

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

Parodie schémat upírského filmu v Plesu upírů

Romana Polanského

Parody of Vampire Film's Schemes in Roman Polanski's

The Fearless Vampire Killers

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Barbora Slezáková

Obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Vedoucí práce: Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Olomouc 2009

Mé poděkování patří především Mgr. Zdeňku Hudcovi, Ph.D. za vstřícnost při vedení této práce a taktéž za podnětné rady a připomínky k textu. Rovněž děkuji Marii Meixnerové a Ing. Tomáši Slezákovi za ochotu a pomoc, a mé rodině, která mě podporuje ve studiu.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně, s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 30. dubna 2009

OBSAH

1. Úvod.....	6
1.1 Metodologie	7
1.2 Vyhodnocení literatury	8
1.3 Struktura a členění práce.....	12
2. The Fearless Vampire Killers	13
2.1 Rozdílné verze filmu.....	14
3. Horor, humor a parodie.....	16
4. Sémantická kategorie	18
4.1 Postavy.....	19
4.1.1 Profesor Abronsius.....	20
4.1.2 Alfred	21
4.1.3 Hrabě von Krolock.....	22
4.1.4 Herbert	23
4.1.5 Prostý lid	24
4.2 Prostředí	25
4.3 Tematika vampyrismu	26
5. Syntaktická kategorie.....	28
5.1 Parodie nebo pastiš?.....	28
5.2 Zrcadlo jako prostředek narativu parodie	31
5.3 Struktura zápletky	32
5.4 Vztahy postav.....	33
6. Stylová rovina	35
6.1 Mizanscéna	35
6.2 Kamera, pohyb, střih.....	36
6.3 Hudba	38
6.4 Titulková sekvence	40
7. Závěr	42
8. Summary	44
9. Seznam filmových pramenů	45
9.1 Citované filmy Romana Polanského.....	45
9.2 Citované filmy studia Hammer Film Productions	45
9.3 Ostatní citované filmy.....	46

10.	Seznam použité literatury	47
11.	Internetové zdroje	49

1. Úvod

Cílem práce je komparativní a analytickou metodou doložit, jak Roman Polanski ve snímku *The Fearless Vampire Killers* (Ples upírů, 1967)¹ paroduje na sémantické, syntaktické a stylové rovině vizuální a narativní schémata známá z filmů o hraběti Draculovi a upírech.

Snímek „vychází volně ze známého (...) románu *Brama Stokera*, ale především odkazuje na četné filmové adaptace tohoto románu v padesátých a šedesátých letech z dílny anglické produkční společnosti Hammer.“² V době vzniku Polanského parodie bylo nejen na britských ostrovech považováno jmenované studio za nejvýznamnějšího tvůrce hororů. Režisér Roman Polanski „se pokládal za velkého obdivovatele studia Hammer a [jejich kmenového] režiséra Terence Fishera“³. Když se tedy rozhodl natočit upírskou parodii, vybral si za podklad právě jejich snímky a vědomě na ně odkazuje.⁴

Konkrétně se jedná zejména o dva Fisherovy snímky, které již v názvu odkazují k postavě hraběte Draculy – *Dracula* (1958)⁵ a *The Brides of Dracula* (Draculovy nevěsty, 1960). K upírskému tématu se pojí také snímek natočený v režii Dona Sharpa *The Kiss of the Vampire* (1963), který vznikl ve stejném studiu jako výše zmíněné filmy a jehož vliv na *The Fearless Vampire Killers* je taktéž patrný.

Další film s upírskou tematikou, který byl natočen ve studiu Hammer Film Productions v režii Terence Fishera, *Dracula, Prince of Darkness* (1965), vznikl v době, kdy už Roman Polanski spolu se scenáristou Gérardem Brachem připravovali natáčení *The Fearless Vampire Killers*, a proto oproti původnímu záměru nebude tento film zahrnut jako výchozí

¹ Snímky budou v práci uváděny pod originálním názvem a pokud byly v české distribuci, bude při jejich první zmínce uveden i český název.

² HEYNE, Max-Peter: *Ples upírů*. In: Lexikon světového filmu. Editor: Michael Töteberg. Praha: 2006, s. 364–365.

³ PIRIE, David: *A New Heritage of Horror*. New York: 2008, s. 161.

⁴ PIRIE, David: *Vampire Cinema*. Middlesex: 1977, s. 128.

⁵ Studio Hammer Film Productions se rozhodlo po nesmírném diváckém úspěchu snímku *The Curse of Frankenstein* (r. Terence Fisher, 1956) věnovat výhradně tvorbě filmových hororů a navázalo dalším velmi populárním snímkem *Dracula* (r. Terence Fisher, 1958), čímž započala jeho sérii filmů s upírskou tematikou.

podklad pro parodii, protože na Polanského snímek má na rozdíl od výše jmenovaným filmům minimální vliv.

1.1 Metodologie

Metodologicky práce vychází z přístupu, který navrhuje Dan Harries v knize *Film Parody* (2000) pro analýzu systematicky se opakujících postupů používaných ve filmové parodii, jejichž prostřednictvím jsou vytvářeny podobnosti a odlišnosti mezi parodií a původním, parodovaným dílem.

Harriesovo pojetí se opírá o sémanticko-syntaktický přístup navrhnutý Rickem Altmanem pro analýzu filmového žánru, v němž spojuje dvě odlišná pojetí žánrové podstaty. První přístup je založený na sdílených sémantických prvcích (lokalizace, postavy, témata...) a druhý na základě podobnosti uspořádání těchto jednotek (vztahy postav, struktura zápletky...). „*Sémantický přístup tak zdůrazňuje žánrové stavební bloky, naproti tomu syntaktické hledisko upřednostňuje struktury, do nichž se tyto bloky zasazují.*“⁶

Dan Harries přejímá od Ricka Altmana rozdělení filmu na kategorii sémantickou a syntaktickou, a navíc přidává ještě třetí – stylovou. Přičemž sémantická „*se skládá z elementů ve filmu jako jsou postavy, kostýmy, výprava a rozličné prvky vytvářející filmovou ikonografii. (...) Takové prvky vytváří signály pro diváka, aby rozeznal konkrétní typ textu.* [Za lexikální prvky typické pro upírské filmy můžeme považovat např. postavu upíra, vesnice v blízkosti jeho sídla nebo přítomnost lovice upírů, pozn. B. S.]. *Syntaktická představuje narativní strukturu, ve které jsou umístěny sémantické prvky a řídí způsoby, jak jsou jednotky kombinovány. (...) Jinými slovy syntax představuje filmový příběh.* [V upírských filmech se jedná např. o příjezd cizince do zapadlé vesnice nebo závěrečný souboj mezi upírem a jeho lovcem, pozn. B. S.]. *Obě roviny, sémantická a syntaktická, obvykle dohromady vytváří soubor očekávání tím, že jedna implikuje přítomnost druhé* [např. přítomnost upíra implikuje příchod jeho protivníka, který jej následně zahubí, pozn. B. S.] *Filmový styl (zahrnující zvukové efekty,*

⁶ ALTMAN, Rick: *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Iluminace, 1, 1989, č. 1, s. 22.

pohyby kamery, použití titulků apod.) ve spojení se sémantickou a syntaktickou rovinou vytváří další soubor diváckého očekávání založeného na jednotlivých typech filmů.“⁷

Při analýze snímku *The Fearless Vampire Killers* bude práce uchopena v perspektivě Harriesova členění na kategorii sémantickou, syntaktickou a stylovou. Avšak ústřední nebude hledání podobností a odlišností mezi parodií a parodovaným textem v jednotlivých kategoriích, ale popsání specifických rysů tohoto filmu v rámci upírského subžánru a poukázání na jeho spojitost s hammerovskými snímky.

1.2 Vyhodnocení literatury

Parodie bývá často jako parazitická forma ze strany badatelů opomíjena, čemuž odpovídá malý počet publikací věnujících se této problematice, a to zejména ve filmové oblasti. V českém prostředí zcela chybí ucelenější studie, které by se jí věnovaly.⁸ Setkáváme se pouze s články, které se zabývají konkrétními filmovými parodiemi.⁹ Situace v angloamerické literatuře, z níž tato práce vychází, je o poznání lepší, i když ne zcela uspokojivá.

Materiály týkající se parodie lze rozdělit do tří skupin. První (stejně jako v českém prostředí) představují články a recenze zabývající se jednotlivými filmovými parodiemi.¹⁰ Druhým typem literatury jsou samostatné biografické knihy věnující se tvůrcům, jejichž tvorba je s parodií spojena a v nichž bývá patrná snaha zamýšlet se nad problematikou parodie v rámci tvorby daného tvůrce.¹¹ V knize Jeffrey Millera *Horror Spoofs of Abbott and Costello: A Critical Assessment of the Comedy Team's Monster Films* (2004) se úvodní kapitola zabývá spojením hororu

⁷ HARRIES, Dan: *Film Parody*. London: 2000, s. 8.

⁸ Okrajově se parodií zabývá např. Vladimír Borecký v knize *Teorie komiky* (2000).

⁹ Např. FUKA, František: *Děsnej doják*. *Cinema*, 16, 2006, č. 5, s. 88.; BALDÝNSKÝ, Tomáš: *Parodie jsou věčné*. *Cinema*, 13, 2003, č. 5, s. 80–82.

¹⁰ Např. MAYER, David: *Why Girls Leave Home: Victorian and Edwardian "Bad-Girl" Melodrama Parodie in Early Film*. *Theatre Journal*, 2006, č. 58, s. 575–593.; PERLMUTTER, Ruth: *Zelig According to Bakhtin*. *Quar. Rev. of Film and Video*, 1990, č. 12, s. 37–47.

¹¹ Např. CRICK, Robert Alan: *The Big Screen Comedies of Mel Brooks*. 2009.; SINYARD, Neil: *The Films of Mel Brooks*. 1988.

a komedie, a to především prostřednictvím emocí, které vyvolávají tyto dva žánry v divákovi, z čehož bude vycházet třetí kapitola práce věnující se dvěma rozdílným typům filmové parodie.

Do poslední skupiny patří literatura reflektující problematiku parodie především z teoretického hlediska. Zejména v literárněvědné oblasti vznikly v druhé polovině dvacátého století mnohé publikace¹², které podávají rozdílné definice parodie a snaží se poskytnout komplexní pohled na její historii, např. Margaret A. Rose *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and Reception of Fiction* (1979) při analýze rozděluje filmovou parodii podobně jako Dan Harries na rovinu sémantickou a syntaktickou, na rozdíl od něj ale tvrdí, že změna v jedné z těchto rovin podmiňuje změnu i v té druhé.

Z oblasti kinematografie lze považovat za zásadní dvě publikace, které budou východiskem i pro tuto práci. Kniha Wese A. Gehringa *Parody as Film Genre* (1999) se zabývá tradicí filmové parodie v americké kinematografii a označuje parodii za jeden ze subžánrů komedie. A tudíž ji analyzuje stejně jak žánrový film, přičemž klade důraz na komparaci s parodovaným textem.

Druhou je zmíněná publikace Dana Harriese *Film Parody* (2000), v níž na pozadí vývoje filmových parodií zkoumá ustalující se postupy, kterými jsou narušovány konvence. „Parodii neoznačuje jako žánr ani ‚anti-žánr‘, ale spíše jako diskursivní způsob. Funkce parodie se tak stává zřetelnější než při snahách vymezit ji na základě specifického obsahu nebo tématu. (...) Parodie jako metodický postup vnáší prvotní text do nového kontextu,“¹³ a vytváří tím podobnosti a odlišnosti mezi parodií a prvotním dílem.

V opačné situaci se nachází literatura věnovaná upířským a drákulovským filmům, která čítá velké množství publikací, což podmiňuje především popularita tohoto hororového subžánru, který v českém prostředí s výjimkou kritizované práce Andrzeje Kolodynského *Schůzky s upírem*

¹² Např. GENETTE, Gerard: *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Nebraska: 1997.; ROSE, Margaret A.: *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge 1993.; DENTITH, Simon: *Parody (The New Critical Idiom)*. London: 2000.

¹³ HARRIES, Dan: *Film Parody*. London: 2000, s. 7.

(1990) zcela absentuje. Kniha vznikla překladem z polského originálu a snímku *The Fearless Vampire Killers* věnuje jeden odstavec, v němž shrnuje děj. Na domácí časopisecké úrovni je také třeba zmínit Cinepur (1999, č. 12), jehož jedno číslo se tematicky zaměřuje na historický vývoj upírského filmu, včetně článku Luboše Ptáčka *Ples upírů*, který se krátce věnuje Polanského snímku.

Vzhledem k zaměření práce na upírské filmy z Hammer Film Productions poslouží jako výchozí materiál pro účely této práce zejména dvě knihy Davida Pirieho, který patří mezi první autory upozorňující na kvality filmů vzniklé v rámci tohoto studia včetně jejich charakteristických rysů. V knize *The Vampire Cinema* (1977) navazuje Pirie na tradici gotického románu a zkoumá jeho vývoj a proměny v upírských filmech. Ve druhé publikaci *A New Heritage of Horror: The English Gothic cinema* (2008) se Pirie komplexně zabývá historií hororového žánru na britských ostrovech a dominantním postavením výše zmíněného britského filmového studia. Texty zaměřené na prvky charakteristické pro hammerovské filmy budou použity při srovnání se snímkem *The Fearless Vampire Killers*.

Pro zařazení Polanského snímku do kontextu upírských parodií a jeho vlivu na následně vznikající filmy je také pro potřeby práce přínosná publikace Colina Odella a Michelle Le Blanc *Vampire cinema* (2008), která nastiňuje vývoj upírského filmu od počátku kinematografie do současnosti, přičemž věnuje pozornost i vývoji upírských parodií.

Tvorba Romana Polanského (s výjimkou článků věnujících se jednotlivým filmům) nebyla zatím u nás komplexně zmapována. Snahou zaplnit bílé místo je nedávno vydaný překlad monografie polského filmového kritika Andrzeje Bątkiewicze *Pronásledovaný Roman Polański* (2008), jenž se snaží maximálně přiblížit profesní i osobní život. Jeho parodii uvádí do kontextu ostatních filmů a přibližuje motivy a témata, které mají společné, z čehož bude práce vycházet především při stanovení charakteristických rysů Polanského tvorby.

V zahraničí se jeho filmová tvorba těší o poznání většímu zájmu, což odpovídá i řadě monografií.¹⁴ Z poslední doby např. F. X. Feeney a Paul Duncan *Roman Polanski* (2006), chronologicky představující jeho filmografii od prvních krátkých filmů po mezinárodně úspěšný *The Pianist* (Pianista, 2002). Kniha především seznamuje s dějovými obsahy jednotlivých snímků a pro analýzu není příliš podnětná. Vhodnější práce Ewy Mazierské *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller* (2007) se zaměřuje na rysy objevující se v režisérově filmografii, např. autobiografické prvky, užití hudby nebo filmová adaptace a poslouží pro zařazení analyzovaného snímku do kontextu společných témat a motivů jeho tvorby. K dispozici je i režisérova autobiografie *Roman by Polanski* (1985), seznamující se situacemi při natáčení jeho filmů a přibližující Polanského osobní a profesní život. Na jejím základě práce přiblíží dílejší okolnosti natáčení spojení s jeho upířskou parodií.

Snímek *The Fearless Vampire Killers* bývá jen výjimečně samostatně reflektován, zmínky o parodii bývají součástí monografií. Především internet nabízí několik článků, např. Darragha O'Donoghuea *Dance of the Vampires / The Fearless Vampire Killers*, zasazující film do Polanského filmografie a zkoumající použití motivu zrcadla v něm. Článek bude stěžejní pro analýzu struktury děje. Dalšími využitelnými články jsou *The Fearless Vampire Killers: A Tale of Two Versions* od Glenna Ericksona, srovnávající dva rozdílné sestřihy parodie, nebo článek Scotta Hutchinsa *The Fearless Vampire Killers*, analyzující hudbu ve stejnojmenném filmu, případně tematicky zaměřené články jako *A Dostoevskian Theme in Polanski* od Anna M. Lawton, který se zabývá tématem rozdvojenosti ve filmech *Nóż w wodzie* (Nůž ve vodě, 1962) a *The Fearless Vampire Killers*, a který bude použit při zmapování vztahů mezi postavami v analyzovaném snímku.

¹⁴ „Každá informace o další knize ‚na téma Polański‘ ve mně vyvolává spoustu emocí, bohužel negativních,“ Roman Polanski. [BAŦKIEWICZ, Andrzej: *Pronásledovaný Roman Polański*. Praha: 2008, s. 5.]

1.3 Struktura a členění práce

Práce je členěna do několika kapitol. Druhá zařazuje parodii *The Fearless Vampire Killers* do kontextu filmografie Romana Polanského, zejména jeho tvorby na britských ostrovech, před proniknutím do Hollywoodu. Zabývá se okolnostmi týkající se příprav a natáčení, ale i důvody vzniku dvou rozdílných sestřihů. Následující kapitola se zaměřuje na problematiku žánru a parodie, a zabývá rozdílnými druhy parodií, se kterými se setkáváme v kinematografii.

Hlavní náplní práce je analýza a komparace *The Fearless Vampire Killers* se snímky britského studia Hammer Film Productions. Zhodnocena je na úrovni sémantické, syntaktické a stylové, přičemž se zaměřuje zejména na inovativní a tvůrčí vklad Romana Polanského do okruhu konvencí spojených s upířským filmem, respektive upířskými parodiemi.

V kategorii sémantické se bude analýza zaměřovat na postavy a prostředí spjaté s upířským filmem. S tímto subžánrem hororu přiblíží úzce související tematiku vampyrismu (a jejího uchopení v parodii). Při komparaci s vybranými snímky z Hammer Film Productions se bude práce pohybovat na syntaktické úrovni a všimnout si podobností mezi vybranými filmy a poukazovat na to, jak Roman Polanski jednotlivé syntaktické elementy ze snímků britského studia zakomponoval do své parodie, aniž by se staly cílem přímého parodování. Na parodii hororu *The Fearless Vampire Killers* práce uplatní dva druhy zápletky „odhalení“ a „překročení“, které navrhuje Noël Carroll v článku *Podstata hororu*¹⁵, jako základní syntaxe tohoto žánru. Poslední kapitola věnovaná filmovému stylu se bude zabývat filmovými postupy, které do parodie vnesl její režisér, pozornost bude věnována čtyřem základním složkám film: mizanscéně, kameře, střihu a zvuku. Na závěr jako nepostradatelnou složkou stylové kategorii bude rozebrána úvodní titulková sekvence, jež poskytuje vodítko pro pochopení parodického aspektu celého filmu.

¹⁵ CARROLL, Noël: *Podstata hororu*. *Illuminace*, 5, 1999, č. 3, s. 53–63.

2. The Fearless Vampire Killers

„Tento film je pohádka. Podobá se kreslenému filmu nebo výletu do Disneylandu.“

Roman Polanski¹⁶

Filmový režisér polského původu Roman Polanski je spojován především se svými mezinárodně úspěšnými snímky jako jsou *Rosemary's Baby* (Rosemary má děťátko, 1968), *Chinatown* (Čínská čtvrť, 1974) či *The Pianist* (Pianista, 2002). Z jeho filmografie bývá často neprávem opomíjen snímek *The Fearless Vampire Killers*. Film se jeví zejména v kontextu filmových parodií s upířskou tematikou jako jeden z nejzdařilejších, přičemž se neuchyluje k pouhé povrchní zábavě na úkor parodovaných snímků. Režisér v něm dokázal vyvážit parodování schémat spojených s upíry a propojit je se svým autorským stylem.

Roman Polanski a jeho dlouholetý spolupracovník Gerald Brach¹⁷ delší dobu plánovali sepsání scénáře k upířskému filmu, ale zpočátku neuvažovali o tom, že by měl mít parodické vyznění. K myšlence vytvořit parodii je přivedli pařížští diváci, ve kterých tehdejší horory uváděné v kinech namísto hrůzy vzbuzovaly pouze smích. Tehdy vyvstala otázka „proč neudělat takový film, který by diváky pobavil místo, aby se mu směli?“¹⁸

Po mezinárodně úspěšném filmu *Cul-de-Sac* (Slepá ulička, 1966) mohl Roman Polanski natočit svůj první vysokorozpočtový snímek s parodickým podtextem. Režisér zvyklý na minimální rozpočet si nyní mohl dovolit vedle svých stálých spolupracovníků, např. hudebního skladatele Krzysztofa Komedy, přizvat na natáčení i jedny z nejlepších anglických filmařů, kameramana Douglase Slocombea (stálý

¹⁶ JICHOVÁ, Eva: *Král Temna Roman Polanski*. Divadelní noviny, 7, 1998, č. 4, s. 8.

¹⁷ Francouzský režisér a scenárista, společně s Romanem Polanskim sepsal scénáře k mnohým jeho filmům; *Repulsion* (Hnus, 1965), *Cul-de-Sac* (Slepá ulička, 1966), *What? (Co?, 1972)*, *Locataire* (Nájemník, 1976), *Tess* (Tess, 1979), *Pirates* (Piráti, 1986), *Frantic* (48 hodin v Paříži, 1987), *Bitter Moon* (Hořký měsíc, 1992).

¹⁸ POLANSKI, Roman: *Roman by Polanski*. New York: 1985, s. 230–321.

spolupracovník režiséra Josepha Loseyho) či choreografa Tutteho Lemkowa, speciálně najatého jen pro závěrečnou scénu plesu.¹⁹

„*Téma pojal [Roman Polanski, pozn. B. S.] jako hru na upířský film [v němž] dva neohrožení zabijáci upírů s těmito tvory bojují, pronásledují je, utíkají před nimi, flirtují s nimi a tančí na velkém plese upírů*“²⁰. Snímek *The Fearless Vampire Killers* představuje směsici hrůzy, napětí a humoru v pohádkově laděném příběhu.

2.1 Rozdílné verze filmu

The Fearless Vampire Killers, čtvrtý celovečerní film Romana Polanského²¹ (třetí, který natočil během svého působení na britských ostrovech) byl v kinech uveden ve dvou verzích trvajících 107 nebo 90 minut. Pod zkrácenou verzí je podepsán americký producent Martin Ransohoff. Po koupi amerických distribučních práv předešlého režisérova snímku *Cul-de-Sac* (1966) pro něj stejný producent zařídil smlouvu s americkým studiem MGM²² na projekt nazvaný *Dance of The Vampires*. Roman Polanski stál o spolupráci a motivován možností proniknout do Hollywoodu vyhověl následné žádosti producenta a přenechal mu práva k americké verzi.

Původní sestřih se americkému studiu nezamlouval. Chtělo z něj vytvořit komedii bez znepokojujícího podtónu, který v něm byl obsažen. Výsledkem bylo, že v MGM Polanského verzi bez jeho vědomí přestříhalo, většinu postav nechalo předabovat, aby měly více americký přízvuk. Na začátek filmu byl také připojen poměrně nákladný animovaný prolog, v němž se dva lovci upírů (karikatury dvou hlavních postav filmu) snaží zahubit drákulovského hraběte. Tento sestřih byl uváděn ve Spojených státech pod názvem *The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me, But Your*

¹⁹ ERICKSON, Glenn: *The Fearless Vampire Killers: A Tale of Two Versions*. <http://www.dvdtalk.com/dvdsavant/s44fearkill.html>. 19. 4. 2009.

²⁰ BĄTKIEWICZ, Andrzej: *Pronásledovaný Roman Polański*. Praha: 2008, s. 38.

²¹ Předchozími filmy jsou *Nóz w wodzie* (Nůž ve vodě, 1962), *Repulsion* (1965) a *Cul-de-Sac* (1966).

²² Některé zdroje chybně uvádí, že *The Fearless Vampire Killers* je prvním snímkem Romana Polanského natočeným v Americe; finančně se na něm sice podílela americká produkční společnost, ale byl natočen v britské produkci. Jeho prvním hollywoodským snímkem je jeho následující *Rosemary's Baby* (1968). [KING, Greg: *Sharon Tateová, Polanski a Masonovi vrazi*. Praha: 2002, s. 66.]

Teeth Are in My Neck. Po jeho zhlédnutí se pak Roman Polanski marně snažil stáhnout své jméno z titulků. Zatímco si jeho původní verze s názvem *Dance of the Vampires* v Evropě získala nadšené příznivce, ve Spojených státech uváděná kratší verze zcela propadla.²³

Když byla režisérská verze o délce 107 minut vydána na DVD, byl snímek uveden pod zkráceným americkým titulem *The Fearless Vampire Killers*. Proto je v práci citován pod tímto názvem, i když se jedná o Polanského sestřih známý původně jako *Dance of the Vampires*.

²³ FEENEY, F. X. – DUNCAN, Paul: *Roman Polanski*. Köln: 2006, s. 66–67.

3. Horor, humor a parodie

V umělecké komunikaci jsou díla vystavována neustálé interakci s ostatními a právě parodie je produkt vznikající na základě těchto intertextuálních vztahů. Bez existence jiných uměleckých děl by nemohla vzniknout. Ale na rozdíl od plagiátu parodie otevřeně přiznává existenci modelu, podle kterého je vytvořená a může si tak pro svůj záměr zvolit rozdílnou látku.²⁴ V případě snímku *The Fearless Vampire Killers* se jedná o parodii hororu, respektive upírského filmu.

Lze ale považovat uvedené zařazení jako žánrové vymezení? Parodie v nás sice vyvolává jistá očekávání podobně jako žánr, ale v jejím případě se mluví spíše o formě zpracování než o konkrétních sémantických a syntaktických rysech spojených s daným žánrem.²⁵ Pokud film označíme jako parodii hororu, z kognitivního hlediska v nás pojem horor vyvolá pro něj typická žánrová očekávání, což je spojeno především s vyvolanými emocemi. Naproti tomu označení parodie v nás sice také, podobně jako žánr, vzbuzuje jistá očekávání, ta jsou ale spojená se *způsobem*, jak bude v tomto případě žánr hororu podán, respektive *přístupem*, který byl ve zpracování hororové tematiky použit. „Parodii lze tedy spíše chápat jako *diskursivní způsob než na základě specifického obsahu či tématu* [které jsou charakteristické pro konkrétní žánry, pozn. B. S.].“²⁶

Tvůrci k parodované látce přistupují rozdílně. Na hororovém žánru si ilustračně můžeme ukázat dvě základní pojetí (podle Jeffrey S. Millera²⁷). V prvním případě se jedná o hororovou parodii, která má za svůj hlavní cíl zesměšnění a vysmívání se konvencím spojeným s tímto žánrem. Pro horor charakteristické děsivé a strašidelné momenty v ní zcela chybí. Jako příklad lze uvést snímek s upírskou tematikou předního tvůrce filmových parodií

²⁴ V angloamerickém kontextu se například setkáváme s parodií žánru westernu v *Blazing Saddles* (Žhavá sedla, r. Mel Brooks, 1974), cyklu katastrofických filmů v *The Big Bus* (Velký autobus, r. James Frawley, 1976), stylu a tvorby Alfreda Hitchcocka v *High Anxiety* (Závrať, r. Mel Brooks, 1977) či samostatného filmu v *Hot Shots!* (Žhavé výstřely, r. Jim Abrahams, 1991), jenž je parodií na snímek *Top Gun* (Top Gun, r. Tony Scott, 1986). [HARRIES, Dan: *Film parody*. London: 2000, s. 6.]

²⁵ Wes D. Gehring v knize *Parody as Film Genre* (1999) naopak považuje parodii za jednu z kategorií komedie.

²⁶ HARRIES, Dan: *Film Parody*. London: 2000, s. 7.

²⁷ MILLER, Jeffrey S.: *The Horror Spoofs of Abbott and Costello: A Critical Assessment of the Comedy Team's Monster Films*. 2004.

Mela Brookse *Dracula: Dead and Loving It* (Dráculoviny, 1995), jenž svou strukturou vychází z klasického hororového příběhu o hraběti Draculovi, ale strach s ním spojený v nás nevyvolává.

Pro druhý přístup popsany Millerem se v angličtině používá termín *spoof*, doslova znamenající „dělat si legraci“. Toto pojmenování nemá český ekvivalent, ale v širším významu jej lze chápat jako označení pro „lehkou parodii“. Narozdíl od předešlého modelu, tzv. *spoof* parodie zachovává k žánru, který paroduje respekt a využívá prostředků s ním spojených. Humorný záměr (obecně parodii vlastní) je v ní také obsažený, ale nemusí být tolik patrný jako v prvním případě a výsledný film se tedy stává kombinací humoru i strachu. Zjednodušeně lze ze žánrového hlediska vnímat horor – *spoof* parodii jako komedii obsahující hororové sekvence²⁸. Což je případ *The Fearless Vampire Killers*, který v sobě nese onu souhru protichůdných emocí.

Samotný horor jako žánr má k humoru poměrně blízko, přestože v nás vyvolává napětí a hrůzu, primárně se jedná o oddechový druh zábavy. Humor obsažený v hororově laděném příběhu bývá používán pro uvolnění napětí, jak je tomu i v Polanského filmech.. Na úzkou příbuznost hrůzy a smíchu upozorňuje např. ve snímku *Locataire* (1976), psychologickém hororu o nájemníkovi obklíčeném v domě nepřátelskými spolubydlícími, jenž obsahuje pro jeho tvorbu tolik typický černý humor. „*Metodu rozbíjení napětí humorem, jenž se objevuje v nejvypjatějších okamžiku filmového vyprávění, kdy může být v každém okamžiku předkročena hranice mezi hrůzou a groteskou, s úspěchem používali i jiní (...) například Alfred Hitchcock.*“²⁹

Rovněž v případě snímku *The Fearless Vampire Killers* prokládá režisér budované napětí komickými situacemi, které boří vystupňovanou atmosféru hrůzy a vyvolávají smích. Roman Polanski o své parodii řekl, že její „*princip spočívá v tom, že příběhu nevěříme. Člověk má sice strach, ale je to příjemné, takto se bát.*“³⁰

²⁸ MILLER, Jeffrey S.: *The Horror Spoofs of Abbott and Costello: A Critical Assessment of the Comedy Team's Monster Films*. 2004, s. 1–2.

²⁹ BAŤKEIWICZ, Andrzej: *Pronásledovaný Roman Polański*. Praha: 2008, s. 65.

³⁰ OLIVA, L.: *Hrůza pro smích*. Záběr, 1971, s. 11.

4. Sémantická kategorie

The Fearless Vampire Killers, jak již bylo několikrát zmíněno, je parodií žánru. Před tím, než budeme analyzovat film a v něm obsažené parodické prvky, je potřeba si stanovit charakteristické elementy na úrovni sémantické a syntaktické spojené s žánrem hororem, respektive upířským filmem.

Žánr obecně podléhá neustálému vývoji a s časem se obměňuje. Parodie do značné míry přispívá k jeho změnám tím, že záměrně upozorňuje na ustálené konvence a že do něj vkládá nové prvky, sémantické i syntaktické. Žánr se díky tomu modifikuje a prochází změnami, které z velké míry zapřičiňuje právě parodie.³¹ Rychlost, jakou se vyvíjí a přijímá nové prvky, je u každého žánru odlišná. Mezi relativně trvalé patří horor, který vykazuje vysoký stupeň sémantické rozpoznatelnosti a syntaktické koherence.³²

Vzhledem k vymezení cíle a svému rozsahu se práce nezabývá vývojem, kterým prošly sémantické prvky v upířském filmu. Pro stanovení sémantických (a v následující kapitole syntaktických elementů zmíněného subžánru hororu) jsou pro práci vybrány výchozí filmy britského studia Hammer Film Productions, na které Roman Polanski ve snímku *The Fearless Vampire Killers* odkazuje.

Sémantický přístup k filmovému žánru označuje Rick Altman jako „rituální pojetí“. Jedná se o „žánrové definice, které vycházejí ze souboru společných rysů, postojů, postav, záběrů, lokalizací, orientací atp. – tedy které zdůrazňují sémantické prvky tvořící žánr. [Takový přístup] má malou explanační sílu, [ale] je aplikovatelný na velké množství filmů.“³³

Tři vybrané snímky britského studia Hammer: *Dracula* (1958), *Brides of Dracula* (1960) a *The Kiss of the Vampire* (1963) se na sémantické úrovni shodují v archetypech postav, jež jsou charakteristické pro upířské filmy. Konkrétně se jedná o nadpřirozené monstrum v podobě upíra, protivníka snažícího se ho zničit, dívku, kterou si upír vyvolí jako svou

³¹ Poprvé s myšlenkou parodie jako prostředku zapřičiňujícím vývoj přišli ruští formalisté, respektive Michail Michajlovič Bachtin.

³² SKOPAL, Pavel: *Psát dějiny použití filmových žánrů*. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 132.

³³ ALTMAN, Rick: *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 22.

oběť, a vesničany žijící v blízkosti upíra. Na těchto základních postavách je patrný vliv románu Brama Stokera *Dracula*, jehož archetypy se staly pro subžánr typickými a v různých obměnách variovanými.³⁴

Druhý výrazný sémantický prvek představuje prostředí, ve kterém se příběh odehrává. Opět je poznamenán vlivem Stokerova románu, kde je s upíry neoddělitelně spjata oblast Transylvánie v Rumunsku, kam jsou zasazeny i výše zmíněné hammerovské snímky s hlavními lokacemi sídla upírského hraběte, popř. hostince.

Důležitým prvkem na úrovni sémantické pak je samotná tematika vampyrismu. V západním světě měly na její podobu vliv východoevropské a zejména balkánské mýty, které se nejdříve dostaly do literatury a následně se objevily v kinematografii.³⁵ Jedná se o poměrně ustálené konvence, jako strach upíra z krucifixu či jeho odpor k česneku. Právě tyto tradice Polanski inovuje v parodii *The Fearless Vampire Killers*.

4.1 Postavy

Ve snímku *The Fearless Vampire Killers* se setkáváme s postavami známými z upírských filmů, ale jejich typologie je Polanskim poněkud obměněna způsobem, který je možné označit jako „rozdvojení“. V jeho tvorbě se vyskytují charaktery, které procházejí vnitřním rozdvojením – např. schizofrenní Carol v *Repulsion* (1965) nebo pan Trelovsky v *Locataire* (1976) s komplikující se vlastní identitou. Princip rozdvojení použil Polanski i v parodii, ale modifikoval jej do podoby dvou protichůdných postav, které však dohromady vytvářejí jediný archetyp upírských filmů.

Profesor Abronsius (Jack MacGowran) a jeho asistent Alfred (Roman Polanski) představují dvojici lovců upírů, zatímco hrabě von Krolock (Ferdie Mayne) a jeho syn Herbert (Iain Quarrier) ztělesňují jejich upírské protivníky. Přestože se jedná o parodii, postavy nejsou

³⁴ Snímek *Dracula* (1958) vznikl jako filmová adaptace románu, v případě *Brides of Dracula* (1960) a *The Kiss of the Vampire* (1963) lze mluvit o působení románu na jejich podobu.

³⁵ SILVER, Alain – URSINI, James: *The Vampire Film: From Nosferatu to Interview with the Vampire*. New York: 1997, s. 18.

jednoznačně komické ani krajně tragické. To, co ve filmu vzbuzuje smích, jsou spíše situace, do kterých se dostávají svým jednáním.

I když režisér označil svůj film za pohádku³⁶, na rozdíl od ní nejsou postavy jasně rozděleny na kladné a záporné. Zlo ztvárněné upíry se může jevit poměrně explicitně, dobro však nikoliv. Měli by jej ztělesňovat mužní lovci upírů, ale tyto nešikovné postavy, postrádající duchovní sílu a morální výdrž, mohou těžko představovat hrdinské archetypy³⁷. Ani samotnou postavu upíra nelze označit za jednoznačně zápornou, protože v sobě spojuje entitu oběti i pachatele. Aby se totiž někdo stal záporným upírem, musí se nejprve stát obětí jiné takové bytosti.³⁸

Postavy jsou široce načrtnuty a zdají se být povědomé, zejména proto, že vycházejí z drákulovských archetypů, které jsou ale záměrně obohaceny o nové prvky v souladu s parodickými intencemi.

4.1.1 Profesor Abronsius

*„Badatel a vědec, jehož génius nebyl doceněn. Abronsius se vzdal všeho a obětoval své tělo i duši tomu, co pro něj představovalo posvátný úkol. Přišel o své místo na Kurnigsburgské univerzitě, kde ho jeho kolegové označovali za blázna.“*³⁹ Takto je na začátku charakterizována jedna z hlavních postav, profesor Abronsius.

Jeho předobrazem se stal doktor van Helsing, kterého ve snímcích *Dracula* (1958) a *Brides of Dracula* (1960) ztvárnil Peter Cushing, taktéž vědec, který veškeré své badatelské úsilí (týkající se upírů) nadřazuje všemu ostatnímu. Neustále ve střehu hledá za každou nesrovnalostí náznaky přítomnosti upíra. Profesor Abronsius se ale v podání Jacka MacGowrana namísto obětavého lovce upírů stává ztřeštěným vědcem. Kostým a vzhled profesora vychází ze snímku *Vampyr* (r. Carl Theodor Dreyer, 1932).

³⁶ JICHOVÁ, Eva: *Král temna Roman Polanski*. Divadelní noviny, 7, 1998, č. 4, s. 9.

³⁷ LAWTON, Anna M.: *The Double: Dostoevskian Theme in Polanski*. Literature/Film Quarterly, 1, 1981, č. 9, s. 123.

³⁸ MAZIERSKA, Ewa: *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*. New York: 2007, s. 14.

³⁹ Scholar and Scientist whose Genius was unappreciated. Abronsius had given up all to devote himself body and soul to what was, to him, a sacred mission. He had even lost his chair at Kurnigsburg University where for a long time his colleagues used to refer to him as „the nut“. [*The Fearless Vampire Killers*, můj překlad]

Abronsius je zobrazen jako karikatura roztržitého a obětavého profesora. Jeho zaujetí pro vědu a výzkum se projevuje např. úžasem nad rozsáhlou knihovnou hraběte von Krolocka, mezi jehož knihy patří i profesorova vlastní studie o netopýrech. Na druhou stranu jeho nepraktičnost a roztržitost zapříčiňuje absurdní situace, např. když zakopne o vlastní tašku nebo když si není schopen nazout lyže.

Profesorova rozporuplnost se projevuje v kontrastu mezi jeho fyzickou a psychickou stránkou. Na jedné straně se chová jako vůdčí, průbojný a odhodlaný, ale kvůli svému stáří není schopen svému odhodlání dostát i fyzicky, jak sám prohlašuje: „*Já už na tyto podniky nemám sílu.*“⁴⁰

Je představitelem archetypální postavy upírských filmů, která jako jediná zná postupy, jak zničit upíry. Avšak jeho neustálé usilování o dobro vede pouze k tomu, že napomáhá zlu.⁴¹

4.1.2 Alfred

Druhého z dvojice lovců upírů představuje profesorův jediný věrný žák a asistent Alfred, kterého ztvárnil sám režisér Roman Polanski.⁴² Kostým postavy, podobně jako v případě profesora Abronsia, odkazuje na jeden z významných upírských filmů němé éry, konkrétně na snímek *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Upír Nosferatu, r. Friedrich Wilhelm Murnau, 1922).

Alfred je pravým opakem profesora, mladík v plné síle, který je mu ale kvůli nedostatku průbojnosti a dominance despoticky podřízen. Jeho zjemnělé srdce, sentimentální povaha a vůbec jemné způsoby mu brání, aby se dokázal postavit zlu ztělesněnému upíry. Z tohoto důvodu nemůže vrazit

⁴⁰ I am no longer the age for this sort of activity. [*The Fearless Vampire Killers*, můj překlad]

⁴¹ HEYNE, Max-Peter: *Ples upírů*. In: Lexikon světového filmu. Editor: Michael Töteberg. Praha: 2006, s. 365.

⁴² Roman Polanski je vedle své režijní práce známý i jako herec, objevuje se ve vlastních filmech *Dwaj ludzie z szafy* (Dva muži a skříň, 1958) či v hlavní roli v *Locataire* (Nájemník, 1976), ale hraje i ve snímcích jiných režisérů, např. komisaře v *Una pura formalite* (Pouhá formalita, r. Giuseppe Tornatore, 1991) nebo Papkina v *Zemsta* (Pomsta, r. Andrzej Wajda, 2002). [BAŦKIEWICZ, Andrzej: *Pronásledovaný Roman Polański*. Praha: 2008, s. 190–191.]

hraběti von Krolockovi kůl do srdce, není schopen zabránit únosu dcery hospodského Sáry, ani ji sám následně vysvobodit ze zajetí.

Zatímco profesorovou posedlostí jsou netopýři, respektive upíři, Alfredovým středem zájmu jsou mladé pohledné dívky, zvláště pak Sára, do které se na první pohled zamiluje. Oba jsou sebestřední, neschopni vcítit se do pocitů druhého.

Alfred kvůli své mladické nerozvážnosti není schopen učinit žádné významnější rozhodnutí. Představuje archetyp mladíka toužícího po lásce, která mu ale není dopřána. A i když se může v závěru filmu zdát, že se své milované konečně dočkal, jedná se o pouhé zdání.

4.1.3 Hrabě von Krolock

Protiklad k lovcům představuje dvojice upírů, hrabě von Krolock (Ferdý Mayne) a jeho syn Herbert. Postava hraběte mluvícího vždy zdvořile (i když s cizím přízvukem) vychází z archetypu Draculy, na kterého odkazuje vedle kostýmování (von Krolock je vždy oblečen do dlouhého pláště) svou vznešeností, elegancí a aristokratickými rysy.

Patrná je také podobnost hraběte von Krolocka s postavou doktora Ravní ze snímku *The Kiss of the Vampire* (1963). Ten se jako vůdce upírského kultu považuje za pastýře a ostatní za své stádo. I když je upírem stejně jako členové jeho komunity, sám sebe takto nevnímá. Hrabě von Krolock se taktéž snaží vytvořit na svém hradě upírské společenství a rozšiřovat je o nové členy.

Ve filmu nalézáme rovněž paralelu mezi ním a profesorem Abronsiem. Oba jsou intelektuálně založeni s patrným zájmem o vědecký výzkum, čemuž odpovídá i rozsáhlá knihovna hraběte. Zdůrazněna je i jejich výrazná dominance nad ostatními. V případě profesora nad Alfredem, u von Krolocka nad jeho oběťmi a věrným sluhou, hrbáčem Koukolem (Terry Downes).

Pro hammerovské filmy je charakteristické spojování vampyrismu se sexualitou ztělesněnou v postavě hraběte, např. ve filmu *Dracula* (1958), kde hlavní postavu hrabě ztvárnil démonický Christopher Lee. Ve snímku

The Fearless Vampire Killers takové spojení s upířskou postavou chybí, hrabě von Krolock své dominance využívá pouze pro své intelektuální zájmy, a proto (podobně jako profesor Abronsius) nespojuje své činy s emocemi,⁴³ např. při únosu dcery hospodského Sáry.

Hrabě von Krolock představuje dominantní postavu, jak u podobných upířských jedinců bývá zvykem, a má převahu nad všemi ostatními – již svým povýšeným chováním.

4.1.4 Herbert

Syn hraběte von Krolocka Herbert (Iain Quarrier) jako by byl upířským odrazem Alfreda. Mladík fyzicky na vrcholu svých sil touží po lásce, které se mu nedostává. Projevuje se přehnanými gesty a zjemnělým, někdy až značně zženštělým chováním, stereotypem pro filmové zobrazení homosexuálů. Středem jeho sexuální touhy se stává Alfred, který je taktéž sužován láskou, ale nikoliv k němu.

Vampyrismus spojovaný poprvé se sexuálním podtextem se objevil ve filmu *Dracula* (1958) studia Hammer Film Production. Počátky neheterosexuálního projevu upíra nacházíme ve snímku *Brides of Dracula* (1960), kde upířský baron Meinster (David Peel) vysaje krev své vlastní matce a z pohledu psychoanalýzy lze tento akt vnímat jako projev Oidipovského komplexu.⁴⁴ Roman Polanski rovinu posunul dál vnesením homosexuálního prvku do vampýrské tematiky, což mělo odezvu v řadě lesbických upířských filmů především ze sedmdesátých let, např. *Vampyros Lesbos* (r. Jesus Franco, 1970), *The Vampire Lovers* (r. Roy Ward Baker, 1971) nebo později *The Hunger* (r. Tony Scott, 1983).

⁴³ LAWTON, Anna M.: *The Double: Dostoevskian Theme in Polanski*. Literature/Film Quarterly, 1, 1981, č. 9, s. 123.

⁴⁴ PIRIE, David: *Vampire Cinema*. Middlesex: 1977, s. 81.

4.1.5 Prostý lid

Vesničané jsou představitelé prostého lidu, kteří žijí v blízkosti obávaných upírů. V hammerovských filmech bývají zobrazováni jako komické figurky, např. postavy celníka a hrobníka ze snímku *Dracula* (1958). Jedná se o osoby věřící v legendy spojené s upíry a mající z nich strach. Díky svému společenskému postavení se však nacházejí mimo ohrožení. Výjimku tvoří pouze pohledné mladé dívky, které bývají obětmi upírů.

Nebezpečí v podobě upírů ale v *The Fearless Vampire Killers* hrozí všem, jak půvabné dceři hospodského Sáře, tak i jejímu otci Shagalovi. Zlo v podobě vampyrismu je v Polanského snímku rozmístěno do všech společenských vrstev bez rozdílu. Příkladem je scéna ze začátku filmu, kde se setkáváme se třemi dřevorubci, které během plesu upírů identifikujeme mezi ostatními nemrtvými.

Z vesničanů dostane ve filmu největší prostor hospodský Shagal a jeho dcera Sára. Prvně jmenovanou postavu ztvárnil britský herec Alfie Bass.⁴⁵ Směšná figurka hospodského snažící se mít z každé situace nějaký užitek: na jedné straně otec, který uzamkl dceru v domě, aby ji ochránil před jakýmkoliv nebezpečím, a na druhé straně záletník, který čeká, až usne jeho žena, aby se v noci mohl tajně plížit za služebnou.

Shagalova dcera Sára (Sharon Tateová) se podobá mnoha smyslným ženským postavám v hammerovských filmech, např. upíří ženě (Valerie Gaunt) ve filmu *Dracula* (1958) nebo Marianně (Yvonne Monlaur) v *Brides of Dracula* (1960). Sexuálně vyspěle však Sára v parodii *The Fearless Vampire Killers* působí jen na základě vnějších ženských atributů. Svým chováním naplňuje statut nedospělé naivky neuvědomující si míru ohrožení, ve kterém se nachází.

⁴⁵ Obsazení do komické role navazuje na jeho předešlé postavy, které ztvárnil v britských komediích, např. *The Lavender Hill Mob* (Zlaté věže, r. Charles Crichton, 1951) nebo *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (Cestou na fórum se stala divná věc, r. Richard Lester, 1966).

4.2 Prostředí

Jak na samotném počátku parodie říká hlas vypravěče, děj snímku *The Fearless Vampire Killers* se odehrává v Transylvánii, v oblasti opředené starými slovanskými legendami. Obligátní spojitost mezi rumunským pohořím a upíry vychází z románu Brama Stokera a Polanski ji výrazně transformoval.

Jeho první myšlenky ohledně vlastní parodie se týkaly prostředí, kde se bude příběh odehrávat. Nechtěl, aby se film natáčel v zanedbaném venkovském prostředí situovaném v blízkosti filmového studia, jak tomu bylo u většiny hammerovských snímků. Režisér si namísto toho představoval ve svém filmu záběry na ojíněné borovice, masivní sněhové závěje a majestátná pohoří. Ještě ani neměl detailně promyšlenou formu příběhu ale už věděl, že bude zasazen do zasněžené krajiny.⁴⁶

Po úvodní titulkové sekvenci se objevuje záběr sněhem pokryté pláně, na jejímž horizontu se rýsují vrcholky hor. Obraz doprovází cinkání rolniček z dále příjíždějících saní – podobný začátek jako ve *The Fearless Vampire Killers* se objevuje i v Polanského krátkometrážním snímku *Ssaki* (Šibalové, 1961). Sníh se zde stává symbolem čistoty a nedotknutosti zapomenuté krajiny, kam přijíždí profesor Abronsius a Alfred, zároveň je ale vyjádřením chladu a izolovanosti, čímž odráží vztahy mezi postavami a jejich pocity.

Uprostřed zasněžené krajiny se dějištěm zápletky stává Shagalův hostinec a posléze hrad hraběte von Krolocka. V hammerovských filmech se udržovaný interiér hradu s plápolajícím ohněm v krbu dostává do kontrastu s povahou jeho pána vyvolávajícím hrůzu. Navenek majestátně působící hrad hraběte von Krolocka z *The Fearless Vampire Killers* zůstává svým chátrajícím vybavením pokrytým vrstvou prachu a pavučinami⁴⁷ poukazem na zašlou slávu jeho majitele a hrůza jako by vystupovala z každého ponurého místa hradu.

⁴⁶ POLANSKI, Roman: *Roman by Polanski*. New York: 1985, s. 231.

⁴⁷ Za originalitu výpravy Draculova sídla v hammerovských filmech mohl Bernard Robinson. Všichni očekávali pavučiny a stíny a namísto toho vytvořil velkolepý hrad se sloupy, udržovaným interiérem a krbem. [PIRIE, David: *A New Heritage of Horror: The English Gothic Cinema*. New York: 2008, s. 101.]

4.3 Tematika vampyrismu

Legendy spojené s východoevropskou mytologií se staly základem vampyrismu, jenž pak do svých děl zapracovávali a dále rozvíjeli spisovatelé a zejména filmoví tvůrci ve dvacátém století.⁴⁸ I když se na první pohled může zdát, že se v souvislosti s upíry setkáváme s poměrně ustálenými konvencemi, přece jsou v různých filmech do jisté míry obměňovány. Například ve snímku *Dracula* (1958) doktor van Helsing odmítá možnost proměny upíra v netopýra, zatímco v následujícím hammerovském hororu *Brides of Dracula* (1960) lovec upírů onu možnost metamorfózy považuje za jeden z charakteristických upířích znaků.

Ve snímku *The Fearless Vampire Killers* se objevuje hned několik takových konvencí, které jsou v parodické intenci pozměněny. Česnek „*pro svůj silný zápach (...) byl u mnoha národů považován za prostředek proti (...) zlým duchům, ve střední Evropě také (...) proti upírům.*“⁴⁹ V Polanského snímku však tato plodina svou ochrannou funkci nenaplnuje. Přestože je Shagalův hostinec česnekem přeplněn, nedokáže ochránit jeho dceru Sáru před Krolockovým únosem. Shagal se dokonce ze zoufalství do jedné paličky česneku zakousne a následně se vydá zachránit svou dceru, a i přesto se z něj stane upír.

Obranná vlastnost proti upírům prisuzovaná křesťanským artefaktům jako jsou krucifix a svěcená voda vychází z povahy východoevropské kultury, která v sobě spojovala víru v nadpřirozené bytosti s křesťanstvím.⁵⁰ Roman Polanski spojení narušil a krucifix u židovského upíra Shagala⁵¹ vyvolává namísto strachu pouhý výsměch: „*To máš špatného upíra.*“⁵²

Jediným prostředkem, který je ve filmu reflektován na základě odborné studie doktora Eliboriho, kterou si pročítá profesor Abronsius, se stává funkce zrcadla jako předmětu, v němž jsou (respektive nejsou)

⁴⁸Např. mýtus o tom, že pro upíra představuje denní světlo zkázu, se poprvé objevil ve snímku *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Upír Nosferatu, r. Carl Theodor Dreyer, 1922) a následným vývojem se stal konvencí upířského filmu. [PIRIE, David: *Vampire Cinema*. Middlesex: 1977, s. 77.]

⁴⁹BECKER, Udo: *Slovník symbolů*. Praha: 2007, s. 43.

⁵⁰SILVER, Alain – URSINI, James: *The Vampire Film: From Nosferatu to Interview with the Vampire*. New York: 1997, s. 20–22.

⁵¹Spojení vampyrismus a židovství se objevuje např. ve snímku *Blacula* (r. William Crain, 1972), ve kterém vytáhne lovec upírů omylem místo krucifixu židovskou Davidovu hvězdu.

⁵²Have you got the wrong vampire. [*The Fearless Vampire Killers*, můj překlad]

zobrazování upíří. Užití zrcadla patří mezi základní konvence v upírských filmech, ale Roman Polanski navíc jeho prostřednictvím reflektuje a imituje strukturu děje, což je náplní následující kapitoly.

5. Syntaktická kategorie

Rick Altman označuje syntaktický přístup k filmovému žánru jako „ideologické pojetí“, jež „akcentuje jisté konstitutivní vztahy mezi předem neoznačenými a různými proměnnými – vztahy, které můžeme nazvat fundamentální žánrovou syntaxí. [Tento přístup se vyznačuje schopností, pozn. B. S.] izolovat pro daný žánr specifické, význam nesoucí struktury.“⁵³ Dodejme, že na úkor širší aplikovatelnosti. Středem zájmu se tedy stávají textové významy, které vznikají pomocí syntaktických vazeb mezi sémantickými prvky, jako struktura zápletky nebo vztahy postav, přičemž nelze vymezit „přesné hranice mezi sémantickým a syntaktickým aspektem.“⁵⁴

I když snímek *The Fearless Vampire Killers* vychází po dějové stránce ze známých schémat spojených s upířskými filmy, nelze opomenout elementy, které Roman Polanski do své parodie přejal z hammerovských snímků .

Struktura zápletky v *The Fearless Vampire Killers* se podřizuje konvencím spojeným s hororem. Noël Carroll v článku *Podstata hororu* se pokusil syntakticky vymezit tento žánr a navrhnul dvě základní fabule „odhalení“ a „překročení“.

Vztahy postav jsou dalším aspektem syntaktické kategorie, kterou se tato část práce zabývá (základním charakterům postav ve filmu se práce věnovala již dříve, viz 3. 1. Postavy). Cílem níže uvedené podkapitoly je poukázat na neschopnost spolupráce vzájemné komunikace mezi postavami, což koresponduje s prostředím, ve kterém se příběh odehrává a které svým chladem a izolací představuje jejich předobraz.

5.1 Parodie nebo pastiš?

Parodie *The Fearless Vampire Killers* vychází z klasické upířské zápletky odehrávající se v Transylvánii, i zde je patrný vliv Stokerova románu.

⁵³ ALTMAN, Rick: *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Iluminace, 1, 1989, č. 1, s. 22.

⁵⁴ Tamtéž, s. 21–22.

Roman Polanski známé schéma modifikuje a obohacuje některými konkrétními prvky z hammerovských filmů.

The Fearless Vampire Killers začíná příjezdem dvou lovců upírů, profesora Abronsia a jeho asistenta Alfreda, do zapadlé vesnice uprostřed Transylvánie. V tom lze spatřovat paralelu se začátkem filmu Terence Fishera *Dracula* (1958), kde také přijíždí lovec upírů Jonathan Harker (John Van Eyssen) do zapovězeného kraje. V obou případech se hrdinové na místě objevují účelně, s konkrétním posláním, i když ve snímku *Dracula* (1958) není zpočátku účel Harkerovy cesty do Transylvánie patrný.

Dalším podobným prvkem je způsob, jakým si upírský hrabě vyhlídne svoji oběť. Ve snímku *The Fearless Vampire Killers* zavítá do hostince, kde se ubytoval profesor Abronsius a Alfred, sluha hraběte Koukol (Terry Downes). Při odjezdu si všimne hostinského dcery Sáry a ještě tutéž noc přiveze svého pána, aby ji unesl na své sídlo. Podobnou roli má i sluha baronky Meinsterové (Martita Huntová) v *Brides of Dracula* (1960). Poté, co zjistí, že do vesnice přijela cizinka, informuje svou paní, která si pro ni záhy přijíždí, aby si ji jako oběť odvezla na hrad. V ohrožení se tedy v obou snímcích ocitají především ženské postavy, jež jsou vnímány jako bezbranné.

Únos hostinského dcery Sáry v *The Fearless Vampire Killers* má předobraz ve snímku *The Kiss of the Vampire* (1963), ve kterém doktor Ravna (Noel Willman) unese dceru majitelům hostince. V Polanského parodii ale únos přímo spouští další události, zatímco ve zmíněném hammerovském filmu se o něm dovídáme jen prostřednictvím vzpomínek otce unesené dívky a nemá tedy pro vyprávění tak zásadní význam jako v případě Polanského snímku.

Po únosu Sáry se děj parodie *The Fearless Vampire Killers* přesouvá na hrad hraběte von Krolocka, kam se vydávají profesor Abronsius a Alfred, aby hostinského dceru zachránili. Nejprve se setkávají s upírovým sluhou a vzápětí i se samotným Krolockem, jenž je zpočátku na nově příchozí dosti nepřívětivý. Když se mu ale představí profesor Abronsius a vytáhne svou vizitku, hrabě ihned změní chování, protože zná profesorovu studii o netopýrech. Podobný vliv na změnu chování má vizitka i v rukou doktora van Helsinga ve snímku *Brides of Dracula* (1960), když ji ukáže řediteli

dívčí školy. Zatímco van Helsing má navštívenky v úhledném pouzdře, profesor Abronsius naopak vytáhne pomačkaný kousek papíru.

Druhý den se Abronsius s Alfredem pokusí zabít hraběte a jeho syna Herberta kulemi do srdce. V hammerovských snímcích jsou scény příprav na zničení upíra emočně vypjaté, postavy se vyrovnávají s odporem k zamýšlenému činu, který musí vykonat, protože neexistuje jiné východisko. Alfredovi v *The Fearless Vampire Killers* takové uvědomění chybí, následkem čehož není zničen ani jeden upír. Alfred selhává i jako zachránce hostinského dcery Sáry. Chce ji vysvobodit, ale ona s ním odmítá odejít, protože se má zúčastnit půlnočního plesu upírů. Alfred nedokáže ohroženou Sáru přesvědčit, aby s ním odešla, a to ani přesto, že ji miluje.

Na zmíněném plese má hrabě von Krolock úvodní proslov ke členům své upírské komunity. Během něj sám sebe označí za pastýře a všechny přítomné za své stádo, čímž se stylizuje do podobného postavení jako doktor Ravana ve filmu *The Kiss of the Vampire* (1963). Během tohoto proslovu se Abronsiovi a Alfredovi podaří uniknout z věže, kde je hrabě zamknul, a vydávají se na ples zachránit Sáru. V převleku za upíry se jim tam podaří vetřít, ale při snaze uniknout se náhle octnou před velkým zrcadlem v sále, díky čemuž prozradí svou pravou identitu. Nastane honička mezi nimi a krvežíznivými upíry. Povede se jim před nimi z hradu utéci, avšak šťastný konec je pouhé zdání.

Alfred se sice dočká vytouženého polibku od své milované, ale on ani profesor netuší, že Sára se mezitím proměnila v upíra. A pesimistické vyznění konce ještě stvrzuje vypravěčův epilog: „*Té noci, prchaje z Transylvánie, profesor Abronsius neměl ani tušení, že si s sebou odváží zlo, které chtěl potlačit. Díky němu má možnost, aby se rozšířilo po celém světě.*“⁵⁵ V šedesátých letech, kdy byl *The Fearless Vampire Killers* natočen, se začaly objevovat první horory s negativistickým vyzněním vítězství zla. Polanského snímek byl jedním z prvních.⁵⁶ Svým závěrem se staví do opozice vůči tehdejší hammerovské tvorbě, protože v jejich upírských filmech dochází k závěrečné katarzi v podobě zničení upíra.

⁵⁵ That night, fleeing from Transylvania, Profesor Abronsius never guessed he was carrying away with him the very evil he had wished to destroy. Thanks to him, this evil would at last be able to spread across the world. [*The Fearless Vampire Killers*, můj překlad]

⁵⁶ KONRADOVÁ, Kateřina a spol.: *Chronologie*. Cinepur, 1999, č. 12, s. 40.

The Fearless Vampire Killers, jak tato práce ukázala, byl natočen pod vlivem hammerovských filmů. Často se ale chybně uvádí, že Polanského snímek k nim přistupuje s parodickým záměrem. Příhodnější je spíše než o parodii mluvit o pastiši, protože převzaté prvky nejsou cílem zesměšnění.

5.2 Zrcadlo a narativ parodie

Zrcadlo ve filmu *The Fearless Vampire Killers* není pouhým prostředkem odhalujícím identitu upíra, ale stává se nástrojem formujícím podobu samotného děje. „Zrcadlo (...) v různých mýtech krade duši, tvoří bránu pro vstup do jiných světů, lze jím nahlížet do minulosti i budoucnosti. Ve filmu působí zrcadlo podvojně: uchovává si svoji základní funkci – zrcadlení, přitom však neustále nese své symbolické významy.“⁵⁷

Odraz v zrcadle se zdá být identický, i když převrácený, a přesto se v podstatě jedná o iluzivní výjev. Podobně ani parodie není tím, čím se zdá být a na žánr, který paroduje, si hraje. Vytváří pouze jeho obraz, který, i když se zdá být stejný, je ve skutečnosti obrácený.

Užití motivu zrcadla⁵⁸ vytváří Roman Polanski ve snímku *The Fearless Vampire Killers* protiklady, analogicky ke struktuře parodie, která vychází z reflektování, převrácení a imitace postav, věcí a situací. Již pouhý začátek a konec parodie vytváří pomyslný rámec děje. V úvodu přijíždí profesor Abronsius a Alfred jako neohrožení lovci upírů, aby na závěr naopak zbaběle ujížděli před nemrtvými, které chtěli původně zničit.

Dvakrát se ve filmu použije zrcadla jako prostředku odhalujícího pravou identitu osob. Poprvé, když Alfred namísto vytoužené Sáry potkává v pokoji Herberta. Krolockův syn ho nenechá odejít, a tak musí setrvat v jeho společnosti. Ke svému velkému zděšení ale při pohledu do zrcadla zjistí, že vedle něj nikdo nesedí. Alfred tak sebestředně hledí pouze na svůj odraz a uvědomuje si v danou chvíli svou osamělost.

⁵⁷ PTÁČEK, Luboš: *Zrcadlo ve filmu*. Cinepur, 1999, č. 14, s. 51.

⁵⁸ Zrcadlo se objevuje již v Polanského krátkometrážním filmu *Dwaj ludzie z szafy* (Dva muži a skříň, 1958) – odraz v zrcadle upozorní slečnu na příchod chuligánů.

Se zrcadlem se po druhé setkáváme při již zmíněném půlnočním plesu upírů. Profesor Abronsius, Alfred a Sára se během pokusu o útěk octnou před velkým zrcadlem. I když za nimi stojí sročený dav upírů, jsou jejich zrcadlové obrazy osamocené.⁵⁹ Zrcadlový odraz jakoby vyjadřoval jejich pocit osamocení, izolace či předzvěsti blížící se smrti.

Rozdvojení ve snímku *The Fearless Vampire Killers* nesouvisí pouze se zrcadlem. Děj se odehrává na dvou místech (Shagalova hospoda a hrad), postavy jsou zdvojené, např. profesor Abronsius a Alfred, i situace se opakují – poprvé přinesou do hostince zmrzlého profesora, podruhé Shagala.⁶⁰

Některé opakující se situace se pro postavy stávají mementem. Alfred několikrát zaslechne na hradě ženský zpěv. Nejprve zbaběle uteče do pokoje, když jej zaslechne podruhé, přivede ho k hledané Sáře, a když jej uslyší potřetí, dojde ke stejnému pokoji jako před tím, ale místo ní je tam Herbert. Alfred následuje stejný zpěv a dokonce se ocitá ve stejném pokoji, ale situace se mění a Sára tam není.

Zdvojením se tedy vedle postav vyznačují i situace. Právě parodie je vystavena na opakování známých schémat a jejich modifikování. Roman Polanski tak pro strukturu děje použil základní prostředek parodie.

5.3 Struktura zápletky

S dějem úzce souvisí zápletky, která bývá ve většině upířských filmů podobná, opět pod vlivem románu *Dracula* od Brama Stokera. Zápletky v těchto snímcích závisí na postavě upíra, který se stává narušitelem řádu, a snaha o jeho znovunastolení je hlavní úkol hrdinů.

Zápletky ve snímku *The Fearless Vampire Killers* souvisí s hororem, který paroduje. Noël Carroll pro tento žánr zavádí jako jednu z nejčastějších fabulí tzv. „odhalení“, ve kterém „přichází monstrum, které nikdo nezná,

⁵⁹ Na tuto scénu odkazuje Mel Brooks ve filmu *Dracula: Dead and Loving It* (Dráculoviny, 1995), když je během plesu na stěně odkryto velké zrcadlo, aby hlavní hrdinové odhalili „identitu“ upíra. [LE BLANC, Michelle – ODELL, Collin: *Vampire Films*. Hertz: 2008, s. 89.]

⁶⁰ O'DONOGHUE, Darragh: *Dance of the Vampires/The Fearless Vampire Killers*. <http://archive.sensesofcinema.com/contents/cte/q/08/46/dance-vampires.html>. 28. 4. 2009.

o němž nikdo nemá ponětí, a započiná svou zlou práci.“⁶¹ Upířský film spadá právě do této kategorie, ale u snímku Romana Polanského to není zcela zřejmé.

Na začátku *The Fearless Vampire Killers* přijíždí do Transylvánie lovci upírů s úmyslem zničit monstrum. Dopředu jsou tedy připraveni na setkání s ním, znají jeho vlastnosti a způsoby, jak jej zničit. Nelze tedy hovořit o fabuli odhalení, protože nedochází k postupnému zjišťování toho, co monstrum způsobilo a jak jej zničit, aby byl znovu nastolen řád, který svou přítomností narušilo.

Naopak „překročení“, druhá fabule, kterou Carroll navrhuje pro žánr hororu, „předvádí ústřední postavu, která se zcela oddala pátrání po zapovězeném skrytém věděni.“⁶² Za takovou postavu lze s nadsázkou označit profesora Abronsia, který celý svůj život zasvětil výzkumům týkajícím se netopýrů a upírů. Avšak jeho cílem je zlo zničit a nikoliv mu umožnit, aby se mohlo rozšířit. I když v případě *The Fearless Vampire Killers* se profesorovi jeho záměr nepovedl a naopak zlu napomohl rozšířit se.

Roman Polanski si ve své parodii tyto fabule přizpůsobil a přejal z každé určité prvky a vytváří tak pomyslnou fabuli hororové parodie, ve které jsou spojeny prvky hororové, ale podané s nadsázkou.

5.4 Vztahy postav

Prostředí, do kterého je příběh zasazen, se stává předobrazem vztahů postav. Chlad a izolace zasněžené krajiny se v postavách projevuje neschopností komunikovat a spolupracovat. V důsledku nedostatku empatie mezi nimi jsou často vztahy postaveny na protikladech pán a sluha, silný a slabý.

Již na začátku filmu se objevuje neschopnost komunikace a vzájemné spolupráce mezi hlavními hrdiny. Profesor Abronsius a Alfred přijíždějí na saních do Transylvánie. Asistent náhle zpozorní, když zaslechne vytí vlků, a následně vyděšeně pozoruje, jak se k nim blíží. Na jeho obavy a vzbuzení pozornosti ale kočí ani profesor nereagují.

⁶¹ CARROLL, Noël: Podstata hororu. *Illuminace*, 5, 1999, č. 3, s. 62.

⁶² Tamtéž, s. 62.

V zoufalství pak Alfred odhání hladovou zvěř profesorovým deštníkem. I když se postavy nacházejí v bezprostřední blízkosti, nelze mluvit o žádném náznaku spolupráce.

Neschopnost či spíše nemožnost spolupráce mezi profesorem Abronsiem a Alfreda vychází z jejich protikladů (viz 3. 1. Postavy), což nejlépe vystihuje scéna, kdy chtějí zabít hraběte a jeho syna. Dovnitř krypty, kde upíři odpočívají, se dostane pouze Alfred, protože profesor uvízne v jejím úzkém okně. Nastalá situace příznačně vystihuje nemožnost vzájemného propojení. Abronsius v sobě má odhodlání zničit upíry, ale nemůže se pohnout, zatímco Alfred tuto možnost má, ale nemůže naopak psychicky. Protože se tyto protiklady nemohou spojit, upíři nejsou zničeni.

Abronsius i Alfred jsou poněkud sebestřední v tom smyslu, že každý má svůj cíl, za kterým jde. Při některých jejich rozhovorech jde až o absurdní situace, kdy každý z nich řeší jen své problémy a vůbec nevnímá, co říká druhá osoba. Zatímco profesor mluví o tom, jak musí zabít hraběte, Alfred nesmyslně truchlí nad smrtí Sáry aniž by věděl, zda-li je z ní už upír či nikoliv.

Neschopnost komunikace a porozumění provází Alfreda i při snaze navázat kontakt se Sárou. Během rozhovoru s ní chápe její otázky dvojsmyslně, a tudíž ho na konci rozhovoru překvapí, když jej požádá o pomoc s přípravou koupele

I když se některé postavy snaží navázat komunikaci, např. Alfred, jejich snahy jsou zbytečné. V hammerovských snímcích si hrdinové navzájem pomůžou, aby překonali potíže, ale v případě *The Fearless Vampire Killers* nelze mluvit o vzájemné spolupráci pro společný cíl, protože se každý příliš zaměřuje pouze sám na sebe.

6. Stylová rovina

Poslední kategorii, kterou Dan Harries navrhuje při analýze filmové parodie, nazývá stylem. Pod tímto pojmem si představuje charakteristické užívání filmové techniky, mezi něž řadí použití titulků, práci kamery nebo zvukovou skladbu.⁶³ I když v případě *The Fearless Vampire Killers* se jedná o parodii založenou na napodobování, nelze říci, že by Roman Polanski nezůstal na stylové úrovni věrný svému autorskému způsobu tvorby.⁶⁴ Je považován za režiséra perfekcionista, který klade důraz nejen na práci s filmovou technikou, ale i na témata a motivy. Některé z nich již byly zmíněny v předešlých kapitolách, např. tragikomická povaha jeho postav (viz 4.1. Postavy) či negativní konce filmů (viz 5.2. Struktura zápletky).

Při rozboru stylu Polanského snímku se zaměří práce na čtyři základní kategorie: mizanscénu, kameru, střih a hudbu. Mizanscéna jako předkamerová realita tvoří významnou složku filmu. S ní úzce souvisí práce kamery, která zachycuje veškeré dění v ní. Specifický způsob snímání kamery vychází z motivu voyeurismu, který lze považovat za jeden z charakterických rysů, jenž se pravidelně objevuje v Polanského filmografii. Často opomíjenou částí je zvuková složka, na kterou bývá v hororu kladen zvláštní důraz. Pozornost bude věnována filmové hudbě napsané speciálně pro *The Fearless Vampire Killers*. Závěrem kapitoly bude ještě nastíněna podoba úvodní titulkové sekvence Polanského parodie, která je podle Dana Harriese rovněž součástí stylové roviny poskytující vodítko pro pochopení celého filmu.

6.1 Mizanscéna

Pojem mizanscéna vychází z francouzského *mise-en-scene*, znamenající „vložit na scénu“. Pojmenování vychází z divadelní terminologie a ve filmu

⁶³ HARRIES, Dan: *Film Parody*. London: 2000, s. 8.

⁶⁴ Filmy Romana Polanského se vyznačují propracovaným filmovým stylem, jenž promyšleně spojuje všechny filmové složky. Jeho filmografie je typická téměř až fanatickou péčí o uměleckou formu. [BAŹKIEWICZ, Andrzej: *Pronásledovaný Roman Polański*. Praha: 2008, s. 13.]

se používá ve významu režisérový kontroly nad vším, co se objeví ve filmovém rámu, zahrnující aspekty jako výprava, svícení, kostýmy a jednání postav.⁶⁵

Perfekcionismus Romana Polanského se projevil v *The Fearless Vampire Killers* promyšlenou mizanscénou, ve které se prolíná vliv pohádky, komedie i hororu. První záběr na zasněženou krajinu při svitu měsíce a cinkání rolniček působí jako pohádka, po té, co se před hostincem objeví jeho majitel Shagal, film spíše sklouzává ke komedii a v momentě, kdy se celý děj přesune na hrad hraběte von Krolocka, tak se do popředí dostávají hororové prvky.

Interiér a exteriéry ve snímku se dostávají do protikladu. Zatímco krajina je pokryta sněhem, jenž vyzařující nedotčeností, vnitřní prostory Shagalova hostince a především hradu hraběte von Krolocka se vyznačují velmi tlumenými barvami (blíže se prostředím ve filmu zabývá podkapitola 4. 2 Prostředí).

The Fearless Vampire Killers umělým sněhem a rakyem vyrobenými z obyčejných prken působí na první pohled jako levný film,⁶⁶ ale ona nerealističnost, která z něj vychází se stává záměrem tvůrců, kteří schválně na ni upozorňují. V duchu této nadsázky jsou i herecké výkony, především Alfie Bass v roli hostinského Shamala svými výraznými gesty a přepjatým herectvím, jako by upozorňoval, že se jedná o pouhou parodii.

6.2 Kamera, pohyb, střih

„Pozorování chování lidí škvírou mezi dveřmi je typickou vlastností Polanského filmové techniky.“⁶⁷ Jako režisér se Roman Polanski stává za kamerou voyeurem pozorujícím herce, ale stejně tak se jako herec stává středem voyeuristických zájmů diváků. Téma slídění se objevuje již v jeho krátké filmové etudě *Uśmiech zębiczny* (Zubatý úsměv, 1957), kterou natočil během studií na filmové škole v Lodži. V jeho

⁶⁵ BORDEWELL, David – THOMPSON, Kristin: *Film Art: An Introduction*. New York: 2004, s. 176.

⁶⁶ ve skutečnosti se jedná o první vysokorozpočtový film Romana Polanského.

⁶⁷ BAŃKIEWICZ, Andrzej: *Pronásledovaný Roman Polański*. Praha: 2008, s. 130.

pozdějších snímcích, např. *Chinatown* (Čínská čtvrť, 1974), *Bitter Moon* (Hořký měsíc, 1992) nebo *The Fearless Vampire Killers* se voyeurismus stává důležitým prvkem, který z velké části podmiňuje způsob použití a snímání filmové kamery.

V Polanského filmech ale voyeurismus není chápán jako důsledek duševní nemoci.⁶⁸ Voyeuem v jeho filmech může být každý, přitom nikdy nemá jistotu, že se cíl zájmu neobrátil a on sám se nestane objektem sledování. Slídlil u Polanského nezískává převahu nad pozorovaným objektem, právě naopak, často se stává bezmocným vůči tomu, co pozoruje.⁶⁹ Proto v *The Fearless Vampire Killers* profesor Abronsius nemůže podniknout žádné záchranné kroky, když vidí dalekohledem upíra Shagala dobývat se do služčiny pokoje. Samotný dalekohled, kterým profesor situaci pozoruje, se objevil už ve snímku *The Kiss of the Vampire* (1963); jeho prostřednictvím doktor Ravna pozoroval ze svého hradu dění ve vesnici a své budoucí oběti.

Prostřednictvím kamery lze nahlížet skrze klíčovou díрку nebo pootevřené dveře dění ve vedlejší místnosti a odhalit výjevy, které nejsou pro postavy příznivé. Klíčovou dírkou vidí Alfred hraběte von Krolocka, jak se zakousl do krku jeho milované Sáry, nebo přes pootevřené dveře na hradě (jako další variantu klíčového průzoru) profesor Abronsius a Alfred zjišťují, že Koukol, sluha hraběte von Krolocka, již pro ně připravuje rakve.

Kamerová kinetičnost v Polanského parodii je převážně dynamická⁷⁰ a počáteční motivací pro její jízdu se stává pohyb postav sledujícíce jejich počínání. Stejně tak se ale v *The Fearelss Vampire Killers* objevují i statické záběry, jenž po stranách rámuji stojící nebo sedící postavy, v takových záběrech vyniká promyšlená hloubka pole v několika plánech. Nejčastěji jde

⁶⁸ Voyeurismus jako duševní porucha je zobrazen např. ve snímcích *Peeping Tom* (r. Michael Powell, 1960) nebo *Vertigo* (r. Alfred Hitchcock, 1958).

⁶⁹ MAZIERSKA, Ewa: Roman Polanski: *The Cinema of a Cultural Traveller*. New York: 2007, s. 23.

⁷⁰ Dynamičností se vyznačovala i kamera v hammerovských filmech, zejména v tvorbě Terence Fishera *Dracula* (1958) a *Brides of Dracula* (1960) se pro něj stalo charakteristické zkombinování jízdy kamery a panoramování. Touto promyšlenou technikou, tak dosáhli iluze většího prostoru, zdynamizoval jej. [HUTCHINGS, Peter: *Dracula*. London: 2003, s. 37.]

o profesora Abronsia a Alfreda, a v prostoru mezi nimi se odehrává nějaká situace, např. když jim Rebecca přináší snídani.

Rozhovory většinou nebývají řešeny klasickou stříhovou technikou záběr a protizáběr, ale postavy ať už čelem ke kameře či nikoliv jsou zachyceny v jednom záběru. Zejména profesor Abronsius a Alfred bývají při rozhovorem zobrazováni společně, aby bylo možné sledovat jejich protichůdné reakce, např. při prvním setkání s hrabětem von Krolockem.

Kamera následuje pohyb postav, nejčastěji se jedná o průchodu chodbou. Objevují se i subjektivní záběry, kdy se kamera přejímá pohled jedné z postav. Ale mnohdy se i osamostatňuje a nájezdem odhaluje skutečnosti, které postavy ze své pozice vidět nemohou, např. v sudu ukrytého Shagala. Jízdy kamery často nahrazují stříh, a tak vznikají delší nepřerušované sekvence.

Opakuje se i odjezd kamery z detailu, např. ruce držící knížku, nejčastěji na polocelek, Alfred držící knížku.. Takový pohyb se objevuje již po úvodní titulkové sekvenci, kamera se vzdaluje od měsíce, který tvořil pozadí této sekvence, a její odjezd se zastaví až při celkovém záběru zasněžené krajiny. V tomto případě lze mluvit o extrémně dlouhém odjezdu.

Se způsobem snímání úzce souvisí i uplatněný filmový stříh, který byl ve snímku *The Fearless Vampire Killers* často nahrazován dlouhými záběry a plynulými přechody mezi prostory a velikostmi záběrů. Eliptického stříhu je použito během cesty profesora a Alfred na Krolockův hrad.

Kameraman Douglas Slocombe ve snímku *The Fearless Vampire Killers* dokázal ve spolupráci s režisérem Romanem Polanskim vytvořit působivé jízdy kamery, ale i kompozičně promyšlené statické záběry.

6.3 Hudba

Ve filmu se můžeme setkat se třemi základními druhy zvuků: hudbou, řečí a tzv. zvukovými efekty. Jejich prostřednictvím se buduje napětí, radikální změnou hlasitosti náhlé šoky nebo příhodná atmosféra.

Nejvýznamnější složkou zvukové stopy je právě hudba, která byla pro snímek zvláště zkomponována Krzysztofem Komadou,⁷¹ Polanského dlouholetým spolupracovníkem. Hudební doprovod neimplikuje, že se jedná o filmovou parodii; hudba neobsahuje komické prvky, ale naopak koresponduje s konvencemi žánru hororu. Hudební partitura je postavena na několika motivech, které se v průběhu varíují a opakují zcela podle teze, že: „*Roman Polanski s velkou péčí vybírá ke svým snímků hudební doprovod,*“⁷² který bývá bezpodmínečně podřízen celku filmového díla a vyznačuje se promyšlenou souhrou s obrazem.

Ve snímku *The Fearless Vampire Killers* dostává hudební složka poměrně velký prostor, a tak zde zaznívají i celistvé hudební pasáže, např. menuet při závěrečném půlnočním plese. Ústřední motiv zaznívá již během úvodní titulkové sekvence, jedná se o chorálový zpěv, který je doprovázen bubny, klasickou kytarou a cembalem. Svou klesající a stoupající povahou připomíná tento motiv barokní hudbu.⁷³ Krzysztof Komeda využívá ve zvukové stopě různorodé a bohaté hudební výrazivo: „*Komorní smyčcový orchestr, sbor, cembalo, flétna, kontrabas a bicí nástroje skladateli umožnily, aby v Plesu upírů dosáhl vytoužených barevných efektů. Vytí nočních přízraků do rytmu smutných zvuků cembala ostře kontrastuje s lyrickým motivem krásné filmové hrdinky Sáry, jenž se navrácí v provedení různých nástrojů nebo jako vokaliza na pozadí sboru.*“⁷⁴

Hudba přispívá k vybudování napětí ve scéně, která vrcholí Krolockovým únosem Sáry. Na začátku scény, kdy Alfred pomáhá Sáře s přípravou její koupele, je uplatněn tichý hudební motiv připomínající nářek. Napětí se postupně stupňuje nejen tím, že v prostřizích vidíme hraběte, jak vyhlíží zvenku svou budoucí oběť Sáru, ale i zvyšující se hlasitostí hudebního podtextu a zintenzivnění prostřednictvím xylofonu.

⁷¹ Roman Polanski s ním začal spolupracovat již během svých studiích na filmové škole v Lodži a pokračoval až do roku 1969, kdy Komeda tragicky zemřel. Komeda se podílel na všech Polanského celovečerních filmech s výjimkou snímku *Repulsion* (Hnus, 1965), pod kterým je podepsán jako hudební skladatel Chico Hamilton. [BAŦKIEWICZ, Andrzej: *Pronásledovaný Roman Polański*. Praha: 2008, s. 147–151.]

⁷² BAŦKIEWICZ, Andrzej: *Pronásledovaný Roman Polański*. Praha: 2008, s. 145.

⁷³ HUTCHINS, Scott: *The Fearless Vampire Killers*. http://www.filmscoremonthly.com/articles/1999/10_Nov---The_Fearless_Vampire_Killers.asp. 25. 4. 2009.

⁷⁴ BAŦKIEWICZ, Andrzej: *Pronásledovaný Roman Polański*. Praha: 2008, s. 148.

Maxima motiv dosahuje právě v okamžiku, kdy hrabě sestupuje skrze střešní okno a následně se zahryzává do Sářina krku.

Naopak protiklad napětí a hudby vzniká při závěrečné scéně půlnočního plesu. Na pozadí hraje po celou dobu pomalá melodie menuetu, navozující poklidnou náladu. V kontrastu s ní se ale nachází obraz, kdy sledujeme neobvyklé dění na tanečním sále. Upíři téměř nejeví známky života a jejich pomalé, strnulé pohyby v rytmu písně se zdají být posledními záchvěvy jejich života. Klidná melodie menuetu kontrastuje s narůstajícími obavami o osud Alfreda, Sary a profesora Abronsia, kteří mezi upíry tančí. Hudba náhle skončí a tři zmíněné postavy se ocitají při pokusu o útěk před zrcadlem. Upíři, do té doby nejevící téměř žádné známky života, ožívají, protože mezi sebou odhalují čerstvou krev. V tom začne hrát svižná hudba, která podkresluje započatou honičku náhle ožvlých upírů a jejich potenciálních obětí.

Původnost hudební složky vycházející z barokní hudby složená Krzysztofem Komedou podtrhla jedinečnost Polanského filmu a vytvořila pro něj příhodnou atmosféru. Již následující snímek Polanského, na kterém se opět hudebně podílel Komeda, *Rosemary's Baby* bývá často ceněn pro svou hudební složku a dodnes neprávem zastiňuje originalitu hudebního doprovodu v parodii *The Fearless Vampire Killers*.

6.4 Titulková sekvence

Začátek *The Fearless Vampire Killers* vystihuje zamýšlenou atmosféru snímku. Nejprve se objeví logo filmového studia MGM se lvem, jenž se vzápětí přemění v zeleného animovaného upíra s výraznými špičáky, z nichž stéká kapka krve přes celou úvodní sekvenci proti směru titulků na pozadí otáčejícího se povrchu měsíce. Krvavá kapka naráží a roztříští se o jména tvůrců a herců. Na chvíli poletuje v podobě netopýra a v samotném závěru celé sekvence zhasíná jako plamen svíčky na posledním písmenu režisérova příjmení.

Sekvence se vyznačuje hravostí i v grafické podobě titulků, připomínajících staré písmo psané tuší. Doplnuje ji hluboký chorálový zpěv, který spíše vyvolává obavy a strach z nadcházejícího dění. Titulková

sekvence tedy na jedné straně obsahuje důvtip, jenž bezpochyby k parodii patří, na druhé straně však prostřednictvím ústředního hudebního motivu filmu vyvolává i napětí. Příznačně tak balancuje stejně jako celý film mezi póly hororu a humoru.

The Fearless Vampire Killers dokazuje, že parodie nemusí být nutně pouze komická zábava na úkor prvotního díla. Naopak, místo aby záměrně zesměšňovala prvky použité v parodovaném díle, může jejich využitím obohatit vlastní formu. V Polanského snímku se ukázalo, jak přínosné je propojení hororových a komediálních prvků, což je bezpochyby jedním z charakteristických rysů objevujících se v jeho tvorbě už od studentských let.

7. Závěr

Cílem práce bylo na základě analýzy v odborných pracích dodnes opomíjené parodie Romana Polanského *The Fearless Vampire Killers* doložit, jak zmíněný režisér pracuje se schématy známými z upírských a drákulovských filmů. Dílčím cílem rovněž bylo analyticky přispět do přehlížené oblasti kinematografie, filmové parodie zvláště, která je některými autory považovaná za druhořadou a méněcennou.

Protože se jedná o parodii žánru hororu, konkrétně upírského filmu, bylo nutné nejprve stanovit základní schémata objevující se v upírských filmech, ze kterých pak práce dále vycházela. Pro vyabstrahování těchto schémat posloužily snímky britského studia Hammer Film Productions *Dracula* (1958), *Brides of Dracula* (1960) a *Kiss of the Vampire* (1963). I když některé zdroje uvádí, že Roman Polanski výše jmenované snímky paroduje, na základě této práce se ukázalo, že příhodnější je mluvit o pastiši, protože opakující se prvky z hammerovských snímků se nestávají cílem parodického zesměšnění a o parodii ve spojení s Polanského snímkem lze hovořit spíše na úrovni upírského filmu.

Pro analýzu byla použita metodologie navrhovaná Danem Harriesem v jeho knize *Film Parody* (2000), jež vychází z rozdělení filmu na tři kategorie: sémantickou, syntaktickou a stylovou. Tento způsob analýzy se ukázal jako přínosný pro rozbor filmové parodie, protože rozdělením snímku na jednotlivé kategorie se mohly lépe zmapovat nové prvky, které Roman Polanski vnesl do svého filmu.

Jak práce ukázala, nelze pochybovat o značném vlivu románu *Dracula* Brama Stokera, jenž ovlivnil a stále ovlivňuje mnohé filmaře natáčející upírský film. Stejně tak i Roman Polanski vycházel z archetypů, které obsažených v románu, ale dokázal je obohatit o nové prvky, jako homosexualita či židovství, která následně našly odezvu u jiných tvůrců.

The Fearless Vampire Killers se svou osobitostí zápletky vymyká fabulím, která pro horor navrhuje Noël Carroll, a stává se tak výjimečným filmem, oprošťující se od konvencí. Vzhledem k rozsahu práce nebylo možno snímek *The Fearless Vampire Killers* komplexněji zasadit do

kontextu upířských parodií, čímž by se mohly lépe vysledovat příčiny, proč je Polanského parodie oproti jiným považována za zdařilou.

Tato práce představuje první počín v analýze zabývající se problematikou parodie v tvorbě Romana Polanského. Ukázalo se, že jsou další možnosti badatelského zkoumání v této oblasti, jenž zůstávají otevřené, např. propojení analyzovaného snímku s další filmovou tvorbou Romana Polanského, i když některé motivy a témata byly v práci naznačeny. Otevřená zůstává i paralela mezi *The Fearless Vampire Killers* a jeho následující filmovou parodií *Pirates* (Piráti, 1986) nebo komparace filmu *The Fearless Vampire Killers* s jeho pozdějším muzikálovým provedením, které s velkým úspěchem Roman Polanski režíroval ve Vídni.

8. Summary

The intention of this thesis 'Parody of Vampire Films' Schemes in Roman Polanski's *The Fearless Vampire Killers* is to analyse vampire films' narrative and visual schemes, which Roman Polanski spoofs in his film *The Fearless Vampire Killers* (1967).

These schemes have their origin in films about Count Dracula and vampires from the British film company Hammer Film Productions. In my thesis I will focus on three of them, which link to the character of Count Dracula – *Dracula* (Terence Fisher, 1958), *Brides of Dracula* (Terence Fisher, 1960) and *Kiss of the Vampire* (Don Sharp, 1963).

9. Seznam filmových pramenů

(v chronologickém pořadí dle data vzniku)

9.1 Citované filmy Romana Polanského

Uśmiech zębiczny (Zubatý úsměv, 1957)
Dwaj ludzie z szafa (Dva muži a skříň, 1958)
Ssaki (Šibalové, 1961)
Nóż w wodzie (Nůž ve vodě, 1962)
Repulsion (Hnus, 1965)
Cul-de-Sac (Slepá ulička, 1966)
The Fearless Vampire Killers (Ples upírů, 1967)
Rosemary's Baby (Rosemary má děťátko, 1968)
What? (Co?, 1972)
Chinatown (Čínská čtvrť, 1974)
Locataire (Nájemník, 1976)
Tess (Tess, 1979)
Pirates (Piráti, 1986)
Frantic (48 hodin v Paříži, 1987)
Bitter Moon (Hořký měsíc, 1992)
The Pianist (Pianista, 2002)

9.2 Citované filmy studia Hammer Film Productions

The Curse of Frankenstein (r. Terence Fisher, 1956)
Dracula (r. Terence Fisher, 1958)
Brides of Dracula (Draculovy nevěsty, r. Terence Fisher, 1960)
Kiss of the Vampire (r. Don Sharp, 1963)
Dracula, Prince of Darkness (r. Terence Fisher, 1965)
The Vampire Lovers (r. Roy Ward Baker, 1971)

9.3 Ostatní citované filmy

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Upír Nosferatu, r. Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)

Vampyr (r. Carl Theodor Dreyer, 1932)

The Lavender Hill Mob (Zlaté věže, r. Charles Crichton, 1951)

Vertigo (r. Alfred Hitchcock, 1958)

Peeping Tom (r. Michael Powell, 1960)

A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (Cestou na fórum se stala divná věc, r. Richard Lester, 1966)

Vampyros Lesbos (r. Jesus Franco, 1970)

Blacula (r. William Crain, 1972),

Blazing Saddles (Žhavá sedla, r. Mel Brooks, 1974)

The Big Bus (Velký autobus, r. James Frawley, 1976)

High Anxiety (Závrat', r. Mel Brooks, 1977)

The Hunger (r. Tony Scott, 1983)

Top Gun (Top Gun, r. Tony Scott, 1986)

Hot Shots! (Žhavé výstřely, r. Jim Abrahams, 1991)

Una pura formalite (Pouhá formalita, r. Giuseppe Tornatore, 1991)

Dracula: Dead and Loving It (Dráculoviny, r. Mel Brooks, 1995)

Zemsta (Pomsta, r. Andrzej Wajda, 2002)

10. Seznam použité literatury

- ALTMAN, Rick: *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. *Illuminace*, 1, 1989, č. 1, s. 17–29.
- BALDÝNSKÝ, Tomáš: *Parodie jsou věčné*. *Cinema*, 13, 2003, č. 5, s. 80–82.
- BĄTKIEWICZ, Andrzej: *Pronásledovaný Roman Polański*. Praha: 2008.
- BECKER, Udo: *Slovník symbolů*. Praha: 2007.
- BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: 2000.
- BORDEWELL, David – THOMPSON, Kristin: *Film Art: An Introduction*. New York: 2004.
- CARROLL, Noël: *Podstata hororu*. *Illuminace*, 5, 1999, č. 3, s. 53–63.
- CRICK, Robert Alan: *The Big Screen Comedies of Mel Brooks*. Jefferson: 2009.
- DENTITH, Simon: *Parody (The New Critical Idiom)*. London: 2000.
- FEENEY, F. X. – DUNCAN, Paul: *Roman Polanski*. Köln: 2006.
- FUKA, František: *Děsnej doják*. *Cinema*, 16, 2006, č. 5, s. 88.
- GEHRING, Wes A.: *Parody as Film Genre*. London: 1999.
- GENETTE, Gerard: *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Nebraska: 1997.
- HARRIES, Dan: *Film Parody*. London: 2000.
- HEYNE, Max-Peter: *Ples upírů*. In: *Lexikon světového filmu*. Editor: Michael Töteberg. Praha: 2006.
- HUTCHINGS, Peter: *Dracula*. London: 2003.
- JICHOVÁ, Eva: *Král Temna Roman Polanski*. *Divadelní noviny*, 7, 1998, č. 4, s. 8–9.
- KING, Greg: *Sharon Tateová, Polanski a Masonovi vrazi*. Praha: 2002.
- KONRADOVÁ, Kateřina a spol.: *Chronologie*. *Cinepur*, 8, 1999, č. 12, s. 32–36.
- KOŁODYNSKI, Andrzej: *Schůzky s upírem*. Praha: 1990.
- LAWTON, Anna M.: *The Double: Dostoevskian Theme in Polanski*. *Literature/Film Quarterly*, 1, 1981, č. 9, s. 121–129.

- MAYER, David: *Why Girls Leave Home: Victorian and Edwardian "Bad-Girl" Melodrama Parodie in Early Film*. Theatre Journal, 2006, č. 58, s. 575–593.
- MAZIERSKA, Ewa: *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*. New York: 2007.
- MILLER, Jeffrey S.: *The Horror Spoofs of Abbott and Costello: A Critical Assessment of the Comedy Team's Monster Films*. London: 2004.
- ODELL, Collin – LE BLANC, Michelle: *Vampire Films*. Herts: 2008.
- PERLMUTTER, Ruth: *Zelig According to Bakhtin*. Quar. Rev. of Film and Video, 1990, č. 12, s. 37–47.
- PIRIE, David: *A New Heritage of Horror: The English Gothic Cinema*. New York: 2008.
- PIRIE, David: *Vampire Cinema*. Middlesex: 1977.
- POLANSKI, Roman: *Roman by Polanski*. New York: 1985.
- PTÁČEK, Luboš: *Zrcadlo ve filmu*. Cinepur, 8, 1999, č. 14, s. 50–59.
- ROSE, Margaret A.: *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and Reception of Fiction*. London: 1979.
- ROSE, Margaret A.: *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: 1993.
- SILVER, Alain – URSINI, James: *The Vampire Film: From Nosferatu to Interview with the Vampire*. New York: 1997.
- SKOPAL, Pavel: *Psát dějiny použití filmových žánrů*. Iluminace 14, 2002, č. 4, s. 132–136.
- SOURIAU, Étienne: *Encyklopedie estetiky*. Praha: 1994.

11. Internetové zdroje

ERICKSON, Glenn: *The Fearless Vampire Killers: A Tale of Two Versions*.
<http://www.dvdtalk.com/dvdsavant/s44fearkill.html>. 19. 4. 2009.

O'DONOGHUE, Darragh: *Dance of the Vampires/The Fearless Vampire Killers*. <http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/08/46/dance-vampires.html>. 28. 4. 2009.

HUTCHINS, Scott: *The Fearless Vampire Killers*.
http://www.film_scoremonthly.com/articles/1999/10_Nov---The_Fearless_Vampire_Killers.asp. 25. 4. 2009.

Obrazová příloha



Obr. 1. Začátek úvodní titulkové sekvence, v němž se lev v logu studia MGM promění v zeleného upíra.



Obr. 2. Ve snímku *The Fearless Vampire Killers* typický exteriér, zasněžená krajina a měsíc na nebi.



Obr. 3. Rozhovor bez použití střihu, při které jsou v záběru všichni aktéři – Shagal (Alfie Bass), profesor Abronsius (Jack MacGowran) a Alfred (Roman Polanski).



Obr. 4. Pro Roman Polanského charakteristický motiv voyeurismu, konkrétně průhled klíčovou dírkou na Shagala (Alfie Bass), jak trestá svou dceru Sárú (Sharon Tateová).



Obr. 5. Hrabě von Krolock (Ferdý Mayne) jako voyeur za oknem sleduje svou další oběť.



Obr. 6. Voyeurismus prostřednictvím dalekohledu – upír Shagal (Alfie Bass) šplhá za svou obětí.



Obr. 7. Hloubka pole – hrbatý sluha hraběte Koukol (Terry Downes) přijel k Shagalovi (Alfie Bass) pro svíčky na hrad, služebná (Fiona Lewis) se ze strachu schovala pod stůl.



Obr. 8. Záběr lemovaný po stranách postavami, Alfredem (Roman Polanski) a profesorem Abronsiem (Jack MacGowran) při prvním setkání s hrabětem von Krolockem (Ferdy Mayne).



Obr. 9. Zrcadlo jako prostředek odhalující upíry – setkání Alfreda (Roman Polanski) s homosexuálním synem hraběte von Krolocka Herbertem (Iain Quarrier).



Obr. 10. Hrabě von Krolock (Ferdy Mayne) při úvodním proslovu na půlnočním plese sebe označí za pastýře...



Obr. 11 ...a přítomné upíry za své stádo.



Obr. 12. Alfred (Roman Polanski) a profesor Abronsius (Jack MacGowran) v přestrojení na půlnočním plese mezi upíry.



Obr. 13. Scéna se zrcadlem během plesu upírů



Obr. 14. Zrcadlo při půlnočním plese – profesor Abronsius (Jack MacGowran), Alfred (Roman Polanski) a Sára (Sharon Tateová).



Obr. 15. Závěrečný „happy end“ – Alfred (Roman Polanski) se dočkal polibku od milované Sáry (Sharon Tateová).