

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

FILMOVÉ REPREZENTACE DRACULY. PROMĚNY POJETÍ POSTAVY VE  
FILMOVÝCH ADAPTACÍCH

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.

Autor práce: Michaela Vlášková

Studijní obor: Literárně-historická studia

Ročník: 3.

2018

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 8. května 2018

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PhDr. Petru A. Bílkovi, CSc. za veškeré rady, podněty a připomínky, hlavně pak za jeho trpělivost a vstřícnost. Největší poděkování patří Ing. Václavu Šromovi, bez jehož pomoci a podpory by tato práce vůbec nevznikla.

## ANOTACE

Práce analyzuje způsoby adaptace původně literární postavy Draculy v rámci pěti chronologicky pojatých filmových zpracování. Jádro práce sleduje proměny této postavy z hlediska vztahu k postavám jiným a šířeji z hlediska proměn narativních a ideologických. Dále zkoumá diferenci jednotlivých zadaných filmů, a jaké místo v nich postava Draculy má.

Klíčová slova: Dracula, film, horor, upír, adaptace, Bram Stoker

## ABSTRACT

The thesis analyse methods of adaptation Dracula character by using five movies in chronological order. The heart of the thesis follows changes of the character in order to relationship with other characters of the movie, also in order to narrative and ideological changes. The thesis also considers differences between individual movies and what part Dracula character takes in it.

Keywords: Dracula, movie, horror, vampire, adaptation, Bram Stoker

## OBSAH

<b>1. Úvod</b> .....	<b>7</b>
<b>2. Seznámení s literárním Draculou</b> .....	<b>9</b>
<b>3. Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922, režie: Friedrich Murnau</b> .....	<b>12</b>
3. 1. Informace o filmu, zpracování .....	12
3. 2. Narativní způsob .....	14
3. 3. Vztah k jiným postavám .....	16
<b>4. Dracula, 1931, režie: Tod Browning</b> .....	<b>20</b>
4. 1. Informace o filmu, zpracování .....	20
4. 2. Narativní způsob .....	22
4. 3. Vztah k jiným postavám .....	24
<b>5. Horror of Dracula, 1958, režie: Terence Fisher</b> .....	<b>30</b>
5. 1. Informace o filmu, zpracování .....	30
5. 2. Narativní způsob .....	32
5. 3. Vztah k jiným postavám .....	34
<b>6. Dracula A.D. 1972, režie: Alan Gibson</b> .....	<b>38</b>
6. 1. Informace o filmu, zpracování .....	38
6. 2. Narativní způsob .....	40
6. 3. Vztah k jiným postavám .....	42
<b>7. Bram Stokers' Dracula, 1992, režie: Francis Ford Coppola</b> .....	<b>46</b>
7. 1. Informace o filmu, zpracování .....	46
7. 2. Narativní způsob .....	48
7. 3. Vztah k jiným postavám .....	50
<b>8. Shrnutí</b> .....	<b>58</b>
8. 1. Proměny postavy Draculy a jejího vztahu k jiným postavám .....	58
8. 2. Proměny narativního způsobu .....	62
8. 3. Vztah jednotlivých filmů .....	65
<b>9. Závěr</b> .....	<b>68</b>
<b>10. Seznam použité literatury a dalších pramenů</b> .....	<b>70</b>

# 1. Úvod

Když se před více než sto lety poprvé veřejnosti představil kinematograf bratří Lumièrů, znamenalo to kulturní revoluci, která během krátké doby změnila svět. Následkem toho dnes vnímáme film jako jeden ze základních pilířů současné kultury. Příčinu rychlého vystoupení filmu do výšin mezi ostatní druhy umění, které se vyvíjely tisíce let, stručně popisují Bordwell a Thompsonová ve své publikaci *Umění filmu*: „*Filmy jsou vytvořeny tak, aby ovlivňovaly diváky. Koncem 19. století se film zrodil jako veřejná zábava. Uspěl, protože odpovídal požadavkům a touhám širokého publika po něčem novém. Veškeré tehdy známé zvyklosti – vyprávění fiktivního příběhu, zaznamenávání skutečných událostí, animování objektů nebo obrázků, experimentování se samotnou formou – nabízely divákům zážitky, které jim jiná média nemohla poskytnout.*“ (BORDWELL – THOMPSON, 2011, s. 23)

Předlohu k prvním filmům hledali tvůrci nejčastěji v již existujících pramenech – literatuře. Tato „tradice“ se ovšem udržuje dodnes: na plátno se převádějí čtenářsky úspěšná díla, která mají zaručit výtěžnost filmů. Od 60. let 20. století, kdy se v anglo-americkém univerzitním prostředí začala prosazovat studia filmu, až přibližně do 90. let probíhaly mezi literárními a filmovými vědci vášnivé diskuze o filmových adaptacích a adaptačních teoriích (BUBENÍČEK, 2010, s. 7). Jelikož filmové adaptace transformovaly na plátno kanonická díla, bylo na ně do té doby nahlíženo pouze jako na kopie literárních děl, která stále stála na vrcholu a byla považována za intelektuálně hodnotnější a imaginativně bohatší (IBID.).<sup>1</sup>

Cílem této práce však není přispívání do debat o filmových adaptacích původně literárního pramenu ani o adaptačním myšlení či jeho záměrech. Nezabývá se tedy procesem adaptace nebo jejím hodnocení, nýbrž již hotovým výsledkem adaptace: konkrétním zpracováním pěti vybraných filmů, natočených podle románu *Dracula* od Brama Stokera. Tento román je oblíbeným adaptačním zdrojem již téměř celé století. Do dnešních dnů čítá počet jeho filmových adaptací daleko přesahující číslou sto (podle výsledků vyhledávání na stránkách filmové databáze [www.imdb.com](http://www.imdb.com)) a má široké žánrové rozpětí: od hororu přes muzikál až po komedii.

Kvůli rozsahu draculovské filmografie není možné postihnout ji kompletně

---

<sup>1</sup> Ne všichni však měli takovýto radikální názor. Kupříkladu Bazin (1952, s. 204 - 205) na adaptace nahlíží pozitivně; svůj postoj obhájí příklady z dějin umění.

celou z hlediska zadaných aspektů. Vybrala jsem tedy pět zástupců, kteří tvoří jakýsi průřez skrz celé 20. století: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922; *Dracula*, 1931; *Horror of Dracula* 1958; *Dracula A.D. 1972* a *Bram Stoker's Dracula*, 1992. Tyto filmy zároveň slouží jako zástupci dané doby – jednak co se vizuality týče, jednak z hlediska narativních proměn a (a to hlavně – tedy čím se budu zabývat především) proměn postavy Draculy a jejího vztahu k ostatním postavám.

Přestože je základní motiv totožný u všech pěti filmů (všechny vycházejí z původně literárního příběhu), každý se signifikantním způsobem liší od ostatních. V jednotlivých zástupcích, které tvoří jádro práce, je hlavní postava pojata odlišně (přestože byl ve dvou z nich do této role dosazen stejný herec). Tato skutečnost dává prostor k analýze diferencí mezi jednotlivými Draculy (nebo naopak také k poukázání na to, co mají společné), jeho vztahu k ostatním postavám (jaké proměny doznaly v každém zpracování), rozdílů narativní, ovlivnění filmů mezi sebou či do jaké míry jsou závislé na Stokerově románu (i když toto jen okrajově vzhledem k povaze práce). Je vhodné také ve stručnosti poukázat na technické možnosti filmů, které určovaly podobu filmů a logicky se vyvíjely spolu s postupující dobou.



## 2. Seznámení s literárním Draculou

Vzhledem k tomu, že všech pět filmů jsou adaptacemi původního románu irského spisovatele Brama Stokera, *Draculy*, vydaného v roce 1897, je na místě stručně vylíčit děj knihy, jelikož z něj vycházejí všechny scénáře (či podklady pro ně). Následující popis děje je tedy uveden pro snadnější orientaci v pozdějších komparačních a adaptačních výkladech.

Román je psán formou deníkových příspěvků různých osob, dopisů, telegramů, novinových článků a prepisů fonografických záznamů. Příběh začíná u Jonathana Harkera a jeho cesty do Transylvánie, kam se jakožto zástupce londýnské advokátní kanceláře vydává uzavřít kupní smlouvu. Hrabě Dracula (kupec), sídlící ve starém hradě, vyžaduje od Harkera pomoc s nejrůznějšími právníckými i dalšími věcmi, a úmyslně tak prodlužuje jeho pobyt. Harker si začne všimnout podivných věcí okolo hraběte, brzy mu také dojde, že jej drží jako vězně. Po několika týdnech hrůzy, již zažíval na hradě vinou Draculy, jeho podivných schopností a třech tajemných žen, se Harkerovi podaří uprchnout.

Mezitím Mina Murrayová, Harkerova snoubenka, odjíždí za svojí dobrou přítelkyní Lucy Westernovou do Whitby, kde pobývá v létě se svou nemocnou matkou. Lucy se právě zasnoubila s Arthurem Holmwoodem, a kvůli lásce k němu odmítla další dva nápadníky – Texasana Quinceyho Morrise a doktora Jacka Sewarda. Doktora Sewarda, ředitele sanatoria pro mentálně postižené, fascinuje jeden z jeho svěřenců, R. M. Renfield se svým soukromým potravním řetězcem, při němž chytá mouchy, na ně loví pavouky, a těmi pak krmí ptáky, o všem si pak vede podrobné záznamy.

Za podivné bouře dorazí do Whitby škuner Demeter s ještě podivnějším nákladem: několik beden hlíny a mrtvý kapitán uvázaný ke kormidlu. Kapitán byl poslední nalezený člen původně devíticenné posádky, která během cesty z Varny, kde započala cestu, začala záhadně postupně mizet. Podle lodního deníku byli námořníci přesvědčeni, že je s nimi na lodi *něco*, co tam rozhodně nepatří. Krátce na to, co škuner dorazil do Whitby, začíná Lucy vykazovat známky jakési podivné nemoci, při níž trpí náměsíčností, anémií a slabostí. Nikdo si s ní neví rady, až zoufalý doktor Seward zavolá na pomoc svého někdejšího učitele a přítele, odborníka na záhadné nemoci, profesora Van Helsinga.

Krátce po Lucyině onemocnění obdrží Mina dopis od sestry z budapešťské nemocnice, kde hospitalizovali Harkera se zánětem mozkových blan. Mina se okamžitě vydává na cestu za svým snoubencem, přičemž nechává Lucy v rukách doktora Sewarda a následně i Van Helsinga. Po následujících několika týdnech svádí Seward s Van Helsingem boj za záchranu Lucy, které se střídavě přitěžuje a ulevuje. Van Helsing již tuší, co se s ní děje, nic ovšem

neprozdí. Jedinými vodítky jsou postupný úbytek krve, dvě malé ranky na krku a bledost. Profesor se snaží léčit Lucy pomocí transfúzí krve a květů česneku, který rozvěšuje po jejím pokoji. Přes všechnu péči však Lucy umírá.

Po její smrti se do Anglie vrací Mina, teď již paní Harkerová, se svým novomanželem a zasáhne je zdrcující správa. Van Helsing si již začal spojovat jednotlivé body podivných událostí posledních týdnů, a jakmile se od Miny dozví o Jonathanových zážitcích na hradě Dracula, získá jistotu. Svá zjištění po kouskách dává svému příteli Jacku Sewardovi, poté i Holmwoodovi a Morrisovi a přesvědčí je, že Lucy není mrtvá, není však ani živá, a potýká se někde na prahu mezi těmito dvěma stavy. Všichni čtyři se tedy vypraví do Lucyiny hrobky, kde jsou poslední zbytky jejich pochybností vyvráceny skutečností, kterou zde zažijí: nemrtvá Lucy přepadává malé děti a sají jim krev. Na pokyn Van Helsinga tedy provedou opatření, které vysvobodí Lucyinu duši a dodají jí konečný klid – probodnou jí srdce kulem a uříznou hlavu.

Van Helsing pak k jejich čtveřici připojí ještě Minu a Harkera kvůli veškeré pomoci, již bude potřebovat ke svému následujícímu kroku, a tím je zničení netvora, který vytvořil z Lucy upíra. Muži nechají Minu v bytě doktora Sewarda, jenž je součástí jeho sanatoria, a vydávají se do Draculou pronajatého obydlí na obhlídku situace. Než vyrazí, Renfield úpěnlivě žádá, aby byl okamžitě propuštěn, jinak neručí za následky. Bedny přivezené škunerem z Varny obsahují hlínu, v níž byl Dracula pohřben, a do níž se musí před každým svítáním ukládat. Fakt, že se s sebou do Anglie přivezl několik desítek těchto beden, svědčí o jeho záměru vytvořit si v nové zemi své druhy. Muži při vstupu do Draculova sídla zjistí, že několik beden bylo odvezeno.

Během jejich průzkumné mise se však stane to, čeho se Renfield obával, a proč chtěl být propuštěn – Dracula si podmaní jeho myšlenky a donutí jej pozvat netvora do sanatoria, kde momentálně přebývá i Mina (upír nedokáže vstoupit do cizího domu, pokud není ke vstupu pozván; jakmile však jednou vstoupí, může se libovolně vracet). Dracula na Minu zaútočí, Mina to však považuje pouze za sen, nepřikládá tomu velkou váhu. Muži si ničeho nevšimnou a pokračují ve stopování Draculových beden po Londýně, kam je hrabě rozmístil. Když muži zjistí, že Dracula opětovně napadl Minu, je již pozdě – násilím ji donutil napít se z jeho vlastní krve, čímž u ní započal proces přeměny v upíra.

Muži začnou usilovněji pátrat po bednách, a všechny, které naleznou, sterilizují křížem, svěcenou vodou nebo hostií, aby do ní Dracula nemohl ulehnout. Tímto jej zahánějí do kouta, až nemá jinou možnost, než obrátit se k ústupu do své rodné země. Spiklenci jej však pronásledují s cílem zničit jej nadobro. Kvůli moci, kterou má upír nad Minou, se mu podaří hatit jejich plány na jeho dopadení ještě před příjezdem do Transylvánie, skupina se však nevzdává a bojuje do poslední chvíle. Těsně před příjezdem na hrad dojde ke konečnému střetu,

při němž Harker a Morris zabíjejí upíra, Texasan však na následky svých zranění umírá. Ještě před zničením Draculy nalezne Van Helsing rakve tří upírek a všechny ženštiny vysvobodí z jejich nemrtvého bytí stejným způsobem jako Lucy. Po smrti Draculy je Mina osvobozena od jeho vlivu i od procesu přeměny v upíra a stává se z ní opět smrtelník.

### 3. Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922, režie Friedrich Wilhelm Murnau

#### 3.1. Informace o filmu, zpracování

V současné době není *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* považován za zástupce hororového žánru, ale za výtvar německého expresionismu z počátku 20. let 20. století, u něhož je nejdůležitější ztvárnění nálady. V té době také horor jako žánrová kategorie ještě neexistoval (KOKES, 2012). „Pro expresionistické filmy bylo důležité výrazné, hyperbolizované herectví. Postavy jsme často mohli vidět na plátně křičet, plakat, intenzivně prožívat emoce a používat výrazná gesta. Namísto snahy o realistické ztvárnění, používali herci trhavé či taneční pohyby. Jejich vizáž byla intenzivní, mívali nápadný make-up. Hercovo tělo se stávalo vizuálním prvkem scény.“ (VOŠKOVÁ, 2015) Typickým (a snad nejznámějším) zástupcem tohoto uměleckého proudu ve filmu je *Kabinet doktora Caligariho* (1920, režie: Robert Wiene) se svými hravě deformovanými kulisami – významným prvkem expresionistického filmu. *Nosferatu* oproti tomu působí realističtěji, což vede k myšlence, zda jej vůbec lze považovat za plně expresionistický (o této skutečnosti se již delší dobu vedou spory (KOŁODYŃSKI, 1990, s. 19). Tato odchylka je dána i tím, že se z velké části natáčelo v exteriérech (na rozdíl od *Kabinetu doktora Caligariho* nebo filmu *Metropolis*, 1927, režie: Fritz Lang), v interiérech nebyly použity tak výrazně malované kulisy a atmosféra filmu směřuje více do tajemna až strašidelna.

Pokud si ovšem vezmeme prvky hororového žánru, dospějeme k názoru, že by *Nosferatu* mohl být za horor považovaný alespoň zčásti:

- přítomnost monstra vybaveného nadpřirozenými silami, jež používá k páchání škody či (a to spíše) k rozsévání zkázy a smrti; monstrum může být nemrtvá bytost (upír, zombie, démon), uměle vytvořená bytost vymknutá stvořitelově kontrole (Frankenstein, Golem), lidská bytost (sériový vrah) nebo zvíře (většinou odlišné od ostatních svého druhu, ať již uměle vyvolaným rozdílem – dílo lidských pokusů – či přirozeným)
- ponurá atmosféra bez známky humoru či zábavy

- působení na diváka, pocit divákova ztotožnění se s postavou (postavami), která se ocitá v situaci, kdy je usilováno o její zdraví či život (CARROLL, 1987)<sup>2</sup>
- přítomnost hrdiny, jenž díky svým schopnostem dokáže zničit monstrum (samozřejmě v závěru příběhu) (PROHÁSZKOVÁ, 2012).

Vesměs všechny výše uvedené prvky *Nosferatu* obsahuje, i když třeba ne v požadované míře: monstrum – upír – děsí všechny ve svém okolí, pro své nasycení zabije několik lidí (a způsobí smrt dalších desítek či stovek), film má ponurou atmosféru, navíc je adaptací hororového románu.

Jelikož se jedná o němý film, slova musela být suplována hereckým výrazem a gesty, podobně jako v divadelní hře. S divadlem spojuje *Nosferatu* i forma filmu – je rozdělen na pět aktů, kvůli omezeným technickým možnostem je také spousta scén statická.

V době vzniku filmu ještě neexistovala počítačová technologie, která by umožnila trikové efekty provádět digitálně, veškeré triky se proto řešily „manuálně“. Na příklad při záměru ukázat, že hrabě Orlok jako kočí žene koňské spřežení nebo jak vůlí pohání loď k vyšší rychlosti plutí, musel být natočený materiál přehrán vyšší rychlostí. Nebo při projíždění spřežení, vezoucího Huttera, lesem je záběr vytvořen negativem (či do negativu zpětně převeden) kvůli zvýšení napětí, navození dojmu tajemna – scéna připomíná pekelné spřežení jedoucí podsvětní krajinou.

---

<sup>2</sup> Pondělíček (1964, s. 125) mluví o tzv. psychologii diváka: na základě ztotožnění se s postavou a společném vnitřním prožívání jejich osudů divák poznává sebe sama, mohou se mu díky tomu i vracet vzpomínky z dětství.

### 3.2. Narativní způsob

Jakožto zástupce němého černobílého filmu je základní narativní metoda *Nosferatu* kombinací obrazu a vysvětlujícího textu smíchaná s hudbou. Jelikož musely němé filmy používat vizuální vyprávěcí metodu místo mluvy postav, herecký způsob ztvárnění děje a konání postav je podobný divadelnímu; tuto podobnost pak podporuje i rozdělení filmu na jednotlivé akty.

Pro pochopení děje bylo nutné hyperbolizovat i ta nejmenší gesta, aby pro diváka působila zřetelně. Na příklad když je ukázán Hutterův strach nad Orlockovým chováním poté, co se řízl do prstu a hrabě mu chce krev z rány vysát, vidíme Huttera couvat od hraběte se strnulými rameny, zakloněnou horní půlkou těla dozadu a vykulenýma očima – velice přehnaně zahráno, pro němý film však nezbytně demostrovaná reakce.

Co nelze vyjádřit gesty, dovysvětluje text, který prokládá scény doplňujícími informacemi či přímou řečí, jež samozřejmě nemůže být vyslovena. Text má podobu listu pergamenu s písmem podobným švabachu – forma samozřejmě musí korespondovat s celkovou vizualitou filmu, jenž je adaptací gotického románu. Text je koncipován jako zápisky jakéhosi neznámého vypravěče, kterými diváka uvádí do děje, vysvětluje mu souvislosti a podává informace o upírech. Posledním ze jmenovaných v podstatě nahrazuje Van Helsinga, jenž v ostatních adaptacích plní funkci informátora, když o upírech, jejich moci a způsobu zničení poučuje nejen ostatní postavy, ale zároveň i diváka. Vypravěč není v celém filmu jmenován ani ukázán, jediná bližší informace o něm je, že také bydlí ve Wisborgu, hlavním dějišti příběhu. „Mluvení“ v první osobě a angažování se v příběhu pomocí vyjadřování svých myšlenek vede k očekávání, že alespoň na závěr příběhu se divák dočká poznání, *kdo* vlastně je ta osoba, která jej celou dobu provázela; bohužel se nic takového nestane. Filmu je tím ubíráno na celistvosti a je evokována jakási nedokončenost, roztržitost.

Z hlediska obrazu a kompozice působí film na diváka vtíravě nesouměrnou strukturou. Některé záběry jako by tam ani nepatřily či nemají v danou chvíli žádný význam. „*Fragmentární záběry krajiny, sled obrazů jako ve snu nespojitých, obrazů ilustrujících sekvence Hutterovy cesty a povoz vyjíždějící mu naproti, působící díky použití negativního materiálu neskutečně, netvoří žádnou syntézu. Fantastický svět i svět reálný existují podle stejných zákonů vedle sebe. ‚Přirozený‘ pořádek neustále narušuje*

*přítomnost znepokojivých detailů: přes louku na úpatí Karpat proklouzne hyena – ale možná je to vlkodlak, jak se domnívají vesničané; v měsíčním svitu pádí splašení koně; v sekvenci přednášky profesora Bulwera – zdánlivě nesvázané s dějem – o upířích formách v přírodě ukazují detailní záběry rostliny požírající hmyz a polypa pohlcujícího rybu. Šílený Knock, který tuší příchod ‚Mistra‘, chytá ve své cele mouchy a jí je jako pavouk.“ (KOŁODYŃSKI, 1990, s. 20 - 21)*

Z tohoto hlediska je narativní postup místy nesouvislý, „zadrhává se“ – divák nechápe scénu, kterou právě shlédl a která působí, jako by byla vložena do jiného záběru, a než nad ní dokáže zapřemýšlet, děj pokračuje v původní linii. „*Potom se objevují ‚objektivní‘, stylizované texty knihy o upírech. Motiv Huttera a Ellen bezprostředně nenavazuje ani na ‚přednáškovou sekvenci‘ profesora Bulwera, ani na peripetie Knocka, jehož po útěku z blázince pronásleduje v gotických uličkách Wisborgu dav. V podstatě však tato mnohvrstevná struktura, dramaturgicky nespojitá, plní svou úlohu: podtrhuje všeobecný dojem iracionalismu.*“ (IBID., s. 21)

Expresionismus, založený na subjektivitě, iracionalismus ve filmu zdůrazňuje. Oproti jiným dílům německého filmového expresionismu, např. již zmíněnému *Kabinetu doktora Caligariho* (1920, R. Wiene), je *Nosferatu* více realistický, co se týče kompozice a záběru. Účelové nasvícení scény zde hraje roli převážně jen v záběrech s Orlockem, aby se zdůraznila hrůza vycházející z postavy netvora a odlišila jej od ostatních „normálních“, smrtelných postav. Velký skok od *Kabinetu* je také natáčení v exteriérech. Expresionismus si výrazně pomáhá kulisami, díky nimž může korigovat recipientovo smyslové vnímání mizanscény. Ta chce dosáhnout deformace vnímání v závislosti na tom, jakou emoci chce v dané scéně vyvolat. *Nosferatu* oproti tomu využíval převážně exteriéry, přírodní scenérie, kde se nemohl tolik expresionisticky realizovat, na druhou stranu je tím celkový dojem filmu realističtější.

Důležitou roli ve vyprávění příběhu zde hraje hudba. Vyplňuje ticho němému filmu a navozuje atmosféru, kterou by divák neměl příliš šanci poznat a pochopit. Hudbou je zde řečeno mnohé: když se Hutter chystá na cestu do Transylvánie, těší se na výhodný prodej, který hodlá uskutečnit – hudba má lehký tón; když se strašidelně vypadající hrabě objevuje ve dveřích Hutterova pokoje, zatímco ten se strachy krčí pod peřinou – hudba navozuje nepříjemný pocit pomocí střídání táhlých tónů s úsečnými, není vyloženě dramatická (dramatickou hudbou je oznamován příjezd Orlockova kočáru), aby vyvolala pocit strachu, ale k tomu, aby byl divák napjatý, to stačí.

### 3.3. Vztah k jiným postavám

Každý z nespočtu filmů o Draculovi má svoje vlastní autorské pojetí, které se do jednotlivých děl promítá nejen vizuálně, ale také narativně, ideologicky a vztahově. Proto je každý draculovský snímek odlišný od všech ostatních. Kvůli svým problémům s autorskými právy, které Stokerův dědic odmítl prodat, stojí Nosferatu trochu stranou linie ostatních filmů.

Aby se film mohl natočit, scénárista Henrik Galeen musel pozměnit vše od jmen až po místa. Myšlenku původního Stokerova románu zachoval, i když značně upravenou. Základní dějová linie víceméně kopíruje tu Stokerovu, i když samozřejmě se zásahy autora scénáře.

*„... ačkoliv [Galeenův scénář] redukuje počet osob (nejpodstatnější bylo vypuštění ‚hubitele upírů‘ Van Helsinga) a s ohledem na autorská práva mění jejich jména. Románový Dracula vystupuje na plátně jako Nosferatu, nenajdeme tu ani Londýn, ale ‚starosvětské město ve stylu čtyřicátých let minulého století‘. V dochovaném scénáři se toto město nazývá Wisborg, ale v titulcích anglické kopie to jsou Brémy. Natáčelo se v Lübecku, Výmaru a Lüneburgu. A také ve slovenských Karpatech – ve filmu je to Transylvánie, vlast upírů.“ (IBID., s. 20)*

Kołodzyński stručně popsal dějovou linku filmu v jednom odstavci, z něhož lze jednoduše vyčíst změny provedené oproti původnímu dílu a základní vztahy postav: *„Mladý zprostředkovatel obchodu s nemovitostmi Hutter se před cestou do Transylvánie loučí s manželkou Ellen, kterou sužují zlé předtuchy. Na příkaz svého zaměstnavatele Knocka má Hutter nabídnout hraběti Orlovi dům ve Wisborgu. Neví, že se Knock zabývá černou magií a že hrabě Orlok je upír Nosferatu. Hutter se po prodělání nebezpečné cesty horskými pustinami stává obětí a vězněm upíra. Nosferatu, okouzlen Elleninou podobiznou v Hutterově medailónku, se vypraví po moři do Wisborgu a usmrtí na lodi postupně všechny námořníky. Když loď vpluje do přístavu, vylézají z podpalubí krysy a roznášejí po městě nákazu. V noci za nimi vystupuje na pevninu upír. Hutter se ze svého vězení osvobodí příliš pozdě, aby mohl varovat před nebezpečím. Ellen odhalí ve staré knize o upírech příčinu nákazy a rozhodne se obětovat vlastní život: dobrovolně se oddá upírovi, a toho zničí záblesk vycházejícího slunce.“ (IBID., s. 20)*

Hned první vztahová osa hrabě Orlok – Knock nabízí vysvětlení příčiny pozdějšího zla ve Wisborgu. Knock si zahrává s černou magií a zná pravou podstatu



hraběte Orloka. Posláním Huttera prodat hraběti sídlo ve Wisborgu, kde se usadí, v podstatě pozve Knock netvora hodovat na svých susedech. V přeneseném významu je to tedy Knock, kdo přivodí městu záhubu. S blížícím se příchodem hraběte do Wisborgu začne na Knocka působit upírova temná síla, která mu zatemňuje mozek a naplňuje smysl života v touze připojit se ke „svému pánovi“, jak Orloka nazývá. Z opačného pohledu není zjevný jakýkoliv zájem Orloka o svého nového samozvaného poddaného, žádné navázání kontaktu, zasvěcení do svého plánu ani slib odměny jako motivace k loajalitě.

Vztah Orloka s Hutterem má stejný základ jako v předloze: Hutter je poslán k hraběti uzavřít kupní smlouvu nového domu, opouští tedy ženu a bezstarostně se vydává na cestu. Již po krátké době v Orlokově hradu pozná, že mu hrozí nebezpečí. Hrabě, uchvácen Elleninou fotografií, nechá Huttera napospas osudu ve svém hradu a žene se do Wisborgu. Hutter však již ví, kým je hrabě doopravdy, žel nemá prostředky, aby se dopravil do Wisborgu dříve než Orlok. Nedokáže tedy zvrátit katastrofu, která město postihne. Když do Wisborgu konečně dorazí, Ellen je již v moci netvora, a jakkoliv se jí snaží zachránit, ve své snaze neuspěje.

Orlok Huttera nejprve považuje za prostředek k přemístění svého působení, pomyslný most, po kterém se legálně dostane do cizí země. Po zahlédnutí obrázku Hutterovy ženy však důmyslný plán a přípravy urychlí, aby mohl okamžitě vyrazit na cestu do Wisborgu. Huttera nepovažuje za hrozbu stejně jako žádného jiného člověka, a to kvůli své síle a schopnostem. Pravděpodobně původně zamýšlel učinit z něj svou první wisborgskou oběť, ve spěchu se však poté již neobtěžoval, neboť nepředpokládal, že by bylo nutné zbavit se Huttera jako svědka. O to překvapivější je skutečnost, že Hutter mu nakonec plán nepřekazí, jelikož toho není schopen.

Oproti předloze je vztah hraběte a Huttera značně zjednodušený, Hutter v Orlokově sídle nezažije tolik hrůz jako Jonathan Harker v tom Draculově. Při zoufalém pokusu o útěk se Harker toužil dostat pryč ze zlovolného místa, jak nejdále mohl, a když se mu to podařilo, nechal poslat pro Minu, které hrozilo nebezpečí, aby ji měl u sebe a na očích, a také aby byla pryč z Londýna, kam se přemístil hrabě. Díky prožité hrůze neměl tendence hnát se zachránit Londýn a jeho obyvatele před bestii, na své zdravému rozumu odporující zážitky chtěl zapomenout. Hutter byl odhodlaný bránit svoji ženu v místě netvorova nového pobytu, kde jí (a všem ostatním) hrozilo bezprostřední nebezpečí. Nakonec to však byl Harker, kdo se hraběti stavěl do cesty při

realizaci jeho plánů, ne Hutter.

Poslední – a pro rozuzlení děje nejdůležitější - vztahovou vazbu v *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* tvoří Orlok a Ellen. Hutterova žena je příčinou uspíšení Orlokových příprav na zamoření nové země, na druhé straně je ale také pro obyvatele Wisborgu jedinou spásou. Tato velice senzitivní žena ucítila nebezpečí ještě předtím, než vůbec vzniklo, a jakmile hrabě zaměřil svou pozornost jejím směrem, Ellenina mysl se mu neubráníla a nechala se ovládnout. Během spánku upíra, kdy její mysl patřila zase jen jí samotné, zjišťovala o netvorovi a způsobu jeho přemožení informace, na základě kterých se rozhodla obětovat se, aby byl netvor zničen. Orlokův chtíč neprohlédl lest, jež na něho byla nastražena, a nedočkává snaha získat to, o co celou dobu usiloval, jej nakonec zahubila. Útěchou mu mohlo být alespoň vytoužené ochutnání Elleniny krve těsně před svým konečným zánikem.

Jak již bylo zmíněno výše, zcela zde chybí postava Van Helsinga, která v původním románu i ve všech adaptacích zprostředkovávala důležité informace o upírech a jejich zničení, Draculův úhlavní nepřítel a důležitá osoba pro skoncování s ním (a dalšími upíry). Byl to právě Van Helsing, který dal dohromady skupinu lidí se společným cílem a vedl ji. Bez něj by Harker nedokázal nelézt odvahou postavit se hraběti, naopak – s postupem času by hrůzu, jež se mu přihodila v Draculově sídle, pravděpodobně vytěsnil; další postavy by proti upírovi nemohly bojovat, jelikož by neměly tušení, s čím se potýkají, natož aby věděly, jak se bránit či zaútočit.

Van Helsing je tedy naprosto zásadní postavou, kterou i přes svoji důležitost Henrik Galeen zredukoval na minimum do vcelku zbytečné postavy profesora Bulwera. Ten zde má své místo pouze jako odborník, jenž svým studentům prostřednictvím praktických vědeckých ukázek s polypem a masožravou rostlinou demonstruje život živící se jiným životem. V přeneseném významu je tak divákovi vysvětlen princip vampyrismu. Tato znalost však pro postavy ani děj nemá žádný zásadní význam, jelikož si podle všeho Bulwer není vědom existence skutečného upíra, tím pádem se o svoji znalost nemůže podělit s Ellenou ani Hutterem (kteří jako jediní ví, s čím mají co dočinění) a nakonec ani není schopen Ellen zachránit. K tomuto všemu není zpočátku ani jasné, jakou souvislost v ději profesor Bulwer vůbec zastává; tato souvislost se projevuje až na konci, kdy zoufalá Ellen, rozhodnutá obětovat se Orlokovi pro záchranu města, pošle Huttera, aby profesora přivedl. Z tohoto aktu však nepoznáme, zda žena pocíťuje naději, že jediný Bulwer by byl schopen jí pomoci (a proč zrovna on?), nebo

zda se snažila pouze odlákat Huttera, aby mohla provést svůj plán (nebo dokonce obojí).

Ať byla zamýšlena jakákoli varianta, stále nám zůstává fakt, že profesor Bulwer je postava, která do děje filmu nijak nezasáhla. Že je Orlok upír, bylo divákovi naznačeno několikrát, a „návod“, jak se s ním vypořádat, si Ellen sama přečetla. A pokud chtěla Ellen odlákat Huttera pryč, mohla jej stejně dobře poslat i za kýmkoliv jiným. Původní význam Van Helsinga tedy přešel do postav Huttera a Ellen.

## 4. Dracula, 1931, režie Ten Browning

### 4.1. Informace o filmu, zpracování

Ted Browning, tvůrce hororových snímků rané éry filmu (*London After Midnight*, 1927, *Freaks*, 1932 nebo *Mark of the Vampire*, 1935) si jako hraběte Draculu do svého díla vybral Belu Lugosiho. Tento maďarský emigrant připlul do USA v roce 1920 a hned na to zakotvil v Maďarské divadelní společnosti v New Yorku, z jejíhož angažmá volně přecházel k filmu a zpět (BIOGRAPGY). Jeho první filmy byly němé, problém s anglickou výslovností, s níž se potýkal, zde tedy neznamenal překážku. V roce 1927 získal roli Draculy ve stejnojmenné divadelní hře na Broadwayi, ve které exceloval několik let. Jeho přízvuk dodával postavě elegantního hraběte určitý „šmrnc“, u publika byl tehdy velice oblíbený.

Styl, s jakým performoval Draculu na divadelních prknech, si vzal s sebou i do filmové role Draculy v Browningově díle, což mu zajistilo úspěch i na plátně. Přízvuk, aristokratické vystupování a rozvážné pohyby činily postavu tajemnou rozdílným způsobem, než jak ji ztvárnil Max Schreck v *Nosferatu*. Zde lidi neodpuzovala, ba právě naopak – lidé k ní byli přitahováni kouzlem osobnosti, jež Lugosiho Dracula zajisté měl. Dalším aspektem byl uhrančivý pohled, kterého filmaři docílili speciálním nasvícením Lugosiho uhrančivých očí a staženého černého obočí pomocí dvou světelných kruhů (každý pro jedno oko) v záběru s černým pozadím.

Filmové triky byly ve 30. letech 20. století stále ještě v plenkách (ve srovnání se zbylými třemi draculovskými filmy), po technické stránce je tedy snímek natočen vcelku jednoduše. Při jízdě kočárem musí cestující výmoly na cestě sami předvádět přehnaným hopsáním. Proces přeměny Draculy či jeho upírek v netopýry nikdy neuvidíme – vždy jen podobu před proměnou a podobu po proměně v dalším záběru. V rozlehlém a strašidelně pustém Draculově sídle žijí pásovci – v době vzniku filmu tato zvířata nepochybně figurovala na seznamu podivných stvoření a byla dostupná k vypůjčení filmařům, aby je mohli použít jako strach nahánějící živočichy, korespondující s atmosférou polorozbořeného strašidelného hradu. Když Dracula prochází pavučinami, visícími ve velkých provazcích přes celé schodiště, projde jimi skrz, aniž by je potřhal či mu zůstaly na šatech – již ze záběru lze poznat, že Lugosi ve

skutečnosti procházel až za pavučinami; aby mohl projít skrz pavučiny a neporušit je, vyžadovalo by to počítačového triku, v té době ještě nedostupného. Draculova podoba jakožto netopýra je (dnes již pro většinu diváků legrační) umělé zvíře zavěšené na tenkých provázcích, kterými je pohupováno nahoru a dolů. Loď, kterou pluje Dracula s již věrným Renfieldem do Londýna, se kymácí ve strašlivé bouři. Záběr na téměř překlápějící se loď byl vytvořen pomocí malého modelu lodě, s nímž bylo na zvlněné hladině obraceno z jedné strany na druhou (pravděpodobně také pomocí provázků).

Dracula nikdy není zobrazován, jak vstává z rakve – je udržován dojem vznešenosti a tajemna, což by takováto scéna jistě narušila. Místo toho vidíme dlouhé prsty, které se derou zpod víka rakve, a v následujícím záběru již vzpřímenou postavu upíra stojící vedle rakve.

Lugosi po celou dobu udržuje vzpřímený postoj matadora s absolutně rovnými zády, který změní pouze ve výjimečných případech – když se ocitne v blízkosti kříže či zrcadla. V tu chvíli diváka překvapí prudká reakce ve formě příkrčení, nahrbení či bojovného výpadu, jež působí protichůdně vzhledem k předchozímu a následujícímu okamžiku, kdy je hrabě opět distingovaný, vznešený, klidný a s rovnými zády. Ve zbytku filmu není žádná situace, která by diváka polekala, po prvním takovém výpadu však zůstává ve střehu a napjatý.

Z dnešního pohledu bychom mohli tento film považovat spíše za napínavé drama s fantazijními prvky, nicméně v době svého vzniku diváky děsila představa manipulování mysli pouze silou vůle – přednost, jíž Lugosiho Dracula oplýval.

## 4.2. Narativní způsob

Oproti Nosferatu není v této adaptaci téměř žádná hudba. Úvodní titulky doprovází Labutí jezero, což působí rozporuplně vůči motivu příběhu. Ve zbytku filmu se téměř žádné hudby nedočkáme, přednější jsou konverzace a děj ve vizuálním smyslu. Zde hudba nehraje žádnou roli, tato skutečnost však také přispívá do způsobu narace: hrobové ticho udržuje diváka v napětí stejným způsobem jako vypjatá dramatická hudba. Diváci němých filmů byli natolik přivklí hudbě k promítání filmu, že absolutní ticho Browningova *Draculy* působilo samo o sobě nezvykle a strašidelně (THE NITRATE DIVA).

Éra němých filmů již pominula a díky technickému pokroku si divák mohl začít užívat konverzace postav ve chvíli, kdy probíhaly. O tom, že hrabě Dracula je upír, bychom se mohli dozvědět postupně prostřednictvím náznaků v řeči nebo v chování postav jako v původní předloze (bylo by to jednodušší než v němém filmu, kde musela být většina skutečností vysvětlena textem či přímo ukázána, aby byla pochopena), avšak hned v prvních minutách filmu nám tuto informaci podá hostinský vítající Renfielda. Již od začátku tedy známe Draculovo tajemství – některé věci jsou tím pak předvídané či očekávané dopředu, a divák je tak trochu ochuzen o napětí. Jako např. když se Dracula malou Istí seznámí s doktorem Sewardem, Lucy a Minou, divákovi je jasné, že minimálně jeden z přítomných se stane upírovou obětí.

Film nemá žádného vypravěče, který by uvedl do děje či vysvětloval různé události, jevy a chování postav, především co se Draculy a upírů týče, poslední zmíněnou pozici však zastává hlavně Van Helsing (pokud nepočítáme transylvánského hostinského, který již diváka zasvětil do toho, co znamená být upír, hned po úvodu filmu).

Celý film působí narativně poněkud plošně, nenechává prostor přílišné imaginaci diváka, kromě nedostatku detailů, zásadních pro příběh. Těmi jsou třeba ranky na krku od kousnutí upírem (znamení, že pro oběť již není úniku), které zde však vůbec nejsou ukázány, pouze se o nich mluví. Nebo krev – v celém filmu nalezneme všehovšudy dvě kapky krve z Renfieldova říznutí o svorku na papír. Krev sice nemá v nebarevném filmu příliš význam, divák 30. let však byl zvyklý si barvy domýšlet.

Jistou snahu o přenechání prostoru pro představivost diváka přece jen nalezneme: „*Je však třeba přiznat, že aspoň počáteční sekvence se vyznačují určitou*

*silou představivosti. Prázdné pokoje a síně naplň rozbořeného zámku, obrovské pavučiny překrývající obraz, podivná zvířata hemžící se v pozadí – to všechno vytváří specifický rámeček pro příchod upíra.“ (KOŁODYŃSKI, 1990, s. 39)*

Nadpřirozeno (a nepřirozeno) je zde ukazováno prostřednictvím určitých znaků. Stejně jako v *Nosferatu* i zde představují určitá zvířata symbol temných sil. V *Nosferatu* to byla hyena, nepříliš populární zvíře vnímané negativními konotacemi kvůli jeho domnělým vlastnostem, zde je to např. pásovec, především kvůli svému podivnému vzezření. Tato adaptace je také jediná, která ukazuje netopýra jako jednu z upírových animálních podob.

### 4.3. Vztah k jiným postavám

Browningova adaptace z roku 1931 je z hlediska postav a jejich vztahů podobně jako *Nosferatu* variací na téma „jak vykouzlit film o Draculovi trochu jinak“, přestože se Browning nepotýkal s problémy s autorskými právy jako Murnau. Stejně jako v *Nosferatu* je i zde patrná redukce postav spjatých s Draculou, i když ne v takové míře. Setkáváme se tedy s Minou, Lucy, Van Helsingem, Renfieldem, Harkerem a doktorem Sewardem, největší význam však mají první čtyři jmenovaní.

První na scénu vstupuje Renfield, realitní makléř, zajišťující hraběti pronájem opatství Carfax. Hned od prvního osobního kontaktu si Dracula začíná podrobovat Renfieldovu mysl – potřebuje pomocníka, který by plnil jeho vůli a pomohl mu dopravit se přes moře do nové země (jelikož je za dne bezmocný). Draculovo zmocňování se Renfieldovy mysli je ukazováno jako hypnotizování při pohledu hraběcích mesmerických, vytřeštěných očí. Účinek je umocňován speciálním nasvícením očí, zatímco zbytek obličeje a pozadí scény zůstává ve stínu či v úplné tmě.

Renfield na Draculově hradě nezažije žádné hrůzy, které si musel vytrpět Harker, nepobyl tam ani tak dlouho. Již první večer mu hrabě sdělí, že spolu zpět do Anglie odplují následující večer na Draculou pronajaté lodi. Jediné, co Renfielda znepokojuje, jsou jevy, kterých byl při cestě na hrad svědkem (netopýr letící nad koňmi, kočár bez kočího, vlčí vytí), a zlověstně sugestivní osobní kouzlo hraběte. Tři Draculovy upírky se na něj sice chtějí vrhnout, Renfield v té chvíli ovšem leží v bezvědomí, vystrašen opět netopýrem, Dracula je navíc okamžitě zažene.

Při plavbě škunerem s názvem Vesta je Renfield již zcela v Draculově moci, posedlý jeho slibem o dostatečném přísunu „*životů, ne lidských, jen nějakých nepatrných, ale s krví*“ (DRACULA, 1931, 00:19:03), přesvědčen o moci krve jiný živočichů, která mu zajistí věčný život. S touto utkvělou představou zcela mimo realitu je Renfield při příplutí do Whitby jako jediný přeživší cestující škuneru plného mrtvol (celá posádka padla Draculovi za oběť) převezen do „blázince“, sanatoria doktora Sewarda.

Dracula jej nadále nepovažoval za hodného záchranu ze spáru psychiatrů, jelikož jej už nepotřeboval; na pevnině se o sebe dokáže postarat sám. Renfieldova mysl však nezvládla Draculovu intervenci, a po bezprostředním opuštění dále pokračovala v bludných představách, které měla slíbeny. S postupem času v ní začínají probleskovat



záchvěvy nesouhlasu s Draculovým jednáním, když hrabě obrátí svou pozornost k Mině, a probudí se v něm soucit, když se snaží varovat doktora Sewarda a Van Helsinga o upírově záměru. Dracula si tedy opět začne vynucovat Renfieldovu plnou loajalitu (pro zajištění hladkého průběhu svého plánu) pomocí příslibu dalších tvorů k pozření.

Renfield zde sehrál značně rozdílnou roli než ve Stokerově románu: jednak díky částečnému převzetí Harkerovy role coby zprostředkovatele upírové cesty do nové země a jednak z hlediska příčiny své duševní choroby – že si krví živočichů zajistí nesmrtelný život, začal chápat až po střetu s Draculou; Stokerův Renfield touto duševní poruchou trpěl již předtím, než se do jeho citlivé mysli vloudil Dracula, o to snadněji si však blázna získal, když mu slíbil životy, jež mu zajistí vytouženou nesmrtelnost. Renfieldovu poslušnost navíc netvor potřeboval, aby mohl vstoupit do sanatoria (upír musel být do jakéhokoliv domu prvně pozván, aby dokázal překročit jeho práh, poté již mohl vstupovat podle libosti).

Tím se opět dostáváme k otázce, proč by hrabě dále stál o Renfieldovu loajalitu poté, co byl do domu již pozván samotným majitelem, tedy doktorem Sewardem. Odpovědí by možná mohl být důvod, že nestál o vyzrazení svého plánu – na druhou stranu by bláznovi jeho přeludy stejně nikdo nevěřil.

Lucyina role posloužila podobně jako v knize demonstrace toho, co se s člověkem stane po proměně v upíra. Jejím dalším významem bylo ukázat seduktivní kouzlo vampyrismu. Zde se již zlehka začíná vkrádat sexualita, neodmyslitelně spjatá s většinou filmových adaptací Draculy (i se Stokerovým románem), která v dalších filmech postupně graduje. Hrabě Lucy uchvátil, proto jej později pozvala do své ložnice aktem otevření okna dokořán. Dracula Lucy proměnil v upíra velice rychle – nevystupovali zde žádní gentlemani bojující za její záchranu.

V původním prameni svedla Lucyina smrt významnou roli: protнула cesty několika postav, které poté pro její památku a pro bezpečí další zamýšlené oběti vyrazily vstříc zničení netvora. Zde se teprve po Lucyině skonu objevil na scéně profesor Van Helsing, vyšetřující příčinu její smrti.

Pro Draculu byla citlivá Lucy snadnou obětí, zvláště poté, co hned po seznámení propadla jeho aristokratickému vystupování a představě o vznešeném hraběti a jeho romantickém, zpola zchátralém starém hradu v tajemné, vzdálené Transylvánii. Na jeho seznámení reagovala recitováním citátů o smrti a mrtvých, mohla tedy z přítomnosti hraběte vycítit smrt, která ji jakýmsi podivným způsobem přitahovala.

Mina, zde dcera doktora Sewarda, je Draculou napadena krátce po Lucyině smrti. Na rozdíl od své přítelkyně nevykazovala žádné známky okouzlení hrabětem, naopak – posměšně parodovala Draculova slova a dobírala si Lucy za její náklonnost k hraběti. Stejně jako románová Mina se tato nezamýšlela vydat hraběti dobrovolně, jakmile však Dracula okusil její krev, začalo ji k němu neviditelné pouto zcela hypnoticky táhnout. Při návštěvě hraběte u Sewardových po Draculově kousnutí Miny dívka roztouženě přijímá Draculovu pozornost, směřovanou k ní, reaguje na jeho osobu a těší se z jeho pohledu na ni – další známka spojení vampyrismu a sexuality.

V porovnání se svou původní verzí se snažila zapírat, co se s ní doopravdy stalo: „*Nějakou chvíli jsem ležela v posteli a četla si. Zrovna, když jsem začínala usínat, uslyšela jsem výt psy. Když se dostavil sen, viděla jsem celou místnost zaplněnou mlhou. Byla tak hustá, že jsem sotva viděla lampičku stojící u postele, malou jiskřičku v mlze. Pak jsem uviděla dvě rudé oči zírající na mne a bledý, sinavý obličej, vystupující z mlhy, který se více a více přibližoval. Na tváři jsem ucítila jeho dech – a pak jeho rty... A ráno potom jsem se cítila tak vyčerpaná. Jako by ze mne byl vysán všechn život.*“ (IBID., 00:38:07)

Když ji poté Van Helsing donutil, aby ukázala místo, kde se zmíněné rty dotkly její kůže, vzpírala se a nechtěla nic prozradit; když jí nakonec profesor stáhl šálu z krku a uviděl dvě malé ranky, zahanbeně svésila hlavu.

Původní Mina dobře věděla, co je netvor zač, a dobrovolně by se mu nevydala. Bohužel však byla přemožena a násilím donucena vytrpět nejen vysátí vlastní krve upírem, ale následně také vypít Draculovu krev, jež ji měla proměnit ve stejné monstrum. Stalo se tak zčásti z pomsty Draculy vůči jeho pronásledovatelům, kteří se snažili Minu ochránit.

Zde však nebyl k pomstě důvod – to nás spirálou vrací zpět k náznakům sexuality: Dracula chtěl Minu proměnit v upíra, mít ji ve své moci a blízkosti, což naznačuje i její únos do jeho pronajatého opatství v blízkosti domu a sanatoria doktora Sewarda. Ještě předtím než se jí zmocní úplně, začne Mina krátce po kousnutí vykazovat známky proměny: kromě bledosti způsobené ztrátou krve a únavy přes den začíná v noci ožívat, koketuje s Harkerem, lačně hledí na jeho krční tepnu, a dokonce jej málem kousne – znaky podobnosti s Draculou a jeho seduktivností.

Miny chování pod vlivem Draculy připomíná trans nebo náměsíčnost, poslušně kráčí za hrabětem do kobky opatství, kde ji hodlá uložit a kde sám přespává.

Když Van Helsing zabodne hraběti kůl do srdce, Draculovo spojení s Minou způsobí, že se Mina svíjí v bolestech, jako by bodnutí také cítila – tak silné jejich pouto je.

Profesor Van Helsing, uznávaný vědec, je doktorem Sewardem požádán o pomoc při řešení záhady Lucyiny smrti. Po krátkém bádání dospěje profesor k závěru, že se potýkají s nemrtvými: „*Ano, Nosferatu. Nemrtvý. Upír.*“ (IBID., 00:31:55) A připojuje vysvětlení: „*Upír útočí na hrdlo. Zanechává dvě malé ranky, bílé s rudými středy.*“ (IBID., 00:32:02) Doktor Seward protestuje pouze vlažně, záhy Van Helsingův názor přijímá, jakkoliv nesmyslný se zpočátku zdá. Když se poté Van Helsing a Dracula poprvé setkají, profesor je lehce roztržitý, myšlenkami u Minina vyprávění o zlém snu. Hrabě zůstává distingovaný a prokazuje profesorovi úctu a uznání, když jej označí za „*mimořádného vědce, jehož jméno znají dokonce i v divoké Transylvánii*“ (IBID., 00:41:15). Zatím nemá důvod označit Van Helsinga za nepřítele, neboť ani Van Helsing v té chvíli nepovažuje Draculu za nepřítele.

Když si krátce na to profesor všimne, že se postava hraběte neodráží v zrcadle, je chvíli v šoku, pak si však vše uvědomí a lstí dá Draculovi najevo, že jej odhalil: nechá hraběte myslet si, že by profesorovi mohl s něčím pomoci, a pak mu před obličejem otevře krabičku se zrcátkem uvnitř. Upír reaguje naprosto instinktivně – vyrazí profesorovi krabičku z ruky s výrazem zvířete zahnaného do kouta. Během následující chvíle si uvědomí, že byl kompromitován přímo před zraky doktora Sewarda a Harkera, hned však vklouzne zpět do své role uhlazeného gentlemana a s důstojností se pokusí o vysvětlení: „*Doktore Seward, velice se omlouvám. Nenávidím zrcadla. Van Helsing to vysvětlí.*“ (IBID., 00:43:55)

Van Helsing se tváří velice potěšeně nad svou mazaností, tím spíš, že sám Dracula uzná jeho dedukční schopnosti: „*Na člověka, který ještě neprožil ani jeden celý život, jste velice moudrý muž, Van Helsingu.*“ (IBID., 00:44:16) Tento výrok obsahuje zároveň chválu a skrytou výhružku – Dracula dává najevo, že on je tím, který na světě přebývá již několik staletí, a tomu se nikdo z přítomných nemůže rovnat, dokonce ani Van Helsing, jakkoli moudrým se zdá být.

V tuto chvíli si je již Dracula vědom svého protivníka, přesto je schopen relativně klidně (alespoň navenek) a důstojně odkráčet ze společnosti Van Helsinga, Sewarda a Harkera, jelikož spoléhá na lidskou racionalitu, která se příběhům o nemrtvých upírech bude vzpírat, přesně jak poznamenal Van Helsing: „*Síla upíra spočívá v tom, že v něj lidé neuvěří.*“ (IBID., 00:45:32)

Při jejich příštím střetu si již oba nepokrytě vyhrožují, i když stále ještě na gentlemanké úrovni. Dracula ve van Helsingovi cítí hrozbu a snaží se jej slovně zastrašit, Van Helsing však není slaboch, který by utekl. Když upír pochopí, že profesor je bojovník a lehce se nevzdá, pokusí se jej ovládnout pomocí síly své mysli. Van Helsingova vůle je však silná, a přestože to zpočátku vypadá, že podlehne, v neviditelném poměrování sil „dobra a zla“ nakonec zvítězí. Dracula poté ještě naposledy zkusí Van Helsinga udolat – tentokrát přímým atakem –, profesor je však připraven a upíra zažene krucifixem.

Po tomto fiasku se Dracula odhodlá k zoufalému poslednímu činu: unese Minu do své kobky v pronajatém opatství, kde si naivně myslí, že je Miny blízcí (a Draculovi pronásledovatelé) nedostihnou. Van Helsing s Harkerem je naleznou v době, když již končí noc a upír uléhá do rakve. V tu chvíli se stává bezmocným proti Van Helsingovu kůlu vraženému přímo do upírova srdce.

Dracula s Van Helsingem jsou v této adaptaci rovnocennými soupeři, poměřující své síly. Přestože má Dracula před Van Helsingem náskok z hlediska věku, Van Helsing tuto skutečnost dokáže využít ve svůj prospěch a obrátit proti upírovi – za staletí netvorovy existence se našli lidé, kteří své poznatky o něm sepsali do pramenů, z nichž poté mohl profesor čerpat. Dalo by se i říci, že od chvíle, kdy se Van Helsing připojí k ději filmu, má díky svým znalostem upírů a způsobu jejich zničení nad Draculou navrch; tuto výhodu po celou dobu konfliktu neztratí.

Harker zde ztvárňuje spíše pomocnou postavu, která výrazně neovlivňuje děj. Jakožto Minin snoubenec samozřejmě pomáhá při zničení netvora a záchraně Miny, zásadní význam při vývoji příběhu však nemá.

Doktor Seward, Minin otec, je důležitým článkem mezi všemi postavami: jako majitel sanatoria pro duševně choré má na starosti Renfielda a setkává se s jeho touhou po pozřívání jiných životů. Jako majitel pozemků sousedících s pozemky opatství Carfax se seznámí s Draculou a představí mu Minu i Lucy. Jako známý Van Helsinga jej přivolá na pomoc. Dalo by se tedy říci, že postava Sewarda zde stojí na spoji několika propletených linií, jimž dělá prostředníka; při zničení Draculy však také nehraje zásadní roli.

## 5. Horror of Dracula, 1958, režie Terence Fisher

### 5.1. Informace o filmu, zpracování

Hned první záběr úvodních titulků spolu s dramatickou hudbou za výrazných tónů tuby, trubky a činelů a kamery pomalu kroužící okolo velkého kamenného orla dává najevo, že žánr tohoto filmu je horor. Titulky, vedeny tučným, gotickým písmem v krvavě červené barvě, dodávají obrazu tajemný nádech, zatímco pozadí ukazuje exteriéry staré, gotické stavby. Kamera se ustálí na velké kamenné rakvi s nápisem „Dracula“ na víku. S posledním pohledem je nápis před divákovými očima potřísněn krví. Všechny tyto znaky předznamenávají atmosféru filmu, odkazují na hrůzu, která má následovat.

Scénárista Jimmy Sangster adaptoval Stokerův román s velikými úpravami: když opomíná tradiční (pro všechny filmy kromě posledního) hru na „škatulata“ se jmény a vztahy jednotlivých postav, liší se příběh od ostatních především postojem Harkera jako aktivního vykonavatele spravedlnosti; dále nezahrnuje tak velké zeměpisné rozpětí míst, kde všude se příběh odehrává. V původním románu zběsilé pátrání spiklenců v čele s Van Helsingem po Drákulových stopách a závod s časem, aby hraběte dostihli, zabral poslední čtvrtinu děje, schylovalo se k němu však již přibližně od poloviny. Ve filmu *Horror of Dracula* zabírá tzv. „akční honička“ pouze posledních pár minut stopáže a rozhodně nezahrnuje cestování přes celou Evropu.

Film se odehrává pouze na několika málo místech: Drákulův hrad, sídlo Holmwoodových, Van Helsingova pracovna, hřbitov a minimum dalších, méně významných míst. Tato větší uzavřenost, co se týče místa děje, působí oproti předloze komplexněji, bohužel však eskalace a rozuzlení děje nastane během velice krátké doby.

Jednodušší děj vyvažuje Christopher Lee svojí krvelačnou verzí Drákyly s lehce maniakálním výrazem kanibala. Nenalezneme u něj přílišnou sofistikovanost ani vychytralost ve svých činech s výjimkou lstí, jíž vyláká Minu Holmwoodovou do svého doupěte, a plánu, jak ukryt svoji rakev přímo pod nosem Van Helsinga po vzoru rčení, že pod svícem je největší tma; k jeho smůle mu tato lest nevydržela dlouho. Oproti tomu je prvním (z této pětky filmů) opravdu strašidelným a krvežíznivým představitelem Drákyly a poprvé (opět v rámci vybraných filmů) vidíme v upířském

filmu krev.

Triků je zde snad ještě méně než ve verzi z roku 1931, možná jen jediný: když Van Helsing zabíjí netvora stržením závěsu, čímž jej vystaví slunečnímu světlu, Drákula se mění nejprve v kostru, a ta se poté rozpadne na prach. Přeměna je opět natočena pomocí prostřihů a záběrů vždy jen na konkrétní část těla v různých stadiích rozpadu/rozkladu.

## 5.2. Narativní způsob

Do děje nás uvádí poznámky v Harkerově deníku čtené majitelem, vysvětlující záměr jeho počínání. Spolu s Van Helsingovými poznámkami poslouchanými a nahrávanými na fonograf zde lze poznat odkaz na původní román, psaný formou deníků, dopisů, novinových článků apod. Přestože nás Harker uvádí do situace informací, že hodlá zničit Dracula jakožto původce hrůzovlády, ani z jeho poznámek ani ze zbytku děje filmu však není jasné, z jakého důvodu se rozhodl podniknout takovýto krok nebo jaké měl zdroje informací o upírech. Pro zápletku to ovšem není nutné – důležitý je žánr hororu a splnění žánrových náležitostí. Tím, že dobrovolně vkročil na hrad i se svými znalostmi o Draculově pravé podstatě, vytvořil napětí hned na začátku filmu.

V podstatě je i v této verzi hned zkrájí prozrazena Draculova pravá podstata, zde je však takovéto konání účelné (příběh vzniká jinak než v ostatních verzích či v předloze) – Harker vysvětluje, proč se vydal na hrad Dracula.

Co se týče hudby, ta divákovi ve většině případů naznačuje příchod Draculy – je hrána ve chvíli, kdy se objeví na scéně, nebo ve chvíli, kdy vše směřuje k tomu, aby se objevil. Nenabízí žádné uvolněné pomalé tóny nebo smutnou melodii např. pro scénu, kdy se Holmwoodovi od Van Helsinga dozvědí o Harkerově smrti; je pouze dramatická a spojená s chvílemi napětí. V ostatních scénách hudba jednoduše nehraje.

Draculův hrad s jeho útulným interiérem se odlišuje od ostatních verzí i od předlohy, kde hrad chátrá po několik staletí a obyvatelných je jen několik málo místností. Pro Dracula v těchto případech nemá smysl hrad zvelebovat, jelikož se hodlá odstěhovat. Zde je však patrný rozdíl: navenek středověký, tajemný a hrozivý hrad skýtá hřejivý interiér, upravený a využívaný. Dracula v tomto hradě žije a žít tam chce i nadále, což demonstruje i rozhodnutí katalogizovat knihovnu – člověk, který by na hradě nechtěl dál zůstat, by si nedělal starosti s úpravou žádné jeho části. Dracula však hrad opouští pouze kvůli pomstě; když neuspěje a je pronásledován, stahuje se zpět do bezpečí – do svého domova.

Tato adaptace nevykresluje Dracula příliš jako hraběte, ale více jako netvora. Nejspíš je to zapříčiněno ovlivněním vnímání této postavy na základě Harkerových poznámek, které se divák dozví již na začátku filmu. V dlouhém černém pláští připomíná netopýra, jednu z upírových podob, která je zde však jen takto naznačena (v

netopýra ani nic jiného se nepřeměňuje). Když v tomto plášti sbíhá schody, plášť mu kolem ramen povlává podobným způsobem jako máchání křídly netopýra. Několikrát se opakuje pohled na celou upírovu postavu zahalenou v plášti, stojící nad či pod schodištěm. V místnosti není nikdo jiný než Dracula a ten, kdo jej takto vidí (z jehož pohledu to pozoruje i divák); místnost je světlá, tvoří tak protiklad k temné postavě netvora.



### 5.3. Vztah k jiným postavám

Tato adaptace režiséra Terence Fishera již v začátku zásadně odlišuje vztah postav od ostatních čtyř verzí. Johathan Harker se z vlastní vůle vydává na hrad Dracula pod záminkou katalogizace jeho rozsáhlé knihovny. Ve skutečnosti však chce „*navždy ukončit hrůzovládu tohoto muže*“ (HORROR OF DRACULA, 1958, 00:11:13).

Přestože Dracula o Harkerových pravých záměrech zpočátku nic netuší, velice brzo (hned v počátku) jsou narušeny upíří ženou žijící v Draculově hradu, která se snaží získat Harkerovu důvěru apelováním na mužský ochranný pud – předstíráním dámy v nesnázích. Jakmile Harker podlehne a přislíbí ženě pomoc, ztratí svoji ostražitost. Žena toho okamžitě využije a Harkera kousne. Rozlícený hrabě, který se v tu chvíli objeví ve dveřích s ústy od krve, krví podlitýma očima a maniakálním výrazem ve tváři, ji odvede pryč, pro Harkera je však již pozdě – pochopí, že byl nakažen a stává se z něj upír.

I s vyhlídkou na blízkou smrt/proměnu v upíra Harker ví, co je jeho morální povinností, a svůj úkol se i v tomto stavu snaží dokončit. Bohužel není dostatečně rychlý (stihne probodnout kůlem pouze upírku), a Dracula jej přemůže.

Harker zde tedy není ten poctivý a snaživý zaměstnanec právní kanceláře jako ve Stokerově románu, jehož plánoval Dracula využít k rozšíření svého pole působnosti, nýbrž cílevědomý a nebojácný bojovník, rozhodnutý konat ze své vlastní vůle, aby svět zbavil odporné nestvůry.

Po Harkerově stopě se vydává Van Helsing. Podle nalezeného Harkerova deníku pochopí, že situace je vážná, i když ještě neví jak moc. Při příjezdu na hrad se mine s kočárem, tryskem odvázející bílou rakev, a nalezne Harkerův pokoj obrácený vzhůru nohama, jako by jej někdo horečnatě prohledával. Nalezne prázdné desky, v nichž měl Harker uložené fotky své snoubenky Lucy, jež předtím Draculu velice zaujaly. Po nalezení spícího Harkera, již plně transformovaného v upíra, vykoná nezbytná opatření pro osvobození jeho duše – srdce mu probodne dřevěným kulem.

Krátce po Harkerově smrti onemocní jeho snoubenka Lucy. Doktor Seward, lékař Holmwoodových, si se záhadnou nemocí neví rady, Lucyina švagrová Mina Holmwoodová (manželka Lucyina bratra Arthura) se proto obrátí na Van Helsinga s žádostí o pomoc. Van Helsing ihned pozná, že Lucy byla nakažena upírem a snaží se předejít konečné proměně, jeho snahu však nevědomky překazí služebná a Lucy

„zemře“.

Divák nemusí hádat, proč Dracula opustil zdi svého hradu a vydal se na takovou cestu – Van Helsing důvod vysvětluje Holmwoodovi v odpovědi na jeho otázku, proč si netvor vybral zrovna Lucy: „*Kvůli Johathanovi. Četl jste v jeho deníku mé poznámky o ženě, kterou našel v Klausenburgu. Toto je Draculova pomsta. Lucy má tu ženu nahradit.*“ (IBID., 00:51:12)

Upíří žena, která ani nemá jméno, zde tedy plní funkci „mostu“: Dracula původně neměl žádný záměr vydat se do Karlstadtu či se zmocnit Lucy, donutila ho k tomu ovšem pomsta Harkerovi za to, že mu vzal družku.

Svojí pomstou zapojil do děje Arthura Holmwooda, Lucyina bratra. V původním románu byl Arthur Godalming Lucyin snoubenec, obě dvě verze téže postavy však měly stejný záměr, a to pomstít Lucy a zničit netvora. U Holmwooda se přidává ještě jeden – Dracula se po zničení Lucy zaměří na Minu, Arthurovu ženu.

V honbě za zničením netvora se převážně angažuje Van Helsing, mající potřebné znalosti o upírech a jejich zničení díky studiu a výzkumu, na kterém pracoval s Harkerem. Z děje filmu není jasné, z jakého důvodu se tomuto výzkumu věnovali nebo jaké měli zdroje informací o upírech, pro zápletku to však není nutné – důležitý je žánr hororu a splnění žánrových náležitostí. Na rozdíl od Van Helsinga z předchozí adaptace je tento více podobný knižní verzi, ačkoliv zde má větší prostor k seberealizaci. Pronásleduje Draculu jako svého úhlavního nepřítele a je to on, kdo s ním svede finální souboj. K tomu se schyluje již od zápletky; děj se postupně transformuje do roviny interakce Van Helsinga a Draculy, kdy je jasné, že vyhrát může jen jeden, zatímco druhý padne rukou prvního.

Když Holmwood u Lucyiny hrobky konečně pochopí pravdu, připojuje se k Van Helsingovi kvůli pomstě. Jakmile se však Dracula zmocní i Miny, žene jej vpřed záchrana své ženy. Proto když na hradě Dracula konečně dohoní hraběte s unesenou Minou, Holmwood se jí okamžitě vydává pomoci a nechává na Van Helsingovi dopadení a zničení netvora.

Souboj Van Helsinga a Draculy působí oproti předchozím dvěma filmům dynamicky a napínavě. Probíhá v době, kdy je Dracula vzhůru (x *Dracula* 1931), jeho zničení tedy není jednoduché a nevztahuje se jen na zabodnutí kůlu do srdce. Navíc se aktivně angažuje netvorův protivník, který hodlá zvítězit, zachránit tím ostatní, a přitom sám zůstat naživu (x *Nosferatu* 1922), ne se obětovat.

Ke konečnému zničení monstra pomůže Van Helsingovi perfektní načasování. Upíři vynikají mimořádnou silou, tudíž by pro profesora bylo obtížné, ne-li nemožné vyrovnat se Draculovi ve fyzickém souboji. Van Helsing však má výhodu vycházejícího slunce a dostatečně rychlé a přesné dedukční schopnosti, aby tuto výhodu mohl využít ve svůj prospěch. Konečný proces zničení netvora tedy neproběhl díky jeho síle, ale díky myšlení a rychlé reakci: všiml si slunečního svitu, deroucího se zpoza závěsů na okně, a strhl je, neboť věděl, že pro upíry je světlo smrtelné.

Van Helsing a Dracula jsou si rovni na úrovni surovosti, i když každý svým způsobem. Dracula se nezastaví před ničím, aby dosáhl své pomsty, a Van Helsing se nezastaví před ničím, aby dopadl Draculu; mění se z rozvážného profesora na šelmu větřící kořist.

Lucy, Harkerova snoubenka, je obětí Draculovy pomsty. Podobně jako postava Lucy v *Draculovi* z roku 1931 představuje nezkušenou mladou ženu, zcela bezmocnou vůči upírovi vlivu. Stává se první obětí netvorova běsnění, jelikož nemohla být zachráněna. Její smrt je částečně způsobena dvěma faktory – nevírou a neinformovaností. Přestože Van Helsing věděl, co její nemoc způsobilo a jak vážné by byly následky neuposlechnutí jeho příkazů ohledně zacházení s nemocnou, nikomu z Lucyiných opatrovatelů své poznatky nesdělil, a i kdyby sdělil, stejně by mu neuvěřili. Nevíra ve Van Helsingovy postupy a porušení jeho příkazů (z důvodu nevědomosti) pak způsobily Lucyinu smrt.

Tedy: Van Helsing neinformoval o pravdě, díky čemuž nebylo jeho sdělení bráno vážně; Lucy umřela. Pokud by Van Helsing pravdu včas prozradil, nikdo by mu neuvěřil a jeho radou se neřídil; Lucy by umřela. Z tohoto bludného kruhu vyplývá, že Lucyina smrt byla nevyhnutelná. Zároveň byla také nezbytná pro pochopení vážnosti situace, kterou do té doby nikdo kromě Van Helsinga nedokázal uvážit – Lucyina smrt byla v každém případě nutná pro vývoj děje.

Po Lucyině smrti, nemrtvém bytí a následném zničení se Dracula lstí zmocní Míny. Stejně jako Lucy ani ona nepřizná svým blízkým pravdu. Dokonalou přetvářkou zachovává navenek dojem normálnosti, aby nevzbudila podezření. Jednak ji k takovému chování nutí upírova moc, jednak chtíč – sama se mu dobrovolně znovu odevzdává (opět stejně jako Lucy) nabízejíc svoji krev i cudnost, přestože je z jejího výrazu patrné, že se v ní mísí pocit vzrušení s pocitem odporu a hrůzy. Hrabě si s jejím souhlasem (napůl vynuceným) dokonce přestěhuje svoji rakev k Holmwoodovým do sklepa, kde by ji

jeho pronásledovatelé v žádném případě nehledali, a odkud má k Mině nejsnazší přístup.

Když je Dracula odhalen a musí přehnout zpět na svůj hrad, nedokáže se vzdát své pomsty, a tak unáší Minu. Tímto činem si zajistil pronásledovatele, kteří mu byli v patách. Kdyby uprchl sám, Van Helsing ani Holmwood by za ním nejeli okamžitě (pravděpodobně by nejdříve vymysleli plán), nýbrž by se nejprve postarali o Minu. To by dalo upírovi nějaký čas, aby zmobilizoval síly, popřípadě se dobře ukryl. Z toho vyplývá, že pomstu považoval za důležitější než vlastní bezpečí a že velice podcenil svého protivníka.

Tato adaptace úplně vypustila postavu Renfielda. V podstatě zde nebyla potřeba – původně plnila funkci jakéhosi Draculova prostředníka, který však zde nebyl nutný vzhledem k upírově motivu, tedy pomstě; Dracula věděl, co hledá a jak svého cíle dosáhnout, ničí pomoc nepotřeboval.

Postava doktora Sewarda se zde omezuje pouze funkcí osobního lékaře, který si neví rady s Lucyinou nemocí, nikoliv na „zprostředkovatele“ Van Helsinga, kterého by zapojil do děje a pomáhal mu v dopadení netvora, jak tomu bylo v původním románu nebo (částečně) v předchozí adaptaci.

## 6. Dracula A.D. 1972, režie Alan Gibson

### 6.1. Informace o filmu, zpracování

*Hammer Film Productions*, britské filmové produkční studio, pod jehož záštitou vznikly tato a předchozí (z roku 1958) verze Draculy, bylo založeno roku 1934 a bývá nejčastěji spojováno s hororovým žánrem, jež v začátcích (ale i později) nadšeně podporovalo (HAMMER). Různé verze Draculů, Frankensteinů, oživlých mumii a dalších monster studio Hammer produkovalo jako na běžícím pásu.

Vzhledem k několika předchozím, různě variováním příběhům o vampyrickém hraběti od studia Hammer, se tato verze chce od svých předchůdců lišit – a nápadem byl posun v čase do „současnosti“. Drákula tedy povstává až v roce 1972 (až na malou epizodu ze začátku filmu). Představiteli dvou nesmiřitelných rivalů, hraběte Drákuly a profesora Van Helsinga, je zde opět již známé herecké duo Christopher Lee a Peter Cushing.

Postava Drákuly je v tomto filmu prezentována vesměs jako vraždící monstrum, neuchopitelné zlo, které bylo přivedeno zpět na svět jiným zlem (zákeřným Johnnym Alucardem, který se jej snaží využít k získání moci), ne jako inteligentní a nadmíru vychytralý aristokrat s uhlazeným vystupováním. Zdá se, jako by od momentu probuzení se přímo do náruče svých obětí – skupiny mladých květinových lidí, kteří nemrtvého povolají ze záhrobí (všichni kromě jednoho neúmyslně) – řídil pouze instinktem velícím mu ukojit svoji žízeň a touhou po pomstě rodu Van Helsingů. Skutečný příběh se však ve skutečnosti odehrává jinde – mezi duševně narušeným Johnnym, který vidí smysl svého života ve vzkříšení netvora, jemuž by mohl sloužit, profesorem Van Helsingem, potomkem původního pronásledovatele Draculy, a jeho vnučkou Jessicou. Dracula je zde podružná postava, která spojuje konflikt mezi přítomnými.

V době svého vzniku nebyl film tak úspěšný, jak se očekávalo (CLASSIC MONSTERS). Pravděpodobně to způsobilo vychýlení se ze zavedeného a fungujícího modelu draculovských filmů, kdy se děj odehrává na přelomu 19. a 20. století. Diváci jednoduše vyžadovali goticko-hororovou podívanou, jakou jim mohla poskytnout nejlépe viktoriánská Anglie; jiné místo ve stejné době bylo také v pořádku.

S určitým obdobím se pojí také určité kostýmy, což mohlo být diváky také vnímáno jako nedostatek – místo rób přelomu předchozího století, které si spojovali se Stokerovým románem (a tím i filmovou verzí), jim snímek „raných sedmdesátých“ ukázal něco, co bylo jejich běžnou každodenní součástí života.

Dalším důvodem mohl být nedostatečný prostor věnovaný samotné postavě Draculy. Ačkoliv byl Leeův „sedmdesátkový“ Dracula nejhrůznější ze všech pěti, divák si pohledu na něj příliš neužil. Jeho dlouhé, krví potřísněné řezáky a oči s rudými bělmy se objevily jen v několika málo záběrech. Prostor dostal především na začátku a na konci filmu při souboji s prvním Van Helsingem a poté jeho potomkem.

Filmová technika během posledních patnácti let postoupila, díky čemuž mohl divák (hned dvakrát) shlédnout, jak se přímo před jeho očima poražený Dracula rozpadá nejprve na hromádku kostí, a i ta se poté rozsype na prach. Na rozdíl od předchozí verze je tento záběr ve finální podobě jednoduchý, neprokládaný prostřihy se záběrem na Van Helsinga, čekající na konečné zničení svého nepřítele; záběr ukazuje plynulý (dosti rychlý) rozklad těla.

Scéna povstávání znovuzrozeného Draculy, vyvolávaného ze záhrobí partou teenagerů v opuštěném, polorozpadlém kostele o půlnoci, musela jistě působit nesmírně hrůzyplně a zanechat silný dojem. Uprostřed noci doutnajícím hlínám hřbitovní půdy, zvedající se a zase klesající, evokující dýchání neviditelných plic, to vše za zvuku vypjaté hudby, rapidně zvyšuje tepovou frekvenci diváka. Toto napětí je prodlužováno co nejdéle až do okamžiku, kdy se nad dychtivým Johnnym Alucardem rozežene dým, a objeví se netvor, shlížející dolů na svého nového „Renfielda“ s nebezpečně vražedným a povýšeným výrazem ve tváři.

## 6.2. Narativní způsob

Děj této adaptace začíná v jiné době, než končí, obě však spojuje postava Draculy a rod Van Helsingů. Opět není vysvětleno, proč chtěl Van Helsing zničit Dracula, pro následující děj však příčina není podstatná; můžeme si domyslet, že s jistými úpravami mohlo jít o „konec“ příběhu podle Stokerova románu, na nějž je pak navázáno vzkříšením Draculy. V každém případě se děj odehrává lineárně, nevrací se zpět do minulosti poté, co ji opustil (až na scénu, v níž si Dracula připomene své zničení Van Helsingem).

Na začátku filmu je divák do děje opět uveden vypravěčem, který vysvětlí, že „v roce 1872 strašidelná legenda o hraběti Draculovi rozšířila svoji hrůzu daleko za Karpaty do viktoriánské metropole, Londýna. V Hyde Parku došlo ke konečnému střetu mezi Lawrencem Van Helsingem a jeho úhlavním nepřítelem, démonským upírem Draculou“ (DRACULA A.D. 1972, 00:00:24). Po tomto úvodu již vypravěč nepromluví. Není specifikováno, kdo je oním vypravěčem a není uveden ani v titulcích; v podstatě se podobá vypravěči v *Nosferatu* s tím rozdílem, že neprovází celým filmem. Jeho funkcí je pouze vysvětlení, proč se upír Dracula nachází již v úvodu filmu v Londýně.

Film je koncipován v duchu 60. let z hlediska kostýmů i každodennosti postav. V úvodní části děje ve 20. století sledujeme zbytečně dlouhou scénu nevázané zábavy mladých na snobském večírku zbohatlíků. Demonstruje se tím rebelie dospívající květinové mládeže a neúcta k autoritám a společenským konvencím. Z hlediska narace děje slouží scéna jako ukázka typicky tráveného času postav důležitých pro další vývoj děje; po této scéně nemůže diváka překvapit, že když jeden člen této party navrhne vyvolávání d'ábla o půlnoci ve starém kostele, ostatní to považují za skvělou zábavu.

Draculův příběh se ani v jedné době neodehrává na jeho hradě. V novém století přijme za místo svého pobývání starý kostel před demolicí (svoji rakev si vystaví v apsidě na místě oltáře), na jehož půdě byl znovuzrozen. Je značnou ironií, jak vysvěcená půda kostela a hřbitova spolu s motivem vzkříšení souvisí s nestvůrnou postavou stojící mimo křesťanské zákony; může se též jednat o lehkou provokaci ze strany tvůrců filmu.

Draculova původně inteligentní postava s určitým plánem a záměrem děsila nejen kvůli své povaze monstra vysávajícího krev, ale také kvůli vychytralosti. Než jako

vychytralý hrabě s aristokratickým vystupováním je však zde Dracula prezentován jako pomstychtivé monstrum bez jiného většího cíle. Spolu se scénářem jeho postavy, který se omezuje všehovšudy na šest vět, je jasné, že zde nehraje tak významnou roli jako v jiných adaptacích. Nejspíš k tomu přispívá i fakt, že je hrozba násobená díky dalším dvěma upírům, Draculovým poskokům; ve finále je tedy kvantita na úkor kvality.

V průběhu filmu lze spatřit několik znaků pojících se k postavě Draculy či k motivu hororového upírského filmu. Např. Draculův plášť je černý, vnitřní strana je však podšitá látkou barvy krve; spolu s rudými bělmy očí, když se chystá sát krev, vytváří tato skutečnost opravdu strašidelný dojem. Nezbytná rakev má na víku velkou, zdobně vyvedenou iniciálu D, to aby bylo jasné, že se jedná o Draculovu rakev a že v kostele nemá probíhat žádný pohřeb. Pavučiny, svícny se zapálenými svíčkami, dým – toto všechno dotváří specifickou atmosféru hororu v „gotickém stylu“ a odkazuje na původní román konce 19. století.



### 6.3. Vztah k jiným postavám

Hned na začátku filmu se dozvídáme o dvou hlavních protagonistech, představitelích dobra a zla, stojících jeden proti druhému. Dracula a Lawrence Van Helsing spolu bojují, oba ve snaze zničit toho druhého. Když Van Helsing s vypětím všech sil zabije Draculu a sám při tom zahyne, je přesvědčený, že definitivně přemohl netvora. Divák se nedozví jejich příběh, proč chtěl Van Helsing Draculu zničit či jak jej vypátral, z vypravěčovy úvodní řeči však lze soudit, že tento příběh měl podobný postup jako úplně původní *Dracula*.

Vzhledem k tomu, že tento film začal na konci klasického příběhu, je jasné, že se musí stát něco, co příběh obnoví. Tím něčím je zde jakási nejmenovaná postava muže, který do lahvičky posbírá část Draculova popelu, vezme prsten, který po něm zbyl, a kůl, jenž mu probodl srdce a usmrtil ho, část popela nasype do vyhloubené díry v zemi za hřbitovní zdí a zabodne do ní zmíněný kůl. Je zřejmé, že se snaží zachovat Draculovu podstatu, aby mohla být v budoucnu zase obnovena.

Čas na tento úkon nastane v roce 1972, přesně o sto let později, kdy se jistý Johnny Alucard rozhodne Draculu povolát zpět z pekla. Není jasné, jak se Alucard dostal k vlastnictví Draculova popelu a prstenu, stejný herec hrající neznámého muže a poté i Alucarda nám však implikuje, že se jedná o jakési dědictví. Není znám ani jeho původ; z pozdějšího vyprávění hlavní ženské postavy Jessicy se dozvíme, že se Johnny přidal k její partě kamarádů před pár měsíci, ale doopravdy o něm nikdo nic neví.

Johnny „oživí“ Draculu a na oplátku čeká, že získá nesmrtelnost tím, že jej Dracula promění v upíra. Hodlá mu za to poskytnout to, po čem Dracula touží – pomstu rodu Van Helsingů. Jakmile však Dracula povstává znovuzrozený, neuzná Johnnyho zásluhu a jedná s ním s opovržením: „*Mistře, dokázal jsem to! Povolal jsem tě!*“ (Johnny) – „*Byla to má vůle.*“ (Dracula) (IBID., 00:35:56)

Alucard se přesto nevzdává, snaží se plnit Draculou zadané úkoly, aby si získal jeho přízeň. Tyto úkoly dokonce vykonává s potěšením, svým vlastním způsobem, který mu přináší uspokojení. Když má upírovi opatřit potravu, svede a zdroguje svoji kamarádku, zatímco si celý proces velice užívá. Už jen skutečnost, že Draculovi obětuje dívku, kterou zná delší dobu, naznačuje, jak zkažený Johnny doopravdy je.

Nakonec Draculu ke své proměně uprosí pomocí příslibu, že jako upír snáz a rychleji najde a přivede Jessicu, nejmladší členku rodu Van Helsingů, z níž chce upír z

pomsty stvořit nemrtvou pod svým vlivem. Získá tedy nesmrtelnost, špičaté řezáky a touhu po krvi. Ve snaze přivést Jessicu Draculovi udělá upíra i z jejího přítele, a stupňuje tak dívčinu hrůzu.

Když Johnny získá, o co usiloval, a Draculovi přivede Jessicu, považuje svůj dluh za splacený a sebejistě začíná plánovat svůj nový nesmrtelný život. Ve své aroganci však podcení nepřítele (paralela s Draculou) a je zničen Van Helsingem.

Současný profesor londýnské univerzity Lorrimer Van Helsing je uznávaný a vážený vědec. Žije se svou vnučkou Jessicou, vede klidný a obyčejný život. V jeho pracovně visí portrét dávného nepřítele jeho předka Lawrence Van Helsinga – nemrtvé monstrum, s nímž svedl souboj na život a na smrt. Navenek profesor působí velice křehce, jakmile však je unesena jeho vnučka, vydává se neochvějně za její záchranou a za zničením netvora stejně jako předtím jeho děd. Přestože má částečně pomoc od policie, největší břemeno leží pouze na něm.

I přes svůj věk a skutečnost, že Alucard je již upír, navíc Draculův následovník (jak profesor pochopí z Alucardova příjmení, které pozpátku čtené zní „Dracula“), neváhá Van Helsing mladíka konfrontovat, aby mu prozradil, kde schovává jeho vnučku. Když se mu nedostane kýžené odpovědi, v zoufalosti Johnnyho dokonce fyzicky napadne. Při zápasení utrpí zranění, díky svým vědomostem o upírech a duchapřítomnosti je však schopen se nejen ubránit, ale i Alucarda zničit.

Dojde mu, že starý, k demolici určený kostel, v němž byl Dracula vyvolán, by mohl být místem, kde drží Jessicu. Před západem slunce se tam tedy vypraví, připraví Draculovi past v podobě ukryté jámy se špičatými kůly a vyčkává na příchod noci, aby mohl uzavřít kruh rodu Van Helsingů a netvora konečně zničit jednou provždy.

Profesor Draculu konfrontuje ve chvíli, kdy se chystá k proměně Jessicy. Nutí ho, aby si na Van Helsinga vzpomněl, snaží se odvrátit jeho pozornost od Jessicy k sobě a dát do pohybu svůj plán tím, že upíra vyprovokuje. Funguje to – Dracula si spojí Lawrence Van Helsinga, muže, který ho proměnil v popel, s jeho potomkem Lorrimerem a zaútočí na něj. Přestože má Dracula pomoc zmanipulované Jessicy, děsuplný pohled rudých, krvavých očí, vyvolávající hrůzu, a nadlidskou sílu, Van Helsing jej nakonec překoná a promění zpět na popel.

Jessica, hlavní ženská postava, představuje upravenou verzi literární Miny – poslední ženská oběť Draculy, která je jím sice napadena, jejímu ochránci se však podaří ji zachránit díky zničení původce zla. Jessica je sebevědomé, nezávislé děvče,

odraz dívky své doby, která se zdráhá zúčastnit se sabatu za účelem vyvolání d'ábla. Přestože ostatní členové party považují čarodějnický rituál konaný o půlnoci ve starém kostele za legraci, Jessica má díky dědečkovu předmětu studia a vlastnímu zdravému rozumu pochybnosti. Bezstarostní kamarádi ji však přemluví, a jelikož sama nechce takřikajíc „trhat partu“, na nápad přikývne.

Pomocí hudby a vykuřovadla (možná s příměsí marihuany) se přítomní brzy dostanou do stavu transu. Těsně předtím, než Johnny Alucard začne vzývat d'ábla, Jessice dojde, že něco není úplně v pořádku, stále napůl omámená však nedokáže reagovat. Johnny ji jménem pekelných sil volá k sobě, prý byla vybrána pro křest krví. Jessica odmítá, dobrovolně se však přihlásí jiná dívka, Laura, na niž má stav omámení viditelně účinek sexuálního vzrušení. Jessica je nyní vyděšená, napůl ochromená strachem a napůl omámením nedokáže přesvědčit Lauru, aby to nedělala. Dychtivá Laura však chce zažít vyvrcholení své extáze, nedbá proto proseb Jessicy.

Všichni přítomní jsou v šoku, když se Johnny řízne do paže, aby smíchal svoji krev s Draculovým popelem, jakmile však plný pohár této směsi vylije Lauře na krk a dekolt, všechny ostatní přepadne hrůza a prchají. Laura je děsem a ponížením téměř neschopna se pohnout, a když Dracula povstane z hrobu, učiní z ní svou první oběť v tom století.

Druhý den se Alucard ostatním vysmívá, že mu celou šarádu s vyvoláváním d'ábla uvěřili. Všichni kromě Jessicy se uklidní, když Johnny vysvětluje „falešnou“ krev nebo kam zmizela Laura, Jessica má však podezření. To se ukáže jako pravdivé, když se u Van Helsingů objeví policie, aby s profesorem prodiskutovala vyšetřování rituální vraždy Laury a vyslechla Jessicu ohledně toho, co v inkriminovaný večer dělala.

Zdá se, že Dracula jakýmsi způsobem Jessicu ovlivňuje. Když Johnny upírovi obětuje další děvče z jejich party, Jessice se o tom zdá sen v reálném čase. Když ji pak Johnny s Jessicy přítelem Bobem zajmou a nechají v bezvědomí Draculovi v onom kostele, kde to všechno začalo, Jessica je po probuzení (až po západu slunce, když se objeví Dracula) již zcela v upírově moci. Chová se (i se tak pohybuje) jako náměsíčný člověk – v hlubokém transu. Dracula jí ani nemusí vydávat slovní rozkazy, aby plnila jeho vůli, stačí mu ovládat ji myšlenkami. Jeho moc nad Jessicou končí až ve chvíli, kdy spadne do Van Helsingem nastražené pasti a srdce si probodne kulem.

Zbytek postav je nezásadní, vesměs plní funkci pomocníků hlavních postav (např. Anna, kamarádka Jessicy, která prozradí Van Helsingovi, kde bydlí Johnny

Alucard) nebo je nelze v běžném životě opomenout (policie).

## 7. Bram Stoker's Dracula, 1992, režie Francis Ford Coppola

### 7.1. Informace o filmu, zpracování

Bram Stoker's Dracula je označován jako horor, částečně ale i jako romantický film. Motiv ztracené lásky a jejího opětovného hledání je základním motivem filmu. Byl natočen roku 1992 Francisem Fordem Coppolou. Název filmu evokuje, že se jedná o věrnou předlohu původního pramene, hned ze začátku však diváka děj vyvede z omylu (transylvánský kníže prokleje Boha kvůli ztrátě své lásky a dobrovolně se vydává nesmrtelnou cestou k jejímu znovunalezení). Ze začátku je již také patrná romantická linka, udávající směr a smysl Draculova počínání – láska k jeho ženě Elisabetě. Následná proměna Draculy v monstrum, Harkerův příjezd na Draculův hrad a prostředí hradu samotného ale vrátí film opět do hororové roviny; oba žánry se pak po zbytek filmu proplétají, až vyvrcholí v romanticko-nostalgický konec, který sice pro hlavního hrdinu končí kulem v srdci a useknutou hlavou, umírá však s pohledem na podobiznu své milované ženy a s vědomím, že konečně našel duševní klid. Takovýto konec je jediný možný šťastný konec (s ohledem na povahu monstra a předchozí události filmu) – Dracula zasvětil svůj nesmrtelný život touhou znovu naleznout svoji lásku, avšak jediný způsob jak dojít klidu a míru a opět se setkat s Elisabethou je zabít jej a zničit jeho nesmrtelnost.

Filmové triky použité v tomto filmu jsou již technologicky vyspělejší, ne tolik „kotrbaté“ a rozpačitě působící jako ve filmech předešlých. To je samozřejmě dáno postupným vývojem filmové a trikové techniky, která se neustále posunuje vpřed a s každým dalším technologicky náročným filmem překonává sama sebe. V podstatě se dá říci, že každé desetiletí filmové tvorby může to předchozí označit za „nedozrálé“.

Coppola natočil celý film v losangeleském filmovém ateliéru. Díky tomu mohl mít pod kontrolou veškeré aspekty a detaily, popřípadě eliminovat nepříznivé faktory jako špatné počasí, nevhodné přirozené osvětlení, nevyhovující lokace či problémy s hledáním těch vyhovujících, komplikace s dopravou techniky a štábu, zásobováním do odlehlých míst (jež by mohly nastat např. při natáčení scén z transylvánských hor) nebo čas. *„To mu umožnilo oprostít se od pout reality a naturalismu a vsadit na magickou moc iluzí a jednoduchých filmových triků a kulis,*

*kteře stylizuje někam do ěry něměho filmu, kdy byly hojně pouŹívány řůzně druhy dnes uŹ těměř nepouŹíványch stmívaaěek, prolínaaěek a stíraaěek obrazu.“ (LIMBERK, 2014)*

Díky natáěení filmu pouze v ateliěru jsou prostředí a atmosféra filmu znaěně stylizované, místy působící staticky jako divadelní kulisy (např. scěny v zahradě Lucinya domu nebo honba na Draculu v transylvánských horách a lesích obklopujících Draculův zámek). Stylizovaně pak působí přede vším hlavní postava: divadelní, místy aŹ přehnaná gesta hraběte, způsob mluvy a kostýmy – vše pečlivě uváŹené a s rozvahou provedené. Postava Van Helsinga se dá také oznaěit za stylizovanou: dojmem rázného, neposedného, lehce psychotického, ale ve váŹných situacích duchapřítomného postaršího vědce-dobrodruha nepůsobí spontánně, jak by se od takového charakteru oěekávalo, opět však velice staticky a předvídatelně.

V Coppolově Draculovi jsou veškeré triky (snad s výjimkou jednoho – vznášejících se kruhů planoucích modrým plamenem, střeŹících Draculův hrad, jeŹ jsou na první pohled výtvořem počítaěovým) provedeny bez pouŹití počítaěové techniky, pouze pomocí klasických kamerových triků, které dodávají filmu atmosféru mystična a nadpřirozena (STERRITT, 1992). Tyto „manuální“ triky lze pozorovat např. u kapek vody, kapajících vzhůru, když Harker prochází tajemnými chodbami hradu; u prodlouŹené ruky kočího, zlehka popostrkující Harkera do kočáru, letící useknuté Lucyiny hlavy atd. Triky tohoto typu jsou zde spojeny s ne-lidským a ne-normálním děním, a vytváří tak konotace filmový trik – nadpřirozeno.

Nejvíce „okaté“ triky detekujeme při prolínání scěn (tzv. prolínaaěky). Místo klasického střihu a následovného nového záběru se koneěný záběr jedné scěny prolíná do začínajícího záběru scěny následující pomocí tvarově shodného objektu na symbolické úrovni, neslouŹí již tedy klasickému účelu, čímŹ je ohraniěení scěn. „Klíěovým přikladem je scěna louěení Johathana Harkera a Miny, v níŹ je mileneěký pár umístěn v zahradě do popředí tak, aby vytvořil zveličenou perspektivu ve vztahu k rozáriu a fontáně daleko vzadu. Náhle se vynoří paví pero, které brání našemu pohledu na polibek milenců až do okamŹíku, kdy se „oko“ na peru otevře jako irisová clona v raném filmu, ve skuteěnosti se ale proměňuje v Źelezniění tunel, jímŹ se uŹ řítí vlak unášející Jonathana od Miny.“ (ELSAESSER, 2004, s. 336)

## 7.2. Narativní způsob

Na začátku filmu nás provází hlas Anthonyho Hopkinse jako Van Helsinga, který uvádí do děje a vysvětluje souvislosti stvoření monstra z člověka. Asi v polovině příběhu je hlas konečně přiřazen ke konkrétní osobě prostřednictvím podivného jevu: doktor Jack Seward zašle telegram s prosbou o pomoc, telegram je doručen Van Helsingovi uprostřed přednášky, profesor okamžitě přednášku ukončí a vydává se na cestu. Když vystupuje z kočáru před Lucyiným domem, jeho vypravěčský hlas oznámí, že on, Abraham Van Helsing, se od té chvíle událostí účastní osobně. V podstatě se tedy vypravěč ve vyprávění střetne s okamžikem, kdy se sám uvede na scénu, a dále již není potřeba externího vypravěče, poněvadž on sám se účastní příběhu, tudíž o něm divákovi již nemusí dál vyprávět (divák zažívá příběh společně s Van Helsingem).

Podobně jako v původním románu, složeným z deníkových záznamů, dopisů apod., má příběh ještě další vypravěče – deník Harkera, deník Miny, dopisy Harkera Mině, dopisy Miny Draculovi a lodní deník kapitána, dále také telegram a novinové články. Všechny tyto způsoby narace dokreslují atmosféru a doplňují děj.

V průběhu celého filmu si lze všimnout častého jevu, který Coppola, zdá se, rád využívá – prolínačky. Dříve byly prolínačky využívány k ukázání přesunu časem či prostorem nebo přechodu do myšlenek postavy, podle Elsaessera však v postklasickém filmu takovou funkci již nemají a neslouží k vyznačení hranic (IBID., s. 336). Coppola tedy není vázán konvencemi a prolínačky hojně využívá kvůli efektu. Jedná se o konec jedné scény a začátek druhé, které od sebe nejsou přímo odděleny stříhem, nýbrž se jedna prolíná do druhé prostřednictvím podobnosti dvou objektů, každé z jiné scény. Příklad: Mina hlídá spící Lucy a její duhovka se mění na vnitřek poháru zabíraného shora, do nějž je naléván absint, který poté Mina pije na schůzce s Draculou; v knížce nakreslený obrázek sedícího Draculy se mění na skutečného Draculu sedícího stejně jako v knize. Prolínačky jsou zpracované i zvukově: zatímco se dvě ranky na Lucyině krku mění v oči vlka, její přerývaný dech přechází ve vrčení šelmy; dovádívý smích Miny a Lucy se mění ve zvuk harfy na večírku.

Celý film je prosycen množstvím znaků, odkazů, symbolů a metafor. Draculovo brnění je červené jako barva krve. V popisu bitvy s Turky přechází obraz do jakési stínové hry černých figurek na rudém pozadí, která má symbolizovat zároveň masové zabíjení bezejmenných vojáků ve válce (a tím i usnadnit natáčení válečného

konfliktu a provádění Draculova pověstného napichování nepřátel na kůl) a zároveň orámovat vyprávění o této bitvě. Tři upíří ženy svým zjevem a povahou odkazují na antické gorgony. Draculův stín v jeho hradě, který se mnohdy pohybuje nezávisle na jeho majiteli, odráží Draculovy pocity. Když se Dracula prochází po londýnské ulici, obraz kamery, který jej snímá, připomíná první záběry vysílané kinematografem, což je v podstatě i odkaz na něj, poněvadž Dracula Mině udává jako důvod své cesty do Londýna právě zmíněný kinematograf – jeho promítání se poté účastní.

Podobných symbolů a odkazů je ve filmu spousta, je jimi utvářen a pomocí nich vyprávěn.



### 7.3. Vztah k jiným postavám

Coppolova adaptace prezentuje více Draculovu lidskou stránku než předchozí filmy, zároveň však ukazuje i větší množství jeho ostatních podob – zvířecích i nestvůrných.

Tato verze zachovává původní motiv Harkera jakožto úředníka právní kanceláře, vydávajícího se na dlouhou cestu do Transylvánie kvůli prodeji nemovitostí blízko Londýna movitému starému šlechtici. Řadový úředník (i když nadějný) nic netuší o plánech, jichž se brzy nedobrovolně stane součástí. Zde vidíme podobu s Hutterem (*Nosferatu*, 1922) a částečně Renfieldem (*Dracula*, 1931), i když ten, jak víme, měl poté trochu odlišnou roli.

Na hradě Dracula se Harkerovi po jeho příjezdu představuje vetší stařík, dychtící dožít v Anglii. Ze všech pěti filmů představuje Draculu jako starého muže pouze tento; Orlock je vzhledem ke svému hrůznému namaskování obtížně věkově zařaditelný, zbylí tři Draculové se prokazují též podobou jako na hradě i poté v Londýně.

Velice brzy se ukáže, jakou má tento domnělý starý pán sílu a hbitost, hrdost a šarm. Před Harkerem se nejprve snaží působit křehce a neškodně, když ho však Harker neúmyslně urazí posměšnou poznámkou na adresu jeho předka (což je v podstatě Dracula sám, to ovšem Harker nemůže vědět), ve vteřině je vidět jeho proměna v bojovníka, jímž před staletími býval.

Dracula má dvě základní podoby – masku distingovaného a vznešeného hraběte, kterou nasazuje v přítomnosti lidí, a podobu monstra, jímž je doopravdy. Z tohoto schématu vybočuje opět Orlock Maxe Schrecka (*Nosferatu*, 1922), který podobně jako Frankenstein nedokáže působit lidsky (i když se o to snaží použitím převleku, viz Orlock jako kočí vyzvedávající Huttera), a Dracula Garyho Oldmana (*Bram Stoker's Dracula*, 1992), jehož lidská podoba má stejně jako ta nestvůrná spoustu vrstev. Poznáváme bojovníka, který bránil svoji vlast a boží království proti Turkům, zlomeného a pomstychtivého muže, jenž přišel o smysl života a rozhodl se pro cestu zatracení, strašidelného a výhruzně působícího letitého muže s odpudivým vzhledem, svůdného aristokrata s charismatickým vystupováním a mesmerickým kouzlem.

Jakožto nadpřirozené stvoření se může Dracula objevovat v různých zvířecích podobách: gorila, vlk nebo myši; mimo zvířecí podoby má i ty nestvůrné a odpudivé:

nestvůrná netopýří postava zrůda v životní velikosti, zelená mlha nebo zrůdná postava s odpornou, vztekem proměněnou tváří připomínající hadí hlavu. Tato konkrétní podoba odráží Draculovu zkaženou duši – monstrum prosakuje zvnitřku ven, mění skryté na viditelné, demonstruje ohavný život, k němuž se sám odsoudil, jako když voda prosakuje stěnou a zvrásňuje její povrch.

Na hradě Dracula Harker brzy pochopí, že hrabě nemá v úmyslu jej po vyřízení všech náležitostí ke koupi usedlosti Carfax nedaleko Londýna vyprovodit na cestu zpět domů. Ačkoliv tedy Harker cestoval daleko, zdá se, že zpět domů bude cesta daleko delší, pokud se jí vůbec dočká. V jistém bodu si nebezpečí vycházející z postavy hraběte začíná uvědomovat i Hutter (*Nosferatu*, 1922) a Renfield (*Dracula*, 1931), Hutter stejně jako Harker ušetřen vysátí krve díky jeho ženě, Renfielda však Draculova moc pohltila.

V přítomnosti Draculy si Harker všímá podivných věcí – hrabě se neodráží v zrcadle, pohybuje se neslyšně a velice rychle, bojí se Harkerova přívěšku ve tvaru kříže, mluví o smrti a krvi, a ať říká cokoli, v jeho hlase zní podtón výhrůžky.

Draculův postoj k Harkerovi jednoznačně připomíná postoj supa, čekajícího, až se jeho sledovaná oběť unaví – hrabě působí stejně výhrůžně a predátorsky. Svůj pravý postoj k Harkerovi přestane hrabě tak pečlivě skrývat od chvíle, kdy u něj objeví fotografii jeho snoubenky Miny; dívka je přesnou kopií jeho dávno zemřelé ženy Elisabethy. Miny fotka jej utvrdila v domněnce, že mu osud nabízí druhou šanci. V tom mu ovšem Harker překáží, a tak jej nechává na hradě napospas třem upířím ženám, zatímco se sám vydává do Londýna získat Minu.

Když Harker přežije všechny hrůzy, které na něj na Draculově hradě číhaly, a vrátí se do Londýna, hrabě jej spatří s Minou na ulici v kočáře. Očima planoucíma nenávisť ho chvíli pozoruje. Přestože je vzhledově o několik desítek let mladší, Harker jej okamžitě pozná a ožíví se v něm hrůza, kterou prožil na hradě.

Harker a Dracula se poté setkají jen příležitostně – když už Harker ví, kdo je Dracula doopravdy, a s ostatními muži se jej snaží zničit. Dracula již nevidí Harkera jako muže, který stojí v cestě jeho osudu, ale jako člena skupiny lidí, která jej loví za účelem likvidace. V takovém případě již není upírova nenávisť zaměřená pouze na něj, ale je rozprostřena mezi všechny členy.

Členové této skupiny se pro potřebu zničení netvora dali dohromady díky Lucyině smrti – aby ji pomstili a zachránili Minu, která také padla do upírových osidel.

Tři Lucyini nápadníci, Van Helsing, Harker a Mina se snaží dopadnout hraběte ještě předtím, než se dostane na hrad.

Jack Seward, Quincy Morris a Arthur Holmwood se po smrti Lucy snaží se zármutkem vyrovnat po svém, všichni tři se ovšem okamžitě chopí příležitosti dívku pomstít a vybít svůj hněv a žal na netvorovi, který z ní vytvořil stejného netvora, jakým je sám.

Samotná Lucy je pro Dracula jakýmsi předstupněm Miny či její částečnou náhradou. Dracula touží po Mině, kterou svádí pomalu a opatrně, aby měl jistotu, že ji získá. Zároveň však potřebuje ukojit hlad po krvi a sexuální frustraci, proto se zaměřuje na Lucy. Dříve veselá dívka, koketující hned se třemi muži naráz, přítelkyně Miny, teď neví, co se s ní děje; ve dne je jí zle, v noci ožívá a chová se, jako by byla v transu – Dracula má nad ní moc. Navštěvuje ji v různých podobách: gorila, vlk, on sám jako člověk/upír. Vše se snaží provádět tak, aby ho neviděla Mina.

Celý filmový odkaz na Stokerův román je v podstatě pouhá předehra a pozadí k milostnému vztahu, odehrávající se mezi Draculou a Minou/Elisabetou. Elisabeta byla žena prince Draculy v 15. století, kterou velice miloval. Zatímco v roce 1462 Dracula se svou armádou bojoval proti Turkům, ti lstivě poslali Elisabetě lživou zprávu, že Dracula padl. Zoufalá Elisabeta raději spáchala sebevraždu, než aby dál žila bez svého muže. Když se poté Dracula vrátil domů, našel v kapli mrtvou Elisabetu, kterou vylovili z řeky, do níž se vrhla. V žalu a vzteku nad tím, že Bůh, za kterého bojoval, mohl něco takového dopustit, se jej zřekl a přísahal pomstu: „*Zříkám se Boha! Povstanu po své smrti, abych pomstil tu její s veškerou silou temnot!*“ (BRAM STOKERS‘ DRACULA, 1992, 00:04:20) Zabodl meč do velkého kříže stojícího na oltáři a napitím se krve, která se z rány kříže vyřinula, svoji přísahu zpečetil. Tímto aktem se stal netvorem, jímž je teď.

Místo pomsty však uvázl mezi životem a smrtí – neschopen lidského života, ale bez naděje na vysvobození v podobě smrti. Když u Harkera objeví fotku Miny, je přesvědčen, že toto je jeho druhá šance, osud; Elisabeta by mohla žít v Mině.

Po příjezdu do Londýna Minu sleduje a ve vhodný okamžik se pokusí navázat s ní kontakt, Minin postoj je však odmítavý, tváří se, že zájem neznámého muže ji obtěžuje a dokonce zalže, že má manžela. Dracula tedy změní taktiku – omluví se za své chování a obrátí se k odchodu. Rozdílný postoj se setká s odezvou: Mina jako marnivá žena pochopí, že přišla o obdivovatele, a zároveň pocítí lítost nad svým

hrubým chováním. Vyhoví tedy neznámému muži v jeho přání spatřit novinku na poli zábavy – kinematograf.

Zde se již Dracula neudrží (poté co chce Mina opět odejít) a odvede Minu do prázdné zadní místnosti, kde z ní chce stvořit také upíra. Když na ní promluví svým původním mateřským jazykem, Mina si zděšeně uvědomí, že nějakým nevysvětlitelným způsobem Draculu zná. Jelikož to v ní vyvolá rozporuplné pocity a pomalu se začíná poddávat upírově moci, přestane se bránit. V očekávání přísunu čerstvé krve a uspokojení tužeb Draculovi zrudnou oči a vysunou se horní řezáky – tento postup naznačuje velkou podobnost s Hammerovským Draculou v podání Christophera Lee (v obou verzích), čímž se začleňuje do řady draculovských filmů.

Mina skutečně pociťuje, jako by byla s Draculou jakýmsi způsobem propojena, i když si nedokáže vysvětlit jak nebo proč. *„Možná je to Vaším hlasem. Zní tak povědomě – je jako... jako hlas ve snu, který nedokážu zařadit a který mne utěšuje, když jsem sama.“* (IBID., 01:02:49) Zná Draculovu vlast jako svou, dokáže ji z paměti popsat, ačkoliv v Transylvánii nikdy nebyla. Zde je nám implikována skutečnost, že má Mina vzpomínky na svůj minulý život, kdy byla Elisabetou. Dokonce popíše i pocity z Elisabetiny smrti: *„Její tvář... její tvář je řeka. Princezna je řekou plnou slz a smutku a zlomeného srdce.“* (IBID., 01:03:52)

Dracula je přemožen city a přesvědčený o svém naplněném osudu po boku Miny/Elisabety, pak však Mině dorazí dopis od Jonathana z kláštera v Rumunsku, kam uprchl z Draculova hradu, a ona se za ním vydává na druhý konec Evropy. Před cestou pošle Draculovi vysvětlující dopis spolu s poznámkou, že už se nikdy neuvidí. Draculu tato zpráva pochopitelně zdtří, uhasí jeho naděje a na povrch se prodere rozběsněné monstrum, které potřebuje ničit a zabíjet. Během obřadu odehrávajícím se v Rumunsku oddávajícím Minu a Jonathana, Dracula v Londýně krvežíznivě zaútočí na Lucy se slovy *„Odsuzuji tě k živoucí smrti, k věčnému hladu po krvi živých!“* (IBID., 01:16:57) Zatímco tedy Mina vstupuje do manželského svazku s Jonathanem, Lucy vstupuje do svazku s Draculou – přejímá část jeho samotného, jeho podstatu a sdílí s ním osud.

Během Mininy odluky od Draculy si dívka začíná uvědomovat sílu svých citů k němu a touží znovu jej spatřit. To se jí podaří během honu, který na Draculu pořádají Lucyini nápadníci s Harkerem a Van Helsingem, přičemž Minu nechají nehlídanou. Mina se Draculovi vyzná ze svých citů k němu a hrabě jí přizná, že on je nestvůra, kterou muži hledají. Přes počáteční odpor a žal ze zjištění, že to on zabil Lucy, se Mina

rozhodne stát se tím, kým je on, a žít s ním navěky. „*Pak ti tedy dávám věčný život, nekonečnou lásku, vládu nad bouří a zvířaty Země.*“ (IBID., 01:35:22)

Někde uvnitř ní se její city propojí s Elisabetinými a Mina si nedokáže domyslet, jaký život by ji jako upíra čekal, skutečnost však začne poznávat vzápětí, kdy muži vrazí do jejího pokoje a Dracula se promění nejprve v netopýří nestvůru a pak v hejno myší, což Mině připadá odporné a „nečisté“, jak běduje (IBID., 01:39:05).

Mina však již ochutnala Draculovu krev, a jak se pomalu mění v upíra, Dracula nad ní má stále větší moc. Po jeho úprku zpět do Transylvánie jej skupina spolu s Minou pronásleduje. Hrabě využívá svoji moc nad Minou, aby své pronásledovatele přelstil. Když se Mina s Van Helsingem utáboří na noc u hradeb Draculova hradu, Minu posednou tři upíří ženy a vůlí ji nutí vysát Van Helsingovi krev.

Když dojde ke konečnému střetu mezi skupinou pronásledovatelů a Draculou, Mina se obrátí proti ostatním i vlastnímu manželovi, aby Draculu chránila, dokonce povolá sněhovou bouří, aby svým souputníkům zmařila postup na hrad. Jedná hystericky a iracionálně, nevidí zrůdu, která se z Draculy stala, drží se pouze své myšlenky, že jej musí ochránit, aby mohli dál žít spolu.

Muži Draculu zraní, ale nestihnou jej zničit, jelikož ho Mina brání vlastním tělem. Dvojice ustoupí do hradební kaple, kde před staletími Dracula proklel Boha. Mina nevnímá Draculu jako zrůdu, ale jako muže, jehož hluboce miluje i přes hrůznosti, které napáchal, a tím ho dokáže zbavit jeho prokletí. „*Tam, v přítomnosti Boha, jsem nakonec pochopila, jak nás moje láska dokáže vysvobodit ze všech sil temnoty. Naše láska je silnější než smrt.*“ (IBID., 01:54:06)

V konečné fázi je to Mina, kdo probodne Draculovo srdce a odřízne mu hlavu, Dracula však o to sám požádá. Tímto aktem se symbolicky uzavírá kruh – kvůli Elisabetě zatratil v kapli Boha a stalo se z něj monstrum, v té stejné kapli jej pak o několik století později „převtělená Elisabeta“ zatracení zbavuje.

Vztah Draculy a Van Helsinga je zde poněkud nejasný (stejně jako i v jiných adaptacích). Když je profesor jakožto odborník na neznámé choroby pozván Jackem Sewardem, aby vyšetřil Lucy, podle jejích příznaků (ztráta krve, dvě malé ranky na krku) je přesvědčen, že se nepotýkají s žádnou nemocí, ale s něčím, co se živí její krví. V knize s názvem „Vampyre“ si poté čte příběh o princí Draculovi, který podle legendy napichoval nepřátele na kůl, trhal je na kusy a pil jejich krev. Dojde mu, že to, co pije Lucyinu krev, je Dracula, „*nepřítel, kterého pronásleduji celý svůj život*“ (IBID.,

01:13:19).

Proč však Draculu celý život pronásleduje, již není řečeno. Dalo by se předpokládat, že jakožto světový odborník na neznámé a tajemné choroby se již mohl setkat s nějakou předchozí Draculovou obětí (či oběťmi), jelikož však o žádném jiném podobném případě nemluví, není to jisté. V Lucyině hrobce, kde hodlá své společníky přesvědčit o její nesmrtelnosti, se zmíní pouze o tom, že „*nebojují pouze s jedním monstrem, ale s legiemi, které žijí celé věky díky hodování na krvi živých bytostí*“ (IBID., 01:22:09), je tedy jasné, že s historií vampyrismu je nějakým způsobem dobře obeznámen.

Díky těmto znalostem se staví do vůdčí role boje proti Draculovi. Vede Holmwooda, Sewarda, Morrise a Harkera nejdříve do Draculova nového obydlí, opatství Carfax, později napříč Evropou do Transylvánie. Van Helsing je sice vědec a racionálně uvažující a praktický člověk, je však také křesťan a ví, že nemrtví upíři „*žijí mimo boží milosrdenství*“ (IBID., 01:21:46). Aby mohli být zničeni – doopravdy zemřít –, musí dojít duševního klidu, být spaseni.

Právě spása je však to, o co upíři, zdá se, nestojí, co odmítají, protože to zničí jejich nesmrtelnost. Van Helsing tedy s boží vůlí může souhlasit nebo také nemusí, jisté však je (a Van Helsing to moc dobře ví), že křesťanská víra a její nástroje a praktiky jsou to jediné, co dokáže upíra konečně usmrtit.

V opatství tedy nařídí „sterilizovat“ všechny bedny s hlínou, to jest posvětit je, a sám se ujme procesu vymítání ďábla podle křesťanské věrouky. Jelikož jako jediný si plně uvědomuje celý rozsah zla, proti němuž stojí lidé již po staletí, vede skupinu neomylně vpřed s pevnou vůlí a neochvějnou vírou.

Když se poprvé tváří v tvář střetne s Draculou, netvor se vysmívá jeho víře a Bohu, snaží se ho přesvědčit o krutosti Boha a pokrytectví křesťanství, vnucuje mu, že Bůh je vinen tím, že z něj udělal takové monstrum, ačkoliv mu vždy věrně sloužil, konal v jeho jménu a bojoval za něj. Van Helsing však neustoupí, nenechá se ve své víře zviklat, naopak pod její záštitou bojuje s netvorem, který ji svou existencí zneuctívá.

Na Draculově hradě musí nejprve odolat pokušení, když ho posedlá Mina svádí, a poté „dopřát konečný klid“ i Draculovým třem upírům společníkům. Zde není prostor pro Draculovu odplatu za tento čin, který by jej přiměl nenávidět Van Helsinga ještě víc, jelikož to události a dějový spád nedovolí; Draculu zaměstnává boj o svůj život.

Van Helsing je ostatními vnímán jako podivínský a rázný cizinec, který se však brzy ukáže jako velice schopný, obeznámený s věcmi, o kterých ostatní neměli donedávna ani tušení. Přestože jsou jeho metody z pohledu ostatních postav poněkud neortodoxní, přijmou jej za svého vůdce a spoléhají na jeho vedení, radu a názor. I když vypadá vcelku vyrovnaně, Lucyinu smrt si opravdu vyčítá (Mině: „*Ztratil jsem již Lucy, nehodlám kvůli němu přijít i o Vás!*“) (IBID., 01:46:55); když nedokázal zachránit ji, o to více se ponoří do boje proti Draculovi a záchraně Miny.

Osud postavy Renfielda je podobný jako v původním Stokerově románu, přestože je příčina jeho chování daná do jiných souvislostí – stejně jako postava Draculy a Miny. U všech tří postav je dodán důvod, proč se chovají tak, jak se chovají, proč se stali těmi, kterými jsou. Dracula se *rozhodl* být pomstychtivým netvorem, i když je jeho rozhodnutí prezentováno stylem „neměl na výběr, udělal to z lásky a žalu“. Mina se *rozhodla* sdílet s Draculou jeho osud, ačkoliv i toto je prezentováno způsobem „emotivně přemýšlející žena nedokázala odolat a poslechla své srdce“. V tomto duchu je i Renfieldovi dodána příčina jeho choromyslného jednání, třebaže jeho literární předchůdce žádnou neměl (v době, kdy se s ním čtenář seznámí, jednoduše již duševní chorobou trpí).

Jak je z děje vidno, Renfield byl Harkerův předchůdce u stejné právnické společnosti. Stejně jako Harker cestoval do Transylvánie na hrad Dracula, aby zde s hrabětem vyřídil potřebnou dokumentaci k prodeji/koupi nemovitosti v Anglii. Ohledně toho, co se mu v Transylvánii stalo, Harkerův nadřízený mlčí, s Renfieldem se však poprvé setkáváme v ústavu pro choromyslné v Carfaxu, příhodně umístěném hned naproti pozemku, který Dracula kupuje. Tajemně oznamuje, že všechny přípravy byly vykonány, přesně podle zadání. Svoji řeč adresuje jakémusi Mistrovi, ačkoliv v jeho cele není nikdo přítomen. Při řeči vztáhne ruku a chytí mouchu, kterou poté zkonzumuje a poděkuje za ni Mistrovi, jelikož pro něj představuje dárek, znamení, malou odměnu jako výraz přízně.

Jaké přípravy Renfield vykonal, opět není jasné, lze si však domyslet, že duševní stav, v němž se Renfield nachází, způsobuje Draculova moc nad ním. Využívá jej, ovládá jiným způsobem než své oběti Lucy a Minu, které plánoval proměnit v upíry. Možná je to dáno jejich pohlavím (v této adaptaci je akt sání krve úzce spojen se sexuálním prožitkem), možná tím, že Renfielda potřeboval mít v blízkosti svého opatství, a tak z něj vůlí udělal duševně chorého, nebo se jen kvůli jeho snadnějšímu

ovládnutí chtěl zmocnit jeho mysli, a ta nápor neustála. Přikláním se spíše k názoru, že Dracula ovládá Renfielda, ne však zcela, Renfieldova mysl ovšem stejně utrpěla velký zásah, z něhož se již nevzpamatovala.

Dracula nad Renfieldem nicméně nemá stoprocentní moc – viz případ, kdy Renfield varuje Minu: „*Mistr mi o Vás vypráví. (...) Že si pro Vás brzo přijde. Prosím, nezůstávejte tady. Utečte od toho muže, prosím! Modlím se k Bohu, abych již nikdy nespatriil Vaši půvabnou tvář. Ať Vám Pán požehná a ochraňuje Vás!*“ (IBID., 01:27:56) Později Dracula Renfielda navštíví v jeho cele v podobě zelené mlhy, obviní jej, že ho zradil, a umlátí jej k smrti.

O tom, co Renfield řekl Mině, Dracula ví, poněvadž je se svými oběťmi myšlenkově propojen. Stejně tak cítil, když muži v čele s Van Helsingem probodli Lucyino srdce a usekli jí hlavu nebo nazíral Mininy myšlenky při jeho pronásledování zpět do Transylvánie, aby mohl být před svými pronásledovateli o krok napřed.



## 8. Shrnutí

### 8.1. Proměny postavy Draculy a jejího vztahu k jiným postavám

Přestože všechny filmy vycházejí (alespoň částečně) ze stejného pramenu, scénářistické, režisérské a herecké pojetí se od něj značně, stejně tak se liší i jedno hledisko od druhého. Ačkoliv by mezi scénáristou, režisérem a hercem (především mezi posledními dvěma jmenovanými) mělo ohledně dané postavy existovat určité souznění, většinou to není reálné. Režisér vytvoří film na základě určitého scénáře, kterému vtiskne trochu jinou podobu, než jakou zamýšlel scénárista. To se vůbec nemusí odehrávat v negativním smyslu. Toto režisérské pojetí si pak přetransformuje ještě herec, který danou úlohu samozřejmě rozvine po svém, podle svých nejlepších schopností. Někdy herec obejde scénář a předchází zpracování stejné postavy a hledá inspiraci v původním pramenu, jako např. Christopher Lee (*Horror of Dracula*, 1958): „*Lee tvrdil, že neviděl filmy s Bela Lugosim, který vytvořil groteskní postavu ‚nebezpečného cizince‘, ale hledal pokyny v Stokerově knížce, v níž byl Dracula portrétem britského aristokrata z konce století.*“ (KOŁODYŃSKI, 1990, s. 91)

Tímto několikerým pojetím vznikají odchylky od původního zamýšlení, hlavně je však pokaždé vytvořena rozdílná postava, přestože je totožná svým původem. Proto je i Dracula v každé adaptaci úplně jiný, a to i přesto, že je hrán stejným hercem (viz Ch. Lee – *Horror of Dracula* 1958 x *Dracula A.D. 1972*).

Schreckovo Orlock je v duchu expresionalistického pojetí a tradice němého filmu postava výrazová. Celé její pojetí je založeno na jejích gestech a pohledech, šířeji také na záběru, nasvícení a dalších technických parametrech filmu, které suplují mluvené slovo. Z větší části je Orlock prostřednictvím těchto prostředků prezentován ne jako hrabě či vůbec člověk, ale jako nelidské stvoření zbavené většiny emocí, které pouze rozsévá hrůzu a záhubu.

Postava Orlocka viditelně interaktuje pouze se dvěma dalšími postavami – Hutterem a Ellen. Hunterovi připraví infarktový zážitek na svém hradě, pak se vydává za Ellen, již si vyhlédl jako svoji oběť. Přestože se *Nosferatu* značně liší od zbylých adaptací, všechny mají společný motiv netvora a jeho ženskou oběť.

Dracula (1931) také pojme za oběť nejdřív jednu, poté druhou ženu, ačkoliv

se v jeho okolí vyskytují mužské postavy, které by bylo snazší uchvátit, jelikož zatvrzele odmítají věřit v existenci nemrtvé bytosti. Lugosiho Dracula se zdá přesným opakem Schreckova podání – vznešený aristokrat s uhlazeným jednáním, galantními způsoby a vytříbeným chováním. Má nepřítele (Van Helsinga), který se mu může inteligenčně rovnat a který ho nutí upravovat plány, nakonec i ukázat netvora, jímž ve skutečnosti je, ale šikovně to skrývá. Kolem své oběti (Míny) nejprve pomalu krouží a poté ji uchvátí takovým způsobem, že jej odhalí pouze jeho inteligentní nepřítel.

Oba upíři z předchozích adaptací se drželi jednoduchého a neměnného modelu chování: netvorem po celou dobu nebo hrabětem po celou dobu. Leeho Dracula (1958) ukazuje nejprve podobu a chování hraběte jako masku, za níž schovává netvora. Když je odhalen, masku odhazuje (protože ji již nepotřebuje) a stává se plným netvorem.

Nepřátele má tentokrát dva (Harker a Van Helsing), jednoho schopnějšího, který se mu dokáže vyrovnat a který způsobí i jeho záhubu. Ženské oběti zůstávají na počtu dvou (Lucy a Mina), jedna odsouzena ke zničení, druhá zachráněna. Dracula jimi dokáže manipulovat tak, že nikdo nepozná jeho vliv. Na rozdíl od předchozích dvou adaptací je jeho konečné zničení doprovázeno viditelným násilím – fyzickým soubojem.

Leeův druhý Dracula (1972) je hned od začátku daleko krvelačnější, agresivnější a násilnější, maska hraběte je patrná téměř výlučně v jeho šatech – dlouhý černý plášť s kápí, jakýsi symbol Draculy, symbol upíra. Nic jiného nenaznačuje vznešeného aristokrata se snahou schovat svoji pravou podstatu. Zlo zde krystalizuje v poněkud jiné ose než u ostatních adaptací: zlo bylo obnoveno prostřednictvím jiného zla. Nestačí tedy jeden netvor, setkáváme se hned se dvěma (druhým je Alucard), přičemž jeden jím už je a druhý jím být chce.

Tato adaptace také demonstruje, že zlo může trvat v průběhu více časových etap, a přestože je jednou zničeno, může být při správném postupu jindy obnoveno bez ztráty krvelačných pudů či paměti. Dracula nemá za cíl zkvalitňovat své bytí či rozšiřovat působnost za hranice své domoviny, jeho cílem je pouze pomsta potomkům jeho nepřítele, který ho zničil poprvé.

Ženských obětí je tentokrát o jednu (mrtvou) více. Hlavní ženská hrdinka Jessica je již od probuzení netvora cílem jeho pomsty; předchozí dvě dívky se staly oběťmi díky tomu, že Jessica unikla. Finální souboj mezi Van Helsingem a Draculou se odehrál nejen kvůli zničení netvora, ale také kvůli záchraně Jessicy, tedy stejný důvod jako v předloze.

Proměnlivý Dracula v podání Garyho Oldmana (1992) je sofistikovaný uchvatitel, monstrum omlouvané motivem tragické lásky, výsledek božího trestu za rouhačství. Dějovým schématem se nejvíce přibližuje původní předloze, motiv je však rozdílný. Zde je postava Draculy prezentována jako tragická: přišel o milovaného člověka a místo pomsty několik staletí trpěl. Až když potká Minu, osudovou ženu, je ochoten přijmout svůj trest v podobě nesmrtelnosti jako pozitivní věc. Když však jeho plán nevyjde, nachází vysvobození v konečné smrti.

Tato postava Draculy v sobě spojuje všechny své předchůdce: galantního, svůdného a neodolatelného hraběte se vznešeným vystupováním, básníká zrudu dychtící po krvi, strašidelné a nebezpečné monstrum – k tomu všemu ještě přidává něco navíc: lidskou stránku. Víme, jaký byl jeho původ, minulost před transformováním se do netvora; lidskost lze u něj nazírat v době, kdy je s Minou.

Mina velice ovlivňuje Draculovo chování. Je to žena, kterou se pokouší získat, chová se tedy galantně. Svoji žízeň po krvi si však musí vynahradiť jinak – u Lucy. Lze tedy vycházet z tvrzení, že Mina nepřímo (a samozřejmě neúmyslně) zavinila Lucyin konec. Když si Dracula myslí, že Minu ztratil (když odcestovala provdat se za jiného), Lucyin osud je zpečetěn – rozzuřený hrabě se „ožení“ s Lucy jako náhradou za Minu. V každém případě Draculovo konání vychází nejen z jeho statutu upíra (tedy zabíjení pro vlastní přežití), ale také z jeho lidských emocí; divákovi je stále připomínáno, že upírem se Dracula stal z člověka a že v něm stále lidská část zůstává, což je něco, co nebylo přítomno ani u jednoho z předchozích filmů.

Ačkoliv jej Van Helsing má za úhlavního nepřítele, Dracula profesora takto nevnímá; jistě, nezamlouvá se mu, jelikož ho pronásleduje a hodlá ho zničit, v tom případě jej za nepřítele považuje, ale stěží za úhlavního. Jediné záchvěvy vzteku nad Van Helsingovým chováním jsou zřetelné ve chvíli, kdy o něm profesor prohlásí, že je to bestie, monstrum, a ve chvíli, kdy usekne Lucy hlavu.

Přestože všechna filmová ztvárnění Draculy vychází z totožného pramenu, tedy Stokerově románu, každá adaptace dokazuje, jak variabilní tato postava může být, kolik jejích „tváří“ lze vyzdvihnout a rozvíjet, popřípadě kombinovat. Jako není žádná postava černobílá, ani Dracula není pouze „hrabětem nebo monstrem“, ale má spoustu různých podob v závislosti na tom, kterou podobu chce daný film rozvíjet. *„Od animálního monstra přes efemérního aristokrata a dekadentního člověka připomínající*

*zrůdu se Drákula stal plnohodnotným člověkem, postavou stejně psychologicky bohatou, jako jsou ostatní hrdinové jeho filmového světa.“ (KOKES, 2012)*

## 8.2. Proměny narativního způsobu

Během těchto pěti filmů prodělal způsob narace značný přerod: od divadelního znázornění expresionistického pojetí až po symboly prosycenou metaforickou romanci. Každý z filmů používá jiné vyprávěcí techniky.

Na začátku minulého století, když se teprve postupně rozšiřovala filmovací technika, bylo jako vzor bráno divadlo. To ovlivnilo raná filmová díla, což máme příležitost pozorovat jednak u *Nosferatu*, jednak u *Draculy* z roku 1931. Herci se navíc častokrát rekrutovali z divadelních řad – představitelé upíra v prvních dvou filmech byli původně divadelní herci. Do filmů se tato skutečnost samozřejmě promítla. V němém filmu byla divadelní performance nutností kvůli ztvárnění děje a emocí postav, až postupně se zvukovými filmy si začal divadelní projev ve filmu zvykat na jiný způsob vyjadřování a nakonec se z divadla úplně vydělil.

Narativní styl *Nosferatu* je založen na postavě nelidského monstra, které přináší smrt a hrůzu a není před ním jiného úniku než obětování se, díky čemuž film nutně musí končit tragicky. Orlock nedokáže splynout s ostatními lidmi, nedokáže být hrabětem tak, aby jej za hraběte považovali i ostatní. Je to dáno expresionistickým pojetím – postava Orlocka je příliš výrazná na to, aby mohla být omezována „zapadnutím“ mezi ostatními. Vyprávěcí styl se podle možností skládá z hraného děje prokládaného doplňujícím textem. U tohoto filmu jakožto expresionistického díla je důležitý dojem vyvolaný v recipientovi, čemuž se přizpůsobuje kamera, světlo i herecké výrazy/výkony.

V *Draculovi* z roku 1931 je stále ještě znatelný dopad divadla na teprve se rozvíjející filmové médium. Především postava *Draculy*: Béla Lugosi, který před touto filmovou rolí představoval *Draculu* na divadelních prknech, si svou scénickou přípravu vzal s sebou před kameru, a ztvárnil tak téměř roboticky působícího hraběte – ne však nebezpečné monstrum. I způsob jeho přednesu (pomalá artikulace) spolu s prací kamery působí staticky a divadelně (KOŁODYŃSKI, 1990, s. 39). Toto samozřejmě ovlivnilo celý film, který trochu působí, jako by byl vyprávěn rozdělený na jednotlivá dějství. „... *film, který se proměnil jen ve vyprávění postrádající invenci a jakoukoliv hlubší myšlenku...*“ (IBID., s. 39)

Oproti *Nosferatu* překvapila tato adaptace úplným vypuštěním hudby. Mrtvolné ticho znamenalo zaměření se na postavy a udržování napětí. Tato verze také

postrádá vypravěče, jinak přítomného (alespoň zčásti) ve všech ostatních. O uvedení do děje se starají postavy samy.

Co se týče vypravěče a stylu vyprávění v *Horror of Dracula*, nastává obrat od předchozí adaptace. Vypravěč, který diváka uvede do děje, je jednou z postav. Děje se tak pomocí deníku, později také fonografu, kteréžto způsoby se blíží formě narace původní předlohy. Začátek příběhu je vyprávěn jako heroická cesta za zničením monstra, dopředu naplánovaná, ale bohužel nepovedená. Tím je přivolána Draculova pomsta, díky níž jsou v ohrožení (nebo oběťmi) postavy příběhu. Sám Dracula je zobrazen jako přísný a tajemný zlosyn, který kvůli pomstě egoisticky riskuje vlastní pohodlí a bezpečí.

Oproti předchozímu filmu jsou v tomto již v první čtvrtině napínavé scény se souboji; tempo příběhu je díky tomu zvýšené; je upuštěno od zdlouhavých vyprávěcích pasáží a přechází se k akci. Hudba je používána převážně pro postavu Draculy, signalizuje jeho příchod či scénu s ním.

Předposlední film začíná tam, kde ostatní končí: Dracula je zničen Van Helsingem. Profesor však umírá také, nemůže proto bojovat proti pokusu Draculova stoupence o upírovu obnovu. Hned v začátku filmu se tedy objevuje akční scéna, slibující celý snímek v podobném duchu; bohužel je hned vzápětí vystřídána zdlouhavým dokladem o volnočasových aktivitách mládeže žijící o sto let později. K původnímu tempu se příběh vátí až poté, co se novodobý Van Helsing aktivně zapojí do hledání své vnučky a následného zničení monstra.

Tato adaptace se liší zaměřením pozornosti na rod Van Helsingů jako na oběti netvorova řádění. Přestože je Dracula vzkříšen v Londýně, městě s několika miliony obyvatel, živí se pouze krví obětí, které mu poskytne jeho nový stoupenec, a čeká na svou pomstu.

Svou roli zde hraje také sexualita, která však není bezprostředně spojená s postavou Draculy, jeho vlivem a aktem sání krve jako u jiných adaptací, ale navazuje spíše na sexualitu 60. let a její vliv ve filmu.

Nejmladší z vybraných adaptací se účelově snaží přiblížit co nejvíce originálu, svým pojetím Draculy jako nešťastného muže se zlomeným srdcem hledajícím pomstu se však zároveň od Stokerova románu nejvíce vzdaluje. Co se ale týče narativní formy, tam lze vidět skutečnou podobnost: stejně jako původní pramen jsou i zde děj filmu a vnitřní rozpoložení hlavních postav vyprávěny prostřednictvím deníkových záznamů, dopisů, telegramů a novinových článků.

Vyprávění příběhu a jeho výrazná symbolika si pomáhají různými metaforami a metaforickými prolínačkami. V několika scénách si lze povšimnout odkazu na některé z předchozích filmů, např. ve scéně, kdy Dracula hostí Harkera a omlouvá se, že se s ním nenapije: „*Nikdy nepiji... víno.*“ (srov. 1992, 00:13:12 a 1931, 00:15:47) – stejná věta zazněla i z úst Lugosiho Draculy; nebo ve scéně v promítací místnosti kinematografu, když se Dracula chystá kousnout Minu, zrudnou mu oči podobně jako Christopheru Lee v obou jeho draculovských rolích (srov. 1992, 00:50:36, 1958, 00:14:30 a 1972, 01:26:08).

Stejně jako je předchozí adaptace zaměřená především na rod Van Helsingů, tato je zaměřená na romantický vztah mezi Minou a Draculou, který je základním kamenem ostatních událostí.

Výrazným prvkem je také sexualita, tentokrát již spojená s upírem a vampyrismem, kdy je akt zmocňování se oběti upírem a sání krve přirovnáván k aktu pohlavního styku a orgasmu.

Na základě příkladů daných pěti filmů lze pozorovat vývoj několika narativních rovin: způsob dozvídání se informací o monstře, vztah Draculy k postavám a role hudby.

Dozvídání se informací o Draculovi a upírech probíhá v prvním filmu pomocí vypravěče, v ostatních filmech pak tuto funkci přebírá Van Helsing.

U vztahu Draculy k ostatním postavám lze vzít v potaz skutečnost, že si za oběti skoro vždy vybírá ženy, na což se váže i otázka sexuality, různá v každé z adaptací.

Role hudby jako nezbytného a doplňujícího prostředku k vytváření atmosféry je velice důležitá. V každém z filmů je vidět rozdíl, posun z hlediska doby, v níž byl daný film natočen; může být neodmyslitelná jako v *Nosferatu* nebo třeba zcela chybět jako v *Draculovi* z roku 1931, pokud je však přítomna, vždy reaguje na konkrétní situaci a pomáhá vést divákovy dojmy a vjemy.

### 8.3. Vztah jednotlivých filmů

Vztah, podobnosti, odlišnosti, ovlivnění a působení mezi jednotlivými filmy lze vnímat z různých úhlů a os. Pozdější filmy vždy reagují na ty předešlé: jednak svým vztahem k nim – ať již pozitivním (hlásí se k tradici) nebo vyčleňujícím – a jednak mají společnou předlohu. Komparace těchto filmů se dá provádět na základě jednotlivých aspektů, různých detailů i celků jako takových; může to být cokoliv od míry závislosti na předloze až po samotnou postavu Draculy. Na tomto místě bych pár těchto aspektů ráda vyzdvihla a porovнала.

První aspekt se týká zla a jeho predestinace. Podle Stephena Kinga je Draculovo zlo predestinované, a to v tom smyslu, že žádná z obětí či postav, jichž se upírovo zlo bezprostředně týkalo, si nic ze zažité hrůzy nezavinila sama ani to nezavinil žádný jiný smrtelník. „*Harkerovo martyrium na Draculově hradě není důsledkem nějakého vnitřního hříchu nebo slabosti; na prahu hraběcích dveří se ocitne, protože mu to nařídil jeho šéf. Podobně ani smrt Lucy Westernové není zasloužená. Její setkání s Draculou na whitbyském hřbitově je morální obdobou zasažení bleskem při hraní golfu.*“ (KING, 2017, s. 97) Toto tvrzení by víceméně platilo na každý z pěti filmů, až na pár výjimek: Knock z *Nosferatu* a Harker s Van Helsingem z *Horror of Dracula*. Knock záměrně vyslal Huttera k Orlockovi a ponoukl ho k prodeji domu stojícímu naproti tomu Hutterovu, věděl o upírově pravé podstatě – byl to tedy on, kdo způsobil Wisborgu a především Ellen záhubu. Harker s Van Helsingem se záměrně rozhodli zničit zlo v podobě upířího hraběte ze své vlastní vůle, čímž na sebe a Harkerovy blízké přivolali jeho pomstu, hněv.

Další aspekt se týká vztahu mezi vampyrismem a sexualitou. Tomuto tématu se již podrobně věnovalo několik badatelů (např. J. A. Stevenson nebo L. M. Wyman a G. N. Dionisopoulos), nemá tedy smysl zacházet příliš do hloubky, pouze načrtnu základní osu. V *Nosferatu* je sexualita téměř skryta. Účelem filmu je především účinek na diváka ve smyslu expresionistického směru, tedy postavou upíra a jeho chování, což je něco, co Max Schreck zastane s přehledem sám. Jistá latentní sexualita je zde naznačena Orlockovou touhou po krvi mladé Ellen. Míra jeho chůčce je znát podle toho, že když konečně získá, o co usiloval, nevšimne si hrozby své záhuby, vycházející z tohoto jeho aktu. V následujícím *Draculovi* z roku 1931 se sexualita již začíná



projevovat více, a to v trojúhelníku Dracula-Lucy-Mina. S postavou a podstatou upíra se seduktivnost pojí jaksi automaticky, jako by byla přidaná k základnímu „upírskému balíčku“, který získá každý začínající upír. Z Draculova aristokratického vystupování číší cosi svůdného, čemu nedokázala odolat Lucy. Když se pak Dracula zaměří na Minu, při postupném proměňování se na upírku se ze slušné dívky z vyšší společenské vrstvy stává po západu slunce žena-vamp. *Horror of Dracula* již zobrazuje Draculu s jakýmsi živočišně-sexuálním nábojem v jeho dravčím chování. Jeho upíří družka je prostřednictvím svádění vysoce manipulativním stvořením, které ošálí i bdělého Harkera. Poprvé v rámci analyzovaných filmů vidíme rafinované použití ženského těla (s křivkami zvýrazněnými hlubokým dekoltem a odhalenými rameny) jako nástroje k ukojení chuti. Když se pak Dracula zmocňuje Lucy, z výrazu její tváře lze vyčíst odpor smíchaný s erotickou touhou. „*Erotickou perverzí vyznačuje sekvence z filmu Dracula (1958), v níž Lucy čeká na knížete temnot a leží v dlouhém negligé na lůžku: silueta upíra se objevuje v otevřeném francouzském okně, potom se kamera přesouvá za podzimním listím, (...), a pak se zvolna vrací k ženě, dotýkající se mazlivě prsty dvou krvavých znamení na šíji.*“ (KOŁODYŃSKI, 1990, s. 91) *Dracula A.D. 1972* přináší působení upíra na svou první oběť silným erotickým vzrušením, dosahujícím až orgasmické extáze. V tomto filmu je sexualita (i ve spojení s vampyrismem v něm) u ženských obětí vyzdvihovaná a nepokrytě vystavovaná prostřednictvím scén, které jsou zabírány přes hluboké dekolty. Dracula je pak k tomuto erotickému působení ze strany jeho osoby netečný, jako by to ani nezamýšlel, dokud se nevrhne na oběť. Poslední adaptace pozvedá sexualitu ve spojení s vampyrismem na jinou úroveň perverze. Ve chvíli, kdy se Lucy i Mina dostanou do Draculovy moci, jeho upírská konání (tedy sání krve a proměna oběti v upíra) se rovnají sexuálnímu aktu a nezáleží přitom, v jaké je zrovna podobě – lidské, zvířecí nebo pouhého stínu. Snímek předkládá na příklad záběry Lucy souložící s Draculou v gorilí podobě, zatímco jí sají krev, nebo její orgasmický stav po upírově návštěvě v podobě černého stínu.

Postupný vývoj sexuality v draculovských snímcích lze trochu pozorovat i na filmových plakátech. *Nosferatu* je deklamován (jak jinak než) expresionistickými malbami samotného upíra nebo jeho tváře, popřípadě fotografickým záběrem jeho stojící postavy s lehce pozvednutými pažemi. V *Draculovi* 1931 už je znatelný nádech poddávání se upírovi: Dracula ovíjí prsty okolo krku Míny, zatímco jí napůl zakrývá svou černou pelerínou a Mina v očekávání nastavuje upírovi svůj krk. Téměř na každém

z malovaných plakátů k *Horror of Dracula* je zobrazena scéna Draculy s hrozivým výrazem a ústy od krve se ženou (Minou) v náručí, jak se mu se zakloněnou hlavou, zavřenýma očima a odhaleným krkem oddává. Po vzoru zamýšlené hrůzy filmu *Dracula A.D. 1972* se na plakátech skví upírův zkarikovaný obličej (pro větší vzbuzení strachu v divákovi) a nezbytný dekolt hlavní ženské hrdinky spolu s extází odrážející tváří první Draculovy oběti, vše ve stylu laciného lákání na eroticko-fantazijní podívanou s přídavkem v podobě potoků krve. Bram Stoker's *Dracula* na tajemně svůdného hraběte majícího zcela v moci Minu, která je po vzoru předchozích plakátů v Draculově náručí zakloněná s odhaleným krkem a dekoltem.

S upírovou mocí nad oběťmi se pojí poslední srovnávací aspekt (či spíš pozorování). Úzké spojení mezi upírem a jeho ženskou obětí (oběťmi) nalezneme v každé z pěti adaptací. Ať už se jedná o Ellen nebo Lucy a Minu, spojení vždy existuje. Zčásti připomíná Stockholmský syndrom – vazba oběti násilí, únosu apod. na pachatele. Oběti v intenzivní moci Draculy zažívají stav podobný hypnóze, tento stav by však byl pouze dočasný; trval by do doby, než by se z oběti stal také upír. Co by následovalo po proměně, jsme měli možnost zjistit ve scéně s třemi upířimi ženami (či jen jednou v případě *Horror of Dracula*) v Draculově hradě. Z toho vyplývá, že oběť získá nedobrovolnou vazbu na pachatele, kterou v rámci vlastního prospěchu musí akceptovat a tolerovat. „*Je důležité poznamenat, že stockholmský syndrom i kognitivní disonance se vyvíjejí nezávisle na vůli. Oběť tento postoj nepřijme úmyslně. Oba mechanismy se vyvinou v rámci snahy žít a přežít v ohrožujícím a mocensky nevyváženém prostředí a vztahu.*“ (CARVER)

Co by se s oběťmi, již proměněnými v upíry, stalo po smrti jejich stvořitele, „pachatele“ Draculy, se nedozvíme ani v původním pramenu ani v žádné z adaptací; ve Stokerově románu i Coppolově a Fisherově adaptaci jsou všichni ostatní upíři (tedy Lucy i Draculovy upíři společnice) zneškodněni ještě před hrabětem samotným, v Browningově *Draculovi* o osudu upírek, jež zůstaly na hradě Dracula, nemáme záznam a v *Nosferatu* jiní upíři nefigurovali. Z tohoto důvodu nelze zjistit, zda by Draculovy oběti stejně jako oběti Stockholmského syndromu pozbyly smysl své existence či pokračovaly ve svém stavu vampyrismu, popřípadě se samy staly dalším Draculou, pachatelem, který po sobě zanechává oběti.

## 9. Závěr

Motiv vampyrismu se v současné době těší veliké oblibě ve filmové i literární sféře, jak dokazuje množství knižních i filmových sérií a filmů či seriálů. *Dracula* byl v oblibě již od dob svého vydání, což posilovalo i převedení na plátno a všechny následující adaptace, které vždy přizivily zájem o toto téma v další generaci. Od vydání knižní série *Stmívání* (2005, Stephenie Meyer) se však upírské téma začalo posunovat jiným směrem, a to k romanci, v níž chybí hororové prvky.

Přibližně od roku 2010, kdy se na plátcích a televizních obrazovkách začaly objevovat upírské filmy a seriály inspirované ne *Draculou*, ale *Stmíváním*, se velice podivují nad tímto dědictvím upírského tématu. Na předchozích stránkách jsem analyzovala proměny a vývoj postavy Draculy v rozmezí několika desítek let, a přestože posledního Draculu již stihl motiv tragického hrdiny, stále byl zrůdou, monstrem, jež si ošklivila i žena, která milovala jeho lidskou stránku. Dnešní trend upíra cílí především na adolescentní diváky (přesněji divačky), ukazuje vampyrismus jako jakousi subkulturu, ovšem povýšenou nad obyčejné smrtelníky, a upíři jsou považováni za obdivuhodné a velice přitažlivé (alespoň hlavní hrdinové) bytosti. Všechny upírských filmů se tato definice samozřejmě netýká, bohužel však ostatní filmy nejsou tak početné jako tato skupina. Vývoj draculovské postavy se tedy přesunul do značně odlišné roviny, kterou již nelze interpretovat společně s linií původní.

Od románové postavy ušel *Dracula* dlouhou cestu. Stejně jako se literární kánon proměňuje s každým dalším zařazeným dílem, i vnímání Draculy se s každou jeho filmovou adaptací přizpůsobuje. Při vědomí, že existuje několik rozdílných podob této postavy, se divák nemusí omezovat pouze na jedinou. Zkoumané draculovské snímky demonstrovaly, že tyto adaptace původně literárního díla dokáží fungovat jako plnohodnotné, samostatně stojící filmy. Vzhledem ke skutečnosti, že ani jedna z adaptací nedodržela hlavní dějovou linku původního příběhu, nelze o žádné tvrdit, že je adaptací věrnou. Tím více ovšem může být vyzdvihnuta individualita každé z nich.

Stejně je to i s postavou Draculy. Samozřejmě může být namítnuto, že hodnocení původně abstraktní postavy převedené do konkrétní podoby je čistě subjektivní záležitost, a bylo by to pravdivé tvrzení. Na druhou stranu se podle určitých orientačních znaků dá tento rozpor eliminovat: vnější popis, charakteristika přímá i

nepřímá (charakteristika přímým popisem vlastností či pomocí příkladů chování), styl mluvy, vztah k ostatním postavám a zařazení v ději. Na základě těchto bodů, jež jsem rozebírala v předchozích kapitolách, je jasné, že původní Dracula nebyl ani v jedné adaptaci „zhmotněn“. Jednotliví herci však v každém Draculovi stvořili kanonickou podobu nehledě na to, zda byli (a do jaké míry) či nebyli věrní originálu.

Jak jsem již zmiňovala výše, odkaz Draculy se do dnešních dnů přenesl velice zkráceně, pevně však doufám, že renesance tohoto nejznámějšího upíra se příště ponese ve znamení „návratu ke kořenům“.

## 10. Seznam použité literatury a dalších zdrojů

### Tištěné dokumenty

BAZIN, André, 1952. Obhajoba filmových adaptací. In: BROŽ, Jaroslav a Ljubomír OLIVA. *Film je umění: sborník statí*. Praha: Orbis, 1963.

CARROLL, Noël, 1987. The Nature of Horror. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. Vol. 46, No. 1 [cit. 2018-02-10]. ISSN 1089-294X. Dostupné také z: <http://www.dif.unige.it/epilog/Carroll-horror.pdf>

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON, 2011. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-217-6.

BUBENÍČEK, Petr, 2010. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace* [online]. Roč. 22, č. 1 [cit. 2018-05-06]. ISSN 0862-397X. Dostupné také z: [http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek\\_1\\_2010.pdf](http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek_1_2010.pdf)

ELSAESSER, Thomas, 2004. Zrcadlovost a pohlcení: Francis Ford Coppola a Dracula. In: SZCZEPANIK, Petr, ed. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové, s. 323-341. ISBN 80-239-4107-0.

KING, Stephen, 2017. *Danse macabre: svět hororu*. Praha: Beta. ISBN 978-80-7306-928-5.

KOŁODYŃSKI, Andrzej, 1990. *Schůzky s upírem*. Praha: Český filmový ústav. Od grotesky po sci-fi, sv. 1. ISBN 80-7004-054-8.

PONDĚLÍČEK, Ivo, 1964. *Film jako svět fantómů a mýtů*. Praha: Orbis.

STOKER, Bram, 2004. *Dracula*. Praha: Levné Knihy KMa. ISBN 80-7309-152-6.

VOŠKOVÁ, Martina, 2015. Expresionismus ve filmu. In: *Artslexikon* [online]. 2015-

02-02 [cit. 2018-02-10]. Dostupné také z:

[http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Expresionismus\\_ve\\_filmu](http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Expresionismus_ve_filmu)

## Elektronické dokumenty

CARVER, Joseph M. Love and Stockholm Syndrome: The Mystery of Loving an Abuser. In: *Drjoecarver* [online]. Přel. Adéla Vašková [cit. 2018-05-01]. Dostupné z: <http://www.drjoecarver.com/3/miscellaneous2.htm>

CLASSIC MONSTERS. Dracula AD 1972 (Hammer 1972) – why this much maligned classic is so important. *classic-monsters.com* [online]. [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: [www.classic-monsters.com/dracula-ad-1972-hammer-1972-much-maligned-classic-important/](http://www.classic-monsters.com/dracula-ad-1972-hammer-1972-much-maligned-classic-important/)

DREW'S SCRIPT-O-RAMA. Dracula Script - Dialogue Transcript. *Script-o-rama.com* [online]. [cit. 2018-04-07]. Dostupné z: [http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/d/dracula-script-transcript-bela-lugosi.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/d/dracula-script-transcript-bela-lugosi.html)

DREW'S SCRIPT-O-RAMA. Horror Of Dracula Script - Dialogue Transcript. *Script-o-rama.com* [online]. [cit. 2018-04-07]. Dostupné z: [http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/h/horror-of-dracula-script-transcript.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/h/horror-of-dracula-script-transcript.html)

HAMMER. About Hammer. *Hammerfilms.com* [online]. [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: <http://www.hammerfilms.com/about-hammer/>

HORRORLAIR. 1992: Bram Stokers' Dracula. *horrorlair.com* [online]. [cit. 2018-04-10]. Dostupné z: <http://www.horrorlair.com/scripts/coppdrac.txt>

KOKEŠ, Radomír D, 2012. Pitva vampýra aneb proměnlivost upírského filmu. *Douglasovy poznámky* [online]. 2012-08-17 [cit. 2018-02-10]. Dostupné z: <http://douglasskokes.blogspot.cz/2012/08/pitva-vampyra-aneb-promenlivost.html>

LIMBERK, Václav, 2014. Drákula aneb nesmrtelná legenda podle Coppoly. In: *Filmserver* [online]. 19. 10. 2014 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z:

filmserver.cz/clanek/8685/drakula/

PROHÁSZKOVÁ, Vikória, 2012. Filmový horor a jeho vývoj, in: Slovenské divadlo [online]. Roč. 60, č. 3 [cit. 2018-04-29]. ISSN 1336-8605. Dostupné z: <http://www.sav.sk/journals/uploads/01111307divadlo%2003-12.pdf>

READABLE. Dracula A.D. 1972 - English Transcript. *Allreadable.com* [online]. [cit. 2018-04-08]. Dostupné z: <http://www.allreadable.com/mv1175bIcS6>

STERRITT, David, 1992. Coppola Revives Old Tricks In ‚Bram Stoker's Dracula‘. In: *The Christian Science Monitor* [online]. Nov 13, 1992 [cit. 2018-04-12]. Dostupné z: [www.csmonitor.com/1992/1113/13112.html](http://www.csmonitor.com/1992/1113/13112.html)

THE BIOGRAPHY. Bela Lugosi Biography. *Biography.com* [online]. ©2012-2018 [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: <https://www.biography.com/people/bela-lugosi-9388748>

THE NITRATE DIVA. Dracula (1931): The Eye of the Storm. *nitratediva.wordpress.com* [online]. ©2012-2018 [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: <https://nitratediva.wordpress.com/2014/10/20/dracula-1931/>

## Audiovizuální zdroje

*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [film]. Directed by Friedrich MURNAU. Deutschland: Prana Film, 1922.

*Dracula* [film]. Directed by Tod BROWNING. USA: Universal Pictures, 1931.

*Horror of Dracula* [film]. Directed by Terence FISHER. GB: Hammer Film Productions, 1958

*Dracula A.D. 1972* [film]. Directed by Alan GIBSON. GB: Hammer Film Productions, 1972.

*Bram Stoker's Dracula* [film]. Directed by Francis Ford COPPOLA. USA: Columbia Pictures, 1992.