

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Zvuková tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**ZVUKOVÉ POSTUPY INSPIROVANÉ FILMY NURI BILGE
CEYLANA**

Analýza a praktické aplikace

Matěj Chrudina

Vedoucí práce: Odb. as. Mgr. Vladimír Skall

Oponent práce: Mgr. Jakub Kudláč

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA. – bakalář umění

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, television and photography, and new media

Sound

BACHELOR THESIS

**SOUND PROCEDURES INSPIRED BY NURI BILGE CEYLAN
FILMS**

Analysis and practical application

Matěj Chrudina

Leadership: Odb. as. Mgr. Vladimír Skall

Opponent: Mgr. Jakub Kudláč

Thesis defence date:

Awarded academic title: BcA. – bachelor of arts

Praha, 2017

Prohlášení

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

ZVUKOVÉ POSTUPY INSPIROVANÉ FILMY NURI BILGE CEYLANA

Analýza a praktické aplikace

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Záměrně ponecháno prázdné.

Abstrakt

Ve své bakalářské práci rozeberu filmy tureckého režiséra Nuri Bilge Ceylana z pohledu zvukové a hudební dramaturgie. Ceylan film vnímá a uvažuje nad ním komplexně, dokáže plně využívat zvukových možností, nebojí se experimentovat s diegetickou hudbou a používat netradiční hudební prvky. Jeho filmy jsem si vybral záměrně, protože přistupuji k problematice filmového zvuku podobným způsobem. Rozhodl jsem se tedy využít bohatství Ceylanovy filmografie a ilustrovat svůj přístup k filmovému zvuku pomocí příkladů z jeho reálné tvorby. Použiji snímky, které natočil v období od roku 1997 do roku 2014 a z každého vyberu nejzajímavější zvukové momenty. Mimo jiné také zdůrazním ty prvky, které Ceylanovy filmy sjednocují a formují jeho rukopis. Ve výsledku se však zaměřím na příklady, které vystupují z řady a dokazují, že by se na filmový zvuk nemělo nahlížet jen jako na podporu obrazové složky, ale ze všeho nejvíc jako na rovnocennou součást narativu, jež obsahuje nové informace, které pouze z obrazu nevyčteme.

Abstract

In my final thesis I am going to focus on the sound and music dramaturgy of the Nuri Bilge Ceylans movies. I choose to write about his work because he can think about the movie as a whole and always pays attention to the sound design. Ceylan often experiments with diegetic music and motives he uses are sometimes very unusual compared with conventional cinematography. Another reason why his work inspired me for my final thesis is the fact, that my approach to film sound is in many ways similar to what he is doing. Therefore I can demonstrate my view on this topic using the specific examples of his work. I am focusing on all the movies he had done between 1997 and 2014. I am going to pick the most exciting sound moments from each movie. I am also going to highlight some of the elements that constantly repeats through his filmography, thus defining his style. As a result of my work I want to point out the examples proving that the film soundtrack should not only be viewed as support for visual but as an equal part of the narrative conveying the information which can be heard but not viewed.

Záměrně ponecháno prázdné

Obsah

1	Úvod.....	7
2	Klíčová terminologie	8
2.1	Interní logika	8
2.2	Filmové ticho.....	9
2.3	Prvky sluchového nastavení	10
2.4	Leitmotiv	10
3	Diegetické zvuky včetně PSN dotvářející autenticitu zvukové kompozice....	12
3.1	PSN a ostatní zvukové prvky atmosferické složky filmu	13
3.2	PSN jako forma zvukových leitmotivů.....	18
3.3	Bouřka jako diegetický zdroj filmového napětí.....	21
3.4	Rekvizity jako zdroje diegetických hudebních zvuků	25
4	Situace z běžného života a jejich zvuky ve vztahu k příběhu	29
5	Zvuková stylizace za použití minimálních prostředků.....	32
6	Aplikace ve vlastní tvorbě.....	37
6.1	Zobecnění inspirace	37
6.2	Kopřiva	40
6.3	Majdiny pózy.....	42
7	Závěr.....	44
8	Použitá literatura	45
9	Seznam a popisy analyzovaných filmů.....	46

Záměrně ponecháno prázdné

1 Úvod

Předmětem této práce je analýza specifických tvůrčích postupů, kterými lze zvukově ozvláštnit audiovizuální dílo. Tyto postupy jsem identifikoval ve filmech tureckého režiséra Nuri Bilge Ceylana. Jeho přístup k kompozici zvukové složky, ve kterém hraje velkou roli použití filmového ticha jako výrazového prostředku, mě velmi zaujal a začal jsem tyto filmy podrobně studovat. Nalezl jsem řadu opakujících se vzorců, na kterých jsem si uvědomil důležitost vazby mezi obrazovou a zvukovou složkou. Pokud se akcentuje ozvláštňující zvuková složka je potřeba to reflektovat v obraze tak, aby celková kompozice byla vyvážená. Důležité bylo, že tyto postupy byly v souladu s tím, jak jsem si během studia utvářel názor na pozici zvuku ve filmové tvorbě a na film jako celek.

Procházím zde Ceylanovu tvorbu z let 1997-2014, tedy téměř od počátku. Nerozebírám celé filmy, pouze ukázky relevantní k danému uměleckému postupu. V této práci chci ukázat inspirační vliv Ceylanovy tvorby na můj vlastní přístup ke zvukové složce. Inspiruji se metodou a obecnými postupy, konkrétní naplnění však realizuji vlastní individuální cestou. Používám technické prostředky, které mám nyní k dispozici, například mohu detailně upravovat zvukové frekvence vzorků, a tak výrazně měnit jejich charakter. Konkrétní technické řešení v Ceylanových filmech neanalyzuji, protože je v řadě případů z dnešního pohledu archaické – v současnosti máme takřka neomezené možnosti, jak s použitím technologických prostředků dosáhnout požadovaného výsledku.

Jednotlivé příklady z filmů budu prezentovat chronologicky od nejstarších filmů k nejnovějším. Odkazy na ukázky jsou na začátku každé kapitoly uvedeny ve formě QR kódu a hypertextového odkazu ve formátu URL. QR kód slouží pro okamžité zobrazení odkazu na mobilním zařízení při čtení textu v tištěné podobě, hypertextové odkazy slouží jako alternativa pro elektronickou verzi. Seznam použitých filmů včetně stručných popisů a charakterizace zvukové složky je v kapitole 9. Seznam a popisy analyzovaných filmů.

2 Klíčová terminologie

Ukázky rozhovorů a recenzí byli při absenci možnosti přímého kontaktu s tvůrcem důležitým materiálem pro pochopení jeho metody. Moje interpretace jeho postupů jsem tedy verifikoval jeho přímým vyjádřením, čímž jsem si potvrdil, že se jedná o skutečný tvůrčí záměr, nikoliv jen o moji domněnku.

Výňatky z teoretických publikací se pak vážou k myšlenkám vyjádřeným v těchto rozhovorech. Převzatou terminologii potom používám v dalším textu. Původní anglické texty uvádím ve vlastním překladu.

2.1 Interní logika

Termín interní logika zavádí ve své knize *Audio-Vison: Sound on Screen* francouzský teoretik Michel Chion.

Michel Chion, Audio-Vison: Sound on Screen, strana 46:

„Interní logikou audiovizuálního toku budu nazývat způsob propojení obrazu a zvuku, které se jeví jako by sledovalo flexibilní, organický proces vývoje, variací a růstu, vyvěrajícího ze samotné situace vyprávění a pocitů, které inspiruje.“

A takovýmto způsobem hovoří o své práci režisér:

The List, Interview – Nuri Bilge Ceylan: The changing man, 13.3.2007, Tom Dawson:

„V mých filmech krajina propojuje charakterly ve smyslu něčeho kosmického. Snažím se znova zachytit takové momenty v životě, kdy se náhle cítíte ve spojení s širším vesmírem. Zvuk je rovněž velmi důležitý pro způsob, kterým vytvářím určitou atmosféru, více než hudba. Například štěkot psa v dálce v noci vyvolá v divákovi řadu pocitů. Samozřejmě naše uši jsou velmi selektivní - neslyšíme všechno. Proto v postprodukčním procesu přidávám do zvukového mixu cokoli, co chci.“

Z toho vyplývá, že selekcí zvuků Ceylan de facto komponuje zvukovou stopu podle vnitřní logiky postav a audiovizuálního toku. Drobné situace a jejich

charakteristické zvuky mu slouží jako výrazový prostředek nahrazující explicitnost filmové hudby, a přitom dosahuje propojení postav s vnějším světem tak, jak zmiňuje v rozhovoru.

2.2 Filmové ticho

Níže uvedený úryvek z Bláhovy publikace výstižně charakterizuje způsob Ceylanovi práce s tímto prostředkem.

Ivo Bláha, Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla, strana 52:

„Na účinu nápadně řídkého zvuku lze někdy založit zvukovou koncepci značně rozsáhlých ploch, dokonce celého snímku. Stylizované filmové ticho se pak stává dominantním prostředkem (př. celá rozměrná úvodní část filmu *Tenkrát na Západě*). Taková koncepce ovšem vyžaduje mistrné režijní vypracování, detailně promyšlenou souhru obrazu se zvukem a citlivou dramaturgii i realizaci zvukové složky, aby výsledek nevyzněl jen jako oklestění audiovizuálního vyjadřovacího potenciálu.

Z výše naznačeného pojetí vyplývá, že filmové ticho je nutné chápat nikoli jako samostatnou zvukovou kategorii, ale jako relativní uprázdňení zvukového proudu.“

CultureMass, Andrei Tarkovskij, Nuri Bilge Ceylan and finding an aural balance, 3.7.2013, Cameron Cook:

“Ceylanův film je jeden z nejtěšších, jaké jsem kdy viděl. Trpělivost běžného diváka potrápí, ale pro ty, kteří chtějí do uměleckého dojmu investovat vlastní úsilí, představuje uhrančivý zážitek. Nejen že se odehrává v nádherném prostředí zemědělské usedlosti na středo-východě země, ale umožňuje divákům ponořit se do vizuální složky bez pocitového vodítka filmové hudby. Velké části filmu (*Tenkrát v Anatólii*) se soustředí na šum trávy ve větru nebo na jablko kutálející se ze svahu do potoka.

Je to extrémní případ použití ticha jako sdělení, podobně, jako je tomu v Novém světě nebo v jakémkoliv filmu od Tarkovského, ale je zásadní pro publikum, které je unaveno nelítostným hlukem velkorozpočtových podívaných.“

Režisér používá nejen filmové ticho jako takové, ale přidává mu i další subjektivní hodnotu. Jednotlivé komponenty filmového ticha propojuje s vnitřním světem postavy.

V jeho pojetí se tak filmové ticho stává rovněž i formou interního zvuku, protože částečně interpretuje to, co by v dané situaci postava mohla vnímat.

Michel Chion, Audio-Vison: Sound on Screen, strana 76:

„Interní zvuk je zvuk, který, ačkoliv situovaný v současné akci, odpovídá fyzickému a mentálnímu nitru postavy. To zahrnuje fyziologické zvuky dechu, steny a bušení srdce, které mohou být označeny jako objektivní interní zvuky. V této kategorii interních zvuků jsou rovněž vnitřní hlasy, vzpomínky a podobně, které nazýváme subjektivními interními zvuky.“

2.3 Prvky sluchového nastavení

Michel Chion, Audio-Vison: Sound on Screen, strana 54:

„Prvky sluchového nastavení (PSN) nazývám zvuky z více méně bodového zdroje, které se objevují spíše přerušovaně a které pomáhají vytvořit a definovat prostor filmu pomocí specifických, zřetelně malých doteků.“

The Guardian, Nuri Bilge Ceylan, 6.2.2009, Geoff Andrew:

„Nuri Bilge Ceylan: Nechci být ve zvuku realistický. Například, slyšeli jsme ve filmu zvuk, který jsem dříve neslyšel. Naše uši jsou velmi selektivní a slyšíme vlastně jen to, co chceme slyšet. Takže, pro publikum, vyberu určité zvuky a ty jim předložím. Pomocí zvuku mohu vést publikum tak trochu směrem, kterým chci já a dávat scénám atmosféru, jakou chci vytvořit. Taky pokud můžete něco sdělit zvukem, nemusíte to už ukazovat v obraze.“

S prvky sluchového nastavení Ceylan používá nejen k navození atmosféry prostředí, ale také jako uvedení zajímavých a prestrých zvuků, kterými formuje divácký zážitek v průběhu celého filmu.

2.4 Leitmotiv

Herbert Zettl, Sight, Sound, Motion - Applied Media Aesthetics, strana 328:

„Specifickým případem prediktivního zvuku je leitmotiv (z něm. vedoucí motiv), krátká hudební fráze nebo specifický zvukový efekt, který ohlašuje příchod buď

osoby, nebo akce či situace. Jeho základní dramatická funkce je narážka (odkaz). Jako zvonek, který přiměl Pavlovovy psy slintat, leitmotiv „navede“ publikum k očekávání specifického opakujícího se fenoménu. Například, pokud slyšíme těžké oddechování pokaždé, když vidíme šíleného vraha, čekáme, že uvidíme zloducha pokaždé, když toto oddechování slyšíme, i když to v příběhu vyprávěném filmovým obrazem není pravděpodobné. Všimněte si rovněž, že leitmotiv je efektivní jen v případě, když je opakovaně použitý pro signalizaci stejné události. Nejprve je potřeba vytvořit spojení mezi leitmotivem a událostí, než začneme využívat jeho prediktivní schopnost.

(Zavedení leitmotivu je obvykle připisováno Richardu Wagnerovi, který ho extenzivně používal ve svých operách. Avšak leitmotiv byl úspěšně používán před Wagnerem mnoha skladateli, zejména Wolfgangem Amadeem Mozartem (1756-1791) v opeře *Così fan tutte* a Carl Maria Weberem (1786-1826) v opeře *Čarostřelec*.)“

V drtivé většině případů se leitmotiv používá jako hudební označení. Ceylan je však použití hudby ve filmu velmi zdrženlivý. Leitmotivy vytváří prostřednictvím PSN nebo jiných charakteristických diegetických zvuků. Ačkoliv se inspiruje hudebními postupy přetváří je v prostředky filmového zvuku. V tomto kontextu dobře ilustruje postoj režiséra k filmové hudbě následující citace.

The Guardian, Nuri Bilge Ceylan, 6.2.2009, Geoff Andrew:

„Nuri Bilge Ceylan: Nemám hudbu ve filmu rád, je to taková berlička: pokud něco nedokážete vytvořit filmovými prostředky, tak si berete na pomoc hudbu, abyste to podtrhli. Nejsem úplně proti, ale pokud je to možné, snažím se to nepoužívat. Během střihu zkouším mnoho hudebních podkladů, ale nakonec je nepoužiju. Taky pokládám zvuk atmosféry za to nejhezčí v kině, takže dávám přednost zvukům atmosféry před hudbou. Protože muzika zabíjí dojem.“

Vedle plnohodnotného leitmotivu lze rovněž identifikovat prvky, které můžeme nazvat *pseudoleitmotivy*. Mají sice formální podobu leitmotivu, ale nevztahují se k žádné situaci nebo postavě. Jsou to typizační zvukové prvky dotvářející atmosféru filmového světa a dávají divákovi možnost vlastní interpretace. Krátce se o nich zmiňuji v následující kapitole.

3 Diegetické zvuky včetně PSN dotvářející autenticitu zvukové kompozice

Z úryvků uvedených v předchozí kapitole vyplývá, že Ceylan často dotváří charakter svých filmů prostřednictvím zvuků. Kromě autentických PSN, obecných ruchů, začleňuje Ceylan do svých filmů i předměty, které při manipulaci vydávají hudební tóny. Tyto hudební rekvizity umisťuje do příběhů právě kvůli jejich zvukovým kvalitám. Divák je nejdřív s předmětem seznámen vizuálně (např.: hrací hodinky z *Májových oblaků* i kličkový automatofon z *Klímat* jsou obrazově uvedeny jako zboží v obchodě). Díky tomu, že se rekvizita stává přirozenou součástí světa daného filmu, může Ceylan pracovat s jejím autentickým zvukem i v záběrech a scénách, kde není vyobrazena a divák přítomností zvuku není maten.

U PSN, které jsou součástí atmosféry, Ceylan z pravidla nemusí zdroje zvuků zobrazovat. Vždy však zvolí několik autentických ruchů, které v příběhu průběžně opakuje, čímž dodá každému filmu jiný zvukový charakter. PSN v Ceylanově pojetí kromě definování prostoru také často podléhají interní logice audiovizuálního toku. Do jisté míry tak mohou v některých případech přebírat úlohu interního zvuku tím, že v jemných náznacích korespondují s emočním nastavením postav.

Opakováním zvolených PSN nebo jiných zvuků v prostoru mimo rám záběru Ceylan prakticky vytváří zvukové leitmotivy, které jsou však oproti klasickým hudebním leitmotivům stále součástí filmové diegeze. Takový zvuk může být buď *pseudoleitmotivem* nebo opravdovým leitmotivem. Emoční odezva způsobená pseudoleitmotivem je čistě individuální. *Pseudoleitmotiv* se může zopakovat prakticky kdekoliv, bez toho by přenášel konkrétní sdělení. *Opravdový leitmotiv* je symbolem specifické události a stigmatizuje postavy nebo jejich motivace. Zvukově označuje pouze takové akce, které souvisí se situací, kdy nám byl poprvé zvuk představen. Tuto techniku rozvíjí převážně ve snímku *Tři opice*.

Ceylan je kromě hudebních rekvizit fascinován i situacemi z běžného života a jejich charakteristickým zvukem. Tyto drobné momenty většinou kontrastují s hlavním dějem příběhu, vytvářejí přirozený přechod, který donutí diváka zhodnotit předchozí události nebo motivace postav. Diegetický zvuk zde prakticky funguje jako hudební nálada, jejíž prostřednictvím Ceylan pozastavuje filmové vyprávění a hledá poetiku v zdánlivě banálních situacích.

Pro Ceylan není důležitá pouze dramatická dějová zápletka v své doslovnosti, ale také tempo, poetické odbočky a dialogy v náznacích odhalující charaktery postav. Poetické pasáže zase dokreslují prostředí snímku a poskytují čas a prostor pro rozvoj zvukové kompozice.

3.1 PSN a ostatní zvukové prvky atmosferické složky filmu

PSN používá Ceylan hlavně proto, aby rozšířil divákovu představu o okolním světě a vytvářel náladu snímku. Kromě běžných typizačních zvuků prostředí se soustředí i na zvuky s autentickým zvukovým charakterem, se kterými pracuje částečně jako s hudebními prvky. Kombinací těchto zvuků pak komponuje zvukové atmosféry, a pomocí zvuku tak prohlubuje divákův filmový zážitek. Tyto autentické PSN fungují pro Ceylana jako motivy, ke kterým se rád ve svých filmech vrací. Ačkoliv postavy nemají se zvuky přicházejícími z okolního světa přímý vztah, mohou v nich vzbuzovat reakce, nebo korespondovat s jejich vnitřním rozpoložením.

Odkaz na AV ukázky online



https://drive.google.com/drive/folders/0B1Qb1-Ir3_o2c2IHbXdvdFg1M0U

3.1.1 Městečko – bečení ovce

Opakovaně používaný zvuk, který diváka provází celým příběhem je zamečení ovce. Ceylan zvukový vzorek uvede hned na začátku filmu, kde muž prochází po zledovatělé silnici kolem dětí. V průběhu filmu se ke zvuku opakovaně vrací a zařadí ho i do závěrečné snové sekvence, čímž koncepčně uceluje zvukovou kompozici filmu. Ceylan typické bečení přidává do atmosférických kompozic hlavně ve statických obrazových momentech, čímž ho umisťuje do centra divákovy pozornosti. Opakování stejné nahrávky má za následek, že se v rámci filmu zvuk stává spíše poetickým symbolem, konkrétně-hudebním motivem, než aby představoval reálnou ovečku. Stává se tak odrazovým můstkem divákovy fantazie.

3.1.2 Májová oblaka – bečení ovce jako citace

Film *Májová oblaka* je plný různých odkazů na předchozí režiséroví filmy. Jednou z citací je i zmíněné autentické bečení ovce z filmu *Městečko*. V *Májových oblacích* jej recykluje, pracuje s ním také jako s PSN, na který však postavy vždy reagují otočením pohledu směrem ke zdroji zvuku. Poprvé takto reaguje starý otec během rozhovoru s Muzzaferem (cca 00:19:07). Podruhé na zvuk ovečky spojený s ruchem letícího ptáka reaguje Saffet (cca 00:47:20) a potřetí to je chlapec Ali na procházce (cca 01:20:25). Ceylan takto doplňuje film o drobné zvukové detaily, které dokreslují scény a podtrhují poetické vyznění snímku. Jako by se postavy ohlížely za kolektivní vzpomínkou nebo pocitem, který v nich bečení ovečky vyvolává. *Městečko* i *Májová oblaka* jsou tak pomocí této drobné hříčky zvukově provázány.

3.1.3 Májová oblaka – průjezdy mopedů

Výrazným zvukovým prvkem, který prostupuje celým filmem, jsou bzučivé průjezdy mopedů typické pro vesnické prostředí. Ceylan zvukům věnuje celé úvodní titulky a záběr, kdy zamračený Saffet sedí u silnice a pozoruje dopravu. Ruchy průjezdů vytváří v titulcích kompozici konkrétní hudby dokreslující kolorit malého města. Ruch projíždějícího mopedu se stává zvukovým symbolem filmu, který diváka provází celým příběhem jako součást atmosférické složky. Ačkoliv je zvuk nevýrazný, ovlivňuje celkovou atmosféru filmu.

3.1.4 Vzdálený – houkání lodi

Nejvýraznějším PSN ve filmu *Vzdálený* je houkání lodi doléhající do bytu z nedalekého přístavu. Ceylan pracuje s konkrétním typem troubení. Opakovaný zvuk zde funguje podobně, jako ovečka v *Městečku* či motorky v *Májových oblacích* a je jedním z ústředních zvukových motivů. Zatroubení používá Ceylan již v úvodních titulcích, kde plynulým zvukovým mixem přechází z atmosféry vesnice do atmosféry nočního městského bytu (00:03:20). Zde táhlý tón lodi funguje jako abstraktní hudební motiv a zajímavým způsobem se pojí s tóny zvonkohry, skřehotáním racků a houkáním sovy. V tiché expozici zůstává zvuková skladba tvořená z autentických PSN v centru divákovy pozornosti, protože není rušena dialogem nebo nadměrnou hereckou akcí. Ceylan tak na začátku definuje zvukovou stylizaci celého filmu.

Motiv lodi zároveň tematicky koresponduje s postavou Yusufa, který přichází do města, aby si našel práci jako námořník. Troubení je opakovaně použito v několika dalších scénách tak, aby na sebe strhlo divákovu pozornost. Ke konci příběhu zamyšlený Yusuf v noci vychází na balkon a pomalu se rozhlíží kolem (01:28:30). Troubení je zde synchronizováno s pohybem jeho hlavy, čímž vzniká dojem, že se otáčí za zdrojem zvuku – lodi – která představuje jeho nenaplněnou touhu utéct ze své životní situace.

3.1.5 Klimata – poletování holubice

V úvodu filmu *Klimata* Isa a Bahar navštěvují zříceniny antických paláců. Zde Ceylan pracuje se zvukem poletujícího ptáka – holubice – podobným způsobem, jakým v předchozích filmech pracoval s bečením ovečky (*Májová oblaka*) nebo houkáním lodi (*Vzdálený*). Nejprve je holubici vyrušena Bahar, která se za původcem zvuku v detailním záběru otáčí. Samotnou holubici však Ceylan ve scéně nezobrazuje, protože chce v divákovi vzbudit napětí. Stejným způsobem pak na zvuk třepetání křídel reaguje i Isa. Zároveň se v těchto momentech postavy od sebe vzdalují, čímž nabývá scéna dalšího rozměru. V kontextu příběhu tedy motiv holubice můžeme chápat jako metaforu touhy po novém a neznámém životě za hranicemi jejich vztahu.

3.1.6 Klimata – koncept atmosferické složky

Příběh filmu se odehrává na pozadí tří ročních období, každá jeho část má distinktivní charakteristiku ve zvukové složce. První dějství odehrávající se v letní přímořské krajině je zvukově charakterizováno všudypřítomným větrem, šuměním příboje a cvrkotem cikád. V atmosférách z podzimní sekvence dominuje neustálé hřmění a zvuky deště korespondující s melancholickým dějem příběhu. Závěrečná zimní část je vyplněna hutnými atmosférami sestávajícími převážně z mrazivého hučení meluzíny. Hotelový pokoj Isy je navíc zvukově charakterizován údery uvolněných střešních plechů venku za oknem a řídkými údery vodních kapek připomínajících tající sněh. Opět zde pochmurný ambient hotelového pokoje koresponduje s rozpoložením ústřední postavy. Jediný zvuk, který všechna tři dějství filmu spojuje je vzdálený štěkot psa. Atmosferická složka je záměrně použita jako kontinuální doprovod celého filmu a podporuje gradaci příběhu.

3.1.7 Tři opice – úvod filmu

Také na začátku filmu *Tři opice* Ceylan vytváří tajemnou náladu za použití minimálních zvukových prostředků. V záběru na vzdalující se automobil pracuje s noční atmosférou a výrazným zpěvem ptáka. Základem atmosféry je cvrkot nočního hmyzu, na který navazuje zpěv svým rytmem a intonací vytvářející tajemnou úvodní melodii. Ptačí zpěv je nasazen v momentě, kdy auto pomalu mizí ze statického záběru. Je to natolik výrazný zvuk, že na sebe automaticky strhne pozornost a ovlivní divákův vjem. Na ptačí melodii naváže vzdálený ruch brzdících pneumatik, který diváka informuje o autonehodě. Děj je zde vyprávěn jen pomocí artistního zvuku nad více méně statickým obrazem. Využívá se kulturní konotace oznamovací funkce ptačího zpěvu, těsně následované reálným zvukem sugerujícím tragický konec jízdy.

3.1.8 Tři opice – vlak

Ruch vlaku projíždějícího pod okny bytu má kromě dotváření atmosféry rovněž funkci vyprávěcí, kde spoluvytváří příběhovou situaci. Hlasitý zvuk ve scéně, kdy se Ismail nečekaně vrací domů, je jedním z důvodů, proč si jeho příchodu matka nevšimne a Ismail tak odhalí její nevěru (cca 00:36:52). Aby se ruch projíždějícího vlaku v celém filmu pojil s prostředím Eyüpova bytu a nepůsobil násilně, použije ho Ceylan už v expoziční pasáži, kdy se seznamujeme s rodinou a jejím prostředím. Ruch se tak organicky propojí se scénérií bytu a nepůsobil rušivě.

3.1.9 Tenkrát v Anatolii – pes

Štěkání psa se objeví hned v úvodu filmu. Je to pes muže, který bude zanedlouho zavražděn a po jehož mrtvole bude ve filmu pátrat policie. Štěkot je použit znova, když se jednomu z vrahů zjeví duch oběti. V momentě, kdy policie konečně nalezne hrob, sedí u tohoto místa pes ze začátku filmu a jeho štěkání tak uzavírá tuto etapu příběhu.

3.1.10 Tenkrát v Anatolii – introdukce

Kompozici otevírá výrazný ruch přejezdu nákladního automobilu mimo rámeček záběru. Film je zahájen abstraktně rozostřeným záběrem na prosklené dveře. S postupným zaostřováním na tři postavy uvnitř místnosti je zvuková stopa, tvořená z přejezdů a jemné meluzíny, doplněna o jejich tlumené hlasy, které i po kompletním zaostření zůstávají v zadním zvukovém plánu. Když se jeden ze tří mužů zvedne a vykročí směrem k oknu, je jeho pohyb podpořen ruchem hromu. Tím se vytvoří předěl a zvuk nás přenesse z pozice vzdáleného pozorovatele přímo doprostřed příběhu. Mohutný zvuk přejíždějícího kamionu, tentokrát v obraze, je vrcholem kompozice a plynule přechází ve zvukovou koláž úvodních titulků. Koláž je tvořena zneklidňujícím tónem, cvrkáním nočního hmyzu a štěkotem psa. Tento štěkot nás provází celým filmem.

3.1.11 Zimní spánek – noční scéna s koněm

Film *Zimní spánek* je zvukově spíše postaven na komplikovaných dialozích, přesto si v příběhu Ceylan našel místa, na kterých se mohl vrátit ke svým starším zvukovým postupům.

Takovým nejvýraznějším momentem je noční scéna, kdy Aydin přichází do jeskyně za ustájeným koněm (cca 01:04:25). Noční procházka je opět zvukově podpořena atmosférou a podmanivou ptačí melodií, se kterou Ceylan pracoval v úvodu předchozích filmů *Tři opice* a *Klimata*. Zde zvuky nočního světa dotvářejí snový charakter tiché scény a dodávají okamžiku magický rozměr.

3.2 PSN jako forma zvukových leitmotivů

Zvukový leitmotiv tvořený pomocí PSN Ceylan používá ve filmu *Tři opice*. Zvukům okolního prostředí přidává nové významy a pracuje s nimi jako se symboly vztahů mezi postavami. Významu leitmotivu zde nabývají i některé konkrétní ruchy umístěné mimo kompozici záběru, například klepání na dveře. Některé zvuky lze provázet i obrazovým představením zdroje, pak má leitmotiv i vizuální složku. Prioritní funkci má však vždy zvukový signál.

Odkaz na AV ukázky online



https://drive.google.com/drive/folders/0B1Qb1-lr3_o2UTU4bjlrOGICbk0

3.2.1 Tři opice – vrána jako leitmotiv nevěry

Krákání samo o sobě je natolik charakteristickým ruchem, že vránu většinou není třeba ve filmu zobrazovat. V kinematografii je obecným symbolem smrti, nebezpečí nebo nadpřirozena. Negativní konotaci má konec konců už v biblickém příběhu o potopě světa. Většinou se s cíleným použitím tohoto zvuku můžeme setkat v pohádkách nebo opět v horrorech. Pokud záběr na starý zámek podložíme krákáním, navodí se představa, že uvnitř nás očekává něco strašidelného. Stejný zvuk vložený například do záběru na hřbitov zase evokuje smrt a exponuje pochmurné místo. Pro jeho použití tedy není třeba vytvářet speciální kontext. V Ceylanově filmu *Tři opice* je krákání použito jako symbol nevěry a podezření, ale zároveň je už dopředu stigmatizováno kulturním kontextem. Ruch se převážně spojuje s Eyüpovou ženou

Hacer, a může tak ztělesňovat její temné myšlenky. Poprvé se s ním setkáme ve scéně, kdy Servet veze Hacer domů (cca 00:26:00). Zde je ruch vložen do záběru na Hacerin obličej v momentě, kdy žena váhá, přemýšlí, jak má Servetovi odpovědět. Ikonické krákání na sebe strhne pozornost, a stane se tak pro diváka symbolem jejich nekalých úmyslů. Krákání se vrací v další scéně, kdy se šťastná Hacer vrací domů, kde na ní čeká syn Ismail. V následujícím detailu na její obličej zjistíme, že je matka znejistěna synovým podezíravým pohledem. Situace je opět zvukově zvýrazněná zakrákáním, a propojí tak okamžik s předchozí scénou v Servetově autě. O několik scén později navazuje stejný zvuk na vyzvánění Hacerina mobilu těsně před tím, než přijme hovor (cca 00:31:30). Krákání tak divákovi napoví, že jí volá právě Servet. Když se Ismail nečekaně vrací domů (cca 00:39:00), stejný zvuk vzbudí divákovu pozornost potom, co Ismail zareaguje na smích a lidské hlasy, vycházející z matčina pokoje. Krákání dává divákovi najevo, že matka je v pokoji se Servetem. V dalších několika minutách filmu se vrána vrací stále častěji a pomáhá tak eskalovat situaci, která vyvrcholí hádkou mezi Hacer a Ismailem. Zde úloha leitmotivu v částečně končí, nevěra je odhalena, není už co skrývat. Naposledy se s vránou setkáme ve scéně ze hřbitova, kde ale funguje spíš jako již zmíněný charakterizační prvek prostředí. Na druhou stranu ale vrána na sebe strhne pozornost a vzhledem k předchozím událostem se automaticky spojí s postavou matky.

3.2.2 Tři opice – klepání na dveře jako leitmotiv osudu

Klepání jako symbol osudu je ve filmu *Tři opice* použito na dvou místech, která takto Ceylan tematicky propojuje. Zvuk se stává výrazovým prvkem hlavně proto, že je záměrně umístěn do prostoru mimo rám obrazu, přichází zvenčí a jeho nástup se nedá předpovídat. Poprvé využije Ceylan klepání až v druhé polovině filmu (cca 01:20:47), kdy naléhavé bušení na vrata vyruší usínajícího Eyüpa. V záběru na ležícího muže dominují ve zvukové atmosféře tikání hodin a cvrkání cvrčka ztělesňující Eyüpovu nervózní náladu. Ceylan nejdříve pracuje se čtyřmi výraznými psími štěky, po kterých následují čtyři údery na vchodové dveře. Rytmus úderů i štěkání se dá chápat jako interpolace Beethovenovy *Osudové* (Symfonie č. 5 c moll op. 67), která začíná notoricky známým motivem složeným také ze čtyř not. Když Eyüp přistoupí ke dveřím, naváže na klepání zvuk policejní vysílačky, a divák se tak pomocí zvukové kompozice dovídá, kdo je za dveřmi. Bušení tedy označuje další

osudový zlom v Eyüповě životě. O několik scén později se Eyüp snaží přijít na řešení problému (cca 01:37:26). Nakonec se zastaví u policejní stanice, kde podobné zvuky policejních vysílaček předchází dalšímu klepání. Scéna je zakončena dlouhým záběrem na Eyüpuv obličej hledící směrem ke stanici. Pár vteřin před stříhem do další scény je nasazeno bušení na vrata. Tentokrát sice úderů nejsou čtyři, za to opět přicházejí z prostoru mimo záběr. Naléhavé klepání pokračuje až do další scény, kde je jím vyrušen majitel kavárny (Eyüpuv známý) podobným způsobem jakým jím byl vyrušen v předcházející scéně Eyüp. Ta divákovi spojila zvuk klepání s policií a případem vraždy. Opakování podobného zvuku tedy vyvolá vzpomínku a obě situace propojí.

3.2.3 Tři opice – maják jako leitmotiv tajné dohody

Zvuk spojený s majákem ve snímku *Tři opice* funguje jako leitmotiv důvěry mezi Eyüpem a Servetem, v tomto případě má tento leitmotiv i vizuální charakter. Ve scéně, kde Servet vysvětluje Eyüповi spletitou situaci, použil Ceylan tento výrazný zvukový prvek tak, aby podtrhl okamžik jejich dohody (cca 00:07:32). Krátce po zaznění signálu obě postavy zpozorní a pohlédnou směrem na maják, který je divákovi odhalen následujícím záběrem. Bez použitého zvuku by záběr na maják neměl patřičné sdělení. Samotný zvuk bez prostříhu na maják by si divák zase nespojil z žádným konkrétním předmětem, pouze by zcela nesprávně vyrušil jeho pozornost. Signál společně se záběrem na výstražné světlo se tak stanou motivem konkrétní pasáže filmu.

O několik scén později nabízí Servet Eyüповě ženě, že ji doveze domů autem. Během jízdy jí však nenápadně začíná svádět. Tato situace je opět zvýrazněna motivem majáku (cca 00:25:10) a to stejným způsobem jako v předchozí scéně. V záběru na obličej Serveta Ceylan nejprve použije zvukový signál, po kterém následuje obrazový prostříh na maják. V kontextu situace se nabízí možnost, že maják symbolizuje Servetovu vzpomínku na Eyüpa, jehož ženu právě svádí a možná se tak dopouští osudové chyby.

3.3 Bouřka jako diegetický zdroj filmového napětí

Podstatnými prvky stylu Ceylanova filmového vyprávění, které ovlivňují zvukovou složku, jsou projevy počasí a atmosférických jevů jako například hromobití. Pozadí příběhů je obohaceno o realitu ročních období nebo změn počasí. Ty většinou korespondují se změnami v ději příběhu nebo s duševním rozpoložením postav. Nejčastěji pak pracuje s bouřkou a hromobitím, které v jeho pojetí nabývá četných významů. S hromem pracuje Ceylan v rámci svých filmů nejčastěji jako se symbolem zlomu. Dunění hromů může také znázorňovat hrozbu, podtrhovat melancholickou náladu postav nebo napodobovat působení filmové hudby.

Odkaz na AV ukázky online



https://drive.google.com/drive/folders/0B1Qb1-lr3_o2X01qOVR3dHIwdTQ

3.3.1 Městečko

Výrazným úderem hromu je ve filmu *Městečko* znázorněn přechod mezi zimou a jarem (cca 00:14:59). Před příchodem úderu se zvuková složka omezí jen na jemnou a tichou atmosféru, která sjednocuje ilustrativní zimní scenérie malého města. Hlasitý hrom použitý v záběru na Saffetovu tvář hledící z okna diváka překvapí a dodá situaci nový smysl. Zvuk koresponduje se Saffetovým zamyšleným výrazem. Vzniká dojem, jakoby vycházel ze Saffetova nitra a byl symbolem jeho bouřlivé mladistvé povahy. Hřmění doprovázené zvláštním zpěvem ptáka a vzdáleným štěkotem emočně zabarvuje střihovou montáž záběrů na krajinu po dešti. Sníh zmizel, přichází jaro. Hromobití doprovází i závěr filmu, kde v kombinaci s foukáním větru zvukově dotváří přechod do Asiyna snu a propojuje tak obě prostředí (cca 01:19:41).

3.3.2 Májová oblaka

Ve scéně z filmu *Májová oblaka* pracuje Ceylan s hromem jako s nástrojem na posun děje. Muzzafer a Ali jsou na procházce a z jejich rozjímání je vyruší přicházející bouřka uvedená zvukem hromu. Krátce na to se rozprší a postavy musí reagovat na situaci, kterou nemohou ovládat. Bouřka je zde něco jako symbol vyšší moci, což je umocněno použitím krátké hudební gradace použité těsně před úderem hromu (cca 00:36:20).

Opakovaně motiv bouřky použije, když hlavní postava sleduje se svými rodiči film na videu. Vznikne laskavě komická situace, kdy hrom, ozývající se z televize, zmate starého otce, který si myslí, že venku prší. Efektu vyprávění je dosaženo pouze jednoduchým použitím typického zvuku. Nenásilně tím vytvoří narážku na stárnoucí rodiče a stáří obecně.

Stejný zvuk hromu pak Ceylan používá pro vytvoření přechodu z hluboké noci do sychravého rána (cca 01:49:20). Otec, stojící v místnosti, se společně se zvukem hromu zamyšleně podívá směrem k oknu. Hřmění ilustruje následující záběr na mlhu valící se přes hřebeny hor, což nápadně připomíná situaci z předchozího filmu *Městečko*, kde stejný zvuk hromu vytváří přechod mezi zimou a jarem. Je to jedna z mnoha nenápadných citací, ve kterých se Ceylan vrací ke svému předchozímu filmu.

3.3.3 Vzdálený

Lehce pochmurnou náladu nemocnice v noci umocní zvuk hromu, doprovázející záběr, ve kterém Mahmut bdí u lůžka své nemocné matky. Zvuk se velmi podobá hromům z předchozích dvou filmů a vytváří tak něco jako odkaz či pocitové propojení s předchozí tvorbou. Vedle významové složky je pak použití zvuku charakteristikou režiséřského rukopisu – podpisem.

3.3.4 Klimata

Film *Klimata* je rozdělen do třech dějství, které se odehrávají v různých ročních obdobích. Změny počasí tak korespondují se změnami vztahů mezi postavami. Poslední záběr z úvodní části, kdy Isa fotografuje zříceniny byzantského chrámu, prolne zvuk hromu s následující scénou (cca 00:27:52). Pohled se změní v diapozitiv na plátně ve třídě. Hrom funguje jako předělovací prvek, který zároveň obě scény spojuje – může znít stejně v otevřené krajině jako za oknem ve městě. Následující

pasáž se odehrává v deštěm zalitěm Istanbulu a opakující se hřmění v kombinaci se barokní melodií (*Sonáta f moll, K.446, Domenico Scarlatti*) dotváří melancholickou podzimní náladu, která koresponduje s rozpoložením Isy. Zajímavým momentem je organický přechod zvuku hromu do hučení přistávajícího letadla, které zároveň slouží jako přesun do závěrečné části filmu (cca 00:56:22). Isa si prohlíží prospekt cestovní kanceláře s kýčovitou fotografií rodiny na pláži, v kontrastu k tomu se za oknem se spustí déšť, Isa vzhlédne a hřmění hromu se plynule propojí s obrazovým střihem na přistávající letadlo. Díky pečlivě komponované zvukové složce působí střih plynule a nenásilně. Režisér zde těží z podobnosti zvuků doznívajícího hromu a přistávajícího letadla. Využívá tak stejného postupu, který použil na konci filmu *Městečko*.

3.3.5 Tři opice

Ve filmu *Tři opice* bouřka rámuje cyklický děj a zdůrazní skutečnost, že se postavy na konci ocitají ve stejné spletné situaci jako na začátku. Bouřka se tak stává ústředním zvukovým motivem a formálně zastupuje roli filmového orchestru. V kinematografii hrom jako symbol nejčastěji vyjadřuje hrozbu, strach či osudový moment. Ceylan této všeobecné konotace opakovaně využívá. Na rozdíl od předchozích filmů, kdy zvuk bouřky ilustroval jen dílčí scény, se v tomto filmu stává hlavním motivem, který prostupuje zvukovou složkou a napomáhá gradaci příběhu.

Na konci prologu vyhlédne zpoza odstaveného auta vyděšený Servet, který právě srazil člověka. Zlomový okamžik je zde zvukově podpořen hromem, vyjadřujícím Servetovu hrůzu a zděšení, podobně jako by to udělal dramatický hudební doprovod. Po prologu následují úvodní titulky, které jsou stejně jako ty závěrečné zvukově doprovázeny pouze ruchem deště s hromobitím.

Paralelně s gradací příběhu se stupňuje i napětí ve zvukových atmosférách, zejména v bytě Eyüpovi rodiny. Z jinak pestrých zadních zvukových plánů jsou postupně ubírány lidské elementy, což pomáhá vystihnout skutečnost, že hrdinové zůstávají odkázáni sami na sebe a svým problémům se musí postavit čelem. Přidávají se zvuky větru, meluzíny a průvanu, které navozují nepříjemné pocity. Postupná zvuková změna tak podvědomě připravuje diváka na vrchol příběhu – bouřku nad mořským zálivem, kde hromobití přechází v šumění hustého deště. Zde bouřka tematicky podporuje ironii osudu: na začátku Eyüp přistoupil Servetovi na dohodu, jejíž následky mu zničily rodinné vztahy, teď hledá východisko ze své situace a podniká u toho stejně sobecké kroky jako Servet. Psychicky zlomený Eyüp

vystupuje na střechu a pozoruje přicházející bouřku. Hromobití zde symbolicky vyjadřuje síly mezi nebem a zemí, osud, který stejně jako počasí nemůžeme ovlivnit. Houkání, hrom a charakteristický zvuk vlaku jsou složeny do konkrétně-hudební kompozice. Pro vystižení emocí zde není potřeba jiných zvukových prostředků, vše vychází z diegeze přesně podle Ceylanovi filosofie práce s filmovou hudbou.

3.3.6 Tenkrát v Anatolii

Stejně jako v předchozím filmu *Tři opice* pracuje i zde režisér se zvukem hromu, který je součástí úvodní zvukové kompozice a slouží jako prvek k navození osudové atmosféry. *Tenkrát v Anatolii* je kriminální příběh plný drobných mimo-žánrových odboček. Konvence kriminálního příběhu je narušována komickými vsuvkami. Jednou z nich je i situace, při níž navíc pomocí zvuku využije i hororového klišé. Noční scéna (cca 00:21:00) se odehrává během hromobití nedaleké bouřky. Hromy se rozléhají a krajinu osvětlují blesky, scéna dostává lehký hororový nádech. Doktor Cemal se jde stranou vymočit, uprostřed úkonu blesk ozáří do skály vytesanou starodávnou tvář a doktorův úlek je zde podpořen stříhem a mohutným zahřměním. Tato scénka, nemá v příběhu žádnou další návaznost, je použita jako zcizovací a komický efekt. Je to opět typická ukázka Ceylanova režisérského rukopisu. Není pro něj důležitý jen hlavní příběh, ale i zdánlivě nelogické drobnosti, které se však významným způsobem podílejí na vytváření celkové atmosféry a diváckého dojmu.

3.4 Rekvizity jako zdroje diegetických hudebních zvuků

Oproti popsaným PSN mají postavy s hudebními rekvizitami přímý kontakt. Zvuky či melodie tyto předměty vydávají buď na základě interakce s danou postavou (zapalovač je nutné otevřít, s kličkovým automatofonem musí někdo otáčet) nebo je generují zcela přirozeně (zvonkohra – *Vzdálený*, houpací loď – *Městečko*). Zakomponování hudebních předmětů do diegeze podporuje autenticitu zvukové složky filmu. V některých filmech předměty také korespondují s charaktery postav, nebo emočně zabarvují situace podobně jako filmová hudba.

Odkaz na AV ukázky online



https://drive.google.com/drive/folders/0B1Qb1-lr3_o2STUtVFBmMWVCdHc

3.4.1 Městečko – houpací loď

Ceylan poprvé pracuje s hudební rekvizitou ve filmu *Městečko* ve scéně, kdy Saffet navštěvuje zábavnou pouť. Hudba vychází z reproduktorů umístěných na houpací lodi a mění svůj charakter v závislosti na pohybu atrakce, která se vzdaluje či přibližuje od mikrofону. Zastaralé reproduktory zároveň poskytují zašuměný zkreslený zvuk. Autentická, zvukově špinavá nahrávka písně ve spojení s vrzavým ruchem pantů houpačky dotváří kolorit omšelé vesnické pouti. Ceylan pak s hudbou pracuje částečně jako s hudebním motivem, kterým prokládá i záběry, kde loď není zobrazena.

3.4.2 Májová oblaka – hrací hodinky a zapalovač

S hudební rekvizitou pracuje Ceylan i ve filmu *Májova oblaka* ve formě hodinek a zapalovače. Předměty jsou ve filmu spojovány s konkrétními postavami. Chlapec Ali je fascinován hrajícími hodinkami, po kterých touží, a které si jde prohlédnout do obchodu (cca 00:57:07). Jednohlasá elektronická interpretace melodie tradicionálu *Oh My Darling Clementine* koresponduje s prostou naivitou malého chlapce. Melodie následně vystupuje z diegeze, doprovází záběr Aliho vracejícího se z obchodu domů, a dotváří tak obraz dětské touhy.

Podobným způsobem Ceylan charakterizuje i postavu Sadika, Muzzaferova asistenta. Sadik vlastní multifunkční zapalovač s nožkem, který při otevření pípavě přehrává melodii tanečního hitu *Lambada* od hudební skupiny *Kaoma*. Melodie poprvé zazní, když si Sadik připaluje cigaretu a Ali ho fascinovaně pozoruje. Dotváří i scénu, kdy Sadik okrajuje jablko – nožik zcela absurdně vyhrává při loupání slupky a situace tak v reakci ostatních postav nabývá groteskní podoby. Ali si později nástroj půjčí a ostatní postavy irituje neustále od začátku se opakující melodií.

3.4.3 Vzdálený – zvonkohra na balkóně

Samotný zvuk zvonkohry je představen hned v úvodu snímku (cca 00:04:10), v záběru následujícím po titulcích, kde vidíme Mahmuta v ložnici s neznámou ženou. Charakteristické cinkání je tedy od začátku spojené s jeho bytem. Pro diváka není tak těžké identifikovat, že se jedná o zvonkohru, protože její zvuk je všeobecně velmi známý. To, že má fotograf Mahmut zvonkohru na balkóně svého bytu je obrazově uvedeno přibližně v druhé polovině filmu (cca 00:52:00), kdy Yusuf vchází na balkon a rukou o ní úmyslně zavadí. Postava Yusufa funguje jako narušitel Mahmutova klidu. Je to nezvaný host, na kterého není Mahmut příliš zvědavý. Jeho přímý kontakt se zvonkohrou zde tedy koresponduje s nastavením příběhu, protože jde proti principu dekorace, která by měla hrát pouze nahodile v poryvech větru a ne cílenou manipulací. Po zbytek příběhu je motiv zvonkohry používán v momentech, kdy někdo otevře dveře na balkon, a to pouze akusticky a nikoliv vizuálně, čímž dotváří zvukovou atmosféru scén. Zde tedy nemá její použití žádný hlubší význam, pouze charakterizuje prostředí balkonu. Zvonkohra dotváří charakter závěrečné scény s Yusufem, který se na balkoně zamýšlí nad svým životem. Nahodilá melodie doprovází záběry na město a Yusufův vážný výraz v obličeji a přidává k obrazům

nové emoce. Cinknutí je zároveň v záběru na přístav synchronizováno s přeletem racka, čímž v kombinaci s atmosférou a dalšími autentickými PSN Ceylan vytváří poetickou situaci.

3.4.4 Klimata – automatofon

Ve filmu *Klimata* Ceylan opět otevírá téma hracích předmětů prostřednictvím kličkového automatofonu, který přehrává melodii skladby *Pro Elišku* od Ludwiga van Beethovena. Hrací skříňka dovoluje Ceylanovi kreativně pracovat s hudebním motivem – lze měnit rychlost přehrávání, přerušit a zase ze stejného místa navázat melodii, nebo hrát izolované tóny. Předmět, který si Isa zakoupí v malém obchůdku, je uveden stejným způsobem jako hrací hodinky v *Májových oblacích*. Melodie automatofonu s následujícím obrazovým střihem vystupuje z diegeze, doprovází atmosferické záběry na scenérie zimního města, a opět se tak stává hudebním motivem (cca 00:59:33). V další scéně chce Isa automatofon darovat Bahar, čímž je zvuk hrací skříňky asociován s její postavou. Následně s ním tedy může Ceylan pracovat jako s leitmotivem. Když je Isa v hotelu vyrušen ze spánku klepáním, je ke cvaknutí noční lampičky připojen samostatný tón automatofonu, který divákovi napoví, že Isu navštěvuje Bahar (cca 01:22:53). Tento tón je spíš znázorněním Isova vnitřního pocitu očekávání než reálným zvukem.

3.4.5 Tři opice – větrák v kanceláři

S hukotem přístroje Ceylan pracuje ve filmu *Tři opice* během scény, kdy Hacer navštěvuje Serveta v jeho kanceláři (cca 00:20:39). Diegetický zvuk je upraven tak, aby simuloval emoční účinky průvodní filmové hudby. Táhlý tón rezonance funguje jako abstraktní melodie a otáčení přístroje zase určuje tempo. Prostřednictvím zvuku dostává pasáž Servetova ochlazování expresivnější charakter. Zvuk větráku v centru divákovy pozornosti zároveň funguje jako časový můstek. Když v dalším záběru Servet přistoupí k oknu, v prostřihu na ulici je vidět Hacer, jejíž odchod je zvukově i obrazově potlačen.

3.4.6 Tři opice – mobilní vyzvánění

Ve filmu je použitý úryvek ze sentimentální turecké písně *Emi* od zpěvačky *Yildiz Tilbe* jako vyzvánění mobilního telefonu postavy Hacer (Eyüpova manželka). Píseň zaznívá vždy zkreslena reproduktorem levného mobilu. Je tedy stále spojená s předmětem – telefonem, i když je de facto použita jako filmová hudba. Ceylan

vyzvánění představí ve scéně, kdy Hacer poprvé navštívuje Serveta v jeho kanceláři, kde se stane symbolem jejich falešné romance. Melodie balancující na hraně kýče zároveň exponuje charakter i sociální status postavy Hacer. Vyzvánění se pak opakuje pokaždé, když si milenci telefonují a tím tento zvukový prvek získává další význam a je spojen s nevěrou.

Nejdůležitější místo nastává ve scéně, kdy Hacer zpovzdálí sleduje Serveta před jeho domem (cca 00:58:58). Servet odmítá Hacer projevít sympatie a dává jí najevo, že u něho doma nemá co dělat. Zvuk vyzvánění nyní vystupuje z diegeze a doprovází záběr na smutnou Hacer. Milostný motiv písničky koresponduje s danou situací a poukazuje na Haceriny raněné city. Melodie hrající z miniaturního reproduktoru ve výsledku působí téměř pejorativním dojmem, jako by tím Ceylan poukazoval na Hacerinu hloupou a naivní představu o milostném poměru se Servetem. Vyzvánění pokračuje až do další scény, kde opět vstupuje do diegeze. Melodie, již plná konotací, zde podporuje napětí scény. Ruch sprchy diváka informuje, že se Hacer sprchuje a nemůže telefon zvednout. Eyüp mezitím nervózně přešlapuje po bytě. Vyzvánění v něm vzbudí pozornost, hovor přijme, a odhalí tak manželčinu nevěru.

3.4.7 Tenkrát v Anatolii – mobilní vyzvánění

Ceylan zvolil dobře známý úryvek ze skladby *Theme from Love Story* (Henry Mancini, 1971) jako vyzvánění mobilního telefonu hrdiny – přísně vyhlížejího policisty. Z kontextu dialogu pochopíme, že mu volá manželka. Tímto prostředkem je opět dotvořen charakter a pozadí postavy stejně jako v jeho předchozích *Třech opicích*. Motiv se sice vyskytne v příběhu jen jednou, ale natrvalo ovlivňuje vnímání postavy policisty.

4 Situace z běžného života a jejich zvuky ve vztahu k příběhu

Filmové okamžiky nebo celé scény Ceylan dokresluje zdánlivě banálními situacemi, ve kterých si pohrává s poetikou běžného života. Většinou se jedná o prvky, které se kromě obrazu projevují i specifickým ruchem (Průjezd vlaku, prudký vítr ve větvích stromů). Vyprávění bývá v těchto momentech cíleně přerušeno, čímž se zvuková složka dostává do středu divákovi pozornosti. V kontextu příběhu vytvářejí drobné momenty nové významy, které můžou zaujmout divákovu fantazii a vzniká prostor k individuální interpretaci. Výrazné zvuky v některých případech uzavírají scény, a přirozeným způsobem tak oddělují jednotlivé kapitoly příběhu.

Odkaz na AV ukázky online



https://drive.google.com/drive/folders/0B1Qb1-lr3_o2Z2M3NjIVc1hBV3M

4.1.1 Městečko – vítr v listí

Film *Městečko* je zvukově postavený převážně na bohatých atmosférách přírody a na částečné absenci ruchové složky. Ve filmu je několik momentů, ve kterých v kombinaci s ilustrativními záběry dominují ve zvukové stopě ruchy letního větru vytvářející přechody mezi pasážemi. Zvukové ztvárnění donutí diváka zhodnotit předchozí akce. Například v obraze u večerního ohně takto Ceylan zvukově zvýrazňuje moment, kdy se starý otec zahledí do korun stromů a sleduje třepetající

se listí (cca 00:41:35). Délku záběru v tomto případě určuje výrazný ruch v kombinaci s jemnou hudbou. Ceylan tak zpodobňuje poetickou náladu letního večera. Pomocí podobného ruchu Ceylan uzavírá tichou meditativní scénu, ve které si sourozenci hrají v lese (cca 00:29:30). Dívka Asiya reaguje na hučení přicházející z lesa. Záběry na pohybující se trávu a koruny stromů jsou podpořeny příkladným ruchem šumícího větru a výhružného volání ptáka. Prostřednictvím zvukových prostředků vzniká vrchol, který zakončuje scénu a přesouvá nás od následující filmové pasáže.

4.1.2 Vzdálený – dělník na střeše

V poslední scéně s Yusufem sledujeme hrdinu, jak stojí na balkoně a pozoruje město (cca 01:38:00). Atmosférická zvuková koláž zde vede divákovu pozornost v předstihu před obrazovou složkou a ilustruje vnitřní prožitek postavy. Nejprve převažuje zvuk větrné zvonkohry spolu s neutrálním hučením atmosféry města – zvuk odhaluje pouze bezprostřední okolí Yusufa, jako by divák vstupoval do jeho vnitřního světa. Údery kladiva dělníka pracujícího na střeše otevrou perspektivu hlučného industriálního města, jehož intenzita prudce graduje. Neutrální atmosféra je zkonkretizována pomocí dalších dílčích ruchů staveniště a přístavu včetně symbolického zahoukání lodi. Tato zvuková koláž postupně vytlačuje kontinuální melodii zvonkohry. Ceylan zde staví do kontrastu město pulzující prací proti neschopnosti Yusufa zařadit se do společnosti. Samotný ruch kladiva Ceylan podpoří obrazovým prostřihem na dělníka, jako by sledoval Yusufuv pohled a tím tento zvuk působí organicky a scénu neruší.

4.1.3 Klimata – člun v zátoce

Na konci scény, kdy mají Isa a Bahar na mopedu nehodu, je záběr na Isu hledícího směrem k moři podložen ruchem motorového člunu (00:25:25). Zvuk je divákovi objasněn následujícím záběrem. Ruch motoru zde funguje jako rytmický prvek, který uzavírá situaci. Ceylan si opět hledá hudbu ve zvucích reálného světa a vyhýbá se tak non-diegetickým prvkům.

4.1.4 Tři opice – průjezd vlaku jako zdroj napětí

V úvodu filmu *Tři opice* Eyüp prochází vlakovým podchodem na místo, kde na něj čeká Servet. Napětí je zde vybudováno prostřednictvím hlasitého ruchu vlaku projíždějícího přes železniční konstrukci. Zvuk je cíleně použit jako náhrada průvodní filmové hudby. Vlak se v úvodu filmu stává motivem, který prostupuje celý příběh.

4.1.5 Tenkrát v Anatolii – průjezd vlaku na obzoru

Scéna, kdy postavy filosofují v noční krajině, je zakončena přejezdem vlaku na vzdálené straně údolí (cca 00:30:25). Statický záběr doprovází barevný zvuk projíždějícího vlaku včetně svištění kolejnic a jeho rytmu podléhá i obrazový střih. Délka dvou záběrů koresponduje s rozměrnou stopáží zvuku přejezdu. Zvukové minimalistická pasáž záměrně navazuje na předchozí komplikovaný dialog. Ceylan tak divákovi umožňuje vstřebat význam nočního rozhovoru a zároveň vytváří pomyslnou tečku.

4.1.6 Tenkrát v Anatolii – šumění listí a vítr

Velmi podobný postup využije i na konci rozhovoru vyšetřovatele s doktorem (cca 00:40:20), který je zakončený okamžikem, kdy se v údolí zvedne vítr. Nastupující zvuková složka je akcentována střihem na stromy ve větru. Tato pasáž připomíná metodiku, se kterou Ceylan pracoval ve svém prvním celovečerním filmu *Městečko*. Kompozice složená z ruchů větru je ukončena těžce identifikovatelnými vzdálenými kovovými tóny v kombinaci se záběrem na měsíc a děj filmu se posouvá dál. Opět zde vznikne široká meditativní plocha, která pomůže divákovi domyslet implikace předchozího dialogu.

5 Zvuková stylizace za použití minimálních prostředků

Dalšími prvky, se kterým Ceylan pracuje napříč svou filmografií, jsou momenty, kdy zvukový tok podléhá internímu světu postavy. Obvykle takto scény stylizuje kombinací více zvukových kategorií, kdy částečně využívá i emočního působení hudebních prvků. Pokud však v kompozicích hudbu používá, tak jenom jako sekundární součást koláže představující vnitřní prožitek postavy v centru dané scény. Charakteristickým prvkem kompozic je nahrávka expresivního hudebního motivu prostupující Ceylanovou tvorbou napříč filmy: *Májová oblaka*, *Vzdálený*, *Klimata* a *Tři opice*.

Pomocí svých metodických postupů Ceylan subjektivizuje zvukovou stopu, vytváří audiovizuální kompozice a obohacuje účinky non-diegetické filmové hudby diegetickými zvuky reálného prostředí. Subtilní kompozice většinou Ceylan skládá s použitím minimálních prostředků, takže je lze chápat jako rozšířenou formu filmového ticha.

Odkaz na AV ukázky online



https://drive.google.com/drive/folders/0B1Qb1-lr3_o2cnIDMm9yeEpRMWM

5.1.1 Městečko – scéna ve třídě

Prostřednictvím zvukového mixu Ceylan divákovi zprostředkovává těkání pozornosti dívky Asiye během hodiny čtení (cca 00:12:10). Hlas předčítajícího žáka tvoří základ reálného zvuku třídy. Pomocí zeslabování předčítajícího hlasu Ceylan znázorňuje odklon dívčiny pozornosti od textu učebnice. Změnu v její pozornosti ztvárňuje pomocí zesílení detailního ruchu syčících kapek vody dopadajících na horká kamna, nad kterými se suší promočené ponožky. Hlasitost reálu třídy se kolísavě mění podle toho, jak těká dívčina pozornost. Za oknem se objeví kočka a její zamňoukání opět dominuje nad hlasem předčítajícího žáka. Celou pasáž propojuje folklórní melodie klarinetu (pro tento film nahrál turecký hudebník *Ali Kayaci*), ztišená takřka jen do náznaku, aby nevyčnívala z vyvážené zvukové koláže.

5.1.2 Májová oblaka – poetický závěr

V poetickém závěru filmu *Májová oblaka*, kdy starý otec pomalu usíná v lese, Ceylan pracuje s pestrou lesní atmosférou, do které podprahově zapojuje pasáž z *Rekviem (Messa da Requiem, Giuseppe Verdi)*. Hudbu Ceylan drží na hranici slyšitelnosti, jako by byla jedním z komponentů atmosféry. Reálné zvuky lesa jí částečně maskují, čímž její přítomnost funguje spíš jako vzpomínka – interní zvuk postavy. Nálada, kterou zvuková kompozice vytváří, poukazuje na odevzdanost starého muže, který smířen se svým životem postupně splývá s ranní přírodou.

5.1.3 Vzdálený – snové sekvence

Ve filmu *Vzdálený* jsou dvě snové sekvence podložené stejnou expresivní hudební nahrávkou, se kterou pracuje i v jiných filmech (*Májová oblaka, Klimata, Tři opice*). Hudba je doplněna dalšími zvukovými prvky, čímž vzniká zvuková koláž dotvářející tajemnou snovou atmosféru. V prvním snu je hudební kompozice spojena s ruchem šepotu, dechu a ruchem větru. Stylizovaný záběr se světlem je pak doplněný o zvuk lodi, typický pro tento film, a o pípání myši chycené do pasti, které zároveň slouží jako přechod zpět do reality (cca 01:28:56).

Druhý sen je tvořen téměř identickým způsobem. Ruch větru koresponduje se zpomaleným záběrem na vlající vlasy a padající lampu. Místo šepotu a dechu Ceylan pracuje se statickým šumem rozladěné televize, na kterou se ve snu Mahmut dívá. Uprázdňování zvukového proudu a zpomalené záběry velmi úsporně zprostředkovávají dojem snu (cca 01:33:37).

5.1.4 Klimata – sen na pláži

I ve filmu *Klimata* Ceylan pracuje s motivem snění ve scéně, kdy manželé relaxují na pláži (cca 00:14:31). Rozostřené záběry postavy Isy jsou doplněny stylizovanými PSN a hučením mořského příboje. Začátek snu je uveden ptačím zpěvem, se kterým Ceylan pracuje i v jiných filmech (*Tři opice*, *Zimní spánek*). Ptačí zpěv v kombinaci se stylizovaným obrazem vytváří v divákovi zvláštní očekávání. Okamžik, kdy Isa políbí Bahar se slovy: „miluji tě“, je opět zvukově podtržen vzdáleným úderem zvonu (vyňatým z výše zmíněné expresivní hudební nahrávky), který lehce naznačí, že něco není v pořádku. Nejvýraznější zvuk je však zpomalené cvrkání hmyzu, které předchází vyvrcholení snu. Deformovaný přírodní ruch nastavuje tajemnou náladu a společně s dalším rozostřeným záběrem na Isu se divákovo očekávání jen potvrzuje. Vrchol snu je doprovázen ruchem sypání písku a zákeřným smíchem. S použitím minimálních zvukových prostředků Ceylan zahaluje scénu tajemstvím, které se objasní až v momentě probuzení.

5.1.5 Klimata – nehoda

V této scéně režisér pomocí zvuku znázorňuje vnitřní nepříjemné pocity postavy Bahar. Ta se během jízdy na mopedu rozhodne Isovi zakrýt oči, čímž přivodí dopravní nehodu (cca 00:23:20). Bručivý motor mopedu je v detailu na Bahařin obličej postupně ztlumován, až ve zvukové složce převládne koláž vytvořená z větrných ruchů a šumivého hukotu. Ostré fičení větru koresponduje se zpomaleným záběrem na Bahařin zamračený výraz. V momentě, kdy mu s plácnutím zakryje oči, je tímto zvukem stylizovaná koláž přerušena a obraz i zvuk se vrací zpět do reality. Akcentováním méně výrazné složky (větru) na úkor očekávaného reálného zvuku (motoru mopedu) dosahuje režisér efektu interního zvuku postavy.

5.1.6 Klimata – „milostná“ scéna

Stylizovaná montáž z detailních záběrů fyzického kontaktu ústřední dvojice v odcizeném prostředí hotelového pokoje je podložena podivnou zvukovou koláží tvořenou detailním dýcháním, ruchem meluzíny, kapání vody a narážejícího větru za oknem (cca 01:24:30). Zároveň zde Ceylan opět používá výše zmíněnou expresivní hudební nahrávku. Výsledný dojem ze scény zanechá v divákovi rozporuplné pocity, které korespondují s rozporuplným vztahem dvojice. Scéna fyzického kontaktu mezi mužem a ženou prakticky postrádá milostnou rovinu.

5.1.7 Tři opice – přízrak

Zvukovými motivy ducha jsou koláže ruchů vody, meluzíny, vrzání dveří a záhadného kovového zvuku. Touto koláží je podložena scéna, ve které se duch poprvé zjeví (cca 00:50:00). Začíná změnou atmosféry, ve které postupně převládne meluzína s podprahovým cinkáním zvonkohry. Na meluzínu navazuje strašidelné vrzání dveří. Zjevení siluety ducha je zvukově zvýrazněno magickým kovovým zvukem. Zvuková složka je omezena jen na Ismailuv dech, tichou meluzínu a šplouchavé kroky neznámé postavy. Zvuky jsou je náhle přerušeny technickým tichem, do kterého vstoupí šeptavý dětský hlas se slovy: „bratře“. Potom, co se Ismail přetočí na bok, je opět meluzína postupně zesílena. Na nastupujícím ruchem tekoucí vody naváže obrazový prostřih na ducha. Zvuk meluzíny následně funguje jako tranzient do další scény, kde se spojí s atmosférou exteriéru. Zvuková stylizace vytváří nadpřirozenou situaci a pomáhá divákovi vcítit se do postavy Ismaila. Ruch tekoucí vody divákovi naznačuje, že se mladší Ismailuv bratr patrně utopil. Ceylan zvukového prvku představující postavu ducha využívá v následující scéně, kdy průvan náhle rozevře okna a proud vzduchu rozvlíne záclony (cca 01:09:34). Tvůrce tímto vyjadřuje možné působení nadpřirozených sil. Rodina je v troskách a duch syna se pomocí průvanu snaží komunikovat s rodiči. Od tohoto okamžiku se průvan stává stále častějším prvkem zvukové složky. Ke konci příběhu se spojí se symbolem bouřky a podporuje dramatičnost závěrečné pasáže. Druhé zjevení ducha je předznamenáno ve scéně, kdy se manželé vrací z policejní stanice (cca 01:24:28). Tikání vteřinové ručičky je na několika místech nahrazeno ruchem kapky dostatečně výrazně, aby divákovi připomnělo postavu mrtvého dítěte. Příchod ducha k Eyüповě posteli je zvukově ztvárněn stejným způsobem jako u scény s Ismailem. Ceylan opět pracuje s meluzínou, průvanem, vrznutím dveří a kapáním vody. Kroky ducha jsou při jeho odchodu zvukové obohaceny o šplouchání, které symbolizuje příčinu jeho smrti.

5.1.8 Tenkrát v Anatolii – závěr filmu

Zvuková kompozice tvořená ze dvou diametrálně odlišných ruchů vytváří v závěru filmu zvláštní kontrast mezi životem a smrtí. Situaci vnímáme prostřednictvím postavy doktora Cemala, který stojí u okna a pozoruje děti na hřišti, zatím co v místnosti probíhá pitva. Ceylan zde kombinuje naturalisticky ztvárněné ruchy pitvy se vzdálenými hlasy doléhajícími z dětského hřiště. Morbidní spojení dětských hlasů s odpudivými vlhkými ruchy pitvy donutí diváka k zamyšlení. Jeden život právě skončil,

za okny patologie však plno nových začíná. Absurdní zvuková koláž doprovází i závěrečné titulky čímž se prohlubuje mrazivé vyznění filmu.

5.1.9 Zimní spánek – závěrečná montáž

V poetickém závěru filmu *Zimní spánek* Ceylan opět pracuje se stylizací zvukové složky podobným způsobem jako v předchozích filmech. Tentokrát však do kompozice zapojuje i vnitřní dialog postavy Aydina. V podstatě se jedná o dopis, který píše ženě Nihal na usmířenou. Před začátkem monologu Ceylan upoutá divákovu pozornost prostřednictvím větrné zimní atmosféry převládající nad ostatními reálnými ruchy. K voiceoveru a atmosféře je postupně přimíchána skladba *Zármutek* (*Desolation, Luciano Michelini*). Melodie se prolíná s ruchem zimního věru. Vzniká tak moment na hranici kýče, který koresponduje se sentimentálním monologem Aydina a stává se tak jeho idealistickou představou.

6 Aplikace ve vlastní tvorbě

6.1 Zobecnění inspirace

Jedním ze silných inspiračních zdrojů, které ovlivnili můj přístup ke kompozici zvukové složky audiovizuálního díla, jsou právě zvukové postupy režiséra Nuri Bilge Ceylana. Ceylan je autorský režisér, má tedy pod kontrolou všechny složky filmu včetně zvukové, ke které má zvláště vyhraněný přístup. Velmi dobře si uvědomuje, že podstatným parametrem působení filmového zvuku je čas. Vzhledem k charakteru lidského smyslového vnímání funguje zvuk na rozdíl od obrazu jen v rámci času. Obraz vnímáme v jeho celistvosti okamžitě, zvuk však potřebuje dostatečnou časovou plochu, aby předal zamýšlené sdělení. Ceylan tuto plochu vytváří pomocí dlouhých statických záběrů a pomalou stříhovou skladbu. Vizuální vnímání se takto rychle saturuje a divákova pozornost se přesměruje na zbývající součást audiovizuálního díla, a tou je právě zvuk. Tyto momenty tvoří převážnou většinu výše uvedených příkladů. I když je tato metoda univerzálně funkční, nelze ji uplatnit ve všech filmových žánrech stejně. Přesto se v každém díle může najít místo a takovýto postup efektivně použít. Typickými žánry, kde je možné takto pracovat v největší míře, jsou civilní dramata ze současnosti nebo fantaskní a poetické filmy.

Pro mne jako pro zvukaře představuje uplatnění takového postupu zajímavou výzvu. Garantem filmového díla je režisér, nebo producent, já vystupuji v podpůrné roli. Pokud pracuji s autorským režisérem, který se možnostem filmového zvuku nevěnuje s takovou pozorností, musím s ním od začátku vést spolupráci tak, abych si pro svůj přístup získal dostatečný prostor. To znamená, že už v rámci přípravy scénáře, bych měl mít možnost koncipovat zvukovou složku s přihlédnutím k rytmu scény nebo obsahu a tempu dialogu a podobně. Na tom všem bych tedy měl s režisérem spolupracovat co nejdříve, aby výsledný tvar díla obsahoval vyváženou obrazovou i zvukovou složku.

Atmosferické plochy nemusí obsahovat pouze PSN zvukově charakterizující prostředí, ale i takové signály, které nenápadně obohacují divákův filmový zážitek a slouží jako autentizační prvky kompozice. Zejména, pokud se idea týká práce s atmosferickými plochami, je třeba identifikovat tato místa dopředu, aby se případným zvukům mohl uzpůsobit rytmus scény, herecká akce i stříhová skladba. Pokud budu chtít v příběhu využít filmového ticha jako výrazového prostředku k vybudování

napětí, musím mít nejprve k dispozici takové záběry, které mi dopomohou efektu docílit. Jestliže filmový scénář již takové momenty obsahuje, mohu vést s režisérem debatu o tom, jaké konkrétní zvuky lze využít, a stylizovat tak filmové vyprávění příběhu. V takovém modu spolupráce tvůrci skládají jednotlivé zvukové elementy do sebe v závislosti na interní logice audiovizuálního díla, nikoliv pouze v kontextu reality dané scény. Zvolené zvukové prvky mohou v příběhu figurovat i jako metaforické znázornění emočního rozpoložení postav, jejich vnitřního prožitku, životní situace a také mohou fungovat jako podpora příběhové linky nebo konotace.

Autenticita zvukového díla se dá podpořit nenápadnými úpravami kontaktního zvuku. Původní zvukový záznam lze uchopit jako základní stavební prvek kompozice. Charakter některých náhodně nahraných zvuků prostředí může do příběhu koncepčně zapadat, a ovlivnit tak výsledný dojem ze scény nebo vytvořit situaci novou. Zbavením se kontaktních ruchů může film přijít o tyto autentické prvky. Někdy se atmosféra určité scény dá vylepšit jen jedním kolísavým tónem, úzkým frekvenčním pásmem šumu nebo samostatnou frekvencí a výsledek bude fungovat obdobně, jako bychom kontaktní zvuk zcela nahradili uměle dodanou atmosférou. Tento postup je užitečný zejména, pokud máme omezený čas na postprodukcí. Stejným způsobem se dají upravovat i samostatné kontaktní ruchy. Většina z nich už všechny potřebné zvukové frekvence obsahuje, jenom je třeba je individuálně zesílit. Položení sklenice může postrádat basový element. Jednoduchou frekvenční úpravou lze z původního zvuku vypreparovat basový úder, který následně dál zpracuji pomocí dynamického kompresoru. Zvuk je rovněž možno zpomalit a přimíchat k původnímu ruchu. Ve výsledku položení funguje lépe a přitom jsem nemusel jsem nahrávat žádný další zvuk. Pracuji pouze s tím, co mám k dispozici v nahrávce. Dnešní technologie, jak hardware PC tak softwarové komponenty, umožňují takový postup práce bez nejmenších problémů a prakticky s minimálním vybavením. Pomocí softwarových nástrojů mohu frekvence vizualizovat, a rychleji tak z originálního zvuku získat potřebný vzorek. Je třeba mít však na paměti, že to není vždy použitelné řešení, není dobré takto postupovat mechanicky. Vždy je nutno zhodnotit konkrétní zvukový materiál a posoudit, do jaké míry je tento postup technicky proveditelný a ve výsledku funkční.

Pozorným prozkoumáním kontaktního zvukového materiálu si v každém případě můžeme usnadnit postprodukcí. Ve zvukových nahrávkách nepoužitých záběrů mohou být zajímavé zvuky, které ve finální verzi střihu chybí a dají se snadno vrátit a

zakomponovat do díla. Zvuková složka filmu zůstane stále autentická, protože pracujeme jen v rámci možností, které nám poskytuje původní materiál. K postsynchronním a archivním ruchům se uchyluji až v tom okamžiku, kdy vyčerpám možnosti kontaktní nahrávky. K této metodě jsem dospěl na základě produkčních omezení filmů, na kterých jsem se podílel a využil jsem při tom můj osobní zájem o kreativní práci se zvukovým či hudebním vzorkem. De facto je to postup, který se běžně využívá při zpracování zvukových vzorků pro potřeby elektronické hudby.

Ve chvíli, kdy jsem si takto zanalyzoval postupy režiséra Ceylana a zobecnil jejich možné použití, začal jsem je aplikovat ve dvou posledních filmech, na kterých jsem pracoval. Uchopil jsem tyto postupy využívající zvuky reálného světa k tvorbě filmového napětí a rozšířil je o detailní práci s frekvenčními úpravami. Reálné zvuky modifikuji přidáním úzkých frekvenčních pásem, a posouvám je tak za hranici skutečnosti. S použitím těchto úprav manipuluji s divákovou pozorností a zintenzivňuji jeho prožitek bez použití explicitních hudebních prostředků.

6.2 Kopřiva

Studentský film FAMU International, 2017, režie Piaoyu Xie

Jak jsem dříve psal, ideální situace je, když mám možnost spolupracovat na filmu již od tvorby scénáře. Ovšem ideální situace nastává zřídka. Nejinak tomu bylo i v případě školního filmu *Kopřiva*, na kterém jsem začal pracovat až v postprodukci. Neznámý kontaktní materiál jsem tedy mohl analyzovat s odstupem a nezaujatě. Byl jsem nadšený z kontaktního záznamu, který obsahoval řadu svěžích autentických zvukových momentů. Tam, kde to bylo možné, jsem chtěl tuto autenticitu v nejvyšší možné míře zachovat. Kromě modifikace kontaktního materiálu jsem také používal subliminální minimalistické zvukové signály.

Odkaz na AV ukázky online



https://drive.google.com/drive/folders/0B1Qb1-lr3_o2NVdxX1JrSkpjWHc

6.2.1 Úvodní titulek

Úvodní titulek – název filmu – jsem se rozhodl zvukově doprovodit hlubokým zaduněním na hranici slyšitelnosti, které divák vnímá spíše fyzicky celým tělem než sluchem. Zadunění jsem vytvořil pomocí frekvenčních úprav statického šumu. Výsledný dojem okamžitě vytváří napětí a zbystří pozornost diváka. Jednoduchý zvuk taky esteticky doplňuje minimalistický text.

6.2.2 Scéna u hrnčířského kruhu

Zde jsem využil basových tónů hrnčířského kruhu, abych napodobil účinky filmové hudby. Moment, kdy otec hodí hlínu na kruh, je zvýrazněn přidáním basového

dunění stroje. Nástup basového dunění jsem synchronizoval s dopadem hroudy hlíny. Změna v kontinuitě monotónního hučení vytváří napětí, což koresponduje s výrazem postavy ostýchavého mládence, který se ze začátku bojí s hlínou manipulovat. Opět jsem používal jen zvuky, které byly obsažené v kontaktu. Pracoval jsem s hlukem kruhu jako s konkrétní hudbou prostředí, protože zintenzivnění basů v tomto okamžiku není realistickým zvukem ale stylizací.

6.2.3 Průjezd auta

V posledním záběru filmu kráčí hlavní postava podél silnice a kolem něj projíždí automobil. Kontaktní zvuk měl v sobě zajímavé napětí, které jsem se rozhodl využít, zintenzivnit a stylizovat pomocí frekvenčních manipulací. Průjezd jsem upravil tak, abych zdůraznil jeho zvukově hudební kvality. Z původní nahrávky jsem frekvenční úpravou vypreparoval rezonující basový tón. Zvuk je dynamicky upraven kompresorem a smíchán s původním ruchem, průjezd působí intenzivnějším dojmem a vytváří filmový vrchol. Pro vícekanálovou verzi (5.1) jsem basový tón přimíchal i do LFE kanálu, čímž se efekt ještě zvýraznil. Kontaktní mono stopa obsahovala i cvrkání hmyzu. Ve vícekanálové verzi (5.1) jsem potřeboval cvrkání rovněž rozmístit do surroundových stop, abych simuloval prostorový zvuk. Vzal jsem část zvuku z kontaktního záznamu po průjezdu automobilem, kde cvrkání nebylo nijak maskováno a pomocí frekvenčních úprav jsem zvuk separoval od zbytku. Sestřihem získaného materiálu jsem vytvořil statickou kontinuální stopu cvrkání, kterou jsem umístil do surroundových kanálů. Průjezd automobilem tak zazní pouze z předních kanálů. Vycházel jsem jen z toho, co mi poskytl kontaktní záznam a nemusel jsem k němu přidávat žádné další zvuky.

6.3 Majdiny pózy

Studentský film FAMU International, TBA, režie Dora Šustić

Tady jsem se dostal blíže svému ideálnímu postupu. Nepracoval jsem sice na filmu od scénáře, ale aspoň jsem se účastnil jeho natáčení. Mohl jsem tedy průběžně konzultovat případné dopady na postprodukcii. Během střihu jsem se podílel na koncepci hudební složky. Tam, kde hudební doprovod nefungoval, nedostatečně vystihoval situaci, nebo se s ní zcela míjel, jsem hudbu nahradil kompozicí z diegetických zvuků.

Odkaz na AV ukázky online



https://drive.google.com/drive/folders/0B1Qb1-lr3_o2R1dMLWVacEg5OU0

6.3.1 Tramvaj

O použití tramvaje jako průvodního zvuku celého filmu rozhodla v podstatě náhoda. V záběru před koncem filmu, kde zklamaná Majda stojí v prázdné noční ulici, byl v kontaktním záznamu slyšet tichý zvuk vzdálené projíždějící tramvaje. Fungoval jako hudební tón a přirozeně podporoval napětí ve scéně, proto jsem se rozhodl jej zvýraznit. Frekvenčními úpravami jsem z kontaktního zvuku získal samostatný tón, který jsem umístil do nové stopy a smíchal s originálním zvukem. Tramvaj zde evokuje táhlý tón hraný na housle, čímž pro diváka balancuje na hranici diegeze a filmové hudby. Využil jsem takto náhody, které dala okamžiku vzniknout. Ovlivněn tímto efektem jsem stejným způsobem upravoval ostatní pasáže s Majdou

sedící v tramvaji. Díky stylizovanému zvuku scény dostávají hudebně snový charakter. Zvuk skřípění tramvaje v zatáčce mě inspiroval při tvorbě hudebního vzorku. Nahrál jsem podobný zvuk pomocí skleněné mísy a použil jsem ho v meditativní hudební pasáži. Charakter hudby souzní s reálným ruchem tramvaje, a utváří tak ucelenou zvukovou kompozici filmu.

6.3.2 Leitmotiv Kryštofa

Rozhodl jsem se pracovat se zvukovým leitmotivem tvořeným z diegetických zvuků prostředí. Exteriérové záběry mi umožnily vytvořit leitmotiv z řehtání racka a zatroubení lodi. Ten jsem pak přiřadil k postavě Kryštofa. Druhotným efektem zvuku je, že dodává figuře snový rozměr jako by pocházel z Majdiny idealistické zamilované představy. V úvodní sekvenci jsem těmito zvuky podložil Kryštofův vstup do záběru na mostě a v náznaku je pak zakomponoval do atmosféry v záběru na Kryštofa vybíhajícího po letenských schodech. Stejným motivem jsem podpořil moment, kdy se Majda o Kryštofovi zmiňuje kamarádce Růženě. Je to interiérová scéna, zvuk je tedy upraven tak, jako by přicházel z venku. Motiv Kryštofa provází i v dalších exteriérových scénách.

6.3.3 Generovaný tón v úvodní městské atmosféře

V počátečním záběru na město jsem ke zvukové kompozici přimíchal generovaný basový tón, který se spojí s hučením města a ozvláštní výsledný dojem. Bas vyplní atmosféru, podobně jako filmová hudba a změní charakter záběru, který díky basu působí majestátnějším dojmem. Tón je držen v takové intenzitě, aby byl rozpoznatelný, ale zároveň nevybočil z diegeze.

7 Závěr

V inspiračním procesu popsaném v této práci vidím tři důležité momenty:

Za prvé jsou to teoretické poznatky z odborné literatury, které přinášejí metodický základ a pomáhají nastavit strukturovaný pohled na tvorbu.

Druhý moment spočívá v mapování těchto teoretických znalostí na konkrétní realizace v dílech jiných tvůrců. Umění žije ve vzájemné inspiraci, a proto je důležité sledovat tvorbu v širokém záběru a hledat poučení i mimo tradiční kulturní kontext. Ceylanova tvorba je v tomto ohledu dvojnásob zajímavá, protože vychází z postupů evropských klasiků, jako je třeba Andrej Tarkovkij nebo Robert Bresson, ale obohacuje je o individuální pohled založený na jeho kulturních kořenech.

Třetím momentem je uchopení těchto metod a aplikace ve vlastní tvorbě s použitím originálních prostředků popsaných v úvodu kapitoly 6. Proto je žádoucí, aby zvukař v předrealizačním období figuroval jako spolutvůrce audiovizuální koncepce, a měl tak možnost pro uplatnění těchto postupů vytvořit předpoklady již v samotném scénáři. Kde to není možné, lze nahradit absenci v přípravné fázi úzkou spoluprací s režisérem během postprodukčního období a zasahovat do tempa stříhové skladby.

Uvedené postupy nelze aplikovat mechanicky ve všech dílech, vždy je třeba pracovat v rámci stylu a přihlížet ke konkrétnímu žánru. S jejich pomocí není pokaždé účelné koncipovat celý film, ale mohou být v řadě případů užitečné. Některé scény působící ve scénáři fádne není nutno odstraňovat, pokud nalezneme způsob, jakým využít filmový zvuk a scéně dodat patřičný význam. Jak jsem zmínil, sdělná hodnota zvuku závisí na čase. Vrcholem scény nemusí být vždy dialog nebo herecká akce. Správně volené tempo vyprávění umožní dominanci zvukovým prvkům, které původně měly být jen v doprovodné roli, jako třeba atmosférické plochy a s nimi spojené PSN. Zvukové leitmotivy tvořené z diegetických prvků jsou rovněž účinným vyjadřovacím prostředkem, který je méně explicitní, než použití jiných non-diegetických prostředků například průvodní filmové hudby.

V hledání takovýchto specifických zvukově výrazových prostředků je potřeba neustále pokračovat, protože vedle základního řemesla tvoří důležitou soustavu stavebních kamenů kreativního know-how zvukového mistra.

8 Použitá literatura

8.1.1 Knihy

- Bláha, Ivo, Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla, Praha, : Akademie múzických umění - fakulta filmová a televizní , 1995, ISBN 80-85883-04-X
- Chion, Michel, Audio-vision: sound on screen, Columbia University Press New York, USA, 1994, ISBN 0-231-07898-6
- Zettl, Herbert, Sight, Sound, Motion - Applied Media Aesthetics, 7. vydání, Wadsworth, Cengage Learning, USA, 2014, ISBN-13: 978-1-133-30735-8

8.1.2 Internetové magazíny

- The List, Interview - Nuri Bilge Ceylan: The changing man [online], 13.3.2007, Tom Dawson, <https://film.list.co.uk/article/1603-interview-nuri-bilge-ceylan/>
- CultureMass, Andrei Tarkovskij, Nuri Bilge Ceylan and finding an aural balance [online], 3.7.2013, Cameron Cook, <http://culturemass.com/2013/07/03/andrei-tarkovsky-nuri-bilge-ceylan-and-finding-an-aural-balance/>
- The Guardian, Nuri Bilge Ceylan [online], 6.2.2009, Geoff Andrew <https://www.theguardian.com/film/2009/feb/06/nuri-bilge-ceylan-interview-transcript>

9 Seznam a popisy analyzovaných filmů

Každý film obsahuje stručný obsah děje s charakterizací zvukové složky, seznam hlavních postav a jména zvukařů, kteří se podíleli na realizaci zvukové složky.

9.1.1 Městečko

Rok vydání: 1997

Originální název: Kasaba

Stručný děj: Poetické vyobrazení běžné rodiny z malého zaostalého tureckého města.

Zmiňované postavy:

Asiye – mladá dívka

Saffet – její bratranec

Zvuková sekce:

Mustafa Bolukbasi – zvuk

Ergun Unal – zvuk

Krátce o zvuku:

Technická limitace zde nakonec funguje jako výhoda. Zvuková složka je tvořená postsynchronní metodou, a svým charakterem tak připomíná filmy Italského neorealismu nebo první zvukovou tvorbu z dílny Luise Buñuela. Silná je i inspirace filmem *A co dále*, *Baltazare* (*Au hasard Balthazar*, 1966, Robert Bresson). Zvuková i obrazová limitace dodává dílu na osobitosti a nutí diváka více se zamýšlet nad možnými skrytými významy zvukové stopy. Je to dáno tím, že frekvenčně neupravené ruchy a dialogy vystupují z mixu do popředí tak, jak by tomu v reálné situaci nebylo možné. Na jednotlivé komponenty soundtracku, tedy lze nahlížet jako na symboly reprezentující autorovo subjektivní pojetí reality. Zvuková autentičnost snímku *Městečko* spočívá právě ve zvucích, které neslyšíme. Například celá scéna u nočního ohně je budována pouze pomocí výrazné atmosféry, dialogu a tichých hudebních vzorků. Ruchová složka je omezena jen na výrazné jevy jako pohození dříví, nebo praskání ohně. Druhý plán se vytrácí, je pohlcen atmosférou, která vytváří zvláštní formu odstupů mezi děním na plátně a divákem.

9.1.2 Májová oblaka

Rok vydání: 1999

Originální název: Mayis Sikintisi

Stručný děj: Filmař se navrácí do rodné ho města za svou rodinou. Dějem i postavami Ceylan odkazuje na svůj předchozí film *Městečko*.

Zmiňované postavy:

Emin – starý otec

Muzaffer – syn

Ali – malý chlapec

Saffet – příbuzný

Sadik – asistent Muzaffera

Zvuková sekce:

Ismail Karadas – zvuk

Krátce o zvuku:

Na rozdíl od svého debutu pracuje již Ceylan s kontaktním zvukovým záznamem. Limitované technologické prostředky se odrážejí na zvukové kvalitě audiovizuálního díla. Slyšitelné zvukové střihy narušují plynulost zvukové složky, která na několika místech působí nedokončeným dojmem. Přesto se ve filmu dají najít příklady kreativní práce se zvukovou složkou.

9.1.3 Vzdálený

Rok vydání: 2002

Originální název: Uzak

Stručný děj: Film pojednává o kontrastu mezi tureckou vesnicí a městem. Mahmut i Yusuf prochází vlastní životní krizí, jejich odlišné charakteru jim však nedovolí najít si k sobě cestu.

Zmiňované postavy:

Mahmut – fotograf

Yusuf – jeho bratranec

Zvuková sekce:

Erkan Aktas – zvukový mix

Ismail Karadas – zvuk

Richard Welsh – konzultant dolby sound

Krátce o zvuku:

Syrovost zvukové složky svým charakterem připomíná předchozí film. Ceylan zde však ve větší míře rozvíjí téma zvukových motivů, které prostupují celým filmem. Jejich prostřednictvím vytváří působivé zvukové okamžiky, kdy atmosférická plocha, cinkání zvonkohry a houkání lodi vytváří dojem samovolně vznikající hudby prostředí. Pomalé, meditativní pasáže a střídmost dialogové složky dovolují Ceylanovi rovněž pracovat s vícevrstevnatými atmosférami, které korespondují s frustrací obou hlavních postav.

9.1.4 Klimata

Rok vydání: 2006

Originální název: İklimler

Stručný děj: Film vypráví o komplikovaném milostném vztahu manželů Isy a Bahar a o jejich nesourodých povahách.

Zmiňované postavy:

Isa – manžel

Bahar – manželka

Zvuková sekce:

Olivier Dô Hùu – mix nahraného materiálu

Ismail Karadas – zvukový záznam

Thomas Robert – střih zvuku

Krátce o zvuku:

Zvuková složka je již komponována tak, aby působila ucelenějším dojmem. Ceylan film rozděluje do tří dějství, z nichž každé je specifikováno odlišnou atmosferickou plochou. Pečlivě a detailně komponované atmosféry ve filmu fungují jako konstantní hudební doprovod, gradující společně s příběhem. Ve filmu opět nechybí zvukové odkazy na Ceylanovu předchozí tvorbu. Lepší technické zpracování, promyšlená zvuková koncepce a méně experimentů vypovídají o vyspělosti Ceylanova vyprávěcího stylu.

9.1.5 Tři opice

Rok vydání: 2008

Originální název: Üç Maymun

Stručný děj: Příběh pojednává o tragickém osudu chudé Istambulské rodiny.

Zmiňované postavy:

Eyüp – manžel

Hacer – manželka

Ismail – syn

Servet – zaměstnavatel Eyüpa a milenec

Zvuková sekce:

Furkan Atli – mikrofonista

Roberto Cappannelli – mix postsynchronního materiálu

Serkan Cetin – záznam postsynchronních ruchů

Mustafa Durma – střih postsynchronních ruchů

Olivier Goinard – zvukový mix

Murat Senurkmez – zvuk

Umut Senyol – střih zvuku

Jack Stew – ruchový mělec

Burak Topalakci – asistent ruchového umělce

Mert Özer – záznam postsynchronních dialogů

Krátce o zvuku:

Oproti dřívějším snímkům se na zvukové složce filmu *Tři opice* podílelo velké množství asistentů a techniků, což se odráží na její syté propracovanosti. Ceylan opět experimentuje novými postupy a plně rozvíjí téma zvukového leitmotivu. Velké využití detailních postsynchronních ruchů a lidských dechů, však z filmu vytlačuje pro Ceylana charakteristické filmové ticho. Zvuková složka tak působí expresivně.

9.1.6 Tenkrát v Anatolii

Rok vydání: 2011

Originální název: Bir Zamanlar Anadolu'da

Stručný děj: kriminální příběh plný mimožánrových odboček, které dotvářejí autentické charaktery postav.

Zmiňované postavy:

Cemal – Doktor

Zvuková sekce:

Ulas Agce – mix postsynchronních ruchů

Erkan Altinok – zvukový design

Furkan Atli – mikrofonista

Bulent Bengu – mikrofonista

Mehmet Kiliçel – zvuk

François Lepeuple – ruchový umělec

Thomas Robert – střih zvuku

Krátce o zvuku:

Ve filmu *Tenkrát v Anatolii* se Ceylan vrací ke zvukové poetice běžného okamžiku, která se vytratila z jeho předchozího projektu. Velký zvukový štáb umožnil Ceylanovi pracovat se zvukem opět velmi detailně. Nicméně oproti předchozímu filmu je zvuková koncepce úspornější. Dlouhé statické záběry z anatólských plání a bohatá vnitřní akce nastavují pomalé tempo příběhu. Zvukové atmosféry tak dostávají dostatečný prostor. Film charakterizují dlouhé dialogové scény s hlubším podtextem. Aby je od sebe Ceylan oddělil a divákovi umožnil zamyslet se nad jejich významem, vkládá do příběhu poetické přechody, ve kterých dominují ruchy přírody a počasí. Měnicí se dynamika atmosférické složky je tak hlavním výrazovým prostředkem zvukové složky filmu.

9.1.7 Zimní spánek

Rok vydání: 2014

Originální název: Kis Uykusu

Stručný děj: Příběh pojednávající o stárnoucím a ješitném herci Aydinovi a jeho nefunkčním vztahu s o generaci mladší naivní ženou Nihal. Ceylan se inspiroje dílem ruského dramatika Antona Pavloviče Čechova.

Zmiňované postavy:

Aydin – manžel

Nihal – manželka

Zvuková sekce:

Benoit Gargonne – střih dialogů

Lars Ginzler – mix postsynchronní ruchů

Daniel Gries – ruchový umělec

Etienne Haug – mikrofonista

Jonathan Martins – francouzský dabing

Andreas Mücke-Niesytka – zvukový záznam / zvuk

Thomas Robert – mistr zvuku

Krátce o zvuku:

Ucelená, technicky mistrně ztvárněná zvuková složka doprovází komplikované dialogové scény. Mluvené slovo a herecká akce jsou tedy hlavním zvukovým prostředkem. Charakter a technické zpracování zvukové složky se příliš neliší od soudobých trendů, kvůli čemuž částečně postrádá autentické zvukové prvky, které charakterizují dřívější Ceylanův styl. I přesto je ve filmu několik míst, na kterých Ceylan drobnými odkazy potvrzuje, že od svých tradičních postupů neupustil.