

Články

**ZVUK
S VELKOU HLOUBKOU
OSTROSTI**

Občan Kane a rozhlasová estetika

Rick Altman

Žádné jiné dílo v dějinách filmu nebylo předmětem tolika výkladů a debat jako OBČAN KANE. Prakticky každý aspekt tohoto filmu vyvolal polemiku a zavdal příčinu k rozsáhlému zkoumání. Během půl století žurnalistického víření a akademického prohledávání archivů došlo k postupnému nahrazení počáteční představy KANE jakožto radikálně realistického výtvaru zázračného dítěte a *auteura* Wellese pohledem na KANE jako na iluzionistický produkt vzniklý ze spolupráce dokonalých profesionálů Mankiewicz, Tolanda, Fergusona, Dunna, Herrmanna a Stewarda, jimž dodal energii a inspiraci nováček Welles. Přese všechnu důkladnost, s níž se KANE zkoumá, se ale jeden aspekt tohoto filmu i nadále popisuje, hodnotí a interpretuje chybně. Jde o zvuk, a to zvláště zvuk spojený s prostorem o velké hloubce ostrosti, o němž se běžně hovoří s poukazem na vliv rozhlasového realismu. K omylu dochází ze tří hlavních důvodů, kterým se budeme postupně věnovat v tomto textu:

1. Malá pozornost věnovaná konkrétním vlastnostem zvukové stopy filmu.
2. Nesprávné pochopení povahy rozhlasového zvuku.
3. Neznalost dějin hollywoodských zvukových konvencí, a to zejména ve vztahu k obrazům utvářeným do hloubky.

Pečlivé zkoumání těchto tří oblastí může vést k novým poznatkům týkajícím se role zvuku v dějinách filmového obrazu s velkou hloubkou ostrosti, vlivu rozhlasu na OBČANA KANE i místa tohoto díla v dějinách amerického filmu.

Zvuk v Občanu Kaneovi

Abychom pochopili zvuk v OBČANU KANEovi, je pro nás zásadní porozumět vztahu mezi zvukem a prostorem. Nováčkovi v oboru se sice může zdát, že přesný popis zvukového prostoru v KANEovi nepředstavuje skoro žádný problém, vezme-li v úvahu naprostou shodu, jež převládá mezi těmi, kdo se tomuto tématu v poslední době věnovali. Podle Evana

Williamu Cameronu si KANE z rozhlasových her vypůjčil „cit pro přesnou prostorovou vzdálenost mezi objekty vyjadřovanou změnami jejich relativní hlasitosti v momentech, kdy se přibližují nebo vzdalují vzhledem k popředí“.¹⁾ „Přesná“ užití hlasitosti představují pro Penny Mintzovou „jednu z nejúchvatnějších inovací, které KANE přináší“,²⁾ zatímco David Cook klade důraz na „přesnou shodu vizuálního a auditivního „prostoru““.³⁾ Slovy Patricie Erensové KANE nejenže vytváří „pocit vzdálenosti a hloubky“, nýbrž „Welles rovněž na zvukové stopě pečlivě sleduje jakoukoli změnu pozice postavy v rámci obrazu“.⁴⁾ Robert Carringer podobně jako Erensová využívá příklad sekvence v Coloradu, aby doložil své tvrzení, že „Welles v OBČANU KANEovi usiloval o stejný druh vrcholného zvukového realismu, jímž se vyznačovaly rozhlasové pořady“.⁵⁾

Ponecháme na okamžik stranou vše, co lze označit za otázky rozhlasu (Vykazuje rozhlas vrcholný zvukový realismus? Vycházejí zvukové postupy v KANEovi z rozhlasu?), neboť musíme nejprve ověřit přesnost oněch výše citovaných neochvějně formulovaných a sebejistých tvrzení. Začít můžeme hned u coloradské sekvence. Jak ukazuje popis zvukové stopy této sekvence (viz příloha), zvuk zde skýtá řadu realistických efektů. Bezmála nepřetržitě vzdálené výkřiky Charlese hrajícího si venku zvukově umocňují hloubku obrazu, stejně jako tlumená řeč otce ve chvíli, kdy se odvrátí od stolu v popředí, kde se právě podepisuje osudová smlouva. Zvukový inženýr Bailey Fesler, evidentně využívající jediný mikrofon umístěný přímo nad kamerou, automaticky vepisuje slavnou obrazovou hloubku ostrosti této scény i na zvukovou stopu.⁶⁾ Hloubka zvukové ostrosti je v tomto záběru natolik působivá, že se kvůli ní často zcela opomíná jiný záběr s hloubkou ostrosti, který zabírá větší část této sekvence.

Záběr číslo 175 začíná jako záběr z protějšího úhlu pořízený zvenku, na který střihem přejdeme během Thatcherovy promluvy. Překvapivé je, že třebaže Thatcher stojí před střihem jenom asi dva metry (šest stop) a po střihu asi pět metrů (šestnáct stop) od kamery, uplatňuje se zde jen minimální snížení hlasitosti a jen nepatrné zvýšení dozvuku. Jakmile Thatcher postoupí o několik stop dopředu, dozvuk zmizí docela a síla jeho hlasu

- 1) Evan William Cameron, *Citizen Kane: The Influence of Radio Drama on Cinematic Design*. In: Evan W. Cameron (ed.), *Sound and the Cinema: The Coming of Sound to American Film*. Pleasantville, NY: Redgrave, 1980, s. 211.
- 2) Penny Mintz, Orson Welles's Use of Sound. In: Elisabeth Weis – John Belton (eds.), *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia UP 1985, s. 291. Tato stať byla poprvé zveřejněna pod jménem Phyllis Goldfarb in: *Take One* 3, 1971, č. 6 (červenec – srpen), s. 10–14.
- 3) David Cook, *A History of Narrative Film*. New York: Norton 1990 (2. vyd.), s. 413.
- 4) Patricia Erens, Patterns of Sound (*Citizen Kane*). *Film Reader* 1 (1975), s. 44.
- 5) Robert Carringer, *The Making of Citizen Kane*. Berkeley: University of California Press 1985, s. 101. Za povšimnutí stojí, že Gilbert Seldes, první, kdo v souvislosti s OBČANEM KANEM poukázal na vliv rozhlasu, upozorňuje na „umělé zabarvení“ hlasů v tomto filmu spíše než na jejich realismus, na „efekt“ prostoru spíše než jeho přesnou reprodukci, na „tkaninu zvuků“ spíše než na věrnost očekáváním vycházejícím ze skutečného života. Viz G. Seldes, Radio Boy Makes Good. *Esquire* 1941 (srpen); viz též in: Stanley Kauffmann (ed.), *American Film Criticism: From the Beginnings to Citizen Kane*. New York: Liveright 1972, s. 415–420.
- 6) Tato poznámka se vztahuje pouze ke zvukům uvnitř; Charlesovo pokřikování bylo s největší pravděpodobností nahráno odděleně a smícháno na patřičných hladinách hlasitosti s kontaktně nahanou stopou záběru 174.

téměř dosáhne síly matčiny emocionální promluvy, ačkoli Thatcher zůstává třikrát dál od kamery. Když jdou oba ven, aby si promluvili s Charlesem, dochází k dalšímu narušení našeho očekávání, že hladina hlasitosti zvuku bude odpovídat měřítku obrazu. Když vychází matka, její hlas vykazuje silný dozvuk, avšak Thatcher, prakticky stejně vzdálen, hovoří bez dozvuku a na konstantní dialogové rovině hlasitosti, jež se udržuje v průběhu celé této sekvence. Nabízí se nám vysvětlit tento rozdíl poukazem na skutečnost, že matka hovoří zpod zastřešené verandy, zatímco Thatcher začne mluvit, až když je zcela venku, pod otevřeným nebem. Matka ale hovoří z otevřené verandy přímo ke kameře, která je situována v úrovni očí. Rozdíl ve vlastnostech zvuku může vysvětlit pouze umístění mikrofonu, jež zajišťovalo přímý přístup k Thatcherovi, ale pouze nepřímý přístup k matce. Ve filmu, jenž se proslavil svými mušelinovými stropy (jimiž snadno prochází zvuk, což umožňuje výhodné umístění mikrofonu nad stropem), veranda v Coloradu vskutku představuje atypický tvrdý strop, jímž zvuk nepronikne. S mikrofonní tyčí se nebylo možné dostat pod střechu verandy (kde by ji bylo vidět), a tak bylo nutné s ní počkat nad schody verandy, kde mohla být mimo záběr, a následně sledovat kroky Thatchera. Toto řešení umožnilo přímý záznam Thatcherových promluv, znemožnilo však přímý záznam dřívější promluvy matky. V záběru číslo 174 byl blízko kamery umístěn fixní mikrofon, čímž se umocňovala hloubka obrazu podobnou hloubkou zvuku. Povšimněme si, že v této části záběru 175 naopak umístění mikrofonu vnímání obrazu *neumocňuje*, ale nutí diváky, aby si uvědomili, že jsou také posluchači, a odhaluje komplexní povahu filmu, neboť vyvolává otázky ohledně koordinace jeho zrakového a sluchového vnímání.

Zbytek záběru 175 jen přispívá k posílení pocitu prostorové konfúze. Hlavní část tohoto záběru je pojednána jako jemná kompozice s velkou hloubkou ostrosti, kde matka a Thatcher, snímání v detailu, ze stran obklopují Charlese, jenž je situován v centru obrazu a přes jehož rameno vidíme sněhuláka a otce v pozadí. Postavy v popředí jsou velmi blízko, zatímco otec se nachází ve značné vzdálenosti, ale hlasitost rozhovoru je vyrovnaná, jako by byly všechny postavy od posluchače vzdáleny stejně. Toto užití vyrovnaného zvuku k vytvoření prostorové jednoty během dialogových sekvencí, které sestávají z výrazně rozdílných velikostí záběru, patřilo v této době v Hollywoodu k obvyklým postupům, sotva jej lze ale označovat termínem „vrcholný zvukový realismus“.

Dokonce i taková konvenční metoda dosažení přijatelné prostorové percepce se ale může jevit jako realistická v porovnání s koncem tohoto dlouhého a komplikovaného záběru. Ze sevřeného polocelku k sobě natěsnaných postav (Thatcher, otec, matka, Charles), kdy matka hovoří („Proto...“), přecházíme uprostřed věty stříhem k obrovskému detailu matky, jejíž tvář v momentě, kdy dokončuje promluvu, zabírá celé plátno („...bude vychován někde, kde na něj nebudeš moci.“). Tento slavný záběr o velké hloubce ostrosti končí stejně jako záběr bezprostředně před ním stříhem uprostřed promluvy postavy. Tam, kde předchozí záběr alespoň slabě předstíral, že ve zvukové stopě odráží vizuální vzdálenost (prostřednictvím mírně snížené hlasitosti a přidaného dozvuku), přechod stříhem ze záběru 175 na záběr 176 ponechává matčinu promluvu bez jakékoli změny, ač stříhem došlo k mnohonásobnému přiblížení její tváře.

Jinými slovy, jestliže se na celek této sekvence podíváme pozorněji, najdeme něco dosti jiného než vrcholný zvukový realismus. Místo něj musíme konstatovat narušení jednoty (*scale-matching*) mezi hlasitostí zvuku a velikostí záběru. Od počátečního těsného

souladu mezi obrazovým a zvukovým prostorem pomalu sklouzáváme k čím dál větší disparitě mezi těmito dvěma systémy. U diváků připravených počátečním vzorcem shody měřítek se ale dá čekat, že si budou více všímat případů občasného dodržování audiovizuální prostorové jednoty (Charlesovo opakované tlumené venkovní pokřikování, tu a tam špetka dozvuku, mírná změna v síle zvuku, když se postava přiblíží nebo vzdálí od kamery) než značných rozporů mezi pojetím zvuku a uspořádáním obrazu. Je to, jako by nám nejprve byla ukázána upravená verze obrázku tvarové psychologie s kachnou-zajícem, na níž by byla zvýrazněná kachna, a teprve následně původní nejednoznačná verze – jež by vzhledem k tomu, že jsme předtím viděli verzi upravenou, pozbyla veškerou nejednoznačnost.

Nesmíme však tuto sekvenci opustit, aniž bychom věnovali pozornost jejím hraničním pasážím. Zatímco dialog je zde posazen na základní stupeň čtyři až šest (v rámci desetistupňové škály použité pro potřeby této studie) se vzdálenějšími či tlumenějšími zvuky na stupni dva, hraniční předěly (*bookends*) této sekvence tvoří hudební fragmenty o hlasitosti v rozmezí mezi stupněm osm až deset (výše než nejvyšší stupeň hlasitosti u dialogu), kde se několikrát nečekaně dosáhne Hollywoodem předepsaných mezí hlasitosti. Úvodní zvuková událost této sekvence – synchronizace hudebního vrcholu s diegetickým zvukem nárazu sněhové koule na štít domu – zároveň tuto sekvenci odděluje od sekvence předcházející a nastoluje zajímavý problém: jaký je vztah mezi diegezí (kde se dá čekat, že sněhová koule tupě bouchne) a vypravěčskou instancí filmu (jež má zjevně sklon používat jakožto interpunkci sekvence hlasité zvukové efekty)? Tento první předěl, ospravedlňující hned nadvakrát svoji mimořádnou hlasitost (jako diegetický zvuk a jako začátek sekvence), nám umožňuje předpokládat základní totožnost narativních a diskurzivních zájmů a současně zdánlivě dokazuje totožnost prostorových aspektů obrazu a zvuku. Závěrečný předěl ovšem takové jednoduché závěry zpochybňuje, ne-li zcela popírá. K záběrům z největší blízkosti v celé této sekvenci (závěrečné ohromné detaily Charlese a matky) je nejprve připojen dialog jen o středním stupni hlasitosti, pokračující z předcházejícího záběru. Stupeň hlasitosti dialogu o hodnotě pět sice dokonale ladí s oním čtyřčlenným obrazem, jenž uzavírá záběr 175, je ale v naprosté neshodě s měřítkem extrémního detailu záběru 176. V tom okamžiku hudba, jakoby ke kompenzaci, poskytne přiměřeně hlasitý doprovod. U závěrečného předělu již nelze ztotožnit zdroj hlasitosti s diegezí. Zatímco začátek sekvence poskytl naddeterminované⁷⁾ vysvětlení pro zvýšení hlasitosti, závěrečný předěl adekvátní diegetickou hlasitost neposkytuje, a místo toho nerealisticky spojuje nediegetické hladiny hlasitosti zvuku s diegetickou velikostí záběru.

Vidíme tedy, že se hudební předěly sekvence z *Colorada* podřizují stejnému pravidlu jako dialog a zvukové efekty: od zjevného audiovizuálního dodržování diegetického prostoru sklouzáváme ke stále většímu diskurzivně užitečnému nesouladu mezi dvěma verzemi prostoru. Navíc přihlédnutí k předělům této sekvence nabízí alternativní termíny pro

7) Naddeterminace (*overdetermination*) – označuje případ, kdy je jeden pozorovatelný účinek determinován současně mnoha příčinami, z nichž každá by sama o sobě mohla účinek vysvětlit; pojem, jak je používán v současném teoretickém myšlení, má své kořeny ve *Výkladu snů* Sigmunda Freuda a v neomarxistických pracích Louise Althussera (pozn. red.).

popis toho, co jiní nazvali vrcholným zvukovým realismem. Rozpoznáme-li ve spojování zvuku a obrazu na základě jednoty jejich měřítek (*scale-matching*) určitou formu nadterminace, uvědomíme si, do jaké míry může sloužit nejen jednoduše realistickým, ale též rétorickým účelům. Dodržování audiovizuálního jednoty měřítek (známé též jako zvukový realismus) má za cíl přesvědčit diváky o tom, že události filmu vznikají výhradně aktivitami v diegezi, nikoli působením diskurzu. Každý systém, který diváky přesvědčí o své diegetické koherenci (podobně jako když se sekvence na začátku snaží upoutat pozornost diváků prostorovým realismem, aby zakryla jeho pozdější absenci), v důsledku divákům zakrývá skutečnost a proces naračnického zprostředkování.

Nakonec se nám tedy naskýtá velmi odlišný pohled na zvukový realismus KANEA. Ve zkratce lze zvukovou estetiku této sekvence popsat na základě následujících principů:

1. **Naddeterminované předěly** (*book-ends*). Nejvýraznější zvukové prvky (*sound events*) (nejvyšší stupně hlasitosti, náhlé změny v hlasitosti, neobvyklé zvukové prvky) jsou vyhrazeny pro začátky a konce, kde plní funkci diskurzivního ohraničení kapitoly a zároveň slouží účelu posílení narace.
2. **Počáteční zvukový realismus**. Bezprostředně po prvním zvukovém vrcholu (*spike*) přicházejí zjevné momenty souladu mezi prostorovými aspekty zvuku a obrazu, čímž se v divácích posiluje přesvědčení o tom, že zvuk i obraz mají svůj původ v tomtéž trojrozměrném prostoru (a tak zaručují jeho skutečnou existenci).
3. **Udržování vyrovnané hladiny hlasitosti dialogu**. Většina zvukových prvků nepochybně souvisí s konvenčním dialogem, kdy lze proměny v hlasitosti zvuku přičíst spíše změnám v emocích postavy nežli prostorovým aspektům.
4. **Pozdější prostorové nesrovnalosti**. Zvukové prvky zařazené v pozdějších částech sekvence často jednotu měřítek nedodržují, avšak dřívější důraz na zjevný realismus obvykle zajišťuje, že tyto diskurzivní zásahy jako takové zůstávají bez povšimnutí.
5. **Celkové narativně-diskurzivní směřování**. Zvukovému prostředí (*soundscape*) dominují dva vzájemně se vyvažující typy zvukových prvků. Jedna skupina zvukových prvků dosahuje soudržnosti různorodých jevů odkazem k diegezi neboli koherentnímu narativnímu světu. Druhá skupina vyznačuje diskurzivní strukturu textu, čímž poukazuje na diskurzivního činitele, který je vzhledem k diegezi protichůdný. V synchronickém pohledu se sekvence vyznačuje konfliktem těchto dvou systémů, ale v diachronickém pohledu je zřejmé, že sekvence sklouzává od narativní logiky k převaze diskurzu.

Tento jednoduchý rámec jasně ukazuje, že prostorový realismus zdaleka nepředstavuje základ, ani cíl sekvence z Colorada, ale místo toho je nutné jej chápat jako součást celkové strategie, která zahrnuje nejen všechny obrazové a zvukové prvky, ale souvisí též s obecnější manipulací s reakcemi diváků.

Pokud by se tento vzorec omezoval pouze na coloradskou sekvenci, bylo by možné tuto sekvenci odmítnout jakožto důkaz KANEOVA zvukového realismu, ale sotva bychom kvůli tomu zpochybňovali obecný obsah půlstoletí trvající akademické debaty o zvuku ve Wellesově veledíle. Tento vzorec se ale neomezuje pouze na tuto jedinou sekvenci,

ba dokonce je typický pro prakticky každý segment filmu. Sekvence, která epizodě v Coloradu předchází, kupříkladu ukazuje reportéra Thompsona při návštěvě Knihovny Thatcherova památníku (Thatcher Memorial Library). Začíná a končí svými dvěma nejhlasitějšími zvuky. Na začátku přechází hudební pasáž s mohutnou instrumentací do dlouhého, táhlého dozvuku spojeného s obrovským prázdným prostorem knihovny. Znovu si lze povšimnout, že oblíbený příklad KANEOVA vychvalovaného zvukového realismu zároveň plní diskurzivní účel ohraničení segmentu a ustavení diegeticky motivované povahy zvuku. Konec tohoto segmentu – jako přesná paralela sekvence z Colorada – využívá hlasitého zvukového prvku k tomu, aby rozptýlil veškerý pocit nesporného sluchového realismu. V dalším slavném záběru s velkou hloubkou ostrosti stojí knihovnice v blízkém popředí, možná dva metry (šest stop) od kamery. Tichým ale přísným hlasem nařizuje, že se Thompson musí omezit na „strany 83 až 142“. Hlídač potom na vzdáleném konci místnosti zavře trezor a dveře vzdálené 15 metrů (50 stop) vydají mnohokrát hlasitější zvuk než dva metry vzdálený hlas. Uzavření blízkých dveří (a ukončení první části této scény) je bezprostředně zvýrazněno orchestrálním vrcholem.

Bylo by únavné věnovat se každé scéně, kterou kritici nesprávně slyšeli nebo interpretovali. Stačí říci, že na každý zmiňovaný zvukový efekt objemu prostoru (*volume effect*) Thatcherovy knihovny připadá jeden nezmiňovaný disparátní zvuk zavíraných dveří, který přichází jen o několik vteřin později. Po úvodní explozi fotografického blesku začíná scéna večírku novin „Inquirer“ s pečlivě vykresleným dozvukem a prostorově distancovanými celky, ale tyto momenty shody měřítek obrazu a zvuku slouží pouze k tomu, aby odvedly pozornost od mnoha momentů, kdy se snižuje hlasitost hudby, aby se dalo porozumět dialogům s vyrovnanou hlasitostí. Scéna krachu bezesporu vzdaluje hlas Kanea krácejícího pryč od Bernsteina a Thatchera (ačkoli připojený dozvuk a snížená hlasitost začnou být znatelné až když Kane urazí určitou vzdálenost). Ale když Kane dorazí ke vzdáleným oknům a otočí se zpátky na kameru, zvukové vlastnosti jeho hlasu zůstanou beze změny. Tato scéna vytváří pocit prostoru, aniž by byla věrna jakémukoli specifickému prostoru, čímž ukazuje, nakolik KANE upřednostňuje efekty hlasitosti a vzdálenosti před pečlivým sjednocením měřítek zvuku a obrazu.

Tato tendence je asi nejpatrnější v případě velkého sálu paláce Xanadu (*Great Hall of Xanadu*). Stejně jako v Thatcherově knihovně provází i všechny hlasy ve velkém sále výrazný dozvuk s dlouhou dobou dozívání, jež je charakteristická pro velké prostory. Když se Kane zabíraný v celku zeptá „Co to děláš? Skládačky?“, výrazný dozvuk a ukazatele vzdálenosti naznačují pečlivé sjednocení měřítek, ale když Susan v detailu upustí kousek skládačky a zeptá se „Charlie, kolik je hodin?“, pokračující dozvuk a hlasitost jakoukoli snahu o věrnou reprodukci prostoru zrazují. Jen s drobnými výjimkami je přesné vyjádření vzdálenosti ve velkém sále potlačeno ve prospěch obecného zvukového vyjádření objemu prostoru. V jednom případě je ve skutečnosti dokonce potlačen i pocit objemu prostoru. Když se Thompson s kolegy procházejí Kaneovým rozlehlým sídlem, slyšíme opět výrazný dozvuk velkého sálu, a to prakticky nezávisle na pozici mluvčího či jeho vzdálenosti. Když má ale Thompson vysvětlit, co si odnesl ze svých rozhovorů, zvukový efekt objemu prostoru ustoupí konvenčnímu bezdozvukovému zpracování dialogu a veškerých jiných narativně důležitých promluv. Thompsonova

poslední slova slyšíme z vyvýšeného jeřábového záběru, jsou ale plně rozeznatelná a na-prosto oproštěná od akustiky, kterou jsme si zvykli spojovat s velkým sálem.⁸⁾

Tento výčet příkladů by mohl pokračovat dál a dál. Existující popisy zvuku v KANEovi jsou z velké části nepřesné, neboť byly a jsou selektivní a neúplné.⁹⁾ Vezměme si jakýkoli segment tohoto filmu a ukážou se tytéž vlastnosti:

– **úvodní a závěrečné zvukové vrcholy** s větším rozsahem hlasitosti než jakýkoli čistě narativní materiál¹⁰⁾ (akustický atak titulku „News on the March“, zahřmění, jež zahajuje rozhovor se Susan Alexanderovou v nočním klubu, Bernsteinovo hlasité volání Lelanda, jímž začíná sekvence návratu z Evropy, píseň „Who Is That Man“ o vysoké hlasitosti uzavírající oslavu a otevírající následující sekvenci, kamelot vykřikující „Read all about it“, Matisti křičící „Ne, ne, ne, ne!“ v úvodu operních sekvencí, Susan ječící kvůli svým recenzím, hlasité klepání na dveře mimo obraz na úvod scény s pilulkami, silný hlas černošského zpěváka, jímž začíná piknik, vřeštění papouška kakadu a nesčetné hudební vrcholy, to vše ohraničené mrtvolným tichem během úvodního titulku s názvem filmu a závěrečným zvýšením hlasitosti hudebního doprovodu během titulků se jmény Wellese a Tolanda a loga studia RKO);

– **úvodní prostorové zvuky** (sjednocení měřítek, evokace objemu prostoru, rozdělení prostoru do samostatných oblastí);

– **konvenční zvukové pojetí narativně důležitého materiálu** (dialogy o vyrovnané hlasitosti, náležité ztlumení hudby a ruchů ve prospěch řeči, redukce prostorových charakteristik k zajištění srozumitelnosti);

– **rozporuplný přístup ke zvuku v momentech vysokého diskurzivního vkladu** (neshoda měřítek, spojování nediegetické hudby s měřítkem diegetického obrazu, zvýrazňování diskurzivního aparátu).

Tyto vlastnosti vytvářejí vysoce neobvyklé zvukové prostředí (*soundscape*) filmu OBČAN KANE. Abychom toto zvukové prostředí mohli plně definovat, bude ještě zapotřebí vzít

8) Podle Carringera se tato scéna natáčela beze zvuku a veškeré promluvy se nahrávaly až později ve studiu. Bezdozvukový charakter Thompsonovy závěrečné řeči byl tedy produktem pečlivě zváženího studiového rozhodnutí, nikoli realistickým výsledkem nějakých „přirozených“ (tj. předfilmových) prostorových vztahů. R. Carringer, c. d., s. 105.

9) Tento sklon k selektivnosti a neúplnosti je asi nejpatrnější v přístupu ke scéně jízdy motorového kočáru ze SKVĚLÝCH AMBERSONŮ. Jak uvádí zvukař James G. Steward, původní dialog byl na Wellesovo naléhání nahrán znovu, aby se dosáhlo realističtějšího efektu nárazů a nadsakování ve vratkém vozidle. Použitý proces je podrobně vysvětlen ve Stewardově textu *The Evolution of Cinematic Sound: A Personal Report*. In: Evan W. Cameron (ed.), *Sound and the Cinema*, s. 54–55; popisuje jej též R. Carringer ve svém komentáři na videodisku s AMBERSONY od společnosti Voyager. Steward ani Carringer už ovšem nepokazují na skutečnost, že v této scéně jedoucího kočáru zůstalo jen velmi málo dialogů. Přidané zvuky hlasitého motoru a čím dál hlasitější zpěv písně „The Man Who Broke the Bank at Monte Carlo“ (vrcholící ohlušujícím zpěvem Georgieho) zcela přehlušují Stewardův pečlivě vyvážený realismus. Welles zde opět využil omezenou věrnost prostorové reprezentaci jakožto uvedení do finální, extrémně hlasité zvukové události, která řídí posluchačovu pozornost. Komentáře kritiků na tuto scénu se jako obvykle zaměřily pouze na občasné pasáže omezeného realismu, a nikoli na ohlušující hlasitost toho, co následuje.

10) Je zajímavé, že Welles v průběhu celé své tvorby často spojuje počáteční/konečné rychlé změny hlasitosti s podobnými změnami měřítek obrazu: velké detaily, zdeformované tváře, neobvykle velké celky. Zakončení scény využívající vysoké hlasitosti zvuku provázející nadměrně velký a často deformovaný detail je jakousi Wellesovou značkou.

v úvahu, jak funguje rozhlasový zvuk a podle jakých principů byl zvuk spojován se zá-
běry o velké hloubce ostrosti. Až přezkoumáme tato témata, budeme lépe vybaveni ke
zhodnocení původu, významu a účinku KANEOVA zvukového systému.

Zvukový styl rozhlasu

Obecný stav výzkumu rozhlasové estetiky je žalostně neuspokojivý. Sám Welles označil
rozhlas za „opuštěný důl“. ¹¹⁾ Významný výzkum se zaměřuje na strategie komunikace
(*communications policy*), rozhlasové technologie a účinky médií, velmi málo seriózní po-
zornosti je však věnováno vlastnímu zvuku rozhlasových pořadů. Ani tento článek není
vhodným místem k zaplnění mezer půl století dlouhého bádání na poli rozhlasu. Celko-
vý problém rozhlasové estetiky je nejen příliš široký na to, aby jej bylo možné vyřešit
v jednom článku, ale neměl by se chápat jako jedna otázka, neboť nelze předpokládat,
že rozhlasové systémy let 1923, 1941 a 1994 budou vykazovat podobnou estetiku jen
proto, že sdílejí jednu technologii. ¹²⁾ Pro účely našeho zkoumání je nejzajímavější praxe
rozhlasové hry v době, jež bezprostředně předcházela vzniku KANEA.

Rozhlasové vysílání v USA na konci třicátých a začátkem čtyřicátých let bylo až na ně-
kolik velmi málo výjimek živé, studiové a komerční. Převážná většina programů, jež byly
koncipovány v patnáctiminutových blocích, měla vždy jednoho sponzora a uvaděče či
moderátora, který fungoval jako určitý svorník mezi dvěma rovinami programu: diskur-
zivním zarámováním (odkazy na název pořadu, vysílací čas, místo v rozhlasovém toku,
sponzora, posluchače, příští vysílání atd.) a narativním materiálem (série, seriály, zpra-
vodajství, sportovní události, osobnosti, představení apod.). Programy trvající déle než
patnáct minut (zejména sportovní akce, estráda, zvláštní zpravodajské relace a prestižní
hry) pravidelně svůj narativní materiál každou čtvrt hodinu přerušovaly, aby upozornily
na název rozhlasové stanice, poskytl vysílací čas sponzorům a zvýšily počet privilego-
vaných momentů (začátků a konců) v rámci narativního materiálu.

Během období, o kterém uvažujeme, produkoval pořady obvykle jeden konkrétní spon-
zor (či jeho reklamní agentura) pro vysílání v rámci jedné vysílací sítě, od které sponzor
koupil vysílací čas. Cena vysílacího času samozřejmě závisela na denní době, počtu
stanic, které pořad přenášely, a na míře úspěchu těchto stanic v budování obecenstva.
Zatímco nezadatelným zájmem sponzorů bylo udržet posluchače u přijímačů dostateč-
ně dlouhou dobu, aby slyšeli reklamní sdělení na začátku a konci pořadu, rozhlasovým
stanicím šlo jasně o to maximálně zvýšit počet posluchačů u jakékoli specifické části
programu a zvyšovat všeobecnou věrnost pokračujícím pořadům a vysílací společnos-
ti jakožto celku. Ratingový průmysl byl zatím sice v plenkách („Hooperatings“ začaly

11) V rozhovoru s Peterem Bogdanovichem in: Jonathan R o s e n b a u m (ed.), *This is Orson Welles: Orson Welles and Peter Bogdanovich*. New York : Harper Collins 1992, s. 10.

12) Ve skutečnosti dokonce ani nesdílejí společnou technologii, snad jen v tom nejširším smyslu. Rané roz-
hlasové stanice kupříkladu typicky využívaly všesměrových mikrofonů, zatímco koncem 30. let a v le-
tech 40. převládaly osmičkové páskové mikrofony a dnes se dává nejčastěji přednost jednosměrovým
kondenzátorovým mikrofonům. Ve všech ostatních oblastech se odehrály podobné změny, což maří jaký-
koli pokus o stanovení identity napříč třemi čtvrtinami století praxe „rozhlasu“.

konkurovat metodě „Crossley ratings“¹³⁾ až v roce 1935), podrobný zájem o demografii publika se měl začít projevovat až o několik desetiletí později, ale schopnost udržet posluchače naladěné na příslušnou stanici již nabyla značného komerčního významu.

Z tohoto důvodu se v americkém komerčním rozhlasu v tomto období typicky projevují dvě autorské instance a uplatňuje se dvojí diskurzivnost. Každý pořad měl dva autory: vysílací společnost, která jej uváděla („Columbia Broadcasting System a stanice WJSV vám přináší zpravodajství *Arrow*“), a sponzora, který jej financoval („Du Pont uvádí pořad *Cavalcade of America*“). Každý pořad byl prodáván dvakrát: společností, jež prodávala vysílací čas sponzorovi, a sponzorem, který touží prodat produkt posluchačům. Každý pořad je dvakrát kupován: sponzorem, který kupuje vysílací čas, a posluchači, kteří „platí“ tím, že přecházejí komerční sdělení. Dokonce i vysílací společnosti podporující (*sustaining*) nekomerční (nesponzorované) programy přispívají k této celkové dvojí artikulaci, typické pro situaci komerčního vysílání: aby dokázaly přežít, musejí být rozhlasové stanice i společnosti schopné získat pro každý pořad významný počet posluchačů, zatímco každý pořad musí dokázat udržet posluchače dostatečně dlouho na to, aby si vyslechli sponzorská sdělení.

V rámci této dvojité diskurzivní situace zůstává i status každé zvukové události potenciálně dvojí. Změny hlasitosti se kupříkladu typicky provádějí dvěma rozdílnými způsoby: na základě **diegetické motivace** (např. povzbuzování při sportovních událostech, rozruch při zpravodajských rozhovorech, výkřik při dramatické scéně) a **diskurzivní manipulací** (např. ztišení hudby, aby bylo slyšet spíkra, zapnutí mikrofonu, aby bylo slyšet publikum, zesílení hlasu ústřední herečky kvůli dramatickému účinku, navázání spojení se zámořským korespondentem). Vzhledem k této dualitě původu se veškeré otázky týkající se změn hlasitosti potenciálně zdvojují, s možností, že se diegetická a diskurzivní vysvětlení mohou buď překrývat, nebo být v rozporu.

Tato opozice diegetických a diskurzivních vlastností ve skutečnosti prostupuje každým aspektem rozhlasové estetiky tohoto období. Odráží se v otázkách prostoru (ve všudypřítomné opozici mezi prostorem studia a narativním prostorem, vytvářeným v rámci studia), personálu (protože řada herců zastává dvojí roli personálu diskurzivního – moderátor, hlas reklamy, poskytovatel doporučení */testimonial/* – a narativního – vypravěč, postava, účinkující) a hudby (vzhledem k tomu, že studiový orchestr pravidelně volně přechází od diskurzivní hudby – téma pořadu, komerční znělka, úvodní motiv pro upoutání pozornosti – k narativní hudbě, která je oporou hlavního pořadu). Abychom porozuměli rozhlasu té doby, musíme v každé diegetické proměně hlasitosti rozpoznat potenciální naddeterminovanou změnu diskurzivní, v každé narativní postavě herce s diskurzivními zodpovědnostmi, v každém diegetickém stupňování zvukové intenzity (*crescendo*) zvuk s potenciálně diskurzivní funkcí.

13) Hooperratings a Crossleyratings – ve 30. letech dva konkurenční systémy měření posluchačského ohlasu na základě telefonátů vybranému vzorku posluchačů. Neziskový „Crossley service“ začal měřit divácký ohlas již roku 1930, ale jeho metoda nebyla příliš přesná, protože respondenty kontaktoval až den poté, co měli možnost vyslechnout příslušné pořady. Komerční firma „C. E. Hooper Inc.“ se dotazovala na program sledovaný v okamžiku telefonátu a mediální průmysl pokládal její výsledky za spolehlivější (pozn. red.).

Dvojitá povaha této rozhlasové tradice ale nevytváří jednoduchou homogenní shodu prostorů narativních a diskurzivních. Jinými slovy, všechny momenty typického patnáctiminutového rozhlasového bloku nezávisejí na narativních a diskurzivních instancích stejnou měrou (ani mezi nimi nejsou rovnoměrně rozloženy). Je naopak naprosto zásadní pochopit pro toto období charakteristické diachronické předvádění tohoto všeobecně synchronního napětí. Obecně lze říci, že typický patnáctiminutový blok rozhlasové hry je členěn do sledu pěti částí:

1. Identifikace pořadu a sdělení sponzora.
2. Přejít z části 1. a 3.
3. Jádru pořadu.
4. Přejít z části 3. a 5.
5. Sdělení sponzora a zakončení.

Specifickou povahu tohoto modelu lze nejsnáze objasnit, začneme-li vnitřní částí uprostřed a pak přejdeme k částem vnějším.

V průběhu konce třicátých a začátku čtyřicátých let se sice na rozhlasových vlnách střídaly mýdlové opery, tajuplné příběhy (*mystery shows*), pořady pro mladistvé a prestižní produkce, ale jádro dramatického pořadu zůstávalo pozoruhodně neměnné. Nejdůležitější byl po celé toto období srozumitelný dialog. Z technického hlediska předpokládal tento cíl závislost na řadě základních postupů:

- trvale vyšší stupně hlasitosti u dialogového mikrofonu (během tohoto období běžně pouze jeden) než u mikrofonů pro efekty (*effects mics*);
- rozlišování mezi narativně důležitými zvukovými efekty (umístěnými mezi pasážemi dialogu) a zvuky prostředí či atmosférami (umístěnými „pod“ dialogem, tj. na nižší hladině hlasitosti);
- posazení všech primárních dialogových hlasů na stejné hladině hlasitosti a dozvuku;
- jasné odlišení hlasů jednotlivých herců k zajištění správného rozeznání postav;
- vyhýbání se překrývajícím se dialogům a jakýmkoli dalším postupům, jež by mohly snížit srozumitelnost dialogu;¹⁴⁾
- divadelní modulace hlasu jakožto základní forma obměny hlasitosti a tónu (na rozdíl od variací, souvisejících s aspekty prostoru či přenosu).

Tyto postupy se sice přísněji dodržují v případě krátkých, povídkových denních seriálů nežli u rozsáhlejších seriálů večerních (Wellesův *Mercury Theatre on the Air* kupříkladu často využívá překrývajících se dialogu), všeobecně ale platí za normu.

Jako takové tvoří součást systému, který se formoval společně se soudobým hollywoodským filmem a který označuji jako systém popředí/pozadí (*foreground/background system*). I když se hodně psalo o tom, nakolik byl Hollywood ovlivněn renesanční perspektivou, většina hollywoodských filmů klasického období nejvýrazněji vychází

14) O důležitosti správného rozeznání postavy a srozumitelného dialogu hovoří i sám Welles v textu z roku 1938: „Neboť tento záhadný výtvar, o kterém se stále hovoří jako o ‚rozhlasové hře‘ [*radio drama*], je nesitelný pouze tehdy, když víte jistě, kdo hovoří. Technika a zvukové efekty vám musejí vždy umožnit rozumět, co se říká; a konečně, musíte chtít rozumět.“ Z krátkého článku nazvaného „From Radio Drama“ in: John S. H a y e s – Horace J. G a r d n e r (eds.), *Both Sides of the Microphone*. New York : Lippincott 1938, s. 122. Děkuji Stevu Wurtzlerovi za to, že mě na tuto pasáž upozornil.

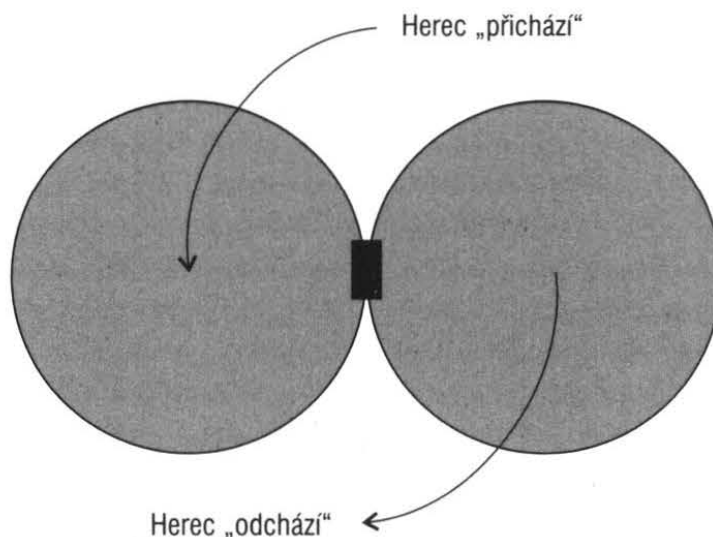
z vizuálního stylu mělkého jeviště, jaký je vlastní vaudevillu či populárnímu divadlu. Převládají dvě oblasti: popředí, kde se pohybují herci a kde se rozvíjí vyprávění, a pozadí, které dává záruku diegetické reality a zároveň zakrývá realitu diskurzivní (tím, že snižuje schopnost kamery zaznamenat jakýkoli prostor, který není spojen s diegezí). Dějiny hollywoodské technologie ve třicátých letech jsou především příběhem zvyšující se automatizace dělení popředí/pozadí (prostřednictvím zadní projekce a dalších způsobů zpracování obrazu, stejně jako nástrojů umožňujících oddělený záznam a zpracování zvuku popředí a pozadí).

V případě rozhlasu je vývoj systému popředí/pozadí těsně svázán s přechodem od všesměrových mikrofónů k osmičkovému (bidirekcionálnímu) páskovému mikrofónu RCA (Radio Corporation of America), který vyvinul Harry Olson se spolupracovníky v roce 1931.¹⁵⁾ V případě všesměrového mikrofónu nejenže je každý blízký zvuk zaznamenán, ale šíří se éterem se záznamem vlastní polohy ve vztahu k mikrofónu, ve formě hlasitosti, stupně dozvuku a frekvenčních vlastností. V případě bidirekcionálního modelu 44A, který začala používat společnost RCA (a který byl v roce 1940 nahrazen modelem 44B), dochází k něčemu jinému. Osmičková směrová charakteristika u tohoto mikrofónu vytváří dvě zóny „na mikrofón“ (*on-mic zones*) (obvykle využívané herci, kteří stáli proti sobě na opačných stranách mikrofónu) a dvě zóny mimo mikrofón (*off-mic zones*) (po stranách mikrofónu). Od 360° prostoru spojeného s všesměrovým mikrofónem nyní přecházíme k zcela odlišné prostorové konfiguraci, kde jsou hlasy (a další zvuky) buď v dosahu mikrofónu (*on-mic*), nebo mimo mikrofón (*off-mic*). Je zřejmé, že v uzavřené místnosti, jakou je rozhlasové studio, nebudou zvuky vytvořené v oblasti mimo mikrofón zcela neslyšné, neboť některé z jejich odrazů zcela jistě zasáhnou mikrofón na jeho snímající straně, a tak najdou cestu do vysílání; tyto zvuky ale budou znít vzdáleně (neboť se nacházejí mimo osu a tudíž postrádají vlastnosti přímého zvuku blízké řeči). Tyto zvuky mimo mikrofón tedy budou znít přesně jako zvukové efekty v pozadí užité pro vytvoření atmosféry a zakrytí šumu rozhlasového přenosu. V období, o kterém uvažujeme, je tedy základní zvuk programového jádra dvojúrovňový, spojuje dialog (a důležité narativní efekty) v popředí s efekty (a nedůležitými promluvami) v pozadí.

Rozhlas, jenž koncem třicátých let vytvářel prostor tímto binárním způsobem, přirozeně věnoval mimořádnou pozornost hranici mezi popředím a pozadím. Proto v rozhlasových hrách této doby nabývá na takové důležitosti otvírání a zavírání dveří. Typický způsob zahájení scény v této době představuje hlasité zavření dveří, pár blížících se kroků a přechod hlasu z pozadí do popředí. Jak ukazuje doprovodný náčrt ze standardní příručky pro rozhlasové produkce využívající osmičkový mikrofón, hlasová část tohoto procesu se realizuje nikoli přistoupením herce k mikrofónu, nýbrž přechodem z „mrtvé“ strany mikrofónu na stranu „živou“ (viz obrázek).¹⁶⁾ Takto herec nikdy nemusí odejít z bezprostřední blízkosti mikrofónu, což usnadňuje produkci a slouží finanční úspornosti, jež je diktována komerčním statusem rozhlasu.

15) O vývoji mikrofónů v tomto období viz Rick Altman, *The Technology of the Voice*. *Iris* 3, 1985, č. 1, s. 3–20, zejm. s. 7–8.

16) Obrázek a text jsou převzaty z Robert McLeish, *The Technique of Radio Production*. London: Focal Press; New York: Hastings House 1978, s. 248.



Stínované kruhy označují oblasti citlivosti na obou stranách osmičkového mikrofonu. Herec, který „přichází“, říká svou repliku při současném pohybu z „mrtvé“ zóny do „živé“. Přitom postupně snižuje nosnost svého hlasu. Používá se pro interiérové scény.

Ačkoli jde o téma příliš široké, než aby zde mohlo být uspokojivým způsobem pojednáno, zaslouží si připomenout, že rozvoj rozhlasového systému popředí/pozadí spjatý s osmičkovým mikrofonem je součástí obecnějšího vývoje v meziválečné zvukové technice od indexového systému (kde zaznamenaný a vysílaný zvuk představuje věrný přepis skutečné prostorové situace kolem mikrofonu) k systému symbolickému (kde specifické naučené zvukové konfigurace nabývají významu ve vzájemném vztahu). To asi nejlépe ilustruje rozvoj specifického kódu příslušných zvukových postupů pro označení konkrétních prostorů. Namísto nekonečného počtu možných indexových vztahů mezi prostory a zvuky nám tatáž výše citovaná příručka říká, že existují pouze „čtyři základní akustiky“, tedy konkrétně nulový dozvuk (označující venkovní prostor), malý ale dlouhý dozvuk (= velká, plně zařízená místnost), velký ale krátký dozvuk (= telefonní budka či koupelna), velký a dlouhý dozvuk (= jeskyně, palác, koncertní sál).¹⁷⁾ V dotyčném období se – přinejmenším v jádru pořadu – tyto čtyři systémy ve skutečnosti často omezují na dva: nulový dozvuk pro vyprávění v popředí a prostor dialogu; slyšitelný dozvuk pro zvuky prostředí v pozadí a prostor mimo dané místo.

Jak odlišný se tento neměnný prostorový systém popředí/pozadí jeví ve srovnání s pyrotechnikou segmentů, které pořad uvádějí a ukončují. V rámci narativního jádra pořadu se hlasitost nikdy neproměňuje více než průměrný divadelní mluvící hlas. Jakmile přejdeme do dialogové části pořadu, víme, že vše se bude odehrávat na standardní hladině hlasitosti nebo blízko ní, neměnné nejen od herce k herci, ale též ze dne na den a z představení na představení. I když by se zdálo, že narativní situace ospravedlňuje hlasité zvukové efekty, zvýšení hlasitosti pokrývá pouze zlomek rozsahu hlasitosti, který se běžně uplatňuje v úvodních a závěrečných segmentech. Je zřejmé, že narativní jádro pořadu předpokládá lidi hovořící do mikrofonu, jehož hlasitost je trvale nastavena na konstantní

17) Srov. tamtéž, s. 246.

hodnotu (ačkoli ve skutečnosti může dosažení tohoto efektu neměnné hlasitosti vyžadovat značnou míru úprav), zatímco úvodní a závěrečné segmenty jako by dostal do rukou přímo sám zvukový inženýr. Diskurzivní moc, kterou uplatňuje rozhlasový personál nad hlasitostí pořadu, si zvláště uvědomujeme tehdy, když osobnost mluvící na mikrofon, jako například poválečný diskžokej, rovněž zastává funkci zvukového inženýra, ale krajní rozsah hlasitosti v úvodech pořadů na konci třicátých let obecně slouží témuž účinku.

V období, které nás zajímá, začátku pořadu obvykle předchází krátká doba ticha, čímž se umocňuje působení hlasitého zvukového prvku, který následuje: varhanová předehra k *Life Can Be Beautiful*, zvonkohra v *Road to Life*, uštěpačný smích v *The Shadow*, burácivý virbl bubnu v *Buck Rogers in the 25th Century*. Bezprostředně poté se předmět i zdroj této zesilující moci výslovně uvedou, když zazní jméno pořadu a jeho sponzora. Sponzor a spíkr jsou obvykle ztotožňováni s takovou pečlivostí, že se jeví k nerozeznání. Je možné pochybovat o identitě sponzora osoby jménem „Bob Pepsodent“¹⁸⁾ Hope? Pořad začínající slovy „Jell-o again“¹⁹⁾, u mikrofonu je Jack Benny, jasně stírá veškerou distanci mezi účinkujícím a sponzorem. Pokaždé, když se Walter Minchell rozloučí s přáním „pomazání lásky“ („with lotions of love“), vybaví se nám, že jeho sponzorem je výrobce pleťové vody Jergens Lotion. V úvodních a závěrečných pasážích pořadu působí každý uvaděč, vypravěč či reportér současně jako synekdocha sponzora a vysílacího systému, stejně jako úvodní hlasitý vrchol pořadu znázorňuje současně ekonomickou sílu a mistrovské ovládnutí média.

Zprávy vysílané washingtonskou stanicí WJSV 21. září 1939 v 15:30 tento proces jasně ilustrují. Poté, co sponzor předchozího pořadu dokončil své sdělení, slyšíme následující:

Ticho (2 vteřiny).

Hlasatel: Hlásí se stanice Columbia pro hlavní město USA, WJSV-Washington.

Hlasitá zvonkohra.

Reportér: Dobré odpoledne, zde je váš reportér zpravodajské relace Arrow s těmi zaručeně nejnovějšími a supersvěžími zprávami, které k vám přicházejí čtyřikrát denně díky pivovaru Arrow. (Pauza) Pivo Arrow má tak jedinečnou chuť, že se stalo velkým miláčkem Washingtonu s nejrychleji narůstající spotřebou ve městě. I vy si oblíbíte báječnou chuť piva Arrow. Je jemná, ale ne sladká. Zaručeně svěží, to je, oč tu běží. Supersvěží v každé láhvi.

Ticho (3 vteřiny).

Hlasatel: Prezident Roosevelt právě vyzval kongres ke zrušení dovozních opatření daných americkým zákonem o neutralitě...

Úvodní sekce tohoto zpravodajského pořadu, ohraničená dvěma dobami ticha, využívá hlasité zvonkohry k tomu, aby upoutala pozornost posluchačů k vysílací instanci (Columbia Station WJSV, jež prodává posluchače sponzorovi) a ke sponzorovi (výrobce supersvěžího piva Arrow, který od rozhlasové stanice WJSV kupuje čas a posluchače).

18) Značka zubní pasty (pozn. překl.).

19) „Jell-o again“ slovní hříčka s běžným „hello again“, jež měla za cíl propagaci želatinových dezertů firmy „Jell-o“ (pozn. překl.).

V rámci tohoto úvodního segmentu jsou „zprávy“ pouze nezbytným označením pro pořad, prostým jakéhokoli obsahu. Až po druhém tichu ustoupí úvodní diskurzivní část zpravodajskému narativu. Povšimněme si, že tento zpravodajský narativ je pojednán přesně jako výše popsané jádro dramatického pořadu. Důraz je kladen na srozumitelnost dialogu a narativní zřetelnost před čímkoli ostatním – především před jakýmkoli komerčním sdělením, které zde konvence zakazuje ještě přísněji než v narativním jádru dramatických pořadů.²⁰⁾ Rozhodl jsem se citovat začátek tohoto zpravodajství v úplnosti právě proto, abych ukázal tento druh jasné diferenciaci mezi diskurzivním úvodem a narativním jádrem, která neplatí pro rozhlasové hry. Pro porozumění klasické rozhlasové hře – a zvláště pak o její roli ve Wellesově tvůrčí dráze – je podstatná jasná představa o charakteristických momentech překrývání mezi diskurzem a narativem (bod č. 2 a 4 v diachronickém členění rozhlasového bloku výše).

Za prvé, reportér WJSV nehraje žádnou roli v událostech vyprávěných v rámci svého zpravodajského sdělení. Nikdo si samozřejmě nesplete reportéra s prezidentem Spojených států – reportér je jedna věc, Franklin Delano Roosevelt zcela jiná. V průběhu třicátých let ale rozhlas zavedl dva programové žánry, v nichž vystupovaly osobnosti, jež neustále překlenuvaly propast mezi narativní a diskurzivní složkou. Prvním z nich byla komediální estráda (*comic variety*), v níž moderátor pořadu vystupoval také jako postava v komediálních skečích. I jako komik v narativním jádru pořadu nemohl ale moderátor vystupovat zcela jako postava, neboť jeho identifikace se sponzorem nesmazatelně zabarvovala dokonce i jeho narativní postavu paletou diskurzivních barev. Bob Hope může být ve svých komediálních scénkách čímkoli, vždy ale zůstane také „Bobem Pepsodent Hopem“.

Stejná konfigurace převládá i v druhém žánru, jenž má zjevně zcela odlišnou povahu. Když společnost CBS angažovala v roce 1938 Orsona Wellese, aby pro ně napsal, produkoval a režíroval sérii hodinových rozhlasových her, jež měly být prezentovány bez komerčního sponzora, zaváděla tím novou rozhlasovou formu. Pořad, který se nejprve nazýval *First Person Singular* a později *Mercury Theatre on the Air*, Welles představoval v nejednoznačné trojroli moderátora, vypravěče a herce. Zvláště vzhledem k absenci sponzora na sebe Welles bral pro něj velmi příjemný úkol prodávat sebe sama, svůj pořad a Mercury Theatre. Jako výtečný kamuflovaný vyvolávač (*shill*)²¹⁾ v průběhu celého svého vystoupení překlenuje propast mezi diskurzivním a narativním, protože za moderátorem vidíme herce a za hercem vidíme moderátora, přičemž obě tyto role jsou současně příhodným způsobem zahrnuty v roli vypravěče. Welles samozřejmě – navzdory tomu, co tvrdil Peteru Bogdanovichovi²²⁾ – postavu vypravěče nevynalezl. Je ale docela možné, že vytvořil postavu **invazivního epizodického vypravěče**, který spojuje každou dvojici scének, místo toho aby se objevil pouze na začátku a na konci pořadu.

20) V dramatických pořadech – obzvláště těch, jež tíhnou ke komedii – je možná velká míra flexibility. Povšimněme si kupříkladu, že hlasatel pořadu *Fibber McGee and Molly* (aka *The Johnson Wax Program with Fibber McGee and Molly*) Harlow Wilcox hraje roli ve fikci a přitom často vede své nenucené konverzace s Fibberem, kterými *de facto* propaguje produkty Johnson Wax. Viz Frank Buxton – Bill Owen, *The Big Broadcast: 1920 – 1950*. New York : Avon 1972, s. 84.

21) *Shill* – osoba propagující zboží, která předstírá, že nemá žádný vztah k prodeji, a vzbuzuje tak dojem nadšeného zákazníka, jenž doporučuje zboží skutečným kupujícím (pozn. red.).

22) J. Rosenbaum (ed.), c. d., s. 88.

Totéž spojení narativních a diskurzivních zájmů často vykazují i konce rozhlasových her, a to i při absenci moderátora či vypravěče. Asi nejslavnějším případem je každotýdenní otevření dveří skříně Fibbera McGee, často použité jako závěrečná koda. Pokaždé, když dá zápleтка Fibberovi důvod otevřít dveře skříně, jsou uši posluchačů nastraženy, aby slyšely tu slavnou lavinu harampádí a dokonale načasované cinknutí zvonku, po němž následuje Fibberova hláška „Musím tu skříň jednou uklidit“, orchestrální melodie „Right as Rain“ a studiový potlesk. V určitém smyslu je toto otevření skříně jednoduše narativní událostí. Z hlediska rozhlasové společnosti jde ale o mnohem víc. Jde o **zvukovou signaturu** (*signature sound*) pořadu, jediný okamžik, který nemůže napodobit nikdo jiný, a tudíž o tu nejdůležitější diskurzivní událost celého pořadu.

Zvukové signatury hrají podobnou roli v celých dějinách rozhlasové hry, skýtajíce narativně a diskurzivně naddeterminované momenty. Je pozoruhodné, že mnoho těchto momentů je přesunuto z hraniční pozice mezi diskurzivním úvodem a narativním jádrem na samotný začátek pořadu: vrzající dveře v *Inner Sanctum*, výstřel z pušky v *Red Ryder*, výkřik Brada Barkera na začátku *Renfrew of the Mounted*, onomatopoická hudba na úvod *The Green Hornet* a *The Lone Ranger*.²³⁾ Asi nejslavnější úvodní signatura – začátek *Gangbusters* – je jednou z těch nejzřetelněji narativních, ale přesto plní požadovanou diskurzivní funkci. Nejdřív slyšíme tříštění skla, potom policejní píšťalky, policejní sirény, výstřely, kulomet, pochoduující kroky a nakonec potvrzující slova: „Sloans Liniment presents *Gangbusters*!“

Stejně jako lze narativní zvuky na začátku či na konci pořadů využít k otevření diskurzivním účelům, může diskurzivní strategie zvyšování hlasitosti či nabízení neobvyklých zvuků sloužit diskurzivnímu účelu v rámci souboru dramatických produkcí, ačkoli se tento postup jen málokdy uplatňuje v jádrech narativních segmentů, postavených na dialogu. Naopak v okrajových narativních částech umístěných nejbližší sponzorským sdělením či sdělením vysílací společnosti plní narativní zvuky často diskurzivní funkce. Tyto diskurzivně zaměřené narativní zvuky na sebe mohou brát mnoho podob, z nichž jsou obzvláště běžné následující:

- Hlasité prvky. Využití hlasů a efektů s vysokou hladinou hlasitosti či intenzity k upoutání pozornosti.
- Efekty vzdálenosti. Překračování hranice popředí/pozadí, často pomocí zavření dveří nebo jiné zvukové události vyjadřující hloubku či vzdálenost.
- Efekty objemu prostoru. Užití zvuku s výrazným dozvukem, označujícím velké uzavřené prostory. (Efekty převažují zejména v rozhlasové tvorbě Orsona Wellese.)
- Prvky paniky. Vyjádření paniky, strachu nebo stresu prostřednictvím kombinace tónu v hlase, paniku vyvolávajících zvukových efektů a hudebního podkresu.
- Efekty filtrů. Transformace normálního zabarvení hlasu prostřednictvím filtrů, které mají imitovat nepřímý, zprostředkovaný zvuk: veřejný proslov, telefon, rozhlas atd. (Další Wellesova specialita účinně využitá ve *Válce světů*.)

23) Pro další informace o specifických narativních zvucích spojených s konkrétními pořady viz Robert L. Mott, *Radio Sound Effects: Who Did It, and How, in the Era of Live Broadcasting*. Jefferson, NC : McFarland & Company 1993, s. 138ff a 185ff.

– Hudební podtržení. Typicky melodramatický postup zdvojení narativních efektů hudbou, často spojený s napínavou závěrečnou scénou: klepání na dveře provázené pronikavě ostrým tónem, zvuk kroků tremolem, zvuk škrábání mollovým akordem, zvrát v ději provázený zesílením zvuku.²⁴⁾

Motivace přítomnosti zvuků, jenž k sobě přitahují pozornost, je ve většině z těchto prvků samozřejmě naddeterminovaná. To znamená, že vyprávění může poskytnout zcela logické ospravedlnění pro efekty objemu prostoru (velký přednáškový sál), filtru (zvuk veřejného hlášení) a hlasitosti (rozrušenost postavy), avšak z hlediska pořadu jakožto celku je celkem zřejmé, že tyto prvky zároveň mají za cíl přitáhnout a udržet posluchače. Je to bezpochyby hlavní důvod, proč se ve větším množství objevují na začátku pořadu (kde fungují tak, že vtahují posluchače do příběhu) a na konci segmentu (kde mají za úkol udržet posluchače dostatečně dlouho, aby zajistily pozornost blížícímu se reklamnímu sdělení).

Na závěr tohoto předběžného popisu rozhlasového zvuku je třeba poukázat na to, že nic zde nepotvrzuje obvyklý názor, že rozhlas konce třicátých let a zejména rozhlasová praxe Orsona Wellesa vynikají zvukovým realismem. Naopak, každý prostředek zahrnující realistický efekt (např. vzdálenosti, prostoru a filtru) je dán do služeb celkového napětí mezi vyprávěním a diskurzem, jímž se rozhlas vyznačuje. Rozhlas v tomto období zdaleka nezdůrazňuje realistický prostor, ale spíše jej redukuje na dialektiku popředí/pozadí, kde jsou prostorové odkazy rozvíjeny pouze do té míry, v jaké slouží diskurzivnímu účelu. Platí sice, že Welles evokuje prostor více než mnozí jiní v této době. Dosahuje toho jednak tím, že zvyšuje počet standardního obsazení, znásobuje počet mikrofónů a rozvíjí nejrůznější formy úpravy zvuku. Nevyjadřuje však prostor kontinuálně a prostor, který evokuje, není kontinuální. Wellesovy zvukové prostorové prvky – včetně efektů objemu prostoru, které zapojuje častěji než jeho současníci – se dle očekávání nacházejí na okrajích narativních segmentů, kde mohou sehrát požadovanou diskurzivní roli.

Hlavní specifičnost Wellesovy rozhlasové tvorby spočívá v tom, že jeho narativní segmenty jsou daleko kratší než narativní segmenty průměrných rozhlasových her. Typický pořad dobového vysílání se skládá z jednoho patnáctiminutového bloku, jenž zahrnuje:

1. Úvod o vysoké hlasitosti a s převahou diskurzu.
2. Spojující prvky (vypravěč jakožto Janus, prostorové prvky).
3. Dialog o středním stupni hlasitosti (a efekty v pozadí o nízké hladině hlasitosti);
4. Spojovací prvky (hudba umocňující napětí, prostorové prvky);
5. Zakončení o vysoké hlasitosti a s převahou diskurzu.

Welles naopak znásobuje počet programových bloků a často je zkracuje na pouhou minutu trvání. Místo toho, aby se na konci každého bloku vracel ke sponzorovi, vrací se k vypravěči, jehož hlas je obvykle přenášen na nepatrně vyšší nebo nižší hladině hlasitosti než předcházející dialog. Welles jakožto vypravěč přebírá roli sponzora i vysílací

24) Pověsimně si, že tento postup, jenž byl dle většiny popisů jednoduše vypůjčený z divadelního melodramatu, byl v době rozhlasu ve skutečnosti výrazně usnadněn nařízeními odborů, které zakazovaly nápodobu zvukových efektů prostřednictvím varhan, ale dovoľovaly varhanové podkreslení týchž efektů. Viz R. L. Mott, c. d., s. 186.

instance. Samotný velký počet hlasitých prvků a evokací prostoru, jimiž se vyznačují Wellesovy produkce, možná slouží k umocnění vyprávění, ale každopádně tím zastává ještě důležitější funkci, neboť ohlašuje vypravěče, zdůrazňuje jeho mistrovství a přitahuje pozornost k jeho konečnému výtvaru.

Po následující exkurzi do dějin filmu před Wellosem budeme mít příležitost posoudit specifický vliv těchto rozhlasových postupů na OBČANA KANEA a tvorbu filmů, které vznikly po něm.

Zvuk s velkou hloubkou ostrosti (*deep focus sound*)

Abychom porozuměli zvláštním omezením, jimž podléhá zvuk v OBČANU KANEVI, musíme v rychlosti zmapovat dějiny používání zvuku jako doprovodu k obrazům s velkou hloubkou ostrosti. Upřímně mě překvapuje – mírně řečeno –, že toto téma dosud nebylo předmětem výzkumu. Obrazy s velkou hloubkou ostrosti, jakož i s nimi spojená technologie, postupy a význam vyvolávají nekonečnou řadu komentářů, ale nenacházím jediné slovo věnované paralelní otázce zvuku s velkou hloubkou ostrosti. Jaké jsou meze a konvence používání zvuku ve spojení se záběry o velké hloubce ostrosti? Odkud tyto konvence pocházejí? Jak je možné tato omezení překonat? Zdá se, že tyto otázky navzdory své evidentní důležitosti nebyly dříve systematicky nastoleny. Musíme se na ně tedy pokusit odpovědět nyní zde.

Dějiny zvuku s velkou hloubkou ostrosti navzdory obecně uznávaným domněnkám začínají Wyllerem, Fordem, Tolandem a koncem třicátých let, ale využitím hudby a zvukových efektů jako doprovodu k ranému filmu. Zvuková praxe spojená s tím, co Jean-Louis Comolli označuje termínem „primitivní hloubka ostrosti“²⁵⁾ sice zatím neupoutala příliš pozornosti, avšak měla důležitý dopad na následující obrazovou a zvukovou praxi hollywoodské výroby filmů. Styl velké hloubky ostrosti se podle Comolliho udržel až do příchodu zvuku, kdy byl opuštěn z důvodů spojených se změnami svícení a obohacením reálnosti filmu, které přineslo mluvené slovo. Já naopak zastávám názor, že snímání s velkou hloubkou ostrosti pozbylo na významu a začalo se vytrácet o něco dříve, a to v souvislosti s rozvojem klasického hollywoodského narativního systému a v reakci na specifický vývoj týkající se příslušných možností volby zvuku jakožto doprovodu k obrazům o velké hloubce ostrosti, vytvářeným prostřednictvím řady raných objektivů.

Od roku 1909 po celý počátek desátých let vedli kritici intenzivní debatu o tom, jakou roli by měly mít ve filmu zvukové efekty. Tito kritici, otevřeně napadající diskurzivní praxi vaudevillu, který využíval zvukové efekty primárně ke komickým účelům, napomohli tomu, že se v polovině desátých let ustavila preference diskrétních narativních efektů, jimiž se měl hollywoodský film po další půl století vyznačovat. Kolem roku 1910 obchodní tisk překypoval odsuzujícími popisy specialistů na efekty (obvykle pracujících s řadou nástrojů na tvorbu zvukových efektů */traps/*), kteří se pilně činili, aby napodobili

25) Viz Comolliho šestidílný článek *Technique et Idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ. Cahiers du cinéma* 1971 – 1972, č. 229, s. 4–21; č. 230, s. 51–57; č. 231, s. 42–49; č. 233, s. 39–45; č. 234/235, s. 94–100, č. 241, s. 20–24.

každý možný zvuk, naznačený obrazem. H. F. Hoffman, podobně jako řada dalších kritiků, prohlásil, že je důležité „neodvádět pozornost od herců řinčením kravského zvonce, když to nemá žádnou spojitost s obrazem“.²⁶⁾ Tato formulace je ve všech ohledech překvapující. Jestliže se specialista na zvukové efekty (*drummer*)²⁷⁾ rozhodl v dané chvíli použít kravský zvonec, pak zcela jistě proto, že viděl v obraze krávu. Jak je tedy možné soudně prohlásit, že kravský zvonec „nemá žádnou spojitost s obrazem“? Je patrné, že pojem „obraz“ zde na sebe bere – a to po celé formativní období, o kterém je řeč – nový význam. Obraz již není plochá a neutrální fotografie, kde jsou všechny části neustále dostupné pohledu diváka. Povrch fotografie je naopak v různé míře prostoupen narativní silou filmu.²⁸⁾ Zatímco některé části obrazu jsou vyprávěním opomenuty (kráva), jiné nabývají v nové hierarchii obrazu významnou roli (herci). „Nevěnujte přílišnou pozornost triviálnostem jen proto, že se náhodou objeví v obraze“, nabádá Hoffman. „Dodávejte jen zvuk, který tam má být...“²⁹⁾ Výrazy typu „triviálnost“, „náhodou“ nebo „má být“ nám prozrazují mnohé o této nové definici filmu.

Specialisté na efekty potom, co po celá léta před rokem 1910 vynalézali paletu nových „nástrojů“ k tvorbě každého možného zvuku, který obraz naznačoval, nyní stáli před novým problémem: jak rozhodnout, které efekty zahrát a kdy být zticha. Specialisté na zvukové efekty se museli naučit, jak se vyvarovat toho, co bychom mohli nazvat efektem kravského zvonce. Místo aby bez rozdílu reprodukovali všechny zvuky, které naznačuje neutrální obraz, museli činit rychlá a poučená rozhodnutí o tom, které zvuky mohou nejnaléhavěji přispět k celkovému záměru filmu. „Každý obraz“, píše Stephen Bush, „je třeba studovat samostatně a dodávat jen takové efekty, které mají psychologickou spojitost se situací, jak je zobrazena na plátně.“ Pro velkou většinu specialistů na efekty je podle Bushe toto ponaučení něčím dávno známým. Ve svém textu z roku 1911 tvrdí, že

od napodobování běžných a očividných zvuků již dávno upustilo devět z deseti provozovatelů kin, kteří se celkem rozumně raději obejdou zcela bez efektů, než aby se vystavovali nebezpečí monotónních nebo nesprávně umístěných a neuvážených efektů.³⁰⁾

Podle Bushe a dalších spočívá tajemství tohoto vývoje ve zvyšující se schopnosti specialistů na efekty i hudebníků interpretovat relativní hodnotu různých aspektů obrazu.

26) H. F. Hoffman, Dums and Traps. *Moving Picture World*, 23. 6. 1910, s. 185.

27) V dobové filmové terminologii neoznačoval termín *drummer* (případně *trap drummer*) bubeníka v běžném smyslu, ale pracovníka, který s pomocí zvláštních „ruchařských“ nástrojů (*traps*) vytvářel doprovodné ruchy neboli zvukové efekty; ve Velké Británii se mu říkalo *effect boy*, v Německu *schlagwerker*, ve Francii *bruiteur* (pozn. red.).

28) Tato nová hierarchizace obrazu výrazně přispívá k rozvoji onoho přístupu, který nazývám systém popředí/pozadí. Systém popředí/pozadí byl silně ovlivněn dvojrovinnou technikou výroby fotografických diapozitivů (*song-slides*), používaných jako vizuální doprovod k živým pěveckým čísům v kinech (pozadí vyhledává nebo vytváří jeden tým, zatímco další vymýšlí vyprávění v popředí, znázorňující slova písně), a vrcholí v technikách zadní projekce, které jsou typickým znakem produkce hollywoodských zvukových filmů. Účel je bez ohledu na uplatněný proces vždy stejný: směřovat zájem diváka k určitým částem obrazu a ponechat přitom ostatní části v pozadí.

29) H. F. Hoffman a. n., c. d.

30) Stephen W. Bush, When „Effects“ Are Unnecessary Noises. *Moving Picture World*, 9. 9. 1911, s. 690.

Specialisté na zvukové efekty a hudebníci, kteří byli všude vyzýváni k tomu, aby snímek zhlédli předem, zastávají v recepčním procesu zvláštní roli. Na jedné straně tvoří součást tvůrčího týmu, jsou konečnými přispěvateli k finálnímu filmovému produktu. Na druhé straně jsou prvními diváky každého filmu. Tvůrci hudby a efektů byli spolu se soudobými filmovými kritiky obvykle jediní, kdo viděl opravdu **němý** film. Jak jsme ale viděli, jejich role se rychle mění z pozorovatele na interpreta. Podle Clarence E. Sinna, komentátora „cue music“³¹⁾ pro časopis *Moving Picture World*, „je třeba se zaměřit na převládající téma snímku a řídit se jím. Toto téma se vždy soustředí kolem hlavních postav hry.“³²⁾ Konkrétněji, jak říká Sinn, „povšimnul jsem si, že někteří pianisté mají sklon sledovat při hraní detaily obrazu, spíše než samotný příběh“. Místo toho, radí, „nevěnujte přílišnou pozornost malým detailům a vedlejším aspektům obrazu, pokud nemají význam pro scénu nebo příběh“.³³⁾ Tentýž den Clyde Martin, sloupkař písňů o filmové hudbě pro *Film Index*, vysvětluje, jak využívá svého porozumění filmovým prostředkům. „Kladu důraz na „pracovní“ momenty, kdy se objeví populární hvězda, a nikdy se nestalo, že by ji publikum neuvítalo potleskem.“³⁴⁾ Je zcela zřejmé, že Martin nejen studoval každý jednotlivý film, ale též se velmi mnoho naučil o roli hvězd v narativní ekonomii raného filmu.

O deset let později dává Edith Langová a George West pianistům ještě stručnější poučení. Píší, že „hráč by se měl především naučit **číst výrazy tváře**“.³⁵⁾ Povšimněme si, jak se tento leitmotiv neustále vrací: **vidět předem** (*preview*), **studovat**, **číst**. Soudobí komentátoři znovu a znovu zdůrazňují roli hudebníka (společně s rolí specialisty na efekty) jakožto kritika, interpreta, krátce řečeno, čtenáře filmu. Zvuková stopa němého filmu takto nabízí **pozici čtení**, jež slouží jako základní model pro další diváky. Tato pozice čtení začleněná do zkušenosti sledování filmu zaručuje určitou homogenost recepcce ze strany těch nejheterogennějších skupin publika, ale činí tak na úkor zájmu o indexovou hloubku obrazu.³⁶⁾

Narativizace zvuku němého filmu společně se souběžným vývojem v oblasti střihu, uvádění, narativní konstrukce a kulturního umístění (*positioning*) zbavuje filmový obraz (a proces čtení, který se tohoto obrazu zmocňuje) velké části jeho dokumentární hodnoty, a tím i hloubky ostrosti. V procesu opouštění zvuku s velkou hloubkou ostrosti ztrácí film primární důvod pro zachování obrazů s velkou hloubkou ostrosti. S vývojem studiové produkce v průběhu desátých let bude vývoj filmové technologie i technických postupů ovlivněn tímto posunem od fotografických k narativním modelům realismu, čímž

31) V prvním desetiletí 20. století anglický termín *cue* neznamenal jednoduše pokyn pro přehrání určité hudební pasáže v určitém okamžiku, vepsaný do partitury k filmu, jako tomu bylo v 10. a 20. letech, ale vizuální odkazy na hudbu (*cue music*) či ruchy přítomné přímo ve filmovém obraze, které využívali hudebníci a tvůrci efektů jako vodítek pro svůj zvukový doprovod: např. filmové postavy hrající na hudební nástroje, střílející z pušky apod. (pozn. red.).

32) Clarence E. Sinn, Music for the Pictures. *Moving Picture World*, 10. 12. 1910, s. 1345.

33) Clarence E. Sinn, Music for the Pictures. *Moving Picture World*, 31. 12. 1910, s. 1531.

34) Clyde Martin, Playing the Pictures. *Moving Picture World*, 31. 12. 1910, s. 12.

35) Edith Lang – George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures: A Practical Manual for Pianists and Organists and an Exposition of the Principles Underlying the Musical Interpretation of Moving Pictures*. Boston: Boston Music Co. 1920, s. 5 (zvýr. původní).

36) Předcházející čtyři odstavce jsou vypůjčeny z mé stati Reading Positions, the Cow Bell Effect, and the Sounds of Silent Cinema. *Cinema(s)*, 1992, č. 3, s. 19–31.

se napomůže rozvoji toho, co později vejde ve známost jako klasický hollywoodský styl: styl, který postrádá jak zvuk o velké hloubce ostrosti, tak obrazy o velké hloubce ostrosti, a tím obětuje zájem o hloubku pole zvýrazněnému vyprávění.

S návratem umírněných pokusů o natáčení s velkou hloubkou ostrosti v polovině a na konci třicátých let opět zvukové konvence ovlivňují způsob zacházení s obrazem. Abychom porozuměli zvukovým konvencím, které určují návrat stylu velké hloubky ostrosti, musíme podniknout rychlou okliku přes první roky zvukového filmu a ustavení konvencí, jimiž se hollywoodská produkce řídí po celá třicátá léta. V počátcích kinematografie se zvukové (re)produkční prostředky jako automatická piána a fonografy neomezovaly na samotný prostor kina, ale užívaly se běžně i před vchodem do kina, v roli jakéhosi automatického vyvolávače (*barker*) propagujícího film, jenž se promítal uvnitř. Tato praxe sice do velké míry vymizela, když Hollywood přešel na zvuk, dává ale jasný příklad jednoho aspektu zvukového prostředí, do něž zvukový film vstoupil. Před příchodem zvuku do Hollywoodu existovaly totiž dva hlavní modely pro zvukovou reprodukci, ale ani jeden nebyl nakonec průmyslem přijat. První z těchto modelů, vycházející z tradice vyvolávačů, představoval využití zvukové technologie pro zesílení a reprodukci veřejných vystoupení (*public address system*). Druhý, mající původ v samotném gramofonovém průmyslu, který poskytl technologii pro první úspěšný hollywoodský zvukový systém, využíval hudebního záznamu. V obou případech, jak si ukážeme, je zesílení užito ve službách performance, s důrazem na zvýšení potenciální faktické velikosti publika. Z tohoto pohledu se tyto praktiky jasně shodují se soudobým pojetím rozhlasu a s o něco pozdější technologií zesilování zvuku v kinech.

Chápání zvuku jakožto veřejného projevu nebo hudby je zřejmé v prvním veřejném programu společnosti Vitaphone z roku 1926, kde Will Hays pronáší úvodní řeč, jako by hovořil k velkému publiku, a operní zpěváci vystupují, jako by nahrávali desky. Ani ne o deset měsíců později (a čtyři měsíce před JAZZOVÝM ZPĚVÁKEM) nabízí zvukový film od společnosti Warner Bros. pod názvem THE FIRST AUTO hned několik příkladů raných představ o povaze nové filmové technologie. Jediný synchronizovaný dialog užitý v tomto filmu představuje něco, co označuji termínem „megafonová promluva“. Zatímco většinu rozhovorů vyjadřují mezeitulky, několika málo mluveným replikám je umožněno zaznít prostřednictvím nové technologie Vitaphonu. Tyto repliky soustavně představují křik postavy („Come on, Hank“) či volání na další postavu („Bob!“). Je docela zřejmé, že režisér Roy Del Ruth a jeho neidentifikovaný zvukař chápali nový zvukový systém ve smyslu jeho zesilovacích vlastností, to znamená ve smyslu jeho schopnosti být systémem veřejného oslovení (*public address system*).

Koncem dvacátých let tento přístup ke zvuku, inspirovaný technologií *public address system*, z velké části vymizel, společně se zvukovými konvencemi s ním spojenými (megafonová řeč, vysoká hlasitost, frontální obrazy, prostorová vodítka, funkce přímého oslovení publika) ve prospěch narativnějšího stylu se zásadně odlišným chápáním zvuku (dialogická řeč, střední hlasitost, obrazy z profilu, absence prostorových signatur, funkce příběhu).³⁷⁾ Když si William Wyler v roce 1936 začal pohrávat s technikou velké hloubky

37) Potřeba rychlého nástupu vývoje hollywoodských zvukových konvencí mě zde nutí k přílišnému zjednodušení dosti složitých vztahů. Megafonový systém ve skutečnosti z filmu nemizí, jednoduše je pouze

ostrosti, byly již narativně zaměřené konvence a s nimi spojený způsob, jak klasický Hollywood nakládal se zvukem, pevně ustavené. Jasně naopak nebylo, jak tyto konvence uplatnit ve vztahu k této nové prostorové výzvě, kterou představovala velká hloubka ostrosti a kompozice do hloubky.

Výmluvně tento problém ilustrují dva záběry z filmu TOVÁRNÍK DODSWORTH (kamera: Rudolph Maté, zvuk: Oscar Lagerstrom). Sam Dodsworth (Walter Huston) se ve své pařížské ložnici hádá s manželkou (Ruth Chattertonová). Manžel je v blízkém popředí, manželka se vzdaluje, oba zůstávají zaostření. S tím, jak manželka odchází, její hlas slábne a nabírá dozvuk, zatímco hlas jejího manžela si zachovává vlastnosti zvukového detailu. Je zřejmé, že Lagerstrom se rozhodl pro tento záběr použít pouze jeden mikrofon, pokrývající prohloubené pole akce, kde je snižování hlasitosti zvuku motivováno sluchovým hlediskem (*point-of-audition*) manžela: tím, jak se intenzita manželčina hlasu snižuje, když se vzdaluje od něj, snižuje se také, když kráčí od nás.

Ke konci filmu, v italské vile Edith Cortwrightové (Mary Astorová), s níž Sam Dodsworth nedlouho předtím navázal známost, je k práci s hlubokým prostorem využit naprosto odlišný systém. Zvoní telefon; jedná se o dlouho obávaný telefonát od Dodsworthovy manželky, telefonát, který Dodswortha zcela bezpochyby vytrhne z jeho italské idylky. Dodsworth, s telefonem v ruce, stojí v popředí vlevo, horní část jeho štíhlého těla zabírá celou výšku rámu. Uprostřed pozadí v klenutém vchodu stojí netrpělivá Edith, rámovaná z jedné strany velkou figurou Dodswortha v popředí nalevo a stolní lampou napravo, v napětí poslouchá a vyčkává svůj osud. V tomto záběru stejně jako v předchozím hluboce zaostřeném záběru Dodswortha a Edith se hlasy blízkých a vzdálených postav udržují na téměř stejné hladině hlasitosti.

Toto dodržování hollywoodské konvence konstantní hladiny hlasitosti při dialogu, nezávisle na pojetí obrazu, není žádným překvapením, ale ve skutečně je zde tato konvence napínána až k bodu zlomu.³⁸⁾ Jedna věc je zachovávat stejnou úroveň hlasitosti napříč stříhy typu záběr/protizáběr; koneckonců, každý mluvčí (vzdálenější postava) se obvykle ukazuje ve stejném měřítku, to znamená ve stejné vzdálenosti od kamery. Zcela jiné problémy ale vznikají, když se stejná hladina hlasitosti uplatňuje pro postavy ukazované zároveň v různých měřících, v rozdílných vzdálenostech od kamery. Obecně se takovýmto problémům předcházelo stříhem na bližší záběr vzdáleného mluvčího, omezením záběrů o velké hloubce ostrosti na jediného mluvčího či použitím zvuku ze sluchového hlediska, jako tomu je v případě záběru z pokoje pařížského hotelu ve filmu TOVÁRNÍK DODSWORTH.

Problém sladění zvuku se záběry o velké hloubce ostrosti je nejpatrnější ve filmech, které Greg Toland natočil s Williamem Wylerem nebo Johnem Fordem před OBČANEM KANEM: VRAŽEDNÁ LEŽ (1936), V NEWYORSKÉM PŘÍSTAVU (1937), NA VĚTRNÉ HŮRCE (1939),

odsunut do hraničních poloh každého filmu (titul, titulky, závěr), kde se zpravidla objevují nejvyšší stupně hlasitosti a přímé oslovení diváka. Ani neplatí, že by zvuk ve filmech z 30. let zcela postrádal prostorové aspekty; delší a vyváženější popis by musel zahrnout i přístup, který nazývám „zvukem ze sluchového hlediska“ (*point-of-audition sound*), nesmírně důležitý moment vývoje hollywoodského klasického zvukového systému. Viz Rick Altman, Sound Space. In: R. Altman (ed.), *Sound Theory/Sound Practice*. New York: Routledge/American Film Institute 1992, s. 46–64.

38) K vývoji hollywoodských zvukových konvencí pro zobrazování prostoru ve 30. letech, viz R. Altman, Sound Space.

MUŽ ZE ZÁPADU (1940) s Wylerem a HROZNY HNĚVU (1940) a SVĚTLA PŘÍSTAVŮ (1940) s For-dem. Každý z těchto filmů ve značné míře využívá záběrů s velkou hloubkou ostrosti, ale ani jeden z nich pravidelně neuplatňuje přístup s velkou hloubkou ostrosti u dialogových scén zahrnujících současně blízké a vzdálené mluvčí. Navzdory tomu, že na těchto šesti filmech pracovalo šest různých zvukařů (Frank Maher na filmech VRAŽEDNÁ LEŽ a V NEWORSKÉM PŘÍSTAVU, Paul Neal na filmu NA VĚTRNÉ HŮRCE, Fred Lau na MUŽI ZE ZÁPADU, George Leverett a Roger Heman na HROZNECH HNĚVU a Jack Noyes na filmu SVĚTLA PŘÍSTAVŮ), zdá se, že zde vládne tichá shoda ohledně jedné věci: snímání s velkou hloubkou ostrosti představuje příliš mnoho problémů, než aby jej bylo možné uplatnit u dialogových scén.

Film V NEWORSKÉM PŘÍSTAVU od prvního záběru o velké hloubce ostrosti, v němž se v popředí ukazuje sloup pouliční lampy, k závěrečné přestřelce v úzké uličce, která skýtá ideální průhled s velkou hloubkou ostrosti, systematicky zaplňuje pozadí záběrů s velkou hloubkou pole narativně nedůležitými strukturami, davy, děním. Tyto záběry s velkou hloubkou ostrosti, provázené polosynchronními zvuky prostředí s výrazným dozvukem, ve skutečnosti ani na okamžik neodporují základnímu hollywoodskému systému popředí/ pozadí ustavením dvou spojených prostorů v popředí, a to s výjimkou scény, v níž se poprvé objevuje Francey (Claire Trevorová), aby se podívala na svého starého drahouška Martina (Humphrey Bogart). V této scéně se u Trevorové a Bogarta použily samostatné mikrofony a stejný stupeň hlasitosti.

Ve filmu NA VĚTRNÉ HŮRCE nacházíme první z mnoha Tolandových schodišť, ten stále důležitější prvek mizanscény s velkou hloubkou pole (vybavují se zejména četné rozhovory na schodech snímání ve velké hloubce ostrosti v LIŠTIČKÁCH). Záběry ze schodišť, které vynikají velkou hloubkou ostrosti, ovšem nezahrnují mluvčí na obou koncích záběru. Ačkoli film pravidelně při rozhovorech využívá střihů, při nichž se mění měřítko, aniž by docházelo k odpovídající změně na zvukové úrovni, pokaždé když se ve spojení s dialogem užívá technika velké hloubky ostrosti (jako při sekvenci u večeře), může v rámci záběru hovořit pouze jedna postava.

Jiný postup, užitý ve filmu NA VĚTRNÉ HŮRCE kvůli zamezení problémům se zvukem, představuje to nejběžnější použití hloubky pole v období před KANEM: popředí záběrů o velké hloubce ostrosti je vyhrazeno předmětům namísto mluvčích. Ve VĚTRNÉ HŮRCE Tolandova kamera neustále hledí skrze sloupky postele, okenní křídla či hřbitovní pomníčky. MUŽ ZE ZÁPADU staví do popředí láhve na pokerových stolicích a zadní strany klubů ve skupinových scénách. Film SVĚTLA PŘÍSTAVŮ v popředí ukazuje sloupky, rámy postele, řetězy, láhve a mlčící hlavy, zatímco HROZNY HNĚVU skýtají pohled na farmářské náčiní, silniční značky a další neživé objekty. Ve filmu JEZEBEL, který režíroval Wyler, ale snímal Ernest Haller (1937, se zvukem Roberta B. Leeho), se výčet ještě prodlužuje: mlčící těla v popředí při scéně na výročním plese Olympus, slavný detail ruky a hole Bucka Cantrella (George Brent), sklenice se šampaňským pozvednutá k přípitku, španělský mech, krajkové záclony, listy, kola kočáru – zkrátka každý možný předmět, který může sloužit jako prostředek Wylerova stylu kompozice do hloubky (i když jsou Hallerova popředí soustavně rozostřená, což je frustrující).³⁹⁾

39) Hallerův pokus o záběry s velkou hloubkou ostrosti je vpravdě frustrující i v jiném ohledu. Jakkoli kritici možná spojili pojem hloubky pole s dlouhým záběrem, Hallerovy záběry o velké hloubce ostrosti jsou

Umění hloubky pole se sice do značné míry rozvinulo již před OBČANEM KANEM, je ale zřejmé, že problému zvuku o velké hloubce ostrosti se dostalo pozornosti mnohem méně. Filmaři místo aby přímo řešili zvukové důsledky obrazů o velké hloubce ostrosti, upřednostňovali rozvíjení prostředků, kterými by si udrželi přístup k obrazům o velké hloubce ostrosti a zároveň se vyhnuli složitému či nekonvenčnímu zacházení se zvukem. Nedostižným příkladem je v tomto ohledu asi snímek BYLO JEDNOU ZELENÉ ÚDOLÍ (1941). Režisér John Ford, kameraman Bert Glennon a zvukaři Eugene Grossman a Roger Heman vyřešili veškeré problémy tak, že prakticky omezili použití záběrů o velké hloubce ostrosti na pasáže, které namísto divadelního dialogu doprovází vypravěčský voice-over komentář.

Toto omezení auditivní komplexity spojené s dřívějším užíváním obrazů o velké hloubce ostrosti nepochybně představuje jeden z hlavních důvodů, proč se OBČAN KANE jevil jako dílo dráždivě neutřelé i novátorské. OBČAN KANE totiž zcela přehlíží standardní postupy související s používáním zvuku u záběrů s velkou hloubkou ostrosti. Režisér Welles, kameraman Toland a zvukaři Bailey Fesler a James G. Steward společně často ignorují zavedené poučky o tom, jak nejlépe zacházet se zvukem doprovázejícím obrazy s kompozicí do hloubky. Už jsme si povšimli příkladu sekvence v Coloradu, kdy se uprostřed věty stříhá ze záběru o velké hloubce ostrosti na další, ale nejvýmluvnějšími příklady jsou scény dialogu ukazující Kanea, jeho manželku Emily, politického lídra Jima Gettyse a Susan Alexanderovou v Susanině bytě. Záběr podepisování smlouvy v Coloradu je sice často uváděn jako důkaz Bazinova tvrzení o demokratickém přínosu záběrů a záběrů-sekvencí o velké hloubce ostrosti, hloubka pole v sekvenci „Singer's Love Nest“ („Zpěvaččino hnízdečko lásky“) ale vede ke zcela odlišným závěrům.

Pro Bazina tvoří hloubka pole diametrálně odlišný styl než technika záběr/protizáběr, kterou se vyznačuje klasický hollywoodský film.⁴⁰⁾ Kaneovo setkání s Gettysem je ovšem vystavěno na řadě hlubokých záběrů o střídajících se obrácených úhlech. Samozřejmě neplatí, že by každou novou repliku dialogu provázela změna záběru, ale každé uspořádání obrazu je koncipováno tak, aby se ukazovaly postoje určitých postav a současně zakrývaly reakce jiných. Tyto opakované prostorové obraty jsou možné jen díky udržování stabilní úrovně hlasitosti dialogu napříč jednotlivými střihy, a to nezávisle na velikosti záběru, jak ukazuje tento charakteristický příklad:

Konec záběru 353

Emily blízko kamery dosti vlevo, Susan nalevo uprostřed, nepatrně dál, Kane v popředí vpravo uprostřed, Gettys blízko vpravo.

4'	5	Emily: Nemůžeš se rozhodnout jinak, Charlesi. Už bylo rozhodnuto za tebe, řekla bych.
12'	5	Kane: Neříkej mi, že voliči téhle země...

pokaždé rychle přerušeny, aby se zamezilo problémům s obrazem či zvukem. Každý záběr o velké hloubce pole je zkrácen rychlým prostřihem na polocelek nebo detail příslušné postavy v pozadí, čímž se snižuje celkový účinek kompozice do hloubky a hluboké ostrosti.

40) Nejprůmočařejší vyjádření Bazinových obecných tezí nalezneme v textu Vývoj filmové řeči. In: *Co je to film?* Praha: ČFÚ 1979, s. 55. Viz také *Orson Welles: A Critical View*. New York: Harper & Row 1978, s. 67–82.

ILUMINACE

Rick Altman: Zvuk s velkou hloubkou ostrosti

6' 5 Gettys: Ha!
4' 5 Emily: Voliči téhle země jsou mi teď ukradení...

Záběr 354 Obrácený úhel vzhledem k 353: Gettys na levém okraji, Emily v pozadí vlevo uprostřed, Susan vpravo uprostřed ve středním plánu, Kane v obrovském detailu na pravém kraji.

10' 6 Emily: ...zajímá mě náš syn.
6' 6 Susan: Charlie, jestli to otisknou, bude to vědět celá...
10' 6 Emily: Neotisknou. Dobrou noc, pane Gettysi.
Emily se obrací, kráčí ke dveřím, obrací se zpět ke kameře.
12' 5 Emily: Ty nejdeš, Charlesi?
2' 5 Kane: Ne...

Záběr 355 Obrácený úhel vzhledem k 354. Susan nalevo, Gettys vpravo, Kane se uprostřed přibližuje ke kameře.

8'-6' 6 Kane: ...Zůstávám tady.

Tato sekvence se na rozdíl od práce s velkou hloubkou ostrosti před KANEM pokouší smířit konvence klasického hollywoodského vyprávění (stabilní úroveň dialogu, absence prostorových aspektů zvuku, užití obrácených úhlů pro zajištění pohledu na důležité výrazy tváří) s možnostmi snímání o velké hloubce ostrosti. Novátorství KANEA nespočívá, jak se kdysi myslelo, pouze v užití záběrů o velké hloubce pole, nýbrž v radikálnějším pojednání dialogových scén s velkou hloubkou ostrosti, a to až do té míry, že se zde využívá obrácených záběrů s velkou hloubkou ostrosti (při konfrontaci Gettyse a Kanea, při sekvenci v Coloradu, při první sekvenci v redakci novin „Inquirer“, při druhé sekvenci v Chicagské opeře, ve velkém sále paláce Xanadu).

Zajímavé je si povšimnout, že zatímco během celé scény v Susanině pokoji se zachovává jedna hladina hlasitosti, celá sekvence setkání s Gettysem začíná a končí prostorovými efekty, které nápadným způsobem připomínají ty, se kterými jsme se setkali v případech Wellesových rozhlasových produkcí. Když Kane a jeho manželka vstupují do budovy, pohled z nízkého úhlu ukáže postavy Susan a Gettyse, čekající ve dveřích Susanina pokoje v prvním patře. Kamera zůstává v polovině schodiště a odtud sleduje, jak Kane a Emily přicházejí ke dveřím pokoje. Nejprve hovoří Susan, posléze Gettys; jejich promluvy se obě vyznačují nízkým stupněm hlasitosti a výrazným dozvukem typickým pro vzdálené promluvy uvnitř místnosti. Jakmile kamera vstoupí do bytu, žádné podobné prostorové efekty slyšet nejsou. I tehdy, když Kane opět sestupuje po schodišti a řve přitom na Gettyse, jsou rozdíly ve zvuku motivovány pouze změnami v emocích postav. Kaneovy výbuchy jsou sice záměrně odlišeny od tichého hlasu Emily, ale nedočkáme se žádných rozdílů mezi Kanem křičícím v celku a Kanem křičícím v detailu. Když kamera společně s Gettysem a Emily opustí budovu, utne Kaneův hlas prostě zavřením dveří, které jej omezí na slabý a vzdálený nářek s výrazným dozvukem.

Způsob, jakým tato scéna umisťuje dialog, v němž se popírá prostor a využívá vyrovnaná hlasitost, mezi předěly hlasitých zvukových prvků, které na sebe upoutávají pozornost a dbají sluchového realismu, natolik připomíná Wellesovu rozhlasovou praxi, že nás

znovu vrací k obecným otázkám nastoleným v úvodu tohoto textu, byť v pozměněné podobě. Jestliže OBČAN KANE systematicky nevytváří souvislý a realistický auditivní prostor, jak se tvrdilo, co je zdrojem jeho zvukového stylu a co jej ovlivnilo?

Občan Kane jakožto místo jurisdikčního konfliktu

V řadě svých nedávných příspěvků a publikovaných textů jsem začal vymezovat nový, nelineární přístup k filmové historii.⁴¹⁾ Tento přístup, stručně řečeno, vychází z následujících předpokladů:

1. Nestálost identity a redefinice identity. Navzdory tomu, s jakou jistotou rozlišujeme média, žánry, styly a podobně, je každý jev vystaven novým způsobům vnímání, které se dotýkají jeho samotné identity. Například to, co nyní nazýváme film, bylo kolem roku 1905 právně klasifikováno zcela jinak. V některých oblastech to bylo zákonem srovnáváno s divadlem, v jiných s vaudevillem, v dalších s cirkusem. V roce 1908 na základě soudního řízení v souvislosti s filmem BEN HUR apelační soud Spojených států změnil právní status toho, co dnes nazýváme filmem, z fotografie na „jevištní zobrazení“ (*stage representation*). S každou technologickou či společenskou změnou se pak film stával předmětem redefinice – jako fotografie, ilustrovaná hudba, vaudeville, opera, kreslený film, rozhlas, fonografie, telefonie atd.⁴²⁾ Jeden z důvodů, proč je lineární historie iluzí, spočívá v tom, že i ty nejzákladnější objekty a kategorie, na nichž by tato historie byla postavena, postrádají trvalou identitu.

2. Jurisdikční konflikt. Když je systém reprezentace doveden do fáze krize, k čemuž dochází pokaždé, když sama jeho identita vstoupí do období nestability, získá tento systém povahu nově objevené a dosud nepřivlastněné země uprostřed hustě osídlené oblasti. Stejně jako nový průmysl v době nezaměstnanosti přitáhne každý odborový svaz, který dokáže ospravedlnit nárok dalších pracovních míst, i reprezentační systém v krizi se rychle stává místem rozsáhlých jurisdikčních konfliktů. Dokud zastánci nejrozličnějších kódů a konvencí reality neskončí svá vyjednávání, musí systém zůstat v krizi. Existence určitých krizí je zřejmá i pro ty, kdo se na nich podílejí (např. přechod Hollywoodu na zvuk), ale v jiných případech krize i jurisdikční konflikt, který vyvolá, snadno uniknou pozornosti.

3. Úprava kódu reality. Ekonomické imperativy neustále podrobují systémy reprezentace zákonu setrvačnosti: pohybující se tělesa se budou pohybovat po jedné dráze, dokud na ně nezapůsobí nějaká vnější síla. Kulturní imperativy ale často představují vnější sílu, která ekonomicky ustavenou přímou dráhu narušuje. V případě filmu pocit obvyklé kontinuity narušují krize identity a jurisdikční konflikty, které potencionálně vyústí do nových spojení, nových hierarchií a nových praktik či konvencí. Všechny tyto změny mohou společně vést k úpravám předešlého kódu reality, provázených změnami

41) Rozsáhlé pojednání o tomto přístupu je k dispozici in: Rick Altman (ed.), *Sound Theory/Sound Practice*, zejm. s. 62–64 a 122–125.

42) Pro podrobnější objasnění tohoto procesu viz R. Altman, *Sound Theory/Sound Practice*, s. 113–122.

techniky, stylu a sémiotiky. S ustavením nových konvencí přebírá reprezentační systém novou identitu, která se sama nakonec stane předmětem redefinice.

Návrat hloubky pole na konci třicátých let – a zvláště pak v případě Tolandovy čím dál novátorštější verze hloubky ostrosti, počínaje rokem 1940 – dle mého soudu narušuje samu identitu filmu. Dokud vzdálení a blízcí mluvčí nebyli vidět spolu v jednom záběru, akceptovalo obecnstvo třicátých let ochotně konvenci, podle níž se hlasy těchto mluvčích podávaly na téže hladině hlasitosti. Ani tehdy, když uprostřed promluvy přišel střih a změna velikosti záběru, aniž by to vyvolalo jakoukoli změnu v rovině zvuku, se nikdo nad touto lhostejností Hollywoodu k prostorové přesnosti nepozastavoval.⁴³⁾

Extrémní povaha snímání s velkou hloubkou pole nicméně podtrhuje umělost hollywoodských konvencí zvukového prostoru. Jak se dovídáme od Gregga Tolanda, zaostření herci v některých záběrech OBČANA KANEA nestáli někdy dál než čtyřicet centimetrů (šestnáct palců) od objektivu, odkud ostré zaměření sahalo až ke vzdáleným postavám a rekvizitám v pozadí.⁴⁴⁾ V tradičním divadle není poměr mezi největšími a nejmenšími vzdálenostmi herec – divák nikdy větší než dvě ku jedné (vlastně ve všech případech kromě diváků v přední řadě v přízemí je poměr ještě podstatně menší).⁴⁵⁾ V případě OBČANA KANEA je ale poměr často deset ku jedné nebo větší. A jelikož se hlasitost mění nepřímou úměrou k druhé mocnině vzdálenosti, dá se očekávat, že zvuk přicházející k uším diváků od postavy v blízkém popředí bude až stokrát (a víckrát) hlasitější než zvuk od postavy v pozadí. I když tento úsudek poopravíme s ohledem na logaritmickou povahu lidského sluchu (tj. síla zvuku se musí znásobit čtyřikrát, abychom ji vnímali jako zdvojenou), stále můžeme očekávat, že uslyšíme minimálně v poměru deset ku jedné. S takovými extrémními rozdíly se však u dialogových pasáží nikdy nesetkáme.

Často zaznívá názor, že Tolandova záliba v kompozicích o velké hloubce ostrosti, kontrastním svícení a přesném ostření vycházela z fotografického stylu spojeného s fotožurnalismem třicátých let (a zvláště pak s časopisem *Life*).⁴⁶⁾ Jiní připisují podobný vliv tvorbě fotografických mistrů typu Eugèna Atgeta.⁴⁷⁾ Ať už je konkrétní vliv jakýkoli, všichni komentátoři se ale shodují v jednom: Tolandovou inspirací byl styl vizuální, nikoli audiovizuální. Zde spočívá příčina dobového dilematu, s nímž je OBČAN KANE jakožto první film přímo konfrontován. Natáčení využívající velkou hloubku ostrosti sice

43) Pro konkrétní příklady této praxe, jakož i dějiny jejího vývoje viz R. Altman, *Sound Space*.

44) Gregg Toland, *How I Broke the Rules in Citizen Kane*. In: Ronald Gottesman (ed.), *Focus on Citizen Kane*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1971, s. 76.

45) Pro zpřesnění dodávám, že zde hovořím o tradičním divadle, neboť předscény vysunuté do hlediště (*thrust stages*) a arény (*theater in the round*) vytvářejí zcela odlišné zvukové poměry. Je zajímavé, že rok 1940 se tradičně udává jako datum prvního divadla arénového typu a právě během 30. let začaly experimenty s jevišti vybíhajícími do hlediště (*runways*), vysunutými předscénami a dalšími pokusy, jak přiblížit herce k divákům. Sám Welles ve své inscenaci *Doctor Faustus* na počátku roku 1937 prodloužil jeviště Federal Theatre o šest metrů do hlediště. Viz Richard France, *The Theatre of Orson Welles*. Lewisburg: Bucknell University Press 1977, s. 91. Za pokus by zajisté stál i výzkum spojení mezi estetikou zvuku a obrazu ve filmech využívajících velkou hloubku ostrosti na jedné straně a divadly přibližujícími se divákům na straně druhé.

46) Např. R. Carringer, c. d., s. 75.

47) John Chapman, *New York Daily News*, 15. 4. 1941; cit. in: R. Carringer, c. d., s. 84.

do filmu vnáší obrazový styl, který naprosto odpovídá zavedené podobě fotografie na konci třicátých let, avšak odporuje pevně ustaveným konvencím filmového zvuku. Krátce, obraz o velké hloubce ostrosti zpochybňuje samu identitu pečlivě propojeného vnímání obrazu a zvuku, typického pro filmovou zkušenost. Jak zřetelně dokazuje půl století vizuálně zaměřených komentářů o technice velké hloubky ostrosti, nový styl soustavně přitahoval pozornost k fotografickým tendencím filmu a odváděl ji od jeho statusu plně integrované audiovizuální jednoty. Snímání o velké hloubce ostrosti nabídlo filmu model, jenž byl potenciálně v rozporu s vlastními konvencemi filmu, a tím zpochybnilo samotnou identitu filmu jakožto filmu.

Tato krize identity poprvé přichází na pořad dne s OBČANEM KANEM a vede k jurisdikčnímu konfliktu významných rozměrů. Kane namísto toho, aby s jistotou kopíroval zavedené hollywoodské obrazovo-zvukové konvence, se stává bojištěm šesti různých kódů reality, z nichž každý je odvozen ze specifického historického užití zvuku:

1. **Každodenní život:** blízké (*close-up*) hlasy mají vysokou hlasitost a nízký dozvuk, zatímco vzdálené hlasy mají nízkou hlasitost a vysoký dozvuk.
2. **Hudební záznam (*recorded music*):** bez ohledu na měřítko doprovodných obrazů musejí být všechny obměny hlasitosti ospravedlněny samotnou dynamikou hudby.
3. **Veřejný projev (*public address*):** napodobuje hlasové vzorce typické pro řečový projev oslovující velké publikum; pozice mluvčího ani pozice obecenstva se ovšem významněji neprojeví ve slyšeném zvuku.
4. **Divadlo:** od zániku deklamačního stylu se přebírají hlasové vzorce typické pro řečový projev oslovující blízké posluchače; bez zesílení zvuku jsou všechny hlasy srozumitelné, ale mohou vykazovat jemné prostorové rozdíly; se zesílením zvuku jsou všechny hlasy v celém divadle prakticky stejné, a to bez ohledu na pozici mluvčího a vzdálenost posluchače.⁴⁸⁾
5. **Film:** jasné rozdělení zvuku do zón popředí a pozadí; zvuk v popředí musí být zřetelný a zbavený prostorových aspektů; zvuk v pozadí může postrádat zřetelnost a vyjadřovat prostor, ale musí být co do hlasitosti ztlumený, aby byla zajištěna srozumitelnost zvuku v popředí; tyto dvě zóny a přístupy zpravidla spojuje pouze zvuk vyjadřující sluchové hledisko (*point-of-audition*).
6. **Rozhlas:** diskurzivní zvuky jsou vždy hlasité a srozumitelné; narativní hlasy a zvuky, ať už na mikrofon, nebo mimo něj, jsou buď zbavené prostorových aspektů a srozumitelné, nebo vzdálené a narativně nedůležité; spojující zvuky tvoří hlavní výjimku z tohoto pravidla.

Těchto šest souborů konvencí, ač nejsou na sobě zcela nezávislé (např. konvence hudebních nahrávek byly již v roce 1926 v případě předešly společnosti Vitaphone k DONU

48) Vztah zvukových konvencí ve filmu 30. let k zesilování zvuku v divadlech (zvuková oblast, která během 30. let dozrála z plenek do dospělosti) nebyl nikdy předmětem řádného výzkumu, byť jeho role jakožto opory konvencí srozumitelnosti filmového dialogu zasluhuje detailní pozornost. Je zajímavé, že Welles byl ve své divadelní tvorbě ve 30. letech jedním z nejnovátorštějších uživatelů zesilování zvuku i technologie pro zesílení a reprodukci veřejných vystoupení (*public address system*), nově instalované v divadle. V řadě inscenací (např. *Doctor Faustus* a *Native Son*) kupříkladu šířil zvukové efekty divadlem prostřednictvím reproduktorů. Viz R. F r a n c e, c. d., s. 93.

JUANOVÍ přejaty pro filmované koncerty), bezpochyby představuje modely, které měli Welles, Toland a zvukový tým KANEA, tvořený Baileym Feslerem a Jamesem G. Stewar-dem, plně k dispozici.

Ale do jaké míry si OBČAN KANE každý z těchto modelů osvojuje? Připisuje-li většina kritiků KANEOVI zvukový realismus, je zřejmé, že odkazují k modelu každodenního života, ale jak jsme viděli, zvuk tohoto filmu odpovídá popisům těchto kritiků pouze občas. S výjimkou vertikální jízdy do provaziště při prvním operním vystoupení ve skutečnosti každé hudební vystoupení v KANEOVI důsledně předvádí **absenci prostorového realismu** (bráno z hlediska každodenního života) spojenou s konvencemi hudebních nahrávek, stavějících změny hlasitosti pouze na hudebních základech. Stejně tak nerealistické konvence veřejného projevu jsou zřetelně přítomny v sekvenci „News on the March“, avšak KANE konvencionální povahu této prezentace ospravedlňuje tím, že tyto zvukové vlastnosti veřejného projevu připisuje filmovému týdeníku. Nerealistické aspekty zesíleného divadelního zvuku hollywoodského dialogu se objevují v mnoha scénách, kde jsou postavy situované v různých vzdálenostech od kamery slyšet se stejnou hlasitostí. Užití konvence jedné úrovně hlasitosti, usnadněné mušelínovými stropy, které zvyšovaly flexibilitu umístění mikrofónů (neboť zakrývaly stíny tyče s mikrofónem, které za normálních okolností omezují umístění mikrofónu), se projevuje především v dialogovém středu každé sekvence, často obklopené krátkými úseky, v nichž se hlasitost a dozvuk proměňují podle vzdálenosti od kamery. Stojí za povšimnutí, že KANE dovádí hollywoodskou konvenci dialogu s konstantní hladinou hlasitosti dále než kterýkoli jiný film té doby, ať už využívající hloubky pole, či nikoli.

Zvuková originalita KANEA nespočívá primárně v jeho zvukovém realismu, ale v jeho občasném příklonu k rozhlasovému modelu narativně/diskurzivní souhry. Zatímco konvence klasického hollywoodského stylu jasně zakazovaly explicitní diskurzivnost na všech místech vyjma úvodních a závěrečných titulků, status komerčního vysílání rozhlasu vedl k naprosto odlišnému přístupu k diskurzivním zájmům. Z rozhlasu, a zvláště pak z Wellesovy specifické narativní formy rozhlasu, si KANE vypůjčuje jednu konvenci za druhou:

- ustavení tří nezávislých pásem hlasitosti (hlasité pro diskurzivní momenty, středně hlasité pro řeč v popředí, snižená hlasitost pro pozadí);
- naddeterminované užití efektů hlasitosti a vzdálenosti pro diskurzivní a současně i narativní účely;
- užití prostorových efektů jakožto mostu mezi částmi diskurzivními a narativními;
- využití zvukových kontinuit ke spojení různých scén („lightning mixes“, ⁴⁹⁾ křížové zvukové prolínačky /cross-fades/, zvukové mosty atd.);
- rozdělení filmu na velký počet krátkých, jasně ohraničených bloků, z nichž každý začíná a končí zvukovým prvkem o vysoké (nebo nezvykle nízké) hlasitosti.

Bylo by možné připomenout i další rozhlasové vlivy, ale tyto uvedené patří k těm hlavním.⁵⁰⁾

49) *Lightning mix* – typ zvukového mostu, který vytváří přiznaně umělou zvukovou kontinuitu (repliky nebo zvuku) napříč různými obrazovými záběry, bez ohledu na změny v čase a prostoru (pozn. red.).

50) Nezahrnul jsem do tohoto výčtu techniku překrývajícího se dialogu, ačkoli představuje důležitý prvek přenesený z Wellesovy rozhlasové tvorby, protože nejsem přesvědčen o tom, že si zasluhuje takovou míru

Rozhlas ale více než jednotlivé postupy ovlivnil celkovou strukturu OBČANA KANEA. Logika každého patnáctiminutového rozhlasového segmentu představuje zhruba řečeno logiku novinového románu na pokračování. Zatímco všem uzavřeným soběstačným narativům je vlastní aristotelská struktura začátek/prostředek/konec s rozvíjející se akcí (vznikání zápletky) vedoucí k vyvrcholení (zauzlení) a klesající akcí (rozuzlení zápletky), novinový román na pokračování, jak jej rozvinuli Dickens, Balzac, Sue, Dumas a řada méně významných spisovatelů působí na základě zcela odlišného modelu. Autoři a vydavatelé se kvůli tomu, aby si trvale udrželi čtenáře, na kterých záviselo jejich žití, společně vyhýbali známému aristotelskému rozřešení a místo něj raději každou epizodu zakončili dilematem, které mohla rozřešit pouze koupě novin následující den. Stejně jako v dlouhých a zapeklitých peripetiích každodenního života jsou tedy čtenáři vrženi do příběhu *in medias res*, doprostřed probíhajících věcí, a podobně jsou na konci každého dne ponecháni *in mediis rebus*, uprostřed nevyřešených věcí. Zatímco aristotelská vyprávění vrcholí uprostřed, vyprávění románu na pokračování typicky vrcholí jak na začátku, tak na konci, přičemž prostředek je vyhrazen relativně banálními požadavky definice postav a vymezení zápletky.

Přesně tento obecný model samozřejmě dodržuje i rozhlasová hra. Také začíná výrazným diskurzivním útokem (zvukový vrchol */spike/*, diegetické dilema), zklidní se v dialogové či výrazně popisné centrální sekci a končí novým diskurzivním tahem. V rozhlasu ovšem tento model v porovnání s novinovými romány na pokračování plní novou funkci. Struktura seriálu neboli románu na pokračování (*feuilleton*) sloužila pouze k zajištění prodeje novin následujícího dne, kdežto rozhlas nepěstuje jen posluchačskou věrnost specifickému programu ze dne na den či z týdne na týden, ale usiluje o nepřetržité udržení pozornosti posluchače do závěrečného reklamního sdělení každého programu (zájem sponzora) a do dalšího pořadu (zájem vysílací společnosti).⁵¹⁾

Welles nejenže přenáší tuto komodifikovanou formu vyprávění do filmu, ale činí tak ve vlastním, obzvláště frenetickém rytmu. Zatímco většina rozhlasových her funguje na základě patnáctiminutových bloků (deset minut relativního klidu mezi dvěma zvukovými vrcholy, v nichž se diegeze setkává s diskurzem), Welles svoje programy staví na blocích, jež trvají v průměru pouze několik minut a doprovází je rušivá hudba a agilní vypravěč, zprostředkovávající zvukové vrcholy, které oddělují jeden blok od druhého. Jinými slovy, Welles svoje rozhlasové pořady i KANEA strukturuje jako sled krátkých dílů na pokračování, jeden vedle druhého. KANE tak svým celkovým počtem samostatných komodifikovaných narativních bloků (každý uspořádaný dle ne-aristotelské konfigurace prostředek/záčátek/konec/prostředek) připomíná celodenní rozhlasový program spíše než jednu patnáctiminutovou hru.

pozornosti, jaké se jí často dostává, a to zejména ze strany Wellese samotného, který v rozhovoru s Peterem Bogdanovichem redukuje novátorské užití zvukové stopy v KANEOVI pouze na techniku překrývajícího se dialogu. J. R o s e n b a u m (ed.), c. d., s. 89.

51) Michele Hilmesová na základě podobné logiky tvrdí, že „rozhlasový text, jak se rozvinul ve Spojených státech na komerčních sítích, je ve své podstatě segmentovaným, přerušovaným a propustným diskurzem, neboť jej vytvořili inzerenti pro své vlastní potřeby s jednoznačným záměrem zaujmout pozornost posluchačů a přitáhnout ji k propagovanému produktu“. Viz M. H i l m e s, *Hollywood and Broadcasting: From Radio to Cable*. Urbana : University of Illinois Press 1990, s. 108–109.

Výsledky Wellesova střetu s Hollywoodem lze tedy shrnout následovně: OBČAN KANE představuje první skutečné setkání dvou nejmočnějších médií století: filmu a rozhlasu/televize (*broadcasting*). Jako takový je v tomto smyslu prvním moderním filmem, prvním filmem, který sám sebe strukturuje s ohledem na diskurzivní požadavky vysílacích médií (*broadcasting*). Hollywoodské filmy jsou systematicky strukturovány pro distribuci před-prodanému (*presold*) publiku. Ačkoli je Hollywood mistrem propagace, v předválečném období se reklama uváděla vždy mimo film (v tisku, na markýzách, v trailerech). Jakmile začne projekce, je zapotřebí pouze formální identifikace filmu a jeho tvůrců, neboť každý, kdo sleduje začátek filmu, si již nutně zaplatil právo vidět i zbytek. Představme si, jak odlišné by filmy byly, kdyby Hollywood přijal marketingovou taktiku prodeje filmů po desetiminutových částech (přesně tak, jak se prodával román na pokračování). Hollywood však prodává práva na sledování jedině po úplných filmových celcích, a proto také průmysl nemá zájem na tom inzerovat během části **n** část **n+1**.

Vysílací média samozřejmě fungují jinak. Neustálé riziko ztráty posluchačů ospravedlňuje bezmála nepřetržitou diskurzivní přítomnost, aby se zajistila věrnost posluchačů minimálně pro další narativní segment. Právě tento nový model Welles přináší do Hollywoodu. OBČAN KANE jakožto první moderní film, první skutečné setkání klasického hollywoodského narativního uspořádání s diskurzivními úkoly vysílacího média, připomíná sponzorovaný pořad bez sponzora, a tím i bez autora. KANE sám sebe bez ustání prodává, ale postrádá Wellesův všudypřítomný autorský hlas jakožto vypravěče série *Mercury Theatre on the Air*. Když posloucháme rozhlasovou verzi *Hraběte Monte Christa* (představení ze série *Mercury* z 29. srpna 1938), každý krátký narativní blok nás přivádí zpět k magickému hlasu Orsona Wellese, který si jako vypravěč s gustem přisvojuje autorskou pozici Alexandra Dumase. Rozhlasová společnost Columbia považovala za vhodné (alespoň zpočátku) uvést vysílání *Mercury Theatre on the Air* jakožto nekomerční pořad, tj. bez sponzorů; Welles okamžitě pochopil, jakou příležitost mu toto uvedení ponechalo ke sponzorování sama sebe.⁵²⁾

V OBČANU KANEovi se ale Welles role vypravěče zřiká a raději zde působí jako herec a režisér. Částečně právě tato nejednoznačnost vedla k tolika debatám o autorství KANEa, stejně jako nás nechává na pochybách ohledně identity sponzora, zodpovědného za agresivní prodejní strategii tohoto filmu. Vezmeme-li v úvahu problémy, jakým Welles v případě KANEa čelil, nelze se divit, že se ve svém dalším filmu, SKVĚLÝCH AMBERSONECH, vrací k pozici střídavě zasahujícího vypravěče, kde je jeho plná zodpovědnost za film vizuálně i zvukově ukotvena závěrečným ztotožněním se samotným mikrofonem.

Ačkoli celkové zvukové podobě filmu vládne rozhlasový model, přesto OBČAN KANE působí jako konflikt konkurenčních zvukových modelů, čerpajících prakticky z každé oblasti dobových zvukových konvencí. Následkem těchto různých vlivů se ovšem ze zvukové stopy OBČANA KANEa stává jakýsi mišmaš. Zvuk KANEa primárně využívá technik rozhlasu, slučuje ale zároveň celou zvukovou krajinu třicátých let do jedné karnevalové změti. Nemáme zde co do činění s plody vyspělého systému, nýbrž se samotným místem

52) Hlavním smyslem Wellesova sebesponzorství bylo nejprve dosáhnout prodloužení smlouvy u CBS, jež původně platila pouze na letní sezonu 1938, a případně získat sponzora, což se mu podařilo 9. 12. 1938, kdy se ze série *The Mercury Theatre on the Air* stal *The Campbell Playhouse*.

jurisdikčního konfliktu. Příležitost ke karnevalové atmosféře, která ovládá zvuk KANEA, lze dozajista z větší části připsat zvláštní účtě, které se zázračné dítě Welles těšilo v RKO v letech 1940 až 1941. Výsledek Wellesova věhlasu vidíme zejména v tom, do jaké míry je mu dovoleno překračovat dialogové konvence Hollywoodu používáním záběrů s velkou hloubkou ostrosti pro dlouhé dialogové scény, zesilovat hudbu Bernarda Herrmanna až na rušivé stupně hlasitosti a obecně zvýrazňovat tutéž diskurzivnost, kterou se celá generace hollywoodských tvůrců tolik snažila skrýt. V rámci KANEA nelze v mnohosti rozličných modelů dosáhnout žádného rozřešení, rozpory mezi nimi se zde dostávají do popředí tak výrazně, jako v žádném jiném díle této doby. V tomto kritickém okamžiku jurisdikčního konfliktu není ještě žádný z odborů (*unions*) vyloučen, bylo by ale dobré říci, že některé přístupy KANEA ke zvuku zřetelně předem znemožňují soužití s dominantní estetikou Hollywoodu.

Navzdory výroku Andrewa Sarris, že „OBČAN KANE je pořád ještě dílem, které kinematografii ovlivnilo zásadnějším způsobem než jakýkoli jiný americký film od ZROZENÍ NÁRODA“⁵³⁾, by se zdálo, že KANEŮV zvuk dalšímu vlivu filmu spíše bránil, než aby jej podporoval. Ačkoli Toland ve svých snahách o natáčení s velkou hloubkou ostrosti pokračoval ve Wylerových LIŠTIČKÁCH, kde se objevuje řada sekvencí na schodišti snímáných s velkou hloubkou ostrosti ve stylu záběr/protizáběr a s vyrovnanou hlasitostí zvuku i přes výrazně se odlišující vzdálenosti postav a kamery, obecné nadšení z toho, jak se v Kaneovi užívá snímání s velkou hloubkou ostrosti, ochladily problémy, které napodobování KANEOVA stylu přinášelo. Záběry o velké hloubce ostrosti slavily nepochybně v letech po KANEOVI úspěch, ale téměř vždy se jednalo o záběry ukazující nehybné a, což je podstatnější, mlčící postavy nebo objekty v popředí.

Dokonce i Toland s Wylerem ve svém oslavovaném poválečném díle NEJLEPŠÍ LÉTA NAŠEHO ŽIVOTA ustupují dominantnímu hollywoodskému analytickému stylu. Například když se Al Stephenson (Fredric March) poprvé vrací domů do svého činžovního domu, naskytne se nám klasický záběr o velké hloubce ostrosti na vchod s domovníkem nalevo a výtahem v dálce přímo vzadu. Rozhovor mezi navrátilivším se pilotem a domovníkem začne v popředí, ale když Al kráčí do zadního plánu záběru k výtahu, přejdeme k němu stříhem ještě předtím, než promluví. Vzdálenost mezi popředím a pozadím je jednoduše příliš velká, než aby dovozovala rozhovor o stejnoměrné hlasitosti na obou stranách záběru, a domovník není natolik důležitá postava, aby ospravedlnil snímání cesty k výtahu z jeho sluchového hlediska. Není divu, že i když všechny tři dvojice tohoto filmu stojí ve vrcholném záběru slavné závěrečné scény různě daleko od kamery, zvukové problémy jsou zde zažehnány tím, že všechny tyto páry mlčí. Kněz mimo obraz oddává Homera a Wilmu napravo ve středním plánu, zatímco Al a Milly (Myrria Loyová) Stephensonovi obnovují svoji manželskou přísahu uprostřed zadního plánu a Fred Derry (Dana Andrews) v blízkém předním plánu vlevo a Peggy Stephensonová (Teresa Wrightová) v levém pozadí po sobě zamilovaně, ale mlčky koukají. Záběr je typickým příkladem vizuálních možností obrazu o velké hloubce ostrosti, avšak krajně rozdílná měřítko obrazu, které prezentuje, předem znemožňují plné uplatnění dialogu.

53) Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions, 1929 – 1968*. New York : Dutton 1968, s. 78.

A právě k podobným vizuálně okázalým, ale němým scénám, jako je tato, odsuzuje nakonec kinematografii o velké hloubce ostrosti jurisdikční dohoda. Problémy, které obnášelo sloučení hollywoodských zvukových konvencí se způsobem snímání o velké hloubce ostrosti, nakonec učinily z hloubky pole jakýsi zvláštní efekt: pracnou ozdobu či ornament, které možná znamenají estetické plus, ale rozhodně neunesou váhu plných dialogových scén. Americký film po KANEOVI také zpravidla nepoužívá záběry o velké hloubce ostrosti v dostatečné délce, aby mohly být oporou narativního vývoje v záběrech-sekvencích. Není vůbec divu, že někteří kameramani ve své době údajně považovali Tolanda za novátorského kolegu, „který svoji metodu ještě nezkontroloval do zvladatelných mezí“, ⁵⁴⁾ neboť je zřejmé, že průmysl nakonec částečně vyřešil Kanem nastolený jurisdikční konflikt tak, že styl velké hloubky ostrosti, který Toland prosazoval, systematicky mírnil.

Bezesporu platí, že KANEŮV rozhlasový zvuk, jak zde byl popsán, měl na hollywoodský film jen nepatrný vliv. Je sice pravda, že hollywoodští filmaři byli v poválečném období čím dál citlivější k otázce diskurzivnosti. Tento vývoj nicméně jen zřídka přesáhl rámec zavedení techniky ústředních písní (*theme songs*) ⁵⁵⁾ a pečlivě zpracovaných titulkových sekvencí, využívajících narativní materiál před samotným názvem filmu, podobně jako rozhlasové pořady, které často začínaly událostí, jež měla charakter zvukové signatury. Budeme-li hledat dědice rozhlasového zvuku OBČANA KANEA, musíme se kupodivu obrátit k televizi, neboť právě tam v důsledku nalezneme rytmus krátkých bloků, rozdílné rozsahy hlasitosti a diskurzivně–narativní souboj typický pro rozhlas a KANE. V určitých ohledech se nelze divit, poněvadž OBČAN KANE zůstal stejně jako jeho současník PRAVIDLA HRY, jež rovněž využívají hloubku pole, do jisté míry po celé desetiletí ztraceným filmem. I když nebyl doslova neviditelný jako mistrovské dílo Renoirovo, ještě jej ve čtyřicátých a padesátých letech neviděly takové počty diváků, které z něj později učiní nejrozebranější snímek let šedesátých, čili období intenzivního znovuobjevování hollywoodského filmu. KANE zkrátka není pouze filmem, na kterém vyrůstala francouzská nová vlna, je také – přímo nebo nepřímo – učebnicí pro generaci novátorských tvůrců televizních her.

Novátorský zvuk OBČANA KANEA, umlčený restriktivními zvukovými modely, nikdy nedal vzniknout škole napodobitelů. Pokud ovšem s jistou rezervou nepřipustíme, že televizní seriály typu *Hill Street Blues* ani producenti, jako je Stephen Bochco, jakkoli KANEOVI vzdálení, by televizi nikdy nedali tak rychlý a svižný styl akčního filmu, nebýt toho, že Orson Welles a jeho spolupracovníci kdysi dávno vnesli takový rychlý a svižný rozhlasový styl do filmu.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu:

Rick Altman, Deep-Focus Sound: Citizen Kane and the Radio Aesthetic.

Quarterly Review of Film and Video 15, 1994, č. 3, s. 1–33.

54) Douglas Slocombe, The Work of Gregg Toland. *Sequence* 1949, č. 8 (léto), s. 69–76; cit. in: R. Carringer, c. d., s. 86.

55) Píseň znějící na začátku filmu, v některých klíčových momentech syžetu nebo v dějových pauzách, která je spojována s filmem jako celkem (pozn. red.).

Občan Kane

(Citizen Kane)

RKO Radio Pictures, Inc., USA 1941

Produkce a režie: Orson Welles. **Scénář:** Herman J. Mankiewicz, Orson Welles. **Kamera:** Gregg Toland. **Střih:** Robert Wise. **Hudba:** Bernard Herrmann. **Zvuk:** Bailey Fesler, James G. Steward. **Výprava:** Perry Ferguson. **Vizuální efekty:** Linwood G. Dunn.

Hrají: Orson Welles (Kane), Joseph Cotten (Jedediah Leland), Dorothy Comingore (Susan Alexander Kane), Agnes Moorehead (Mary Kane), Ruth Warrick (Emily Monroe Norton Kane), Ray Collins (James W. Gettys), Everett Sloane (Mr. Bernstein), Paul Stewart (Raymond), George Coulouris (Walter Parks Thatcher).

Další citované filmy:

Ben Hur (Sidney Olcott, 1907), *Bylo jednou zelené údolí* (How Green Was My Valley; John Ford, 1941), *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), *The First Auto* (Roy Del Ruth, 1927), *Hrozny hněvu* (The Grapes of Wrath; John Ford, 1940), *Jazzový zpěvák* (The Jazz Singer; Alan Crosland, 1927), *Jezebel* (William Wyler, 1937), *Lištičky* (Little Foxes; William Wyler, 1941), *Muž ze Západu* (The Westerner; William Wyler, 1940), *Na větrné hůrce* (Wuthering Heights; William Wyler, 1939), *Nejlepší léta našeho života* (The Best Years of Our Lives; William Wyler, 1946), *Pravidla hry* (Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Skvělí Ambersonové* (The Magnificent Ambersons; Orson Welles, 1942), *Světla přístavů* (The Long Voyage Home; John Ford, 1940), *Továrník Dodsworth* (Dodsworth; William Wyler, 1936), *V newyorském přístavu* (Dead End; William Wyler, 1937), *Vražedná lež* (These Three; William Wyler, 1936), *Zrození národa* (Birth of a Nation; David W. Griffith, 1915).

Poznámka o autorovi:

Rick Altman (1945) je nejuznávanějším světovým historikem filmového zvuku a originálním teoretikem filmové historiografie, který klade důraz na chápání filmu jako prvku komplexní kulturní události; k jeho dalším badatelským tématům patří dějiny zvukové kultury a technologií obecně, historie amerického muzikálu a teorie/historie filmových žánrů. Působí jako profesor filmových studií na University of Iowa. Publikoval monografie *The American Film Musical* (1987) a *Film/Genre* (1999); edičně připravil sborníky *Cinema/sound* (1980); *Genre: The Musical. A Reader* (1981); *Sound Theory/Sound Practice* (1992); *The Sounds of Early Cinema* (2001; spolu s Richardem Abelem) a zvláštní čísla časopisů *Iris* (1999, č. 27; s podtitulem „Stav zvukových studií“) a *Film History* (1999; s R. Abelem; téma: „Globální experimenty v raném synchronním zvuku“). Jeho nejnovější monografií je *Silent Film Sound* (2004), první část třídílného projektu historie hollywoodského zvuku.

PŘÍLOHA

Popis zvukové stopy coloradské sekvence Občana Kanea (4')

Nezahrnuje veškeré zvuky a hudbu. První číslo u každého řádku udává přibližnou vzdálenost kamery od mluvčího či jiného zdroje zvuku v metrech.¹⁾ Druhý údaj přibližnou hlasitost na umělé stupnici 1–10; znatelný dozvuk (*reverb*) je označen „r“ nebo „rr“. Čísla a délky záběrů jsou převzaty z knihy Pauline Kaelové *The Citizen Kane Book* (Boston : Little, Brown 1971).

- Záběr 172** (2,4 m a 6 okének; okénko č. 27783 na videodisku společnosti Voyager [dále „vd“]) Charles na saních.
(začíná jako prolínačka)
- 7–8 Hlasitost hudby se zvyšuje během toho, jak Charles jede na saních a hází kouli.
- Záběr 173** (0,9 m, 13 ok., vd 27949) Sněhová koule dopadne na domovní štít nad verandou s nápisem MRS. KANE'S BOARDINGHOUSE
(Internát paní Kaneové).
- 2,4 10 Hudební vrchol synchronizovaný s dopadem koule.
- Záběr 174** (48,2 m, 10 ok., vd 28004) Charles hází kouli, jejíž dopad nevydává žádný zvuk.
- 1,2 3r Charles: Come on boys. The Union forever...
- Kamera poodjede dozadu a odhalí matku v popředí vlevo.
- 0,6 6 Matka: Be careful, Charles.
- 0,6 5 Thatcher (*mimo obraz*): Mrs. Kane...
- 1,2 6 Matka: Pull your muffler around your neck, Charles.
- Kamera poodjede dozadu a odhalí v popředí vpravo Thatchera.

1) Zaokrouhleno podle původního údaje ve stopách (pozn. red.).

ILUMINACE

Rick Altman: Zvuk s velkou hloubkou ostrosti

- | | | |
|---|-----|---|
| 1,2 | 5 | Thatcher: Mrs. Kane, I think we shall have to tell him now. |
| 1,2-1,8 | 5 | Matka: Yes. I'll sign those papers now, Mr. Thatcher. |
|
<i>Kamera dále odjíždí dozadu; Charles je přerušovaně vidět za oknem.</i> | | |
| 1,2-2,4 | 5 | Otec: You people seem to forget that I'm the boy's father. |
| 1,2 | 5 | Matka: It's going to be done exactly the way I've told Mr. Thatcher. |
|
<i>Matka usedá ke stolu v popředí; Thatcher usedá vedle ní; otec se přibližuje.</i> | | |
| 4,9-2,4 | 4-5 | Otec: There ain't nothin' wrong with Colorado. I don't see why we can't raise our own son just because we come into some money. If I want to, I can go to court. A father has the right to. A boarder that beats his bill and leaves a worthless stock behind, that property is just as much my property as anybody's, now that it's valuable, and if Fred Graves had any idea all this was going to happen, he'd have made out those certificates in both our names. |
| 1,8 | 5 | Thatcher: However, they were made out in Mrs. Kane's name. |
| 2,4 | 5 | Otec: He owed the money for the board to the both of us. |
| 1,8 | 5 | Thatcher: The bank's decision on all matters concerning... |
| 2,4 | 5 | Otec: I don't hold with signing my boy away to any bank as guardian just because... |
| 1,2 | 5 | Matka: I want you to stop all this nonsense, Jim. |
| 2,4 | 5 | Otec: ...we're a little uneducated. |
| 1,8 | 5 | Thatcher: The bank's decision on all matters concerning his education, his places of residence, and similar subjects, is to be final. |
| 2,4 | 4 | Otec: The idea of a bank being the guardian... |
| 1,2 | 5 | Matka: I want you to stop all this nonsense, Jim. |
| 1,8 | 5 | Thatcher: We will assume full management of the Colorado Lode of which, I repeat, Mrs. Kane, you are the sole owner. |
| 1,2 | 5 | Matka: Where do I sign, Mr. Thatcher? |
| 1,8 | 4 | Thatcher: Right here, Mrs. Kane. |
| 2,4-1,8 | 5 | Otec: Mary, I'm askin'you for the last time. Anybody'd think I hadn't been a good husband or a father... |
| 1,2 | 5 | Thatcher: The sum of fifty thousand dollars a year is to be paid to you and Mr. Kane as long as you both live, and thereafter to the survivor... |
| 1,8 | 5 | Otec: Well, let's hope it's all for the best. |
| 1,2 | 5 | Matka: It is. |
| 12,2 | 2rr | Charles (<i>oknem</i>): The Union forever... |

ILUMINACE

Rick Altman: Zvuk s velkou hloubkou ostrosti

- 2,4-4,9 2rr Otec (*vzdaluje se*): Why I can't raise my own boy is more than I can understand.
- Otec zavře okno a utne tak zvuk Charlese.*
- 1,2 5 Matka: Go on, Mr. Thatcher.
- 1,8 5 Thatcher: Everything else, the principal as well as all monies earned...
- Matka kráčí pryč; Thatcher se otáčí a následuje ji.*
- 1,8 5 Thatcher: ...is to be administered by the bank in trust of your son, Charles Foster Kane, until he reaches his twenty-fifth birthday...
- Matka otevře okno, čímž znovu vpustí dovnitř vzdálený zvuk Charlesova hlasu.*
- 1,8 5 Thatcher: ...at which time...
- Záběr 175** (52,4 m, 1 ok., vd 30542) Pohled kamery oknem zvenku; matka blízko v popředí vpravo, Thatcher vzadu vlevo.
- 4,9 2rr Charles (*mimo obraz*): ...Up and at'em...
- 0,9 4r Thatcher: ...he is to come into complete possession.
- 4,9-3 7-6 Matka: Charles! Go on, Mr. Thatcher.
- 0,9 4r-5 Thatcher: Well, it's almost five, Mrs. Kane. Don't you think I'd better meet the boy?
- 0,9 6 Matka: I've got his trunk all packed. I've had it packed for a week now.
- Matka kráčí směrem k Thatcherovi.*
- 3 5-3 Thatcher (*otáčí se a odchází doleva*): I've arranged for a tutor to meet us in Chicago. I'd have brought him here with me but...
- Panorama doleva na matku a Thatchera, jak vycházejí předními dveřmi.*
- 4,6 2rr Matka: Charles.
- 4,6 4r Charles (*napravo mimo obraz*): Lookee, Mom.
- 4,6 3r Matka: You better come inside, son.
- Panorama doleva odhaluje sněhuláka; Charles vstupuje z popředí vpravo.*

ILUMINACE

Rick Altman: Zvuk s velkou hloubkou ostrosti

- 4,9-3 5 Thatcher: Well, well, well, that's quite a snowman.
 1,2 3 Charles: I took the pipe out of his mouth...
 3-1,8 5 Thatcher: Did you make it all by yourself, my lad?
 1,5-1,2 3-4 Charles: If it keeps on snowing, maybe I'll make some teeth and whiskers.
 0,9 5 Matka: This is Mr. Thatcher, Charles.
 1,2 4 Charles: Hello
 1,5 5 Thatcher: How do you do, Charles.
 3,7 5 Otec: Uh, he comes from the East.
 1,2 5 Charles: Pa!
 3,7 5 Otec: Hello, Charlie.
 0,9 6 Matka: Charles.
 2,4 4 Charles: Yes, Mommy.
 0,9 5 Matka: Mr. Thatcher is going to take you on a trip with him tonight. You'll be leaving on Number Ten.
 3,7 5 Otec: That's the train with all the lights on it.
 0,9 5 Charles: You goin', Mom?
 0,9 5 Thatcher: Well, no. Your mother won't be going right away, Charles, but she'll...
 0,9 5 Charles: Where'm I going?
 3,7-1,8 5-6 Otec (*kráčí dopředu*): You're going to see Chicago and New York, and Washington, maybe. Ain't he, Mr. Thatcher?
 0,9 6 Thatcher: He certainly is. I wish I were a little boy going on a trip like that for the first time.
 0,9 5 Charles: Why aren't you comin' with us, Mom?
 0,9 4 Matka: We have to stay here, Charles.
 1,8 5 Otec: You're gonna live with Mr. Thatcher from now on, Charlie. You're gonna be rich. Your Ma figures, well, that is, me and her decided this ain't the place for you to grow up in. You'll probably be the richest man in America someday, and you ought to get an education.
 1,2 4 Matka (*překrývá se s předcházející a následující replikou*): You won't be lonely, Charles.
 0,9 6 Thatcher: Lonely? Of course not. Why, we're going to have some fine times together. Really we are, Charles. Now shall we shake hands? Oh, come, come, come. I'm not as frichtening as all that, am I? Now, what do you say? Let's shake...

Charles vrazí do Thatchera sáňkami.

- 1,2 4 Matka: Why, Charles...
 0,9 6 Thatcher: Why Charles, you almost hurt me.
 1,5 6 Otec: Charlie!
 1,2 5 Thatcher (*když jej Charles porazil*): ...Sleds are to sleigh with.

ILUMINACE

Rick Altman: Zvuk s velkou hloubkou ostrosti

- | | | |
|-----|-----|---|
| 1,5 | 4 | Charles (<i>zpátky ke kameře</i>): Mom! |
| 3 | 1–2 | Matka: ...we've got to get you ready. |
| 1,8 | 6 | Otec: You little... |
| 1,8 | 7 | Matka: Jim! |
| 1,8 | 5–6 | Otec: I'm sorry, Mr. Thatcher. What that kid needs is a good thrashing. |

Pomalý nájezd.

- | | | |
|---------|---|---|
| 1,5–1,2 | 5 | Matka: That's what you think, is it, Jim? |
| 1,2 | 6 | Otec: Yes. |
| 1,2 | 5 | Matka: That's why... |

Záběr 176 (3 m, 15 ok., vd 33295) *Střih na velký detail matky.*

- | | | |
|-----|------|---|
| 5,5 | 5 | Matka: ...he's going to be brought up where you can't get at him. |
| | 7–10 | Po skončení dialogu rychlé crescendo hudebního podkresu, synchronizované s: |

Přerámování dolů na tvář Charlese.

- | | | |
|--|------|---|
| | 10–9 | Hudba spočine na závěrečném akordu a objeví se následující záběr. |
|--|------|---|

Prolnutí

na záběr 177 (5,5 m, vd 33417) *Sáňky ve sněhu.*