

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Kamera

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

VÝVOJ FILMOVÉHO JAZYKA TERRENCE MALICKA

**V PERSPEKTIVĚ JEHO SPOLUPRÁCE S
KAMERAMANEM**

Tomáš Šťastný

Vedoucí práce: prof. Mgr. Jaroslav Brabec

Oponent práce: Mgr. & MgA. Roman Kašparovský Ph.D.

Datum obhajoby: 29.9.2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New Media

Cinematography

MASTER'S THESIS

**THE DEVELOPMENT OF TERRENCE MALICK'S FILM
LANGUAGE**

**IN THE PERSPECTIVE OF COLLABORATION WITH A
CINEMATOGRAPHER**

Tomáš Štátný

Thesis supervisor: prof. Mgr. Jaroslav Brabec

Opponent: Mgr. & MgA. Roman Kašparovský

Date of presentation and defence: 29.9.2021

Academic degree: MgA.

Praha, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Vývoj filmového jazyka Terrence Malicka v perspektivě jeho spolupráce
s kameramanem

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Tato magisterská práce se zabývá vývojem obrazového řešení filmů Terrence Malicka. Nabízí komplexní vhled do vývoje osobnosti režiséra s důrazem na jeho spolupráci s kameramanem. Práce analyzuje celou Malickovu filmografii, přičemž zkoumá, jak kamerová složka daného filmu přispěla k vývoji Malickova filmového jazyka. Závěr nabízí zamyšlení nad specifickou souhrou režiséra a kameramana nejen na poli Malickovy tvorby.

Klíčová slova

Terrence Malick, filmová řeč, obrazová řeč, Strom života, vývoj, filosofie, filmografie, životopis, spirituální film, Heidegger

Abstract

This master's thesis deals with the development of the visuality of Terrence Malick's films. It offers a complex insight into the director's development with the emphasis on his collaboration with the cinematographer. The thesis analyzes Malick's entire filmography, examining how the cinematography of each film contributed to the development of Malick's film language. The conclusion offers a reflection on the specific interplay of director and cinematographer both inside and outside of Malick's work.

Keywords

Terrence Malick, Film Language, Storytelling, The Tree of Life, Progress, Philosophy, Filmography, CV, Spiritual film, Heidegger

Abstrakt	1
Seznam příloh	3
Seznam použitého označování a zkratk	4
Poděkování	5
1. Úvod	6
Genesis	9
Inferno, Purgatorio, Paradiso	9
Exodus	9
2. Genesis	10
2.1. Formování	11
2.2. Badlands (Zapadákov)	16
2.3. Days of Heaven (Nebeské dny)	23
3. Inferno	33
3.1. The Thin Red Line (Tenká červená linie)	35
4. Purgatorio	45
4.1. The New World (Nový svět)	47
5. Paradiso	58
5.1. The Tree of Life (Strom života)	60
5.1.1. Pozadí	62
5.1.2. Filosofie a spiritualita	63
5.1.3. Symbolika	65
5.1.4. Příběh	72
5.1.5. Stylizace	73
5.2. Filosofická trojice (To The Wonder, Knight of Cups, Song to Song)	75
6. Exodus	80
6.1. A Hidden Life	82
7. Závěr	90
Soupis použitých pramenů a literatury	92

Seznam příloh

- 1) CD s přiloženými scénáři k filmům *Zapadákovi*, *Nebeské dny*, *Tenká červená linie*, *Nový svět*, *Strom života*, *Knight of Cups*
- 2) CD s přiloženým rozbořem filmu *The Tree of Life (Strom života)* PhDr. Mgr. Antonínem Dolákem, Ph.D.

Seznam použitého označování a zkratek

AFI	- American Film Institute (<i>americká filmová škola</i>)
AMU	- Akamedmie múzických umění
ALEXA M	- ALEXA Mobile (<i>odlehčená úprava kamery ALEXA</i>)
apod.	- a podobně
ARRI	- Arnold & Richter Cine Technik (<i>výrobce filmové techniky</i>)
ARRI LT	- ARRI Light (<i>verze kamery ARRICAM</i>)
ARRI ST	- ARRI Studio (<i>verze kamery ARRICAM</i>)
Bianco check	- šek na libovolnou částku / na libovolné použití
C – series	- typ objektivů od firmy Panavision
Che	- přezdívká Ernesto Guevary („Če“)
Chivo	- přezdívká Emmanuela Lubezkiho (<i>Kozel</i>)
č.	- číslo
Colonel	- vojenská hodnost podplukovník
DCI	- Digital Cinema initiatives (<i>ISO norma digitálního kina</i>)
DCP	- Digital Cinema Package (<i>nosič filmu v digitální kino distribuci</i>)
E – series	- typ objektivů od firmy Panavision
En Face	- zepředu
HD	- High Definition (<i>vysoké rozličení</i>)
HDR	- High Dinamic Range (<i>vysoký rozsah jasů</i>)
HDRx	- systém záznamu vysokého rozsahu jasů u firmy RED
HMI	- Hydrargyrum výbojka (<i>ochranná známka značky Osram pro halogenidové výbojky se středním obloukem</i>)
IPP	- Image Pipe Line (<i>proces zpracování obrazových dat</i>)
km	- kilometr (<i>jednotka vzdálenosti</i>)
mm	- milimetr (<i>jednotka vzdálenosti</i>)
MIT	- Massachusetts Institute of Technology (<i>americká technická univerzita</i>)
NASA	National Aeronautics and Space Administration (<i>agentura federální vlády USA odpovědná za vesmírný program</i>)
osa X	- osa v kartézské soustavě souřadnic
osa Y	- osa v kartézské soustavě souřadnic
osa Z	- osa v kartézské soustavě souřadnic
pvt	- Private (<i>vojenská hodnost vojín</i>)
Primo AL	- typ objektivů od firmy Panavision
RED	- RED Digital Cinema (<i>výrobce digitální filmové techniky</i>)
sgt	- Sergeant (<i>vojenská hodnost seržant</i>)
S4/i	- Typ objektivů od firmy Cooke
tzn.	- to znamená
USA	- United States of America (<i>Spojené státy americké</i>)
USSR	- Union of Soviet Socialist Republics (<i>Svaz sovětských socialistických republik</i>)
ZEISS	- Carl Zeiss AG (<i>výrobce optických soustav</i>)
Zoom	- optická soustava s proměnnou ohniskovou vzdáleností

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu této práce Prof. Jaroslav Brabcovi za trpělivou práci a nové poznatky při zpracovávání tohoto textu. Děkuji svým spolužákům a kolektivu studentů na FAMU. Děkuji profesorům, kteří mi pomohli k nabytí vědomostí během pěti let mého studia.

Těž bych rád poděkoval Ludkovi Čertíkovi a Jakobovi Felcmanovi za kritiku a inspiraci ve psaní této práce.

Moje nejhlubší poděkování patří Jörgovi Widmerovi a Peteru Simonitému ASC, za čas, který mi věnovali ve studiu podkladů práce Terrence Malicka.

V neposlední řadě bych rád poděkoval Nině Džakovičové za korekturu textu a celkovou oporu.

1. Úvod

Každé z jejích děl má svou podstatu, každý z jejích jevů nejizolovanější pojem, a přece je to vše jedním a tímtéž.

Hraje divadlo; nevíme, zda mu sama přihlíží, a přece je hraje nám, stojícím v koutě.¹

Terrence Malick, americký režisér, scénárista a producent, kterému se tato práce věnuje, je obestřený závojem neznámých. Téměř nedává rozhovory, vyhýbá se médiím i festivalům, o svých filmech téměř nemluví a bedlivě si střeží svoje soukromí domova v Texaském Austinu. Je poměrně těžké o něm získat přímé informace, jelikož veřejně vlastně vůbec nevystupuje. Byť to možná zní nadneseně, zdá se, že Terrence Malick usiluje o to, aby jeho filmy mluvily za něj, bez nutnosti jeho doprovodného komentáře. Těžko bychom ho hledali na jakýchkoliv doprovodných materiálech k filmům a zásadně odmítá být součástí propagace při distribuci. Přesto se jeho tvorbě věnuje mnoho prací, rozborů a vzpomínkových knih. Na serverech typu YouTube, Vimeo apod. můžeme nalézt bezpočet fanouškovských rozborů a střihů, které Malickově tvorbě vzdávají hold.

Enigmatičtí tvůrci známých děl svým „tajnůstkářstvím“ často vzbuzují ještě větší zájem veřejnosti, a nejinak je tomu i v případě Terrence Malicka. Dost možná je to právě jeho vytrvalé mlčení, které fanoušky podněcuje, aby s vervou investigativního novináře získávali informace o jeho tvorbě a následně o ní vytvářely své vlastní interpretace a teorie. I nezasvěcený divák má šanci tuto fascinaci Malickovými díly pochopit, pokud se jim skutečně otevře a dá jim možnost rezonovat se svým vnitřním světem. Jeho filmy v sobě skýtají ty nejzákladnější, archetypální emoce, přenositelné napříč národy a kulturami; kvůli specifickým postupům, které Malick k jejich vyjádření volí, se však názory publika na jeho tvorbu silně polarizují. Jedna strana ho bezmezně obdivuje pro jeho upřímnost, nápaditost a invenci v oblasti vyprávění příběhu a specifickou filmovou řeč. Druhá strana na Malickovu tvorbu nahlíží prizmatem konvenčních nároků a tradičních postupů, které ale Terrence Malick nesleduje, a jeho invenci zaměňují spíše za vypočítavou snahu upoutat pozornost. Žijeme přeci v době, kdy je všeho dostatek a je už velice těžké jakkoliv zapůsobit na diváka. Forma častokrát předchází obsah. Pro tvůrce je proto velmi jednoduché sklouznout do trendovosti, vždyť to se od něj trochu očekává, jestliže míří k dráze „úspěšného“ umělce. Co je tedy úspěch? Ve světě tvorby slýcháváme názory, že je cesta buď trendy sledovat, nebo je tvořit. Terrence Malick nepatří ani na jednu stranu, je to skutečně originální tvůrčí osobnost, který se nesnaží něco nastavit nebo opakovat.

Vždy usiloval o něco nevšedního. Ne že by se vyhýbal spektakulárnosti, ale vyhýbal se tomu, co už bylo viděno. (Paul Ryan)²

Terrence Malick je filmař, pro nějž je nejpodstatnější sdělení jeho díla. To, jak dílo vypadá, je jen důsledkem toho, jakou má nést emoci a sdělení. Na základě rozhovorů s jeho nejbližšími spolupracovníky lze říct, že úspěch pro Malicka tkví v

¹ GOETHE, J.W., 1782. Příroda

² HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 147

tvorbě filmů, se kterými celou svou bytostí souzní, nikoliv v počtu návštěvníků nebo získaných cen. To je něco, co je zejména v dnešní době vzácné, a proto si ho i já velice vážím. Tuto svou závěrečnou práci mu věnuji jako malé poděkování za všechny jeho báječné filmy, které mi daly možnost poznat sebe sama a moje osobní hodnoty jako člověka i tvůrce. Tuto diplomovou práci proto píši nejen z perspektivy kameramana, ale i jako obdivovatele jeho práce. Snažím se i sám pro sebe rozklíčovat, jaký vztah mezi režisérem a kameramanem dal možnost vzniknout těmto filmům.

Terry vždy říkal: „Nezajímá mě čistě jenom příběh, ale pocit, který vzniká z naší představivosti“. To pro něj bylo stejně důležité jako vyprávění děje. Chtěl vytvořit něco, co se bude podobat zážitku z poslechu symfonie – byť nevíte přesně proč, prožíváte velmi silné emoce. Myslím, že to byl důležitý aspekt jeho filmové tvorby a pravděpodobně stále je. (Paul Ryan)³

Jak výše vzpomíná Paul Ryan, filmy Terrence Malicka opravdu nejsou čistě jen o vyprávění příběhů přes herce a jejich akci. Jeho filmy jsou mnohvrstevnaté a skrývají v sobě pasáže, které daleko přesahují fabuli filmu. Malick si postupně vytvořil vizuální jazyk, kterým se pokouší přesáhnout hmotný svět. Jeho filmy jsou tak cesty postav do hlubšího, skrytějšího Já, k otázkám o vlastním bytí a smíření se s Bohem. Tvoří je například dlouhé pasáže, kde má hlavní slovo přírodní svět. Jako diváci tak meditujeme při záběrech pohybu oblaků na obloze, jak vítr čerí vodu, nebo můžeme s kamerou uhnout od herce a jeho dialogové scény, protože jsme si všimli motýla, který zrovna letí kolem. Památná je scéna z filmu *The Tree of Life (Strom života)*⁴, kdy se jakoby vzdálíme od příběhu na půl hodiny, abychom zažili zrod vesmíru a dívali se tak za hranici našeho poznání. Všechny tyto záběry nejsou nahodilé, nejsou ani pseudo uměleckým rozmarem a v kontextu filmu můžeme pochopit, proč mají daleko od kýče. Záběry totiž Malick volí tak, abychom mohli na chvíli vnímat svět odosobněným způsobem a zažili tak opravdu Božský nadhled; abychom si uvědomili naši malichernost a snad na malý okamžik nevnímali sami sebe jako střed všeho bytí. Malick si uvědomuje, že film nepřenáší pouze příběh, ale může přenášet i emoce, myšlenky i spirituální prožitky, u nichž je potřeba zapomenout na svoje ego.

Forma vyprávění, kterou je možné sdělit takto hluboké myšlenky, si říká o lehce vyšší nároky na diváka nejen v pozornosti, ale i v otevřenosti vůči nevšedním postupům. Tvoří je sekvence častokrát rozličných záběrů a různých zdrojů kombinující film 35 mm, 65 mm, ale i záběry z kamer *GoPro* nebo obyčejného mobilního telefonu. V jeho tvořivém období po filmu *The Tree Of Life* už nesledujeme příběh jako kauzální vyprávění, ale spíš jako proud vědomí.

Velice brzy mi řekl - a později to několikrát opakoval - neber střih jako doslovné řazení záběrů. Střih není chronologické řazení faktů. Představ si ho spíš jako hudbu. (Laura Dunn)⁵

³ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 114

⁴ *Strom života [The Tree of Life]* [film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2011.

⁵ DUNN, Laura. *Treating Film Like Music in Malick*. No Film School [online]. 2016 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: <https://nofilmschool.com/2016/03/laura-dunn-seer-interview-sxsw-robert-redford-terrence-malick>

Právě vývoj od kauzálních narativů po filmové eseje a proměnu souvisejících vizuálních prvků si tato práce klade za cíl zkoumat. Nejdůležitějším hlediskem pro tuto analýzu bude Malickova spolupráce s kameramany, kterých vystřídal na svých filmech velké množství. Kameraman je pravá hemisféra režiséra, je to jeho první spolupracovník, který má nelehký úkol – měnit režisérovu vizi v realitu. Není však jenom pouhým bezmyšlenkovitým nástrojem režiséra, sám o sobě je tvůrcem a stejně jako režisér se významně podílí na podobě díla. Proto mě zajímá, jak tato spolupráce s citlivým a osobitým člověkem, jako je Terrence Malick, mohla vypadat. Snažím se i sám pro sebe rozklíčovat, jaký vztah mezi režisérem a kameramanem dal možnost vzniknout těmto filmům. V této práci budu postupovat krok za krokem od debutu až k současné tvorbě, přičemž si budu klást otázky, jak daný film posunul obraznost a jakou roli v tom hrál kameraman.

Terrence Malick je velmi něžný člověk, který mluví často v eufemismech a jeho filmy se staly hlubokým zkoumáním přírodních zákonů. Jsou doprovázeny prazákladními otázkami lidského bytí, proto je důležité i sledovat teologickou a filosofickou rovinu této tvorby. Filosofie se moje práce dotkne velice zlehka, spíš jen rozčepří pomyslnou hladinu tohoto tématu. Budu se jí věnovat v části o filmu *The Tree of Life*, který obsahuje velké zastoupení nelineárních vazeb, sloužících právě k meditační rovině filmu.

Závěr práce budu věnovat současné tendenci spolupráce Terrence Malicka a Joerga Widmera. Jak jsem zmiňoval, je velmi těžké sehnat informace o Malickovi od samotného Malicka, proto jsem pro účely této práce čerpal výhradně ze svědectví jeho spolupracovníků, zejména kameramanů – ať už to jsou sepsané vzpomínky kameramanů zesnulých, nebo mnou získané svědectví při přímém rozhovoru s jeho spolupracovníky současnými.

Terrence Malick je velice vzdělaný člověk, který studoval filosofii na dvou z nejvíce uznávaných univerzit světa. V jeho filmech můžeme nalézt odkazy na literaturu, filosofii, teologii. Významnou část filmu tvoří i zvuková složka, komponovaná od klasických autorů až po dnešní populární hudbu. Jeho kariéra zahrnuje jak úspěchy, tak pády. Práci proto budu dělit do vzájemně propojených částí, které budou mapovat vývoj Terrence Malicka jako člověka – tvůrce.

Genesis

Jak napovídá název, v této kapitole se budu věnovat příběhu stvoření Terrence Malicka jakožto filmaře - od jeho kořenů přes studia, školní filmy, debut, až k Oscarovým *Days of Heaven (Nebeské dny)*⁶. Abychom mohli zkoumat jeho filmy, a tedy i jeho filmovou řeč, je třeba pokusit se pochopit i Malickovu osobnost. Je potřeba znát souvislosti, které vedly k tomu, že dnes tvoří filmy tak, jak je tvoří. Jeho cesta k filmu je velmi klikatá a ukazuje nám, jak bohatý všeobecný přehled měl před tím, než se vůbec pokusil natočit první záběry.

Inferno, Purgatorio, Paradiso

Části slavné knihy⁷ Dante Alighierioho popisující Peklo, Očistec a následný Ráj. Tuto parafrázi můžeme najít snad v každém lidském životě. Já jí volím pro popis prožití osobního pekla a následného znovuzrození v Malickově tvorbě. Tato část se bude věnovat období dvacetileté pauzy, kdy znechucen filmovými studii při tvorbě vysněného projektu odchází do ústraní, aby se pak vzkřísil při vytvoření jednoho z nejdůležitějších⁸ válečných filmů všech dob. Pomyslný ráj pak našel s kameramanem Emmanuelem Lubezkim, se kterým vytváří novodobé opus magnum *The Tree of Life* a řadu navazujících "filosofických básní"⁹.

Exodus

Základní podotázkou, které se tato kapitola věnuje, je analýza současného stavu Malickovi filmové řeči. V této kapitole se budu zabývat současnou spoluprací Terrence Malicka s Jörgem Widmerem. Widmer dělal Steadicam operátora a kameramana druhého štábu v těch letech, kdy byl na postu hlavního kameramana ještě Lubezki. Provedu analýzu, kam filmový jazyk došel a jakou změnu oproti etapě s Lubezkim prodělal.

Je potřeba zmínit, že osobnost Terrence Malicka je velmi komplikovaná a jistě by se na ni dalo nahlížet z mnoha různých perspektiv. Tato práce má za cíl analyzovat filmovou řeč jeho děl, která je, podobně jako sám tvůrce, živoucí entitou. Mění se společně s ním, táhne se jako červená nit celým jeho životem. Tato práce by tedy měla dávat celkový obraz Terrence Malicka nejen jako tvůrce, ale i jako člověka.

⁶ Nebeské dny [Days of Heaven] [film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1978.

⁷ ALIGHIERI, Dante. Božská komedie. Přeložil Jaroslav VRCHLICKÝ. Praha: Dobrovský, 2014. Omega (Dobrovský). ISBN 978-80-7390-198-1.

⁸ Sám Martin Scorsese prohlásil, že se jedná o jeden z nejdůležitějších filmů devadesátých let. EBERT, Roger. Ebert & Scorsese: Best Films of the 1990s. No Film School [online]. 26.2. 2000 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/ebert-and-scorsese-best-films-of-the-1990s>

⁹ Nejedná se o Terminus Technicus. Označuji tak filmy, které vznikly v krátkém čase po snímku *The Tree of Life*.

2. Genesis



obr. 1 Snímek z *Days of Heaven (Nebeské dny)*, podzemní kamera sleduje růst obilí¹⁰

Aby byli rozmnoženi dnové vaši a dnové synů vašich na zemi, kterouž s přísahou zaslíbil Hospodin otcům vašim, že ji dá jim, dokudž nebe trvá nad zemí¹¹.

Jak jsem již nastínil v úvodu práce, Terrence Malick je velice senzitivní člověk, který svojí práci a filmový jazyk vytváří na základě svého ohromného vzdělání, pokory a fascinace přírodním světem¹². Abych mohl kvalitně podat zprávu o vývoji jeho obraznosti, je potřeba Malicka poznat hlouběji i jako člověka, znát historické souvislosti a odkazovat se na jeho životní zkušenosti. Tato práce je samozřejmě psaná z perspektivy kameramana, ale pojednává zejména o životě režiséra, který si vytvořil svůj specifický jazyk. Režisér je hybatelem filmu a na základě jeho imaginace, kterou svému kreativnímu štábu předává, film vzniká.

Kapitola Genesis uvádí počáteční utváření Malicka jako filmaře a jeho filmového jazyka až směrem k jeho pomyslnému vstupu do hvězdné kinematografie. Mapuje tak i jeho historické pozadí, které pomáhá objasňovat hodnotový žebříček tohoto pozoruhodného člověka.

¹⁰ Nebeské dny [Days of Heaven] [film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1978.

¹¹ Bible svatá, aneb, Všecka svatá písmena Starého i Nového zákona: podle posledního vydání Kralického z roku 1613. Ilustroval Markéta PRACHATICKÁ. Praha: Fortuna Libri, c2011. Fortuna spirit. ISBN 978-80-7321-571-2. *Starý zákon, 5. kniha Mojžíšova - Deuteronomium, kapitola 11, verš 21*

¹² Sám Malick se ve volném čase věnuje *Birdwatchingu*.

2.1. Formování

Terrence Frederick Malick se narodil 30. listopadu 1943 v Oklahomě ve státě Texas, jako nejstarší syn Irene a Emila Malickových. Oba rodiče se poznali ještě za studií na vysoké škole. Emil Malick byl povoláním ropný geolog s velice slibnou kariérou, kterou zakončil jako ředitel dceřiné společnosti, pro níž celý život pracoval. Vedle profesí technických úspěchů byl i velkým milovníkem hudby. Sám hrál na několik hudebních nástrojů, vedl kostelní sbor a hrál na kostelní varhany. Hlubokou lásku pro hudbu předával všem svým synům, a ačkoliv sám Terrence Malick na nic nehraje, silný vztah k hudbě je alespoň skrze jeho filmy naprosto evidentní. Vesmírný závod mezi USA a USSR přivedl Emila do NASA, kde pracoval na vylepšení hlavních motorů nosných raket programu Apollo¹³. Zájem o vesmír silně ovlivnil mladého Terrence, který následně vypracoval pojednání o planetách¹⁴ ve sluneční soustavě. O Malickově matce Irene víme jen velice málo. Pracovala jako úřednice ve státní rezervaci Woolaroc. Oproti otci, který mladému Terryemu ukazoval svět po stránce fyzikální a chemické, byla Irene senzitivní¹⁵ člověk a mladému Terryemu předávala spíše duchovní rozměr, který je z jeho tvorby velice patrný.

Mladý Terrence se nakonec místo vědecké dráhy rozhodl pro studium filosofie na Harvardské univerzitě. Otec, jenž dráhu svého syna viděl na MIT¹⁶, toto rozhodnutí nesl velice těžce a synovi odmítl na studium přispívat. Terrence si tak na kolej musel vydělat sám a díky tomu zažil celé léto jak z románu *On The Road*¹⁷. Zkušenost s dlouhými hodinami v otevřených prostorách prerie měla na Malicka hluboký vliv, který se následně otiskl do snímků *Badlands (Zapadákov)*¹⁸ a *Days of Heaven*. Na univerzitě Harvardu byl Malick všeobecně přijímaný jako velice nadějný žák, dalo by se takřka říci, že se jednalo o vycházející hvězdu filosofie. Zároveň ho spolužák Jacob Brackman popisuje jako velice tichého a všeobecně skromného člověka.

*Znal jsem spolužáky, kteří na Harvard přišli ve svých osmnácti letech a považovali se za „umělce“. Mnozí si mysleli, že z nich budou velcí umělci a autoři jako Joyce nebo Proust. Terry takový vůbec nebyl, byl to pokorný student. Během prvních let vysokoškolských studií, kdy zkoušel žurnalismus a práci v akademické sféře, vůbec nebyl tak arogantní, aby si myslel, že bude umělcem. Po vzniku *Badlands* ho tak lidé začali nazývat, a pravděpodobně až tehdy si uvědomil, že by se jím skutečně mohl stát. (Jacob Brackman)*¹⁹

¹³ Konkrétně rakety *Saturn 5*

¹⁴ Pojednání čítalo neuvěřitelných 43 stran, čímž ohromil nejen své spolužáky, ale i učitele své evangelické základní školy v Austinu.

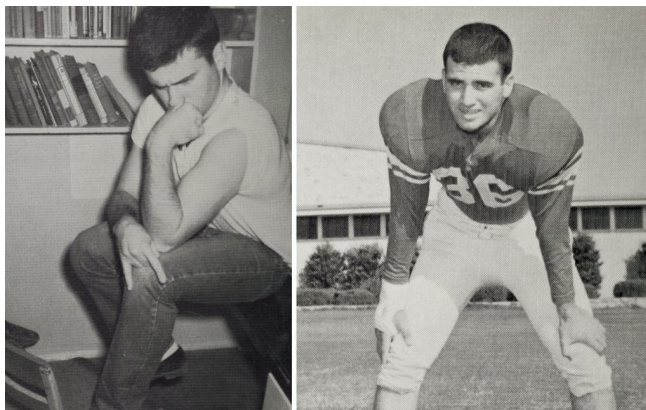
¹⁵ Vedou se spekulace na základě silně osobního filmu *The Tree of Life*

¹⁶ Massachusettský technologický institut je soukromá koedukovaná výzkumná univerzita ve městě Cambridge amerického státu Massachusetts.

¹⁷ KEROUAC, Jack. *On the road*. [London]: Penguin Books, 2011. Penguin essentials. ISBN 978-0-241-95153-8.

¹⁸ *Zapadákov [Badlands] [film]*. Režie MALICK, Terrence. USA, 1973.

¹⁹ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 22



obr. 2 Terrence Malick v době studia na Harvardské univerzitě²⁰

Nelze říct, že by si Malick na Harvardské univerzitě utvořil výhradní zájem o film. Jeho cesta k filmovému pojetí světa bude ještě velice dlouhá. V dobách Harvardských studií byl spíše zainteresovaný do literatury a film chápal jako možnost rozšířit si vzdělání studiem scénářů. Velice se zajímal o divadlo, dokonce hrál postavu Malvolia z *Večera tří králů*²¹ ve školním představení.

Jestliže ale vzniká nějaký zájem o film, je podmíněn třemi lidmi: Spolužákem **Jacobem Brackmanem**, se kterým následně natáčí jako spoluproducent debut *Badlands* a jako režisér druhého štábu *Days of Heaven*; **Stanley Cavellem**²², profesorem filosofie, se kterým společně s Jacobem Brackmanem chodili na dlouhé debaty ohledně filmů a jejich významů; a **Williamem Alfredem**²³, spoluscénáristou divadelních her, na jehož přednáškách se vedle rozborů dramát analyzovaly i filmy. Malick a Brackman například vzpomínají na rozbor šachové partie z filmu *L'Année dernière à Marienbad* (*Loni v Marienbadu*)²⁴.

Pro utvoření představy, v jaké době Malick studoval, je potřeba věci zasadit do historických souvislostí. Malick nastupuje na Harvard v roce 1961 a úspěšně školu dokončuje v roce 1965. Dobu popisuje Jacob Brackman jako dozrívající *Beatnickou generaci*²⁵, kdy bylo cítit blížící se změny a rebelství Jamese Deana²⁶. Světem hýbala nová hudba v čele s The Rolling Stones, The Beatles a rozjíždějící se vlna *Hippeace*²⁷. Panoval vesmírný závod o měsíc, prezidentem byl J.F. Kennedy, Amerika zažívala rasovou obrodu M. L. Kinga a válečný vstup USA do

²⁰ The Not-So-Secret Life of Terrence Malick: The world's most private director turns his lens on the place where he's always been most public: Austin. Texas Monthly [online]. USA, 2017, Duben 2017 [cit. 2021-8-6]. Dostupné z: <https://www.texasmonthly.com/arts-entertainment/the-not-so-secret-life-of-terrence-malick/>

²¹ SHAKESPEARE, William. Večer tříkrálový, nebo, Cokoli chcete. Přeložil Erik Adolf SAUDEK. [Praha]: Československý spisovatel, 2018. ISBN 978-80-7459-154-9.

²² Autor pojednání o ontologii filmu. STANLEY, Cavell. The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film, Enlarged Edition. [USA]: Harvard University Press, 1979. ISBN 9780674961968

²³ Americký dramatik, básník a profesor anglické literatury na Harvardově univerzitě.

²⁴ Loni v Marienbadu [L'Année dernière à Marienbad] [film]. Režie RESNAIS, Alan. USA, 1961.

²⁵ Bylo hnutí mladých lidí v 50. a počátku 60. let, kteří odmítali konvenční společnost, oceňovali svobodné sebevyjádření a upřednostňovali moderní jazz. Mezi hlavními autory spojené s hnutím byli Jack Kerouac, Allen Ginsberg a William S. Burroughs. Timothy Leary, americký psycholog a představitel kontrakultury, charakterizoval beat generaci následovně: "cool jazz, hip bohémové, přitahování buddhismem, neinklinují k technice."

²⁶ BĚBAROVÁ, Jana. REBEL BEZ PŘÍČINY / NA VÝCHOD OD RÁJE / GIGANT. CINEPUR. Praha, 2013, 2013(90).

²⁷ Neorganizované hnutí, vycházející z generace beatníků (šedesátá léta). Samo slovo hippie je zdvojnásobením výrazu hipster, který beatníci často užívali k popisu nonkonformních hrdinů svých děl.

Vietnamu. Po absolutoriu na Harvardu Malick odjíždí na stáž a následně dostává šanci na postgraduální studia na univerzitě v Oxfordu, kde se plně věnuje svému tématu zkoumání koncepce horizontu v Heideggerovi, Kierkegaardovi a Wittgensteinovi. Po neshodách se svým vedoucím práce²⁸ Malick svoje studium ukončuje po necelém roce.

Malick opouští akademický svět studenta a záhy přijímá místo přednášejícího na MIT. Nejdříve jako zástup za profesora na nemocenské, která se protáhne, a Malick tak zůstává jako interní pracovník MIT oboru filosofie se zaměřením na Heideggera. Volnočasově se věnuje publikaci odborných článků a pracuje jako externí pracovník pro časopisy Newsweek, Life a The New Yorker.

Zde se opět shledává se svým spolužákem Jacobem Brackmanem a spolu píšou úspěšný článek o okolnostech vraždy M. L. Kinga. Se stejnou vervou se pouští i do sepsání obsáhlého článku popisující okolnosti vraždy "Che" Guevary. Navzdory píli a velikého množství energie se článek nedaří dokončit a Malick tak zažívá první hořké zklamání. Postupem času si sám Malick uvědomuje, že akademický život není život pro něj. Ačkoliv měl v dané sféře slibnou kariéru, čistě akademická práce ho nenaplňovala. Tuto dobu velice dobře vystihuje vzpomínka Jacoba Brackmana, kterému se Malick svěřil se stále větší touhou vytvářet filmové příběhy.

Ve filmu vše připravíte. Okolo vás je spousta lidí, kteří dělají svojí práci a pomohou vám dát věci do pohybu. Pak už se jen každý den plavíte po proudu. Všechno se rozprostírá před vámi, zatímco spisovatelé musí čelit prázdnému papíru. (Jacob Brackman)²⁹

²⁸ Gilbert Ryle, britský filosof. Proslul svojí kritikou v knize Koncepce mysli.

²⁹ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 4



obr.3 George Stevenson Jr. vítá nové členy prvního ročníku AFI³⁰

V roce 1969 vyhlásil Americký filmový institut (AFI) soutěž o místa na nově založeném Centru pro pokročilá filmová studia. Tehdy šestadvacetiletý Malick se přihlásil a po boku Paula Schradera a následně i Davida Lynche studoval první ročník. Byl to právě Brackman, který mu AFI poradil. Dělal totiž v té době asistenta jednomu z jejich zakladatelů, Georgovi Stevensovi Jr. AFI nevzniklo jako konkurence zaběhnutým filmovým programům na jiných univerzitách. Byla to škola pro ty, kteří za sebou již nějaké vysokoškolské vzdělání měli. Výuka zde neprobíhala běžným přednáškovým systémem, ale jako masterclass s aktivními tvůrci. Uchazeči tak nebyli lidé, co by se chtěli zdokonalit v technologii snímání, ale spíše se zde kladl důraz na pěstování obecného rozhledu a formování vlastního filmového jazyka. Už během studií se projevil Malickův mimořádný literární talent a cit pro jazyk. Shodou okolností se naplno rozezněl, když Malick zpracovával svou školní práci. Kvůli jejímu vyhotovení jel na schůzku s Mikem Medavoyem³¹. Ten hledal někoho, kdo by mohl upravit scénář k připravovanému filmu Monte Hellmanovi. Malick nabízí skutečně originální řešení a začíná se profilovat jako tzv. *script doctor*³². Pro velká studia ještě jako student upravuje několik scénářů a sám píše *Deadhead Miles*³³ a *Pocket Money (Kapesné)*³⁴. Jeho talentu si za nedlouho všimá režisér Irvin Kershner, se kterým Malick přepisuje scénář filmu *Dirty Harry (Drsný Harry)*³⁵. Objíždějí spolu USA a hledají dobrý balanc antihrdiny, se kterým by divák mohl sympatizovat, i když se jedná o vraha. Problém nastává při hledání obsazení pro film. Nejdříve se Warner Bros. snaží obsadit do hlavní role Marlona Branda, následně i Stevena Mc. Queena. Role se ale nakonec chopí po velkém úspěchu s *Easy Rider (Bezstarostná jízda)*³⁶ Clint Eastwood, který si prosazuje původní verzi scénáře a Malick i Kershner projekt opouštějí.

³⁰ KING, Susan. At 50, the AFI Conservatory keeps its focus on developing great filmmakers: It was an impressive first class, to say the least. Los Angeles Times [online]. USA, 2017, 18.9. 2019 [cit. 2021-8-6]. Dostupné z: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2019-09-18/at-50-afi-conservatory-developing-great-filmmakers>

³¹ Americký filmový producent a manažer, stejně jako spoluzakladatel společnosti Orion Pictures, bývalý předseda TriStar Pictures, bývalý vedoucí výroby United Artists a současný předseda a CEO společnosti Phoenix Pictures. V letech mezi Malickovým debutem až po Tenkou červenou linií se stává Malickovým agentem.

³² Scénárista, obvykle najatý studiem, který rozpracovává již napsaný scénář do dalších verzí.

³³ *Deadhead Miles* [film]. Režie ZIMMERMAN, Vernon. USA, 1972.

³⁴ *Kapesné [Pocket Money]* [film]. Režie ROSENBERG, Stuart. USA, 1972.

³⁵ *Drsný Harry [Dirty Harry]* [film]. Režie SIEGEL, Don. USA, 1971.

³⁶ *Bezstarostná jízda [Easy Rider]* [film]. Režie HOPPER, Dennis. USA, 1969.



obr.4 Terrence Malick (druhá osoba vpravo) při natáčení *Lanton Mills*³⁷

*Ale to je prostě studiový systém – všechno řídí. Neměl jsem tu moc na to říct ne. (Irvin Kershner)*³⁸

V Malickovi díky zkušenostem s prací ve velkém studiovém systému čím dál tím více zraje touha po svobodě a nezávislosti - podobné, jakou měla kinematografie evropská, ke které sám Malick vzhlížel. Miloval francouzskou novou vlnu³⁹ a italský neorealismus⁴⁰. Sám si byl velmi dobře vědom, že se mu tohoto typu svobody ve studiovém systému nedostane. Po dokončení AFI se snímkem *Lanton Mills*⁴¹ plánuje svůj debutový snímek *Badlands* v nezávislé produkci Edwarda Pressmana a Paula Williamse.

*Když děláte film pro studio, je to velmi odlišná zkušenost, a nepříliš zajímavá, protože vám do práce zasahuje příliš mnoho lidí. Každý najednou ví, jak udělat film! Každý! A to Terry nechtěl. Terry věděl hodně o našich zkušenosti při výrobě *Bonnie and Clyde*. A byl velmi chytrý – věděl, jako víme dnes, že s málo penězi a velmi jednoduchým příběhem můžeme natočit velmi dobrý film. A to se stalo. Terry mohl vytvořit *Badlands* takovým způsobem, jakým chtěl. (Artur Penn)*⁴²

³⁷ Complete Angler. Warner Bros. Archive [online]. USA, 2019, 1973 [cit. 2021-8-6]. Dostupné z: <https://www.listal.com/viewimage/6540062>

³⁸ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 18

³⁹ Francouzky (*La Nouvelle Vague*) byl termín, kterým kritici označovali skupinu formálně progresivních francouzských filmových režisérů, tvořících v pozdních 50. a v 60. letech minulého století. Byli ovlivněni italským neorealismem, klasickým hollywoodským filmem, stejně jako francouzským poetickým realismem.

⁴⁰ Národní filmové hnutí, charakteristické tím, že příběhy těchto filmů se odehrávaly mezi chudobou a dělnickou třídou, natáčelo se v opravdových lokacích a často se používalo neprofesionálních herců. Filmová díla italského neorealismu se často vypořádávala s obtížnými ekonomickými a sociálními podmínkami poválečné Itálie a reflektovala změny v italské mentalitě a podmínkách každodenního života.

⁴¹ *Lanton Mills* [film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1969.

⁴² HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 22

2.2. Badlands (Zapadákov)



obr.5 Terrence Malick za kamerou při natáčení debutu⁴³

Znal jsem ten příběh, věděl jsem, jak je Terry inteligentní a citlivý, ale nevěděl jsem, jestli to dokáže dostat do filmu. To víte, napoprvé to není jednoduché. Ale on to zvládl, a opravdu dobře. (Artur Penn)⁴⁴

Rok: 1973

Kameraman: Brian Probyn, Tak Fujimoto, Stevan Lerner

Kamera: Mitchell BNCR
Éclair Cameflex CM3

Vedoucí výpravy: Jack Fisk
Rozpočet: 350 000 dolarů

Dříve, než se pustím do rozboru debutového díla, je potřeba zasadit film do věcných souvislostí doby, ve které vznikl. Jedná se o debutový snímek Terrence Malicka, který se řadí do období tzv. *Nového Hollywoodu*⁴⁵ - době, kdy se ve většině národních kinematografiích dostává ke slovu mladá generace filmařů. Mezi jejich společné znaky patří, že se vymezují ke staré generaci tzv. *Papa's Cinema* a zkouší

⁴³ Complete Angler. Warner Bros. Archive [online]. USA, 2019, 1973 [cit. 2021-8-6]. Dostupné z: <https://www.listal.com/viewimage/6540062>

⁴⁴ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 74

⁴⁵ Označuje období americké kinematografie, zhruba mezi pozdními 60. lety (*Bonnie a Clyde*) a ranými 80. lety (*Nebeská brána*), kdy se zde etablovala prominentní nová generace mladých filmařů. Tito tvůrci Nového Hollywoodu změnili nejen typ natáčených filmů, ale také jejich produkci a marketing, obecně tedy způsob, jakým studia přistupovala k výrobě a uvádění hraných filmů.

nové přístupy ke způsobu natáčení filmů. Nejde o formální věc, tvůrci hledali nová témata, nové hrdiny a zaměřovali se na běžný život. Sám Terrence Malick pro scénář tohoto filmu čerpal z reálných událostí, tzv. případu Charles Raymond *Starkweather trial*⁴⁶ (Soudní proces). Devatenáctiletý Starkweather mezi léty 1957 a 1958 zavraždil společně se svojí čtrnáctiletou přítelkyní deset lidí během útěku ze společnosti. Případ tehdy ve veřejnosti vzbudil velký rozruch. Terrence Malicka na něm zajímala stejná věc, jako tehdy při psaní scénáře k *Dirty Harry*. Možnost sledovat antihrdinu, který vraždí, a přitom je s ním divák jistým způsobem schopen soucítit. Pro svojí nápadnou podobnost se snímkem *Bonnie and Clyde* z roku 1967 byl *Badlands* častokrát posuzován skrz kritéria, která jsou ale naprosto odlišná pro oba filmy. Zatímco *Bonnie a Clyde* se odehrává během finanční krize, období velkého burzovního krachu, *Badlands* je naopak zasazený do Texasu padesátých let, datací blízko úmrtí Jamese Deana. Dokonce se na Jamese Deana několikrát během filmu odkazuje, vždy ve spojení s hlavní postavou Kitem (Martin Sheen). V *Bonnie a Clyde* je motivací postav finanční tíseň, v *Badlands* se jedná o něco jiného. Postavy, zejména pak Kit, jsou frustrované běžným způsobem života, běžným hodnotovým žebříčkem a jako svoje východisko nalézají útěk do divoké přírody, kde se člověk neposuzuje povrchními aspekty. Citová otupělost⁴⁷ a zločinnost těchto dětí je tu ukazována jako důsledek naprostého nepochopení rodičů, kteří nedokáží překročit hranice svého světa a naslouchat svým ratolestem. Najdeme zde několik modelových scén, kdy postavy opravdu žijí v divočině, staví si obydlí na stromě, nebo se jen tak nechají kochat mraky poletujícími na obloze a divokou texaskou přírodou.

Projekt bylo velice těžké financovat, realizovat a následně i distribuovat. Terrence Malick věděl, že chce mít režijní svobodu. Zkoušel nový přístup, kdy nedával hercům číst scénář. Během natáčení vyžadoval absolutní flexibilitu – i když měl stanovený přesný harmonogram a přesný technický scénář, chtěl pracovat živelně a hledal autentičtější uchopení látky. Nebránil se náhodám a nechtěl příběh jen rigidně sledovat. Častokrát se stávalo, že změnil natáčecí plán přes noc, když scénář přepisoval. Film se natáčel čtyři měsíce v malém městě La Junta⁴⁸ a v okolí, s minimálním štábem a technikou. Následná postprodukce trvala patnáct měsíců. Tvrdá ruka studia by nikdy nedovolila přistoupit na takto riskantní projekt. Malick díky tomuto kroku sice získal nezávislost nad producentem, ale tento fakt měl i stinnou stránku. Natáčení například pozbylo jistý rozměr komfortu. Třeba i to, že se sám Malick vzdal honoráře⁴⁹.

Financování bylo i tak velice obtížné a muselo hledat vícero zdrojů. Výrazně pomohl vklad zastavené rodinné firmy matky producenta Edvarda Pressmana v kombinaci se systémem *Negative pick-up deal*⁵⁰. Artur Penn například přislíbil svoje jméno jako koproducent filmu, aniž by jím byl, aby pomohl navnadit i ostatní

⁴⁶ Lincoln Libraries. New Central Library [online]. [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: <https://lincolnlibraries.org/reference-services/starkweather/>

⁴⁷ Založené na nudě a bezcílnosti. Rebelství bez příčiny. Pokřivený vztah s rodinou, je ve světle příčiny jednání postav.

⁴⁸ Samosprávná obec, která je krajským městem a nejlidnatější obcí v okrese Otero v Coloradu ve Spojených státech. La Junta se nachází na řece Arkansas v jihovýchodním Coloradu 68 mil východně od Puebla.

⁴⁹ Kvůli nedostatku financí si sám Malick musel zahrát mluvenou komparzní roli. Tento záběr se stal na dlouhou dobu jedinou známou podobou Terrence Malicka.

⁵⁰ smlouva uzavřená nezávislým producentem a konglomerátem filmového studia, ve kterém studio souhlasí s nákupem filmu od producenta k danému datu a za pevnou částku. Studio nemá zasahovat do natáčení. Má jenom možnost přestřihávat film

investory. Nutno poznamenat, že většina filmového štábu, včetně už tehdy proslulého Martina Sheena, přistoupili na minimální nebo žádný honorář. Ze vzpomínek z natáčení se všichni shodují, že se tak rozhodli sami. I v těchto těžkých podmínkách se sami chtěli podílet na vzniku filmu. Očaroval je prý scénář a Malickův úžasný přístup, coby člověka schopného motivovat lidi kolem sebe.



Obr.6 Terrence Malick a Martin Sheen při natáčení Malickovi komparzní scény⁵¹

Každý musí spolupracovat, což se taky u Badlands stalo. Všichni spolupracovali. (Stevan Lerner)⁵²

Malickova posedlost okamžikem nebyla pouhým rozmarem, nebo náznakem nerozhodnosti. Naopak, Malick přesně věděl, co chce a co je předmětem jeho filmu. Základem příběhu byl reálný osud dvou lidí, a proto chtěl, aby se herci postavami stali. Ne modelově, ale aby jednali co nejvíc přirozeně. Proto například nedával čist hercům scénář a neustále jej upravoval. Sledoval tím možnosti herců reagovat přímo na situaci, bez přehnaného zkoušení. Cílem bylo získat co možná nejvíce přirozený projev.

Jednou mi Terry pistoli ukázal a řekl: " Víš, Martine, ta pistole je jako kouzelná hůlka. Někdo ti dělá problémy... Bum! Je odstraněn. Problém vyřešen. Představ si, že je to kouzelná hůlka." (Martin Sheen)⁵³

Častokrát se jich ptal: "Udělal by Kit tohle? Řekla by Holly toto?". Základem pro vyprávění tohoto filmu bylo prožít s hrdiny jejich obrodu a snahu žít po svém, přičemž je naše hlavní východisko postava Holly a její výpověď. Díky perspektivě Holly chápeme, jak nevyzrálí lidé to byli, a snad jako diváci i pochopíme jejich jednání a nešťastně řešené problémy. Stejný přístup měl Malick i k vyobrazení

⁵¹ Complete Angler. Warner Bros. Archive [online]. USA, 2019, 1973 [cit. 2021-8-6]. Dostupné z: <https://www.listal.com/viewimage/6540062>

⁵² HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 60

⁵³ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 49

příběhu formálně skrze kameru. Cílo se zde na co největší světelnou i pohybovou autenticitu. Překombinované kameře se záměrně vyhýbal.

V takto extrémních podmínkách vznikají stresové situace a rozepře. Ani *Badlands* nebyly výjimkou. Malick na svém natáčení vystřídal hned tři kameramany, dva zvukaře a několik pomocných režisérů. První z kameramanů, Brian Probyn⁵⁴, byl už zkušeným kameramanem, zvyklý na studiový systém natáčení. Nevyhovoval mu systém - nesystém Terrence Malicka, kde není každodenním cílem natočit určité množství materiálu, nýbrž najít nečekané a neopakovatelné okamžiky, posilující esenci daného filmu. Malick byl schopen zastavit celou produkci, protože si zrovna všiml přírodního jevu, bouřky, světla na hladině, nebo jen krásného měsíce. Častokrát se spolu proto hádali - Probyn na protest dával klapku vzhůru nohama v přesvědčení, že záběry nebudou vázat; odmítal také natáčet lehce nebezpečné záběry automobilových honiček⁵⁵. Svár mezi tvůrci se prohluboval, až nakonec Brian Probyn opustil natáčení a na jeho místo nastoupil nováček Tak Fujimoto⁵⁶. K filmu ho přivedl Haskell Wexler⁵⁷, kterému na minulých projektech dělal asistenta kamery. Fujimoto natočil většinu materiálu, ale nebyl připravený na takto časově náročný projekt. Přibližně měsíc před dokončením odchází na jiný, předem nasmlouvaný závazek. Posledním kameramanem, který film dokončil, se tak stal bývalý Malickův profesor z AFI, Stevan Lerner⁵⁸. Na natáčení si dokonce přinesl svojí vlastní kameru *Eclair Cameflex*, rozloženou v papírovém sáčku. Malick a Lerner si spolu rozuměli už jenom proto, že Lerner byl z univerzity Yale. Byl tak vyrovnaným partnerem do diskuse ohledně filmu. Kredit za kameru by mohl mít i sám Terrence Malick, jenž je autorem⁵⁹ mnoha obrazů - všech, kde se Probynovi nechtělo dělat lehce kaskadérské kousky, anebo když byl Malick zrovna inspirován přírodním fenoménem. Častokrát to bylo při cestách na hotel po natáčení. Památná je scéna, kdy Kit stojí při měsíci s puškou okolo ramen a hledí do dále - ta vznikla na parkovišti vedle hotelu ubytované produkce.

Z toho, co bylo zatím řečeno, se může Malick jevit jako impresionistický režisér stavící vzdušné zámky. Opak je pravdou. Malick měl přesný technický scénář, měl několik variant přímé řeči postav. Problémem velkých příprav bývá, když člověk zapomene, jak reálný život probíhá. Život je neustálá změna, nepřetržitě nám nabízí nové možnosti řešení, nové variace. Člověk a zejména

⁵⁴ Internet Movie Database. Internet Movie Database (IMDb) [online]. 20.3.2017 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: https://www.imdb.com/name/nm0698266/?ref_=nv_sr_srsrg_0

⁵⁵ Malick si záběry z veliké části natáčel sám, dokonce si dělal sám i kaskadérského řidiče. Záběr z perspektivy policejního auta se dělal z auta bez přední masky, kam si Malick sedl a v plné rychlosti natáčel.

⁵⁶ Tak Fujimoto. Internet Movie Database (IMDb) [online]. 3.6.2011 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: https://www.imdb.com/name/nm0005714/?ref_=nv_sr_srsrg_0

⁵⁷ Haskell Wexler. Internet Movie Database (IMDb) [online]. 2.11.2021 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: https://www.imdb.com/name/nm0005549/?ref_=nv_sr_srsrg_0

⁵⁸ Stevan Lerner. Internet Movie Database (IMDb) [online]. 2.2.2005 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: https://www.imdb.com/name/nm0488377/?ref_=nv_sr_srsrg_0

⁵⁹ Terry si toho hodně točil sám. Ne dialogové scény ale hlavně ty přírodní. Spousta toho vzniklo na cestě zpět na hotel nebo na cestě na plac. Když viděl pěkný východ nebo západ slunce byl schopný popadnout kameru, vyskočit z auta a zařvat na mě: "Martine jdi tam a udělej tam něco!" Tak já šel a udělal jsem něco... a ty záběry jsou ve filmu. (Martin Sheen) Dostupné na: HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 51

tvůrčí osobnost nesmí zůstat rigidní a je jen na něm, jak situaci využije. Malick jako velký milovník přírody chtěl všechny tyto její dary využít.

I přes problémy během produkce se Malickovi a jeho týmu podařilo vytvořit obrazově vyrovnané dílo, na kterém změny probíhající ve štábu nejsou poznat. Zároveň se podařilo položit základy jeho vyprávěcích postupů. Malick se naplno projevil jako pozorovatel přírody, kterou nevyužívá pouze jako kulisy. Tyto záběry na přírodu plní zejména funkci meditační. Skrz tyto záběry je schopen přenést emoce, které by herec nepředal, nebo je předal navázané na svou filmovou postavu. Záběr na přírodu dokáže Malick využít tak, že jeho emoce rezonují s divákem. Už jen expozice příběhu, kdy vidíme, jak Holly hladí svého psa, zatímco Kit nutí svého spolupracovníka Cato, aby snědl za dolar mršinu psa, co zrovna našel u popelnic. Nebo když otec (Warren Oates) zabije a následně vyhodí zmíněného psa Holly do řeky, jako její trest za neposlušnost. Následně vidíme jeho mrtvé tělo, jak v domě Holly hoří, a jakoby očistným rituálem vše pálí směrem k novému začátku v korunách stromů. Tím vším se podprahově přenáší velice silné emoční účinky směrem na diváka a není potřeba tak volit nějaký okázalý formální postup kamery. Naopak, kamera v *Badlands* je velice střídmá, až akademická. Troufám si tvrdit, že je to jednak tím, že se v takto nízkém rozpočtu nenašly prostředky⁶⁰ pro viditelnější stylizaci; jednak je to samotné rozhodnutí tvůrců, pro které bylo daleko důležitější působit autenticky a nerušit výraznou stylizací. Proto je také většina filmu nesvícená⁶¹.

Za zmínku stojí jednoznačná barevná a tonální stylizace filmu⁶². Malick s kameramanem Probynem volili satureované odstíny s tím, že chtěli jasně vymezit různé tematické části příběhu - Hollyin starý, poklidný život s otcem a novou etapu s Kitem, plnou neustálého utíkání a nebezpečí. Expozici a seznámení milenců přímo dominuje zelená barva a zalesněné pozadí. Po vraždě otce a metaforického spálení Hollyina dosavadního života pozorujeme v obraze čím dál méně zelené. V krátkých epizodách z lesa, kde žijí jako pralidi, jsou vyhnáni, jako by je příroda po porušení řádu vyvrhla. V momentu, kdy Holly a Kit utečou do pusté prárie, zelená barva z obrazu zmizí úplně. Podprahově vnímáme tuto nepřítomnost jako absenci něčeho přirozeného a dobře známého, čímž vytváříme napětí. Postava Holly za celý film střídá hned několik kostýmů, přičemž volánové zelené šaty, které jako by patří do jejího starého světa, následně vystřídá za džínovou bundu Kita. Ten svůj kostým, a tedy i vnitřní svět oproti Holly nikdy nezmění.

⁶⁰ Měli *Nine Light*, jednoduché kamery. Pro případ synchronizace zvuku s kamerou používali těžkou Mittchel. Skoro celý film bez pohybů. Pro pohyb používali často neprofesionální zařízení, jako třeba nákladní vůz s pantografem.

⁶¹ Až na scény, kdy bylo potřeba doplnit světlo kvůli strmosti kopie. Zde je svícení lehce viditelné, ale stále hodně civilní realistické.

⁶² Viz obrazová příloha 1, zdroj obr.:

Zapadákov [Badlands] [film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1973.

Obrazová příloha 1
Barevný vývoj v *Badlands*



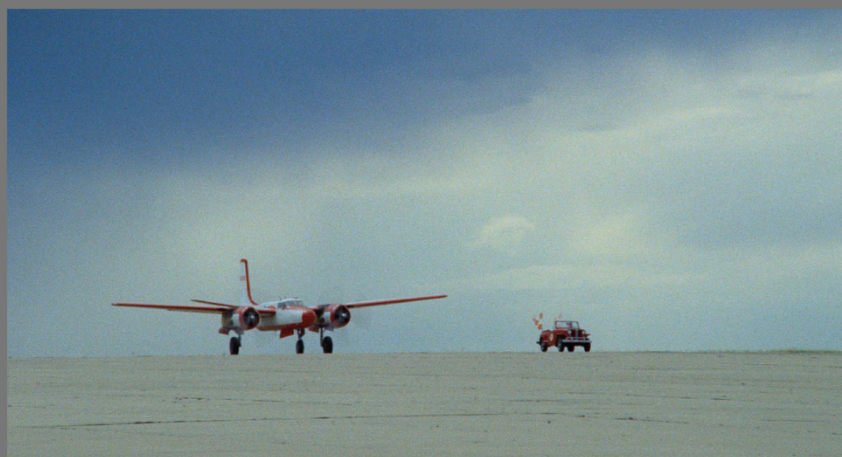
a



b



c



d

Barevný příběh Holly, jako hlavní postavy a vypravěče filmu, se tak dá pojmout od přírodní zelené, přes spalující oranžové plameny změny k velikým plochám modré oblohy a pusté země. Takovýto přístup nebyl nahodilý, tvůrci záměrně přexponovali materiál, aby obraz pak mohli *pull procesem*⁶³ v laboratoři ještě zvýšit na kontrastu a tím i zvednout saturaci celého obrazu. Snímek tím získal pohlednicový vzhled⁶⁴.



obr.7 vysoce saturovaný obraz filmu *Badlands*⁶⁵

Přes evidentní stylizaci filmu zůstává *Badlands* oproti dnešním Malickovým filmům pevně nohama na zemi. Už zde je sice cítit Malickův specifický jazyk, ale odráží se spíše na postupu práce a vedení herců. Vizuální složka zůstává velice umírněná. Je poznat, že si Malick teprve osahává filmové řemeslo a na utváření svého formálního jazyka se tolik nesoustředí. Přes všechny neshody, které panovaly na place a pro které se dvakrát změnil hlavní kameraman, je *Badlands* vyrovnaným dílem s vysokým citem pro estetiku, snahou o zachycení autentické atmosféry a přirozené krásy. Otázkou zůstává, zda-li by se Malickův formální jazyk vyprávění projevil dříve, kdyby dosáhl té správné souhry s kameramanem už na debutu. Mějme však na paměti, že se jedná právě o Malickův debutový snímek. I jeho tvorba musela projít vývojem. Na *Badlands* je patrné, že má velký cit pro postavení kamery a pro komponování záběrů; nepřemýšlí však tolik nad pohybem nebo volbou objektivu, což se stalo jeho hlavním poznávacím znakem současných filmů.

Ačkoliv se *Badlands* těšil přijetí u kritiky, studio naplánovalo jen distribuce na malých městech, vedle *blockbuster* filmů, čímž film de facto potopila. Pořádného uvedení se filmu dostává až o pár let později díky nezávislé distribuci. Dnes se snímek řadí mezi jeden z nejzásadnějších filmů období Nového Hollywoodu. Ačkoliv je obecně dobře přijímaný, jeho největším úspěchem byla možnost Malicka setkat se se svými dlouhodobými spolupracovníky v čele s vedoucím výpravy Jackem Fiskem a střihačem Billy Weberem.

⁶³ Push / Pull Processing. Kodak Motion Picture Film [online]. Říjen 1982 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: <https://www.kodak.com/en/motion/page/push-pull-processing>

⁶⁴ viz obrázek 7

⁶⁵ Zapadákovi [Badlands] [film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1973.

2.3. Days of Heaven (Nebeské dny)



Obr.8 Terrence Malick při natáčení Days of Heaven⁶⁶

Terry chtěl, aby herci improvizovali, ale pak si uvědomil, že to prostě nebude fungovat. Bylo to prkenné, nemělo to život. Byli jsme až v Kanadě, se všemi těmi herci a komparzisty, a museli jsme vymyslet jinou cestu. Terry řekl: „Když ne Dostojevskij, tak tedy Tolstoj.“ Stručněji to říct nelze. Myslel tím – když se nemůžeme ponořit do postav a nechat herce improvizovat, musíme naplno využít přírodu, nebe a obilí. (Jacob Brackman)⁶⁷

Rok: 1978

Kameraman: Néstor Almendros, Haskell Wexler⁶⁸

Kamera: Panavision Panaflex Gold

Objektivy: Panavision C series⁶⁹

Vedoucí výpravy: Jack Fisk

Rozpočet: 3 miliony dolarů

Už v prvním filmu se objevilo hlavní téma Malickovy tvorby, a sice vztah člověka s přírodou. Člověk ji ztrácí, opětovně nachází a dostává se tak hluboko do

⁶⁶ SHOOTING DAYS OF HEAVEN WITH TERENCE MALICK. A-bittersweet-life [online]. USA, 2014, 2014 [cit. 2021-8-6]. Dostupné z: <https://a-bittersweet-life.tumblr.com/post/64025043072/shooting-days-of-heaven-with-terrence-malick>

⁶⁷ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 100

⁶⁸ V titulcích uvedený jako pozice doplňující kamera (Additional Cinematography)

⁶⁹ Nezaměnit za anamorfické C series objektivy. Jednalo se o scérické C series

svého nitra a duchovního světa. Většina kultur vnímá přírodu jako bránu do duchovního světa blíž k Bohu; nejinak ji ve svých filmech pojímá i Malick. Postavy z Malickových filmů tak hledají svou přirozenost, častokrát utíkají ze světa strojů, kde je příroda v moci člověka⁷⁰, do světa divoké přírody, kde člověk ztrácí pojem o čase. Člověk zde nachází svou přirozenost a svůj spirituální rozměr. Toto téma v různých variacích můžeme nacházet ve všech Malickových filmech od debutu až k současnému *Hidden Life*⁷¹.

Dalo by se říct, že *Days of Heaven* jsou pro Malicka zásadním filmem v jeho kariéře. Po druhém uvedení *Badlands*, které filmu přineslo kýženou slávu, si Malicka samo vyhledalo producentské duo Harold a Bert Schneider, které si film zamilovali, a společně se domluvili na produkování nového filmu. Malick tak hned zkraje získává osvědčené producenty, kteří znají a oceňují jeho tvůrčí proces, a dávají mu potřebnou svobodu. Přestože financování filmu nebylo jednoduché, Schneiderům se podařilo vytvořit *pick up deal* se studiem *Paramount Pictures* a rozpočet filmu se ustálil na třech milionech amerických dolarů. Pro takto velké studio se nejednalo o nijak vysokou částku, navíc ve stejnou dobu produkce *Days of Heaven* studio produkovalo i jiný film, který byl vysokorozpočtový. Producenti z *Paramount* se tak soustředili na tento film a o *Days of Heaven* se skoro nestarali. Například denní práce viděli až padesát dní po natáčení. Vedle svobody na samotném natáčení má Malick volnou ruku i ve volbě svých spolupracovníků. K zavedeným jménům vedoucího výpravy Jacka Fiska a střihače Billyho Webera tak Malick povolává i svého spolužáka z Harvardu Jacoba Brackmana do pozice exekutivního producenta a režiséra druhého štábu. Jelikož jsou dlouholetý partneři od harvardských studií přes společnou dráhu novinářů až po Malickův nástup na AFI, má Malick v Brackmanovi ohromnou důvěru. Proto mu svěřuje vedení druhého štábu a vedle toho spolu konzultují a přepisují scénář.

Z konvence filmového natáčení, zejména pak toho studiového, tkví úloha druhého štábu v natáčení různých atmosférických záběrů, nebo záběrů, které by hlavní štáb mohli zdržet od náročných hereckých scén. V případě Malickova systému natáčení však hrají velmi podstatnou roli. Společně se střihačem Weberem tyto pohledy na vegetaci a přírodní fenomény využívá k vytvoření *Kulešovova efektu*⁷². Tím je film doplněn o meditační rovinu, kdy skrze tyto záběry metaforicky vidíme do duše postav. V *Days of Heaven* je tento princip hojně používán. Příkladem může být scéna, když zvířata prchají z polí před prvními parními traktory pro sklizeň obilí, stejně jako hlavní postavy prchli z průmyslového Chicaga. Dalším takovým momentem je scéna biblického ohně, spalujícího úrodu. Dostává se nám jednak perspektivy lidí, kteří se snaží svou roční úrodu marně ochránit před plameny, jednak perspektivy zbloudilého kojota, který nad ránem putuje spálenou krajinou. Malick těmto záběrům přisuzuje velkou důležitost a postupně se v jeho dalších filmech využívají se stále větší měrou. Vrcholem je pak snímek *Voyage of Time (Cesta času)*⁷³, který mapuje vznik celého vesmíru.

⁷⁰ Vyobrazená v obklopení betonu, v přesně vymezeném prostoru, kde nemůže svobodně růst.

⁷¹ *A Hidden Life* [DCP]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2019.

⁷² VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 5. vydání. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2017. ISBN 9788073314552.

⁷³ *Cesta času [Voyage of Time]* [DCP]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2016.

Malick je velice senzitivní člověk, proto je až s podivem, že je schopen tuto pozici, která se neřídí nějakým přesným scénářem, nebo by se dala exaktně popsat, svěřit někomu jinému. S rozhovory mezi pracovníky těchto štábů vyplývá, že materiálu, který za dobu natáčení vyprodukuje, je enormní množství a je velice různorodý. Též hraje významnou roli to, že Malick sám umí abstraktně popsat, jaký chce pocit chce záběrem vyvolat. Hlavní práce s těmito záběry ale přichází v momentu střihu, kdy je pro ně potřeba najít vhodnou skladbu. V tom je genialita Terrence Malicka a jeho střihače Billyho Webera. Proto také střih trvá často překačuje dobu dvou let a první verze střihu mají daleko přes pět hodin trvání. Systém, jakým Malick vede druhý štáb, trefně popsal kameraman druhého štábu na *Days of Heaven* Paul Ryan⁷⁴:

*Při natáčení v druhém štábu je nejdůležitější komunikace s režisérem. U Nebeských dnů to bylo mnohem více o pocitu než o konkrétnostech. Mohl jsem hledat s určitou svobodou, ale s vizuálním záměrem režiséra na paměti. Nikdy jsem tam spolu s Terryem nebyl – mluvili jsme spolu po telefonu, on popisoval, co chtěl, a já to natočil. (Paul Ryan)*⁷⁵

Film *Days of Heaven* vypráví příběh manželského páru Billa (Richard Gere) a Abby (Brooke Adams). Poté, co Bill nešťastně zavraždí předáka chicagské ocelárny, vydávají se na útěk. Pár se společně s Billovou sestrou Lindou (Linda Manz) pokouší najít nový život jako dělníci na žních obilí. Jak již bylo výše zmíněno, i zde se dá najít metafora útěku člověka do přírody⁷⁶. Bill, Aby a Linda utíkají z průmyslově rozvíjejícího se Chicaga do netknuté krajiny obilných polí. Pole vypadají jako moře, které se vlní ve větru; ruší je jenom modernizace v podobě prvních mechanických zařízení pro žně.

Po biblické apokalypse a vraždě farmáře (Sam Shepard⁷⁷) trojice utíká do divoké přírody, člověkem nijak nedotčené. Můžeme zde nalézt podobnosti s Malickovým debutem. V obou případech motivaci k útěku tvoří nešťastná vražda a v obou případech příběh vnímáme skrze perspektivu dítěte, jehož naivní nadhled nám krutost některých scén může odlehčit. Výpovědi Lindy mimo obraz nebyly plánované a Malick je nahrál až po finalizaci střihu. Tvoří je z velké části náhoda. Linda Manz v nich častokrát recituje apokalypsu z knihy stvoření, kterou slyšela od manželky střihače Billyho Webera, u kterého během natáčení bydlela.

⁷⁴ Paul Ryan. Internet Movie Database (IMDb) [online]. 30.4.2015 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: https://www.imdb.com/name/nm0752776/?ref_=nv_sr_srsq_7

⁷⁵ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 120

⁷⁶ Viz obrazová příloha 2, obr. a

Zdroj: *Nebeské dny* [Days of Heaven] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1978.

⁷⁷ Shepard byl scénárista divadelních her, sám napsal dialogy k některým scénám. Malick jej obsadil bez toho, aniž by to byl herec a měl zkušenosti. Líbila se mu jeho nevinnost a přirozený projev.



obr.9 Terrence Malick režíruje Lindu Manz⁷⁸

Malick měl před započítím produkce jasnou představu o tom, jak bude film vypadat, aniž by se s hlavním kameramanem Néstorem Almendrosem⁷⁹ viděl osobně. Po předchozích zkušenostech na debutu vyžadoval svobodu, kdy hercům jen nastínil situaci a systém záběrů hledal až na filmovém pláči. Cítil zejména na co největší autentičnost a pravdivost. Proto si také vybral za kameramana Néstora Almendrose - velice obdivoval jeho práci s Truffautem na filmu *Wild Child (Divoké dítě)*⁸⁰. Hlavním partnerem Malicka byl v té době vedoucí výpravy Jack Fisk, který dlouho před začátkem natáčení odjel hledat lokace pro které našel až v Kanadě u Hutteriánských protestantů, žijících podstatně jako Amišové. Díky tomu se celé produkci snadněji vytvářela atmosféra doby okolo roku 1916. Fisk dobře znal Malickův záměr, a proto navrhnul kostýmy z pravé bavlny, které budou kontrastem ke krajině. Jediným filmovým zásahem do krajiny byl dům farmáře, který Jack Fisk postavil za neuvěřitelných dvanáct dní. Malickova snaha o autentičnost vedla k tomu, že dům nebyla pouhá holá stavba, ale umožňovala natáčení ze všech směrů, interiér i exteriér.

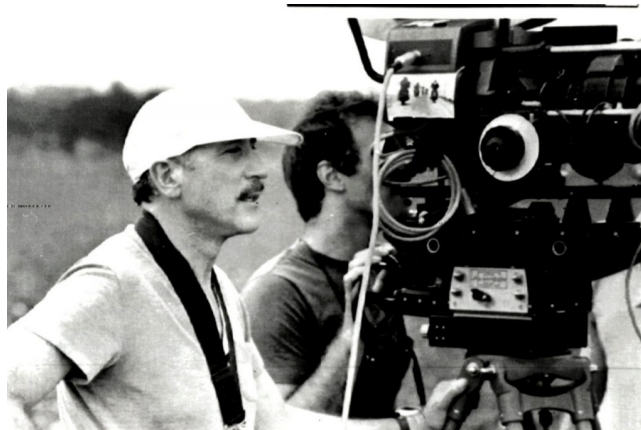
Oproti nepříjemnostem doprovázející vznik *Badlands* panuje na natáčení *Days of Heaven* skutečná harmonie mezi režisérem a kameramanem. Almendros měl, stejně jako Malick, ohromný cit pro přirozenost a vyžadoval kinematografii, která není zbytečně okatá a okázalá. S Malickem se dohodli na velmi jemném stylu inspirovaný velikánem němému filmu D.W. Griffithem a obrazy od Edwarda Hoppera a Andrewa Whyeta⁸¹. Avšak veškerá komunikace dlouho před natáčením mezi Almendrosem a Malickem probíhala telefonicky. Osobně se setkali až deset dní před první klapkou.

⁷⁸ SHOOTING DAYS OF HEAVEN WITH TERRENCE MALICK. A-bittersweet-life [online]. USA, 2014, 2014 [cit. 2021-8-6]. Dostupné z: <https://a-bittersweet-life.tumblr.com/post/64025043072/shooting-days-of-heaven-with-terrence-malick>

⁷⁹ Néstor Almendros. Internet Movie Database (IMDb) [online]. 30.11.2000 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: https://www.imdb.com/name/nm0000743/?ref_=nv_sr_srsq_0

⁸⁰ Divoké dítě [L'Enfant sauvage] [film]. Režie TRUFFAUT, Francois. Francie, 1970.

⁸¹ Viz obrazová příloha 2, obr. b1 WHYET, Andrew, Kristýnin svět, olej na plátně, 1948 ; obr. b2 HOPPER, Edward, Barák u železnice, olej na plátně, 1929



obr.10 Néstor Almendros při natáčení *Days of Heaven*⁸²

Nastavili si jednoduchá pravidla, která se pokoušeli co nejvíce dodržovat. Záběry se snažili mít jednoduše komponované, jdoucí přímo po podstatě věci bez okázalých trendových principů. Co možná nejvíc záběrů se snažili držet v jednoduchém přirozeném světle, které Almendros po holandském mistrovi malířství *Vermeerovi* nazýval jako *Vermeer light*. Velký důraz dávali na světelné atmosféry a kvalitu scénografie.

Právě kvůli těmto rozhodnutím film působí lehce archaicky, i na měřítko filmů sedmdesátých let. Přesto systém čekání na správnou světelnou atmosféru, kamerový pohyb a práce se scénou nebyly zdaleka konvenční. Proto tyto specifické postupy Almendrose a Malicka stojí za bližší pohled. Systém svícení si Almendros vyvinul sám a byl takříkajíc trnem v oku osvětlovačů. Almendros většinu exeriérů nesvítil a pro udržení správné hladiny v interiéru používal výhradně jedno světlo, které různě odrážel. Dalším výrazným aspektem je i volba tonality scény a kostýmů, včetně jejich materiálů. V kombinaci s jednoduchým svícením působil obraz velmi kontrastně a vymykal se tehdejší konvenci filmového svícení. I když exteriéry Almendros nesvítil, neznamenalo to, že by nepracoval se světlem. Činil tak dvěma způsoby. Zaprvé pomocí expozice – záměrně nechával přeexponovat oblohu, aby se zbavil sytého modrého tónu, který se nehodil do barevné škály filmu. Postavy tak téměř nepotřebují doplňkové světlo. Zadruhé byla důležitá volba atmosféry, kdy je většina exteriérových záběrů natočená za magické hodiny. Tato denní doba produkuje velice zvláštní světlo, které jako by přichází odevšad. Vznikají tím velice výtvarné a emočně působivé záběry. Zdálo by se, že tímto rozhodnutím tvůrci porušují pravidlo o jednoduchosti světla a volí primárně estetické řešení, které je zbytečně okaté. Sám Almendros toto obhajuje tím, že chtěli ukázat těžkost práce tehdejších dělníků, kteří často pracovali od úsvitu do soumraku. Samotná sklizeň začínala vždy před východem slunce. Zároveň v kombinaci s tonalitou scény film získal svůj charakteristický tón⁸³, který nebyl vytvořen žádným postprodukčním procesem, nebo snad filtrováním přímo v kameře.

⁸² Néstor Almendros: *Days of Heaven* 1978. ShootOnWhat [online]. USA, 2011, 2011 [cit. 2021-8-6]. Dostupné z: <https://onset.shotonwhat.com/gallery/nelstor-almendros-days-of-heaven-1978/?tag=2295>

⁸³ Viz obrazová příloha 2, obr. c1 snímek z filmu *Badlands* ; obr. c2 snímek z filmu *Days of Heaven*
Zdroj: *Nebeské dny* [*Days of Heaven*] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1978.
Zdroj: *Zapadákovi* [*Badlands*] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1973.

Natáčení v těchto světelných podmínkách produkuje sice nezapomenutelné obrazy⁸⁴, ale zároveň jsou vykoupeny extrémně náročným produkčním procesem. Tzv. magická hodina by se mohla přejmenovat na magická půlhodina, kdy je toto světlo schopné exponovat film pouze okolo dvaceti minut. Štáb tak často celý den zkoušel, aby mohl dvacet minut večer natáčet. Almendros⁸⁵ skoro vždy končil na otevřeném clonovém čísle objektivu. Scény natáčel bez konverzního filtru 85 a statické záběry (nebo záběry s menším pohybem) natáčel jen 16 nebo 12 snímků za sekundu. Herci se pohybovali s menší rychlostí, aby byl rozdíl nepoznatelný při puštění filmu standardní frekvencí. Bratři Schneiderovi měli v Malickovi naprostou důvěru, i tak ale stálo hodně síly přesvědčit je o procesu, kdy se celý den nenatáčí a pouze se připravují scény pro dvacet minut toho správného světla.

Ze zkoumání Malickovy a Almendrosovy spolupráce vidíme, že i když film působí jako hold starým němým snímkům, byl natáčen často velice neotřelými způsoby. Vedle koncepce světelného uchopení Malick společně s Almendrosem přichází s inovací v oblasti pohybu kamery. Dva roky před natáčením filmu *Days of Heaven* rozčeřil hladinu filmové pohybové techniky nový nástroj vynálezců Garretta Browna a Edmunda DiGiullo. Řeč je o *Steadicam*⁸⁶, stabilizačním zařízení, které umožňuje pлавný pohyb ve scéně, aniž by bylo potřeba sofistikované jízdy nebo jiného těžkého gripu. Všemi otrásl záběr z filmu *Rocky*⁸⁷, kdy Sylvester Stallone běží do schodů, a nakonec se otáčí. Tam, kde by měla být položená jízda, byl prázdný záběr, který mohl *Steadicam* nyní odkrýt. Malickovi se líbila zejména volnost kamery, kdy může pohotově snímat ze všech možných úhlů, a vyžadoval tento nástroj při natáčení. Firma *Panavision*, která pro toto natáčení zajišťovala kamerovou a pohybovou techniku, dodala svojí kopii *Steadicam* s názvem *Panaglide*⁸⁸. Jednalo se o zařízení fungující prakticky na stejném principu. Malick z něj chtěl původně natáčet skoro všechny scény, volil pro to i koncepci režie herců. Po pár dnech natáčení se ale ukázalo, že natáčení vyžaduje jiný princip⁸⁹, kdy je kamera daleko přesnější a neumožňuje tolik improvizovat. Svázání okolnostmi bylo moc veliké. Situaci komplikovala zejména nízká clona⁹⁰, která sice umožňovala přirozeně působící světlo přicházející pouze z oken, ale vyžadovala aranžovat scény jen v jednom plánu.

⁸⁴ Tamtéž, obr. d

Zdroj: *Nebeské dny* [Days of Heaven] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1978.

⁸⁵ Nejedná se o jediný nekonvenční postup, který Almendros využíval. Například scény, kdy se na pole snášejí v apokalyptické atmosféře kobyly, se záběr natáčel obráceně. Z helikoptér se na zem sypalo sklizené zrnko, Richard Gere se učil scénu následně se záběr pouště obrácenou rychlostí a vnikl tím dojem vznesení kobyly z pole.

⁸⁶ The History of Steadicam. The Tiffen Company [online]. 2013, 2013, 1 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: <https://tiffen.com/pages/history-of-steadicam>

⁸⁷ *Rocky* [film]. Režie AVILDSEN, John G.. USA, 1976.

⁸⁸ Ultra precision equipment for motion picture industry: Panaglide. Panavision incorporated[online]. 2013, 1982, 1982, 1 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: <https://www.panavision.com/sites/default/files/docs/documentLibrary/1982%20Panavision%20Brochure.pdf>

⁸⁹ Viz citát Jacoba Brackmana v úvodu této kapitoly

⁹⁰ S tím související i nízká hloubka ostrosti. Většina scén je natočená na objektiv s ohniskovou vzdáleností 32mm. Průměrná hloubka obrazového pole se tak pohybovala okolo půl metru.



obr.11 Systém Panaglide⁹¹

Dalo by se říct, že měl Terry vysněný daleko více otevřený film. Mělo se tam více improvizovat. Krátce po první klapce jsme ale zjistili, že to prostě nebude ono. Není to cesta pro tento film. Hraní bylo toporný, vůbec v tom nebyl nádech života. (Jacob Brackman)⁹²

Steadicam se následně stává Malickovým poznávacím znamením a v dalších filmech jej využívá jako primární pohybový prostředek. Ve spojení se širším ohniskem objektivu se postupně mění i jeho jazyk. Film *Days of Heaven* je stále ještě klasický příběh, kde převažuje lineární vyprávění. Podobně jako u *Badlands* je však linearita příběhu doplněná o existenciální obrazy přírody a člověka v ní. Tyto záběry působí dojmem bezčasí, jako zastavené a věčné. Náznak budoucího vyprávěcího postupu můžeme nalézt ve scéně, kdy se Abby a Bill brodí řekou⁹³. Bill se snaží Aby přesvědčit, aby si na smrt nemocného farmáře vzala a Bill tak mohl po jeho smrti vše dědit. Celá scéna má biblický⁹⁴ rozměr, kdy vše bylo podmíněno světelnou atmosférou a přirozeností herců. Malick nevěděl, jak bude scéna vypadat, a kameru vedl čistě pocitově. Fotografické znalosti Terrence Malicka umožnilo štábu i v takto extrémních expozičních situacích scénu realizovat. Věděl, co si může dovolit a kam už nemůže s expozicí zajít. Scénu natáčel dva týdny a postupně se k ní vracel. Nezajímala ho pohybová nebo snad kauzální návaznost. Objevuje se zde poprvé postup, který vidíme na jeho soudobých "filosofických esejích". Kamera ani herci zde nesledují příběh a jeho návaznosti. Hlavním atributem návaznosti je emoce, která dovoluje skoky v čase a prostoru.

Trvalo nám dva roky, než jsme tu scénu sestříhali. Neustále jsme na ní pracovali a vyšla skvěle. Je v ní všechn ten krásný pohyb... Terry netušil, jak tu scénu sestříhá. Měl pocit, že to je ten správný způsob, jak ji natočit. (Billy Weber)⁹⁵

⁹¹ FIGURE 2. Rare photos of cameramanathlete Eric Van Haren Noman operating the Panaglide are featured in camera operator John Bailey's interview on the *Days of Heaven* (1978) DVD extras (frame enlargement [New York: Criterion Collection, 2007]).

⁹² HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 99

⁹³ Viz obrazová příloha 2, obr. e

Zdroj: *Nebeské dny [Days of Heaven] [Film]*. Režie MALICK, Terrence. USA, 1978.

⁹⁴ Zejména pak záběr, kdy Bill omývá nohy Aby v řece.

⁹⁵ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 110

Stejně jako u filmu *Badlands*, i zde byl nakonec problém s předčasným odchodem kameramana z projektu. Néstor Almendros měl závazky s Truffautem⁹⁶, proto musel 50 dní před poslední klapkou z natáčení odejít. Za svého náhradníka si sám zvolil Haskella Wexlera. Ten natočil více jak 45 minut filmu, ale kredit za kameru nedostal a soška⁹⁷ ceny Akademie putovala za Almendrosem. Byť mezi Malickem a Almendrosem panoval mimořádný soulad, posádka osvětlovačů měla k neotřelým postupům výhrady. Zkušení zaměstnanci studia Paramount byli zvyklí na určitý postup svícení, a často nesouzněli s názory kameramana. Byli frustrováni, když jim Almendros jejich světelný park nevyužil, nebo když je nutil svítit plynovým hořákem v kobylkové scéně. Almendros si je zval na projekce denních prací, kde je chtěl seznámit se svojí koncepcí přirozeného světla a dokázat, že není potřeba doplňkové světlo do obličejů. Hořák například produkuje přesně to světlo, které potřebuje k imitaci světla ohně na tváři herce. Technici však odmítali na projekce chodit, protože to zasahovalo do jejich volného času. Nakonec u nich převládla loajalita ke studiovým postupům. Extrémy, na které nebyli zvyklí ze studia, prostě ignorovali. Almendros byl z Evropy připravený na jiný postup filmového natáčení, kdy si operoval kameru sám. Místní asociace a odborový svaz mu ale švenkování doslova zakázaly. Všechny zmíněné problémy nakonec vyřešil fakt, že byl Almendros schopný si se svým týmem vytvořit přátelskou a kreativní atmosféru. Za pár týdnů práce ani nemusel svým operátorům kamery nic vysvětlovat, protože si na jeho a Malickův styl zvykli.

Situaci výrazně uklidnil i příjezd Haskella Wexlera, který byl již v té době slavným⁹⁸ americkým kameramanem a režisérem. Almendros si jej vybral na základě filmu *Medium Cool*⁹⁹. Pro celý štáb byl respektovaný zejména pro ocenění Akademie za kameru na filmu *Who's Afraid of Virginia Woolf? (Kdo se bojí Virginie Woolfové?)*¹⁰⁰. S Almendrosem na place společně strávili týden, aby si Wexler zvykl na jeho a Malickův styl. Následně odjel do Evropy na závazek s Truffautem ve chvíli, kdy se celý štáb přesunul do interiérů. Skutečné mistrovství obou kameramanů tkví ve faktu, že jejich výměna ve filmu není poznat. Snad jedinou indicií jsou scény ruční kamery ze začátku filmu, které natáčel sám Wexler, dokonce bez přítomnosti Malicka. Jeho styl pro postavení kamery a vedení ručního záběru zde plně promlouvá, zejména pokud známe Wexlerovy předchozí filmy.

Když se tyhle diskuse vedou s někým, jako Terry, moc se toho nenamluví. Ale jako kameraman musíte získat souhlas, když se něco pokoušíte udělat určitým způsobem. A to si pamatuji, že řekl: "Ano, dobře." Terry nikdy neříkal: „Jo, to je skvělé! Pojďme na to!", ani neukazoval, jako to režiséři dělávají. Terry řekl: „Dobře ..." a tím to haslo. (Haskell Wexler)¹⁰¹

Film *Days of Heaven* přináší vývoj v obrazovosti Terrence Malicka. Ten sice musí slevit ze své snahy o větší improvizaci herců a celého snímání scény, ale zároveň je tento fakt vyvážený opravdu realistickým světlem a atmosférami, které

⁹⁶ Zelený pokoj [La Chambre verte] [film]. Režie TRUFFAUT, Francois. Francie, 1978.

⁹⁷ Wexler si nejprve stěžoval u Berta Schneidera, že by měl být uvedený jako kameraman, protože natočil polovinu filmu. Schneider ale jeho námítku odmítl, protože nepracoval na koncepci filmu.

⁹⁸ V té době držitel ceny Americké akademie za nejlepší kameru filmu *Kdo se bojí Virginie Woolfové?*

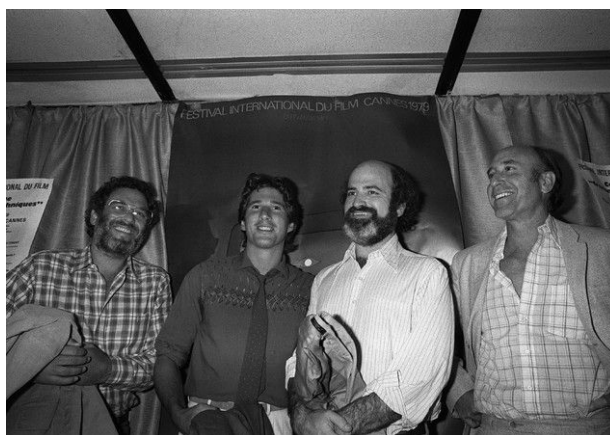
⁹⁹ *Medium Cool* [film]. Režie WEXLER, Haskell. USA, 1969.

¹⁰⁰ *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* [Who's Afraid of Virginia Woolf?] [film]. Režie NICHOLS, Mike. USA, 1966.

¹⁰¹ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 137

by jinak nezískal. Můžeme zde nalézt atributy, které se stávají pro Malicka základními kameny jeho filmových vyprávěcích postupů dnešních filmů. Jedná se zejména o voiceover¹⁰² jedné z postav, jehož funkcí není pouhé komentování scény. Častokrát se jedná o doplnění jejich duchovního světa, který je použit právě v meditativních záběrech na přírodu.

Film je do velké míry utvářen ze záběrů druhého štábu. Pomocí těchto záběrů nesestavujeme chronologii kauzalit, ale vytváříme duchovní rozměr, který je esencí pocitů hlavních postav. Ustaluje se Malickova tendence nepoužívat zdroje světla a poprvé natáčí scénu, kdy kamera nemá pevné postavení. Je jako jedna z postav, sledující jednání. Oproti dnešnímu použití *Steadicam* se scéna u řeky jeví jako primitivní, ale už zde je poznat, jakým směrem se Malick bude ve svém vyprávění posouvat. Kameru jako by odhmotnil a celá scéna plyne jako voda, ve které se postavy brodí. Podobně přistupuje i ke střihové skladbě těchto scén. Necílí na jednotu místa, času a děje. Hlavní je, aby scény navazovaly zejména v emocích. Následující filmy tak jsou daleko více nelineární, doplněné o vzpomínky, impresy a touhy člověka. Vytvářející v divákovi jednoznačnou myšlenku, spíš než jednoznačný přehled o příběhu a jeho kauzalit. Více se zde objevují náboženské odkazy a duchovní rozměr filmu. Tento významný posun v Malickově filmovém jazyku jednoznačně pomohla rozvinout i postava kameramana, který byl na *Days of Heaven* skutečným partnerem. Vzájemný respekt a pochopení pomohlo vytvořit jemnost a přirozenost celého provedení. Zároveň si Malick a jeho tým zachoval pokoru a skromnost. Spousta záběrů vznikla až termínu natáčení, na polích a na zahradě Jacka Fiska, bez peněz a vědomí producenta, z čisté lásky k projektu.



obr. 12 Terrence Malick (druhá osoba vpravo) při slavnostní premiéře filmu v Cannes 1979¹⁰³

Chtěl bych poděkovat všem lidem, díky nimž tyto záběry vznikly, všem švenkrům a zvláště Haskellovi Wexlerovi, který přišel na konci filmu, když jsem musel odejít. Chtěl bych poděkovat producentům a samozřejmě režisérovi Terrenci Malickovi. Tyto obrazy patří jemu. Tento Oscar by měl být pro něj. (Néstor Almendros)¹⁰⁴

¹⁰² Vnitřní hlas

¹⁰³ ALMENDROS, Néstor a Hal TRUSELL. Photographing Days of Heaven: The winner of 1979's Academy Award for "Best Achievement in Cinematography" discusses the techniques he employed that resulted in all those stunning images on the screen. ASC mag [online]. 18.3.2021, , 1 [cit. 2021-8-6]. Dostupné z: <https://ascmag.com/articles/photographing-days-of-heaven>

¹⁰⁴ Řeč Néstora Almendrose při přebírání ceny Americké akademie pro nejlepší kameru za rok 1979

Obrazová příloha 2
Days of Heaven



a



b1



b2



c1



c2



d



e



3. Inferno



obr. 13 Hořící orchidej v japonském vojenském táboře po vpádu vojsk USA¹⁰⁵

*God, tekem laef blong mi
Mi mi givim nao long yu
Mbae mi givim evri dei
Blong leftemap nem blong yu¹⁰⁶*

Krátce po uvedení Nebeských dnů Malick začíná střídavě pobývat mezi Los Angeles a Paříží. Pro velký úspěch zejména v oblasti filmových cen je v hledáčku filmových producentů a nemá tak nouzi o náměty ke zpracování. Sám má ale jiné plány, kterým se nyní začíná plně věnovat. Vedoucímu studia Paramount, Charlesovi Bludhornovi, se Nebeské dny natolik líbily, že Malickovi ihned věnuje „bianco check“ na jeden milion amerických dolarů, určen na projekt dle jeho uvážení. V Malickovi dlouho zraje představa díla, které by se celým svým obsahem věnovalo zrození života na planetě Zemi. Nezamýšlel tím pouhou metaforu ve formě příběhu, ale dokumentární počín, kde bychom jako diváci zažili zrod vesmíru, jeho postupné rozpínání, formování prvních hvězd až po sestavení naší sluneční soustavy a zrod lidského pokolení. Tento zdaleka nejvíce ambiciózní projekt slibně se profilujícího filmaře vstoupil do povědomí pod názvy jako: *Kosmogonie, Počátek světa, Stvoření, Quaseida* nebo prostě *projekt Q*.

Malick tak naplno rozvíjí svojí fascinaci přírodním světem a s ním souvisejícími otázkami ohledně lidského bytí. Ukazuje, jak široký záběr jako filmař má, a kam je jako tvůrce schopný zajít. Už z prvních verzí scénáře je znát, že Malickova ambice tentokrát přesahuje formát klasického hraného filmu. Malick v něm chtěl experimentovat volbou obrazových formátů, makrofotografie, astronomických záběrů, trikových záběrů a koláží několika dokumentaristických kameramanů sbírajících svůj materiál po celém světě. Do týmu si vedle filmových profesionálů bere i vědce, astronomy, historiky, fyziky a trikové specialisty. Projekt se tak brzy rozrůstá do obřích rozměrů a studio začíná na Malicka tlačit, aby stál nohama pevně na zemi a jasně formuloval svůj záměr. Po několika výpravách

¹⁰⁵ Tenká červená linie [The Thin Red Line] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1998.

¹⁰⁶ Bože, věnuji ti život, Nabízím se Ti, A přísahám Ti, Že do konce svých dní budu velebit Tvé jméno. Zpěv Melanéskeho sboru v úvodu filmu The Thin Red Line.

kolem světa¹⁰⁷ a hodinách vytočeného materiálu Malick defacto ze dne na den *projekt Q* opouští pro neustávající konflikty se studiem.

Do raných devadesátých let, je informací o Malickovi pomálu. Objevují se historiky o tom, jak dělal holiče, taxikáře nebo učil na Sorbonně. Faktem zůstává, že se přestěhoval do Paříže, znovu se stal script doctorem a založil svojí produkční firmu Sycamore pictures¹⁰⁸, pod jejíž hlavičkou produkuje filmy dodnes. Se spoustou svých kolegů téměř přerušil kontakt a americkou továrnu na sny nadobro opustil. Jedinou spojkou pro něj zůstal jeho agent Mike Medavoy, který mu dodával práci v oblasti úpravy scénářů a nabídek na adaptaci divadelních her¹⁰⁹. S jistotou můžeme říct, že Malick nikdy Projekt Q úplně neopustil a snažil se tento svůj vysněný film dokončit. Od roku 1982 tak pravidelně testuje nejlepší snímací technologie, navštěvuje vědecké veletrhy a environmentální festivaly. Osobně realizoval několik natáčení mimo jiné na Havajských ostrovech, Islandu a Kostarice. Navazoval také četné vztahy s producenty velkorozpočtových dokumentů pro IMAX a do roku 2012 tak pro *Q*, respektive pro *Voyage of Time*, jak se následně projekt přejmenoval, nashromáždil neuvěřitelných 3300 hodin hrubého materiálu. Přes enormní práci na projektu se Malick nevyhnul soudnímu řízení, kdy jeho produkční firmu zažalovali¹¹⁰ investoři za údajnou zpronevěru 3,3 milionů amerických dolarů. Podle nich Malick těmito penězi financoval natáčení svých ostatních projektů a na *Voyage of Time* nebyla vidět žádná práce. Naráželi tím na pasáže¹¹¹, kde si Malick zkoušel filmový jazyk pro *The Tree of Life*.

¹⁰⁷ Natáčeli například tání ledovců na Antarktidě, erupce lávy sopky Etny a zatmění slunce. Paul Ryan vzpomíná, že Malick chtěl tyto fenomény ukázat v novém světle. Nechtěl opakovat mnohokrát viděné. Na zatmění slunce ho zajímalo, jak se mění světlo v krajině. Vůbec nebral ohled na kotouč slunce, zajímalo ho pouze to, jak se v krajině během zatmění setmí, zvedne se vítr a celý svět na chvíli utichne.

¹⁰⁸ Sycamore Pictures: Twitter účet. Twitter [online]. [cit. 2021-8-10]. Dostupné z: <https://twitter.com/sycamorepics>

¹⁰⁹ Bobby Geisler mu nabídl adaptaci nerealizovaného představení Sloního muže. Malick po chvíli zkoušení projekt opustil. Následně vznikl jako film Davida Lynche.

¹¹⁰ Investoři žalují Terrence Malicka kvůli *Voyage of Time*: Bez komentáře. INDIEFILM [online]. 24.7.2013, , 1 [cit. 2021-8-5]. Dostupné z: <http://www.indiefilm.cz/2013/07/24/investori-zaluji-terrence-malicka-kvuli-voyage-of-time/>

¹¹¹ Pasáž *Lasrimosa*, zrození vesmíru ve filmu *The Tree of Life*

3.1. The Thin Red Line (Tenká červená linie)



Obr. 14 Natáčení bojové scény Tenké červené linie¹¹²

Pamatuji si, že když jsme začali natáčet Tenkou červenou linií, bylo tam pár problémů s lokacemi, které jsme se snažili vyřešit. Terry přišel a řekl: "Neboj Jacku, ono se to vyřeší." Já jsem mu na to odpověděl: "Ne, samo se to určitě nevyřeší!" A John Toll se přidal: "Ne, ne! Musíš nám ukázat směr, Terry. Musíš nám říct, co chceš." Víte, Terry, on má prostě rád, když přijde na lokaci a pracuje s tím, co tam zrovna je. (Jack Fisk)¹¹³

Rok: 1998

Kameraman: John Toll

Kamera: Arri ARRIFLEX III
Panavision Panaflex Gold
Panavision Panaflex Platinum
Panavision Panastar

Objektivy: Panavision C series
Panavision Primo AL

Vedoucí výpravy Jack Fisk
Rozpočet: 52 milionů dolarů

Jestliže dva předchozí filmy Terrence Malicka byly osaháváním si filmového jazyka a zkoušením vyprávěcích postupů, film *The Thin Red Line (Tenká červená linie)*¹¹⁴ je sebevědomá prezentace toho, čím se Malick stal a jakým směrem se bude dále ubírat. Nedá se říct, že by předchozí snímky byly zcela konvenční, ale v

¹¹² Terrence Malick: Thin Red Line- Theme: PARADISE CONQUERED is the second chapter of THE DIRECTORS SERIES' examination into the films and career of director Terrence Malick. Youtube [online]. USA: Indie Film Hustle, 26.9.2018 [cit. 2021-8-7]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cAQPA-u8N7s>

¹¹³ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 158

¹¹⁴ Tenká červená linie [The Thin Red Line] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1998.

kontextu Malickovy tvorby se stále jedná o počiny klasičtějšího rázu. To ale už nelze tvrdit o *The Thin Red Line*, který přichází po jeho dvacetileté pauze, při níž takzvaně vyklidil pole a věnoval se osobním projektům v ústraní od Hollywoodu. Terrence Malick tak přichází na scénu z kraje devadesátých let, aby vytvořil jeden z nejdůležitějších válečných filmů všech dob.

Zaměříme se nyní na to, co se oproti minulým dvěma filmům ve vyprávění změnilo. I u *The Thin Red Line* bude řeč o již rozebíraném vztahu člověka a přírody, tentokrát ale v jiném světle. Příroda již není pouze předmětem eskapických tužeb. Malick zde i v následujících filmech ukazuje, jak člověk a příroda, jež ho obklopuje, patří do společné duše univerza. Příroda je tak prezentovaná jako prostor se spirituálním nádechem, kde se člověk může zastavit a vrátit se do svého "obnaženého" stavu, oprostěn od svého ega. Malick do filmu skrze záběry na přírodu vnáší hluboce existenciální otázky.

Terry hledal spirituální jádro filmu. Ne pouze v jednotlivých hercích nebo postavách, hledal ho v rámci celého univerza projektu. (Penny Allen)¹¹⁵

Evolucí prošel i voiceover, který nám nabízel vhled postavy na danou situaci. Kitovy vraždy jsme tak v *Badlands* mohli vnímat skrze perspektivu netečné Holly. Linda z *Days of Heaven* odjížděla z průmyslového Chicaga do panenské přírody, ale jako kontrapunkt nám její vnitřní hlas předpovídá katastrofu biblických rozměrů. Nyní pouze sledujeme rozpravy postav se sebou samými, potažmo jejich rozpravy s vyšším jsoucнем (Bohem). V kombinaci se záběry na přírodu a v kontextu filmového příběhu v prvním plánu filmu tak získáváme velice existenciální zážitek. Postavy si kladou nelehké otázky, což nás nutí

K čemu je válka v srdci přírody, proč příroda bojuje sama proti sobě, proč zem bojuje s mořem? Má v sobě příroda nějakou mstivou sílu? Ne jednu, ale dvě? (The Thin Red Line, vnitřní monolog postavy)¹¹⁶

Válečný příběh tak v sobě ukrývá hlubší rovinu, která pojednává o touze postav poznat smysl bytí a konečné pravdy. *The Thin Red Line* je mezníkem, od kterého je příroda prostředkem k transcenci¹¹⁷ postav a k jejich vyššímu duchovnímu poznání, nikoliv pouze k úniku před zákonem nebo nešťastným osudem. My jako diváci můžeme tento transcendentní zážitek sdílet s nimi. S tím souvisí i další důležitý aspekt filmu – už se nesoustředíme na jednu určitou postavu, místo toho je v sázce společná duše všech postav filmu. Zmíněné existenciální otázky tak nevnímáme pouze z jednoho úhlu pohledu, ale v rámci celého spektra lidí a osudů. Tím v divákovi vzniká pocit až takřka božského nadhledu a snáze si tak uvědomí složitost celého problému. Pojem transcendence je velice osobní otázkou, který každý vnímá svým subjektivním způsobem. Proto ani Malick nenabízí jedno vyhraněné pojetí tohoto slova, a ukazuje skrze vnitřní monology postav, jak odlišně ji mohou různí lidé vnímat. Jedni ji vidí v lásce k

¹¹⁵ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 179

¹¹⁶ Tenká červená linie [The Thin Red Line] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1998. Úvodní vnitřní monolog postavy

¹¹⁷ Z latiny: transcendó, (překračuji, přesahuji) označuje přesahování, překračování toho, co je bezprostředně dáno, například jako smyslová skutečnost. Opak je imanence. V tomto smyslu přesahování lidského vědomí.

jinému člověku (pvt. Bell), druzí v lásce ke všemu bytí (pvt. Witt). Jiní se na tuto cestu vůbec nevydají a žijí pragmatickým životem (sgt. Welsh, Colonel Tall)

"Proč bych se měl bát čelit smrti? Patřím ti. Jestli tam mám jít první, počkám na tebe, na druhém břehu temných vod. Bud' se mnou." (pvt. Bell)¹¹⁸

"Někdo se podívá na umírajícího ptáka a vidí jen nevysvětlitelnou bolest. To smrt má svůj závěrečný monolog, ve kterém se mu vysmívá do očí. Někdo jiný vidí stejného ptáka, ale skrze něj na něj promlouvá posvátnost života." (pvt. Witt)¹¹⁹

"Všechno jsou to lži. Všechno, co slyšíš, co vidíš. Jedna za druhou. Chrlí se ven. Jsi v krabici. Jsi v pohybuující se krabici. Chtějí tě buď mrtvého, nebo uvnitř jejich lží. Zbývá jen jediná věc, co chlap může udělat – najít něco, co je jeho, a to si držet zuby nehty." (sgt. Welsh)¹²⁰

"Všechno, co pro mě obětovali... proteklo mi jako písek mezi prsty. Všechno, co jsem kdy mohl dát z lásky; příliš pozdě. Umřelo to. Pomalu... přesně jako strom." (Colonel Tall)¹²¹

Tyto dva pohledy na svět ve filmech kolidují a vytváří tak podprahové, hlubší drama. Pro účely této práce můžeme tyto dva charaktery, stojící na opačných stranách spektra, pojmenovat jako:

Charakter vodní:¹²² Postavy, které inklinují ke spiritualitě, se ve filmu pojí s živlem vody. Často se blízko ní vyskytují a metaforicky o ní mluví ve svých monolozích. Příznačné je, že sám Malick tuto metaforu používá, když spolupracovníkům vysvětluje, jak si záběr nebo scénu představuje.

*My. Společně. Jedno tělo. Prolínat se do sebe jako voda. Až do chvíle, kdy nebudu schopen říct, kde končím já a kde začínáš ty. Vypít tě. Ted'. Ted'. (pvt. Bell)*¹²³

Charakter železný:¹²⁴ Tyto postavy se často pohybují v kovovém prostředí¹²⁵, chtějí přírodu spíše ovládnout, spoutat a využít. Nejsou jí fascinováni,

¹¹⁸ Tenká červená linie [The Thin Red Line] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1998. Vnitřní monolog postavy vojína Bella

¹¹⁹ Tenká červená linie [The Thin Red Line] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1998. Vnitřní monolog postavy vojína Witta

¹²⁰ Tenká červená linie [The Thin Red Line] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1998. Vnitřní monolog postavy seržanta Welshe

¹²¹ Tenká červená linie [The Thin Red Line] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1998. Vnitřní monolog postavy podplukovníka Talla

¹²² Viz obrazová příloha 3, obr. a1 snímek z filmu *The Thin Red Line* ; obr. a2 snímek z filmu *The Thin Red Line*

Zdroj: Tenká červená linie [The Thin Red Line] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1998.

¹²³ Tenká červená linie [The Thin Red Line] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1998. Vnitřní monolog postavy vojína Bella

¹²⁴ Viz obrazová příloha 3, obr. b1 snímek z filmu *The Thin Red Line* ; obr. b2 snímek z filmu *The Thin Red Line*

Zdroj: Tenká červená linie [The Thin Red Line] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1998.

¹²⁵ Tovární haly, v blízkosti těžkých strojů, skleněné korporátní budovy

spíš se jí cítí ohroženi a nahlíží na ni jako na kruté místo. V monolozích často používají pragmatické, krátké osobní monology. Duchovní rozjímání je pro ně nepodstatné, usilují jen o to, aby si vydobyli své místo pod sluncem. Není náhodou, že ostatním postavám vodu odpírají. Jako například v *The Red Thin Line* Colonel Tall svým mužům, aby zdolal ještě ten den vysněný vrchol.

*Vidíte ty liány? Jak se otáčejí okolo stromů, všechno požírají. Příroda je krutá, Starosy. (Colonel Tall)*¹²⁶

The Thin Red Line nechává naplno promluvit Malickův specifický filmový jazyk, jenž se formoval v předchozích dvou filmech. Stejně jako se vyvinulo téma filmu a způsob stavění dramatu, vyvinula se i formální stránka. Základním a nejvíce charakteristickým rysem se pro Malicka stává pohyb kamery a volba snímacího objektivu. Malickovi se nejvíce líbila volnost kamery, která může velice svobodně, jako by nehmotně plout prostorem. Podobně jako voda stále mění svoji formu, Malickovy záběry ze Steadicam mění svoji velikost a snímací úhel. Zatímco ještě na *Days of Heaven* je scéna z Panaglide snímaná tak, že supluje jízdu, u scén v *The Thin Red Line* je hojně využívaná osa Z¹²⁷ a kamera tak neustále mění velikost záběru. Tento fenomén je v následujících filmech využíván stále více, a Steadicam se stává hlavním prostředkem kamery. Malick pochopil svobodu, kterou mu toto zařízení poskytuje v rámci uchopení scény. Ty ukazují nové využití Steadicam a předpovídají současně i budoucí jazyk Terrence Malicka v podobě časových skoků. Práci s časovými skoky můžeme pozorovat v úvodích scénách filmu, kdy Colonel Tall neustále následuje chůzi generála (John Travolta) a odpovídá mu na nesmyslné otázky. Scénu vidíme v perspektivě několika dalších vojáků, připravujících se na vylodění a vnitřního hlasu Talla.

Obrazový formát se přesunul směrem k širokoúhlému obrazu. Malick a John Toll zvolili tento formát ze dvou pragmatických důvodů. Jedním je veliké zastoupení přírody ve filmovém vyprávění. Při záběrech, ve kterých dominuje příroda a člověk má v obraze menší zastoupení, je horizontální formát vhodnější volbou. Druhým důvodem je čistě komerční tlak studia, které vidělo velký distribuční potenciál filmu. Změnil se ale i snímací objektiv. Zatímco v předchozích filmech dominuje objektiv s delší ohniskovou vzdáleností 50 mm a více, v *The Thin Red Line* se tato vzdálenost pohybuje okolo 35 mm až 50 mm anamorfoických. Přejít k objektivům s kratší ohniskovou vzdáleností má za následek, že je scéna snímaná z bezprostřední blízkosti. Dle svědectví Johna Tolla¹²⁸ bylo na počátku rozhodnutí, že sám Malick chtěl, aby kamera byla jednou z postav filmu. Proto se Toll rozhodl pro veliké zastoupení záběru ruční kamery a Steadicam. Společně s Malickem zkoušeli hned několik variant pohybů kamery, vždy ale narazili na problém, který se objevuje v jeho předchozích filmech. Záběry působí moc aranžovaný, moc vypočítaný. Toll nakonec hojně používal jeřábový pohyb Akela

¹²⁶ Tenká červená linie [The Thin Red Line] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1998. Vnitřní monolog postavy podplukovníka Talla

¹²⁷ Dopředný pohyb kamery. Převzato z Kartézského systému souřadnic. Osa X (panorama), Osa Y (naklápění), Osa Z (pohyb kamery v prostoru)

¹²⁸ John Toll. Internet Movie Database (IMDb) [online]. 2.10.2007 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: https://www.imdb.com/name/nm0001799/?ref_=nv_sr_srsq_0

crane¹²⁹, jenž dovoluje extrémní délku ramene 22 metrů¹³⁰. Toll s Malickem chtěli navodit pлавný záběr, který by fungoval i v místech, kam by se Steadicam nedostal. Volba širšího objektivu se zdá pragmatická, neboť umožňuje větší pлавnost a širší rádius pro kamerový pohyb. Co začalo jako čistě pragmatická volba, se v následujících filmech stává volbou estetickou.

Je to jako když sjíždíš řeku, chtěl bych mít z kamerového pohybu úplně stejný pocit. (Terrence Malick vysvětluje, co chce za pohyb. John Toll)¹³¹



Obr. 15 Akela Crane na natáčení *The Thin Red Line*¹³²

Beze změny nezůstává ani světelná koncepce. Malick začíná cílit záběry směrem ke slunci. Zatímco v Badlands je sluneční kotouč vidět hned několikrát, v Days of Heaven se mu Malick s Almendrosem doslova vyhýbali. The Thin Red Line přináší nový pohled na slunce¹³³, který se pro následující filmy stane typickým. Častokrát se díváme přímo do slunečního kotouče, někdy přes hustou vegetaci deštného pralesa, jindy jen tak na nebi. Odpověď, proč tolik záběrů vede Malick směrem ke slunci, můžeme najít v jeho vysněném *Voyage of Time*, kde se cituje:

*Kdo jsi?
Ty, jenž dáváš život.
Ty, jenž dáváš světlo.
Matko.
Zrozen.
Nyní.¹³⁴*

¹²⁹ Akela: The Art of Camera Movement. CINEMOVES [online]. 2021 [cit. 2021-8-5]. Dostupné z: <https://cinemoves.com/akela/>

¹³⁰ Je potřeba si uvědomit, že SUPERTECHNO Crane v době natáčení filmu ještě nebyl vynalezený. About us: TECHNOCRANE. Superzechno [online]. 2021 [cit. 2021-8-5]. Dostupné z: <https://www.supertechno.com/about-us>

¹³¹ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 205

¹³² Terrence Malick: Thin Red Line- Theme: PARADISE CONQUERED is the second chapter of THE DIRECTORS SERIES' examination into the films and career of director Terrence Malick. Youtube [online]. USA: Indie Film Hustle, 26.9.2018 [cit. 2021-8-7]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cAQPu-u8N7s>

¹³³ Viz obrazová příloha 3, obr. c1 snímek z filmu *The Thin Red Line*

Zdroj: Tenká červená linie [The Thin Red Line] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1998.

¹³⁴ Cesta času [Voyage of Time] [DCP]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2016. Monolog vypravěče

Malick vnímá slunce jako symbol spirituality. Proto jej vidíme často v doplnění s vnitřním hlasem rozmlouvajícím s Bohem. V následujících filmech Malick sluneční kotouč používá výhradně jako symbol Boha, s nímž postavy rozmlouvají.

Tvůrce se vyvíjí a některé postupy zdokonaluje, jiné opouští. Proto je potřeba vůči výše zmíněným aspektům filmové řeči Terrence Malicka udělat určité vymezení a v předchozích filmech hledat počátky těchto tendencí. Je to zejména světlo, pohyb a vazba mezi záběry, co dalo vzniknout dnešní podobě filmů tohoto pozoruhodného filmaře. Je ale třeba ptát se i na to, jak se změnilo Malickovo vnímání příběhu jako takového, jestliže měnil motivace postav a obrazovou formu vyprávění. Další otázkou je to, jakou roli v tomto pohnutí hrál kameraman.

Ve všech Malickových filmech se vyskytuje motiv prvotního hříchu. Máme to v sobě nějak zakořeněné, tuto schopnost, touhu zabít, zničit vše, co je kolem nás? Jak si můžeme udržet nevinnost? Z určitého úhlu pohledu jsou Malickovy filmy o ztrátě nevinnosti. (Ben Chaplin)¹³⁵

Následující rozbor je odvozen na základě výpovědi spolupracovníků Terrence Malicka. Výpovědi z pochopitelných důvodů nemohou mluvit za samotného tvůrce. Jelikož neexistuje žádný článek nebo rozhovor se samotným Malickem, omezím se na závěry, které jsem vypožadoval z rozhovorů se spolutvárci a jeho dosavadní filmové práce. Doposud se text práce snažil postavu Malicka co nejvíce vykreslit, aby i čtenář pochopil níže předkládané závěry. Pro argumentaci v oblasti filmového vyprávění je potřeba podávat fakta ve větších souvislostech.

V době, kdy Terrence Malick začíná pracovat na scénáři filmu *The Thin Red Line*, mu bylo již 54 let. Nejednalo se o žádného nováčka filmu. Sám měl na kontě několik předchozích úspěchů a dlouholetou praxi v oboru. I přes dvacetiletou pauzu v natáčení se Malick neustále vzdělával a profiloval tak i svoji filmařskou osobnost. Na scénu se vrací až s tématem, se kterým souzní nejen na profesní rovině, ale i na rovině duševní. Sám si téma vybral a jedná se o první adaptovaný scénář, který nevznikl na základě jeho vlastního námětu. Předlohou je stejnojmenná kniha amerického spisovatele Jamese Jonese¹³⁶. Nepopisuje pouze válku o Guadalcanal, nýbrž i touhu člověka o poznání vyššího principu. Jones vycházel z vlastní válečné zkušenosti. Kniha píše z perspektivy několika lidí, osudů a pohledů na svět. Válku a její nesmyslnost bere jako odrazový můstek pro pokládání si existenciálních otázek. Ve chvíli, kdy se člověku zúží jeho svět na prostou formuli "zabij nebo budeš zabit", se začíná ptát proč. Tyto vyšší sféry příběhu Malick dobře ovládal už od prvního filmu. *Badlands* není pouhým road movie plný nesmyslného zabíjení, nýbrž o útěku ze společnosti. Tento příběh je ukryt pod běžným vyprávěním a je na umění režiséra a jeho štábu, jakým nepřímým způsobem ho může sdělit. Malick zvolil cestu skrz přírodu a snahu člověka vrátit se do ní, a toto téma rezonuje v jeho filmech do dnešního dne.

¹³⁵ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 185

¹³⁶ JONES, James. Tenká červená linie. Vyd.1. Přeložil David PETRŮ. V Praze: Knižní klub, 2001. ISBN 80-242-0686-2.



obr. 16 John Toll na filmovém place *The Thin Red Line*¹³⁷

Kde v rámci Malickova vývoje obraznosti a narace leží zásluha kameramana? Klíčová je zejména pokora a snaha naslouchat, kam ho režisér vede. Přestože Malick mluví v eufemismech, je na kameramanovi, aby jeho vzletné představy proměnil v realitu. Na filmu *The Thin Red Line* zkoušel kameraman Toll s Malickem několik dní ve studiích všechny možné způsoby pohybu, než se dobral k tomu, co uznali za vhodné pro tento film.

Natáčeli jsme scény s kamerou na jízdě, zkoušeli jsme mít statickou kameru s konvenčním pokrytím, zkoušeli jsme několik možných úhlů. Všechno bylo technicky v pořádku a nic špatného na těch scénách vlastně nebylo, aspoň na natáčení nám to tak nepřišlo. Když jsme se ale podívali na denní práce z testů, tak nám to přišlo všechno strašně mrtvolný. (John Toll)¹³⁸

Toll Malickovi též vyhověl v estetickém uchopení filmu. Malick trval na přirozeném světle, Toll proto pracoval jen s velmi jednoduchými způsoby odrazů. Romantická představa o čekání na atmosférický záběr je mylná. Jednalo se o studiový film, kde bylo zapotřebí mít každý den určité množství natočeného materiálu. Natáčelo se téměř od světla do světla a na čekání nebyl čas. Kameraman i takto velikého filmu se dostává do znevýhodněné pozice. Přestože byl Toll už velice zkušený a podobný problém řešil¹³⁹ na předchozím filmu *Braveheart (Statečné srdce)*¹⁴⁰, musel přijít s řešením, které by mu umožnilo vyjít ze situace jako vítěz. Štáb často bojoval s oblačností a střídáním světla a stínu, někdy i během záběru. Jelikož se natáčení nemohlo zastavovat, Toll vymyslel systém, kdy se pracovalo se změnou světla a stínu dramaticky¹⁴¹. Scény situovali tak, že byla změna světla přímo žádoucí. Toll si pomáhal i expozičně, kdy podobně

¹³⁷ Terrence Malick: Thin Red Line- Theme: PARADISE CONQUERED is the second chapter of THE DIRECTORS SERIES' examination into the films and career of director Terrence Malick. Youtube [online]. USA: Indie Film Hustle, 26.9.2018 [cit. 2021-8-7]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cAQA-u8N7s>

¹³⁸ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 206

¹³⁹ Studio si jej pro tento důvod vybralo

¹⁴⁰ Statečné srdce [Braveheart] [Film]. Režie GIBSON, Mel. USA, 1995.

¹⁴¹ Viz obrazová příloha 3, obr. d1 snímek z filmu *The Thin Red Line* ; obr. d2 snímek z filmu *The Thin Red Line*

Zdroj: Tenká červená linie [The Thin Red Line] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1998.

jako Almendros na *Days of Heaven* pokládal expozici směrem k detailům ve stínech.

Myslím si, že film začal vypadat opravdu dobře až ve chvíli, když jsem se přestal zajímat o vysoké jasy. Prostě tam nebyly, a v kontextu celého příběhu je to podle mého názoru nakonec dobře. (John Toll)¹⁴²

Zajímavé je, že zpočátku tvůrci zvažovali variantu černobílého obrazu. Po návštěvě bojišť na ostrově se ale rozhodli pro barevný obraz, aby byl vidět paradox hrůzy války na místě, které má blízko pozemskému ráji plnému pestrých barev. V průběhu natáčení se projevila Tollova ochota a flexibilita - v úzkém štábu ostrova Guadalcanal byl schopný pracovat na dokumentárních¹⁴³ záběrech místních domorodců, byl schopen vyřešit situaci, kdy nebylo možné svítit a zmenšit tím kontrast¹⁴⁴. Dokonce Malickovi půjčoval svojí vlastní kameru, aby mohl sám natáčet doprovodné obrazy fauny a flory.

Díky této mimořádné souhře mohl Malick experimentovat a měl svojí kýženou svobodu; Toll mu nabízel svůj veškerý um a invenci, aby mu v jeho nevšedním vyprávění pomohl. Tito dva tvůrci tedy vytvořili vskutku kreativní a kompatibilní duo, kterému se povedlo zachytit válečné hrůzy nekonvenčním filmovým způsobem.

K čemu je tahle válka v srdci přírody?¹⁴⁵

¹⁴² HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 200

¹⁴³ Kvůli vysokému riziku nakažení malárií se úzký štáb vydal společně s herci za původními obyvateli ostrova Guadalcanal na 20 posledních dní z celkových 100.

¹⁴⁴ Často používal ve scénách kouř ke snížení kontrastu. Kouř byl součástí scény, takže působil přirozeně.

¹⁴⁵ Tenká červená linie [The Thin Red Line] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 1998. Monolog vypravěče

Obrazová příloha 3
The Thin Red Line



a1



a2



b1



b2

Obrazová příloha 3
The Thin Red Line

c1



c2



d



4. Purgatorio



obr. 17 Snímek z *The New World* (Nový svět), Pocahontas při oslavování dne¹⁴⁶

Dokonalá duše měla křídla, jimiž vzlétla do nebe, kam jenom jiná stvoření mohou. Duše ale svá křídla ztratila a padla na zem, kde se přichytila k pozemskému tělu. V pozemském těle už není křídla, jež duše měla vidět. Jejich kořeny jsou však stále uvnitř toho těla a jejich cílem je donést duši zpět do nebe. (Platón – Faidón)¹⁴⁷

Ačkoliv je film *The Thin Red Line* hodnocený jako jeden z nejdůležitějších filmů devadesátých let, veřejnost jej přijala s jistými rozpaky. Nedocení u masového diváka bylo umocněno tím, že byl film distribuován současně s opusem *Save Private Ryan* (*Zachraňte vojína Ryana*)¹⁴⁸ od Stevena Spielberga. Malick oproti Spielbergovi nabízí hutné, filozofickými myšlenkami nabitě dílo, které nebylo širokému publiku otevřené. Film ani neproměnil žádnou ze svých sedmi nominací na ceny Americké akademie. Oproti tomu zámožský úspěch na filmovém festivalu v Berlíně ukazuje, že Malick je americkým režisérem s evropským duchem. Sám k evropské kinematografii inklinoval celou dobu své kariéry a způsob výroby jeho vlastních filmů více připomíná nezávislou kinematografii. Podobným způsobem vznikly jeho první dva filmy a není tak náhodou, že se do tohoto systému natáčení chtěl vrátit. Byť natáčení *The Thin Red Line* probíhalo bez dramatických zásahů ze strany studií, problémy nastaly při finalizaci filmu. Studio *Sony Pictures* a následně i studio *21st Century Fox* donutilo Malicka původní plánovanou délku filmu čítající přes pět hodin zkrátit na distribučně snesitelné tři hodiny. Základní struktura filmu zůstala beze změny, ale Malick musel film doslova okrást o některé postavy, které umocňovali spirituální rozměr filmu. Postavy se tak ve filmu objevují například v jednom záběru¹⁴⁹.

Proč je kontrola studia a jejich konvenční postupy čím dál méně kompatibilní s Malickovou tvorbou? Mluvili jsme o jakýchsi dvou rovinách, dvou příbězích, které v Malickově filmech lze spatřit. Co se změnilo s příchodem *The Thin Red Line* je

¹⁴⁶ Nový svět [The New World] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2005.

¹⁴⁷ PLATÓN. Faidón. 6., opr. vyd. Přeložil František NOVOTNÝ. Praha: OIKOYMENH, 2005. ISBN 80-7298-158-7.

¹⁴⁸ Zachraňte vojína Ryana [Save Privat Ryan] [Film]. Režie SPIELBERG, Steven. USA, 1998

¹⁴⁹ Sám George Clooney se dostal v distribučním střihu pouze do jednoho záběru.

podíl těchto dvou příběhů a tedy množství příběhu viditelného (pomocí klasického vyprávění) a neviditelného (pomocí neverbálního vyprávění, tedy filmovou řečí). Zatímco *Badlands* a *Days of Heaven* dominují příběhy viditelné, od filmu *The Thin Red Line* se podíl neviditelného příběhu zvětšuje a následně i dominuje. Malick tak čím dál tím více pracuje s tím, co dříve leželo skryto pod klasickou narací.

V následujících filmech, kterým se budou věnovat další části této práce, pak Malick klasickou naraci úplně opouští a věnuje se pouze impresím a spiritualistickému rozměru. Obrací tak svůj princip, kdy na začátku své kariéry divák hledal vyšší příběh za klasickou narací. Nyní divák v impresionistickém, duchovně laděném filmu hledá klasický příběh, který si utváří z vlastních vzpomínek, představ a tužeb.

Občas se stalo - a to i třeba v polovině rozehrané scény - že jste mohli koutkem oka zahlédnout, jak se od vás kamera otáčí a snaží se zachytit nějakého vzácného ptáka, co zrovna proletěl kolem. (Sean Penn)¹⁵⁰

Malickův zvyk v natáčení velkého množství materiálu¹⁵¹, nerespektování komerční délky filmu¹⁵² a tvrdohlavém přístupu k postprodukcí nejsou pouhé nabubřelé excesy. Terrence Malick se při vytváření dané látky snaží najít tyto vzácné momenty, kdy může člověk cítit dotek spirituality. Na další projekty po *The Thin Red Line* trvá na maximální flexibilitě natáčení, aby tento svůj unikátní přístup mohl naplno realizovat.

¹⁵⁰ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 207

¹⁵¹ Hrubý materiál čítal přes 30 hodin záběrů

¹⁵² Původní střih trval 5 hodin

4.1. The New World (Nový svět)



obr. 18 Emmanuel Lubezki na natáčení *The New World*¹⁵³

*Práce s Terryem mi změnila život. Stal jsem se jiným rodičem, manželem a kamarádem. Na přírodu se dívám úplně jinak díky jemu. (Emmanuel Lubezki)*¹⁵⁴

Rok: 2005

Kameraman: Emmanuel Lubezki

Kamera: ARRI III-C
Panavision Millennium XL
Panavision Platinum
Panavision System 65 Camera

Objektivy: Panavision C Series Anamorphic Lenses
Panavision E Series Anamorphic Lenses

Vedoucí výpravy: Jack Fisk
Rozpočet: 30 milionů dolarů

Ke svému dalšímu počínu si Terrence Malick znovu vybírá historickou látku. Tentokrát je to příběh o osídlování Ameriky a konfrontaci „starého světa“¹⁵⁵ s původním kmenem domorodých Virginských indiánů. Už jen z této základní

¹⁵³ The New World Technical Specifications. Shot on what [online]. 2012 [cit. 2021-8-9]. Dostupné z: <https://shotonwhat.com/the-new-world-2005>

¹⁵⁴ MAHER, Paul. Jr. (2017). All Things Shining: An Oral History of the Films of Terrence Malick. Lulu.com Publishing. ISBN 1387225529.

¹⁵⁵ Starý kontinent: Myšleno dnešní Evropu

premise je patrné, že toto téma velmi významně pracuje s Malickovým eminentním zájmem o vztah člověka s přírodou. Čerpal z deníku Johna Smitha¹⁵⁶, obrazů od Johna White¹⁵⁷, Jacques le Moyne de Morgues¹⁵⁸ a Theodora de Bry¹⁵⁹.

Námět sice vešel do povědomí publika už dříve, zejména díky Disneyovskému zpracování Pocahontas¹⁶⁰, Malick má však s danou látkou úplně jiné ambice. Chce, aby vše působilo co nejvíce realisticky a divák měl pocit až fyzické přítomnosti deštného pralesa, kdy pozbýváme jistý nádech romantičnosti. John Smith, zástupce starého světa reprezentující Anglii, kde je příroda v područí přísných řad zámeckých parků, potkává indiánku Pocahontas, která slaví krásu každého dne a jeho nahodilosti uvnitř náruče panenské přírody.

Ve scéně, kdy je Pocahontas v zámecké zahradě, Terry ukazuje svoje myšlenky skrz záběry na umělecké tvarování keřů. Nabízí se nám pohled na to, jak Angličané doslova usekávali přírodu. Nenechali ji prostě jen tak růst, jak by to udělala Pocahontas, ale tvarovali ji do požadovaných forem. Stejně jako jí samotnou chtěli doslova nacpat do své kultury. (Joerg Widmer)¹⁶¹

Terrence Malick nemění pouze přemýšlení o filmu a jeho struktuře, ale i proces natáčení. Centrum pozornosti se přesouvá od postav a jejich jednání směrem k jejich prožívání. Tento posun znamená zejména velkou produkci záběrů, které dříve natáčel sám Malick nebo je nechal natáčet druhý štáb. Nyní je natáčí první i druhý štáb současně, aby Malick získal co největší možnou flexibilitu vůči aktuální situaci v dané scéně. Jakýkoliv přírodní fenomén, tekoucí voda, odlesk slunce na řece, vítr lámající větve, déšť, cokoli v přírodním světě je vítané. Malick tak přesouvá významnou složku budování dramatu do procesu střihu. Dalo by se říct, že jeho filmům vdechne život až emoční kolize mezi dvěma záběry.

Myslím si, že jedna z nejdůležitějších vlastností, co by měl člen štábu Terrence Malicka, nejsou jenom velké profesní zkušenosti, ale i flexibilita. Pro práci s Terryem musíte počítat se změnami. (Sarah Green)¹⁶²

Abychom si přiblížili fungování v takto specificky pracujícím štábu, rozeberu jednotlivé profesní složky, jejich úlohy a očekávání, co od nich Malick měl.

¹⁵⁶ STEWART, T. D. Archeological exploration of Patawomeke: the Indian town site (44St2), ancestral to the one (44St1) visited in 1608 by Captain John Smith. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992. Smithsonian contributions to anthropology.

¹⁵⁷ Viz obrazová příloha 4, obr. a1, WHITE, John, The Flyer, akvarel, 1585

¹⁵⁸ Viz obrazová příloha 4, obr. a3, BRY, Theodor de, Příplutí Kryštofa Kolumba, dřevoryt, 1605

¹⁵⁹ Viz obrazová příloha 4, obr. a2, MORGUES, Jacques Le Moyne De, A Sheet of Studies of Flowers: A Rose, a Heartsease, a Sweet Pea, a Garden Pea, and a Lax-flowered Orchid, pastel, 1533 - 1588

¹⁶⁰ Pocahontas [Pocahontas] [Film]. Režie GABRIEL, Mike. GOLDBERG, Eric. USA, 1995

¹⁶¹ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 227

¹⁶² HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 251

Producent

Malick už jednou na podobný problém narazil při vytváření projektu *Q*. Jeho scénář nemá pevnou lineární strukturu¹⁶³, produkuje enormní denní výtoč¹⁶⁴, vyžaduje neustálou připravenost štábu a směny jsou za povoleným denním limitem. Zejména pro tyto boje s producentem, který nevidí nad projekt, ale pouze tyto děsivá čísla, se Malick snažil dostat do podobného systému štábu, jenž měl na svém debutu¹⁶⁵. Malick tak opouští studiový systém a jeho filmy jsou financovány z lokálních fondů, sponzorských darů a nadací. Jeho producenty se stávají samotní herci a producenti se zkušenostmi v nezávislém filmu, vše pro to, aby měl Malick větší svobodu vytvářet své filmy v klidu bez zbytečných tlaků.

Předtím jsem měla hodně zkušeností s nízkorozpočtovými, nezávislými filmy. Čím déle pracuji s Terryem, tím více chápu, proč ty filmy děláme tak, jak je děláme, takže mi nedělá problém bavit se o našem procesu výroby filmu se sponzory. (Sarah Green)¹⁶⁶

Vedoucí výpravy

Realismus byl na prvním místě. Malick vyžadoval točit všemi směry a nic nemohlo být pouhá filmová stavba. Jamestown¹⁶⁷ a ostatní filmové kulisy byly tak postavené z přírodních materiálů jako věrná kopie původních staveb. Vše bylo připravené k rychlé úpravě. Malick často zkoušel některé scény natáčet v různých denních dobách, a když už světelná hladina neumožňovala natáčet nadále v interiéru, Jack Fisk nechal vyřezat nové otvory do stěn, nebo se natáčení přesunulo na jiné místo. To by za běžného systému nebylo možné, stavba nemá postavené všechny kulisy najednou. Stejný důraz se kladl i na kostýmy, kde byl hlavní kontrast mezi pestrobarevnými oděvy indiánů a zemitými barvami osadníků v Jamestown. Kostýmy byly všechny vytvořené ručně, protože díky velikým detailům a naprosté flexibilitě filmového natáčení nemohly obsahovat moderní švy nebo současný střih. Hlavní kostymérka dělala vzorky pudy původních osad indiánských kmenů, aby následně mohla rekonstruovat barevnou paletu, kterou by mohly oděvy a masky indiánů mít. Zatímco indiáni měli všichni několik variant kostýmů, osadníci Jamestownu jen jednu, protože tehdejší lidé neměli kupní sílu získat si více oblečení.

¹⁶³ Vycházím z volně dostupných poznámek Terrence Malicka k filmu *Knight of Cups*.

¹⁶⁴ Podle Jörga Widmera byla denní spotřeba na *The New World* 15000 ft filmové suroviny denně.

¹⁶⁵ 40 ti členný štáb, včetně herců

¹⁶⁶ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 250

¹⁶⁷ Původní název osady, která byla založená roku 1607 osadníky z Anglie

Režijní přístup, kamera

Naprostá oddanost a flexibilita se promítla zejména pak do kamerové posádky. Malick bere jako svůj primární pohybový prostředek Steadicam, který umožňuje natáčet již několikrát zmiňovaným plyným způsobem. Systém, kterým Malick natáčí, je dokumentární, vyžaduje na kameramanovi a celé jeho posádce vynikající práci i v podmínkách, které se neustále mění. Například koncepce 360 stupňového natáčení neumožňovala jakýkoliv systém umělého osvětlení. Jediné světlo, které mohlo být v rámci záběru použito, bylo tak světlo přirozené nebo tzv. *Practical Light*¹⁶⁸.

Malick s kameramanem Lubezkim tak opět místo svícení umělými zdroji světla budují světelnou koncepci ve zachycování emočně silných světelných atmosfér a používání ohňů. Malick se s Lubezkim potkali na připravovaném filmu *Che*¹⁶⁹, pro který Malick chtěl Emmanuela Lubezkiho¹⁷⁰ oslovit. Na přípravách v Bolivijské džungli se natolik spřátelili, že Malick Lubezkiho přímo pozval na *The New World*. Na *Che* se objevuje i další významná postava budoucí Malickovy kariéry - Steadicam operátor Joerg Widmer¹⁷¹, který s "*Chivo*" Lubezkim pracoval jako kameraman druhého štábu a Steadicam operátor. Malick s trojicí *Widmer, Lubezki a Fisk* vytváří silné jádro, které dává možnost vzniku jeho dnešní podoby filmů.

Naprostá otevřenost změnám se projevuje i v režijním přístupu. Malick vyžaduje mít celé herecké obsazení neustále na place. Během jetí, které bývá častokrát extrémně dlouhé a končí vytočením kamerové role, stojí za kamerou a instruuje scénu. Nejsou to ani tolik povely, ale spíš otázky a ukotvení situace. O kameru se téměř nezajímá, sleduje pouze herce.

*Řekl mi: "pracuj, jako kdybys točil dokument". Stalo se to základním přístupem Terryho a Chivo Lubezkiho... Vše ostatní bylo pak už v kamerovém pohybu a použité optice. (Joerg Widmer)*¹⁷²

Malickův cit pro interakci postav a inklinace k dokumentárnímu přístupu byly patrné už v předchozích dílech, ale k jejich plné realizaci byl potřeba vhodný tým spolupracovníků. I zde však Malick narazil na úskalí - podobně jako při natáčení v *Days of Heaven* se problémem stala posádka osvětlovačů, která fakticky neměla práci a vůbec nebyla připravena na tento systém.

¹⁶⁸ Světlo, které je součástí dekorace, například lampička nebo pochodeň.

¹⁶⁹ *Che* Guevara: Partyzánská válka [*Che: Guerilla*] [DCP]. Režie SODERBERGH, Steven. Francie, Španělsko, 2008

¹⁷⁰ Emmanuel Lubezki. Internet Movie Database (IMDb) [online]. 2.9.2002 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: https://www.imdb.com/name/nm0523881/?ref_=nv_sr_srsrg_0

¹⁷¹ Joerg Widmer. Internet Movie Database (IMDb) [online]. 21.7.2015 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0002152/mediaviewer/rm2831460864/?context=default>

¹⁷² HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 279

Stylizace

Obrazová stylizace v případě filmografie Terrence Malicka není nahodilá ani pouhým rozmarem. Společně s kameramanem ji volí na základě předdefinovaných potřeb natáčení. Během jeho kariéry je patrná linka vývoje některých obrazových technik, které si následně rozebereme. Pro film *The New World* si Malick s Lubezkim dali seznam pravidel, kterých se chtěli držet.

- a) Natáčet jen s přirozeným světlem.
- b) Nepodexponovat negativ.
- c) Nebát se prázdné černé.
- d) Chtít maximální rozlišení a jemné zrno.
- e) Komponovat záběry tak, aby bylo dosaženo co nejhlubší obrazové pole. Maximální možná hloubka ostrosti.
- f) Používat odkrývání světla z jedné strany. Vyhnout se plochému¹⁷³ světlu.
- g) Natáčet v bočním světle jen při soumraku nebo zkraje úsvitu.
- h) Nikdy nekomponovat záběr po směru světla.
- i) Vyhýbat se lens flare.
- j) Vyhýbat se primárním barvám a bílé.
- k) Nepoužívat žádné filtrace kromě šedému a polarizačnímu filtru.
- l) Natáčet ze stabilního ručního záběru nebo Steadicam.
- m) Osa Z se pohybuje nezávisle na otáčení nebo naklápění kamery.
- n) Žádné použití optiky typu ZOOM¹⁷⁴.

¹⁷³ Světlo, které neobsahuje světelný poměr. Více viz: KULHÁNEK, Jaroslav. Černobílá fotografie: učebnice pro začátečníky a příručka pro pokročilé. Praha: E. Beaufort, národní správa, 1947.

¹⁷⁴ MAHER, Paul. Jr. (2017). All Things Shining: An Oral History of the Films of Terrence Malick. Lulu.com Publishing. ISBN 1387225529.

Pohyb

Plynout jako voda, básnický obrat, který je v této práci již několikrát vzpomenutý. Pohyb kamery je prvek, který od počátků filmografie Terrence Malicka prodělal největší vývoj. Vede směrem k lyričnosti, kdy kamerou nezachycuje tolik jednání postav, ale spíše genius loci celé scény. Scéna je častokrát viděná z několika možných úhlů, kdy se Malick neřídí zákonem osy. Kamera během jetí několikrát mění velikost záběru, nabízí extrémní rakurs a nedrží se striktně jednajících postav. Malick opravdu chce, aby se jeho kamera nezastavila, aby byla nehmotným pozorovatelem děje. Dalo by se až říct, že je jako duší filmu, podobně jako ji používá Gaspar Noe v *Enter The Void (Vejdi do prázdna)*^{175,176}, kdy kamera reprezentuje duši hlavní postavy procházející posmrtnými bardy.

První tyto náznaky lze pozorovat už v *Days of Heaven*. Malick velice rychle pochopil sílu Steadicam stabilizátoru a pomocí něj chtěl původně natáčet více scén, než se do finálního střihu dostalo. K velké úlevě Nestóra Almendrose se tak nestalo, přeci jenom nebyl tolik progresivní a prosazoval klasickou jízdu. Steadicam, konkrétně Panaglide, byl stále ještě neobjevený systém pohybu kamery a i Malick sám s ním pracoval spíše jak s jízdu, nežli se Steadicam stabilizátorem. Toto se ale mění na *The Thin Red Line*, kdy Malick koncipuje záběry jako neustále se pohybující. Původní plán využívat Steadicam naplno se neuskutečnil, protože kombinace těžké kamery, objektivů a terénu neumožňovala takové natáčení. Toll proto nabídl několik řešení a nakonec zvolili *Akela Crane*, který pohyb Steadicamu nahrazoval. Malick dokonce aranžoval scény tak, aby kompenzoval pohyb ramene jeřábu po kružnici. Toll zavedl i ruční záběry, které se do té doby v Malickových filmech téměř neobjevovaly. Ruční záběry v *Days of Heaven* natáčel Haskell Wexler, který se střídal s Nestórem Almendrosem a valnou většinu těchto záběrů natočil sám. Až Lubezki na *The New World* dává Malickovi naplno možnost nechat znít Steadicam. Kamera neustále pluje prostorem. Scény nejsou tvořeny ze záběrů, ale z extrémně dlouhého jetí, které je následně *jump cut* editováno. Díky Steadicam záběrům dostává obraz charakter básně. Malick budí dojem, že záběr vytváří slovo, zatímco Steadicam vytváří celou větu. Nelze tvrdit, že by Lubezki byl přímo hybatelem této změny v konceptu pohybu. Spíše završil vývoj, který Malick započal na *Days of Heaven*. Duo Lubezki a Malick využívají pohyb důmyslně, v souvislosti s rozpořením samotných postav. Záběr ruční kamery přichází v momentu, kdy se s postavami děje něco špatného, dostávají se do nerovnováhy. Steadicam je použit, když se má umocnit pocit harmonie.

¹⁷⁵ *Vejdi do Prázdna [Enter the Void] [Film]*. Režie NOÉ, Gaspar. Francie, Německo, 2009

¹⁷⁶ Viz obrazová příloha 4, obr. b snímek z filmu *Enter the Void*

Zdroj: *Vejdi do Prázdna [Enter the Void] [Film]*. Režie NOÉ, Gaspar. Francie, Německo, 2009

Objektiv

V kategorii optiky je podstatná zejména volba její ohniskové vzdálenosti a geometrické vlastnosti, protože to jsou dva hlavní aspekty, které u Malickových filmů prošly vývojem. Hlavním faktorem není kresba, charakter nebo teplota - Malick vždy cílí výběr optiky na její přesnost, proto záměrně používá velice ostré objektivy, a to i v případě anamorfických. Dalším důležitým aspektem je i volba světelnosti objektivu. Malick a jeho kameramani mají společnou vášeň pro přirozené světlo. Zatím co u Nestóra Almendrose bylo rozhodnutí nesvítit čistě estetickou záležitostí a na tehdejší poměry v Hollywoodu nevídanou volbou, současná filmografie Terrence Malicka ani použití umělého zdroje světla neumožňuje. Malick vytváří scény spontánně všemi směry, a jakýkoliv zdroj světla by jej v jeho spontaneitě omezoval. Použitá optika je tak věcí technického vývoje. Dá se říct, že Malickovi kameramani vždycky používali tu nejmodernější dostupnou techniku v daném čase. Almendros využíval velice světelné C series¹⁷⁷, Toll využíval nejostřejší a nejsvětelnější anamorfické AL¹⁷⁸ a Lubezki kombinoval C a E anamorphic¹⁷⁹ s objektivy pro Panavision System 65¹⁸⁰. Lubezki první kombinuje používanou optiku. Toto rozhodnutí není jen v rámci použité optiky, ale i v kombinaci používané šíře negativu. Malick i Lubezki soustředili maximální možnou preciznost a dynamický rozsah pro záběry na přírodní svět. Proto je zde využít 65mm negativ. Pro záběry staré Anglie Lubezki používal jen 35mm negativ a vintage objektivy C series doplněné v řadě o E series¹⁸¹. Chtěl tím podpořit rigidnost a faleš oproti čistotě světa Pocahontas.

Zajímavým aspektem je zejména délka ohniska, která se v Malickových filmech neustále zkracuje. Zatímco *Badlands* a *Days of Heaven* se vyznačují konvenční volbou ohniskové vzdálenosti, *The Thin Red Line* ukazuje postupný odklon Malicka k širším objektivům, kde Toll natáčel skoro celý film na objektiv 50 mm AL. Přesun k širším objektivům byla zejména pragmatická volba, aby se docílilo většího dojmu pohybu, a až Lubezki udělal z dříve technické pomůcky estetický prvek. Ohniskovou vzdálenost ještě zkrátil na 14 a 12 mm a tím dal kameře větší volnost. Kamera tak mohla začít nabízet dříve nemožné rakursy včetně extrémních pohledů a nahlédů. Též se fyzicky přiblížila směrem k herci a tím mohla více komunikovat na fyzické rovině. Divák si daleko více začal všimát

¹⁷⁷ PRIMO PRIME LENSES. PANAVISION [online]. [cit. 2021-8-9]. Dostupné z: <https://www.panavision.com/products/primo@-prime-lenses-0>

¹⁷⁸ PRIMO ANAMORPHIC PRIME LENSES. PANAVISION [online]. [cit. 2021-8-9]. Dostupné z: <https://www.panavision.com/products/primo-anamorphic-prime-lenses>

¹⁷⁹ PRIMO C SERIES ANAMORPHIC PRIME LENSES. PANAVISION [online]. [cit. 2021-8-9]. Dostupné z: <https://www.panavision.com/products/c-series-anamorphic-prime-lenses-0>

¹⁸⁰ PRIMO E SERIES ANAMORPHIC PRIME LENSES. PANAVISION [online]. [cit. 2021-8-9]. Dostupné z: <https://www.panavision.com/products/e-series-anamorphic-prime-lenses>

¹⁸¹ V dostupné literatuře se často objevují chyby. Zejména pak v použité optice na tomto projektu. Objektivy C a E series se často doplňují do jedné řady. Stejně to je v případě řady objektivů G series, které se doplňují o T series. Je to běžná praxe Panavision. Pro 65mm kameru Panavision System 65 byly vlastní objektivy, které dokáží takto veliký negativ vykreslit. Běžné objektivy pro 35mm film nemají tak veliké zorné pole pro film této šíře. Čerpám tak z konverzace s vedoucím technikem z Panavision London:

I actually remember this one. New World brought the 65mm camera over here for some shooting, I think it was probably the first time I ever saw it.

C and E Series were on 35mm cameras. The System 65 cameras would have used their own System 65 lenses – We didn't have any other options for 65mm at that time.

kostýmu a masky. Stejně tak vidíme prožitek emocí, na které Malick nejvíce soustředí svou pozornost. Malick málokdy komponuje herce profilem ke kameře a jestliže je postava z jiného úhlu, než *En Face*, jedná se o emocionální cílení záběru. Lubezki též přináší dosud nevídanou koncepci v používané optice a tou je malé střídání objektivů. Je si vědom Malickova filmového jazyka, kdy není na place jasné, jak bude film složen, a proto volí jeden objektiv, kterým natáčí většinu scén, aby docílil jednoty.

Světlo

Světelná koncepce¹⁸² v Malickových filmech se mění společně s technologickým vývojem. Malick a jeho kameramani cílí na přirozenost světla a už od debutu se Malick snažil scény uměle svítit jenom minimálně. Toll se snažil pracovat s přirozeným pohybem mraků na obloze. Lubezki jako první pracuje i s koncepcí světla umělého. Ve scénách Anglie jsou veškeré interiové scény uměle svíceny, aby měl obraz jistou pachutí umělosti. Lubezki schválně používal HMI zdroj bez filtrace, který produkuje velice studené světlo, jenž na pleťové barvě vytváří dojem porcelánové kůže. Naproti tomu scény v pralese natáčel na 65mm film¹⁸³, kde naplno využil dynamický rozsah filmu. Natáčení naplánoval tak, aby se během polední doby štáb mohl ukrýt pod koruny stromů. Malick přisuzuje velmi důležitou symbolickou hodnotu slunci, jenž v *The New World* ztělesňuje Boha, ke kterému se Pocahontas modlí. Malick s Lubezkim též zavedli pravidlo natáčení v protisvětle.

Netočili jsme v protisvětle jenom proto, že je to krásné, ale protože to pomáhá k vyrovnanému a rovnoměrnému světlu na tváři postav. Terry nenatáčí kontinuálně. Detail herce natočený v říjnu může klidně použít ve scéně z prosince, nebo i někde jinde. Při natáčení v protisvětle máte na tvářích herců vždy měkké světlo a obloha se blíží prázdné bílé. Použili jsme protisvětlo, abychom měli svobodu natáčení a přitom zachovali kontinuitu i při přestřihání. (Emmanuel Lubezki)¹⁸⁴

Vše bylo o přírodě a její čtyřech elementech. Vodě, zemi, slunci a vzduchu. Ten přístup byl - když můžeš, tak toč a na nic nečekej. Nikdy nemrhej časem. Vyber si přírodní motiv a jeho vztah s postavou. Probíhalo to tak, že když se zvedl vítr a začal ohýbat větve stromů, točili jsme stromy. Když jsme našli krásný odraz slunce na vodě, točili jsme ho. Prostě to bylo tak, že jsme se dívali na to, co se v přírodě zrovna děje a jak s tím lidi rezonují. (Joerg Widmer)¹⁸⁵

Emmanuel Lubezki je skutečně zásadní postavou ve vývoji obrazového řešení filmů Terrence Malicka. Jazyk se posunul směrem k nespoutanému natáčení scény všemi směry a nezakotvené záběrové logice z hlediska chronologie. Zajímavý je pohled i z hlediska historie vývoje obou tvůrců. Emmanuel Lubezki byl v době, kdy s Malickem připravovali film *Che*, etablovaným kameramanem, stejně tak i Joerg Widmer. Lubezki měl velikou praxi s prací s denním světlem jako hlavním zdrojem osvětlení. Po filmu *The New World* je vidět znatelné ovlivnění spoluprací s Malickem, kterou aplikuje následně v *The Children of Men (Potomci lidí)*¹⁸⁶. Dalo by se tak říci, že *The New World* znatelně ovlivnil i vizuální styl filmů

¹⁸² Viz obrazová příloha 4, obr. c,d,e snímek z filmu *Enter the Void*

Zdroj: Nový svět [The New World] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2005

¹⁸³ Myslím, že to bylo důležité rozhodnutí. Musíte být doslova uchvázeni krásou přírody, do které vstupujete.

HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 282

¹⁸⁴ MAHER, Paul. Jr. (2017). All Things Shining: An Oral History of the Films of Terrence Malick. Lulu.com Publishing. ISBN 1387225529.

¹⁸⁵ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 287

¹⁸⁶ Potomci lidí [Children of Men] [Film]. Režie CUARÓN, Alfonso. USA, GB, Japonsko 2006

*Gravity (Gravitate)*¹⁸⁷, *Birdman*¹⁸⁸ a *The Revenant (Revenant: Zmrtvýchvstání)*¹⁸⁹. Lubezki tyto filmy natáčel současně v období, kdy naplno nechal rozvíjet styl, který si s Malickem na *The New World* vybudoval a společně ho rozvíjeli na *The Tree of Life* a Filosofické trojici (*To the Wonder*¹⁹⁰, *Knight of Cups*¹⁹¹, *Song to Song*¹⁹²).



obr. 19 Joerg Widmer s kamerou Panavision System 65 při natáčení *The New World*¹⁹³

Film *The New World* tak pokládá základy zlatého věku tvorby Terrence Malicka, kdy je schopen vytvořit každý rok nový film. Oproti jeho dvacetileté pauze dělící *Days of Heaven* a *The Thin Red Line* je patrné, že Malick nachází harmonii, kterou dříve pozbýval.

*Na jednom našem setkání jsem se Terryho zeptal, proč se mnou vlastně chtěl spolupracovat, když je v Americe tolik skvělých kameramanů a Steadicam operátorů. Odpověděl mi, že chtěl prostě víc evropský přístup... Zeptal jsem se, a viděl jsi nějaké moje filmy? Odpověděl, že všechny! (Joerg Widmer)*¹⁹⁴

¹⁸⁷ *Gravitate [Gravity]* [DCP]. Režie CUARÓN, Alfonso. USA, GB, 2013

¹⁸⁸ *Birdman* [DCP]. Režie INARITU, Alejandro Gonzáles. USA, 2014

¹⁸⁹ *REVENANT Zmrtvýchvstání [The Revenant]* [DCP]. Režie INARITU, Alejandro Gonzáles. USA, Hongkong, Tchajwan, 2015

¹⁹⁰ *K zázraku [To the Wonder]* [DCP]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2012

¹⁹¹ *Knight of Cups* [DCP]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2015

¹⁹² *Song to Song* [DCP]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2017

¹⁹³ Osobní archiv Joerga Widmera

¹⁹⁴ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 283

Obrazová příloha 4
The New World

a1



a2



a3



b



c



d



e



5. Paradiso



obr. 20 Snímek z filmu *The Tree of Life* (*Strom života*)¹⁹⁵

*Terry po Badlands popisoval filmařinu jako válku o každý záběr. Nemyslím si, že teď přemýšlí o filmech stejně jako tehdy. Objevil, že to může být úžasná doba, kreativní proces, ze kterého máte jenom radost. (Jack Fisk)*¹⁹⁶

Tato práce se doposud věnovala analýze filmového vyprávění pomocí obrazových postupů kamery. Film je ale komplexní dílo, kde se jeho složky vzájemně ovlivňují a doplňují. K popisu, kam se obrazový jazyk Terrence Malicka vyvinul, je proto vedle kamery potřeba zmínit i proces stříhu.

Malick často mění lokaci pro dané scény, mění herecké akce a neustále na herce mluví. Produkuje velké množství materiálu, v němž pak následně při stříhu hledá kýžené vazby a scény tak tvoří znovu. Není proto náhodou, že střihač má pod sebou hned několik asistentů stříhu, kteří mu scény připravují. John C. Reilly o něm řekl, že to není filmař, ale spíš hledač pravdy. Malick přesouvá významnou složku budování dramatu do procesu stříhu. Dalo by se říct, že jeho filmům vdechne život až emoční kolize mezi dvěma záběry. Následující snímek *The Tree Of Life* ukazuje, kam se jazyk Terrence Malicka posunul. Je to právě skladba, která měla doposud v jeho filmech lineární charakter a obsahovala části s nelineárními pasážemi. Nyní je jeho film tvořen zejména nelineární skladbou, která umožňuje filmu rezonovat na vyšší symbolické rovině. Tomu je podřízená i obrazová stylizace, která v tomto filmu našla svojí kulminaci.

Terrence Malick si naplno uvědomil možnosti filmu. Film není jenom o předávání příběhu. Zvláště v dnešní době informačního zahlcení, kdy jsou příběhy pomalu v každém příspěvku na sociálních sítích, novinových článcích i zprávách, jsme jimi někdy až přesyceni. Terrence Malick pomocí filmu začíná předávat to, co nenašel ve své filosofické kariéře. Začal cílit na předávání spirituality. V následující pasáži rozeberu film *The Tree of Life*, kde je patrná kulminace Malickových obrazových postupů. Bylo by pošetilé rozebírat film tradičním způsobem a pouze

¹⁹⁵ Strom života [The Tree of Life] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2011

¹⁹⁶ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 297

jmenovat, co se oproti jeho předchozím filmům změnilo. Je důležité dát věcem kontext a motivaci, proč se tak stalo. Film *The Tree of Life* je Malickovým hluboce osobním dílem, jedná se o film plný filozofických myšlenek, náboženských symbolů a spirituality. Proto film rozeberu z hlediska symboliky, filosofie¹⁹⁷ a významů, které následovně dám do souvislostí s obrazovým řešením.

¹⁹⁷ Čerpám z rozboru díla po filozofické straně PhDr. Mgr. Antonínem Dolákem, Ph.D. Celý rozbor je součástí druhé přílohy této práce

5.1. The Tree of Life (Strom života)



obr. 21 Emmanuel Lubezki na natáčení *The Tree of Life* (*Strom života*)¹⁹⁸

Rok: 2011

Kameraman: Emmanuel Lubezki

Kamera: ARRI Arriflex 235
ARRI Arriflex 435
ARRI Arricam LT
ARRI Arricam ST

Dalsa Evolution Camera (Trikové záběry)
Phantom HD Gold Camera (Trikové záběry)

Objektivy: Zeiss Master Prime
Zeiss Ultra Prime

Vedoucí výpravy: Jack Fisk
Rozpočet: 32 milionů dolarů

Terry vždycky chtěj najít něco vizuálního, co by reprezentovalo záhadu vesmíru, od jeho zrození po jeho zánik. (Nick Gonda)¹⁹⁹

¹⁹⁸ BENJAMIN, B. Emmanuel Lubezki, ASC, AMC creates emotionally resonant imagery for Terrence Malick's *The Tree of Life*. *The ASC - American Cinematographer: Cosmic Questions* [online]. 2011 [cit. 2021-8-16]. Dostupné z: https://theasc.com/ac_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html

¹⁹⁹ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 300

V roce 2011 vychází zatím nejkomplexnější a nejobsáhlejší dílo Terrence Malicka, *The Tree of Life*, k jehož kvalitnímu rozboru by byla potřeba samostatná diplomová práce. I tak bych v rámci rozsahu a intencí svého textu rád nabídl jiný pohled na toto dílo. Doposud nám k analýze stačilo představovat vyprávěcí postupy, díky kterým jsme pojmenovali některé poznávací znaky Malickova stylu. Pro vysoce specifický charakter filmu *The Tree Of Life* se však musíme vrátit k Malickově filosofickým kořenům; k jeho filosofické kariéře, která dala možnost vzniknout jeho nevšednímu filmovému jazyku. Tedy podívat se na filmy Terrence Malicka z opačné strany, ze strany myšlenek a názorů, které jsou třeba přenést publiku právě za pomoci obrazových vyprávěcích postupů.

Vraťme se zpět k počátkům Terrence Malicka jako nadějného filosofa a na *The Tree Of Life* hledme skrze toto prizma. Odpověď na otázku, proč vypadají Malickovy filmy tak, jak vypadají, můžeme nalézt v průniku jeho filosofického podhoubí a načerpaných zkušeností z předchozí čtyřicetileté filmové kariéry.

5.1.1. Pozadí

O filmu *The Tree of Life* je známo, že je do značné míry autobiografický. Terrence Malick čerpá ze svých kořenů a prostředí, které ho formovalo. Sledujeme jeho alter ego v podobě mladého Jacka a v dospělosti jako Seana Penna, na nějž působí zde dvě síly²⁰⁰, které jsou prezentované otcem a matkou a jejich odlišnými životními filosofiemi. Podobnost se životem tvůrce můžeme vidět i v postavě bratra, který ve filmu tragicky zemře, stejně jako tomu bylo ve skutečnosti. Mezi fanoušky se vedou spekulace, že bratr Terrence Malicka zemřel vlastní rukou během studií na hudební škole ve Španělsku. Malick použil motiv složitého vztahu k otci a částečné obvinění otce za bratrovu smrt použil právě v *The Tree of Life*. Z tohoto faktu vyplývá i téma filmu, které by se dalo shrnout jako hledání odpovědi na otázku – proč Bůh dopouští na světě zlo, když je všemocný²⁰¹? Tato otázka slouží k cestě hlavní postavy filmu Jacka, do vlastní minulosti až k samotným základům světa. Malick se pokoušel scénář k filmu sepsat již v sedmdesátých letech, ale sám práci na projektu zastavil. Scénář tak vznikl až o čtyřicet let později, když si byl opravdu jistý, že je film schopný pojmout.



obr. 22 Snímek z filmu *The Tree of Life* (*Strom života*)²⁰²
Jack (Sean Penn) se svým otcem (Brad Pitt) v závěrečné scéně filmu.

²⁰⁰ „Jsou dvě životní cesty. Skrze přírodu, nebo skrze milost Boží. Musíš si vybrat kterou půjdeš.“
Strom života [The Tree of Life] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2011. Monolog matky

²⁰¹ LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. Theodicea: pojednání o dobrotě Boha, svobodě člověka a původu zla. Přeložil Karel ŠPRUNK. Praha: Oikoymenth, 2004. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-094-7.

²⁰² Strom života [The Tree of Life] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2011

5.1.2. Filosofie a spiritualita

Původ filosofického pozadí tohoto filmu můžeme nalézt v Malickově nedokončené disertační práci na univerzitě v Oxfordu. Malick zde za vedení profesora Gilberta Ryle zkoumal koncepci horizontu ve filosofii Heideggera, Kierkegaarda a Wittgensteinovi, tedy jejich zkoumání konečnosti (horizontu) lidského života. Jedná se o jednu z největších záhad filosofie, která trápí myslitele po staletí – přijetí vlastní konečnosti a hledání smyslu vlastní existence. V předchozích filmech Terrence Malicka byla jeho spirituální rovina na vedlejší koleji pod taktovkou příběhu. Na několika místech dostala možnost rezonovat a hrát tzv. prim. Byly to zejména následující pasáže:

- a) Postava se ocitá v prostředí, které přírodu neobsahuje²⁰³. Takové postavy bloudí světem a ztrácejí svůj smysl pro existenci. Dostávají se do hluboké duchovní krize. V tomto filmu je taková postava Jack (Sean Penn, alter ego Terrence Malicka), co se vydává na cestu směrem k svým kořenům, do lůna matky až ke vzniku všeho bytí. Na konci jejich cesty často bývá prozření, které je reprezentováno smířením. Jack vidí přírodu, a tedy Boha, v každém místě. I tam, kde příroda nebyla, vidíme například odraz oblohy v na oknech železobetonových budov.

Terry už měl lokaci pro scénu, jak Jack bloumá okolo svého pracoviště. Úplnou náhodou jsme ale zjistili, že se v tom areálu nachází strom. Příroda v zástavbě je něco, co Terryho nesmírně zajímá. Je to pro něj náznak života v jinak neživoucím místě (Joerg Widmer)²⁰⁴

- b) Postava se ocitá v prostředí, které přírodu obsahuje²⁰⁵. Značí to její vnitřní harmonii a soulad. Voda je symbol, který Malick hojně využívá jako místo smíření se s Bohem (moře, řeka, voda jako mateřská plodová voda). Podrobněji se symbolu vody budu věnovat v následujících řádcích.

V samotném filmu pak nefiguruje pouze filosofie M. Heideggera, ale i náboženství. Celý film je uvedený citací z knihy Job: „Kde jsi byl, když jsem zakládal zemi“²⁰⁶. K výkladu, proč je použit zrovna tento citát, je potřeba znát text knihy Job. Odkaz na knihu Job je ve filmu vzpomenut hned na několika místech a nabývá důležitosti v momentu, kdy Malick zobrazuje vznik vesmíru. V tomto momentu se propojuje filosofie, spiritualita a Darwinovský přístup stvoření v jednom bodě. Zde leží pomyslná odpověď na otázku, kterou si sám Malick klade, a divákovi ji tímto filmem předává. To je něco, co Malick v kariéře filozofa nenacházel.

²⁰³ Viz obrazová příloha 5, obr. a1,a2 snímek z filmu *The Tree of Life*

Zdroj: Strom života [The Tree of Life] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2011

²⁰⁴ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 364

²⁰⁵ Viz obrazová příloha 5, obr. b1,b2 snímek z filmu *The Tree of Life*

Zdroj: Strom života [The Tree of Life] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2011

²⁰⁶ IOB. *Knihy Jobova*. Přeložil Vilém ZÁVADA. Praha: Československý spisovatel, 1968. Klub přátel poezie (Československý spisovatel).

Obrazová příloha 5
The Tree of Life - Filosofie a spiritualita

a1



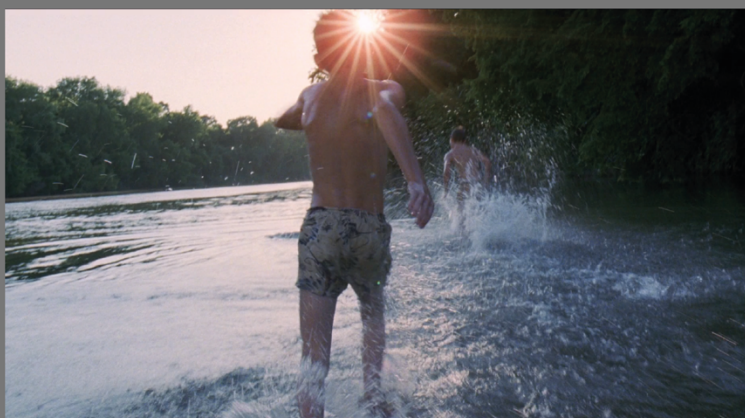
a2



b1



b2



5.1.3. Symbolika

Malickův příklon k nelineárnímu střihu mu umožňuje vázat mezi sebou záběry zdánlivě neslučitelné. Vynecháním (elipsou) časových a prostorových vazeb mezi záběry vzniká jejich vazba emocionální. Malick tak dokáže přenášet myšlenky a otázky pomocí symbolických záběrů²⁰⁷. Ty nejzásadnější symboly následně rozeberu.

a) Příroda

Příroda, hrající v Malickových filmech velkou roli již od debutu, symbolizuje zejména rajskou zahradu – místo, kde byl člověk ještě s Bohem; místo před tzv. prvotním hříchem. Jedná se o Malickův zcela nejpoužívanější symbol. Armáda na ostrově Guadalcanal, Kit a Holly žijící na stromech, nebo Jack, jenž žije v obklopení železobetonového města, vzpomínajícího na svoje dětství v náruči přírody²⁰⁸. Přírodu můžeme vidět v jejím neporušeném stavu, ale když se postavy proviní (jako například Jack, který zraní bratra), vidíme přírodu následně poničenou.

Dá se říci, že postavy se snaží dostat zpět do svého přirozeného stavu. To je vyjádřeno ve vnitřním monologu Jacka, kdy v kulisách velkoměsta hovoří o tom, jak ztratil Boha. Příroda je viděná i ve svém kolosálním měřítku, jako pohled na vesmír v momentu svého zrodu.

*Jak to, že jsem tě ztratil? Zapomněl? Promlouval si ke mně skrze ní (matku), Promlouvali jsi ke mně z nebes. Ještě před tím, než jsem tě miloval.*²⁰⁹ (Sean Penn, *Strom života*)

b) Slunečnice

Slunečnice²¹⁰ symbolizují jednoduchost a zároveň komplexitu vesmíru. Sama o sobě je fraktál, který můžeme nalézt v přírodě téměř všude. Fraktál má jednoduchý matematický zápis, přitom dokáže vytvářet neuvěřitelně složité struktury. Napříč přírodními tvary je možné vidět fraktály. Strom, list, ulita, ale i galaxie – vše toto jsou fraktály, jež dohromady vytváří elegantní vesmír. Slunečnice je ve filmu zobrazená zejména v semenné části, kde je každé další semeno uloženo o stupeň ve Fibonacciho posloupnosti.

²⁰⁷ Viz obrazová příloha 5, obr. c1,c2 snímek z filmu *The Tree of Life*
Zdroj: *Strom života* [The Tree of Life] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2011

²⁰⁸ Viz obrazová příloha 5, obr. d1,d2 snímek z filmu *The Tree of Life*
Zdroj: *Strom života* [The Tree of Life] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2011

²⁰⁹ *Strom života* [The Tree of Life] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2011, Monolog postavy Jacka

²¹⁰ Viz obrazová příloha 5, obr. e1,e2 snímek z filmu *The Tree of Life*
Zdroj: *Strom života* [The Tree of Life] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2011

Obrazová příloha 5
The Tree of Life - Symbolika a příroda

c1



c2



d1



d2



c) Voda a portál

Element vody má v Malickových filmech výsadní místo²¹¹. Reprezentuje tok, plynulost a zároveň relativitu času. V *The Tree of Life* se tento symbol rozšiřuje i o symboliku matky. Zejména v části, která reprezentuje život nenarozeného dítěte, symbolizuje zatopená místnost plodovou vodu.

S tím souvisí i portály, které se v Malickových filmech hojně vyskytují. Symbolizují přechod, vývoj a transcendenci ve vyšší stav. Není náhodou, že mají často tvar ženského pohlavního orgánu - tento odkaz můžeme nalézt i v gotice, kde byly portály takto stavěny. Klenutí gotického oblouku je často zakončené koulí, nápadně připomínající klitoris. Malick sám tímto způsobem zpodobňuje galaxii. Portál není jediný symbol přechodu. Malick používá i most, žebřík a cestu²¹². Záběrem na most celý film končí, jako by tím Malick vyjadřoval, že i my diváci máme otevřené dveře k našemu osobnímu přechodu, k naší transcendenci.

Během natáčení doslova překonáváme hranice. Strom života je o překonávání hranic - ke světlu, po schodech, po žebřících. K cestě do ráje... (Joerg Widmer)²¹³

²¹¹ Viz obrazová příloha 5, obr. f1,f2 snímek z filmu *The Tree of Life*

Zdroj: *Strom života [The Tree of Life] [Film]*. Režie MALICK, Terrence. USA, 2011

²¹² Viz obrazová příloha 5, obr. g1 – g8 snímek z filmu *The Tree of Life*

Zdroj: *Strom života [The Tree of Life] [Film]*. Režie MALICK, Terrence. USA, 2011

²¹³ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). *Terrence Malick: Rehearsing Unexpected*. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 297

Obrazová příloha 5

The Tree of Life - Slunečnice a voda

e1



e2



f1



f2



Obrazová příloha 5
The Tree of Life - Portál

g1 - g8



d) Bůh jako tanec

Božská entita byla přítomná ve všech předchozích Malickových filmech. Malick využívá metafyziku světla, pomocí níž Boha znázorňuje. Tato symbolika má kořeny nejen v Bibli²¹⁴, ale i v Darwinově evoluční teorii. Jsme denní savci a světlo je pro nás nesmírně důležité. Světlo pro nás znamená život. Je dost pravděpodobné, že bychom si Boha představovali jinak, kdybychom byli aktivnější v noci. Malick proto Boha zobrazuje zejména jako paprsky slunce, proto je pro něj světelný flare nesmírně důležitý. Ve filmu *The Tree of Life* není jediný záběr, který by neobsahoval pohled do slunečního kotouče.

Zkoušeli jsme i Cooke S4/i Prime a nějakou dobu jsme je na zkouškách porovnávali s Zeiss Master Prime. Nakonec jsme ale zůstali u Master Prime čistě ze dvou důvodů - Obraz mají daleko čistší a s lens flare pracují lépe, než jakékoliv jiné objektivy. Právě práce s lens flare byla na tomto filmu extrémně důležitá. S Cooke S4/i to bylo takový nudný. Flare se v záběru objevil tak nějak předvídatelně. Koukali jsme se na záběr a najednou se vše zalilo halací, takže všem bylo jasné, že flare přichází, a to ani nebylo slunce v záběru. (Joerg Widmer)
215

Vedle toho Malick zobrazuje Boha i jako plamenný tanec světla, hejno ptáků i jako tanec vln na břehu moře.²¹⁶ Malick se snaží Boha zobrazit i z jiných kvalit a to zejména v jeho časové bezrozměrnosti. Jako návodnou scénu můžeme uvést závěrečnou pasáž z filmu, kdy se všechny postavy potkávají na jednom místě u moře. Malick tak ukazuje, že pro Boha neplatí čas²¹⁷. Vidíme současnost, minulost i přítomnost jako jeden okamžik. Proto máme možnost pozorovat postavy hned v několika fázích jejich stáří.

Zcela zásadní je to, že Malick se snaží ukázat Boha jako vše okolo nás. Naprosto nedělitelnou složku, ve které se opět všichni potkáme. Proto Malick zobrazuje podobnosti předmětů (například vlasů a mořských řas), protože všechny věci mají společný původ. Zobrazení skrz světlo nebo vodu je zástupný symbol, protože nejjednodušeji přenese pocit prostoupení.

²¹⁴ I řekl Bůh: „Budiž světlo!“ A bylo světlo. Viděl, že světlo je dobré, a oddělil světlo od tmy. První kniha Mojžíšova: (Genesis). V Kutné Hoře: Čes. biblická práce, 1945.

²¹⁵ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 356

²¹⁶ Viz obrazová příloha 5, obr. h1,h2,h3 snímek z filmu *The Tree of Life*

Zdroj: Strom života [The Tree of Life] [Film]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2011

²¹⁷ Tomuto pohledu se říká *sub specie aeternitatis* neboli z pohledu věčnosti.

Obrazová příloha 5
The Tree of Life - Bůh



h1



h2



h3

5.1.4. Příběh

Film pojednává o cestě k osobní transcendenci skrz odpuštění, smíření a gesto odevzdání. Sledujeme zejména dvě postavy:

- a) Syn Jack (Sean Penn). Hledá svůj ztracený spirituální život. Ponořen do své minulosti znovu prožívá staré vzpomínky a rány. Odpuštěním otci dosáhne vykoupení.
- b) Matka (Jessica Chastain). Hledá odpověď na to, proč jí Bůh sebral syna, Jackova bratra. Skrze její příběh vidíme dvě životní cesty. Jednak cestu požitkářství a tedy popírání své konečnosti, jednak cestu skrz milost Boží, skrz pokoru a uvědomování si svého konce. Tato postava dosáhne vykoupení odevzdáním svého syna Bohu.

Malick ve svém tříhodinovém opus magnum nedává jasné odpovědi. Sám divák je nucený se aktivně zapojit do procesu hledání. Film se na ten samý problém dívá skrz několik úhlů pohledu. Smysl bytí tak můžeme vidět v čistě racionálním uvažování o počátku vesmíru a entropii, můžeme jej hledat v liturgii nebo ve filosofii. *The Tree of Life* nabízí pohled člověka, co se tímto problémem zabýval skoro celý svůj život, a neukazuje nám východisko, ale pouze cestu k němu.

5.1.5. Stylizace

Z analýzy výše je patrné, jak je Malickův *The Tree of Life* komplexní dílo. Zatímco obsah a samotnou látku lze uchopit těžko, obrazovou složku můžeme vystihnout vcelku jednoduše. Malick naplno využívá již zavedené postupy, které slouží k naprosté eliminaci rigidnosti natáčení. Malick vytváří situace jako dokumentární štáb, myšlenky nehledá v předem napsaných scénách, ale naopak v záblescích přímo na filmovém pláči. Až kolize těchto okamžiků pravdy, jak je jeho spolutvůrci již označili, dává vzniknout jeho osobitému jazyku. Jeho tým se tak snažil vytvořit prostředí, ve kterém by natáčení nepotřebovalo žádnou pauzu, a Malick tak mohl snímat chvíle na pomezí fikce a reality.

Emmanuel Lubezki rozšiřuje koncepci přirozeného světla i na interiéry, kde není jediná scéna uměle dosvícená. Veškeré světlo pochází z praktických zdrojů, a to i během nočních scén. Pozornost se soustředí na lokace, kde je dostatek slunečního světla. Jack Fisk ve spolupráci s Lubezkim vytváří systém odnímatelných otvorů, oken a záclon k maximálnímu využití denního světla.

Většina lidí by řekla: "To je nemožné, v domě potřebujeme nějaká světla!" A nakonec to možné bylo - ukázalo se, že si stačí věci přizpůsobit. Naše přizpůsobení vymyslel Chivo. (Joerg Widmer)²¹⁸

Snímání v takto extrémních podmínkách, kdy je na scéně velký kontrast, s sebou nese i úskalí velkých ploch s vysokým jasnem, proto Lubezki přichází se systémem, kdy skenuje negativ HDR²¹⁹. Opouští tak zavedený trend, kdy Malick tvořil své filmy výhradně analogovou cestou. *The Tree of Life* je prvním jeho filmem, který kombinuje analogový negativní snímek a digitální intermediát²²⁰ pro postprodukční práci.

Během postprodukce byl Lubezki schopný pracovat několik měsíců jenom pro hledání vhodné prezentace filmu. Myslím, že nejprve film zkoušel půl roku číslovat, pak hledal nejlepší možnou volbu skenování negativu. Po testech se pak rozhodl negativ skenovat hned dvakrát. Poprvé v nastavení pro vysoké jasy, podruhé v nastavení pro jasy nízké. Výsledný digitální obraz porovnával s kvalitou filmové kopie a nakonec se rozhodl jít cestou digitálního intermediátu. (Joerg Widmer)²²¹

Natáčení tohoto filmu je proces, tok, který se málokdy musí přerušovat. Malick může začít scénu před rodinným domem, projít jím a skončit o pět bloků dál. Jeho posedlost okamžikem se promítá i do památné scény s motýlem, kdy přistál hlavní herečce na ruce.

²¹⁸ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 352

²¹⁹ Jak funguje HDR: HDR detailně. Eizo [online]. [cit. 2021-8-19]. Dostupné z:

<https://www.eizo.cz/poznatky-z-praxe/vedomosti-o-monitorech/hdr-detailne-co-je-hdr/>

²²⁰ Digitální intermediát (Martin Preiss) 2007, Diplomová práce, Filmová a televizní fakulta AMU / Akademie múzických umění v Praze

²²¹ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 353

Terry opravdu rád používá Steadicam, protože se pak necítí omezený. Říkal tomu pětičlenný dokumentární štáb. Stačí sledovat akci. Pokud svítíte, jste omezeni, protože než nastavíte světla, kouzlo okamžiku je pryč. Terry v okamžiky hodně věří a používání Steadicamu ho osvobozuje od nastavování pravidel a jejich dodržování. (Joerg Widmer)²²²

Snaha o přirozenost snímání ovlivnila i volbu objektivů. Zatímco předchozí film byl stále ještě natáčen objektivy s jistým charakterem, *The Tree of Life* je snímán objektivy Ultra Prime²²³ a Master Prime²²⁴. Mezi kameramany se často tyto objektivy nazývají jako objektivy bez charakteru. Vykreslují skutečnost tak, jak je bez evidentní obrazové stylizace. Co by v jiném případě bylo mínus, je v případě tohoto filmu více než vhodné. *The Tree Of Life* je stylizovaný svoji nelineární střihovou skladbou, pohybem a symbolikou. Stylizace optickou cestou by diváka zaváděla do slepé uličky, protože by se jednalo čistě o povrchovou úpravu filmu, bez podložené potřeby. Namísto specifické povahy objektivů je použita významná stylizace pomocí netradičních kompozic, řezající hlavy, ústa a oči.

Rámování bylo zásadní součástí natáčení. Lišilo se od běžných filmů, protože někdy řezalo hlavy a zaměřovalo se na detaily, které prozrazovaly víc, než celý obličej. (Joerg Widmer)²²⁵

Za zmínku zcela jistě stojí i proces výroby vesmírných záběrů, které se většinou vznikaly jako rychloběžné záběry různých tekutin. V následné digitální kompozici se tak dalo docílit efekt galaxií a mlhovin. Malick tak poprvé veřejně podhalil připravovaný projekt *Q*, který se v roce 2016 probudil pod názvem *Voyage of Time*.



obr. 23 záběr na mlhovinu vytvořenou pomocí rychloběžné kamery²²⁶

²²² HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 359

²²³ ARRI / ZEISS Ultra Prime Lenses. ZEISS [online]. [cit. 2021-8-19]. Dostupné z: <https://www.zeiss.com/consumer-products/int/cinematography/ultra-prime-lenses.html>

²²⁴ ARRI / ZEISS Master Prime Lenses. ZEISS [online]. [cit. 2021-8-19]. Dostupné z: <https://www.zeiss.com/consumer-products/int/cinematography/master-prime-lenses.html>

²²⁵ HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). Terrence Malick: Rehearsing Unexpected. Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423. Strana 357

²²⁶ Strom života [The Tree of Life] [Film]. režie MALICK, Terrence. USA, 2011

5.2. Filosofická trojice (To The Wonder, Knight of Cups, Song to Song)



Obr. 24 Emmanuel Lubezki, Terrence Malick, Christian Bale, Natalie Portman při natáčení *Knight of Cups*²²⁷

Rok: 2012 - 2017²²⁸

Kameraman: Emmanuel Lubezki

Kamera: ARRI Arriflex 235
ARRI Arricam LT

ARRI ALEXA
ARRI ALEXA M
RED ONE (MYSTERIUM X)
RED EPIC

GOPRO HERO3

Objektivy: Zeiss Master Prime

Vedoucí výpravy: Jack Fisk

Rozpočet: neznámý²²⁹

²²⁷ Terrence Malick Chivo. XFDR Mag [online]. 1956, 28.3.2017 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <http://www.xfdrmag.net/malick-wonder-knight-cups/terrence-malick-chivo/>

²²⁸ To The Wonder 2012, Knight of Cups 2015, Song to Song 2017

²²⁹ vycházím z informací na serveru:

Knight of Cups budget: Where Data and the Movie Business meet. The Numbers [online]. 2017, 2015 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://www.the-numbers.com/movie/Knight-of-Cups#tab=more>

*Pamatuješ si ten příběh? Který jsem ti vyprávěl jako malému klukovi? Ten o mladém princovi... Rytíři, kterého jeho otec, král východních zemí, poslal na západ do Egypta. Aby našel ztracenou perlu... Z hlubin moří. Jakmile princ do Egypta dorazil, tamní lidé mu dali napít z poháru, který mu odebral paměť. Zapomněl, že je princ... zapomněl na perlu... a upadl v hluboký spánek. (Rick)*²³⁰

The Tree of Life odstartovalo Malickovo filozofické období. Ve středu jeho zájmu stojí člověk a jeho snaha o osobní transcendenci. Jeho postavy jsou poutníci a poutnice na životní cestě za ztracenou spiritualitou. Tyto tři filmy zde uvádím pospolu, protože všechny nesou podobné znaky. Nejenom, že na Malickovy poměry byly vyprodukovány v nezvykle krátký čas, ale všechny se zabývají podobným tématem. Terrence Malick těží z vlastní zkušenosti s osobním vyhořením z doby, kdy opustil Hollywood pro neshody na projektu *Q. To The Wonder (K zázraku)*²³¹, který měl jako poslední Malickův film českou distribuci, popisuje jeho střídavý život mezi Paříží a Oklahomou. *Knight of Cups*²³² se *Song to Song*²³³ popisuje osobní vyhoření a ztrátu hodnot. Malick své příběhy poprvé staví do současnosti.

Tomu odpovídá i zvolená filmová řeč. Malick po úspěchu práce na *The Tree of Life* rozšiřuje svůj zájem o natáčení dokumentaristickým způsobem a s kameramanem Lubezkim se tomu plně přizpůsobují. Původně čistě analogové natáčení střídá kombinace filmového a digitálního. Malick stěhuje své postavy do center velkých měst, kde vyžaduje i noční natáčení. Tomu se přizpůsobuje i kamerová technika, která při nočním natáčení střídá filmové kamery za digitální - ty mají vyšší citlivost vůči praktickému světlu nočního města. Poprvé se můžeme setkat i s kombinací *found footage*²³⁴ záběrů a prací s kamerou *GoPro* či *iPhone*. Je přitom patrné, kam se posunula estetika vnímání obou tvůrců. Není možné stanovit, jaký čas mezi scénami uběhl, není možné stanovit jejich pořadí či kauzalitu mezi nimi. Terrence Malick dovádí rčení "*plynout jako voda*" do extrému. Časová kauzalita není pro tyto tři filmy důležitá, scény pojí kauzalita emoční.

²³⁰ *Knight of Cups* [Film, Digitál]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2015. Monolog Ricka, (Christian Bale)

²³¹ *K zázraku* [*To the Wonder*] [Film, Digitál]. režie MALICK, Terrence. USA, 2012

²³² *Knight of Cups* [Film, Digitál]. režie MALICK, Terrence. USA, 2015

²³³ *Song to Song* [Film, Digitál]. režie MALICK, Terrence. USA, 2017

²³⁴ Nalezené záběry, které často nevytvořil filmový profesionál. Neplatí pak po režisérskou verzi filmu *The Tree of Life*, kde je použita pasáž s úryvkem filmů z přelomu devatenáctého a dvacátého století.



obr. 25 Emmanuel Lubezki při práci s GoPro kamerou na filmu *Knight of Cups*²³⁵

Jako diváci sledujeme sled impresí a životních zvrátů postav. Terrence Malick pro zmíněné filmy nevytvářel scénář. Na place pracoval jen se systémem poznámek. Věděl o scénách, které chtěl do filmu zahrnout, ale jejich eventuální směr a vývoj byl už spíš dílem náhody nebo momentální improvizace. Obrazové řešení takto nevyzpytatelného natáčení do značné míry kopíruje systém natáčení *The Tree of Life*. I zde kvůli hutnému sdělení filmu pozorujeme snahu zachovat obrazovou čistotu. Už jen výrazná stylizace optickou cestou by mohla navádět nesprávným směrem. Divák se v těchto filmech musí soustředit zejména na vyšší rovinu sdělení a tomu se podřizuje veškerá stylizace. Můžeme tak vidět opět brilantně čistý obraz objektivů Master Prime a pлавný pohyb *Steadicam* zařízení. Přesto v rámci obrazovosti došlo oproti *The Tree of Life* k posunu.

The Tree of Life využívá klasický formát *academy 1:1,85*. Všechny zmíněné filmy v této kapitole jsou natočeny ve formátu *cinemascope 1:2,39*. Cinemascope není pro Malicka novým formátem, jsou v něm natočeny snímky *The Thin Red Line* a *The New World*. Zatímco výše zmíněné historické snímky jsou natočeny *cinemascope* zejména proto, aby byla cítit mohutnost přírody oproti člověku, u snímků filosofického období má *cinemascope* posílit uzavřenost člověka ve čtyřech stěnách. Postavy se málokdy objevují pod širým nebem, proto u nich formát *cinemascope* nedává smysl. Smysl dostávají až v momentu, kdy jim dáváme s kamerou volný horizont²³⁶.

Také rozměr objektivů je nesmírně důležitý. Zatímco snímky *The Thin Red Line* a *The New World* jsou natočeny jako *pravý cinemascope*²³⁷, snímky v této kapitole jsou natočené pouze jako *nepravý cinemascope*, vytvořený z výřezu. Malick s Lubezkim tak činí zejména proto, aby obraz nebyl doplněn o estetiku anamorfického objektivu a geometrické vady, která by kombinací daného objektivu s širokým ohniskem vznikla. Malick s Lubezkim stanovili jako základní

²³⁵ LOFTUS, John. Malick and Me: To the Wonder and Knight of Cups. XFDR Mag [online]. 2017, 29.3.2017 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <http://www.xfdmag.net/malick-wonder-knight-cups/>

²³⁶ Viz obrazová příloha 6, snímky z filmů *To The Wonder*, *Knight of Cups*, *Song to Song*
Zdroj: K zázraku [To The Wonder] [Film, Digitál]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2012
Knight of Cups [Film, Digitál]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2015
Song to Song [Film, Digitál]. Režie MALICK, Terrence. USA, 2017

²³⁷ Obraz pořízený optickou soustavou s cylindrickými čočkami
Prof. Henri Chrétien, vědec, který vynalezl objektiv pro *cinemascope*. The New York Times [online]. USA, 8.2.1956 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1956/02/08/archives/henri-chretien-optical-scientist-dies-developed-the-lens-used-in.html>

objektiv s ohniskem 16 mm. Opticky brilantní objektivy Master Prime dokáží věrně a bez geometrických vad vykreslit obraz i při takto extrémně širokém ohnisku. Použití *GoPro* kamery naopak ukazuje Malickovu touhu zobrazovat okamžik, který častokrát natáčel osobně sám.



obr. 26 Terrence Malick sám jako kameraman scény na GoPro ve filmu *Knight of Cups*²³⁸

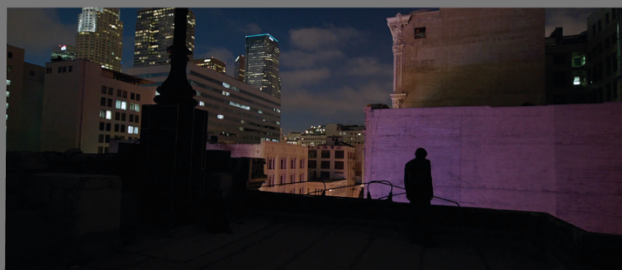
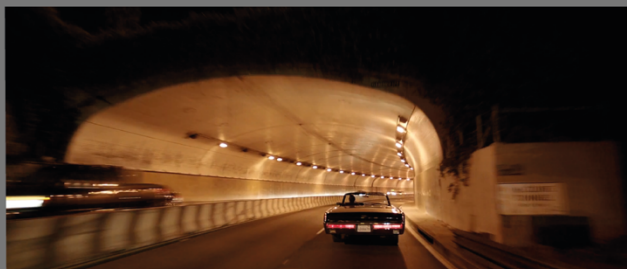
Jedná se o poslední filmy spolupráce Terrence Malicka a Emmanuela Lubezkiho. Je potřeba si uvědomit, že za dobu jejich spolupráce se z Lubezkiho stala kameramanská hvězda, která jako první na světě drží tři po sobě jdoucí ceny Americké akademie²³⁹ za nejlepší kameru. Oba tvůrci vycházejí ze vzájemné spolupráce pozměnění. Terrence Malick nachází svobodu v natáčení filosofických esejí a získává tím tak svůj filosoficko/filmařský hlas. Lubezki natáčí velice zásadní filmy až po spolupráci s Terrencem Malickem. *Children of Men* vytváří po zkušenosti s extrémně dlouhým jetím na *The New World*. *Gravity* a *Birdman* natáčí po *The Tree of Life* a *To the Wonder*. *Revenant* natáčí po *The Knight of Cups*. Emmanuel Lubezki se tak stal extrémně vytíženým kameramanem, kterého často na place musel zastupovat jeho kolega Steadicam operátor a kameraman druhého štábu Joerg Widmer. Další film se Terrence Malick rozhodl²⁴⁰ natočit už jenom s Widmerem. Následující část práce se bude věnovat této spolupráci a pokusí se odhalit, kam kormidlo Joerga Widmera vede směr obrazovosti Terrence Malicka.

²³⁸ LOFTUS, John. Malick and Me: To the Wonder and Knight of Cups. XFDR Mag [online]. 2017, 29.3.2017 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <http://www.xfdmag.net/malick-wonder-knight-cups/>

²³⁹ RILEY, Jenelle. Triple Crown: Emmanuel 'Chivo' Lubezki on His Record-Breaking Oscar Win & Why the Speeches Never Get Easier. Variety [online]. 2016, 2.3.2016 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://variety.com/2016/film/awards/chivo-oscar-emmanuel-lubezki-the-revenant-1201720062/>

²⁴⁰ Jedná se o hypotézu. Neexistují přímé důkazy a ani Joerg Widmer to v rozhovoru, který jsem s ním vedl nevyvrátil ale ani nepotvrdil.

Obrazová příloha 6
Filosofická trojice



Postavy pohybující se v nepřírodním prostředí



Postavy pod širým nebem a denním světlem



Využití GoPro záběrů

6. Exodus



obr. 27 Snímek z filmu *A Hidden Life*²⁴¹

Všechny filmy, co jsem s Malickem natáčel, byly založeny na hledání. Vždy bylo co objevovat. Nezáleží na tom, jestli to byl film se scénářem nebo bez něj²⁴². Měli jsme vždy jasný koncept o pohybu kameře, pohybu mezi herci, aby mohli improvizovat. To, co jsme natočili, byl pouze surový materiál pro film, který vznikl teprve stříhem. Tam Malick teprve našel, které scény jsou dost silné a které budou nakonec ve filmu použity. (Joerg Widmer)²⁴³

Můžeme se pouze domnívat, co vedlo k přerušení spolupráce Emmanuela Lubezkiho a Terrence Malicka. O jejich vzájemné spolupráci prakticky neexistují přímé informace a ani jeden z tvůrců se k ukončení spolupráce a následné hledání náhrady veřejně nevyjádřil. Ačkoliv má režisér s tímto renomé téměř neomezenou volbu, Malickovy kroky k Widmerovi jsou naprosto logické. Byl u zrodu jeho filmové řeči a jako aktivní spolupracovník byl přítomný jak v prvním, tak i druhém štábu, jehož důležitost pro Malickovy filmy jsem vzpomínal dříve. Vedle technických schopností se ale osvědčil i jako kreativní tvůrce - zejména pak u záběrů druhého štábu, kdy Malick nikdy nevyjadřoval, co explicitně požaduje, a pouze popsal pocit, který má záběr vyvolat. Widmer byl i tak schopen samostatně natáčet enormní množství materiálu. Častokrát Lubezkiho zastupoval, například konečnou scénu *The Tree of Life* natočil zcela sám. Navíc Malick obdivoval jeho práci na *Buena Vista Social Club*²⁴⁴, který natočil jako kameraman Wim Wendersovi. Mezi tvůrci tak vzniklo velice silné pouto.

²⁴¹ *A Hidden Life* [Digitál]. Režie MALICK, Terrence. , 2019. USA, GB, Německo

²⁴² Vycházím z: CHENG, Cheryl. Knight of Cups' Cast Recalls Terrence Malick On Set: "It's Like Working With the Great Oz": Oscar-winning cinematographer Emmanuel Lubezki said of the film: "The whole movie is memory, fragmented and imperfect — and that's what Terry wants, so it feels like life.." Hollywood Reporter [online]. 2.3.2016 [cit. 2021-8-14]. Dostupné z:

<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/knight-cups-cast-recalls-terrence-872287/>

²⁴³ A METAPHYSIC DANCE EMBRACING THE UNEXPECTED: CONVERSATION WITH JÖRG WIDMER ABOUT SHOOTING TERRENCE MALICK'S MOVIES. Art Digiland [online]. 2020, 19.12.2020 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://www.artdigiland.com/blog/2020/12/19/jorg-widmer-english>

²⁴⁴ *Buena Vista Social Club* [Film]. režie WENDERS, Wim. Německo, USA, GB, Francie 1999



obr. 28 Joerg Widmer v herecké roli fotografa ve filmu Knight of Cups²⁴⁵

Následující kapitola se snaží odhalit, jak se vyvinul jazyk Terrence Malicka v post Lubezkiho době. Čerpám zde z osobního rozhovoru, který jsem měl tu čest vést přímo s Joergem Widmerem v červenci roku 2020. Osobní rozhovor není jediným pramenem následujícího textu. Joerg Widmer je prvním spolupracovníkem Terrence Malicka, který v článcích a rozhovorech rozebírá styl jejich spolupráce. Díky němu se dá nahlédnout pod pokličku kreativního procesu tohoto pozoruhodného režiséra.

²⁴⁵ Knight of Cups [Film, Digitál]. režie MALICK, Terrence. USA, 2015

6.1. A Hidden Life



obr. 29 Joerg Widmer při práci na filmu *A Hidden Life*²⁴⁶

Rok: 2019

Kameraman: Joerg Widmer

Kamera: RED Epic Dragon 6k
RED Weapon Helium 8k

Objektivy: Zeiss Master Prime Distagon 12mm
Zeiss Master Prime Distagon 14mm
Zeiss Ultra Prime 8R 8mm

Vedoucí výpravy: Sebastian Krawinkel
Rozpočet: 7 - 9 milionu dolarů

Ještě předtím, než se dále budu věnovat analýze formálních znaků vyprávění, je potřeba si všimnout následujících faktů. Joerg Widmer není jedinou změnou na postu v jeho kreativním štábu. Vedle kameramana Malick střídá i pozici vedoucího výpravy, kterou dosud od debutu vedl Jack Fisk. Změnám se nevyhnuly ani pozice střihu a producent. Malick navíc stěhuje celé své natáčení do Rakouska a Německa, jako by si plnil svou celoživotní touhu točit evropský film. Pozice kameramana je samozřejmě nejčitelnější změna. Vedle ní je však důležitou kreativní složkou i vedoucí výpravy, na němž do jisté míry závisí vizuální podoba scény i její uchopení. Vedoucí výpravy byl vždy pro Malicka naprosto zásadní - Jack Fisk byl schopen téměř na koleni vytvářet flexibilní podmínky pro neustále se měnící situaci. Vzhledem k takto zásadním změnám by se dalo čekat, že Malick ve svých sedmašedesáti letech zažívá revoluci.

A do jisté míry *A Hidden Life* skutečně revoluční je, poněvadž se jedná o první Malickův film, který byl snímán kompletně digitálně. V jiném aspektu však Malick jako by učinil krok zpátky - navrátil se k lineárnímu vyprávění. Ačkoliv je

²⁴⁶ A METAPHYSIC DANCE EMBRACING THE UNEXPECTED: CONVERSATION WITH JÖRG WIDMER ABOUT SHOOTING TERENCE MALICK'S MOVIES. Art Digiland [online]. 2020, 19.12.2020 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://www.artdigiland.com/blog/2020/12/19/jorg-widmer-english>

film velice dobře řemeslně zpracovaný, pro mnohé bylo dílo zklamáním. Terrence Malick v něm naprosto opouští svůj experimenty nabitý filmový jazyk a navrácí se k původnímu uchopení scén z dob *The New World*. Sám Malick svojí touhu pro návrat ke klasicky vyprávěnému příběhu ohlašoval již při vzniku *Song to Song*. Znovu také čerpal ze skutečných historických postav, Franze Jägerstättera, jenž byl Rakouský rolník, který odmítl za druhé světové války přísahat věrnost Adolfu Hitlerovi. Malick příběh vystavěl na dopisech s jeho ženou Fani z dob před Franzovou popravou. Příběh je silně nábožensky orientovaný a doslova v něm promlouvá Malickovo křesťanské zázemí. Poměrně známá je touha Terrence Malicka zfilmovat život Ježíše Krista. V postavě Franze Jägerstättera můžeme jistou symboliku Ježíše Krista vnímat. Malick divákům dává přímo návod ve scéně, kdy Franz sleduje umělce, jenž se snaží ztvárnit obličej Ježíše Krista na kostelní fresce²⁴⁷.

Franz též mluví s Bohem jako s otcem²⁴⁸. I v tomto filmu má tedy spiritualita neopomenutelnou roli. Co už je ale jinak oproti předchozím filmům je počet motivů, které Malick rozehrává. Zatímco *The Tree of Life* je těžké vůbec pojmout, *A Hidden Life* je v motivech velmi prostý a soustředí se pouze na jednu vyřčenou otázku - odkud pramení morální jednání člověka? Malick též neschovává některé symboly do složitých sekvencí, ale všechny symboly jsou velmi jednoduše znázorněny. K jejich rozklíčování člověk nemusí znát kontext, ze kterého tvůrce vychází. *A Hidden Life* je tedy daleko otevřenější film, než byly Malickovy předchozí počiny. Tomu odpovídá i obrazová prezentace, která navazuje na již zavedená dogmata²⁴⁹, ale už není tolik sofistickovaná. Dá se říct, že Malick se vrací k jednoduchosti, což mnozí jeho diváci po těžko uchopitelné filosofické trojici vítají.

²⁴⁷ Viz obrazová příloha 6, snímky z filmu *A Hidden Life*

Zdroj: *A Hidden Life* [Digitál]. Režie MALICK, Terrence. , 2019. USA, GB, Německo

²⁴⁸ „Otče, k tobě se teď upínám, má skálo, vyveď mě ze tmy k tobě do světla“

A Hidden Life [DCP]. Režie MALICK, Terrence. , 2019. USA, GB, Německo. Vnitřní monolog postavy.

²⁴⁹ Viz strana 52

Digitální snímání

Digitální kamera měla v Malickově tvorbě své místo již dříve - využíval ji pro její vysokou citlivost zejména na nočních natáčení. Nikdy ale zastupovala kompletní obrazový materiál. Z rozhovorů s Joergem Widmerem plynou dva důvody, proč se Terrence Malick uchýlil ke kompletně digitálnímu natáčení.

- a) Malickovo vedení scény vždy vyžadovalo extrémní flexibilitu. Scény jakoby nezačínaly a nekončily. Malick se vždy snaží o vytvoření toku, který by se musel co nejméně přerušovat. Technické omezení ale nutilo kameramana ukončit záběr po přibližně 6 ti minutách natáčení. Zavedením digitální kamery se tato doba prodloužila a nejdelší jetí na *A Hidden Life* tak trvalo neuvěřitelných 43 minut. Dalším významným aspektem bylo i prodloužení snímání extrémních denních dob, jako jsou východy a západy slunce.
- b) Dalším důležitým faktem je, že natáčení se výrazně zlevnilo. Pro Terrence Malicka nebylo problematické vytočit 300 km filmu. Při nahlédnutí k rozpočtu je i tento snímek výrazně levnější, než předchozí.

Pokusím se osvětlit i Widmerovu volbu kamery od firmy RED²⁵⁰. RED Digital cinema kamery neměly doposud zastoupení a předchůdce Lubezki si vybral kombinaci filmu a ARRI Alexa. Joerg Widmer tvrdí, že s RED kamerami je lepší variabilita práce v postprodukcí a mají vyšší dynamický rozsah. Dovolím si polemizovat s názory pana Widmera. RED kamery jsou známé svou náročností pro postprodukční řetězec. K jejich debayerování²⁵¹ je potřeba využívat přímo program firmy RED²⁵², jinak kameraman riskuje nekvalitní obraz plný barevného šumu. Nejviditelnější změnu oproti filmové surovině lze vidět v uchopení vysokých jasů²⁵³, kde digitální obraz nedokáže pojmout jemné přechody, tak jak tomu dokázal negativ. Přitom místa s vysokým jasnem jsou pro Malicka stěžejní - obloha, slunce... Widmer se tento problém pokoušel vyřešit možností RED kamer zaznamenávat HDR snímek²⁵⁴. Při srovnání, jak vnímá vysoký jas filmová surovina a HDRx režim RED kamery, je HDRx režim citelně nepřírozený²⁵⁵ plný různých artefaktů²⁵⁶.

²⁵⁰ Z většiny byl film natočený na starý snímač RED Dragon, ještě před uvedením IPP2. Pouze scény ve sněhu byly natočeny na RED Helium

²⁵¹ Proces interpretace barevného obrazu. Více viz: Bayer Sensor Strategy. RED [online]. 2015 [cit. 2021-8-16]. Dostupné z: <https://www.red.com/red-101/bayer-sensor-strategy>

²⁵² RED Cine-X. Vyznačuje se lepší kvalitou debayerizace dat z RAW souborů R3D, než jiný program třetích stran. Více viz: <http://www.reduser.net/forum/showthread.php?104799-RCX-vs-Davinci-Resolve>

²⁵³ Viz obrazová příloha 6, snímky b1, b2 z filmu *A Hidden Life*

Zdroj: *A Hidden Life* [DCP]. Režie MALICK, Terrence. , 2019. USA, GB, Německo

²⁵⁴ HIGH DYNAMIC RANGE VIDEO WITH HDRX. RED: RED-101 [online]. [cit. 2021-8-16]. Dostupné z: <https://www.red.com/red-101/hdrx-high-dynamic-range-video>

²⁵⁵ Viz obrazová příloha 6, snímek c z filmu *A Hidden Life*

Zdroj: *A Hidden Life* [Digitál]. Režie MALICK, Terrence. , 2019. USA, GB, Německo

²⁵⁶ Obrazová chyba. Většinou vzniklá v kompresí dat a špatnou interpretací. Například *Moire*.

Obrazová příloha 7

A Hidden Life - připodobnění postavy k Ježíši Kristu



a1



a2



a3

Jako relevantní důvod využití kamery RED lze vnímat její rychlost a skladnost. Widmer tvrdí, že byl schopný měnit Steadicam, za jiný systém pohybu během patnácti sekund. Též umožňuje velikou škálu pohybů, které by rozměrnější kamery jen stěží zvládly. V *A Hidden Life* tak můžeme vidět daleko více ručních záběrů a božských nadhledů, které se dříve ve snímcích Terrence Malicka neobjevovaly. I tak je ale příklon k celodigitálnímu natáčení spíše na škodu. Sice je Malickovi usnadněno jeho oblíbené extrémně dlouhé kamerové jetí ale vzhledem k jeho vlastnímu rukopisu, který je založen na extrémní expoziční pružnosti v oblastech nízkých a vysokých jasů, přirozeného světla a pohledů do slunečního kotouče, Malick přichází o významný estetický rozměr.

Pohyb

Oproti již standardnímu Steadicam stabilizátoru se ve filmu objevuje nově *slider*²⁵⁷. Widmer jej hájí tím, že ho při natáčení v horách mohl využít i na místě, kam by se jiná technika nedostala. Jiný úhel pohledu ale ukazuje, jak ale slider nezapadá do konceptu filmového jazyka Terrence Malicka. Zatímco ruční záběr nebo záběr ze Steadicam stabilizátoru můžeme vnímat jako neustále se měnící nehmotný objekt, jenž pluje prostorem, slider takto vnímat nelze. Záběr působí staticky a aranžovaně, protože nedává kameře takovou svobodu a volnost. Téměř ve všech místech, kde jej Widmer použil, působí záběr spíš jako by nevěděl, co má rámovat. Kamera pojíždí nesmyslně zleva doprava, aniž by k tomu měla důvod. Právě tomu se chtěl vyvarovat John Toll v *The Thin Red Line*, který vymyslel jiný způsob pohybu pomocí jeřábu Aklea Crane.



obr. 30 Joerg Widmer při použití slideru na filmu *A Hidden Life*²⁵⁸

²⁵⁷ Přenosný kamerový vozík pro rychlou a krátkou jízdu. Více viz: GF Slider System. Grip Factory Munchen: GFM [online]. [cit. 2021-8-16]. Dostupné z: <https://www.gripfactory.com/gf-slider>

²⁵⁸ A METAPHYSIC DANCE EMBRACING THE UNEXPECTED: CONVERSATION WITH JÖRG WIDMER ABOUT SHOOTING TERRENCE MALICK'S MOVIES. Art Digiland [online]. 2020, 19.12.2020 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://www.artdigiland.com/blog/2020/12/19/jorg-widmer-english>

Objektiv

I zde došlo k lehčímu posunu. Lubezki stanovil jako základní objektiv s ohniskovou vzdáleností 16 mm. V některých případech byl využit objektiv 14mm. Widmer se pokusil tuto vzdálenost ještě více zkrátit a tím se přiblížit víc k herci. Jako základní objektiv používal 12 mm a v extrémních případech i 8 mm²⁵⁹. I když Widmer používá opticky brilantní Ultra Prime, který ani při tomto ohnisku ohnisku netrpí geometrickým zkreslením, záběry z něj působí karikaturně. Postava nemá reálné proporce a tím kameraman upozorňuje zbytečně na svojí práci na úkor civilního projevu herce. Ve většině případů je proto použití 8 mm objektivu neadekvátní a spíš sleduje zájmy primárně estetické, než příběhové.

Světlo

Widmer po vzoru Lubezkiho pracuje čistě s přirozeným světlem a navazuje již na zavedené dogma. Oproti Lubezkimu si ale díky využití digitální kamery může dovolit podstatně nižší světelné hladiny²⁶⁰. Zde významně působí i faktor, který Lubezki využít nemohl - Widmer má přímo na natáčení svého koloristu a tím po každém natáčecím dni ihned vidí, jak přesný v expozici byl.

Ačkoliv může text působit jako kritika Widmerovy práce, je potřeba přijmout fakt toho, že si již Malick svůj specifický jazyk našel a nemá potřebu více experimentovat. Widmer zcela jistě není stejný kameraman, jako je Emmanuel Lubezki. Nemá proto smysl se na jeho práci dívat prizmatem předchozích filmů Terrence Malicka. Widmer má jiné kvality, zejména ty lidské. S Terrencem Malickem tvoří kreativní duo, které pracuje po vzoru režisérova debutu - mění nemožné za možné. Widmer za Malicka na natáčení dýchá a je schopný improvizovat. V extrémních podmínkách, které tato práce již několikrát popisovala, je schopný tvořit kvalitně dílo a nechá tak Malicka naplno tvořit. Je tedy pochopitelné, že jako kreativní dvojice Malick s Widmerem zůstávají i po *A Hidden Life*.

²⁵⁹ Viz obrazová příloha 6, snímky d1 – d3 z filmu *A Hidden Life*

Zdroj: *A Hidden Life* [Digitál]. Režie MALICK, Terrence. , 2019. USA, GB, Německo

²⁶⁰ Viz obrazová příloha 6, snímky e1, e2 z filmu *A Hidden Life*

Zdroj: *A Hidden Life* [Digitál]. Režie MALICK, Terrence. , 2019. USA, GB, Německo

Obrazová příloha 7
A Hidden Life - vysoké jasy a HDR



b1



b2



c

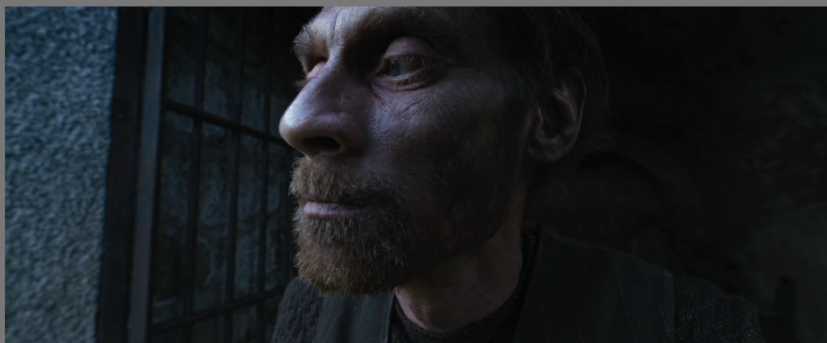
Obrazová příloha 7

A Hidden Life - objektiv 8 mm a praktické světlo

d1



d2



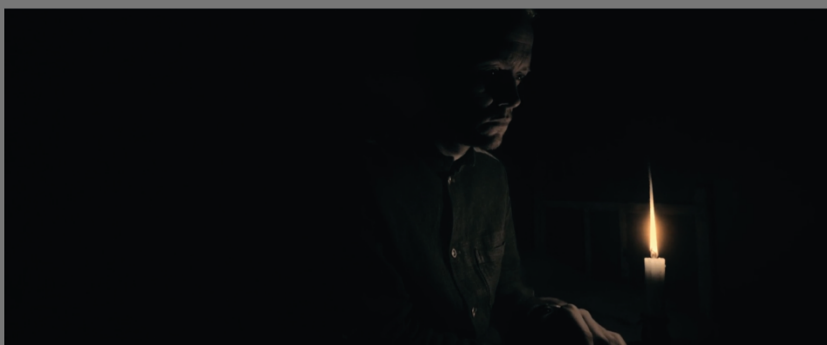
d3



e1



e2



7. Závěr

Když Terrence Malick začal vyprávět příběhy, zřejmě netušil, jak významnou roli bude mít v americké a potažmo i světové kinematografii. Filosofické vzdělání, jenž opustil, se nakonec stalo tou specifickou a nesmírně důležitou esencí, kterou do světa nového Hollywoodu vnesl a která mu pomohla vyniknout jakožto významnému režisérovi.

Jakmile k filmům Terrence Malicka divák přistupuje s otevřenou myslí, na oplátku se mu naskytne možnost hlubšího, spirituálnějšího zážitku. Tomu odpovídá i podstata natáčení - do jisté míry se jedná o magický proces souznění několika kreativních složek. Tato práce se soustředí zejména na spolupráci režie a kamery. Jak je možné předat kameramanovi téma, které se nedá uchopit? Jak je možné se s kameramanem bavit o věcech, které nemají rozměr? Odpověď se skrývá v rozhovoru, který jsem vedl s Joergem Widmerem na téma jeho kamery ve filmu *A Hidden Life*. Widmera jsem se ptal, jak probíhaly přípravy filmu. Z dostupných pramenů je jisté, že Widmer přiletěl na místo natáčet až čtrnáct dní před natáčení. Ptal jsem se proto Widmera, jak bylo možné za tak krátkou chvíli připravit takto komplexní film. Ne jenom z pohledu technologických příprav, ale zejména z těžko uchopitelných kvalit souznění s tématem. Myslel jsem si, že je potřeba se o filmu bavit několik let a sám jsem v sobě tuto romantickou představu živil. Snažil jsem se tak sám se svým režisérem k práci přistupovat. Odpověď Joerga Widmera byla naprosto pragmatická:

„Ne, Terry mi poslal knihu dopisů Franze a Fani a to nám stačilo. Známe se, víme co od sebe můžeme čekat. Už víme, jak má film vypadat a co nás baví. Není nutný se o tom víc bavit. (Joerg Widmer)²⁶¹

V této krátké a strohé odpovědi, která mě tehdy velice zklamala, se skrývá gró spolupráce Terrence Malicka a Joerga Widmera. Mohl bych zde sepsat body, které jsou poznávacím znamením obrazovosti Terrence Malicka, ale to by nereflektovalo, jakou tvůrčí osobností je. Terrence Malick si během svého života doslova vypěstoval duševní spojení se svými kameramany. Jako první pomyslnou vlašťovkou můžeme označit Johna Tolla, který stál jako zeď mezi neúprosnými producenty a Malickem. Neustále mu nabízel možnosti, jak lze svízelnou situaci řešit. Malick se tak nemusel tolik soustředit na problémy a mohl věnovat svůj um pouze příběhu. Setkání dvou géníů Malicka a Lubezkiho dalo zase možnost vzniku tolik specifického filmového jazyka. Během této éry spolupráce Malicka a Lubezkiho vznikl vztah asi nejhlubší, a to Malick a Widmer.

Je to tedy zejména vztah mezi tvůrci, který dává možnost vzniku Malickových filmů. Otevřenost a souznění duší dovoluje Malickovi přenášet nepřenositelné. Jenom tak může Malick mluvit v eufemismech a Widmer je měnit za záběry, protože v té chvíli jsou jednou duší, jedním tělem.

²⁶⁴ Interview s Joergem WIDMEREM, Praha Červen 2020.

Tuto práci jsem psal z pohledu aspirujícího absolventa filmové školy. Za svoje studium jsem se sám jako kameraman dopustil necitlivosti k potřebám režiséra. Kameraman je v okovech jistého stereotypu společnosti. Jeho práce do značné míry podléhá aktuálnímu trendu. Tím je na něj vyvinut tlak, který se může negativně projevit na spolupráci s citlivým režisérem. Tváří tvář bilancování nad tím, jakým bych já sám chtěl být kameramanem, jsem se do této problematiky ponořil u Terrence Malicka. Otevřel se mi tím obraz vztahu podobnému vztahu partnerskému. Nevznikne během krátké chvíle, počáteční sympatie k jeho udržení nestačí a kompromis jednoho z partnerů neřeší všechny problémy. K takovému vztahu je potřeba péče a hlubší porozumění. Právě kameramanovo porozumění složité osobnosti Terrence Malicka proměnilo básnický obrat ve filmový záběr. Přičemž je potřeba mít na paměti ohromnou flexibilitu kameramana přímo na natáčení, které bez porozumění myšlenkových procesů režiséra může působit jako plýtvání materiálem.

Závěrem je potřeba obhájit Terrence Malicka v rozhodnutí opustit experimentální vody filmu. Oslavil svoje sedmasedmdesáté narozeniny a je si vědom vlastní konečnosti. Proto se v jeho filmech tolik objevuje explicitní spiritualita zakořeněná hluboko v křesťanství. Pro svoje poslední filmy si vybral kameramana, který nejvíce souzněl s jeho osobností a stal se tak vyrovnaným partnerem při výrobě filmu. Toto zdánlivě banální zjištění hodnotím zcela zásadně. Domnívám se, že toto je klíč nejen k objasnění, proč má Malick takto specifický filmový obraz, ale zejména k hodnocení vlastního vztahu s režisérem k poznání, kdy jsme sami sobě rovnými tvůrci.

Tímto malým osobním zjištěním bych chtěl poděkovat nejen své alma mater, ale i Terrenci Malickovi. Za upřímnost, osobitost a pokoru, která mi snad ukáže cestu k dráze odpovědného a invenčního kameramana.

Soupis použitých pramenů a literatury

A METAPHYSIC DANCE EMBRACING THE UNEXPECTED: CONVERSATION WITH JÖRG WIDMER ABOUT SHOOTING TERRENCE MALICK'S MOVIES. Art Digiland [online]. 2020, 19.12.2020 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://www.artdigiland.com/blog/2020/12/19/jorg-widmer-english>

CHENG, Cheryl. **Knight of Cups' Cast Recalls Terrence Malick On Set: "It's Like Working With the Great Oz"**: Oscar-winning cinematographer Emmanuel Lubezki said of the film: "The whole movie is memory, fragmented and imperfect — and that's what Terry wants, so it feels like life.." Hollywood Reporter [online]. 2.3.2016 [cit. 2021-8-14]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/knight-cups-cast-recalls-terrence-872287/>

RILEY, Jenelle. **Triple Crown: Emmanuel 'Chivo' Lubezki on His Record-Breaking Oscar Win & Why the Speeches Never Get Easier.** Variety [online]. 2016, 2.3.2016 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://variety.com/2016/film/awards/chivo-oscars-emmanuel-lubezki-the-revenant-1201720062/>

LOFTUS, John. **Malick and Me: To the Wonder and Knight of Cups.** XFDR Mag [online]. 2017, 29.3.2017 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <http://www.xfdrmag.net/malick-wonder-knight-cups/>

Prof. Henri Chrétien, vědec, který vynalezl objektiv pro cinemascope. The New York Times [online]. USA, 8.2.1956 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1956/02/08/archives/henri-chretien-optical-scientist-dies-developed-the-lens-used-in.html>

Terrence Malick Chivo. XFDR Mag [online]. 1956, 28.3.2017 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <http://www.xfdrmag.net/malick-wonder-knight-cups/terrence-malick-chivo/>

HINTERMANN, C., VILLA, D., BARCAROLI, L., & PANICHI, G. (2015). **Terrence Malick: Rehearsing Unexpected.** Van Haren Publishing. ISBN 9780571343423.

První kniha Mojžíšova: (Genesis). V Kutné Hoře: Čes. biblická práce, 1945.

IOB. Kniha Jóbova. Přeložil Vilém ZÁVADA. Praha: Československý spisovatel, 1968. Klub přátel poezie (Československý spisovatel).

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Theodicea: pojednání o dobrotě Boha, svobodě člověka a původu zla.** Přeložil Karel ŠPRUNK. Praha: Oikoymenh, 2004. Knižovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-094-7.

HEIDEGGER, Martin a Miroslav PETŘÍČEK. **Bytí a čas.** Třetí, opravené vydání. Přeložil Ivan CHVATÍK, přeložil Pavel KOUBA, přeložil Jiří NĚMEC. Praha: OIKOYMENH, 2018. Knižovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-244-8.

DESCARTES, René. **Meditationes de prima philosophia: Meditace o první filosofii.** 3. vyd. Přeložil Petr GLOMBÍČEK, přeložil Tomáš MARVAN. Praha: OIKOYMENH, 2015. Knižovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-202-8.

VACURA, Miroslav. **Perspiciabilis historia philosophiae.** Praha: Oeconomica, 2013. Odborná kniha s vědeckou redakcí. ISBN 978-80-245-1932-6.

PEXIDR, Karel. **Filosofie pro každého.** Praha: Beta Books, 2009. Beletrie (Beta Books). ISBN 978-80-87197-25-7.

MAHER, Paul. Jr. (2017). **All Things Shining: An Oral History of the Films of Terrence Malick**. Lulu.com Publishing. ISBN 1387225529.

STEWART, T. D. **Archeological exploration of Patawomeke**: the Indian town site (44St2), ancestral to the one (44St1) visited in 1608 by Captain John Smith. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992. Smithsonian contributions to anthropology.

Technical Specifications. Shot on what [online]. 2012 [cit. 2021-8-9]. Dostupné z: <https://shotonwhat.com>

Budget: Where Data and the Movie Business meet. The Numbers [online]. 2017, 2015 [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://www.the-numbers.com>

PLATÓN. **Faidón**. 6., opr. vyd. Přeložil František NOVOTNÝ. Praha: OIKOYMENH, 2005. ISBN 80-7298-158-7.

Terrence Malick: Thin Red Line - Theme: PARADISE CONQUERED is the second chapter of THE DIRECTORS SERIES' examination into the films and career of director Terrence Malick. Youtube [online]. USA: Indie Film Hustle, 26.9.2018 [cit. 2021-8-7]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cAQPA-u8N7s>

JONES, James. **Tenká červená linie**. Vyd.1. Přeložil David PETRŮ. V Praze: Knižní klub, 2001. ISBN 80-242-0686-2.

Investoři žalují Terrence Malicka kvůli Voyage of Time: Bez komentáře. INDIEFILM [online]. 24.7.2013, , 1 [cit. 2021-8-5]. Dostupné z: <http://www.indiefilm.cz/2013/07/24/investori-zaluji-terrence-malicka-kvuli-voyage-of-time/>

ALMENDROS, Néstor a Hal TRUSELL. **Photographing Days of Heaven**: The winner of 1979's Academy Award for "Best Achievement in Cinematography" discusses the techniques he employed that resulted in all those stunning images on the screen. ASC mag [online]. 18.3.2021, , 1 [cit. 2021-8-6].

The History of Steadicam. The Tiffen Company [online]. 2013, 2013, 1 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: <https://tiffen.com/pages/history-of-steadicam>

Ultra precision equipment for motion picture industry: Panaglide. Panavision incorporated[online]. 2013, 1982, 1982, 1 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: <https://www.panavision.com/sites/default/files/docs/documentLibrary/1982%20PanavisiPa%20Brochure.pdf>

ALMENDROS, N., BELASH, R. P., & TRUFFAUT, F. (1984). **A Man With a Camera**. Farrar Straus & Giroux.

SHOOTING DAYS OF HEAVEN WITH TERRENCE MALICK. A-bittersweet-life [online]. USA, 2014, 2014 [cit. 2021-8-6]. Dostupné z: <https://a-bittersweet-life.tumblr.com/post/64025043072/shooting-days-of-heaven-with-terrence-malick>

VALUŠIAK, Josef. **Základy střihové skladby**. 5. vydání. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2017. ISBN 9788073314552.

Warner Bros. Archive [online]. USA, 2019, 1973 [cit. 2021-8-6]. Dostupné z: <https://www.listal.com>

Lincoln Libraries. New Central Library [online]. [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: <https://lincolnlibraries.org/reference-services>

KING, Susan. **At 50, the AFI Conservatory keeps its focus on developing great filmmakers:** It was an impressive first class, to say the least. Los Angeles Times [online]. USA, 2017, 18.9. 2019 [cit. 2021-8-6]. Dostupné z: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2019-09-18/at-50-afi-conservatory-developing-great-filmmakers>

BÉBAROVÁ, Jana. **REBEL BEZ PŘÍČINY / NA VÝCHOD OD RÁJE / GIGANT.** CINEPUR. Praha, 2013, 2013(90).

The Not-So-Secret Life of Terrence Malick: The world's most private director turns his lens on the place where he's always been most public: Austin. Texas Monthly [online]. USA, 2017, Duben 2017 [cit. 2021-8-6]. Dostupné z: <https://www.texasmonthly.com/arts-entertainment/the-not-so-secret-life-of-terrence-malick/>

KEROUAC, Jack. **On the road.** [London]: Penguin Books, 2011. Penguin essentials. ISBN 978-0-241-95153-8.

Bible svatá, aneb, Všecka svatá písma Starého i Nového zákona: podle posledního vydání Kralického z roku 1613. Ilustroval Markéta PRACHATICKÁ. Praha: Fortuna Libri, c2011. Fortuna spirit. ISBN 978-80-7321-571-2. Starý zákon, 5. kniha Mojžíšova

ALIGHIERI, Dante. **Božská komedie.** Přeložil Jaroslav VRCHLICKÝ. Praha: Dobrovský, 2014. Omega (Dobrovský). ISBN 978-80-7390-198-1.

EBERT, Roger. Ebert & Scorsese: **Best Films of the 1990s.** No Film School [online]. 26.2. 2000 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/ebert-and-scorsese-best-films-of-the-1990s>

DUNN, Laura. **Treating Film Like Music in Malick.** No Film School [online]. 2016 [cit. 2021-8-4]. Dostupné z: <https://nofilmschool.com/2016/03/laura-dunn-seer-interview-sxsw-robert-redford-terrence-malick>

KULHÁNEK, Jaroslav. **Černobílá fotografie: učebnice pro začátečníky a příručka pro pokročilé.** Praha: E. Beaufort, národní správa, 1947.