

MARTIN KOS / 15. 5. 2020

# Vyděrač

Při práci na *Vyděrači* se v roce 1937 dočasně protnul trajektorie Ladislava Broma a Jana Stanislava Kolára, kteří sice v dějinách české kinematografie reprezentují rozdílné filmařské generace, ale oba spojuje dlouhodobější kooperace se zkušeným výrobcem a podnikatelem Janem Reiterem. Ten stál za produkcí filmové adaptace románu *Ztracený stín* Egona Hostovského, na jehož převedení do scénáře Kolár spolupracoval s Janem Gerstelem a Lubomírem Linhartem a za jehož režijní realizaci zodpovídal Brom. I s ohledem na jejich pozici ve filmařské komunitě však pro oba tvůrce znamenal projekt trochu něco jiného. Na jedné straně pro Broma představoval *Vyděrač* už třetí titul v jednom roce, na němž coby začínající režisér pracoval pro podnikatelskou společnost jako pevná součást tvůrčího štábu.<sup>[1]</sup> Na straně druhé se měl film pro Kolára stát způsobem, kterak se vrátit do filmařského prostředí, z něž jako aktivní tvůrce odešel po režii *Svatého Václava* a s nímž po roce 1932 – znamenajícím jeho konec i ve funkcionářské roli – udržoval styk pouze jako publicista.<sup>[2]</sup> Oproti svému mladšímu soupeřovi, jenž později postupně přebral vlastnickou zodpovědnost za Reiterovu firmu, se však jeden z průkopníků českého filmu už nedokázal trvaleji prosadit v kreativní pozici a všechny jeho zbývající scénáře zůstaly nerealizované.<sup>[3]</sup>

Hostovského román poskytl filmařům vděčnou rámcovou zápletku příběhu, na dílčích úrovních vypravěčských postupů a vedení naší pozornosti však prošla látka celou řadou významných změn a posunů. Jak v románu, tak ve filmu jsme svědky, kterak se ušlápnutý úředníček Josef Bašek po svém vyhazovu z textilního koncernu Globus zmocní ve vhodný moment dokumentů usvědčujících jeho bývalé šéfy z daňových úniků. Výchozí situace následně uvrhá hlavního hrdinu do složité sítě vztahů s dalšími postavami: Bašek vydírá generálního ředitele Merhauta, což mu umožňuje udržovat a rozvíjet předstíranou identitu disponenta podniku před manželi Frýblovými, úlisným právníkem Pirohem a dvojicí mladých milenců. Sdílený vyděračský motiv nicméně

v předloze a adaptaci slouží odlišným účelům. V textu funguje zejména jako rámcový model, na jehož pozadí se rozvíjí rovina subjektivního stavu ústřední postavy ústředního v rozdělení osobnosti vlivem nově nabyté moci, vzájemné manipulace, dynamikou vztahů nadřazenosti a podřízenosti i přístupem k nelidsky mechanickým činnostem. Oproti tomu tato psychologická vrstva ve filmu víceméně pouze ojediněle probleskuje a do popředí zájmu se dostává ústřední výhražka, jejíž nebezpečí se pokouší Merhaut se svým tajemníkem Říhou Istivým způsobem eliminovat. Součástí přechodu mezi výrazně odlišnými strategiemi bylo hned několik důležitých tvůrčích voleb, které filmaři s ohledem na potřeby konstrukce příběhu učinili: veskrze objektivně pojaté vyprávění, důraz na některé objekty pohánějící centrální linii kupředu a zesílení role vedlejších postav v syžetu.

Posun ve vypravěčském těžišti naznačuje koneckonců skutečnost, že se tvůrci neřídili konvenčním postupem a nezvolili pro film stejný název, jako nese literární předloha. Hostovského název *Ztracený stín* odkazuje obecně k niterným procesům románového vypravěče a konkrétně k důležitému narativnímu zlomu v románu. Tím je moment, kdy Bašek „ztrácí svůj stín“ jako součást své psychiky během procesu rozštěpení vlastní osobnosti. Filmový název se odklání od tohoto rámce, přičemž stáčí naši pozornost v souvislostech výstavby vyprávění k nejdůležitějšímu rysu hlavní postavy a avizuje, že ohniskem příběhu bude primárně akt vydírání. Zároveň z něj lze vyvodit, že tento model vyžaduje kromě postavy vyděrače i protipól, jenž bude nedílnou součástí nastaveného vývojového vzorce, tj. existenci figury, která bude v pozici vydíraného. Postava Merhauta zastávající v příběhu tuto roli se přitom pro filmaře stala do značné míry klíčovým prostředkem adaptačního procesu, jelikož jim umožnila posun od subjektivního, hlediskem vypravěče důsledně omezeného vyprávění k objektivní naraci přecházející napříč několika různými perspektivami. Jednak se tato tvůrčí volba stala praktickým řešením, jak se vyhnout hledání potenciálně filmařsky náročných ekvivalentních postupů k rozsáhlým a častým vnitřním monologům hlavní postavy, jednak významně proměňuje způsob výstavby syžetu a distribuce informací směrem k divákovi, díky čemuž dosahuje i odlišných účinků.

Posuny ve funkcích, jež generální ředitel ve vyprávění plní, lze vypožorovat už ze způsobu, jakým film oproti předloze ustavuje jeho samotného i vzájemný vztah mezi ním a Baškem. V románu nás s ním vypravěč seznamuje nejprve jako s tajemným mužem dohlížejícím na práci zaměstnanců s účetními knihami, o nichž nikdo netuší, co přesně

zaznamenávají. Neznámý hlídač navíc v pravidelných intervalech jednotlivé pracovníky přesazuje tak, aby nemohli získat bližší představu o činnosti, kterou provádějí. Posléze se ukáže, že neznámá figura je ve skutečnosti hlavou celého podniku, což ponouká podřízené k nejrůznějším typům podlézání a světáctví. Vrcholem těchto aktivit se stává epizoda fingovaného telefonátu jednoho ze zaměstnanců snažícího se svými předstíranými konexemi ohromit šéfa, jenž ale podfuk odhalí a vzápětí zaměstnance z firmy vyrazí. V reakci na nelítostný vyhozov dojde k roztržce Baška s Merhautem, při níž i hlavní hrdina přijde o práci. Během odchodu však náhodně zaslechne zmínku o falešných účetních knihách, jichž se zmocní, a rozhybe tak vzorec vydírání.

Oproti tomu Bromův film zavádí postavu Merhauta mnohem dříve, přičemž na ni okamžitě navazuje motivy sloužící později rozvoji ústřední linie. První dva záběry snímku nás letmo seznamují s Baškem, kterého vidíme, jak se ráno chystá do práce. Následuje montáž záběrů evokujících závodní podnik prostřednictvím detailů na pracovní činnosti, naskakujících cifer, účetních záznamů apod. Stříhovou sekvenci propojující prostor Baškova domova s firmou doprovází rytmické opakování kolektivem provolávaného slova *globus*. Tato zvuková stopa zeslabuje od momentu, kdy se montáž začne prolínat s logem společnosti Globus a souběžně z mimoobrazového prostoru slyšíme nový hlas pochvalující si finanční schopnosti generálního ředitele. Jak vzápětí zjistíme, prolínačka na logo pověšené na stěně a následný odjezd kamery z tohoto detailu do vzdálenějšího rámování nás uvádějí do kanceláře, v níž spolu diskutují Merhaut a prezident koncernu. Po pochvale Merhaut ujišťuje svého nadřízeného, že nikdo nedokáže odhalit povahu účetních knih ze zahraničí, a společně s tajemníkem Říhou mu vysvětluje systém eliminující riziko prozrazení na minimum, jehož součástí se později stane i Bašek.

Už v úvodu se tak snímek odpoutává od perspektivy hlavního hrdiny, aby nám představil novou postavu, o níž toho díky poskytnutým informacím víme v tento okamžik paradoxně mnohem více než o samotném protagonistovi. Zároveň společně s ní ustanovuje i motiv podvodného účetnictví, který se k Merhautovi (potažmo celému vedení) váže. Oproti románu, v němž identitu generálního ředitele, jeho kriminální činnost i další pikle odhalujeme souběžně s vypravěčem, tak už řadu těchto informací máme k dispozici ve chvíli, kdy se Bašek začleňuje do oddělení manipulujícího s inkriminovanými účetními dokumenty. Namísto překvapení z nově odkrytých informací

tak film pracuje s jinými typy účinků vyplývajících z faktu, že jsme získali přístup k informacím, jimiž Bašek prozatím nedisponuje. Jelikož víme, kdo Merhaut je a co má za lubem, neptáme se na rozdíl od předlohy po jeho identitě a motivech. Naopak očekáváme, jakým způsobem se obě linie propojí, případně jak a proč Bašek zasáhne do procesu falešného účetnictví, až do momentu markýrovaného telefonního hovoru a Baškovy následné výpovědi. Ač tedy tato scéna představuje jeden z klíčových zlomů v syžetu, tak se její funkce posouvá a narativní dynamika proměňuje v souvislostech rozhodnutí napojených na postavu Merhauta.

Přepínání mezi několika souběžně se odvíjejícími liniemi a perspektivami daných postav na úkor striktně dodržovaného osobního hlediska není sice zdaleka jedinou taktikou filmu v celkové strategii přechodu k objektivizaci vyprávění, ale zůstává tou nejdominantnější. Kromě možnosti sledovat Baškovo sžívání se se svou doposud nepředstavitelnou pozicí disponenta závodu, vnímat jeho proces uvědomování si a zároveň zneužívání vlastní moci a paralelně být svědky Merhautových reakcí na nastalou situaci tak film pravidelně navrací do centra naší pozornosti i podružnou linii manželů Emila a Olgy Frýblových, která do značné míry ovlivňuje rámcový vyděračský vzorec. Narace ustanovuje ústřední motiv manželské linie v momentě, kdy se Bašek při své první návštěvě vychloubá zaměstnáním v Globu na pozici disponenta, načež Olga opáčí, že se její manžel pokouší už dlouho získat u firmy velkou zakázku. Vzápětí se stříhem dostaneme do prostoru automobilu, v němž snímek v duchu klasického hollywoodského vyprávění prostřednictvím Emila explicitně formuluje cíl postavy a deadline, do nějž jej musí dosáhnout. Ten si totiž svému společníkovi postěžuje, že potřebuje sehnat 150 tisíc korun do tří dnů, aby se s manželkou vyhnuli existenčním potížím.

Přesunem od hlavní postavy do nového prostředí a ustanovením nové figury a motivu nám tak syžet opětovně poskytuje signifikantní informace nad rámec toho, co ví hlavní hrdina. Bašek posléze přislíbí Frýblovým pomoc se zakázkou, k čemuž se film opakovaně vrací a rozvíjí coby součást vyděračské linie. Naše znalosti napojené na manžele však hrají poněkud odlišnou roli na rozdíl od předchozího případu. Film pravidelným upomínáním jejich existenčních potíží znatelně zvyšuje napětí ve vztahu k výsledku vydírání. Pokud by se Merhautovi podařilo ukořistit zpět kompromitující materiály, tak by se nejen zhroutila Baškova pozice, ale i životní situace páru, jelikož by Emil přišel o vytoužený obchod s Globem.

Odklonu od subjektivního líčení k objektivní prezentaci děje napomáhá rovněž začlenění figur, které sice ve fikčním světě předlohy i adaptace stojí na okraji zájmu, ale v rámci filmové formy zastávají několik klíčových rolí. Vedlejší postavy se ve filmu stávají prostředkem, kterak nasměrovat vývoj příběhu – v jehož konstrukci došlo při přepisování do scénáře k četným změnám – podobným směrem jako v předloze, případně suplují některé Baškovy myšlenkové pochody v románu. Pozoruhodný je zejména vývoj vztahu mezi hrdinou a jeho bytnou Novákovou, kterou Hostovský ve svém textu pouze letmo zmiňuje. Obě postavy se ve snímku setkají celkově pětkrát v Baškově pokoji a ke všem jejich rozhovorům dojde v první polovině času projekce, přičemž závěrečný dialog tvoří významný předěl mezi oběma půlkami. Nováková zaprvé z pozice pozorovatele formou komentáře Baškova vzezření a psychického stavu dostává do filmu rovinu niterných procesů, které napříč románem řeší protagonista pouze v sobě. Zároveň funguje do značné míry jako katalyzátor děje a v neposlední řadě jejím prostřednictvím snímek shrnuje předchozí události. Při prvním setkání Nováková vyruší přemýšlejícího Baška, a když z něho nevymámí činži, vyčíní mu, že se celé dny válí v posteli, načeš se ho zeptá, zdali nemá ve městě nějakého známého, který by mu pomohl. Následně dostane od svého nájemce odpověď, že známého má, a vzápětí otázku, jestli neví, kde se nachází Křídlová ulice. Tím scéna sice končí, ale otázka zároveň funguje jako dialogový háček do sekvence, v níž Bašek navštíví Frýblovu. Ve druhém případě bytná podobným způsobem motivuje budoucí setkání s atraktivní dívkou Mášou, již se později pokusí ústřední hrdina svést. Bašek požádá Novákovou o půjčku a ta svolí za podmínky, že vyvenčí jejího psa, díky čemuž se při obědě v menze seznámí s mladou slečnou.

Pakliže první dva rozhovory mezi bytnou a nájemníkem kauzálně motivovaly dění v navazujících scénách a ustanovení nových postav ovlivňujících později vývoj příběhu, následující dva se naopak zpětně vztahují k právě proběhlým událostem – Baškovu vyhazovu a následné krádeži dopisu. Nejprve se též noci Bašek před ženou zamkne ve svém pokoji a vyzve ji, aby jej nechala na pokoji, což bytná komentuje slovy, že se hrdina musel zbláznit. Následujícího rána se ho optá, jestli tentokráte nejde do zaměstnání, a prozradí mu, že vypadá nemocně. Její poznámky k psychickému stavu a fyzickému vzezření tak v tento moment suplují myšlenky, jimiž se v románu zabývá samotná ústřední postava. Poslední slovní výměna mezi postavami představuje završení a kombinaci všech tří složek. Následuje po scéně, během níž Merhaut

přistoupí na Baškovy podmínky ve snaze zabránit předání usvědčující obálky policii, a je na ni napojena dialogovým háčkem. Ředitel Globu totiž v závěru sekvence osloví vyděrače jako disponenta, na což navazuje stříh do hrdinova pokoje, v němž bytná udiveně opakuje jeho nově nabytou pozici a neodpustí si průpovídku: „*No ted' chápu, co se to s vámi dělo. Kdopak by neztratil rozum?*“ V závěru rozmluvy poté Bašek odmítá její poznámku, že si zajde na slavnostní oběd, a prozradí jí svůj plán zajít si ještě naposled do menzy – kde se opět setká s Mášou a nyní i s jejím přítelem Petrem. Nováková tak během finálního dialogu rekapituluje, co se událo v minulosti, a prostřednictvím komentáře se opětovně vyjadřuje k jeho duševnímu stavu a motivuje dění v následující scéně.

Ačkoliv film ustanoví postavy doktora Piroha a tajemníka Říhy obdobně jako Novákovou už v první polovině, jejich narativní funkce se na rozdíl od ní dostávají do popředí zájmu až ve druhé části. Oba totiž představují prvky, které snímek vztahuje k dopisu s usvědčujícími informacemi, jehož se Bašek zmocnil a jenž využívá jako prostředek k vydírání ředitele Merhauta. Zatímco Piroh coby advokát se stává „spojencem“ hlavního hrdiny, který k němu psaní uloží do úschovy, Říha se ze své pozice Merhautova podřízeného naopak pokouší dopis získat pro svého šéfa. Pozoruhodné přitom je, že postava tajemníka se v Hostovského románu vůbec neobjevuje a tvůrci ji do syžetu přidali jako způsob, jak vyřešit problém týkající se nejzásadnější narativní změny v rámci adaptačního procesu. Předloha totiž samotnou vyděračskou operaci vyřeší překvapivě brzy – poté, co Bašek ukradne falešné účetní knihy, dojde k jeho setkání s Merhautem, během něhož mu pod příslibem odevzdání podílu z odkloněných peněz a pravidelné renty materiály prakticky okamžitě předá. Dynamiku linie vzájemného střetu vypravěče a jeho nepřítele poté určuje primárně množství lží a intrik, které mezi sebou oba muži vzájemně rozehrávají a jimiž nakonec generální ředitel dotlačí svého vzpurného zaměstnance ke kapitulaci. Ve snímku se však – i s ohledem na výše popsany proces objektivizace vyprávění – protagonista zdráhá cenný dokument svému šéfovi dát a ponechává jej v úschově u Piroha, čímž si hodlá i do budoucna pojistit převahu nad Merhautem. Konstrukci vyprávění pak spoluutváří dílčí linie, v níž sledujeme postupné kroky, které vedoucí závodu za pomoci svého tajemníka činí, aby se dopis za Baškovými zády dostal zpátky do jeho vlastnictví. Říha, jehož filmaři začlenili do výstavby příběhu, přitom plní roli prostředníka mezi vydíraným ředitelem a advokátem střežícím dopis u sebe, čímž napomáhá budovat napětí s

možnými důsledky pro Baška, Frýblovi nebo Mášu.

Říhova role se v konstrukci příběhu pojí výhradně s obálkou reprezentující klíčový prvek, kolem něhož se od 29. minuty až do vyvrcholení soustředují veškeré aktivity napojené na podvodnou činnost vedení Globu. Informace v ní obsažené totiž představují pro šéfy – v případě předání psaní zákonným orgánům – hrozbu zatčení, čemuž se loajální podřízený pokouší zabránit. Po sekvenci s fingovaným telefonátem a dvojitým vyhadzováním si Merhaut uvědomuje, že jej může při plánované revizi dostat do problémů korespondence z Curychu, pojednávající o švýcarských kontech se zamlčenými financemi, a okamžitě pro dopis vyšle svého tajemníka. Toho ale přepadne Bašek, jenž se omylem dozvěděl o existenci dopisu při konverzaci mezi Merhautem a prezidentem koncernu, čímž spouští vyděračský vývojový vzorec. Snímek nicméně celou výchozí zápletku výrazně komplikuje. Poté, co hlavní hrdina napadne Říhu a ukořistí dopis, se spustí poplach a Bašek při útěku před hlídači zakopne v jedné z kanceláří o odpadkový koš, přičemž mu v pádu vypadne inkriminovaný list. Následný detail nám poté prozrazuje, kterak postava ve spěchu bere do ruky nesprávnou obálku, s níž posléze prchá ze závodu. Snímek nám tak v danou chvíli poskytuje významnou informaci, kterou dočasně nedisponuje žádná z postav.

Přestože Bašek vzápětí ve svém pokoji rovněž zjišťuje, že obsah obálky je jiný, snímek nám ve výsledku přece jen poskytuje až do samotného závěru určitý informační náskok před všemi postavami. Ve scéně z následujícího rána nám totiž odhaluje, kterak jedna z uklízeček použije onu obálku s dopisem z Curychu jako podpěru pod nohu viklajícího se stolu. Právě v tento moment se snímek nejsilněji soustředí na povahu a funkci jednoho partikulárního objektu v mizanscéně a společně s poskytnutím tohoto faktu pouze divákovi dosahuje hned několika různých účinků vyplývajících ze skutečnosti, že divák disponuje informací, která je odepřena všem figurám z fikčního světa filmu.

Na úrovni scény se stává zdrojem komiky, jelikož oproti uklízečkám víme, že nejde o bezcenný kus papíru, nýbrž představuje pro hlavní postavy nejdůležitější předmět, jenž tak nyní navzdory všem předpokladům plní naprosto neočekávanou funkci, v daném okamžiku udávanou pouze jeho fyzickou podobou. Na úrovni vyděračského vývojového vzorce plní hned dvojí roli. Na jedné straně se mírně proměňuje naše vnímání Merhauta a Baška, jelikož na rozdíl od prvního víme, že vyděrač uschoval u Piroha obálku se zavádějícím obsahem a že jeho veškeré snažení vydíraného skončí

nezdarem, a zároveň máme náskok i před druhým v otázce umístění „pravé“ vyděračské obálky. Na straně druhé ustavuje dílčí motiv záměny rozvíjený následně v syžetu do dvou směrů, k jejichž protnutí dochází v osobě advokáta Piroha. Zaprvé se Bašek snaží obalamutit generálního ředitele verzí, že u právníka uložil skutečnou korespondenci se Švýcarskem. Zadruhé Merhaut svého podřízeného podfoukne tím, že stejnému muži později svěří do úschovy ještě jeden dopis týkající se zakázky pro Frýbla. Ředitel následně avizuje svému podřízenému, že pro tento list posílá Říhu do advokátní kanceláře, jenže ten se v ní objevuje se zaměněnou žádostí. Bašek tak ve výsledku svolí v mylném domnění k vydání jím původně uložené obálky, což ústí v narativní vrchol filmu. V neposlední řadě dopis slouží jako prostředek napomáhající uspokojivě soudržnému vyprávění. Epilog filmu nás totiž zpravuje o odhalení podvodů ve vedení Globu, předání viníků spravedlnosti a opětovném zaměstnání Baška v podniku. Toho vzápětí sledujeme, jak usedá ke svému novému stolu, jímž je právě ten uklízečkou dříve podepřený, objevuje korespondenci, trhá ji na kousky a vyhazuje do odpadkového koše.

Pokud bylo v úvodu tohoto textu řečeno, že v Bromově filmu subjektivita napříč objektivně vedeným vyprávěním pouze probleskuje, je namístě takto přímočaré tvrzení alespoň lehce odstínit a pečlivěji objasnit pozici prvků, jež nám dávají možnost nahlédnout do myšlenkových pochodů hlavní postavy. Ačkoliv v celkové formě *Vyděrače* pracují tvůrci s postupy zprostředkovávající psychický stav, vzpomínky nebo myšlenky v minimální míře, momenty, v nichž se díky specifické práci se stylem dostává subjektivita do centra naší pozornosti, se vztahují ke klíčovým událostem v příběhu a zejména pak ke krádeži dopisu. Nejvýraznějším postupem reprezentujícím Baškovo vnímání je zesilování zvuku v kombinaci s dalšími stylistickými prostředky. Scéna před prvním rozhovorem s bytnou začíná dlouhým záběrem sledujícím příchod hlavního hrdiny do svého pokoje, který se po rozsvícení lampy a odložení kabátu položí do postele. Pomocí prolínačky se snímek dostane do polodetailu soustředěného na tvář do stropu zírajícího muže a souběžně se stříhem se vynořuje zvuk klapání psacích a dalších strojů, s nimiž jsme se seznámili v úvodní montáži a jedné z následujících sekvencí z Baškova pracoviště. Následný pohyb kamery od postavy nahoru k obrazu visícímu na stěně posiluje dojem, že zachmuřený chlapík přemýšlí o své práci. Film po dalším stříhu naši představu o tom, co se hrdinovi honí hlavou, ještě upřesňuje, když si hrdina sám pro sebe řekne název Křídové ulice. Právě o ní slyšel v práci během

obědové pauzy z rozhlasu jako o místě stavebního neštěstí, díky čemuž si vzpomene na Frýbloví, kteří v dané ulici žijí. K nim se – i za výše popsaného přispění Novákové – vydává v další scéně na návštěvu a začne u nich předstírat, že působí v Globu jako disponent.

Nejvýznamněji se však subjektivita projevuje krátce poté, co hlavní hrdina unikne s nepravou obálkou z firmy. Když zjistí, že u sebe nemá dopis z Curychu, nýbrž pouze bezvýznamnou reklamu, vyděsí se a propadne panice. Jeho strach a zklamání posiluje kromě výmluvného gesta, kdy sklopenou hlavu položí na svou paži opřenou o rám postele, hlasitě řinčivý nediegetický zvuk. Ten však ustane v okamžiku, kdy Bašek pozvedne hlavu a nepřítomným pohledem se dívá mimo filmový rám. Následuje prolínačka na detail rozsypaného odpadkového koše, o nějž při útěku zakopl a který zapříčinil, že mu pravý dopis vypadl z ruky. Detail se přitom pohybuje na pomezí vzpomínky a méně určité představy, jelikož se současný záběr neshoduje (např. z hlediska svícení) s tím, při němž ústřední postava nahmatala jinou obálku. Nicméně i tak chápeme, že se snímek pomocí tohoto subjektivního postupu vrací k dění v minulosti, což však následující dva záběry poněkud komplikují. Do prvního se dostáváme podobně jako v předchozím případě prostřednictvím prolínačky na celek Merhautovy kanceláře, po níž vidíme generálního ředitele nervózně přecházet neobvykle dlouhou dobu. Následně se ostrým stříhem dostaneme zpět do výchozího prostoru k Baškovi na posteli. Nejpravděpodobněji tak díky shodnému stříhovému postupu budeme chápat záběr na Merhauta jako další motiv v mysli hlavní postavy, čemuž napovídá i to, že se snímek vrací zpátky k hlavní postavě.

Nicméně k tomuto sledu záběrů můžeme přistupovat i jako k „propletené“ subjektivitě dvou figur.<sup>[4]</sup> Takovému porozumění by ostatně nasvědčovaly další záběry Merhauta ve své kanceláři, jež příčný stříh propojuje s hlavním hrdinou a jimiž společně s kompoziční návazností po sobě jdoucích záběrů snímek buduje paralely mezi oběma muži. V takovém případě by první záběr na ředitele nereprezentoval Baškovu myšlenku, ale naopak by znamenal souběžně probíhající objektivní akci, kterou by šlo vzhledem k propojení s detailem odpadkového koše pochopit i tak, že oba pánové v danou chvíli sdílí stejnou myšlenku ukradeného dopisu. Přesto lze bez ohledu na způsob našeho vnímání této sekvence obecně tvrdit, že subjektivní postupy tak v určitých momentech napomáhají rozvíjet vyprávění, ale především se vážou k tomu, co se ve fikčním světě právě událo, ilustrují momentální stav hlavní postavy a

podtrhují její reakce na nastalé situace.

Kdybychom hledali styčné body, jež *Vyděrač* sdílí s dalšími Bromovými snímky ve sledovaném období, zjistili bychom, že se vypravěčsky upínají k narativům vycházejícím ze společenského postavení postav ve fikčním světě a různých typů konfliktů vystavěných na základě odlišných sociálních tříd, které jsou nasazeny na rozmanité narativní modely. *Kariéra matky Lízalky* pracuje se zavedeným kondelíkovským vzorcem (podporovaným obsazením Antonie Nedošínské a Theodora Pištěka do rolí rodičů), v němž narativní dynamiku určuje snaha mladičké filmové adeptky Evy, respektive její matky, vymanit se ze své maloměšťácké škatulky spojené s životem na pavlači a prorazit do světa pražské smetánky. V *Harmonice* představuje ústřední narativní linii konflikt prohnilých kapitalistických podfukářů a hladovějících rodin horníků mediovaný postavou dobrosrdečného důlního inženýra, který se posléze s dělníky rozdělí o vlastnictví dolu, zatímco část podvodníků pochopí význam a hodnotu těžké práce. Na pozadí vzorce „from zero to hero“ staví adaptace Bassovy *Klapzubovy XI.* svůj narativ na několika rovinách kolem střetu amatérského (pro čest a slávu) a profesionálního (pro peníze) pojetí sportu. Centrální vzorec ve *Vyděrači* poté pohání skutečnost, že řadový zaměstnanec velkého podniku vystupuje před ostatními postavami jako disponent s významným vlivem ve společnosti a později se snaží vydíráním dotlačit generálního ředitele ke jmenování do této funkce, aby se jeho původní lež neprovalila.

Zároveň ale tyto snímky sdílejí pozoruhodnou a systematicky uplatňovanou práci se stylem v rámci výstavby filmového prostoru, který zaujme naši pozornost zejména při znalosti hollywoodské práce s prostorem a stříhovou skladbou. Zatímco hollywoodské filmy standardně konstruují prostor pomocí ustavujícího záběru a následně vedou naši pozornost analytickým stříhem do bližšího rámu k narativně podstatným akcím a prvkům, Bromovy filmy nezdědka spoléhají na naprosto opačný způsob. Celá řada scén totiž začíná detailem, od nějž zpravidla odjíždí do většího rámu, čímž pro nás zpřehledňuje prostorové vztahy mezi postavami a prostředím. Stojí přitom za povšimnutí, že jde o tvůrčí řešení, které se na obecné rovině podřizuje potřebám vyprávění, ale na úrovni konkrétních scén zastává rozmanité úlohy ve vztahu k předchozím scénám nebo prvkům mizanscény.

Detail na objekt tak může sloužit jako prostředek pro ustanovení prostoru, s nímž už jsme se dříve seznámili. Příchod Novákové do Baškova pokoje před započítím jejich

prvního dialogu motivuje v syžetu klec s kanárky, kterou bytná do nájemníkovy místnosti přináší, protože ptáci ruší její konverzaci s dalšími obyvateli domu v kuchyni. Když pokládá klec na skříňku, hrdina rozmrzele opáčí, ať je k němu také nenosí, což odstartuje jejich výše popsany rozhovor. Mimoděčná akce sice kromě motivace hovoru nemá prakticky žádný vliv na další vývoj příběhu, plní však důležitou roli, když se film vrací do tohoto prostředí. Scénu z následujícího rána otevírá právě detail na klec s kanárky. Díky tomu, jak nám ji v předchozí sekvenci snímek bezděčně představil, nyní už z pouhého detailu bez potíží odušíme, že se nacházíme opět v Baškově pokoji, což následně potvrdí odjezd kamery do zhruba amerického plánu odhalujícího ve druhém plánu holícího se protagonistu. Detailní rámování v kombinaci s provazujícím prvkem mizanscény tak napomáhá do určité míry hladšímu přechodu mezi scénami.

Společně se znovuustavením už dříve představeného prostoru se způsob konstrukce prostoru od detailu do vzdálenějšího rámování stává řešením, jak na úrovni jednotlivých scén přitáhnout naši pozornost k předmětům hrajícím klíčovou roli. Typicky se tato taktika projevuje ve scéně ranního úklidu po krádeži korespondence z Curychu, o níž víme, že zůstala nedopatřením na podlaze jedné z kanceláří. Právě pomocí detailu nás snímek okamžitě upozorní na obálku, která rámuje celý rozhovor mezi pracujícími uklízečkami zakončený využitím dopisu jako podpěry pod nohu rozviklaného stolu. Podobně film postupuje v případě sekvence, kdy Říha přelstí Baška a zmocní se u Piroha uložené obálky. Po roztmívačce vidíme v detailu ruku manipulující s číselníkem na telefonu a slyšíme Baškův hlas, podle nějž poznáme, že číselník používá jako rozpočítávací, jestli jej navštíví Máša, či nikoliv. Aparát následně zazvoní a ohlašuje dámskou návštěvu, ale do pokoje nečekaně vchází Olga. Později v této scéně se však snímek k telefonu vrací. Hlavnímu hrdinovi totiž volá advokát kvůli ověření, jestli může Říhovi vydat uschovanou zásilku, čemuž Bašek v mylném domnění vyhoví. Brom tak využívá otevření scény prostřednictvím detailů jako způsobu, jak nasměrovat naši pozornost k objektům podstatným v předešlém dění, nebo jak předjímat jejich budoucí důležitost, což je postup, který uplatňoval systematicky napříč svými filmy, přestože oproti jiným tvůrčím pozicím neupřednostňoval kontinuální spolupráci s jedním kameramanem.<sup>[5]</sup>

Jak se předchozí odstavce pokusily ozřejmit, film Ladislava Broma je představitelem nápadité práce s narativně atraktivním, ale důsledné adaptaci – vzhledem ke svému

subjektivně laděnému vyprávění – se vzpírajícím výchozím materiálem. Filmaři nicméně tento problém vyřešili několika taktikami v rámci celkové objektivizační strategie: přechodem ke zpravidla neomezené naraci uvolňující kromě jiného i důležité informace z linie generálního ředitele Merhauta, které nám Hostovského předloha naopak důsledně zamlčuje; významnějším začleněním vedlejších postav do narativní konstrukce, které v některých okamžicích slouží jako katalyzátor vyprávění, případně svým komentářem k hlavnímu hrdinovi suplují subjektivní hledisko románu; důsledně rozvíjeným motivem dopisu a jeho záměn, který podepírá ústřední vypravěčský vzorec vydírání. Přesto subjektivita prostřednictvím specifické práce se zvukem nebo stříhem v určitých okamžicích vystupuje do popředí naší pozornosti, když zvýrazňuje jejich klíčovou povahu. Na úrovni stylu lze přitom vysledovat rovněž Bromem preferovanou a napříč jeho snímky uplatňovanou volbu otevírání scén skrze detailní rámování některého z prvků mizanscény. Rozhodnutí postupovat od detailu k většímu rámu se podílí na svébytné výstavbě filmového prostoru a specificky se podřizuje potřebám vyprávění, když napomáhá hladším přechodům mezi scénami nebo klade důraz na pro vývoj ústřední linie podstatné předměty.

### **Poznámky:**

[1] Kromě Broma se na projektech Reiterovy společnosti kontinuálně podíleli například herci Antonie Nedošinská, Theodor Pištěk, Ladislav Pešek a Hermína Vojtová, architekt Jan Zázvorka nebo hudební skladatel Josef Dobeš.

[2] Kolár v roce 1937 avizoval svůj návrat k filmové režii, nicméně kromě připravovaného a Reiterem ohlášeného projektu *Láska Basila Zacharoffa* podle jeho scénáře, u něhož měl však za režii zodpovídat opět Brom, autor tohoto textu prozatím žádné další zmínky nevypátral. Okolnosti, za jakých došlo ke zrušení plánovaného filmu, jsou doposud neznámé. Anon., Návrat dr. Kolára. *Kinorevue* 3, 1937, č. 48 (21. 7.), s. 437; Anon., Dr Jan Kolár se vrací k filmu. *Filmová tisková korespondence* 4, 1937, č. 226 (2. 12.), s. 1; Anon., Produkce 1938. *Filmový kurýr* 11, 1937, č. 25 (18. 6.), s. 33.

[3] Nutno podotknout, že Kolárovo postavení ve filmové branži ovlivnila významně i druhá světová válka, během níž nemohl kvůli svému židovskému původu v kinematografii působit.

[4] Termín propletené subjektivity si vypůjčuji od Davida Bordwella, který jej používá ve své analýze Dreyerova snímku *Utrpení Panny orleánské*, v němž se obdobným způsobem proplétají hlediskové záběry Johanky z Arku a dalších postav. Srov. David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1981, s. 81–82.

[5] Na svých čtyřech filmech z let 1937–38 spolupracoval režisér hned se třemi kameramany: Janem Rothem (*Vyděrač* a *Kariéra matky Lízalky*), Janem Stallichem (*Klapzubova XI.*) a Ferdinandem Pečenkou (*Harmonika*).