

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

## **Zvuk a žánr ve filmu *Tiché místo* (2017)**

Patrik Hrabě

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Televizní a rozhlasová studia – Filmová studia

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Zvuk a žánr ve filmu Tiché místo (2017)* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou poděkoval Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za jeho průběžné poznámky a rady. Jakožto vedoucí práce byl zcela ochotný již od počátečních fází a spolupráce s ním si nesmírně cením. Tato bakalářská práce by bez jeho podpory a trpělivosti zajisté nevznikla.

# Obsah

<b>Úvod</b> .....	<b>5</b>
Cíl a struktura práce .....	6
<b>1. Vyhodnocení pramenů a literatury</b> .....	<b>7</b>
<b>2. Metodologie</b> .....	<b>10</b>
2.1. Neoformalismus .....	10
2.1.1. Percepce .....	11
2.1.2. Ozvláštňení .....	12
2.1.3. Významy .....	12
2.1.4. Prostředek a dominanta.....	12
2.1.5. Pozadí.....	13
2.2. Zvuk .....	14
2.2.1. Druhy zvuku: řeč, hudba, ruchy.....	14
2.2.2. Vlastnosti zvuku: hlasitost, výška, barva .....	15
2.2.3. Rozměr zvuku: rytmus, věrnost, prostor, čas.....	16
<b>3. Žánr hororu</b> .....	<b>18</b>
3.1. Počátky zvuku a hororu.....	20
3.2. Zvuk v hororu .....	21
3.3. Hudba v hororu .....	24
<b>4. Analýza zvuku ve filmu Tiché místo</b> .....	<b>26</b>
4.1. Den 89 – Žít, ale potichu.....	27
4.2. Den 472 – Neslyšný domov .....	31
4.3. Den 473 – Klid před bouří .....	34
4.4. Den 473 – Hlasité střetnutí.....	39
4.5. Den 473 – Neklidné ticho .....	43
4.6. Den 473 – Hlučné zakončení .....	46
<b>Závěr</b> .....	<b>49</b>
<b>Seznam použitých zdrojů</b> .....	<b>52</b>

## Úvod

Pro režiséra, herce a jednoho ze scénáristů filmu *A Quiet Place* (pod českým názvem *Tiché místo*) Johna Krasinského byl snímek zcela novou zkušeností. Ačkoli měl ve všech těchto odvětvích již praxi, nikdy všechny pozice nezkombinoval u jednoho filmu, natož u hororu, se kterým neměl zkušenost žádnou. Původní návrh scénáře od Bryana Woodse a Scotta Becka ho však, jak sám tvrdí, osobně oslovil z pozice rodiče právě narozeného dítěte.<sup>1</sup> Na vyzvání jeho ženy, herečky Emily Blunt, která ve filmu po boku svého muže hraje, se chopil režisérské pozice, začal se scénáristy upravovat scénář a nakonec si zahrál i hlavní roli. Film měl premiéru 5. dubna 2018 na americkém filmovém festivalu South by Southwest.

*Tiché místo* je sci-fi hororové drama odehrávající se v nedaleké budoucnosti. Vypráví příběh Abbottovic rodiny, kdy se otec Lee, matka Evelyn, jejich dcera Regan a dva synové Marcus a Beau společně snaží přizpůsobit a přežít v nepřátelském světě obývaném příšerami, které, ačkoli jsou slepé, mají vysokou citlivost na zvuk. Jakýkoliv hluk může být tak pro rodinu fatálním. Právě důraz na zvuk a především jeho absence dělají film jedinečným, což potvrzuje i cena Satellite Award za nejlepší zvuk, společně s nominacemi za zvuk na Oskarech a britských cenách BAFTA, či nominací za nejlepší hudbu na Zlatých glóbech.

Pro práci se zvukem Krasinski oslovil dvojici mistrů profese Erika Aadahla a Ethana Van der Ryna, kteří spolu získali Oskarovou nominaci již za filmy *Transformers 3* (2011) a *Argo* (2012). Van der Ryn už v minulosti Oscara získal za zvuk u filmů *Pán prstenů: Dvě věže* (2002) a *King Kong* (2005). *Tiché místo* jim přineslo třetí nominaci. I když se film snaží zachytit co nejsyrovější zvuk, Krasinski nikdy nezamýšlel mít film bez doprovodné hudby, protože film bez hudby by mohl diváka odradit, scény by působily prázdně a celkově cílil k vytvoření, jak říká, pravého filmového zážitku, než k diváckému experimentu.<sup>2</sup> Pro hudbu byl osloven skladatel Marco Beltrami, který získal na Oskarech nominace za filmy *3:10 Vlak do*

---

<sup>1</sup> Pressbook filmu *A Quiet Place*. Dostupné z:

[http://www.anicaondemand.it/sites/default/files/movies\\_files/aqp\\_pressbook\\_eng.pdf](http://www.anicaondemand.it/sites/default/files/movies_files/aqp_pressbook_eng.pdf).

<sup>2</sup> PRUDOM, Laura. *A Quiet Place: John Krasinski and Emily Blunt on the Challenges of Making an Almost Silent Movie*. In: *IGN* [online]. 21. 3. 2018 [cit. 4. 4. 2021]. Dostupné z:

<https://www.ign.com/articles/2018/03/15/a-quiet-place-john-krasinski-emily-blunt-silent-movie-sound>.

*Yumy* (2007) a *Smrt čeká všude* (2008). Je to tedy postavení zvuku u tohoto filmu, které se hodí k podrobení analýzy.

## Cíl a struktura práce

Cílem práce je analyzovat, jak a za jakým účelem film zvukovou stránku využívá. Postupně budu rozebírat pasáže filmu, které výrazně se zvukem pracují a budu je vztahovat ke kontextu hororového žánru, ale i ke zcela ojedinělému kontextu filmu. Analýza bude provedena s využitím neoformalistického přístupu kvůli jeho pojetí filmového díla jako na sebe závislých složek. Neoformalismus se snaží jejich významy pochopit a zkoumá, jak na diváka záměrně působí. Zvuk u filmu je jednou z těchto složek. Jedním z cílů práce je také vyhledat scény, ve kterých se zvuk stává dominantní prostředkem.

První kapitola obeznámí s literaturou, kterou jsem si vytyčil jako zásadní pro obeznámení s neoformalistickým přístupem a zvukovými prvky. Volby jednotlivých zdrojů zde hodnotím a představuji, jaké poznatky či jaké části jsem se rozhodl použít. Druhá kapitola tento metodologický přístup rozebere a představí terminologii, ze které budu v samotné analýze vycházet. První část se zaměří na neoformalistické termíny, zatímco druhá část seznamuje s aspekty zvuku, kterých si je potřeba všimnout. Následující část předkládá žánrový kontext filmu. Se zaměřením na horor zde uvádím žánrové postupy a popisuji, v jaké podobě je při nich zvuk užíván. Poté, s aplikováním zmíněného v předchozích kapitolách, přistupuji v poslední kapitole k samotné analýze zvuku filmu *Tiché místo*, kde se pokusím splnit vytyčené cíle.

# 1. Vyhodnocení pramenů a literatury

V práci budu využívat neoformalistický přístup k rozboru a analýze filmu. Výchozím bodem mi zde budou texty z *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*<sup>3</sup> od Davida Bordwella a Kristin Thompson, společně s *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*<sup>4</sup> od Kristin Thompson. *Umění filmu* kromě základního vstupu do neoformalistického uvažování o filmu obsahuje též kapitolu zaměřenou na zvuk – jak ho správně rozeznávat, jak ho třídit, nebo z jakých všech složek se skládá. Z této kapitoly budu vycházet při definování základních zvukových pojmů.

K seznámení s neoformalistickým přístupem posloužila úvodní část knížky *Breaking the Glass Armor*, protože představuje jeho základní pilíře. Tato úvodní část byla přeložena Zdeňkem Böhmem a vydána jako článek „Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod“<sup>5</sup> v časopise *Illuminace* z roku 1998. Kristin Thompson zde představuje pro neoformalistický přístup klíčové pojmy jako je ozvláštňení, dominanta i jednotlivé procesy, které diváka při sledování filmu doprovází. Představené klíčové pojmy budou v mé práci zásadní.

Pro pochopení specifík hororového žánru byla vybrána kniha *A Companion to the Horror Film*<sup>6</sup> od Harry M. Benshoffa, protože, jak už může její název napovídat, jde o podrobného průvodce hororovým žánrem, který nejenže může fungovat jako vstupní text k samotnému žánru, ale pokládá i podnětné otázky k jeho porozumění. Podrobně se věnuje všem částím hororového filmu, z nichž pro mě nejzásadnější budou ty týkající se zvuku a hudby. Jelikož kniha vyšla v roce 2014, je pozice, ze které se v knize na hororové filmy nahlíží, s analyzovaným filmem stále aktuální. Úvodní kapitoly poslouží především jako opora k definování hororového žánru, či jeho vztahu s diváckou recepcí, zatímco pozdější kapitoly zabývající se formou a zvukovým designem budou jedním ze základů v samotné analýze.

---

<sup>3</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

<sup>4</sup> THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988.

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

<sup>6</sup> BENSHOFF, Harry M. *A Companion to the Horror Film*. Malden, MA: John Wiley and Sons, 2014.

Ať už k představení důležitého postavení zvuku u hororových filmů, či k pochopení ozvláštňujících prvků ve vybraném filmu, přišlo mi užitečné vybrat si i knihu věnující se prvním ozvučeným hororům, abych tak získal historický kontext žánru, ze kterého další filmy vycházely. Kniha *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*<sup>7</sup> od Roberta Spadoniho se zabývá právě příchodem zvuku do klasického období Hollywoodu a podrobněji rozebírá tehdejší filmy – *Dracula* a *Frankenstein*. Kniha se nevěnuje specificky pouze zvuku, ovšem obsahuje informace, které mohu použít v kapitole o historii hororu.

Kniha *Terror Tracks : Music, Sound and Horror Cinema*<sup>8</sup> od Philipa Haywarda se podrobněji zabývá hudbou u hororových snímků, tedy něčím, co předchází texty do hloubky příliš nerozvíjely. Jednotlivé kapitoly zde analyzují hudbu a zvuk na známých filmech pod různými subžánry hororů. I když je *Tiché místo* hudbou značně doprovázeno, například kapitola zaměřená na zvuk u filmu *Záhada Blair Witch* (1999) je přínosná i z pohledu více přirozených ruchů a absence hudby, které mají v *Tichém místě* také své zastoupení.

*Tiché místo*, pravděpodobně protože se pořád jedná o nový film, stále nebylo reflektováno v odborné literatuře. Podařilo se mi však najít esej „Film Analysis of A Quiet Place“<sup>9</sup> publikovanou studentem na stránce UKEssays, která tento film včetně zvukové stránky ve zkratce rozebírá. Jako jeden z výchozích bodů analýzy zde mohu použít a dále rozvinout odstavec eseje věnující se důrazu na nepřítomnost zvuku ve filmu, která vypomáhá v soustředění diváka na hereckou akci. Eсей též odkazuje na článek režiséra filmu Johna Krasinského pro britský filmový časopis *Empire*.<sup>10</sup> Zde Krasinski píše o tom, jak ve filmu ke zvuku přistupovali a jak ho při natáčení netradičně zaznamenávali, na což budu moci během analýzy odkazovat.

Při analýze budu kvůli nedostatku předmětné literatury nahlížet na rozhovory s tvůrci filmu v internetových článcích i ve videích. Například článek „Making the Sound of

---

<sup>7</sup> SPADONI, Robert, *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*. Oakland: University of California Press, 2007.

<sup>8</sup> HAYWARD, Philip. *Terror Tracks : Music, Sound and Horror Cinema*. London: Equinox, 2009.

<sup>9</sup> Film Analysis of A Quiet Place. In: *UKEssays* [online]. Listopad 2018 [cit. 23. 9. 2020] Dostupné z: <https://www.ukessays.com/essays/film-studies/film-analysis-of-a-quiet-place.php?vref=>.

<sup>10</sup> KRASINKI, John. The Making Of A Quiet Place. In: *Empire* [online]. 20. 4. 2018 [cit. 23. 9. 2020] Dostupné z: <https://www.empireonline.com/movies/features/making-quiet-place-john-krasinski/>.



Silence in ‘A Quiet Place’<sup>11</sup> na webu *The New York Times* obsahuje hodnotný komentář režiséra o zvukově netradičních prostředcích, které se rozhodli ve filmu použít. Jako oporu nesmím opomenout ani finální verzi scénáře,<sup>12</sup> který je na internetu volně dostupný.

Verze filmu, se kterou budu při práci pracovat, pochází z DVD nosiče.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> MURPHY, Mekado. Making the Sound of Silence in ‘A Quiet Place’. In: *The New York Times* [online]. 5. 4. 2018 [cit. 4. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2018/04/05/movies/a-quiet-place-john-krasinski-interview.html>.

<sup>12</sup> BECK, Scott, KRASINSKI, John, WOODS, Bryan. Finální scénář filmu *A Quiet Place*. Dostupné z: [https://static1.squarespace.com/static/5a1c2452268b96d901cd3471/t/5bd1eb1df9619ad2d665d6e2/1540483870971/A\\_Quiet\\_Place.pdf](https://static1.squarespace.com/static/5a1c2452268b96d901cd3471/t/5bd1eb1df9619ad2d665d6e2/1540483870971/A_Quiet_Place.pdf).

<sup>13</sup> *Tiché místo* [A Quiet Place] [film]. Režie John Krasinski. USA, 2017. [DVD]. Magic Box, 2019.

## 2. Metodologie

K seznámení s neoformalismem, který jsem si zvolil jako přístup ke své analýze, použiji úvodní kapitolu pocházející z knihy *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, ze které představím základní pojmy, jenž se dají při rozboru zvuku použít a se kterými budu během analýzy pracovat. K vymezení zvukových prostředků použiji příslušnou kapitolu z knihy *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*, která se zvukem ve filmu zabývá.

### 2.1. Neoformalismus

Kristin Thompson k úvodu zdůrazňuje chybný postup při analyzování filmu, kdy dochází k výběru metody již před samotným filmem. Film následně slouží k pouhému potvrzení této metody a již předem vybraných cílů. Při takovémto postupu dochází k zahlazování rozdílů v jednotlivých filmech, které tak ztrácí svoji komplexitu a jejich analýzy se začínají sobě podobat. Thompson k takovému přístupu zmiňuje: „Filmy, které užíváme jako příklady, jsou ty, které metodě vyhovují, což má za následek, že se náš přístup dostává do začarovaného kruhu sebepotvrzení.“<sup>14</sup>

Thompson tak pokládá za nutné přistupovat k analýze naopak, tedy že její přístup vytvoříme až po výběru filmu, který zaujal něčím konkrétním, co má smysl analýze podrobit.<sup>15</sup> Přesně takovýto přístup zohledňuje neoformalismus, který vychází z práce ruských literárních formalistů z počátku minulého století. Neoformalismus je postaven na neustálém pokládání teoretických otázek a sebezpochybnosti, díky čemuž se přístup obměňuje a předchází stagnaci. Podobně jako u prvně zmiňovaného postupu, neoformalisté pomocí správně zvolených otázek hledají cíl. Tento cíl ovšem není už předem daný, metoda jako cesta k cíli nepotvrzuje předem zodpovězenou otázku, naopak na tyto otázky odpovědi teprve hledá. Vybírat si tak může z nespočtu otázek, kterými bude film podrobovat.

---

<sup>14</sup> THOMPSON, pozn. 5, s. 6.

<sup>15</sup> Tamtéž.

### 2.1.1. Percepce

Diskuze o tom, jak zkoumat vztah mezi uměleckým dílem a jeho recipientem, se vedly už dlouhou dobu a každý teoretický směr k němu přistupuje jinak. Neoformalismus, ve snaze zamezit značkování příjemců v elitářských stupnicích přichází s rozdělením samotné lidské percepce. Ta se rozděluje na percepci *praktickou*, kterou člověk užívá v běžné životě, a *ne-praktickou*, která se uplatňuje k estetickým účelům při vnímání umění. Thompson toto rozdělení vysvětluje tak, že při sledování filmu lidská mysl nefunguje jako za běžného chodu, kdy registruje pouze nejosobnější praktické podněty a ostatní ne-praktické pouze okrajově. Při sledování se lidský mozek prvotně soustřeďuje sice na film, ovšem v ne-praktickém režimu, kdy nejsou podněty z plátna pro diváka životně důležité a divák tak rozeznává, že akce na plátně pochází z nereálného prostředí.<sup>16</sup> Umění není chápáno jako pouze elitářské, ale je bráno jako rekreační aktivita pro člověka, tedy jako uzdravující činnost k osvěžení mysli od stereotypu.

Neoformalisté rozumí tomu, že divák nekonzumuje film pasivně, naopak věří, že jeho mysl postupuje nespočtem aktivit a je na nich, jaký konečný vliv bude film mít.<sup>17</sup> K některým těchto aktivitám vyžaduje plnou koncentraci, jiné přijímá nenápadně, a proto se tyto reakční procesy dělí podle úrovně vědomí. *Fyziologické procesy* jsou při sledování automatické, jako rozpoznávání pohybu. *Podvědomé procesy* nevyžadují velké zamýšlení, jsou spíše poloautomatické a jde o triviální úkony jako rozpoznání předmětu. Zde už však dostává význam divákova znalost, protože když se objeví na scéně předmět, který divák nepoznává, protože se s ním v životě nikdy nesetkal, nebude moci využít automatické přiřazení a začne o předmětu přemýšlet – vynaloží vědomou aktivitu. Tyto *vědomé procesy* diváka během sledování doprovází nejčastěji v případě, kdy se ve snaze snaží pochopit, nebo interpretovat příběh.

---

<sup>16</sup> THOMPSON, pozn. 5, s. 9.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 22.

### 2.1.2. Ozvláštňení

K rekreaci jedincovi myslí dochází za pomoci takzvaného ozvláštňení. Ozvláštňení funguje jako nástroj proti automatizaci, ke které dochází při neustálém opakování stejných aktivit, u filmu pak při tvoření a sledování stejných filmů. Filmy však přicházejí s prvky, které již zjeté postupy nahrazují, či modifikují, a tudíž dochází u filmů k obnově. Filmy však ozvláštňují především každodenní životy diváků svým přístupem k realitě, kterou transformuje. Podle neoformalismu je ozvláštňení základním účelem umění,<sup>18</sup> a přestože se umění neustále mění, tento účel zůstává stejný. Vztah ozvláštňení v časovém rámci funguje i v jakémisi cyklu, a to konkrétně v případech, kdy se filmy vrací zpátky ke kořenům starších filmů a využívají prvků a praktik, které se v minulosti kvůli automatizaci začaly obměňovat.

### 2.1.3. Významy

Významy napomáhají k ozvláštňení díla tím, že ozvláštňují sebe, či ozvláštňují ostatní složky. Thompson představuje rozdělení na základní významy, *denotace*, ke kterým divák při sledování přichází automaticky díky znalostem z běžného života a z ostatních děl, nebo nevyžadují hlubší výklad, jako je tomu u významů symbolických, tedy *konotací*.<sup>19</sup> Základní významy se rozdělují dále na *referenční*, které divák ve filmu snadno identifikuje, a na *explicitní*, kdy mu nedělá problém si význam domyslet. Symbolické významy se rozdělují na *implicitní*, jenž vyžadují od diváka jistou interpretaci a zamyšlení, a na významy *symptomatické*, které vychází ze společenských a ideologických tendencí.

### 2.1.4. Prostředek a dominanta

„Slovo prostředek označuje jakýkoliv jednoduchý prvek či strukturu, která v uměleckém díle hraje roli – pohyb kamery, rámcovou povídku, opakované slovo, kostým, téma atd.“<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> THOMPSON, pozn. 5, s. 11.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 14.

Spojitosť a spolupráce takovýchto prostředků mezi sebou a v rámci celého díla se nazývá *funkcí*. Stejný prvek se ve funkčním smyslu může dílo od díla měnit, jelikož podléhá jinému konečnému záměru. Než samotný prostředek je důležitější jeho funkce, tedy co konkrétně znamená. To, proč byl prostředek v díle použit, je nazýváno *motivací*. Tu rozlišujeme na *kompoziční*, kde motiv vychází přímo z filmu a je tak přímou součástí narace (hrdina chce dopadnout padoucha, protože jsme viděli scénu, ve které mu v minulosti ublížil); na *realistickou*, u které motiv vychází z pravidel a ze znalostí skutečného světa, jenž film nemusí představovat (hrdina musí na pustém ostrově najít potravu, jinak by umřel hladu); *transtextuální*, kde je pro vysvětlení motivu využívána znalost jiných děl, jejich konvencí a divák by měl pro plné pochopení mít jejich znalost z minula (do hlavní role akčního filmu byl specificky obsazen herec, protože je v tomto žánru zavedený a divácky oblíbený); a na *uměleckou*, která využívá primárně estetičnosti a projevuje se nejsilněji, pokud jsou ostatní motivace zeslabeny. Za uměleckou motivaci se však dá považovat jakýkoliv stylistický prvek u filmu použitý. Může to tak být symetrické rámování scény, navržený kostým, nebo hercův přednes. U každého použitého prostředku lze najít více těchto motivací najednou.

Ty funkce, struktury či prostředky, kterým je dáván větší důraz a jsou v díle upřednostněny před ostatními, neoformalisté nazývají *dominantou*.<sup>21</sup> Díky dominantám se analytik soustřeďuje na takové prvky, které jsou dané do popředí a napomáhají mu k výběru správného postupu analýzy.

### 2.1.5. Pozadí

Divák při čtení díla vychází z předchozích zkušeností, které mají přímý vliv na jeho percepce i na zachycení ozvláštňujících prvků. Neoformalismus toto pojmenovává *pozadím*.<sup>22</sup> První pozadí vychází z divákova každodenního života a zkušeností, které by měl mít již osvojené. Další pozadí využívá zkušeností s ostatními uměleckými díly, v případě filmů například zkušenosti s konkrétním žánrem, ale i s obecnými pravidly a podobou filmů. Poslední typ pozadí pracuje s praktickým užitím filmu,

---

<sup>21</sup> THOMPSON, pozn. 5, s. 35.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 19.

tedy opakem k estetickému záměru. Nutné je zmínit, že pozadí se v průběhu let mění už jen proto, že se mění kulturní a sociální determinanty u lidí a stále se vytvářejí nová díla, ze kterých lidé získávají zkušenosti. Nelze tak zcela napodobit původní cílené pozadí starších filmů a dívat se na ně tak, jak je vnímali lidé v minulosti. Proto se mnohé prvky dnes mohou zdát neefektivní, zastaralé, nebo předvídatelné.

## 2.2. Zvuk

Zvuková stránka filmu je jedna z nejdůležitějších součástí filmové formy. Zvuk nelze přímo zkoumat v jednom okamžiku jako obraz. Musí být vždy analyzován v časovém úseku, jelikož ho nelze zastavit ve scéně. I když se zprvu může zdát, že zvuk pouze podkresluje dění na plátně, ve skutečnosti má za úkol v divákovi nevědomě vytvářet spouštěče určitých reakcí v momentech, kde si je filmař žádá. Může tak vyvolávat různé druhy emocí, vytvářet očekávání, jako vodítko řídit divákovu pozornost v obraze, vymezovat čas a prostor ve filmu a může i vypomáhat u střihu jako průvodce mezi záběry. Podoby zvuku jsou v jednotlivých žánrech zakořeněny svými žánrovými konvencemi různě a v každém žánru je práce s druhy, vlastnostmi i aspekty zvuku jinak citlivá. Jelikož se má analýza filmu zaměřuje právě na zvuk, musím představit jeho jednotlivé aspekty, kterých si budu u filmu pozorněji všimnout a se kterými budu pracovat.

### 2.2.1. Druhy zvuku: řeč, hudba, ruchy

Základní rozdělení zvukové stopy je u filmu na mluvené slovo, hudbu a na ruchy. Tyto druhy se v průběhu filmu volně střídají, kombinují a různě se s nimi pracuje vždy se záměrným účelem. Mluvené slovo a hudbu netřeba nijak vysvětlovat. Ruchy jsou málokdy složitější, protože jak se píše v *Umění filmu*, i mluvená slova a hudba může být někdy ve filmu ruchem,<sup>23</sup> například pokud vychází z pozadí scény rušného prostoru. V mnohých případech jsou to ruchy, kterým lidský mozek při sledování dává nejméně pozornosti a přijímá je pouze jako kulisu scény. V jistých žánrech, jako v hororu, však získávají důležitější úlohu, poněvadž mohou poskytovat důležitá

---

<sup>23</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. pozn. 3, s. 352.

vodítka k orientaci v prostoru. Nesmělo by se však zapomínat ani na absenci zvuku ve scéně. Ticho dokáže vyvolávat u publika jisté reakce stejně jako jakýkoliv jiný zvuk. Tichá místa zvyšují napětí, mohou diváka přinutit se soustředit na obraz, mohou ho pohltit do prostoru, nebo mu dávají možnost k oddechnutí.

### 2.2.2. Vlastnosti zvuku: hlasitost, výška, barva

Zvuk s divákem manipuluje pomocí hlasitosti, výšky a barvy. Hlasitost, neboli intenzita, navádí, zda zvuk přichází zblízka, nebo z pozadí. Toto se nazývá zvukovou perspektivou. Kdyby se mluvící protagonista nacházel od kamery dál, je s hlasitostí manipulováno, aby se dialog dostal do popředí. Manipulace s hlasitostí postihuje i okolní ruchy a hudbu, kdy se, jak Bordwell s Thompson zmiňují, při zahájení konverzace ostatní zvuky ztiší.<sup>24</sup> Je tomu tak dáno, poněvadž hlasitější zvuky jsou často ty, na které by se divák měl soustředit a ostatní by tak neměly sluchu překážet. Film může hlasitostí diváka cíleně překvapit nepřipraveného, jak je tomu převážně u hororových filmů, kde jsou tichá místa hlasitostí narušena k vyvolání úleku.

Díky výšce, neboli frekvenci, divák dokáže rozpoznat zdroje zvuku. Rozpozná tak postavy podle hlasu, nebo dopravní prostředky. Zde divák vychází z obecných zkušeností – má představu o tom, jak cinkání do skla zní a očekává, že vyšší hlas mají ženy a muži naopak hlubší. Je pak na cíleném záměru filmu, zda tyto konvence naplní, nebo diváka překvapí v jejich narušení.

Barva se týká souladu zvuku a hraje důležitou roli u vytváření pocitů. U filmu se projevuje nejčastěji ve spojení s hudbou. Každý nástroj, každý předmět, má svoji barvu, což záleží na jeho velikosti, či materiálu, ze kterého je stvořen. Stejně jako u výšky, i barva napomáhá k rozeznávání postav podle hlasu.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. pozn. 3, s. 350.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 352.

### 2.2.3. Rozměr zvuku: rytmus, věrnost, prostor, čas

Rytmus udává scéně tempo, důraz a intenzivně řídí divákovo vnímání a získávané pocity. Nejčastěji se o rytmu hovoří u hudební složky filmu, ale dá se aplikovat i na lidském hlase a u dlouhotrvajících či opakujících se ruchů. V rámci sounáležitosti by měly jednotlivé rytmy, nejen ty zvukové, společně ladit. Sjednocený rytmus zanechává v divákovi ohromný dojem propojení jednotlivých filmových prvků, jako tomu bývá například u muzikálových vystoupeních, nebo během honiček v akčních filmech. Rytmus buduje i vyvrcholuje napětí. Může však dojít i k protirytmizaci, kdy kombinace zvuku a obrazu nesplývá. Takovýto nesoulad může být podle *Umění filmu* zapříčiněn například dilematem v naraci, či může fungovat ke komičnosti situace.<sup>26</sup>

Pokud zvuk pochází ze zdroje, ze kterého ho lze očekávat, znamená to, že je zvuk věrný. Divák rozumí, že auto zní jako auto, nikoli jako vlak. Tomu dávají za pravdu i Bordwell s Thompson: „Věrnost je tedy pouze věci očekávání.“<sup>27</sup> Zvuky nemusí ve skutečnosti přicházet skutečně ze zobrazeného zdroje přesně v daný čas, často tomu ani tak nebývá. Zvuky se nahrávají i dodatečně, používají se již předem nahrané zvuky ze zvukových bank, nebo se vytváří uměle jako foley. Při foley není důležitá autentičnost zvuku, vychází se zde z konvencí, které divák o znění objektu má – chůze po sněhu se dá ve studiu napodobit chůzí po kukuřičném škrobu.<sup>28</sup> Filmař se může též rozhodnout, že ve filmu záměrně věrnost zvuku zpochybní, nebo záměrně použije zvuk jiný, jako tomu bývá v komediálních snímcích. Věrnost zvuku lze ale zpochybnit, pokud je příjem zvuku vázán nikoliv na diváka, ale na postavu z příběhu. Film se tak přesune do perspektivy postavy a zvuk, který slyšíme, není jak zní skutečně ve filmovém světě, nýbrž jak ho slyší v ten moment ona postava. V takovémto případě pak může docházet k chybnému přiřazení zvuků, jako když datel bubnuje zobákem do stromu a postava si tento zvuk vybaví jako střelbu z kulometu, která se začne ve filmu k obrazu datla skutečně ozývat.

Jelikož zvuk pochází z určitého zdroje, pracuje tedy nějak v prostoru scény, nebo mimo něj. Zvuky jako ruchy ulice, hlas v konverzaci postav, skřípání zavírajících se

---

<sup>26</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. pozn. 3, s. 361.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 362.

<sup>28</sup> *The Magic of Making Sound* In: Youtube [online]. 12. 1. 2017 [cit. 14. 9. 2020]. Dostupné z: [https://youtu.be/UO3N\\_PRIgX0](https://youtu.be/UO3N_PRIgX0). Kanál uživatele Great Big Story.



dveří, či hudba během koncertního vystoupení, ty všechny pocházejí ze skutečného světa filmového příběhu. *Umění filmu* takový typ zvuku označuje jako diegetický.<sup>29</sup> Oproti tomu je zvuk nediegetický, tedy takový, který ze světa filmu nepochází a je čistě nástrojem postprodukce. Mezi tyto zvuky patří hlavně doprovodná hudba nebo vševědoucí vyprávěč, který doprovází příběh, vysvětluje zákonitosti a není přiřazen žádné postavě ve filmu. Diegetický zvuk nemusí mít svůj zdroj momentálně zobrazený, tedy onscreen, aby z filmového světa pocházel. Mnoho zdrojů zvuku se nachází i mimo záběr, jelikož se počítá, že prostor pokračuje i zde. Mluvíme pak o offscreen zvuku. Častokrát zvuk pocházející mimo záběr prostor doplňuje, či nabádá k jistým skutečnostem, které nemusí být obrazem nikdy ukázány. Vytváří tedy jakousi zvukovou perspektivu, kdy zvuky vychází z různé vzdálenosti, směrů či výšky a vytváří tak dojem hloubky prostoru. Mezi diegetický zvuk též patří i subjektivní promluva, či vzpomínky odehrávající se v hlavě postavy, protože zdrojem zde je mysl postavy. Takovýto subjektivní diegetický zvuk je nazýván interním. Externí je pak nazýván ten s hmotnými zdroji.

Spolupráce mezi zvukem a časem vytváří zvuky synchronní, kdy zvuk obrazu odpovídá, a asynchronní, kdy naopak značně předbíhá, či se vůči obrazu opoždí. Jak Bordwell s Thompson píší, asynchronní zvuk funguje při střihu i jako zvukový můstek během přechodu mezi scénami, kdy začne hrát zvuk ze scény, která ještě nepřišla na plátno. Jistým způsobem tedy její příchod ohlašuje a vytváří v divákovi očekávání.<sup>30</sup> Takto se ve filmech znázorňují často přesuny v čase a v místě. Přechod může být i v opačné situaci, tedy že během něj obraz předchází zvuku, čehož se využívá hlavně při konci vzpomínky postavy a zatímco se obraz již vrátil do přítomného času, zvuk stále doznívá. Čas s nediegetickým zvukem může pracovat stejně, synchronně i asynchronně, kupříkladu pokud je nadcházející scéna doplněna hudbou, která však začne hrát už v posledních momentech scény předchází a připraví tak prostor pro hladký přesun do scény další.

---

<sup>29</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. pozn. 3, s. 363.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 377.

### 3. Žánr hororu

Než začnu se samotnou analýzou, měl bych blíže představit samotný žánr filmu. Jak je zmíněno v knize *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*,<sup>31</sup> slovo žánr, jež je odvozeno od francouzského slova *genus*, tedy rodu, znamená jednoduše „druh“. Díky žánrům tak můžeme filmy kategorizovat a rozeznávat je od sebe. Divákům žánr pomáhá ve výběru filmu s vědomím, že ví, co od filmu budou moci očekávat. Filmařům zase žánr nabízí prostředky a postupy, díky kterým mohou film natočit a následně propagovat. Samotná hranice těchto druhů filmů je však tenká, jelikož dochází k neustálému míšení žánrů a k jejich přirozenému transformování. Neexistují tak zcela pevná pravidla, co definuje daný žánr, jedná se spíše soubor znaků a identifikátorů, který kolektivně přijímáme v kulturním prostředí. Příběh *Tichého místa* je umístěn do postapokalyptické budoucnosti, což je běžným zasazením pro sci-fi filmy, které se opírají o vědu, technologii a mnohdy se soustřeďují na vesmír. Tento film však s vědou a technologií příliš nepracuje. Lze tedy říci, že toto zasazení do budoucnosti je jediným sci-fi prvkem, který byl ve filmu aplikován. Daleko více se *Tiché místo* soustřeďuje na napjaté vztahy členů rodiny, na překonávání vnějších i osobních překážek a na jejich růst. Zde lze rozpoznat žánr rodinného drama, se kterým zvukové motivy ve filmu také úzce spolupracují. Primární žánr, za jaký se film sám ohlašuje a s jehož nejvíce konvencemi pracuje, je ale žánr hororový.

Bordwell s Thompson dále v knize přibližují, jak má každý žánr za úkol vyvolat u publika kýženou emoci. Právě tímto úkolem je u hororu vyvolat pocity strachu, znechucení a nebezpečí.<sup>32</sup> K dosažení takovýchto pocitů horory docilují přítomností monstra. Monstrum přitom nemusí být vůbec nadpřirozená, mytologická, nebo zcela smyšlená bytost, může se jednat i o sériového vraha, psychicky narušeného jedince, nebo dokonce o neživý objekt. Monstrum je tedy někdo nebo něco, co pro protagonisty představuje bezprostřední nebezpečí a působí jako zdánlivě nepřekonatelná překážka, se kterou se musí střetnout. Strach však nepřenáší pouze ono monstrum, žánr si pohrává se zápornými tóny v celém obraze. Není náhoda, že většina hororových filmů se odehrává například v noci, či v zatemnělých lokacích,

---

<sup>31</sup> BORDWELL, THOMPSON, pozn. 3, s. 423.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 436-440.

jelikož bez viditelnosti se postavám i divákům odebrává nejdůležitější smysl k přijímání informací a jsou tak zanecháni zranitelní, v nejistotě a na pospas smyslů sekundárních. Lokality hororů by tak měly nápodobně vyvolávat a umocňovat pocity úzkosti, strachu a nebezpečí, proto se vytváří příběhy kolem prázdných izolovaných míst jako jsou hřbitovy, sklepení a opuštěné domy, jenž staví postavu do situace, ze které nelze snadno utéct. Jsou to navíc místa, která si běžně spojujeme s něčím negativním a mnohdy i s přímou spojitostí k určitým monstrům, jako mohou být duchové v opuštěných domech a živí mrtví na hřbitovech. Tyto převzaté konvence pak filmová díla značně posilují a v podstatě pěstují dále v lidském podvědomí. Neutuchající strach z neznáma tak drží hororový žánr neustále naživu.

Jakožto žánr se horor objevil již v počátcích kinematografie, především díky vlivu německého expresionismu. „Toporné herecké výkony, silné líčení a deformovaná prostředí typická pro německý expresionistický film vytvářely zlověstnou a nadpřirozenou atmosféru.“, píšou Bordwell s Thompson.<sup>33</sup> Hororový film se postupně stával žánrem cíleným na mladistvé, kteří v děsivých příbězích nacházeli zalíbení. Protože horor příliš nelpí na velkoleposti, filmy pracovaly s nižšími náklady na tvorbu a těšily se velkým ziskům. Tento trend pokračuje i dodnes, ačkoli je na horory obecně nahlíženo jako na nižší filmové umění, zřejmě kvůli již zmiňované cílové skupině teenagerů a jisté lacinosti, která tento žánr obklopuje. Velké režisérské osobnosti, jako například Steven Spielberg, J. J. Abrams, Peter Jackson či Sam Raimi, u hororu samy začínaly a může tak připadat, že je horor pro tvůrce dokonalým vstupním žánrem. Díky tomu je horor oblíbeným obzvláště mezi amatérskými filmaři. V průběhu času se žánr rozrostl v jednotlivé subžánry, které používají své specifické nástroje a postupy k dosažení stejného záměru, tedy vytvořit u diváků pocity nevole. Velkým krokem se stalo míšení žánrů, jenž hororu přineslo nové hodnoty, se kterými lze pracovat. Vypomohlo také hororu získat v průmyslu určité uznání a pozvedlo dále jeho oblibu mezi diváky i filmaři.

---

<sup>33</sup> BORDWELL, THOMPSON, pozn. 3, s. 438.

### 3.1. Počátky zvuku a hororu

Úloha zvuku držela zásadní postavení již v období němého filmu. Tehdy z technických důvodů nebylo možné opatřit přímo pás filmu o zvukovou stopu, což ovšem neznamená, že filmy byly sledovány v naprosté tichosti. Existovalo mnoho variací toho, co tehdejší divák během promítání slyšel. V samotných začátcích byl film stále brán jako senzace, tudíž publikum bývávalo mnohem hlasitější, než je tomu dnes. Nebylo vůbec ojedinělé, že lidé během sledování pokřikovali nad fascinací z pohybujících se obrázků na plátně. Kromě motorického cvakání klikového projektoru se zavedl i živý herecký doprovod pronášející dialogy filmu a doprovod hudební, ať už pocházel od živých hudebníků, nebo z gramofonových nahrávek. Jak o těchto nahrávkách Joe Tompkins píše, jednalo se především o tradiční repertoár světově známých skladatelů, jako jsou Wagner, Čajkovskij, nebo Schubert, který se používal napříč různými filmy rozdílných žánrů.<sup>34</sup> Specifický příklad, jakým je německý expresionistický horor němé éry *Upír Nosferatu* (1922), ke kterému německý skladatel Hans Erdmann napsal originální hudbu, popisuje Philip Hayward: „Filmová hudba má podobu deseti narážek (s popisnými názvy jako ‘Duchařský’, ‘Podivný’, ‘Groteskní’ atd.), které byly pro film k dispozici pro malé a úplné orchestrální uspořádání. Tyto narážky naznačují, že Erdmannův přístup k ozvučování vycházel ze standardních konvencí hudebních příruček z doby před synchronizací zvuku.“<sup>35</sup>

Příchod zvuku do filmu byl pro horor zásadní, stejně tak jako první hororové filmy s ním spojené – *Dracula* (1931) a *Frankenstein* (1931). Filmy nebyly plně ozvučené, obsahovaly pouze dialogy a menší zastoupení zvukových efektů jako pištění myši a hromy při bouřce. Filmy byly ale nadále díky absenci hudby samy o sobě tiché, prázdné a působily staticky, což Robert Spadoni vysvětluje tím, že podle tehdejších názorů diváci nebyli na zavedení zvuku stále přizpůsobeni, původ hudby by je mátl

---

<sup>34</sup> TOMPKINS, Joe. *Mellifluous Terror The Discourse of Music and Horror Films*. In: BENSHOFF, pozn. 6, s. 195.

<sup>35</sup> HAYWARD, pozn. 8, s. 5. („The score takes the form of ten cues (with descriptive titles that translate as 'Ghostly', 'Strange', 'Grotesque', etc.) that were available with the film in small and full orchestral arrangements. These cues suggest that Erdmann's approach to scoring drew on the standard conventions of musical manuals of the pre-synch-sound period.“) Pokud nebude uvedeno jinak, veškeré překlady citací v této práci budou mé vlastní.

a obtěžoval při soustředění na dialog.<sup>36</sup> I tak se však během 30. let začala nediegetická hudba stále více u uplatňovat, až se o pár let po zavedení zvuku film *Frankensteinova nevěsta* (1935) zapsal jako první horor obsahující plnohodnotný soundtrack. Jsou to již tyto první filmy, které obsahují takový typ hudby a používají takové hudební nástroje, jaké bychom i dnes u hororových filmů očekávali. Účasti se zvláště v 50. letech dostává i klasickým zvukovým efektům, jenž obohacovaly svět i mimo viditelný prostor v záběru a které se staly pro žánr ikonické. Na zvuk byl kladen stále větší důraz, dostával se pomalu blíže k divákovi a horor tak zněl stále více děsivěji hlučnějším.

### 3.2. Zvuk v hororu

Bezpochyby se praktiky, jak horor přistupuje ke zvuku, od jeho počátků do dnešní doby změnil. Ruchy okolního světa jsou ve filmech bohatě obsaženy, stejně jako každý došlap na povrch, či každé zavrčení příšery. Není tedy překvapující, že vše, co u filmu slyšíme a neslyšíme, je cíleným výsledkem práce dnes již zavedených a respektovaných týmů zvukových designérů. Ti přistupují ke své práci zcela profesionálně a rozumí, jak zvukem co nejefektivněji vlézt divákovi do hlavy k vyvolání záměrných reakcí. Horor není žádnou výjimkou, naopak zde platí vlastní pravidla, vlastní zavedené postupy, jak zvukem co nejlépe oklamat.

Jak ve své kapitole rozebírá William Whittington, zatímco vizuálně horory vychází z expresionismu, jejich zvuk následuje směr surrealistický.<sup>37</sup> Tento směr, jenž vznikl ve Francii po první světové válce, se vyznačuje opuštěním od racionálního myšlení, prozkoumáváním abstraktivních hranic snů a poukazováním na lidskou nevědomost. Protože horor vychází z narušení reality, zvukoví umělci mají díky tomu nad zvukem volnou ruku, jak si s lidskou myslí pohrávat, vyzývat ji k prozíravosti a nutit tuto realitu zpochybňovat. Již netradičním přístupem u hororů je nadřazenost zvuků, ruchů i hudby ve vedení narativu, kdy běžně je taková pozice připisována dialogům. Využití vícekanalového zvuku postavu ve filmu i diváka obklopuje různorodými zvuky z několika stran naráz. Jakýkoliv nový zvuk mimo záběr vybízí k vytváření

---

<sup>36</sup> SPADONI, pozn. 7, s. 22.

<sup>37</sup> WHITTINGTON, William. *Horror Sound Design*. In: BENSHOFF, pozn. 6, s. 179.

vlastních obrazů a očekávání, podobně jako zvuky neodpovídající obrazu vytváří zmatek a nedůvěřivost. Horory si neustále pohrávají s hlasitostí, kdy dokáží v okamžiku přeskočit z tichých extrémů do hlučných. Jsou to právě tichá místa těchto filmů, která diváka napínají a připravují na hlučné narušení, nebo naopak takovou konvenci poruší a lidská mysl je ponechána zmatená. Narušování kulturních tradic a konvencí také není hororu cizí a i taková nevinná dětská ukolébavka dnes u hororu může oznamovat nebezpečí a přivádět obavy.

Jak jsem již zmiňoval, záměrem hororu je vyvolat strach, znechucení, nebezpečí, či zranitelnost. V běžném životě se setkáváme se situacemi, jenž takovéto pocity vyvolávají a jsme si též vědomi toho, jaký zvukový doprovod je doprovází. Mnohdy tyto situace ani aktivně nevnímáme, hlavní je, že je automaticky zpracuje mozek a my jednáme v danou chvíli už na základě instinktivních reakcí. Zvukoví designeři jsou si těchto vrozených spouštěčů vědomi a snaží se je uměle aktivovat. Nečekaný a hlasitý zvuk nás vyděsí, mlaskavý doprovod s krvavým vizuálem znechucuje, zrychlující tempo evokuje nebezpečí, ticho nás dělá zranitelnými – tomu všemu již filmový průmysl rozumí a neustále proti nám používá.

Záznam zvuku, kupříkladu chůze po dřevěné podlaze rozpadající se budovy, by během skutečného natáčení scény vyžadovalo obrovskou konfiguraci nahrávacích zařízení, která by musela být před kamerou dostatečně skrytá, a ani tehdy by nebyl zvuk natolik čistý, aby se ve filmu ponechal. Je daleko snadnější a kvalitnější nechat si zvukové efekty dodělat během postprodukce. Zvukový design má dnes k dispozici ohromné množství zvukových efektů, které jsou uloženy v knihovnách.<sup>38</sup> Tyto zvuky jsou patřičně popsány názvem i délkou, aby si designér mohl najít takový, který se mu hodí nejvíce. Pokud se žádný dostupný zvuk nezalíbí, nebo chce filmař podstoupit vlastní cestu k ozvučení, nezbývá nic jiného než zvuk vytvořit. Častým řešením pak bývá již zmiňovaný foley, kde se zvuky uměle vytváří. Ve studiu mají zvukoví umělci přístup k velkému množství rekvizit a mohou si vytvořit žádaný povrch, či jeho alternativu, na kterém natočenou scénu zvukově přepisují. William Whittington uvádí příklad, ve kterém je potřeba vytvořit zvuk zlomené kosti pod lidskou kůží. Foley umělci ve skutečnosti lámat kost ve studiu nemusejí a pracují namísto toho se

---

<sup>38</sup> Jedná se o profesionální knihovny s licencovanými zvuky, které mají studia k dispozici, nebo si licence dokupují, například v internetových zvukových knihovnách.

zvukovou alternativou, jako je například zlomení ve zvířecí kůži zabaleném stonku celeru, který požadované křupnutí napodobí.<sup>39</sup> Není tak překvapující, že hororový žánr je na foley závislý.

Příklad se zvukem lámaní kostí nebyl zcela náhodný. Jedním z hlavních kódů hororu k tvorbě děsu a znechucení je totiž skutečný, živý a mnohokrát i organický původ zvuku, který z filmu na diváka vychází. Pracuje se zde se syrovou podobou zvuku. Vrzání dveří, rozléhající se kroky po chodbě, zkrátka rušivé zvuky, které by běžně filmy neměly potřebovat obsahovat,<sup>40</sup> ale které efektivně stimulují potřebné spouštěče v lidském mozku. Často používaným efektem zde je "bílý šum" nahromaděného ruchu okolí, například v podobě šustění listů na stromech, narážení větru, či rozléhajícího se šumu uvězněného v opuštěných budovách. Nejúčinnější syrové zvuky, co přináší především pocity znechucení, se však soustřeďují na tělo. Whittington se v knize shoduje s tvrzením Lindy Williamsové, že horor je žánrem těla závislým na hrubém zobrazování a doplňuje ho slovy: „‘Syrové‘ zvukové efekty toto porozumění podporují, protože se akusticky dostávají pod kůži jak postav na plátně, tak i diváků, a poskytují porozumění křehkosti lidského těla. ... Zvukové efekty prozkoumávají tělo způsoby, které vizuály nemohou.“<sup>41</sup> Křupnutí s vizuálem kosti tak vyvolá znepokojivé reakce u publika, ačkoli se ve skutečnosti jednalo o nevinné křupnutí celeru.

Cesta k úspěšnému děsivému zvuku tedy závisí na utajení jeho skutečného původu, což je pravidlo silně spjaté především s ozvučením monster. Zvukař vždy vychází ze zvuků pocházejících ze skutečného života, které dále upravují a míchají se zvuky jinými. V tvorbě mají často volnou ruku, protože neexistuje precedent, jak daná přišera vlastně zní, nebo nemají diváci natolik velké znalosti toho, jak by znít měla. Gary Rydstrom, zvukový designér u filmu *Jurský park* (1993), v knize *The Making of Jurassic Park* podobně zmiňuje původ zvuku *Tyrannosaura rexe*: „Co se řevu týče, nahráli jsme slůně, které řvalo jako trumpeta. Použili jsme ho pro střední vlnovou

---

<sup>39</sup> WHITTINGTON, William. *Horror Sound Design*. In: BENSHOFF, pozn. 6, s. 168.

<sup>40</sup> Některé subžánry hororu pracují s takovými zvuky nejvíce, protože se snaží o autentičnost nahrávky a ponechávají si zvuk nahráný na místě, ačkoli může být zvuková stopa nečistá a poškozená.

<sup>41</sup> WHITTINGTON, William. *Horror Sound Design*. In: BENSHOFF, pozn. 6, s. 176. („‘Raw‘ sound effects support this understanding as they acoustically get beneath the skin of both characters on the screen and filmgoers, and render an understanding about the fragility of the human body. Sound effects explore the body in ways that visuals cannot.“).

frekvenci, poté přidali řev tygra a vrčení aligátora. Aligátoři dělají neskutečně nízké a zadržávající se vrčení, což nám dalo frekvenci nízkou.“<sup>42</sup> Výsledkem takového míchání je tak zvuk nový a především se skutečným zvukem neidentifikovatelný, co má tendenci u diváka vyvolat strach z neznámého.

### 3.3. Hudba v hororu

Filmová hudba slouží jako průvodce dějem a vyzdvihuje emoci, kterou se film snaží v dané scéně vyvolat a kterou by měl tak divák převzít. Hororová hudba je též spjata konvencemi a kódy, které se od počátků v žánru prosadily a stejně jako u zvuku, doprovází film v jeho poselství vytvářet napětí, strach, signalizovat nebezpečí, či znázornit vztek příšery. Zároveň je zde hudba značně ikonická, její podoba se stala již kulturní tradicí a lze ji tedy snadno odlišit od hudby ostatních žánrů. Děsivé situace v běžném životě samozřejmě hudební doprovod nemají, skladatelé ovšem rozumí, jak hudbou takové emoce reprezentovat pomocí použitých tónů, rychlosti, hlasitosti, nebo pomocí jakých nástrojů. Vysoké a prodloužené tóny doprovází diváka v nejnapínavějších scénách, zatímco rychlejší tempo vzbuzuje adrenalin při konfrontaci postavy s monstrem.

Jedním ze znaků hororové hudby je její pozice v popředí filmu. Tradičně se hudba snaží ve filmech skrýt a působit na diváka spíše pasivně v pozadí, aby ji nevěnoval příliš pozornosti. U hororu se ovšem zavedl agresivní přístup, kdy jsou mnohé obrazy až dominovány na uši útočící skladbou. Za původce této dnešní konvence je považován film *Psycho* (1960) Alfreda Hitchcocka, jehož agresivní hudební doprovod ve slavné sprchové scéně Jack Sullivan (citovaný Tompkinsem) označuje jako „agresivní sílu stejně děsivou jako bodající nůž“.<sup>43</sup> Největšími agresory jsou takzvaná „žihadla“,<sup>44</sup> neboli náhlé, ostré a většinou hlasité hudební vložky.

---

<sup>42</sup> SHAY, Don, DUNCAN, Jody. *The making of Jurassic Park*. New York: Ballantine Books, 1993, s. 144. („For the roar, we recorded a baby elephant that made a nice trumpet-like scream. We used that for the midrange of frequencies, then added a tiger roar and an alligator growling sound. Alligators make this incredibly low, stuttering growl, which gave us the low frequency.“).

<sup>43</sup> SULLIVAN, J. *Hitchcock's Music*. New Haven, CT: Yale University Press, 2006. In: TOMPKINS, Joe. *Mellifluous Terror The Discourse of Music and Horror Films*. In: BENSHOFF, pozn. 6, s. 189. („...it is a force of aggression as frightening as the flashing knife.“).

<sup>44</sup> „Stingers“ (vlastní překlad).



Následující tiché pasáže, mají za úkol vyvrcholit divákovu napětí ve vylekání a jsou tak silně spjaté s “jump scary“, neboli náhlou obrazovou lekající akcí.

Pokud by se hudba hororů měla popsat, použila by se slova jako tajuplná, zlomyslná, eventuálně duchařská. Očekávalo by se tlumené doznívající pozadí věstící číhající nebezpečí, nad nímž tvoří melodii vyšší frekvence střídajících se úderných tónů. Taková skladba má, stejně jako zvuk, zalézt divákovi pod kůži, až mu způsobit zachvění. K nápomoci mají skladatelé celou škálu hudebních nástrojů a kromě populárních houslí a piana mohou tak sáhnout i k méně tradičním varhanám, hracím skřínkám, třeмину, dokonce i k lidskému šepotu a náhodným ruchům, které mohou hudbu doprovázet. Postupem času, když došlo k diverzifikování jednotlivých subžánrů a k žánrovému míchání, se začalo experimentovat i s hudebními žánry. Pokud chce horor zdůraznit ohromnost a senzaci, může využít orchestrální hudby. Pokud chce zdůraznit krutost a máni, může využít tvrdšího rocku a metalu. Diskomfort dokáže vyvolat i folková muzika, jak tomu bylo u filmu *Slunovrat* (2019), kde lidové písně připomínají izolaci postav v neznámém pohanském prostředí. Nakonec si však lze jakýkoli žánr přetvořit do hororové podoby, protože narušovat konvence není hororu vůbec cizí.

## 4. Analýza zvuku ve filmu *Tiché místo*

Na netradiční přístup ke zvuku ve filmu *Tiché místo* poukazoval již prvotní scénář od Scotta Becka a Bryana Woodse.<sup>45</sup> Kreativně zde přistupují ke zvukovým poznámkám, jako je velikost a tloušťka slova, které podobu daného zvuku charakterizují – tiché doznívající ruchy jsou psány stále menším písmem, zatímco hlučné jsou zapsané písmem velkým a tučným. Při důrazu na zvukové prostředky jsou slova podtržena. Již od počátku tak hrál zvuk ve filmu zásadní roli. Když se tohoto konceptu později uchoopil režisér John Krasinski, podoba scénáře se značně změnila, avšak zvukové poznámky s důrazy zůstaly i nadále. Krasinski přistupoval k roli zvuku poctivě a snažil se ve filmu navodit odpovídající atmosféru, ve které se pohybují i samotní hlavní protagonisté. Jak sám v interview poznamenal, film je tichý, nikoli však absolutně němý.<sup>46</sup>

Syžet filmu je rozdělen do 3 dnů jako na 3 akty, kde každý akt přistupuje k filmu i po zvukové stránce jinak. První dva akty jsou zaměřené spíše na expozici příběhu, zatímco poslední a zároveň nejdelší akt je určen hlavnímu dějovému konfliktu, až k samotnému rozuzlení. Na těchto aktech vystavuji i strukturu své analýzy. Postupovat současně se syžetem mi umožní zkoumat, jaké film vytváří za pomoci zvukových prostředků vzorce a jak se k nim v průběhu filmu vrací. Postup mi tak dovolí vyhledávat v těchto vzorcích ozvlášťující prvky. V důsledku velikosti posledního aktu jsem se rozhodl rozdělit ho do několika oddělených kapitol na základě podobnosti vzorců vyplývajících z vývoje narativu.

---

<sup>45</sup> BECK, Scott, WOODS, Bryan. První koncept scénáře filmu *A Quiet Place*. Dostupné z: <https://www.scriptslug.com/assets/uploads/scripts/a-quiet-place-2018.pdf>.

<sup>46</sup> *A Quiet Place - John Krasinski & Emily Blunt interview*. In: Youtube [online]. 6. 4. 2018 [cit. 4. 4. 2021]. Dostupné z: <https://youtu.be/0bYhyaaUY0Y>. Kanál uživatele The Hub.

## 4.1. Den 89 – Žít, ale potichu

První kapitola slouží k seznámení s protagonisty, s pravidly světa, s motivacemi postav a hlavně s filmovým jazykem, jakým bude film po celou dobu k divákovi přistupovat.

Již během úvodu s logy studia Paramount Pictures a produkční společnosti Platinum Dunes zvuk vypráví příběh. Kromě pomalé a táhnoucí se zlověstné hudby s úseky hlubokého troubení a vysokého pištění, jenž dráždí posluchače k nastavení jisté úrovně nevolnosti, je zvuková stopa doplněna o zvuky s kompozičními významy. Prvním tímto zvukem je tlumený zvuk zběsilého větru, který dále prohlubuje negativní pocitovou reakci. Druhý, nejzásadnější, je utlumený a upozaděný zvuk střelby z automatických zbraní a výbuchů. Ve filmu taková akční scéna nikdy není zobrazena, avšak v průběhu děje se dozvídáme, že lidé se přišerám po jejich příchodu snažili marně vzdorovat. Tato odehrávající se zvuková bitva v pozadí před samotným úvodem filmu znázorňuje jistý dozvuk minulosti, jenž příběhu filmu skutečně předchází. Do hudby se všemi zmiňovanými rušnými komponenty se během černé obrazovky s nápisem “Den 89“ přidá nový zvuk, připomínající stále zesilující nádech, který agresivně přebere veškerou kontrolu nad zvukem a jeho silná hlasitost připravuje diváka na úlek. Film však při následujícím střihu hlasitou hudbu naprosto utne a navzdory veškerým očekáváním se divák ocitá obrazem i zvukem na ulici pustého města. Informaci, že je město opuštěné, podává už samotný obraz, ale je to teprve zvuk, který absenci civilizace umocňuje. Šum hvízdajícího větru, který šustí se suchou trávou, opadaným listím a naráží o kovové cedule, jenž se jeho silou vrzavě rozhoupávají, vzbuzují jak dojem mrazivého podzimního dne, tak i pocity nesnesitelné samoty. Význam těchto zvuků je samozřejmě pro diváka informativní o katastrofické podobě světa příběhu, zároveň však už zde vytvářejí ponuré a studené asociace, které vyvolávají pocit mrazícího neklidu.

Po venkovní expozici se film přesunuje do interiéru obchodu, kde je veškerý venkovní ruch utlumen a ačkoli se slabě po místnosti rozléhá, atmosféra zde je daleko klidnější a tišší. V poklidné scéně bez jakéhokoli pohybu z ničeho nic přeběhnou nohy dítěte, jehož spěšné došlapy bosou nohou na kamenné dlaždice obchodu v záběru zaniknou stejně rychle, jako se objevily. Způsob, jakým je tento pohyb

v záběru obrazem i zvukem zaznamenán, má za úkol diváka, jenž během předešlých záběrů přijal absenci jakéhokoli života v tomto prostředí, vyvést z míry a narušuje tak jeho očekávání. Zároveň však záběr nese význam pro seznámení se členy rodiny, kteří obchod prohledávají. Po zvukové stránce je zde slyšet utlumený šum z venku, každé došlápnutí bosou nohou a případné šustění oblečení. Zvuk působí velice syrově a autenticky. Absence hudby či zvukových efektů vytváří vzorec, který snadněji ponořuje diváka do prezentovaného světa, jako by se sám stával jeho účastníkem. Zvuk postrádá i dialogy, postavy se dorozumívají znakovou řečí, která je opatřena titulky. Důraz je dán i opatrnosti postav vyprodukovat jakýkoli hlasitý zvuk.

Nový vzorec přináší část, ve které se rodina u vchodu již připravuje na odchod a z popředí k ní zády ke kameře přistupuje nejmladší dítě Beau. Už fakt, že kamera je na dítě zaostřená a následuje ho, nese důležitý kompoziční význam. Je to však pomalu gradující hudební ozvučení natahovaných hlubokých tónů, které obrazu přináší explicitní význam přibližujícího se nebezpečí spojeného s chlapcovou postavou (Obr. 1). Tento význam je následně potvrzený zděšenými výrazy ve tvářích členů rodiny, kteří dítě zrovna zaregistrovali, ovšem divák je stále ponechán kvůli nedostatku obrazových informací v nevědomosti.



*Obr. 1*

Toto je první užití nediegetické hudby ve filmu. Otec opatrně přebírá hračku raketoplánu, kterou dítě drželo. Vyjímá baterky a teprve když předměty odloží na stůl, napnutý tón hudby je završen a postupně vyprchá do opětovného šumu venkovního světa, což také značí polevení napjaté situace možného nebezpečí. Otec tuto akci synovi odůvodní tím, že je hračka příliš hlučná.

Postavy postupně začnou opouštět budovu, do čehož začíná hrát pomalý melancholický pianový hudební motiv, který působí jako připomínka tragické situace, ve které jsou její členové momentálně nuceni přežívat. Tato hudba však také vzbuzuje pocity soudržnosti rodiny, která je též zobrazena laskavým činem dcery Regan. Ta před odchodem z budovy podá ze stolu hračku raketoplánu zpátky svému mladšímu bratrovi. Beau se však potají chopí i vyjmutých baterií, na což doposud poklidná hudba začne hluboce zesilovat basy a k původnímu pianu se na začínají přidávat i smyčcové nástroje, z nichž nejvýrazněji se melodie ujímají housle. Hudba tak dále prohlubuje melancholické poselství, nyní však i zvěstuje přibližující se tragédii, které se otec snažil předejít. Hudba společně s okolními ruchy přírody pokračuje, zatímco obrazem sledujeme koláž krajinou putujících postav. Hudba tuto střihovou montáž sjednocuje a jednotlivé střihy tak nepůsobí tolik ostře. Rodina si vytvořila stezky z písku, na kterých nevytváří chůze příliš velký hluk, jak je i při detailu slyšet. Tato realistická motivace je opodstatněná i opadaným suchým listím kolem cesty, na kterém, jak divák z vlastní zkušenosti pochopí, by postavy byly hlučnější. Až když se skupinka dostává k mostu, hudba dohrává a divák je opět ponechán pouze okolním zvukům. Vrací se tak vzorec z úvodu, kdy divák zesiluje pozornost a očekává, jaký zásah do nastoleného stavu film přinese. Přítomnost hudby tak zde zajišťovala postavám jisté bezpečí, protože v momentě, kdy skončí, jsou opět vrženi napospas fikčního světa.

Význam hudbou již nenarušené scény se potvrzuje. Bez přímé vizuální spojitosti se do zvukové kulisy chůze postav po písku a šumu přírodních živlů, jež je obklopují, přidává zcela netradiční elektronický zvuk. Divák na základě předešlých kompozičních vodítek dochází k závěru, že původcem tohoto ruchu je právě hračka raketoplánu, kterou nejmladší dítě právě spustilo. Tento zvuk narušuje dosud zavedený zvukový vzorec a podobně na něj reagují i ostatní postavy. Po zpozorování příčiny se otec rozbíhá směrem ke svému synovi, který si s vyzvánějící raketou pohrává. Do popředí k hlučné hračce v tuto chvíli opět nastupuje hudba, tentokrát však daleko více intenzivní a naléhající na závažnost situace, ve které, jak už je divák prudkou hudbou veden, začíná jít o čas. Veškeré úsilí otce je též zesíleno jeho rychlými výdechy při běhu. Po křupnutí větví signalizující pohyb mimo obraz, které zde vyjde pouze z levého kanálu, otec společně s divákem registrují přítomnost

něčeho dalšího. Mixáž všech těchto zvuků a hudby v jeden hlučný chaos stále více stupňuje význam blížícího se nebezpečí a dále prohlubuje u obecnstva strach o život dítěte, ke kterému jsou jak otec, tak i příšera s každým hudebním pulzem blíž. Ve chvíli, kdy je otec synovi na dosah, z lesa vyskakuje monstrem a v okamžiku dítě i hračkou strhne mimo záběr, s čímž se utne i veškerý zvukový chaos. Žádný křik, žádné rozpoznatelné zvukové efekty, malý Beau pouze během vteřiny ze záběru obrazově i zvukově společně s monstrem mizí do ticha. Poslední došlapy otce a dozvuk hudby rezonují tragické události, která se právě odehrála, a ponechávají diváka, společně s ostrým střihem na černou obrazovku, v šoku. Pomalu odhalující se název filmu následně doprovází až zlověstně varující hudba a publikum je tak seznámeno se základní premisou filmu.

Ozvlášťující zvukový vzorec, který však tento úvod představil, má co dočinění s postavou dcery Regan. Ta je, stejně jako její herečka Millicent Simmonds, ve filmu hluchá a film tuto charakterizaci představuje v úvodní části několika způsoby. V momentě, kdy je postava poprvé zobrazena, vidíme, že má na uchu naslouchátko. V ten samý moment se však kamera na Regan zaměřuje a veškerý ruch prostředí, který do té chvíle byl slyšet, pomalu vymizí do tichého utlumeného šumu. Film vstupuje do subjektivně auditivní percepce světa, jak ho slyší Regan. Tyto vstupy do sluchové perspektivy postav nazývají Aadahl a Van der Ryn “zvukové obálky”.<sup>47</sup> V průběhu filmu se tento vzorec objevuje několikrát, nejvýznamněji právě u postavy Regan a u samotných monster. Pokud má Regan nasazené sluchátko, slyšíme z její perspektivy, jak zvukoví mistři sami popisují, nízký tlumený pocit vlastního těla přerušovaný jemným pulsem jejího srdce.<sup>48</sup> Regan tak s naslouchátkem okolní svět stále neslyší. Ve scéně, kdy její sourozenec u mostu spustí hlučnou hračku, situaci vůbec nezaznamená, protože je mu postavená zády. Vyděšené výrazy rodičů jsou pro ni jediným znamením, že se děje něco špatného, ovšem jak zde naznačuje její subjektivní percepce, je z ohlížejících se výrazů ostatních členů akorát zmatená. O to víc její postava působí tragicky. Během filmu Regan vystupuje i bez naslouchátka, kdy je ponechána naprosté hluchotě. Tu film prezentuje chybějící zvukovou stopou, tedy naprostým tichem. Tato auditivní subjektivita percepce Regan

---

<sup>47</sup> MURPHY. pozn. 11.

<sup>48</sup> Tamtéž.

vytváří u diváků s její postavou intimnější vztah. Zároveň tak film tuto její zranitelnost v průběhu děje používá v její, a tedy i náš neprospěch. Je to pro film, jenž se tolik o roli zvuku opírá, příliš nevhodný defekt.

## 4.2. Den 472 – Neslyšný domov

Druhá stručná kapitola, odehrávající se po roce od tragédie, se soustřeďuje spíše na seznámení s běžným životem rodiny a jak se přizpůsobila na své farmě. Z předešlých informací již víme, že netradiční zvuk přitahuje pozornost nebezpečných příšer. Film představuje vzorce, kdy si rodina podávána večeri na listu, místo na talíři a pojídá jí rukama, namísto příborem. Na základě realistické motivace divák pochopí, že důvodem užití těchto funkcí je právě zamezení nežádoucího ruchu, které nádobí při jezení produkuje. Postavy hrají deskové hry s bavlněnými figurkami, protože jakýkoli silnější materiál by na dřevěnou desku narážel. Také i zde je jakékoliv dorozumívání postav čistě obrazovým prostředkem znakové řeči, gestikulace a mimiky. Chybějící kontakt pomocí řeči však navrácí filmu jeho tragický význam.

Ze zvukové stránky je stále užíváno okolního ruchu. Vítr je však klidnější, v trávě bzučí venkovní hmyz a vytvářené scénérie vůbec působí více tepleji a přívětivěji. Krasinski se svěřil, že na získání zvuků k vytvoření kulisy zvukový tým nahrál jednotlivé ruchy odděleně již předem,<sup>49</sup> díky čemuž zní scénérie syrově a věrohodně. Chybějící ruch jakékoli civilizace zdůrazňuje divokost světa a podtrhává absolutní izolovanost farmy a jejich obyvatel. Na druhou stranu je zde velké užití hudby, která obrazy jednotlivých činností rodiny doprovází, jelikož film v této části slouží spíše k představování než k akci. Vyzývá tak diváka, aby spíše za jejího doprovodu pozoroval a vytvářel si významy. Po sklíčeném úvodu nabízí touto částí film malý oddech a odpočinek. Jednotlivé skladby hrají mezi sebou pouze s malou přestávkou, nabízejí tak různé způsoby, jak momentální pozici rodiny interpretovat.

První hudební skladba doprovází představování života na farmě. Optimisticky veselý motiv zde evokuje jistou naději rodiny v přežití, podobně jako podtrhává neustálé úsilí, které Lee vydává posloucháním rádiových frekvencí. Hudba ujišťuje, že hrdinové jsou na farmě v relativním bezpečí. Druhé hudební téma přichází

---

<sup>49</sup> KRASINSKI, pozn. 10.

v momentě, kdy je odhaleno břicho těhotné Evelyn. Zprvu lehké pianové entrée při detailu na břicho lehce upozorní na počátek nového života, jakým se Evelyn rozhodla vyrovnat se ztrátou syna. Toto téma vystupňuje za doprovodu Leea sedícího na obilném silu a prohlížejícího si fotky zesnulého Beaua, kdy počáteční piano vystřídají housle a melodie zvýrazňuje citovou připomínku a zármutek nad ztrátou, který rodiče v sobě stále drží. Třetí skromná, avšak láskyplná skladba doplňuje pocit sjednocení rodiny při podávání večeře. Ve všech těchto případech má tak hudba význam průvodce emocionálního záměru představených scén. Lze také zpozorovat, jak hudba nadále pokračuje ve vzorci stříhového můstku, který sjednocuje skoky v čase i mezi lokacemi, aby stříhy působily více plynule.

Později k večeři, kdy už si děti hrají monopoly a doznívající hudba z předchozí scény se vytrácí, ocitá se film opět pouze v přítomnosti diegetických ruchů. Podobný vzorec, jako ve scéně u mostu z úvodu, upoutává uvolněnou pozornost diváka zpět do významnosti scény a vyzývá ho, aby opět společně s postavami naslouchal. Rodinná pohoda v bezpečí ticha je narušena prudkým převrnutím lucerny, do které Marcus nechtěně vrazil. Herečka Emily Blunt, jež ztvárňuje ve filmu postavu Evelyn, se vyjádřila, že je ke zvuku ve filmu přistupováno jako ke skutečné postavě antagonisty,<sup>50</sup> což lze zachytit i v této scéně. Rámus, který lucerna nárazem o podlahu vytvoří, v kontrastu s doposud tichou atmosférou hlasitě přebírá hlavní roli a upoutává veškerou pozornost diváka a postav. Zvuk rozbití lucerny je postprodukčně zcela zřetelně zesílen, dociluje se tím agresivnější útok na nepřipravené publikum. Lee bez váhání reaguje a uhasíná planoucí oheň. Opět se vrací do filmu ticho, vzhledem k významu kompozice však působí jinak – zlověstně. Povaha antagonisty tedy zvuku zůstává, i když zrovna žádný není slyšet.

Lee a Evelyn pozorně v tichu naslouchají jakémukoli náznaku přítomnosti monstra. Publikum se skrze detail hercovy tváře dostává do jeho osobního prostoru a z této perspektivy zachycují jejich nervózní nádechy a výdechy. Obraz je v tuto chvíli vedlejší, veškerá pozornost je soustředěna pouze na zvukovou stopu. Zvuk se ve scéně dostává do dominantní pozice. Je to právě absolutní nevědomost z podstaty ticha, která diváka mate a napíná k vytváření nejhorších možných významů. Jak jsem

---

<sup>50</sup> 'A Quiet Place' Behind The Scenes In: Youtube [online]. 30. 3. 2018 [cit. 5. 4. 2020]. Dostupné z: <https://youtu.be/Ivw1l64YWjs>. Kanál uživatele hollywoodstreams.



již zmiňoval při představování hororového žánru, ticho ve scéně je užíváno u momentů, kdy jsou postavy nejzranitelnější. Ve světě tohoto filmu má však ticho význam jistého bezpečí, které se postavy snaží k neupoutání pozornosti monster docílit. Proto, když po dlouhém čekání Lee zaznamená pouze zvuk vzdáleného hejna ptáků, napjatost situace se pomalu vytrácí. Význam ticha se tak opět přeměňuje, tentokrát opět na oddechnutí po předchozím neklidu. Vzápětí se však nečekaně ozve rána na střeše. Účinnost vyděšení tímto hlukem vychází z úspěšného oklamání diváka, jenž se na něj během celé scény připravovalo. Po hlasitém převrnutí lucerny se film snažil diváka napínat a nechal ho vytvářet všemožná očekávání nad tím, co se má dál stát. Lidská mysl se přesouvá do jakéhosi obraného stavu, ve kterém se připravuje na vyděšení. Tím, že film během rostoucího napětí polevil a zmátl diváka nad ukončením hrozby, narušil tak veškerá jeho očekávání a ponechal ho nepřipraveného v iluzi bezpečí. Přesně v takovou chvíli je nejučinnější člověka vylekat. Divák se znalostí hororových konvencí již podvědomými procesy tuto snahu filmu vylekat včas zachytí, protože je s takovými vzorci obeznámen z jiných hororů.

Nyní s vědomím, že je v přítomnosti rodiny i neznámý vetřelec, se Lee přesouvá k oknu, aby zjistil více informací. Pro změnu se ke scéně opět připojuje hudba, tentokrát ale prostřednictvím hlubokého dechového nástroje a nepříjemně táhnoucího se vyššího tónu vyvolává ve scéně dojem hrozby. Chvilkové ticho opět vytváří očekávání úleku, které je zde ovšem potvrzeno hlasitým zvukovým žihadlem doprovázející ostrý střih na padajícího mývala ze střechy. Žihadlo zde se od dřívějších zvukových "lekaček" liší v jeho okamžité hlasitosti vysokofrekvenčních zvuků složených z mývalího pištění a vysokého hudebního fragmentu. Právě zásluhou ostrého zvuku se docílí reakce leknutí, a ačkoliv se nejednalo o očekávané monstrum, je tento úsek prvním skutečným jump scarem. Film ale nečeká příliš dlouho s dalším. Po zakončení scény záběrem na exteriér farmy se situace uklidňuje. Záběr se přesouvá na pobíhajícího mývala u domu, kterého náhle zasahuje ruka příšery. I zde je zvukové žihadlo diegetických zvuků zasáhnutého těla zvířete, jeho písknutí a silného úderu do země nediegeticky doprovázeno vysokým hudebním tónem s významem diváka vylekat.

Zcela ojedinělý zvukový prostředek filmu následuje hned v další scéně. Do suterénu domu, ve kterém Lee zrovna pracuje na naslouchátku, přichází Evelyn se sluchátky

v uších. Evelyn vyzve Leeho k tanci a vyjímá si jedno ze sluchátek. Jde z něho slyšet vycházet muzika, ovšem poté, co sluchátko nasadí manželovi do ucha, přehrávaná romantická píseň *Harvest Moon* od Neila Younga se ze sluchátek stává ke scéně doprovodnou hudbou. Píseň působí nediegeticky, ovšem kompoziční význam scény nabádá k přijmutí vzorce, kdy se film opět dostává do subjektivní percepce postav. Lee a Evelyn si právě vychutnávají okamžiku mimo realitu, při němž se jim písnička v hlavě rozléhá. Hudba je zde tedy diegetická. Divák kontext písně z filmu nepozná, ovšem scénář obsahuje důvěrnější informace, které scéně dávají daleko větší implicitní význam. Jedná se o píseň, která manželům hrála na svatbě.<sup>51</sup> Barevnost hudby se sentimentálním textem při obrazu tančící dvojice, jenž je ponořená do vzpomínky na šťastný okamžik jejich života, vytváří k dosavadnímu dění naprostý kontrast a vyzdvihuje jejich vzájemnou náklonnost a lásku bez ohledu na svět, ve kterém žijí. Společně s obrazem poté pomalu vyprchává do prázdného ticha černé obrazovky.

### 4.3. Den 473 – Klid před bouří

Po úvodních kapitolách, u nichž byla již představena všemožná zvuková uplatnění i části s dominantním zastoupením zvuku, následuje hlavní kapitola. Exteriéry jsou stále v pozadí kulisy přírodních hluků a v interiérech jsou ruchy naopak přes stěny potlačené. Nepřítomnost hudby nadále vyzývá k pečlivějšímu naslouchání scén. I v této části ale lze najít zcela nové zvukové vzorce, nebo vzorce již představené, avšak dále rozvíjející se.

Například hned během úvodu Evelyn provádí denní těhotenskou kontrolu a z kalendáře rozpoznáváme, že se blíží očekávaný den narození. Pomocí stetoskopu poslouchá miminko v bříšku. Ke scéně začíná být slyšet jeho hbitý tlukot srdce prostřednictvím vzorce auditivní subjektivity Evelyn. Dunivý tlukot srdce, který doslova pohlcuje skoro nehybnou scénu, zdůrazňuje brzký příchod nového života. Hluboké bušení ale působí spíše hrozivě. Divák je obeznámen s významy doprovázejícími narození dítěte a rozumí, že samotný porod je hlučnou událostí, která v představeném světě vytváří obrovské riziko. Rychlé tepání tak připomíná

---

<sup>51</sup> BECK, KRASINSKI, WOODS. pozn. 12, s. 22.

nebezpečí, ve kterém se matka i její nadcházející dítě v nejbližší době budou nacházet.

Dozvídáme se i vnitřní konflikty postav. Zásadním konfliktem ve filmu je pozice, kterou Regan cítí vůči otci. Lee se snaží sluch Regan navrátit pomocí naslouchátek, avšak dosavadní pokusy přinesly pouze neúspěch. Regan tak nad snahou svého otce začíná ztrácet naději a odmítá si nové naslouchátko od něho převzít. Hudba opět dodává jejich vztahu emocionální význam. Pomalu natahovaný houslový doprovod s každým klesajícím tónem podněcuje ztrátu důvěry a natažená tónová délka buduje jistý vztahový distanc mezi postavami. Ze strany Leeho hudba vyzdvihuje jeho pocit selhání s naslouchátky, především však implikuje jeho zdrcující selhání z pozice otce, který svoji dceru ztrácí. Hudba v tomto intimním momentě je motivována duševní bolestí obou postav.

Negativní postoj Regan k otci má ale hluší význam. Když Lee odchází s Marcusem na pochůzku a nechává Regan, i přes její úsilí připojit se, s matkou na farmě, začíná se vracet hudební podkres s motivem, který byl ve filmu již slyšet, a to hned na začátku předchozího aktu. Motiv se stává pro rodinu ústředním. Když byl použit naposledy, motivoval ho bezpečný život rodiny na farmě. Zde je však motiv použit do kontrastu, kdy rodina na svém pozemku sice má relativní bezpečí před příšerami, svádí však souboj mezi sebou samými. Dodání nového významu do hudby odkrývá dříve zatažené skutečnosti a citové poselství motivu se tak více prohlubuje. Život na farmě nakonec nepůsobí zcela idylicky, jak se zprvu zdálo. Pro Regan je tento neklid nejintenzivnější. Naštvaná z odmítnutí odejde do svého pokoje, kde vyzkouší nové naslouchátko. Opět se zde film pracuje se vzorcem subjektivní percepce a navrácí se tichý pocitový zvuk přijímače s dunivým tlukotem srdce, jak Regan s naslouchátkem slyší. Regan si ale naslouchátko sundává a teprve nyní poprvé z filmu vychází skutečná podoba její sluchové poruchy – absolutní a ničím nenarušené ticho. Motivace použít při scéně absenci zvuku poskytuje pro diváka informaci o její hluchotě účinněji, než kdyby se o ní pouze zmínil. Divák společně s postavou sluchovou vadu skutečně zažívá. O to víc pak emocionálně zasáhne skutečnost, kdy po zapojení nového naslouchátka společně s Regan divák stále okolní svět neslyší a pouze se navrátí původní zvuk vnitřního vnímání srdečního tepu. Zvuk podal jasnou informaci o tom, že naslouchátko nefungovalo. Význam obrazu plačící Regan při

nepřítomnosti odpovídajícího zvuku je tedy mnohonásobně více zdrcující, jelikož do funkčnosti přístroje vložila svoji naději, stejně jako měl divák naději k navrácení zvuku. Sílou ticha je tedy odhalena veškerá motivace Regan, která se domnívá, že ji kvůli hluchotě Lee nebere jako plnohodnotného člena rodiny a funkční naslouchátko je jediný způsob, jak otcův respekt a místo v rodině získat.

Ostrý stříh na Leeho a Marcuse u potoka přivádí i ostrou změnu zvuku. Dosavadní tiché scény nahrazuje nepolevující hluk prudkého proudu vody narážejícího o kameny v jeho cestě. Lee vysvětluje synovi, že díky hlasitějšímu ruchu divoké vody je zde příliš slyšet nemohou. Silný zvuk potoka, který je v důrazu dán do popředí scény, tuto skutečnost potvrzuje, protože jakýkoli jiný zvuk vytvářený postavami není ve scéně slyšet. Hluk vody tak vytváří vzorec kulisy, jehož hlasitost sice agresivně na diváka útočí, ale zároveň ho ujišťuje o bezpečí postav. Stejně jako u doprovodné hudby, film touto kulisou vyzývá diváka, aby přestal společně s postavami naslouchat zvukovým náznakům značícím nebezpečí a soustředil se na scénu pouze vizuálně. Původní význam, ve kterém vzhledem k představeným pravidlům jakýkoli zvuk ve filmu znamená nebezpečí, se tak rozrůstá o fakt, že větší hluk může být přínosný. Pro film to ale znamená, že ačkoli klidná scéna působí pro postavy intimněji, hlučná scéna je pro postavy v tomto ohledu přívětivější, protože pouze tehdy se mohou, společně s divákem, osvobodit od neustálého napětí.

Lee toto Marcusovi dokazuje u vodopádu, kde je zvuková kulisa daleko hlučnější, hlasitým zahulákáním. Protože jsou postavy v detailu, je hulákání navzdory padající vodě značně slyšet. Na základě kompoziční motivace, kdy je pokřik postav monstry slyšet, tato akce vyvolává u diváka pocit nejistoty, zda Lee na sebe právě neupoutal pozornost. Stejně tak situaci vnímá i Marcus (Obr. 2). Teprve po ujištění, že je zde takový zvuk bezpečný, Marcus sám do vodopádu zahuláká. Nyní je však záběr snímán skrz oponu vodopádu a veškerá hlasitost hulákání se, až na malý zlomek vyšší frekvence, vodní stěnou pohltní (Obr. 3). Divák je o bezpečnosti ujištěn.



Obr. 2



Obr. 3

Scéna je ale výjimečná i tím, že jsou zde poprvé slyšet dialogy. Zde opět nese význam perspektiva, ze které se na scénu skrze detaily postav nahlíží. Je to způsob, jak film ospravedlňuje zesílenou řeč, která by zcela jistě za hlasitosti zuřícího vodopádu nebyla rozpoznatelná. Pomocí dialogu mohou postavy sdílet osobnější témata.

Marcus zahajuje konverzaci ohledně události, která zapříčinila smrt mladšího bratra a oznamuje otci, že si Regan vyčítá vinu. Navrací se melancholický hudební motiv, který byl ve filmu slyšet na začátku, když byl Beau ještě na živu. Lee Marcuse odmítá s tím, že nešlo o ničí vinu. Film přesto stříhem putuje k Evelyn na farmě, která v pokoji Beua nad jeho vzpomínkou pláče, a k Regan, která momentálně na mostě u pomníku, kde se incident stal, pokládá onu hračku raketoplánu. Hudební téma, které je hluboce s Beauem spojené, tak propojuje dění na všech třech lokacích. Hudba přímo reprezentuje tuto vzpomínku, která jednotlivé členy neustále pronásleduje a její pochmurný tón zdůrazňuje tíhu, jakou jim vyvolává.

Film se dostává do bodu, kdy jsou motivy rodinného dramatu upozaděny ve prospěch motivů hororových. Lee se s Marcusem vrací na farmu a procházejí kolem starého domu. Již na začátku se do scény zařezává zvuk větrem rozpořybované houpačky. Její nepřijemně vrzavé pohoupávání navrací do filmu neklid a přináší tak význam hororové scény. Na tento dojem začíná působit i stále zesilující rozléhající se hudební sekvence, která vyzdvihuje Marcusovo zděšení z tajemně jevícího se domu. Marcus počáteční šok setřese, jak i signalizuje vymizení hudebního podkresu a pokračuje dál v cestě, dokud se v pozadí neobjeví silueta neznámého muže.

Nečekané zjevení muže v záběru je ohlášeno prudkým hudebním žihadlem. Děsící funkce prostředku je motivována neomezenou narací pouze směrem na diváka, jelikož Marcus si není záhadné postavy během této části stále vědom. Lee si ovšem muže všiml a upíná k němu veškerou pozornost. Napínané tóny vysokých i nízkých frekvencí z chaoticky namíchaných nástrojů navyšují napětí a připisují nebezpečně záporný význam přítomného muže. Kamera odhaluje i mrtvé tělo ženy, u kterého muž stojí. Šokující význam objevu dodává ostrý zvukový efekt. Lee neznámého vyzývá, aby byl potichu. Muži však již dochází trpělivost a s myšlenkou skončit svůj život začne uvnitř sebe svádět boj. Vysoké tóny začínají hudbě dominovat a stále hlasitěji navyšují napětí. Ačkoli je význam scény smutný, jelikož muž právě ztratil ženu a nehodlá již dál žít podle tichých pravidel, hudba je motivována emocí strachu, protože následuje pozici hlavních postav, pro které by takové rozhodnutí značilo hrozbu.

Při nádechu muže hudba vrcholí, odmlčí se a přenechá prostor pro muže, který z plných sil zakřičí. Křik slouží jako podnět pro agresivní hudbu, při které se Lee chopí Marcuse a začne s ním od místa utíkat. Průbojný buben a hluboké basy při útěku navyšují adrenalin a dostávají diváka do středu akce. Lee i s Marcusem se schovají u stromu, kde se hudební údery zjednoduší do rytmu zrychleného srdečního tepu. Zvukový doprovod nyní vyzdvihuje především Marcusův strach při vyčkávání na přicházející monstrum. Když tedy začnou mimo záběr prskat větve, Marcus i divák je o přítomnosti monstra obeznámen. Znova zavedený vzorec natahovaných vysokých tónů navrací do scény napětí, které je završeno usmrcením muže příšerou a jejím vysokým řevem. Hudba se v průběhu této části filmu, jak je také zmíněno

v eseji analyzující *Tiché místo*, napojuje na Marcuse,<sup>52</sup> který s nebezpečným světem mimo farmu nemá příliš velké zkušenosti. Divák pomocí hudby subjektivně přijímal pocity tak, jak je prožíval Marcus – úzkost, šok, napětí a strach. Díky tomu byl schopen této postavě blíže porozumět. Scéna ale také díky hudbě rozpochovala film z klidnějších pasáží a připravila diváka na směr, jakým se bude nadále ubírat.

#### 4.4. Den 473 – Hlasité střetnutí

Pozdějším částem dne jsem vymezil vlastní kapitolu, jelikož se zaměřují převážně na akci. Ve filmu se nejnaléhavější sekvence projevují útočnou a průbojnou hudbou vytvářející rozruch a nátlak. Postavy se dostávají i do přímého kontaktu s příšerami a takové pasáže jsou naopak zvukově opatrnější. Tempo filmu se tak pomocí zvuku mezi extrémy střídá, jako tomu je hned v následující scéně.

K večeru Evelyn v domě praskne voda, což předznamenává příchod porodu. Zesilující natažené tóny hudby při tomto zjištění vyvolávají, obzvláště se znalostí hlasitosti porodu, děsivou atmosféru, ve které se postava právě ocitá. Evelyn tedy nezbyvá příliš času, během kterých musí podstoupit jednotlivé předem připravené kroky. Prvním takovým krokem je rozsvítit signální světla kolem farmy, jejichž spínač se nachází v suterénu. Už předem byl však divák obeznámen s nebezpečím, které se na schodišti do suterénu nachází. Když totiž v jedné z předešlých scén Evelyn suterén opouštěla, nevědomky narovnal hřebík ze schodiště vyčnívající špičkou vzhůru. Důraz přítomnosti hřebíku už zvýrazňoval jeho detailní záběr, kterému však význam hrozby dodával stále se stupňující zvukový efekt. Zvuk se zde podílel na tvorbě kompoziční motivace hřebíku pro pozdější scénu. Společně s tímto efektem začal zároveň růst i hluk tekoucí vody, který postupně původní zesilující efekt absorboval, až se zcela dostal do zvukového popředí. V tom momentě film stříhl na vodopád, u kterého v tu dobu byli Lee s Marcusem. Čistě na podobnosti těchto zvuků byl tak nediegetický zvukový prostředek, který budoval divákova očekávání z rizika hřebíku, záhy zaměněn za asynchronní diegetický zvuk vodopádu z následující scény pro plynulejší předěl mezi lokacemi.

---

<sup>52</sup> UKEssays, pozn. 9.

S vědomím diváka, že se v prkně schodu hřebík nachází, nic netušící Evelyn přistupuje ke schodišti do suterénu. Motivována předchozí kauzalitou, zpočátku protahovaná hudba začíná zrychlovat tempo a prudkost houslového doprovodu naléhá na stále se přibližující Evelyn. V posledních krocích začne zesilovat natahující se koláž vysokých tónů připravující diváka na neodvratný okamžik. Hudba vrcholí napíchnutím chodidla Evelyn na hřebík, kde je expresivním zvukem nabodnutí při došlapu utnuta. Zvuková koláž zde oslovovala divákovo očekávání a představivost. Obrazový vjem sice naváděl k pociťování fyzické nepohody, a ačkoli divák není tím, kdo na hřebík našlapuje, nebo tak v životě kdykoliv učinil, aplikuje si získávané vjemy na sebe. Hudba tomuto přisvojování ve scéně vyzývala, tělesnou nepohodu popuzovala a zvukem při napíchnutí nohy vyvolávala přehnané znechucení. Jak již bylo zmiňováno v kapitole o zvuku v hororu, tento žánr si libuje ve zvýrazňování křehkosti těla a nejde zde ani tolik o autenticitu zvuku, jako o asociaci. Skutečná podoba zvuku zaražení hřebíku do nohy není natolik výrazná, aby znechucení vyvolala. Proto se při tvorbě podobných zásahů do těla užívají především syrové vlastnosti organických zdrojů, jako je mačkání šťavnatého ovoce,<sup>53</sup> které člověka při adekvátním obrazovém spojení výrazněji zasáhnou.

Incident s hřebíkem zapříčinil, že Evelyn na sebe upoutala pozornost příšery. Film jeho příchod zvukově utajuje až do vizuálního střetu, kdy monstrum nad schodištěm prochází. Teprve společně s obrazovým šokem je slyšet i jeho děsivý vriskot. Zvuk je tedy pozdržen za účelem okamžitého vylekání, protože kdyby byl jeho řev s chůzí po vrzající podlaze slyšet předem, nedocílilo by se požadovaného momentu překvapení. Hudba začíná přítomné nebezpečí pulzujícím rytmem vyzdvihovat, jednotlivé hudební údery jsou ale tlumené, poněvadž odpovídají povaze situace, ve kterém musí postava zachovat klid a neupoutat na svoji polohu pozornost. Tíše protahované části vyšších tónů ale zdůrazňují naléhavost Evelyn zmizet, protože se chystá родit. Hudba tedy podtrhává momentální postavení Evelyn v situaci a její potlačená podoba přizývá do ticha i samotného diváka. Po diegetické stránce scénu doprovází pouze občasné zvuky vzdáleného monstra a hluboké výdechy Evelyn. Jsou to jediné zvuky, na které se divák má momentálně soustředit. Hudba vrcholí až po stříhu na vracejícího se Leeho s Marcusem, kteří po zpozorování signálu utíkají

---

<sup>53</sup> WHITTINGTON, William. *Horror Sound Design*. In: BENSHOFF, pozn. 6, s. 176.



směrem k farmě. Tím její poslední tóny končí. Hudba významově posloužila jako pocitový doprovod uvádějící postavy do situace.

Evelyn se, nyní již bez hudební vložky, v suterénu ukrývá. V detailu na její tvář mimo záběr do suterénu vstupuje i monstrum. Jeho přítomnost a momentální pozice je odhalována pouze pomocí jím vytvářených zvuků v závislosti na tom, z jaké strany a z jaké vzdálenosti právě vychází. Zvuk přebírá ve scéně dominantní roli. Sekvence zde značně připomíná scénu ve filmu *Jurský park* (1993), kde se hrdinové ukrývají v kuchyni před velociraptory. Film při ní však pozici příšer vizuálně naznačoval a v porovnání s *Tichým místem* scéna ztrácela na strachu a napětí z neznámého. To potvrzuje i Rebecca Coyle v kapitole zaměřené na film *Záhada Blair Witch* (1999): „Bez obrazu na plátně se snažíme vytvářet obrazy v našich hlavách pomocí jiných prostředků: film prožíváme prostřednictvím zvuku.“<sup>54</sup> Scéna v *Tichém místě* vyžaduje od diváka plnou účast k přijímání vjemů pouze prostřednictvím sluchu a následným zpracováním ve vyžadované informace. Divák je motivován, aby byl ticho a společně s Evelyn se snažil v situaci přežít.

Scéna též plně představuje podobu zvuků, které monstrum produkuje. Jeho mohutnost a tíhu vyzdvihují těžké dopady chodidel. Nepřirozené syčení a vrčení dodávají na významu divokého predátora. Natahující se kůže a křupavé svírání plátů tvrdé skořápky při pohybu opět vede diváka ve vytváření asociací syrových zvuků a křehkosti lidského těla. Ozvláštňujícím zvukovým prvkem příšery jsou ovšem jeho cvakající elektromagnetické pulsy, jehož jednotlivé výboje poklidnou kulisu nepříjemně propichují. K jejich realizaci zvukoví mistři při foley procesu upravili zvuk „o hrozen proudících výbojů z elektrického paralyzéro.“<sup>55</sup> Výsledek úpravy je úspěšný, poněvadž skutečný původ zvuku není ve filmu rozpoznatelný. Ve scéně s Evelyn se odhaluje i další důležitá vlastnost monstra – echolokace. Obrazově se film zaměřuje na detail ucha, které se ze skořápky hlavy monstra rozevře. Zvuk následně vstoupí do auditivní percepce monstra. To začíná zvuky v prostoru zaměřovat, dokud jeden konkrétní osamostatní a zvýrazní. Zvukem se tak dozvídáme,

---

<sup>54</sup> COYLE, Rebecca. *Spooked by Sound*. In: HAYWARD, pozn. 8, s. 218. („Without screen images, we strain to create images in our heads via other means: we experience the film through sound.“).

<sup>55</sup> *How The Sound Effects In 'A Quiet Place' Were Made | Movies Insider* In: Youtube [online]. 28. 9. 2018 [cit. 10. 4. 2020]. Dostupné z: <https://youtu.be/WnozP8OWeik>. Kanál uživatele Insider.

jaký ruch upoutá pozornost bytosti a zdali si je monstrem vědomo přítomností Evelyn.

Vstup do perspektivy echolokace monstra přijímá stále zesilující tikající zvuk. Jako zdroj zvuku divák na základě kompoziční a realistické motivace rozpoznává kuchyňskou minutku, kterou Evelyn předem nastražila. Ta začíná vyzvánět, což upoutá pozornost monstra, uvolňuje se cesta po schodech a Evelyn se vydává do koupelny v prvním patře. Lee mezitím venku zadává Marcusovi úkol na zapálení ohňostroje, který by matku při porodu zamaskoval, tedy aby uplatnil podobný vzorec, jaký mu byl představen u vodopádu. Nastupující heroický hudební podkres podtrhává Marcusovo překonání nerozhodnosti a strachu ve snaze matce pomoci a jeho počátkem se spouští i impulzivně bijící melodie připomínající divákovi, že Marcus nyní soupeří s časem. V přítomnosti Evelyn je tato melodie opět utlumená za motivace, že monstrem je ji nablízku a snaží se zůstat v tichosti. Marcusovi se však podaří ohňostroj zapálit a Evelyn začíná křičet. O účinnosti zakrytí porodu ohňostrojem diváka přesvědčí ostrý střih, kdy Evelyn vypustí vysoký výkřik (Obr. 4), během kterého se rázem záběr přemístí na výbuch rachejtle v exteriéru farmy (Obr. 5). Ozvučení zde pracuje s podobností zvuku při výkřiku a zvuku při výstřelu rachejtle do vzduchu. Funkcí prostředku je tak plynulejší přemístění mezi zcela odlišnými scénami.



*Obr. 4*



Obr. 5

#### 4.5. Den 473 – Neklidné ticho

„... musíte vytvořit hodně hluku k vyděšení publika.“<sup>56</sup>

Touto větou zakončuje Tompkins citaci hudebního režiséra Philipa Martella v kontextu důležitosti děsivého zvuku u hororů. Přístup ke zvuku se v žánru však od roku 1976, ze kterého citace pochází, razantně proměňoval. I *Tiché místo* v určitých částech, jak již bylo zmíněno, nebylo pro takové tvrzení výjimkou. Již rozebíraná scéna o konfrontaci Evelyn s monstrem ovšem dokazovala i opak, tedy že k vyděšení publika je efektivní i minimální množství zvuku. *Tiché místo* ale posouvá tuto zvukovou hranici ještě dál.

K farmě se vrací Regan, kterou zaujme světlo pohozené baterky vycházející z pole a začne ho pozorněji pozorovat. Okolní zvuky náhle zanikají a na jejich místě zůstává již známý pocitový šum s tlumivě tepajícím srdcem. Film použil tohoto vzorce tolikrát, že ho lze bez problému rozpoznat a automaticky ho přijmout. Díky postavení kamery však dostává divák na rozdíl od Regan obrazovou informaci, že se za jejími zády z pole vynořuje monstrum. Neodpovídající zvukový podkres potvrzuje, že Regan nemá o přítomnosti monstra tušení a že je díky tomu zcela zranitelná. Bez jakékoli změny tempa, či doprovázející hudby k tomu určené, pokojné čtení záběru, jenž je vyvolané absencí zvuku a klidným tempem tlukoucího srdce, získává

---

<sup>56</sup> Buscombe, Edward. *Making Legend of the Werewolf*, London: BFI Publishing, 1976. In: TOMPKINS, Joe. *Mellifluous Terror The Discourse of Music and Horror Films*. In: BENSHOFF, pozn. 6, s. 196. („...you’ve got to make a lot of noise to terrify the audience.“).

při prvním náznaku pohybu v pozadí znepokojující význam. Zmatek vyvolává film tím, že stále odmítá změnu v obraze výstižnou změnou zvuku přijmout. Divák je tak ve strachu a napětí z do ticha vykřikujícího obrazu ponechán zcela sám.

Film se přesouvá do perspektivy monstra, které odkrytím ucha začíná pomocí echolokace zachycovat nejbližší vjemy. Zaměřit se mu podaří vysokou zvukovou frekvenci naslouchátka Regan, které pod zesilujícími účinky echolokace začíná nepříjemně pískat. Akustickou zpětnou vazbu<sup>57</sup> přijímá také monstrum a odhaluje se, že ho přijímání takto vysoké frekvence poškozuje. Za pouhého použití zvukových efektů byla prozrazena zásadní narativní informace – slabé místo příšer. Význam vychází i z lidského sluchového smyslu, při kterém jsou příliš vysoké frekvence bolestivým zvukem na příjem. Kompozičně je zachycení extrémní výšky zpětné vazby přístroje zobrazeno spíše trýznivou reakcí monstra a Evelyn, realisticky se výška zvuku při scéně udržuje na stále snesitelné hranici. Jak Krasinski sám potvrdil, účelem filmu nebylo vyvolat u diváka pocit na zvracení.<sup>58</sup> Podrážděné monstrum odbíhá a divák je navrácen do večerního klidu venkova, který zvýrazňuje právě probíhající šok Regan. Zvuková odezva naslouchátka byla prvním zvukem, který slyšela.

Zamlčená kulisa také následuje Leeho, který vstupuje do domu. Šířící se ticho interiéru bez křiku novorozence motivuje k pocíťování nejistoty nad osudem Evelyn a dítěte. Při vstupu do koupelny je vana, ve které Evelyn rodila, prázdná a pokrytá krví. Lee a divák jsou tak ponecháni v domnění, že konfrontaci nepřežila. Rozléhající se ticho přidává na síle otcova zármutku. Do skla v pozadí prudce udeří zkrvavená ruka. Náraz je obohacen hudebním žihadlem, čistě však nediegetickým, tudíž mělo za význam vyděsit pouze napjatého diváka. Potvrzuje se ale, že schovaná Evelyn je i s dítětem naživu.

Lee odnáší obě postavy do podzemního krytu. Evelyn se zde probouzí do zcela tichého prostředí, jehož silné krytí přináší možnost bezpečně konverzovat. Scéna je v porovnání se zbytkem filmu jedinečná. Odzvučené stěny krytu pohlcují jakýkoli venkovní ruch a přenechávají tak vedoucí pozici v popředí pro dialogy, které zde Lee

---

<sup>57</sup> Termín pro situaci, kdy ve smyčce dochází k přijímání zvukového výstupu zvukovým vstupem. Vystupující zvuk tak neustále zesiluje a projevuje se vysokofrekvenčním pískáním.

<sup>58</sup> MURPHY. pozn. 11.

a Evelyn vedou za obvyčejné hlasitosti. Sekvence slouží divákovi jako od akce oddechující chvíle. Soustředění na ničím nenarušované dialogy nabízí bližší pochopení motivace postav, které vedou rozhovor o úloze rodiče ochránit své děti. Tento motiv, navazující na nehodu s Beauem, se stává pro film zásadním a svoji úlohu ke konci filmu také naplňuje. Díky možnosti konverzovat běžnou řečí se dostává pozornosti hercova projevu, a to především u Evelyn, jenž přiznává pochybení, které smrt dítěte zapříčinilo. Její projev podněcuje pocity bolesti a výčitek. Lee se posléze vydává zbytek rodiny najít, při odchodu z krytu se však do obrazového i zvukového detailu dostává tekoucí voda nad krytem. Stejně jako tomu bylo dříve ve scéně se hřebíkem, zvuk je kompozičně motivován k vytvoření hrozby z přítomnosti vody.

Lee stojí v podkroví a snaží se přes kamery zjistit momentální polohu Regan a Marcuse. Ti mezitím vyčkávají na vrcholu obilného sila. Oba příběhy zde propojuje stejná hudební melodie pomalých houslí. Hudebně se zdůrazňuje pocit beznaděje, který pociťuje jak Lee ve snaze děti najít, tak Marcus s Regan v očekávání, že budou nalezeni.

Zpět v krytu Evelyn při probuzení zjišťuje, že je kryt vodou zatopený a že společně s vodou se do místnosti dostalo i monstrum. Scénu zvukově doprovází pouze ze stropu nepřetržitě přitékající voda. Zde film ozvláštňuje již použitý vzorec ze scény, kdy se Evelyn v podkroví schovávala před monstrem. Tehdy však bylo jako ústřední prostředek použito ticho. Inovaci nová scéna přináší zaměněním tiché kulisy za kulisu hlučné tekoucí vody, tedy původní vzorec kombinuje se vzorcem, jaký byl použit při scéně u vodopádu. Tempo je však podobné jako ve scéně s monstrem v podkroví. Evelyn s novorozencem musí zachovat co největší ticho, aby si jich monstrum přes hlučnou kulisu nevšimlo. Jednotvárnost zvuku padající vody se stává zvukovou normou. Film vyzývá diváka, aby naslouchal a vyhodnocoval, zda tuto normu ruchy postav hlasitostí nepřesahují. Takto zvukově rušná scéna tak funguje na stejném principu jako scéna tichá.

S tichem se pracuje i v momentě, kdy se Marcus s Regan ocitli uvnitř obilného sila. Po úspěšné, avšak hlasité snaze nepropadnout se do obilných zrn, naslouchají, zda na sebe neupoutali pozornost monster. Divákovi bylo již předem ukázáno, že k silu

monstra skutečně mří. Neobvyklé ticho, narušené pouze vrzající konstrukcí sila, tak vytváří neklidné očekávání. To je posléze potvrzené hlasitým žihadlem za dopadu monstra do sila.

#### 4.6. Den 473 – Hlučné zakončení

Tato část se zaměřuje na závěrečné pasáže filmu, ve kterých dochází k vyvrcholení příběhových linií. Hudba se zvukem zde mají specifický význam.

Lee se setkává s Regan a Marcusem, kterým se podařilo dostat ze sila. Poklid dojemné situace naruší zvuky kolem stále číhajících monster. Pomalé táhnoucí se tóny vyzdvihují význam nebezpečí a jejich postupné sílení s přidávajícími se nástroji předpovídá brzký střet s monstry. Lee posílá děti k přistavěnému vozidlu, zatímco sám zůstává opodál se sekerou. Pomalu vyprchávající hudba nyní připravuje prostor, ve kterém již postavy s divákem pouze vyčkávají na nevyhnutelné. Na střeše malé kůlny se odhaluje jedno z monster a úderem povalí Leeho. Marcus z vozidla vykřikuje, na což zlověstná hudba opět zesiluje. Divák je nyní zanecháván v nejistotě, zda se děti ocitly v nebezpečí. Pískající naslouchátko nutí Regan k jeho vypnutí a film se opět přesouvá do naprosté tichosti její auditivní subjektivity. Jedinou indicií probíhající akce se stává vyděšená reakce Marcuse z mimozáběrového podnětu, ke které se následně přidává i vyděšená reakce Regan. Teprve až se stříhem do protizáběru stále v tichu vidíme přibíhat k vozidlu monstrem. V očekávání srážky se s nárazem vrací i zvuk a monstrem se začíná do auta dobývat.

Stříhem se ocitáme v místě, kde leží Lee. Upozaděný hluk probíhajícího konfliktu znázorňuje, že Lee je od dětí příliš vzdálen, aby je mohl bránit. Ke scéně se však začíná připojovat poklidný hudební motiv rodiny, který byl ve filmu již několikrát použit. Do kontrastu s naléhavostí scény tento motiv působí pochmurně a dojímavě. Jeho dřívější spojitost s rodinou a jejím bezpečím při záběru na zoufalého otce tato témata zdůrazňuje a film tak za pomoci hudby prozrazuje motivaci, se kterou se Lee rozhodl jednat. Od útoku monstra zraněný Lee vstává a odhazuje sekeru, čímž upoutává pozornost monstra. Otce si všímá i Regan v autě. Podruhé byl tento motiv ve filmu použit, když byl představen vnitřní spor Regan vůči tomu, že ji Lee nebere jako plnohodnotného člena rodiny. Nyní však oba sdílí pohledy a Lee ji znakovou

řečí sděluje, že ji má a vždy měl rád. Motiv tak dostává ucelený význam rodinné lásky. Dojemný podkres vrcholí hlubokým řevem, kterým se Lee pro bezpečí svých dětí obětoval.

Regan s Marcusem dorazili k farmě, kde čeká Evelyn. Pomalá hudba doznívá se smutkem, který postavy nad ztrátou Leea pociťují. Daleký řev příšer, který následuje hluboká, až výhružně znějící hudba, však upozorňuje na stále přítomnou hrozbu. Přeživší se proto přesouvají do podkroví. Při vstupu Regan se hudba mění na pomalejší a klidnější melodii. Film zdůrazňuje význam, kterým je pro Regan návštěva podkroví, jelikož sem měla přístup zakázaný. Vyvrcholením hudby je objevení místa, na kterém Lee pracoval na naslouchátkách. Regan se tím dozvídá, jak moc pro otce ve skutečnosti znamenala. Zesílení nízkých tónů houslové melodie vyvolává smutek, který Regan pociťuje. Hudba je tedy v této části motivována jako expresivní vyjádření subjektivního postoje Regan k situaci.

Blikající světla a ruch z přízemí oznamuje, že monstrem vstoupilo do domu. Za pomalého tempa film opět vytváří napětí, když monstrem schází po schodech k rodině do podkroví. Narativ se ocitá v konečném střetu, ve kterém proti sobě tyto dvě strany stojí. V naprostém tichu si Regan začíná v podkroví všimnout vizuálních vodítek. Percepční subjektivita zde pomáhá pochopit, jak Regan v situaci přemýšlí a jak si jednotlivá vodítka propojuje. Přichází na to, že její naslouchátko je zbraní, kterou může proti monstrem použít. Naslouchátko si zapíná a zvuk se do filmu vrací v podobě hlasitě pískající vysoké frekvence, které monstrem paralyzuje. Hlasitá a úderná hudba doplňuje naléhavost situace. Regan si naslouchátko vyjímá, přikládá ho k mikrofonu radiového přijímače, jehož následná síla zvukových vln zasahuje monstrem, které za bolestivých zvuků padá k zemi. Hudbou znovu nastolený klid, jenž ohlašuje možné vítězství, ovšem nesetrvává. Se zvedajícím se monstrem v pozadí začíná hudba přidávat na tempu a signalizuje tak stále hrozící nebezpečí. Krátký trumpetový výstup do hudebního podkresu s řevem monstra již jen doprovází poslední pokus stvoření o útok, je ale ukončen výstřelem z brokovnice, kterou Evelyn zamířila na odkrytou hlavu monstra. Po hlasitém střetu je význam překvapivého vítězství rodiny vyzdvihnuto chvilkovým tichem.

Začíná ale silit tajemná pulzující hudba, která navozuje nepokoj a stále přítomnou hrozbu. Jak se divák dozvídá z obrazovek kamerového systému farmy, k rodině přibíhá zbytek monster z okolí. Intenzivní hudba předvídá blížící se střet. Regan bere mikrofon do ruky a dává tím pokyn matce, která zvedá zbraň. Zvuk nabití brokovnice završuje hudbu a ukončuje film ostrým stříhem na černou obrazovku. Důraz na zakončení tímto zvukem nese význam připravenosti a odhodlání postav s monstry bojovat.



## Závěr

Účelem práce bylo za pomoci neoformalistického přístupu představit zvukové prostředky hororového filmu *Tiché místo* a jejich užití analyzovat.

Jak vyplynulo z analýzy, postavení zvukové složky *Tichého místa* je zásadní. Film pokračuje v žánrových konvencích hororu v podobě tvorby napětí při tichých scénách, užívání zvukových žihadel k vyvolání úleku nebo v povaze a původu zvukových efektů. Foley i zde sehrává důležitou roli k vytváření zvuků nikoli na základě skutečného znění věci, nýbrž na základě stanovených konvencí, jak by daná věc znít měla k vytvoření požadované reakce. Ze strany hudby jsou i zde užívány temné, nebezpečí vyvolávající motivy, které jsou rozloženy do kontrastu k rodinným tématům motivy klidnějšími a podobou značně veselejšími. Film tedy do hororového žánru namíchává žánr rodinného drama.

Film však přichází se specifickými prostředky, jimiž žánr ozvláštňuje. Zvukové pozadí filmu tvořené z koláže autentických ruchů okolí vtahuje publikum do fikčního světa, naopak tiché pasáže vyzývají pozorovatele k důkladnému poslechu scény. Zvuková auditivní subjektivita navozuje bližší vztah s postavami a napomáhá k jejich bližšímu porozumění. Obzvláště v případě postavy hluché Regan jsou za pomoci tohoto prostředku ve filmu mnohé scény doprovázené tichem, jež vyzdvihuje její pohled na situaci i nešťastnou pozici ve světě, ve kterém žije. U monstra se tímto prostředkem odhaluje jeho specifické vnímání světa, tedy užívání echolokace, kterou dokáže ruchy ze světa zaměřovat. Zvuk slepých monster je také netradiční. Kromě charakteristického syčení a vřiskotu jsou obohacena i o zvuky cvakajících výbojů, jenž jsou spojené s jejich orientací v prostoru. Dalším ozvláštňujícím prvkem je i zapojení hlučných kulis, jako je ruch prudce tekoucího potoka. Kulisy umožňují postavám zakrýt své zvukové stopy. Ačkoli jsou tyto scény díky nepřetržitému hluku na sluch náročnější, nesou zásadní narativní význam bezpečí. Hudba v mnoha případech netvoří pouze doprovod, ale přímo vychází z pocitů a vnímání jednotlivých postav. Jedná se jak o pocity strachu, zoufalství, smutku, ale i o pocity lásky a hrdinství. Hlavní hudební motiv doprovází rodinu při odkrývání zásadních narativních momentů. Ve filmu zazní třikrát a při každém použití rozšiřuje v závislosti na scéně svůj význam. Film při jedné scéně pracuje i s diegetickou

hudbou. Postavy tančí na písničku ze sluchátek a utíkají za jejího poslechu z nepříznivé reality. Podstatnou úlohou má i minimální užití dialogů, které přenechává ostatním zvukům, hudbě, obrazu i střihu dominantní roli ve vedení narativu. Veškeré konverzace jsou uskutečňovány pomocí znakové řeči a pro postavy je tak vyjadřování značně limitováno. Tento vzorec je narušen pouze dvakrát. V první scéně za zvukové kulisy vodopádu otec se synem probírají do hloubky tragickou událost, která otřásla celou rodinou. U druhé scény, tentokrát bez okolních ruchů, zdůrazňuje dialog klíčovou motivaci rodičů.

Pro významnou část filmu se však právě zvuková stránka stává dominantním prostředkem, bez kterého nelze filmu plně rozumět, jelikož u mnoha scén je zvuk pro diváka přednostním zdrojem informací. Také ticho přináší dominantní roli. Díky tichu například chápeme podstatu situace, či kondici Regan, bez jakéhokoli přímého vysvětlení dialogem. Pro *Tiché místo* je tedy netradiční užívání praktické percepce divákem, jako by vnímal skutečný svět. Film při napínavých scénách diváka vyzývá, aby jej pouze zpovzdálí nekonzumoval, ale aby se svojí percepcí sám účastnil a zvuky vyhodnocoval. Divák aktivně participuje na posuzování, zda hluk, který postavy vytváří, je pro ně rizikový. Když film neukazuje pozici monstra v obraze, prostorový zvuk vypomáhá určovat směr a vzdálenost, ze které zvuk monstra přichází. Film jsem osobně sledoval v domácím prostředí ve formátu 2.1<sup>59</sup> a již zde byla tato práce s prostorem znatelná. Není ale divu, že do kin film dorazil za podpory formátu Dolby Atmos,<sup>60</sup> který diváka zvukem zcela obklopuje a zaručuje tak přesnější a kvalitnější zážitek.

Funkce zvukových prostředků jsou ve filmu jednoznačně motivovány. Po kompoziční stránce se například divák dozvídá, jak hlasitý zvuk je pro postavy nebezpečný, nebo že slabostí monstra je vysoká frekvence zvuku. Na základě kompozice se pracuje i s podobností, kdy dva podobné zvuky slouží jako plynulejší můstek ve střihu mezi dvěma rozdílnými scénami. Realistická motivace je uplatňována například, když se film po vypnutí naslouchátka ocitá v tichu. Předpokládá se divákovo pochopení, že takto slyší svět člověk s hluchotou. Dále film vychází i ze znalosti diváka s přirozenou hlasitostí věcí a tak není potřeba

---

<sup>59</sup> Právý a levý kanál + subwoofer pro nízké frekvence.

<sup>60</sup> Prostorový zvuk složený z několika postranních kanálů, horních kanálů a subwooferu.

vysvětlovat, že hluk ohňostroje dokáže zakrýt křik rodící Evelyn. Transtextuální motivace je přítomna především ve znalosti žánru. Přítomnost lekavých scén a jejich obohacení o zvukové efekty žihadel jsou opodstatněny žánrovými konvencemi hororu. Divák se znalostí hororového žánru takové zvukové prostředky dokáže v konkrétních scénách předvídat a je schopen vytvářet i přesnější očekávání. Za uměleckou motivaci může být pak považováno jakékoli užití zvuku, hudby, nebo ticha ve scénách. Film nemusel být v naprostém tichu, když se za nic netušící Regan objevuje monstrem, jelikož s její sluchovou poruchou byl již divák obeznámen. Ticho scény je však uměleckým záměrem, který intenzivněji buduje emoční významy.

*Tiché místo* vychází v době, kdy je horor považován převážně za hlučný žánr. Premisa tichého hororu byla tak značně netradiční. Hororoví tvůrci se neustále snaží nalézat inovace, jakými žánr pozměnit a *Tiché místo* dosvědčuje, že i s horory se dá nadále experimentovat. Změny se také promítly u diváckých návyků. Jak Krasinski přiznává, diváci odmítali pojídání občerstvení v kině, protože by hluky s ním spojené byly během tichých sekvencí filmu příliš hlasité.<sup>61</sup> Rok po uvedení *Tichého místa* vychází i hororový film *V pasti* (2018), který pracuje s myšlenkou, že postavy nemohou používat na základě pravidel světa zrak. Zdali byl předpokladem pro tento film právě úspěch *Tichého místa*, nemohu zcela potvrdit, ale je zajímavé pozorovat, jak se u stejného žánru tak krátce po sobě objevuje film, ve kterém se opět postavám odebrává jeden ze základních lidských smyslů.

Úspěch filmu potvrzuje i natočení jeho pokračování – *Tiché místo: Část II* (2020), jehož vydání bylo však odloženo. Společně s filmem bude vycházet i kniha *A Quiet Place: Making of a Silent World* od samotného režiséra Johna Krasinského, který v ní poodhaluje, jak byly oba filmy tvořeny. Ačkoli taková kniha mohla být jedním z nejdůležitějších zdrojů při analýze, nebyla, společně se sequellem, během psaní této práce dostupná. Lze očekávat, že *Tiché místo: Část II* bude se zvukem také značně pracovat. Otázkou už jen zbývá, zdali bude již představené vzorce prvního filmu pouze rekonstruovat, narušovat, nebo zda představí vzorce zcela nové.

---

<sup>61</sup> hollywoodstreams, pozn. 50.

## Seznam použitých zdrojů

### Prameny:

1. *A Quiet Place - John Krasinski & Emily Blunt interview*. In: Youtube [online]. 6. 4. 2018 [cit. 4. 4. 2021]. Dostupné z: <https://youtu.be/0bYhyaaUY0Y>. Kanál uživatele The Hub.
2. BECK, Scott, KRASINSKI, John, WOODS, Bryan. Finální scénář filmu *A Quiet Place*. Dostupné z: [https://static1.squarespace.com/static/5a1c2452268b96d901cd3471/t/5bd1eb1df9619ad2d665d6e2/1540483870971/A\\_Quiet\\_Place.pdf](https://static1.squarespace.com/static/5a1c2452268b96d901cd3471/t/5bd1eb1df9619ad2d665d6e2/1540483870971/A_Quiet_Place.pdf).
3. BECK, Scott, WOODS, Bryan. První koncept scénáře filmu *A Quiet Place*. Dostupné z: <https://www.scriptslog.com/assets/uploads/scripts/a-quiet-place-2018.pdf>.
4. *How The Sound Effects In 'A Quiet Place' Were Made | Movies Insider* In: Youtube [online]. 28. 9. 2018 [cit. 10. 4. 2020]. Dostupné z: <https://youtu.be/WnozP8OWeik>. Kanál uživatele Insider.
5. *Tiché místo [A Quiet Place] [film]*. Režie John Krasinski. USA, 2017. [DVD]. Magic Box, 2019.
6. *The Magic of Making Sound* In: Youtube [online]. 12. 1. 2017 [cit. 14. 9. 2020]. Dostupné z: [https://youtu.be/UO3N\\_PRIgX0](https://youtu.be/UO3N_PRIgX0). Kanál uživatele Great Big Story.
7. *'A Quiet Place' Behind The Scenes* In: Youtube [online]. 30. 3. 2018 [cit. 5. 4. 2020]. Dostupné z: <https://youtu.be/Ivw1l64YWjs>. Kanál uživatele hollywoodstreams.

### Literatura:

1. BENSHOFF, Harry M. *A Companion to the Horror Film*. Malden, MA: John Wiley and Sons, 2014.
2. BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.
3. Film Analysis of A Quiet Place. In: *UKEssays* [online]. Listopad 2018 [cit. 23. 9. 2020] Dostupné z: <https://www.ukessays.com/essays/film-studies/film-analysis-of-a-quiet-place.php?vref=>.

4. HAYWARD, Philip. *Terror Tracks : Music, Sound and Horror Cinema*. London: Equinox, 2009.
5. KRASINKI, John. The Making Of A Quiet Place. In: *Empire* [online]. 20. 4. 2018 [cit. 23. 9. 2020] Dostupné z: <https://www.empireonline.com/movies/features/making-quiet-place-john-krasinski/>.
6. MURPHY, Mekado. Making the Sound of Silence in ‘A Quiet Place’. In: *The New York Times* [online]. 5. 4. 2018 [cit. 4. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2018/04/05/movies/a-quiet-place-john-krasinski-interview.html>.
7. Pressbook filmu A *Quiet Place*. Dostupné z: [http://www.anicaondemand.it/sites/default/files/movies\\_files/aqp\\_pressbook\\_eng.pdf](http://www.anicaondemand.it/sites/default/files/movies_files/aqp_pressbook_eng.pdf).
8. PRUDOM, Laura. A Quiet Place: John Krasinski and Emily Blunt on the Challenges of Making an Almost Silent Movie In: *IGN* [online]. 21. 3. 2018 [cit. 4. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.ign.com/articles/2018/03/15/a-quiet-place-john-krasinski-emily-blunt-silent-movie-sound>.
9. SHAY, Don, DUNCAN, Jody. *The Making of Jurassic Park*. New York: Ballantine Books, 1993, s. 144.
10. SPADONI, Robert, *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*. Oakland: University of California Press, 2007.
11. THOMPSON, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, č.1, 1998.
12. THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1988.

### Seznam obrázků:

Obr, 1–5: vlastní screenshoty z filmu *Tiché místo*.

*Tiché místo* [A Quiet Place] [film]. Režie John Krasinski. USA, 2017. [DVD]. Magic Box, 2019.

**NÁZEV:**

Zvuk a žánr ve filmu *Tiché místo* (2017)

**AUTOR:**

Patrik Hrabě

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Tato bakalářská práce se zabývá zvukovou analýzou hororu *Tiché místo* (2017) režiséra Johna Krasinského. Pomocí neoformalistického přístupu je na základě žánrových konvencí ve filmu vyhledávána a rozebírána úloha zvuku; konkrétně jaké tvoří významy, jak pracuje s divákovým očekáváním a jaké ozvláštňující prvky představuje. Bylo shledáno, že zvuk ve filmu zastupuje dominantní roli. Ačkoli film rekonstruuje pro žánr typické vzorce, vytváří také vzorce zcela inovativní. Absence dialogů přenechává zvukové popředí ruchům, které vedou diváka k požadovaným emocím a ujímají se i funkce hlavního řídicího prostředku. Pozornosti bylo dáno také práci s tichem, které zapojuje divákovu participaci na tvorbě významů. Za zvlášť netradiční prostředek bylo stanoveno užití absolutní absence zvuku docílené subjektivní percepcí postavy s hluchotou. Opomenuta nebyla ani úloha hudby, která dodává scénám požadované tempo a subjektivně postavy doprovází.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

zvuková analýza, neoformalismus, horor, významy, očekávání, ozvláštění

**TITLE:**

Sound and genre in *A Quiet Place* (2017)

**AUTHOR:**

Patrik Hrabě

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

**ABSTRACT:**

This bachelor's thesis deals with the sound analysis of the horror film *A Quiet Place* (2017) by director John Krasinski. Using a neoformalist approach, the role of sound in the film is sought and analyzed based on genre conventions; specifically what are the significances, how does it work with the viewer's expectations and what defamiliarization elements does it present. Sound was found to play a dominant role in the film. Although the film reconstructs genre-typical patterns, it also creates completely innovative ones. The absence of dialogues leaves the sound foreground to noises that lead the viewer to desired emotions and also take over as a main controlling tool. Attention was also given to the use of silence, which involves the viewer's participation in the creation of significances. The use of the absolute absence of sound achieved by the subjective perception of a character with deafness was determined as a particularly non-traditional tool. The role of a music, which adds the desired tempo to the scenes and subjectively accompanies the characters, was not left out either.

**KEY WORDS:**

sound analysis, neoformalism, horror, significances, expectations, defamiliarization