

MASARYKOVA UNIVERZITA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV FILMU A AUDIOVIZUÁLNÍ KULTURY

VENDULA KREPLOVÁ

(FAV, bakalářské prezenční studium)

**Sabotáž:
rozbor hitchcockovského thrilleru, který není hitchcockovským
thrillerem**

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Radomír D. Kokeš, Ph.D.

Brno 2016

Prohlášení o samostatnosti:

Prohlašuji, že jsem pracovala samostatně a použila jen uvedených zdrojů.

V Brně dne 18. 04. 2016

Podpis:

Vendula Kreplová

Poděkování: Na tomto místě bych ráda chtěla poděkovat vedoucímu práce, Mgr. Radomíru D. Kokešovi, Ph.D., za pečlivé vedení a cenné připomínky k dané problematice.

Obsah

1. Úvod	5
2. Teoreticko-metodologická část	9
3. Kulturně-historický rámec	11
3.1 Stav britské kinematografie ve 30. letech.....	11
4. Analýza filmu <i>Sabotáž</i>	14
4.1 První blok	17
4.2 Druhý blok.....	23
4.3 Třetí blok	29
4.4 Čtvrtý blok.....	35
5. Závěr.....	51
6. Bibliografie.....	53
6.1 Citovaná a konzultovaná literatura	53
6.1.1 Webové stránky	56
6.2 Filmografie	57
6.2.1 Analyzovaný film	57
6.2.2 Citované filmy	57
7. Summary	58

1. Úvod

Dříve než se Alfred Hitchcock (1899-1980) na konci 30. let přesunul do Hollywoodu a natočil film *Mrtvá a živá* (též *Rebecca*, 1940), působil ve své rodné Velké Británii. Tam také ve 30. letech natočil thrillerovou sérii, která žánrově předznamenala jeho budoucí tvorbu. Thrillerová série vznikla v rozmezí let 1934 až 1938 a tvoří ji celkem šest filmů – *Muž, který věděl příliš mnoho* (1934), *39 stupňů* (1935), *Sabotáž* (1936), *Tajný agent* (1936), *Mladý a nezkušený* (1937) a *Zmizení staré dámy* (1938).¹

Moje bakalářská práce se přitom věnuje *Sabotáži*, která sice rovněž bývá řazena do thrillerové série, ale jak dále dokazují, thrillerové prvky jsou v ní podřízeny očekáváním spojeným spíše s psychologickým dramatem. Těmi mám na mysli snahu zprostředkovat divákovi zejména osudy a vnitřní prožitky hlavních postav, a to nikoli nutně v závislosti na vyvolávání napětí skrze práci s oddálením rozuzlení akce.² Napětí jako významný prvek thrilleru je v Hitchcockových pozdějších filmech opakovaně tematizováno. On sám napětí popisuje na příkladu bomby pod stolem:³

[...] A nyní si vezměme napětí. Bomba je pod stolem a diváci to vědí, snad z toho důvodu, že viděli, jak ji tam dal nějaký anarchista. Diváci vědí, že bomba vybuchne vybuchne v jednu hodinu, a teď je tři čtvrti na jednu – v dekoraci jsou hodiny: v tomto případě se stane nevinný rozhovor zničehonic strašně zajímavým, protože se diváci podílejí na akci. Mají chuť říci postavám na plátně: „Neměli byste mluvit o takových obyčejných věcech, pod stolem je bomba a za chvíli vybuchne.“ [...] V druhém případě jim (divákům) dáváme patnáct minut napětí. Z toho vyplývá, že kdykoli můžeme, máme informovat diváky – s výjimkou případů, kdy překvapení je zvrát, to znamená, že je kořením scény.⁴

¹ Srov. Bordwell, David (2013): Sir Alfred simply must have his set pieces: THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (1934). In: *Observations on film art*, 14. 2. 2013. On-line: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2013/02/14/sir-alfred-simply-must-have-his-set-pieces-the-man-who-knew-too-much-1934/>> (cit. 15. 4. 2016).

² Aguado, Virginia Luzón (2002): Film genre and its vicissitudes: the case of the psychothriller. *Atlantis*, č. 24, s. 165.

³ Srov. Bordwell, David (2013): Hitchcock, Lessing, and the bomb under the table. In: *Observations on film art*, 29. 11. 2013. On-line: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2013/11/29/hitchcock-lessing-and-the-bomb-under-the-table>> (cit. 15. 4. 2016).

⁴ Hitchcock, Alfred - Truffaut, François (1987): *Rozhovory Hitchcock-Truffaut*. Praha: Čs. filmový ústav, s. 43.

Hitchcock v *Sabotáži* využívá tento princip během scény očekávaného výbuchu bomby nevědomky doručované malým chlapcem. Film nicméně není na napětí v tomto slova smyslu primárně založen. Ačkoliv *Sabotáž* obsahuje několik situací dominantně pracujících s napětím, po většinu času vyprávění postavám žádné reálné nebezpečí nehrozí, jak si později ukážeme. Hrdinové *Sabotáže* se nepokoušejí zabránit atentátu a zároveň zachránit své dítě (*Muž, který věděl příliš mnoho*). Nejsou na útěku kvůli obvinění z vraždy, kterou nespáchali (*39 stupňů, Mladý a nezkušený*). Nesnaží se společnými silami vypátrat tajného agenta nepřátelského státu (*Tajný agent*). A ani se neocitají v pochybách o svém duševním zdraví poté, co zmizí člověk, s nímž se předtím setkali a o němž všichni ostatní cestující ve vlaku tvrdí, že nikdy neexistoval (*Zmizení staré dámy*).

Žánrová odlišnost *Sabotáže* od ostatních filmů z Hitchcockovy thrillerové série přitom nevyplývá pouze z absence napínavých scén. Ve filmu se vyskytují čtyři důležité postavy, mezi které je víceméně rovnoměrně rozdělen čas, který na plátně stráví: sabotér Verloc, jeho manželka Verlocová, detektiv Scotland Yardu Ted Spencer a mladý bratr paní Verlocové Stevie. Film vyvolává dojem thrilleru pomocí dějové linie detektiva Teda, který se pokouší (neúspěšně) zabránit naplánované sabotáži. Místo soustředování se na postavu Teda nebo Verloca je ale vyprávění vedeno z pozice paní Verlocové, která v průběhu filmu prochází největším vývojem... na rozdíl od ostatních postav, jejichž charaktery ani postoje se nijak zásadně nezmění. (Oproti knižní předloze, která se soustředí na psychologii Verloca.)⁵ Zaměřenost na ženskou postavu není v Hitchcockově tvorbě novým jevem, setkat jsme se s ní mohli již v jeho filmech z 20. let (například *Její zpověď*, 1929) a rovněž v jeho pozdější tvorbě Hitchcock pracoval se sympatickými ženskými postavami, s nimiž by se ženské divačky mohly ztotožnit.⁶ Jak později uvidíme, paní Verlocová jako hlavní hrdinka filmu tyto požadavky splňuje. Její psychická proměna, minimum okamžiků naplňujících svou podobou definici thrilleru coby celek filmového díla řídicího žánru a především velice obezřetná práce s rozsahem a hloubkou vědění jednotlivých postav a diváka, to všechno jsou hlavní faktory, které *Sabotáž* z tematicky a zdánlivě i žánrově spojité pomyslné série vyčleňují a činí z ní analyticky pozoruhodný subjekt. Až analýza *Sabotáže* nám však umožní konkrétně pochopit a vysvětlit, jakými postupy

⁵ British Film Institute (1936): *Sabotage*. *BFI Monthly Film Bulletin*, sv. 3, č. 36.

⁶ Friddle, Megan (2015): Hitchcock's Women: Reconsidering Blondes and Brunettes. *Interdisciplinary Humanities*, č. 32, s. 103-104.

manipuluje s věděním diváka a jednotlivých postav, stejně jako přesněji objasní, proč se tento film coby psychologické drama ze zbytku série vymyká. Základním výkladovým nástrojem pro mě přitom bude rozdělení vývoje filmu do čtyř strukturně se odlišujících bloků a v rámci nich pak analýza postupů vyprávění prostřednictvím teorie narace Davida Bordwella, jak ještě v následující kapitole vysvětlím.

Ještě předtím bude ale pro srozumitelnost dalšího výklad vhodné stručně vylíčit příběh *Sabotáže*.

Děj je zasazen do londýnského kina, které vede Verloc (*Oskar Homolka*) a jeho manželka Verlocová (*Sylvia Sidney*). Spolu s manželi žije v domácnosti i mladší bratr paní Verlocové Stevie (*Desmond Tester*). Verloc se kvůli finančním problémům zapojí do sabotáže. Jeho první pokus o sabotáž – vyhození elektrického proudu – končí neúspěšně, Londýňané se výpadku jen vysmějí. Na tajné schůzce v akváriu, kde se Verloc setká se svým nadřízeným, dostane mnohem závažnější úkol – doručit balíček s bombou na náměstí Picadilly a nechat ho vybuchnout v den velkého průvodu starosty. Verloc k tomuto nápadu přistupuje nesouhlasně, ale nakonec kvůli nedostatku peněz přijímá. Ve stejnou dobu se detektiv Scotland Yardu Ted Spencer sbližuje s paní Verlocovou a se Steviem. Ted tají svou pravou identitu a vystupuje jako pomocník obchodníka v krámku se zeleninou. Při pokusu o sledování Verloca a jeho známých-gangsterů je Tedova identita odhalena. Verloc prozradí pravdu o Tedovi své manželce. Protože je kino pod dohledem agentů Scotland Yardu, Verloc s balíčkem obsahujícím bombu pošle Stevieho. Stevie se ale opozdí a bomba, která má nastavený čas výbuchu v 1:45 odpoledne, vybuchne, když je Stevie zrovna v autobuse. Ted mezi troskami autobusu nachází kotouč s filmem, který předtím u Stevieho viděl, a pochopí, co se stalo. Když se paní Verlocová ze spěšné zprávy v novinách dozví o smrti svého bratra, má halucinace a omdlí. Po probuzení se vrátí do kina, kde dochází ke konfrontaci mezi ní a Verlocem. Po zhlédnutí krátkého animovaného filmu *Who Killed Cock Robin?* (*Kdo zabil kohouta Robina?*) se paní Verlocová vrátí zpět ke svému manželovi, začne připravovat jídlo, ale situace se vyvine tak, že Verloca zabije. Ted přichází do kina a nalézá mrtvé tělo. Paní Verlocová se chce přiznat, ale Ted ji přesvědčuje, aby to nedělala, načež ho paní Verlocová políbí. Do kina dorazí Verlocův spolupracovník z obchodu se zvířaty, který mu předtím poskytl bombu. Ocitne se v obklíčení policie a když najde Verlocovo tělo, nechá kino vybuchnout. Ve stejný okamžik se paní Verlocová chce přiznat, ale je přerušena výbuchem. Tedův nadřízený mu sdělí, že paní Verlocová je pravděpodobně zbavena všech potenciálních

obvinění a pověří ho, aby očividně rozrušenou ženu utěšil. Ted a paní Verlocová spolu pomalu odcházejí davem, čímž film končí. Na děj *Sabotáže* bude v dalších částech práce opakovaně odkazováno.

2. Teoreticko-metodologická část

Jako metodologický koncept, z něhož budu při psaní analýzy vycházet, jsem zvolila publikaci Davida Bordwella *Narration in the Fiction Film*. Základem Bordwellovy perspektivy je nahlížení na naraci jako proces zprostředkování vodítek k divákovi. Divák postupně dostává k dispozici vodítka, která mu umožní porozumět syžetu (aktuální formě prezentací událostí ve filmu) i fabuli (chronologicky a příčinně uspořádaným událostem, odvíjených od syžetu a na jeho základě dovozovaných).⁷ Narace pak funguje právě jako proces, v němž syžet v konfrontaci s filmovým stylem divákovi poskytuje informace o fabuli.⁸

Jedním z klíčových nástrojů, s nímž Bordwell pracuje, a které jsou relevantní i pro analýzu Hitchcockova filmu *Sabotáž*, je rozsah a hloubka vědění. Rozsah vědění se váže k tomu, kolik informací o fabuli narace poskytuje. Je-li rozsah vědění omezen na konkrétní postavu, hovoříme o omezené naraci. Překračuje-li vědění v konkrétním filmu svým rozsahem všechny postavy, hovoříme o vševědoucí naraci. Hloubka vědění se odlišuje podle toho, nakolik pronikáme do vnitřního vnímání postavy. Čím více je nám umožněno poznat vnitřní mentalitu postavy, její subjektivní vnímání, tím je vědění hlubší. Pro analýzu *Sabotáže* je rovněž důležitý koncept sebeuvědomělosti narace, která se vztahuje k tomu, do jaké míry narace upozorňuje na sebe samotnou, přímo oslovuje diváka.⁹

Rozsah vědění nemusí být u postav a u diváka nutně rovnocenný. Divák může mít k dispozici větší množství informací než postavy, například když syžet pracuje s více dějovými liniemi různých postav a divák na rozdíl od postav může sledovat všechny dějové linie a seznámit se informacemi v nich uvedenými.

Tento rozdíl mezi případným rozsahem vědění postav a diváka je v případě *Sabotáže* velmi důležitý, ovšem je využíván zejména k postupnému rozvíjení vědění jedné z postav. Již od začátku filmu má divák Hitchcockova filmu k dispozici větší rozsah vědění než postavy. Na základě informací, které má k dispozici, a jednání postav si rozvíjí hypotézy o dalším vývoji

⁷ Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, s. 49-51.

⁸ Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, s. 53.

⁹ Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, s. 57-58.

narace. Tyto hypotézy jsou pak postupně ovlivněny a přehodnocovány v důsledku v rozsahu vědění postav, k nimž dochází.

Jak bylo naznačeno, postupná proměna ve vědění diváka i postav je v případě analýzy *Sabotáže* realizována v rámci čtyř bloků, které se odvíjejí od časového dělení syžetu na čtyři dny. Jednotlivé bloky se odlišují způsobem práce s rozvíjením vedení postavy v konfrontaci s ostatními, a rovněž vedením pozornosti diváka. Cílem tohoto postupu je psychologické rozvíjení paní Verlocové, a nikoliv práce s napětím, která bývá Hitchcockově britské sérii přiřazována jako její nejvýznačnější rys. Napětí je v případě *Sabotáže* nástroj, jehož použití v nejnapínavější sekvenci výbuchu je motivované jako příčina klíčové psychologické proměny paní Verlocové.

3. Kulturně-historický rámec

3.1 Britská kinematografie ve 30. letech

Za účelem analýzy Hitchcockova filmu *Sabotáž* je nutné jej nejenom zasadit do kontextu ostatních děl z Hitchcockovy tzv. thrillerové série (též známé pod označením klasická thrillerová šestice),¹⁰ ale rovněž vzít v potaz obecnější souvislosti britské kinematografie v období 30. let.

Podobně jako tomu bylo od první poloviny desátých let, i ve 30. letech v britské filmové distribuci převládaly americké filmy.¹¹ Zatímco v evropských státech jako Francie, Německo či Rusko snaha soupeřit s Hollywoodem na lokální úrovni vedla ke vzniku národnostních filmových hnutí (francouzský impresionistický film, německý expresionismus a ruská montážní škola), v Británii 20. i 30. let bylo obvyklou praxí hollywoodské filmy napodobovat.¹²

Alfred Hitchcock ve 20. letech získal zkušenost s natáčením filmů v německých studiích společnosti UFA. Němečtí filmaři čerpali z francouzských impresionistických filmů, například od impresionistů převzali techniku pohyblivé kamery sloužící ke zprostředkování subjektivního vnímání postavy.¹³ Hitchcock tak měl možnost na sebe nechat působit nejen vliv německého expresionismu, neboť při práci pozoroval německého režiséra F. W. Murnaua, ale i francouzského impresionismu.¹⁴ Další znalost zahraničních filmů a filmových hnutí získal díky svému členství v London Film Society, která pořádala projekce děl nejvýznamnějších evropských režisérů té doby.¹⁵ Hitchcock ve své tvorbě z 30. let využíval postupy expresionistických filmařů, s nimiž se seznámil ve 20. letech a které ovlivnily již jeho spíše ranější filmy *Příšerný host* (1927) a *Její zpověď* (1929).¹⁶ Rovněž *Sabotáž* přejímá prvky jiných kinematografií, využívá vlastnosti narace, které ji na jednu stranu připodobňují klasickému hollywoodskému filmu

¹⁰ Cohen, Paula Marantz (1994): The ideological transformation of Conrad's *The Secret Agent* into Hitchcock's *Sabotage*. *Literature Film Quarterly*, č. 22, s. 200.

¹¹ Thompson, Kristin (1985): *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907–1934*. London: British Film Institute.

¹² Thompson, Kristin – Bordwell, David (2003): *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Higher Education, s. 99.

¹³ Thompson, Kristin – Bordwell, David (2003): *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Higher Education, s. 116.

¹⁴ Adair, Gene (2002): *Alfred Hitchcock: Filming Our Fears*. New York: Oxford University Press, s. 25.

¹⁵ Shail, Robert (2007): *British Film Directors*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 98.

¹⁶ Wood, Robin (2003): *Alfred Hitchcock a jeho filmy*. Praha: Orpheus, s. 150.

(postavy jako hybatelé děje, použití deadline a jednota prostoru), ale rovněž od klasické narace odlišují (sklon k subjektivitě).¹⁷

Vedle problému v podobě nadvlády amerického filmu britská kinematografie v první polovině 30. let čelila další překážce, kterou byl příchod zvuku. Již v roce 1933 nicméně většina britských kin, s výjimkou těch nejmenších, byla adaptována pro promítání zvukových filmů.¹⁸ Hitchcock samotný zavedení zvuku vítal, jak můžeme usoudit z jeho vyjádření z roku 1933: „Vždy jsem věřil, že příchod zvuku otevřel nové skvělé příležitosti. Doprovodná hudba byla konečně zcela pod kontrolou tvůrců filmu.“¹⁹ Hitchcockovo zacházení s možnostmi zvukového filmu za účelem dosažení konkrétního účinku na diváka bude dílem rozebráno v další části práce.

Z hlediska struktury britského filmového průmyslu šlo o menší a méně stabilní verzi hollywoodského studiového systému. V Británii existovalo několik větších studií, které byly vertikálně integrované, dále několik studií střední velikosti, které nevlastnily síť kin a mnoho malých nezávislých producentů. Ačkoliv mezi těmito podniky existovala konkurence, dohromady vytvořily trh mající podobu oligopolu. Větší podniky pronajímaly prostory menším nezávislým firmám. Záslouhou kvót stanovených na počet ročně vyrobených britských filmů, jejichž výsledkem byla stálá poptávka po britských filmech, umožňoval existenci více podniků. Největšími z nich nicméně byly dvě vertikálně integrovaná studia – Gaumont-British a British International Pictures (BIP).²⁰

Hitchcock natočil svou thrillerovou sérii pod vedením Michaela Balcona, který působil ve studiu Gaumont-British. Balconovou producentskou strategií bylo pracovat při natáčení filmů s režiséry a herci, kteří by vytvořili specificky britské filmy a ne pouze napodobovali hollywoodské filmy.²¹ Jakkoliv se přitom Hitchcockovi dostalo tvůrčí volnosti při natáčení jeho thrillerové série, z hlediska preferovaných žánrů byla Británie 30. let značně konzervativní. Doposud převládal názor, že film je umělecky podřízený divadlu a literatuře, čemuž odpovídá velké množství

¹⁷ Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, s. 157-162.

¹⁸ Thompson, Kristin – Bordwell, David (2003): *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Higher Education, s. 208.

¹⁹ Sharrett, Christopher (1933): Alfred Hitchcock on Music in Films. *Cinema Quarterly*, č. 2.

²⁰ Thompson, Kristin – Bordwell, David (2003): *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Higher Education, s. 240.

²¹ Macnab, Geoffrey (2012): Passport to a darker view of Ealing. *The Independent*, 13. 10. 2012.

adaptací literárních a dramatických děl, které bylo v Británii v daném období natočeno.²² Hitchcock se tomuto převládajícímu trendu vymyká jednak námětem svých filmů – jako jejich literární předloha nejčastěji sloužila díla spíše žánrové literatury, a rovněž ve svých filmech kombinoval rysy avantgardních filmových hnutí s narativními normami hollywoodského klasického filmu.

Hitchcock musel při natáčení brát v potaz cenzuru panující v Británii, která byla prosazována organizací British Board of Film Censors fungující na podobném principu jako americká obchodní organizace MPPDA.²³ Cenzura se týkala především současných sociálních a politických témat.²⁴ Natočit sérii filmů spadajících do thrillerového žánru bylo z Hitchcockovy strany logickým krokem. Žánrové filmy tvořily základ britské filmové kultury dané doby, především zásluhou jejich skromných rozpočtů.²⁵ Dalšími oblíbenými žánry kromě thrillerů byly především komedie a muzikály.²⁶ *Sabotáž* dobovým trendům odpovídá i využitím postavy detektiva v přestrojení, tj. Teda. V Británii té doby se často natáčely filmy, v nichž se hrdina z vyšší třídy z libovolného důvodu vydával za člověka z pracující třídy.²⁷

Hitchcock sám si byl omezení vyplývajících z cenzury dobře vědom, jak dokládá jeho tvrzení, že mu cenzura zabránila „ve filmu autenticky ztvárnit události zasahující životy obyvatel Británie“ a nutila ho se uchýlit k fikci.²⁸ Ačkoliv je tedy Verlocova sabotážní činnost motivována nedostatkem finančních prostředků, Hitchcock se nesoustřeďuje na rozebírání sociálních potíží a namísto toho rozvíjí naraci z pozice paní Verlocové.

²² Shiach, Don (2006): *Great British Movies*. Harpenden: Pocket Essentials, s. 10.

²³ Shafer, Stephen (1997): *British Popular Films 1929-1939*. London: Routledge, s. 205.

²⁴ Leach, Jim (2004): *British Film*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 33.

²⁵ Leach, Jim (2004): *British Film*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 42.

²⁶ Shafer, Stephen (1997): *British Popular Films 1929-1939*. London: Routledge, s. 22.

²⁷ Shafer, Stephen (1997): *British Popular Films 1929-1939*. London: Routledge, s. 80.

²⁸ Leach, Jim (2004): *British Film*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 43.

4. Analýza filmu *Sabotáž*

Chceme-li definovat, jak se *Sabotáž* narativně vymezuje vůči ostatním filmům z Hitchcockovy série a stvrzuje svou pozici nikoliv thrilleru, ale psychologického dramatu, je třeba vzít v potaz specifickou strukturu tohoto filmu. Film je podle mě rozdělen do čtyř časově jasně definovaných a od sebe oddělitelných narativních bloků. Jednotlivé bloky jsou uvozeny formou mezititulků, které plní funkci prostředku překlenujícího časovou mezeru. Film se odehrává v rozmezí necelého týdne, přičemž dva dny mezi úterý a čtvrtkem jsou vynechány jako irelevantní pro vývoj narace. První blok zabírá prostor od úvodu filmu po okamžik, kdy se Ted setká se svým nadřízeným a vyjeví tak, že je ve skutečnosti agentem Scotland Yardu. Druhý blok končí scénou, v níž Verloc píše dopis svému komplicovi, zatímco paní Verlocová a její bratr Stevie si povídají, aniž by tušili, co Verloc chystá. Nejkratší třetí blok se takřka celý odehrává v prostoru kina. Verloc odhaluje Tedovu identitu jako agenta Scotland Yardu. Poslední blok začíná doručením balíčku s bombou a končí odchodem paní Verlocové a Teda od pozůstatků vybuchlého kina.

Bloky nicméně neslouží pouze k časovému vymezení nadcházejícího děje. Každý blok plní rozdílnou funkci. Jejich hlavním účelem je zobrazit proměnu aktivity a rozsahu vědění postav a diváka. Konkrétně se nejvíce soustředí na paní Verlocovou, okolo níž je narace vystavěna a z jejíž pozice je vedena diváková pozornost. Paní Verlocová jako jediná postava ve filmu prochází výraznou změnou postojů. Její manžel Verloc od začátku do konce zůstane sabotérem, akorát se promění závažnost jeho činů (od výpadku světel k – byť nepřímému – zavraždění člověka). Detektiv Ted od začátku do konce zůstane detektivem snažícím se zabránit sabotáži, akorát se postupně promění jeho vztah k paní Verlocové. Bratr paní Verlocové Stevie od začátku do konce zůstane stejný, nezíská nové informace, neodhalí pravou identitu lidí ve svém okolí a nakonec umírá ve výbuchu autobusu zapříčiněném Verlocem.

Paní Verlocová se oproti tomu mění v souladu s tím, jak se proměňuje rozsah jejího vědění. Od naprosté nevědomosti o pravém stavu věci (v prvním bloku) až k uvědomění všech relevantních informací (ve čtvrtém bloku). Je to právě paní Verlocová, která pomáhá vést divákovu pozornost, protože z její pozice je příběh rozvíjen. Se zaměřením na paní Verlocovou souvisí skutečnost, že film v míře mnohem větší než v případě ostatních postav zobrazuje psychická hnutí a emoce paní Verlocové, které dále rozvíjejí naraci a slouží jako katalyzátor nadcházejících událostí.

Abychom lépe porozuměli, jakým způsobem přesně narace prostřednictvím rozsahu vědění a vyprávění z pozice Verlocové vede pozornost diváka, musíme si ujasnit, v jakém bodě filmu *kdo* (která postava filmu, potažmo divák) *co* (množství informací ohledně sabotáže a úmyslech/skutečné identity ostatních postav) ví. Pro lepší odpověď na tuto otázku poslouží následující tabulka, jež opět vychází z dělení filmu na jednotlivé čtyři bloky.

Narativní blok	Verloc	Paní Verlocová	Ted	Stevie	Divák
První blok	Stojí za prvním pokusem o sabotáž	Přichází do kontaktu s Tedem, o Verlocově činnosti nic neví	Vyšetřuje sabotážní činnost, ale Verloca samotného nepodezírá	Zná Teda i Verloca, ani o jednom nezná pravdu	Na konci bloku se dozvídá, že Ted pracuje pro Scotland Yard
Druhý blok	Dostává za úkol nechat vybuchnout bombu v centru Londýna; v obchodě s ptáky se setkává s mužem, který mu dodá bombu	Přijde jí podezřelá skutečnost, že Ted pravidelně chodí do drahé restaurace	Sblíží se s paní Verlocovou a se Steviem, nechává Verloca sledovat svým asistentem	Stejná míra znalostí jako v předchozím bloku	Na rozdíl od Verloca a ostatních ví, že Ted pracuje pro Scotland Yard; na rozdíl od Teda zná detaily plánu sabotáže
Třetí blok	Dozvídá se pravdu o Tedovi díky neobratnému detektivovu pokusu o naslouchávání rozhovoru mezi Verlocem a dalšími zločinci	Verloc jí prozrazuje pravdu o Tedově identitě	Poté, co je přistižen Verlocem a jeho společníky, uvědomuje si, že jeho inkognito bylo prozrazeno	Stejná míra znalostí jako v předchozích blocích	Ted a paní Verlocová stále neznají detaily sabotáže, zatímco divák ano; Verloc neví, nakolik ho Ted podezírá
	Je si vědom, že Ted sleduje kino,	Po Stevieho smrti se dozvídá	Po Stevieho smrti si	Stejná míra znalostí jako	V rozhodující scéně výbuchu

	posílá proto s balíčkem obsahujícím bombu Stevieho	pravdu o Verlocově sabotážní činnosti a zavraždí ho	uvědomuje, že za sabotážemi stojí Verloc, ale místo zatčení Verloca najde mrtvého	v předchozích blocích	na rozdíl od Stevieho ví, že v balíčku s filmovým kotoučem je bomba nastavená na konkrétní čas
--	--	---	---	-----------------------	--

Jak z tabulky jasně vyplývá, jediná postava, jejíž míra vědění zůstává v průběhu celého filmu na stále stejné úrovni, je Stevie. Oproti tomu paní Verlocová prochází vývojem, kdy se od úplné nevědomosti (v prvním bloku) dostává na stejnou úroveň vědění jako divák (v závěrečném bloku). Vedení divákovy pozornosti a rozsahu vedení skrze vyprávění z pozice paní Verlocové se tak stává hlavním funkčním principem filmu, jak blíže uvidíme při podrobné analýze jednotlivých bloků.

4.1 První blok

Rozsah prvního bloku se pohybuje od úvodní scény (slovníková definice slova *sabotáž*) až do okamžiku, kdy Ted dorazí do Scotland Yardu a diváci se dozví, že ve skutečnosti není prodáváč zeleniny, ale detektiv. Tento blok zabírá celkem patnáct minut ze sedmasedmdesáti minutového filmu.

Čtvrt hodinový prostor prvního bloku Hitchcock využívá k několika účelům. Ustanovuje jím klíčový prostor, kde se film bude odehrávat (kino v chudší londýnské čtvrti). Představuje všechny postavy a postupně je charakterizuje. Jako první se setkáme s Verlocem, který se právě dopustil sabotáže. Následuje ho paní Verlocová ve scéně v kině, kdy skupina lidí rozhněvaných z výpadku elektřiny a nemožnosti zhlédnout film vyžaduje nazpět své peníze. Následuje Ted, který se zapojí do konfliktu mezi davem a paní Verlocovou a navzdory nevoli paní Verlocové se jí pokouší pomoci. Jako poslední je představen Stevie v kuchyňské scéně, kdy napřed rozbije talíř a poté tajně ochutná příliš horké jídlo. Podobně jsou ustanoveny základní informace, které se dále budou rozvíjet v následujících třech blocích. Dozvídáme se, že Verloc je sabotér, na konci bloku odhalíme, že Ted je ve skutečnosti detektiv a především zjistíme, že paní Verlocová (ani Stevie) o ničem z Verlocovy sabotérské činnosti neví.

Ačkoliv první blok představí všechny postavy, s nimiž bude film dále pracovat, již nyní se paní Verlocová dostává do popředí. Skrze paní Verlocovou je ustanoven prostor, kde se bude odehrávat většina filmu. Dochází k tomu v již zmíněné scéně, kdy se před potměným kinem shromáždí dav a stěžuje si, že kvůli výpadku elektřiny nemůže zhlédnout film. Tato scéna má hned několik důležitých účelů: a) uvádí paní Verlocovou na scénu; b) představuje Teda, který přispěchá paní Verlocové na pomoc, přičemž sice vyvolá její nelibost, ale později si vyslouží její poděkování, což položí základ jejich pozdějšího vztahu; c) jasně vysvětlí, že paní Verlocová o aktivitě svého manžela neví. Vrací se do domu a na věšáku uvidí oblečení svého manžela. Jde za ním do ložnice a diví se, co Verloc dělá doma. Verloc, který předstírá ospalost, ji přesvědčuje, že venku vůbec nebyl. Paní Verlocová jeho lež přijímá a ptá se, jak postupovat ohledně davu, který chce zpět své peníze. Nevědomost paní Verlocové je primárně nastolena skrze podvodné jednání ostatních postav. Verloc jí napřed lže o tom, že nebyl venku, a Ted po celou dobu předstírá, že se živí prodáváním zeleniny, ačkoliv se na konci bloku přesvědčíme, že tomu tak není. Absence vědění na straně paní Verlocové se znovu projevuje, když se později podivuje nad

tím, že byl Verloc natolik ochotný vrátit lidem peníze, ačkoliv finanční situace rodiny není nejlepší. Verloc jí opět zalže.

Nevědomost paní Verlocové je propojena s dalším důležitým faktorem tvořícím strukturu tohoto bloku. Pomáhá poprvé navodit konflikt, který se později projeví naplno a určujícím způsobem ovlivní vývoj v následujících blocích. Přikloní se paní Verlocová na stranu Verloca nebo Teda? V prvním bloku je odpověď na tuto otázku demonstrována v již zmíněné scéně s vrácením peněz nespokojenému davu. Ted a Verloc k této otázce zaujmají odlišný postoj. Ted tvrdí, že by paní Verlocová neměla peníze vracet. Oproti tomu jí Verloc sdělí, ať peníze vrátí, protože zanedlouho přijde k penězům. Paní Verlocová se nakonec postaví na stranu manžela, protože neví, že za jejich současný problém je zodpovědný právě Verloc, který zapříčinil výpadek proudu. Rovněž paní Verlocová neví, jakým způsobem Verloc plánuje peníze získat (pomocí sabotážní činnosti). Rozsah vědění paní Verlocové se nicméně v dalších blocích prohlubuje a konfliktní situace vyplývající z nutnosti postavit se na jednu či druhou stranu znovu vyvstane.

Pozornost paní Verlocové napříč prvním blokem je vedena několika stylistickými postupy. Nejdůležitější je práce se směrem pohledu, která se projevuje opakovaně. Paní Verlocová přichází do domu během výpadku proudu, v ruce drží baterku. Všimne si manželova oblečení na věšáku, ačkoliv si byla jistá, že je venku. Vychází po schodech a vstupuje do ložnice, kde Verloc leží a předstírá spánek. Jakmile paní Verlocová vstoupí dovnitř stále s baterkou v ruce, Verloc se posadí a zadívá se na ni, oslněn světlem vycházejícím z baterky.



Obrázek nalevo: *Paní Verlocová stoupá po schodech s baterkou v ruce.*

Obrázek napravo: *Verloc po příchodu své ženy předstírá, že se právě probudil.*



Obrázek nalevo: *Verloc je oslněn baterkou své ženy.*

Obrázek napravo: *Paní Verlocová je překvapená, že našla svého manžela doma.*

Pohled na oblečení na věšáku paní Verlocovou dovede do ložnice, což má vedle relativně běžné konverzace s manželem pro diváka vedlejší význam. Divák se díky této scéně dozví, že paní Verlocová neví, co její manžel dělá a očividně mu věří natolik, aby jeho tvrzení nezpochybňovala (na rozdíl od Teda, který se později pozastaví nad Verlocovou očividnou lží ohledně jeho pobytu venku). Protože jsme si vědomi, že Verloc je sabotér zodpovědný za výpadek elektřiny, získáme z této scény mnohem víc informací než paní Verlocová. Víme nejen, že si paní Verlocová není ničeho vědoma, ale rovněž na rozdíl od ní víme, že Verloc je lhář, protože jsme ho viděli přicházet domů a umývat si ruce od písku, což ho identifikovalo jako sabotéra.

Podobně je divákova pozornost kromě práce se směrem pohledu vedena prostřednictvím zvuku. Během konfliktu s diváky si paní Verlocová přeje, aby přišel její manžel. Vyslovení jejího přání je následováno zobrazením Verlocova návratu domů. Verloc se vrací, ohlíží se, jestli ho někdo nesleduje, a vchází do domu zadním vchodem, aby ho nikdo neviděl. Přání paní Verlocové, která neví, co její manžel v danou chvíli dělá, motivuje zobrazení jeho skutečné činnosti, jež divákům poskytne usvědčující informace o Verlocově sabotážní činnosti, když ho vidíme umývat si ruce, čímž se zbavuje důkazů.



Obrázek nalevo: *Paní Verlocová si přeje, aby přišel Verloc...*

Obrázek napravo: *...Verloc se vrací po spáchání sabotáže domů.*

Se Steviem se seznamujeme jako s poslední hlavní postavou v kuchyňské scéně, kdy nešikovný Stevie napřed rozbije talíř a poté si opaří jazyk, když ochutná doposud horké jídlo. Za Stevieho představení je opět nepřímo zodpovědná paní Verlocová, která hovoří se starou posluhovačkou. Posluhovačka říká paní Verlocové, že musí pospíchat za nemocným manželem domů, pročež se o zeleninu postará Stevie. Její promluva stejně jako v případě scény s příchodem Verloca poslouží jako dialogový háček (postup zakončení jedné scény větou nebo konkrétním slovem, které nás připraví na následující scénu),²⁹ díky kterému následuje stříh na Stevieho připravujícího v kuchyni jídlo.



Obrázek nalevo: *Stará posluhovačka zmíní Stevieho...*

Obrázek napravo: *... následně vidíme neobratného Stevieho v kuchyni.*

²⁹ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU. s. 383.

V jiné scéně v prvním bloku je zvuku použito obdobně, tentokrát k vedení pozornosti postav. Stevie se vrací od krámků se zeleninou. Doprovází ho Ted s několika saláty. Zatímco jsou všichni v pokoji (Verloc, paní Verlocová, Ted i Stevie), z otevřeného okýnka se ozve pronikavý ženský křik. Ted okamžitě zpozorní. (Jeho reakce je později vysvětlena, když se ukáže, že je detektiv.) Dostane se mu ubezpečení, že se nikomu nic nestalo, protože výkřik pocházel z právě promítaného filmu.



Obrázek nalevo: *Ted doprovází Stevieho dovnitř.*

Obrázek napravo: *Z okénka se ozve ženský výkřik.*



Obrázek nalevo: *Verloc sdělí Tedovi, že výkřik pocházel z filmu.*

Obrázek napravo: *Ted se rozloučí a odchází.*

Tato zdánlivě nedůležitá scéna má opět několik významů podstatných pro budoucí vývoj. Předně diváky a Teda upozorňuje na přítomnost okénka v místnosti, které bude hrát důležitou roli ve třetím bloku filmu. Zadruhé umožní Tedovi nenápadně konfrontovat Verloca ohledně jeho přítomnosti venku, kterou Verloc podobně jako předtím v rozhovoru se svou manželkou zapře. Zatřetí nás upozorní na Tedovu silnou reakci na výkřik, která je vzápětí vysvětlena, když je prozrazeno, že Ted je detektiv. A začtvrté přivede Teda na scénu, abychom ho po jejím skončení mohli následovat až na Scotland Yard, kde v rozhovoru se svým nadřízeným prozradí svou pravou identitu (detektiv) i úmysly (vypátrat sabotéra a vyšetřit Verloca). Celá scéna je opět motivována chováním paní Verlocové, která zareaguje na Verlocovu stížnost a požádá Stevieho, aby zaběhl do krámku se zeleninou a přinesl salát. Stevie odchází a za chvíli se vrací i s Tedem... V obou případech tak paní Verlocová svým jednáním uvádí do chodu příčinně propojené linie dění, aniž by si toho byla vědoma – na rozdíl od diváka, který má v tuto chvíli k dispozici více informací než paní Verlocová i ostatní postavy.

Práce se zvukem a směrem pohledu jako prostředkem vedení pozornosti diváka i postav se projevuje i v dalších blocích, obzvláště pak ve čtvrtém bloku. Již v prvním bloku má jejich použití své opodstatnění, protože nám poskytuje informace potřebné k tomu, abychom se zorientovali v rozvíjeném příběhu. Scény, v nichž jsou tyto prostředky použity, jsou nicméně vždy motivovány jednáním paní Verlocové, čímž Hitchcock vytváří dvojí pozici – pozici vševědoucího diváka a nevědomé paní Verlocové, která události sice zapříčiňuje, ale již si neuvědomuje jejich pravý význam.

4.2 Druhý blok

Jak jsme viděli v předchozí podkapitole, první blok byl zakončen odhalením Teda jako pracovníka Scotland Yardu. Druhý blok se odehrává během úterý, jak zobrazuje mezititulky oddělující první blok od druhého. Začíná mezititulkem a končí scénou v pokoji, během níž paní Verlocová a Stevie pracují na Stevieho modelu lodě, zatímco Verloc píše vzkaz jednomu ze svých spolupracovníků na sabotáži. Celková délka druhého bloku je přibližně sedmnáct minut, tudíž jde o nepatrný rozdíl oproti prvnímu bloku, který trval patnáct minut.

Pozice diváka oproti všem postavám zůstává stejná. Stále má k dispozici větší rozsah vědění než paní Verlocová, Verloc, Ted i Stevie. Tato skutečnost poskytuje divákům náskok nad postavami, protože znají informace, které jsou postavám neznámé. Nejvíce informací z postav má k dispozici Verloc, ale ani on si například není vědom pravé Tedovy identity. Na rozdíl od diváka v případě pozice paní Verlocové dochází ke změně. Hitchcock pokračuje v postupu nastoleném v předchozím bloku, když: a) paní Verlocové poskytuje indicie, které si nicméně paní Verlocová vykládá nesprávným způsobem, b) pojímá jednání paní Verlocové vyplývající z její nevědomosti o pravém stavu věcí jako katalyzátor událostí, které postupně rozvíjejí naraci.

Co se od prvního bloku nezměnilo, je způsob jednání ostatních postav vůči paní Verlocové. Stále jí lžou a utajují svou pravou identitu (Ted) nebo úmysly (Verloc). Ted pozve paní Verlocovou a Stevieho na oběd do luxusní restaurace. Při příchodu do restaurace Ted tvrdí, že ji nikdy předtím nenavštívil, číšník ho ale přivítá jako starého zákazníka. Paní Verlocová Teda konfrontuje ohledně jeho očividné lži, ale Ted její otázku zamluví a změní téma hovoru. Podobně Verloc v již zmíněné závěrečné scéně tohoto bloku ve společnosti své rodiny píše dopis týkající se sabotáže a jedná, jako by se nic nedělo.

Samotná pozice paní Verlocové se nicméně pozvolna proměňuje, ačkoliv z dostupných informací vyvozuje nesprávné závěry. Místo toho, aby odhalila Tedovu pravou identitu, usoudí, že Ted je synem majitele řetězce obchodů se zeleninou, je na tom finančně docela dobře a v krámku pouze vypomáhá, aby se naučil řemeslu. Jakkoliv Teda odhadne nesprávně, její postoj k němu se promění. Její postoj k Verlocovi oproti tomu zůstává na první pohled nezměněn, stále ho nepodezírá. Během rozhovoru v restauraci však paní Verlocová Tedovi prozradí, že její manželství s Verlocem je založeno hlavně na tom, že Verloc je laskavý ke Steviemu.

Zapamatujeme-li si tuto zdánlivě nepodstatnou větu pronesenou během poklidné scény obědu v restauraci, poskytne to zcela nový kontext chování paní Verlocové ve čtvrtém bloku filmu, kdy svého manžela zavraždí po zjištění, že je zodpovědný za Stevieho smrt.

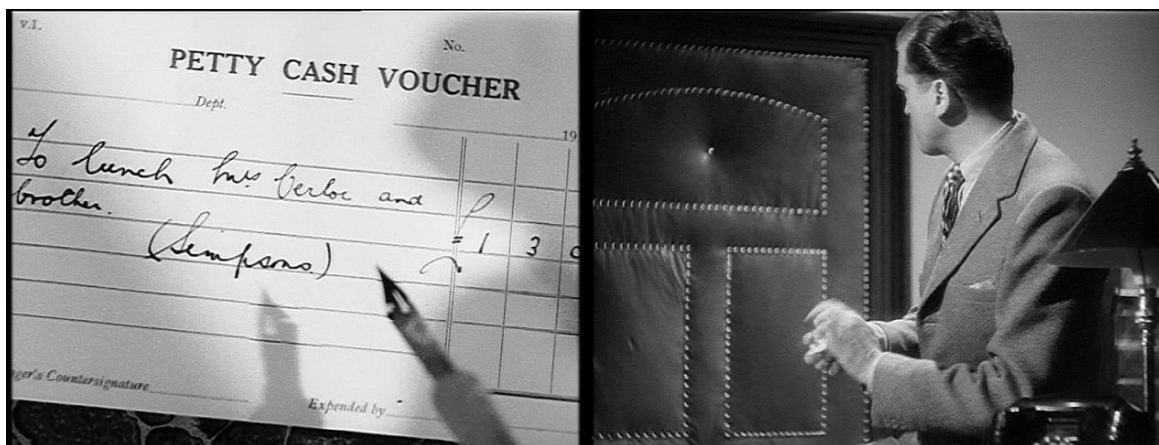
Posun v rozsahu vědění paní Verlocové je v tomto bloku motivován primárně vedlejšími postavami. Důležité informace jsou odhalovány v rozhovorech s vedlejšími postavami, které vystupují pouze v jediné scéně a znovu se již s nimi nesetkáme. Jde o číšníka v restauraci, který Teda přivítá jako starého známého, a tak vyvolá na straně paní Verlocové podezření, že Ted není tím, kým se jeví být. Podobně funguje scéna v akváriu, kdy se Verloc setká se svým nadřízeným, který ho zkritizuje za předchozí nepodařený pokus o sabotáž – výpadek proudu, který v obyvatelech Londýna místo hrůzy vyvolal smích – a následně mu zadá mnohem závažnější úkol, který Verloc musí splnit, chce-li dostat zaplacen. Finanční situace Verloca a jeho rodiny je závažná, jak jsme zjistili již v předchozím bloku, kdy paní Verlocová při výpadku světel pronesla, že nemají na to vrátit návštěvníkům kina peníze. Během rozhovoru v akváriu je tato informace pro jistotu připomenuta, když Verloc muži připomene, že zná jeho pozici. K paní Verlocové se vracíme v následující scéně v restauraci. Vypráví Tedovi, že přijeli z Ameriky, protože jim jejich podnik nepřinášel příliš mnoho peněz, načež Ted usoudí, že v Británii to rovněž není nejlepší a paní Verlocová mu jeho předpoklad nevyvrací. Efekt tohoto bloku je tak dvojitý – paní Verlocová navazuje bližší kontakt s Tedem, a Verloc dostává zadaný úkol, který později povede k jeho i Stevieho smrti.

Konflikt nastolený v předchozím bloku – na čí stranu se nakonec paní Verlocová postaví, na stranu Teda nebo Verloca? – zůstává nevyřešený, ačkoliv došlo k posunu v postoji paní Verlocové. Paní Verlocová se přibližuje Tedovi, ale svému manželovi doposud věří. Když Verloc v přítomnosti paní Verlocové a Stevieho píše svůj dopis, paní Verlocová si toho nevšímá a uvolněně si povídá se Steviem.

Oproti předchozímu bloku, který byl koncentrován převážně v prostoru kina, aby mohl Hitchcock představit všechny důležité postavy, se v druhém bloku rozšiřuje okruh lokalit důležitých pro vývoj narace. Využití nových lokací není samoúčelné, ve všech případech je kauzálně motivované. Verloc potkává v akváriu svého nadřízeného a je mu vysvětleno, co musí udělat, má-li dostat peníze (umístit bombu na náměstí Picadilly). Zmínky o náměstí Picadilly Hitchcock využije tak, aby následující scénu zasadil na náměstí Picadilly. Ted potká paní Verlocovou se

Steviem a pozve je na jídlo do luxusní restaurace. Význam této scény jsme již rozebírali výše. Třetí novou důležitou lokací je obchod s ptáky, kam Verloc na doporučení svého nadřízeného dorazí, aby si od prodavače nechal vyrobit bombu. Tato scéna má opět několik významů. Verloc se dohodne ohledně způsobu předání bomby a technických detailů. Ukáže se, že Verloc je pod dohledem, neboť po jeho odchodu z obchodu Hitchcock zobrazí Tedova asistenta Hollingsheada, který na Verloca čeká před obchodem, aby ho mohl sledovat. A konečně představuje vedlejší postavu, jejíž přítomnost ve čtvrtém bloku bude mít důležitý dopad na zbývající živé postavy – paní Verlocovou a Teda – neboť výbuch kina zapříčiněný prodavačem a výrobcem bomb v jedné osobě paní Verlocové zabrání, aby se přiznala k vraždě manžela a zároveň zničí důkazy o jejím zločinu.

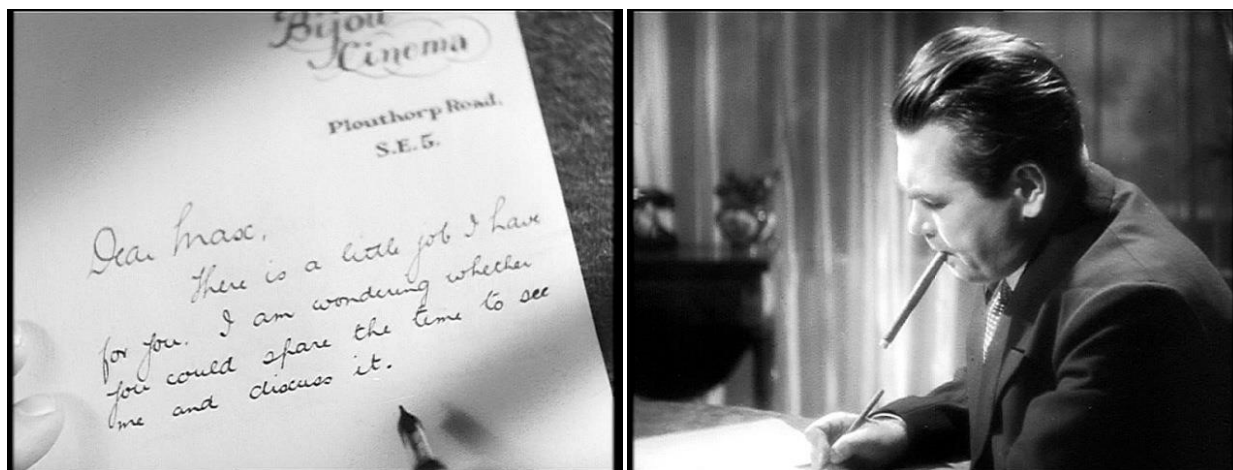
K vedení pozornosti postav a paní Verlocové Hitchcock využívá obdobné postupy jako v prvním bloku i napříč zbytkem filmu. Novou scénu v nejednom případě navozuje použitím detailu, který slouží k vytváření podobností a zároveň odlišností mezi postavami. Po jídle Teda s paní Verlocovou a Steviem v restauraci vidíme detail účtu za oběd, který Ted na Scotland Yardu vypisuje. Po vypsání účtu ale zaváhá a nakonec ho roztrhá, což naznačuje, že zájem Teda o paní Verlocovou není čistě pracovní a netýká se jen podezření na jejího manžela. Jinak řečeno, vztah Teda k paní Verlocové se postupně mění. Pokud by divák tyto informace nevyčetl z Tedova jednání, Hitchcock mu Tedovy pohnutky v následující scéně vysvětlí i verbálně. Ted po roztrhání účtu vejde ke svému nadřízenému a začne ho přesvědčovat, že paní Verlocová není do případné kriminální aktivity svého manžela zapojena. Nadřízený se Teda ptá, jestli je paní Verlocová krásná žena, a Tedova defenzivní odpověď dosvědčí, že ho paní Verlocová zaujala.



Obrázek nalevo: Ted vypisuje účet za oběd s paní Verlocovou a Steviem...

Obrázek napravo: ... následně se ale zarazí, účet zmuchlá a zahodí.

Závěrečná scéna bloku je zahájena stejným způsobem. Vidíme detail na rozepsaný dopis, aniž bychom věděli, kdo ho píše. Teprve poté spatříme, že jde o Verloca. Verloc v psaní dopisu pokračuje i po příchodu paní Verlocové a Stevieho, kteří pracují na Stevieho modelu lodě a povídají si. Zatímco by tedy obdobný začátek scény mohl naznačovat podobnost mezi Tedem a Verlocem (oba se dopouštějí klamu vůči paní Verlocové), následující rozdílná reakce obou mužů (Ted účet roztrhá, zatímco Verloc dopis píše i v přítomnosti své rodiny) naznačuje jejich rozdílné povahy a Verlocovo odhodlání sabotáž uskutečnit. Nejde nicméně o jedinou paralelu mezi Verlocem a Tedem rozpracovanou ve filmu: oba jednají jako svého druhu otcovské figury během jídelních scén (Ted v restauraci, Verloc doma).³⁰ O to výraznější je pak následná změna, kterou paní Verlocová prochází, když si uvědomí Tedovy a Verlocovy pravé úmysly, které ji přimějí přiklonit se na stranu jednoho z nich. Podobnosti mezi policistou a zločincem představují významný motiv Hitchcockovy tvorby (objevilo se již v Hitchcockových raných filmech *Příšerný host* a *Její zpověď*).³¹



Obrázek nalevo: Verloc píše dopis ohledně připravované sabotáže.

Obrázek napravo: Stevie promluví, načež se ukáže, že Verloc píše dopis v přítomnosti rodiny.

Obě scény (Ted vypisuje účet, Verloc píše dopis) jsou motivovány jednáním paní Verlocové. Ted roztrhá účet v návaznosti na fakta, která mu paní Verlocová prozradila. Verloc píše dopis v přítomnosti rodiny, aby jeho chování nezbudilo u manželky a Stevieho podezření. Paní Verlocová tak opět nevědomky ovlivňuje chování postav ve svém okolí, aniž by si stejně jako

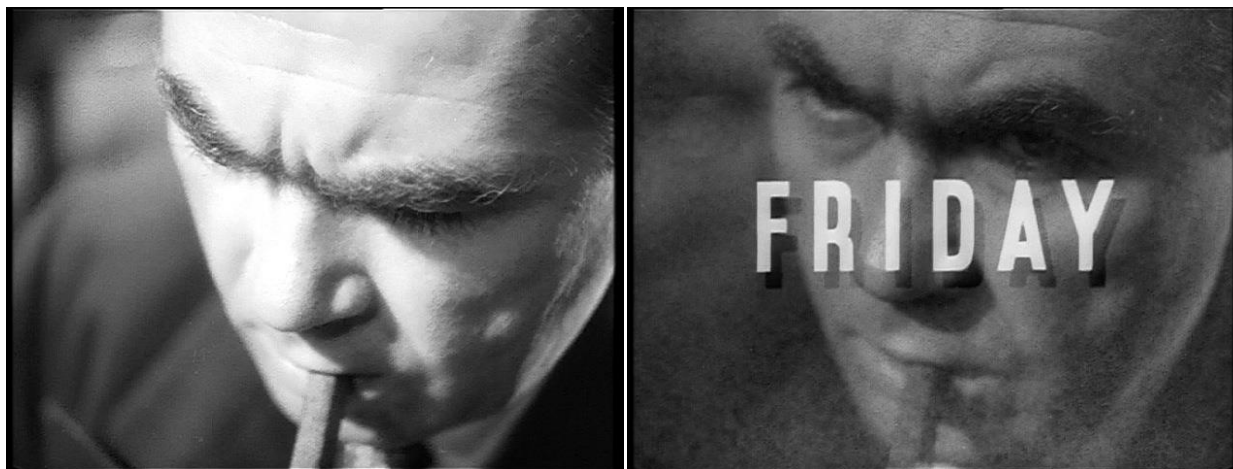
³⁰ Srov. Osteen, Mark (2000): 'It Doesn't Pay to Antagonize the Public': Sabotage and Hitchcock's Audience. *Literature Film Quarterly*, č. 28, s. 261.

³¹ Srov. Cohen, Paula Marantz (1994): The ideological transformation of Conrad's *The Secret Agent* into Hitchcock's *Sabotage*. *Literature Film Quarterly*, č. 22, s. 200.

v předchozím bloku byla vědoma pravdy. Díky tomu mají obě scény dvojí význam, stejně jako například rozhovor v jídelně v prvním bloku. Hitchcock opakovaně bere všední okamžik a dodá mu nový rozměr, o němž však postavy na rozdíl od diváků doposud nevědí. Z pozice paní Verlocové se jí Ted vyptává, protože se o ni zajímá nebo chce být přátelský. Divák má nicméně k dispozici širší rozsah vědění než paní Verlocová (ví, že Ted je detektiv), a tak Tedovy otázky chápe jako to, čím doopravdy jsou – zjišťování informací o Verlocovi jako podezřelém. Scéna s Verlocem píšícím dopis je podobně dvojznačná s ohledem na rozdílné pozice paní Verlocové a diváka. Paní Verlocová si neuvědomuje, že se v její přítomnosti odehrává něco špatného a povídá si se Steviem, jako kdyby se nic nedělo. Divák si je oproti tomu vědom, že Verloc plánuje sabotáž, což Hitchcockovi umožňuje Stevieho nevinnému povídání o gangsterech dodat další význam. Stevie hovoří o tom, co mu řekl Ted. Gangsteři dle Tedova mínění nejsou ani zdaleka tak děsiví, jak si lidé myslí. Někteří z nich vypadají úplně obyčejně... jako paní Verlocová a Stevie a Verloc. Ačkoliv hovoří Stevieho, kamera sleduje Verloca ponořeného do psaní dopisu a postupně se k němu během Stevieho monologu o obyčejně vypadajících gangsterech přibližuje. Teprve až Stevie domluví, Verloc zvedne zrak a detail na jeho zachmuřenou tvář je posledním záběrem předcházejícím zahájení třetího narativního bloku.



Obrázek nalevo i napravo: *Stevie hovoří o gangsterech, zatímco sledujeme Verloca píšícího dopis.*



Obrázek nalevo: *Jak se Stevieho monolog blíží ke konci, přibližuje se i Verlocova tvář.*

Obrázek napravo: *Teprve když Stevie domluví, Verloc dopíše a vzhledne. Plánování sabotáže je tímto ukončeno a může se přejít k dalšímu bloku.*

Scéna se psaním dopisu dokazuje, jak Hitchcock kombinuje práci s obrazem i zvukem, aby posunul vyprávění a vedl divákovu pozornost. Práce se zvukem je v přítomná i v dalších scénách a motivuje přesuny mezi jednotlivými lokacemi. Nadřízený říká Verlocovi během schůzky v akváriu, že bomba vybuchne na náměstí Picadilly, načež vidíme v subjektivně pojaté sekvenci výbuch náměstí jako obraz v akváriu. Vzápětí se ocitáme na skutečném náměstí Picadilly, kde paní Verlocová se Steviem potkává Teda. Ted ve Scotland Yardu přečte adresu obchodu, kam šel Verloc. Následující scéna se odehrává v obchodě a zobrazuje Verloca, který vyhledá výrobce bomb a domlouvá se s ním na způsobu realizace sabotáže. Nevědomým katalyzátorem této scény je opět paní Verlocová. Ted dostane lístek s adresou od svého nadřízeného, kterého šel konfrontovat kvůli paní Verlocové poté, co s ní hovořil v restauraci. Paní Verlocová tak propojuje rozdílné pozice více postav a divákovi poskytuje širší rozsah vědění, než jaký mají k dispozici všechny postavy – včetně paní Verlocové samotné.

4.3 Třetí blok

Třetí blok vykazuje podobnosti s prvním blokem. Opět je z velké části zasazen do prostoru kina. S délkou necelých osm minut je nicméně výrazně kratší než oba předchozí bloky (porovnejme s prvním blokem o délce patnáct minut a druhým blokem dlouhým sedmnáct minut). Třetí blok se odehrává v pátek, tedy den po událostech minulého bloku zasazených do čtvrtka. Je zahájen scénou, kdy za Verlocem do kina přicházejí muži, s nimiž se chce Verloc domluvit na sabotáži. Závěrečná scéna bloku zobrazuje rozhovor Verloca s manželkou. Blok je rozdělen na několik scén, které dohromady vytváří komplexní a ucelenou strukturu.

Jeho hlavním účelem je rozšíření rozsahu vědění paní Verlocové, která začíná procházet postupnou změnou postoje, kdy v závěrečné scéně bloku se poprvé projevuje její podezření vůči manželovi. Začíná si být vědoma, že jí něco tají, ačkoliv dosud na rozdíl od diváka neví, o co přesně jde.

V předchozím bloku došlo k posunu v postoji paní Verlocové vůči Tedovi poté, co si uvědomila, že jí Ted zalhal o své skutečné pozici. Paní Verlocová následně rozvíjela hypotézy o Tedově zaměstnání, které byly nicméně chybné. V tomto bloku si obdobným způsobem uvědomí, že jí Verloc neříká pravdu. Nicméně ho na rozdíl od Teda nekonfrontuje a svoje podezření zanechá nevyslovené. V důsledku toho si pro změnu Verloc na rozdíl od Teda neuvědomí, že ho paní Verlocová podezírá, a tak nadále postupuje ve svém plánu.

Pro detailní analýzu struktury třetího bloku a posunu rozsahu vědění paní Verlocové se podívejme na každou jednotlivou scénu zvlášť. V první scéně paní Verlocová prodává lístky do kina. Přijde muž shánějící se po Verlocovi. Paní Verlocová ho pošle dál. Za chvíli přijde druhý muž, kterého paní Verlocová rovněž pošle dál. Ted příchod mužů sleduje. Když si paní Verlocová všimne, že se dívá směrem k ní, vymění si s ním úsměv.

Na tuto scénu můžeme nahlížet dvojím způsobem. V tomto bodě vyprávění máme k dispozici stále širší rozsah vědění než paní Verlocová. Tedovo chování a jeho sledování dění před kinem tudíž chápeme jako sledování podezřelých mužů, součást Tedova zaměstnání jako detektiva. Paní Verlocová si oproti tomu myslí, že se na ni Ted dívá, protože má o ni zájem, jak dosvědčuje její úsměv, který mu věnuje, když si všimne, že hledí jejím směrem.



Obrázek nalevo: *Muž se ptá po Verlocovi.*

Obrázek napravo: *Ted předstírá, že pracuje, zatímco sleduje dění před kinem.*



Obrázek nalevo: *Paní Verlocová si všimne Tedova pohledu, usměje se na něj.*

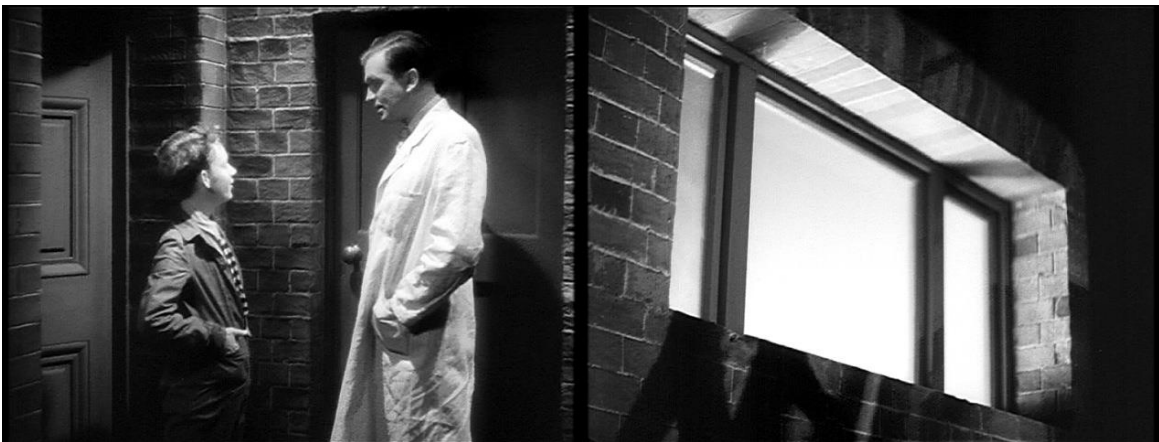
Obrázek napravo: *Stále usměvavá paní Verlocová posílá dovnitř dalšího Verlocova návštěvníka.*

Ted se následně rozhodne muže sledovat. Předstírá, že ho zaujal plakát na právě promítaný film. Po domluvě s paní Verlocovou Ted bez placení vchází do kina. Domluva mezi Tedem a paní Verlocovou se zcela obejde beze slov, rozhovor je rozvíjen návazností pohledu a gestikulací. Ted se chvíli dívá na plátno, ale poté projde kolem řad návštěvníků do zadní části kina, kde jsou obytné prostory Verlocových. Vzadu se chce nepozorovaně rozhlédnout, ale narazí na Stevieho. Ted otevře dveře vedoucí k zadní části plátna a Stevie ho následuje. Ted ukáže na okénko do obývacího pokoje, které jsme již viděli v prvním bloku. Šlo o scénu, v níž Ted přinesl Verlocovým salát a kvůli výkřiku z plátna si okénka poprvé všiml. Stevie mu danou událost ještě připomene. Ted předstírá, že chce Verloca překvapit, vyšplhá se k okénku, pootevře ho a začne odposlouchávat, zatímco Stevie dole pobaveně přihlíží.



Obrázek nalevo: Ted využije plakát na právě promítaný film jako záminku pro vstup do kina.

Obrázek napravo: Ted prochází uličkou podél diváků do zadní části kina.



Obrázek nalevo: Ted se rozhlíží vevnitř, ale narazí na Stevieho.

Obrázek napravo: Stevie Teda dovede k okýnku vedoucímu do obývacího pokoje.



Obrázek nalevo: Ted pootevře okénko, aby mohl odposlouchávat Verloca a jeho návštěvníky.

Obrázek napravo: Stevie přihlíží, aniž by znal Tedovy pravé úmysly.

Ve scéně se Steviem je použita stejná strategie jako v případě předchozí scény s paní Verlocovou před kinem. Divák si je vědom Tedových pravých úmyslů – dozvědět se, o čem Verloc a jeho návštěvníci hovoří – ale Stevie o ničem neví.

V obývacím pokoji Verloc a jeho návštěvníci mezitím rozebírají zítřejší sabotáž. Jeden z mužů si povšimne Tedovy ruky visící z okénka a změní téma hovoru. Muž vtáhne Teda dovnitř. Ted se omluví a odejde. Po jeho odchodu jeden z mužů prozradí, kým Ted doopravdy je. Muži konfrontují Verloca, následně rychle odejdou a Verloc na sabotáž zůstane sám.



Obrázek nalevo: *Ted si všimne muže, kterého v minulosti zatkl.*

Obrázek napravo: *Muž okamžitě Teda pozná, a jeho identitu následně prozradí Verlocovi, čímž je Tedovo inkognito narušeno.*

Hitchcock využívá detailu a směru pohledu k vedení pozornosti diváka i postav. Záběr na Tedovu ruku visící z okénka gangsterovi prozradí, že jsou odposloucháváni. Výměna pohledů mezi Tedem a jedním z mužů má trojí význam: a) Ted si uvědomí, že se právě prozradil, b) muž ví, že by nyní bylo riskantní se na Verlocově sabotáži podílet, protože jsou sledováni, a c) divák z pohledů mezi Tedem a mužem pochopí, že se něco děje, což je vzápětí po Tedově odchodu potvrzeno, když muž Verlocovi a ostatním ze skupinky sdělí, že Ted je ve skutečnosti detektiv Scotland Yardu.

Verloc ihned po odchodu mužů jde za svou ženou, vyptává se jí na její včerejší oběd s Tedem a řekne jí, co se právě dozvěděl. Paní Verlocová se podivuje nad tím, proč by měl Ted Verloca sledovat. Verloc jí zalže, když řekne, že ho Ted pravděpodobně sleduje kvůli jednomu z mužů,

kteří ho přišli navštívit. Paní Verlocová se nabídne, že s Tedem promluví, ale Verloc ji zarazí a jde s ním promluvit sám. Paní Verlocová ho sleduje a vypadá udiveně.



Obrázek nalevo: *Paní Verlocová se podivuje nad důvodem Tedova chování, Verloc jí zalže.*

Obrázek napravo: *Paní Verlocová svého muže vyprovází pohledem, když jde konfrontovat Teda.*

Verloc mluví s majitelem krámků se zeleninou, který mu sdělí, že Ted již odešel. Verloc se ho ptá, jestli neví, proč ho Ted sledoval, ale majitel mu to není schopen sdělit, takže Verloc odchází a vrací se zpět ke své ženě, která mu předává poštu. Přečte vzkaz od svého nadřízeného, zatímco ho paní Verlocová sleduje a její výraz naznačuje počínající nedůvěřivost.



Obrázek nalevo: *Verloc dostane vzkaz ohledně sabotáže.*

Obrázek napravo: *Paní Verlocová svého manžela sleduje, zatímco si čte vzkaz.*

Během krátkého bloku o délce osmi minut se tak pozice paní Verlocové z naprosté nevědomosti přesune k mnohem širšímu rozsahu vědění. Paní Verlocová již zná Tedovo povolání, ví, že jí lhal, a rovněž si uvědomuje, že Verloc se pravděpodobně zapletl do něčeho nezákonného. Obdobně jako v předchozích dvou blocích je paní Verlocová obelhávána (ze strany Teda i Verloca), ale v následujícím bloku díky informacím získaným na konci bloku třetího již její jednání bude motivováno příklonem ke straně zákona (Ted) namísto zločinu (Verloc). Účelem této strukturně ucelené scény je tak především paní Verlocové poskytnout dostatek informací, aby se v příštím bloku z dosavadního nevědomého činitele mohla stát aktivní postavou.

4.4 Čtvrtý blok

Čtvrtý blok je z celého filmu nejdelší. Svou délkou třicet osm minut překonává první (patnáct minut), druhý (sedmnáct minut) i třetí (osm minut). Začíná doručením balíčku s bombou a končí odchodem Teda s paní Verlocovou od pozůstatků zničeného kina. Jak již bylo naznačeno v minulé podkapitole, díky rozšiřování rozsahu vědění se paní Verlocová z nevědomého činitele, jehož chování ovlivňovalo ostatní postavy (Ted, Verloc) a motivovalo jejich další kroky, postupně stává aktivní postavou. Na začátku tohoto bloku si je paní Verlocová vědoma Tedovy pravé identity, stejně jako skutečnosti, že Ted pravděpodobně vyšetřuje jejího manžela. Nezná Tedovy motivy, takže i když tuší, že Verloc pravděpodobně něco udělal, stále stojí na jeho straně. Ukazuje se to v první scéně, kdy dovnitř přinese balíček s bombou. Verloc jí řekne, že jde o dva ptáčky pro Stevieho, načež mu paní Verlocová říká, že když je hodný na Stevieho, je hodný i na ni. Jde o rozvedení jejího postoje z druhého bloku filmu, kdy z jejího rozhovoru s Tedem během obědu v restauraci vyplynulo, že manželství s Verlocem se zakládá především na jeho laskavosti vůči Steviemu. Verlocův dárek pro Stevieho na okamžik rozptýlí podezření paní Verlocové, která uvěří Verlocově výmluvě a odchází z obývacího pokoje, aby zavolala Stevieho. Tím poskytne Verlocovi prostor k otevření balíku a objevení zabalené bomby.

Ptáčci jako dárek pro Stevieho mají více významů. Jednak slouží jako gesto, které paní Verlocovou na chvíli utvrdí o manželově bezúhonnosti, a rovněž motivují vzkaz, který Verloc dostane od komplice a jenž sděluje: !Pamatuj, že ptáčci zazpívají v 1.45.“ Pro Verloca i diváka vytváří deadline výbuchu, což vytvoří prostředek budování napětí ve scéně výbuchu v autobuse.



Obrázek nalevo: *Paní Verlocová přinese balíček a komentuje Verlocovu laskavost ke Steviemu.*

Obrázek napravo: *Po odchodu paní Verlocové ale Verloc otevírá zásuvku na kleci...*



Obrázek nalevo: ... vytahuje balíček s bombou...

Obrázek napravo: ... a čte vzkaz ohledně času výbuchu.

Paní Verlocová Stevieho nachází ho s Tedem. Po Stevieho odchodu si s Tedem vyjasňuje jeho předchozí obelhávání, ten jí nepřímo vyznává lásku, ale ona stále hájí svého manžela. Ukazuje se, že paní Verlocová ani Ted si nejsou jistí Verlocovým zapojením do sabotáže – na rozdíl od diváka, který ví již od začátku filmu, co Verloc plánuje, a sleduje jeho chování z jiné pozice než ostatní postavy. Hitchcock se přitom vrací k postupu z předchozích bloků. Ted řekne pravdu o podezření z účasti Verloca na sabotáži a připomene výpadek proudu, který proběhl v prvním bloku filmu. Paní Verlocová se ovšem vzpírá Tedovi uvěřit s tím, že Verloc je nejneškodnější osoba na světě. Svou obhajobu zakončuje slovy: „Neublížil by ani...“, kdy následuje střih na Verloca chystajícího se doručit bombu. Nejde o první příklad nápadité práce se zvukem v *Sabotáži*, stejně jako jeho použití za účelem změny perspektivy z jedné postavy na jinou.



Obrázek nalevo: Paní Verlocová brání svého manžela před Tedovým obviněním ze sabotáže...

Obrázek napravo: ... zatímco Verloc se chystá spáchat sabotáž.

Střih na Verloca nám umožňuje sledovat jeho činnost probíhající ve stejném časovém horizontu jako rozhovor Teda a paní Verlocové. Verloc se chystá vyjít do sálu, ale uslyší hlasy hovořící dvojice a sleduje je zpoza závěsu. Přemýšlí o alternativním způsobu doručení bomby na místo, když uslyší pískání Stevieho, který si hraje v jiné místnosti s ptáčky. A právě Stevieho pískání Verlocovi vnukuje nápad poslat s bombou Stevieho.



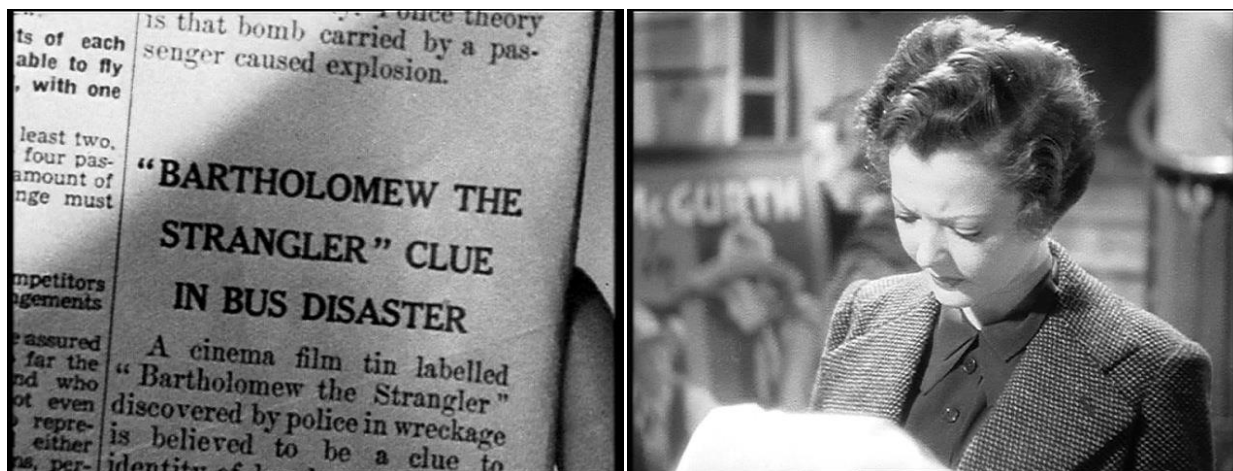
Obrázek nalevo: *Verloc si povšimne Tedovy přítomnosti...*

Obrázek napravo: *...a při pohledu na balík mu dojde, že bude muset zvolit jiný způsob doručení.* Stevie při odchodu mívá svou sestru a Teda. Ted si povšimne filmového kotouče s názvem filmu „Bartholomew the Strangler“ (*Škrtič Bartoloměj*) a krátce se Steviem o filmu hovoří. Na jejich rozhovor se naváže v pozdější scéně, kdy Ted mezi troskami vybuchlého autobusu objeví ohořelý právě tento kotouč. Nálezu si všimnou noviny, které o kotouči v troskách informují... a jejich článek si přečte paní Verlocová, která rozpozná název filmu stejně jako Ted.



Obrázek nalevo: *Ted si prohlíží kotouč s filmem “Bartholomew the Strangler”.*

Obrázek napravo: *Ten později Ted nalézá mezi zbytky autobusu, a tak si uvědomí, co se stalo.*



Obrázek nalevo: *Pani Verlocová se v novinách dočte o výbuchu*

Obrázek napravo: *Díky zmínění filmového kotouče pochopí, že je její bratr mrtvý.*

Právě Stevieho odchodem z kina je přitom zahájena sekvence okázale pracující s napětím, kvůli níž bývá *Sabotáž* řazena mezi thrillerový žánr, ačkoliv většinu filmu postavám nehrozí opravdové nebezpečí, jak jsme mohli doposud vidět. Stevieho cesta je rozdělena do několika úseků, přičemž se mu do cesty staví překážky. V důsledku toho má Stevie stále větší zpoždění a jeho stoupající nervozita, že nestihne balík doručit do okamžiku, který mu kladl na srdce Verloc (nejpozději v 1:30), se zásluhou Stevieho nevědomosti přenáší i na diváka, který má ovšem k dispozici širší rozsah vědomostí než Stevie, protože zná pravý důvod deadline a pravý čas výbuchu. Sekvenci na chvíli přeruší rozhovor (spíše výslech) Verloca, za nímž přijde Ted, ale vzápětí se vracíme zpět k Steviemu a nevzdálíme se od něj až do okamžiku výbuchu.

Stevieho jeho cesta vede napříč několika různými lokacemi. Jejich volba není samoúčelná, soustředění v případě tohoto filmu spočívá nikoliv na prostředí samotném, nýbrž na akci, která je v daném prostředí rozvíjena. Stevie se napřed ocitne na rušném tržišti, kde jeho pozornost upoutá muž předvádějící nové hygienické přípravky. Stane se nedobrovolným účastníkem demonstrace přípravků, když si ho muž vybere z davu přihlížejících lidí a předvádí na Steviem nejdříve zubní pastu a následně přípravek na vlasy.



Obrázek nalevo: *Stevie se nechá rozptýlit prodavačem hygienických přípravků...*

Obrázek napravo: *... a stane se jeho nedobrovolným pomocníkem, což ho ještě více zdrží.*

Stevie se znovu nechá rozptýlit zbožím na trhu. Na rozdíl od nevědomého Stevie nám narace nedovolí zapomenout na časovou lhůtu. Napětí vytváří nejenom stříhem na detailní záběr balíčku obsahujícího bombu, ale rovněž využitím doprovodné hudby, která se znovu ozve během Stevieho jízdy v autobuse.

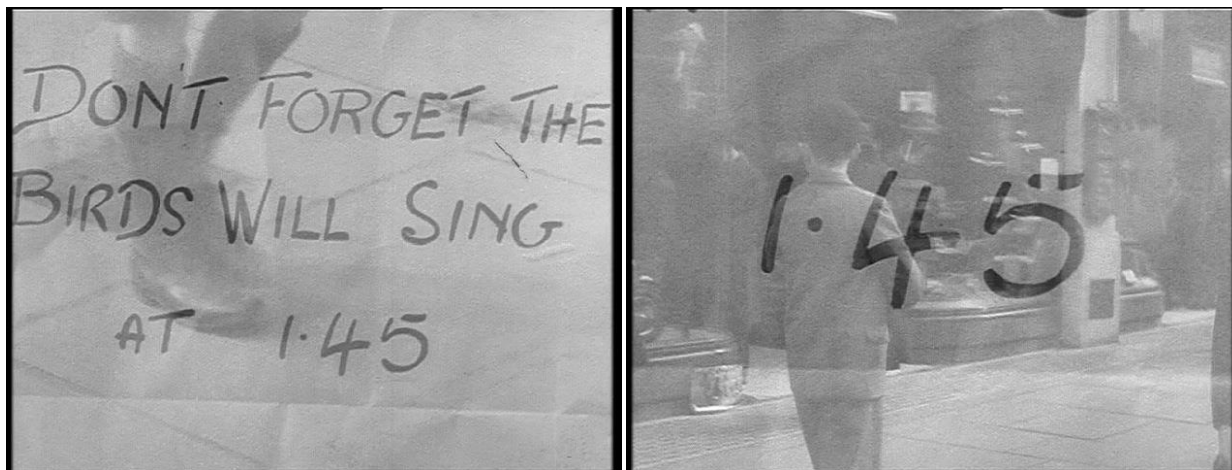


Obrázek nalevo: *Stevieho upoutá zboží na trhu...*

Obrázek napravo: *... ale divákova pozornost je využitím detailu směřována jinam.*

Hitchcock dále připomíná blížící se naplnění deadlinu prostříhem na vzkaz „Don't forget the birds will sing at 1.45“ (Nezapomeň, že ptáčci zazpívají v 1.45), který Verloc dostal spolu s bombou na začátku tohoto bloku, což je ze strany filmu vzácný příklad sebeuvědomělé narace

(další takový příklad můžeme pozorovat na samém začátku filmu v prvním bloku, kdy Hitchcock zobrazuje slovníkovou definici termínu *sabotáž*, čímž předznamenává budoucí dění ve filmu). Vzkaz se prolíná se záběry na Stevieho, který prochází jednotlivými ulicemi.



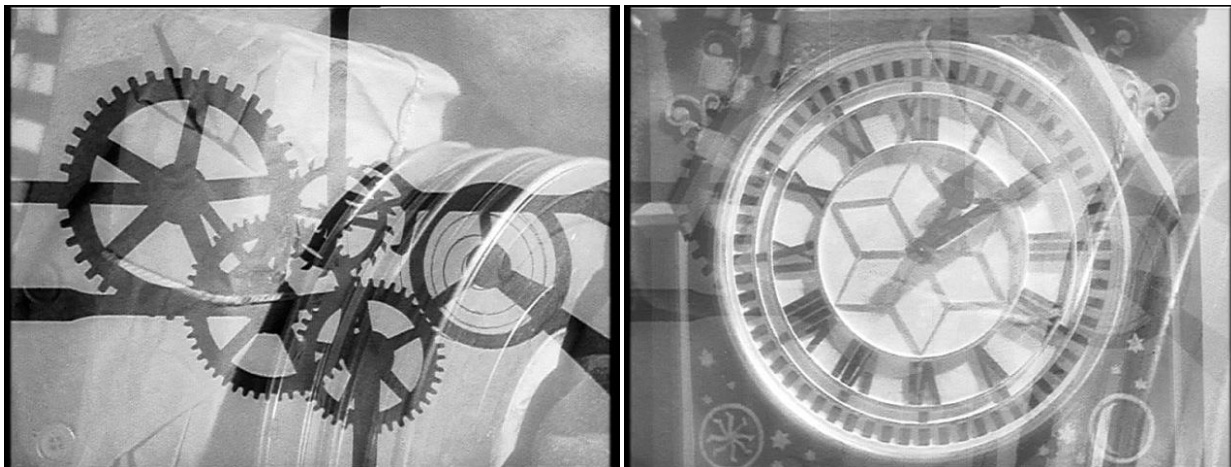
Obrázek nalevo i napravo: *Vzkaz doplňující zobrazení Stevieho cesty udržuje diváka v trvalém napětí díky připomínání deadlinu.*

Další zdržení představuje příjezd starosty, na něhož čekají davy lidí. Stevie se napřed obtížně prodírá mezi lidmi a když se pokusí přejít silnici a pokračovat v cestě, je zastaven policistou a je mu znemožněno jít ihned dál. Stevie se nakonec nechá zlákat probíhající podívanou a fascinovaně ji sleduje. Podobně jako ve scéně na tržišti Hitchcock střídavě střihne na balík s bombou a nově i na hodiny, které ukazují ubíhající čas. Stevieho nevědomost trvá, divák nicméně ví, že okamžik výbuchu se blíží.



Obrázek nalevo: *Stevie přihlíží průvodu...*

Obrázek napravo: *... aniž by si byl vědom, že v balíčku přenáší bombu.*



Obrázek nalevo i napravo: *Okamžik výbuchu se nicméně blíží, což narace divákovi připomíná opakovanými záběry na hodiny.*

Stevie se následně rozhodne si cestu zkrátit a nastoupí do autobusu. Napětí je dále udržováno díky způsobu stříhu, samotnému obsahu scény a samozřejmě divákovu rozsahu vědění, který je nadřazený tomu Stevieho. Během této přes dvě minuty dlouhé sekvence Hitchcock použije třicet osm záběrů³², jejichž účelem je udržet napětí na stejné úrovni jako v předchozích scénách na tržišti a na ulicích.

Stevie v autobuse usedne vedle postarší dámy a začne si hrát s jejím psíkem. Jeho chování napomáhá udržovat napětí, protože je očividně nervózní, že nestíhá slíbený čas doručení.



Obrázek nalevo: *Stevie si sice hraje se psíkem...*

Obrázek napravo: *... ale vzápětí se nervózně rozhlíží.*

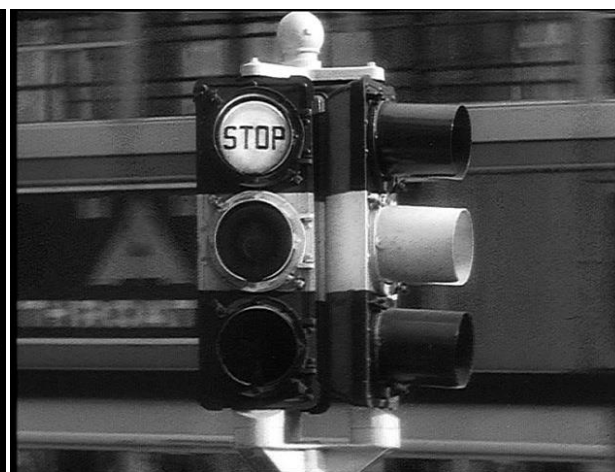
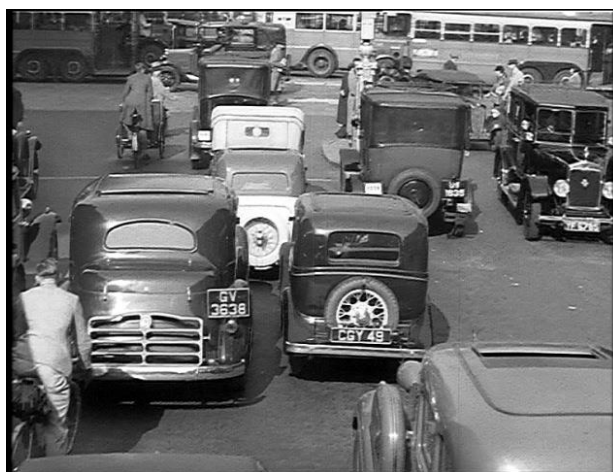
³² Osteen, Mark (2000): 'It Doesn't Pay to Antagonize the Public': Sabotage and Hitchcock's Audience. *Literature Film Quarterly*, č. 28, s. 262.

Stevieho nervozita se přenáší i na diváka, který má oproti Steviemu výhodu. Ví, že pokud Stevie včas nedojede na dané místo, stane se něco horšího, než že balíček doručí pozdě. Podobně jako během scény průvodu starosty Hitchcock během jízdy v autobuse střídá záběry na Stevieho se záběry hodin a pohybujících se ručiček. Dalším důležitým prostředkem k udržení napětí je použití doprovodné hudby, která zazněla již během scény na trhu, kde si Stevie prohlížel vystavené zboží. Kombinace tikání hodin, které je součástí hudebního podkresu, opakovaných záběrů na hodiny, detailů na balík s bombou ležící vedle Stevieho, kolonu dopravních prostředků, semafor, na němž svítí „stop“, a Stevieho očividná nervozita a netrpělivost udržuje diváka v napětí navzdory bezvýhodnosti situace, v níž se Stevie ocitl.



Obrázek nalevo: *Hitchcock udržuje napětí střihem na hodiny...*

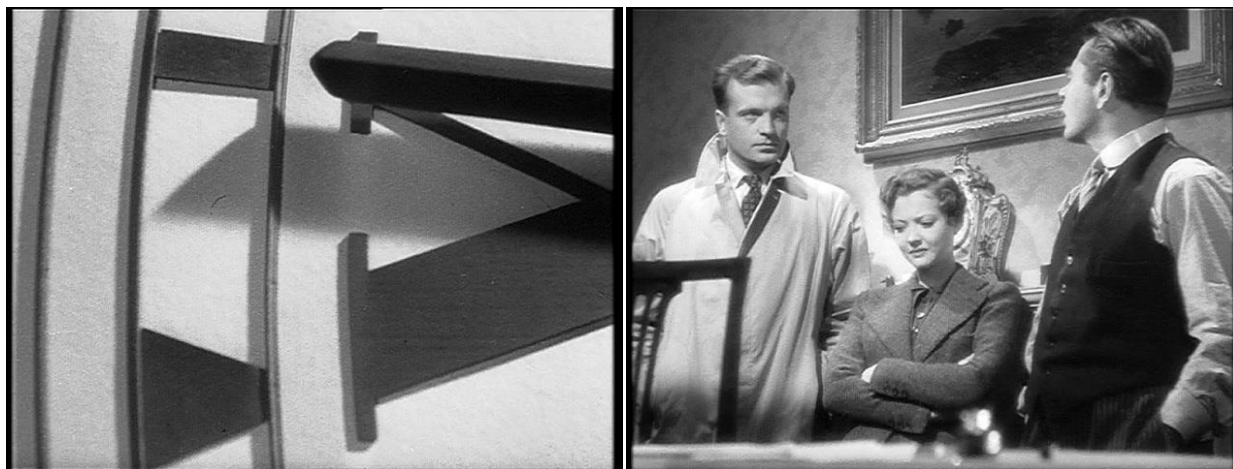
Obrázek napravo: *... balík s bombou...*



Obrázek nalevo: *... kolonu aut...*

Obrázek napravo: *... a dopravní semafor.*

Dochází navíc k navýšení tempa hudby, což signalizuje blížící se katastrofu. Ve chvíli, kdy se čas na hodinách přehoupne na 1.45, Hitchcock v detailním záběru na ručičku hodin ukáže její pohyb, ze tří rozdílných úhlů zobrazí balík s bombou... a vzápětí nechá autobus vybuchnout, načež použije ostrý střih k návratu do kina, kde se paní Verlocová, Ted a Verloc právě něčemu smějí. Práce se strukturou této scény a s budováním napětí byla srovnávána například se scénou s dětským kočárkem na schodech v Oděse ve filmu *Křižník Potěmkin* (1925).³³ Ačkoliv tedy scéna výbuchu a událostí jemu předcházejících neodpovídá celkovému žánrovému zařazení filmu, upozornila na sebe natolik výrazně, že zřejmě právě ona zčásti zapříčinila ono označování *Sabotáže* za thriller.



Obrázek nalevo: *Ručička hodin ukáže 1.45...*

Obrázek napravo: *... a vzápětí po výbuchu se přeneseme do kina.*

Ihned po výbuchu znovu zaujmeme pozici paní Verlocové, která si všímá očividného napětí mezi Verlocem a Tedem a zdá se, že neví, na čí stranu se má připojit. Ted se vzápětí telefonicky dozví o výbuchu a odchází s příslibem dalšího výsledku. A jak už bylo řečeno výše, v troskách autobusu najde ohořelý kotouč s filmem „Bartholomew the Strangler“, díky čemuž pochopí, co se stalo. K Tedovi se na místě výbuchu přitočí novinář, a povšimne si názvu filmu na kotouči, který se dostane do bleskového vydání novin, které si koupí paní Verlocová, která předtím již Stevieho nedočkavě vyhlížela. Uvědomí si, že Stevie je mrtvý a omdlí, načež se kolem ní sběhne dav lidí. Paní Verlocová se probere a mezi přihlížejícími lidmi se jí opakovaně zjeví Stevie.

³³Goodman, Ezra (1938): Mysterious Mr. Hitchcock. *Cinema Progress*, č. 3, s. 9.



Obrázek nalevo: *Paní Verlocová procitne z mdlob...*

Obrázek napravo: *... a má vidinu Stevieho.*

Jde o příklad hloubky vědění, kdy pronikneme do myšlení postavy a můžeme tak jako diváci vnímat i věci, které doopravdy neexistují nebo se nestaly (sny, halucinace),³⁴ což v tomto případě slouží k demonstraci rozrušeného duševního stavu paní Verlocové. Podobný postup práce s hloubkou vědění se přitom v *Sabotáži* neobjevuje poprvé – a byl již využit v druhém bloku, byť méně výrazně a spíš pro posílení vyprávěcí kauzality. Verloc po schůzce v akváriu, kde se dozvěděl o plánu nechat vybuchnout bombu na náměstí Picadilly, spatřil v duchu (a my s ním) namísto obsahu akvária obraz města zničeného bombou. Na rozdíl od scény s Verlocem, jejímž účelem bylo se prostorově přesunout na skutečné náměstí Picadilly a do hypotetické budoucnosti, je vidina paní Verlocové motivována čistě nutností charakterizovat její duševní stav. Film se tak po scéně výbuchu – založené na eskalaci napětí – opět vrací k vyprávění prostředkující pozici paní Verlocové a k důrazu na změnu jejich emocí a postojů, který ze *Sabotáže* spíše než thriller činí psychologické drama.

Paní Verlocová vstane a využitím dialogového háčku založeného na jejím prohlášení – „Chci vidět pana Verloca.“ – je střiženo na scénu mezi manželi, kdy se Verloc neúspěšně pokouší vysvětlit a omluvit své jednání. Paní Verlocová během monologu svého manžela nemluví, pouze ho pozoruje. Když Verloc navrhne, že by nyní mohli mít vlastní dítě, paní Verlocová se zvedne a odejde. Paní Verlocová prochází kinosálem ven, ale její pozornost zaujme film promítaný na plátně. Posadí se a začne se dívat na animovanou grotesku spolu s diváky, dokonce se směje.

³⁴Srov. též pojem *mentální subjektivity* in Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU, s. 130.

Když ale ve filmu zazní píseň „Who Killed Cock Robin?“ („*Kdo zabil kohouta Robina?*“), paní Verlocová se přestane smát, vstane a vrací se zpět k manželovi.

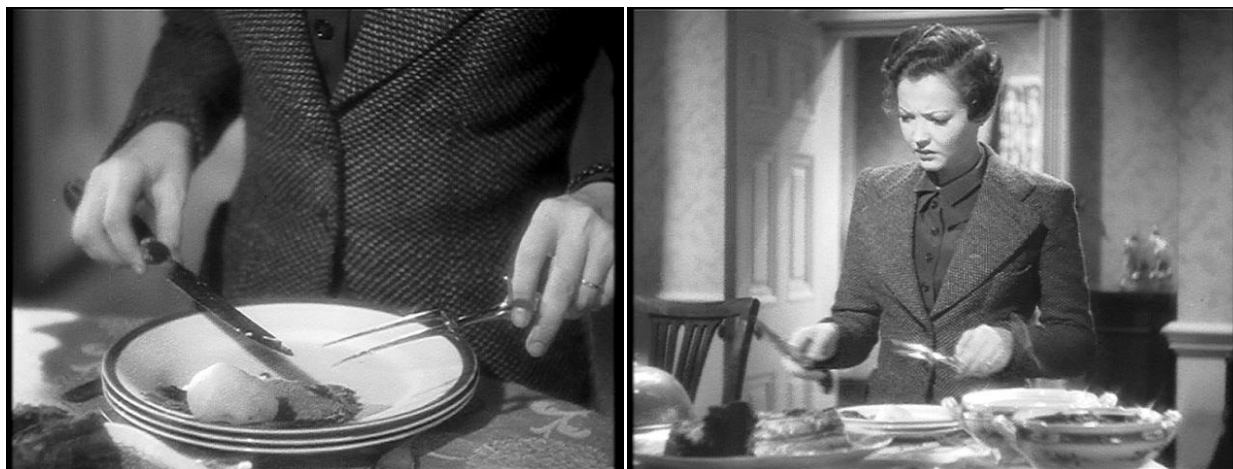


Obrázek nalevo: *Paní Verlocová se směje grotesce...*

Obrázek napravo: *... ale při scéně zabití se její výraz promění.*

Paní Verlocová během této scény ani předchozího Verlocova monologu nepromluví, její emoce jsou zprostředkovány záběrem její tváře nebo směrem pohledu. Stejně je tomu v následující scéně Verlocova zabití. Mlčenlivost ze strany paní Verlocové je způsob, jakým Hitchcock řídí divákovu pozornost. Nutí nás se soustředit místo na dialog na každý pohyb, pohled a výraz paní Verlocové, takže když paní Verlocová poprvé uchopí do ruky nůž a poté ho upustí, jako kdyby se řízla, uvědomíme si vzhledem k jejímu duševnímu zmatku pravděpodobně dříve než ona, co se na scéně doopravdy děje.

Scéna zabití je rozdělena do několika oddělených okamžiků, které je vhodné podrobit detailnější analýze. Verloc si stěžuje na stav jídla a paní Verlocová ho sleduje. Podívá se na nůž, který drží v ruce, prudce odloží příbor a začne nabírat jídlo.



Obrázek nalevo: *Paní Verlocová si všimne nože, který drží v ruce...*

Obrázek napravo: *... a prudce ho odloží.*

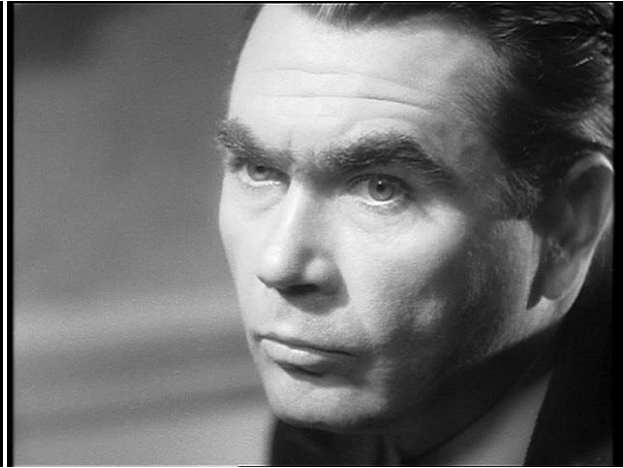
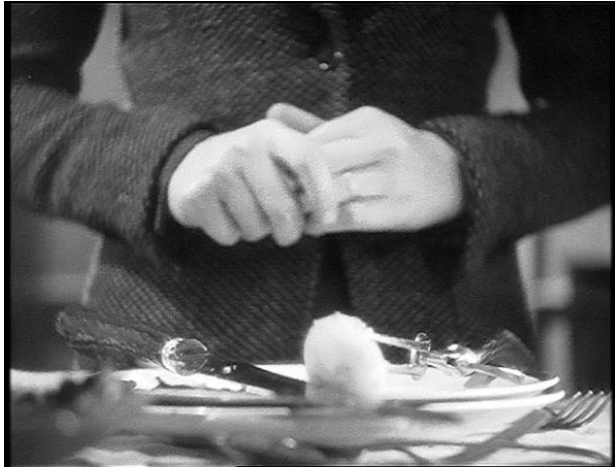
Verloc si stěžuje, že nechce kapustu, zapomene se a ptá se, jestli by nemohli poslat do krámků zeleninu... Větu nedořekne, protože si oba uvědomí, že tyto občůzky vyřizoval Stevie, jak jsme mohli vidět například v prvním bloku vyprávění. Paní Verlocová se zadívá na Stevieho prázdné místo u stolu a začne znovu nabírat jídlo.



Obrázek nalevo: *Verloc nezáměrně připomene Stevieho – ...*

Obrázek napravo: *... paní Verlocová se kvůli tomu zadívá na Stevieho židli a znovu si uvědomí, co se stalo.*

Opět její pozornost upoutá nůž, který odloží na talíř. Dívá se na Verloca, zatímco si mne ruce. Verloc pohled manželky opětuje, pročť si všimne, jak jí ruka cukne směrem k noži. Verlocovi v tu chvíli pravděpodobně dojde, na co paní Verlocová pomýšlí.



Obrázek nalevo: *Ruce paní Verlocové s sebou mimoděk cuknou směrem k noži.*

Obrázek napravo: *Verloc si pohybu všimne a uvědomí si, co se děje.*

Dívá se na její rozrušenou tvář, pomalu se postaví a kráčí k paní Verlocové. Když dojde těsně k ní, oba se podívají na příbor. Verloc se natáhne po noži, ale paní Verlocová je rychlejší a uchopí nůž jako první. Verloc udělá krok k ní a paní Verlocová mu zabodne nůž do hrudi. Teprve v tento okamžik můžeme vidět paní Verlocovou a Verloca společně v záběru. V dřívější části scény Hitchcock střídal záběry/protizáběry na paní Verlocovou a Verloca³⁵, což kromě práce se směrem pohledů ještě zdůraznilo jejich nesoulad a změnu postoje paní Verlocové k jejímu manželovi poté, co zapříčinil Stevieho smrt.



Obrázek nalevo: *Verloc chce popadnout nůž, ale paní Verlocová ho předběhne...*

Obrázek napravo: *... a zabodne nůž manželovi do hrudi.*

³⁵Osteen, Mark (2000): 'It Doesn't Pay to Antagonize the Public': Sabotage and Hitchcock's Audience. *Literature Film Quarterly*, č. 28, s. 264.

Verloc padne na zem. Paní Verlocová hledí na jeho tělo, když v tom její pozornost upoutá cvrlikání Stevieho ptáčků. Začne vzlykat Stevieho jméno a pomalu odejde z místnosti.

Realizovat tuto scénu v její aktuální podobě by nebylo možné, kdyby Hitchcock již od začátku *Sabotáže* vyprávění nestavěl okolo paní Verlocové a nesoustředil se na její postupný vývoj. Ve scéně Verlocovy smrti tak již paní Verlocovou dokonale známe a chápeme její citová i psychická pohnutí, která nakonec vedou k tomu, že Verloca zabije. Hitchcock k jednání paní Verlocové v této scéně poznamenal, že „chtěl učinit vraždu [Verloca] nevyhnutelnou, aniž by jakákoliv vina padla na tu ženu [paní Verlocovou]. Chtěl jsem zachovat sympatie k ní, takže bylo nutné, aby bojovala proti něčemu silnějšího než ona.“³⁶ Přeneseně bychom tedy mohli říct, že celý dosavadní vývoj filmu směřoval k této scéně, kdy se paní Verlocová zabitím svého manžela definitivně postaví na stranu Teda (byť o něm v onu chvíli pravděpodobně vůbec nepřemýšlí), a poskytne tak základ k vyřešení konfliktu, který byl nastolen v prvním bloku filmu. I nadále ve své kariéře Hitchcock opakovaně zpracovával motiv vztahu mezi vražedným násilím a nutkáním, které vraždícímu člověku znemožnilo ubránit se svým vlastním impulzům (později například ve filmu *Psycho*).³⁷

S eliminací Verloca a částečným vyřešením konfliktu mezi dvěma stranami Hitchcock znovu na scénu uvede Teda, který se vrací do kina a vyznává se paní Verlocové ze svých citů. Paní Verlocová ale nereaguje a Ted záhy objeví i důvod – Verlocovu mrtvolu. Ptá se paní Verlocové, co se stalo, na což ona odvětlí, že Verloc zabil Stevieho. V předchozích blocích bylo přitom opakovaně naznačeno, že hlavní důvod manželství Verlocových byla Verlocova laskavost ke Steviemu –, a tak když Verloc zapříčinil Stevieho smrt, důvod vymizel. Paní Verlocová jde na policii a Ted ji doprovází. Mezi lidmi paní Verlocová uvidí běžet Stevieho, ale když chlapec obrátí k sobě, spatří, že je to někdo jiný.

³⁶Osteen, Mark (2000): 'It Doesn't Pay to Antagonize the Public': Sabotage and Hitchcock's Audience. *Literature Film Quarterly*, č. 28, s. 264.

³⁷Leitch, Thomas M. (1986): Murderous Victims in The Secret Agent and Sabotage. *Literature Film Quarterly*, č. 14, s. 68.



Obrázek nalevo: *Paní Verlocová spatří na ulici utíkat Stevieho...*

Obrázek napravo: *... ale stejně jako předtím jde o pouhou vidinu.*

Vědění je opět hlubší než v ostatních scénách, když vidíme subjektivní představu paní Verlocové, podobně jako v případě, kdy se probrala z mdlob a spatřila mezi lidmi stát Stevieho.

Ted ji přesvědčuje, aby nešla na policii a navrhuje společný útěk. Říká, že mají aspoň dvanáct hodin, než Verloca někdo najde. Jeho promluvy je využito jako dialogového háčku k navození další scény v obchodě s ptáky – v níž je Verlocův spolupracovník na nátlak své dcery donucen jet do kina a vzít ptačí klec, v níž byla bomba uložena, aby ji nenašla policie. Ačkoliv si toho muž není vědom, sleduje ho policie. Ted mezitím uklidňuje paní Verlocovou, která ho políbí a při spatření policie, která již stihla dorazit, se chce jít udat. Vytrhne se Tedovi a utíká. Začíná tím teprve druhá scéna tohoto filmu, která okázala pracuje s napětím: paní Verlocová se chce přiznat inspektorovi a Ted se jí v tom snaží zabránit. Inspektor odchází, paní Verlocová ho hodlá následovat, ale Ted ji zastaví. Když si mezitím padouch v kině všimne, že se blíží policie, a zároveň najde Verlocovo tělo, nechá kino vybuchnout. Těsně předtím ovšem na dotaz inspektora paní Verlocová prohlásí, že její manžel je mrtvý... a teprve v tu chvíli kino vybuchne, a zachrání tak v posledním okamžiku paní Verlocovou před úplným přiznáním. Podobně jako ve scéně s výbuchem autobusu se pracuje s deadline. Kino vybuchne ve chvíli, kdy se paní Verlocová chystá promluvit, čímž by se pravděpodobně dle Tedových slov odsoudila k smrti. Na rozdíl od Stevieho v autobuse je tedy nebezpečí hrozící paní Verlocové zažehnáno. To později potvrdí i inspektor Scotland Yardu, který Tedovi sdělí, že paní Verlocová je mimo podezření. Na okamžik sice uvažuje, jestli paní Verlocová o manželově smrti promluvila před nebo po výbuchu

kina, ale nedokáže si vzpomenout. Napětí rovněž zesilovala skutečnost, že jsme v tomto bodě narace paní Verlocovou a její motivy znali jako diváci natolik důvěrně, abychom s ní sympatizovali. Je-li postava sympatická, divák snadněji zaujme pozici, v níž se obává o bezpečí postavy, ocitne-li se v ohrožující situaci. Následně Ted a paní Verlocová společně odcházejí, čímž je konflikt filmu – na čí stranu se paní Verlocová nakonec přikloní, na stranu manžela nebo Teda? – vyřešen.

Posun v pozici paní Verlocové ve čtvrtém bloku je jednoznačný. Hlavní funkcí tohoto bloku je rozšířit rozsah vědění paní Verlocové na úroveň ostatních postav (s výjimkou Stevieho, jehož smrt poslouží jako katalyzátor charakterové změny paní Verlocové). Primární otázka filmu týkající se paní Verlocové – *Kdy a za jakých okolností se paní Verlocová dozví pravdu?* – se mění – *Jak se paní Verlocová zachová, když konečně zná pravdu?* Prostřednictvím Stevieho smrti, díky níž si paní Verlocová uvědomí, že její manžel je sabotér a Ted ho podezíral a vyšetřoval oprávněně, se rozsah vědění paní Verlocové přibližuje rozsahu vědění diváka samotného. *Sabotáž* využívá specifickou narativní strategii, jejímž základem je vystavět příběh okolo jedné konkrétní postavy s minimálním množstvím informací (tj. paní Verlocové). Postupným vyobrazením psychologické proměny a pozice paní Verlocové film ze zprvu nevědomé postavy učiní nejaktivnější hrdinku filmu. Tuto proměnu nejvýrazněji motivuje scéna Stevieho smrti pracující s napětím. V důsledku této scény bývá *Sabotáž* nesprávně řazena do thrillerového žánru, ačkoliv se věnuje primárně paní Verlocové, a napětí typické pro ostatní filmy z Hitchcockovy britské série využívá pouze tehdy, motivuje-li jeho přítomnost další proměnu vnímání a pozice paní Verlocové. S postupnou proměnou paní Verlocové se mění taktéž postoj diváka k ní, neboť je mu umožněno postupně proniknout do mysli Verlocové díky prohlubujícímu se vědění. Závěrečné zabití Verloca je tak chápáno jako projev zoufalství Verlocové a nikoliv jako zamýšlená vražda. Se sympatiemi, které divák pociťuje vůči paní Verlocové, souvisí i napětí vyplývající ze scény, v níž se Verlocová málem přizná policii. V posledním okamžiku je jí v přiznání zabráněno, a Verlocová (nyní již se stejným rozsahem vědění jako divák) zůstává na svobodě.

5. Závěr

Hitchcockův film *Sabotáž* svým zařazením do režisérovy série britských filmů vzniklých ve 30. letech bývá nesprávně označován za thriller, ačkoliv se od ostatních pěti filmů svou výstavbou odlišuje. Pracuje sice s napětím, nezbytným prvkem Hitchcockových žánrových filmů, ale scény vedené dominantně skrze eskalaci napětí se ve filmu jednak objevují pouze dvakrát a jednak nakonec poskytují motivaci pro další psychologický vývoj paní Verlocové, jejíž pozici narace soustavně využívá, rozvíjí a z hlediska vědění nejen rozšiřuje, ale především prohlubuje. Film se tak dá charakterizovat spíše jako psychologické drama než jako thriller, jehož prostředky jako by spíše sloužily řídicímu rozpracování psychologicko-dramatické roviny *Sabotáže*.

Vývoj narace je určován především nerovnoměrným rozsahem vědění v případě paní Verlocové a diváka. Divákova šíře vědění ho již od začátku filmu činí vševědoucí oproti postavám, především pak paní Verlocové, která od bezelstné nevědomosti prochází k postupnému zjištění všech důležitých informací. Její činy ovlivňované postupným odhalováním informací určují další vývoj narace, ať už si je toho paní Verlocová přímo vědoma nebo nikoliv.

Strukturní rozdělení filmu na čtyři bloky (určené podle použití mezititulků oddělujících jednotlivé dny) umožňuje pochopit, jak se vyvíjí šíře vědění postav napříč bloky. V blocích se objevují totožné vzorce chování postav (Verloca a detektiva Teda), které dále zprostředkovávají posun ve vědění paní Verlocové. Zodpovězení hlavní otázky filmu – na čí stranu se paní Verlocová nakonec přikloní po zjištění všech skutečností? – je oddalované až do čtvrtého bloku, kdy paní Verlocová získává všechny relevantní informace a nakonec přistoupí na stranu Teda.

Členění na bloky rovněž lépe umožňuje pochopit postupnou psychickou proměnu paní Verlocové, která jako jediná z postav prochází opravdovou změnou ovlivněnou jejím přechodem od nevědomosti k plnému uvědomění. Ostatní postavy buď zauímají stejnou pozici na začátku i na konci navzdory postupně získávaným informacím (Ted, Verloc), nebo v průběhu filmu nezískají žádné informace, které by neměly již na začátku *Sabotáže* (Stevie).

Podobně jako pozice paní Verlocové se proměňuje pozice diváka, protože právě vedení narace skrze paní Verlocovou řídí divákovu pozornost. Hitchcock toho dosahuje využitím prostředků proměny rozsahu a hloubky vědění. Umožňuje divákovi pozorovat změně povahy paní

Verlocové, spatřit její emoce a představy, protože si divák k hrdince vybuduje sympatie, a ve chvíli jejího ohrožení pocítuje napětí, které jinak v celém filmu tvoří vedlejší prvek. Jde o hlavní funkční řídicí princip filmu, který spolu se zaměřením na paní Verlocovou *Sabotáž* z hlediska výstavby narace odlišuje od všech ostatních Hitchcockových britských filmů z domnělé thrillerové série. Poetika narace Davida Bordwella, jež klade co do postupné distribuce informací důraz právě na proměny rozsahu a hloubky vědění, pak umožnila vystavět strukturovanou analýzu filmu s ohledem na vývoj a proměnu pozice paní Verlocové.

6. Bibliografie

6.1 Citovaná a konzultovaná literatura

ABRASH, Merritt (2011): Hitchcock's terrorists: sources and significance. *Literature Film Quarterly*, č. 39, s. 165-173.

ADAIR, Gene (2002): *Alfred Hitchcock: Filming Our Fears*. New York: Oxford University Press.

AGUADO, Virginia Luzón (2002): Film genre and its vicissitudes: the case of the psychothriller. *Atlantis*, č. 24, s. 163-172.

ANDEREGG, Michael A. (1975): Conrad and Hitchcock: The Secret Agent Inspires Sabotage. *Literature Film Quarterly*, č. 3, s. 215-225.

BARR, Charles (2005): Hitchcock and Powell : two directions for British cinema. *Screen*, 46, č. 1, s. 5-13.

BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.

BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin (2011): *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU.

BORDWELL, David (2013): Hitchcock, Lessing, and the bomb under the table. In: *Observations on film art*, 29. 11. 2013. On-line: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2013/11/29/hitchcock-lessing-and-the-bomb-under-the-table>> (cit. 15. 4. 2016).

BORDWELL, David (2013): Sir Alfred simply must have his set pieces: THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (1934). In: *Observations on film art*, 14. 2. 2013. On-line: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2013/02/14/sir-alfred-simply-must-have-his-set-pieces-the-man-who-knew-too-much-1934/>> (cit. 15. 4. 2016).

BRITISH FILM INSTITUTE (1936): Sabotage. *BFI Monthly Film Bulletin*, svazek 3, č. 36.

- COHEN, Paula Marantz (1994): The ideological transformation of Conrad's *The Secret Agent* into Hitchcock's *Sabotage*. *Literature Film Quarterly*, č. 22, s. 199-209.
- DUNCAN, Paul (2004): *Alfred Hitchcock*. Harpenden: Pocket Essentials.
- EDE, Laurie N. (2010): *British Film Design. A History*. London: I.B.Tauris & Co Ltd.
- FRIDDLE, Megan (2015): Hitchcock's Women: Reconsidering Blondes and Brunettes. *Interdisciplinary Humanities*, č. 32, s. 103-116.
- FRIEDMAN, Daniel M. (1937): Screenings: The Woman Alone. *Columbia Daily Spectator*, 1. 3. 1937.
- GOODMAN, Ezra (1938): Mysterious Mr. Hitchcock. *Cinema Progress*, č. 3, s. 9.
- HÁBOVÁ, Milada (1977): *Britská kinematografie (1912-1972); Irská kinematografie (1918-1972)*. Praha: Československý filmový ústav.
- HARRISON'S REPORTS (1937): The Woman Alone. *Harrison's Reports*, č. 19, s. 19.
- HITCHCOCK, Alfred - TRUFFAUT, François (1987): *Rozhovory Hitchcock-Truffaut*. Praha: Čs. filmový ústav.
- HUTCHINSON, Pamela – PALEY, Tony (2012): The Genius of Alfred Hitchcock at the BFI: 10 of his lesser-known gems. *The Guardian*, 4. 7. 2012.
- CHANDLER, Charlotte (2005): *It's Only a Movie. Alfred Hitchcock, A Personal Biography*. New York: Simon & Schuster.
- LANCASHIRE EVENING POST (1937): Blown to Bits. *Lancashire Evening Post*, 12. 3. 1937.
- LEACH, Jim (2004): *British Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEITCH, Thomas M. (1986): Murderous Victims in *The Secret Agent* and *Sabotage*. *Literature Film Quarterly*, č. 14, s. 64-68.
- MACNAB, Geoffrey (2012): Passport to a darker view of Ealing. *The Independent*, 13. 10. 2012.

MAURER, Yael (2015): Sometimes a Bomb is more like a Blowup: Hitchcock's Sabotage. *Interdisciplinary Humanities*, č. 32, s. 29-41.

MOLL, Dominik (2006): Film-makers on film: Dominik Moll. *The Telegraph*, 8. 4. 2006.

NUGENT, Frank S. (1937): Sabotage. *New York Times*, 27. 2. 1937.

OSTEEN, Mark (2000): 'It Doesn't Pay to Antagonize the Public': Sabotage and Hitchcock's Audience. *Literature Film Quaterly*, č. 28, s. 259-268.

ROBERTSON, James C. (1993): *The Hidden Cinema. British film censorship in action, 1913-1975*. London: Routledge.

SHAFER, Stephen (1997): *British Popular Films 1929-1939. The cinema of reassurance*. London: Routledge.

SHAIL, Robert (2007): *British Film Directors. A Critical Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

SHARRETT, Christopher (1933): Alfred Hitchcock on Music in Films. *Cinema Quaterly*, č. 2, s. 80-83.

SHIACH, Don (2006): *Great British Movies*. Harpenden: Pocket Essentials.

THE TIMES (1936): New Films in London: "Sabotage". *The Times*, 7. 12. 1936.

THOMPSON, Kristin (1985): *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907-1934*. London: British Film Institute.

THOMPSON, KRISTIN – BORDWELL, David (2003): *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Higher Education.

WALKER, Michael (2005): *Hitchcock's Motifs*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

WESTERN MORNING NEWS (1937): A Picture with a Thrill: Dramatic Excellence of 'Sabotage'. *Western Morning News*, 26. 1. 1937.

WOLLAEGER, Mark A. (1997): Killing Stevie: modernity, modernism, and mastery in Conrad and Hitchcock. *Modern Language Quarterly*, č. 58, s. 323-350.

WOOD, Robin (2003): *Alfred Hitchcock a jeho filmy*. Praha: Orpheus.

6.1.1 Webové stránky

http://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Sabotage_%281936%29

6.2 Filmografie

6.2.1 Analyzovaný film

Sabotáž (Sabotage, Velká Británie, 1936)

Režie: Alfred Hitchcock. **Námět:** Charles Bennett (inspirace dílem Josepha Conrada *The Secret Agent*). **Scénář:** Charles Bennett. **Kamera:** Stephen Dade. **Hudba:** Hubert Bath. **Střih:** Charles Frennd. **Kostýmy:** Marianne. **Architekt:** Albert Whitlock. **Hrají:** Silvia Sydney (paní Verlocová); Oskar Homolka (Verloc); Desmond Tester (Stevie, mladší bratr paní Verlocové); John Loder (Ted Spencer); Joyce Barbour (Renee); Matthew Boulton (Policejní důstojník Talbot); S. J. Warmington (Hollingshead); William Dewhurst (Profesor). **Produkce:** Michael Balcon, Ivor Montagu. **Formát:** 35mm, čb., 1.37:1, anglické znění, stopáž 77 min. **Premiéra:** 2.12.1936. **Použitá verze:** PAL, původní znění.

6.2.2 Citované filmy

39 stupňů (The 39 Steps, Alfred Hitchcock, Velká Británie, 1935)

Její zpověď (Blackmail, Alfred Hitchcock, Velká Británie, 1929)

Křižník Potěmkin (Bronenosec Pot'omkin, Sergej M. Ejzenštejn, Sovětský svaz, 1925)

Mladý a nezkušený (Young and Innocent, Alfred Hitchcock, Velká Británie, 1937)

Mrtvá a živá (Rebecca, Alfred Hitchcock, USA, 1940)

Muž, který věděl příliš mnoho (The Man Who Knew Too Much, Alfred Hitchcock, Velká Británie, 1934)

Příšerný host (The Lodger, Alfred Hitchcock, Velká Británie, 1927)

Psycho (Alfred Hitchcock, USA, 1960)

Tajný agent (Secret Agent, Alfred Hitchcock, Velká Británie, 1936)

Zmizení staré dámy (The Lady Vanishes, Alfred Hitchcock, Velká Británie, 1938)

7. Summary

Sabotage: film analysis of hitchcockian thriller which is not hitchcockian thriller

This analysis is focused on Alfred Hitchcock's film *Sabotage*. It uses as its methodological basis the David Bordwell's book *Narration in the Fiction Film*. The film is considered to be a part of Hitchcock's British thriller series and it has been mistakenly described as a thriller although it is structured differently from the remaining five movies. It makes use of suspense, an important part of Hitchcock's genre movies, but the scenes working with suspense appear only twice in *Sabotage* and they are motivated strictly to provide background for further psychological development of Mrs. Verloc. Mrs. Verloc's position is developed by the narrative through widening of her range of knowledge and depth of knowledge. *Sabotage* can therefore be characterised rather as a psychological drama than thriller.

The development of narrative is influenced mainly by Mrs. Verloc's changing range of knowledge. The viewer has access to all relevant information from the beginning of the movie which makes him omniscient unlike the characters. Mrs. Verloc eventually realizes all the important information which allows her to solve the primary conflict of the movie: which side is she going to take? Verloc's or Ted's?

The film is structured to four parts which allows to understand the development of the range of knowledge throughout these parts. It also helps to understand the eventual psychological change of Mrs. Verloc who is the only character who comes through a significant change (unlike Ted, Verloc and Stevie).

The position of the viewer also changes because the narrative structure guides the viewer's attention throughout Mrs. Verloc's position. It allows the viewer to understand her emotions and thoughts, to build sympathy towards Mrs. Verloc which later makes him fear for her safety. It is the main structuring principle of *Sabotage* and the fact which makes this film different from any other film in Hitchcock's so called thriller series.