

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Obor zvuková tvorba

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ZVUKOVÁ DRAMATURGIE V SOUČASNÉM AMERICKÉM SERIÁLU

Případová studie seriálu Breaking Bad

Adam Levý

Vedoucí práce: doc.Mgr. Jakub Kudláč

Oponent práce: MgA. Petr Hilčanský

Datum obhajoby práce: 4.10.2017

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

FILM AND TV SCHOOL

Sound design

MASTER'S THESIS

SOUND DRAMATURGY IN CONTEMPORARY AMERICAN SERIES

Case study of Breaking Bad

Adam Levý

Thesis advisor: doc.Mgr. Jakub Kudláč

Examiner: MgA. Petr Hilčanský

Date of thesis defense: 4.10.2017

Academic title granted: MgA

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

ZVUKOVÁ DRAMATURGIE V SOUČASNÉM AMERICKÉM SERIÁLU

Případová studie seriálu Breaking Bad

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Magisterská práce se věnuje fenoménu „nových“ seriálů, jejich vymezení, jejich produkci v rámci měnící se televizní tvorby, jejich námětům, především však jejich zvukové složce, její výrobě a ze všeho nejdůležitější pro práci obsahově i rozsahem - zvukové dramaturgii. Seriál v případové studii byl vybrán na základě osobních preferencí na základě více parametrů, z nichž nejvýznamnějším byl způsob práce se zvukovou složkou v návaznosti na filmový styl, naraci a žánr.

Abstract

The thesis is reflecting a phenomenon of „new“ television shows, their definition, production in terms of changing network industry, their plots, first of all their sound design, its production, and most important for the study in subject and extent – sound dramaturgy. Show in the case study was choosed by subjective atributes and preferences, from them most important was kind it was treated with connection to creative style of the show, narration and genre.

Obsah:

I. Úvod.....	6
II. „Nový seriál“	10
a. vymezení pojmu, žánru.....	10
b. postavy, náměty, témata.....	17
c. produkce, distribuce	20
III. Seriál <i>Breaking Bad</i>	26
a. základní info.....	26
b. děj a forma.....	29
c. výroba zvukové složky.....	31
IV. Dramaturgie zvukové složky v <i>Breaking Bad</i>	33
a. subjektivní pojetí zvuku.....	34
b. intimita mluvených scén – filmové ticho.....	37
c. leitmotiv jako stavební kámen seriálu.....	39
d. kontrast vs. plynulý přechod.....	41
e. hudba z ruchů.....	42
V. Závěr.....	45
VI. Bibliografie	
a. Seznam literatury, pramenů.....	47
b. Seznam videoukázek.....	48

I. Úvod

V diplomové práci se budu zabývat tím, jaký má zvyšující se umělecký potenciál seriálu dopad na jeho technické provedení, hlavně tedy na jeho zvukové zpracování. Z obecné části, kde rozebírám, proč, a z jakého důvodu se část dnešní, americké, televizní tvorby stává více autorskou, v určitých ohledech svobodnější, než filmová produkce, postupně přejdu k případové studii seriálu *Breaking Bad* (v českém překladu *Perníkový táta*).

V první části se budu věnovat více teorii a pokusím se definovat oblast „nových seriálů“ neboli „quality TV“. Tvrdit, že dnešní, americká, televizní tvorba nabízí v určitém ohledu více autorské svobody, než dlouhometrážní filmy, které míří do klasické kino distribuce, je jistě troufalé a budu pro toto své tvrzení hledat v první části práce argumenty.

„Nové“ seriály dnes cílí na jiného diváka, než jsou běžní konzumenti televizního, přepínacího balastu. Tento typ seriálů počítá s pozorným, poučeným divákem, který je schopný pustit si několik dílů série za sebou, nebo se svým oblíbeným seriálem strávit klidně celý víkend. U „nových“ seriálů je kladen důraz především na perfektní zpracování děje a vývoje postav z pohledu scenáristiky (a režie), ale právě ani technická část tohoto audiovizuálního fenoménu nezůstává v inovaci pozadu. Jak u postprodukce obrazu, tak zvuku nepočítáme primárně s kino distribucí, většina „nových“ seriálů je promítnuta na notebooku u diváka v posteli, v lepším případě v obýváku na „domácím kině“. I s tímto základním „televizním“ předpokladem musí autoři počítat, i když v poslední době jsme svědky omezené, tzv. „eventové“ kino distribuce „nových“ seriálů (v těchto případech je však vytvořen samostatný zvukový mix pro tuto příležitost). Ale právě několika hodinová

plocha audiovizuálního díla, kterou si (pozorný) divák pouští často v kuse, může být uměleckou výzvou nejenom z hlediska scénáře, ale i z hlediska zvukové dramaturgie. Promyšlená zvuková dramaturgie „na pokračování“, která musí reflektovat děj běžící často přes několik sérií (třeba i sto hodin) a scénáristicky promyšlený vývoj postav, vytváří ze zvukové postprodukce v tomto rozsáhlém audiovizuálním celku zajímavou disciplínu, kdy zvukový styl může být stylovým prvkem. Tím, že „nový“ seriál má ambici povýšit televizní tvorbu na formu „artovou“ (jak popisuji dále v diplomové práci), požadavky na inovaci televizní formy se snaží naplňovat i zvuková dramaturgie.

Z mého pohledu jedním z nejúspěšnějších počínů v tomto směru je zvuková dramaturgie seriálu *Breaking Bad*, který, jak už jsem uvedl, popisuji v druhé části diplomové práce jako případovou studii.

Jako případovou studii jsem si vybral tento seriál proto, že jsem přesvědčen, že *Breaking Bad* na ploše neuvěřitelných 50 hodin dokázal jak udržet jednotnou formu zvukové dramaturgie, tak pomocí neobvyklých postupů pracovat s vývojem děje a psychologií postav, čemuž se budu více do hloubky věnovat dále.

Domnívám se, že pro uchopení zvukové dramaturgie „nového“ seriálu, je ještě důležité na úvod mé diplomové práce vymezit „televizní seriál“ jako oblast audiovizuální tvorby, ale současně společenského fenoménu.

Seriál jakožto vícedílné audiovizuální dílo se kulturně etabluje už od desátých let 20. století.¹ Během posledních dvaceti let zaznamenáváme značný rozkvět tohoto fenoménu, který přináší zkvalitnění jak po stránce narativní a estetické, tak po stránce technické.

¹ Nejstarší seriál promítaný v kinech je pravděpodobně *Arsene Lupin Contra Sherlock Holmes* z roku 1910 produkce *Deutsche Vitaskop GmbH production*, dle předlohy románu Maurice LeBlanca. Progressive Silent Film List. ©1999, poslední revize 28.9.2013 [cit.2017-08-20]. Dostupné z <<http://www.silentera.com/PSFL/data/A/ArseneLupinContraSherl1910.html>>.

Seriál jako takový vždy divákovi umožňoval strávit s daným oblíbeným či nenáviděným hrdinou nebo hrdiny delší časové období. Možná to pro diváka bylo snadnější a patrně i hlubší sdílet se svým hrdinou emoce a osud. Potřeba se odreagovat, uniknout „realitě“ měla pravidelnější charakter. Příležitost sledovat cestu iniciace dané postavy nebo prostě zhlédnout jen další vraždu, kterou Jessica Fletcherová vyřeší do 45 minut se pro mnohé stávala závislostí². Tento významný kulturní fenomén neunikl ani zájmu sociologů, kteří si brzy začali uvědomovat obrovskou sílu tohoto televizního, nyní i internetového žánru. Existují studie³ i filmové dokumenty⁴, které tvrdí, že například turecké telenovely odstartovaly nevídaný jev mezi ženami na Blízkém východě, v severní Africe, Asii a na Balkáně. Často opomíjený a opovrhovaný žánr telenovel dokázal to, o co se někdy marně pokouší jednotlivci nebo celé organizace bojující za emancipaci místních žen. Ženy se totiž po vzoru emancipovaných, silných a statečných hrdinek z telenovel, které boří zažitě stereotypy a tabu spojená s postavením ženy v rámci dané společnosti, inspirovaly ke změně svých vlastních životních postojů a začaly nahlas mluvit o tématech ženských práv a důležitosti emancipace žen v těchto regionech. Velice obdobně fungují seriály i v rámci odhalování propagandy severokorejského systému, jak tvrdí Blaine Harden, americký novinář, autor současného bestselleru *Utěk z tábora 14*⁵, který mapuje cestu Severokorejce Sin Tong-hjoka z tábora do „normálního života“. Jihokorejské televizní seriály, které jsou žádaným zbožím na černém severokorejském trhu, totiž odhalují lživou mediální masáž severokorejské vlády o tom, v jakém blahobytu Severokorejci žijí (na vlastní oči zde mohou vidět, že i příslušníci nižších středních tříd v japonském Tokiu mají jedno až dvě auta). Méně známý byl fenomén indického seriálu *Ramayana*. Na konci osmdesátých let, v dobách, kdy nebyl v Indii zdaleka

2 Seriál *Murder, She Wrote...* na stanici CBS, 41. nejsledovanější pořad všech dob (zdroj: Reuters, Variety, Nielsen Media Research)

3 Çevik B.S.: Turkish Soap Opera Diplomacy: A Western Projection by a Muslim Source. Ankara University. Surface 2014 dostupné z <<http://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1044&context=exchange>>

4 *Kismet* (2013), rež. Nina Marie Pashalidou

5 Harden, B.: *Escape from Camp 14: One Man's Remarkable Odyssey from North Korea to freedom in the West*. New York: Penguin Books, 2015

rozšířený televizní přijímač, se stal seriál natolik populární, že ovlivňoval každodenní život (v neděli dopoledne, kdy byl vysílán). Docházelo k „zrušení dopoledních představení, posouvání svateb a pohřbů, [...] ulice a trhy se natolik vyprázdnily jakoby byl zákaz vycházení [...] vlaky se opožďovaly, protože cestující odmítali nastoupit dokud neskončil pořad.“⁶

Není se třeba divit zvyšujícímu se zájmu velkých společností o produkci seriálu, který přiláká diváky i na několik sezón. Zajistí vyšší sledovanost⁷, a tím pádem i přísun peněz z reklam i možnost manipulovat veřejným míněním, či určovat módu, měnit styl života, oblékání a image. Stačí si vzpomenout na postavu Rachel z oblíbeného seriálu *Přátelé*, která několik let mnoha ženám diktovala jak měnit účesy, nebo postava Carrie v *Sexu ve městě*, kterou oblékali nejlepší světový návrháři, a tím si zajišťovali tu nejúčinnější reklamu. Přilákat diváky se v konkurenčním boji stává stále obtížnější, technologie a distribuce se proměnila a zaměřila se na náročnější diváky. Je tedy potřeba povolat co nejlepší scénáristy, režiséry, herce atd. Kvalita výsledného seriálu „nového“ střihu pak konkuruje „áčkovým“ filmům. Přijít s něčím novým, skandálním nebo šokujícím už nestačí. Filmová režie, styl, poctivě postavený příběh scénaristickým týmem a mistrné herectví je to, co dnešní seriály opět vyzdvihlo do čela diváckého zájmu a díky čemu sbírají seriály nejlepší hodnocení kritiků.

6 Andrews, J., Chancer, L.: *The Unhappy Divorce of Sociology and Psychoanalysis: Diverse Perspectives on the Psychosocial*, Basingstoke Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014, kapitola Trauma, Television and Politics

7 Nejsledovanější pořady všech dob jsou především seriály, vyjma sportovních přenosů a zpravodajství
Zdroj: Wikipedia: List of Most Watched Television Broadcasts, ©2001- , Poslední revize 3.9.2017 [cit.2016-09-05].
Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most_watched_television_broadcasts#United_States>

II. „Nový“ seriál

Je problematické charakterizovat pojem „nový seriál“. Seriály, které vytáhly do boje s ostatním filmovým průmyslem, totiž nemají mnoho, na první pohled zjevných, společných znaků kromě zvýšené kvality produkce. V této souvislosti se mediální odborníci a kritici zmiňují o konceptu tzv. „quality TV“, neboli kvalitnější televizní tvorbě na základě obsahu, formy, zobrazovaných témat či obecně jinak myšlenkového zaměření.

a. vymezení pojmu, žánru, formátu

Pojem „quality TV“ se začal používat v době největšího rozvoje kabelových televizních sítí (tzv. *speciality channels*) v osmdesátých a devadesátých letech dvacátého století, kdy americké kabelové kanály jako HBO vytvořily několik pořadů, které někteří kritici pojmenovali jako „quality TV“. Nové seriály by bylo tedy možné vymezit dle tohoto časového kritéria. Problémem časového vymezení je ale skutečnost, že „klasické“ televizní seriály, které bychom nemohli zařadit mezi pořady „quality TV“. Například zaběhlé formáty jako je klasický epizodický, detektivní seriál či soap opera, jejichž cílové skupiny diváků nevyžadují jejich proměnu, se tvoří nadále a koexistují v televizním vysílacím prostoru s „novým“ typem seriálu a naopak zpětně bychom mohli najít seriály, které by svými kvalitami a znaky by mohly být pomyslně začleněny do stejné kategorie.

Adepty na průkopníky formátu jsou *Payton Place* z roku 1964, který čerpal na svou dobu výjimečně ze sexuálních témat se vymykal epizodičnosti a zaměřil se více na delší dramatický oblouk poháněný motivací hlavní postavy. Dále seriál *Fugitive* také z šedesátých let, který první směřoval svým stupňujícím se dramatickým efektem až k vrcholné poslední epizodě, což byl strukturální průlom, jakým způsobem načasovat a vyprávět v rámci epizodického seriálu. Dalším seriálem, zpětně hodnoceným nálepkou „quality TV“ je počín Davida Lynche *Twin*

Peaks z roku 1990, který je některými kritiky⁸ považován za první inteligentní - „nový seriál“. Prvním seriálem, který odstartoval masivní tvorbu „quality TV“ seriálů v posledních 20 letech, a který byl přímo označen jako „quality tv“ byl ovšem *The Sopranos* (v překladu *Sopránovi*)⁹. Seriál byl vysílán od roku 1999 na televizním kanálu HBO a věnoval se příběhu hlavy rodiny a zároveň zločinecké organizace. Nejznámějším z průkopníků „nových seriálů“ je *The Wire*, vysíláný televizní stanicí ABC od roku 2002. Tento seriál byl „o něco temnější svým obsahem vytvářející konkurenci na kabelové televizi a zdařilou alternativu ke stávajícím televizním dramatům“¹⁰. Zkoumal provázání státních institucí se zločineckými skupinami a nabízel divákům zcela nový koncept epizodického vyprávění, kde se každý díl série věnoval jiné instituci v rámci jednoho města. Svými dokonalými rešeršemi¹¹ seriál v důsledku vytvářel fungující realistickou společensko-kritickou sondu. Tento kritický, realistický pohled na nepříjemnou skutečnost je kontrastní k volbě témat a způsobu jejich zobrazování v seriálech dřívějších dekád. Pro doplnění kontextu, jak důležitou změnou bylo vytvoření a odvysílání seriálu, v následujících letech po odvysílání několika sérií rozhodly univerzity jako například Harvard otevřít semináře studující tento seriál v disciplínách oscilující mezi právem, sociologií a filmovou teorií¹².

Důležité je se podívat na tento formát z hlediska žánru. Kristin Thompson, filmová teoretička ve své knize *Storytelling in Film and Television* tvrdí, že „některé z těchto televizních seriálů vykazují znaky (styly a žánry), které můžeme najít v

8 Thompson, K.: *Storytelling in Film and Television*, Cambridge, Harvard University Press, 2003

9 Wikipedia: Quality Television. ©2001- , poslední revize 26.6.2017 [cit.2017-09-08], dostupné z <https://en.wikipedia.org/wiki/Quality_television>

10 Wikipedia: Quality Television. ©2001- , poslední revize 26.6.2017 [cit.2017-09-08], dostupné z <https://en.wikipedia.org/wiki/Quality_television>

11 Hlavní scénárista David Simon a William F. Zorzi pracovali pro místní investigativní deník Baltimore Sun jako kriminální reportéři.

Zdroj: Littlefield, Kinney: *The Writer: David Simon:Reality Writing*. 13.10.2012 [cit. 2017-08-20]. dostupné z <<https://www.writermag.com/2012/11/13/david-simon-reality-writing/>>

Cramer, Meg: *Buzzfeed News: This Is How „The Wire“ Creator David Simon Builds A Writers Room*. 3.9.2015 [cit. 2017-08-20]. dostupné z <<https://www.buzzfeed.com/megcramer/how-david-simon-builds-a-writing-team>>

12 Wikipedia: Quality Television. ©2001- , poslední revize 26.6.2017 [cit.2017-09-08], dostupné z <https://en.wikipedia.org/wiki/Quality_television>

*uměleckých filmech, jako je psychologický realismus, komplexnost vyprávění a nejednoznačné dějové linky.*¹³“ Jinak je samozřejmé, že pokud se nebudeme bavit jen o fikčních formátech, zapadá do definice „quality TV“ také dokumentární tvorba a inteligentní show týkající se veřejných témat a kauz. Jak již bylo řečeno, vždy existovaly seriály romantické, typické pro cílové skupiny starších žen (právě telenovely či soap opery), seriály komické tzv. sitcomy, které se vždy těšily veliké oblibě¹⁴, evergreenem od devadesátých let jsou samozřejmě seriály detektivní, (*Miami Vice, dnes CSI,..*) seriály hororové (*American Horror Story*). Současným oblíbeným trendem je však „žánrový mix“ v rámci seriálu. Producenti většinou chytře odpovídají na zvýšený zájem o jednotlivé žánry jejich kombinováním a zvyšují si tím diváckou základnu. Žánrové vymezení je mírně zkomplikované tímto pozvolným trendem, kde výchozí žánr je absorbován žánry jinými. Ze strategie udržitelnosti sledovanosti, jež je hlavním „motorem“ televizních kanálů, vyplývá, že se zmíněný jev pomalu stává předpokladem pro přežití pořadu, spíše nežli vymezujícím atributem pro hledání odlišností.

Metodikou pro vymezení pojmu „nový seriál“ může být hledání jiné ideji, tématu, námětu, vnitřní struktury seriálu, tedy hlavně způsobu jeho narace pracující s novými typy „neokoukaných“ hrdinů a jeho výsledného zobrazení. Z tohoto předpokladu vychází dále i jeho styl, který je nejvíce zřetelný v kvalitativním zlepšení, jak jsem podotknul hned na úvod této kapitoly, a v míchání žánrů a postupů. Zajímavé je, že někteří kritici vnímají tento „nový“ žánr nebo „novou“ televizi nikoliv jako kvalitativně vymezenou, což by samozřejmě mohl být jistý typ jejich vlastní marketingové či brandingové strategie, ale jako myšlenkově jinak zaměřenou. Například Robert Thompson prohlašuje, že *„...quality TV program zahrnuje samozřejmě nějaký stupeň kvality - objemnou výpravu, ale i vytvoření*

13 Thompson, K.: *Storytelling in Film and Television*, Cambridge: Harvard University Press.2003. Str.192, ISBN 9780674010871

14 M.A.S.H, Cheers, Seinfeld, Friends jsou sitcomy a 4 nejsledovanější TV seriály všech dob v USA (!!!)
zdroj: Wikipedia:List of Most Watched Television Broadcasts in the United States. ©2001, poslední revize 4.9.2017 [cit.2017-09-08], dostupné z <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most_watched_television_broadcasts_in_the_United_States>

nového žánru kombinací starších (viz předešlý odstavec), sebevědomí a hlavně odvahy profilace směrem ke kontroverznímu a realistickému pohledu“¹⁵. Další hodnotící kritéria přibližující definici „quality TV“, které také nabývají více subjektivní roviny a kladou důraz na myšlenkový obsah děl, pochází od skupiny nazvané příznačně *Viewers for Quality Television*: „Kvalitní pořad (seriál) je něco, co předem očekáváme, že se bude více věnovat vztahům, více objevovat postavy, ozřejmovat, vyzívat, zahrnovat i konfrontovat diváka; provokovat myšlenky...“¹⁶. To vše jsou myslím opačné charakteristiky a očekávání než u dříve vzniklých televizních pořadů, které měly za cíl jediné – bavit.

Poslední, zjednodušeně řekl bych, institucionální přístup k popsání formátu „nového seriálu“ zastávají někteří současní filmoví kritici s přesahem do moderních směrů společenských věd jako například Jason Mittell, profesor amerických studií, filmu a mediální kultury na Middleburské univerzitě, který zmiňuje fakt, že mnoho inovativních televizních seriálů, které se také vymezují od do té doby běžně vznikajícího formátu, vzniklo od tvůrců jejichž kariéra byla vybudována ve filmu, médiu, které má mnohem tradičnější a vyšší postavení v kultuře (než televize). Zmiňuje pak jména jako David Lynch (*Twin Peaks*), Barry Levinson (*Homicide: Life on the Street* and *Oz*), Aaron Sorkin (*Sports Night* and *West Wing*), Joss Whedon (*Buffy, Angel, Firefly*), Alan Ball (*Six Feet Under*), a J. J. Abrams (*Lost*)¹⁷. K tomuto výčtu bych dokázal přidat spoustu dalších jmen: David Fincher (*House of Cards*), Steven Soderbergh (*The Knick*), Bruno Dumont (*Li'l Quinquin*), Joel a Ethan Coen (*Fargo*),... Jejich výčet roste aritmetickou řadou (a to nezmiňuji vůbec participující filmové herce té nejvyšší úrovně), neboť z původního záměru se stal, trůfám si říct, funkční model, nebývalá prestiž pro

15 Thompson, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER: Hill Street Blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin Peaks, Moonlighting, Northern Exposure, LA Law, Picket Fences, with Brief Reflections on Homicide, NYPD Blue & Chicago Hope, and Other Quality Dramas*. Syracuse University Press, 1997. str. 13–16.

16 Wikipedia: Quality Television. ©2001- , poslední revize 26.6.2017 [cit.2017-09-08], dostupné z <https://en.wikipedia.org/wiki/Quality_television>

17 Mittell, Jason: "Narrative Complexity in Contemporary American Television," *The Velvet Light Trap* #58, Fall 2006, 29-40, dostupné z <<https://justtv.files.wordpress.com/2010/12/mittell-narrative-complexity.pdf>>

filmové tvůrce a tedy předpoklad pro úspěch nebo pro pouhý producentův souhlas k výrobě. Stejným procesem proběhly i nové HBO seriály v České republice, když třídílnou minisérii o Janu Palachovi točila světoznámá režisérka Agnieszka Holland a osmidílný psychologický thriller seriál pod stejnou produkcí nakonec posvětil světoznámě proslulý reklamní režisér Ivan Zachariáš.

V diplomové práci již citovaný Robert Thompson obohacuje definici o instituce, které navazují na televizní i filmový průmysl a doslova říká, že *„tento formát je produkován lidmi vyššího estetického původu, kteří získali své dovednosti v jiných oblastech, především ve filmu a baví tím i odpovídající obecenstvo... ..Nakonec je také vnímán a oceňován kritikou, jejími cenami a kriticky vychvalován“*¹⁸.

Kristin Thompson změnu televizního prostředí reflektuje ještě důsledněji, když se ptá *„zda nemůže existovat umělecká televize porovnatelná s uměleckým filmem“* (či dnes již můžeme říci artfilmem), a příkladně porovnává film Davida Lynche *Blue Velvet* s televizním seriálem *Twin Peaks*. Tvrdí: *„Art film je typicky vážný, nekomerční, nezávisle vytvořený film, který je zaměřen na okrajové publikum, spíše než masové. Filmoví kritici a filmoví akademici klasicky definují „art film“ používající kánon filmů, jejichž formální kvality je označují jako odlišné od mainstreamových hollywoodských filmů.“*¹⁹ Obecně může být žánr definován na základě souboru hledisek institucí jako jsou filmoví tvůrci, divácké komunity, kritici, kteří se většinou shodují na tom, že filmy (nebo obecně jakékoliv filmové formáty) musí splňovat nějaký okruh atributů. Je tedy otázka, zda se může vytvořit tento instituční rámec okolo „nové“ seriálové televizní tvorby, která má nová specifika. Může se stát „nový seriál“ specifickým žánrem nebo zůstane pouhým televizním seriálem lépe zacíleným na náročnější diváckou komunitu?

18 Thompson, J. Robert. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Syracuse University Press, 1997

19 Thompson, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. Harvard University Press, 2003

Pro názornější vhlad do problematiky institucionálního přístupu se krátce vrátím ke specifickému seriálu *The Knick*. Má většinu atributů stát se „artovým“ seriálem až na neexistující „artové“ publikum, které (zatím) zpravidla nesleduje televizní kanály (viz citace Kristin Thompson). Je pravděpodobné, že umělecká originalita tohoto seriálu nesouvisí pouze s „artovým“ brilantním obrazovým ztvárněním, ale také s procesem, jak vznikal. S příchodem této série se totiž objevil fenomén, nebál bych se jej tak označit, „autorského“ seriálu. Jeho režisérem je Steven Soderbergh, jeden z nejvíce uznávaných autorů posledních dvaceti let. Režisér a výkonný producent v jedné osobě dokázal nemyslitelný nadlidský výkon - obsadit ještě pozici hlavního kameramana a střihače. V americkém prostředí, kde jsou filmové odbory mnohem silnějším hráčem než na evropském kontinentu, se jedná o malý zázrak. Je to také důkaz, že pole televizní tvorby je mnohem otevřenější k producentským svobodám a právům autorů (hlavní herec Clive Owen je taktéž výkonným producentem). Jako komické může být vnímáno, že si režisér Soderbergh, aby se snad vyhnul problémům vyvěrajících z klasických filmových odborářských tlaků, které diktují politiku zaměstnanosti, zvolil pseudonymy pro další zastoupené pozice, Peter Andrews jako DOP – hlavní kameraman a Mary Ann Bernard jako střihač.

Seriál je situován do Spojených států amerických přelomu 19. a 20. století v prostředí nemocnice *The Knick*. Tvrdá, naturalisticky ztvárněná realita absolutně dekonstruuje romantickou představu o začátku století ve svobodné multikulturní západní zemi. Znalosti a praxe medicíny jsou na hranici středověkého mučení a prasečích jatek východní Evropy, nacházíme se v nepředstavitelně drsném světě nedávno vykáčené džungle plné rasismu, všudypřítomné zločinnosti různého stupně a zapomenutých ideologických konceptů a pavěd.

Vizuální forma je v tomto autorském počinu nejvýraznějším rukopisem s neopakovatelným stylem - čistě z uměleckého pohledu něčím, o čem si v televizní tvorbě mohli filmoví kritici v minulém desetiletí nechat zdát. Nejde jen o

jednozáběrové sekvence, na pohyb kamery, synchronizaci komparzu a herecké akce, velmi náročných scény, ale i velmi překvapivé a odvážné záběry v rámci jednotlivých scén, zcela odlišných, někdy až koncepčně vytržených od standardního stylu zbytku série. Tato vizuální odvážnost, až zarputilost, avšak slouží naraci a mocnému symbolismu filmové řeči, která přibližuje nevyřčené - vztahy mezi postavami a jejich motivace nebo názory. Ukazuje také, že i na nekonečné ploše dvaceti dílů se může najít místo pro kreativitu a experiment, které se ne vždy nachází v celovečerním filmovém formátu. Je to, myslím, dáno tím, že postava režiséra se v tomto případě dostává do popředí²⁰ mezi kreativní producenty, jako nedílná výkonná a umělecká síla vedoucí projekt k finálnímu obrazu, který se díky jejímu většímu kreativnímu podílu může stát něčím originálním. Jak už jsem zmínil, Soderberg plně využil nestandardního producentského prostředí (režisér a hlavní herec jsou zároveň výkonnými producenty), a tedy soustřeďuje kreativní rozhodovací pravomoc více ve prospěch výkonné složky (režie, kamery, herectví), oproti zaběhlému modelu seriálové tvorby „quality TV“, ve kterém má hlavní slovo „showrunner“ - tvůrce seriálu (vedoucí scénárista) a zároveň řídící výkonný producent, který dohlíží na vše od uměleckého stylu až po rozpočet (více v kapitole 2c.).

Je paradoxní, že na institucionální bázi může být televizní svět (či přesněji prostředí „quality TV“) momentálně mnohem svobodnější a tedy i kreativnější nežli filmový průmysl, i kdyby si navenek jméno filmových umělců televizní kanály jen „půjčovaly“ jako známku autorství a tedy jakési umělecké autenticity, která jim může zlepšovat značku.

²⁰ V americkém prostředí filmového průmyslu je role režiséra mnohem více upozaděna za rolí producenta nežli v evropském prostoru. - Pozn. aut.

b. postavy, náměty, témata

„Nový seriál“ by chtěl být formátem, který nebude následovat epizodickou dramatickou strukturu. Hledá komplikovanější psychologii postav, jejichž motivace a vnitřní posuny si udrží zároveň uvěřitelnost, originalitu a kontinuitu přes několik desítek hodin. Takových postav může být několik a seriál se jim může věnovat v různé intenzitě v různých epizodách. Dramatické linky vedlejších postav mohou být v seriálu místy exponovány jako linky hlavní, dramaturgicky se tak prodlužuje filmový čas protagonistovi například pro jeho výraznější přeměnu (jak na základě linie událostí, tak na základě linie vztahů), jak v ději tak v pohledu diváka na ni.

Pokud bychom zkoumali „nový seriál“ z hlediska postav na základě typických znaků, jedním z výrazných prvků je práce s hlavní postavou antihrdiny. Antihrdinou nebývá jen ústřední postava „nového“ seriálu, ale postavy všechny. Polyfonie, obecný scénáristický princip vnímání postavy jako vícero hlasů postav uvnitř jedné²¹, je v mnou popisovaných seriálech „nového“ typu předpokladem pro rozvoj komplikovanějších dějových linek hlavních i vedlejších. Nutno zmínit, že antihrdinou není člověk, který je zápornou postavou (i když může mít většinu záporných vlastností), ale svádí nějaký typ pasivního boje s většinovou společností nebo sám se sebou - „morální spor či nerozhodnost“²², což ho z hlediska divákových sympatií nestaví na vedlejší „ambivalentní kolej“. Takové postavy masově generuje literatura již od devatenáctého století, což souvisí s romantismem, směrem, který počal zkoumat lidskou individualitu mimo společnost a vnitřní stav postav, později se s nimi od modernismu setkáváme téměř všude v mnohem rozpracovanější podobě.

Podívejme se na konkrétní příklady námětů seriálů a jejich protagonistů, které mají

21 Horton, Andrew. *Writing the Character-Centered Screenplay*. 2nd edition: Berkeley: University of California Press, 1999

22 Bulman, Colin. *Creative Writing: A Guide and Glossary to Fiction Writing*. Cambridge: Polity Press, 2007

i z velmi zkratkovitého výčtu jasně viditelné znaky antagonistů. Sledujeme příběh pečujícího otce od rodiny, který vaří pervitin aby po své očekávané smrti nezanechal rodinu bez prostředků (*Breaking Bad*), výjimečnou agentku CIA se spásitelskými sklony a silnými psychickými problémy, hraničícími se schizofrenií způsobenými dlouhým pobytem v terénu (*Homeland*), detektivy s pohnutou minulostí ztělesňující i odhalující slabiny středozápadní Ameriky (*True Detective*), na kokainu závislého geniálního chirurga, který nemá svůj život pod kontrolou (*The Knick*), multipolární schizofrenní matku od rodiny ze středních vrstev (*United States of Tara*), masového sociopatického vraha s lidskou tváří a dobrými úmysly (*Dexter*), či mocichtivého manipulativního politika, který se mstí ještě méně sympatické vládnoucí třídě (*House of Cards*). Síla a poutavost antihrdinů ale netkví pouze v jejich nutných záporných či spíše ambivalentních vlastnostech. Museli bychom zabíhat i do dalších humanitních disciplín jako je psychologie a sociologie, abychom dokázali vysvětlit, čím je daná popularita převládající skupiny antihrdinů. Jejich role má rozhodně společensko-kritický přesah, ztělesňují buď celou společenskou třídu nebo jejich osud kriticky vykresluje stav celé společnosti (nerovná sociální politika, bezpráví,..). Za pomoci právě „nových seriálů“ a jejich hlavních témat a idejí se tedy mohou odkrývat společenská tabu a nepopulární (nebo právě naopak populární) hořké pravdy: klientelismus a korupce státních složek v *The Wire*, sex v důchodovém věku v *Desperate Housewives*, alkohol, drogy, sektářství (a zločinnost všeho druhu) v *True Detective*, prohnílý stav současné demokracie v rukou mocných magnátů v *House of Cards*, vraždy a mocenské manipulace jako účelové zbraně bezpečnostní politiky v *Homeland*.

Na již zmíněném příkladu seriálu *The Knick* bych chtěl přiblížit komplikovanost syžetu současného seriálu v kvantitě rozvíjejících se dějových linek, které jsou vedeny jednotlivými postavami či skupinou postav. Seriál je zajímavou sondou do počátku století i svým narativním stylem připomínajícím mozaikové struktury a

postupy realismu literárního směru konce 19. století²³. Jediné, co zpřítomňuje nebo modernizuje tento přístup je důsledně vykreslená „polyfonie“²⁴ všech postav („postava jak polyfonie“ – více hlasů které spolu interagují různými způsoby v různý čas) psychologicky vyvěrající především z dvojího života postav symbolizovaného na jedné straně uzavřeným rigidním konzervatismem a puritánstvím tehdejší doby a přirozenými lidskými pudy a otevřeností na straně druhé. Hlavním hrdinou (kterého hraje Clive Owen) je Dr. John W. Thackery, velmi nadaný, až geniální chirurg, který obětuje své profesi cokoliv. Pro děj zásadní a pro dokreslení klasického antihrdinského charakteru důležitou vlastností je jeho silná závislost na kokainu. Hrdina se však nebrání ani jiným morálním pokleskům archetypální středostavovské postavy se všemi dnes již netolerovanými předsudky všeho druhu.

Hlavní dějovou linií seriálu je hledání řešení zatím neprobádaných problémů začínající „moderní“ medicíny doktorem Thackerym a jeho boj se závislostí, což však naštěstí není jakkoliv rámcované délkou jednotlivých epizod (jako v klasickém nemocničním televizním seriálu). Navazující dějovou linií je postupná a bolestivá emancipace afroamerického doktora Dr. Edwardse, klasického kladného hrdiny, který zápolí i v tehdejší vzdělané lékařské společnosti o základní práva a respekt kvůli všudypřítomnému rasismu. Vedlejšími linkami objevujeme prototyp moderní ženy, dceru majitele nemocnice z vyšší společnosti a její nesvobodný a odevzdaný život v machistickém prostředí, dále pak správce nemocnice, jehož tajné osobní dluhy způsobené láskou k prostitutce a alimenty ho zavedou na morální poklesy horší kategorie, nebo také asistenta Everetta Gallingera, který léčí svou depresi ze smrti svého syna a z psychického onemocnění manželky, praktikováním kastrací etnických menšin dle tehdy populární eugeniky. Zajímavého morálního schizmatu se dotýká také linka ukazující katolickou sestru, která tajně vykonává potraty a žije ve vztahu s pragmatickým převozníkem,

23 Např. Honoré de Balzac: *La Comédie humaine*

24 Horton, Andrew. *Writing the character centered screenplay*. 2nd edition: Berkeley: University of California Press, 1999, Location 409 Kindle edition, ISBN 0-520-22165-6

obchodujícím s mrtvými těly. Některé z epizod preferují zmíněné postavy více, někdy se na ploše hodinové epizody setkáváme pouze s jednou. V narativních a dramaturgických možnostech je seriál velmi pružný formát, pokud je uchopen schopnými, kreativními tvůrci.

Na závěr zůstává nevyřešená obecnější otázka - zda je popularita odvážných a společensko-kritických témat „nových“ amerických seriálů výsledkem uvolnění frustrace ze současné velmi přísné cenzury obsahu celovečerních filmů (obsah vysílaných filmů na televizních kanálech po desáté hodině večerní nepodléhá téměř žádné cenzuře) a tedy se opět vracíme do institucionálního rámce, nebo zda jde o obecnou tendenci s hlubšími, společensko-kulturními základy a pohybujeme se tedy v uměleckém formátu, který tedy pravděpodobně zdařile a rychle reflektuje společnost. Tato práce si klade za cíl především prozkoumat dramaturgii zvukové složky, pro úvod musí bohužel stačit krátké nastínění společných prvků „nových seriálů“ a jejich vymezení vůči ostatním fikčním televizním formátům na pokračování.

c. Produkce, distribuce

Přestože se ve své práci nemůžu kvůli rozsahu a tématu, zaměřenému na dramaturgii ve zvuku, věnovat dopodrobna pozadí amerického mediálního trhu, je nutno uvést, že byl tento vývoj na konci devadesátých let určující pro signifikantní kvantitativní i kvalitativní růst seriálové tvorby. Pro moji práci je tento vývoj důležité alespoň zachytit, protože v „novém seriálu“, který v konkrétních případech dosahuje kvalit artového filmu, je dbáno i na obrazovou a zvukovou složku, která by bez tohoto překotného vývoje pravděpodobně vůbec nedosahovala (v druhé polovině diplomové práce) popisovaných kvalit.

Zajímá mě tedy, jaké televize přišly na trh, nebo co se v jejich výrobních procesech změnilo, aby daly vzniknout novému formátu. Především to byl vznik nových kabelových televizí obecně, jejichž množství a rozmanitost dle žánrů a cílových skupin, byla v první polovině devadesátých let nepředstavitelná. *„Změny ve vysílání, nové systémy produkce a distribuce, ekonomická restrukturalizace na základě zvýšení hodnoty značek (brand equity) a diferenciaci trhu, a růst prominentní HBO, jejíž heslo „To není televize. To je HBO“ charakterizuje její kvalitu, definuje post-network éru konce devadesátých let.“*²⁵

HBO byl první kanál, který posunul styl vyprávění třeba jen na základě toho, že byl vždy placený z poplatků oddaných diváků a neobsahoval tedy žádné reklamy. Nemusel splňovat normy, které by si mohli diktovat inzerenti menší poptávkou po umístění reklamy – ve skutečnosti v druhé polovině devadesátých let vzniklo takové množství diverzifikovaných televizních kanálů („network tv“ a „multicable tv“), že poptávka inzerentů byla velmi roztroušená a nestále zaměřená. Spoustu nepohodlných témat vyřčených nepohodlnou formou, zobrazující násilí a obsahující vulgární jazyk - všechny problémy z tvůrčího hlediska odpadly a autoři se mohli věnovat co nejuvěřitelnějšímu podání jakýchkoli námětů. David Chase, jeden z hlavních tvůrců prvního inteligentního seriálu *The Sopranos* říká, že nemyslí vulgární jazyk ani násilí, co najednou mohl ve scénářích realizovat, „...ale vyprávění, invenci a opravdovou zábavu, která mohla překvapovat lidi.“²⁶ Odhodlanost vyprávět jinak při zanechání tvůrčí svobody bez dělání kompromisů se stala trademarkem televize HBO. Nejde ale mluvit o nahodilosti úspěchu HBO, za vším byl neustálý boj zpropagovat se a přežít na mediálním trhu s produktem (tv pořadem), který musí být zajímavým způsobem vyprodukován a prodán specifickým divákům. Bylo by zjednodušující říci, že úspěch této specifické kabelové televize a její průkopnictví ve formátu, diskutovaném touto prací, tkví

25 McCabe, J., Akass, K.: *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2007. str.17 (Scribd version), eISBN 978 0 85773 170 8

26 McCabe, J., Akass, K.: *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2007, str. 117 (Scribd version), eISBN 978 0 85773 170 8

pouze v absenci autocenzorství a s tím spojeným „zajímavějším“ a tedy více poptávaným obsahem.

Stručně bych osvětlil produkci televizního seriálu z pohledu výroby.

„Úzký vztah scénáristy a producenta je klíč, který produkuje jednohodinové drama (jeden díl seriálu – pozn.aut.). Nejdůležitější osobou při výrobě seriálu je showrunner; v Americe je téměř vždy tvůrcem nebo spolutvůrcem seriálu.“²⁷

To je úvod stati, která mluví o zákulisním procesu mající zčásti podíl na expanzi „nových seriálů“ a kterou v knize *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* napsal Peter Dunne, který pokračuje: *„Důvod, proč je americké drama jednoznačně vždy dobře uděláno, je tím, že scénárista je zároveň finálním arbitrem toho, co a jak se má natočit. To je nejdůležitější také z toho pohledu, že se musí neustále zachovávat kreativní kvalita a styl skrz několik sérií.“*

Jaký je tedy rozdíl mezi výkonným producentem (*executive producer*) a showrunnerem? Vypadá to, že nově vzniklá pozice showrunnera je téměř vždy podepsaná jako executive producer (dále EP), jehož pozice může být velmi rozdílná, pokud se jedná o film (vlastní některá autorská práva, financuje zčásti projekt, vyplácí tantiémy,...). V televizi však tato pozice obsahuje i kreativní práci, většinou její supervizi, dohled. Pokud je takových pozic v rámci jednoho pořadu – seriálu více, můžeme o jejich nadřazeném mluvit jako o showrunnerovi nebo operativním výkonném producentovi. Ten v sobě kombinuje tedy dohled nad financemi a dohlíží také (pokud ho přímo nevytváří) na tvůrčí proces – to znamená, že může být zároveň scénáristou, výkonným producentem a (to především) kreativním autorem – někým kdo je zodpovědný za umělecké ztvárnění, což by za normálních okolností byl ve filmovém prostředí režisér (někdy bývá showrunner i režisérem alespoň na několik epizod jako třeba Vince Gilligan z

²⁷ Dunne, P. Inside American Television Drama. In McCabe, J., Akass, K.: *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2007, str. 162 (Scribd version), eISBN 978 0 85773 170 8

Breaking Bad). V televizním prostředí je však režisér odpovědný *showrunnerovi*. Ten se zodpovídá *jedině televizní společnosti nebo produkční společnosti (pokud se nejedná o její vlastní produkci) za kreativní aspekty seriálu (v orig. „show“ tedy obecně pořadu, což má ale v češtině omezený význam)*. Dalo by se říct, že je to „šéf“ seriálu, který je zároveň jeho autorem.²⁸

Scott Collins, novinář *Los Angeles Times*, popisuje *showrunnery* a jejich roli jako „...*podivné hybridy nabubřelých umělců a nejtvrděších manažerů. Nejsou jen autoři, scénáristé, nejsou jen producenti. Najímají a vyhazují scénáristy a členy štábu, vyvíjejí dějové linky, píší scénáře, vybírají herce, hlídají rozpočty a řídí komunikaci mezi studiem a televizí. Je to jedna z nejnáročnějších a nejneobvyklejších prací v zábavním průmyslu. Showrunneři vytvářejí seriály a nyní mnohem více než kdysi, seriály jsou jediné na čem záleží...diváci se nekoukají na televizní kanály, ani je nezajímají. Koukají na seriály. A je jim jedno jak je dostanou.*“²⁹

Podobně jako HBO udělala revoluci v dramaturgii a produkci pořadů v televizním světě, minimálně stejně velikou revoluci udělala společnost Netflix v distribuci filmů a seriálů, která ale zásadním způsobem změnila mediální trh obecně. Společnost se profilovala chytrým nápadem od konce devadesátých let tak, že půjčovala DVD s různými filmy a televizními pořady doručovacím poštovním systémem bez jakýchkoliv poplatků navíc (půjčení DVD stálo 50 centů). V roce 2005 dokázala poslat do amerických domácností přes milion DVD denně. V roce 2007 započala revoluci většího rozsahu, když zavedla streaming - pouštění filmů na internetu (orig. „video on demand“). Na svém internetovém portálu shromažďovala filmové tituly různých společností, jen *Paramountu*, *Lionsgate*, a *Metro-Goldwyn-Mayer* zaplatila 200 milionů dolarů ročně za autorská práva, ale i tak se na předplatném loajální, divácké komunity (stejný model jako u HBO) vybralo dostatečné množství peněz, aby společnost bohatla a mohla si dovolit

28 Complications Ensee: The Crafty TV and Screenwriting Blog, poslední revize 24.8.2005 [cit. 2016-09-05], dostupné z: <<http://complicationsensue.blogspot.cz/2005/08/tentative-glossary.html>>

29 Channel Island: Showrunners run the show, *Los Angeles Times*, 23.11.2007, citace dostupná z <<https://en.wikipedia.org/wiki/Showrunner>>

vytvářet dokonce vlastní seriály. Jejich debut, který byl „odvysílán“ v roce 2013 se jmenoval *House of Cards*, a doteď patří dle (nejen mého názoru) k tomu nejlepšímu, co se v seriálové tvorbě dalo kdy vidět. Rozdíl v distribuci na obsahovém a behaviorálním základě je ten, že divák nemusí vidět jednu hodinu seriálu týdně (tedy jeden díl týdně), ale může se svobodně podívat na více dílů zároveň (jakéhokoliv seriálu). Další série *House of Cards* společnost nabídla v jeden okamžik (dle interních statistik Netflixu si celou sérii pustilo za víkend přes 15% předplatitelů!). To samozřejmě změnilo podobu seriálu; z narativního hlediska a to tím způsobem, že dějová linka se svými skrytými detaily nemusí být zpětně do takové míry vysvětlující a dramatické oblouky sérií i celých seriálů jsou absolutně posíleny, epizodičnost naopak téměř úplně mizí. Divák si prostě už nemusí pamatovat týden, co přesně se kde stalo, může se dívat na seriál několik hodin denně. CPO Neil Hunt vidí flexibilitu Netflixu také v tom, že „...*může žít seriál dokud nenajde své diváky, zatímco tradiční televizní kanály by jej zrušily okamžitě kdyby neukázal stabilní čísla sledovanosti.*“³⁰

Tradiční televizní stanice nechtějí riskovat miliony dolarů za seriály, aniž by viděly pilotní díl. Výroba jednoho dílu seriálu stojí v průměru 2 až 3 miliony dolarů, *House of Cards* stál něco přes 5 milionů dolarů. Kevin Spacey, herec který ztvárnil hlavní postavu seriálu a zároveň jeho výkonný producent ale upozornil, že v poměru k riskantnímu typu investic to bylo výhodné, a že v roce 2012 bylo vyrobeno pod společností Netflix 113 pilotů, z čehož 35 šlo do výroby a do „éteru“, ..což společnost stálo mezi 300 a 400 miliony dolarů, což udělalo v porovnání ze seriálu *House of Cards* velmi výhodný projekt.³¹ Už mezi lety 2005 a 2006 Netflix zdvojnásobil investice do vlastní výroby seriálů na 5 miliard. Takovým růstem se stěží může pochlubit jakýkoliv současný televizní nebo konkurenční internetový

30 Netflix: Netflix's long term view. Poslední revize 18.1.2017 [cit. 2017-09-08], dostupné z <<https://ir.netflix.com/long-term-view.cfm>>

31 Kevin Spacey urges TV channels to give control to viewers. Youtube.com dostupné z <https://www.youtube.com/watch?v=P0ukYf_xvgc>

kanál. Je otázka, zda současný nárůst kvality a produkce v tomto směru znamená, že výrok Neila Hunta, že „*takto bude vypadat televize v roce 2025*³²“, je pravdivý.

32 Netflix: Netflix's long term view. Poslední revize 18.1.2017 [cit. 2017-09-08], dostupné z <<https://ir.netflix.com/long-term-view.cfm>>

III. Seriál *Breaking Bad*

a. úvod, údaje a postavy

Rozhodl jsem se pro případovou studii diplomové práce zvolit jeden z nejlépe hodnocených seriálů poslední doby³³, seriál *Breaking Bad* (v českém překladu *Perníkový táta*) televizního kanálu AMC od producenta a showrunnera Vince Gilligana³⁴. Jeho pět sérií se odvysílalo během let 2008 až 2013 (poslední série byla rozdělena do dvou let). Výjimečnost tohoto díla spočívá ve veškerých kladech definic první kapitoly diplomové práce, například i v jednoduchém principu jiné narace, než na jaký byl divák dřívějšího způsobu vyprávění v seriálové tvorbě zvyklý. Postavy této série již nečekají na proměnu na základě „háčku“³⁵, díky kterému věčně čekají na rozuzlení (jako např. v populárním seriálu *The Friends*, kde 12 sérií divák čeká, až si dvě hlavní postavy Rachel a Ross řeknou své opětovné ano). Veškeré atributy „nového seriálu“ jsou zde dotažené do absolutního detailu. Motorem narace seriálu „*Breaking Bad*“³⁶ je postupná přeměna protagonisty, po celou dobu trvání pěti sérií seriálu, z postavy kladné na postavu zápornou (jak vyplývá z názvu). Je tedy posílen dramaturgický oblouk skrze všechny epizody i série, naopak je upozaděna epizodičnost, tedy vytváření ucelených příběhů v rámci jednoho dílu. Vince Gilligan obecně říká o svém scénáři, že je o „mezimomentech“, které tvoří celý příběh, ukazují postavy v procesu, je o „metamorfóze a metamorfóza v reálném životě je pomalá. Stejně

33 Zápís do Guinnessovy knihy rekordů v nejlepší hodnocení seriálu všech dob (99%) na metacritic.com

34 Tento seriál vzniknul po odmítnutí stanicemi HBO, TNT, Showtime, FX. zdroj: Bartimoro, Michael. Fox News: 10 Things Didn't Know About Breaking Bad. 27.9.2013 [cit 2017-09-08], dostupné z: <<http://www.foxnews.com/entertainment/2013/09/27/10-things-didnt-know-about-breaking-bad.html>>

35 Anglicky „hook“ jako základní scénáristický motiv, princip fixování diváka na nadcházející události například ve Weiland, K.M.: *Structuring Your Novel: Essential Keys for Writing an Outstanding Story*

36 „Breaking Bad“ je výraz používaný na jihozápadě USA, (kde se seriál natáčel) znamenající „sejít z cesty“ po zlomové události

jako rostou stalaktity, kouknete na ně, a nic tam není, přijdete za 100 let a vidíte růst.³⁷“

Hlavní zlomový bod (ve scénáristice tzv. *Plot Point One*) přichází hned v prvním dílu. Následující epizody jsou jen sérií dramatických uzlů - rozhodnutí, které vedou až k úplné sebedestrukci hlavní postavy a degradaci vztahů a osudů postav kolem ní.

Postavy – herci

Walter White.....*Bryan Cranston*

Skyler White.....*Anna Gunn*

Jesse Pinkman.....*Aaron Paul*

Hank Schrader.....*Dean Norris*

Marie Schrader.....*Betsy Brandt*

Walter White, Jr......*RJ Mitte*

Základní informace

režie.....*Michelle MacLaren (11 epizod)*

.....*Adam Bernstein (8 epizod)*

.....*Vince Gilligan (8 epizod)*

*produkce*³⁸.....*Melissa Bernstein (62 epizod)*

37 Sepinwall, Alan: *The Revolution Was Televised*. New York. Touchstone. 2012. str.87 (scrib verze eBook)

38 Co-executive producer/ producer/ co-producer... zdroj IMDB.com

..... *Vince Gilligan (62 epizod)*

..... *Mark Johnson (62 epizod)*

kamera..... *Michael Slovis (52 epizod)*

střih..... *Kelley Dixon (27 epizod)*

..... *Skip MacDonald (27 epizod)*

hudba..... *Dave Porter (62 epizod)*

zvuk..... *Kurt Nicholas Forshager³⁹ (62 epizod)*

..... *Darryl L. Frank⁴⁰ (42 epizod)*

..... *Jeffrey Perkins, Eric Justen⁴¹ (62 epizod)*

Technické informace⁴²

délka *45 min*

zvukový mix *Dolby Digital*

formát *16:9 HD, Video (HDTV)*
(35mm) Arricam LT, ST Cooke S4, Angenieux Optimo and
Canon Lenses

kamera *(35mm) Arriflex 435, Cooke S4 and Angenieux Optimo*
Lenses
Sound Devices Digital Audio Recorders 788T, 744T, 664

zvuková *Field Production Mixer, CL-WiFi Interface, vysílače*

technika *Lectrosonics UCR411 a mikroporty Sanken COS-11,*
polopušky Sanken CS-3, Sennheiser MKH 50

39 Supervising Sound Editor, hlavní zvukař, supervizor nad mixem a zvukem celého pořadu...zdroj IMDB.com

40 Production Sound Mixer, zvukový mistr na natáčení... zdroj IMDB.com

41 Sound re-recording Mixer, zvukový mixer... zdroj IMDB.com

42 Zdroj IMDB.com

b. děj a forma

Seriál „*Breaking Bad*“ vypráví příběh Walta Whitea, středoškolského učitele chemie, který se v základní dramatické situaci⁴³ dozví, že má rakovinu plic v pokročilém stádiu. Tento zlomový okamžik ho přesvědčí, že musí zaopatřit svou rodinu na celý život (který s ní pravděpodobně nestráví). Spojí se se svým bývalým studentem a zároveň bývalým dealerem a začne tajně produkovat metamfetamin⁴⁴. Díky jeho nezměrnému talentu a zkušenostem v chemii, které se mu nepodařilo nikdy doopravdy prodat, se stává nejlepším výrobcem této drogy. Z bázlivého a jemného charakteru se stává hrdým a úspěšným mužem. Problémy, rostoucí z dvojího života způsobeného jeho aktivitou tajenou před rodinou a skutečnou prací, vytváří hlavní dějovou linku a jsou nejvýznamějším hybatelem děje a tvůrcem napětí. Původní záměr (skončit s výrobou drog po zaopatření rodiny) se postupem času vytrácí a výroba drog se stává neoddělitelnou součástí „nového“ Walta. Čím déle a úspěšněji proniká do drogového světa, tím více se mění díky morálním kompromisům v zápornou postavu. Jeho prvotní svobodná volba, postupná proměna a kompromisy před sebou samým ovlivňují jeho blízké okolí, které (stejně jako on) začíná klesat po pomyslné sestupné spirále až do stavu čirého zoufalství. Vince Gilligan, tvůrce a showrunner seriálu během vývoje scénáře tvrdil, že byl překvapen, že diváci neustále podporují Walta, přesto, že se z něho postupem času stávalo monstrum. *„Podle mě je Breaking Bad televizní experiment. Historicky je televize o stabilitě. Je to o výstavbě postavy na jistém místě v čase, někdy po celá léta či desetiletí dopředu. Nikdo z nás nezůstává na místě, každou sekundu stárneme a je na tom něco příliš komfortního mít možnost hodnotit postavy, co nejsou v procesu tak, jak si je pamatujeme. Ale čas nestojí a já jsem si myslel, že bude zajímavé vytvořit televizní seriál, kde hlavním*

⁴³ „Základní dramatické situace“

⁴⁴ Anglicky „Meth“ či „Crystal“, americká verze českého „perníku“

středobodem bude změna – vidět dobrého člověka měnit se ve špatného. Zjistil jsem, že každou epizodou budou diváci ztrácet sympatie k našemu hlavnímu hrdinovi. Každý má svůj moment, kdy ztratí sympatie k Waltovi. To je ten experiment a ta věc, která ponechává seriál svěží a mě sympatický.⁴⁵

Seriál vznikl po sériích, které mají dvanáct dílů. Každá série i díl má samostatný dramaturgický oblouk (samozřejmě i celý seriál). V první sérii se Waltovo rodina dozvídá, že má rakovinu, a Walt se začíná léčit. Startuje svůj „tajný byznys“ s pomocí svého bývalého studenta Jesseho, který se stává jeho kolegou. Jeho švagr z protidrogové policejní jednotky zahajuje proti aktivitám neznámého výrobce vyšetřování. V druhé sérii se Walt začíná etablovat v drogových strukturách. Zbavuje se drogového bosse, aby nakonec oslovil a přijal místo u většího a vlivnějšího Guse Fringa, který je součástí obřího drogového kartelu. Naznačený konflikt mezi soukromým tajným a veřejným životem graduje a ústí ve Waltovo prozrazení ukryvané identity své manželce. Ve třetí sérii se objevuje dvojice nájemných vrahů, kteří se dostávají postupně stále blíže k Waltovi až nakonec zmrzačí jeho švagra. Vedle Walta se objeví jeho konkurent s vysokým stupněm znalostí chemie, který z něj dělá nahraditelného a nepotřebného. Náš hrdina se ho samozřejmě chladnokrevně zbaví, když donutí svého mladšího kolegu Jessieho, aby vraždu provedl on. Ve čtvrté sérii se v podzemí skrývající se a již téměř úplně osamělý Walt snaží zneškodnit Guse Fringa, svého chlebováře a zároveň vězně. Série končí „hookem“ v podobě prozrazení jeho identity i svému protidrogovému švagrovi. V poslední sérii dojde k tragickému vyústění v podobě smrti ústřední postavy i jeho švagra, zároveň s ním však i celé skupiny zločinců, jež Jessieho i Waltera využívala a zničila.

45 Sepinwall, Alan. The Revolution Was Televised. New York: Touchstone. 2012. str.97 (scribd edition ebook)

Seriál *Breaking Bad* předčil očekávání svého tvůrce Vince Gilligana. Vyhrál 16 Emmy, z toho devět pro herce a dvě za nejlepší seriálové drama. Projekt začal jako nadšenecké natáčení přesvědčených lidí. Poslední epizodu vidělo přes deset milionů diváků.

c. Výroba zvukové složky

Dle slov Chrise Portera, dvorního skladatele seriálu i hlavního supervizora zvuku Nicka Forshagera se postprodukce jednoho dílu seriálu musela odehrát během jediného týdne. Mohli bychom se tedy divit, že je zvuk zpracován vzhledem k omezenému času do takového detailu. Pod zvukovou postprodukcí je podepsáno okolo 50 lidí⁴⁶ Dle serveru *Variety*⁴⁷ je běžný rozpočet dílu amerického televizního seriálu nového formátu okolo 3 až 4 milionů dolarů, jeden díl seriálu „*Breaking Bad*“ stál v průměru přes 3 milionů dolarů. V časovém horizontu jednoho týdne se tedy na základě dostatku finančních prostředků může distribuovat práce a finance na postprodukcí hned mezi několik studií: jedno se věnuje dialogovému stemu, nahrávání postsynchronů, jiné se zaměří na nahrávání ruchů (foleys), jiné je edituje a vytváří sound design, jiné edituje hudbu, jiné studio celý díl seriálu se všemi zmíněnými elementy smíchá. Dle hlavního supervizora zvukové složky se v pracovním týmu, ve kterém nescházeli ani kreativní producenti včetně hlavního tvůrce a producenta Vince Gilligana, při tvorbě pilotního dílu vytvářela představa (s konkrétními návrhy zvuku) a zvukové pojetí celého seriálu, jednotlivých scén i postav. Po vytvoření konceptu pilotního dílu a jeho výrobě se zvuková dramaturgie seriálu zásadně neměnila. Nick Forshager k tomu říká: „*Prošli jsme každou jednotlivou scénou, každý zvuk, každý moment. Producent Vince Gilligan věděl přesně, jak mají všechny tyto elementy znít. Jakmile jsme vytvořili zvukovou*

⁴⁶ imdb.com (Internet Movie Database), Full Cast & Crew, 2013

⁴⁷ Variety.com, Netflix series spending revealed, Dave Wallenstein, 2013

paletu celého pořadu v pilotním dílu, bylo vše jednodušší.“⁴⁸ Spolupráce probíhala nadstandartním způsobem i mezi hudebním skladatelem a zvukovým studiem. Dave Porter ve své hudbě používal zvuky předmětů, které se objevily v dané epizodě a zahrály důležitou roli z hlediska příběhu. Pro každý díl například složil originální hudbu do titulkové sekvence, která v mnohých případech obsahovala právě tyto ruchy poslané ze zvukového studia (v příští kapitole se tomuto originálnímu postupu věnuji více).

⁴⁸ Berkovitz, Joe. Meth for your ears: Behind the signature sounds of “Breaking Bad”, 9.4. 2012 [cit. 2017-09-08], dostupné z <<https://www.fastcompany.com/1681539/meth-for-your-ears-behind-the-signature-sounds-of-breaking-bad>>

IV. Zvuková dramaturgie seriálu *Breaking Bad*

Zvuková složka seriálu „*Breaking Bad*“ je, myslím, nejen díky velmi funkčnímu použití sound designu a hudby velmi výrazná, dovoluji si říct, že ze všech současných seriálů, které jsem měl možnost vidět, je nejoriginálnější. Stejně jako jeho scénář, buduje zvukový design seriálu svůj přirozeně vypadající logický fikční svět citlivými ale o to zajímavějšími a funkčními řešeními.

Důvodem, proč jsem dosud zmiňoval termíny jako ku příkladu narace a vnitřní struktura seriálu, byl fakt, že zvuková složka filmu musí být neoddělitelnou součástí filmového stylu, který celou „nosnou kostru“ v podobě námětu a scénáře svým konkrétním estetickým způsobem přenáší na audiovizuální zážitek. Samozřejmě jsem si vědom dělení zvukové složky na 4 základní: tedy mluvené slovo, ruchy, atmosféry, hudbu⁴⁹. Pokusím se však toto dělení decentně upozadit, protože mým cílem je ukázat na konkrétních ukázkách, jak se *soundtrack* seriálu přizpůsobuje stylu, dramaturgii a formě vyprávění a v ten okamžik jsou často zastoupeny všechny složky, u nichž dochází k výraznému vzájemnému prolínání a záměně funkcí. Volím tedy dělení a pojmy, které jsou definovány spíše skladebnými dramaturgickými principy a celkovým zvukovým konceptem seriálu: subjektivní pojetí zvuku, filmové ticho, leitmotiv, gradace, kontrast. Poslední podkapitola je věnována hudbě, která má v tomto seriálu i v této krátké studii velmi zasloužené samostatné místo, díky jejímu zajímavému propojení se zvukem (ruchy, atmosférou) a dějem.

49 Bláha, Ivo. Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla. Praha: NAMU, 2006

a. subjektivní pojetí zvuku

Vzhledem k námětu seriálu, který je postaven na problematice výroby drog a smrtelné nemoci hlavního hrdiny, se nabízí pojetí zvukové složky, které pomáhá zobrazovat jiný, vnitřní stav hlavních postav. Nemusí se jednat vždy o stav pod vlivem drog nebo stav nemoci, jedná se spíše o vnitřní duševní stav hrdinů, kteří jsou v důsledku své práce nebo nemoci odstrčeni na vedlejší kolej. Subjektivní zvuk je používán tedy ve scénách, kdy chceme diváky více přiblížit k postavám a udělat z nich součást scény, tzn. že mix je ovlivněn vnímáním sledované postavy, například i ve vypjatých situacích, kdy se plně nesoustředí na všechny zvukové vjemy.

V ukázkách (*blok III*) se jedná o Waltovo omezené vnímání mluveného slova, jako důsledek psychického vypětí, Hankův posttraumatický šok z extrémních zážitků vyvěrajících z nebezpečného povolání (*blok IV – 1.scéna*), kde ve scéně ve výtahu kromě stylizovaného dechu a atmosféry na pomezí hudby dokonce slyšíme zvuk odpružení auta ze vzpomínky způsobující šok (tento zvuk jsme slyšeli 3 díly nazpět). Scéna s výbuchem (*blok IV – 2.scéna*) je zajímavá výrazným kontrastem mezi první částí, kde slyšíme narůstající plochu složenou z hudebních syntetických ploch a stylizovaných nereálných atmosfér (ve chvíli nalezení useknuté hlavy na želvě), a druhou částí po extrémní proměně zvukového prostředí po výbuchu, kdy slyšíme pouze vítr, jeho detailní dech, zefektované hlasy zraněných, a pomalu klesající a narůstající frekvenci v hudbě. Zvuk zde skvěle popisuje šok - omezené vnímání zvuku jak psychikou, tak fyzickým tlakem způsobeným výbuchem. Ve 3. scéně (*blok IV*) se Hank řítí do nemocnice, kde má být údajně těžce zraněná jeho žena. Vypjatá scéna je doprovázena pouze nenápadným hučivým zvukem, jedná se o typický audiovizuální kontrapunkt.

Funkcí tohoto zvuku je přiblížit se maximálnímu stresu, který Hank zrovna zažívá a omezení jeho vědomí pouze na nalezení své ženy. Sílcí zvuk telefonu, jakoby zpovzdálí scény je jen dokladem jeho psychické vyčerpanosti. Mikovo zaměření na svou vnučku v poslední ukázce (*blok V*) je zase charakterizováno zvukem houpačky. Přestože je již velmi daleko, neustále její vrzání slyšíme při telefonátu slabě, na konci však jako by zněla z bezprostřední blízkosti. Detailní pohled na Mika s doprovodným zvukem houpačky vyznívá jasně: nechce se s ní rozloučit, přestože musí. Tento nenápadný efekt posouvá scénu na mistrnou filmovou úroveň a to pouze na základě jediného zvuku. Ten byl použit i v doprovodné hudbě pod závěrečnými titulky.

Napětí je zásadní součástí či vyvolávaným pocitem u žánru thriller, se kterým seriál „*Breaking Bad*“ vedle dalších emocí „operuje“. Gradace je pak obecnou formou, která tento pocit zprostředkovává. Zasazení následujících scén do podkapitoly *subjektivní pojetí zvuku* je určeno výrazným „nerealisticky“ vyvedeným mixem, ve kterém některé zvukové prvky přehlušují ostatní (v daný moment, který velmi naznačuje umělecký záměr i necvičenému uchu). Dalo by se také obecně říci, že Seriál „*Breaking Bad*“ je specifický v používání zvuku tím, že si vystačí s minimálními prostředky pro dosažení velké efektivity ve vyvolávání správných emocí.

V první ukázce (*blok VI*) se napětí vyvolá pouhým zesilováním intenzity zvuku vrtačky, funguje zde také jako spojovací prvek celé scény.

V druhé ukázce (*blok VI*) je gradujícím prvkem, ztvárňujícím očekávání a stres hlavního protagonisty – Hanka, zvuk alarmu, který se spustí zneškodněním prvního protivníka. Tento rytmický opakující se zvuk dodává celé scéně jednotu, místy téměř úplně mizí, nejen kvůli perspektivě obrazu, ale i perspektivě psychického stavu Hanka. Když se Hank musí soustředit na nabití náboje, je

slyšet pouze hudební gradující plocha (skvěle se hodící k vypjatému vnitřnímu stavu), přestože leží celou dobu na stejném místě a zvuk by měl být tedy slyšet se stejnou intenzitou. Propojení reálného ruchu, sounddesignu a hudby je v této scéně opravdovým zážitkem a vypovídá nejvíc o promyšleném dramaturgickém postupu, kdo, co a jakým způsobem je ve scéně zrovna důležitý.

Ve třetí ukázce (*blok VI*) vidíme zraněného protivníka z minulé ukázky ležícího na nemocničním lůžku. Slyšíme pouhé pípání přístroje dle tempa jeho srdečního tepu, které se v momentě očního kontaktu s Waltem Whitem zrychlí, zaregistrujeme chrastivý nediegetický zvuk (leitmotiv vázaný na postavu), přidává se další přístroj, který začne pískat. Zvuk, který narůstá přidáním zlověstně znějící hudby, rytmického pípání přístroje a plácání rukou beznohého člověka o zem přenáší na diváka směs hrůzy a děsu.

Ve čtvrté ukázce (*blok VI*) se gradace odehrává především v nediegetické hudbě připomínající spíše rezonující hluk. Zajímavý vývoj zvukové složky je dán jejím dvojitým vrcholem. První se odehraje ve chvíli, kdy se Walter rozkřičí na svou manželku slovy „*Where is the money?!*“. Hluková plocha utichá, slyšíme pouze pomalý rytmus připomínající velmi pomalý tep srdce, který napomáhá vystavět pocit napětí. Okamžik Walterova přechodu z pláče v smích rozehraje tuto zvukovou plochu znovu, nyní bez náznaku rytmu. K úplné gradaci dochází na konci scény, kdy se kamera vzdaluje směrem ke stropu. Myslím, že jde o jednu z nejlepších ukázek výtečně funkční dramaturgie zvukové složky v rámci jedné scény celého seriálu.

Subjektivní zvuk je efektivní i efektní způsob, jakým si v rámci práce se zvukem hrát úspěšně na režiséra a scénáristu. Vnitřní pocity postavy vyjdou na povrch, dovídáme se o postavě víc, než co nám prozrazuje obraz, víc než to, co nám může sdělit skrze dialogy. Tím, že se v „novém“ seriálu vše otáčí okolo vyprávění

a v tomto konkrétním případě okolo proměny hlavní postavy, dostává i tento podprahový napovídající motiv svou nezaměnitelně silnou roli.

b. Intimita mluvených scén – filmové ticho

Je mi to zajímavé, když drama, žánrově se nacházející mezi thrillerem a westernem, využívá velmi detailní, nepřiliš vrstvený zvuk, který v divákovi vyvolá spíše pocit intimity než akce. To je jedním z hlavních, avšak na první pohled nepřiliš výrazných, konceptů zvukového pojetí seriálu - vyprázdnění a tiché vyznění důležitých dramatických scén. Je to opět projev subjektivního pojetí zvuku, které kopíruje fakt, že v zásadních rozhovorech mezi blízkými lidmi v domácím prostředí se člověk soustředí maximálně na hlas a informaci, kterou nese – formu a obsah. Hlas herců je velmi detailní, dodává pocit bezprostřední blízkosti a jeho realističnost z pohledu perspektivy kamery je upozaděna. V těchto scénách nezní téměř žádné ruchy, než které vydávají samotní protagonisté: zvuky oblečení, dech, chůze. Sám Nick Forshager (supervizor zvukové postprodukce) k tomu dodává: *„nedíváme se přiliš na svět kolem nás, zajímá nás, co se děje v prostoru mezi dvěma postavami. Takže když máte scénu v Saulově kanceláři, nebo u večerního stolu, vše je o intimním zvuku, který ji vytváří. Jde o gesto ruky, zavržení židle. Herci do toho samozřejmě vnášejí spoustu věcí, ale jakmile vneseme do scény natočené ruchy, cítíte se být v prostoru scény, můžete na vlastní kůži cítit, jak emoce proudí napříč prostorem, z velké části právě kvůli zvuku, který je opravdu „malý“ a detailní.“*⁵⁰ Hlavní zvukař filmu⁵¹ dále v rozhovoru pro server *Fastcocreate* říká, že *„když se podíváme na jiné seriály jako Hra o trůny nebo Boardwalk Empire, jsou velmi bohaté na zvukové atmosféry s koňmi, meči, auty, kdežto náš seriál je velmi spleť. Strávíme spoustu času tím, že*

50 Berkovitz, Joe. Meth for your ears: Behind the signature sounds of "Breaking Bad", 9.4. 2012 [cit. 2017-09-08], dostupné z <<https://www.fastcompany.com/1681539/meth-for-your-ears-behind-the-signature-sounds-of-breaking-bad>>

51 Anglicky „Supervising Sound Editor“

hledáme pro věci správný detail, a když se vše spojí, diváci na to velmi slyší. Když máme dělat velkou přestřelku, nebo honičku v autech, to jsou scény, se kterými nemáme mnoho práce, ale jsou to ty intimní reálné momenty, pro které je velmi těžké najít správný zvuk“.

V sérii ukázek (*blok I*) předkládám nejzásadnější scény, z dramaturgického hlediska zlomové body, které jsou velmi subtilní co se týče zvuku. Jedná se o filmové ticho, kde kromě hlasu slyšíme pouze dech, vrzání židlí, doteky rukou. V první scéně se Walt přiznává svým příbuzným, že má rakovinu. Přestože sedí u bazénu v exteriéru, nemáme pocit, že bychom byli na předměstí města. Neslyšíme, až na velmi jemný vítr, že bychom byli v reálném prostředí. V druhé scéně téhož bloku se v rodinném kruhu hlavní postavy řeší, jestli má Walt začít s léčbou. Až na tikání domácích hodin, které i tak je velmi potichu, slyšíme jen dech, zavržení sedací soupravy a velmi detailní hlasy herců. Scéna působí velmi silně, velmi promyšleně a intimně právě díky detailu, který je ve zvuku téměř hmatatelný. Ve třetí scéně skvěle zafunguje kontrast mezi dramatickou vypjatou scénou náhlého odchodu Walta a velmi intimní zповědí, která tento čin vysvětluje. Kromě hlasu a dechu postav slyšíme pouze velmi slabou atmosféru ptáků z exteriéru.

Výrazným projevem kreativní spolupráce střihu obrazu a vystavení zvukové skladby filmu je použití mluveného slova mimo obraz, které má funkci komentáře obrazu, ale je ve významovém rozporu se zobrazovanou skutečností. Jde o audiovizuální kontrapunkt, který podtrhuje kontrast dvojího života hlavní postavy. Manipulativní taktiky této postavy se velmi funkčním způsobem přenáší přímo na diváka. V ukázkách (*blok II*) jsou první dvě scény řešeny jako přesah dialogu do jiné scény, kde se kontaktní reálný zvuk funkčně přemění střihem na komentář k ilustrativnímu obrazu. V poslední scéně sledujeme Hanka, který si ve flashbacku vytvořeným hlavně zvukem, uvědomí pravou identitu svého švagra. Čte si náhodou na záchodě věnování jeho švagrovi v knize psané rukopisem jednoho mrtvého dealera. Zvuk je zde funkčně použit jako subjektivní, zní uvnitř hlavy

Hanka, následný střih v obrazu, který nám vizualizuje tuto vzpomínku, dosud zprostředkovanou jen zvukem, ze subjektivního zvuku vytvoří pouze předsazený zvuk. Mistrovsky se tak interpretuje psychologický princip, kdy si text nejdříve představíme ve zvuku, že jsme ho „někde slyšeli“ a teprve následně si vzpomeneme na prostředí, kde jsme ho slyšeli. Technicky vzato se ze zdánlivého nesynchronního zvuku stává zvuk synchronní až ve chvíli, kdy vidíme Hanka ve vzpomínce, do té doby si nemůžeme být jisti, zda se obraz váže ke zvuku, či se jedná jen o komentář k obrazu.

c. leitmotiv jako stavební prvek seriálu

Jestliže je princip leitmotivu ve filmu obecně velmi používaný, v seriálové tvorbě je přímo nutný. Dramaturgie seriálu, jehož vysílání probíhá například 4 roky, musí být vystavěna tak, aby se stále připomínaly postavy a motivy z minulých dílů a sérií, nejen kvůli zapamatovatelnosti a divácké srozumitelnosti, ale i kontinuitě filmového stylu. V „*Breaking Bad*“ se leitmotivy ve zvukové dramaturgii přímo inspiroují opakovanými motivy ve scénáři. Každá dvanáctidílná série seriálu má svůj leitmotiv, který upozorňuje diváka na hlavní zápletku série. V druhé sérii se objevuje na začátku téměř každého dílu estetizovaná sekvence záběrů z budoucnosti (flashforward), která v detailu naznačuje důsledky nehody, o které zatím jako diváci nic nevíme. Až na konci série se dozvíme, že šlo o kolizi dopravních letadel. Ve třetí sérii jsou leitmotivem stylizované scény dvojice nájemných vrahů z Mexika, synovců legendárního bosse kartelu, kteří se snaží zlikvidovat ústřední postavu, a tvoří jakousi vedlejší avšak osudovou dějovou linku série. Ve čtvrté sérii je opakovaným motivem snaha hlavní dvojice postav zlikvidovat svého šéfa. Ve zvuku jsou obecně tyto repetitivní motivy doprovázeny výrazným zvukem na pomezí hudby a stylizované atmosféry. V ukázkách (*blok*

VIII) leitmotivu třetí série si všimneme chrastícího zvuku, který předznamenává a definuje přítomnost dvojice záporných hrdinů. To vlastně znamená, že má funkci jak zvuku *blížící se hrozby*⁵² používaný hlavně v hororech, tak zároveň leitmotivu postavy. Vzhledem k tomu, že se dvojice mexických zabijáků nedorozumívá slovy, je tento charakteristický zvuk o to víc důležitý, může v extrémnější interpretaci dělat z dvojice ještě větší monstra, než jakými jsou. Ve čtvrté ukázce (*blok VIII*) se k jejich domu blíží policista. Celá scéna je žánrově vystavěna jako „čistý“ horor, jak obrazově, tak především zvukově: začíná „duchařským“ přechodem postavy blízko objektivu doprovázeným typicky stylizovaným hučivým zvukem. Následuje budování napětí pomocí zvuku rytmických zvonků, ptáků, větru. V momentě, kdy slyšíme proletět mouchu, se scéna změní a graduje pomocí výše zmíněného typického chrastícího zvuku (na pomezí hudby a upraveného ruchu) a rostoucí atmosféry bzučících much, které implikují (samozřejmě) po vteřině nalezenou mrtvolu. Poslední třetina skvěle vystavěné scény je zvukově tvořena „naším“ chrastivým zvukem (ve vlnách zesilující), stylizovanou atmosférou, začínající ve chvíli nalezení mrtvoly, velmi silně asociující horor a atmosféru tvořenou ze zmíněných zvonků. Narůstající, stylizovanou atmosféru přeruší na chvíli moment, kdy má policista pocit převahy. V tu chvíli slyšíme pouze zvonky ve větru. Navráťivší se hororová atmosféra však tento omyl vyvrátí a my sledujeme jeho budoucího vraha (hororově zabíraného v neostrosti) i s vražedným nástrojem.

V ukázkách (*blok IX*) zase ucítíme přítomnost jednotného dramaturgického vzorce na principu gradace zvuku. V každé z těchto opakovaných leitmotivických scén se někdo ze dvou hlavních hrdinů snaží zabít svého nadřízeného Guse Fringa. S blížící se vraždou se zároveň stupňuje napětí ve zvuku, tvořené stylizovanou atmosférou na pomezí hudby. V nečekanou chvíli se tato zesilující zvuková plocha

52 Originálně *Audio Threat Cue*, Sipos T.M.: *Horror Film Aesthetics: Creating the Visual Language of Fear*. Jefferson, Macfarland and Company Publishers, 2010, s. 4013 (Kindle)

přeruší. Tento kontrast vytvořený zvukem zvýrazňuje bod zlomu v krátkém dramatickém oblouku scény i celé série. V první ukázce je takto zdůrazněn omyl hlavní postavy, že cíl útoku je někdo jiný. V druhé ukázce je zvukový kontrast podpořen zazvoněním telefonu a náhlým koncem hudebního motivu a vyjadřuje již určitou marnost snahy hlavní postavy (Walta) o zabití nevyzpytatelného šéfa. Ve třetí ukázce se sílí proud zvukové plochy symbolizující napětí a nervozitu z páchaného činu (vlození ricinového jedu z cigarety do kávovaru) „zpřetrhne“ hlasem spolupracovníka Mika, který symbolizuje to nejlepší na spolupráci s nenáviděným Gusem Fringem. Zvrat zde tedy působí psychologicky jako vysvobození ze špatného svědomí ze zákeřných úmyslů nebo jako odpoutání se z vlivu již nebezpečného Walta Whita. Tato poslední část bloku je zajímavá i stylizací ruchů (například dopadajících kapek), která je stupňována napětím, jedná se tedy i o subjektivní pojetí zvuků.

d. kontrast vs. plynulý přechod

Nejvýraznějším kontrastem budovaným v rámci seriálu je, myslím, zdůraznění rozdílných prostředí tajného a oficiálního života Waltera Whita. Tyto dva světy na sebe naráží celý seriál pomocí důmyslného střihu. Jejich spojení se v některých případech děje za pomoci zvuku. V první ukázce (*blok VII*) se jedná o ostrý střih jak v obraze tak ve zvuku. Walter se svěřuje Hankovi a lživě mu radí, aby se probral ze svého šoku z boje proti narkomafii, je to téměř jediný intimní moment mezi těmito dvěma postavami. Zvýrazněný kontrast domácí intimity a lidskosti a naopak vypočítavosti a lži na straně druhé je dán „nárazem“ zvuku počítačky peněz, který překvapivě přijde se záběrem celku nikoliv detailu.

Další z ukázek (*blok VII*) se řídí opačným principem. Zvuk zde formálně vytváří spojovací prvek plynulým přechodem, aby významově vytvořil paradoxně větší

kontrast. Blízkost zvuku vrtačky a vysavače je vtipným spojením, které ovšem ukazuje na propastně odlišnou pozici manželů Whiteových. Jeden je uzavřen sám ve své smrtelné nemoci a doma ukrývá svou současnou identitu pod podlahou domu (přeneseně myšleno), zatímco druhý svou pravou identitou žije spokojeně právě v práci. Zvuk, který je podobný oběma prostředím, jakoby implikoval hořkost reálné situace navenek spokojenější manželce a nutí jí se následně svěřit svému úlisnému vedoucímu (do ukázky se tato část s vedoucím nedostala, není z hlediska zvukové dramaturgie důležitá).

Poslední třetí ukázka (*blok VII*) se nezdá být významovým kontrastem, ani zvukovým. Sledujeme a slyšíme televizi se známou scénou z filmu *Scarface*, finální přestřelkou kde osamocený mafiánský boss zemře během přestřelky s policií. Střihem na detail manželky Walta (jejíž výraz vzbuzuje obavy a morální apel) se dostáváme opět k čtečce peněz. Zajímavé je (v kontrastu s první ukázkou) jak ostrý střih je zde doplněn velmi pomalou prolínačkou ve zvuku. Plynulý zvukový přechod vyzdvihuje logicky významové spojení špinavých peněz a blížící se smrti.

e. hudba z ruchů

Seriál „*Breaking Bad*“ je zajímavý z hlediska použití hudby tím, že ji používá velmi decentně. Statisticky použije na díl o 10 až 15 minut hudby méně než v běžných seriálech⁵³. To souvisí s celkovou koncepcí zvuku seriálu, který se, jak jsem již zmínil dříve, snaží vyvolat pocit intimity. Zásadní scény velkých rozhodnutí hlavních postav nejsou nikdy doprovázeny hudbou, což je, myslím, oproti zavedenému stylu běžných amerických seriálů velmi osvěžující přístup (řekl bych, možná odvážně, velmi evropský způsob práce s hudbou). Zároveň její charakter

⁵³ Berkovitz, Joe. Meth for your ears: Behind the signature sounds of “Breaking Bad”, 9.4. 2012 [cit. 2017-09-08], dostupné z <<https://www.fastcompany.com/1681539/meth-for-your-ears-behind-the-signature-sounds-of-breaking-bad>>

neodpovídá klasické západní symfonické filmové hudbě (např. *Nového Hollywoodu*). Její autor použil spoustu analogových syntezátorů, nalezených i vlastnoručně nahraných zvuků, etnických nástrojů a elektrických kytar, zvuků které pak značně upravil pomocí softwarových efektů přímo v ProTools či externích procesorových jednotkách. Může tedy v některých případech připomínat spíše zvukovou atmosféru doplněnou efektovanými ruchy. Její přítomnost se nedá vždy snadno identifikovat laickým uchem což je naprosto v souladu s vysokou úrovní její funkčnosti.

Obohacujícím hudebním leitmotivem je zvýraznění charakterů postav pomocí specifických nástrojů. Zatímco Walter White (ústřední postava) je někdy doprovázena japonským koto (např. Když si nandává klobouk, který symbolizuje jeho skrytou identitu), k Mexickým zabijákům hraje reprodukce aztécké válečné flétny a k postavě Guse Fringa andská flétna quena.

Jak jsem již zmínil na konci minulé kapitoly, Dave Porter, hudební skladatel celého seriálu velmi intenzivně spolupracoval se zvukovým studiem a snažil se používat jím zaslané ruchy, které zahrály v každém díle jako zvuky rytmických nástrojů, doprovázející hudební téma. Vytvořil tak v některých případech hudbu připomínající spíše stylizovanou atmosféru. Ve videoukázce „*hudba z ruchů*“ (*blok X*) slyšíme rytmické zvuky kapek v garáži švagra Hanka, který si vaří domácí ležák v improvizovaných podmínkách. Stejný motiv pak uslyšíme v pojízdné laboratoři Walta a jeho kolegy (zvuk zde plní funkci podprahového spojení dvou odlišných světů). Výraznější využití ruchů v hudbě je pak slyšet v jedné z nejbrilantnějších scén série. V ukázce (*blok XI*) slyšíme zvuk otevírajícího se kufru, který se pak rytmicky opakuje v modulované verzi. Reálné ruchy se tak skvěle, řekl bych nenásilnou formou, propojují s hudebním motivem, a efektivněji zvyšují napětí.

Nejvýraznější je tento, myslím, originální postup v závěrečné titulkové hudbě, která logicky dovršuje dramaturgicky oblouk, jakoby se jednalo o shrnutí každého dílu. V ukázkách (*blok XII*) příkládám konkrétní využití v hudbě: zvuk houpačky (na které se naposledy houpala vnučka jednoho z protagonistů), zvonek (kterým komunikuje dřívější boss kartelu), respirátor (na který je odkázán jeden z přeživších mexických vrahů).

Poslední ze zmiňovaných postupů, který není v dnešní době nijak výjimečný, avšak velmi účinný a naprosto nutný zmínit, je používání audiovizuálního kontrastu. V prvních dvou ukázkách (*blok XIII*) jsou typické příklady použití nediegetické hudby, které z jinak nepříliš pozitivní scény dělají velmi zábavnou až groteskní záležitost, v druhých dvou ukázkách se projevuje opačný efekt, kdy v obraze nevidíme nic negativního, avšak hudba nás přiměje dívat se na celou scénu ze subjektivního a negativního pohledu hlavních hrdinů. Poslední ukázka (*blok XII*) je mimo jiné velmi zajímavá tím, že zde není použit kromě hudby žádný jiný zvuk (!) a poměrně rychlý střih je doplněn velmi pomalou nedynamickou průvodní hudbou, nejedná se tedy jen o významový, ale i o jakýsi formální kontrast.

V. Závěr

Seriál je v současné době silícím formátem s rozšířeným polem distribučních kanálů, které jsou čím dál tím více využívány a způsoby, jakými diváka oslovit se stále rozšiřují. Zvuková složka seriálu (či filmu jako média obecně) je jeho samozřejmě nedílnou, a myslím, že stále výraznější, součástí se zjevně širokou paletou dramaturgických postupů, podporující funkční zobrazení děje. Napětí, smutek, dojetí a další emotivní reakce lze nejspíše vyvolat právě s její pomocí.

Přestože se jedná o komerční formát, v posledních letech prošel, myslím, výraznou proměnou směrem k vyšší kvalitě, která je patrná ve škále používaných nástrojů i jejich estetice a míře kreativity. Jsem přesvědčený, že důraz na kvalitu a kreativitu se vyplácí i finančně v podobě vyšší sledovanosti u obecně náročnějších diváckých komunit. Proto se například i zvýšené investice do zvukové postprodukce ve výsledku vyplácí. Probíhají díky nim postupy práce, které byly dosud viděny pouze ve filmovém průmyslu. Celkově lepší výsledek je pak reflektován cílovou skupinou náročnějších diváků. Ti jsou čím dál vnímavější a sečtější, co se filmové řeči týče a také, což je podle mého názoru, neméně zásadní, disponují dnes dostupnější technologií umožňující přehrávat kvalitnější video i zvuk.

Pokusil jsem se proto zmapovat, jak se nový způsob vyprávění a výroby odráží v pojetí zvuku na příkladu seriálu *Breaking Bad*, který těží právě z konzistentnosti dějových a charakterových linií scénáře, a z kreativního dohledu showrunnera, jako esenciálního předpokladu pro zachování stylu po celou dobu seriálu. Právě kvůli poctivému kreativnímu dohledu i nad zvukovou složkou se z hlediska

dramaturgie zvukové složky jedná o výjimečný počín. Jsem přesvědčen, že kreativita a důslednost, se kterou byla zvuková dramaturgie vybudována, musela být podporována z vyšší instance showrunnera Vince Gilligana v komunikaci s hlavním supervizujícím zvukovým editorem. Jedině institucionální změna televizních procesů výroby pak mohla být předpokladem pro vytvoření originálního audiovizuálního zážitku. Můj osobní názor je, že i bez takových změn se nemůže výrazněji projevit kvalitativní změna v českém prostředí.

VI. a. Seznam Literatury, prameny

Bláha, Ivo: Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla, Praha:

Nakladatelství AMU, 2006

Horton, Andrew: Writing the character centered screenplay. 2nd edition:

Berkeley: University of California Press, 1999, Kindle edition

McCabe Janet, Akass, Kim. Quality TV: Contemporary American

Television and Beyond. New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2007

Sepinwall Alan: The Revolution Was Televised. New York: Touchstone, 2012

Sipos, Thomas.M.: Horror Film Aesthetics: Creating the Visual Language of Fear. Jefferson: Macfarland and Company Publishers, 2010

Thompson, Kristin. Storytelling in Film and Television, Cambridge: Harvard University Press, 2003.

Fasttcreate.com, Meth for your ears: Behind the signature sounds of "Breaking Bad", Joe Berkovitz, 4.9.2012

Variety.com, Netflix series spending revealed, Dave Wallenstein, 8.4.2013

Wired.com, How Breaking Bad Composer Scores Cliffhangers, Drug Lords and Heisenberg's Hat, Angela Watercutter, 9.1.2012

Cockeyedcaravan.blogspot.com, Rulebook Casefile: The Demands of Genre on "Breaking Bad", Matt Bird, 10.10.2012

b. Seznam videoukázek

blok č.I - intimita

s01e04 7:00	Walt přiznává, že má rakovinu
s01e05 26:04	rodinné sezení, zvuk hodin, dech
s04e12 1:40	Walt sděluje své ženě, že je čas doplatit na jeho činy

blok č.II – zajímavé použití mluveného slova mimo obraz

s01e06 9:00	Walt popisuje jak tráví volný čas, kontrast k opravdové činnosti
s01e04 2:00	Hank popisuje na oddělení nového neznámého kuchaře
s05e08 45:58	Hank v hlavě odhaluje Walta jakožto pachatele

blok č.III-V - subjektivní pojetí zvuku

III.	s01e01 18:00	Waltův duševní stav
	s02e01 11:20	Walt po první potyčce s drogovým „bossem“ Tucem nevnímá hlas své ženy, přepíná televizi
IV.	s02e05 10:40	Hankův psychický stav, předtucha maléru a trauma z přestřelky

	s02e07 35:57	Hank a výbuch
	s03e06 40:13	Hank v nemocnici
V.	s05e07 36:12	scéna s houpačkou

blok č. VI – napětí, gradace

	s02e06 40:20	vrtačka funguje jako znervózňující, gradující a spojující zvuk
	s03e07 konec	prolínání reálného zvuku a sounddesignu (spojující prvek alarm), gradace
	s03e08 25:26	vrah v nemocnici, gradované pípání respirátoru
	s04e11 43:14	Walter White zjišťuje, že peníze na jeho záchranu byly použity pro milence jeho ženy

blok č. VII – kontrast vs přechod

	S02e08 14:10	intimní scéna mezi Waltem a Hankem, zavřeným doma po psychickém šoku, následující stříh na počítání peněz z drog
	s02e10 33:30	plynulý přechod, zvuk vrtačky → vysavač v kanceláři jeho ženy
	s05e03 38:30	zvuk kulometu → čtečka peněz

blok č. VIII-IX - leitmotiv 3. a 4. série

VIII.	s03e01	začátek	první seznámení se zápornými hrdiny
	s03e02	40:40	jdou navštívit Walta
	s03e03	3:30	usekávají mačetou hlavu
		19:15	půjčují si automobil
	s03e06	1:38	setkávají se s policií
IX.	s04e02	20:15	pokus o zabití Guse, končí omylem
		30:30	pokus o zabití Guse, končí mobilem
	s04e07	26:00	pokus o zabití Guse
	s04e09	24:00	pokus o zabití Guse /ostřelovač
	s04e12	42:20	pokus o zabití Guse /výbuch auta
	s04e13	35:14	zabití Guse (hudba z ruchů)

blok č. X-XII hudba z ruchů

X	s02e05	18:00, 21:23	hudební atmosféra ze zvuků kapek
XI	s03e07	43:41	hudba ze zvuku otevírání kufru
XII	s05e07, s02e02, s03e08		titulková hudba využívající ruchy ze stejného dílu

blok č.XIII hudba - kontrapunkt

s03e06 40:15	bourání
s05e08 17:00	vraždy vězňů
s04e03 21:20	jessie a jeho vnitřní stav
s05e06 začátek	ničení důkazů po vraždě