“, jež byly předmětem dobového odborného zkoumání nově vzniklé Scientia sexualis, reprezentované díly jako *Psychopathia sexualis* (1886) Richarda von Krafft-Ebingse. Neméně těsně je s tématem upírismu spojeno odkrývání podvědomí a románové scény hypnózy nelze nečíst na pozadí hypnoticko-psychoanalytických terapií, jež v té době ve Vídni rozvíjel Freud a Breuer.

ti, přičemž téma sexuality toto téma smrti zastírá.²⁵⁾ Podle Bronfenové ukazuje Stoker, že mrtvý se po smrti může vracet dvojím způsobem: jednak fascinujícím a nebezpečným, kdy se jedná o materiálně somatický návrat v podobě upíra jako tělesného dvojníka, jednak útěšlivě neškodným, kdy jde o návrat nemateriálně sémiotický ve formě textových dokumentů, náhrobních nápisů a vzpomínkových obrazů, jež nepřítomné tělo zastupují. Upírská látka vypráví o traumatu, které v sobě skrývá smrt, jakmile se vrátí mezi živé, na jejichž těla se „zapíše“. Upír svým „zápisem“ proniká do těla, aby se uchoval jako nositel smrti. Dracula jako ne-mrtvé tělo, které s každým živým tělem, jež kousne, rozšívá zlověstný řád živých mrtvol, ztělesňuje takový druh smrti, jenž zpochybňuje dva aspekty patriarchálního symbolického řádu. V kulturním smyslu je upírova falešná smrt závažnou falzifikací křesťanské představy o smrti jako spánku před Posledním soudem: tyto mrtvoly neočekávají toužebně Zmrtvýchvstání, nýbrž se vracejí předčasně. V sémiotickém smyslu označuje upír svůj návrat „zápisem“ na tělo a pracuje tak proti kulturnímu procesu, v němž jazyk znamená „vraždu soma“, neboť tělu kontingentní forma značení je nahrazena libovolnou symbolizací: „řeč“ upíra uchovává původní směnu mezi životem a smrtí otevřenou a podkopává tak hegemonii sekundární symbolické směny.²⁶⁾ Reakce, jež smrt – symbolizovaná Draculovou přítomností – vyvolává, lze podle Bronfenové rozdělit na dva diskursy: hysterický, obvykle kódovaný jako feminní, a obsesivní, resp. neurotický, označovaný jako maskulinní. Zatímco žádosti a přání hysterek, jež ve Stokerově románu zastupují obě nevěsty (Lucy Westenrová a Mina Murrayová), se obracejí k Jinému a akceptují přítomnost smrti v životě, neurotikové, jejichž pozici přebírají jejich mužští nápadníci a lékaři, používají závazný, donucovací charakter jazyka a vědní ve snaze radikální Jiné vyloučit, vytěsnit reálnou přítomnost smrti i onu prázdnotu, již vyznačuje. Jejich cílem je nenarušit stabilitu svého já, ochránit je před vlastními fantaziemi, a to i tehdy, znamená-li to umrtvit všechny své živé touhy a vnitřní difference, neboť každá strnulost a nehybnost je pro ně přijatelnější než (roz)poznání přítomnosti smrti v životě. Aby vyloučili ono nestabilní a víceznačné jako zbytky nesnesitelné tíže, plynoucí z radikální jinakosti reálné smrti a jí vyznačené prázdnoty, přimykají se k mrtvolné strnulosti kontroly a umrtvujícím jistotám vědy, identifikují se s mrtvými objekty: zmrzačenými mrtvolami, upomínkovými obrazy a dokumenty, představujícími duplikáty jejich výzkumu.²⁷⁾

Naproti tomu hysterky v symbolickém řádu zákona rozpoznávají nedostatek, vadu, trhlinu, nebo prázdno a toto vědomí je přivádí k radikálně Jinému, stojícímu mimo tento symbolický řád: odpovídají Draculovi, akceptujíce tak svou rozpolcenost, žijí z nedostatku pevné identity a uchovávají nejistou, plynulou hranici s nevědomým. Lucy i Mina reagují na poranění smrtí hystericky a nesouce na svém těle upírem způsobená znamení smrti (jeho kousnutí), ocitají se nebezpečným způsobem ve zvláštním stavu kolísání mezi bdělým vědomím a smrtí podobným nevědomím. Jejich ženská těla jsou jak prostorem zápasu mezi Draculou a muži, tak médii mezi nimi: Dracula pije jejich krev, jejíž

25) Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Kunstmann 1996, s. 451.

26) Tamtéž, s. 452.

27) Srov. tamtéž, s. 453–454.

transfúzí chtěli zvrátit upírovo dílo smrti, prostřednictvím Minina zhypnotizovaného těla později promlouvá jinakost smrti. Tím, že se ve spánku identifikuje s Draculou, promlouvá skrze ni řád smrti: „Ležím bez hnutí – ach, tak bez hnutí. Je to jako smrt.“²⁸⁾ Obě nevěsty stojí mezi patriarchálním zákonem a radikálně jiným bytím a teprve Draculova smrt ukončí tuto oscilaci. Lucy, resp. její práchnivějící tělo nalezne klid posvěcené smrti druhým usmrčením, probodnutím kule, jež jejímu ambivalentnímu, oscilujícímu tělu připevní stabilní význam, fixuje sémantickou nestabilitu, kterou Lucy jako upír vyvolává. Teprve ve chvíli, kdy je konzervovaná mrtvola proměněna (tím, že se jí probodne srdce a usekne hlava) v mrtvolu řádně trouchnivějící a nahrazena sekundárním dvojníkem-náhrobkem, jsou materiální stopy smrti zakryty neživými znaky a nemrtvé tělo nahrazeno neznepokojující vzpomínkou, umožňující oddělení živých od smrti, a ona zlověstná interní difference, ztělesněná jak smrtí, tak ženstvím, může být lokalizována vně. Zatímco hysterie, mlčení a somnambulismus Lucy reagují okamžitě na volání Jiného a ona není schopna bránit se smrti, Mina sleduje sice vábení smrti, ale neztrácí racionální kontrolu: píše si deník, učí se stenografii a psaní na stroji. Mina začne Jonathanův deník přepisovat na stroji příznačně poté, co zjistí, že je Dracula v Anglii: jako by chtěla tento strojopis nasadit proti figuře smrti, zmocňující se její fantazie. V celém románě je – jak jsme již konstatovali – nebezpečí rozvrácení ducha a triumfu nevědomých přání tlumeno exaktní dokumentací, s jejíž pomocí je volání smrti potlačeno a s ní ta část já, která na ni reagovala, totiž fantazie a podvědomí. Také v detektivním pátrání vedeném Van Helsingem má privilegium tato dokumentace a sekundární přepisování, znamenající sémantickou stabilitu v protikladu k primárním pocitům, nevědomým přáním a snům.²⁹⁾

Stokerův text zdánlivě končí obnovením patriarchálního řádu, reprezentovaným narozením syna Quincyho a textem, totiž množstvím nejrozličnějších písemných materiálů, které mají dokumentovat pronásledování upíra a jeho konečnou likvidaci. Za touto kompilací stojí záměr přeložit onu primární směnu se smrtí v sekundární, jež má manifestovat, že smrt ztratila svou moc nad tělem. Stoker³⁰⁾ ale toto vítězství neurotického diskursu svých (mužských) protagonistů velkolepým způsobem oslabuje a podrývá. Předně v banálním, leč velmi produktivním smyslu, neboť jeho text dráždivě působí na fantazii svých čtenářů (včetně budoucích adaptátorů) a uvádí je tak do nebezpečné říše „zlověstného“, duplicity, touhy po Jiném. Nadto se ovšem v Stokerově textu explicitně tvrdí, že sémiotický dvojník, vystupující na místě somatického dvojníka, není vůbec stabilní a že pravda, již muži měli nalézt, není nijak ukotvena. „Vytáhl jsem všechny písemnosti ze sejfu, kam jsme je před lety po našem návratu uložili. Velmi nás překvapila skutečnost, že v celém tom množství materiálů, z nichž se tato dlouhá zpráva skládá, není téměř jediný autentický doklad; jen spousta strojem psaných listin [...]. Těžko bychom mohli na někom chtít – i kdybychom si to sebevíc přáli –, aby tyto písemnosti považoval za důka-

28) B. S t o k e r, c. d., s. 301.

29) Srov. E. B r o n f e n, c. d., s. 462.

30) Stokerem tu nemíníme psychofyzickou bytost autora, nýbrž onen subjekt disponující vyšším uvědoměním než vypravěč, tedy subjekt, jemuž se v naratologii dostalo označení modelový, implikovaný či abstraktní autor a jenž není než naším re-konstruktem.

zy tak fantastického příběhu,“ píše v závěrečné poznámce Jonathan Harker.³¹⁾ Ačkoli měly tyto shromážděné dokumenty zajistit stabilitu, vymazat všechny dvojznačnosti a všechno zlověstně Jiné tím, že doloží záhubu instance této difference, ironicky představují duplicitu a nejasnost mezi označujícím (písemné materiály) a označovaným. Stokerův text, na jehož konci stojí protagonisté před fragmenty kopií, se uzavírá disjunkcí: nahrazení zlého dvojníka (navracejícího se ne-mrtvého těla upíra) dobrým dvojníkem (sémiotickou reprezentací smrti) se odhaluje jako pouhé mimikry.³²⁾

Stokerův text tuto trhlinu otevírá i tím, jak je v závěru románu vylíčena Draculova záhuba. Scéna je v Minině deníku popsána takto: „Jak jsem se na něho dívala, zahlédly jeho oči zapadající slunce a zášť v nich planoucí se měnila ve výraz vítězství. Jenže vtom se kmitla vzduchem Jonathanova dýka. Trhla jsem sebou, když jsem viděla, jak se zabořila hraběti do hrdla, a současně mu pan Morris ponořil lovecký nůž do srdce. Bylo to jako zázrak; ale přímo před našima očima a dřív, než jsme vlastně mohli vydechnout, rozpadlo se tělo hraběte Draculy v prach a zmizelo.“³³⁾ Stokerovi protagonisté s překvapující lehkomyšlností opomenuli probodnout hraběti srdce obligátním dřevěným kulem, tedy oním způsobem, jež s neskrývanou dvojznačností aplikovali na jeho oběť Lucy. Místo toho je Dracula proboden dýkou, což by mu podle v románu stanovených pravidel nemělo ublížit. Draculovo zmizení, jímž se román triumfálně uzavírá, nemusí v žádném případě znamenat jeho smrt. Jako Nemrtvý mohl stejně tak dobře přežít tím, že by – jako předtím už mnohokrát – nechal zmizet pouze svou fyzickou podobu a proměnil se, obdobně jako když se kupř. přiblížil k Lucy v podobě mlhy. Samotný Van Helsing poukazuje na Draculovu schopnost objevovat se „kdykoli, kdekoli a v kterékoli podobě“: „Dokáže se zvětšit nebo zmenšit a mizí i nepozorovaně přichází podle svých potřeb.“³⁴⁾ Proklamované vyznění Stokerova románu je tak podivně dvojznačné a v jeho závěru se otevírá nečekaná trhlinka, škvíra, jíž se mohl upír „kdykoli, kdekoli a v kterékoli podobě“ vrátit: upír jako šifra pro „něco děsivého“, „něco hrozivého“, „něco tísnivého“, „něco cizího“, něco, co podlehlo vytěsnění, ale navrací se zpět. S nadsázkou lze konstatovat, že upír mohl přežít a přežil, neboť se přizpůsobil médiu nové doby: filmu. A co víc: teprve v něm, vyhnán ze své transylvánské vlasti, našel nejen azyl, nýbrž svou pravou vlast.³⁵⁾ Avšak Draculova filmová existence jako projekce či manifestace našich subjektivních obav a strachů je – jak se pokusíme ukázat – poznamenána především absencí a smrtí. Jako by adaptátoři Stokerova románu sledovali to, co plyne pod povrchem přírodních, tematizovaných významů a vydali se ve stopách právě toho, co mělo být jeho obsahovým i formálním modernismem definitivně vyloučeno, ve stopách onoho zlověstného, provokujícího jejich fantazii, ve stopách vytěsněné smrti.

31) B. S t o k e r, c. d., s. 364.

32) Srov. E. B r o n f e n, c. d., s. 463.

33) B. S t o k e r, c. d., s. 362.

34) Tamtéž, s. 231.

35) Připomeňme, že moderní figura upíra a kino se objevují téměř současně: Stokerův román *Dracula* (1898) vychází pouhý rok poté, co bratři Lumièrové poprvé veřejnosti představili svůj kinematograf.

II.

Lucy: Death is overwhelming.

Nosferatu: Dying is cruelty against the unsuspecting. But death is not everything.

It's more cruel not to be able to die.

(Werner Herzog, NOSFERATU – FANTOM NOCI)

Poněvadž Stokerova vdova Florence filmové zpracování románu zakázala, byl Friedrich W. Murnau se svým scenáristou Henrikem Galeenem nucen vydat se k Stokerovu románu oklikou a oslabit závislost na románové předloze, a tak uniknout možným právním nárokům autorovy vdovy.³⁶⁾ Právě v tomto ohledu svého cíle sice nedosáhli, jinak ale vytvořili esteticky autonomní adaptaci, jež se v rovině syžetu drží do značné míry Stokerova textu, rozvíjí však zároveň množství nových motivických linií. Žádná z modifikací, jež Murnau s Galeenem provedli, nepůsobí náhodně, jejich zásahy do předlohy naopak budují síť uměleckých referencí (literárních, výtvarných i hudebních), utvářejíce tak metaesteticky strukturovaný film, jenž zásadním způsobem předurčil všechny budoucí adaptace. Tam, kde Stokerův román v zápase s upírem vyhrazuje klíčovou úlohu technickým vymoženostem od psacího stroje až k parlografu, uchyluje se Murnauův film zpět k starým evropským mýtům od antiky po romantismus: k řeckým legendám, středověké démonologii a pověrám, sedmihradským pověstem, k nimž se v rovině intermediálních vztahů připojují aluze na syžety romantického malířství (Caspar David Friedrich), literatury (Théophile Gautier) či hudby (Wagnerův *Bludný Holanďan*). Zatímco u Stokera – alespoň na rovině tematizovaných informací – energicky a sebejistě postupující racionalistická moderna přemáhá upíra prostředky moderní techniky a komunikace, u Murnaua triumfuje na konci iracionální žádostivost, která Nosferata připoutá až do svítání k jeho ženské oběti, dokud jej světlo nastávajícího dne nezničí. Jako paradigmatické se v Murnauově anti-modernistickém „čtení proti srsti“ jeví zdánlivě nepodstatné a pouze vnějšími okolnostmi vynucené přenesení děje z viktoriánské Anglie devadesátých let do fiktivního severoněmeckého přístavního města Wisborg kolem roku 1838, do doby biedermeieru, která se ukazuje jako příhodná pro Murnauovo záměrné odracionalizování syžetu.³⁷⁾

36) Tím se dá s vysokou pravděpodobností vysvětlit změna názvu i změněná jména, současně však byl Stokerův román v úvodních titulcích uveden jako předloha: „Nach dem Roman *Dracula* von Bram Stoker. Frei von Henrik Galeen.“

37) Myšlenkový svět biedermeieru není jen povrchně harmonický, nýbrž „plný napětí plynoucího z vědomí démonična a hlubinných struktur duše, všudypřítomnosti stínu smrti“. Dalibor T u r e č e k, Biedermeier a české národní obrození. *Estetika* 30, 1993, č. 2, s. 17. Proměna lokalizace současně znamenala přenesení/navrácení upírské látky do německojazyčného kulturního prostoru. Za symptomatického pro „obrazotvornost Němců“ (Einbildungskraft der Deutschen) pokládal Nosferata-Draculu nejen Siegfried Kracauer (srov. Siegfried K r a c a u e r, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, s. 86), nýbrž i filmoví tvůrci. Pro to je příznačné, že v DRAKULOVÍ Toda Browninga, ačkoli je ve stopách Stokerova románu situován do Anglie, sedmihradský, elegantně oblečený hrabě vchází do lože v Royal Albert Hall za zvuků Wagnerovy přede hry k *Mistrům pěvcům norimberským*, dodávající jeho vstupu do západoevropské společnosti nejen náležitou teatrálnost a spektakulárnost, nýbrž i ony rysy „němectví“, podtržené také tím, že druhou krátkou hudební ukázkou, jež během této sekvence zazní, je pasáž ze Schubertovy symfonie h moll, zvané *Nedokončená*. Ta zároveň plní funkci ironického komentáře Draculovy promluvy o tom, že „člověka čekají mnohem horší věci než

Ve francouzské verzi Murnauova NOSFERATA a verzí z ní odvozených je autorství deníku, jakési morové kroniky, připsáno Johannu Carvalliovi (či Cavalliovi), jenž je charakterizován jako „ancien magistrat et habile historian de sa ville natale“.³⁸⁾ V původní Murnauově verzi je však jeho autorem anonymní kronikář, jehož „podpisem“ jsou tři malované hřbitovní kříže. Film se otevírá obrazem titulní, plesnivými skvrnami pokryté stránky staré kroniky, jež je vybavena nápisem: „Aufzeichnung über das große Sterben in Wisborg anno Domini 1838 von +++“ (Zápis o velkém umírání ve Wisborgu, l. p. 1838 +++). Anonymita vypravěče, jehož „hlas“ jakoby vycházel ze záhrobí, signalizuje nejen dezintegraci autora, jeho mizení, ale i tajemnou příbuznost psaní/vyprávění se smrtí. Nezapomeňme, že tytéž kříže jsou malovány na dveře domů zemřelých na mor a lze je číst jako Nosferatův „podpis“. Murnauův kronikář signující své vyprávění třemi hřbitovními kříži je tak záhadně spřízněn i s upířským hrabětem, jenž se na konci rozplyne v dým, bytostí pohybující se mezi životem a smrtí, křížencem mezi lidským a animálním.³⁹⁾ Zatímco Stokerův román – i přes svůj důraz na moderní technologie komunikace – navazuje na dávnou tradici vyprávění nebo psaní určených k zadržení smrti, v Murnauově filmu jsme svědky metamorfózy tohoto tématu, obdobné jako u Murnauových současníků Kafky a Prousta: jakoby tu promlouvala sama smrt. Smrt, která – řečeno s Walterem Benjaminem – „propůjčuje vypravěčovi svou autoritu“.⁴⁰⁾ Teprve v tomto rámci – a tedy až na (diegetické) rovině vyprávěného příběhu – Murnau rozehrává souboj, v němž písmo a kniha – obdobně jako ve Stokerově románu – jsou klíčovými prostředky ke zničení upíra. „Der Meister... ist... tot,“ stvrzuje předposlední mezititulek upírovu smrt. Po obraze ve vězení svázaného Knocka následuje obraz poslední stránky z morové kroniky, jejíž text deklaruje, že díky Ellenině oběti došlo k zázraku: „Lidé ihned přestali umírat. A životadárné slunce zahnilo stíny sýčka smrti.“ Ale jak již filmový kritik Bert Cardullo bystře poznamenal, „kamera se nevrací do ulic“,⁴¹⁾ aby ukázala vyléčené město, a závěrečný obraz ruiny Nosferatova hradu jen pointuje tísnivý pocit nejistoty, jež film zanechává.

je smrt“. Totiž *nedokončená* smrt, neboť, jak Dracula dodává: „Zemřít, být opravdu mrtev, to musí být nádherné.“ Doplňme, že význačným rysem Draculova protivníka, autoritativního učence Van Helsinga, je jeho tvrdý německý akcent.

38) Jedná se o deriváty odvozené z francouzské kopie z roku 1926/27, uchované v Cinémathèque Française a známé také jako „Langloisova kopie“. K historii rekonstrukce „originální“ podoby Murnauova UPÍRA NOSFERATU srov.: Enno P a t a l a s, On the way to Nosferatu. *Film History*, Volume 14, 2002, s. 25–31.

39) Toto „kříženectví“ se promítá i do roviny jazykové, a to hned v prvním dialogovém titulku, ve kterém Ellen mluví o květinách, jež jí natrhal její muž, jako o živých bytostech: „Warum hast du sie *getötet*... die schönen Blumen?“ A není náhoda, jak doplňuje Enno Patalas, že ve francouzské verzi byl zmíněný titulek (zjevně jako příliš iracionální) eliminován, v anglické verzi, jejíž překlad se opíral i o Murnauův scénář, nebyla pak zmíněná věta přeložena „Why have you *killed* them“, nýbrž „Why have you *destroyed* them, the beautiful flowers.“ Srov.: E. P a t a l a s, c. d., s. 26. Motiv „kříženectví“, rozvinutý v masce Herzogova Nosferata, upomínajícího na opičího tvora, jenž na Füssliho proslulém obraze *Noční můra* sedí na prsou spící dívky, je u Coppoly transformován v nad-determinovanou hybridnost Draculovy postavy, předvádějící se v nesčetných, diametrálně odlišných podobách.

40) Walter B e n j a m i n, Vyprávěč. Úvahy podnícené dílem Nikolaje Leskova. In *týž, Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s. 223.

41) Cit. podle Angela dalle V a c c h e, F. W. Murnau's Nosferatu. Romantic Painting as Horror and Desire in Expressionist Cinema. In *týž, Cinema and Painting. How Art Is Used in Film*. London: Athlone 1996, s. 195.

Nejednoznačně vyznívá inscenace upírovy smrti také v Browningově DRAKULOVĚ, kde se rozhodující akt jeho likvidace – probodnutí kůlem – odehrává *mimo obraz*. Toto vynechání nemusí být pouze výrazem režisérova nezájmu či nedostatečné filmařské obratnosti, jak mu to bylo kritikou opakovaně vytýkáno, neboť v jistém smyslu odpovídá ambivalentnímu závěru Stokerova románu a dá se znovu číst jako rozvinutí jeho implikovaného ideověkritického potenciálu, jako pokus vyhnout se v rovině obrazové řeči zobrazení jednoznačného vítězství nad zlem a vyloučení smrti. Tuto dvojznačnost původně explikovala závěrečná sekvence, jež byla nakonec vystřižena. Edward van Sloan, představitel Van Helsinga, stojí na scéně před promítacím plátnem a s pohledem upřeným do kamery říká text epilogu divadelní adaptace Stokerova románu:⁴²⁾ „Ještě okamžik, dámy a pánové! Ještě slovo na rozloučenou, než opustíte divadlo. Doufáme, že vám vzpomínka na Dracula a Renfielda nepřipraví žádné noční můry, a tak jen slovo na uklidnění. Až se dnes vrátíte domů a zhasnete všechna světla a budete se bát pohlédnout za okenní závěs a pomyslet na tvář, jež se může zjevit za oknem, radím vám, uklidněte se a pomyslete na to, že navzdory všemu... Takové věci existují.“ Poněvadž upírovo zničení není ukázáno, nedá se s jistotou konstatovat, zda sténání, které se ozývá mimo obraz, lze ztotožnit s upírovými smrtelnými steny, a inscenace závěrečné scény, v níž oba milenci na Van Helsingovo naléhání Carfax Abbey opouštějí a pomalu stoupají vzhůru po rozlehlém schodišti, po němž se symbolicky rozlévá světlo vycházejícího dne, zatímco on sám zůstává dole v temnotě krypty, může budit podezření, že Van Helsing by mohl být nejen přemožitelem nebezpečí, nýbrž i jeho skrytou (sou)částí.⁴³⁾ Browningovu civilizačnímu a kulturnímu pesimismu, obračejícímu naruby proklamované vyznění Stokerovy předlohy, odpovídá i okolnost, že důstojným protivníkem Draculovi nemůže být pozitivistická věda dr. Sewarda,⁴⁴⁾ nýbrž antiracionalistický Van Helsing, praktikující ve svém zápase s upírem rituální probodávání kůlem před východem slunce a jiné antiosvícenské pověry.⁴⁵⁾ Jakkoli se Werner Herzog ve své adaptaci Stokerova románu NOSFERATU – FANTOM NOCI, zamýšlené současně jako pocta Murnauovi, znovu těsněji přimkl k literární předloze, na mnoha místech na ni suverénně nebral ohled, svéhlavě podtrhuje originalitu svého čte-

42) Po soudní při, již úspěšně vedla vdova po Bramu Stokerovi proti Murnauově produkční firmě Prana Film, rozhodla se společnost Universal Pictures zfilmovat autorizovanou divadelní adaptaci Hamiltona Deana *Dracula: The Vampire Play*, v roce 1927 ještě upravenou pro americkou produkci Johnem Balderstonem. To, vedle omezených technických možností raného zvukového filmu, zapříčinilo, že Browningův film působí – s výjimkou úvodních sekvencí – jako zfilmované divadlo.

43) Tomu se zdá nasvědčovat i to, že zdánlivě nesmiřitelné soupeře sblížuje jak jejich cizí akcent (znak jinakosti), tak především způsob, jímž jsou inscenovány jejich oči: Draculovým očím je prostřednictvím umělého nasvícení opakovaně propůjčována hypnotická moc, Van Helsingovým dávají vystoupit silné, výraznými obroučkami opatřené brýle.

44) Jak upozornil Friedrich Kittler, Stoker měl zjevnou náklonnost k slovním hříčkám i mluvícím jménům, jež mohou signalizovat již zmíněné napětí mezi tematizovanou a implikovanou (metajazykovou) informací, diskreditující vlastní vypravěčovy soudy: ve jménu dr. Sewarda se skrývá zároveň sewer (stoka) a francouzské souard (hluchý), čímž je vystižena jeho hlavní slabost: vůči hlubinám i kanálům lidské duše zůstává hluchý navzdory svému lékařskému vzdělání i navzdory tomu, že vládne moderními technologiemi a s pomocí fonografu bezprostředně zaznamenává chorobné promluvy svých pacientů i své vlastní, domněle objasňující komentáře. Srov. F. K i t t l e r, *Draculas Vermächtnis*, c. d., s. 21.

45) Srov. k tomu Uli J u n g, *Dracula. Filmanalytische Studien zur Funktionalisierung eines Motivs der viktorianischen Populärliteratur*. Trier: Wiss. Verlag Trier 1997, s. 111.

ní upírské látky. Prozrazuje to již prolog, jenž, uváděje nás do pandemonia smrti, shrnuje téma a vyznačuje ideu i styl celého filmu. Ještě před úvodními titulky ukazuje jízda kamery zlověstnou kryptu s mumifikovanými mrtvolami jako alegorii pomíjivosti: kojenec s dětskou čepičkou opírající se o bok dívky, jejíž ústa bez rtů ztuhla v plachý úsměv, mumifikované nohy, jež se „zapomněly“ v koketních střevících, ústa bez rtů zformovaná k výkřiku (výjev ne nepodobný Munchovu *Výkřiku*).⁴⁶⁾ Ve zvukové stopě slyšitelné divoce bijící srdce exponuje strach před utajeným životem zemřelých, obavu z fyzického utrpení těla, jež ještě zcela neopustilo vědomí, tematizuje nejistou hranici mezi životem a smrtí. Jak výstižně konstatuje Thomas Macho: „Provokující záhadnost smrti nespočívá jen v tom, že ‚mrtvý‘ odchází, nýbrž v tom, že ‚zůstává‘: jako proměnlivý, ale též trvanlivý ‚materiál‘.“⁴⁷⁾ Herzogova alegorie pomíjivosti tak naráží nejen na zásadní paradoxnost zemřelého (jeho „přítomnou nepřítomnost“), rozporuplnost „zůstávajícího“, nýbrž se dotýká i dějin reprezentací jako materiálních „zástupců“. Jako by Herzog připomínal, že právě z materiálnosti mrtvého – a nikoliv z metafyziky smrti, ničeho či bodu nula – vznikají tyto dějiny reprezentací, v souznění s dějinami zádušních kultů.⁴⁸⁾ Jestliže ve Stoke-rově románu jde ruku v ruce znehodnocení či zastírání smrti s její symbolickou substitucí (funkci reprezentace zemřelého přebírají nápisy na náhrobních kamenech: materiálnost kostí a obrazů je převedena v materiálnost písmen), Herzog v prologu svého filmu jako by vracel smrt do stavu před historickou změnu paradigmatu, směrem k její mimetické reprezentaci.

Hudba Floriana Fricka a skupiny *Popul Vuh*, vzdáleně upomínající na gregoriánský chorál, propůjčuje tomuto panoptiku pomíjivosti sakrální charakter, aniž by přitom působila útěšlivě. Spíše toto spojení mumií se slavnostní hudbou navrácí smrti vážnost, již ztratila v souvislosti s hlubokými proměnami, jimž byla v průběhu 19. století vystavena a kdy z myšlenky na smrt v důsledku řady sociálních strategií hygieny a medicíny „mizí všudypřítomnost a obrazotvornost“.⁴⁹⁾ Jak předznamenává i zmíněný prolog, vážnosti a vznešenosti v zobrazení smrti dosahuje Herzog také důsledným zřeknutím se natáčení ve studiu: tímto dává promluvit „alegoricky“ pojímané přírodě, na jejíž tváři „se zračí ‚dějiny‘ v znakovém písmu toho, co zašlo. [...] dějiny, takto zpodobené, nejsou výrazem

46) Přirozeně mumifikované mrtvoly, jež proces vyschnutí a zvápenatění proměnil v papírové, takřka netělesné mumie, připomínající spíše loutky bez očí i úst, našel Herzog v mexickém Guanajuato.

47) Thomas M a c h o, Smrt a truchlení v kulturologické perspektivě. In: Jan A s s m a n n, *Smrt jako fenomén kulturní teorie. Obrazy smrti a zádušní kult ve starověkém Egyptě*. Praha: Vyšehrad 2003, s. 80; přel. Radka Fialová.

48) Srov. tamtéž. Obdobným směrem se ubírají i estetické úvahy Theodora W. Adorna: „Jedním z modelů umění možná je mrtvola ve své tajemné a nepomíjivé podobě. [...] Leccos podporuje spekulaci, že idea estetické trvalosti se vyvinula z mumie.“ Theodor W. A d o r n o, *Estetická teorie*. Praha: Panglos 1997, s. 368; přel. Dušan Prokop. Rovněž André Bazin, když se v roce 1945 ptal, „co je to film?“, nabídl v odpovědi úvahu, v níž původ veškerého výtvarného umění odvozoval z „komplexu“ mumie, tedy z fundamentální lidské psychické potřeby zvrátit a zrušit finalitu smrti. Egyptská praxe balzamování mu byla nejranějším příkladem základní lidské potřeby vyrvat život smrti jeho re-reprezentací, potřeby, jež produkuje sochy, obrazy, fotografie a je nejnověji a nejúplněji uspokojena prostřednictvím filmu. Film je tedy Bazinem uchopen v překérní „upírské“ pozici mezi mortifikací a vivikací. Srov.: André B a z i n, *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 13–19; přel. Ljubomír Oliva.

49) W. B e n j a m i n, c. d., s. 222. Phillipe Ariès, jenž důkladně popsal tento proces „desocializace smrti“ ve svých monumentálních *Dějínách smrti*, nazval tuto novou formu senzibility „interdiktem smrti“ nebo

procesu věčného života, ale děje nezadržitelně spějícího k rozkladu“.⁵⁰⁾ Příroda, jak postřehl Robin Wood, byla skutečným tématem již v Murnauově *UPÍRU NOSFERATOVÍ*.⁵¹⁾ A tato příroda, jak naznačuje úvodní scéna s natrhanými/usmrcenými květinami pro Ellen, byla alegorická. To, co Murnau a Herzog vyvolávají na scénu v podobě upíra, je příroda zasvěcená smrti: „Je-li však příroda zasvěcená smrti odevždy, je také odevždy alegorickou.“⁵²⁾ Alegorismus Murnauovy/Herzogovy krajiny je těsně spjat s postavou pozorujícího, již si vypůjčili z obrazů Caspara Davida Friedricha, postavou známou jako *Rückenfigur*, která na Friedrichových plátnech funguje jako zprostředkovatel. Paradox funkce této figury spočívá v tom, že zastupuje jak naši identifikaci s krajinomalbou, tak naši izolaci před ní. Odcizení, jež pocítujeme jako pozorovatelé Friedrichových obrazů, plyne z toho, že se nás zdají vyzývat, abychom do obrazu a jeho krajiny vstoupili, a současně nás z něj vylučují. Efektem tohoto postupu je romantická ironie, jež však – jak ukázal Paul de Man – je enigmaticky a implicitně spojena s alegorií: naznačují rozpojení mezi tím, jak se svět jeví ve skutečnosti a jak se jeví v jazyce (umění), do popředí vynášejí vztah mezi znaky: „alegorický znak nutně odkazuje k jinému znaku, který ho předchází“ (Herzogova krajina odkazuje ke krajině Murnauově a ta zase k Friedrichově). Oba mody jsou propojeny především v odkrytí já v jeho autentickém temporálním zasazení: „jsou determinovány autentickým zážitkem temporality, který, při pohledu ze strany já svázaného se světem, je negativní“.⁵³⁾ Alegorie vyslovuje radikální diskontinuitu lidské existence, reflektuje vědomí pomíjivosti a smrti.

Vampirismus je v Murnauově/Herzogově interpretaci metaforou potlačení/vypuzení smrti i zlověstnosti jejího návratu. Signifikantní v tomto směru je jedna z mála výtvarných aluzí, jež neodkazují k C. D. Friedrichovi či malířství doby *biedermeieru*, nýbrž k symbolistnímu obrazu Arnolda Böcklina *Ostrov mrtvých* (1880).⁵⁴⁾ Ve scéně, v níž Nosferatu na malé loďce přeplová kanál, oddělující jej od zchátralého a opuštěného domu, který si prostřednictvím Huttera pronajal, je přeludná, takřka náměsíčná atmosféra Böcklina – va nočního výjevu manifestována nadpřirozeným pohybem lodi, jež klouže po vodní hla-

smrtí „obrácenou naruby“. Skutečnost, že Arièsova historická práce vyšla poprvé v roce 1978, dokládá, jak Herzogova adaptace, sledující „jazyk smrti“ Stokerova románu, vystihla ducha doby.

50) Walter B e n j a m i n, *Původ německé truchlohry*. In též, c. d., s. 348–349.

51) S přírodou je jak u Herzoga, tak předtím u Murnaua soustavně spojován Nosferatu: jeho hrad je na první pohled pokračováním skály, jako „skalní výron“, upír je „ztotožňován se šakalem plížícím se nocí“, jeho „první zjevení připomíná noční zvíře, vylézající ze své nory“. Robin W o o d, Murnauova půlnoc a úsvit. *Cinepur* 7, 1998, č. 11, s. 56.

52) W. B e n j a m i n, *Původ německé truchlohry*, c. d., s. 341. Tato „alegorická fyziognomie dějin přírody“ je „ve skutečnosti přítomná jako *ruina*“ (tamtéž) a není náhoda, že upírovým sídlem bez výjimky bývají právě ruiny (hradu či opatství), tedy místa, v jejichž rozpadu se usouvztažňují protikladné procesy kultury a přírody. Ruina, jak ve své proslulé esejí píše Georg Simmel, narušuje rovnováhu mezi projektem formující duchovnosti a skutečností rozkladu. Zároveň se v ruině stírá ostré oddělení minulosti a současnosti, neboť představuje – řečeno se Simmelem – „přítomnou formu předchozího života“ a jako „místo života, z něhož život unikl“ reprezentuje v jistém smyslu strukturní homologii k upírovi. Srov.: Georg S i m m e l, *Ruina*. In též, *O podstatě kultury*. Bratislava: Kalligram 2003, s. 111–117; přel. Ladislav Šimon.

53) Paul de M a n, *Rétorika temporality*. In: Vlastimil Z u s k a (ed.): *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha: Karolinum 2003, s. 132, 148; přel. Vlastimil Zuská.

54) A. d a l l e V a c c h e, c. d., s. 169.

dině jakoby sama od sebe, zatímco Nosferatu jako tajemný původce dění stojí nehybně v temnotě: jako agent smrti či sama smrt. Podobně jako Murnau identifikoval Herzog hrozivého upíra se smrtelnou epidemií, jež zachvátí obyvatele města Wisborg. Tato ná- kaza, spojovaná s hemžením krys, byla již u Murnaua prostředkem celkové ideje filmu; manifestuje upírův postup a umocňuje jeho identitu coby přírodní síly nebo síly podsvě- tí přírody.⁵⁵⁾ V motivu morové nákazy se Murnau s Galeenem nejen vrátili k historickým kořenům vampirismu, jenž byl od pozdního středověku až do konce 18. století spojován s nákazou,⁵⁶⁾ nýbrž v něm našli působivou šifru pro globální ohrožení. V takovémto vý- kladu vampirismu není již místo pro individuální transfúze krve s jejich sexuálním pod- textem; jak to s vyhocenou jednostranností formulovala Elisabeth Bronfenová: to, co se u Stokera ukazuje jako sexualizace smrti, u Murnaua získává formu její patologizace.⁵⁷⁾ Upír tu slouží jako tropus pro to, co je chorobné, co narušuje fungování (sociálního) or- ganismu, resp. co prověřuje jeho (ne)narušenost. U Herzoga, pro nějž motiv morové ná- kazy šířené krysami byl rovněž klíčový, je však tato otázka již předem zodpovězena: spo- lečnost je dopředu diskvalifikována a její instituce trivializovány. Obyvatelé Wisborgu proto smrt přijímají se zasmušilou odevzdaností a jejich slavnost je důstojným smuteč- ním obřadem, propůjčujícím blízkost se smrti jí odpovídající vážnost. Jásavé *Sanctus* z Gounodovy *Messe solennelle de Sainte Cécile* v závěrečném obraze neslaví nesmrtelnost duše, nýbrž triumf smrti. Přes vanoucí písek do nekonečna ubíhající pláže ujíždí na koni Jonathan proměněný v upíra: posel smrti. V Herzogově adaptaci Stokerova románu se nejzřetelněji ukazuje, jak je upírácká látka těsně svázána s krizí metafyziky, v jistém smyslu představuje pokus, myslet metafyziku po „smrti Boha“ a naznačuje takto meta- fyzickou žádostivost při současné erozi křesťanských dogmat. Právě v tomto smyslu je Herzog, jak to vystihl Gilles Deleuze, „nejmetafyzičtější z filmových tvůrců“, neboť, jak dodává: „[...] ačkoli již německý expresionismus byl proniknut metafyzikou, bylo to však v mezích problému Dobra a Zla, který je Herzogovi lhostejný.“⁵⁸⁾

Jestliže moderní svět význam smrti zbagatelizoval do té míry, že ji nechal prakticky zmi- zet, vrací se Herzog – v Murnauových stopách – ke kořenům estetické moderny, k ro- mantice, jak to u obou prozrazuje i již zmíněná inspirace obrazy C. D. Friedricha. Ve scéně, v níž Lucy sedí na lavici na břehu moře uprostřed dun, obklopena do písku pono- řenými náhrobky a hřbitovními kříži, aluduje Herzog obdobnou scénou u Murnaua, oba pak Friedrichův obraz *Mnich u moře*. Tento obraz, poprvé vystavený v roce 1810 na vý- stavě Berlínské akademie, vyvolal u konzervativní kritiky kontroverzní reakce, ale He- inrich von Kleist jako první – v článku *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* – roz-

55) „Přesná povaha nákazy je ponechána dvojnásobnou. Je šířena krysami, ale na krcích obětí jsou též upíro- va znamení, jakoby upír každou oběť navštívil osobně. Tato dvojnásobnost je zásadní pro symboliku filmu, která dovoluje vidět epidemii jako univerzální přírodní sílu i potlačenou energii jednotlivce. V tomto kontextu má třikrát zopakovaný obraz krys, řinoucích se ven ze záhrobní temnoty, velkou evokativní sílu.“ R. W o o d, c. d., s. 59.

56) K čemuž míří i jeden z možných výkladů jména Nosferatu, odvozuje je od novořeckého „nosophoros“: nositel (morové) nákazy.

57) Elisabeth B r o n f e n, *The Vampire: Sexualizing or Pathologizing Death*. In: Rudolf K ä s e r – Vera P o h l a n d (eds.), *Disease and Medicine in Modern German Cultures*. Cornell University 1990, s. 81.

58) Gilles D e l e u z e, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha: NFA 2000, s. 220; přel. Jiří Dědeček.

poznal jeho modernost: „Nemůže být nic smutnějšího a víc stísnujícího než tato konstelace ve světě: jediná jiskra života v rozlehlé říši *smrti*, osamocený střed v osamoceném kruhu. Ten obraz se svými dvěma nebo třemi tajemnými předměty jakoby líčil *apokalypsu* [...], a jelikož ve své jednoduše a neohraničenosti netvoří nic než rám toho, co je v popředí, působí, pozorujeme-li jej, jako by nám byla *odříznuta víčka* (zvýraznil P. M.).“⁵⁹⁾ To „smutné“ a „stísnující“, jež tu Kleist pocítuje, ukazuje na novou, typicky moderní, základní zkušenost: dějinněfilozoficky a nikoli psychologicky založené osamocení moderního subjektu v šíři, dále a prázdnotě prostoru, zkušenost kosmické opuštěnosti i bezútěšnosti smrti. Friedrichův obraz v sobě navíc podle Kleista nese apokalyptické rysy, a jak doplňuje Silvio Vietta, obrazy apokalypsy procházejí celou estetickou modernou s tendencí k jejich narůstání a kupení v její pozdní fázi.⁶⁰⁾ V závěrečném obraze odříznutých víček se ohlašuje nejen moderní estetika ošklivosti, nýbrž i specificky moderní zkušenost uzavřenosti subjektu v jeho představách. Herzog se svým NOSFERATEM v opozici proti Stokerovu románu programově hlásí k *estetické moderně*, artikuluje se jako kritický protihlas vůči jednostrannosti racionalisticko-technické moderny a antropocentrického myšlení. Rozvíjí tak – znovu v opozici vůči Stokerovi – podněty Murnauova NOSFERATA. Manifestuje to i jedna z dalších Murnauových výtvarných aluzí. V sekvenci z městské radnice, kde se Hutterovi přátelé – stavitel lodí Harding a dr. Sievers – společně s dalšími městskými hodnostáři shromáždili, aby zkoumali tělo jedné z Nosferatových obětí, lze rozpoznat aluzi na známou Rembrandtovu *Anatomii dr. Tulpa* (1632). Přecházejíce od vyšetřování lodního deníku k ohledávání mrtvol, nemohou se lékařští experti s reprezentanty politické a ekonomické moci shodnout než na tom, co je již více než zřejmé: ve městě propukla smrtelná epidemie. Zatímco Rembrandt svým obrazem splnil „morální poselství anatomických *theater*, triumf vědění nad nevědomostí a triumf etnosti nad hříchem“, ⁶¹⁾ Murnau, navzdory ohromnému technologickému pokroku, jehož byl současníkem, neváhal svému filmu vtisknout protichůdné poselství: melancholické přesvědčení o impotenci vědy a konečném triumfu iracionálních sil.

Souboj médií:

upír mezi slovem/literaturou a obrazem/filmem

Read, Dummkopf, where I have marked.
(Van Helsing v DRAKULOVÍ Toda Browninga)

Upírovi protivníci se vždy opírají o knihy, v nichž nalézají poučení o exorcistických praktikách. Tento motiv se projevuje mnohem výrazněji ve filmové upířské tradici než literární. Přítomnost knihy v dramaturgii upířských filmů má kromě jiného explicitní účel profilovat diferencii *obrazu a slova/písma*: proti filmovému obrazu tematizovat knihu ve

59) Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. II. München: Hanser 1965, s. 327.

60) Srov. Silvio Vietta, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler 1992, s. 12–13.

61) Olga Macková, *Rembrandt*. Praha: Odeon 1993, s. 30.

filmu a inscenovat scény čtení. Tento topos byl samozřejmě uveden u Murnaua, který se – jak jsme již ukázali – snažil vytvořit zdání, jako bychom se nedívali na film, nýbrž četli ručně psanou kroniku, jejíž příběh je založen na písemných pramenech. Tato skutečnost je opětovně připomínána tím, že mezititulky netvoří unifikované nápisy, nýbrž reprodukováné stránky knih (vedle zmíněné kroniky, z níž děj vychází a zase se k ní vrací, je to kniha o upírech), záznamy z lodního deníku, výstřižky z novin, úřední dokumenty a výňatky z dopisů, jež jsou zpravidla – na diegetické rovině – právě čteny nějakou postavou. Do jisté míry tak Murnau přejímá vyprávěcí formu Stokerova románu, aniž by však převzal Stokerův důraz na moderní technologie; vrací se spíše k epistolární tradici 19. století: celkově je v NOSFERATOVÍ užito 116 mezititulků v sedmi různých formách.⁶²⁾ Tato „ornamentalizace“ je ale opět v rozporu s úsilím o unifikaci, jíž se vyznačuje posedlost Stokerovy Miny různorodé texty přepisováním sjednocovat a „technicky reprodukovat“. Písmo tak v NOSFERATOVÍ hraje mnohem závažnější roli, než dávala tušit již zmíněná Langloisova verze a z ní odvozené deriváty, které po desetiletí určovaly recepci Murnauova filmu, včetně výkladů jeho narativní struktury.⁶³⁾ Nejsou to tedy psané texty, které jako cizí těleso pronikají a přerušují filmový obraz. Mnohem spíše jsou tímto cizím tělesem naopak právě obrazy, jež přerušují a znejišťují „řeč“ psané kroniky a do ní zahrnutých dalších písemných pramenů, podrývají autoritu vyprávěcí instance, činíce z ní nespolehlivého vypravěče, jehož nespolehlivost je signována těmi třemi kříži namísto podpisu, vyznačujícími tajemnou spřízněnost se smrtí a jejím nositelem – Nosferatem. Zatímco tedy městská kronika při objasňování událostí zjevně pokulhává, je to teprve exorcistický traktát s titulem *Von Vampyren, erschrocklichen Geistern, Zaubereyen und den sieben Todsünden*, nalezený Hutterem v jeho hostinském pokoji, který má němé, noční můru připomínající dění vyvolané v život Nosferatem přemoci. Z traktátu jsou opakovaně ukazovány jednotlivé stránky s pasážemi, obsahujícími „návod“, s jehož pomocí k oběti připravená čtenářka Ellen nechá děsivý přízrak upíra zmizet. Četba i psaní jsou současně problematizovány: Ellen čte upířský traktát navzdory Hutterovu zákazu i všem varováním a je psaným textem svedena, ztrácí svou nevinnost a její svedení může – v jistém smyslu – sloužit jako symbol pro svádění/svedení filmového tvůrce literaturou. Vztah obrazu a slova je u Murnaua mnohem komplexnější: literárním zdrojem NOSFERATA je sice Stokerův román, ale jeho nejživějším podnětem je styl a metaforika obrazů C. D. Friedricha. Nejde jen o to, že hřbitov u moře v NOSFERATOVÍ připomíná mnohé Friedrichovy hřbitovní scénérie, že Nosferatova loď upomíná na jeho četné malby a skici. Murnauovo zacházení s malířstvím daleko překračuje pouhé citování: Murnau se nechává inspirovat malířstvím, aby – jak vykládá Brigitte Peuckerová⁶⁴⁾ – využil jeho subverzivní potenciál a jeho prostřednictvím zaútočil na moc literatury. Způsob, jakým Murnau staví obraz proti narativnímu pohybu i proti (literárnímu) slovu, pramení nejen z jeho snahy literaturu předčít a překonat, ale vychází možná i z jeho

62) Srov. E. P a t a l a s, c. d., s. 27.

63) K tomu srov. Judith M a y n e, *Dracula in the twilight. Murnau's Nosferatu (1922)*. In: *German Literature and Film: Adaptations and Transformations*. New York / London: Methuen, s. 25–39; též Petr M á l e k, *Upíři. Mechanický balet s dvěma meziphrasmi*. *Iluminace* 6, 1994, č. 3 (15), s. 5–29.

64) Brigitte P e u c k e r, *Verkörpernde Bilder – das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste*. Berlin: Vorwerk 8, 1999, s. 78–84.

identifikace s prostorovým uměním malířství, tradičně nahlíženým jako ženské. Vztah malířství k vyprávění je totiž určen i sexuálně: malířství jako bezčasové, ale na prostor vázané umění je spojeno s tělem a v západní tradici obecně kódováno jako ženské, na-proti tomu literatura je jako na prostoru nezávislé, ale na čas vázané umění kódována jako mužská. Když Nosferatova loď vplouvá do městského přístavu, je ve způsobu, jakým je ukázána její příď, zesílena falická povaha tohoto vniknutí. Nosferatu jako loď, jež jej přiváží, vnáší pohyb do statické kompozice. Ironie spočívá v tom, že Murnau k tomu, aby zaútočil na statické zobrazení, využil z Friedricha odvozený „obraz“, který sám uvedl do pohybu. I když je Nosferatu spojen s aktivním principem pohybu a narace, nelze tvrdit, že zaujímá výlučně mužskou pozici. V monstře se váží všechny formy sexuální a narativní energie, takže v něm můžeme vidět dokonce i dvojníka ženy, což se zdá naznačovat i Nosferatova afinita k zemi a rakvím. Ellen, k níž – jak ukázal Robin Wood – míří jak její „přirozený“, tak „nepřirozený“, upírský manžel, nejen reprezentuje, nýbrž doslova je místem, kde se mají zkřížit cesty hrdinů. Z tohoto hlediska se Ellen podobá fixované- mu prostoru malířství, což umocňuje fakt, že obraz Ellen sedící na břehu moře u hřbitova aluduje jak Friedrichovy hřbitovní scenérie, tak již zmíněný obraz *Mnich u moře*. V této, z malířství odvozené scenérii, v níž sedící ženská postava vytváří výraznou vertikální linii, na niž navazují kříže kolem, se Ellen zdá být tak zakořeněná a nehybná jako ony kříže.⁶⁵⁾

Upír se však ze svého exilu vrací především jako filmový obraz. Co Murnauův film dělá pozoruhodným, není ani tak samotný fakt uvedení upíra jako filmové figury, nýbrž to, že jej jako filmovou figuru interpretuje, poprvé ji připisuje vlastnosti, které sdílí s filmovým médiem a jež její literární předobraz neměl. Jsou to především světlo a stín, které pro první filmové upíry hrají klíčovou roli. Přitom ve Stokerově románu je Draculově postavě upřen nejen zrcadlový obraz, nýbrž i stín, neboť v lidové tradici symbolizují lidskou duši. „Upír ani nevrhá stín, ani se neodráží v zrcadle...“ konstatuje ve svém výkladu znalecky Van Helsing.⁶⁶⁾ Naproti tomu Murnauův hrabě Orlok vlastní jak zrcadlový obraz, tak i stín, jenž je dokonce přítomnější než samotný upír a stává se jeho zlověstným znamením. V úvodních titulcích je Nosferatu označen za stín, vyvolávající noční můry: stačí vyslovit jen pouhé jméno a „obrazy života vyblednou ve stíny“. Murnauův hrabě Orlok je na rozdíl od smyslného Stokerova Draculy takřka netělesným zjevem, který zaniká nikoli tím, že by mu byla odřezána hlava a probodnuto srdce, nýbrž je zlikvidován slunečním svitem a mizí tak jako na plátno promítaný obraz v momentu, kdy se rozsvítí světlo. Zatímco Stokerův Dracula mohl být spatřen v Londýně uprostřed slunečného srpnového dne, stává se denní světlo poprvé pro Murnauova upíra životním ohrožením a na konci filmu je prvními slunečními paprsky spálen.

Nosferatu, v němž se spojují různé identity, tvoří paralelu k různým elementům, z nichž se skládá filmový diskurs: upír tak alegoricky reprezentuje film jako hybridní text, vděčící za svůj vznik tomu, že „vysává“ různá umění. V Nosferatovi se prezentuje sám film,

65) Právě takové spojení obrazu, těla a krajiny definuje podle Teresy de Lauretisové pasivní ženskou identifikaci ve filmu. Teresa de Lauretis, *Desire in Narrative*. In táž, *Alice Doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana Univ. Press 1984, s. 144. Srov. Brigitte Peck, c. d., s. 80.

66) B. Stoker, c. d., s. 233.

a tím se obnažuje i fundamentální ambivalence filmového média: upírova touha po lidské krvi a nabytí těla – paralelní s filmovým pohybem – ústí v Nosferatovu smrt (jako každý filmový pohyb končí smrtí), jež je v trikovém záběru představena jako – doslova – bezkrevné zmizení z plátna. Upírovou doménou je magické a fantastické, spojené s četnými vizuálními efekty, jež byly vytvořeny výlučně prostředky filmového aparátu a jsou „nepřirozené“ jako Nosferatu sám. „Šílená jízda kočáru bílým lesem,“ jak si poznamenal Murnau k proslulé části jízdy upírova dostavníku, pro niž použil negativu, představuje ve filmu sebereflexivní moment. Obrazy, budící hrůzu stejně tak málo dnes jako kdysi (již Béla Balázs v dobové recenzi konstatoval, že scéna s kočárem, pohybujícím se lesem zrychleně a nepřirozeně trhavě, působí směšně),⁶⁷⁾ exponují materiál a vyvolávají zcizující/ozvlášťující efekt, jenž má u diváka navodit něco, co přesahuje náladu obrazu. Film tu přejímá jak funkci technického, tak spiritistického média: Murnau jako by užitými technickými postupy uvedl na scénu Freudovu metaforu nevědomí jako fotografického negativu.⁶⁸⁾ Touto jízdou kočárem vstupuje Hutter na území fantomů a stínů, obývaného projekcemi jeho vlastního nevědomí. Již na počátku filmu legitimovala slova kroniky Nosferata jako produkt nevědomí: „Nosferatu...Nezní ti to slovo jako půlnoční houkání sýčka? Stráž se je vyslovit, jinak vyblednou obrazy života ve stíny.“ V sekvenci však nejde jen o vizuální zvnějšnění „zlověstného“, předjímání hrůzy, jež Huttera na konci cesty očekává: tím, že se film na tomto místě – těsně předtím, než se hrabě poprvé objeví – odhaluje jako technická, médiem zprostředkovaná reprezentace, je divák připravován na to, aby zjevení monstra uchopil jako film. Upír je projekcí v obojím smyslu: napájí se z vnitřních obav a strachů svých protivníků a je přeložen/projektován do filmové figury. S vynálezem kinematografu a definitivně s Murnauovým Nosferatem se upír proměňuje v *autoreflexivní alegorickou figuru filmu*: „Un-Dead! Not alive!“, nemrtvý, jenž postrádá svůj zrcadlový obraz, se zrcadlí v mediu, jehož pohyblivé obrazy jsou současně živé i neživé, na pohled živý, ale fakticky mrtvý, pouhá projekce v zóně mezi světlem a temnotou, jež však diváky může proměňovat v bezmocné oběti manipulace. Upírova nejvlastnější povaha jej předurčuje k tomu, aby se stal neomezeným vládcem území, jež Maxim Gorkij již v roce 1896 označil jako „království stínů“.⁶⁹⁾

Otázku mediality vkládá opakovaně do dramaturgie svého DRAKULY i Tod Browning. Upírův příjezd do Anglie je ohlášén v podobě malých novinových oznámení o jeho obětech, v následující scéně na Draculovu přítomnost v Londýně poukazují jen stopy, jež za

67) Béla B a l á z s, Nosferatu. In týž, *Schriften zum Film* (hrsg. von Helmut H. D i e d e r i c h s, Wolfgang G e r s c h und Magda N a g y). Bd. 1: *Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922–26*. München: Hanser 1982, s. 176.

68) Srov. Sigmund F r e u d, Několik poznámek k pojmu nevědomí v psychoanalýze. In týž, *Sebrané spisy Sigmunda Freuda 8*. Praha: Jiří Kocourek, s. 361. Později Walter Benjamin oblast neviditelného a nevědomého spojí v pojmu „optické nevědomí“, do nějž jsme zasvěcováni pomocí filmové kamery: „O těchto opticko-nevědomých složkách se dozvídáme až díky kameře, stejně jako se o pudově-nevědomých složkách dozvídáme prostřednictvím psychoanalýzy. Mezi obojím ostatně panuje úzká souvislost. Rozmanité aspekty, které si na realitě dokáže vyvzdušňovat záznamová aparatura, se totiž z velké části nacházejí vně *normálního* spektra smyslových vněmů.“ Walter B e n j a m i n, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In týž, *Literárněvědné studie*. Praha: Oikoymenth 2009, s. 320; přel. Martin Ritter.

69) Maxim G o r k i, The Kingdom of Shadow. In: Harry M. G e d u l d (ed.), *Authors on Film*. Bloomington: Indiana University Press 1972, s. 3–7.

sebou (např. v podobě mrtvé květinářky) zanechává. Dracula tedy „vzniká“ jako efekt čtení, jako produkt interpretace, jež však předpokládá zkušeného a obezřetného čtenáře. Tím však není Lucy Westonová, jež od prvního setkání na koncertě propadá kouzlu exotického hraběte. Když ještě téže noci ulehá do svého lože a chystá se číst, právě v momentu, kdy otevírá knihu, objevuje se hrabě v podobě netopýra v okně, které předtím dokořán otevřela. Lucy odkládá knihu a ještě než upadne do hlubokého spánku, zdá se být její pohled upřený do dálky uhranut fantastickým zjevem. Dracula, jenž vzápětí stojí u její postele a sklání se nad jejím spícím tělem, je tak inscenován jako materializace fantazie vyvolané četbou. Poté, co se Draculův stín spojí s tváří snící Lucy, nás Browning stříhem přenáší na operační sál na klinice dr. Sewarda. Ve velkém celku vidíme místo Lucyina spícího těla na pitevním stole ležící její mrtvolu, nad níž se dr. Seward, podávající přítomným kolegům i studentům medicíny odborný výklad o nevysvětlitelné příčině smrti, sklání ve stejné pozici jako Dracula v předešlé scéně. Lucy se proměnila v text, jenž je lékařem na této otevřené scéně před publikem vykládán. Recitovala-li Lucy v divadelní lóži verše prozrazující její fascinaci smrtí a posmrtným životem (snad podvědomě probuzenou přítomností hraběte), nyní se sama jako mrtvola stala objektem inscenace. Ukládala-li se ke spánku s knihou v ruce, je nyní tato naivní čtenářka sama proměněna ve znak, přesněji v text diktovaný Draculou, před nímž moderní věda zůstává bezradná. Lucyina proměna v upíra je inscenována jako efekt řady aktů čtení a interpretace, jejímž posledním článkem je výklad Van Helsinga, jenž, opíraje se o starou knihu o upírech, přečte nápadná znamení – ranky na jejím krku – jako upírův podpis.⁷⁰⁾

Nikoli bezdůvodně jsou výrazy pro soubor textů a mrtvolu spojeny ve slově *corpus*, v němž se otázka mediality propojuje s tématem smrti. Tuto transformaci těla v mrtvolu lze číst též na pozadí konfliktu kultury a přírody: v *Dialektice osvícenství* odkryli Adorno a Horkheimer nekrofilní struktury myšlenky civilizačního pokroku, usilujícího přemoci přírodu. V krátkém fragmentu „Zájem o tělo“ vyložili „nenávistnou lásku vůči tělu“, resp. vůči tělesnosti jako skrytý referenční bod moderního civilizačního usilování: „Teprve kultura pojímá tělo jako věc, kterou lze vlastnit, teprve v ní se tělo jako předmět, jako mrtvá věc, *corpus*, odlišilo od ducha, souhrnu moci a příkazu. V sebeponížení člověka na *corpus* se příroda mstí za to, že ji člověk ponížil na předmět panství, na surový materiál.“⁷¹⁾ Tělo a tělesnost jsou přitom zaměnitelné nejen s přírodou a přirozeností, nýbrž také s ženou a ženskostí, neboť „nenávistná láska vůči tělu“ je přenesena na tělo ženy jako část podrobené přírody. Přemoci přírodu znamená též zničení ženskosti, neboť žena a příroda tvoří v symbolické rovině nerozdělitelnou jednotu. Žena se stala „obrazem přírody, jejíž potlačení založilo slávu této civilizace. Po tisíciletí tato civilizace snila o ovládnutí bezmezné přírody, o proměně kosmu v nekonečné loviště“.⁷²⁾ Krutost a de-

70) Totožná znamení odhalí později také na krku Miny, jejíž tělo se – příznačně ve scéně, kdy sedí s knihovnou za zády – rovněž stává objektem čtení. Srov.: Elisabeth B r o n f e n, *Das Kino als Vampir. Tod Brownings Dracula (1931)*. In: *Der Vampirfilm. Klassiker des Genres in Einzelinterpretationen* (hrsg. von Stephan Keppler und Michael Will). Würzburg, Königshausen&Neumann 2006, s. 66–68.

71) Theodor W. A d o r n o – Max H o r k h e i m e r, *Dialektika osvícenství. Filosofické fragmenty*. Praha: Oikoymenth 2009, s. 224; přel. Michael Hauser a Milan Váňa.

72) Tamtéž, s. 237.

strukce, jež Adorno s Horkheimerem konstatují jako typické pro moderní civilizaci, v rovině textu nalézá svůj výraz v estetické inscenaci ženské smrti. Žena je proměněna ve věc, prázdnou formu, nádobu, corpus, „krásnou mrtvolu“.⁷³⁾ Rozkoší naplněná inscenace ženské smrti v sledovaných filmových adaptacích Stokerova románu nachází své nejkomplexnější ztvárnění v Coppolově DRACULOVÍ: v dlouhém záběru, jenž je oddělen předchozí zatmívačkou, čímž je ještě zdůrazněno jeho privilegované místo, je ukázána Lucyina, pro pohřební obřad pečlivě upravená mrtvola v pompézním, bílém pohřebním rubáši. Lucyina „krásná mrtvola“ beze stop násilné smrti, která byla ukázána v předěšlé montážní sekvenci, se předvádí jako uměle aranžovaný estetický objekt, vystavený jak pohledu mužských lovců upírů, kteří vedeni Van Helsingem její „popravu“ vykonali, tak diváků. Skleněná rakev, v níž je uložena, se stává vitrínou, jakousi výstavní skříní, vytvářející takřka neviditelné, ale přece bezpečné oddělení diváků od pozorovaného objektu – mrtvého ženského těla, proměněného v umělecký artefakt. Topos „krásné mrtvoly“ slouží především jako pokus zamaskovat a zapřít důsledky smrti tím, že se v obrazu mrtvého, ale neporušeného a k tomu estetizovaného těla kašírují procesy rozkladu a rozpadu. V zobrazení „krásné mrtvoly“ ženy lze však vidět nejen alegorii smrti, v mrtvém těle ženy získává své označující Jiné, jež je tímto aktem mortifikace převedeno do normativního řádu, stává se dokonce privilegovaným označujícím jistoty tohoto řádu. V obrazu mrtvé ženy se rýsuje hraniční situace mezi chaosem a řádem: obnovení hierarchie je vystupňováno tím, že oběť tohoto aktu náleží paradigmatu smrti, jde tedy o inscenování *usmrcování smrti*.

Také Tod Browning inscenuje konflikt mezi Drakulou a Van Helsingem jako souboj medií: zatímco nezpochybnitelná autorita středoevropského učenice se neomylně opírá o slovo („Čtete, vy *Dummkopf*, to, co jsem označil,“ přikazuje svému pomocníkovi, jenž poté začne předčítat z latinské knihy), Drakula i ti, kteří se ocitli pod jeho vlivem, se moci slova obávají a zavrhuje je jako Renfield, když s pohrdáním říká: „Slova, slova, slova,“ cituje nevědomky Hamleta a dokládá tak, že se podobně jako dánský princ ocitl v zajetí moci jiného „média“ a propadá se bez naděje na záchranu.⁷⁴⁾ Fascinovány upírem, podléhají tyto figury jeho hypnotizujícímu pohledu: upírovy oběti jsou v Browninově filmu zároveň šifrou pro filmové publikum, jež se s otevřenými očima v temném sále přesazuje do jejich pozice snícího. Tato analogie se ukazuje ve scéně, v níž hrabě poprvé přepadá spící Minu: na rozdíl od obdobné scény s Lucy nejsou oba zachyceni společně v polocelku, nýbrž Drakula postupuje směrem ke kameře, dokud jeho žádostivostí zkřivená tvář nezaplní celé plátno. Publikum je tak tlačeno do pozice spící a snící Miny, k níž se sklání hrozivá tvář Bely Lugosiho...

73) Srov. též Elisabeth B r o n f e n, Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne. In: Renate B e r g e r – Inge S t e p h a n, (eds.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln, Wien: Böhlau Verlag, s. 87–116.

74) Kniha a jejich četba patří k obligátním motivům i dalších draculovských filmů: kupř. v DRACULOVÍ (1958) Terence Fischera je Jonathan Harker, u Stokera advokátní koncipient, přímo diplomovaným knihovníkem, jenž má pomoci hraběti uspořádat jeho vzácné spisy.

Intertextualia: upír mezi texty, upír jako palimpsest

All these signs! All these signs!

(Prof. Abronsius v Tanci upírů Romana Polanského)

V rámci rozličných paradigmat teorie umění upír reprezentuje figuru estetické, poetologické a mediální reflexe, jež může ve sféře umělecké produkce a recepce zaujímat téměř každou pozici. Umělecké procesy produkce se nezdá jen jako upírské akty do té míry, v jaké autoři „vysávají“ nejen svou látku, nýbrž i pretexty.⁷⁵⁾ Proměňuje-li se upír s vynálezem kinematografu v autoreflexivní alegorickou figuru filmu, pak také v tom smyslu, že se ve figuře upíra manifestuje i pro umělecké postupy mocně se rozvíjejícího média charakteristická jeho vlastní nenasytná touha zmocňovat se cizích těl-textů, přepisovat je: upír se stává metaforou *intertextuality*. Slavná scéna v Murnauově *NOSFERATU*, v níž se Harker řízne do prstu, pochází z upírské novely Théophile Gautiera *La mort amoureuse* (1836), v přehodnocení lodní sekvence i v ideji ženské oběti lze zase zaslechnout ozvuky Wagnerova *Bludného Holanďana* (1834). Loď, na níž se upír vydává do Anglie, se již nejmenuje Demeter jako u Stokera, nýbrž nese jméno Empusa, v němž lze číst vysoce rafinovanou narážku na strašidelnou ženskou postavu z *Života Apollonia z Tyany* Flavia Filostrata, pojídající krásná a mladá těla, neboť jejich krev je dosud čistá.

Kromě estetických a poetologických reflexí tematizuje figura upíra také vývoj medií obecně a speciálně jejich vlastní mediální status. Mediální sebereflexe, jak jsme již několikrát naznačili, patří od počátku ke klíčovým elementům upírských filmů. Tato tendence k mediální sebereflexi se ovšem zesiluje: upír již nepodněcuje k úvahám o spříznění s filmovým médiem pouze v rovině metaforické, nýbrž osobně jde do kina, aby se setkal s filmovým médiem. Svého dosavadního vrcholu dosáhla tato tendence v Coppolově verzi Stokerova románu. Coppola, jenž stupňuje sebereflexivní a intertextuální rysy upírské látky do krajnosti, položil dějiny upírského žánru do těsné blízkosti s filmem: Draculova první cesta v Londýně nesměruje do hrobky, nýbrž do kina. Předehrou je již scéna situovaná na rušnou londýnskou ulici roku 1897, v níž Dracula v módním převleku za dandyho hraje bezradného turistu, jenž se ztratil v chaosu moderní metropole. „Hledám jen kinematograf. Slyšel jsem, že je to div civilizovaného světa,“ oslovuje Minu, která mu však uštěpačně odpoví: „Hledáte-li kulturu, navštivte muzeum. Londýn je jich plný.“ Ale kinematograf, zázrak vědy v roce 1897, patří po stu letech do muzea ne méně než výtvarné umění. Oprávněně konstatuje Thomas Elsaesser, že celkově Coppolův film působí „jako jakýsi druh palimpsestu stoletých dějin filmu“.⁷⁶⁾ Nejde přitom jen o autoreferenčnost ve vztahu k filmovým dějinám, sprádající hustou sítí intertextuálních

75) Intertextualita je z této perspektivy upírské povahy a je víc než historická náhoda, že postava upíra se rodí současně s konceptem geniálního básníka; v tomto kontextu pak lze upíra číst jako groteskní, zpitvořený obraz epigona, odsouzeného k „obcování“ s cizími texty. Hrůza z upíra tak odpovídá obavě z podlehnutí vlivu (anxiety of influence), jemuž se génius ve svém úsilí o originalitu a nesmrtnost programově brání.

76) Thomas Elsaesser, Zrcadlovost a pohlcení. Francis Ford Coppola a Dracula. In: Petr Štěrba, (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 331.

relací, zahrnující filmové aluze či citace z jiných filmů,⁷⁷⁾ nýbrž také o autoreferenčnost ve vztahu k technologii prostřednictvím „rematerializace filmového označujícího pomocí postupů, jež jsou v DRACULOVĚ často převzaty z raného filmu“.⁷⁸⁾ Již zmíněný výjev z londýnské ulice, jež se otevírá irisovou clonou, upomíná na technické prostředky a postupy raného filmu: obraz je poněkud roztržený, zrnitý, špatně rámovaný (Draculova hlava je seshora často seříznuta), pohyby chodců jsou nepřírozeně zrychlené a trhané, ve zvukové stopě je slyšet hluk projektoru.⁷⁹⁾ Tyto vypravěčsky nijak motivované postupy dodávají scéně ireálnou atmosféru a subtilně tak naznačují, že upír nemusí být reálnou postavou, nýbrž představou. Když v pozdější sekvenci Coppola propojuje Draculovo svádění Miny s probíhajícím filmovým představením, rozvíjí nejen rovinu autoreferenčního vztahu k filmovým dějinám, nýbrž naráží i na autoreflexivní povahu upíra. „Don't be afraid,“ říká Dracula zmatené a vylekané Mině, když k ní přistupuje na pozadí filmového plátna, na němž vidíme příjíždějící vlak. Neboj se mě (hraběte Draculy), neboť tě miluji, a protože jsem – obdobně jako onen vlak – pouhým preludem, obrazem ožívajícím na filmovém plátně. Signifikantní je, že tu paralelně probíhají dvě scény svádění, propojující rovinu diegeze (Dracula svádí Minu) a exegeze (film svádí nás), a Dracula jako mistr ve svádění se tu stává emblematickou figurou pro svůdnou moc filmového média.⁸⁰⁾ Situování filmu do roku 1897 však Coppolovi neumožnilo pouze přiblížit se době zrodu kinematografu i dobové vizuální kultuře (prerafaelité, symbolismus, dekadence, fin de siècle), ale především vrátit se k Bramu Stokerovi jako spisovateli své doby a k DRACULOVĚ jako reprezentativnímu dílu literární moderny. Šlo o návrat programový, manifesto- vaný originálním titulem snímku (BRAM STOKER'S DRACULA), a v realizaci dosahující virtuozity a komplexnosti. Dokládá ji i zahradní sekvence, jež se otevírá polocelkem zachycujícím Minu s Jonathanem, navzájem se ujišťující o své lásce před Jonathanovým odjezdem do Transylvánie. Ve chvíli, kdy se mají políbit, švenkuje do obrazu zleva doprava paví pero (jako typicky secesní ornament) a zabrání našemu pohledu na jejich polibek (narážka na viktoriánskou pruderii v otázkách sexu). Kamera najíždí na černý střed pavího oka, které se (sebereflexivně) otevře (jako irisová clona v raném filmu) a promění v železniční tunel. Když vlak (jako symbol moderny i emblematický znak počátku kinematografie) tunel opustí, snímá kamera namontovaná k čelu lokomotivy dopředu ubíhající koleje. V příštím záběru je vidět miniaturní lokomotiva, jež jede přes horní okraj ohromného deníku, k němuž Jonathan přikládá psací pero, zatímco jeho hlas mimo obraz začíná číst první zápis. Coppolův film se snaží věrně reprodukovat nejen epistolární strukturu vyprávění Stokerovy předlohy, nýbrž i jeho důraz na moderní technologie: Draculův příběh se „skládá“ z deníkových záznamů, dopisů, záznamů v lodním deníku a výňatků z novinových článků, jejichž popsané/potištěné stránky jsou občas zakomponovány do obrazu. Tak je kupř. palubní deník lodí, jež přiváží Dracula do Anglie,

77) Podle Elsaessera jde v konečném součtu alespoň o šedesát snímků. Tamtéž, s. 330.

78) Tamtéž, s. 338.

79) Podle sdělení kameramana filmu Michaela Ballhause byly zmíněné záběry natočeny dobovou kamerou firmy Pathé. Srov. George Turner, *Bram Stoker's Dracula: A Happening Vampire. American Cinematographer* 73 (Nov. 1992), č. 11, s. 43.

80) Srov. Tom Whalen, *Romancing Film: Images of Dracula. Film Literature Quarterly* 23 (1995), č. 2, s. 100.

promítán na plachty, zatímco kapitánův hlas nás zpravuje o podivných událostech, k nimž během plavby došlo. Kde v knize nadpis označuje následující dokument, ve filmu toto místo vyznačuje hlas mimo obraz příslušného protagonisty, jemuž je následující dopis či deníkový zápis připsán.

Coppolova adaptace zachovala mnoho detailů a dějových motivů románu, které předchází filmové verze zpravidla vypouštěly (kupř. scéna pronásledování upíra ke konci knihy, Lucyini ctitelé, či sama Lucy, ženské upírky na Draculově hradě), ale přece se se Stokerovým románem fatálně minula, a to od okamžiku, kdy scenárista James V. Hart rozšířil románovu předlohu o úvodní historickou sekvenci, jež v tragické smrti Draculovy milované ženy nabízí psychologickou konstrukci, ospravedlňující hraběcí skutky. Přes proklamovaný návrat k modernismu Stokerova románu nebyl upír nikdy předtím tak romanticky založen jako právě v Coppolově DRACULOVĚ. Místo Stokerova monstra, hnaného svou bezuzdnou perverzní touhou, zaujal Dracula, z jehož četných podob, v nichž se předvádí a v nichž se přizpůsobuje svým protějškům (frivolní Lucy „odpovídá“ žádostivý vlkodlak, svým pronásledovatelům se ukazuje jako starý hrabě, nebo v podobě netopýra či hejna krys), tou bezpochyby nejdůležitější podobou je mladý romantický milenec zbožňující jedinou ženu, jejíž duše se po staletích vtělila v Minu. Coppolův Dracula svádí zápas s pokušením kousnutím Minu „infikovat“, a tak ji k sobě navěky připoutat: „Budeš prokleta k tomu, abys jako já navěky kráčela ve stínu smrti. Miluji tě příliš, než abych tě takto mohl odsoudit.“ V samotném závěru filmu Mina stětím Draculy demonstruje nejen své odhodlání vrátit se a zaujmout jí určené místo ve společnosti (což má symbolizovat i zmizení hostií vypáleného znamení viny na jejím čele), nýbrž brutální smrtí Dracula zároveň vykoupí a s ním i jejich věčnou lásku. V tomto smyslu zůstává konec filmu otevřený, přinejmenším otevřenější ve srovnání s doslovností původní scenáristické verze, v níž po definitivním zničení upíra mělo následovat několik záběrů, explikujících nastolení patriarchálního řádu, v němž Mina znovu nalezne místo po boku svého muže.⁸¹⁾ V definitivní verzi Coppola toto překvapivě konzervativní poselství filmu, jež bývá často vykládáno na pozadí dobově aktuální problematiky AIDS,⁸²⁾ sice oslabil, ale jen proto, aby o to víc naplnil podtitul svého filmu: „Love Never Dies.“

81) „*Polodetail Miny*. V ruinách se ozývá její tichý pláč. Zvedá se. Cejch z jejího čela zmizel. Je volná... *Polocelek – dveře kaple*. Sněží. Harker otevírá dveře a nahlíží dovnitř. Je nesmírně šťastný, když vidí, že je Mina v pořádku. Mina k němu běží a objímá ho. On ji pevně drží, chápe, co se stalo. *Pohled se zvedá k vrcholu nádherného oltáře, zatímco odcházejí. [...] Nadhled – Mina a Harker* kráčí přes obnovenou mozaiku kříže. Jsou následováni Van Helsingem, Sewardem a Holmwoodem, kteří nesou Quinceyho tělo. *Van Helsing říká mimo obraz*: Žádné důkazy nechceme a nikoho se neprosíme, aby nám věřil. Poděkujeme Bohu, že nic nebylo nadarmo. Kletba pominula (Bram Stoker).“ Francis Ford Coppola, James V. Hart, *Bram Stoker's Dracula: The Film and the Legend*. New York: Newmarket Pr. 1992, s. 163.

82) Uli Jungová ve své knize kapitulu věnovanou Coppolovu DRACULOVĚ nazvala příznačně „Der Vampir im AIDS-Zeitalter“. Uli Jung, c. d. s. 247–266.

Epilog: upír mezi alegorií a symbolem

I am nothing, lifeless, soulless...

(Dracula v DRACULOVÍ Francise Forda Coppoly)

„I never drink — — — wine,“ říká Dracula během první večeře s Jonathanem Harkerem. Slova, pronášená s onou – pomlčkami vyznačenou – těžkomyslnou pauzou, jsou narážkou na úvodní historizující sekvenci, ve které se Dracula se slovy „krev je život“ sám proklel k věčnému návratu z mrtvých a k neuhasitelné žízni po krvi. Ve Stokerově románu těmito slovy věčně komentuje duševně nemocný, Draculou ovládaný Renfield svou obsesi, žít se živými tvory a s jejich krví vstřebávat do svého těla jejich život, zmnožovat své životní síly: „vycházel jsem ovšem ze slov Písma ‚Neboť krev je život‘.“⁸³⁾ Připsal-li Coppola tento biblický citát (Dt 12, 23) samotnému Draculovi a nechal-li ho zaznít v okamžiku Draculova sebeprokletí, blasfemicky se obracejícího proti Bohu, zdůraznil nejen symbolický význam motivu krve, nýbrž i význam biblického kontextu s jeho důrazem na tematiku spásy. Stokerův román jako křesťanský moment rozvíjí především víru Draculových protivníků v jejich vykoupení od zla ztělesněného upírem. Coppolův film křesťanské téma spásy přejímá a dále rozvíjí, vykládá je však s odlišnými akcenty: vedle motivu oprávněného a ospravedlnitelného pronásledování upíra přinášejícího smrt zdůrazňuje zároveň Draculovu vlastní touhu po vykoupení. Na rozdíl od románu tu jde tedy spíše o vykoupení zla než o osvobození od zla.

Zatímco v románu symbolické analogie a difference mezi Draculovým příběhem a křesťanstvím lze exemplifikovat pouze pomocí motivů krve a dřevěného kůlu, v Coppolově filmu je Dracula ztvárněn jako trpitel, jehož touha po spasení sleduje křesťanské předobrazy. Tento interpretační posun signalizuje hned na počátku filmu jedna z četných výtvarných aluzí: když hrabě Harkerovi ukazuje portrét svého předka Vlada, jenž je ve skutečnosti Draculovým autoportrétem, obraz nápadně připomíná Dürerův autoportrét, známý jako *Vlastní podobizna v kožichu* (1500), na němž se malíř zachytil v hieratické pozici, jež byla do té doby vyhrazena výlučně panovníkům či Kristovi. Výtvarnou aluzi na obraz, jehož tvůrce bere doslova učení o imitatio Christi, lze nepochybně číst jako „teologický“ komentář k Draculově postavě. Oproti románu podává film v rámcovém vyprávění vysvětlení, jak a proč se „historický“ Dracula, úspěšný zachránce křesťanství před tureckým nebezpečím na konci 15. století, proměnil v upíra. V momentu, kdy klérus odmítne pohřbít Draculovu ženu Elizabeth, jež spáchala sebevraždu po falešné zprávě o jeho smrti, Dracula v hněvu zabodne meč do oltářního kříže, jenž začne krváčet. Symbolicky se tím odříká milosti křesťanské spásy a sám sebe proklíná: „A povstanu ze své vlastní smrti, abych s pomocí všech sil temnot pomstil její smrt.“ Dracula vede válku proti Bohu, jež je podle biblické tradice také, byť nejednoznačným, projevem lásky. Když se Dracula, kterého jeho pronásledovatelé zastihli při krvavém zasvěcení Miny, v aktu sebeobraně promění v odpuzující monstrum, svým pronásledovatelům staví na odiv příkoří, jehož se mu dostalo: „Pohleďte, co mi provedl váš Bůh.“ Je to však láska k Mině, která je znamením toho, že Dracula i přes svou monstrozitu neztratil přístup ke

83) B. S t o k e r, c. d., s. 228.

spáse. Jako legendární pelikán, jenž si zobákem rozdrásal svou hruď, aby z ní tryskající krví oživil svá hadem zahubená mláďata, tak také Dracula si rozdírá svou hruď a s rozpraženými pažemi, upomínajícími na ukřižování, dává Mině pít své krve, aby jí dal život věčný: „Musíš se nejprve vzdát svého života, aby ses zrodila k mému životu.“ Účast na životě, smrti a zmrtvýchvstání Krista je tu zjevným předobrazem.⁸⁴⁾ V Coppolově Draculovi jako by splývaly oba symbolické významy obrazu pelikána: pelikána krve a obětování, který symbolizuje Krista, prolévajícího na kříži dobrovolně svou krev, aby přinesl spásu a věčný život lidem – svým dětem, a starozákonního pelikána, jenž je zavrhován jako pták nečistý, a přece je na jednom konkrétním místě (v Žalmu 102) s neobyčejnou emocionální silou učiněn symbolem osamění a opuštěnosti.

Když Mina Harkerová ve Stokerově románu líčí ve svém deníku Draculovy poslední okamžiky, zaznamenává i poněkud překvapivý dojem, který v ní umírající upír zanechal: „Bylo to jako zázrak; ale přímo před našima očima a dřív, než jsme vlastně mohli vydechnout, rozpadlo se tělo hraběte Draculy v prach a zmizelo. Do nejdelší smrti mě však bude hřát pomyšlení, že i v onom zákmitu posledního rozkladu se mu na obličeji rozhostil výraz pokoje, který bych nikdy nebyla pokládala za možný.“⁸⁵⁾ O Draculově vykoupení či spáse tu nepadne ani slovo, pouze o výrazu pokoje a – byť v rovině přirovnání – o zázraku. Coppolův film se toho, co je u Stokera pouze naznačeno, co zůstává mezi řádky, chopil a rozvinul: milostný příběh proměňuje Draculovu smrt v jeho vykoupení a vymazává tak ambivalenci Stokerovy předlohy. Když princ, oslabený a probodnutý dýkou jednoho ze svých mužských pronásledovatelů, spočine v kapli svého hradu v Minině náručí, ptá se, kde zůstal Bůh, jenž jej opustil. Tímto biblickým citátem (Marek 19, 34, resp. Matouš 27, 46) Coppola znovu upomíná na kristovskou paralelu a umocňuje myšlenkové vyznění závěrečné sekvence: Draculova smrt přináší nejen vykoupení od zla, nýbrž i toho, kdo je jeho nositelem. Když Mina Draculovi utne hlavu v kapli, v níž se počalo veškeré jeho utrpení a sebeprokletí, dostane se jí symbolické „odpovědi“: rána na kamenném kříži, do něhož princ kdysi blasfemicky vetnul svůj meč, se zacílí. „Tam, v přítomnosti boží, jsem konečně pochopila, jak má láska může osvobodit duši od všech sil temnot,“ komentuje událost Mina, citujíc vzápětí z *Písně písní*: „Naše láska je silnější než smrt.“

Výrazná symbolika Coppolova DRACULY však odkazuje nejen k době vzniku Stokerova románu, kdy symbolismus patřil k jednomu z určujících uměleckých směrů uzavírající se viktoriánské epochy,⁸⁶⁾ nýbrž odhaluje i Coppolův interpretační přístup, způsob jeho

84) Kristovské relace zmíněné scény jsou ještě zřetelnější v konfrontaci s obdobnou scénou s Lucy, jíž však krvavé zasvěcení přináší prokletí, proměnu v živou mrtvolu, jejíž hlavním rysem je věčná žízeň po krvi („Odsuzuji tě k živoucí smrti, budeš věčně žít po živé krvi“), překerní stav permanentního umírání bez možnost být skutečně mrtvý či živý, bez naděje na vykoupení.

85) B. S t o k e r, c. d., s. 362.

86) Symbolismus v DRACULOVÍ nalezl svůj výraz nejen v explicitní křesťanské či erotické symbolice, nýbrž i v řadě výtvarných odkazů (Gustave Moreau, Aubrey Beardsley), v abstraktních ornamentálních formách a dekorativnosti, upomínající na plátna Gustava Klimta, či ve významově zatížené symbolice barev, sahající od rudé (jež jako barva krve zastupuje zlo, smyslnost, zakázané a leitmotivicky Draculu) přes zelenou (jako barvu pokušení) až po modrou (jako symbol čistoty). Prostřednictvím barev se manifestují pocity a myšlenky postav: Mininy šaty, jež jsou na počátku modré, se ve chvíli prvního okouzlení hrabětem proměňují v zelené, aby se nakonec, v momentu jejího plného odevzdání hraběti, změnila v rudé; Dracula nosí na veřejnosti modré brýle, aby skryl své červené oči atd.

čtení. Zatímco předešlé adaptace, jimž jsme se věnovali, směřovaly k alegorii, Coppola dává přednost symbolu. Když se ve scéně svádění v kavárně Mina „rozpomíná“ na Transylvánii, „otevřít se za ní davinciiovská lesnatá (sylvan) krajina“, poukazující nejen na to, že „film je pastišem malířského ‚klasicismu‘“ (zde konkrétně aluzí na *Monu Lisu*)⁸⁷⁾, nýbrž i k jeho symbolické povaze. „Symbol se má k celosti jako velká, němá, mocná horská a rostlinná příroda k živým postupujícím dějinám,“ cituje Benjamin Görrese a doplňuje: „Časovým rozměrem při zážitku symbolu je mystický Okamžik, v němž symbol přijímá do svého skrytého, a lze-li to tak říci, lesnatého nitra smysl.“⁸⁸⁾ Naproti tomu Murnauovy či Herzogovy krajiny, aludující krajinomalby C. D. Friedricha, ozřejmují povahu alegorie, hroužící se s kontemplativním klidem do „průrvy mezi obrazným být a znamenat“: „Jak mocně kypí uvnitř této propastnosti alegorie dialektický pohyb [...]. Jestliže symbol překonává pomíjejícnost tím, že vyjevuje v jediném okamžiku tvář přírody proměněnou světlem spásy, nabízí alegorie oku pozorovatele to, co je facies hippocratica historie, jakožto ustrnulou pradávnu krajinu.“⁸⁹⁾ V propadlé přírodě se zračí zaslíbení smrti, to je jádro alegorického nazírání, v němž jsou na sebe navzájem odkázány význam a smrt. Tento subverzivní alegorický potenciál smrti je však u Coppoly vytěsněn v zájmu restaurovaného sociálního pořádku: *Dracula* jako alegorie smrti je transformován v symbolické podobenství „o lásce, která nikdy neumírá“, v jakousi „upířskou“ Liebestod. Úvodní sekvence, jak připomíná Thomas Elsaesser, „končí ustavením dvojí absence: jednak Elizabetina neživého těla, jednak nespárovaného záběru Draculy dívajícího se vzhůru, k němuž není připojen protipohled. Tato mezera je zaplněna až v závěrečné scéně, odehrávající se opět v kapli Draculova hradu, kdy na místě Elizabetina ležícího těla nyní vidíme umírajícího Draculu, který se s očima upřenými k nebi chystá ke svému vysvobození do smrtelnosti. Poté, co Mina/Elizabeta setne Draculovi hlavu, je nám dopřáno vidět, na co se Dracula dívá/díval: totiž klenbu kaple s nástrojnou malbou, zobrazující Draculu společně s Elizabetou“.⁹⁰⁾ Tím se podle Elsaessera „suturuje“ hlediskový záběr z úvodní scény a současně dochází ke „splnutí“ Miny a Elizabety a Draculovu spojení s jeho věčnou láskou. Závěrečná scéna však „nesuturuje“ toliko hlediskový záběr úvodní scény, ono šťastné splnutí míří k šťastné evidenci významu symbolu, jeho spontánní plnosti, prozrazuje nostalgickou touhu obnovit (falešné) zdání totality, hledající v onom závěrečném pohledu únik před pravdou alegorie, jež odkrývá „temporální prázdno“ a svou radikální diskontinuitou, pomíjejícností a fragmentárním charakterem reflektuje katastrofickou strukturu dějin i lidské existence.

87) T. Elsaesser, c. d., s. 331.

88) W. Benjamin, Původ německé truchlohry, c. d., s. 340.

89) Tamtéž, s. 340–341.

90) T. Elsaesser, c. d., s. 334–335.

PhDr. Petr Málek, CSc. (1965)

Odborný asistent v Ústavu české literatury a literární vědy na FF UK v Praze, kde přednáší od roku 1990. V současné době působí jako lektor českého jazyka a literatury na katedře slavistiky na univerzitě v Hamburku. Věnuje se problematice literární moderny (*Melancholie moderny*, 2008), dlouhodobě se zabývá vztahem literatury a filmu.

(Adresa: Filosofická fakulta FF UK, Ústav české literatury a literární vědy,
nám. Jana Palacha 2, 116 38, Praha 1, e-mail: petrmalek@yahoo.com)

Citované filmy:

Dracula (Bram Stoker's Dracula; Francis Ford Coppola, 1992), *Drakula* (Dracula; Tod Browning, 1931), *Drakula* (Dracula; Terence Fisher, 1958), *Nosferatu – fantom noci* (Nosferatu – Phantom der Nacht; Werner Herzog, 1979), *Tanec upírů* (Dance of the Vampires; Roman Polanski, 1967), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich W. Murnau, 1921).

SUMMARY

ADAPTATION AS
“READING AGAINST THE GRAIN”

Petr Málek

In the introductory part, the author focuses on the issue of modernism in Bram Stoker's novel. *Dracula* is usually understood in relation to the so-called gothic novel, or the late decadence of the Victorian era, yet, in the presented text, it is interpreted differently: as the first great *modern* novel of British literature and also as an allegory of modern treatment of a myth: vampire hunters act as protagonists of *rational modernity*, using all available modern technologies in dealing with texts, communication and transport with recognizable passion. Above all, however, it is *writing* that serves the protagonists as a protection against the horror embodied by Dracula. The strategy of the hunters is based on introducing the vampire into a “documenting field”, situating him in “the network of writing”, integrating him in a mass of documents which capture him and fix him: the writing functions as a procedure of objectivation and subjugation. Signifying modernism, Stoker's *Dracula* performs a decided turn towards rationalist expulsion of the archaic, other and auratic, towards suppression of that which oppresses: sex and death. However, the result of the turn, as the study demonstrates, is ambiguous and contradictory: Stoker's text produces subtle, yet all the more deeper ambivalence that in all significant parts of the novel creates an abyss of undecidability between affirmation of clear oppositions and their subversion and deconstruction. Seemingly clearly defined oppositions of good and evil, sanity and insanity, the individual identity of the protagonists and the monstrous alterity of the vampire are gradually violated and rendered uncertain.

Thus, the proclaimed meaning of Stoker's novel is strangely ambiguous and the final part contains an unexpected gap, allowing the vampire to return anytime: a vampire as a cipher of “something terrifying”, “something horrifying”, “something oppressive”, “something alien”, something that has been a subject of displacement, yet it returns. And it is exactly film adaptations of Stoker's novel that seem to trace what flows under the surface of direct, thematized meanings, following that which should have been omitted by modernism in the sense of both contents and form, following the uncanny, the displaced death. This may be evidenced already in the first film adaptation: Murnau's *NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (1921). While in Stoker's work – at least on the level of thematized information – modernity strongly and self-confidently progresses, overcoming the vampire through modern technology and communication, Murnau's anti-modernist “reading against the grain” goes back to ancient European myths from ancient Greek and Rome to romanticism, joined at the level of relationships among media by allusions to syuzhets of romanticist painting (C. D. Friedrich), literature (Théophile Gautier) and music (Wagner's *Der fliegende Holländer*). In opposition to Stoker's novel, Murnau and his follower Werner Herzog (*NOSFERATU: PHANTOM DER NACHT*, 1978) indentify with the program of *aesthetic modernity* articulated as a critical opposition to the single-sided rationalist-technological modernity and anthropocentric thinking. They do not hesitate to imprint the opposite message in their adaptations: melancholic belief in the impotence of science and eventual triumph of irrational forces. However, the vampire theme is also the central trope of the Western approach to *death* and, in this context, the examined adaptations of *Dracula* reveal in Stoker's text a similar ambivalence in relation to death: vampirism in Murnau/Herzog's interpretation serves as a metaphor for the suppression/expulsion of death and the ominousness of its return.

In various paradigms of art theory, the vampire represents a figure of aesthetic, poetological and media reflection. Already Murnau's *NOSFERATU* is not remarkable solely for the fact of introducing a vampire as a film figure, but also for interpreting it as a film figure. For the first time it ascribes to it the characteristics shared with the film medium that were absent in the novel. With the invention of cinematograph and finally with Murnau's *Nosferatu*, the vampire metamorphoses into a *self-reflexive allegorical figure of film*, in which a feature typical for artistic means of powerfully developing medium is manifested: his own greedy desire to seize other

bodies-texts, to rewrite them: the vampire becomes a metaphor of *intertextuality*. Francis Ford Coppola, who put the history of the vampire genre in a close proximity of film in his *DRACULA* (1992), intensified the self-reflexive and intertextual features of the vampire theme to excess. Situating the film in 1897, however, allowed Coppola not only to approach the birth of cinematography and period visual culture, but also to return to Bram Stoker as a writer of his times and to *Dracula* as a representative work of literary modernism. It was a return made as a statement, manifested in the original title of the film. Coppola's adaptation retained many details and plot motifs of the novel that were generally omitted in the previous film adaptations (e.g. the scene of chasing the vampire at the end of the book, Lucy's suitors or Lucy herself, female vampires at Dracula's castle), yet, despite the fact, it fatally misses the point of Stoker's novel already since the initial historic sequence – absent in the novel – in which the tragic death of Dracula's beloved wife offers a psychological construction justifying the count's deeds. Another shift in interpretation lies in the development and transformation of the Christian myth of redemption: while Stoker's novel develops above all the faith of Dracula's opponents in their redemption from evil personified by the vampire as a Christian moment, Coppola emphasizes at the same time Dracula's own desire for redemption: Dracula is interpreted as a sufferer, whose desire for salvation follows Christian sources.

However, the expressive symbolism of Coppola's *DRACULA* refers not only to the era in which Stoker's novel was written, in which symbolism was one of the defining artistic movements, but also reveals Coppola's approach to interpretation: while previous adaptations lead to allegory, Coppola prefers symbol. Murnau's and Herzog's landscapes alluding to the landscape paintings of C. D. Friedrich make the nature of allegory clear: the sunk landscape reflects dedication to death, that is the core of allegorical perspective, in which meaning and death are referring to each other. This subversive allegorical potential of death is however displaced in Coppola's work in the name of restored social order: *Dracula* as an allegory is transformed into a symbolic parable about "love that never dies", into some sort of a vampirish *Liebstod*.

Translated by Jan Hanzlík