

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

## **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Vývoj postavy upíra v populární kultuře – Od bestie k idolu

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

**Autor práce:** Eva Černá

**Studijní obor:** KUST – EST

2021

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracoval(a) pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské 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 práce 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. V Poběžovicích

5.května 2021

.....

Eva Černá

Poděkování:

Na tomto místě bych chtěla poděkovat prof. PhDr. Petru A. Bílkovi, CSc. za odborné vedení práce, cenné rady, vstřícný přístup, čas a trpělivost, kterou mé práci věnoval.

**Anotace:**

Tématem bakalářské práce je analýza vývoje a proměn postavy upíra, od bestie k idolu v populární kultuře, jako reakce na kulturně - historický vývoj společnosti. Upír netvor je v práci charakterizován na základě románu Brama Stokera a při vymezení idolu jsem vycházela z knih a filmových adaptací děl Stephanie Meyerové - Twilight sága a L. J. Smithové - Upíří deníky.

**Klíčová slova:** upír, Dracula, Twilight, Upíří deníky, netvor, idol, populární kultura, Bram Stoker, Stephanie Meyer, L. J. Smith

**Abstract**

The theme of the bachelor's thesis is an analysis of the evolution and transformation of the vampire character, from beast to idol in popular culture, in response to the cultural - historical development of society. Vampire monster is characterised at work based on Bram Stoker's novel. The analysis of idol is based on books and film adaptations of Stephanie Meyer's works - The Twilight Saga and L.J. Smith - Vampire Diaries.

Key words: vampire, Dracula, Vampire Diaries, Twilight, beast, monster, idol, Bram Stoker, Stephanie Meyer, L. J. Smith

## Obsah

<b>1. Úvod</b> .....	<b>7</b>
1.1 Původ slova upír.....	7
1.2 Definice literární postavy.....	9
<b>2. Upír - Netvor</b> .....	<b>13</b>
2.1 Upíři a strach z kolonialismu.....	15
2.2 Upíři a marxismus.....	18
2.3 Upíři a antisemitismus.....	20
2.4 Upíři a krev.....	21
<b>3. Cesta upíra z knih na filmová plátna</b> .....	<b>24</b>
<b>4. Upír - Idol</b> .....	<b>35</b>
4.1 Červená knihovna a dívčí román.....	36
4.2 Polidštěný upír.....	37
4.3 Mladý upír a nesmrtelnost.....	39
4.4 Lidská krev jako droga.....	41
4.5 Upír jako idol a objekt touhy.....	43
<b>5. Závěr</b> .....	<b>48</b>
<b>6. Seznam literatury</b> .....	<b>50</b>

## 1. Úvod

Úvodem bych ráda upozornila, že veškerá odborná literatura je citována v původním znění, ve kterém je uvedena v seznamu na konci práce, tedy v českém, anglickém a slovenském jazyce. Do originálního znění citací jsem se rozhodla nezasahovat překladem, abych zachovala a nabídla co nejpřesnější informace.

Tato práce má za cíl zmapovat vývoj postavy upíra, jak napovídá název, od bestie k idolu. Stavíme tak proti sobě na jedné straně postavu prastarého upíra, jenž nemá slitování, je prolhaný, sobecký a lstivý a jde mu pouze o vlastní přežití a zábavu. V druhé části práce budu zkoumat idol hlavně dospívajících konzumentů populární kultury. Nové evoluční stádium upíra je téměř zaměnitelné s člověkem a má spoustu ušlechtilých vlastností, například je oproti svému předkovi schopen citu, nemyslí jen na svůj prospěch. Svou přirozenost nepovažuje ve většině případů z výhodu, spíš ji vnímá jako prokletí. Dalo by se říct, že se v literárním kánonu postava posunula z bodu, kdy ho okolí vnímalo jako obávaného zatraceníhodného netvora, do momentu, kdy tak upír vnímá sám sebe a snaží se dokonce potlačovat svou přirozenost, aby se co nejvíce podobal lidem.

Úvodem považuji za důležité, vymezit literární postavu a obecně původ výrazu upír, jelikož tyto dvě entity nás budou provázet celým zbytkem práce. Budu vycházet z díla Bohumila Fořta *Literární postava - Vývoj a aspekty naratologických zkoumání* a definice původu slova bude podložena dílem *Vampyrismus a Magia posthuma* Giuseppe Maiella.

### 1.1 Původ slova upír

Slovo má, podle lingvistické tradice, mnoho domnělých kořenů po celé střední a východní Evropě. Doktor Maiello ve své práci vyvrátil hned několik z nich. Rovnou smetl z pomyslného stolu možnost rumunského původu, byť se jedná o vlast nejznámějšího

upíra Drákuly. Ten byl v originálním románu umístěn na území Sedmihradska, které se nachází ve středu dnešního Rumunska, byť jeho historická předloha Vlad III. řečený Napichovač, pocházel z tehdejšího Valašska, které je na jihu země. Za důkaz považuje, že se od domnělého rumunského výrazu pro upíra nedochovala latinská verze.

„Přestože v Rumunsku byla víra v upíry velice rozšířená a částečně přetrvává dodnes, slovo *vampir* tu bylo až donedávna takřka neznámé, neboť pro tento druh bytostí se používalo označení latinské nebo slovanské, avšak ve variantě 'vlkodlak'.“ (MAIELLO, *Magia posthuma*, 2014, s. 16)

Stejným způsobem vyvrací i možnost řeckého, maďarského nebo tureckého původu slova. Autor za nejlépe podloženou považuje tu o srbském původu. Výraz byl poprvé použit v *Zápisu knih prorockých* z roku 1047. Podle doktora Maielloho vznikl ze slovanského výrazu *upir*, díky vývoji v rámci lidového nářečí, výraz *vampir*, který se v různých obměnách do 19. století objevuje po celé Evropě.

V případě etnografické literatury 19. a 20. století z oblasti střední a východní Evropy, není výraz *upír* vždy spojován s generalizovanou předlohou bledé bestie, která pod rouškou tmy saje krev svým obětem. Jeho význam je mnohem obecnější. Autor zde odkazuje např. na Franka Wollmana: „*upír* (v užším významu) je mrtvý, který opouští hrob a ohrožuje živé.“ (WOLLMAN, *Vampýrské pověsti v oblasti středoevropské*, 1921, s. 46)

Výraz *upír* je velmi široký. Zahrnuje přízraky, duchy, revenanty a mnoho dalších nadpřirozených bytostí z lidové kultury, včetně těch, které ke svému přežití nepotřebují lidskou krev.

„Slovo *upír* samo o sobě neobsahuje 'krvelačný' prvek, což ostatně dokázal André Vaillant [...], [který] uvádí, že v lidovém jazyce, jímž se mluví v Jižním Novgorodě a Kostromě, je *upyr*



takový člověk, který je zlý a tvrdohlavý, urputný a úporný.“  
(MAIELLO, *Magia posthuma*, 2014, s. 19)

V kapitole Magie posthuma jsou uvedeny další možné výrazy, jako staroslovanský termín *prchající (ušidi)*, praslovanský výraz pro *netopýra (notopiri)*, který také obecně znamená *tvor létající v noci*, či sloveso *vyrazit, vznést se (upřěti)*, ty lze ve staré slovenštině a ruštině překládat i jako *vzlétnout (pereupřěti)*. Domnívám se, že tyto výrazy v sobě ukrývají prvky, které jsou neodmyslitelnou součástí uměleckého pojetí postavy upíra, jak ho známe. Výraz *prchající* by se dal vysvětlit jako odkaz na útěk z hrobu nebo jako označení pro bytost, které se povedlo uniknout smrti, či název pro tvora, který se snaží ukrýt před sluncem. Praslovanský odkaz k *netopýrům* evokuje jednu z upírových možných proměn a také s některými druhy tohoto nočního tvora společnou krvelačnost a schopnost létat.

Autor na základě etymologie definuje upíry jako:

„nepokojné duše, jež opouští tělo po smrti nebo během spánku.“  
(MAIELLO, *Magia posthuma*, 2014, s. 21)

Zároveň upozorňuje, že do svého výzkumu automaticky zařazuje i další bytosti konkrétně vlkodlaky a mory, které do této definice obecně zapadají. Z této úvahy vyplývá, že z historického hlediska dala konkrétní význam slovu upír až literární tradice vampýrských příběhů, zastoupené nejznámějším dílem Brama Stokera – Drákula. Pojem na sebe postupně nabalil další významy, které vzešly z děl 20. století.

## **1.2 Definice literární postavy**

Nutnost definice literární postavy je na tomto místě více než příhodná, jelikož tvoří základní stavební kámen celého zbytku práce, a to i v případech, kdy se budeme zbývat filmovou postavou, která má svůj původ v literární předloze. Bohumil Fořt

ve své knize zmiňuje Hochmanovu definici literárních postav, které jsou podle něj:

"sémiotické konstrukty založené fikčními texty a „vyvolané“ aktem recepce." (HOCHMAN, *Character in Literature*, 1985, s. 32)

Fořt ve své knize tvrdí, že čtenář používá stejné poznávací nástroje při pozorování reálných a fikčních postav, z čehož vyplývá, že recipient prakticky potkává fikční postavy v jejich světě, stejně jako poznává náhodné lidi v realitě a podobným způsobem si k nim tvoří vztah. Domnívám se, že je velmi tenká hranice v rámci věrohodnosti postavy, kdy autor přesvědčivě vystaví charakter, který je téměř nerozeznatelný od skutečného člověka a čtenář si ho je jeho základě přestaví tak věrně, že se stává téměř skutečným. Což má za následek různé fanouškovské mánie, hlavně u dospívajících jedinců, případně tvorbu subkultur oslavující literární nebo filmovou postavu. Čtenář často poznává fikční postavu mnohem snáz než osoby v nefikčním světě, hlavně díky způsobu literární komunikace. Tím je například verbální vyjádření pocitů a myšlenek, s nímž se ve skutečném životě setkáme jen málokdy, případně pouze u blízkých osob, tím může vznikat pouto mezi fikční postavou a jejím recipientem.

Autor uvádí v otázce charakterizace postav dva možné způsoby – přímou a nepřímou definici:

„zjednodušeně řečeno, přímá definice se vztahuje k tomu, co je nám o postavě explicitně řečeno, nepřímá prezentace se vztahuje k tomu, jak postava koná." (FOŘT, *Literární postava*, 2008, s. 64)

U vlastností literárních postav na základě přímé definice platí, že jsou "tady a teď", chybí jim tedy přirozená schopnost vývoje a časová proměnlivost. Tu vyvažují nepřímé vlastnosti, které jsou čtenáři odhalovány postupně, na základě činů, čímž ukazují vývoj postavy, různé události a zvraty v jejím chování.

„Vzhled postavy, obvykle vyjádřený popisem (ať už v plánu vypravěče či v plánu postav), je důležitým charakterizačním prostředkem literárních postav především proto, že přímo vyděluje postavu vůči ostatním entitám jejího okolí, a tím pomáhá její identifikaci napříč vyprávěním.“ (FOŘT, Literární postava, 2008, s. 66)

Zároveň se v knize dočteme, proces, kdy autor vytváří vzhled postav a čtenář je ve své mysli oživuje, je postavený na určité typologii, pomocí níž postavám automaticky přiřazujeme obecné vlastnosti. Tyto předpoklady přesahují hranice literatury až do sociálně - kulturních konvencí. Za důležité také autor považuje samotný vztah postavy k jejímu vzhledu, jeho proměnám, vzájemným vztahům jednotlivých charakterů a jejich hierarchii. Ve fantasy literatuře, kterou autor nezmiňuje, je role vzhledu postav ještě zásadnější, většinou se podílí na celkovém dojmu recipienta z díla a vytváří balíček vlastností, podle kterých postavu poznáme i mimo dílo. Proto abychom poznali, že je popisovaná postava upír nám stačí vědět, že se postava pyšní podezřele špičatým chrupem, má problém se slunečním světlem, o historických událostech hovoří, jako by je zažila a je pravidelným zákazníkem krevní banky.

Jednání postav nám podle Fořta umožňuje "usuzovat na jejich morální vlastnosti, ideje, názory, postoje, city, motivace a v neposlední řadě jejich vztah k okolí." (FOŘT, Literární postava, 2008, s. 67)

Díky tomu, že známe chování postav v určitých situacích, si vyplňujeme bílá místa přímé charakteristiky a postava se v naší představivosti stává plastickou. K postavě si tvoříme vztah na základě celku, který vznikne kombinací přímé charakteristiky a popisu jednání. Když recipient tvoří vztah s postavou, vychází

čtenář podle Fořta ze své každodenní zkušenosti, doby a místa, kde žije. Zkrátka čtenář z 19. století si jistě Carmillu představoval výrazně jinak než někdo v současnosti. Stejně tak tito dva recipienti v jejím chování viděli naprosto odlišnou symboliku, vnímání dobra a zla, určené jejich osobní zkušeností

.

Poslední neopomenutelnou kategorií v otázce literární postavy jsou její promluvy, a to jak vnější, tak vnitřní.

„Svémi promluvami se postavy začleňují do kontextů narativních děl, a protože jsou v podstatě neoddelitelné od pojmů děje, akce či interakce, svými promluvami se zásadně podílejí na utváření 'světa' v němž se pohybují.“ (FOŘT, Literární postava, 2008, s. 68)

Promluvy kromě nepřímé charakteristiky, postavu zařazují do obecného časového a místního kontextu. Určují, na jakém místě společenského žebříčku se postava nachází. Jako dobrý příklad poslouží rozhovor hraběte Drákuly a právníka Johnatana Harkera. Upírova angličtina je poctivě naučená hlavně ze starých novin, odráží se v ní aristokratický původ, uhlazenost, určitý konzervatismus. Zároveň nám odhaluje, že mluvčí je cizinec a není zvyklý jazyk aktivně používat. V neposlední řadě je z promluvy poznat, že hrabě je velmi starý, protože hovoří o některých historických událostech, jako by je sám zažil. Proti němu stojí v rozhovoru rodilý mluvčí, vzdělaný mladý muž, ze střední vrstvy společnosti, používá termíny z jeho profese a hovoří plynulou britskou angličtinou. Tento rozhovor na čtenáře působí, jako srážka dvou světů a napoví mu o postavách a dobovém kontextu víc než sáhodlouhá charakteristika.

## **2.Upír netvor**

"Naša predstava o ľudskosti je pravidlom uzavretého klubu: človekom je ten, koho uznáme za človeka. Netvory sú ukážky toho, čím nechceme byť. Stelesňujú náš názor na človeka na základe kultúrnych predpokladov o rase, sexualite, národnosti a presvedčení aj našu predstavu o odlišnosti a tolerancii. Netvor

sa pýta, prečo sme ho stvorili. [...] Človek, ktorý sa chce stať čímisi viac jako človekom, sa vzdáva svojej l'udskosti a zvyčajne sa stane čímisi menej, jako človekom." (HEREC, Netvor, 2014, s. 8)

Netvor v populárni kultuře funguje jako zrcadlo, které reflektuje strachy, touhy a potlačené pudy lidské společnosti. Ukazuje odchylky, které nás děsí, ale zároveň fascinují. Odráží všechno, co odsuzujeme, co se nám nelíbí a zároveň nás nutí přemýšlet, jestli sami nejsme stejní. Herec uvažuje nad tím, že se na jednu stranu chorobně bojíme podobat netvorům, i když v rámci evoluce prošli mnohem rychlejším vývojem, a navíc proti člověku mají nespočet vlastností, které jim usnadňují život. Touha po tom stát se nadčlověkem je až otázkou 20. století. Viktoriánský stále křesťansky založený člověk upíry opovrhuje, mimo jiné kvůli absenci duše, kterou v rámci své víry považuje za to nejcennější, co má. Kvůli příslibu ráje nemíni strávit na Zemi delší čas než je nutné.

"Reading the Vampire embeds vampires in their cultural contexts, showing how vampire narratives reproduce the anxieties and fascinations of their times - from nineteenth-century investments in travel and tourism, issues of colonialism and national identity and obsessions with sex, to the 'queer' identity of the vampire, the association of the vampire with the 'global exotic' and current concerns about wayward youth, the family and national security." (GELDER, Reading the Vampire, 1994, obálka)

Gelder se následně ptá, proč právě upíři vydrželi v lidské kultuře tak dlouho. Nabízí hned několik možností. Postava prošla, oproti původnímu mýtu značným vývojem, navíc vyniká na rozdíl od lidí úžasnou schopností přizpůsobit se, což jí pomáhá přežít celá staletí, aniž by prozradila svou pravou podstatu.

Upír je velmi fascinující postava, na první pohled zaměnitelná s člověkem na rozdíl od většiny netvorů. Do karet jí také hraje racionálnost a sobeckost našeho světa, kdy se jen povrchně zajímáme od druhé a lidstvo žije v představě, že ve své moudrosti dokáže vysvětlit i nevysvětlitelné pomocí vědeckých teorií. Díky tomu se upír - netvor mohl bez povšimnutí vetřít do ruchu města, které mu vyhovuje svou anonymitou a kde bude maximálně považován za výstředního souseda.

"Netvor je dieťa chaosu, pozná a poslúcha ale svoje vlastné zákony, nie zákony ľudí ani bohov. Netvor je neovládateľný a ľudská morálka je mu cudzia, stojí mimo dobra a zla." (HEREC, Netvor, 2014, s. 13)

Herec dál netvora charakterizuje jako toho, kdo má narušovat základy, na kterých stojí svět a musí být poražen hrdinou, aby se svět dostal do rovnováhy.

"Dracula je neodmysliteľnou postavou modernej kultúry. Prototyp príbehov a upíroch, aj postojov k moci, sexualite, vede i náboženstvu má nespočetné podoby do mýtu po paródii. Upíri sú len jednou nitkou v kľbku dejín netvorov, ale všetci poznávajú netvora, ktorý vo dne spí v rakve a po zotmení vstáva, aby sa napil ľudskej krvi; každý vie, že ho zabije drevený kôl vbodnutý do srdca alebo slnečné svetlo. Cesta Draculu vedie do viktoriánskej podivnosti cez filmový idol a kultúrnu komoditu až po božstvo subkultúr. Tajomstvo princa temnoty sa skrýva v každom z nás." (HEREC, Netvor, 2014, s. 135)

Původní vzhled upíra se markantně liší, od toho který později nabídly filmové adaptace. Nejvíc naši představu paradoxně formoval plagiát Nosferatu (1922) a plešatý, zubatý hrabě Orlock s vyvalenýma očima nebo elegantní upír z moderní společnosti s balkánskými rysy, jak ho už oficiálně podle originálu představil

Tod Browning. Hrabě se poprvé objevil na obale druhého vydání románu Brama Stokera a Ondrej Herec ho ve své knize popisuje takto:

"Gróf na nej vyzerá ako bielovlasý vojenský veliteľ' s hustými fúzami v netopierie krídla pripomínajúcej pláštenke, zliezajúci dolu hlavou po kmennej stene zámku, odlišný od arogantne charizmatického zvodcu vo filmových verziách." (HEREC, Netvor, 2014, s. 136)

Tato podoba se na rozdíl od těch následujících v populární kultuře, nejvíc přiblížila představě autora, obálku s ilustrací sám schválil. Herec také v této části své knihy zmiňuje, že většina konzumentů populární kultury zná spíš filmové adaptace díla, nikoli jeho knižní předlohu, která hlavně mladé generaci může v zástupu moderních upírů připadat velmi zastaralá. Což výrazně ovlivňuje obecnou představu o upíru - netvorovi. Na původní obálce druhého vydání je vidět Stokerova inspirace slavným Vladem Drákulou. Ondrej Herec se domnívá, že autorova snaha nebyla představit svým čtenářům odpornou chodící mrtvolu, která budí na první pohled strach a odpor, ovšem nemá, co jiného nabídnout. Raději si vybral postavu, která na první pohled vypadá jako člověk, ale pod tímto dokonalým maskováním se skrývá bestie ze starých příběhů, která i přes nacvičené chování, jež by nás mohlo na první pohled zmást, nezná slitování. Moderní člověk si myslí, že může netvora civilizovat, což se mu nikdy úplně nepovede. Autor ve svých čtenářích budí nejistotu, která hraničí s paranoiou. K tomu využívá přirozené lidské podezřívavosti. Vyhovuje mu, že se lidé ve městech nezajímají jeden o druhého, jako tomu bývá na venkově. Tím pádem o sobě navzájem vlastně neví vůbec nic, což tvoří ideální prostor pro nástup netvora, na kterém jim ukazuje, jak moc naivní jsou ve své racionalitě.



## 2.1 Upíři a strach z kolonialismu

Román Drákula pracuje s velmi aktuálními tématy pro danou dobu: "netvor ako temný dvojník človeka, vzrušujúca, polovačka na netvora, prekročenie hraníc života a smrti, nebezpečenstva poznania, atď." (HEREC, Netvor, 2014, s. 141)

Dotýká se lidských strachů, jako je nesmrtelné zlo, vetřelec, který ohrožuje společnost a snaží se do ní infiltrovat, cizinec, který se téměř dokonale přizpůsobí jiné kultuře. Dál v něm můžeme vidět prvky kolonialismu, strach ze sílícího postavení východní Evropy a Balkánu, ekonomické krize, rasových bojů, míšení kultur, pradávný strach z nemoci, smrti, nebo tabuizace sexuálních témat a odlišných sexuálních orientací.

"But Dracula's own account of 'the whirlpool of European races' in constant conflict with each other presents the darker side of this picture. Diversity means instability: it invites contestation: identities become confused: one can no longer tell 'who was who'. In short, diversity means the loss of one's nationality - hardly appropriate for an imperialist ideology which depends upon a stable identification between nation and self. The more diverse a nation, the less claim it has to national identity; and this 'weakening' of identity makes it more vulnerable to absorption by imperialistic nations elsewhere. " (GELDER, Reading the Vampire, 1994, s. 12)

Gelder zde odkazuje na Arata, který v Stokerově románu vidí strach Britů s kolonializace, rozpínání východu, který má zájem spravovat nějaké území, což vede ke snaze o přerozdělení svět a vyvrcholí 1. světovou válkou. Ostrované vidí další problém migraci a posílení moci Rumunů, které ve svém textu reprezentuje jako upíry. Britové se, jednoduše řečeno obávají, aby se z nich jako kolonizátorů, nestala kolonie. (ARATA, The Occidental Tourist, 1990, s. 621-645)

"Dracula, the vampire returns colonisation to the colonisers; he is shown to be more of an imperialist than the British. But this is not just because his identity is even more stable than theirs (he has no such anxieties about belonging to 'a conquering race'); it is also because it is simultaneously able, precisely, to disperse itself across Europe." (GELDER, Reading the Vampire, 1994, s. 11)

Konkrétně hrabě Drákula se netají tím, že je potomkem hned několika 'statečných ras'. Navíc má úžasné schopnosti přizpůsobit se, jít s dobou. V rámci přípravy na své stěhování do Británie si také pečlivě nastudoval zvyklostí, jazyk, historii, geografie a mnoho dalších náležitostí země svého nového domova. Jediné, co prozrazuje jeho východní původ, je lehký přízvuk nebo " zvláštní intonace" u některých slov.

"Dracula predstavuje tie sily východnej Európy, ktoré odmietajú západnú civilizáciu. Stokerova politická romance potvrdzuje pokrokovosť západnej demokracie, ale varuje pred jej nebezpečenstvami." (HEREC, Netvor, 2014, s. 156)

Autor uvádí tezi, že Drákulova expanze do Londýna má symbolizovat boj proti vzrůstající moci a rozpínavosti britského impéria, který je tvrdě potlačen už v zárodku. Britové se obávali míšení ras, ke kterému by mohlo s globalizací a migrací docházet a tím by se narušila jejich několik set let tvrdě budovaná tradice, na které tak lpí.

## **2.2 Upíři a marxismus**

"Dracula patří k prototypom netvory populárnej kultúry od konca 19. Storočia po začiatok 21. Storočia, ku kľúčovým postavám, ktoré formujú aj vysvetľujú vedomie našej doby." (HEREC, Netvor, 2014, s. 144)

Netvoři, by se dali považovat za zhmotnění veřejné obavy, která je dostatečně univerzální na to, aby se do ní jako do vzorce daly zasadit aktuální strachy lidí dané doby. Využití obav spolu s konotací určitých příběhů, které se ve společnosti tradují dlouhá staletí, není ničím novým. Fenomén upíra nesloužil jen pro označení nepohodlného souseda, ale i podporoval hlásání politických názorů. Asi 30 let před vydáním nejznámějšího románu s upířskou tematikou použil ve svém díle Karl Marx přirovnání, které bylo založené na lidové tradici, což se ukázalo jako velmi účinné:

"Moretti's reading of Dracula is grounded in that striking quotation from Marx, in Chapter 10 of Capital: 'Capital is dead labour which, vampire-like, lives only by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks.' Marx drew on the metaphor of the vampire time and time again to describe its processes: in The Eighteenth Brumaire, the bourgeoisie 'has become a vampire that sucks out its [the smallholding peasant's] blood and brains and throws them into the alchemist's cauldron of capital'." (GELDER, Reading the Vampire, 1994, s. 19-20)

Marx bere v potaz pověrčivost lidí, využívá jejich mnohdy nízkého vzdělání a rozmanité představivosti, aby z vlastníků kapitálu a továrníků v jejich očích udělal obávaná mýtická monstra, která se "krmí" na pracovní síle chudých, dokud z nich nevysají život až do poslední kapky. Stokerův román mu na významové rovině vysloveně nahrává do karet. Příběh lze číst jako varování a kritiku primitivnosti tohoto jednání. Obsahuje všechno, co se otci komunismu hodilo do jeho ideologického Eintopfu: bohatého hraběte, který utiskuje své poddané, místo aby se o ně staral, vysává z nich doslova životní sílu, kterou využívá ke svému prospěchu, zastrašuje je, ani to mu nestačí. Rozhodne se rozhodit svoje sítě a podmanit si i obyvatele

Londýna. Čímž ukázal to, že novodobé otrokářství, mám na mysli čistě v rámci marxismu, je stále reálnou hrozbou ani západní země proti němu nejsou v bezpečí, jak si myslely, a proto by měly následovat jeho ideologii. Jak účinná možnost využití asociací umění v rámci ideologie, za použití jen několika slovních spojení. Jako kdyby sám sebe pasoval do role Van Helsinga, který nakonec upíra - buržoazního kapitalistu porazí, aby už nikdy neškodil nevinnému proletariátu.

"Dracula je hrozbou střední vrstve na konci 19. století, lebo despotický byzantský samovládca symbolizuje monopolný kapitál, ktorý neakceptuje konkurenciu. Slobodný obchod zrodil netvora monopolu: Draculovi protivníci si monopolizujú právo na spravodlivosť a na kolonizáciu jeho teritória. Víťazstvo ktorejkoľvek strany nebude triumfom dobra či zla, ale výhrou jednej ideológie nad druhou." (HEREC, Netvor, 2014, s. 157)

Herec přichází s myšlenkou, že Drákula není predátor, ale kořistí, která žije na pokraji vyhynutí a pronásleduje ji celý svět. Je odsouzen k trestu smrti, bez možnosti obhájit se a rovnou zabít, aniž by někdo uvažoval o jeho vinně. Celé obvinění je postaveno na domněnkách, pověrách a tvrzeních bez důkazu. Autor popravu hraběte interpretuje jako politickou vraždu kvůli odlišné ideologii, kultuře, neschopnosti a neochotě přizpůsobit svou přirozenost zvyklostem jiné země.

### **2.3 Upíři a antisemitismus**

Ranný komunismus, není jedinou ideologií, která si propůjčila příběh jako zástěrku svého původního záměru. Hrabě má tendenci, změnit své bydliště. Obyvatelé nové země ho pro jeho odlišnost nepřijmou, v této reakci bychom mohli hledat prvky antisemitismu, který se v té době šířil Evropou. K této úvaze může vézt i popis hraběte. Drákula v mnoha ohledech zapadá do

ustálených představ, které má společnost o osobách židovského vyznání. Má orlí nos, pichlavé oči pod hustým obočím, tmavé vlasy a vousy. Je popisován jako vysoký a štíhlý, vlastní finanční prostředky, které mu dávají svobodu pohybu a určitou moc nad lidmi, navíc není uvázan národem k jednomu území.

"For Gilman, the negative image of the Eastern European Jew was displaced by a negative image of the 'unassimilated' Jew during the nineteenth century precisely because of the increasing need to secure a national identity. The ways in which this arrangement is reproduced in *Dracula* [...] It only remains to add that the representation of the vampire as 'unassimilated' - as 'cosmopolitan' or internationalised character who is excessive to national identities, whose lack of restraint threatens the very *notion* of identity - has been exploited by vampire fiction in one way or another for some time now." (GELDER, *Reading the Vampire*, 1994, s. 23)

Nina Auerbach v díle *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth* poukazuje na spojitosti mezi Drákulou a Židy v jejich společné schopnosti nashromáždit majetek, finance a chytře je investovat, což budí závist a obavy těch, kteří jimi nedisponují. Lidé si dobře uvědomují, že s penězi se v moderním světě pojí moc a jsou nebezpečným nástrojem v rukou těch, kteří nemají co ztratit. (AUERBACH, *Woman and the Demon*, 1982, s. 13-14)

"His 'treasure' is buried in various discrete locations, each one carefully marked. At one point, Harker secretly enters the Count's room in his castle: 'The only thing I found was a great heap of gold in one corner - gold of all kinds, Roman, and British, and Austrian, and Hungarian, and Greek and Turkish money'." (GELDER, *Reading the Vampire*, 2014, s.14)

## 2.4 Upíří a krev

Upírská literatura je postavená na honbě za krví, která není jen zdrojem nesmrtelnosti hraběte Drákuly. Upír krev bere, aby přežil, dává jí, aby někoho učinil, byť za strašnou cenu nesmrtelným, točí se kolem ní celý jeho život. Má neomezenou moc nad lidským životem, se kterou může nakládat podle svého uvážení.

Krev se v románu neobjevuje jen jako elixír nesmrtelnosti, ale odkazuje na typickou hrdost aristokratů na svůj rod a předky.

“Krv je príliš vzácna v týchto dňoch nečestného mieru a sláva veľkých rás iba ako rozprávka.” Hrdo rekapituluje svoje rodinné dejiny a prorokuje vojnu dedičných a kultúrnych línií medzi Západom a Východom. V žilách mi koluje krv ‘štyroch statočných mužov’.” (HEREC, Netvor, 2014, s. 148)

Autor odkazuje na už zmiňovaný střet východního a západního myšlení. Východ je v otázce “míchání krve” velmi benevolentní. Neklade důraz na národnosti, které by měly určovat hodnotu člověka, ale vyzdvihuje konkrétní vlastnosti předků, které po nich může dědit. Západní myšlení oproti tomu východnímu se svou rasovou a národností čistotou působí velmi zaostale a konzervativně. V této pasáži to vypadá, jako kdyby hrabě věštil události 1. poloviny 20. století a neutuchající rasové konflikty, které trvají až do dnešní doby. Netvor tak na rozdíl od svých pronásledovatelů ukazuje v jistých ohledech nadčasovost svého myšlení. Harker jako postava reprezentující vyspělý západní svět, ve svých denících vykresluje dobový pohled na východní Evropu, která je v jeho očích velmi zaostalá – vlaky jezdí pozdě, navíc kolejemi není pokryta celá země, takže se stále využívají dostavníky. Lidé mluví směsicí němčiny a rumunštiny, jsou pověřčiví a silně nábožensky založení. Celý tento popis působí velmi snobsky a povýšeně.

“Upířská výmena krvi a rasovej identity nemá za následok degeneráciu, ale nesmrteľnosť a väčšiu životnú silu.” (HEREC, Netvor, 2014, s. 150)

Drákula je ztělesněním názoru, že lpění na čistotě ras bude mít za následek degeneraci a pád západních mocností, kterému se dá zabránit jedině multikulturními sňatky. Koloniální velmoci si musí tuhle hrozbu dříve nebo později uvědomit, jinak bude následovat jejich pád. Tato nepohodlná ideologie, kterou hrabě symbolizuje, je na konci románu spolu s ním zabita, jako zneškodnění veřejné hrozby.

“Krv má veľa významov v každej kultúre. Naša kultúra sa nevie zmieriť s chorobou, starobou a smrťou. Posadnutosť mladostou a prostriedkami, ako si udržať zdravie, zdatnosť a krásu prekonáva prirodzený strach z krvácania.” (HEREC, Netvor, 2014, s. 149)

Člověka přirozeně fascinuje někdo, kdo dokázal uniknout smrti, koho nikdy netrpí nemocemi, protože se obojího každý z nás děsí. Lidé se snaží různými prostředky nepřirozeně udržet věčné mládí a krásu. Někteří, kvůli nim dokáží zaprodat i vlastní duši a stát se nesmrtelným netvorem. Proto je upír fascinující, ztělesňuje lidské niterní tužby-žít navždy Čas jako kdyby pro upíra neexistoval. V tomto způsobu uvažování vidím důkaz, jak moc je společnost povrchní a nedomyšlí důsledky, nevidí negativa věčného života, jako je třeba osamělost a nepochopení. Upír je vyhnán na okraj společnosti, která mu znemožňuje držet krok s dobou a stále se zrychlujícím světem. Netvor musí zemřít a důvodem je paradoxně jeho nesmrteľnosť. Neumí pracovat s technikou a informacemi, i on začíná stárnout, v moderním světě se pohybuje jako malé dítě, což ho činí zranitelným, ale jeho podstata nikdy nezmizí. Herec jeho skon komentuje takto:

“Netvor podliehal pokroku, ale zapísal do modernej civilizácie svoje hodnoty: nerovnosť pohlaví, sociálnych vrstiev a rás, moci a vedy. Dracula kladie otázku, do akej miery je naša kultúra obeťou našej civilizácie.” (HEREC, Netvor, 2014, s. 164)

Starou bestii nahradí dokonalejší evolučný štádium, upgradovaná verze, upír - idol, ktorý nemá problém zapadnúť, a navyše zdédil to najlepšie po svém predchúdcovi.

“V nasledujúcich desaťročiach nové netvory symbolizovali nové druhy strachu: strach z atómovej vojny a rádioaktivity, strach z komunizmu, resp., kapitalizmu, strach z juvenilnej zločinnosti, z informatiky, z sexuálnej revolúcie a z AIDS, z terorizmu a z lokálnych vojen.” (HEREC, Netvor, 2014, s. 14)

### **3. Cesta upíra z knih na filmová plátna**

Postava upíra se zabydlela na filmových plátnech víc než kterákoliv jiná. Domnívám se, že to bylo kvůli tomu, že se rozhodla jít s dobou a držet krok se světem. Byla schopná přizpůsobit se novinkám, které okolní svět nabízí, protože platí, přežijí jen ti, kteří se přizpůsobí.

Upír byl vyhnán z transylvánských lesů, kde ve své samotě, nebyl nucen vnímat běh staletí a tím pádem nestárl. Dovolím si zabrousit do mýtické tradice a půjčit si z řeckých příběhů postavy Chrona a Kaira. Dalo by se v říci, že Drákula, kterému se tato práce intenzivně věnuje, žil ve svém sídle podle “kairovského” času. Podle toho, který se neřídí hodinami, ale jen událostmi. Jediný údaj, který hraběte de facto zajímal byl střídající se den a noc. Nic jiného v jeho nesmrtelné realitě nemělo valný smysl. Takto vlastně zakonzervoval sám sebe v určitém bezčasní, čímž se stal nesmrtelným. Po tom, co se setkal s Harkerem, byl nucen do svého života pustit i chronologický čas, kterým se řídí většina světa, což se stalo jeho zhoubou.



Hrabě nebyl schopen udržet krok s moderním zrychleným světem a postrádal schopnost přizpůsobit se, a proto musel na konci příběhu zemřít.

Daniela Horodová v *Místech s tajemstvím* doslova píše:

„Monstrum má zvláštní vztah k času. Je v něm zakleta minulost.“  
(HORODOVÁ, *Místa s tajemstvím*, 1994, s. 162)

Postava upíra v prvních desetiletích 20. století, čelí zániku. Hrozí jí, že nebude dostatečně silným konstruktem, aby se udržela v proudu populární kultury a nezůstala spolu s ostatními mýty v 19. století. Musela projít evolucí a zabránit tak svému zániku v rámci tradice. Bylo nutné, aby se dostala do podvědomí konzumentů kultury i jinými prostředky než nabízela literatura. Ken Gelder v knize *Reading the Vampire* proces komentuje následovně:

“Most people, certainly, would ‘know’ about Dracula from films rather than from Stoker’s novel, popular as it has been. But the figure of Count Dracula is, now just one vampire amongst many others in the cinematic world. Around 3,000 vampire or vampire - related films have been made so far differences are often more striking than their similarities.” (GELDER, *Reading the Vampire*, s. 86)

Filmový upír je jen “vzdáleným bratrancem” toho, který ožíval na stránkách gotických románů. Čímž narážím na pro většinu teoretiků, kteří se zabývají vampirismem v umění, velmi kontroverzní německou adaptaci *Nosferatu* (1922). Ta v době svého vzniku už budila vášně, nejen soudním procesem, který vedla vdova po Stokerovy s filmovou společností, čímž se zabývá David Skal ve své knize *Hollywood Gothic English Widow and German Count* (91-117).

Postava v této verzi, dle mého názoru, působí téměř parodicky, nemotorně, přehnaně teatrálně a nemá v sobě, ani nic z temné elegance jejího předchůdce, ani kánonických pokračovatelů. Tento pokus zvětšit děmona noci na plátna kin, měl za následek, že téměř 10 let, než vznikla o hodně věrnější filmová adaptace Toda Browninga *Dracula* (1931), si lidé představovali postavu upíra na základě hraběte Orloka, nikoli podle originálního románu nebo některého z jemu předcházejících, případně některé z divadelních inscenací. Upír ztrácel na hrůzostrašnosti a spíš, než horor připomínal pantomimickou nemotornou figuru z němých filmů, jakými se proslavil Charlie Chaplin. Místo strachu se musí, alespoň současný divák, bránit záchvatům smíchu.

Na druhou stranu, němý film byl pro postavu upíra ideálním nástrojem expanze, jelikož nevyžadoval žádný, nebo pouze minimální zásah překladatelů. Postava se stala mnohem známější, než kdyby zůstala jen v rámci literatury a čekala na svůj překlad do dalších světových jazyků. Film jí umožnil rychlou a pohodlnou cestu do celého světa. Ken Gelder k tomu píše toto:

"Cinema may be a suitably nomadic home for the vampire: it, too eventually goes everywhere - it has become an internationalised medium. Moreover, the 'dream industry' is drawn to the fantastic - in has a magical 'aura' about it that ideological analyses of film often have difficulty accounting for. After all, film is an animating medium, bringing images to life in an otherwise darkened room, in a simulation of the night - a feature to which horror film often speak directly." (GELDER, *Reading the Vampire*, s. 87)

Autor dále odkazuje na Terryho Castla, který měl popsat počátky filmu. V 19. století existovaly tzv. "ghost shows", velmi oblíbená forma zábavy, zřejmě určená pro vyšší vrstvy, které v

této době upíraly svůj zájem k okultismu, spiritualismu a vše s nimi spojené. Tyto show fungovaly na stejné bázi jako ranný film, který měl mrtvé blízké zúčastněných přivést zpět k životu. Skal píše, že Edisonův kinetoskop nebo kinematograf bratrů Lumiérů pracoval na stejné bázi, přiváděl statické obrazy "k životu". Tyto počátky filmu vypadaly mnohem skutečněji než okolní svět, člověk po shlédnutí snímku mohl být zklamán světem ve kterém žije. (GELDER, Reading the Vampire, 1994, s. 87 z Neale, 1985, s. 50-55)

Při přesunu postavy upíra z knih do filmu, jako hlavního prostředku zobrazování se čtenář může setkat s pocitem, že už se na příběhu nepodílí, jako tomu bylo doposud. Není po něm vyžadována fantazie, není nucen pracně si vytvářet obrazy postav a prostředí ve kterém se pohybují. Všechno je mu naservírováno na "stříbrném podnose", bez nutnosti přemýšlet. Další generace konzumentů populární kultury si tak hraběte neumí představit jinak než na základě jedné z filmových adaptací, a proto nemá potřebu tvořit si vlastní obrázek krvelačné bestie. Z aktivního tvůrce příběhu, kterým čtenář díky své fantazii je, se stává pasivní konzument polotovarů, produkovaných zábavným průmyslem. Divák si neuvědomuje svou zranitelnost, které film využívá, může se totiž stát, hlavně ve svých počátcích, pod zástěrkou nadšení z něčeho nového, objektem manipulace. Z fiktivních antihrdinů, se změní v nádoby naplněné ideologickým obsahem, které divák nevědomky zkonzumuje.

I když to nebývá pravidlem, této možnosti podsunutí ideologického obsahu se obávalo komunistické hnutí, proto jako reakce na kino vyšla následující slova, která uvádí opět David Skal v *Hollywood Gothic*:

"The Marxist newspaper *Leipziger Volkszeitung* railed against Nosferatu on the basis that its supernaturalism was a calculated

opiate for the working masses, "wrapping the worker ... in a supernatural fog through which he can no longer see concrete reality." Previously, it was "necessary to protect the people's 'religion,' so that the people themselves could be kept sufficiently stupid for capitalist interests." Now, "this dangerous nonsense about spiritualism and the occult, to which millions of disturbed souls have fallen victim since the war, represents, at least in part, a gamble that the world of industry has undertaken, intentionally and at great expense, to steer the working class from its political goals by contaminating minds with this [supernatural] epidemic.' [...] But the Leipziger Volkszeitung offered no sympathy, only a materialist warning: "If these few lines suffice to put workers on their guard not to give their money to a cinema that is going to show them a propaganda film, financed by industry and intended to deaden their minds, the whole pretty plan will fail, and the phantom Nosferatu can well let himself be devoured by his own rats." (SKAL, Hollywood Gothic, 2004, 103-104)

Umění reaguje na dobu, ve které vzniká, Ken Gelder zmiňuje ve své knize studii Benetta a Woollacotta o postavě Jamese Bonda, ve které nachází podobnost s vývojem postavy hraběte Drákuly a upírských filmů obecně:

"For these critics, the Bond films do not simply re-present the same set of topics over and over again. Rather, these films engage in constant process of ideological and cultural 'remodelling' (Bennett and Woollacott, 1987, 232) which both reflect and comment upon changes over time in society in sexual (Bond and 'the girl') and national (Bond and England) identifications, the two main focusses of their study. This constant 'remodelling' makes it difficult to dismiss these films as, merely, formulaic; rather the focus should be on the discourses (sexual, national) which such 'remodelling's

mobilise, which may pull the 'formula' in various directions. The same can be said about vampire films. [...] Bennett and Woollacott draw on Stephen Neale's work to emphasise the way in which genre should be seen not as something fixed at the level of textual formula, but, rather, as something which is 'cultural variable', which depends upon 'the relative weight and specific articulation' of the discourses it mobilises (95-6) Neale notes that different genres [...] may in fact mobilise similar discourses: his example is legal discourse, discourses about crime, social order, property, civic responsibility, and so on. But mobilisation of their discourses is never the same in each case; it is a question of 'the modification restructuration and transformation they each undergo as a result of their interaction' with, among other things, the specific features of the genre itself. (Neale, 1980, 6-7)" (GELDER, Reading the Vampire, 1994, s. 91-92)

V otázce vnímání příběhu, ale jinými slovy nabízí Seymour Chatman ve své práci *Příběh a diskurz* následující myšlenku:

„Ve verbálním narativu je prostor příběhu čtenáři vzdálen dvojnásobně, protože zde schází ona ikoničnost či analogie, kterou poskytují snímky na filmovém plátně. Čtenář vidí (dá-li se vůbec mluvit o „vidění“) existenty a jejich prostor ve své fantazii, transformuje je ze slov do mentálních projekcí. Neexistuje tu „standardní obraz“ existentů jako ve filmu. Při čtení knihy si každý člověk vytváří svůj vlastní mentální obraz Větrné hůrky.“ (CHATMAN, Příběh a diskurz, 2008, s. 105)

Z Chatmanovy úvahy vychází, že čtenář při své recepci příběhu musí udělat "mnohem víc práce" než recipient stejného příběhu který se ho rozhodne sledovat v kině. Sociologickou optikou bychom zde mohli hledat pohodlnost společnosti, která se rozhodla postupně přesunout příběhy do filmové podoby, protože

je to pro diváka jednodušší na sledování, časově a finančně méně náročné. Další důvod vidím ve fascinaci novými stroji, médii a vynálezy, která se začala projevovat v 19. století a stala se jistou esencí století dvacátého. Lidé touží obklopovat se moderní technikou, fascinuje je a užívají si zjednodušení vlastních životů.

Film se může zdát na první pohled, jako ideální médium zobrazení fantasy postav, protože přesně vidíme, co autor filmu chce abychom viděli. Má recipientovu fantazii pod "kontrolou" a nabízí "jediné správné řešení problému". Ale ani plátna kin nemají neomezené schopnosti, aby zachytila všechno.

"Mezi filmovým a verbálním prostorem příběhu však stále zůstávají důležité odlišnosti. Připomeňme opět ohraničení filmového okénka. Obrazy, které v mé mysli vyvolají verbální deskriptivní pasáže, žádný rám neomezuje. Do filmu se však mohou zabrat sebevíc, a přece si nikdy nepřestanu uvědomovat, že to, co vidím, je ohraničeno okrajem plátna. Zrakem své čtoucí mysli navíc vidím jen to, co je pojmenováno. Ve filmu si však všímám jak objektů v ohnisku, například kovboje kráčejíciho liduprázdnou ulicí města na západním pomezí, tak i objektů periferních - oblohy, budov, uvázaných koní." (CHATMAN, Příběh a diskurz, 2008, s.111)

Chatman dál polemizuje nad tím, že pokud nás u filmu nezaujme děj, můžeme si v klidu prohlížet zbytek snímku, jeho pozadí, různé detaily, které by nám jinak unikly. "Verbální narativy" podle autora nejsou závislé na konkrétní scéně. Mohou se odehrávat prakticky kdekoliv a je jen na síle čtenářovy představivosti a jazykové schopnosti spisovatele, jak dokonalý bude obraz. Film je v této otázce značně znevýhodněn a omezen. Například je velmi problematické, domnívá se Chatman, zobrazit na plátně "nikde" nebo zastavit děj, jako tomu lze ve verbálním

projevu. K těmto jevům se jen zřídka používá verbální popis scény, který by znevážil schopnosti filmu, a proto se tvůrci raději uchylují k různým "vizuálně - symbolickým prostředkům. (CHATMAN, Příběh a diskurz, 2008, s. 101)

Z našeho pohledu může být dobovým problémem počátků filmového hororu i absence moderních technologií. Současná kinematografie, dokáže za pomoci zeleného plátna, animační techniky, stříhu a různých efektů prakticky cokoliv. Filmová produkce první poloviny 20. století byla nucena pracovat s mnohem jednodušší technikou, často omezeným množstvím filmového materiálu a jen tím co herci a zbytek štábu dokázali fyzicky vytvořit před kamerou. Mohli bychom se tedy domnívat, že horory tohoto typu budou méně kvalitní, postrádat pocit napětí a v současném divákovi nedokáží vyvolat strach. Opak je ale pravdou, horor se sice netopí v hektolitrech krve a z každého druhého záběru na nás nevyskakuje znetvořené monstrum, naopak pracuje se strachem velmi sofistikovaně. Ponořený ještě napůl do knižní tradice příběhů, nechává pracovat čtenářovu fantazii, využívá dlouhých pomalých záběrů, které recipienta uvádí do většího napětí než mnoho současných hororových snímků s upířskou tematikou. Ty na první pohled pracují, buď s odporem, nebo se snaží diváka jen vylekat. Původní hororové snímky nepotřebují na pohled nepříjemné postavy. Drákula nás dokáže vyděsit jen svým upřeným pohledem, pracuje s předtuchami a napětím, aniž by prolil jedinou kapku krve. Čím víc se horor blíží současnosti, tím víc se stává na první pohled násilnějším.

"Tom Ganning has remarked on audience reactions of astonishment and terror to early forms of cinema - even while they were aware of the kinds of technologies which produced those reactions. The audience response to early forms of film might be summarised in this way: 'I know, but yet I see.' (Ganning, 1989, 33)" (GELDER, Reading the Vampire, 2001, s. 87)

Na základě čtených příběhů nad těmi shlédnutými na plátcích kin, soudím, že film mohl působit jako vizuální doplněk, nebo pohyblivá ilustrace. V tom vidím úspěch němého filmu, recipienti příběh znali, většina z nich knihu jistě minimálně jednou přečetla, tím pádem si film mohl dovolit osekát text na nejnужnější minimum a nechat pracovat jen obraz v kombinaci s pamětí čtenáře, který si spojením v hlavě příběh sám vyprávěl. Žádný film se samozřejmě od svého začátku nedrží doslova původní předlohy, spíš se snaží ve čtenářově mysli vyvolat známé obrazy.

Domnívám se, že podmíněná znalost originálního příběhu je jedním z důvodů, proč jsou v dnešní době nepopulární němé filmy. Současný divák je zvyklý vnímat zvuk a obraz zároveň. Považuje je za samostatné médium, které nepotřebuje předběžnou přípravu, protože film se o veškerou práci postará sám. V rámci hlavního proudu vysvětlí recipientovi vše polopaticky a ten má možnost jen bez námahy konzumovat.

Ken Geldner v *Reading the Vampire* uvádí, že kino nebylo na rozdíl od moderních technologií, které se objevovaly ve společnosti v originálním románu zmíněno, ale v Coppolově filmu je hrabě z promítání unesen, nazývá ho: "the wonder of the civilisation world, an example of the limitless power of science." (*Reading the Vampire*, s. 89)

Mina, manželka Harkera, dokonce Drákulu k filmu přirovnává, tvrdí o něm, že je stejně neodolatelný. Film je stejně jako nejslavnější upír něčím novým, co připomíná vysokou kulturu, co ji alespoň na chvíli vytrhne z každodennosti, je něčím módním, co musí vidět každý.

V *Reading the Vampire* autor předkládá úvahu, že čím víc se zabýváme filmy s upířskou tematikou, tím víc nám mohou připadat neoriginální. Vinní z toho opakující se motivy "blood, stakes,



crucifixes, garlic, a spectacular climax", které se staly jistou esencí každého příběhu, a přesto se proměňují v závislosti na vývoji kultury, píše Gelder. V této části odkazuje na Nealeho, který nastiňuje základní motivy společné pro hororové filmy jako je právo a chaos, civilizace a příroda, přirozené a nepřirozené. Rovnováha, nerovnováha a její znovuoobnovení jsou většinou vepsané v sexualitě postav, které nejvíc podléhají kulturním změnám společnosti a zrcadlí se ve filmové produkci soustředěné hlavně na mladé diváky. (GELDER, Reading the Vampire, 2001, s.93-94)

Populární kultura se rozhodla adoptovat postavu upíra a postupně jí přetvořit k obrazu svému. Filmový Drákula tak má se svou původní předlohou často společné jen jméno. Vzhledově se divákům vryla do paměti verze Todda Browninga z roku 1931, která se v základních rysech drží ve filmu dodnes. Drákula, v tomto případě bych měla použít spíš označení "filmový" nebo "popkulturní" upír, vystřídal mnoho podob. David Skal ve výše citované knize *Hollywood Gothic* nabízí seznam filmových děl, kde se postava objevila. Tyto snímky názvem často odkazují na původní dílo, jako na zavedenou značku, i když s ním výsledný produkt nemá nic společného. Filmový upír se mohl na plátně utkat s Batmanem, zplodit dceru i syna (*Dracula's Daughter* 1936 a *Son of Dracula* 1943), v *House of Frankenstein* se poznal s ostatními popkulturními monstry, strašil v muzeu voskových figurín, špehoval na nudistické pláži (*House on Bare Mountain*, 1962) dostal se do animovaných filmů pro děti jako je *Scooby Doo* nebo *Hotel Transylvánie*. Proměnil v upíra afrického prince, stala se z něj v několika filmech *Lady Dracula*, pořídil si psa, udělal si výlet do Japonska, objevil se ve filmu o Quasimodovi, ohrozil posádku vesmírné lodi, nebo se z něj stalo krví poháněná Škoda 110 v českém hororu Juraje Herze *Upír z Feratu*. Po tomto výčtu zážitků a metamorfóz, kterými postava prošla už není divu, že se originální příběh se netěší u většiny konzumentů aktivní

znalosti. Z původní verze vychází jen rámcově pár adaptací a ostatní filmy si žijí vlastním životem, tvoří nové postavy na pevném kulturním základě. O jejich občasně bizarnosti by se dalo dlouze polemizovat. Kinematografie sice přijala postavu upíra pod svou ochranu, ale nenápadně ho přetvořila k obrazu svému, který má s originálem společného opravdu málo.

#### **4.Upír - Idol**

V populární kultuře přelomu 20. a 21. století se vedle klasické postavy upíra, která více či méně podobala klasickému upírovi drákulovského typu, objevil nový fenomén. Konkrétně v odnoži literatury určené pro mladé dívky se zrodila nová forma upíra, kterou můžeme nazývat idol nebo polidštěný upír. V zásadě se jedná spíš o uměle vytvořenou komerční záležitost než přirozený vývoj postavy, reagující na události své doby, kterou jsem mapovala v předchozích kapitolách. Postava původně určená pro

konkrétní publikum dospívajících dívek, se díky šikovné propagaci, dostala do veřejného podvědomí a formovala pohled mnoha konzumentů populární kultury na postavu upíra jako takovou. Pokud bychom se zeptali generace mých vrstevníků, co si představí pod pojmem upír, domnívám se, že jen malé procento z nich by jako první napadlo Drákula. Naopak většina má tuto postavu spojenou s fenoméne Twilight ságy. Právě silné zakořenění moderního upíra v současné popkultuře mě vede k tomu se postavou zabývat víc do hloubky a zjistit, čím se odlišuje nebo naopak podobá svému předchůdci.

Ondrej Herec ve své knize Netvor nabízí jedenu z možností, jak číst moderního upíra:

“Tvorca a pán netvorov nášho života, priemysel zábavy, Draculu trivializoval. Prechod od hromadnej výroby k hromadnej spotrebe mení odpočinok na povinné konzumovanie. [...] Populárna kultúra sľubuje večnú mladosť a krásu upíra, fetišizuje aj démonizuje ideálneho spotrebiteľa - mládež. Zmyslom upírskej ekonomiky je premena človeka na protézu výroby. Členovia subkultúr sa stávajú zombiami a sluhami Majstra Upíra - konzumu.” (HEREC, Netvor, 2014, s. 145)

#### **4.1 Červená knihovna a dívčí román**

Dagmar Mocná ve své studii Červená knihovna vidí počátek milostných románů pro ženy v momentě, kdy se: “běžná ženská populace naučila číst a začala se dožadovat ‘své’ četby pro útěchu a osvěžení.” (Mocná Dagmar, Červená knihovna, s. 9)

Dále pokračuje tvrzením, že ani v nízké ani vysoké literatuře žena a muž nemají stejné preference. Mužská část čtenářstva preferuje v knihách “řešení globálních existenciálních a společenských problémů”, ženy zase vyhledávají “aspekt citový a [...] problematiku mezilidských vztahů”. (Mocná Dagmar, Červená knihovna, s. 9)

Autorka v počátcích ženské literatury 19. století hledá touhu odpočinout si od náročných témat, bez složitých popisů a zamyšlení. Ideální model oddechového zamilovaného příběhu obsahuje problémy, překážkami a životními nástrahami zkoušenou milostnou dvojici, která je díky sdílenému citu všechny překoná.

Jistou odnoží červené knihovny určené mladým dívkám je tzv. dívčí román, který měl původně, jak píše Mocná v *Červené knihovně*, nenáročně bavit mladé dívky, nabízet jim dojemné milostné příběhy a jejich prostřednictvím je formovat a "vychovávat". (MOCNÁ, *Červená knihovna*, 1996, s. 37)

Autorky dívčích románů s upířskou tematikou se často inspirovaly při tvorbě svého příběhu klasickou literaturou.

"The Twilight series of novels have achieved enormous international popularity since the publication of *Twilight* (Stephanie Meyer) in 2005. *Twilight* and its companion novel and films draw on three significant sources. The first source is English Romantic novels such as *Pride and Prejudice* (1813), *Jane Eyre* (1847), and *Wuthering Heights* (1847). In addition, *Twilight* draws on the genre of European and American vampire novels and films, whose prototype is Bram Stoker's *Dracula* and, third, on the genre of European fairy tales, later popularized in the United States, whose most relevant examples are *Bluebeard* and *Beauty and the Beast*." (LEVINA, BUI, *Monster Culture in the 21st Century*, 2013, s. 303)

Nový upír je vystavěn na tradici romantických příběhů a pohádek s dobrým koncem a od svých předchůdců z literárního kánonu přejímá víc vlastností než od původního hraběte Drákyly. Upír je spíš zakletým princem nebo panem Darcym než krvelačným

monstrem. Prvek upírství je jen exotickým kořením, které má udělat příběh pro mladé čtenářky zajímavějším.

V seriálu podle románové předlohy *Upíří deníky* od L. J. Smithové jsou upíři zobrazeni méně pohádkově. Základem celého děje je milostný trojúhelník mezi upířími bratry Stephanem, Damonem a Elenou Gilbertovou.

"The brothers are modern-day version of Cain and Abel, and Elena is attracted to them both for their very different qualities (although she does consistently choose Stefan, the 'good' brother, over Damon). [...] The original trilogy ends with Elena sacrificing her life to save the men she loves." (AMES, *Twilight Follows Tradition in Bitten by Twilight*, New York, 2010 s. 47)

V tomto případě nám autorka nabízí motiv dvou upírů. Hrdiny, který se snaží bojovat proti své přirozenosti, chránit obyvatele městečka Mystic Falls a svou vyvolenou před paranormálními aktivitami. Proti němu stojí jeho bratr, ten má představovat antihrdinu, který jedná výhradně ve svůj prospěch a na správnou stranu se přidá jen když je to pro něj výhodné. Damon obecně víc zapadá do klasického upířského kánonu. Postavy upírů jsou v tomto díle oproti *Twilight* sáze mnohem plastičtější, nejsou jen hodní nebo zlý, jako je tomu v pohádkách, dostávají prostor dělat chyby, rozvíjet se, místo aby plnily jen roli objektu touhy hlavní hrdinky.

#### **4.2 Polidštěný upír**

Postava nového upíra byla oproti tomu klasickému od základů změněna, aby vyhovovala žánru, do kterého jí autorky zasadily. Pro začátek musíme počítat s tím, že literatura pro dívky, byť s prvky nadpřirozena není totéž, co gotický horor 19. století. Postava tedy nemá ve svých čtenářích budit hrůzu nebo odpor,

jako tomu bylo v případě Stokerova Drákyly, ale naopak touhu a chtíč. Důležitý fakt pro posuzování postav je, že literatura, kterou se zabýváme je psána ženskými autorkami pro mladé čtenářky. Postavy tedy nejsou určené pro publikum bez ohledu na pohlaví, což se výrazně promítne v jejich konkrétních rysech, a v tom vidím jeden z důvodů skeptického přijetí postav.

Aby se z upíra stal idol, bylo nutné ho polidštit. Moderní upíři nepijí krev náhodných obětí a nemusí se schovávat před sluncem díky prstenům, které je chrání (Upíří deníky). Nespí v rakvích, naopak se přestěhovali do velmi moderních domů ve Spojených státech, disponují stejně jako jejich předchůdce poměrně velkým majetkem, který jim umožňuje se jednou za pár let přestěhovat, aby jejich okolí nepojalo podezření, že nestárnou. Upír - idol je většinou velmi mladý muž navštěvující střední školu, kde se potká s hlavní hrdinkou. Působí melancholicky, často kvůli své minulosti a nepřijetí vlastního já, tajemně, straní se kolektivu, je většinou vzdělanější a působí dospěleji než jeho vrstevníci, což ho činí atraktivní pro stejně intelektuálně založenou hlavní hrdinku.

#### **4.3 Mladý upír a nesmrtelnost**

Věk upíra odráží kult mládí a krásy, který se v kulturním průmyslu prosazuje už několik desetiletí. Mladé čtenářky jsou podvědomě nuceny zamýšlet se skrz hlavní hrdinku nad stárnutím a pomíjivostí lidského života.

"Bella constantly worries about what will happen to her when her body changes. She worries about will happen to her when she gets a vampire body, but she also worries that she and Edward will no longer be compatible if and when her body grows old. The fact that Edward's body is over a hundred years old is irrelevant: the look of his body shell gives him the identity of a young man. All of these worries and paradoxes point to ancient human

dilemma." (LARSON, STEINER, *Interdisciplinary Approaches to Twilight*, 2011, s. 33)

Jako jedním z řešení problému stárnutí je nabízena nesmrtelnost. V klasické upířské literatuře, je na nesmrtelnost nahlíženo jako na něco zvráceného, nepřírozeného, co je v rozporu s náboženstvím a vede k zatracení. Moderního člověka láká nabídka zůstat navždy nezměněn, mladý a krásný něco, co mu nemůže zaručit estetická ani klasická medicína. Co na tom, že kvůli tomu musí zemřít a zabít. Proměna v upíra, hlavně ve světě Stephanie Meyerové nabízí upgrade lidského těla, které se z průměrnosti a nedokonalosti dospívání promění v nadčlověka. Nový upír je ideálním vzorem. Netrpí neduhy, které provází většinu dospívajících je ve většině ohledů dokonalý, i když za to musí platit vysokou daň.

Nesmrtelnost v nízkém věku můžeme brát i jako touhu nikdy nedospět, kterou měl v pohádce J. M. Barrieho *Petr Pan*. Je krásná představa zůstat navždy dítětem nebo teenagerem, kterého nemusí zajímat starosti běžného života. Domnívám se, že se v této touze odráží strach z neznáma, povinnosti a tlaku společnosti, který mladí lidé vidí ve světě dospělých. Mají strach z vlastního selhání, že si nezvládnou najít místo v životě, nebo prostě jen nechtějí žít ve stereotypu, jako to vidí u svých rodičů. Jediným východiskem z tohoto kruhu je nikdy nedospět.

Negativní stránku věčného dětství ukazuje Anne Ricová v díle *Vampire Chronicles*, zfilmované pod názvem *Interview s upírem* (1994) v hlavní roli upíra Louise ztvárnil Brad Pitt. V příběhu se objevuje asi devítiletá osiřelá holčička Claudie, kterou stvořitel hlavní postavy Lestat promění v upírku, ujme se jí spolu s Louisem a nahradí jí rodinu. Po nějaké době dívka mentálně dospěje, ale je nucena žít v těle dítěte, což v ní budí návaly vzteku, není schopná se ovládat.

V příběhu nového upíra hraje zásadní roli moment jeho proměny. Upír - idol je oproti Drákulovi nesmrtelný jen několik desetiletí, takže se z příběhu dozvídáme o jeho proměně a životě před ní, které hrabě nepovažoval za zas tak zásadní. Proměna upíra není dobrovolná, buď je násilná, jako v případě Stefana z *Upířích deníků*, kterého ovlivňuje a manipuluje pro zábavu jeho upířská milenka Katherine a z rozmaru se ho spolu s bratrem rozhodne proměnit v upíra, aby mohli žít společně navždy v milostném trojúhelníku. Stefan je proměněn proti své vůli a novou podstatu odmítá přijmout na rozdíl do svého bratra, který změnu vítá.

Edward Cullen si svou nesmrtelnost také nezvolil dobrovolně, během epidemie španělské chřipky umírá, když ho najde Carlai a rozhodne se mu dát druhou šanci, aby se mohl stát součástí jeho rodiny.

Jak Stefan, tak Edward si nesou ze své nedobrovolné proměny určité trauma, proto váhají s proměnou svých dívek a nechápou, proč je vidina věčného života tak láká, naopak ve svém stavu vidí víc prokletí než privilegium.

#### **4.4 Lidská krev jako droga**

Upír - idol je v young adult literatuře změněn ve své základní podstatě, už ke svému přežití nepotřebuje lidskou krev. Upírům jako jsou Cullenovi nebo Stefan Salvatore vadí představa, že by kvůli svému přežití měl někomu ublížit nebo ho dokonce zabít. Krev od náhodných obětí, je nahrazena lovem zvířat, v případně nutnosti konzumací krve z krevních bank v nemocnicích, kam jí darují dobrovolníci. Upíří komunita na tyto jedince nahlíží stejně, jako majoritně masožravá společnost na minoritní vegetariány. Kvůli odmítání lidské krve jedinci nemohou naplno využívat svůj potenciál a jejich schopnosti bývají často



omezené. Například v *Upířích denících* Damon může zrušit ovládnutí mysli, které vytvořil jeho bratr Stefan, jen proto, že se na rozdíl od něj živí lidskou krví. Při absenci krve ztrácí sílu a rychlost, v případě zranění se na rozdíl od ostatních pomaleji hojí.

Mnozí upíři už krev neberou jen jako potravu, ale luxusní zboží, formu požitku, gastronomický zážitek, často i drogu, která v nich probudí ty nejlepší vlastnosti, dává jim moc, schopnost zapomenout na strasti, činí je šťastnými. Zároveň je s její konzumací spojená závislost, snížená kontrola nad vlastní pudovou stránkou a možnost, že se prostě neovládnu, někoho zabijí a tím prozradí celé jejich společenství lidem.

Upír se za roky své existence vyvinul v citlivou bytost, které představa zabíjení působí úzkost. Upíři vegetariáni za sebou často mají bouřlivé období, kdy se neuměli ovládat a vraždili pro zábavu a požitek, ne vlastní potřebu. Toto období je popsáno u Stefana, který se dlouho vyrovnával se svou nedobrovolnou proměnou a chybělo mu sebeovládání, kvůli svému vražednému běsnění si vysloužil přezdívku Rozparovač s odkazem na londýnského masového vraha. Upír připomíná narkomana, jehož život se točí jen kolem shánění další oběti, nekonečné zábavy a za ním zůstává jen spoušť. Freud v práci *O člověku a kultuře* uvažuje nad lidským hledáním štěstí a vyhýbání se utrpení s pomocí intoxikace organismu:

“Nejhrubší, ale též nejúčinnější metodou takového ovlivnění [zabránění utrpení] je chemická intoxikace. [...], ale je skutečností, že se vyskytují tělu cizorodé látky, jejichž přítomnost v krvi a tkáních nám poskytuje bezprostřední pocit slasti, ale které též natolik mění podmínky našeho vnímání, že se stáváme nezpůsobilými přijímat nelibé podněty.” (FREUD, *O člověku a kultuře*, 1990, s. 327)

Upír, který se do tohoto stavu dostal, bývá nebezpečným nejen pro obyčejné lidi, ale i pro celou jeho komunitu. Hlavní hrdinka má většinou moc, upíra této závislosti na krvi díky vyvolání citů a pocitu štěstí zbavit a zabránit jeho likvidaci vlastním druhem. Inspiraci pro tento motiv bychom mohli hledat ve výše zmiňované předloze Kráska a zvíře, kde hlavní hrdinka probudí v netvorovi lidskost cit a tím ho zachrání.

#### **4.5 Upír jako idol a objekt touhy**

Postava upíra se v young adult literatuře objevila primárně proto, aby se stala objektem touhy hlavní hrdinky a čtenářské základny díla. Celá metamorfóza postavy míří právě k tomuto cíli, protože původní postava upíra - netvora i přes svůj šarm nebyla vhodným idolem náctiletých dívek. David Skal ke vzhledu Drákuly píše toto:

"First-time readers of Dracula, or readers who return to the novel after many years, are often surprised at what a repellent, unattractive character the Count truly is, more literal wolf than literary Lothario. Stoker broke sharply with the Byronic tradition. Stoker's first description of Dracula (aquiline profile, bushy hair, massive eyebrows that meet over the nose, the pointed ears, etc.) is an almost verbatim reiteration of characteristics that could be found in the influential criminology texts of Cesare Lombroso (1836-1909), Nordau's esteemed protégé, to whom Degeneration is dedicated, and whose name also appears in Dracula. Where Nordau's guidelines about the physical appearance of a devolved villain were rather general, Lombroso's detailed description of a "typical" criminal degenerate gave Stoker a perfect, paint-by-numbers portrait." (SKAL, Hollywood Gothic, 2004, s. 66)

*Twilight* sága i *Upíří deníky* nabízí svým čtenářkám mužský, ale naprosto nereálný, ideál krásy, kterému hlavní hrdinky propadnou. Zájem o postavu, právě kvůli její fyzické dokonalosti a přehlížení negativních vlastností, může působit povrchně. Důkazem působivosti postav je vlna fanouškovské mánie, která se zvedla kolem postavy Edwarda v roce 2008, kdy přišel do kin první film se série *Twilight*. Nadšení tohoto typu je základním důvodem, proč jsou konzumentky tohoto typu kultury kritizovány:

"In the case of *Twilight*, the critique of the books seems to have merged with the notion of young female readers (or consumers) of romance novels as particularly volatile. In the press, *Twilight* fans have often been dismissed as mere screaming girls - mindless, impressionable, and without agency." (LARSON, STEINER, *Interdisciplinary Approaches to Twilight*, 2011, s. 13)

Vyvolení hlavních hrdinek je, vzhledem ke své přirozenosti, odmítají a dlouho skrývají svůj zájem, snaží se hrdinku odradit, protože jí nechtějí vytavit nebezpečí jejich světa. Hlavní hrdinka je situací nucena vyvinout iniciativu a dobývat svého vyvoleného, což je proti gotickým románům a červené knihovně úplná novinka. Tradice romantického příběhu velí, že muž by měl dobývat ženu jako objekt své touhy.

"When it is revealed, each heroine is faced with the problem of having fallen passionately in love with a man with whom she cannot have the normal relationship she was expecting. This is the essential tension that drives the plot: the hero has something to hide; the heroine finds out what it is and struggles to bring about a resolution." (LEVINA, BUI, *Monster Culture in the 21st Century*, 2013, s. 305)

Touha hlavních hrdinek po odhalení, že její objekt zájmu není člověk, nezmizí. Bella ani Elena necítí vůči upírům odpor nebo

strach, spíš určitou fascinaci z neznámého. Tento motiv mají jak *Upíří deníky*, tak *Twilight sága* společný s *Pýchou a Předsudkem*, *Větrnou hůrkou*, *Modrovousem* nebo *Kráskou a zvířetem*, jak uvádí Carolyn Harfordová *Domesticating the monstrous in globalizing world* (LEVINA, BUI. *Monster Culture in the 21st Century*., 2013 s. 303).

S tématem touhy se pojí i otázka sexuality. Upír a sexualita obecně jsou spojovány už od středověku. David Skal v knize *Hollywood Gothic* vidí spojení s vírou v incuby a succuby, Démony, kteří se objevují ve středověké mytologii, jisté předchůdce upírů, ti své oběti zneužívaly ve spánku a vyvolávaly u nich, pro tehdejší morálku, nežádoucí představy. Ve středověku se také podle Skala věřilo, že upírem se může stát dítě z nelegitimního, tedy církví nepodpořeného, svazku. (SKAL, *Hollywood Gothic*, 2004, s. 28)

Postava upíra netvora fungovala pro společnost konce 19. století jako ztělesnění sexuální frustrace, homofobie, strachu z nemocí a ze sílící ženské emancipace.

"There is nothing to suggest that Stoker had any comprehension of the larger irony of this attitude, or of a society that had made a fetish, even a requirement, of women's subservient helplessness. Dracula can be read - in our time, at least - as an almost transparent metaphor for the Victorian confusion, guilt, and anger over the 'proper' role of women. The attack of the vampire sexualizes women, who according to the double standard of the time, must then be punished and purified through more sex and violence." (SKAL, *Hollywood Gothic*, 2004, s.70)

V současné gotické literatuře došlo k zrovnoprávnění upíra a hlavní hrdinky, byť se na první pohled může zdát, že dodržují genderové role, bezbranná dívka se zamiluje do bytosti, která

je dost silná, aby jí uchránila před nástrahami vnějšího světa a ona mu na oplátku bude naprosto oddaná. Larssonová a Steinerovou ve své studii píší toto:

"In portraying Edward as a predator, his masculinity is secured, and the nobility of his civilized manners becomes even more apparent. In this respect, Edward is a typical example of the new kind of vampire that has become frequent in modern vampire stories. From being a character who mainly stood for seduction and the practice of violent sexuality, the vampire underwent a significant change during the late twentieth and early twenty-first centuries, towards representing true love and self-control." (LARSSON, STEINER, *Interdisciplinary Approaches to Twilight*, 2011, s. 50)

Z citátu vyplývá, že situace je přesně naopak, než tomu bylo před 100 lety. Iniciativu v tomto případě přebírá Bella, která touží po sblížení s Edwardem, ten se drží zpátky ve strachu, že by mohl dívce ublížit.

"Much more is at issue than the role of women; then, as today, women who break the traditional sexual roles challenge the male's sexual identity as well. And this may be what is really at stake in *Dracula* –not the rescue of a woman by a man, but the rescue of an embattled male's deepest sense of himself as a male." (SKAL, *Hollywood Gothic*, 2004, s. 68)

Upír přestává být nadřazenou bytostí, která používá svůj šarm, aby ovládl naivní ženy, skrz ně mohl manipulovat jejich snoubenci.

"Dievčatá, ktorá milujete, patria mne; a ich prostredníctvom budete vy aj všetci ostatní mojimi poddanými - mojimi otrokmi ...

keď sa budem chcieť nasýtiť, budete mojimi šakalmi." (HEREC, Netvor, 2014, s. 153)

Role pohlaví se stávají vyrovnanými, z obou se stávají lovci, jen každý má jiný motiv.

"This desire 'that body not be lost to meaning' is even more emphasized in narratives describing and generally preoccupied with dead bodies. According to Freud's theory of sexuality, there is also 'an inextricable link between erotic desire and the desire to know. The dead body, accentuated as an erotic object in *Twilight*, can thus be read as accentuating the threat of the body being lost to meaning as well as the promise of knowledge beyond the parameters of the living body, since the body in question is not actually dead but (un)dead." (LARRSON, STEINER, *Interdisciplinary Approaches to Twilight*, 2011, s. 56-57)

V případě *Upířích deníků* je otázka sexuality mnohem uvolněnější a přirozenější, nevystupuje jako motiv, prostředek ovládnání nebo hlavní cíl, ale přirozená součást života mladých lidí. Na úroveň intimního vztahu dvou lidí je ve světě L. J. Smithové, považováno pití krve člověka, který se rozhodne jí poskytnout upírovi dobrovolně. Mezi těmito dvěma osobami vzniká na chvilkové pouto, kdy je upír schopný číst myšlenky oběti. Upír tak získává kontrolu nad svou obětí, která v tu chvíli netrpí, nýbrž zažívá pocit slasti.

Upír - idol dokázal to, o co se Drákula snažil svým stěhováním do Londýna. Zapadl mezi obyčejné lidi, dokonce našel skupinu těch, kteří ho přijali takového, jaký je, čímž se přiblížil svému životu před proměnou navíc mu jsou ponechány všechny výhody nesmrtelnosti. Hrabě své schopnosti využívá jen pro vlastní prospěch. Moderní upír z dívčích románů je pravým

hrdinou, který využívá své prokletí, aby konal dobro a pomáhal lidem.

## **Závěr**

Cílem práce bylo, zmapovat vývoj postavy upíra na cestě od bestie k idolu. V tomto bodě si dovolím krátkou rekapitulaci.

Upír jako monstrum, existoval v lidské kultuře od nepaměti, už jen samotný název, jak jsem rozebírala v úvodu, značí jeho motivaci škodit člověku. Upír - netvor se dostal do populární kultury z lidových pověstí a příběhů, kde plnil převážně varovnou a edukativní funkci, ztělesněním toho, čím se člověk nemá stát. Na druhou stranu svou podivností budil zájem, protože je naší přirozeností být fascinován něčím jiným.

Ondrej Herec o Netvorovi píše následující:

“Netvor znázorňuje kultúrne tabu, aby vyvolal odpor a strach, ale zároveň fascinuje čarom zakázaného ovocia.” (HEREC, Netvor, 2014, s. 12)

Daniela Horodová v kapitole knihy Místa s tajemstvím netvora, nebo jejími slovy monstrum a s ním spojenou fascinací vysvětluje takto:

„Každá deformace, každá monstrozita je znakem tajemství, příznivého nebo neblahého. Jako každá anomálie, odchylka od známé normy, monstrum nejprve odpuzuje a děsí, nicméně je výsostným místem, které upozorňuje na přítomnost tajemství, je znamením, kterého se člověku dostává o skrytých jevech a o skryté existenci věcí, které mohou být poznány nebo získány jen s velkým úsilím (klasická je postava draka - strážce pokladů v pohádkách). Každý cizinec jako bytost z neznáma je v tomto smyslu monstrem (viz kapitola Postava s tajemstvím), stejně jako bloud, který fascinuje rovněž svou jinakostí. Monstrum je tak jako tyto postavy, a ještě snad výrazněji než ony postavou s tajemstvím. (HODOROVÁ, Místa s tajemstvím, 1994, s. 171)



Upír jako monstrum, měl za úkol děsit, budit strach a odpor, díky čemuž se jednoduše mohl stát nástrojem různých ideologií, které do čtení této postavy mohly vložit významy, které původně neobsahovala, aby je snáz dopravili do mysli nic netušících konzumentů.

Upír netvor se jako jedno z prvních fantastických monster dostal na plátna kin, kde se stal, troufám si říct, jednou z nejzobrazovanějších postav svého druhu. Spolu s literaturou částečně opustil horor a objevil se snad v každém existujícím filmové žánru. Filmový průmysl se rozhodl postavu modifikovat a z původního Drákuly, který byl hlavní předlohou filmového upíra, zůstalo jen jméno, podivná mluva se šišlavým přízvukem, která je znát hlavně v anglickém dabingu, v kombinaci s pro nás už dnes typickým vzhledem, který se jen matně podobal originální Stokerově postavě.

Tím ale vývoj upíra neskončil, na přelomu 20. a 21. století se udála asi největší změna v historii postavy, upír byl polidštěn. Přestal být hrozbou, bytostí, která má budit strach a odpor. Moderní společnost a hlavně generace mladých, pro něž byl nový upír - idol určen už nic takového nepotřebovala. Spíš, než strašit se jím populární kultura rozhodla nabídnout idoly, vzory a modly ke kterým by mohli vzhlížet. Bylo tedy nutné nového upíra zbavit některých vlastností, aby se z něj stal objekt touhy. Dříve velmi plastická postava, která měla tajemství, děsila, fascinovala a proplouvala populární kulturou bez výraznější proměny, byla zbavena své hloubky. Moderní upír se stal objektem lidské touhy, kořistí, ze které se zábavný průmysl a jeho konzumenti snaží vysát všechnu životní sílu, aby přežili ve stereotypním reálném světě.

## Seznam literatury

1. AMES, Melissa R., "Twilight Follows Tradition: Analysing "Biting" Critiques of Vampire Narratives for their Portrayals of Gender & Sexuality" (2010). *Faculty Research & Creative Activity*.  
[https://thekeep.eiu.edu/eng\\_fac/36](https://thekeep.eiu.edu/eng_fac/36)
2. ARATA, Stephen D. "The Occidental Tourist: "Dracula" and the Anxiety of Reverse Colonization." *Victorian Studies* 33, no. 4 (1990): 621-45. Accessed May 6, 2021.  
<http://www.jstor.org/stable/3827794>.
3. AUERBACH, Nina. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Massachusetts: Harvard University Press, 1982
4. FOŘT, Bohumil: Literární postava - Vývoj a aspekty naratologických zkoumání. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.
5. FREUD, Sigmund. *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990.
6. GELDER, Ken: *Reading the Vampire*. London - New York: Routledge, 2001.
7. HEREC, Ondrej: *Netvor - Od Frankensteinova po Terminátora*. Bratislava: Hydra, 2014.
8. HOCHMAN, Baruch. *Character in Literature*. Cornell University Press, 1985
9. HODROVÁ, Daniela: *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994.
10. CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs, Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008.
11. LARSSON, Mariah a Ann STEINER. *Interdisciplinary Approaches to Twilight: Studies in Fiction, Media and a Contemporary Cultural Experience*. Faulun, Nordic Academia Press, 2011.
12. LEVINA, Mariana a Diem-My T. BUI. *Monster Culture in the 21st Century: A Reader*. New York: Bloomsbury Publishing USA, 2013
13. MAIELLO, Giuseppe: *Vampyrismus a Magia posthuma*. Praha: Epoque, 2014.

14. MOCNÁ, Dagmar. *Červená knihovna: Studie kulturně a historická - Pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha: Paseka, 1996.
15. NEALE, Stephen (1985), *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*, Bloomington: Indiana University Press .
16. SKAL, David J. *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*. New York: W. W. Norton & Company, 1991.
17. Wollman, Frank *Vampyrické pověsti v oblasti střeoevropské*, *Národopisný Věstník Československý* XV/1, 1921