

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE**

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

**Katedra scenáristiky a dramaturgie**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Nosferatu: meta-analýza**

**Ester Fischerová**

**Vedoucí práce: doc. Marie Mravcová**

**Oponent práce:**

**Datum obhajoby: 10. 9. 2018**

**Přidělovaný akademický titul: BcA.**

**Praha, 2018**

**ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
FILM AND TV FACULTY**

**Screenwriting and script-editing department**

**BACHELOR THESIS**

**Nosferatu: meta-analysis**

**Ester Fischerová**

**Academic Advisor: doc. Marie Mravcová**

**Opponent:**

**Defence Day: the 10th of September 2018**

**Assigned Academic Degree: BcA.**

**Prague, 2018**

## **Prohlášení**

**Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma**

***Nosferatu: meta-analýza***

**vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.**

**Praha, dne .....**

**Ester Fischerová**

## **Upozornění**

**Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.**



## **Abstrakt**

**Ve své práci se budu zabývat pokusem o meta-analýzu studií, které srovnávají Murnauův snímek *Upír Nosferatu* (1922) a Herzogův snímek *Nosferatu: Fantom noci* (1979). Pokusím se najít shodná témata, která se vyskytují napříč analýzami, a povšimnout si, jak s nimi různí autoři pracují a nakolik se shodují nebo nikoliv. Nakonec zhodnotím, zda byl tento pokus úspěšný – a k čemu mohou být vůbec takovéto metodické postupy vhodné v kontextu vědy o umění.**

## **Abstract**

**In my thesis, I will try to do meta-analysis of various studies which are concerned with the comparison of two movies: Murnau's Nosferatu (1922) and Herzog's Nosferatu, The Vampyre (1979). I will try to find topics which appear throughout all of these analyses and notice how the different authors handles them and if they agree on them. In the end I'll make an assessment of the success or unsuccess of my experiment and I'll try to decide why should anyone try to do these methodological experiments in the field of art science and what they can be used for.**

## Obsah

i. Úvod.....	8
ii. Metodologie: meta-analýza v uměnovědných oborech?.....	8
iii. Témata vybraná k meta-analýze – kritéria výběru.....	11
iv. Meta-témata.....	12
iv.i. Motivace režisérů.....	12
iv.ii. Vztah k původnímu dílu.....	13
iv.iii. Vztah děl mezi sebou – remake?.....	15
v. Postavy.....	16
v.i. Drákula/Nosferatu/Orlock.....	16
v.ii. Nina/Ellen/Lucy.....	18
v.iii. Hutter/Jonathan Harker.....	20
v.iv. Profesor Bulwer/Van Helsing.....	21
v.v. Renfield/Knock.....	22
vi. Ostatní témata.....	22
vi.i. Společnost.....	23
vi.i. Muži, ženy, erotika.....	24
vi.ii. Antisemitismus?.....	25
vii. Závěr.....	26
viii. Bibliografie.....	28

## **i. Úvod**

Ve své bakalářské práci bych se ráda pokusila o cosi podobného meta-analýze srovnání dvou adaptací románu Brama Stokera Drákula, a to adaptací režisérů F. Murnaua (*Upír Nosferatu* anebo *Nosferatu: Symfonie hrůzy*, 1922) a W. Herzoga (*Nosferatu: Fantom noci*, 1979) Na začátku vysvětlím své motivací pro zvolení této metody a můj způsob práce s ní. Poté se v průběhu práce zaměřím na vlastní meta-analýzu, zvolím několik témat či kritérií, které se vyskytují ve všech, či alespoň v několika recenzích a srovnáních, která jsou mně dostupná, a budu analyzovat jejich pojetí v těchto zdrojích.

V závěru práce shrnu výsledky své meta-analýzy, a obeznámím tak čtenáře s čímsi jako „základním srovnáním“ obou uměleckých děl.

## **ii. Metodologie: meta-analýza v uměnovědných oborech?**

Meta-analýza je pojem, který známe především z biomedicíny, tedy z exaktní vědy. Je to metoda, která si klade za cíl co největší přesnost, získanou pomocí analýz co největšího možného počtu dostupných relevantních dat – což je ale popis, který lze použít o téměř libovolné vědecké metodě, v současnosti používané v exaktních vědách. Meta-analýza ale nepracuje se surovými daty, nedělá primární výzkum, neklade si hypotézy: analyzuje již provedené věrohodné studie, pracuje s nimi pomocí statistiky a cílí k o mnoho větší věrohodnosti, než má každá studie sama o sobě.

Toto je samozřejmě laicky řečeno; ve statistice se bohužel vyznám o mnoho hůře, než bych si přála. Mám nicméně dojem, že tato metoda, respektive nějaká její derivace, je aplikovatelná i na jiné obory, a to obory humanitní. Nasnadě je klást si otázku, PROČ něco takového dělat. I v oborech exaktních čelí meta-analýza jistým úskalím, primárně takzvanému publikačnímu zkreslení (*publication bias*), čímž je míněno v zásadě to, že vědci publikují mnohem raději studie



s pozitivním výsledkem (potvrzením hypotézy), než s výsledkem negativním, ještě méně rádi pak publikují studie s výsledkem paradoxním.

To samozřejmě v uměno-vědných oborech (nebo obecně oborech humanitních), spíš nehrozí. Hrozí ale konstantní opakování jedné chybné informace vyčtené v literatuře. Jako příklad bych ráda uvedla příběh jednoho z mých vysokoškolských pedagogů na Karlově Univerzitě. Stalo se mu, že mnoho studentů mu napsalo do eseje o Francisu Baconovi údajně vlastní Baconův citát, který zněl: „Napněme přírodu, tu děvku, na skřípec, a vyrvěme jí všechna její tajemství“. Vzhledem k tomu, že náš pedagog je člověkem důsledným a Bacona znalým, Bacona si celého znovu prostudoval a daný citát v něm nenašel. Optal se tedy studentů, odkud onu větu mají. Studenti přiznali, že citovali z druhé ruky – a to z článku jednoho velice uznávaného českého profesora, popularizátora biologie, filosofie a antropologie. Kýžený pedagog u tohoto stupně neskončil a navštívil onoho profesora. Ten mu nakonec přiznal, že tento citát má též z druhé ruky, a to od jednoho britského autora. Knihu tohoto autora si náš pedagog dohledal a citát vystopoval až k jedné britské eko-feministce, která si Bacona upravila tak, aby se jí hodil k jejím tezím.

To je jeden příklad za všechny – možná bizarní, ale takových bychom pravděpodobně našli v humanitních vědách velice mnoho, a málokterý člověk je tak poctivý a důsledný jako mnou uváděný pedagog. Tuto chybu bohužel meta-analýza nebude schopná odhalit, pokud je masově rozšířená – může se ale stát, že v polovině studií najde jednu informaci a v polovině jinou, protikladnou – v té chvíli už může na tuto kontradikci poukázat a následně se zkusit dopátrat, která z oněch informací je pravdivá.

Už to by stačilo jako důvod, proč takové analýzy provádět: chyby v humanitně-vědných textech nemají samozřejmě tak ničivý dopad jako chyby ve studiích z věd exaktních, stejně nicméně mohou vést k různým dezinformacím a misinterpretacím, což vidíme v dnešní době sociálních médií, kdy víceméně stačí udělat jednoduchou fotomontáž typu „fotka někoho známého + libovolná věta v uvozovkách“, a člověk může zmást a mystifikovat desítky, stovky či tisíce lidí.

Důvod, proč jsem se já rozhodla tento způsob analýzy použít, je ale jiný, možná o něco poetičtější a hravější. I lidé, kteří se zabývají strukturální analýzou a teorií binárních opozic, přiznávají, že tak

do jisté míry činí proto, že je to estetické a půvabné – a v neposlední řadě zajímavý experiment, který umožňuje nahlédnout na danou problematiku jiným způsobem, než byla nahlížena dosud.

Z podobných důvodů budu provádět meta-analýzu i já. Motivací mi bylo to, že při prezentaci záměru této práce se mě jeden z pedagogů opatrně dotázal, nebylo-li již náhodou takovýchto analýz provedeno mnoho, a nenosila-li bych sovy do Athén. Byla jsem nucena připustit, že ano – a v tu chvíli jsem začala přemýšlet tímto směrem. Proto jsem se rozhodla jít touto cestou a zkusit vyrobit svou vlastní „meta-analýzu“ dvou slavných filmových děl, Murnauova a Herzogova *Nosferatu*.

Sama nevím, zda mi tento způsob práce něco nového přinese – nebrání mi to ale v tom, abych se do toho i přesto pustila a doufala, že zjistím zajímavé věci. Jeden z důvodů, proč v toto doufám, je mnohvrstevnatý vztah těchto filmů – oba jsou zároveň adaptací jedné literární předlohy (jejíž analýzu provádět nehodlám – nějakým způsobem se mi tam ale zajisté dostane), a zároveň se dá s jistou rezervou říci (respektive to říkají alespoň někteří autoři), že Herzogův *Nosferatu* je poctou Murnauovu filmu, ne-li jeho remakem. Dalším – pro mě neméně zajímavým – důvodem je to, jaká „holá fakta“ vyplynou z mnou provedené statistiky. Existuje-li v subjektivních recenzích uměleckých děl vůbec něco takového jako „objektivní pravda“ – a tím se opět dostáváme k odvěkému problému, zda jsou humanitní vědy vůbec vědy, a pokud ano, v jakém slova smyslu. Tím se zde však nehodlám zabývat, ani nehodlám zastávat tezi jedné či druhé strany. Má meta-analýza pro mě bude tedy mít čistě experimentální a snad estetickou hodnotu, jakékoli jiné důsledky si samozřejmě čtenář udělat může a je k tomu vzýván, nejsou nicméně mým záměrem. Doufám, že se mi podaří i nějakým způsobem dotknout toho, jak, proč a z jakých úhlů se dají a „mají“ provádět analýzy uměleckých děl; je to téma, které mám na mysli už velmi dlouho dobu, a na něž se názory velice různí – od neoformalismu přes lakanskou psychologickou interpretace, post-strukturalismus nebo barthesovské interpretace. Nechtěla jsem si vyvolit ani jeden z těchto směrů, proto také tento způsob, tato metoda.

Prosím tedy čtenáře o shovívavost s následujícím textem – neboť sama zatím nevím, kam povede a kde skončí.

### **lii. Témata vybraná k meta-analýze – kritéria výběru**

V rámci skutečné meta-analýzy je nutné zkoumat konkrétní proměnné – například vedlejší účinky medikamentu, jak byly pozorovány a jak zhodnocovány v každé studii. Po prozkoumání několika kratších, stručnějších a povrchnějších analýz a několika dlouhých a detailních srovnání jsem vybrala taková témata, která se opakují buď v každé z analýz, nebo alespoň v několika z nich.

Nakolik jde v meta-analýze o hledání odpovědí, v průběhu hledání styčných témat jsem zjistila, že v meta-analýze aplikované na rozbory uměleckých děl půjde spíše o hledání otázek; sporných bodů, o nichž by bylo třeba nadále přemýšlet.

Co se týče témat čistě filmových, jako použití kamery, hudby apod. oběma režiséry, téměř všechny studie se překvapivě shodují. I tyto shody zmíním, nicméně bych je nerada učinila těžištěm práce. Zjistíme, že body, kterých se studie různými způsoby dotýkají, mají více co do činění se vztahy – ať už jde o vztahy mezi postavami filmu, vztahy obou filmů mezi sebou, vztah jednoho režiséra k druhému, nebo vztah obou filmů ke Stokerovu románu. Vztahy jsou to, kolem čeho se veškerá srovnání točí – není to nijak převratné zjištění, uvidíme nicméně, jak velmi zamotané a zrcadlově makrokosmicky i mikrokosmicky se reflektující jsou.

Jako hlavní témata jsem si vybrala několik kritérií, které rozdělím do následujících oddílů. První jsou takzvaná meta-témata, tzn. témata, která se netýkají přímo analýzy díla, ale spíše okolností jeho vzniku; sem řadím motivaci režisérů k tvorbě díla, vztah dvou filmových děl mezi sebou a vztah k původnímu románu. Jako další tematický oddíl do práce zařadím oddíl postav – postavy Drákuly, Jonathana a jeho manželky, okrajově zmíním i van Helsinga. A nakonec mi zůstanou o něco komplikovanější témata, která jsou v jakési vyšší interpretační rovině. Budu se soustředit na to, jakým způsobem analýzy hodnotí sociologický a psychologický aspekt obou děl, stejně jako komplikovanější symboliku vnitřního a vnějšího, soukromého a veřejného, moderního a starobylého, vědeckého a iracionálního, divokého a civilizovaného. Také zmíním

to, jakým způsobem se analýzy vyjadřují o pozici žen a mužů v těchto dvou filmech, o přístupu těchto filmů k erotice, a nakonec zmíním okrajově i disputabilní antisemitismus.

Samozřejmě se mi pravděpodobně budou tyto kapitoly nějak prolínat, neboť všechny analýzy, jež jsem četla, berou obě díla velmi komplexně, tím pádem bude mé rozdělení spíše pomocné.

#### **iv. Meta-témata**

##### **iv.i. Motivace režisérů**

V roce 1921 založili Enrico Dieckmann a umělec, okultista a architekt Albin Grau filmové studio Prana films (pojmenované podle hinduistického konceptu prána – životní síla, životní princip), které se mělo zaměřit na natáčení filmů tematizujících okultno a nadpřirozeno – avšak *Nosferatu, Symfonie hrůzy* (1922) byl jeho filmem prvním a posledním.<sup>1</sup> Grau se na základě své zkušenosti z první světové války, kdy mu jeden srbský rolník sdělil, že jeho otec byl nemrtvý, rozhodl natočit upířský film.<sup>2</sup> Producenti oslovili scénáristu Henrika Galeena, aby napsal scénář inspirovaný Stokerovým románem *Drákula* z roku 1897, aniž by na něj studio mělo práva. Galeen už měl s podobným žánrem zkušenosti, neboť spolupracoval na filmech *Der Student von Prag* (Pražský student, 1913) a *Der Golem, wie in der Welt kam* (Jak Golem na svět přišel, 1920). Právě vzhledem k tomu, že studio nemělo práva na Stokerův román, nakonec zkrachovalo – zažalovala je Florence Balcombe, vdova po Stokerovi. Vzniklo tak nicméně klasické dílo německého expresionismu, jedno z nejvýznamnějších děl německé kinematografie, které položilo základy žánru hororu.

Ať už tedy dílo vzniklo z motivací jakýchkoli, není pochyb, že se do tehdejšího stylu velice hodilo – co by mohlo být pro tehdy vrcholící německý expresionismus vhodnější než ostré siluety Drakulova hradu, děsivá upířská symbolika či sama strašidelné stíny vrhající postava Drakuly – zde hrabě Orlocka?

---

<sup>1</sup>Elsaesser, T, *Six Degrees Of Nosferatu*, in: *Sight and Sound*, únor 2001 vol. 11, issue 2, s. 12.

<sup>2</sup>Mückenberger, Ch., *Nosferatu*, in: Dahlke, G., Karl, G. (eds.), *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933 (in German)*, Berlin: Henschel Verlag, p. 71

Herzogova motivace je samozřejmě mnohem komplikovanější. Sám vnímá svůj snímek jako poctu nejen Murnauovi, ale celé tehdejší německé kinematografii. Sám Herzog říká, že „ve svých filmech se snažíme vystavět úzký most zpět do té doby, a legitimizovat tak svou vlastní kinematografii a kulturu. Neděláme remake *Nosferatu*, spíše mu vdechujeme nový život a nový charakter pro novou dobu.“

V jednom rozhovoru pak říká: „Jakožto němečtí filmaři jsme neměli žádné skutečné otce, nikoho, od koho bychom se mohli učit, žádné referenční body. Generace našich otců stranila nacismu, nebo byla přinucena k emigraci, takže jsme byli generací sirotků. A nelze pracovat bez toho, aby člověk měl nějakou referenci k vlastní kultuře, aby vnímal spojení a kontinuitu, a tak se našimi učiteli a rádci stali naši dědečkové – Murnau, Fritz Langst, Pabst a ti další“<sup>3</sup>

Pro Herzoga je tedy jeho *Nosferatu* zdaleka nejen poctou svému oblíbenému režisérovi, ale jakýmsi autorským a lidským vyjádřením k německé kinematografii, kultuře a historii dvacátého století; v tomto ohledu, zdá se, se shodují všechny mnou přečtené studie.

#### **iv.ii. Vztah k původnímu dílu**

Už o něco komplikovanějším tématem je vztah obou filmařů k původnímu literárnímu dílu. U Murnauova *Nosferatu* je posun dán samozřejmě do velké míry situací popsanou výše: proto museli filmaři změnit jména postav, přesunout děj z Anglie konce devatenáctého století do německého města Wisborgu (v jiné verzi Brémy – Brémy pak používá ve své studii i G. A. Waller a další autoři, budu se toho tedy držet) v roce 1838, kdy bylo město zmítáno skutečným morem (který je ve filmu též tematizován). Ani tento důvod nevysvětluje plně poměrně velkou odbočku od původního Stokerova románu. Je logické, že film nemohl pojmout množství vedlejších dějových linií, které Stoker ve svém románu má – stejně je ale změna dost drastická.

Jak píše Judith Mayne ve své studii Herzog, Murnau a upír, „stejně jako Stoker, Murnau pojednává upířskou legendu jako studii o kontrastech: západ versus východ, buržoazní domáckost versus divoká a hrozivá příroda spojená s upírem, rozum versus vášně. Ve Stokerově románu síly rozumu

---

<sup>3</sup> Reed, M., *Murnau vs. Herzog: A Comparison Between the Two Film Versions of "Nosferatu"* [online]

nakonec zvítězí.“<sup>4</sup> Ve filmech, jak se ukáže v pozdějších kapitolách, je tato dualita dodržena – její výsledek je ale dost odlišný. Souhlasí s ní i Stanislav Buzek, když poměrně přesně (ale ještě dost mírně) formuluje: „Když ve Stokerově knize mladí Britové (a jeden Američan) spojí své síly, nemá proti nim krysami provázený aristokrat z Balkánu šanci. Oba filmaři ale ponechali rozhodnutí o konečném vítězi jakoby na vážkách osudu.“<sup>5</sup>

Waller se zas podivuje nad tím, jak málo bývá děj obou filmů s knihou srovnávaný, jak je to něco, čemu se kritici a analytici málo věnují<sup>6</sup> – a avizuje, že je to něco, čemu se bude věnovat on, ač tak myslím nečiní zcela důsledně.

Mayne se vyjadřuje poměrně radikálně k tomu, jak oba autoři četli knihu – o Murnauovi říká, že román četl „proti srsti“<sup>7</sup>, neboť zcela pozměnil to, že hlavní konflikt je mezi Van Helsingem a upírem – jakožto hlavního antagonistu si zvolil ženu, Harkerovu/Hutterovu manželku Ninu/Ellen, a „ač je Ellen v Murnauově filmu určitě stereotypní, její identifikace s upírem hovoří o fundamentálním spojení, které překračuje stereotypní dichotomii Stokerových žen.“<sup>8</sup> Podle Mayne se Herzog přibližuje svou interpretací ke Stokerovu románu, ač dá vědci (Van Helsingovi) úplně opačnou roli než Stoker. „Opačně než v Drákulovi, kde Van Helsing představuje triumfující síly rozumu a západního světa, v Herzogovi triumfuje ta říše, kterou by Van Helsing nazval ‚pověřivou‘.“<sup>9</sup> Tomu se ale budu více věnovat v oddíle, který se zabývá přímo postavami obou děl.

Murnauovo pojetí Dráculy je bezesporu velmi kreativní adaptací, která do jisté míry obrací to, oč se Stoker ve svém románu pokoušel – a je to pojetí temnější, ale v mnoha ohledech modernější – už v něm nejsou stopy „evropského pozitivismu“, o němž ve své studii na adresu Stokerova románu hovoří Buzek.<sup>10</sup> Panuje všeobecný konsenzus, že u Herzoga je vztah ke knize už sekundární; primární je adaptace Murnauova snímku, změna jmen podle knihy už je detailní –

---

4 Mayne, J., Herzog, Murnau, and the Vampire, in: Corrigan, T. (ed.): *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, s. 124.

5 Buzek, S., Nosferatu a jeho reinkarnace, in: *Film a doba*, 2010 vol 1., s. 35 – 36.

6 Waller, G. A., *The Living and The Undead: Slaying Vampires and Exterminating Zombies*, University of Illinois Press, 2010.

7 Mayne, J., Herzog, Murnau, and the Vampire, in: Corrigan, T. (ed.): *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, Routledge 2013, s. 124

8 Mayne, J., Herzog, Murnau, and the Vampire, in: Corrigan, T. (ed.): *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, Routledge 2013, s. 122.

9 Tamtéž, s. 126

10 Buzek, S., Nosferatu a jeho reinkarnace, in: *Film a doba*, 2010 vol 1., s. 32.

Herzog se motivicky neinspiruje knihou, ale Murnauem, neadaptuje knihu, ale Murnauův snímek. A ačkoli samozřejmě některé aspekty z knihy ponechává nebo zdůrazňuje více než Murnau, není pochyb o tom, že jeho snímek je adaptací nikoli textu, ale vizuálního díla.

#### iv.iii. Vztah děl mezi sebou – remake?

Herzog a jeho interpreti chápou *Nosferatu* z roku 1979 jako film s novým životem, *Nosferatu* je znovu zrozen – což je sám o sobě ve vztahu k upířské tématice velice roztomilý paradox. Jak trefně poznamenává Lloyd Michaels ve své studii *Nosferatu aneb fantóm biografu* – „Paralela mezi jeho [Herzogovým] vlastním uměním a vampirismem jeho protagonisty mu nemohla nepřijít na mysl.“<sup>11</sup>

Jake Cole ve své studii označuje Herzogův film za remake – za takový, který „je jednou z nejlepších reklam pro potenciál remaku“.<sup>12</sup> S ním nesouhlasí filmová teoretička a odbornice Lotte Eisner, která ve své recenzi na Herzogovo dílo napsala, že „jeho *Nosferatu* není remakem, je to neuvěřitelně jemný hudební motiv se zvonivými, rozléhajícími se variacemi, kde osamělý upír odsouzený k tomu být nemrtvým hledá lásku.“<sup>13</sup>

Upřímně věřím tomu, že tato otázka – minimálně otázka toho, zda Herzogův film je nebo není remakem, by se dala snadno vyřešit širší či užší definicí remaku – nezdá se mi, že by se autoři mnou citovaní neshodovali v tom, jaký je vztah mezi těmito dvěma díly, ale spíše v tom, co ještě označují za remake a co už ne. Což by bylo samozřejmě tématem zajímavým samo o sobě, zde pro něj však žel není prostor. Slovo remake se ale vyskytuje téměř ve všech studiích, a zvláště

v posledních letech se jeho definice stále rozšiřuje, proto bych byla spíše přikloněna k tomu, že užívání tohoto termínu je v případě Herzogova filmu oprávněné.

Konkrétní, jemnější rozdíly ve vztahu mezi těmito dvěma díly rozeberu v dalších oddílech, týkajících se postav a konceptů ve filmu tematizovaných.

---

11 Michaels, L., *Nosferatu, or the Phantom of the Cinema* in: Horton, A., McDougal, S. Y. (eds.), *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*, University of California Press, 1998, s. 240.

12 Cole, J., *Remake/Remodel: Nosferatu: A symphony of Horror (1922) vs Nosferatu the Vampyre (1979)*. [online]

13 Eisner, 1979, 353, in: Corrigan, T. (ed.): *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, Routledge 2013, s. 65.

## v. Postavy

Jak už jsem napsala výše (viz kap iv.ii), Murnau i Herzog redukuje poměrně značné množství postav vystupujících ve Stokerově románu na minimum: hlavní postavy tvoří hrabě Orlock/hrabě Drákula, Hutter/Jonathan Harker a jeho žena Ellen (Nina)/Lucy. U těchto postav pojednám to, jak je různé studie analyzují, jaký je jejich posun od Stokera přes Murnaua až k Herzogovi. Zmíním se i o postavě profesora Bulwera/Van Helsinga, Renfielda a o herectví, které je v obou filmech velmi výrazné.

### v.i. Drákula/Nosferatu/Orlock

Největší posun, jak vizuální, tak i charakterový, můžeme pozorovat bezesporu u ústřední postavy upíra. V Murnauově filmu, jak popisuje Matt Reed, „plešaté, krysovité stvoření se velice liší od běžné současné verze Drákuly, okouzujícího a sebevědomého návštěvníka divadel.“<sup>14</sup> Murnauův Orlock, téměř němý (celkem logicky, z podstaty věci, ale to na děsivosti jeho němoty nic nemění), je skutečná stvůra, strašidelná hororová bytost s dlouhými drápy, falicky tvarovanou hlavou a vrhající děsivé stíny (které by upíři podle Stokerovské tradice vrhat neměli). Jeho esence je pak vyjádřena v asi nejslavnějším záběru Murnauova díla, kde je zobrazen právě Orlockův hrůzostrašný stín (viz fig. 1.) Max Schreck se svou postavou, výškou a maskou je tak výborným ztělesněním němé hrůzy a vytváří jeden z typů filmového upíra.



Fig. 1. Stín hraběte Orlocka

---

14 Reed, M., *Murnau vs. Herzog: A Comparison Between the Two Film Versions of "Nosferatu"* [online]



Jak poznamenává Waller, v Murnauově filmu *Nosferatu* netvoří nové nemrtvé, což je poměrně zásadní posun od Stokerova díla. Nemoc, kterou šíří po městě, je zde ztotožněna s morem přinášným krysami, které si s sebou hrabě přiveze. Je sice jeho původcem, ale nepřímým. Není ani zjevné, jakou podobu má spojení upíra s krysami – v novinovém článku je akorát napsáno, že oběti „tajemné epidemie“ mají dvě ranky na krku.<sup>15</sup>

Herzogův *Nosferatu* ztvárněný famózním Klausem Kinski si toho mnoho z Murnauova děsivého hrbáče nezachoval – ač vypadá podobně, jejich povaha je dost jiná, je to asi nejvýraznější posun, který Herzog udělal. Jak psala již citovaná Lotte Eisner, tento upír hledá lásku. Je i odlišný od Stokerova *Drákuly* – ten nemá se svým stavem nemrtvého problémy, těší se z něj, jeho cílem je prostě ovládnout společnost a nakazit co nejvíce lidí. Jak píše Buzek, „Kinski, schopný hlubokého prožitku psychiky svých postav, tu dostal za úkol ztvárnit postavu zcela umělou, nereálnou, duševně rozpolcenou bytost, nucenou páchat zlo, zároveň však toužící po osvobození z tohoto údělu a prahnoucí po lásce. Ve scénách, kde je *Drákula* nejistý (...), hraje Kinski skvěle, má-li ovšem ukázat nadnesenost krvechtivého aristokrata (...), jeho výkon přestává být přesvědčivý. V případě

upíra prostě Stanislavského metoda nefunguje.<sup>16</sup> To ale, zdá se, je skutečně otázka úhlu pohledu nebo výběru jedné z *Drákulových* stránek – Waller zas poměrně jasně říká, že „oděný celý v černém, obklopený temnotou, jak uvažuje o čase a o smrti, *Nosferatu* se v Herzogově filmu objevuje jako hlava oddělená od těla (viz fig. 2.) – spíš ubohý a osamělý než nestvůrný a aristokraticky dominující.“<sup>17</sup> Tento rozdíl je tak patrný i přesto – nebo právě proto – že Kinski jinak gestikulací a zjevem napodobuje Schreckova *Orlocka*.

Také už může vytvářet – a vytváří další nemrtvé; což je fakt, který Herzog převzal od Stokera, a který mu umožňuje chmurné zakončení jeho filmu (přeměna Jonathana ve vampýra, nového *Drákulu*).

Bezpochyby je tedy Herzogův *Nosferatu* komplikovanější, psychologicky odlišný od toho Murnauova – přebral některé jeho charakteristiky a dostal navíc další, které se podle některých bijí, podle některých jsou zase ve zvláštním souladu a tvoří spolu zajímavou dynamiku.

---

15 Waller, G. A., *The Living and The Undead: Slaying Vampires and Exterminating Zombies*, University of Illinois Press, 2010, s. 187.

16 Buzek, S., *Nosferatu a jeho reinkarnace*, in: *Film a doba*, 2010 vol 1., s. 32.

17 Waller, G. A., *The Living and The Undead: Slaying Vampires and Exterminating Zombies*, University of Illinois Press, 2010, s. 207.



Fig. 2. Klaus Kinski jako Nosferatu

### v.ii. Nina/Ellen/Lucy

Jestli u Drákuly můžeme pozorovat největší posun vizuální a charakterový, pak u ústřední hrdinky vidíme pro změnu největší posun, co se týče její pozice v příběhu a její aktivity/pasivity. V knize jsou Mina Harkerová a Lucy Westenrová sice moderní, ale přesto v zásadě pasivní ženy, které musí spoléhat na záchranu z rukou mužů. V obou filmech je naopak ženská hrdinka tou, která všechny spasí tím, že se za ně obětuje. Důležitost hlavní hrdinky pak nejpregnantněji vystihuje Waller, když pojednání obou filmů oddělí od všech ostatních adaptací Stokerova románu a kapitulu, která se jimi zabývá, pojmenuje „Oběť jasnovidky s čistým srdcem“ – protože to je téma, kterým se oba filmy bezesporu zabývají.

Nina/Ellen/Lucy je už od začátku spojena s upírem – zjevuje se jí ve snech, ví, že přijde. Když ji poprvé spatříme v Herzogově snímku, je to tehdy, kdy do její ložnice vletí netopýr a ona se s křikem probudí ze zlého snu a řekne svému manželovi „Vidím něco strašlivého“ - už v této první scéně je jasně nastíněna jak její jasnozřivost, tak její absolutní a nepodmíněná propojenost s upírem. O její důležitosti a klíčivosti pro celý příběh nemůže být pochyb; osamělá spasí celou společnost a svého manžela (u Murnaua), sama sebe už ale ne – v rámci rituálu umírá. Jak píše Waller, „...při naplňování těchto rituálů nemůžou hrdinky obou filmů spoléhat na ochranu a rady profesora Van Helsinga nebo jakéhokoliv jiného postaršího muže, kněze, otce, doktora nebo náhradního otce.

(...) Jak jsem už poznamenal, vizionářské hrdinky obou děl – kvůli hloubce své lásky a strachu – jsou v buržoazní kultuře stejní cizinci jako sám upír. Přesto se ale tyto ženy rozhodnou k

osamělé oběti bez jakéhokoliv příslibu nebeské nebo pozemské odměny a bez možnosti regenerace po své „trnové cestě“, kterou podnikly. Jejich oběť je společností jako celkem nepoznána, a ony se návratu normality nedočkají, aby v ní mohly žít.“<sup>18</sup>

Jestli je Murnauova hrdinka aktivní, její Herzogova nástupkyně aktivitou přímo kvete; je to už uvědomělejší postava s promyšlenými motivacemi, nestereotypizovaná, ač stále definovaná svou láskou. Mayne navrhuje jako Lucyinu hlavní motivaci touhu erotickou: „Když Lucy sdílí lože s upírem, přitáhne si jej k sobě v gestu, který vypovídá o její touze stejně jako o jeho. (...) Její poslední scéna indikuje, že veškeré projevy strachu, které v průběhu filmu vykonávala, byla stádia na cestě k sexuální touze. Je to jinak než v Murnauově filmu, kde je hrdinčin vztah k upírovi tvořen v průběhu filmu, identifikace Lucy a upíra v Herzogově filmu je konstantní. Lucyina identifikace

s upírem je její identitou.“<sup>19</sup> Lucy je ztělesněním lásky – a když se jí opěťované lásky nedostává od manžela, který se jejím strachům směje, je potřeba počkat na upíra, který po ní a po její lásce touží.

Co se herectví týče, Greta Schröder se nikterak nevymyká standardům tehdejšího klasického herectví v němém filmu – možná i proto má současný divák tendenci brát ji naivněji, ženštěji, hyteričtěji, než jaká nakonec podle svých činů je. Výkon tmavooké Isabelle Adjani, která ztělesňuje Lucy v Herzogově díle, jak výstižně říká Mayne, „zdůrazňuje variace na jedno téma, téma strachu. Až její poslední scéna naznačuje, že tyto manifestace strachu byly jen mnoha stádii na cestě za sexuální touhou.“<sup>20</sup> (více viz kap. vii.i. )

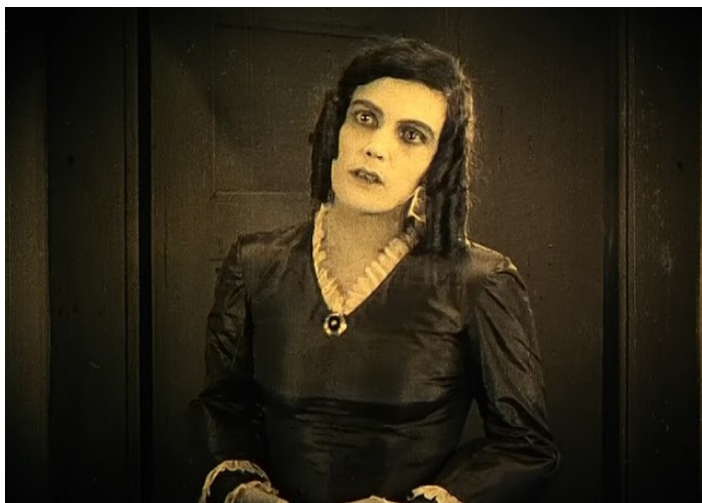


Fig. 3. Greta Schröder jako Nina/ Ellen Hutter v Murnauově snímku.

18 Waller, G. A., *The Living and The Undead: Slaying Vampires and Exterminating Zombies*, University of Illinois Press, 2010, s. 225.

19 Mayne, J., Herzog, Murnau, and the Vampire, in: Corrigan, T. (ed.): *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, Routledge 2013, s. 130.

20 Tamtéž, s. 125.



*Fig. 4. Isabelle Adjani jako vyděšená Lucy.*

Na první pohled křehčí a stereotypnější než ve Stokerově románu, v obou dílech je ženská hrdinka tou, která jde proti všem a upíra porazí zcela sama; o erotických motivech a roli ženy se ještě rozepíšu v následujících kapitolách.

### **v.iii. Hutter/Jonathan Harker**

Postava Jonathana také prošla jistou změnou, i když ze začátku je jeho oblouk velmi podobný jako v knize – zde je asi Stokerův román adaptovaný nejméně (pokyn od makléře, cesta za Drákulou, blouznění, návrat). Na rozdíl od knižního Jonathana je ale Murnaův i Herzogův Jonathan pasivní a omezený – když ho manželka zrazuje od cesty, vysměje se jí – na začátku je obrazem klasické buržoazie, jíž nejlépe představuje celé městečko. Nedokáže ani pochopit, co se děje, když se hrabě dívá na miniaturu jeho ženy a zmiňuje její krásný krk (scéna, která se vyskytuje v obou filmech) – jak zmiňuje Mayne, „Hutter má extrémně limitovanou představivost a zvláštnímu vývoji událostí [tj. když se ráno u hraběte probudí s rankami na krku] se jenom směje.“<sup>21</sup> Jonathanovu/Hutterovu neschopnost něco udělat a to, že se pouze směje, zmiňuje i Waller a poukazuje na rozdíl knižní a filmové postavy: „Opačně než Stokerova postava,

---

21 Mayne, J., Herzog, Murnau, and the Vampire, in: Corrigan, T. (ed.): *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, Routledge 2013, s. 128.

Jonathan v *Nosferatu* se nepokouší zničit monstrem a očividně se ani pokoušet nedokáže.<sup>22</sup> O jeho omezenosti vypovídá i to, jak je v Murnauově snímku poprvé představen – před zrcadlem.

„Usmívá se s bezstarostným zadostiučiněním, spokojen s tím, co vidí, ale když si připomeneme tuto úvodní sekci, vidíme, jak málo Jonathan vidí či může vidět.“<sup>22</sup>

Herzogův Jonathan je podobný – i on je členem buržoazie, ambiciózní mladý muž, který úkol od svého makléře Renfielda vezme hned – použije získané odměny na to, aby koupil Lucy lepší dům, protože „ona si zaslouží něco lepšího“.<sup>23</sup> Jak poznamenává Waller, Jonathan už v této větě vyjadřuje, jak moc si neuvědomuje, jaká jeho manželka je a co od života chce – „Lucy nesymbolizuje hodnoty domesticity a domácnosti, (...), primární hodnotou je pro ni láska.“<sup>24</sup> To Jonathan nevidí, stejně jako přehlíží strachy své manželky a její prosby, aby neodjížděl (a tím i její lásku). Posud je velice podobný Hutterovi. Ve svém návratu už je ale rozdílný – jak píše Mayne, „Murnau Jonathana rychle odsune na stranu, aby se mohl soustředit na utkání ženy s upírem, zatímco Herzog mu dává důležitější roli. Jonathana zanechala jeho horečka v amnézii, a když se vrátí, nepoznává svou ženu.“<sup>24</sup> Na rozdíl od Murnauovy verze se nenechá doléčit jeptiškou a v rámci své prapodivné „nemoci“ upadá do stále hlubšího bláznovství – své ženě ani svému okolí k ničemu není. Až na konci, když Lucy umírá a Van Helsing probodává tělo upíra, začne opět jednat – na profesora zavolá úředníky, kteří jej odvedou za vraždu, a v tu chvíli začínají být zřejmé jeho špičáky a prodlužující se nehty. Jonathan nechává osedlávat koně a odjíždí do krajiny, než s ní splyne, se slovy, že má „ještě mnoho co na práci“.<sup>25</sup> Tím se stává novým Drákulou, v čemž je jeho proměna u Herzoga dokonaná a dokonalá.

#### **v.iv. Profesor Bulwer/Van Helsing**

Jak jsem zmínila v kapitole iv.ii., Murnau ani Herzog nedodržují Stokerovu dualitu boje mezi profesorem a upírem – profesor je v obou případech člověk, který až do poslední chvíle Nině/Ellen/Lucy nevěří, že je něco špatně, veškeré nemoce, které přepadnou klavní postavy i město, připisují fyziologickým příčinám. Prof. Bulwer u Murnaua je nejprve spatřen, jak přednáší o

<sup>22</sup> Waller, G. A., *The Living and The Undead: Slaying Vampires and Exterminating Zombies*, University of Illinois Press, 2010, s. 182.

<sup>23</sup> Herzog, W., *Nosferatu: Fantom noci* (1979)

<sup>24</sup> Mayne, J., Herzog, Murnau, and the Vampire, in: Corrigan, T. (ed.): *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, Routledge 2013, s. 120.

<sup>25</sup> Herzog, W., *Nosferatu: Fantom noci* (1979)

masožravých rostlinách a vampyrismu u nich – to je forma vampyrismu, která je pro něj jediná možná. Bulwer je v Murnauově filmu přítomen jen okrajově – hlasem objektivity a rozumu je místo něj nezaujatý vypravěč, písař, jehož vyprávěním je film rámován, jak poznamenává Mayne.<sup>26</sup> V její koncepci je Herzog Stokerově románu blíž: Van Helsingovi opět přidává roli zastánce rozumu a logiky, akorát mu přisoudí roli poraženého. Profesor je neschopný, v obou filmech špatně diagnostikuje Ninu/Ellen/Lucy a v obou filmech také přijíždí pozdě – umírající Ellen/Nina prosí Huttera, aby zavolal doktora, a stejně tak Lucy před tím, než se obětuje, pro Van Helsinga pošle. Ten pak provádí už zcela zbytečný, krvavý úkon probodení mrtvého Drákuly kůlem, za nějž je posléze zatknut (proti čemuž nijak neprotestuje: ví, že prohrál).

#### **v.v. Renfield/Knock**

Postava Renfielda je ve Stokerově románu poměrně propracovaná a není v přímém styku s hlavními postavami (je pouze pacientem dr. Sewarda, postavy, která v Murnauově i Herzogově filmu chybí, u Herzoga je částečně nahrazen Van Helsingem, který je Renfieldovým doktorem poté, co se zblázní). Murnau ho částečně převtělil do postavy Hutterova šéfa, makléře Knocka, který ho posílá za upírem už s nějakým účelem, těší se, až mistr přijde – načež se zblázní a z blázince pak utíká (tuto scénu Herzog vynechal). I u Herzoga je ale Renfield nejprve oním makléřem, který Jonathana posílá na cestu, a zblázní se až potom – to je zajímavé minimálně z toho hlediska, že je tedy Jonathanova cesta k upírovi někým záměrně orchestrována, někdo si přeje, aby Drákula přijel, upír má spojence, který to všechno zařídí. Tuto funkci Renfield v knize vůbec nemá, Jonathanův šéf je někdo úplně jiný, neškodný, to, že Drákula je upír, neví, všechno se stane spíše náhodou. V Herzogově snímku postava Renfielda mimo jiné slouží i k posílení dojmu, jak moc neschopný Van Helsing jakožto jeho lékař je.

#### **vi. Ostatní témata**

Do této kapitoly jsem zařadila témata, na něž v kapitolách předchozích nebyl prostor, ač jsem je zmínila – budu se zabývat rozměrem, který Stokerův román téměř nemá, a to rozměrem sociálním. Okrajově se dotknu i rolí ženy a muže (ač o těch už jsem poměrně podrobně pojednala v kapitole týkající se Drákuly, Lucy a Jonathana), a nakonec diputabilní otázky antisemitismu. Všechna tato

témata už jsou ale nad rámec meta-analýzy – zmiňuje je vždy jen jedna studie, proto je proberu v rychlosti a upozorním na body, které podle mého názoru stojí za další rozboru.

### vi.i. Společnost

Ačkoliv Mayne zmiňuje duality, které se ve filmech vyskytují, role společnosti u ní téměř zmíněná není (což je zvláštní, vzhledem k tomu, že její studie je součástí knihy o Herzogových filmech, v nichž je role společnosti přítomná prakticky vždy) – tou se extenzivně zabývá ve své studii jen Waller, toto pojednání by tedy bylo částečně nad rámec meta-analýzy, neboť je toto téma zmíněno jen v jedné studii. Každopádně Waller poměrně přesvědčivě argumentuje rolí města a jeho občanů v obou filmech, kdy Brémy nebo Wismar jsou jakási buržoazní masa, neschopná dělat nic – jen odklízet své mrtvé, ale ne jakkoliv bránit nadcházející katastrofě. Murnau i Herzog tak do svých filmů dali další postavu – postavu lhostejné společnosti, která i přes svou civilizovanost – nebo právě kvůli ní – se s upírem a zmarem, který přináší, nedovede vypořádat. Jak říká Waller, když glosuje roli soukromého a veřejného v Murnauově filmu, „cena, kterou museli Harkerovi zaplatit, osobní utrpení připomenuté v posledním obrazu ložnice – soukromého prostoru, z něhož jsme vyloučeni – přináší veřejný prospěch, jak nás vzápětí informuje titulky: A v té chvíli, jakoby zázrakem, nemocní přestali umírat a utiskující stín upíra zmizel v ranním slunci. Tato chvíle je chvílí Nininy smrti stejně jako upírovy dezintegrace – je to chvíle, kdy je rituální léčba dokončena, a společnost – nikoli její spasitel – si užívá benefity z toho plynoucí.“<sup>26</sup>

Michaels toto téma také okrajově zmiňuje na příkladu v tomto ohledu asi nejexplicitnější scény Herzogova filmu – scény „poslední večeře“, která zvládla „smísti humor a hrůzu při zobrazování rozpadu civilizované společnosti“.<sup>27</sup> Tato večeře (kam je zvaná Lucy, procházející náměsím a pozorující tyto výjevy chaosu, saturnálie, se později změnila na stůl obývaný pouze krysami - Herzog tak paroduje zároveň poslední večeři a zároveň nastavuje hořké zrcadlo naší takzvané civilizované společnosti, která se při jakémkoli jí hrozícím nebezpečí zvrhne a zblázní.

---

26 Waller, G. A., *The Living and The Undead: Slaying Vampires and Exterminating Zombies*, University of Illinois Press, 2010, s. 194 – 195.

27 Michaels, L., *Nosferatu, or the Phantom of the Cinema in: Horton, A., McDougal, S. Y. (eds.), Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*, University of California Press, 1998, s. 247.



Fig. 5. Buržoazní „poslední večeře“ (*Nosferatu, Fantom noci, 1979*)



Fig. 6. Krysí „poslední večeře“ (*Nosferatu, Fantom noci, 1979*)

#### vi.i. Muži, ženy, erotika

Tuto tematiku jsem už poměrně obsáhle pojednala v kapitole o postavách, není mi tedy dále třeba se jí extenzivně zabývat – jen bych shrnula již zmíněné poznatky, a to ty, že na rozdíl od Stokera, který utvrzuje roli patriarchální společnosti (spojené s rozumem a vědou) i v boji proti upírovi, Murnau a Herzog jednájí opačně – tím, kdo nad upírem zvítězí, je osamělá, aktivně jednající žena, které nikdo z mužů v jejím okolí buď nevěří, nebo jsou už neschopni cokoliv udělat. Zajímavé, avšak ne tak neobvyklé je i spojení či identifikace ženy s upírem – obojí má v sobě nějakou jinakost, divokost, nakonec ale právě čistota srdce ženské hrdinky nad upírem



zvítězí – i za cenu smrti a toho, že Drákula se přijetím do Ninina/Ellenina/Lucyina lože stává jejím symbolickým manželem, což může či nemusí být to, po čem toužila, jak píše Mayne: „když Lucy sdílí své lože s upírem, přitahuje ho k sobě gestem, které vypovídá stejně tak o její touze jako o jeho.“<sup>28</sup> Erotická tematika je samozřejmě více akcentovaná v Herzogově filmu, což je primárně dáno dobovým kontextem. Toto téma ve Stokerově románu téměř chybí – prozvěnu je zde ale akcentován ženský vampyrismus v případě Lucy Westenrové, kde je z něžné Lucy krvelačná, smyslná upírka (i tam je tedy akcentováno jakési spojení sexuality, smyslnosti a upírství – ač jinak než v mnou pojednávaných uměleckých dílech).

## vi.ii. Antisemitismus?

Toto je téma, které je v různých studiích zmíněno okrajově, v některých vůbec, ale našla jsem i články, které se zabývají přímo antisemitismem v Murnauově snímku.<sup>29</sup>

Důvodem, proč toto téma vůbec zmiňuji, jsou samotná Herzogova slova, kdy říká, že „Murnauův Nosferatu předpověděl vzestup nacismu tím, že ukázal invazi Drákuly a jeho morem nakažených kryš do Německa.“<sup>30</sup> Zdá se mi to půvabné v kontextu například Fullerova článku, který argumentuje tím, že „Orlok je bohatý východoevropan se zahnutým nosem, který má zálsk na německé nemovitosti a krásnou vdanou Ninu; jeho židovský akolyta Knock je zobrazený jako slizký, odpudivý a absurdní. Orlok se neustále pohybuje na západ (...), doprovázen svou legií kryš, které byly často v rámci antisemitské propagandy spojovány se Židy.“<sup>31</sup> Tyto Orlockovy semitské rysy vzpomíná i Cole.<sup>32</sup> Těžko říct, jaká byla Murnauova motivace – je to nicméně otázka, která by nadála mohla být tematizována.

---

28 Mayne, J., Herzog, Murnau, and the Vampire, in: Corrigan, T. (ed.): *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, Routledge 2013, s. 125.

29 Fuller, G., The Anti-semitic vampirism of Nosferatu, [online]

30 Mayne, J., Herzog, Murnau, and the Vampire, in: Corrigan, T. (ed.): *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, Routledge 2013, s. 123.

31 Fuller, G., The Anti-semitic vampirism of Nosferatu, [online]

32 Cole, J., *Remake/Remodel: Nosferatu: A symphony of Horror (1922) vs Nosferatu the Vampyre (1979)*. [online]

## vii. Závěr

Nejsem si jistá, nakolik se mi podařilo dosáhnout toho, co jsem zamýšlela – ač se v nějakých zásadních rysech studie shodují (vztah dvou děl k sobě; jejich vztah ke Stokerově románu; role ženy v obou filmech; herecké výkony), nedá se říci, že by v jejich srovnání plasticky vystoupila nějaká témata, na něž by měly diametrálně odlišný názor. Je to nejspíš proto, že v lékařské studii a v exaktní vědě si zkrátka nemohu dovolit nějaký rys, nějaký výsledek, nějaký vedlejší účinek léků jen tak „ignorovat“ – ale pokud píšou analýzu uměleckého díla nebo uměleckých děl, mohou se zaměřit vždy na jeden úhel pohledu a tímto prizmatem pak snímky vykládat. V rámci toho, jaká témata jsem nastínila, jsem ale došla k závěru, že by minimálně stálo za to udělat obšírnější studii, která by kombinovala a porovnávala poznatky ze studií již existujících a zvláště by se zabývala tématy, které jsou zatím zmiňované jen „málo“ – je ale možné po někom ve filmové vědě chtít, aby prozkoumal všechny aspekty, všechna témata, která daný snímek nabízí? Těžko. Každý bude stále na snímek nahlížet jinak, bude vyzdvihovat jinou perspektivu.

Překvapilo mě také, že například Michaelsovu studii se mi s ostatními srovnávala jen obtížně – celá se zabývá v podstatě vztahem těchto filmů a filmu jako takového, opakuje se v ní často motiv mimetičnosti a zrcadlení, používá lakanskou metodologii a teorie – nejsou v ní tedy témata ani púostupy, které by bylo možné srovnat s ostatními studii, jde zcela jiným směrem – to nejlépe asi popisuje citát z ní: „Tak jako Nosferatu saje ze svých obětí krev, filmový obraz zbavuje jeho referenta materiality, kterou byl kdysi charakterizován, když se objevil před kamerou.“<sup>33</sup> Nechci tím vůbec říct, že bych takové uvažování zavrhovala, ač možná není příliš průbuzné s mým typem přemýšlení – chci říct jen to, jak obtížné, ba nemožné je pak srovnání s typem studie, která se extenzivně zabývá postavami a narací „vážně“ - nikoli jako hrou se symboly pro diváka, hrou s filmovým médiem a jeho symbolikou.

Do jisté míry mi přemýšlení a zpracovávání tohoto tématu přineslo jistou katarzi – nikdy mi nebylo zřejmé, jak nahlížet na interpretace uměleckých děl v odborném kontextu – existuje něco jako kanonická interpretace? Máme se vůbec snažit ji hledat? Lze o nějaké interpretaci říct, že je „úplně mimo“?

---

33 Michaels, L., *Nosferatu, or the Phantom of the Cinema* in: Horton, A., McDougal, S. Y. (eds.), *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*, University of California Press, 1998, s. 247.

Zjišťuji, že sotva – a že již rozvolněné hranice vědy o umění by se možná mohly rozvolnit ještě dále; a přijmout do sebe naplno onu neoformalistickou tezi, že umělecké dílo je spíše než něčím jiným formou, do něhož obsah vkládá interpret.

## viii. Bibliografie

### Primární zdroje

Stoker, B., *Drákula*, Omega 2013

Murnau, F., *Upír Nosferatu* (1922)

Herzog, W., *Nosferatu: Fantóm noci* (1979)

### Sekundární zdroje

Mayne, J., Herzog, Murnau, and the Vampire, in: Corrigan, T. (ed.): *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, Routledge 2013

Waller, G. A., *The Living and The Undead: Slaying Vampires and Exterminating Zombies*, University of Illinois Press, 2010

Michaels, L., Nosferatu, or the Phantom of the Cinema in: Horton, A., McDougal, S. Y. (eds.), *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*, University of California Press, 1998

Buzek, S., Nosferatu a jeho reinkarnace, in: *Film a doba*, 2010 vol 1

Reed, M., *Murnau vs. Herzog: A Comparison Between the Two Film Versions of "Nosferatu"* (dostupné online z: <http://germancinema-globalcinemablog.blogspot.com/2016/11/murnau-vs-herzog-comparison-between-two.html>)

Cole, J., *Remake/Remodel: Nosferatu: A symphony of Horror (1922) vs Nosferatu the Vampyre (1979)* (dostupné online z: <https://spectrumculture.com/2012/06/17/remakeremodel-nosferatu-a-symphony-of-horror-1922-vs-nosferatu-the-vampyre-1979/>)

Fuller, G., *The Anti-semitic vampirism of Nosferatu* (dostupné online z: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/972944/the-anti-semitic-vampirism-of-nosferatu>)