

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

Bakalářská práce

**Neoformalistická analýza filmu Tiché  
doteky (2019)**

Kateřina Kvapilová

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Neoformalistická analýza filmu Tiché doteky* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....  
podpis

### *Poděkování*

*Děkuji svému vedoucí práce Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za odborné vedení práce, jeho trpělivost, cenné rady a připomínky. Rovněž bych také ráda poděkovala za pomoc při hledání potřebné literatury a velmi rychlou zpětnou vazbu.*

## Obsah

1	ÚVOD .....	6
1.1	Struktura práce.....	8
2	TEORETICKO – METODOLOGICKÁ ČÁST .....	9
2.1	Neoformalistický přístup a jeho základní pojmy a nástroje .....	10
2.1.1	Ozvláštňení a dominanta.....	12
2.1.2	Význam a prostředek.....	13
2.1.3	Funkce a motivace.....	14
2.1.4	Fabule a syžet .....	15
2.1.5	Rozsah a hloubka informací.....	16
2.1.6	Komplikovaná forma .....	16
2.1.7	Odkládání a stupňovitá konstrukce.....	17
2.1.8	Postavy .....	18
2.2	Modus narací podle Davida Bordwella.....	18
2.2.1	Klasická narace .....	18
2.2.2	Umělecká narace .....	19
2.2.3	Historicko-materialistická narace.....	20
2.2.4	Parametrická narace.....	21
3	KONTEXT FILMU .....	22
3.1	Psychologická a filosofická východiska.....	22
3.2	Produkční mechanismy .....	25
3.2.1	Hledání hereckých představitelů.....	27
3.3	Audiovizuální odkazy .....	28
3.4	Distribuční mechanismy .....	30
3.5	Kritická reflexe a přijetí v tisku .....	31
3.6	Shrnutí .....	32
4	ANALYTICKÁ ČÁST.....	33
4.1	Naratologická analýza .....	33
4.1.1	Narativ a narace .....	33
4.1.1.1	Segmentace syžetu.....	33
4.1.1.2	Syžet a fabule.....	38
4.1.1.3	Hloubka informací .....	40
4.1.1.4	Sebeuvědomělost narace .....	40
4.1.1.5	Postavy .....	40
4.1.1.6	Shrnutí .....	41

4.2	Analýza módu narace .....	42
4.2.1	Určení módu narace podle Davida Bordwella.....	42
4.3	Stylistická analýza.....	44
4.3.1	Mizanscéna.....	44
4.3.1.1	Prostředí.....	44
4.3.1.2	Barvy a kostýmy.....	46
4.3.1.3	Rekvizity.....	51
4.3.1.4	Inscenování.....	51
4.3.1.5	Shrnutí .....	53
4.3.2	Kamera a střih.....	54
4.3.2.1	Velikost rámování.....	54
4.3.2.2	Vzorce pohyblivého rámování.....	57
4.3.2.3	Časové vztahy mezi záběry.....	58
4.3.2.4	Shrnutí .....	59
4.3.3	Zvuk .....	59
4.3.3.1	Hudba .....	59
4.3.3.2	Ruchy .....	60
4.3.3.3	Mluvené slovo .....	60
4.3.3.4	Shrnutí .....	61
5	DOMINANTA.....	62
6	ZÁVĚR .....	64
	SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY.....	66
	Prameny .....	66
	Literatura .....	66
	Seznam použitých obrázků.....	70

# 1 ÚVOD

Předmětem bakalářské práce je neoformalistická analýza snímku *Tiché doteky* od režiséra Michaela Hogenauera. Film je režisérův debut z roku 2019, unikátní především pro svou mezinárodní česko – lotyšsko – nizozemskou koprodukcí, natočen byl převážně v Rize.<sup>1</sup> Většina herců, kromě hlavní role v podání Elišky Křenkové, jsou nizozemské národnosti. Hogenauer na filmu spolupracoval s nizozemským kameramanem Greggem Telussym, jehož práci můžeme sledovat ve filmech jako *Den, kdy se můj táta proměnil v keř* (2016), *Between 10 and 12* (2014), *Under the Weight of Clouds* (2012). Dále se Telussy podílel na mnoho dokumentárních a krátkometrážních snímcích jako *Paul Kingsnorth, a recovering environmentalist* (2018, dokumentární), *Home Suit Home* (2015, krátkometrážní), *Gips*<sup>2</sup> (2015, krátkometrážní). Zevrubněji se jeho práci v oblasti kamery budu věnovat v kapitole celkového kontextu filmu. Svým citem pro estetiku má snímek možnost přilákat příznivce filmů z řad festivalového artu. Film měl premiéru v červenci 2019 v Karlových Varech, „*kde si po prvních projekcích na festivalu vysloužil reakce vstřícné i jednoznačně odmítavé.*“<sup>3</sup> Na festivalu v Miláně byl však diváckou porotou zvolen jako *Best Feature film* a na mezinárodním festivale v Cairo obdržel třetí cenu – *The Bronz Pyramid Award for Best First or Second Work.*<sup>4</sup>

Původní název filmu byl *Venku* (*Outside*). Film vypráví příběh o české mladé dívce Míše, která začíná pracovat v zahraničí jako au pair. Rodina, kde má na několik následujících měsíců zůstat, je velmi dobře zabezpečena. Sídlí v luxusní vile na předměstí, kde všechny domy vypadají velmi podobně. Prostředí se zdá být až chladně sterilní, stejně jako vytrvale nehostinné počasí. Dívka se musí starat o desetiletého Sebastiana, který zpočátku o hlídání nejeví žádný zájem. Kromě toho rodina automaticky změní její jméno na Mia, což musí Míša akceptovat. Začínají se také opakovaně objevovat podivná pravidla a řády ze strany rodičů. Míša se pod tlakem těmto pravidlům přizpůsobuje a začíná systematicky opouštět morálku. To vše na úkor

---

<sup>1</sup> *Tiché doteky* [online]. NFA: Internetový portál Národního filmového archivu o českém filmu, 2018 [cit. 2020-11-21]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/402002/tiche-doteky>

<sup>2</sup> Gregg Telussa [online]. Internet Movie Database: Imdb. [cit. 2020-11-21]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm1682133/>

<sup>3</sup> SVOBODA, Martin. Svět, o který se můžeme pořezat: *Tiché doteky*. Cinepur: Časopis pro moderní cinefily. Sdružení přátel Cinepuru, 2019, 28(125), 1. ISSN 9 771213 516008 09.

<sup>4</sup> A Certain Kind of Silence was awarded in Cairo [online]. Czech film center, 2019 [cit. 2020-11-21]. Dostupné z: <https://www.filmcenter.cz/en/news/1629-a-certain-kind-of-silence-was-awarded-in-cairo>

normálního vztahu se svěřeným dítětem. Později se ukáže, že rodina je součástí sekty, která tyto výchovné metody a manipulace podporuje. Míša je tak najednou schopna vyjádřit svoji lásku pravidelným násilím a pod tlakem komunity si ho možná i obhájit.

Tiché doteky jsou anglicky mluvený film, drama přesahující do žánru thrilleru. Ústředním tématem je soustavná manipulace a opuštění morálních hodnot v rámci náboženského společenství, fanatismu. „*Od prvních okamžiků navazují Tiché doteky s divákem dialog, z něž nejde uniknout – nejde být pasivním svědkem bez účasti a zájmu.*“<sup>5</sup>

Detailnější reflexi tohoto filmu se zatím nikdo nevěnoval, proto bych ráda udělala jeho detailnější rozbor. Cílem práce je provést neoformalistickou analýzu, která se věnuje jak narativu, tak stylu, který je v tomto snímku velmi výrazný. Analýza se soustředí na dvě hlavní části, narativní (kde vyzdvihují policejní vsuvky v podobě flashforwards, které se podílejí na hloubce a míře informací syžetu) a stylovou složku, tvořenou prací mizanscény, kamery, střihu a zvuku. Budu se věnovat detailněji tomu, jakým způsobem tvůrci koncepčně pracují s prostorem a vybranými aspekty, jež se podílejí na estetice a minimalismu snímku. V analytické části také představím svou hypotézu o dominanci kamery a mizanscény. Konkrétněji pro mne bude stěžejní práce s velikostmi rámování, se statickou kamerou a s funkcemi ojedinelých pohyblivých rámu. Z hlediska zamlčování řady informací, motivací a identit postav, věnuji zvlášť kapitole určení konceptu narace, podle čtyř narativních módů Davida Bordwella. Moje zkoumání se týká konkrétně toho, zda vyprávění odpovídá módu umělecké narace. Úkolem práce je identifikovat dominantu snímku, které prostředky a funkce vstupují do popředí. Na rozboru několika vybraných scén a záběrů pak tyto prostředky budu demonstrovat.

Práce se metodologicky opírá o neoformalistický přístup Davida Bordwella a Kristin Thompson, rozpracovaný v knize *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*<sup>6</sup> a eseji od Kristin Thompsonové: *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup mnoho metod*<sup>7</sup>. Dále práce využívá publikace *Narration in the Fiction Film*<sup>8</sup> (David Bordwell) pro určení narativního

---

<sup>5</sup> SVOBODA, Martin. Svět, o který se můžeme pořezat: Tiché doteky. Cinepur: Časopis pro moderní cinefily. Sdružení přátel Cinepuru, 2019, 28(125), 1. ISSN 9 771213 516008 09

<sup>6</sup> BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. Umění filmu. Akademie múzických umění, 2011 ISBN: 978-80-7331-217-6

<sup>7</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. Illuminace, 1998, roč. 10, č. 1, s. 5-36.

<sup>8</sup> BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. ISBN0-299-10170-3

módu ve snímku. V rámci kapitoly o distribučních a produkčních mechanismech a kontextu vzniku snímku čerpám z rozhovorů s Michaelem Hogenauerem. Například *Director Michal Hogenauer on A Certain Kind of Silence, a “cult” film with a difference*<sup>9</sup> nebo webové stránky The Czech film Center: *A Certain Kind of Silence was awarded in Cairo*<sup>10</sup>.

## 1.1 Struktura práce

Práce je členěna do několika hlavních kapitol, které zkoumají narativní a stylistickou složku snímku. Podkapitoly se pak detailně věnují narativním a stylistickým prostředkům a jejich kategoriím. Nejprve začínám s celkovým kontextem filmu, psychologickými a filosofickými východisky, jež byly základem výzkumu a přípravy před vznikem filmu. Důležité je také zmínit lotyšsko – nizozemskou koprodukcí, hledání vhodného štábu a přijetí v tisku. Poté se v analytické části prvně věnuji naratologické analýze. Předmětem této kapitoly je analýza narativu, vztah syžetu a fabule, rozsah a hloubka informací, v neposlední řadě se věnuji postavám, které analyzuji v kontextu jejich nejasných vlastností, motivací, opakování jistých rutinních akcí a každodenních zvyků, které postavy vykonávají. Druhou polovinu práce tvoří analýza stylistických prostředků. V části mizanscény je zkoumáno prostředí, barvy, kostýmy a rekvizity. Především paleta chladných barev a její sladění, kostýmů s prostředím, nese významnou roli. Kamera Gregga Telussyho je vnímána z hlediska její časté statičnosti, velikostí rámců, úhlů pohledu a jejich významů, neposledně ojedinělých vzorců pohyblivého rámování. Následně se věnuji zvuku. Kromě mluveného slova je kladen důraz na ruchy a práci s tichem. Závěr analytické části rozebírá a identifikuje narativní mód snímku podle naratologické teorie Davida Bordwella.

---

<sup>9</sup> WILLOUGHBY, Ian. Director Michal Hogenauer on A Certain Kind of Silence, a “cult” film with a difference. [online]. Czech Radio: Radio Prague International, 2020 [cit. 2020-11-21]. Dostupné z: <https://english.radio.cz/director-michal-hogenauer-a-certain-kind-silence-a-cult-film-a-difference-8111400>

<sup>10</sup> A Certain Kind of Silence was awarded in Cairo [online]. Czech film center, 2019 [cit. 2020-11-21]. Dostupné z: <https://www.filmcenter.cz/en/news/1629-a-certain-kind-of-silence-was-awarded-in-cairo>



## 2 TEORETICKO – METODOLOGICKÁ ČÁST

Základní publikací zabývající se konceptem neoformalistického přístupu je kniha od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* a esej Kristin Thompsonové, *Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod*, přeložená z originálu do češtiny v rámci odborného časopisu, *Illuminace*. Tato kniha a studie mi poslouží kromě základního terminologického hlediska k porozumění formální a stylové složky. Především jako nástroj k analýze narace, určení jednotlivých stylových prvků a k identifikaci dominanty a ozvláštňení snímku. Pro využití mé práce budu čerpat z částí eseje, kde Thompsonová popisuje, co by mělo být hlavním cílem analýzy, jak se neoformalistický přístup diferencuje od ostatních, a kde se zabývá základy analýzy narativního filmu a hledání dominanty.

Poslední výchozí bod mé práce bude zaměřen na naratologické teorie Davida Bordwella, v *Narration in the fiction Film*, zkoumající základní narativní módy. Tyto módy Bordwell rozlišuje podle rozsahu a hloubky informací, úrovně komunikativnosti, sebe uvědomělé narace a kauzality. Vzhledem k nejasným motivacím postav a zamlčování řady otázek, které vyvolává narace snímku, budu zkoumat, zda se nejedná o jeden ze čtyř narativních módu, konkrétně uměleckou naraci. Posléze v rámci analýzy filmu provedu rozbor narace a přiřadím její určité znaky a vodítka k modu.

Hypotézou mojí práce kromě výskytu prvků umělecké narace je předpoklad o dominantní práci s kamerou a mizanscénou. Statická kamera propojuje jak stylistickou, tak narativní rovinu, v podobě znepokojivě klidného plynutí příběhu. Podrobněji se budu věnovat stylovým prvkům – snímání prostředí, barvám kostýmům, rekvizitám, velikosti rámování a jeho pohyblivým vzorcům.

Následující teoreticko – metodologická část upřesní výběr zmiňovaných kategorií potřebných k analýze snímku a stanoví konkrétní analytický postup.

## 2.1 Neoformalistický přístup a jeho základní pojmy a nástroje

„Neoformalismus je směr, jež nalézá své kořeny v ruském formalismu a pražském strukturalismu, ale i v uvažování Andre Bazina, Gerarda Genetta, Tzvetana Todorova či v teoriích Rolanda Barthesa z 60. a 70. let.“<sup>11</sup> Zatímco teorie předchozích let, stavěné na analytických metodách, často odvozených z literární vědy, psychologie, filozofie či lingvistiky, byly aplikovány přímo na film, který se zdál být vhodný pro předvedení dané metody, tento koncept vychází z opačného konce, tedy od samotného textu.<sup>12</sup> Neoformalistická analýza má schopnost přicházet s teoretickými otázkami, svojí dostatečnou flexibilitou je pak schopná na výsledky těchto otázek reagovat a zahrnovat je do sebe. Má v sobě také zabudovanou potřebu neustálého sebezpochybnování a tím i proměňování se. Tato zabudovaná potřeba modifikace implikuje dvousměrnou interakci mezi teorií a kritikou. Neoformalismus jako přístup nabízí řadu přibližných předpokladů o tom, jak jsou umělecká díla vystavěna a jakým způsobem vyvolávají reakci obecnosti. Avšak nepředepisuje, jak jsou tyto předpoklady vtěleny do jednotlivých filmů.<sup>13</sup> Základní předpoklady mohou být spíše užity ke zkonstruování metody speciálně vhodné pro problémy nastolené jednotlivým filmem. Metody studia formy se pak mohou lišit v závislosti na tématu, materiálu a způsobu, jakým je kladena otázka. Neoformalistická filmová kritika, tím, že přepokládá celkový přístup, který zahrnuje modifikaci či úplnou změnu metody pro každou novou analýzu, se vyhýbá jednoduchému sebezpotvrzování metody skrz vybraný film.<sup>14</sup> K analyzování je tak nutné přistoupit komplexněji, přístup se postupně konkretizuje, kritik nepřichází s již předem danými premisami. Přístup by měl vytríbit otázky týkající se díla, které jsou nejužitečnější a nejzajímavější. Cílem je v každém novém díle objevit jeho zajímavost a podnětnost.<sup>15</sup>

Dle neoformalistů je umění kulturně determinované, relativní ale také rozmanité. Tvrdí, že všechny kultury měly umění a všechny uznávaly estetické jako zvláštní sféru. Neoformalistický přístup pak usiluje o vysvětlení této sféry a jejího vztahu ke světu. Počítá s aktivním divákem, který v díle aktivně hledá podněty a reaguje na ně diváckými schopnostmi pomocí získaných zkušeností z jiných uměleckých děl a všedního života. V rámci vysvětlení díla je pro teoretiky

---

<sup>11</sup> SVATOŇOVÁ, Kateřina. Neoformalismus a textová analýza: Metodologický rozcestník KFS [online]. In: . [cit. 2020-11-28]. Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/Neoformalismus.pdf>

<sup>12</sup> Tamtéž.

<sup>13</sup> THOMPSON, K. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*10, 1998, č. 1, s. 5-36. ISSN:0862-397X

<sup>14</sup> Tamtéž, s.6

<sup>15</sup> THOMPSON, s.8

také užitečné znát, jak na něj lidé reagují v reálném, historickém kontextu.<sup>16</sup> Na porozumění historickému kontextu neoformalistická analýza přímo závisí. „*Film nemůžeme nikdy brát jako abstraktní objekt mimo kontext historie.*“<sup>17</sup> Koncept analyzování v rámci historického kontextu pak závisí na odchylkách a normách, podobnostech a odlišnostech s filmy např. ze stejného období.<sup>18</sup> Klíčovým prvkem je také pozadí (každodenní svět, ostatní umělecká díla, praktické účely filmu), které dodává neoformalistické analýze historický základ. Určitá pozadí (např. historické, sociální, etnografické) jsou v konkrétním období historického kontextu relevantnější než jiná. <sup>19</sup>Pozadí umožňuje také zkoumat, jak dochází k ozvláštňování. Ozvláštňování závisí na historickém kontextu: prostředky, které jsou možná nové a ozvláštňující, se opakovaným používáním zautomatizují a ztrácejí na účinku. Takový příklad Thompsonová uvádí *Bonnie a Clyde*, kdy užití násilí v tomto filmu vyvolalo v tehdejší době ohromnou kontroverzi, později se však stalo běžným prostředkem a jeho užití se v novém prostředí spíše zautomatizovalo. <sup>20</sup> K termínu ozvláštňování se v této kapitole ještě vrátím, avšak je nutné dodat, že právě vyhýbání se automatizování, vysvětluje, proč se umělecká díla mění ke vztahu ke svému historickému kontextu a proč je možno dosahovat ozvláštňování mnoha způsoby. Originální díla buď silně ozvláštňují realitu nebo ozvláštňují konvence stanovené předešlými uměleckými díly – nebo kombinují obojí.<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> THOMPSON, s. 10

<sup>17</sup> Tamtéž, s.18

<sup>18</sup> Tamtéž, s.19

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 21

<sup>20</sup> Tamtéž.

<sup>21</sup> Tamtéž, s.11

Umění je, dle neoformalistů, vyčleněnou stránkou našeho všedního světa, ve kterém užíváme svoji percepci pro praktické cíle. Umělecká díla nás naopak směřují do ne- praktické interakce hravého typu. Mají schopnost regenerovat naše vnímání a další duševní procesy, protože pro nás nemají žádné bezprostřední praktické implikace.<sup>22</sup> Umění pak může tím, že regeneruje naše vnímání a myšlení, působit jako mentální cvičení, podobně jako sport procvičuje naše tělo. Umělecká díla dosahují oněch regeneračních obnovných účinků prostřednictvím estetické hry, nazvanou ruskými formalisty jako ozvláštnění.<sup>23</sup> Tento termín poprvé definoval Viktor Šklovský ve své eseji Umění jako metoda. Technika umění podle něj spočívá v ozvlášťování věcí, v komplikování forem, prodlužování a komplikování naší percepcce. Umění tak ozvlášťuje naše navyklé vnímání každodenního světa, jiných uměleckých zdrojů, bere si z nich materiál a transformuje jej. Dochází k transformaci nám známé reality, zasazení povědomých obrazů, předmětů a situací do nového kontextu, neobvyklých formálních vzorců, což nám umožňuje únik z automatizace.<sup>24</sup> Transformace se tak stává základním ustavujícím momentem umění, jež odpoutává člověka od každodennosti a automatizace.<sup>25</sup> Ozvláštnění je tedy obecným neoformalistickým termínem pro základní účel umění v našem životě. Podle neoformalistů je ozvláštnění spíše součástí účinku díla než strukturou.<sup>26</sup> Jak již bylo dříve zmíněno, umělci ve snaze vyhnout se automatizaci, buď silně ozvlášťují realitu, transformují konvence z předešlých děl nebo kombinují obojí. Zároveň se tento přístup stává dalším argumentem proti nemožnému teoretickému uvažování v předem daných, pevně ohraničených premisách a strukturách. Pro určení specifické formy ozvláštnění užívá neoformalistický kritik konceptu dominanty, nalezení dominanty se pro něj stává základem vyprávění, východiskem analýzy.<sup>27</sup> Dominanta je pak základním organizačním, formálním principem celého díla. Prostupuje celým textem a je schopna upozadit nebo naopak upřednostnit určité prostředky, které pak zaujímají vedoucí úlohu. Pokud dokážeme najít strukturu funkcí, které jsou společné všem prostředkům, můžeme předpokládat, že tato struktura tvoří dominantu nebo se k ní těsně vztahuje.

---

<sup>22</sup> THOMPSON, s.9

<sup>23</sup> Tamtéž, s.12

<sup>24</sup> Tamtéž.

<sup>25</sup> SVATOŇOVÁ, Kateřina. Neoformalismus a textová analýza: Metodologický rozcestník KFS [online]. In: . [cit. 2020-11-28]. Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/Neoformalismus.pdf>

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> THOMPSON, s.36

Dominanta ovládá dílo, jejím prostřednictvím se k sobě vztahují stylistické, narativní a tématické roviny.<sup>28</sup>

## ■ Význam a prostředek

Podle Thompsonové „*umělec buduje dílo mimo jiné z významů*“<sup>29</sup> a rozlišuje základní čtyři roviny těchto významů. Tyto roviny jsou pak vnímány jako systém klíčů k denotacím a konotacím díla. Je to referenční význam (vztahující se přímo k věci, kterou představuje, rozeznávání jejích identit), explicitní (předkládá názor, několikrát se přímo objeví ve filmu).<sup>30</sup> Tyto významy chápeme podle své předchozí zkušenosti s uměleckým dílem a světem, jsou předkládány v daném díle. Můžeme je také řadit pod denotaci. Implicitní význam (není doložen přímo, divák si k němu musí najít cestu skrz vlastní interpretaci) a symptomatický (ukazuje dílo nevědomě, reflexe společenských tendencí nebo ztvárnění duševního stavu velkých skupin lidí), může vést k symptomatické interpretaci. Poslední dvě jmenované roviny významů radíme spíše pod konotaci, která si žádá rozumění přes interpretaci.<sup>31</sup> Všechny tyto významy mohou přispět k ozvláštňujícím účinkům filmu. Je však obtížné najít nové myšlenky, a proto většina významů patří již mezi existující, umělci tak používají dosavadní ideje a prostřednictvím ozvláštění dosahují toho, že vypadají nově.<sup>32</sup> Významy však podle Thompsonové neexistují jen proto, aby byly samy ozvláštěnovány, ale mohou pomoci ke ozvláštění jiných prvků. Mohou ospravedlnovat vkládání stylistických prvků, které se tak stávají předmětem zájmu.<sup>33</sup> Význam se stává prostředkem, jednoduchým prvkem či strukturou, která hraje v uměleckém díle zásadní roli. Může to být například pohyb kamery, rámcová povídka, opakované slovo, kostým, téma, apod.<sup>34</sup> Struktura prostředků se pak jeví jako organizovaná nejen proto, že vyjadřuje význam, ale také proto, že vytváří ozvláštění. Dané prostředky můžeme analyzovat pomocí použití konceptů funkce a motivace.<sup>35</sup>

---

<sup>28</sup> THOMPSON, s.36

<sup>29</sup> Tamtéž, s.30

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 12

<sup>31</sup> Tamtéž.

<sup>32</sup> Tamtéž, s.13

<sup>33</sup> Tamtéž.

<sup>34</sup> Tamtéž, s.14

<sup>35</sup> Tamtéž.

Pomocí konceptů motivace a funkce, jak již bylo výše zmíněno, můžeme analyzovat prostředky ve filmu. Funkci definoval ve svém textu Jurij Tyňanov, jako vzájemný vztah každého prvku literárního díla se všemi ostatními prvky v tomto díle a s celým literárním systémem.<sup>36</sup> Je to cíl, kterému slouží všechny přítomné prostředky. Funkce je rozhodující pro pochopení jedinečných kvalit konkrétního uměleckého díla, protože mnohá umělecká díla mohou užívat stejného prostředku, funkce tohoto prostředku však může být v každém díle jiná. Každý daný prostředek pak slouží různým funkcím podle kontextu díla a hlavním úkolem analytika je najít funkce prostředku v rámci daného kontextu. Funkce mají také tendenci historicky přetrvávat déle než jednotlivé prostředky. Pro analytika je důležitější funkce prostředku v určitém kontextu než prostředek jako takový.<sup>37</sup> Motivace je jinými slovy důvod pro přítomnost prostředku v díle, kde vzápětí nabývá své funkce. Motivace také funguje jako interakce mezi strukturami díla a aktivitou diváka, Thompsonová dále uvádí základní čtyři typy motivací<sup>38</sup>: kompoziční motivace „ospravedlňuje zahrnutí jakéhokoli prostředku, který je nezbytný pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času“<sup>39</sup>, nejčastější užití na začátku příběhu, podstrčení nějaké informace, kterou budeme potřebovat později), realistická motivace (díky níž nabývá umělecké dílo hodnoty, obracíme se k pojmům z reálného světa), transtextuální motivace (odkazuje na konvence jiných uměleckých děl, často závisí na umělecké gramotnosti – zda je divák schopen pochopit odkaz, spojit ho s dílem a porozumět důvodu jeho přítomnosti) a umělecká motivace (nejobtížněji definovatelný typ, jejím smyslem je dostat do popředí formu) je přítomna signifikantně tehdy, když jsou ostatní tři typy motivace potlačeny, může existovat nezávisle sama, ale ostatní tři typy motivací nemohou nikdy nezávisle existovat na ní.<sup>40</sup> Pokud jsou umělecké vzorce neustále stavěny do popředí a soutěží o pozornost s narativními funkcemi, prostředky, výsledkem je parametrická forma. V takových filmech se pak budou určité prostředky jako barvy, pohyby kamery, zvukové motivy opakovat a variovat v celé formě díla, tyto prostředky se totiž stávají parametry. Mohou také přispívat k významu narace, například vytvářením paralel či kontrastů. Silným případem umělecké motivace je pak odhalování prostředku.<sup>41</sup> Umělecká motivace zde staví do popředí formální funkce daného prostředku či

---

<sup>36</sup> THOMPSON, s.14

<sup>37</sup> Tamtéž, s.15 - 17

<sup>38</sup> Tamtéž, s.15

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 16

<sup>40</sup> Tamtéž, s.17

<sup>41</sup> Tamtéž, s.18

struktury. Některá díla však činí z obnažování prostředků ústřední strukturu. Závěrem tedy přítomnost formálních prostředků může být motivována jedním z typů motivací, slouží k rozmanitým funkcím, může až ozvláštňovat struktury samotného díla.<sup>42</sup>

## Fabule a syžet

Termíny fabule a syžet byly poprvé vymezeny ruskými formalisty a neoformalističtí kritici je dále přejímají. Základem vyprávění je rozlišování mezi těmito dvěma termíny. Thompsonová popisuje ve své eseji syžet jako: „*v podstatě strukturovaný soubor všech kauzálních událostí, jak je vidíme a slyšíme prezentovat se ve filmu samotném.*“<sup>43</sup> Kromě toho, že obsahuje události, které jsou ve filmu jednoznačně uvedeny, může ale obsahovat i materiál, který není součástí diegése, například úvodní titulky a hudbu. Tento přidaný nediegetický materiál se může objevit kdekoliv, nejen během titulků.<sup>44</sup> Syžetem předkládané události ve filmu však nemusí být nutně představené chronologicky, například flashbacky, vyprávění nějaké postavy. Úkolem diváka pak je mentální přeskupení těchto událostí do chronologického pořadí. Tato mentální konstrukce do chronologického, kauzálně propojeného materiálu se nazývá fabule. Ta v sobě obsahuje soubor událostí explicitně uvedených nebo vyvozených divákem.<sup>45</sup> Rozdíl mezi fabulí a syžetem ovlivňuje všechny tři aspekty vyprávění: kauzalitu, čas a prostor.<sup>46</sup> Kromě toho odlišnost mezi nimi (například u komplikovanějších forem narativních filmů) analytikovi umožňuje zabývat se jedním z nejsilnějších prostředků ozvláštňování.

---

<sup>42</sup> THOMPSON, s.18

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 32

<sup>44</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Praha: Akademie múzických umění, 2011. s. 114. ISBN: 978-80-7331-217-6.

<sup>45</sup> Tamtéž, s.113

<sup>46</sup> Tamtéž, s.114

Davida Bordwella uvádí, že pro analýzu jakéhokoli vyprávění mohou být užity tři základní vlastnosti<sup>47</sup>: *informovanost*, která je souhrnem fabulačních informací, zprostředkovaných pomocí vyprávění, doplněné o pohled do nitra postav v rozdílném rozsahu a hloubce. Dále *vědomí sebe sama*, aspekt vyprávění, které si „uvědomuje“, že je zde přítomno pro informování diváka a zahrnuje veškeré prvky, jež komentují metody vyprávění (voice -over, pohled do kamery, komunikace s diváky) a narušují „neviditelnost“ vypravěče. Třetí vlastností je *komunikativnost*, která obsahuje míru zprostředkování a zatajování informací ve vyprávění, méně komunikativní narace vede k zatajení určitých informací jako jednání postav.<sup>48</sup> Zde můžeme zmínit, že i když je narace velmi omezená, (představuje hledisko jedné postavy), může být velmi komunikativní, vševědoucí narace naopak nemusí divákovi některé informace poskytnout.<sup>49</sup>

Informovanost vyprávění, jak již bylo řečeno je charakterizována především *rozsahem* fabulačních informací, ke kterým má vyprávění přístup. V rozsahu vědění můžeme zmínit omezenou naraci, předkládají se nám informace, které ví pouze jedna či málo postav a tím se nám zatajují ostatní informace. Je také dále charakterizována svojí *hloubkou* – mírou, v jakém nám poskytuje přístup k duševním stavům postav, je závislá na míře subjektivity a objektivitě v naraci. *Rozsah a hloubka* vyprávění jsou tedy nezávislé proměnné, film nám může předkládat velké množství objektivních informací, aniž by nám řekl něco víc o reakcích postav na událost.<sup>50</sup>

## Komplikovaná forma

Termín komplikovaná forma a odkládání příběhu jsou dva základní pojmy, které se pojí na naši percepci uměleckého díla. Jelikož takové struktury prostupují uměleckými díly, budou mít v různých filmech odlišnou formu, tudíž se také budou měnit i metody k jejich analýze.

<sup>47</sup> BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1985, 370 s. ISBN 0299101746

<sup>48</sup> SVATOŇOVÁ, Kateřina. *Neoformalismus a textová analýza: Metodologický rozcestník KFS* [online]. In: . [cit. 2020-11-28]. Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/Neoformalismus.pdf>

<sup>49</sup> BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1985, ISBN 0299101746, s. 62

<sup>50</sup> THOMPSON



<sup>51</sup>Komplikovaná forma je tvořena souborem prostředků a jejich vazeb, jež se snaží ztěžovat vnímání, chápání (konstrukci fabule). Za komplikovanou formu můžeme označit například nechronologické vyprávění, mísení několika narativů či velké užívání elips. Thompsonová uvádí také příklady jako minimalizace prostorové orientace ve filmu THX-1138, užití stejných hereček v Buñuelově Tajemném předmětu touhy a proplétání čtyř příběhů v Griffithově Intoleranci.<sup>52</sup>

### Odkládání a stupňovitá konstrukce

Jedním z nejběžnějších typů komplikované formy je odkládání, události mohou být prezentovány více či méně zhuštěným způsobem, expanze také povede ke zdržení. Nejdůležitější soubor prostředků je pak ten, jehož funkce zajišťuje oddálení závěru až do chvíle, jež odpovídá celkovému rozvrhu.<sup>53</sup> Kromě nejkratších narativních filmů budou mít pravděpodobně všechna díla nějaké zdržovací struktury. Souhrnný vzorec těchto odkladů se pak nazývá stupňovitou konstrukcí. Jedná se o úseky děje, kde odbočení a zdržení odklánějí od jeho přímého směru, odbočení od hlavní dějové linky. Divák zde může rozeznat takzvané závazné motivy, jsou pro celek vyprávění nezbytné, vedou nás směrem k jeho konci.<sup>54</sup> Závazné motivy jsou klíčové, nemohou být vypuštěny na rozdíl od volných motivů, jiným názvem odbočky. Ty pozdržují závěr, váží se k tématům volně vážící se akce, která by mohla být pozměněna, vypuštěna nebo nahrazena, aniž by se tím změnila základní kauzální linie.<sup>55</sup> Tato zdržení se mohou divákovi zdát zjevná prostřednictvím umělecké motivace, volné motivy se mohou jevit stejně důležité jako motivy závazné.<sup>56</sup> Uvědomění si těchto principů je pak jednou z možností, jak odhalit záměr autora i vjem diváka.

---

<sup>51</sup> Tamtéž, s.31

<sup>52</sup> SVATOŇOVÁ, Kateřina. Neoformalismus a textová analýza: Metodologický rozcestník KFS [online]. In: . [cit. 2020-11-28]. Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/Neoformalismus.pdf>

<sup>53</sup> THOMPSON, s. 31

<sup>54</sup> Tamtéž, s.32

<sup>55</sup> Tamtéž.

<sup>56</sup> Tamtéž.

Postavy jsou hlavními hybateli a nositeli kauzálních událostí ve vyprávění. Neoformalisté však k postavám nepřístupují jako k živým bytostem, ale jako ke kolekci sémů, charakteristických rysů.<sup>57</sup> Pojem sémy definoval Roland Barthes, označuje tak prostředky, které charakterizují postavy ve vyprávění. Jelikož postavy nejsou vnímány jako lidé, spíše jako směs vlastností, analyzujeme je jako všechny ostatní prostředky a soubory prostředků, z hlediska jejich funkcí v díle jako celku.<sup>58</sup> V psychologicky orientovaném vyprávění pro ně můžeme najít různé funkce jako prostředek pro poskytování nebo zadržování informací, vytváření paralel, začlenění barev a tvarů, které se podílejí na kompozici záběru, pohyb postavy motivující jízdu kamery a další. Postavy nám sice pomohou připadat jako skuteční lidé, (mohou být představeny do značné hloubky), ale za tímto dojmem můžeme nalézt právě soubor specifických prostředků tvořících postavu.<sup>59</sup>

## 2.2 Modus narací podle Davida Bordwella

David Bordwell definuje narativní mód jako historicky vymezený soubor norem narativní konstrukce a porozumění. Jednotlivé módy se liší podle schémat a jejich uskupení, rovněž rozdílným typem hypotéz, které si divák utváří a podle nichž se mění principy narativní výstavby. Podstatné je rozlišování mezi různými druhy módů narace. V knize *Narration in the Fiction Film* Bordwell uvádí celkem čtyři typy těchto módů vyprávění. Jedná se o klasickou naraci, uměleckou naraci, historicko – materialistickou naraci a parametrickou naraci.<sup>60</sup>

### Klasická narace

Klasickou naraci Bordwell přiřazuje jako typickou pro klasickou hollywoodskou kinematografii, neboť právě v této studiové éře získal svoji propracovanou podobu. Vyskytuje se zde narace založená na časové a kauzální návaznosti. Příčina a následek předpokládají změnu, pokud by postavy netoužily, aby se stav věcí na konci vyprávění lišil od začátku, žádná

---

<sup>57</sup> Tamtéž.

<sup>58</sup> THOMPSON, s.34

<sup>59</sup> Tamtéž.

<sup>60</sup> BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1985, 370 s. ISBN 0299101746

změna by nenastala. <sup>61</sup> Akce se vyvíjí zejména podle jednotlivých postav jako jejich hybatelů. Příčinami děje sice mohou být například přírodní jevy (záplavy, zemětřesení) nebo společenské (instituce, války, ekonomické krize), ale vyprávění se především soustředí na postavy – osobní psychologické příčiny (jejich rozhodnutí, volby a vlastnosti postav)<sup>62</sup>. Hlavní hrdina, jehož chování je psychologicky motivováno, se snaží dosáhnout jasného cíle, který je doprovázen problémy a překážkami. Napětí ve filmu je často dosaženo pomocí termínu deadline, časově ohraničené nutnosti k vyřešení nebo selhání v dané překážce. Cíle postavy jsou vždy snadno identifikovatelné, avšak není podstatné, zda postava dosáhne úspěchu v jejich dosažení.<sup>63</sup> V příběhu obvykle existují dvě hlavní linie akce. S první linií je protagonista seznámen od začátku, její zaměření spočívá ve vyřešení nějakého problému, na ní se pak napojuje druhá linie, heterosexuální romance. Obě linie mají své vlastní potíže, které jsou na konci filmu znatelně uzavřeny. <sup>64</sup> Dále se v naraci nachází několik menších kauzálních struktur, které spojují jednotlivé části díla. několik menších kauzálních struktur, které propojují jednotlivé části snímku. V klasickém hollywoodském vyprávění je čas podřízen řetězci příčin a následků. Syžet upraví chronologii tak, aby řetězec příčin a následků byl co nejnápadnější. Většina klasických narativních filmů vykazuje vysokou míru uzavřenosti, narace ponechává jen nepatrné množství nezodpovězených otázek a snaží se s konečnou platností dokončit kauzální vzorce.<sup>65</sup>

## Umělecká narace

Umělecká narace podle Bordwella popírá některé konvence klasického modu. Kauzalita již není hlavním principem, naopak mnohdy v sobě obsahuje četné mezery, které si divák z nedostatku informací v syžetu nemůže doplnit. Expozice může být často zpožděná. Nemusí být nutně přítomna souhra mezi příčinou a následkem, vše je více symbolické. <sup>66</sup> Postavy obvykle nejsou psychologicky motivované, jejich vnitřní motivace, rysy, vlastnosti a cíle jsou divákovi nejasné. Pohybují se pasivně od jedné situace k druhé. Symetrie a paralelismus jsou

---

<sup>61</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Praha: Akademie múzických umění, 2011. s. 138, ISBN: 978-80-7331-217-6

<sup>62</sup> Tamtéž.

<sup>63</sup> BORDWELL, David. Narration in the Fiction Film. Madison : University of Wisconsin Press, 1985, s. 157 ISBN 0299101746

<sup>64</sup> Tamtéž.

<sup>65</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Praha: Akademie múzických umění, 2011. s. 139, ISBN: 978-80-7331-217-6

<sup>66</sup> BORDWELL, s. 205

zdůrazněny, dominantní je reakce nad akcí.<sup>67</sup> Narace postrádá jasné rozuzlení, ale také se tím jeví jako realističtější, na rozdíl od klasické narace. Vyprávění je nekomunikativní, zatajuje nám množství informací, čímž vytváří mezery a je spíše subjektivní. Objevují se nová témata jako nedostatek komunikace, kterou následuje odcizení. Podstatnou úlohu v narativu zastává nahodilost událostí, náhoda, která se podílí na syžetové epizodičnosti. Postavy jsou zaměstnány svými duševními pochody a stavy, objektivní narace je kombinovaná se subjektivní, nejčastěji v podobě flashbacků nebo flashforwardů, aniž by divák byl předem varován. K expresivnímu znázornění vnitřních myšlenek a stavů postav lze docílit pomocí mizanscény a střihových postupů. Takovým příkladem mohou být stylistické prostředky jako užití zkrácení tvarů a barev, herectví (bezcílné pohyby, statické držení těla, skryté pohledy), prostředí (krajina vyjadřující emoce), svícení a zvuků.<sup>68</sup> Dalšími podstatnými postupy jsou například neobvyklé úhly a pohyby kamery, netypické střihové vzorce atd. Styl se tedy stává velmi nápadným, objevuje se tzv. „mrtvolka (freeze)“, obraz se zastaví, může být doprovázen voice – overem, jedná se o nejexplicitnější symbol narativní nerozhodnosti. Konstrukce narativu se stává předmětem divákovy hypotézy. Filmy často citují a odkazují na jiná díla, nepřímou poukazují na jejich konvence.<sup>69</sup> Snímek je často považován jako režisérovo umělecké vyjádření, dílo, ve své konkrétní době. Umělecká narace vyžaduje nejenom denotativní pochopení, ale i konotativní čtení a vyšší úroveň interpretace.<sup>70</sup>

#### Historicko-materialistická narace

Historicko-materialistická narace je, stejně tak jako klasická narace, charakteristická pro určité historické období a národní kinematografii. V tomto případě mluvíme o sovětské filmové škole dvacátých a třicátých let minulého století.<sup>71</sup> Je zde tendence zacházet se syžetem jako s narativem se značným didaktickým argumentem, k šíření komunistických myšlenek. Kausalita je individuální, na pozadí společenských tlaků, charaktery se stávají prototypy, hlavní myšlenkou je boj o dosažení cíle, motivace postav není pro to podstatná.<sup>72</sup> Postavy jsou definovány svým vzhledem, prací, třídou, prostředím, ve kterém se nacházejí. V tomto

---

<sup>67</sup> BORDWELL, s.207

<sup>68</sup> BORDWELL, s. 208

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 211

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 212

<sup>71</sup> Tamtéž, s.31

<sup>72</sup> BORDWELL, David. Narration in the Fiction Film. Madison : University of Wisconsin Press, 1985, s. 235, ISBN 0299101746

zmíněném kontextu postavy reprezentují určitý postoj, světonázor, který má zastupovat názor určité společnosti. Ve filmech jsou zobrazovány historické skutečné události, ale stylizované inscenování (herců, prostředí, osvětlení, střih, statický pohyb) je činí obtížným pro divákovu percepci.<sup>73</sup> S tímto módem je v rámci typických stylistických prostředků spojen i specifický způsob užití kamery a střihu. Jedná se o velmi rychlý střih, nediegetickou zvukovou montáž.<sup>74</sup> Konstrukce narativu se skládá z rychlejších a kratších záběrů, než jsme zvyklí u klasické kinematografie. Historicko-materialistická narace je charakterizována jako vševědoucí, neomezená, otevřeně kritická a tudíž sebe-uvědomělá, s extrémní mírou komunikativnosti.<sup>75</sup>

### Parametrická narace

Parametrická narace, dle Bordwella, je již méně orientovaná historickým obdobím, kontextem než předchozí módy. Oslovuje izolované filmaře a prchavé filmy.<sup>76</sup> Parametrický narativ je opět v protikladu ke klasické hollywoodské kinematografii. Tentokrát zde dominuje styl snímku nad jeho příběhem, je důležitější způsob, jakým je zpracován. Styl je obvykle tlačen do významu tématu.<sup>77</sup> Zdůraznění stylu je hlavní příčinou, proč je rekonstrukce fabule pro diváka složitější a hůře uchopitelnou. Termín „parametr“ je chápán jako určitá volba filmaře pro konkrétní scénu. Jedná se o variantu (např. pohyb kamery, úhel, velikost), kterou dotyčný vybral ze všech jiných možností, tyto jednotlivé parametry se v rámci daného filmu variují a hrají si tak s diváckým očekáváním.<sup>78</sup> Diváckou motivací a aktivitou je snaha o odhalení a vyjmenování těchto parametrů, snaží se o dešifrování významů narace, vytváří hypotézy. Opakování a eliptičnost jsou hlavními rysy parametrického syžetu.<sup>79</sup> Stylové prostředky a volby nabývají až redundantního charakteru, postavy a situace jsou pouze dosazeny.<sup>80</sup>

---

<sup>73</sup> BORDWELL, s. 237

<sup>74</sup> BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1985, s. 237, ISBN 0299101746

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 240

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 274

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 282

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 237

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 288

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 237

## 3 KONTEXT FILMU

### 3.1 Psychologická a filosofická východiska

Úvod do psychologických a filosofických východisek je nutný k pochopení formálního fungování filmu. Následující témata, která se v rámci těchto směrů objevují, jsou pilířem celého snímku.

Geneze snímku *Tiché doteky* nebyla snadná a trvala sedm let, během nichž prošel příběh celkovou změnou. Hogenauer vycházel hned z několika zdrojů, které podložily jeho výzkum k filmu.<sup>81</sup> Jedním z počátečních výzkumných bodů bylo téma a proces manipulace, jak jednotlivec manipuluje s jiným jednotlivcem a jak společnost manipuluje s lidmi. Dalším zdrojem byl americký psycholog Philip Zimbardo.<sup>82</sup> Ten v roce 1971 realizoval *Stanfordský vězeňský experiment*, kde chtěl ověřit myšlenku, že *chování člověka je determinováno prostředím a rolí, kterou v něm zaujme*. V areálu Stanfordovy univerzity nechal Zimbardo vybudovat věrnou napodobeninu vězeňského zařízení. Placení dobrovolníci (15 USD na den) byli vybráni na základě novinového inzerátu: ze 75 přihlášených bylo na základě osobnostních charakteristik vybráno 24 mentálně a emočně nejstabilnějších mladých mužů, většinou ze střední společenské vrstvy. Byli rozděleni na 12 „vězňů“ a 12 „dozorců“. Průběh experimentu byl velmi překvapivý. *Navzdory vykazovanému sadismu, extrémní krutosti a sexuálnímu obtěžování, nechtěli vězni ukončit pokus předčasně, všichni se přizpůsobili velmi rychle a akceptovali svou roli*.<sup>83</sup> Kromě Zimbarda Hogenauer čerpal také z termínu filosofky Hannah Arendt, *Banalita zla*<sup>84</sup>, popsany v knize *Eichmann v Jeruzalémě: Zpráva o banalitě zla*. Tato kniha pojednává o soudním procesu s nacistickým zločincem Adolfem Eichmannem v Jeruzalémě v roce 1961.<sup>85</sup> Arendtová zde přichází s otázkou, *jak bylo možné, že naprosto*

---

<sup>81</sup> KUDLÁČ, Martin. Michal Hogenauer • Director of *A Certain Kind of Silence*: KARLOVY VARY 2019 East of the West. Cineuropa [online]. 09/07/2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.cineuropa.org/en/interview/374782/>

<sup>82</sup> Tamtéž.

<sup>83</sup> HONZÁK, Radkin. *Stanfordský experiment: Experimenty na hranici etiky*. Psychologie.cz [online]. [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://psychologie.cz/stanfordsky-experiment/>

<sup>84</sup> KUDLÁČ, Martin. Michal Hogenauer • Director of *A Certain Kind of Silence*: KARLOVY VARY 2019 East of the West. Cineuropa [online]. 09/07/2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.cineuropa.org/en/interview/374782/>

<sup>85</sup> *Eichmann v Jeruzalémě: Zpráva o banalitě zla: Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, 1970 [online]. Mladá fronta, 1995 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/knihy/eichmann-v-jeruzaleme-zprava-o-banalite-zla-23601>

*průměrní lidé, mohli páchat činy, které překročí veškerou míru lidské představitosti, či se na nich podílet, a to z pouhé bezmyšlenkovitosti a neschopnosti si vůbec představit, co způsobili.* Hannah Arendtová tvrdila, že to byla pouhá absence myšlení a tato absence je onou banalitou zla.<sup>86</sup> Hogenauer v interview pro Closeupculture, Raindance 2019: ‘A Certain Kind Of Silence’ uvádí: *„Každý může spáchat hrozný zločin. Zlo je něco, co všichni, obyčejní lidé, můžeme dělat za určitých podmínek a za určitých situací. Míša zastupuje tyto „obyčejné lidi“. Nechtěl jsem ukázat její pozadí, sociální postavení, bolestivé dětství ... něco, co by mohlo vysvětlit, proč je schopna této změny. Mým cílem bylo ukázat, jak snadné je manipulovat a měnit tak, že si toho ani nevšimnete. Nezáleží na tom, zda jste vzdělaný student nebo dělník... “dále pokračuje: „Naše chování se mění podle situace, prostředí a kolektivu. Chtěl jsem ukázat a popsat, co se stane, když opustíme své bezpečné domovy, když narazíme na zcela novou a neznámou situaci. Co se stane, když lidé nejsou schopni použít své předchozí zásady ke správnému rozhodnutí? Pokud změníme základní pravidla hry, naše staré já se nemusí chovat tak, jak jsme očekávali.“* Hogenauer říká, že ho tato témata zla fascinují, události, které se dějí kolem nás. Jako jeden z příkladů uvádí terorismus.<sup>87</sup>

Dalším publikačním zdrojem pro vznik snímku byla kniha *Au-pair* od Zuzany Búrikové a Daniela Millera, pojednávající o různých aspektech života slovenských au-pair v britských rodinách. Tato kniha p o rozhodnutí stát se au-pair, o tom, jak je člověk jako au - pair vnímán, a o samotné práci, co obnáší, jak tráví au -pair volný čas, jaké mají kontakty s domovem a mezi sebou navzájem apod.<sup>88</sup> Základem knihy byl etnografický výzkum využívající standardní antropologické metody. Oblast výzkumu byla prováděna mezi slovenskými au pair v londýnské oblasti a zahrnovala 50 au pair a více než 80 hostitelských rodin.<sup>89</sup> Práce hlavní hrdinky Tichých doteku tedy rozhodně, dle Hogenauera, ovlivnila její cestu napříč příběhem filmu.<sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> ARENTOVÁ, Hannah. Myšlení a úvahy o morálce: přednáška. Přel. L. Cviklová a P. Gümplová. In: Reflexe: Filosofický časopis, 19, 1998, str. 1

<sup>87</sup> KUDLÁČ, Martin. Michal Hogenauer • Director of A Certain Kind of Silence: KARLOVY VARY 2019 East of the West. Cineuropa [online]. 09/07/2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.cineuropa.org/en/interview/374782/>

<sup>88</sup> BÚRIKOVÁ, Zuzana a Daniel MILLER. Au-pair [online]. 2014 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.zbozi.cz/vyrobek/au-pair-zuzana-burikova-daniel-miller/>

<sup>89</sup> PRESTRIDGE, James. Raindance 2019: ‘A Certain Kind Of Silence’ Director Michal Hogenauer On Ordinary People Committing Evil Acts. Close-Up Culture [online]. September 24, 2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://closeupculture.com/2019/09/24/raindance-2019-a-certain-kind-of-silence-director-michal-hogenauer-on-ordinary-people-committing-evil-acts/>

<sup>90</sup> Tamtéž.

Rovněž ho zajímaly výměnné programy studentů, jako je Erasmus, jak lidé odcházejí a snadno se rozpadají vztahy mezi partnery a rodiči. Příběh Tichých doteků je však nejvíce inspirován a nepřímo vychází z učení náboženské sekty *Dvanáct kmenů*. Hogenauer studoval a četl mnoho knih a dokumentů o sektách a jejich metodách, ve kterých získávají nové členy pomocí metod tzv. *brainwashingu* a *lovebombingu*. Uvádí, že metody a strategie, pojmy hierarchie, jejich vlastní životní styl, jsou v mnoha sektách velmi podobné. Zpočátku bylo *Dvanáct kmenů* komunitou hippies a spousta těchto ‚ochranných známek‘ s nimi zůstává dodnes. Ale vizuální fakta– jak se *Dvanáct kmenů* oblékají, vypadají, jejich život na farmách a vyhýbání se modernímu světu Hogenauera nezajímaly.<sup>91</sup> Rozhodl se vytvořit pro film vlastní komunitu. Ta v jeho filmu je pravý opak – rodina je zasazena do vysoké společnosti a luxusního života. Co si tedy vzal ze sekty *Dvanáct kmenů*? Především to, jakým způsobem vychovávají děti. Jejich manipulativní používání her, slov a emocí, vše spojené s láskou.<sup>92</sup> Děti jsou v této sektě vychovány skrze fyzické tresty pomocí bambusových rákosek za nepatřičné projevy emocí, představitost, za hraní her, za pláč, za jakékoliv neuposlechnutí.<sup>93</sup> V září 2013 německá policie vnikla do dvou sídel komunity ve městech Klosterzimmern a Wörnitz a kvůli podezření z týrání dětí odvezla rodičům celkem čtyřicet jejich potomků.

Sekta Twelve Tribes vedena autoritativním Elbertem Eugenem Spriggsem má své pobočky v USA, Francii, Španělsku, Kanadě, Británii a v České republice.<sup>94</sup>

Také skutečnost, že *Dvanáct kmenů* řídí správu restaurací, ubytoven a kaváren Yellow Deli, inspirovala Hogenauera. Podobný koncept kavárny se ve snímku rovněž objevuje. Závěrem je značná inspirace v hlavním cíli sekty, vychovat 144 000 čistých chlapců, aby se Ježíš mohl vrátit na Zemi.<sup>95</sup>

Postupně se tedy tyto všechny prameny začaly překrývat. Poté, co byl k dispozici dostatek zdrojů, trvalo nějakou dobu najít nejjednodušší a nejminimalističtější podobu příběhu. Původní scénář sledoval studentku na Erasmu, která začala pracovat v kavárně, kde potkala komunitu

---

<sup>91</sup> Tamtéž.

<sup>92</sup> Tamtéž.

<sup>93</sup> ČECH, Marek. *Tiché doteky: systematická manipulace v sektářské rodině [recenze filmu]*. AvMania [online]. 2014, 9.10.2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://avmania.zive.cz/tiche-doteky-systematicka-manipulace-v-sektarske-rodine-recenz>

<sup>94</sup> Tiché doteky [online]. Negativ [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://negativ.cz/films/tiche-doteky/>

<sup>95</sup> PRESTRIDGE, James. Raindance 2019: ‘A Certain Kind Of Silence’ Director Michal Hogenauer On Ordinary People Committing Evil Acts. Close-Up Culture [online]. September 24, 2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://closeupculture.com/2019/09/24/raindance-2019-a-certain-kind-of-silence-director-michal-hogenauer-on-ordinary-people-committing-evil-acts/>



žijící na farmě v lese. Poté si však údajně Hogenauer uvědomil, že viděl mnoho filmů s hippie komunitami. V tu chvíli začal příběh měnit a posouvat z větší komunity směrem k jedné rodině.<sup>96</sup> „Mně nešlo o to zabývat se jednou konkrétní sektou, ale spíše principy, které vedou k tomu, že se člověk pod nátlakem manipulace vzdá sám sebe a začne se podílet na věcech, které mu dříve přišly nemorální.“<sup>97</sup>

Po dokončení natáčení shlédl dokumentární minisérii *Wild Wild Country*, a to dokonale zapouzdřilo vše, co studoval pro svůj film.<sup>98</sup>

### 3.2 Produkční mechanismy

Původní pracovní název filmu nesl jméno *Venku (Outside)*. Rozpočet filmu činil 850 000 euro.<sup>99</sup> V žádosti o podporu kinematografie je uveden celkový rozpočet nákladů na realizaci projektu ve výši 27 000 000 korun. Snímek byl podpořen Creative Europe – MEDIA Development pro Negativ s.r.o od roku 2012, spolu s dalšími zastupovanými projekty jako *Bába z ledu*, *Moje slunce Maad*, *Ani ve snu!* Celková částka pokrývající všechny zmiňované projekty činila 155 000 eur.<sup>100</sup> V roce 2016 byl prezentován na Berlinale Co – Production Meetings. Obdržel také produkční grant od Eurimages v roce 2017, což bylo velmi důležitým znamením pro mezinárodní potenciál filmu.<sup>101</sup> Kromě toho film vznikl za podpory the Czech Film Fund, the Netherlands Film Fund, the National Film Centre of Latvia, the Riga Film Fund a HBO

---

<sup>96</sup> KUDLÁČ, Martin. Michal Hogenauer • Director of A Certain Kind of Silence: KARLOVY VARY 2019 East of the West. Cineuropa [online]. 09/07/2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.cineuropa.org/en/interview/374782/>

<sup>97</sup> Tajemně atmosferický thriller s vytříbeným vizuálním stylem: Rozhovor s režisérem snímku Michalem Hogenauerem. Aerofilms [online]. 4.10.2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.aerofilms.cz/magazin/tajemne-atmosfericky-thriller-s-vytribenym-vizualnim-stylem/>

<sup>98</sup> KUDLÁČ, Martin. Michal Hogenauer • Director of A Certain Kind of Silence: KARLOVY VARY 2019 East of the West. Cineuropa [online]. 09/07/2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.cineuropa.org/en/interview/374782/>

<sup>99</sup> JOHANSEN, Louise H. "I am Fascinated with Manipulation": CZECH FILM. Film Center [online]. 2018 [cit. 2020-11-29]. Dostupné z: [https://www.filmcenter.cz/en/news/1491-i-am-fascinated-with-manipulation?fbclid=IwAR1QokeueY6VqNZJLs8E-MWHIMO9MC1cCs5ycWysvtDVHvWEgMg\\_HAS6TG8](https://www.filmcenter.cz/en/news/1491-i-am-fascinated-with-manipulation?fbclid=IwAR1QokeueY6VqNZJLs8E-MWHIMO9MC1cCs5ycWysvtDVHvWEgMg_HAS6TG8)

<sup>100</sup> Development: Podpořené české projekty (EUR) [online]. Kreativní Evropa MEDIA [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.mediadeskcz.eu/projekty/?program=development>

<sup>101</sup> JOHANSEN, Louise H. "I am Fascinated with Manipulation": CZECH FILM. Film Center [online]. 2018 [cit. 2020-11-29]. Dostupné z: [https://www.filmcenter.cz/en/news/1491-i-am-fascinated-with-manipulation?fbclid=IwAR1QokeueY6VqNZJLs8E-MWHIMO9MC1cCs5ycWysvtDVHvWEgMg\\_HAS6TG8](https://www.filmcenter.cz/en/news/1491-i-am-fascinated-with-manipulation?fbclid=IwAR1QokeueY6VqNZJLs8E-MWHIMO9MC1cCs5ycWysvtDVHvWEgMg_HAS6TG8)

Europe.<sup>102</sup> Koprodukční společnosti, které se na filmu podílejí, jsou holandské Circe Films a lotyšská společnost sídlící v Rize, Tasse Film. Postprodukci tvořila skupina Pure3.<sup>103</sup>

Hlavními producenty snímku jsou Petr Oukropec a Pavel Strnad z Negativ Film Production. „Hogenauerův absolventský film *Tambylles* (2012) se ucházel o cenu ve vedlejší sekci *Cinéfondation* na nejprestižnějším filmovém festivalu světa v Cannes,“ doplňuje producent. „Oslovil jsem ho a on mi nabídl tři náměty, mezi nimiž jsem si vybral *Tiché doteky*.“<sup>104</sup> Látka podle Oukropce měla šanci zaujmout i zahraničí, již scénář vypovídal o jasné volbě natáčení mimo Českou republiku. Na koprodukčním marketu festivalu Berlinale hledali adekvátní koproducenty, kteří by natáčení mimo tuzemsko umožnili. Holandské producenty z Circe Films film *Tiché doteky* zaujal už během prezentace na Berlinale, následně se připojila lotyšská společnost Tasse Films. „Lotyši nám nabídli nejen finanční podporu, ale i skvělé a dostupné lokace a perfektní produkční servis,“<sup>105</sup> uzavírá producent. Film byl natočen v angličtině, v Rize, na konci roku 2017. Natáčecích dní bylo celkem 25.<sup>106</sup> Měsíc a půl před natáčením se Michal Hogenauer odstěhoval do Rigy. Zde s lotyšskou scénografkou Laurou Dislere konzultoval všechny scénografické a rekvizitní náležitosti a barevnou paletu filmu: v interiéru domu a zvýraznění barev v exteriérech.<sup>107</sup>

Pro hledání svého kameramana a herců musel Hogenauer odjet do zahraničí. Po obdržení grantu od Nizozemska a Lotyšska, strávil nějaký čas v Amsterdamu, kde vybíral svůj štáb. „*Jsou tam určitá pravidla spojená s financováním, proto jsme museli vybrat herce z Nizozemí. Zvolil jsem*

---

<sup>102</sup> FNE at Zlin IFF: Michal Hogenauer in Postproduction with Certain Kind of Silence. FilmNewEurope [online]. 30/05/2018 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: . <https://www.filmneweurope.com/news/czech-news/item/116438-fne-at-zlin-iff-michal-hogenauer-in-postproduction-with-certain-kind-of-silence>

<sup>103</sup> Tiché doteky: databáze. Filmový přehled [online]. [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/402002/tiche-doteky>

<sup>104</sup> Presskit Tiché doteky [online]. In: s. 13 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: [https://www.aerofilms.cz/media/4786/tiche\\_doteky\\_presskit\\_online.docx](https://www.aerofilms.cz/media/4786/tiche_doteky_presskit_online.docx).

<sup>105</sup> Tamtéž.

<sup>106</sup> KUDLÁČ, Martin. Michal Hogenauer • Director of A Certain Kind of Silence: KARLOVY VARY 2019 East of the West. Cineuropa [online]. 09/07/2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.cineuropa.org/en/interview/374782/>

<sup>107</sup> Presskit Tiché doteky [online]. In: s. 13 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: [https://www.aerofilms.cz/media/4786/tiche\\_doteky\\_presskit\\_online.docx](https://www.aerofilms.cz/media/4786/tiche_doteky_presskit_online.docx).

*A – kategorii herců, také jsem si musel najít nizozemského kameramana.*“<sup>108</sup> Z Holandska jsou tedy herci hlavních a epizodních rolí a kameraman, Gregg Telussa. Lotyšsko pak tvoří zbytek kreativního a technického štábu a menší filmové role.<sup>109</sup> Na počátku července byl film zafinancován, v polovině září se začalo natáčet. Hogenauer doplňuje, že zbylo poměrně málo času na hledání správné lokace, především domu, který je pro celý snímek unikátní. Riga nabídla filmařům místo, kde se mísí jak rušné a chaotické městské ulice, honosné sterilní vilové čtvrti, tak zároveň skandinávská atmosféra. Současně chtěl Hogenauer vytvořit dojem nejasnosti, v jaké zemi a v jakém městě se celý filmový příběh odehrává. Ona unifikovanost, pro něj byla konotačně významná.<sup>110</sup>

#### ■ Hledání hereckých představitelů

Pro ztvárnění hlavní roli si režisér vybral Elišku Křenkovou, která ho zaujala již při svém absolventském představení Svěcení jara na DAMU. Původně chtěl spíše neznámou tvář, nejlépe neherce. Postupně však vzhledem k náročným podmínkám natáčení bylo jasné, že bude potřebovat profesionálku, která je schopna filmového, minimalistického herectví, Křenková se tak stala jasnou volbou. Tiché doteky jsou zároveň prvním filmem, kde je obsazená v hlavní roli.<sup>111</sup> Jacob Jutte, tehdy desetiletý, v roli Sebastiana, za sebou žádnou filmovou roli neměl. Zkušenosti měl pouze školního divadla a zpívání ve sboru. Jacob pocházel z Nizozemí, kde je velmi důsledný systém ochrany dětí, i jejich práce na filmech. Na natáčení, vzhledem k choulostivým scénám, byl přítomen profesionální asistent, který dohlížel na Jacobovu přípravu a psychickou pohodu. Základem byla dobrá komunikace a důvěra ze strany Jacoba a jeho rodičů<sup>112</sup>.

---

<sup>108</sup> WILLOUGHBY, Ian. Director Michal Hogenauer on A Certain Kind of Silence, a “cult” film with a difference. [online]. Czech Radio: Radio Prague International, 2020 [cit. 2020-11-21]. Dostupné z: <https://english.radio.cz/director-michal-hogenauer-a-certain-kind-silence-a-cult-film-a-difference-8111400>

<sup>109</sup> Tajemně atmosferický thriller s vytříbeným vizuálním stylem: Rozhovor s režisérem snímku Michalem Hogenauerem. Aerofilms [online]. [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.aerofilms.cz/magazin/tajemne-atmosfericky-thriller-s-vytribenym-vizualnim-stylem/>

<sup>110</sup> Presskit Tiché doteky [online]. In: s. 13 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: [https://www.aerofilms.cz/media/4786/tiche\\_doteky\\_presskit\\_online.docx](https://www.aerofilms.cz/media/4786/tiche_doteky_presskit_online.docx)

<sup>111</sup> Tamtéž.

<sup>112</sup> Tamtéž.

### 3.3 Audiovizuální odkazy

Režisér se svým kameramanem Greggem Telussou nejprve dálkově rozebíral scénář, preferenci vyprávění obrazem či hereckou akcí a vzájemně vizuální reference. Jedním z takových odkazů byl například nezávislý snímek, *Safe*, od Todda Hayenese, který používal hodně zoomování a celků.<sup>113</sup> Objevují se také vizuální podobnosti s rakouským režisérem Michaellem Hanekem<sup>114</sup>, nebo se zástupcem řecké “divné vlny“, Yorgosovi Lanthimosovi, u něhož otevřeně přiznává, že je jeho fanouškem. Podobnosti s tvorbou Hanekeho by se našly především v rovině stylu – zacházení s filmovým prostorem, nenápadně pozorující kamera nebo vedení herců. Hogenauer Míšu a Sebastiana uzavírá do nepříjemně chladných místností a pečlivě rozvíjí různé obrazové motivy.<sup>115</sup> Ze strany vlivu od Lanthimose je příznačná podivnost, s níž se vyvíjejí situace a jejich sadistické sklony.<sup>116</sup>

Sám Hogenauer uvádí, že žánrové filmy, jako jsou thrillery, jsou pro něj velmi předvídatelné. Zároveň však tyto filmy vytvářejí určitou atmosféru a napětí, které diváky přitahuje. Haneke a Lathimos, podle něj, s těmito prvky velmi dobře nakládají, zatímco stále využívají minimalistických prostředků. „*To mě fascinuje, když filmový jazyk, rámování a kamera mohou být tak jednoduché, ale výsledky jsou tak ohromující. A to je něco, co jsem chtěl ve svém filmu vyzkoušet.*“<sup>117</sup> Kromě toho měl Hogenauer již své vlastní estetické cítění pro film, které preferoval, určité barvy a kompozice. Upozorňuje na vizuální shody se svým předešlým filmem, *Tambylles*, kde využívá mnoha celků a statických záběrů. Taktéž Telussou, kameraman Tichých doteků, nepreferoval ruční kameru a upřednostňoval stejné tlumené barvy jako

---

<sup>113</sup> WILLOUGHBY, Ian. Director Michal Hogenauer on A Certain Kind of Silence, a “cult” film with a difference. [online]. Czech Radio: Radio Prague International, 2020 [cit. 2020-11-21]. Dostupné z:

<https://english.radio.cz/director-michal-hogenauer-a-certain-kind-silence-a-cult-film-a-difference-8111400>

<sup>114</sup> Hogenauer Hanekemu také věnoval svojí bakalářskou práci s názvem: *Filmová řeč a strach ve filmech Michaela Hanekeho*. Viz. HOGENAUER, Michael. Filmová řeč a strach ve filmech Michaela Hanekeho: Film Language and Fear in Michael Haneke’s Films [online]. Akademie Múzických Umění v Praze, 2008 [cit. 2020-11-29]. Dostupné z: <https://dspace.amu.cz/jspui/handle/10318/2438>. Bakalářská práce. FAMU. Vedoucí práce Jasmina Blažević.

<sup>115</sup> Filmový postřeh: Tiché doteky s Eliškou Křenkovou jsou hrdě odtažitým uměním. Česká televize [online]. 5. 7. 2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/specialy/filmovy-festival-karlovy-vary-2019/2861303-filmovy-postreh-tiche-doteky-s-eliskou-krenkovou>

<sup>116</sup> KUDLAC, Martin. Karlovy Vary 2019 Review: A CERTAIN KIND OF SILENCE, A Free Will Undone in the Czech Social Psychothriller. Česká televize [online]. 27.08. 2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://screenanarchy.com/2019/08/karlovy-vary-2019-review-a-certain-kind-of-silence-a-free-will-undone-in-the-czech-social-psychothri.html>

<sup>117</sup> KUDLÁČ, Martin. Michal Hogenauer • Director of A Certain Kind of Silence: KARLOVY VARY 2019 East of the West. Cineuropa [online]. 09/07/2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.cineuropa.org/en/interview/374782/>

Hogenauer, již z předcházející tvorby vlastních děl. Protože ústředním tématem byla chladná komunita, bylo poměrně lehké vytvořit i takto film: velmi statický s chladnou paletou barev a strohým interiérem.<sup>118</sup>

Dalo by se také mluvit o prvcích „domestic horroru“, jak uvádí *The Hollywood Reporter*, který spatřuje podobnosti a důležitosti v zobrazování prostředí, stejně jako je tomu například u *Rosemary má dětátko*. Další význam také tvoří rodina, místo odkud pochází zlo a jako symbol strašlivé represe, podobně jako tomu bylo například u Hitchcockova símku *Psycho* (1960).<sup>119</sup>

S Tichými doteky se pojí také mnoho vizuálních podobností s filmem Adama Sedláka, *Domestik* (2018)<sup>120</sup>. Hogenauer tvrdí, že jejich filmy byly natáčeny paralelně a jelikož jsou přátelé, vzájemně diskutovali o svých projektech. Filmaře, kteří ovlivnili Hogenauera uznává i Sedlák. Je zde možné tak najít podobné motivy, paletu barev nebo sound design. „*Patříme do stejné generace a máme podobné smýšlení. Ale nevěřím, že jde o něco symptomatického v rámci současné české kinematografie.*“<sup>121</sup> Kromě kamery je také důležité zmínit Michala Reicha, který měl na starosti střih. Ten se odvíjí od narativního minimalismu a buduje napětí tajemství, které je doplněno fixními statickými záběry.

Autorem hudby je Filip Míšek. Ve snímku se pracuje ani ne tak s konkrétními hudebními nástroji, ale spíše se zvukovými plochami. Společně se zvukařem Richardem Müllerem dále pracovali na vytváření zvukového designu, kde se prolínají ruchy a ambienty atmosfér daných lokací s hudebními podkresy.<sup>122</sup>

---

<sup>118</sup> WILLOUGHBY, Ian. Director Michal Hogenauer on A Certain Kind of Silence, a “cult” film with a difference. [online]. Czech Radio: Radio Prague International, 2020 [cit. 2020-11-21]. Dostupné z:

<https://english.radio.cz/director-michal-hogenauer-a-certain-kind-silence-a-cult-film-a-difference-8111400>

<sup>119</sup> AGUADO, Virginia Luzón. FILM GENRE AND ITS VICISSITUDES: THE CASE OF THE PSYCHOTHILLER [online]. Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, 2002, str. 166, [cit. 2020-11-29]. Dostupné z: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=759792>. Universidad de Zaragoza.

<sup>120</sup> SEDLÁK, Adam. *Domestik* [online]. 2018 [cit. 2020-11-29]. Dostupné z:

<https://www.imdb.com/title/tt8473642/>

<sup>121</sup> KUDLÁČ, Martin. Michal Hogenauer • Director of A Certain Kind of Silence: KARLOVY VARY 2019 East of the West. Cineuropa [online]. 09/07/2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z:

<https://www.cineuropa.org/en/interview/374782/>

<sup>122</sup> Tajemně atmosferický thriller s vytříbeným vizuálním stylem: Rozhovor s režisérem snímku Michalem Hogenauerem. Aerofilms [online]. 4.10.2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z:

<https://www.aerofilms.cz/magazin/tajemne-atmosfericky-thriller-s-vytribenym-vizualnim-stylem/>

### 3.4 Distribuční mechanismy

Světovou premiéru měl snímek na 54. ročníku mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech, v sekci Na východ od Západu, 3. července 2019. Od 3. října 2019 byl snímek uváděn v kinech. Délka projekce je 96 minut. Za distribuci v České republice stojí společnost Aerofilms. Navzdory poměrně kladnému přijetí v tisku (kterému se věnuji v následující podkapitole), návštěvnost filmu v českých kinech je ke konci října 2020, 2448 diváků.<sup>123</sup> Film měl kromě premiéry na MFF v Karlových Varech uvedení také 5. října 2019 na Milano Film Festival v sekci Competition, 17. října na Festival International du Film Indépendant de Bordeaux (Francie), Competition, 7. listopadu v Nizozemí na Noordelijk Film Festival v Noordse Focus, 29 listopadu v Egyptě v hlavní sekci International Competition na Cairo International Film Festival a současně ve stejné datum byl uváděn také online v Srbsku.<sup>124</sup> Na Milano Film festival získal snímek Cenu diváků za nejlepší mezinárodní celovečerní film. V Káhiře, kde Tichým dotekům konkurovalo dalších 14 vybraných filmů, byl snímek oceněn Bronzovou pyramidou za nejlepší první nebo druhou práci režiséra.<sup>125</sup> V roce 2020 získal Hogenauer dvě ocenění v kategorii nejlepší režie. První cena byla v březnu 2020 na 21. ročníku francouzského Festival International du Film d'Aubagne, který se odehrál online.<sup>126</sup> Poté obdržel Hogenauer ještě cenu v září 2020, v rámci druhého ročníku řeckého festivalu Kimolos.<sup>127</sup>

V Česku Tiché doteky, za rok 2019, byly nominovány na prestižní ocenění, Českého lva. Snímek obdržel celkem čtyři nominace v kategorii Nejlepší film (Petr Oukropec, Pavel Strnad), Nejlepší režie (Michal Hogenauer), Nejlepší ženský herecký výkon v hlavní roli (Eliška Křenková), Nejlepší zvuk (Richard Müller).<sup>128</sup>

---

<sup>123</sup> Z emailové komunikace dne 23.11.2020, mezi mnou a Kateřinou Dvořákovou (PR & Marketing, Aerofilms), [katka@aerofilms.cz](mailto:katka@aerofilms.cz)

<sup>124</sup> A Certain Kind of Silence (2019): Release Info [online]. IMDb [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/title/tt7431040/releaseinfo?ref\\_=ttspec\\_ql\\_2](https://www.imdb.com/title/tt7431040/releaseinfo?ref_=ttspec_ql_2)

<sup>125</sup> A Certain Kind of Silence was awarded in Cairo [online]. Czech film center, 2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.filmcenter.cz/en/news/1629-a-certain-kind-of-silence-was-awarded-in-cairo>

<sup>126</sup> LEMERCIER, Fabien. Music & Cinema crowns Patrick its champion: AUBAGNE 2020 Awards. Cineuropa [online]. 06/04/2020 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/387527/>

<sup>127</sup> Best Director Award A CERTAIN KIND OF SILENCE (CZECH REPUBLIC): Awards [online]. Kimolos International Film festival [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <http://kiff.gr/awards/>

<sup>128</sup> Tiché doteky [online]. ČFTA [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.ceskylev.cz/cz/detail?movie=Tich%C3%A9%20doteky&csfd=730558>

### 3.5 Kritická reflexe a přijetí v tisku

Kritici přijali *Tiché doteky* vesměs pozitivně, především je vyzdvihován smysl pro estetiku. *The Hollywood reporter* se vyjádřil k filmu takto: „*Díky své umně tlumené skandinávské barevné paletě a pečlivě orámované architektuře jsou Tiché doteky jedinečným estetickým zážitkem*“<sup>129</sup> Stephen Dalton, autor článku dále přirovnává hororovou atmosféru snímku k seriálu Příběh služebnice nebo Rosemary má děťátko, film byl označen doslova za „skvěle vystavěný psychologický thriller“. <sup>130</sup>*Filmfuria*, věnující se indie a arthousevým filmům zase vyzdvihuje minimalistický sound design od Filipa Míška a přirovnává ho k tvorbě Philipa Glasse. (Truman Show, Iluzionista, Kasandřin Sen) <sup>131</sup> Magazín *Forbes* zmiňuje *Tiché doteky* ve svém článku *Česko v kinech. I po Nabarveném ptáčeti je na co se dívat*<sup>132</sup>. Detailnější rozbor filmu je pak například uveden v článku časopisu *Cinepur* s názvem *Svět, o který se můžeme pořezat*.<sup>133</sup>

České kritické reflexe se mimo jiné projevíly nominací filmu na *Ceny české filmové kritiky*. *Tiché doteky* byly nominovány v kategoriích *Nejlepší audiovizuální počín* pro Gregga Telussa a *Nejlepší herečka* pro Elišku Křenkovou.<sup>134</sup>

---

<sup>129</sup> DALTON, Stephen. 'A Certain Kind of Silence' ('Tiché doteky'): Film Review | Karlovy Vary 2019. The Hollywood Reporter [online]. 5/7/2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/review/a-kind-silence-review-1222688>

<sup>130</sup> Tamtéž.

<sup>131</sup> TAYLOR, Meredith. A Certain Kind of Silence (2019) \*\*\*\* Raindance Film Festival 2019: Arthouse Competitions Drama Festivals Reviews. Filmuforia [online]. 25/09/2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <http://filmuforia.co.uk/another-kind-of-silence-2019-raindance-film-festival-2019/>

<sup>132</sup> ŠKODA, Jan. Česko v kinech. I po Nabarveném ptáčeti je na co se dívat. Forbes [online]. 20.10.2019 [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://forbes.cz/cesko-v-kinech-i-po-nabarvenem-ptaceti-je-na-co-se-divat/>

<sup>133</sup> SVOBODA, Martin. Svět, o který se můžeme pořezat: *Tiché doteky*. *Cinepur: Časopis pro moderní cinefily*. Sdružení přátel Cinepuru, 2019, 28(125), 1. ISSN 9 771213 516008 09

<sup>134</sup> *Ceny české filmové kritiky 2019* [online]. Česká televize [cit. 2020-11-22]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/13220000909-ceny-ceske-filmove-kritiky-2019/22054215032/>

### 3.6 Shrnutí

Výše uvedená teoreticko-metodologická východiska tvoří základ k mé práci – neoformalistické analýze filmu *Tiché doteky*. Hypotézou mojí práce je předpoklad, že ve filmu *Tiché doteky* lze nalézt, podle uvedených módů, narativní výstavby a stylistických voleb, uměleckou naraci. K této hypotéze jsem došla na základě prvků, které se ve filmu často vyskytují. Například motivace a cíle postav jsou nejasné, objevuje se nekomunikativní vyprávění v podobě zatajování informací, nedostatek komunikace a s ní přichází i odcizení. Časté je také užití flashforwardů, aniž by je divák očekával. Dle umělecké narace dochází na poukazování konvencí jiných děl. Jak bylo zmíněno v kapitole kontextu filmu, *Tiché doteky* svým specifickým pojetím odkazují k tvorbě Yorgose Lanthimose nebo Michaela Hanekeho. Film získal několik ocenění na prestižních filmových festivalech včetně recenze v *The Hollywood Reporter*. Detailně se zabývám také filozofickými a psychologickými východisky, které tvoří základní esenci filmu. Mým dalším předpokladem je dominance mizanscény nad narativní složkou. Zde budu klást především důraz na detailní rozbor barev, prostředí, rekvizit, kostýmů a jejich vzájemné provázanosti. Pomocí analýzy se budu snažit tyto předpoklady potvrdit a najít pro ně jasné argumentační východisko.



## 4 ANALYTICKÁ ČÁST

### 4.1 Naratologická analýza

#### Narativ a narace

V analytické části se budu věnovat narativní složce filmu, segmentaci syžetu a přerušování narativní linie v podobě flashforwards. Důležitými pojmy se zde také stávají rozsah a hloubka informací. V rozboru scén zjistím, jakým způsobem syžet podává a dává divákovi tyto informace. Detailněji se také budu věnovat postavám a jejich chování, zvláště v pojetí každodenního stereotypu a motivu vyprázdňené automatizace, podobně jako tomu je například ve filmech Michaela Hanekeho. Jedním ze základních opěrných pilířů syžetu se zde stává téma manipulace, které prostupuje celým filmem. Manipulace se objevuje jak v rámci příběhu a jeho postav, tak i ve způsobu, jakým narace předkládá divákovi informace. Zpočátku jsou nám policejní vsuvky nejasné, později je můžeme chápat jako součást expozice a představení příběhu. Klademe si otázky typu: *co se stalo a proč, kdo komu co provedl?* Ani na konci nám nejsou flashforwards celkově vyjasněny – bude Míša za své podílení se na násilí vůči dítěti trestně stíhaná a co se stalo se všemi dětmi? Na základě všech těchto poznatků z filmu určím uspořádání narativu a druh narace, kterému se detailněji věnuji v kapitole Analýza módu narace. Výsledkem mé neoformalistické analýzy pak bude určení dominanty, které se věnuji v závěru práce.

#### 4.1.1.1 Segmentace syžetu

Snímek pracuje s pěti flashforwardy, které vybočují z narativní linie, a proto jsem je také vymezila od hlavního číselného pořadí scén. Šestý flashforward se již nekoná a místo něj příběh končí ve výslechové místnosti, kde započal první flashforward a dochází tedy téměř až k zacyklení děje. Užívám slovo téměř, poněvadž na konci filmu je Míša z výslechové místnosti propuštěna. **Zeleně** jsou označeny události, které se ve filmu několikrát objevují a nabývají specifického významu. **Fialově** jsou vyznačeny ty vedlejší postavy, které se ve snímku také opakovaně vyskytují a zastávají v rámci narativu určitou funkci. Níže uvedená segmentace syžetu zachovává chronologické uspořádání scén tak, jak jsou ve filmu předkládány.

## **T – úvodní titulková sekvence**

- a) Obraz je černý, jako první slyšíme pouze zvukovou stopu (alarm), ostrý stříh, spojení zvukové a obrazové složky, trajekt převážející desítky aut

### **1) Úvod**

- a) Míša přijíždí za tmy na nové místo
- b) Seznamuje se s rodiči Sebastiana
- c) Sebastian tajně pozoruje Míšu

### **První flashforward – policejní výslech**

- a) Přichází vyšetřovatel a tlumočnice: „Začali bychom tím chlapcem“

### **2) Dům**

- a) Ranní hygiena, Sebastian Míšu ignoruje
- b) **Snídaně** – otec vyměřuje přesný čas, kdy se snídá. K snídani se podává čaj, jeden croissant a zelený pročišťující nápoj. Matka pozměňuje Míšino jméno na Mia, Sebastian s tím pasivně souhlasí. Otec upozorňuje, že v případě neschopnosti vytvoření funkčního vztahu se Sebastianem, musí Míša brzy odejít. Dívčina překvapená reakce je ignorována.
- c) Míša dostává několik karet – platební, přístupovou do domu a třetí do kavárny. Dále nový mobil. Z nových věcí má radost
- d) Míša uklízí sterilně čisté prostory, odmítá hovor s matkou. Nachází Sebastianovy skvrny od pomočování
- e) Sebastian hraje na zahradě tenis, Míša se pokouší o navázání konverzace
- f) Otec chce, aby se s nimi Míša zúčastnila setkání s rodinnými přáteli

### **3) Komunita – večírek**

- a) Všichni jsou shromážděni v řadách. Potlesk chlapci, který dostává tričko s několika čísly (27 182)
- b) Míša se blíže seznamuje s matkou Sebastiana
- c) Míša odchází z večírku. V obýváku se střetává s několika dětmi, které jsou si všechny vzhledově a výrazem velmi podobné

### **Druhý flashforward – policejní výslech**

- a) Vyšetřovatel se ptá, zda bylo všechno v pořádku v rámci vztahu se Sebastianem

### **4) Dům**

- a) Míša utěšuje Sebastiana po nočních mřách
- b) Matka oba dva kárá. Míša nechápe a cítí se nevinná, matka odvádí Sebastiana pryč, dívka si odnáší svůj roztrříštěný notebook
- c) Míše nefungují čipové karty od domu. Místo pomoci je telefonicky zpovídána, zda uklidila

#### 5) Kavárna

- a) Míša se seznamuje se **servírkou**, která přehlíží její objednávku a doporučuje vlastní, zdravý matcha čaj

#### 6) Koncert

- a) Seznámení s novým **mužem**, kamarádem od **servírky**

#### 7) Dům

- a) Návštěva personalistky z agentury. Míša je také přítomna, rodiče tvrdí, že nemá ráda Sebastiana, ta nesouhlasí, zklamaně pozoruje situaci, nakonec jí rodina dává šanci

#### 8) Tenis

- a) Míša se rozhodne pro změnu plánu, jedou se Sebastianem na výlet

#### 9) Pláž

- a) Procházejí se, sbírají mušle, hrají si, pozorují moře

#### 10) Dům

- a) Příjezd z výletu pozdě večer, rodiče jsou rozzlobeni. Připomínají dodržování pravidel

#### Třetí flashforward – policejní výslech

- a) Míša popisuje pravidla v domě, objevuje se téma násilí

#### 11) Dům a okolí

- a) Policejní vůz sleduje Míšu, když doprovází Sebastiana na autobus
- b) Míša a Sebastian skáčou na trampolíně, Sebastian Míšu pohladí, ta ho jemně plácne přes ruku

#### 12) Dům

- a) Noc – matka budí Míšu ze spaní se slovy *potřebuji tvou pomoc*
- b) Matka dává Sebastianovy výprask rákoskou a požaduje to i po Míše, ta odmítá
- c) Míša si balí své věci

#### 13) Město

- a) Noc – Míša zoufale pozoruje řemeslníky
- b) Čeká na prázdném nádraží
- c) Ráno – Míša se vrací zpátky do rušného města

#### 14) Kavárna

- a) Znovu se setkává se **servírkou** z kavárny, která jí radí vrátit se zpátky do domu

#### 15) Škola

- a) Míša pozoruje disciplinovaný příchod dětí do školy, Sebastian mezi nimi není

#### 16) Nákupní středisko

- a) Míša je podrobena nepříjemné kontrole

#### 17) Telefonní budka

- a) Dívka telefonuje rodině a přítelovi do ČR, své problémy však tají. Po rozhovoru se psychicky zhroutí

#### 18) Restaurace

- a) Setkání s otcem Sebastiana

#### 19) Škola

- a) Sebastian nadšeně vítá Míšu zpět

#### Čtvrtý flashforward – policejní výslech

- a) Vyšetřovatel poukazuje na ostatní au-pairky, které v rodině pobývaly
- b) Míša vyvrací, že by Sebastianovi ubližovala

#### 20) Dům

- a) Noc – matka opět žádá Míšu o *pomoc*, jdou do přízemí
- b) Míša již přijímá rákosku, dává Sebastianovi výprask
- c) Následuje podání rukou a poděkování

#### 21) Rodinný výlet

- a) Trajekt
- b) Rodina tráví čas na chatě. Rodiče chtějí přepsat na Míšu opatrovnictví a také část majetku
- c) Rybolov – otec na rybě předvádí odstranění vnitřností
- d) Sebastian pozoruje Míšu ve sprše, ta ho odhání

#### 22) Komunita – večírek

- a) Setkání komunity, Míša se jej účastní již se svým novým **přítelem** (kamarád od **servírky** z kavárny)
- b) Je představena komunitě, dostává jako dárek *Red book*

#### 23) Návštěva u doktora (také byl přítomen na setkání komunity)

- a) **Doktor** chce, aby Míša nadále neužívala antikoncepci

#### 24) Dům

- a) **Snídaně**, podává se opět čaj, croissant, zelený pročist'ující nápoj. Míša dostává od rodiny snubní prsten, aby odlákala případné další muže
- b) Míša systematicky uklízí, v domě je přítomna návštěva, další matka s dcerou, Sebastianova matka jí služby au-pair doporučuje
- c) Míša je požádána, aby dceru *napravila*, dává ji tedy v koupelně výprask rákoskou
- d) Sebastian tajně otevře v přízemí dveře a uvidí, jak Míša dívku týrá

### **Pátý flashforward – policejní výsledk**

- a) Míša se ptá, kde je Sebastian, komisař odpovídá, že pohřešují stovky dětí, včetně Sebastiana

### **25) Tenis**

- a) Míša navštěvuje Sebastianovy zápasy se svým novým **přítelem**

### **26) Byt**

- a) Míša tráví večery u **přítele** doma
- b) Pár má velice strohý rutinní sex, stejně jako snídaně je časově harmonizovaný, akt brzy končí, oblékají se a vrací ke svým předchozím činnostem

### **27) Dům**

- a) Míša již přijala svoji roli, striktně a bez emocí dává Sebastianovi výprask
- b) Míša luxuje v jednom z pokojů, přichází Sebastian a za zavřenými dveřmi ji pobodá
- c) Chlapec klidně umývá kuchyňský nůž a ukládá ho zpátky do šuplíku
- d) Míša se probouzí v posteli s obvazy na břicho
- e) V obýváku jsou přítomni jak rodiče, tak **doktor** z komunity. Ten odmítá, aby Míša šla do nemocnice
- f) Rodina představuje Míše nového chlapce Daniela, náhrada za Sebastiana, který zmizel

### **28) Dům – snídaně**

- a) Skrz žaluzie dovnitř doléhají policejní světla
- b) Rodina však rutinně snídá, čaj a croissanty, u stolu sedí nový chlapec Daniel. Otec telefonuje ostatním rodinám. Chystá se policejní zátah, všichni jsou kromě Míši velmi klidní

### **29) Okolí**

- a) Policejní shromáždění je pozorováno z auta
- b) Do vozidla nasedá Míša a vyšetřovatel, veze ji na výsledk, dostáváme se tak k prvnímu Flashforwardu, který se objevuje na počátku filmu

### **30) Výslechová místnost**

- a) Míša je propuštěna

### 31) Závěr

- a) Přidaná nediegetická vsuvka skutečného záznamu sekty, která týrá děti

### 32) Závěrečné titulky

#### 4.1.1.2 *Syžet a fabule*

Čas syžetu trvá blíže nespecifikovaných několik týdnů, čas projekce je 96 minut. Jako vodítko k sestavení přibližné délky syžetu vycházím z informace, že do tří týdnů si Míša musí vytvořit funkční vztah se Sebastianem, jinak by se měla vrátit zpátky do své země. Zhruba po těchto třech týdnech přichází na návštěvu personalistka z agentury, Míša nakonec u rodiny zůstává. Syžet filmu tedy popisuje období, které hlavní hrdinka stráví jako au-pair v zahraničí. Vyprávění obsahuje několik flashforwardů, části fabule, které syžet prezentuje mimo její chronologický pořádek.<sup>135</sup> Příběh filmu začíná příjezdem a seznámením s rodinou. Od prvního flashforwardu z policejního výsledku máme znepokojivé tušení, že něco nebude v pořádku. První flashforward přichází již v šesté minutě syžetu, poté se vsuvky ještě čtyřikrát opakují, zhruba po patnácti minutách. Flashforwardy nejsou subjektivně motivované, nenacházíme zde spojitost s vnitřními myšlenkami postav, jedná se tedy o objektivně motivované vsuvky. Provázání scén funguje na systému kauzality. Nositelem těchto příčin a následků jsou postavy, jejich podněcování a reagování na události. Jako příklad si můžeme uvést hlavní hrdinku a její podnět pro nečekaný pozdní výlet, na který rodina negativně reaguje se svou formulkou dodržování pravidel. Kromě kauzality je třeba se také věnovat jednotlivým vzorcům filmu, jak formálním, tak stylistickým. Jak uvádí Bordwell a Thompsonová, podobnost a opakování jsou základním klíčovým prvkem pro porozumění filmu. V našem případě mluvíme o shodných částech monologů (formulka pravidel) a dialogů („potřebuji tvoji pomoc“), umístění kamery a několika postavách, které vnímáme skrze jejich funkce k vytváření paralel. Těmto konkrétním postavám a jejich specifické funkci pozdržování odchodu hlavní hrdinky, se věnuji v podkapitole *Postavy*. Další formou opakování je zde snídane (zeleně vyznačená v segmentaci syžetu), jako rutinně přesně vymezená periodická událost se specifickým výběrem jídla. Syžetový vzorec tohoto snímku je motivován jak časem, tak prostorem. „Nějaká rozvíjející se současná situace může spustit sérii flashbacků, které ukazují, co stávající situaci

---

<sup>135</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Praha: Akademie múzických umění, 2011. s. 118. ISBN: 978-80-7331-217-6

předcházelo.“<sup>136</sup> V tomto případě mluvíme o flashforwardech, které se spouštějí v úvodu expozice a následujícím vývoji událostí. Základem pro syžetový vzorec je také prostor. Syžet je zde omezen na dům a jeho blízké okolí, opakují se rutinní akce jako snídaně, úklid, opakování pravidel a časem se i výprask rákoskou stává určitou rutinou. Vývojové vzorce filmu nás povzbuzují v očekávání, že rodina je součástí podivné komunity, která manipuluje jak s dětmi, tak i s mladými dívkami. Přidaný nediegetický dokumentaristický materiál natočený skrytou kamerou, zachycující skutečné záběry matky, která trestá své děti, nám tento předpoklad v závěru filmu velmi jasně explicitně potvrdí. Podtitulky doplňují informace o skutečné události z roku 2013. Německá policie údajně provedla razie ve dvou komunitách a odebrala rodičům 40 dětí. Tyto komunity byly součástí sekty Dvanáct kmenů, jejímž cílem je vychovat 144 000 paniců, kteří připraví druhý příchod Kristův.<sup>137</sup>

#### 4.1.1.3 Rozsah informací

Rozsah informací tohoto snímku kolísá mezi omezenou a neomezenou narací. Mohli bychom se přiklánět spíše k mírně nekomunikativnímu vyprávění, neosobní a omezené naraci, jelikož hlavní postava je sice přítomna v každé scéně filmu, ale nejsou nám sdělovány veškeré informace. Například nám není jasné jakou práci vykonávají Sebastianovi rodiče, dále scéna s pobodáním nožem se odehrává za zavřenými dveřmi, což nám neumožňuje nahlédnout k reakcím a motivacím postav. Neznáme vztah a bližší informace o rodině a zázemí hrdinky, stejně tak její osud, kam půjde po výsledku, či zda je obviněna. Zároveň však můžeme říci, že s jistou dávkou neomezené narace můžeme vnímat i zmiňované flashforwardy. I když nám zpočátku záměrně neposkytují dostatečné množství informací, máme díky vsuvkám náskok a víme více než postavy. Víme, že dojde k výsledku, že se bude v rámci příběhu dít pravděpodobně něco špatného, co přiměje, aby hrdinka byla přítomna na policejní stanici. Při úvodním flashforwardu divák sbírá znepokojivé informace k expozici, ve kterých se musí zorientovat. V závěrečném flashforwardu již divák ví všechno, co potřebuje, z vyvíjející se dějové linky. Vsuvka z budoucnosti se tak stává v posledních části příběhu pouze potvrzujícím doplňkem.

---

<sup>136</sup> BORDWELL, THOMPSON, s. 125

<sup>137</sup> PRESTRIDGE, James. Raindance 2019: 'A Certain Kind Of Silence' Director Michal Hogenauer On Ordinary People Committing Evil Acts. Close-Up Culture [online]. September 24, 2019 [cit. 2020-12-08]. Dostupné z: <https://closeupculture.com/2019/09/24/raindance-2019-a-certain-kind-of-silence-director-michal-hogenauer-on-ordinary-people-committing-evil-acts/>

#### 4.1.1.3 Hloubka informací

Hloubka informací je definována jako škála, jak hluboce se syžet ponořuje do psychologických a percepčních stavů postav.<sup>138</sup> Film nám může předkládat velké množství objektivních informací, aniž by řekl něco víc o reakcích postav na události.<sup>139</sup> Takovým případem jsou i Tiché doteky, které neposkytují téměř žádné reakce postav a jejich vnitřní pochody, nevyužívá hlediskových záběrů ani zvukové perspektivy. Předkládají nám pouze to, co postavy říkají a dělají – jejich chování.<sup>140</sup> Co se tedy hloubky týče, Tiché doteky jsou relativně objektivní narací. Pomocí záběrů sice vidíme Sebastiana tajně pozorujícího Míšu nebo komunitu, ale tyto záběry jsou ovšem opět natočeny z objektivního hlediska, a tak nevíme, jaké duševní reakce Sebastian zažívá.

#### 4.1.1.4 Sebeuvědomělost narace

Vyprávění si může být také *vědomo samo sebe* v tom smyslu, že film uznává ve velké nebo menší míře, že směřuje svou narativní informaci k obecenstvu. Kromě explicitního oslovení ze strany postavy, se může jednat o ne-subjektivní nájezd kamery odhalující nějaký narativně důležitý detail, těmito a podobnými prostředky může vyprávění prozrazovat určitý stupeň vlastního sebeuvědomění.<sup>141</sup> V našem případě mluvíme o nájezdu kamery, konkrétně transfokace na kavárnu. Ta je důležitým místem, kde Míša poznává servírku, která jí seznámí s dalším členem komunity a zároveň také postava servírky hlavní hrdinku podporuje, aby neopouštěla zemi a zůstala s rodinou.

#### 4.1.1.5 Postavy

Neoformalistický přístup vnímá postavy jako hlavní hybatele a nositele různých kauzálních událostí. Pro neoformalisty jsou postavy ve filmu přítomny z hlediska jejich funkcí. Můžeme pro ně najít tyto různé funkce: poskytování informací, jako prostředek pro zadržování

---

<sup>138</sup> BORDWELL, THOMPSON, s. 129

<sup>139</sup> THOMPSON, K. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*10, 1998, č. 1, s. 35, ISSN:0862-397X

<sup>140</sup> BORDWELL, THOMPSON, s. 129

<sup>141</sup> THOMPSON, K. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*10, 1998, č. 1, s. 35, ISSN:0862-397X



informací, vytváření paralel, začlenění tvarů a barev, které se podílejí na kompozici záběru, pohyb motivující jízdu kamery a další.<sup>142</sup> Postava Míši má poměrně jasnou funkci – zprostředkovatel informací, jsme s ní přítomni ve všech scénách. Zároveň také motivuje pohyb a kompozici kamery. Například, když se prochází sama městem, sedí v kavárně nebo také v závěru filmu kamera kopíruje její rychlé pohyby po domě. Její postava mimo jiné začleňuje jedinou výraznější fialovou barvu, její sportovní bundy. V druhé polovině snímku, kdy se Míša pod nátlakem manipulace začíná měnit, tuto bundu již nevidíme. Svůj šatník vyměnila za béžové, šedivé formální oblečení a kabát, stejně jako rodiče Sebastiana. Barvám a kostýmům se budu věnovat detailněji ve stylistické části analýzy. Míšu bychom také mohli z určitého úhlu brát jako zadržovatele informací, v situaci, kdy během policejního výslechu popírá, že by dítěti ubližovala. Postavy servírky, jejího kamaráda a doktora, můžeme vnímat jako prostředky k vytváření paralel. Všichni pocházejí z komunity/sekty a nějakým způsobem se snaží Míšu zdržet v dané zemi. Ať už zdánlivým přátelským útočištěm kavárny, možností vztahu a početí nebo popírání vážnosti poranění. Tyto postavy jsou tak samy sobě variacemi. V tomto příběhu těžko nalézáme jasné rozřazení do kategorií antagonisty a protagonisty. Postava Sebastiana se jeví jako oběť domácího násilí. Avšak s klidem, jakým napadne Míšu a uklízí kuchyňský nůž, se mění náš pohled na něj jako na čistě nevinnou oběť. Míša se zase zdá být obětí manipulace, ale možnou volbu odchodu odmítá a vědomě páchá násilí. Jedinou výjimkou jsou postavy rodičů, které můžeme jasně přiřadit k antagonistům.

#### 4.1.1.6 *Shrnutí*

Tiché doteky používají objektivní naraci s příklonem k omezené, v narativu není použit žádný vypravěč. V hierarchii vědění divák téměř nikdy nepředstihne hlavní hrdinku, kromě užití flashforwardů, kde se divákovi nabízí velmi krátký úsek z policejního výslechu, a možnost tak být o něco více napřed vůči všem postavám. Omezená narace je také v souladu se syžetem, kde je zadržování informací jedním z pilířů děje. Není nám umožněno nahlédnutí k reakcím a motivacím postav, klíčové události se odehrávají za zavřenými dveřmi. I když flashforwardy naznačují, že se stane pravděpodobně nějaký zločin, svým velmi krátkým úsekem nepředkládají divákovi jednoznačné informace a tím neporušují omezenou naraci, spíše děj lehce posouvají dopředu. Koncept ozvláštňení definovaný Šklovským je ve snímku Tiché doteky přítomen skrze specifické zobrazení životního stylu na předměstí. Postavy jsou vyobrazeny sice v luxusním, avšak chladném sterilním prostředí, které koresponduje se skrýváním duševních

---

<sup>142</sup> Tamtéž.

pochodů postav a jejich automatizovaným projevem. Počínaje od rutinně zobrazených událostí jako snídaně nebo sex, konče poklidným umýváním vražedné zbraně. Dalším prvkem ozvláštňení je prodlužování divákovy percepce pomocí vedlejších postav, které hlavní hrdinku pozdržují v rámci příběhu.

## 4.2 Analýza módu narace

### Určení módu narace podle Davida Bordwella

V této kapitole určím, jaký typ narace se ve snímku *Tiché doteky* objevuje. Budu vycházet již ze zmiňované publikace *Narration in the Fiction film*, kde David Bordwell tyto čtyři typy přesně definuje. Jak jsem zmiňovala zpočátku, mojí hypotézou byla existence dominantní umělecké narace. Na následujících řádcích budu tedy uvádět, jaké specifické znaky můžeme ve filmu zpozorovat a přiřadit je ke specifickému modusu. Všem typům jsem se zevrubněji věnovala v teoretické části své práci, z níž teď budu vycházet. Vymežím a rozeberu daná východiska ve snímku a pokusím se o dokázání stanovené premisy.

Vyprávění je dle Bordwella v umělecké naraci nekomunikativní, zatajuje nám množství informací, čímž vytváří mezery a je spíše subjektivní. Objevují se nová témata jako nedostatek komunikace, za níž následuje odcizení. Tak je to i ve snímku *Tiché doteky*, kdy nám není předkládáno určité množství informací, například kam zmizel Sebastian a jaké vztahy má Míša se svojí vlastní rodinou. Zde se narace přiklání spíše k objektivní omezené naraci s určitou mírou nekomunikativnosti. Důvodem jsou Flashforwardy, které jsou ve snímku objektivně motivované, na rozdíl od častých subjektivně motivovaných flashbacků/flashforwardů v umělecké naraci. Postavy obvykle nejsou jasně psychologicky motivované, jedná se spíše o zastřenost motivací. Vnitřní motivace postav, jejich rysy, vlastnosti a cíle jsou nám tedy nejasné. K docílení expresivního znázornění vnitřních myšlenek a stavů v umělecké naraci lze například pomocí mizanscény. Právě expresivní znázornění duševních stavů postav se stává ústředním tématem filmů umělecké narace, která je díky tomu mnohem subjektivnější než klasická narace. *Tiché doteky* nám sice nepředkládají jasné psychologické stavy postav a narace se přiklání spíše k omezenému, částečně objektivnímu pojetí, ale skrze herectví můžeme rozeznat, že konkrétní postavy (např. Sebastian) mají velmi statické až strnulé držení těla, díky čemuž lze poznat, že s nimi není něco v pořádku. Také chladná krajina koresponduje s emocemi figur. Jedinou změnu můžeme zaregistrovat u neplánovaného výletu k moři, kdy díky mírné

změně barvy palet a prostředí poprvé na malou chvíli vidíme přirozenost postav. Jak bylo zmíněno v teoretické části při definování umělecké narace, filmy často odkazují k jiným dílům. Tiché doteky odkazují ke stylovým postupům Michaela Hanekeho, především k zacházení s filmovým prostorem a s obrazovou formou spjatou s monotónními chladnými barvami, které mají obdobně podstatný důvod, jako užití statické kamery. Stejně jako statická kamera, barvy dokáží navodit dojem sterility a ponurého prostředí. Domnívám se také, že signifikantní užití Sebastianova bílého sportovního trička, které má na sobě v průběhu brutálního činu, odpovídá podobnému znepokojivému významu bílé barvy jako u Hanekeho *Funny Games USA*. Kromě inspirace barevnou paletou je u postav výrazný projev automatizace, jako příklad jsem uvedla Hanekeho film *Bennyho video*, kde si chlapec bezprostředně po vraždě natočí kohoutkovou vodu a poklidně pojídá bílý jogurt. Srovnávám tuto scénu se Sebastianem, který také poklidně stojí v kuchyni, kde umývá nůž a posléze ho uklízí zpátky do přihrádky. Umělecká narace tak po nás vyžaduje denotativní pochopení, ale také konotativní čtení, vyšší úroveň interpretace a znalost jiných uměleckých děl. Kromě intertextových odkazů na jiné snímky, je ve filmu Tiché doteky zakořeněné téma manipulace. Podkladem pro vznik tohoto filmu byly filozofické a psychologické příspěvky jako *Banalita zla*, *Zimbardovy pokusy* nebo existence sekty *Dvanácti kmenů*. Tiché doteky tak odkazují nejen na jiná umělecká díla, ale také na filozofické a psychologické myšlenky.

Kromě umělecké narace jsem došla k závěru, že se ve filmu objevují také prvky parametrické narace. Je to především důraz na chladný styl, který zvýrazňuje význam hlavního tématu snímku. Termín „parametr“ je dle Bordwella chápán jako určitá filmařova volba pro snímanou scénu. Tento určitý stylistický prostředek se (i s různými variantami) opakuje a tím vytváří jistou strukturu snímku. V tomto případě mluvíme o statické kameře a přímém pohledu ve stejné výšce, jako jsou postavy. Znatelný pohyb kamery, (zoomování), je použit pouze v případě scén, kdy je pohyb kamery motivován postavou a místem, které jsou narativně důležité. Kromě přímého pohledu kamera užívá polocelků, amerického plánu a výjimečně i podhledu. Obě dvě velikosti rámování zdůrazňují barevné splývání mezi postavami a zobrazovaným prostředím. Podhled je motivován podle postavy, která zastává mocnější pozici.

Parametrická narace nám předkládá vyobrazení věcí a události okázalým způsobem. V případě pohybu kamery, velikosti a úhlu rámování si změny v zobrazování hned všimneme. Stylové prostředky a volby zastávají tedy redundantní charakter, stejně je to i u filmu Tiché doteky. Postavy a jejich kostýmy jsou naprosto přesně sladěny, téměř až pohlceny prostředím, ve kterém se vyskytují.

## 4.3 Stylistická analýza

### Mizanscéna

Filmoví badatelé označují termínem mizanscény jako režisérovu kontrolu nad tím, co se objeví ve filmovém okénku. Zahrnuje čtyři obecné oblasti: prostředí, kostýmy a masky, osvětlování a inscenování.<sup>143</sup> V následujících podkapitolách se soustředím na funkci mizanscény v celkovém kontextu těchto jednotlivých složek. Budu zkoumat, jak jsou tyto prvky mizanscény motivovány a jak se v průběhu filmu vyvíjí. Klíčovou roli v rámci mizanscény a syžetu zastávají ve snímku *Tiché doteky* specifická paleta barev a prostředí, v němž se postavy pohybují.

#### 4.3.1.1 *Prostředí*

Prostředí je pro film zásadní a podle toho s ním Hogenaeur také zachází. V rámci natáčení byly využity skutečné lokality, které dodávají snímku na autentičnosti. Syžet se odehrává v Litvě na předměstí Rigy. Tuto informaci získáváme pomocí zveřejněného popisu filmu. Ačkoliv tedy tuto informaci, o jaké město se jedná, explicitně ze syžetu nedostáváme, dokáže snímek akcentovat charakteristiku místa, a to skrze neustále chladné počasí, moře a sterilní unifikované předměstí. Tyto prvky nám nabízejí indicie k uvažování nad jednou ze severských zemí. Kromě toho také užití chladných barev divákovi podprahově vytváří depresivní náladu a rovněž i ponuré vnímání prostředí snímku. Většina syžetu se odehrává v interiérech. Hlavním interiérem a dějištěm se zde stává rodinný dům. Podstatnou místností domu je obývací pokoj a gauč, kde dochází ke třem samostatným událostem: příchod paní z agentury a s ní i první podivné narážky rodiny, která chce Míšu poslat domů, návštěva jiné matky s dcerou, kterou Míša „napraví“, a přizvání doktora, jež tvrdí, že Míša po bodání nepotřebuje do nemocnice. V obývací místnosti tak dochází celkem ke třem zvrátům v syžetu. Kromě toho je tento pokoj také místem každodenní rutiny, společné snídaně. Tato událost se řídí podle přesného času na otcových náramkových hodinkách. Poté je vždy podáván čaj, croissant a zelený pročišťující nápoj. Koupelna pak symbolizuje místo za zavřenými dveřmi, kde dochází k výprasku rákoskou. Úklid se pro Míšu stává stejně jako snídaně rutinou. Při úklidu je v jednom z pokojů, v ložnici, pobodána. Kvůli celkové izolaci domu, která prostupuje celým jeho prostorem, je dům v poslední části příběhu vnímán jako místo, jehož autonomii neporuší ani příchod policie.

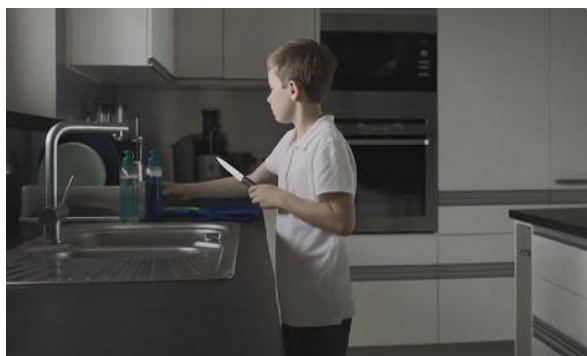
---

<sup>143</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011. s. 161 -162. ISBN: 978-80-7331-217-6

Policejní zátah vnímáme také pouze skrz zatažené žaluzie, jimiž dopadá modré blikající světlo. Prostor domu tak zastává hned několik narativních funkcí. Dalšími doplňujícími interiéry jsou policejní kancelář, byt nového přítele, kavárna, ordinace, tenisový kurt, dům (kde se odehrává večírek komunity), prázdninová chata, minibus, telefonní budka. Součástí exteriérů je například večírek komunity odehrávající se na zahradě jednoho z unifikovaných domů, zahrada Sebastianovy rodiny, příjezdová cesta k osadě domů, venkovní koncert, město a jeho rušné ulice, pláž a moře, jezero. Začátek filmu obsahuje záběry trajektu převážejícího desítky aut, osamělou cestu autobusem a příjezd v noci za chladného počasí na předměstí s řadou bílých rodinných vil. Takový úvod je nutný, aby bylo poznat, že Míša přichází do nového prostředí, které se jeví od prvního okamžiku, pod okolními přírodními vlivy, jako nehostinné. Počasí a příroda zde tak zastávají významnou roli při práci s mizanscénou. Neustále prší nebo je čerstvě po dešti, temné lesy rámuji okolí předměstských vil. V následujících scénách se obraz místa postupně utváří. Jedná se sice o vlivnou a bohatou rodinu sídlící ve vilové čtvrti, avšak specifické chladné barvy s mdlým pastelovým nádechem propojené s podobně chladným chováním postav nám nabízejí znepokojivý dojem. V první polovině filmu, kdy se Míša rozhodne pro odchod z rodiny, sledujeme záběry nočního prázdného města. Pouze několik řemeslníků pracuje na sváření kolejí, kromě nich a Míši nevidíme žádné kolemjdoucí a jezdící auta, i autobusové nádraží je liduprázdné. Záběry nám evokují dojem osamělosti, izolace, pustoty a prázdnoty. V kontrastu s touto scénou následují záběry z denního města, kdy se Míša nakonec rozhodne zůstat. Svižná chůze indiferentních postav, které procházejí městem s kombinací chaosu staveniště a nepřehlednosti silniční dopravy, utvářejí dojem úprku postav do vlastní izolace. Zdá se, že Míša v kontrastu s rozhodnými kolemjdoucími bloudí, hledá svůj cíl. Nakonec nachází své útočiště v dříve zmiňované kavárně. Můžeme si také všimnout, že v zobrazování dvou odlišných prostředí zastává prvek chůze určitou funkci. Předměstí plné bílých domků působí ustrnutým dojmem. Postavy se pohybují pouze v domě nebo maximálně v jeho blízkém okolí. Vykonávání činností je spíše ve strnulém až statickém pohybu, což můžeme zaznamenat především u postavy Sebastiana. Pohyb ve městě je tak velmi svižný a hektický, na rozdíl od předměstí. Důležitou zmínkou také je, že míjející se postavy ve městě jsou většinou zakryty deštníkem, takže nám není umožněno nahlédnout do tváří postav. Tento motiv skrývání prohlubuje pocit neznalosti postav, k níž se váže také problém odcizení a anonymity ve velkých městských částech.

#### 4.3.1.2 Barvy a kostýmy

Důležitým prvkem prostředí může být i barva, prostředí má schopnost využitím barevné palety herce až pohltit.<sup>144</sup> Vizual snímku je stylově koherentní. Filmu dominují chladnější typy pastelových barev jako je světle šedá a hnědá, světle modrá, béžová a brčálově zelená. Tyto barvy jsou obsaženy jak v kostýmech postav, tak v prostředí, ve kterém se vyskytují, vše je vzájemně dokonale sladěno. Dalším barevným prvkem je tu tmavě vínová sportovní bunda a mikina, kterou si Míša obléká do první poloviny snímku. Poté její šatník tvoří stejně světlé pastelové barvy, stejně jako u Sebastianových rodičů. Nutno podotknout, že chlapcovo oblečení kromě školní uniformy s černou vestou velmi často variuje dospělé oblečení jeho otce. Na budoucím policejním výslechu má Míša také podobný svetřík a halenku v pastelových barvách, jaké v domácnosti běžně nosí matka Sebastiana. Dalo by se tedy říct, že hlavní hrdinka změnila svůj šatník a stylizuje se do stylu oblékání rodiny, konkrétně Sebastianovy matky. Ta v domě neustále nosí formální oblečení (světle lososový svetřík, šedivá halenka a béžová sukně, béžové boty na podpatku), které si nesundá ani uprostřed noci. Výraznou vyčnívající barvou se zde stává bílá, fosforeskující žlutá a neonová růžová. Bílou můžeme najít na Sebastianově sportovním tričku, které nosí na tenis. Trička si však výrazně všimáme ve scéně, kdy dochází k napadnutí nožem a posléze k dokonalému umytí zbraně, bez jakýchkoliv emocí (obr.1). Bílá barva v nás tak může vyvolat nepříjemné podprahové vnímání. Podobný motiv sportovního bílého trička můžeme najít například ve filmu Michaela Hanekeho, *Funny Games USA* (2007), kdy bílá barva vytváří asociace s agresivním psychopatickým jednáním (obr.2).



Obr. 1



Obr. 2

Fosforeskující žlutá barva (vesta řemeslníků) se naopak jeví jako jediný oživující prvek v deštivém šedivém prostředí města (obr.3). Stejně tomu je i s použitím neonově zářícího

<sup>144</sup> BORDWELL, THOMPSON s. 162.

růžové osvětlení, které je umístěno na venkovním koncertě (obr.4). Skrz tyto zářící barvy opět nabýváme dojmu oživení jinak každodenního stereotypu.



Obr. 3



Obr. 4

## Interiéry

### *Dům*

Odstíny šedivé barvy s pastelovými nádechy se stávají dominantními po celém rodinném domě. Rekvizity (stolní židle, lampičky, závěsy, skříň, závěsy a komoda) jsou naprosto stejně barevně sladěny v tmavším odstínu béžovo šedé. Stěny a gauč mají světlejší odstín šedé (obr.5).



Obr. 5

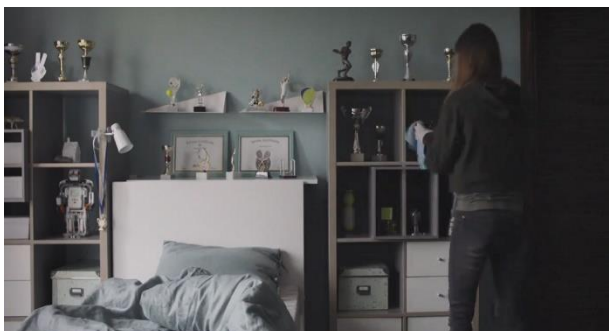


Obr. 6

Koupelna je pokryta dlaždicemi v podobně tmavém odstínu (místo béžové) hnědo šedé, jako je tomu u rekvizit v obývacím pokoji (obr.6).

Pokoj Sebastiana se mírně liší od ostatních pokojů. Jeho nábytek, prostěradlo a povlečení jsou ve světle šedé a béžově bílé barvě. Bílá zde, kromě výše zmiňované asociace s psychopatickým jednáním, může také znázorňovat čistotu a nevinnost. Význam čistoty je zde mírně narušován skrze Sebastianovo noční pomočování. Nevinnost i čistotu můžeme asociovat se způsobem výchovy sekty, jejímž účelem bylo vychovat spořádané jedince. Policovou skříň pak rámuje desítky pohárů, pokoj pro malého chlapce působí odosobněným dojmem. Nevidíme žádné

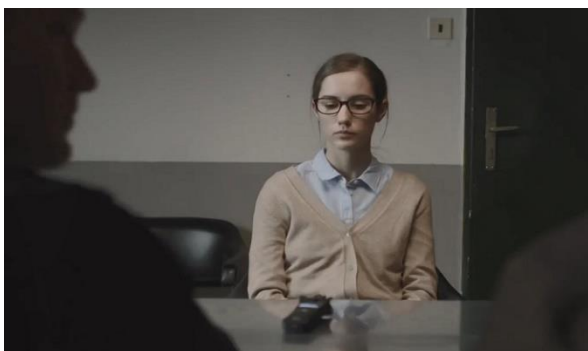
blízké věci jako například plakáty, hračky a knihy. Nalézáme pouze rubikovy kostky, sadu tenisových míčků a jednu velkou plastovou figuru robota (obr.7)



Obr. 7

### *Výslechová místnost*

Prostředí výslechové místnosti je v šedo bílé barvě, zde nás však, jako je tomu u rodinného domu, netlačí pocit sterility. Pravou polovinu záběru z policejní místnosti tvoří starší dveře a starý klasický vypínač, který bychom v moderním unifikovaném domě nenašli (obr.8).



Obr. 8



Obr. 9

### *Minibus*

Skla minibusu jsou zamlžená od deště, zvenčí je tak nemožné dovnitř nahlédnout. Tím se opět dostáváme k motivu anonymity. Děti sedící na sedačkách minibusu jsou všechny stejně oblečené v černobílé školní uniformě. Interiér autobusu je opět v chladně šedivé, sedačky mají nádech vybledle modré (obr.9).

### *Kavárna*

Prostory kavárny jsou vymalovány rovněž jako interiér domu v tmavších barvách hnědo šedé, na zdech můžeme najít černé geometrické tvary. Světla kavárny jsou upevněna rovněž



v geometrických konstrukcích. Shledáváme zde stejný design židlí a lampiček, opět jako v rodinném domě (obr.10). Prostředí jsou tak díky své stylizaci vzájemně propojena. Servírka je oblečena v pastelově šedivé košili, téměř splývá s barvou prostředí (obr.11).



Obr. 10



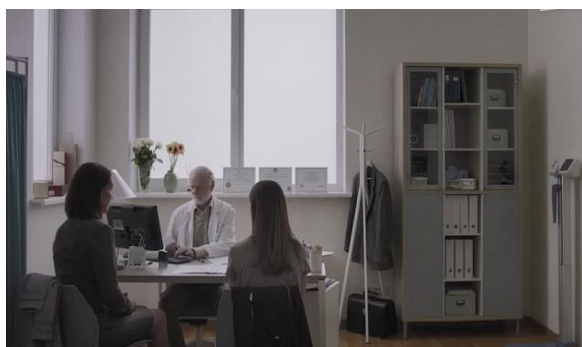
Obr. 11

### *Pokoj přítele*

Jedinou prosvětlenou teplou místností se zdá být pokoj nového přítele. Umělé osvětlení v interiéru dodává pokoji žlutý nádech (obr.12). Nad tmavým gaučem visí plakáty Boba Dylana, kromě nich jsou stěny holé. Nábytek má opět podobně moderní design, jako u Sebastianovy rodiny nebo v kavárně. Atmosféru však narušuje odosobněný mechanický sex, přesně časově vyměřený.



Obr. 12



Obr. 13

## *Ordinace*

Zdi ordinace doktora jsou bíle vymalovány. Nábytek je sladěn spolu s oblekem do světle šedé barvy, vytváří tak jako předchozí interiéry dojem jednotvárnosti (obr.13).

## *Večírek, dům*

Ve scéně, kdy Míša nachází na komunitním večírku strnule sedící děti na gauči, můžeme opět najít prominentní odstín béžové a šedivé. Všechny děti jsou oblečeny v těchto barvách v podobném střihu halenek, košilí a vest, tedy v luxusním minimalistickém oblečení, jaké by nosili dospělí lidé (obr.14). Domnívám se, že děti svojí barvou kůže, světlými vlasy a unifikovaným vzhledem, odkazují na nacistickou ideologii jedné rasy. (obr.15).



Obr. 14



Obr. 15

## **Exteriéry**

### *Zahradní slavnost, večírek*

Prvek bílé barvy se kromě Sebastianova oblečení, jeho pokoje, ordinace, objevuje také na zahradní slavnosti, večírku komunity. Můžeme zde vidět bílé slunečníky a stolky s občerstvením. Večírek se odehrává v noci, proto bílá barva velmi vyniká. V pozadí můžeme vidět několik vysokých a menších jehličnatých stromů. Vprostřed záběru jsou přesně seřazené zástupy hostů v šedivých pastelových oblecích (obr.16). Jediný, kdo se od monotónnosti šedivých a béžových obleků odlišuje, je Míša ve své vínové bundě.



Obr. 16



Obr. 17

### *Výlet k moři*

Ve scéně, kdy je Sebastian a Míša na neplánovaném výletě u moře, poprvé zaznamenáváme tóny přirozených teplejších barev. Je to západ slunce a jemnější rozptýlené červánky, postavy je pozorují. Obloha kromě červánků splývá s šedomodrou barvou moře. Poprvé zde díky mírné změně barevné palety cítíme závan svobody. (obr.17).

#### *4.3.1.3 Rekvizity*

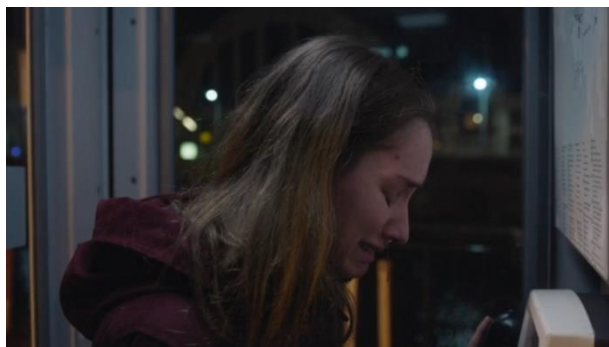
Za rekvizity můžeme označit rákosku a tenisovou pátku s míčky. Poprvé je rákoska užita ve scéně, kdy Sebastianova matka žádá Míšu o pomoc s výpraskem. Odhalujeme tak děsivé tajemství rodiny. Poté si rákosku spojíme s každým nočním odchodem do koupelny a žádostí o pomoc. Rákoska je nenápadně ukryta ve váze v koupelně, působící dojmem dekorace. Další rekvizitou je zde nůž, kterým Sebastian Míšu pobodá a pak ho klidně umývá a vrací zpátky do kuchyňského šuplíku. Součástí rekvizit se stává i jídlo podávané k snídani, která je neměnná. Jedná se o čaj, jeden croissant a zelený nápoj. Symbolizuje tak rutinu a přesnost. Další rekvizitou jsou brýle, které si Míša nasazuje zhruba v druhé polovině filmu při scénách, kdy uklízí nebo dává výprask rákoskou. Můžeme je tak považovat za jakousi ochrannou masku, za kterou se postava skrývá.

#### *4.3.1.4 Inscenování*

Režisér v mizanscéně kontroluje také chování různých figur, herců. Herecký výkon se skládá z vizuálních prvků jako jsou zjev, gesta, výrazy tváře a zvuku.<sup>145</sup> V tomto snímku se postavy vyhýbají vyhoceným emocím. Jakkoli vnímáme, že Míša může být traumatizována vyhlídkou předčasného návratu do Česka, nejsou nám tyto emoce výrazně předkládány. Jedinou výjimkou

<sup>145</sup> BORDWELL, THOMPSON, s.182

je hovor v telefonní budce, kde se Míša po telefonátu psychicky zhroutí, postavě stékají po tváři slzy a výměšky z nosu, což dodává ztvárnění na autenticitě (obr.18).

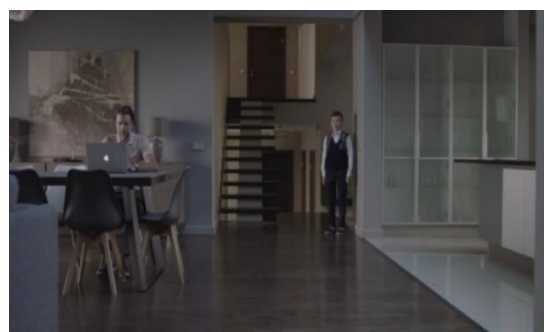


Obr. 18

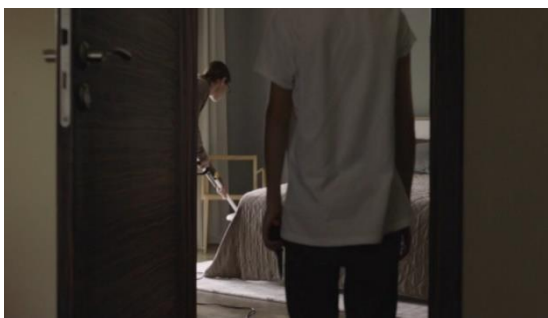
Postavy jsou často snímány zezadu, proto nemůžeme spatřit jejich emoční reakce. Výrazným prvkem je statické držení těla, který registrujeme především u Sebastiana. Po většinu času chlapec nehybně stojí na místě, ruce drží pevně u těla a ve strnulosti pozoruje ostatní figury a události. (Obr.19, Obr. 20) Sebastianův fyzický postoj se nemění ani do scény s nožem, kdy nehybně stojí mezi otevřenými dveřmi během Míšina úklidu. (obr. 21) Po brutálním činu Sebastian odchází do kuchyně, kde mlčky a klidně oplachuje a uklízí nůž (obr. 22), který byl právě použit jako zbraň. Zde se jeho chování pohybuje na hranici automatizace. Podobný případ nalézáme u Hanekeho *Bennyho video*, kde chlapec poté co chladně zavraždí svoji kamarádku, odchází poklidně do kuchyně, natáčí si vodu z kohoutku a pojídá bílý jogurt. (obr. 23, obr. 24) Vytváří se tak kontrast mezi tím, co se právě stalo, v divákovi doznívá nepříjemné podprahové vnímání celé situace.



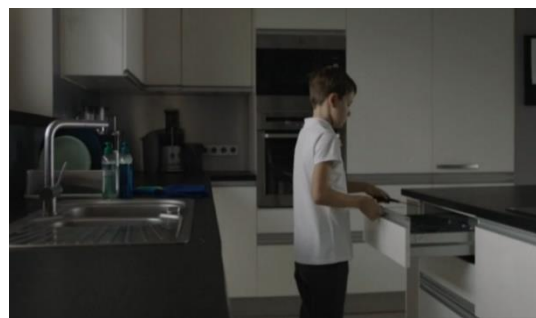
Obr. 19



Obr. 20



Obr. 21



Obr. 22



Obr. 23



Obr. 24

#### 4.3.1.5 Shrnutí

Nejvýraznějším prvkem mizanscény jsou barvy, které spojují nebo dešifrují ostatní její části. Dominantní barvou se zde stává světle šedá a béžová, pokrývající téměř všechny interiéry a kostýmy postav. Značí tak monotónost, sterilitu a sjednocenost prostředí. Vyčnívající barvou je zde bílá, značící nevinnost a čistotu, která je ve snímku narušována užitím kontrastů (pomočování nebo násilný čin). Celkově je mizanscéna poměrně minimalistická, pokouší se o dokonalé splynutí s postavami, prostředí prakticky postavy pohlcuje. Na mizanscénu je tak kladen skrze sjednocení stylu a barevné palety obrovský důraz. Stejně jako prostředí i kostýmy komunikují skrze významy a vzájemně jsou s nimi sladěny. Uniformy a luxusní dětské oblečení variující dospělé přesně zapadají do moderního minimalistického předměstí. V kostýmech lze najít určité stupňování, především pak u Míši, která svůj šatník barevně obmění do stylu rodiny. Rekvizita v podobě rákosky a nože zde představuje symbol trestu. Pokaždé, když slyšíme Sebastianovu matku říkat „*Potřebuji tvoji pomoc*“, si asociujeme výprask rákoskou. Nůž je zde použit poté, co Míša na Sebastiana není schopna reagovat, protože ještě spí. Sebastian se tedy rozhodne, že jí takto potrestá. Trest však samozřejmě můžeme vnímat pod tíhou chlapcova

domáciho týraní, na kterém se Míša také podílela a svoji roli chladně přijala. Sebastian tak na své rodiče a au-pair ve smyslu trestu navazuje, ale mnohem brutálnějším způsobem.

## Kamera a střih

V této kapitole se nejprve budu věnovat práci s kamerou v rámci obecných pojmů a charakteristik, poté budu rozebírat již specifické signifikantní znaky jako určité opakované vzorce při pohyblivém rámování a velikosti a úhly rámování. Snímek tvoří desítky kratších scén a záběrů. Záběry uchovávají jednotnou kompozici, postavy a objekty jsou v jejich středu. Důraz je kladen na statické záběry s občasným zoomováním, které je motivováno pohybem postav nebo detailem na objekty.

### 4.3.2.1 *Velikost rámování*

Rámování obrazu umísťuje diváka do určité vzdálenosti od snímaného materiálu a tato vzdálenost určuje velikost rámování. Rámování v nás vyvolává dojem, že jsou prvky mizanscény větší nebo menší, díky tomu, že jsme od nich méně nebo více vzdáleni. Tento aspekt se nazývá velikostí rámování.<sup>146</sup> Tiché doteky převážně pracují s polocelky (zobrazení lidského těla od pasu nahoru) nebo s americkým plánem (rámování zhruba od kolen nahoru)<sup>147</sup>, který umožňuje vyváženost mezi postavami a okolím. Americký plán se zde užívá například ve scénách výletu k moři. Míša a Sebastian zde stojí po kolenou ve vodě, vyniká tak okolní prostředí. Polocelky nám akcentují moderní minimalistické kostýmy. Ve výjimečných případech je užito velkých celků, které nám mají přiblížit prostředí, exteriéry, ve kterých se postavy nacházejí. Takovým příkladem je znovu velký celek pláže, kde jsou postavy vůči přírodě zobrazeny jako velmi malé (obr. 25). Stejnou velikost rámování nacházíme i na nočním autobusovém nástupišti, kde čeká schoulená Míša na spoj (obr. 26). Velikost rámování tak umocňuje pocit malosti a bezmoci.

---

<sup>146</sup> BORDWELL, THOMPSON, s. 252

<sup>147</sup> Tamtéž.



*Obr. 25*



*Obr. 26*

Polodetaily (rámují tělo od hrudi nahoru) ukazují postavy, jak reagují na určité podněty. Můžeme uvést například výslech, kde pozorujeme Míšu a její mimické reakce.

#### 4.2.2.2 Úhel rámování

Rám určuje, z jakého úhlu bude divák na mizanscénu filmu pohlížet. Počet možných úhlů je nekonečný, kameru lze umístit kamkoli. Rozlišujeme obvykle tři obecné kategorie: přímý pohled, nadhled a podhled. Přímý pohled se stává nejběžnějším. Při nadhledu se na objekty a figury v rámu díváme shora, při podhledu se rámovaný materiál díváme naopak zdola.

Rámování nám dodává pocit, že jsme ve vztahu k zobrazovanému prostředí v určité výšce. S výškou pochopitelně souvisí do určité míry i úhel. Například rámování z nadhledu totiž vyžaduje, aby naše pozice byla výše než snímaný materiál.<sup>148</sup> V případě snímku *Tiché doteky* mluvíme o častém využití přímého pohledu, divák je ve vztahu ke snímaným postavám ve stejné výšce. Při rituálních činnostech, jako je snídane (obr. 27) nebo sex, je kamera umístěna ve spodní části rámování, snímá scénu z podhledu s větší vzdáleností od zobrazovaných postav. Máme tak pocit distance a zároveň můžeme pozorovat postavy v kontextu prostoru, ve kterém se nacházejí.



Obr. 27



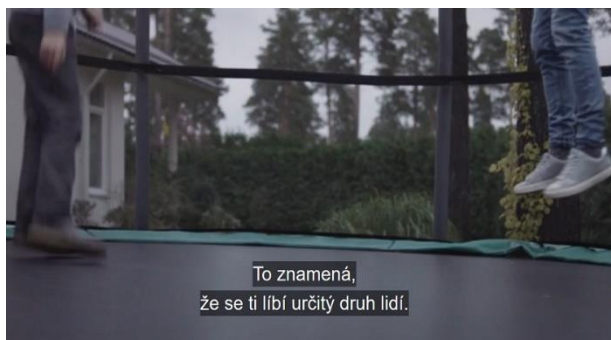
Obr. 28

Výrazné využití podhledu můžeme zaregistrovat hned zpočátku filmu, kdy otec se synem nahlíží na Míšu, která sedí ve své posteli. Otec zde Míše téměř vnucuje, aby s nimi šla na setkání přátel rodiny. Postava otce snímaného z podhledu zde působí mocně a neústupně (obr.28). Z podhledu je také natočena scéna, kdy Míša a Sebastian skáčou na trampolíně, a přitom se baví o intimnějších tématech jako láska a výběr partnera (obr.29). Kamera snímá pouze jejich nohy, které se odrážejí od trampolíny. Máme tak opět větší pocit distance v kontrastu k citlivému tématu dialogu.

---

<sup>148</sup> BORDWELL, THOMPSON, s.252





Obr. 29

Velikost, výška a úhel rámování tak mají často vymezené narativní funkce. Velikost rámování nás může uvést do určitého prostředí nebo definovat vzájemné pozice jednotlivých postav.<sup>149</sup>

#### 4.3.2.2 *Vzorce pohyblivého rámování*

Ve filmu se rámování může pohybovat ve vztahu k rámovanému materiálu. To znamená, že se rámování objektu mění a s ním i úhel, výška nebo velikost rámování v průběhu záběru. Pohyblivé rámování pomáhá zaměřit naši pozornost na určitý snímaný materiál v obraze. Často dochází k tomu, že se nám zdá, jako bychom se pohybovali spolu s rámem. Díky pohyblivému rámování můžeme k objektu přistupovat, vzdalovat se od něj, kroužit nebo procházet se kolem něj.<sup>150</sup>

V našem snímku můžeme najít určité vzorce pohyblivého rámování. Kamera zachycuje většinu scén staticky, avšak ve scénách, kdy Míša bloudí městem, je využito záběru z jeřábu, který dívku sleduje a pohybuje se nad úrovní země. Pozorujeme Míšu pomocí pomalé jízdy jeřábu a přiblížení kamery (obr.30). Když Míša stojí na přechodu, dochází k odjezdu transfokace a dívka se od nás oddaluje. Můžeme tak vidět její snímanou postavu v rámci prostředí deštivého města, aut a kolemjdoucích dětí (obr.31).

---

<sup>149</sup> BORDWELL, THOMPSON, s. 254

<sup>150</sup> BORDWELL, THOMPSON, s. 258



Obr. 30



Obr. 31

Dalším signifikantním využitím transfokátoru (zoom lens) je záběr na kavárnu, do které Míša vstupuje (obr.32). Transfokace s velmi pomalým pohybem kamery s důrazem na detail okna kavárny, kde si právě Míša usedá (obr.33), nám dodává pocit, že místo bude v kontextu příběhu něčím důležité. Kromě toho také transfokace funguje jako prostorová expozice daného místa.



Obr. 32



Obr. 33

#### 4.3.2.3 Časové vztahy mezi záběry

Filmař může pomocí střihu vytvářet časovou souslednost snímku. Z hlediska střihu ve filmu *Tiché doteky* se tedy zabývám manipulací s událostmi, které vedou k proměnám vztahu mezi fabulí a syžetem. Nejznámější manipulací je užití flashbacků, které porušují časový pořádek například motivací skrze vzpomínky. Daleko vzácnější možností je změnit pořádek fabule skrze flashforward.<sup>151</sup> Takový vzor přerušení chronologického pořádku používají *Tiché doteky*. Střih se pomocí objektivně motivovaných flashforwardů posouvá do budoucnosti k policejním výslechům a poté se vrací zase zpět. Tvůrci tak chtějí diváka znepokojit tím, že mu umožní

<sup>151</sup> BORDWELL, THOMPSON, s. 302

nahlédnout na znepokojivé vyústění děje. Tyto střípky si pak divák musí poskládat do ucelené syžetové osnovy. Podrobnou segmentací syžetu jsem se zabývala v předchozích kapitolách.

#### 4.3.2.4 *Shrnutí*

Stejně jako předchozí analyzované složky věnující se vyprávění a mizanscéně, i kamera zastává určité narativní funkce. Ve snímku je častá statická kamera, ale můžeme zde najít dvě signifikantní užití transfokace, která nám umožňuje detailně sledovat snímaný materiál a navodit pocit důležitosti a specifické funkce materiálu v rámci příběhu. Zajímavé je, že kamera explicitně zachycuje výprask rákoskou, avšak ve scéně, kdy dochází k napadnutí nožem, se násilí odehrává za zavřenými dveřmi, takže si akci můžeme pouze představovat. Setrvání kamery ve statické poloze nám také ovlivňuje vnímání postav, které se zdají, že setrvačně, strnule zůstávají “zavřené“ pouze v okolí domu a jeho blízkých lokalit. V případě úhlu rámování je časté využití přímého pohledu na postavy, s výjimkou několika podhledů jako například při snímání rituálních činností, jako je snídaně a sex nebo když otec žádá Míšu, aby s nimi šla na večírek. Další záběr, který je natočen z jiného úhlu, nadhledu, je sledovací záběr, kdy Míša bloudí městem. Velikost, úhel, výška a pohyblivé rámování jsou tak vzájemně propojeny. Z hlediska stříhu je nejvýraznějším prvkem narušení chronologického pořádku skrze flashforwardy.

#### Zvuk

Tiché doteky využívají především diegetického zvuku. Jediným nediegetickým prvkem je filmová hudba. Ta však nevyčnívá nad zobrazovanými událostmi, ale spíše je s nimi v dokonalém splynutí. Jak bylo již dříve řečeno, není zde přítomen žádný vypravěč, a proto se budu věnovat především ruchům, mluvenému slovu a zmiňované hudbě.

#### 4.3.3.1 *Hudba*

Hudební skladatel Filip Míšek zvolil nekonvenční podklad pro tento snímek. Jedná se spíše o navrstvené mírně gradující a posléze utichající elektronické zvuky, které se zdají být součástí diegetického světa, korespondující s jeho okolím. Nejvíce si tohoto prvku všimáme, když je hlasitost hudby velmi výrazná, a to ve scéně, kdy je Sebastian a Míša na neplánovaném výletě na pláži. Hudba pokrývá celý příběh filmu, od počátku až do konce. Vnímáme ji jako hudební podkres ve scénách při úvodu filmu, úklidu, s příchodem do kavárny, výletem k moři, v autě,

s výletem na chatu, opět při úklidu, s příchodem policie a v závěrečné titulkové sekvenci. Kromě tohoto hudebního podkresu také slyšíme melodie hudby, která je součástí diegeze. Jedná se o hru na harmoniku v průběhu večírku, klavírní vážnou hudbu, která sice vychází mimo obraz a nevidíme její zdroj, ale víme, že je součástí příběhu. Kromě toho je třeba zmínit koncert místní skupiny, na kterou se jde Míša s přáteli pobavit. Vynechání hudebního podkresu v klíčových scénách jako výprask rákoskou nebo pobodání nožem přispívá k větší autentičnosti a tím i ke zneklidňujícímu účinku na diváka. Hudbu zde nahrazují ruchy, které jsou součástí diegetického světa.

#### 4.3.3.2 Ruchy

Jak bylo zmíněno, ruchy jsou součástí příběhu tohoto snímku. Slyšíme často dramatické zvuky, specifické znění alarmu, které se ve filmu objeví celkem třikrát. Alarm slyšíme nejprve v úvodu, kdy trajekt převáží desítky aut, dále když se alarm spustí v rodinném domě a posledním příkladem je pak scéna s bezpečnostními branami v obchodě. Kromě tohoto výrazného ruchu můžeme slyšet silné šumění moře na pláži nebo hluk luxování, který vnímáme namísto explicitní scény s pobodáním. Mezi další ruchy řadíme déšť, proud tekoucí vody nebo švihání rákoskou. Všechny tyto ruchy se podílejí na realističnosti snímku a zároveň dotvářejí jeho syrovou atmosféru.

#### 4.3.3.3 Mluvené slovo

Film nám předkládá informace především pomocí dialogů, které jsou vedeny v angličtině. Občas také zaregistrujeme malé odbočky do rodného jazyka rodiny, kterým se zdá být holandština. Mluvené slovo v sobě nese určité znaky a asociace. Všimáme si, když Sebastianova matka opakuje větu: „*Potřebuji tvoji pomoc*“, s níž si již snadno asociujeme výprask rákoskou. Dochází také k ignorování Míšinych potřeb a jejich reakcí. Postavy odpovídají zdánlivě asertivními, avšak manipulativními výroky, například když Sebastianova matka změní Míše jméno Mia, která namítá, že jí nikdo takhle neříká, ale matka odpoví, že se jí toto jméno líbí. Kromě těchto odpovědí nalézáme také podivné výroky jako „*Rodina není demokracie*“ nebo dodržování určitých pravidel jako poslušnosti a čistoty. Kromě zprostředkování informací skrze dialogy postava Míši také telefonuje se svou matkou, jejíž hlas ale nikdy neslyšíme. Můžeme si tak úseky rozhovoru pouze domýšlet. Kromě matky Míša mluví přes skype se svým přítelem, kterého nám představí díky položené obrazovce počítače na posteli.

#### 4.3.3.4 *Shrnutí*

Tiché doteky využívají především diegetického zvuku v podobě ruchů a mluveného slova. Hudba je zde využita jako hudební podkres, dotvářející atmosféru scén, především za účelem splynutí s obrazem. Ve snímku si můžeme všimnout několika ruchů, které jsou velmi signifikantní, stejně jako hudba dotvářejí atmosféru a přidávají na autenticitě snímku. Zvuk také nahrazuje explicitní zobrazení násilí, místo toho slyšíme za zavřenými dveřmi zapnutý lux. Mluvené slovo je pro nás zásadní, byť zadržuje některé informace skrz symboličnost dialogů. Právě dialogy v sobě ukrývají asociace nebo podivné manipulativní výroky. Kromě nich slyšíme jednostranný telefonát, který nás nutí si informace dotvářet v hlavě. Díky mluvenému slovu, flashforwardům a rekonstrukci syžetu se nám postupně odkrývají důležité informace.

## 5 DOMINANTA

Nalezení dominanty je východiskem neoformalistické analýzy. Prostřednictvím dominanty se k sobě vztahují stylistické, narativní i tématické roviny.<sup>152</sup> Tiché doteky oslovují diváka skrze různé formální a stylové prostředky, které jsou propojeny pomocí principu zastření motivací. Není nám tedy jasné, jakými způsobem jsou postavy motivovány. Pouze u hlavní hrdinky nacházíme náznak motivace skrze tužbu nevzdat se svého snu i přes nepříjemnou situaci. Téměř až do závěru filmu také s určitostí nevíme, jaké jsou motivace Sebastianovy rodiny. Proč nejdříve au pairku odmítají, ale poté chtějí, aby s nimi zůstala, aby založila svojí vlastní rodinu a byl jí převeden rodinný majetek? Přímou odpověď na naše otázky se dozvídáme až v závěru filmu. V přidaném nediegetickém materiálu doplněný o komentář se dozvídáme o skutečné sektě, jejímž cílem a motivací bylo připravit 144 000 chlapců na druhý příchod Ježíše Krista. Je nám tak potvrzena existence sekty, která k dosažení svých cílů využívá manipulativního chování a fyzických trestů ve výchově dětí.

Styl mizanscény počínaje monotónní barevnou paletou, kostýmy, rekvizitami a inscenováním spoluvytváří mrazivé poselství filmu. Dokonalé splynutí barev a kostýmů, které vytváří jednoduché chladné prostředí, divákovi podsouvá sklíčené vnímání příběhu. Luxusní, ač sterilní interiéry rodinného domu zastírají tajemství rodiny, pod pokličkou přepychu se odehrává fyzické a psychické týrání dítěte. Také večírek, kde se schází přátelé rodiny je zástěrkou pro setkání sekty a shrnutí jejích “úspěchů“. Zastření motivací nám tu narušují děti sedící na gauči v obývacím pokoji, poslušně sedící v unifikovaném značkovém oblečení, ve tváři ale působící sklíčeným dojmem. Pouze na okamžik dochází k vnitřní proměně a uvolnění motivací postav, kdy hlavní hrdinka naruší pravidelný chod domácnosti svým spontánním výletem. Vidíme tak poprvé postavu Sebastiana uvolněnou a poznávající nové zážitky. U scény s pobodáním nožem si dokážeme Sebastianovy motivace k činu můžeme odůvodnit, neboť si jako týrané dítě prožil mnoho špatného. Ovšem automatizovaným projevem, kdy poklidně umývá a uklízí nůž, opět zdánlivě zastírá své motivace. Tiché doteky si tedy berou za cíl předvést divákovi stranu, kdy chování člověka může být ovlivněno situací, prostředím a rolí, v jakou v nich zaujímá. Díky negativním faktorům dochází k projevu automatizace a zastření emocí a motivací. Kromě toho film také poukazuje na determinaci chování skrze tyto zmiňované faktory. Jak v jednom z rozhovorů Hogenauer dodává: „*Kdokoliv může spáchat hrozný čin.*“<sup>153</sup> Zlo je něco, čeho se

---

<sup>152</sup> THOMPSON, K. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*10, 1998, č. 1, s. 36, ISSN:0862-397X

<sup>153</sup> <sup>153</sup> PRESTRIDGE, James. *Raindance 2019: 'A Certain Kind Of Silence' Director Michal Hogenauer On Ordinary People Committing Evil Acts.* *Close-Up Culture* [online]. September 24, 2019 [cit. 2020-12-08]. Dostupné z:

za určitých podmínek mohou dopustit všichni lidé. Tiché doteky tedy nutí diváka přemýšlet o těchto významech v rámci nového kontextu

---

<https://closeupculture.com/2019/09/24/raindance-2019-a-certain-kind-of-silence-director-michal-hogenauer-on-ordinary-people-committing-evil-acts/>

## 6 ZÁVĚR

V této kapitole shrnuji získané poznatky z předešlých kapitol. Nejdříve byla analyzována narativní složka snímku *Tiché doteky*. Vyplynula z ní omezená nekomunikativní narace prokládaná objektivně motivovanými flashforwardy. Ty nám předkládají možné vyústění děje. Není umožněno nahlédnout do psychických stavů postav, jejich motivací a vlastností. Jediným expresivním vyjádřením psychického rozpoložení zde chápeme statické držení těla u Sebastiana. Mizanscéna je poměrně jednoduchá, velký důraz je kladen na montónní barevnou paletu sladěnou s kostýmy postav. Mizanscéna svým stylovým pojetím herce až téměř pohlcuje. Její barevná stylizace, pořádek a minimalistické moderní zařízení odkazují ke sterilitě a čistotě, jako k principům, na kterých si stojí ústřední rodina a její blízké okolí. Uvedla jsem také několik názorných příkladů interiéru i exteriérů, které v divákovi evokují depresivní nálady. S barevným kódováním se vážou i kostýmy. Například Míša zhruba do poloviny snímku nosí svojí vínovou zimní bundu, poté co se pravidlům a psychickým nátlakům rodiny přizpůsobuje a mění i její šatník. Obléká si stejně jako rodiče svetry a halenky v béžových a šedivých barvách. Za důležité rekvizity označuji rákosku, která v koupelně působí nenápadně jako dekorace, dále snídaně, která je součástí každodenní rutiny, nůž, který je použit jako zbraň a poté poklidně uklizen do příborníku, v neposlední řadě také brýle, které Míša pravidelně nosí od druhé poloviny filmu. Ty se tak stávají určitou ochrannou maskou při týrání dítěte a běžných činnostech, jako je úklid. Stejně jako změna šatníku nastává i tato změna v nošení černých dioptrických brýlí. Byla doložena určitá podobnost s filmy Michaela Hanekeho, konkrétně v projevu automatizace, kdy chlapec poté co spáchá brutální čin, s poklidem v kuchyni umývá a ukládá použitou zbraň. Statická kamera pracuje s výrazným prvkem ustrnutí. Jen v několika případech se kamera pohybuje, motivována sledováním konkrétní postavy a místa. V případě snímání kavárny chápeme, že místo bude mít v rámci příběhu důležitou narativní funkci. Nejčastější je přímý pohled kamery a užití polocelků a amerických plánů pro zobrazení postavy v kontextu prostředí. Podhled, který je využit ve snímání otce, nám evokuje jeho moc a neústupnost. Pokud se tedy velikosti a úhly rámování mění, mají opodstatněný účel. Pro hudební podklad byly vybrány nekonvenční navrstvené místy gradující elektronické zvuky. Ty nás provázející napříč celým snímek. Nejvíce registrujeme jejich gradaci v závěrečné titulkové sekvenci. Mimo to je použito diegetických hudebních podkladů, hry na klavír a harmoniku a několika ruchů – alarm, dešť, stékající voda, šumění moře atd. V rámci mluveného slova jsem se zabývala dialogy, které v sobě obsahují manipulativní výroky, s nimiž máme i asociace spojené s výpraskem rákoskou. Počáteční hypotéza o výskytu umělecké narace ve



filmu *Tiché doteky* byla potvrzena. Ve snímku se objevují charakteristické rysy tohoto typu narace jako nekomunikativní vyprávění, vytváření mezer, které si divák musí doplnit. Nedostatek komunikace dále vede k odcizení, které je také kromě manipulace jedním z témat filmu. Postavy jsou nedostatečně psychologicky motivovány, nejsou nám poskytnuty informace, které by pomohly dotvořit jejich vlastnosti, rysy a cíle. Jediným expresivním vyjádřením emocí postav je jejich držení těla. Takové vyjádření pozorujeme u strnulého postoje Sebastiana. Krajina a prostředí divákovi podprahově vsouvají depresivní nálady. *Tiché doteky* vyžadují denotativní i konotativní chápání a čtení, odkazují na ostatní umělecká díla, zabývají se psychologickými a filozofickými myšlenkami. Kromě umělecké narace se však ve filmu objevuje i parametrická narace, a to díky signifikantnímu stylu, který podtrhuje hlavní téma snímku. Parametr je chápán jako filmařova volba pro konkrétní scénu. V našem filmu je to přímý pohled, užití polocelků a amerických plánů, statická kamera. Všechny tyto prvky zdůrazňují barevné splynutí postavy s prostředím. Stylové prostředky a volby se stávají pilířem celého příběhu. V analýze se potvrdila dominance mizanscény skrze její výrazný styl sjednocený s monotónní barevnou paletou. Došla jsem také k závěru o přítomnosti parametrické narace, jejíž prostředky opět zdůrazňují celkové stylistické pojetí mizanscény. Styl rovněž zvýrazňuje hlavní princip filmu, který jsem určila jako východisko dominanty. Jedná se o zastření motivací, které prostupuje celým filmem. Postavy svým chováním zastírají motivace, stejně tak objekty svými luxusními interiéry zakrývají odehrávající se hrůzné události. Ke konci své práce také znovu odkazují na psychologická a filozofická východiska a jejich myšlenky, které jsou pilířem tohoto snímku.

## SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

### Prameny

*Benny's video*[film]. Michael HANEKE. 1992. In: Youtube [online]. 02.04.2020

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=sadIXDmNbT4&t=1836s> . Kanál uživatele Need Gore

*Funny Games* [film]. Michael HANEKE. 2007. [DVD]. Hollywood Classic Entertainment, leden 2009.

Kateřina Dvořáková (PR & Marketing, Aerofilms), [katka@aerofilms.cz](mailto:katka@aerofilms.cz), emailová komunikace ze dne 23.11.2020

*Tiché doteky*[film]. Michael HOGENAUER. 2019. [VOD] Dafilms, 2019.

### Literatura

A Certain Kind of Silence was awarded in Cairo [online]. *Czech film center*, 2019, Dostupné z: <https://www.filmcenter.cz/en/news/1629-a-certain-kind-of-silence-was-awarded-in-cairo>

AGUADO, Virginia Luzón. FILM GENRE AND ITS VICISSITUDES: THE CASE OF THE PSYCHOTHRIILLER [online]. *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, 2002. Dostupné z: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=759792>. Universidad de Zaragoza.

ARENDOVÁ, Hannah. Myšlení a úvahy o morálce: přednáška. Přel. L. Cviklová a P. Gümpllová. In: *Reflexe: Filosofický časopis*, 19, 1998, str. 1

Best Director Award A CERTAIN KIND OF SILENCE (CZECH REPUBLIC): Awards [online]. *Kimolos International Film festival*. Dostupné z: <http://kiff.gr/awards/>

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu*. Akademie múzických umění, 2011  
ISBN: 978-80-7331-217-6

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of  
Wisconsin Press, 1985. ISBN0-299-10170-3

BÚRIKOVÁ, Zuzana a Daniel MILLER. Au-pair [online]. 2014, *Zbozi.cz*, Dostupné z:  
<https://www.zbozi.cz/vyrobek/au-pair-zuzana-burikova-daniel-miller/>

Ceny české filmové kritiky 2019 [online]. *Česká televize*. Dostupné z:  
<https://www.ceskatelevize.cz/porady/13220000909-ceny-ceske-filmove-kritiky-2019/22054215032/>

ČECH, Marek. Tiché doteky: systematická manipulace v sektářské rodině [recenze filmu].  
*AvMania* [online]. 2014, 9.10.2019. Dostupné z: <https://avmania.zive.cz/tiche-doteky-systematicka-manipulace-v-sektarske-rodine-recenz>

DALTON, Stephen. 'A Certain Kind of Silence' ('Tiche doteky'): Film Review | Karlovy Vary  
2019. *The Hollywood Reporter* [online]. 5/7/2019. Dostupné z:  
<https://www.hollywoodreporter.com/review/a-kind-silence-review-1222688>

Development: Podpořené české projekty (EUR) [online]. *Kreativní Evropa MEDIA*. Dostupné  
z: <https://www.mediadeskcz.eu/projekty/?program=development>

Eichmann v Jeruzalémě: Zpráva o banalitě zla: Eichmann in Jerusalem: A Report on the  
Banality of Evil, 1970 [online]. Mladá fronta, 1995, *Databáze knih*, Dostupné z:  
<https://www.databazeknih.cz/knihy/eichmann-v-jeruzaleme-zprava-o-banalite-zla-23601>

Filmový postřeh: Tiché doteky s Eliškou Křenkovou jsou hrdě odtažitým uměním. *Česká  
televize* [online]. 5. 7. 2019. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/specialy/filmovy-festival-karlovy-vary-2019/2861303-filmovy-postreh-tiche-doteky-s-eliskou-krenkovou>

FNE at Zlin IFF: Michal Hogenauer in Postproduction with Certain Kind of Silence.

*FilmNewEurope* [online].

30/05/2018. Dostupné z: . <https://www.filmneweurope.com/news/czech-news/item/116438-fne-at-zlin-iff-michal-hogenauer-in-postproduction-with-certain-kind-of-silence>

HOGENAUER, Michael. Filmová řeč a strach ve filmech Michaela Hanekeho: Film Language and Fear in Michael Haneke's Films [online]. *Akademie Múzických Umění v Praze*, 2008. Dostupné z: <https://dspace.amu.cz/jspui/handle/10318/2438>.

HONZÁK, Radkin. Stanfordský experiment: Experimenty na hranici etiky. *Psychologie.cz* [online]. Dostupné z: <https://psychologie.cz/stanfordsky-experiment/>

IMDb. A Certain Kind of Silence: Release Info. [online]. Dostupné z:

[https://www.imdb.com/title/tt7431040/releaseinfo?ref\\_=ttspec\\_q1\\_2](https://www.imdb.com/title/tt7431040/releaseinfo?ref_=ttspec_q1_2)

IMDb. Benny's video: Title[online]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0103793/>

IMDb. Domestik: Title[online]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt8473642/>

IMDb. Funny Games, 2007: Title. [online]. Dostupné z:

<https://www.imdb.com/title/tt0808279/>

IMDb. Gregg Telussa. [online] Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm1682133/>

JOHANSEN, Louise H. "I am Fascinated with Manipulation": CZECH FILM. *Film Center* [online]. 2018. Dostupné z: [https://www.filmcenter.cz/en/news/1491-i-am-fascinated-with-manipulation?fbclid=IwAR1QokeueY6VqNZJLs8E-MWHIMO9MC1cCs5ycWysvtDVHvWEgMg\\_HAS6TG8](https://www.filmcenter.cz/en/news/1491-i-am-fascinated-with-manipulation?fbclid=IwAR1QokeueY6VqNZJLs8E-MWHIMO9MC1cCs5ycWysvtDVHvWEgMg_HAS6TG8)

KUDLÁČ, Martin. Michal Hogenauer • Director of A Certain Kind of Silence: KARLOVY VARY 2019 East of the West. *Cineuropa* [online]. 09/07/2019, Dostupné z:

<https://www.cineuropa.org/en/interview/374782/>

LEMERCIER, Fabien. Music & Cinema crowns Patrick its champion: AUBAGNE 2020 Awards. *Cineuropa* [online]. 06/04/2020. Dostupné z: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/387527/>

Presskit Tiché doteky [online]. Dostupné z: [https://www.aerofilms.cz/media/4786/tiche\\_doteky\\_presskit\\_online.docx](https://www.aerofilms.cz/media/4786/tiche_doteky_presskit_online.docx)

PRESTRIDGE, James. Raindance 2019: 'A Certain Kind Of Silence' Director Michal Hogenauer On Ordinary People Committing Evil Acts. *Close-Up Culture* [online]. September 24, 2019. Dostupné z: <https://closeupculture.com/2019/09/24/raindance-2019-a-certain-kind-of-silence-director-michal-hogenauer-on-ordinary-people-committing-evil-acts/>

SVATOŇOVÁ, Kateřina. Neoformalismus a textová analýza: *Metodologický rozcestník KFS* [online], Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/Neoformalismus.pdf>

SVOBODA, Martin. Svět, o který se můžeme pořezat: Tiché doteky. *Cinepur: Časopis pro moderní cinefily*. Sdružení přátel Cinepuru, 2019, 28(125), 1. ISSN 9 771213 516008 09.

ŠKODA, Jan. Česko v kinech. I po Nabarveném ptáčeti je na co se dívat. *Forbes* [online]. 20.10.2019. Dostupné z: <https://forbes.cz/cesko-v-kinech-i-po-nabarvenem-ptaceti-je-na-co-se-divat/>

Tajemně atmosferický thriller s vytříbeným vizuálním stylem: Rozhovor s režisérem snímku Michalem Hogenauerem. *Aerofilms* [online]. 4.10.2019. Dostupné z: <https://www.aerofilms.cz/magazin/tajemne-atmosfericky-thriller-s-vytribenym-vizualnim-stylem/>

TAYLOR, Meredith. A Certain Kind of Silence (2019) \*\*\*\*\* Raindance Film Festival 2019: Arthouse Competitions Drama Festivals Reviews. *Filmuforia* [online]. 25/09/2019. Dostupné z: <http://filmuforia.co.uk/another-kind-of-silence-2019-raindance-film-festival-2019/>

THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace, 1998, roč. 10, č. 1, s. 5-36.

Tiché doteky [online]. *ČFTA*. Dostupné z:

<https://www.ceskylev.cz/cz/detail?movie=Tich%C3%A9%20doteky&csfd=730558>

Tiché doteky [online]. *Negativ*. Dostupné z: <https://negativ.cz/films/tiche-doteky/>

Tiché doteky [online]. *NFA: Internetový portál Národního filmového archivu o českém filmu*, 2018, Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/402002/tiche-doteky>

WILLOUGHBY, Ian. Director Michal Hogenauer on A Certain Kind of Silence, a “cult” film with a difference. [online]. *Czech Radio: Radio Prague International*, 2020, Dostupné z: <https://english.radio.cz/director-michal-hogenauer-a-certain-kind-silence-a-cult-film-a-difference-8111400>

#### Seznam použitých obrázků

Obr. 1-33 (kromě obr.2, obr.23, obr.24): vlastní screenshoty z filmu Tiché doteky.

*Tiché doteky*[film]. Režie Michael HOGENAUER. Česko, Nizozemsko, Lotyšsko, 2019. [VOD] Dafilms, 2019.

Obr. 2: vlastní screenshot z filmu *Funny Games* (2007).

*Funny Games*[film]. Režie Michael HANEKE. USA, 2007. [DVD] Hollywood Classic Entertainment, leden 2009

Obr. 23, Obr. 24: vlastní screenshoty z filmu *Benny's video*

*Benny's video*[film]. Michael HANEKE. 1992. In: Youtube [online]. 02.04.2020

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=sadIXDmNbT4&t=1836s> . Kanál uživatele Need Gore

**NÁZEV:**

Neoformalistická analýza filmu Tiché doteky (2019)

**AUTOR:**

Kateřina Kvapilová

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Předmětem práce je neoformalistická analýza filmu Tiché doteky (2019) od režiséra Michaela Hogenauera. Teoretická část vychází z publikací Umění filmu, Jeden přístup mnoho metod a Narration in the fiction film. Cílem práce byla identifikace dominanty a vyhodnocení, zda narace snímku odpovídá konceptu umělecké narace v rámci narativních módů podle Davida Bordwella. Analýza se soustředí na narativní uspořádání snímku, stejně tak na jeho stylovou složku jako práce kamery, mizanscény, střihu a zvuku. Na základě rozboru byla zjištěna dominance mizanscény, jejíž ukotvení nacházíme v jednotném stylu a monotónní barevné paletě. Jako dominanta byl určen princip zastření motivací, který se nachází v jistých podobách jak ve stylistické, tak v narativní složce filmu. Kromě potvrzení hypotézy o přítomnosti umělecké narace se ve filmu objevuje i parametrická narace, skrze jejíž prostředky je kladen důraz na styl filmu, což opět zdůrazňuje sílu mizanscény tohoto snímku.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Neoformalismus, analýza, dominanty, umělecká narace, parametrická narace, Tiché doteky, Michael Hogenauer

**TITLE:**

Neoformalist analysis of the film A Certain Kind of Silence (2019)

**AUTHOR:**

Kateřina Kvapilová

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

**ABSTRACT:**

The subject of this thesis is a neoformalist analysis of the film A Certain Kind of Silence (2019) by director Michael Hogenauer. The theoretical part is based on the publications as Film Art: An Introduction, One Approach to Many Methods and Narration in the Fiction Film. The aim of the work was to identify the dominant and decide whether the narration of the film corresponds with the concept of artistic narration within the narrative modes according to David Bordwell. The analysis focuses on the narrative organization of the image, as well as on its stylistic component, such as the work of the camera, mise-en-scène, editing and sound. Based on the analysis, the dominance of the mise-en-scène was found, the anchoring of which can be found in a uniform style and a monotonous color palette. The dominant was determined by the principle of obscuring motivations, which is found in certain forms in both the stylistic and narrative components of the film. In addition to confirming the hypothesis of the presence of artistic narration, a parametric narration also appears in the film, through the means of which emphasis is placed on the style of the film, which again emphasizes the power of the mise-en-scène of this film.

**KEYWORDS:**

Neoformalism, analysis, dominant, art -cinema narration, parametric narration, A Certain Kind of Silence, Michael Hogenauer



