

Nálada v šedé: Vampyr

Málokterý film se tak špatně vypráví jako Dreyerův Vampyr (1931), snad proto, že je výjimečně a důsledně kinematografický: už v jeho podstatě je prchavost, labilita – uniká nutně i před slovy. Skoro nic nepojmenovává, hlavně sugeruje. Znásobilo se v něm hned několik pomíjivostí: plynoucí obrazy, sen, nálada, smrt a množství těkavých úkazů v jeho stavbě i předmětech. Známý příběh z natáčení Vampyra nedaleko Paříže v létě roku 1930 tu získává symbolickou platnost: Dreyer s kameramanem Rudolphem Maté při promítání prvních záběrů údajně zjistili, že se dopustili technické chyby – do obrazu vniklo nadbytečné světlo, „vyšel“ šedivě. Z omylu udělali svou podstatnou slohovou zásadu a šedou do následujících záběrů ještě hromadili s pomocí bílého plátna rozestřeného podél kamery. To prchavé a vznášivé v šedé barvě, bloudící někde mezi černou a bílou ještě zesílili světelnými efekty, pableskováním, luminozitou. Možná tak natočili ty „nejlehčí“ obrazy, jaké světová kinematografie zná. Snad stojí zato se podívat, co všechno patří k této lehkosti, jež je pouze jiným vyjádřením pro něco tak těžko uchopitelného: pro „básnivou esenci“ filmového obrazu.

Děj Vampyra: Mladý muž s rybářským náčiním se za šera ocitne v „ztracené krajině“ (slovy scénáře), u řeky, k níž přichází i starý muž s kosou. Poutník se ubytuje v hostinci. V noci vejde do jeho pokoje neznámý stařec, který jej osloví nepochopitelnou větou: „Slyšíte, ona nesmí umřít...“. Než se vzdálí, zanechá na stolku balíček s nápisem: „Otevřít až po mé smrti“. Chůzí podél říčního břehu vroubeného hrobníkovým stínem se host ocitne v záhadné budově (ve scénáři: „vysloužilá továrna“), kde sleduje různé

bizarní zjevy, mj. muže s dřevěnou nohou, bezprizorního vojáka, tančící stíny, panovačnou slepou stařenu, jež předá obrýlenému mužíkovi (lékaři) lahvičku s jedem.

Rozlehlým parkem se hrdina dostane k zámku. Záhadný stařec z hostince je tu zámeckým pánem: žije zde s dvěma dcerami, těžce nemocnou Léone, ošetřovanou jeptiškou, zasmušilou Giséle a se starým sluhou a jeho ženou. Zámecký pán je za podivných okolností zastřelen. Host konečně otevře zapečetěný balíček s knihou o upírech. Nejprve on a pak starý sluha si v knize opakovaně čtou, s její pomocí postupně rozluští tajemství prokleté země: napadl ji upír, před dávnými lety zemřelá hřišnice, a tudíž posledními svátostmi „nezaopatřená“ Marguerite Chopinová, jež za noci při úplňku opouští svůj hrob a s přispěním svých služebníků a dalších potenciálních upírů vsává bezmocnou Léone. (Na náhrobní desce Marguerity Chopinové můžeme přečíst data jejího života: 1809–1867.) Ještě než host tajemství pochopí, nechá se lékařem přesvědčit a poskytne – při „transfuzi“ – Léone svou krev. Ve snu opouští vlastní tělo a přihlíží svému pohřbu: upířská suita jej nese v rakvi. Starý sluha podle instrukcí rozpečetěné knihy probodne na hřbitově srdce Marguerity Chopinové, a tak zachrání Léone, jež se vzápětí probere z mdlob. Pak sluha zneškodní i hlavního upírova pomahače, lékaře – nechá jej pod mlýnským soukolím zasypat bělostnou moukou. Host osvobodí spoutanou Giséle, přeje se s ní na loďce řeku („život a smrti“), a kráčí po jejím boku zamlženým a prosvětleným lesem.

Poutník a základní nálada

Vampyr vznikl v převratné chvíli světové kinematografie. Těžší z toho, že nemá epocha se před krátkým časem změnila ve zvukovou, ale tato proměna tady má ještě podobu filmové „prolínačky“: výrazně se v něm upatňují relativně nové prvky – hudba, torzovité dialogy a zvukové efekty, ale ještě zde žije i to staré – obrazová estetika si tu uchovává „němou“ citlivost, sebevědomou autonomii. I takto, historicky, epochálně, je Vampyr zvláštní způsobem „kompletní“. Mimo jiné i v doprovodném slově: vedle lakonických dialogů se zde ještě uplatnily titulky, v dané chvíli už pociťované jako anachronismus, což jen patří k metodicky sugerovanému – obstarožnímu, „démodé“ vzezření celého filmu. Vampyr stále živě těžil z předchozí tradice, zejména z německého expresionismu, a to nejen žánrově, navázáním na upíří tradici (Murnaův *Nosferatu*, 1922), výrazovým akcentem na setkávání světél a stínů, ale také soustředěním na sám „*Schatendasein*“, abych citoval klíčové slovo z titulků k Vampyrovi – na

stínovou podobu lidské existence. Je to však dědictví už vylehčené i zkušeností s francouzskou filmovou avantgardou, s hříčkami typu Epsteinova Pádu domu Usherů (*La Chute de la Maison Usher*, 1927), se surrealismem a rovněž obohacené freudiánským zájmem o svět snů, jak jej dosud ojedinele reprezentoval Pabstův snímek *Záhady lidské duše* (*Geheimnisse einer Seele*, 1925).

Tato kinematografická chvíle z přelomu dvacátých a třicátých let je vzácně svobodná: tehdy začíná Luis Buñuel a Jean Cocteau, kteří získávají peníze, stejně jako Dreyer pro Vampyra, od bohatých mecenášů. Vzpomínkové autorské texty naznačují, že Buñuelovy (a Dalího) i Dreyerovy přípravné autorské manévry se v této době překvapivě podobaly (ač severan a temperamentem tak odlišný Dreyer měl již více než desetiletou zkušenost s režirováním). Přitahovala je přípravná hra asociací při komponování scénáře a také možnost okamžité kolektivní improvizace při natáčení. I z těchto podmínek jako by kinematografie brala dech k dosud nebyvalému, až exhibičnímu sestupu do vnitřku lidské psyché. Symbolizují to zvláště dvě gesta: pověstné rozříznutí oční bulvy v prologu Andaluského psa (*Un Chien andalou*, 1929), kterým se Buñuelova břitva dostává „za oko“ do sféry vnitřních vidin, a také vstup „za zrcadlo“, kterým Jean Cocteau v *Krvi básníka* (*Le Sang d'un poete*, 1930) proniká do oblasti odpoutané imaginace – poezie.

Dreyerův Vampyr si však vedle Buñuelovy otevřeně erotické vášnivosti a vedle Cocteauova estétského patosu našel svou formu sestupu dovnitř a také své vlastní úvodní, rozevírací gesto. Je to *entrée* docela speciální, odpovídající povaze autora i jeho hrdiny – hosta (Nicolas de Gunzburg) v cizí krajině. Je to dvojí vstup krátce zadržovaný, který se po příznačnou chvíli „neděje“, opak každé razance: host v úvodu zlehka klepe na prosklené dveře hostince a později na okno zámku. Nemůže se dostat „dovnitř“ (sebe sama či venkovního světa), než mu v prologu otevře obrýlené děvče a potom zámecký sluha. Tak se prvně signalizuje plachost a diskretnost tohoto zvláštního, mimořádně senzitivního návštěvníka, nad nímž však Dreyer – stejně jako v celém filmu – nikterak nepsiologizuje, neodkrývá v něm žádné frustrace, které jsou ostatně spíše tématem Buñuelo-

vým v Andaluském psu i ve Zlatém věku (*L'Age d'or*, 1930). Nanejvýš, ale také velmi šetrně, registruje jeho ještě chlapeckou, „věčně juvenilní“ udivenost, dobrou vůli a konečně i odvahu pomoci.¹⁾ Nikdy mu nejde víc pod kůži a stále jej, doslovně i metaforicky, ponechává v jeho interesantním zevnějšku, v salonním tmavém obleku s bílou košilí a kravatou a se dbale uhlazenými, snad napomádovanými vlasy nad štíhlou, jižansky modelovanou tváří s plnými rty a velkýma, tmavými očima. Zobrazuje tak pouze neměnné, základní rysy delikátního a úslužného muže, které se vzápětí rozestřou po celém filmu: postupně s hostem pronikáme do krajiny hrůzy napažené vampyrem, ale všechno se odehrává v jisté zjemnělé dálce, zamlžení, lunatické „zdvořilosti“, bez doteku, dlouho jen jako předmět poutníkovy taktně úzkostného pozorování a mlčky prožívaných překvapení.²⁾

Expanzí hostova všudypřítomného aristokratického zjevu a samozřejmě noblesy se tak vytváří základní nálada filmu – stav diskretní vnímavosti, jakéhosi pocitového odpružení, odlehčení, které nemizí ani s hrdinovou bázňí. Je to prvá podoba globální „lehkosti“ Vampyry, jež zajímavě souzní i s jeho druhou lehkostí, danou tím, že se pohybujeme po krajině stínově odtíženě – vysáté upírem, jak to stále a jakoby bezděčně připomíná bezkrevná šed' obrazů. Dreyerův pravý inscenační trik zřejmě spočívá v tom, že toto subtilní naladění nedá ničím zrušit, ač je podrobuje různým, většinou groteskně laděným hororovým zkouškám, když poutníka vystavuje pohledu na prapodivné reprezentanty a rekvizity upírova světa a nechá ho – snově nedotčeného – projít neblahými událostmi. I „vůle žánru“ je tu mírně ochablá, anemická. Nálada je zde důležitější než mezery, v náročných skocích rozvíjený, často obtížně srozumitelný děj. Tak lze popsat i výlučnou diváckou zkušenost, ten druh přístupu, jímž se Vampyr pozorovateli otevírá: nesledujeme tolik dějové finisy, ale hlavně jsme „v náladě“, opticky připodobňované, jako v Leopardiho verších, k měsíčnímu svítu.

Odmocněný i úplný svět

Ve Vampyrově si nejsme ničím jisti. Netušíme kupříkladu nic o důvodech, proč se host v krajině ocitnul, což ještě scénář „existenciálně“ vysvětloval jeho touhou „konečně vydechnout...strávit prázdniny o samotě“. Zato od prvé chvíle je zjevné, že host k této zemi už neoddělitelně patří a sotva ji kdy může opustit. Zdá se totiž, že přišel „odtud“, z tohoto zešedle stínového, podivně vysátého světa (podobně jako upír i každý film vysává trojrozměrné existence v plošné stíny). Také host je tudíž pouhou celuloidovou, místy skutečně průsvitnou existencí v celuloidové krajině, ač tím nijak neztrácí své přitažlivé lidské rysy. Jsme tedy v tajemně jiném světě, ryze kinematografickém pomyslu, který návštěvy odjinud ani odchody „do skutečnosti“ nepřipouští, dokonce se ode všeho okolního jakoby samočinnou vůlí dál odděluje. vzdaluje se i vlastním „titulkům“, které jsou v úvodu stejně zevrubné jako nejasné. „Jiný“ svět filmu se odtahuje od každé určitosti, mimo jiné od všech přesnějších názvů a jmen včetně hrdinova, jež se mihnou pouze v „dávných“ titulcích. Zazní tu pouze, bez spatřeného zdroje, jméno nemocné Léone (ještě ve scénáři mají všechny figury včetně služebnictva svá jména). Postavy často začínají nesrozumitelné, nedokončené rozhovory, některé nepromluví vůbec, a dokonce sama upírka tu vzkřikne jediné, krajně „protimluvné“ slovo – „Ticho!“. Vztahy figur zůstávají dlouho nejasné, popřípadě se nedořeší nikdy. Také známky homosexuality mezi upíří stařenou a Léonou, či také mezi oběma sestrami, postřehnutelné už v předloze, zůstávají tu v čiré latenci. Sotva jim lze rozumět. Rovněž návštěvníkův poměr k oběma sestrám, zbavený patrnějšího erotismu, setrvává ve zdvořilé emocionální neurčitosti, což však není v rozporu s tím, že je to vazba pevná, rytířsky odhodlaná.

Zvláště při srovnání se scénářem vynikne, jak Dreyer metodicky znejasňuje svět příběhu, jak z rozvržených situací ponechává pouhá torza, náznaky.³⁾ Například v úvodní scéně jakéhosi pohřbu ponechal v obraze jen z kontextu vytržený stín (snad hrobníka a vložil tak do prologu jednu z mnoha matoucích – vágních a současně, díky všudypřítomnému tématu smrti, i nějak přesných výzev k rozpoutání představ a asociací. Právě na hraně představové vágnosti



Nicolas de Gunzburg (*Host*)

a promyšleného rozložení asociací, na pomezí dílčí dějové dezorientace i souhrnné motivické a náladové zřetelnosti vyvstává Dreyerova poetika. K zásadnější změně režisér přistoupil v závěru: vyškrtl scénu zpěvu skupinky chlapců, kteří na povel zanotují píseň o „vítězství anděla... nad černými stíny tmy“. Ve svém zfilmovaném epilogu Dreyer naopak zůstal ve zvláštní dvojnáčnosti: sluneční paprsky sice pronikají lesem, kde kráčí host a Gisèle, a jistě signalizují vítězství světla po upírově skonu, ale v duchu důsledné otevřenosti celého filmu se můžeme ptát, o jaké vítězství tu vlastně jde. Kam dvojice po té, co překonala „řeku života a smrti“ vlastně kráčí, kam onen břeh, kde na ně čekal tajemný stařec patří? Světu či záhrobní? Ostatně i poslední nadhled kamery shůry na uzdravenou spící Léonu je něčím zneklidňující, a nechává otázku jejího osvobození z nemoci někde na docela vzdáleném okraji možných významů – nezodpovězenou.

Setrváme-li ještě u této výkladové neurčitosti filmu, u důsledného odpsychologizování postav, torzovitosti děje, redukování světa i figur do celuloidových ploch, oddělování věcí od jejich obrazových i zvukových zdrojů a kontextů, objevíme v kinematografické budoucnosti jednoho blízkého potomka. Film Alaina Resnais Loni v Marienbadu (*L'Anné dernière à Marienbad*, 1961). Ten jistě s větším důrazem a rafinovaností nakládá s širokou nabídkou významů i s halucinační atmosférou, do níž se v něm ponořily nejasné vztahy tří hlavních figur. Resnaisův film jistě také nemá mezerovitý, ale v zásadě „naivně“ lineární dějový průběh Vampyra: sám se pohybuje v kruzích s důrazem na opakování a variace. Přesto je mezi oběma filmy několik intenzivních podobností. I ve Vampyrovi, kde v krajině nejistot se až ke konci zjedná relativní příběhové jasno, existuje také jeden od počátku nepochybný příběhový „tah“: jako v Marienbadu přesvědčuje elegantní muž krásnou ženu, aby s ním opustila jistý zámek, tak ve Vampyrovi od prvé chvíle host nějak ví, že musí pomoci neznámé ženě, jíž hrozí smrt. Jeho úkol se ohlašuje už v prologu jak dějovými náznaky (záhadné noční volání), tak výslovně titulky: (nocležník) „...cítíl, že nějaká ohrožená duše jej volá o pomoc a vnitřní hlas mu nařizoval, aby ji už neopustil“⁴⁴).

Resnaisův přespřetřený marienbadský svět je až hygienicky vyčištěný a uklizený, zatímco ten Dreyerův, zvláště v upírových prostorech, tone v prachu, nepořádku, v pavučinách. Přesto oba světy mají další společné rysy: projevují charakteristickou částečnost, strach z plasticity a určitosti. Dreyerův film se jako upír „bojí“ přímého světla, Resnaisův stínů. Každý jiným způsobem pracuje na odtělesnění své krajiny a jinak láme prostor v labyrint. Dokládá to kinematograficky zdánlivě zanedbatelný detail: Resnais ze záběrů uměle odstraňoval stíny, a to vždy jen u některých z pozorovaných předmětů (jehlancovité keře v zámecké zahradě), fotografoval pouze holé věci, zatímco Dreyer naopak často ukazuje osamělé stíny bez jejich fyzických původců, a tak dosahuje další z podob lehkosti – tentokrát náležící oné ryze stínové, odhmotněné realitě. Je však podstatné, že v obou filmech tento metodicky odmocňovaný a částečný svět jeví nečekanou, paradoxní celistvost. Chybějící prvky tu doplňuje

divákova stále poutavěji naladěná imaginace – to je zajisté dost očekávatelné vysvětlení. Je to však především prostor sjednocující kinematické vize, „krásný“ celek necelků. A zejména – je to rovněž prostor náhle rozšířené, ve vší invaliditě jakoby úplné zkušenosti se světem.

Ptám-li se, v čem tkví tato plnost, zní v tom současně dotaz, v jakém způsobu skutečnosti se ve Vampyrovi nacházíme, v čem tu vlastně jsme? Obvyklá odpověď, že zde sestupujeme do snu, není tak uspokojivá, jak se na první pohled jeví. Pro tento výklad je ovšem mnoho důvodů: patří k nim i podtitul německé verze filmu „Sen Allana Graye“, který si však navzdory autorům netřeba brát tolik k srdci, ostatně i s odkazem na jejich rezervu ke všem slovům, jež ve filmu padnou, a zvláště k titulům. Ve Vampyrovi se navíc potřikrát ocitneme v hostově snu, zřetelně upozorněni slovními či obrazovým narážkami. Těmto snům Dreyer přikládá mimořádnou důležitost: vždyť právě s jejich pomocí – krom instrukcí z knihy o upírech – dokáže hrdina leccos uvidět dopředu. Vytuší tak například zinscenovaný pokus o Léoninu bezděčnou sebevraždu, a pak tomuto suicidiu „v reálu“ opravdu zabrání. Sen měl ostatně Dreyer vždy ve velké vážnosti. Například scéna rozdvojení, kdy při třetím snu hrdinovo „ego“ (řečeno slovem scénáře) opustí vlastní tělo, spočívající v parku na lavičce, opakuje scénu z režisérova raného filmu *Miluj bližního svého* (Elsker Hverandere, 1921). Tam petrohradský právník upadne do mikrosnů, v němž také spatří obraz smrti: svou matku, jejíž tvář se při otočení do zrcadla promění v lebku.

Ale kde pobýváme ve Vampyrovi mimo tři návštěvníkovy zřetelně napovězené sny? V nějakém „nejvyšším snu“, jak se domnívá David Bordwell⁵⁾, anebo tu jen podstupujeme známou zkušenost, že i ve snu lze klesat do dalších, polovědomě registrovaných snů? Pak by zde snil celý film, i když prolog a leckteré partie lze chápat vcelku reálně; ale i tady se dá odpovědět, že zbytky skutečnosti zahrnuje i ten nejfantastičtější sen. Přesto zvláště míra racionálních zásahů, především autoritativní a pedagogická úloha Knihy (o upírech), jež oba nečekané spojence, hosta a starého sluhu navede v opakovaných lekcích na stopu záhady, opravňuje spíše k domněn-

ce, že tu přebýváme v „alternativním světě“, který je mnohem úplnějším variací běžné lidské zkušenosti a přesahuje dokonce i charakter snového zážitku. Povaha takto zakoušeného světa ovšem nejvíc poukazuje ke snu, ale stejně tak má rysy halucinace, horečnaté vidiny, hypnotické představy, denního snění, poetické spekulace, mystických prožitků i pozvolného rozumového poznávání.⁶⁾ Noční sen je sice dominantním, ale ne jediným pojmenováním pro ukázaný svět – omezovala by se tak jeho v podstatě nekonečná, a tudíž i pojmově neuchopitelná básnivá hloubka.

V čem tkví tedy zvláštní úplnost toho světa složeného z tolika stínových částečností? Zřejmě vyhovuje představě rozšířeného vědomí, kde se setkává agilita podvědomí s rozumovým „bádáním“, spontánnost emocí s autoritou knihy, ireálné s reálným, dobré se zlým, nízké s vysokým, kde rovněž teče řeka „života a smrti“ mezi oběma viditelnými břehy. Probouzí se tu k existenci sjednocené „království živých i mrtvých“, neboť upír je koneckonců nešťastný mystik: má zkušenost života a rovněž i života po životě, ale nesmí svůj úděl vnímat jako obohacení, ale jen jako rozsudek – prokletí. Vzniká tu prostor i pohledově kompletní: na druhý břeh zde načas dokonce přejde i sám hrdina ve scéně snu o vlastní smrti, kdy skleněným průhledem ve víku rakve v závrtných kolmých podhledech jako by v hypotetické nadsázce prožíval to, jak svět vidí mrtví.⁷⁾

Nabízí se zde také představa vzácně žité, úplné existence, kdy se objektivní svět rozechvívá i svým vnitřním doplňkem, dramatem duše, jež si konečně v krizové chvíli nemoci uvědomila samu sebe a bojuje o svou existenci. Jevišťem tohoto dramatu může být jediná psýché (vypravěčova, hrdinova), jež se na vnitřní cestě snaží osvobodit, animovat svou ženskou, tvořivou složku. Příběh lze stejnou měrou chápat v jeho zvnějšněné podobě, například jako princův boj o záchranu ochromené hrdinky – Léony. V postavě vysvoboditele se tu jako by rozdvojila a znovu scelila ideálně zralá osobnost, archetyp „mladého starce“ (*paidariogeron, senex iuvenis*), skutečněný v spolupracujících postavách mladíka a starého sluhu⁸⁾. V nich se bez jediného slova domluvy spojil chlapecký idealismus se střízlivou zkušeností, rozjítřelá vnímavost se zdravým rozumem, „noční“ intuíce s praktičností dne, pouhé pozorovatelství s odvahou jednat.

Je to právě jakási úplná výbava lidských vlastností a dispozic, jež zde ožila a koná, a dosahuje dokonce i kompletní spravedlnosti: vždyť osvobození, ať už má tato svoboda jakoukoli podobu, tu dojde nejen nemocná Léona, ale i prokletá upírka.⁹⁾ I to z říše smutku snímá tíhu: zvolna v něm nabývá převahy „povznášející“ děj.

Sypký film

Pocit uspokojivě sceleného, propojeného světa však ve Vampyrovi zajišťuje sama obrazová a zvuková fluidita, tekutá lehkost, s níž před námi paradoxně plyne navzdory chmurným událostem a dílčím překážkám i mechanickým pohybům, které náleží do upířího světa. Lehkost neboli ta vůdčí estetická funkce, kterou kdysi Roman Jakobson přirovnal k oleji, jež v konzervě mění rybu v dobře stravitelnou lahůdku.¹⁰⁾ Upír je dílo rovněž proniklé dominantními poetickými záměry, které jednotlivé žánrové vrstvy – horor či existenciální drama nebo mystický rituál – také jako olej zvláčňují, vyvazují z jejich běžných mezí a nechávají je potkat na společném poli obrazové a zvukové básně, kde jde především o sloh a tvar. Ten chce melancholicky, dokonce s mírnou ironií spíš bavit než krutě děsit. Vtiskovat filmu sloh a tvar, to byl patrně pro Dreyera vždy i boj s upírem o duši svého díla. Tady odkazují na jeho pozdní text *Úvahy nad mým řemeslem, kde za „filmy bez duše“, filmy řekneme „vysáté“, považuje díla neosobní, nestylová, jen otrocky, bez „abstrakce“ fotografující realitu.*¹¹⁾

Ve stavbě i předmětech ve Vampyrovi tedy převládají stylově oduševnělé, lehké – vznášivé prvky: vyprávěcí mezery; hlasová echa; měsíční svit; „otvory“ v jízdách a panorámách kamery, jež svého hrdinu ztrácí a znovu jej na nečekaných místech nalézá; dreyerovsky zpomalené a přesto až tanečně pлавné pohyby hosta; pableskující šedí záběrů, které se vznášejí jako slabě, někdy bodově ozařovaný prach; mlžné chuchvalce rozprostřené v zámeckém parku a v lese; ovšem i samy pohybující se opuštěné stíny lidí a předmětů. Jsou tu i výlučné, zpola abstraktní a v Dreyerově duchu snad nejstylovější záběry (rozevíraná hrobka viděná zevnitř, ale současně zahlédnutá jakoby zámeckým oknem), kdy vyhřezlé světlo kreslí takřka nesro-

zumitelné znaky, které žijí víceméně jen svou tvarovou působivostí a unikají tak vši tíživé vazbě k realitě.

Ve Vampyrovi se také navracejí různá jemnohmotná jsoucna, jež lze vázat k představě duše. Patří k nim nejen průhledné a od skutečnosti izolované stíny, ale i rozechvělá síťová pavučina. Pak silného významu nabude i úzký průhledný plamen svíčky, jíž si host v úvodu snaží posvětit na alegorický obraz smrti pověšený v hostinském pokoji. A zejména tu „zahraje“ ona kruhová rybářská síťka, pravý hrdinův emblém, s níž se objeví v prvním záběru. Po chvíli ji znovu spatříme v nevidaném detailu uvnitř továrny, nadnášenou vánkem, jako by se v ní dislokovaně chvěla hrdinova mírná úzkost. K odhmotnění přispívá i celkové vysátí filmu, ono náhodné a stylově využitě zranění zešedlé emulze, které nezesiluje děs v upíří krajině, ale naopak vyjadřuje spíše zlehčenou podobu hrůzy: poetickou bázeň, ztišený, popelavý údiv. Ten se vyplavuje zvolna, melodicky, ve vlnách spíše tklivé než drásavé doprovodné hudby Wolfganga Zellerera.

Dojem lehkosti si ve Vampyrovi nejvíc spojují s ustředním „*Schattendaseinem*“ – s pohledem na stín hrobníka, který vyhazuje hlínu na vzdálenějším břehu řeky „*života a smrti*“ při návštěvníkově cestě z hostince do továrny. Několikrát se tento praobraz, zcela vytržený ze souvislostí, ještě vrací při hostově sestupu do nitra záhadného labyrintu. Pohyb stínového hrobníka je zřejmě pozorován obráceně, ve zpětném chodu filmového pásu, takže hlína zlehka přiskakuje jakoby sama zpět k lopatě. Vzniká tak pocit příčinnivé, napůl záhadné hry, tajemného pulsování. Hlína se tu sype a krouží s lehkostí, jako by celý obraz byl spíše samoznakem dějícího se – proházaného, kypřeného vnitřního života, té pohyblivé matérie, „sypku“, do něhož „přehazováním“, prožitky vniká vzduch, život, energie, tah, možnosti. Všechno to, co míří v duši k nejsilnějším okamžikům a konečně ovšem, ke smrti. Je to sugestivní podobizna zčeřených sil, které se protnulý v celé vnitřní i vnější krajině Vampyra.

(listopad 1999)