

Články

„VYPRAVĚČ
VÁS MÁ V HRSTI“¹⁾

Orson Welles, Jana Eyrová
a vliv rozhlasové estetiky na film

Jay Beck

Pořad Mercury [Theatre on the Air] rozhodně nemá v úmyslu reprodukovat v tomto vysílání svůj divadelní repertoár. Zamýšlíme naopak vnést do rozhlasu experimentální postupy, které se tolik osvědčily v jiném médiu, a přistupovat k samotnému rozhlasu s inteligencí a úctou, které si toto nádherné médium zaslouží.

Prohlášení Orsona Wellese pro *New York Times*, 12. června 1938

Přiklonili jsme se k formátu vyprávění v první osobě jednotného čísla, v jeho rámci jsme však zavedli celou řadu nejrůznějších důmyslných a dramatických prostředků: deníky, dopisy, proudy vědomí, zpovědi a přehrávky předem nahraných rozhovorů. (Některé z těchto prostředků později našly cestu do filmu, který se do té doby užívání vyprávění v první osobě jakožto prostředku dramatické akce obecně vyhýbal.)

John Houseman, *Run-Through: A Memoir*. New York : Simon & Schuster 1972

Rozhlasové pořady *Mercury Theatre on the Air* a *Campbell Playhouse* přinášely během formativních let rozhlasového dramatu od roku 1938 do roku 1942 posluchačům rozhlasové společnosti CBS vysoce originální a novátorské rozhlasové hry (*radioplays*). Z několika těchto literárních adaptací v režii Orsona Wellese a s hudbou Bernarda Herrmanna – mezi nimi *Mrtvá a živá*, *Jana Eyrová*, *Abraham Lincoln*, *The Glass Key* a zejména *Skvělí Ambersonové* – vznikly v letech 1939 až 1944 filmy. Většina filmových historií ale opomíjí význam těchto rozhlasových inscenací, které předcházely filmům, jakožto intertextů umožňujících porozumění procesu adaptace. Rád bych ve své studii tento nedostatek alespoň zčásti napravil tím, že provedu analýzu raných Wellesových rozhlasových inscenací *Jany Eyrové* a poměřím tvůrčí rozhodnutí učiněná v těchto adaptacích s těmi, která se uplatnila ve filmové verzi z roku 1944. Rozhlasová hra v tomto případě poskytla hotovou šablonu pro filmový scénář a stala se zprostředkující verzí v procesu adaptace románu filmem. Konkrétně zejména těsná interakce mezi režisérem a skladatelem udělala z těchto rozhlasových inscenací ideální formát pro zkoumání důkladné struktury vztahů hlasu, zvuku a hudby, které se měly od čtyřicátých let stát charakteristickým auditivním znakem Wellesových filmů.

Uvážíme-li tato zjevná diachronická spojení, je s podivem, že moře literatury věnované Orsonu Wellesovi – jedinci, který dle obecného mínění proměnil tvář moderního divadla,

1) „Narrator has your ear“ – přesněji: vypravěč si získal vaše uši (pozn. překl.).

rozhlasu i filmu – trpí nouzí o texty zabývající se jeho rozhlasovou estetikou. Byly napsány celé svazky o sociologickém vlivu jeho přelomové rozhlasové adaptace *Války světů*, velmi málo textů ale upozorňuje na novátorskou formu Wellesových rozhlasových pořadů *Mercury Theatre on the Air* a *Campbell Playhouse*. Nadto s výjimkou práce o průmyslové souhře filmu a rozhlasu v knize *Hollywood and Broadcasting: From Radio to Cable* z pera Michele Hilmesové a studie Ricka Altmana o „zvuku s velkou hloubkou ostrosti“ téměř neexistuje výzkum vlivu rozhlasu na zvuk a estetiku filmu.²⁾ V přítomném textu chci začít tuto mezeru zaplňovat tím, že na základě analýzy Wellesovy rozhlasové tvorby nabídnu několik příkladů jejího vlivu na estetiku filmového zvuku a zároveň vymezím některé možné cesty pro další výzkum tohoto tématu.³⁾

Zajímavý případ představuje rozvoj rozhlasové inscenace (*radio drama*) v americkém rozhlase druhé poloviny třicátých let. Tehdy vznikaly dva různé mody oslovení, spjaté s centrální postavou vypravěče. Michele Hilmesová ve své pečlivé studii *Radio Voices: American Broadcasting, 1922 – 1952* poukazuje na to, že funkce rozhlasového moderátora/vypravěče podléhala neustálým změnám a že na konci třicátých let se objevují dvě odlišná paradigmaty. Jeden model představoval autorský hlas filmového režiséra Cecila B. DeMillea, moderátora pořadu *Lux Radio Theatre* na stanici CBS,⁴⁾ jehož přítomnost jakožto moderátora a domnělého „režiséra“ pořadu stavěla posluchače do pozice někoho, kdo naslouchá (*eavesdrop*)⁵⁾ znovuvytváření divadelní události. Dalším modelem byla

2) Michele H i l m e s, *Hollywood and Broadcasting: From Radio to Cable*. Urbana : University of Illinois Press 1990; Rick A l t m a n, Deep-Focus Sound: Citizen Kane and the Radio Aesthetic. *Quarterly Review of Film and Video* 15, 1994, č. 3, s. 1–33 (český překlad v tomto čísle *Illuminace*).

3) Rozhlas se považoval za pomíjivé, komerční médium, a proto je archivní dokumentace týkající se rozhlasových pořadů v nejlepším případě nerovnoměrná. Většina materiálů byla sbírána spíše fanoušky nežli rozhlasovými studii, a pořady jsou z toho důvodu zachovány často v neúplné podobě. Asi nejméně sbírka rozhlasových pořadů je dostupná prostřednictvím fanouškovské internetové stránky věnované starému rozhlasu „Old-Time Radio“ (OTR; www.otr.com), odkud pocházejí i pořady analyzované v tomto textu. Dostupnost materiálů prostřednictvím OTR se kupodivu může měřit s většinou muzeí historie rozhlasu typu Museum of Broadcast Communications v Chicagu, a přesahuje katalog Wellesových rozhlasových pořadů pořízený v roce 1988, které uvádí Museum of Broadcasting v New Yorku. Díky sběratelské síli a rozvinuté síti rozhlasových nadšenců je většina Wellesových rozhlasových pořadů přístupná, ale i přesto vyvstává řada historiografických problémů. Neexistují kupříkladu prakticky žádné zprávy o tom, zdali byly rozhlasové pořady *Mercury Theatre on the Air* opakovány pro posluchače ze západního pobřeží USA. To bývalo standardní praxí, kdy se rozhlasové pořady *Campbell* původně vysílaly v 8 hodin večer a potom znovu v 10 hodin večer, ale není možné určit, zdali se totéž dělo i v případě pořadů *Mercury Theatre*. Tím se ve Spojených státech otevírá oblast pro práci seriózního akademického výzkumu rozhlasu. Ačkoli na University of Wisconsin v Madisonu je přístupný komerční archiv rozhlasové stanice NBC, neexistuje žádný podobný archiv rozhlasu CBS. Wellesův archiv je umístěn na Indiana University, i zde se ale spoléhají na stejné „archivní“ záznamy, které si celá léta mezi sebou vyměňují fanoušci a sběratelé. V důsledku toho se nadále ocitáme před historiografickým puzzle, kdy navíc změna jednoho dílku skládačky může často vést ke zpochybnění řady předchozích tvrzení o historii rozhlasu.

4) Pořad *Lux Radio Theatre* – sponzorovaný společností Lever Brother, výrobci toaletního mýdla Lux – byl zahájen v New Yorku rozhlasovou společností NBC v říjnu roku 1934. Do jednoho roku, v červenci 1935 však pořad převzala jeho trvalá domovská rozhlasová společnost CBS. Počínaje sezonou 1936/37 přestěhoval Lux místo svého působení do Hollywoodu, aby získal přístup k větší řadě hvězd a hostů. Cecil B. DeMille zde působil jako moderátor až do svého odchodu v roce 1944.

5) *Eavesdropping* je auditivní obdoba voyeurství (pozn. red.).

role Orsona Welles v jeho pořadu *Mercury Theatre on the Air*. Welles na rozdíl od DeMillea působil v inscenacích jako vypravěč a herec a funkce vypravěče byla obecně spojena s přímým oslovením ze strany určité postavy, odpovídajícím původnímu názvu tohoto rozhlasového seriálu – *First Person Singular* (první osoba jednotného čísla).⁶⁾ Ačkoli se tohoto názvu ve vysílání neužívalo, literární založení Wellesových rozhlasových inscenací do média vneslo pozoruhodně novátorské užití radiofonního hlasu při rozvíjení vyprávění. Welles na rozdíl od DeMilleova vyprávění, jež bylo využito takřka výhradně k „vedení scény“ (*set the scene*) pro rozhlasové publikum, upřednostňoval „vyprávění příběhů z pozice neviditelného ‚já‘ stejně neviditelnému ‚ty‘ jeho posluchačů“.⁷⁾

Studie Hilmesové podává jasný náhled na to, jak rozhlasové pořady systematicky vytvářely „disciplinované publikum“, jehož jednotliví členové mohli mít požitek z intimity rozhlasových inscenací, aniž by docházelo k boření hranic mezi účinkujícím a posluchačem, které bylo běžné u mýdlových oper.⁸⁾ Nicméně, Hilmesovou zajímá vliv rozhlasové estetiky na publikum a rozdíly mezi DeMilleovým řídícím (*guiding*) vyprávěním a Wellesovou přímou narativní prezentací, ale nezkoumá širší důsledky těchto protichůdných forem rozhlasového oslovení. Asi nejvýznamnějším účinkem těchto odlišných modelů oslovení byl jejich vliv na rozvoj hollywoodského vyprávění. Rozhlasové hry série *Lux* byly téměř bezvýhradně adaptovány z dřívějších filmových scénářů a předváděny před studiovým obecenstvem, které sílu vyprávění umocňovalo tím, že „náležitě“ reagovalo na dramatické události.⁹⁾ Hlavním smyslem těchto rozhlasových inscenací bylo vést diváky k tomu, aby si „vizualizovali“ svět rozhlasového vysílání, jako by šlo o zhuštěnou verzi filmu, kde funkcí vypravěče je poskytnout popis „chybějících“ vizuálních prvků a studiové publikum napovídalo, v který moment správně zatajit dech a kdy se zasmát. To sice našlo značnou oblibu u posluchačstva, ale esteticky se to jen minimálně lišilo od představy poslechu zvukové stopy filmu bez obrazu. Jak si povšiml Rudolf Arnheim, hlavní vlastností rozhlasu je jeho schopnost překonat smyslovou neúplnost tím, že v posluchači aktivuje něco nového: místo toho, aby nechával představivost vyplňovat vizuální detaily, aktivuje proces myšlení, který je pro médium, dovolující samotným zvukům vyprávět příběh, nejdůležitější. Podle Arnheima „rozhlasový umělec

6) Raný tiskový materiál odkazuje k pořadu pod názvem *First Person Singular*, ačkoli nahrávky v plném rozsahu představují pořad pouze jako *Orson Welles and the Mercury Theatre on the Air*. Dokonce i jména této divadelní výrobní společnosti bylo paradoxně často uváděno špatně jako *The Mercury Theatre of the Air*, nejnápadněji pak v pamětech spoluzakladatele společnosti Mercury Johna Housemana. Jedná se jen o jeden z mnoha příkladů problematičnosti historiografického výzkumu rozhlasu, založeného na opakování osobních vzpomínek a vymyšlených historek, namísto materiálů z primárních zdrojů a samotných dosud existujících nahrávkách. Viz Michele H i l m e s, *Radio Voices: American Broadcasting, 1922 – 1952*. Minneapolis : University of Minnesota Press 1997, kapitola 7, poskytující úplné dějiny konfliktu mezi vypravěčskými styly pořadů *Lux* a *Mercury*.

7) M. H i l m e s, *Radio Voices*, s. 188.

8) Tamtéž, s. 186.

9) Jak Hilmesová správně poukazuje ve své dřívější knize *Hollywood and Broadcasting*, pořad *Lux Radio Theatre* se inspiroval téměř výlučně již hotovými filmy (s. 67–70). V přehledu jednotlivých vysílání pořadu z let 1938 a 1939 vycházely pouze dva z celkového počtu 86 ze scénáře, podle kterého předtím nevznikl film. Tím se na straně publika vytvářel pocit obeznámenosti s látkou scénáře a vznikala symbiotická forma výměny mezi Hollywoodem a rozhlasem (s. 91–96).

musí mistrovsky ovládnout omezení sluchu“.¹⁰⁾ Zatímco v pořadech série *Lux* sloužilo narativní zarámování děje jako náhradní mizanscéna, Orson Welles s Johnem Housemanem se ve svém pořadu *Mercury Theatre on the Air* pokoušeli o něco naprosto odlišného. Jak ukazuje úvodní motto, Welles neměl žádný zájem o to kopírovat ve svých rozhlasových pořadech divadlo nebo film. Šlo mu naopak o vytvoření takové formy vyprávění, která by nejlépe vyhovovala rozhlasu, něčeho, co by bylo odpovědí na Arnheimovo volání po umělecké formě vycházející přímo z podstaty média. Welles rozvádí svoji teorii rozhlasové dramatiky v publikaci *Radio Annual 1939* následovně:

Čím méně rozhlasové drama připomíná divadelní hru, o to lepší pravděpodobně je. Tím nechceme ani na okamžik naznačovat, že rozhlasová inscenace je něco méně významného. Musí ale být drasticky odlišná, neboť podstata rozhlasu vyžaduje takovou formu, která je na jevišti nemožná. Obrazy, které vyvolává rozhlasový pořad, je třeba si představovat, nikoli vidět. A tak docházíme k poznání, že rozhlasové drama má blíže k formě románu, vyprávění příběhu než k čemukoli jinému, co nám snadno přijde na mysl.¹¹⁾

Cíle bylo dosaženo formou jedinečných vyprávěcích technik v první osobě jednotného čísla, které rozhlasové pořady ze sérií *Mercury Theatre on the Air* a *Campbell Playhouse* využívaly.¹²⁾ Wellesovi samozřejmě nebyl rozhlas jakožto médium cizí; měl za sebou již vystoupení v roli Lamonta Cranstona v seriálu *The Shadow* a objevil se v řadě dalších pořadů, které předcházely nabídce CBS, aby se svojí skupinou *Mercury Theatre* přešel do rozhlasu a vystupoval jako moderátor, vypravěč, herec a domnělý autor. Podle rozhlasového sloupku v *Newsweeku* z 11. července 1938 byl

první osobou v jednotném čísle sám Welles. Je přesvědčen, že rozhlas je médium, které je neobyčejně vhodné pro vypravěčské umění a má v úmyslu toto umění přinést k mikrofonu. Welles se vyhýbá rutinnímu dramatickému postupu, který uvádí dialog běžnými ohlášeními, a před svým rozhlasovým publikem bude vystupovat v roli bodrého moderátora. Jakožto vypravěč se začlení přímo do dramatu a vtáhne své posluchače do čarovného kruhu. Je toho názoru, že „tato metoda osvobozuje autora scénáře od nutnosti pokoušet se začlenit popis místa děje do dialogu... Rozhlasové publikum se zpravidla začne nudit, když slyší někoho říkat Bylo nebylo. Nikoli však, řeknete-li, přihodilo se mi toto“.¹³⁾

10) Rudolf Arnheim, In Praise of Blindness. In: Neil Strauss (ed.), *Radiotext(e)* (zvláštní číslo *Semiotext(e)* #16), sv. 6, č. 1, 1993, s. 20.

11) Cit. dle Simon Callow, *Orson Welles: The Road to Xanadu*. New York: Viking 1995, s. 373.

12) *The Mercury Theatre* jakožto nekomerční program byl původně na CBS přijat jako letní náhrada za *Lux Radio Theatre* k vytvoření devíti původních rozhlasových adaptací bez zásahu ze strany vysílací společnosti a bez komerčního přerušování. Po prvních devíti rozhlasových pořadech každé pondělí večer během léta 1938 se *Mercury Theatre on the Air* přesunulo na nedělní večer a během podzimu vytvořilo dalších třináct epizod. V říjnu se Welles a Houseman setkali se zástupci společnosti *Campbell's Soup* a v listopadu je společnost začala sponzorovat. Sponzorovaný pořad byl po odvysílání posledního pořadu *Mercury* 4. 12. přejmenován na *Campbell Playhouse*, přesunut na pátek a tentýž týden bylo zahájeno vysílání se sponzorskými přestávkami, a to 9. 12. adaptací románu *Mrtvá a živá*.

13) „First Person Singular“: Welles, Innovator on Stage, Experiments on the Air. *Newsweek* 11, 1938 (11. 7.), č. 2, s. 25–26.

Rozdíl mezi pořady *Lux* a *Mercury* spočívá v posunu od tradičního užití vypravěče k Wellesově vypravěčství ukotveném do samotného světa příběhu. Výsledkem je vysoce emotivní forma rozhlasového vysílání, které posluchače oslovovalo z pozice důvěrné blízkosti; neboli, jak poznamenal Simon Callow, „vypravěč vás má v hrsti“ (*the narrator has your ear*).¹⁴⁾

Narativní struktura ve formě první osoby v jednotném čísle vychází z dlouhé literární tradice a byla výrazně přítomna v řadě gotických románů, které si získaly Wellesovu přízeň v jeho raných rozhlasových inscenacích. Welles a jeho soubor vytvořili sérii původních adaptací počínaje *Draculou* Brama Stokera přes adaptace *Ostrova pokladů* Roberta Louise Stevensona, *Příběh dvou měst* Charlese Dickense a *Hraběte Monte Christa* Alexandra Dumase a svou zahajovací letní sérii roku 1938 završili adaptací románu G. K. Chestertona *Kamarád Čtvrtek*. Když se pořad přesunul z vysílacího času v pondělí večer na neděli v osm hodin večer, kde vyplnil letní přestávku *Lux Radio Theatre*, Welles a Houseman do svých řad přibrali herce/režiséra Paula Stewarta a mladého spisovatele Howarda Kocha. Houseman jakožto hlavní dramaturg (*general editor*) nadále vybíral s Wellosem materiál, posléze, když byla sestavena hrubá verze vyprávění, připravil Koch do středy text rozhlasové hry a Stewart ji ve čtvrtek s herci nazkoušel.¹⁵⁾ Toto sice umenšilo Wellesovu přímou kontrolu nad rozhlasovými pořady, neboť se k finálním zkouškám často dostavil až v sobotu či dokonce v neděli, přesto ale tyto inscenace stále nesly známky jako prvních devíti představení s názvem *First Person Singular*. Je důležité, že díky trvalé podpoře pořadu měl Welles a jeho společnost svobodu k experimentování s novými formami narativní struktury, jimiž mohli zaujmout a svádět svoje publikum.

Nejslavnějším příkladem tohoto způsobu narativní adaptace původní literární předlohy se stala jejich *Válka světů* H. G. Wellse, uvedená v předvečer svátku Všech svatých (*Halloween Eve*). Tento pořad byl již v četných pracích důkladně zdokumentován,¹⁶⁾ stalo se tak ale na úkor novátorských postupů rozvinutých v jiných dílech této série, které zůstaly ve stínu pozornosti. Adrian Martin nabízí ve svém eseji „An Abandoned Mine: Notes on Orson Welles' Radio Work“ krátký přehled některých dalších rozhlasových estetických postupů, které se v pořadech *Mercury Theatre on the Air* uplatňovaly.¹⁷⁾ V pojednání o inscenaci *Hell On Ice* z 9. října 1938 Martin poukazuje na to, jak Welles „rekonstituoval“ vyprávění z poznámek a deníků členů polární expedice, a vytvořil tak „polyfonní strukturu různých vyprávěcích hlasů“. Tato definice je sice při konceptuálním uchopení souhry různých rovin narace užitečná, přívlastek „polyfonní“, naznačující určitý dojem překrývání, ale asi není tím nejšťastnějším termínem. Slyšíme naopak četné hlasy, jak na sebe berou funkci vypravěče v první osobě, a pravidelné přechody mezi postavami, které vyprávějí, a týmiž postavami ve světě příběhu. Welles tímto způsobem

14) S. Callow, c. d., s. 374.

15) John Houseman, *Run-Through: A Memoir*. New York : Simon and Schuster 1972, s. 390.

16) Viz zejm. Hadley Cantril, *The Invasion from Mars: A Study in the Psychology of Panic*. Princeton : Princeton University Press 1940; Howard Koch, *The Panic Broadcast*. New York : Avon Books 1971 a Paul Heyer, *The Medium and the Magician: Orson Welles, the Radio Years, 1934 – 1952*. Lanham, MD : Rowman & Littlefield 2005.

17) Viz Adrian Martin, *An Abandoned Mine: Notes on Orson Welles' Radio Work*. *Senses of Cinema* 2002, č. 18 (leden – únor); www.sensesofcinema.com/contents/01/18/welles_radio.html

zmobilizoval zvukovou estetiku, která zcela proměnila rozhlasové drama a která měla v důsledku do budoucna dalekosáhle ovlivnit zvuk narativního filmu. Prostřednictvím zvuku a obrazu film přisoudil postavám narativní působnost, která mu byla v této míře dosud nedostupná.

K jednomu z nejlepších příkladů Wellesova vlivu na rozhlasovou estetiku a efektu nara- ce dochází zřejmě v jeho četných adaptacích *Jany Eyrové* Charlotty Brontëové. Všeobec- ně známý příběh, který sleduje osiřelou Janu od jejího dětství přes dobu dospívání až k jejímu trýznivému románku s Edwardem Rochesterem, měl za sebou již dlouhou karié- ru ve filmu, na jevišti i v rozhlase. V té době existovalo přinejmenším pět němých fil- mových verzí románu a jedna verze zvuková, vyrobená ve studiu Monogram v roce 1934, jakož i nesčetné rozhlasové inscenace, které adaptaci ze série *Mercury* z 18. září 1938 předcházely. Filmové verze sice možná zajistily širokou obeznámenost publika s příbě- hem a slavná divadelní adaptace tohoto románu od Helen Jeromové s premiérou ve West Endu 13. října 1936 aktualizovala jeho kontext, lidé ale znali především knihu. Publi- kum dobře znalo rámec, rozsah i jazyk Brontëové strhujícího gotického příběhu, od jeho podivné první věty „Tehdy bylo tak ošklivo, že se nedalo jít na procházku“ až po úvodní větu jeho závěru „Čtenáři, provdala jsem se za něho.“¹⁸⁾ Nicméně, jak bylo zvykem skoro u všech divadelních a filmových adaptací, scenáristé a filmaři nakládali s původním ja- zykem Brontëové velmi volně, příležitostně jej redukovali (jako v případě filmové adap- tace z roku 1934) nebo převáděli celý dialog do hovorového výrazu (jako v případě inscenace Jeromové). Welles a Houseman ovšem postupovali tak, aby zachovali konti- nuitu mezi původním románem a jeho rozhlasovou adaptací a využili tak obeznámenost publika s vlastním textem, nikoli pouze s příběhem. Ještě důležitější je to, že Welles a Houseman na rozdíl od divadelní inscenace nebo filmu z roku 1934 pochopili půso- bivost, jakou má funkce Jany jakožto vypravěčky vlastního příběhu, jakož i důležitost aktivní ženské postavy.

Tyto ozvuky je možné slyšet v adaptacích, vytvořených pro pořad *Mercury Theatre on the Air* a pro jeho následné oživení v podobě pořadu *Campbell Playhouse*. Rozhlasová hra se původně vysílala jako druhé podzimní vystoupení souboru Mercury Theatre 18. září a byla reprízována jako závěrečný díl pořadu *Campbell Playhouse* 31. března 1940.¹⁹⁾ Třebaže byl román výrazně zkrácen, aby se vešel do časového rámce hodinového vysíla- ní, většinu posluchačů překvapilo, nakolik byla tato adaptace věrná slovu i tónu originá- lu. Zčásti je toho dosaženo převzetím vyprávěčského komentáře z románu, čímž se pro- půjčuje vyprávěcí funkce titulní postavě. Rozhlasový pořad – na rozdíl od filmové verze z roku 1934 a divadelní verze z roku 1936 – tento efekt zachovával a formát první osoby jednotného čísla se stal jeho nejvýraznějším rysem. Posluchači mohli kvůli rozhlasovému zhuštění Janina příběhu žehrat na to, že se vytratil románový popis popudlivých bratran- ců a sestřenic a noci, kterou Jana strávila zamčena v červeném pokoji, ale rozhlasová hra

18) Tyto i následující citace vycházejí z českého překladu Jarmily Fastrové – *Jana Eyrová*. Praha : Mladá fronta 1973 (pozn. překl.).

19) Desky s prepisy původního vysílání z roku 1938 byly naneštěstí hned po vytvoření kazové a neexistují žádné zachované nahrávky tohoto představení. Obnovená verze této rozhlasové hry z roku 1940 nicméně využívala stejného textu a je zdrojem textových citací v této studii.

vytváří silný dojem koherence i v momentě, kdy vynechá nějakých čtyřicet stran textu. Rozhlasová hra konkrétně začíná Janiným úvodem a vzápětí rychle přejde k jejímu setkání s panem Brocklehurstem z lowoodského ústavu:

Jana [komentář]: „Jmenuji se Jana Eyrová. Nemám tatínka ani maminku, bratry ani sestry. Jako dítě jsem žila u své tety, paní Reedové z Gatesheadu. Nepamatuji se, že by na mě kdy promluvila laskavého slova. Když mi bylo deset, poslala mě do školy.“

pan Brocklehurst: „Tohle je to děvčátko, o kterém jste mi psala. Je malá. Jak se jmenuješ, děvčátko?“

malá Jana: „Jana Eyrová.“

pan Brocklehurst: „Tak ne, malá. Řekni ‚Jana Eyrová, pane Brocklehurstě‘.“

malá Jana: „Jana Eyrová, pane Brocklehurstě.“

pan Brocklehurst: „Tak co, Jano Eyrová, jsi hodná? Nedovedu si představit nic smutnějšího než dítě, které zlobí, zvlášť když je to děvčátko! Víš, kam se po smrti dostanou zlí lidé?“

malá Jana: „Do pekla.“

pan Brocklehurst: „Co tedy musíš dělat, by ses tam nedostala?“

malá Jana: „Musím dávat pozor, abych se nerozstonala a neumřela.“

Tato pasáž je stejně jako většina z rozhlasové adaptace pozoruhodná svojí mimořádnou věrností původnímu textu. Kromě prvních vět Janina komentáře, které byly zcela vymyšlené pro potřeby rozhlasového vysílání, a momentu, kdy pan Brocklehurst uvede své jméno, je každá věta přímo převzata z původního románu.²⁰⁾ Věty uvozující příomou řeč byly dle očekávání vypuštěny, ale vyznění a jazyk rozhovoru zůstává totožný s knihou.

Dojem textové věrnosti vznikal zčásti díky metodě, s jakou Houseman s Wellesem upravovali zdrojový materiál pro rozhlasovou hru, neboť proces každotýdenního vytváření původních adaptací ponechával jen minimální prostor pro autorské vsuvky. Rozhlasové adaptace slovy Housemana vznikaly za použití „dvou výtisků knihy, několika linkovaných notesů, nůžek a hrstky tužek a kelímku s lepidlem“.²¹⁾ Tato metoda – doslova „vyjmout a vložit“ (*cut and paste*) – může někomu připadat hrubá, ale výsledkem bylo zachování většiny klíčových vět i pasáží a udržení komentáře jakožto ústředního prostředku vyprávění příběhu. Většina dialogů sice pocházela přímo z románu, hodně spojovacích pasáží bylo však třeba pro rozhlasové publikum dopsat. Vyprávění formou komentáře umožňovalo Housemanovi a Wellesovi plynule přecházet mezi vzpomínkami dospělé Jany a rozhovorem Jany dívky a bez potíží vypouštět rozsáhlé časové úseky. Tento prostředek je dosti patrný ve scéně Janina odjezdu od tety a jejího zvolání na rozloučenou, které je v knize pojednáno pouhým „‚Tak teď dám Gatesheadu sbohem!‘ vykřikla jsem“:

20) K minimálním parafrázím během rozhlasové hry dochází tehdy, když je zapotřebí přizpůsobit čas nebo pád, nebo případně vložit repliku do úst jiné postavy. Například místo aby paní Reedová představila Janu – slovy „Tohle je to děvčátko, o kterém jsem vám psala“ ze strany 29 (český překlad) – dochází ke změně slovesa a zájmena a větu pronáší pan Brocklehurst.

21) J. H o u s e m a n, c. d., s. 363.

Jana [komentář]: „Jednoho tmavého, studeného rána jsem dala Gatesheadu sbohem a vydala se na cestu do Lowoodu. Když kočár vyrazil, vystrčila jsem hlavu a pohlédla ještě jednou na dům a na okno v horním patře, za kterým ještě spala má teta.“

malá Jana [křičí]: „Jsem šťastná, že mě posíláte pryč, paní Reedová, protože život s vámi k smrti nenávidím. A zeptá-li se někdo, jestli jsem vás měla ráda a jak jste se ke mě chovala, vždycky povím, jak jste ke mně byla hanebně krutá a že při samotném pohledu na vás se mi dělá zle!“

Jana [komentář]: „V Lowoodu jsem strávila osm let. Nebyla to ani tak škola, jako spíš ústav pro děti chudých, podporovaný z dobročinných sbírek. Brzy po svých osmnáctých narozeninách jsem si dala inzerát do *Yorkshire Herald*, ucházej se o místo vychovatelky. Týden na to přišla odpověď od paní Fairfaxové z *Thornfieldu* v *Yorkshiru*, poblíž *Millcote*.“

Zatímco v knize zabere popis Janina pobytu v Lowoodu a hledání zaměstnání pět kapitol, pořad *Mercury* bezstarostně přeskočí osm let a okolo padesát stran. James Naremore na tento prvek rozhlasových pořadů poukazuje a píše, že

díky tomu romány adaptované pro rozhlasové pořady ve výsledku velmi přibližovaly své původní formě, přecházejíce s lehkostí mezi čistou narací a dialogem, přeskakující časem a prostorem rychlostí filmu.²²⁾

Naremore ovšem opomenul vzít v úvahu, že filmová vyprávění čtyřicátých let osvobodil právě tento narativní prostředek zrozený v rozhlase.

Ač k podobnému obratnému zhušťování dochází ve všech těchto rozhlasových pořadech, pro ty, kdo román znají, je překvapující, že nic z toho, co chybí, není postrádáno. Rozhlasová hra naopak zachovává velkou část relevantních dialogů a hlavní významné body zápletky a zřídka se pouze podružných popisných detailů a dějových linií, které se odchyľují od hlavního příběhu.²³⁾ Když *Jana* sežene práci v *Thornfieldu* a setká se s paní Fairfaxovou kvůli výchově devítileté Adélky, mladé schovanky pana Rochesterera, rozhlasové představení Adélčin hlas zcela vynechává a místo toho se přímo věnuje vztahu *Jany* a Rochesterera. Jejich první setkání na blatech nedaleko *Thornfieldu* je pojato téměř přesně jako v knize a užití zvuku a hlasových prvků neobyčejně účinně evokuje prostředí a náladu. Scéna se počíná Janiným deskriptivním vyprávěním – „Náhle jsem v dále zaslechla zvuk podkov; jezdec přijížděl přes kopec dolů směrem k malému mostku“ – rozvíjí na základě komplikovaného využití akustických prostorových vodítek. Souhra změn v prostoru a hlasitosti, ohlášená vzdáleným štěkotem Rochesterova psa Hektora a hlasem Rochesterova koně, působí tak, že odděluje Janin nediegetický komentář

22) James Naremore, *The Magic World of Orson Welles*. Dallas : Southern Methodist University Press 1989, s. 14.

23) V rozhlasových pořadech i ve filmové verzi z roku 1944 kupříkladu chybí veškeré zmínky o Janině pobytu v *Mortonu* ze svazku III v knize, a to včetně *Jana* Křtitele *Riverse* a jeho sester *Diany* a *Marie*. Podstatně kratší filmová adaptace z roku 1934 i divadelní inscenace *Jeromové* se naopak obě snaží obsáhnout i Janiny hrdinské činy poté, co opustí *Thornfield*, a předtím, než se vrátí k Rochesterovi.

od jejích diegetických dialogů.²⁴⁾ Janin hlas zůstává v této narativní scéně zdůrazněn a vyznačuje se jen nepatrným dozvukem, ovšem i to stačí k tomu, aby jej bylo možné lehce odlišit od jejího hlasu vypravěčského. Postava Rochestera je naopak slyšet ve větší vzdálenosti od mikrofonu a se zvýšeným pocitem dozvuku, který odpovídá scéně z románu. Nejzajímavější na prostorové výstavbě tohoto rozhlasového scénáře je však to, že zdařile vytváří idealizované sluchové hledisko (*point-of-audition*), které Janě umožňuje zachovat si ústřední narativní pozici a zároveň posluchače staví na její místo v diegezi. Nebližší analogii by kupodivu představoval filmový záběr „přes rameno“ – kde jsou v záběru vidět obě postavy, ale diváci sdílejí hledisko té, která je blíže ke kameře. To je obzvláště patrné, když Rochester znovu nasedá na koně – pronášeje tlumeným hlasem „pojdte blíž, podržte tu uzdu, a je to“ – a hlas se přibližuje k mikrofonu, aby tím naznačil Rochesterovu blízkost k Janě. Změny hlasitosti zvuku jsou sladěny s narativní situací, jak by očekával čtenář, a celkově zůstává zachována centrální pozice Jany dokonce i tehdy, když nehovoří jakožto vypravěč.

Rozhlasové vysílání ve skutečnosti velmi důmyslně využívá zvukových efektů a náznaků vzdálenosti, a to nejen k vyjádření polohy objektů a postav, ale též k evokaci přítomnosti ústřední postavy v rámci diegeze. Tento efekt se obzvláště projevuje během dialogových sekvencí, zejména těch, které probíhají mezi Janou a Rochesterem. Silný baryton Wellesova Rochestera není pouze dobře snímán páskovým mikrofonem s osmičkovou charakteristikou (*bi-directional ribbon microphone*),²⁵⁾ ale také díky své hlasitosti a zesílení v prostoru studia nabývá mnohem výraznějších dozvukových rysů. Hlas Madeleine Carrollové jakožto Jany je v rámci diegeze zřetelně tlumenější a při konverzaci dokonce nezní o nic hlasitěji než její vypravěčský komentář. Janin zádumčivý postoj vyjadřují spíše akustické vlastnosti jejího hlasu, který během diegetických hlasových výměn nabývá jen málo dozvukových rysů, což je znakem bezmocnosti hlasu i postavy. Naproti tomu když Carrollová hovoří za Janu vypravěčku, její pozice blízko osmičkového mikrofonu těží z „proximity efektu“ (*proximity effect*).²⁶⁾ Proximity efekt jakožto běžný jev směrových mikrofonů zesiluje nízké frekvence hlasu, který je velmi

24) Užívám zde filmového rozlišení diegetického a nediegetického zvuku k rozlišení, zdali hlas hovoří v komentáři či jako postava v příběhu. Část Wellesova génia spočívá v tom, že na rozdíl od jasně definovaných hranic mezi vypravěčem a příběhem, které využívala společnost Lux Radio Theatre, pořady společností Mercury a Campbell tyto hranice rozostřovaly, neboť v nich vypravěč často vystupoval i jako ústřední postava v příběhu. Výsledkem je, že určitá prostorová vodítka jsou do adaptace začleněna proto, aby označovala, kdy postava mluví v komentáři (*voice-over*) a kdy vystupuje v příběhu. Termíny diegetický a nediegetický mi připadají obzvláště příhodné, neboť zdůrazňují složité vztahy mezi fabulí a syžetem, jimiž se Wellesovy pořady vyznačují.

25) Páskový mikrofon je typem dynamického mikrofonu, jehož membránou je kovový pásek umístěný v magnetickém poli. Osmičková (bidirekcionální) směrová charakteristika mikrofonu v praxi znamená, že mikrofon přijímá zvuk pouze zepředu a zezadu, nikoliv však ze stran (pozn. red.).

26) Rick Altman zkoumá indexové a symbolické funkce rozhlasových hlasů ve své studii „Zvuk s velkou hloubkou ostrosti“, zejména ve vztahu k užití mikrofonů s osmičkovou charakteristikou, jako jsou modely RCA 44A a 44B (viz zejména s. 15–16). I když Altman dovedně ilustruje použití „osmičkového“ pole snímání v souvislosti se zdánlivým účinkem prostorového umístění – kde herci „odcházel“ ze scény tak, že přešli do hluchého místa po straně mikrofonu –, nezkoumá již u tohoto mikrofonu jeho velkou schopnost zvýraznění vlastností hlasu prostřednictvím „proximity efektu“.

blízko mikrofonu.²⁷⁾ Během dramatických pasáží zní Carrollové hlas vlivem větší fyzické vzdálenosti od mikrofonu slabě, protože když se vzdálí od přístroje a čte repliky Jany jakožto postavy, ztrácí se jeho nižší frekvence. Když se ale coby Jana vypravěčka přiblíží na vzdálenost třiceti centimetrů (jedné stopy) od mikrofonu, dochází k dramatické změně: její hlas získá frekvenční rozsah a zní stejně „mocně“ jako hlas Wellesův, ačkoli ona promlouvá tlumeně. A tak třebaže v jejím divadelním hlasovém projevu nedochází skoro k žádným změnám, blízkost k mikrofonu výrazně mění dramatický účín jejího hlasu. Místo aby byla postavou ohroženou uprostřed vyprávění, získává vlastnosti síly a sebejistoty, které odpovídají sebedůvěře vypravěčského hlasu v románu.

Široký rejstřík zvukových perspektiv a hlasových charakteristik kupodivu přímo odporuje několika závěrům, k nimž dochází Rick Altman ve svém vlivném textu o rozhlasové estetice, „Zvuk s velkou hloubkou ostrosti: Občan Kane a rozhlasová estetika“. Altman na základě detailního poslechu toho, jak Welles ve svém prvním dlouhometrážním filmu používá zvuk, a na základě porovnání tohoto užití s řadou rozhlasových pořadů z konce třicátých let tvrdí, že se tehdy začala objevovat řada rozhlasových kódů, které mohly sloužit jak diskurzivním, tak narativním funkcím.²⁸⁾ Lze jasně slyšet, jak se tyto dvě sféry uplatňují i v případě rozhlasové adaptace *Jany Eyrové* – nejen při výstupech Ernesta Chappella jakožto hlasatele či Wellese jakožto moderátora, ale též v přechodech mezi hlasem Jany coby postavy a Jany coby vypravěčky. Altman je toho názoru, že rozhlasové hvězdy, jako byl Welles, rozděl mezi těmito dvěma sférami často překlenovaly. Užití prostorových vlastností a změny hlasitosti v rozhlasových pořadech navíc často přecházelo od systému vztahů indexových – v rámci kterého byl dozvuk a změny hlasitosti míněny jakožto věrné reprezentace blízkosti mluvčího k mikrofonu – k systému vztahů symbolických, kde zvukové změny naplňovaly narativní či diskurzivní funkce.²⁹⁾ Altman navzdory svému jemnému chápání komplexních funkcí radiofonního zvuku tvrdí, že rozhlas primárně využíval pouze dvou akustických formátů: nulového dozvuku v případě rozhovorů a efektů v popředí a slyšitelného dozvuku v případě rozhovorů a efektů v pozadí. Toto rozlišení sice dobře dokazuje jeho tezi o přítomnosti „zvuku s velkou hloubkou ostrosti“ v rozhlase, ale Wellesovým pořadům opravdu neodpovídá a zcela prokazatelně neplatí pro *Janu Eyrovou*.

K tomu, abychom dosáhli vskutku nového porozumění Wellesovým radiofonním zvukovým postupům, je zřejmě nutné pozorně naslouchat tomu, jak zvuky, hlasy a prostor vstupují v rámci pořadu do vzájemné interakce. Nebudu s Altmanem polemizovat v tom, že příklady, které si pro analýzu vybral – především obecné zpravodajské reportáže, sponzorská oznámení a komediální pořady typu *Fibber McGee and Molly* – dodržují jeho dvojúrovňovou diskurzivní strukturu zvuku s velkou hloubkou ostrosti. Ve Wellesových pořadech se ale zcela evidentně uplatňuje velmi odlišný estetický systém, který slouží složitým narativním funkcím formátu první osoby jednotného čísla. Obzvláště celá *Jana Eyrová* obsahuje četné roviny zvukových vztahů, které jsou využity k evokaci prostorové

27) John E argle, *Handbook of Recording Engineering*. New York : Chapman & Hall 1996 (3. vyd.), s. 88–90.

28) R. Altman, *Zvuk s velkou hloubkou ostrosti*, s. 13.

29) Tamtéž.

blízkosti, dramatických hlasových kvalit a vlastností prostoru. To se rozhodně odlišuje od Altmanova dvojúrovňového dramatického modelu „řadicí páky“ a prostorové náznaky a změny hlasitosti se pravidelně uplatňují tak, aby rozvíjely narativní detaily a současně umisťovaly posluchače ve vztahu k diegeticky lokalizovanému bodu slyšení.

Toto rafinované užití prostorových náznaků a změn hlasitosti je nejpatrnější ve scénách s Bertou Masonovou, „ženou v podkroví“. Její strašidelné výkřiky jsou asi tou hlavní akustickou atrakcí románu a Welles a jeho skupina se vskutku snaží je sugestivně podat i ve svém rozhlasovém zpracování. Při přechodu scény od narace k percepci je sluchové hledisko (*point-of-audition*) opět spjato s Janou:

Jana [komentář]: „Tu noc ve svém novém domově jsem spala klidně a tvrdě. Jednou jsem se probudila a slyšela, jak odbíjejí hodiny.“

Zvukový efekt: dvakrát odbijí hodiny; vzdálené a s dozvukem.

Berta: velmi vzdálené chichotání s dozvukem, jehož hlasitost postupně narůstá.

Jana [komentář]: „Zaslechla jsem další zvuk. Možná jsem stále ještě napůl spala a snila. Připadalo mi, že odněkud z domu přichází tichý, zlý smích.“

Berta: tichý smích, který přejde do hlasitého výkřiku s menším dozvukem.

Ačkoli Janin hlas není v diegezi přítomen, pohybující se a měnící se zvuk Bertina smíchu – naznačující pohyb její postavy chodbou – jasně indikuje, že přichází z Janina sluchového hlediska v její ložnici. Cílem je potrápiti posluchače přítomností takového strašného hlasu a utužit jeho vztah s postavou Jany a její narativní působností. Ve scéně, kdy Berta napadne Masona a Rochester Janu probudí, aby šla muži pomoci, afektovaný hlas šílené ženy přejímá další narativní funkci:

Jana [komentář]: „Následovala jsem pana Rochesterera do horního patra. Vstoupili jsme do prostorné místnosti a za ní byly otevřené dveře. Vyzařovalo z nich světlo a zevnitř vycházel hluboký zvuk, skoro jako když vrčí pes. Na židli uprostřed pokoje seděla mužská postava, schoulená a nehybná. Rochester k němu přiblížil svíci. Spatřila jsem, že je to ten cizinec Mason, muž, který se ukázal již dříve toho večera. Rukáv a košili měl na jedné straně nasáklé krví...“

Berta [během celého Janina vyprávění]: tiché hrdelní vrčení a vytí, jehož hlasitost se vytrvale stupňuje a postupně ztrácí na dozvuku.

Mason [během posledních dvou vět Janina vyprávění]: hysterické dýchání o narůstající hlasitosti.

Pozoruhodnost této scény spočívá v plynulém přechodu od vzdálených hlasů se silným dozvukem k bližším hlasům, který koresponduje s tím, jak se k nim Jana přibližuje. Nicméně, na rozdíl od řady rozhlasových pořadů, které by vyjádřily Janinu přítomnost prostřednictvím spojovacích znaků, jako jsou otevírání dveří či kroky, současná přítomnost komentáře a fatických diegetických zvuků působí tak, že zasazuje Janu do diegeze ještě dlouho předtím, než postavy pronesou jediné slovo. Plynulá souhra diegetických a nediegetických hlasů, jakož i několika úrovní diegetických prostorových charakteristik, tímto způsobem označuje a artikuluje jak přítomnost postavy, tak prostorové detaily. Právě tato vpravdě radiofonní zvuková estetika se rodí ve Wellesových dramatických

rozhlasových představeních a z jeho důrazu na složité vztahy mezi zvukovými prvky, pramenící z užití vyprávění ve formě komentáře.

Tuto rozhlasovou estetiku lze nakonec vystopovat i v celovečerních filmech – nejvýrazněji ve Wellesových vlastních filmech, zvláště pak v tom, jak užívá komentáře OBČAN KANE a DÁMA ZE ŠANGHAJE – a její vliv lze rovněž slyšet v boji, který se o filmovou zvukovou estetiku sváděl ve čtyřicátých letech. Asi nejlepším způsobem, jak to názorně demonstrovat, je srovnání rozhlasových adaptací *Jany Eyrové* s její filmovou adaptací z roku 1944, režírovanou Robertem Stevensonem. Filmová verze prošla zajímavým obdobím příprav, jehož prvními zdroji inspirace byly rozhlasové pořady *Mercury* a *Campbell*. Filmový producent David O. Selznick byl podobně jako Welles fanouškem gotických románů a fascinovala jej věrnost Wellesových adaptací. Při přípravách filmové verze nově vydaného románu *Mrtvá a živá* Daphne du Maurier v roce 1938 poslal Selznick Alfredu Hitchcockovi transkripci Wellesova rozhlasového pořadu z 9. prosince jako příklad věrné adaptace. V doprovodné poznámce Selznick upozorňuje na jedinečnou kvalitu pořadu a režisérovi říká:

Myslím, že [ten pořad] byl obzvlášť dobře načasovaný, jsou tam určité způsoby vyjadřování, na které bych byl rád, kdybyste se podíval. Konkrétně mám na mysli onu metodu částečného vyprávění příběhu v první osobě. To, pokud vím, zatím ve filmu nikdy užito nebylo – kromě zanedbatelného případu ve snímku [režiséra] Billa Howarda, natočeného před několika lety u Foxu pod názvem *Power and the Glory* [...] ³⁰⁾

Selznick zakončil svůj krátký dopis poznámkou, že by film mohl přejmout styl komentáře jakožto prostředek vyprávění příběhu. Konečná verze filmu techniku komentáře vsutku využívá a je velmi věrná Wellesově rozhlasové hře, a tudíž románu, ale k tomu došlo až po překonání výrazného odporu ze strany Hitchcocka. Po výrazném úspěchu tohoto filmu se užívání filmového komentáře stalo rychle populárním a uplatňovalo se v celé řadě filmů, nejznatelněji pak v žánru filmu noir, ačkoli, a to je s podivem, takřka nikdy ve spojení s ženskou postavou.

Úspěch MŤVÉ A ŽIVÉ Selznicka následně přesvědčil o popularitě gotických románů a přivedl jej k adaptaci *Jany Eyrové*. Ačkoli neexistuje žádná dokumentace o přímém vlivu Wellesových rozhlasových verzí na filmovou adaptaci z roku 1944, důkazy poukazující

30) David O. Selznick, *Memo from David O. Selznick*. (Rudy Behlmer, ed.) New York : The Modern Library 2000, s. 283. Složitou flashbackovou strukturu a komentář voice-over ve filmu THE POWER AND THE GLORY – napsaném Prestonem Sturgesem a režírovaném Williamem Howardem v roce 1933 – filmoví historici často uvádějí jako jeden z hlavních vlivů na OBČANA KANE. Je paradoxní, že navzdory Wellesovým prohlášením, že film nikdy neviděl, se rozhlasoví ani filmoví historikové nikdy neobtěžovali tím, že by se zamysleli nad vlivem rozhlasu na narativní strukturu filmu. Sarah Kozloffová ve své vynikající knize *Invisible Storytellers* uvádí, že před rokem 1939 pouze čtyři filmy využívaly komentář vyprávěče (voice-over narration): FORGOTTEN COMMANDMENTS (1932), THE POWER AND THE GLORY (1933), FRANKENSTEINOVA NEVĚSTA (1935) a GOLD IS WHERE YOU FIND IT (1938). Nicméně, ani ona ve svém výzkumu nepřipisuje rozhlasu žádný vliv za explozi filmových vyprávění formou komentáře v roce 1939. Srov. Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley : University of California Press 1988.

k jejich vlivu jsou stejně jako v případě *MRTVÉ A ŽIVÉ* nesporné. JANA EYROVÁ byl započata jako Selznickův první projekt po *MRTVÉ A ŽIVÉ* a jeho vliv na ní se projevuje i v konečné verzi filmu. I když Selznick později z projektu vytvořil balíček a podstoupil jej studiu 20th Century-Fox,³¹⁾ jeho vklad otiskl do filmu nejen jeho styl, ale též styl Orsona Welles. Selznick dal podle Thomase Schatze svému poradci pro scénář Valu Lewtonovi za úkol posoudit potenciál převedení *Jany Eyrové* na filmové plátno, a to na základě zhodnocení Wellesovy rozhlasové adaptace pro *Campbell Playhouse* z roku 1940. Lewtonovi rozhlasová verze připadala

mnohem horší než jeho velmi dobré ztvárnění *Mrtvé a živé*. [...] Jak víte, *Mrtvá a živá* má svůj původ v *Janě Eyrové* a postava Rochestera přesně odpovídá postavě De Wintera. Welles hrál, jako by byl Hrbáčem z Notre Dame.³²⁾

Lewton i přes svůj negativní dojem z Wellesova projevu chválí „energii a jiskru“ Jany v podání Carrollové, což Selznickovi stačilo k tomu, aby si zajistil práva na román jakožto příští projekt pro Hitchcocka. Selznick navíc evidentně doufal, že blesk uhodí na stejné místo dvakrát, když v lednu 1941 najal k napsání scénáře Johna Housemana a spojil jej s ostríleným scenáristou Robertem Stevensonem, aby scénář společně připravili.³³⁾ Houseman tvrdí, že práci na scénáři věnoval pět týdnů, než Selznick celý projekt prodal společnosti Fox, načež byl Houseman zproštěn svých povinností.³⁴⁾ To, že Selznick z filmu vytvořil balíček, neznamenal však pouze to, že si zajistil práva na scénář a následně jej prodal studiím; dohlížel na proces psaní scénáře a obsazování filmu a udržel si velkou kontrolu i poté, co se film ocitl v produkci společnosti Fox. Houseman v době své práce na scénáři Selznicka přesvědčil, že by měl Welles ve filmu napodobit svoji roli Edwarda Rochestera, a v prosinci roku 1942 Selznick s Wellosem při společném obědě projekt projednával.³⁵⁾ Selznick kromě toho, že do projektu zahrnul Wellose, naléhal na viceprezidenta studia Fox Williama Goetze, že autorem hudby by měl být stejně jako v případě rozhlasové verze Bernard Herrmann. Bernard Herrmann byl tedy dodatečně studiem 20th Century-Fox odlákán ze CBS, aby napsal hudbu k *JANĚ EYROVÉ*, a zůstal u tohoto studia zaměstnán po dobu následujících deseti let.³⁶⁾

Výsledný film představuje anomálii historických vlivů, která je výzvou pro úvahy o problému autorství. Původně vznikl v produkci Selznicka, první verzi (*treatment*) scénáře psali pro Hitchcocka Houseman a Stevenson a film nakonec režíroval Stevenson s dodatečným scenáristickým podílem Aldouse Huxleyho. Huxleyho úspěch jakožto autora, který předtím, v roce 1940, napsal adaptaci *Pýchy a předsudku* pro produkci MGM a v té době ještě nerealizovaný *treatment* podle *Madame Curie*, jej rozhodně v jeho adaptacích

31) D. O. Selznick, c. d., s. 322.

32) Cit. dle Thomas Schatz, *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York : Pantheon 1988, s. 328.

33) Tamtéž.

34) Tamtéž, s. 478.

35) D. O. Selznick, c. d., s. 348.

36) Graham Bruce, *Bernard Herrmann: Film Music and Narrative*. Ann Arbor : UMI Research Press 1985, s. 23.

nijak nezavazoval vůči původním dílům. Huxley se prý již dříve po skončení projekce němé filmové verze *Jany Eyrové* v roce 1916 nechal slyšet, že „Dějová osnova románu vzala úplně za své, [...] to ale samozřejmě není vůbec podstatné“.³⁷⁾

V dopise Eugenovi F. Saxtonovi z 2. listopadu 1939 Huxley o své verzi Austenové *Pýchy a předsudku* píše:

Prozatím stále pracuji na adaptaci *Pýchy a předsudku* – zvláštní práce jako křížovkářská skládačka. Člověk se snaží udělat pro Jane Austenovou maximum; ale akt přetváření knihy do filmu musí nutně celý její charakter zásadně změnit. V každém filmu či hře je nejpodstatnější a primární příběh.³⁸⁾

Když tedy tolik důkazů vypovídá o tom, že za adaptací stála celá řada potenciálních autorů, kteří teoreticky mohli pozměnit jazyk a strukturu původního románu, zůstává otázka: „jak v tomto filmu vystopovat Wellesův vliv?“

Spojení mezi Wellosem a filmovou verzí *Jany Eyrové* z roku 1944 není novým tématem a ve skutečnosti se stalo jádrem argumentace textu Gardnera Campbella „The Presence of Orson Welles in Robert Stevenson’s *Jane Eyre*“. Slibně nazvaný esej se opravdu snaží posoudit Wellesův vliv na tento film a – jak tvrdí jeho autor – to, jak

Wellesův podíl jakožto v titulcích neuvedeného prodcenta/spolurežiséra komplikuje zdánlivě jednoduché hollywoodské vyprávění a zajímavě a výrazným způsobem do něj opět vepisuje Janinu narativní autoritu.³⁹⁾

I když s Campbellovým názorem souhlasím, jeho argumentace je nepřesvědčivá, neboť v celém eseji zkoumá vizuální účinek Brontëové narativního „středního prostoru“ (*middle space*) – dramatického dvojího rámu mezi zobrazením v první a ve třetí osobě –, aniž by kdy vzal v úvahu funkci akustické sféry, a doložil tak své tvrzení. Film sice opravdu vykazuje podobnost s „vizuálními deformacemi“ a „hyperstylizovanou mizanscénou“ OBČANA KANEA a SKVĚLÝCH AMBERSONŮ,⁴⁰⁾ jeho vizuální styl je ale rušivě nekonzistentní, často nepříjemným stříhem přechází od celku k detailu či naopak. I když mezi Stevensonovým filmem a Wellesovou filmovou tvorbou existují některé vizuální podobnosti, vizuální styl *JANY EYROVÉ* lze snáz připsat experimentování s kontrastnějším svícením a expresionistickým pojednáním scény, které ve čtyřicátých letech probíhalo napříč celým průmyslem. Při podrobném pohledu film nevykazuje takřka žádnou podobnost ani se záběry o velké hloubce ostrosti Gregga Tolanda, známými z jeho spolupráce s Wellosem, ani s výpravou Vana Nesta Polglase, charakteristickou nepřirozeným zvýrazněním perspektivy. Dokonce ani scény ukazující Janino hledisko prostřednictvím záběrů přes rameno nejsou zdaleka tak komplikovaně strukturovány jako ty ve Wellesových filmech. Celkem vzato, detailní posouzení vizuálních kvalit Stevensonovy *JANY EYROVÉ* odhalí jen

37) Cit. dle Ian Hamilton, *Writers in Hollywood: 1915 – 1951*. New York : Carroll & Graff 1988, s. 135.

38) Tamtéž, s. 138.

39) Gardner Campbell, *The Presence of Orson Welles in Robert Stevenson’s *Jane Eyre* (1944)*. *Literature Film Quarterly* 31, č. 1, 2003, s. 2.

40) Tamtéž, s. 5.

povrchní podobnosti s Wellesovými filmy, které při pečlivém přezkoumání neobstojí. Campbellova původní teze však kupodivu platí, a to navzdory nepřesvědčivosti jeho důkazů. JANA EYROVÁ skutečně nese stopy Wellesova vlivu, které do filmu vnáší Janinu aktivní narativní roli, nicméně tyto vlivy nepramení z přítomnosti Wellese jakožto herce, producenta a spolurežiséra, ale pramení z vlivu jeho rozhlasových her na strukturu filmu.

Ačkoli se Campbell zmiňuje o dvou ze tří⁴¹⁾ Wellesových rozhlasových adaptací *Jany Eyrové*, rozhlasové pořady ani nezkoumá, ani se nezamýšlí nad jejich vlivem nad rámec skutečnosti, že dokazují Wellesovu důvěrnou obeznámenost s románem.⁴²⁾ A, což je ještě závažnější, Campbell opomíjí i ony zjevné spojitosti mezi rozhlasovými pořady a filmovou verzí, jako například Selznickovo počáteční zkoumání rozhlasové transkripce (a předchozí využití Wellesovy verze *MRTVÉ A ŽIVÉ*), Housemanův podíl na scénáři a sotva přehlédnutelné obsazení Agnes Moreheadové a Erskina Sanforda z Mercury Theatre. Pomineme-li však tyto spojitosti, dokonce i zběžné porovnání obou verzí prokazuje vliv rozhlasových inscenací. Všimněme si kupříkladu začátku filmu. Stejně jako rozhlasová verze se i on svobodně odchyluje od románu, jenž začíná *in medias res*, a uchyluje se k Janině vypravěčskému komentáři popisujícímu její životní situace. Díky jakémusi smělému aktu filmové parafráze neslyšíme pouze komentář Jany jakožto vypravěčky, ale vidíme přitom i detailní záběr na knihu ostentativně nazvanou *Jana Eyrová*, kde „Kapitola jedna“ začíná slovy:

Jana [komentář]: „Jmenuji se Jana Eyrová. Narodila jsem se v roce 1820, který byl v Anglii krutou dobou změn. Zdálo se, že záleží pouze na penězích a společenském postavení. Dobročinnost byla jen chladné a nepříjemné slovo. Náboženství také často neslo masku krutosti a bigotnosti. Nebylo zde místa pro chudé a neúspěšné. Neměla jsem tatínka ani maminku, bratry ani sestry. Jako dítě jsem žila u své tety, paní Reedové z Gatesheadu. Nepamatuji se, že by na mě kdy promluvila laskavého slova. Když mi bylo deset, poslala mě do školy.“

Znějí-li tyto věty zvláště povědomě, není to kvůli jejich věrnosti literární předloze. Ve skutečnosti nic z této promluvy nepochází z románu, ale přinejmenším polovina je slovo od slova převzata z výše citované rozhlasové inscenace Wellese a Housemana.

Při pozorné analýze zjistíme, že kromě spojujících scén, které přináší nové repliky ve formě voice-over, jež plní deskriptivní funkci, kopíruje filmová verze bezmála všechny dialogy z rozhlasové inscenace. Dokonce ani v případě přidaného komentáře voice-over není Stevensonova verze vytvořena speciálně pro film, nýbrž téměř výhradně z promluv, které čerpá přímo z dialogů románu. Zajímavý rozdíl spočívá v tom, že na rozdíl od rozhlasových verzí film důsledně ohraničuje Janin komentář a pojímá jej odděleně od diegeze. Dosahuje toho prostřednictvím vizualizace textu „knihy“, kdy Jana pronáší slova viditelná na stránce.⁴³⁾ Vzniká tím distance mezi Janou vypravěčkou a Janou postavou,

41) Welles demonstroval životnost románu jako předlohy pro rozhlasové adaptace a vytvořil celkem tři rozhlasové inscenace *Jany Eyrové* – s Mercury Theatre on the Air (18. 9. 1938), Campbell Playhouse (31. 3. 1940) a Mercury Summer Theatre (28. 6. 1946).

42) G. Campbell, c. d., s. 3.

43) Paradoxem samozřejmě je, že dotyčnou „knihou“ vůbec není *Jana Eyrová* Charlotty Brontëové, ale studiová atrapa, obsahující text, jenž byl napsán pro scénář.

což je opak účinku, jehož docilují rozhlasové inscenace. Skutečnost, že film osciluje mezi nediegetickým komentářem a diegetickým dějem, místo aby komentář do diegetického děje aktivně zapojil – což je postup, který používá román i rozhlasová inscenace –, brzdí jakékoli možné aktivní zapojení vypravěčky. Redundance toho, že vidíme věty vyprávěcí souběžně se zvukovým komentářem, ruší jednu z funkcí komentáře, který v rozhlasové inscenaci uděloval Janě narativní působnost.

Jde jen o jeden příklad toho, jak lze napříč celým filmem vidět a slyšet určitou formu konfliktu mezi estetikou rozhlasu, přejatou z rozhlasových verzí Wellese/Housemana, a zavedenou praxí nahrávání a míchání filmového zvuku. Rick Altman ve svém textu „Sound Space“ ukazuje, že Hollywood byl ve třicátých letech místem „jurisdikčního boje“ mezi zvukem založeným na již existujících kódech reality – jako například zvukových systémů pro zesílení a reprodukci veřejných vystoupení (*public address system*), gramofonu, akustiky koncertních sálů – a potřebou nových kódů reality odpovídajících technologické specifičnosti zvukového filmu. Altman v průběhu třicátých let stopuje narůstající potřebu Hollywoodu upřednostňovat srozumitelnost dialogu před akustickou věrností původnímu promlouvajícímu subjektu.⁴⁴⁾ Byly tedy dovoleny i situace, kde si síla zvuku a vzdálenost viditelného zdroje od kamery navzájem odporovaly, pokud zůstal dialog na úrovni srozumitelnosti; jinými slovy, dialog byl slyšet jako přímý zvuk na konstantní rovině hlasitosti, s malým nebo nulovým dozvukem. Altman ukazuje, že se tento systém vyvinul jakožto prostředek zajišťující, že publikum nebude překvapováno a vyrušováno od příběhu nepříjemně působícími změnami v hlasitosti a dozvuku, jež by teoreticky odpovídaly změnám vzdálenosti zdroje od kamery. Proto Altman dochází k závěru, že

vytváření zvukové stopy s uniformní hlasitostí a dozvukem, která se vyhýbá jakémukoli pokusu o sladění síly zvuku se vzdáleností zdroje od kamery, koresponduje s četnými neviditelnými stříhovými postupy třicátých let a zapadá do celkové strategie skrývání kinematografického aparátu.⁴⁵⁾

Jediným odklonem od této diskurzivní strategie je vzácný případ, kdy má být hlas slyšen konkrétní postavou, neboli pojetí zvuku ze sluchového hlediska. Altman to nazývá

dokonalou interpelací,⁴⁶⁾ neboť nás vsazuje do vyprávění na samotném průniku dvou prostorů, kde samotný obraz není s to tyto dva prostory spojit, a tím nám dává pocit, že nad nimi máme kontrolu.⁴⁷⁾

Třebaže byl zvuk ze sluchového hlediska (*point-of-audition sound*) přijat do diskurzivního systému filmového zvukového označování, užíval se pouze poskrovnu, aby nerušil jednotu hlasitosti dialogových sekvencí.

44) Rick Altman, Sound Space. In: *Sound Theory/Sound Practice*. New York : Routledge 1992, s. 59.

45) Tamtéž, s. 61.

46) *Interpellation* – způsob, jak diskurs oslovuje svého adresáta a přiděluje mu určitou subjektivou pozici na základě své ideologie; pojem vypracovaný Louisem Althusserem.

47) R. Altman, Sound Space, s. 61.

Budeme-li uvažovat o těchto dvou modelech filmové akustické diskurzivity, můžeme si pro popis konzistentní hlasitosti dialogu napříč filmem vypůjčit od Altmana jeden poznatek: zvuk s nízkým dozvukem a s jednotnou intenzitou „je zvukem, který je vytvářen *pro mě*“.⁴⁸⁾ Pokud ale vezmeme v úvahu případ zvuku ze sluchového hlediska, jde ve skutečnosti o zvuk vytvářený *pro někoho jiného*: pro postavu, která poslouchá. Avšak v obratu dvojité diskurzivity je tento zvuk samozřejmě vyslovován *pro mě* prostřednictvím toho, že je vytvářen *pro někoho jiného*. Zvuky ze sluchového hlediska ve filmu jsou zvuky, které má slyšet divák, ale místo toho, aby posluchače stavěly do pasivní pozice – kdy tajně poslouchá zvuky a dialog – odkazují ke spolupřítomnosti posluchače a postavy jakožto aktivních naslouchajících. Na rozhlasových inscenacích – zvláště pak v případě Wellesových pořadů – je jedinečné to, že posluchač je vtahován do děje prostřednictvím stejného postupu, jakým je zvuk ze sluchového hlediska ve filmu. Altman to sice neříká, ale zvuk ze sluchového hlediska je přesně tím prostředkem, který byl přejat z rozhlasových inscenací, aby ve filmu sloužil jak narativním, tak dramatickým potřebám. Problém spočívá v tom, že ve filmu, kterému trvalo více než deset let, než se naučil hovořit hlasem bez dozvuku, vstoupily rozhlasové prostředky jako sluchového hledisko do přímého konfliktu s filmovými narativními kódy.

Altman při zkoumání *OBČANA KANEA* a jeho rozhlasové estetiky tvrdí, že v tomto filmu „obraz o velké hloubce ostrosti zpochybňuje samu identitu pečlivě propojeného vnímání obrazu a zvuku“, které bylo do té doby pro film typické.⁴⁹⁾ Třebaže si *KANE* opravdu vypůjčuje jisté diskurzivní postupy, které ve své analýze rozhlasových zvukových postupů popisuje Altman – jako například členění filmu na krátké narativní bloky, spojovací hraniční zvuky mezi těmito bloky a užití prostorových efektů coby přechodů –, větší část zvukové stopy postrádá prostorový realismus, jehož absence je zapotřebí k porozumění dialogu.⁵⁰⁾ Složitá narativní struktura filmu a rychlé přechody z jednoho narativního modu do jiného nicméně do značné míry těží z Wellesovy rozhlasové tvorby a estetických postupů, které se zrodily v pořadech sérií *Mercury* a *Campbell*. Altmanův pohled na celkový vliv rozhlasové estetiky na vývoj filmového zvuku ale zůstává neurčitý, když říká, že „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“.⁵¹⁾ Nakonec, přestože byl *OBČAN KANE* vítán jako z hlediska zvuku jeden z nejnovátorstějších filmů – a často byl mylně oslavován pro svůj realismus –, Altman dochází k závěru, že „bezesporu platí, že *KANEŮV* rozhlasový zvuk, jak zde byl popsán, měl na hollywoodský film jen nepatrný vliv“.⁵²⁾ Je sice možná pravda, že zvuková estetika v *OBČANU KANEŮVI* měla na následující hollywoodské filmy jen minimální vliv, ale Altman přehlíží Wellesovy rozhlasové pořady a vliv jejich rozhlasové estetiky na film.

48) Tamtéž, s. 61 (zdůraznění původní). Pozn. red.: Altman odkazuje k sluchovému efektu přímého oslovení, dojmu, že zvuk byl vytvořen speciálně pro nás, který vzniká tím, že zvuk filmových dialogů je obvykle přímý (zvukové vlny se šíří od zdroje přímo k mikrofonu), konstantně hlasitý a bez dozvuku, podobně jako když k nám mluví člověk, který stojí blízko a obrací se přímo na nás.

49) R. Altman, *Zvuk s velkou hloubkou ostrosti*, s. 31.

50) Tamtéž.

51) Tamtéž, s. 35.

52) Tamtéž, s. 36.

V JANĚ EYROVÉ se projevuje řada stejných jurisdikčních konfliktů jako v OBČANU KANEVI, ovšem s tím rozdílem, že Stevensonova adaptace přichází tři roky po KANEVĚ „kontroverzním případu“. Navzdory Campellově názoru, že estetiku filmu ovlivňovala Wellesova přítomnost, lze spíše tvrdit, že estetický model, který byl v rozporu s hollywoodskou narativní strukturou, vycházel z rozhlasové inscenace jakožto dramatického intertextu. Ženský hlas v roli vypravěče, jakož i struktura překrývajících se narativních rejstříků a zvuk ze sluchového hlediska, jenž dává ženské postavě narativní působnost, odporují zavedeným pravidlům hollywoodské narativní a zvukové praxe. Film je proto víc než pouze jurisdikčním bojem dvou protikladných estetických forem, stává se místem ustavení ženské postavy jako aktivního činitele ve filmu. Tento aspekt je zde zvláště patrný vzhledem k rozporům mezi zavedenými vzájemnými vztahy zvuku a obrazu a snahou uceleněji integrovat zvuk ze sluchového hlediska do vyprávění. Konkrétně zejména přítomností vypravěčského komentáře dochází k narušení typické neutrálnosti zvukové stopy a k rodovému určení hlasu vypravěče jakožto ženského. To zpochybňuje předpoklad o nadvládě mužského pohledu ve filmu, jak jej popsala Laura Mulveyová, a otevírá možnost vytvoření prostoru pro aktivní ženskou postavu. Není ale divu, že většina těchto jurisdikčních konfliktů souvisí s pokusy ženský hlas ovládnout a umlčet jakéhokoli aktivního narativního činitele, který by z něj mohl vzejít.

Tyto aspekty je možné slyšet v rámci celé této filmové adaptace jako konflikt mezi wellesovskou rozhlasovou estetikou, kde jsou dialog a zvukové efekty pečlivě zaznamenány tak, aby si zachovaly prostorové vlastnosti, a zjevnou standardizací hlasitosti a dozvuku dialogů kvůli srozumitelnosti. Zvláštním výsledkem je, že ačkoli se filmu daří potlačit určité prvky rozhlasové estetiky, dané Housemanovým podílem na scénáři, nakonec se uchyluje k řadě postupů, které jsou více rozhlasové než filmové. Zejména standardizací hlasitosti a dozvuku dialogů umožňuje naprostý nesoulad mezi hlasitostí zvuku a vzdáleností viditelného zdroje od kamery. V průběhu filmu dochází k častým střihům mezi extrémními velikostmi záběru, dokonce z velkých celků na detaily, a to bez odpovídající změny hlasitosti zvuku. Ačkoli se ve filmu čtyřicátých let jedná o standardní postup, jak dříve upozornil Altman, měla uniformizace dialogu reciproční efekt v tom, že dala hercům svobodu mluvit v široké škále hlasů – od šepotu ke křiku –, aniž by tím utrpěla jasná srozumitelnost pro publikum. To, jak film zcela upouští od jednoty hlasitosti zvuku a velikosti záběru, dává hlasovému výrazu širokou paletu divadelních dramatických rovin, což je postup, kterému se většina dřívějších příkladů filmového dialogu vyhýbala. Této konstantní hlasitosti nebylo navíc dosaženo technikou *close miking* (snímání mikrofonem z blízka) přímo na scéně, ale smyčkováním (*looping*), neboli postsynchron (*dubbing*) během postprodukce. Lze-li někde slyšet Wellesův vliv, pak zcela jistě v této praxi, kterou ve velkém rozsahu využíval v celém OBČANU KANEVI i SKVĚÝCH AMBERSONECH. JANA EYROVÁ ve skutečnosti podobně jako Wellesovy filmy patří k těm několika málo snímkům, které ve čtyřicátých letech v takovém rozsahu využívají smyčkování, a to ne kvůli nízké kvalitě zvukových nahrávek přímo při natáčení, jak by se dalo očekávat, ale proto, aby dosáhly větší kontroly nad hlasy ve fázi postprodukce. Výsledkem je, že zde často vládne napětí mezi scénami, které využívají dialogu k rozvíjení příběhu, a scénami, které se opírají o zvukové efekty. Důvodem je, že smyčkové postsynchronování vytváří velmi odlišný estetický účinek než blízke snímání na mikrofon přímo na scéně.

Blízké snímání na mikrofon stále využívá vzdálenosti tří až pěti stop (90 až 150 cm) mezi hovořícím subjektem a mikrofonem. Při postsynchronování smyček ale mohou být věty vyslovovány přímo do mikrofonu, což umožňuje, aby byl slyšet i tichý šepot a tlumené tóny. Obecně to není kýžený efekt postsynchronizace a zvukaři zpravidla přidávali dozvuk, nebo nutili herce hovořit z větší vzdálenosti od mikrofonu. V případě JANY EYROVÉ ale dialogový postsynchron dává filmu intimní zvukovou atmosféru (*soundscape*), která se více podobá rozhlasu, takže samotné obrazy působí dojmem prvků dodatečně připojených ke zvuku.

Absence prostorového zabarvení zvuku v postsynchronizovaném dialogu navíc ostře kontrastuje se scénami, které obsahují živé zvukové efekty. Příkladem toho budiž již zmiňovaná scéna Bertina útoku na Masona. Místo aby film jednoduše dával publiku útok slyšet, posiluje se zde Janino hledisko tím, že ji vidíme, jak vykukuje oknem, aby viděla zápasící stíny Bertu a Masona. Ačkoli scéna i při zakrytí zvukových zdrojů působí evokativně, přesto výrazně využívá vizuální konvenci záběru přes rameno a reakci publika navíc umocňuje Herrmannova bouřlivá hudba. Můžeme zde sledovat, jak vizuální detaily a filmová hudba získávají přednost před jakýmkoli smyslem pro zvukový realismus či zvuk ze sluchového hlediska. Následující sekvence, v níž se probouzejí hosté a přecházejí chodbou, je však naplněna realistickým dozvukem a zvuk získává prostorové kvality, které odpovídají Janině sluchovému hledisku, situovanému mimo obraz. Této techniky se užívá v celém filmu, zvláště tam, kde se dialog objevuje současně s diegetickými zvukovými efekty a kde je přítomno více postav než jen Jana a Rochester. Cílem je dodat skupinovým scénám zvukový realismus, který kontrastuje se snovou absencí zvukových atmosfér prostředí, projevující se ve scénách dialogových výměn mezi Rochesterem a Janou. Diskurzivním záměrem je vytvořit pocit intimity mezi těmito dvěma postavami, který sdílejí jen ony a publikum, a proto dochází k záměrnému odlišení scén s realistickou prostorovou akustikou od těch, které realismus zcela postrádají. Ve Stevensonově filmu tak slyšíme celkově více rozhlasové zvukové estetiky nežli v přesně ovládaných, ale konzervativních zvukových postupech Wellesova filmu.

Tím ovšem nechceme tvrdit, že Stevensonova JANA EYROVÁ je nějakým revolučním či vysoce vlivným textem v dějinách vývoje hollywoodského zvuku. Představuje spíše stejně jako mnoho dalších filmů z této doby hraniční text, protkaný rozpory, vzniklými z toho, jak se hollywoodští praktici a technici snažili vyřešit jurisdikční konflikty. Můžeme ale pozorovat, že v rámci těchto konfliktů jde o mnohem víc než jen o upřednostňování jednoho reprezentačního systému před jiným. Zejména v případě oslovení v první osobě, které používal ve svých rozhlasových pořadech Welles, a v jeho zálibě v adaptacích literatury, jež se obecně obracela k ženskému publiku, došlo ke zrodu rozhlasové estetiky, která zmocňovala ženský hlas a prostřednictvím vyprávěčského komentáře přiznávala ženským postavám aktivní narativní funkci. Ačkoli brzy dochází k převzetí této techniky komentáře z rozhlasových pořadů a k jejímu zapojení do filmu, ženský hlas je rychle umlčen a komentář se v případě filmů noir z druhé poloviny čtyřicátých let mění z ženského na téměř výlučně mužský.

Sama tato skutečnost poukazuje na značné množství práce, kterou je stále třeba vykonat na poli výzkumu vlivu rozhlasové hry na filmová vyprávění, a to zejména v souvislosti s funkcí voice-over komentáře ve filmech noir. Vznikly sice již některé průkopnické studie,

zkoumající funkci ženského hlasu v hollywoodském filmu, zejména ty z pera Kaji Silvermanové a Amy Lawrenceové,⁵³⁾ minimum z těchto textů ale zkoumá rozhlas a rozhlasové inscenace jakožto intertexty pro filmové adaptace. Pouze Allison McCrackenová ve své kapitole o rozhlasové sérii *Suspense*⁵⁴⁾ zahájila práci, jež je nezbytná pro výzkum souvislostí mezi rozhlasovou estetikou a funkcí ženského hlasu ve filmu. I ona se zaměřuje na problém toho, jak jsou ženské hlasy ve filmu systematicky umlčovány a jak se komentář voice-over stává takřka výhradně mužskou výsadou.

K tomu, abychom plně prozkoumali vliv rozhlasových inscenací na filmová vyprávění, je zapotřebí historiografických projektů, které vezmou v úvahu současně rozhlas a film jakožto paralelní a vzájemně provázaná média, které mají každé vlastní estetický systém, ale snadno si jedno od druhého vypůjčují užitečné techniky. Nakonec to tedy nebyl ani tak vliv Wellesova průkopnického filmového díla, co zásadně poznamenalo další vývoj filmu, ale spíše narativní a estetické experimenty jeho rozhlasových pořadů: za prvé rozvoj vyprávěčského komentáře v první osobě jakožto narativního postupu a za druhé vliv jeho rozhlasové estetiky a používání zvuku ze sluchového hlediska. Dějiny tohoto vlivu lze slyšet v rychlém přijetí postupů filmového komentáře, jež nastupuje s počátkem čtyřicátých let, obecně však není bráno na zřetel, nakolik film systematicky proměnil rodové založení komentářů v téměř bezvýhradně mužských komentářích filmů noir. Badatelé na poli filmového zvuku tedy musí přeorientovat svoji pozornost na rozhlasová dramata z druhé poloviny třicátých let, aby slyšeli ozvěny vlivu rozhlasu na film a historické dozvuky vzájemně provázaného vývoje jejich stylů.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu:

Jay Beck, "The Narrator Has Your Ear:" Orson Welles, Jane Eyre,
and the Cinematic Influence of Radio Aesthetics.

(Článek byl napsán pro *Iluminaci*.)

Jana Eyrová

(Jane Eyre)

20th Century-Fox Film Corporation, USA 1944

Režie: Robert Stevenson. **Scénář:** John Houseman, Aldous Huxley, Henry Koster, Robert Stevenson. **Kamera:** George Barnes. **Střih:** Walter Thompson. **Hudba:** Bernard Hermann. **Zvuk:** W. D. Flick, Roger Heman.

Hrají: Orson Welles (Edward Rochester), Joan Fontaine (Jana Eyrová), John Sutton (Dr. Rivers), Henry Daniell (Henry Brocklehurst), Agnes Moorehead (paní Reedová)

53) Viz Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington : Indiana University Press 1988; Amy Lawrence, *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*. Berkeley : University of California Press 1991.

54) Allison McCracken, Scary Women and Scarred Men. In: Michele Hilmes – Jason Loviglio (eds.), *Radio Reader: Essays in the Cultural History of Radio*. New York : Routledge 2002, s. 83–207.

ILUMINACE

Jay Beck: „Vypravěč vás má v hrsti“

Další citované filmy:

Dáma ze Šanghaje (The Lady from Shanghai; Orson Welles, 1947), *Forgotten Commandments* (Louis J. Gasnier, 1932), *Frankensteinova nevěsta* (Bride of Frankenstein; James Whale, 1935), *The Glass Key* (Stuart Heisler, 1942), *Gold Is Where You Find It* (Michael Curtiz, 1938), *Jane Eyre* (Christy Cabanne, 1934), *Madame Curie* (Mervyn LeRoy, 1943), *Mrtvá a živá* (Rebecca; Alfred Hitchcock, 1940), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *The Power and the Glory* (William K. Howard, 1933), *Pride and prejudice* (Robert Z. Leonard, 1940), *Skvělí Ambersonové* (The Magnificent Ambersons; Orson Welles, 1942)

Poznámka o autorovi:

Jay Beck je odborným asistentem v oboru Rozhlas-TV-Film na katedře Communication Department při DePaul University v Chicagu. Své texty publikoval v časopisech *Southern Review*, *Iris*, *Torre De Papel*, *The Journal of Popular Film & Television*, *The Moving Image*, *Kino-Ikon* a je koeditorem nedávno vydané antologie věnované filmovému zvuku *Lowering the Boom: New Essays on the Theory and History of Film Sound*. Společně s Vincentem Rodriguezem Ortegou v současné době editorsky připravuje antologii textů o současném španělském filmu a žánrech *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Za svoji disertaci s názvem *A Quiet Revolution: Changes in American Film Sound Practices, 1967 – 1979* získal v roce 2004 ocenění Society for Cinema and Media Studies Dissertation Award.

SUMMARY

“THE NARRATOR HAS YOUR EAR”

*Orson Welles, Jane Eyre,
and the Cinematic Influence of Radio Aesthetics*

Jay Beck

Orson Welles's *Mercury Theatre on the Air* and *Campbell Playhouse* were responsible for bringing innovative radio adaptations of classical literature to American audiences during the formative years for radio drama from 1938 to 1942, and several of these adaptations subsequently were made into motion pictures from 1939 to 1944. But what is generally elided in most cinematic histories is the significance of the radio broadcasts as intertexts for understanding the process of adaptation. This essay corrects that absence by analyzing Welles's early radio broadcasts of *Jane Eyre* and measuring the choices made in their adaptations against those used in the 1944 film version directed by Robert Stevenson. Specifically, the radioplays were an ideal format for exploring the careful structuring of voice, sound, and music relations that would later become an influential earmark of Welles's films from the 1940s. "The Narrator Has Your Ear" makes the claim that the groundbreaking narrative and aesthetic experiments of Welles's radio broadcasts provided the template for the development of both first person voice-over narration and the use of point-of-audition sound in cinema.