

Terrence Malick a zvukové vyjadřovací prostředky v jeho filmech

Ondřej Šmejkal

Bakalářská práce
2016

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize
akademický rok: 2015/2016

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE (PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Ondřej Šmejkal**
Osobní číslo: **K13270**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba - Zvuková skladba**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Terence Malick a zvukové vyjadřovací prostředky v jeho filmech.
2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl,
délka minimálně 10 min., zvuková skladba.

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf, a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem.

b) Pisemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ

studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a - h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytisknutý a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

Terrence Malick: Film Philosophy – Thomas Deane Tucker

Umění filmu – Bordwell a Thompsonová

Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla – Ivo Bláha

Vedoucí bakalářské práce:

MgA. Pavel Hruša
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce:

1. prosince 2015

Termín odevzdání bakalářské práce:

10. května 2016

Ve Zlíně dne 1. prosince 2015

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

Janíková



Pavel Hruša
MgA. Pavel Hruša
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- беру на вѣдомі, же бакалѣрскѣ/дипломовѣ прѣце будѣ уложѣна в ѣлектроникѣ подобѣ в университетним информѣčním системѣ а будѣ доступнѣ к нѣгляднѣти;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlině právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona,
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlině, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlině na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlině nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlině

9.5.2016

ONDŘEJ ŠMEJKAL

Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací

(1) Vysoká škola nevydělěčně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výtisky, opisy nebo rozmnoženiny

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo)

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídí k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1

ABSTRAKT

Hlavním cílem této práce je analýza filmů režiséra Terrence Malicka z pohledu zvukové složky. Pomocí dvou vybraných filmů, které vznikly v rozmezí zhruba dvaceti let po sobě, se pokusím přiblížit Malickovy tendence ve zvukové dramaturgii a její částečnou interpretaci. Seznámím čtenáře s krátkým životopisem a filmografií Terrence Malicka a to především proto, abych ho uvedl do kontextu doby a přiblížil jeho způsob uvažování. V terminologicko-analytické části práce se budu zabývat popisem zvukových kategorií a praktickou analýzou Malickových děl a to z hlediska podobnosti, interpretace a zajímavých dramaturgických momentů ve vybraných scénách.

Klíčová slova: Terrence Malick, zvuková dramaturgie, voiceover, Tenká červená linie, Zapadákov

ABSTRACT

Main target of this work is to analyse films of Terrence Malick from the sound perspective. Using two selected films which were made twenty years in a row i will try to approach Malick's tendencies in sound dramaturgy and it's partial interpretation. I will acquaint readers with brief biography and filmography to classify him into the context of time and approaching his way of thinking. In terminological-analytical part i will deal with the description of the sound categories and practical analysis of Malick's film in terms of similarities, interpretations and interesting dramaturgical moments of selected scenes.

Keywords: Terrence Malick, sound dramaturgy, voiceover, Thin Red Line, Badlands

Chtěl bych poděkovat Mga. Pavlu Hrudovi za vedení mé práce a věcné připomínky. Dále chci poděkovat mojí rodině za finanční i psychickou podporu, bez které bych ve Zlíně nemohl studovat a mému strýci Svatoplukovi Šíbalovi za zajímavé diskuze nad zvukovým filmem.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | ÚVOD | 9 |
| 2 | STRUČNÝ ŽIVOTOPIS A FILMOGRAFIE TERRENCE MALICKA | 10 |
| 3 | TERMINOLOGICKO-ANALYTICKÁ ČÁST | 12 |
| 3.1 | MLUVENÉ SLOVO | 12 |
| 3.1.1 | Dialog | 12 |
| 3.1.2 | Monolog | 13 |
| 3.1.2.1 | Vnitřní monolog | 13 |
| 3.1.3 | Komentář | 13 |
| 3.1.4 | Acousmètre | 14 |
| 3.1.5 | "Voiceover" | 14 |
| 3.1.5.1 | Voiceover ve filmech Zapadákovi a Tenká červená linie | 15 |
| 3.2 | RUCHY | 18 |
| 3.2.1 | Dramaturgie ruchové složky filmu Zapadákovi | 19 |
| 3.2.2 | "Ruchové akcenty" | 20 |
| 3.3 | HUDBA | 21 |
| 3.3.1 | Hans Zimmer a hudba Tenké červené linie | 21 |
| 3.3.2 | Atypické pojetí válečné hudby | 22 |
| 3.3.3 | Hudba nevinnosti ve filmu Zapadákovi | 23 |
| 3.4 | ATMOSFÉRY | 23 |
| 3.4.1 | Příroda, krajina a její role v atmosférách | 24 |
| 3.4.2 | Filmové ticho | 24 |
| 4 | KOMPLEXNÍ ROZBOR ZVUKOVÉ STRÁNKY FILMU TENKÁ ČERVENÁ LINIE | 27 |
| | ZÁVĚR | 30 |
| | SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY | 31 |
| | SEZNAM OBRÁZKŮ | 32 |
| | SEZNAM PŘÍLOH | 33 |

1 ÚVOD

Režisér, scénárista a producent. Terrence Malick je beze sporu důležitou postavou světové kinematografie. Jeho filmy jsou plné poetických záběrů, zvuku, hudby a hereckých výkonů. Jeho výrazný rukopis a studium filozofie, které uplatňuje ve svých filmech, ho postavily mimo proud režisérů jako je Martin Scorsese, George Lucas nebo Steven Spielberg, kteří začali točit filmy přibližně ve stejné době jako on. Malick si vybudoval takové jméno, že se mnoho filmů nesnaží prosadit na základě hereckého obsazení, ale fenoménu jeho jména. Je to velmi tajemná osobnost. Neposkytuje rozhovory, zřídka kdy cestuje na filmové festivaly nebo premiéry svých filmů. Na place je velmi přísný zákaz jeho fotografování a pořizování video záznamu. Díky těmto faktorům neusnadňuje filmovým teoretikům a kritikům analýzu jeho děl. Možná právě proto vzniklo mnoho knih, které se jeho filmy zabírají a ze kterých jsem čerpal v této práci. Hlavní částí této bakalářské práce je komparace a analýza dvou filmů, které vznikly více jak 20 let od sebe: *Zapadákovi* a *Tenká červená linie*. Výrazně se liší velikostí rozpočtu, zpracovaným tématem a počtem natáčecích dní. Přestože tyto filmy vznikly v takovém rozmezí, vykazují podobné zvukové narační prvky – především voiceover. Co mě zajímá je, jaký posun ve zvukovém zpracování zaznamenaly jeho filmy po takové době. V jedné z kapitol provedu komplexní analýzu *Tenké červené linie*, protože si myslím, že v tomto filmu došlo plně k rozvinutí všech vyjadřovacích prostředků, které se Malick snaží ve svých filmech prosadit. Závěrečným tématem, kterým se v práci zabývám je porovnání *Tenké červené linie* s válečným filmem, který byl ve stejném roce nominován na Cenu akademie: *Zachraňte vojína Ryana*.¹ Malickovým rukopisem jsem fascinován a výstavba zvukové složky mě v jeho filmech velice zajímá. To je jeden z důvodů proč se chci pustit do podrobnější analýzy jeho filmů po zvukové stránce.

¹ THE 71ST ACADEMY AWARDS | 1999. *Oscars.org* | *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* [online]. [cit. 2015-12-11]. Dostupné z: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1999>

2 STRUČNÝ ŽIVOTOPIS A FILMOGRAFIE TERRENCE MALICKA

Terrence Malick se narodil 20. listopadu 1943 v Ottawě, Illinois nebo ve městě Waco ve státu Texas (informace se zde rozcházejí). Měl dva sourozence, ze kterých byl nejstarší. Jeho starší bratr měl tragickou autonehodu, při které zahynula jeho manželka. Mladší bratr dostal deprese při studování kytary pod vedením španělského kytaristy André Segoviy, zlomil si obě ruce a spáchal sebevraždu. Malickův otec Emil byl geolog libanonského původu a jeho matka Irene vyrostla na farmě za Chicagem. Když byl Terrence malý, jeho otec dostal práci ve firmě Phillips Petroleum a tak se celá rodina přestěhovala do Texasu, kde jak sám přiznal v jednom z interview, vyrůstal ve velmi násilném prostředí. To se později reflektuje v jeho filmech. Na biskupské střední škole Sv. Štěpána v Austinu byl Malick dobrým studentem. O prázdninách v létě pracoval napříč státy na sever od Texasu až po Kanadu. Pracoval také na olejních polích a kolejištích. Pokračoval studiem na Harvardu v oboru filozofie. Po studiu byl zaměstnán jako redaktor pro New York life a Newsweek. V roce 1968 začal Malick učit filozofii na škole Massachusettském institutu technologií. Ačkoliv chtěl v kariéře profesora pokračovat, jeho zkušenosti před třídou nebyly zrovna pozitivní. Podle jeho slov nebyl dost dobrý učitel a tak se rozhodl věnovat něčemu jinému, a to filmu. V roce 1969 se Terrence Malick přihlásil na Centrum pokročilých filmových studií Amerického Filmového Institutu společně s Davidem Lynchem a Paulem Schradrem. Navázal zde významná přátelství s lidmi jako byl kupříkladu Jack Fisk, který spolupracoval s Malickem na všech jeho filmech buď jako Art Director nebo Production Designer. Skupina těchto režisérů společně s Malickem je považována za novou generaci režisérů, kterou pevně utvořila Hollywoodská filmová škola. Měli přístup k širší škále rozmanitých filmů než jejich předchůdci. Po studiu se Malick většinou živil jako tvůrce scénářů. V průběhu tohoto období začal s tvorbou scénáře pro svůj první velký projekt – *Zapadákův* (*Badlands*). V průběhu léta roku 1972 nashromáždili Malick s jeho přítelem Edwardem Pressmanem půlku peněz potřebnou pro natáčení. V hlavních rolích se představili Martin Sheen a Sissi Spacek. Po půlce natáčení se museli tvůrci vrátit k psaní na zakázku, aby mohli projekt dokončit. Film měl celosvětový úspěch a práva na něj odkoupili Warner Brothers. Na další projekt byl přizván společností Paramount Pictures a Bertem a Haroldem Schneiderovými. Jednalo se o film *Days Of Heaven*. Natáčení trvalo přes 73 natáčecích dní na podzim roku 1976. Film byl po dokončení nominován na čtyři ceny akademie. Jako třetí

celovečerní film režíroval Malick film *The Thin Red Line*, volnou adaptaci románu od Jamese Jonese. Celkový rozpočet byl 55 milionů dolarů. Celkem byl nominovaný na sedm cen akademie. Film byl ale vydán pouze jeden měsíc po filmu *Saving Private Ryan* Stevena Spielberga, který ve stejných kategoriích získal pět Oscarů. Okolo roku 1999 založil Malick produkční společnost Sunflower Productions společně se svým přítelem Edwardem Pressmanem. Od té doby vyprodukovali do roku 2005 několik filmů od režiséru jako byli Michael Apted, Zhang Yimou nebo Robert Redford. Mezi poslední filmy, které Terrence Malick vyprodukoval patří: *Tree of Life*, *To the Wonder* a *Knight of Cups*.²

V příloze PI naleznete úplný výpis filmografie Terence Malicka k datu dokončení této bakalářské práce. K filmům *Zapadákovi* a *Tenká červená linie* je v příloze pro přehled a pro srovnání uveden výpis většiny členů zvukového štábu.



Obrázek 1 - Terrence Malick ve filmu *Zapadákovi*

² TUCKER, Thomas Deane a Stuart KENDALL. *Terrence Malick: film and philosophy*. New York: Continuum, c2011, viii, 225 p. ISBN 14-411-5003-X.

3 TERMINOLOGICKO-ANALYTICKÁ ČÁST

Pokud chceme provádět kritickou analýzu Malickových filmů nebo filmové tvorby po zvukové stránce celkově, musíme nejprve rozčlenit zvuk na jednotlivé složky a kategorie. Literatura zabývající se členěním se v tomto mírně rozchází. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* Iva Bláhy rozčleňuje zvukové složky na celkem tři kategorie: „mluvené slovo, hudba, ruchy.“³ Toto rozdělení je základní a jednotlivé kategorie se mohou vzájemně překrývat. V této bakalářské práci budu na analytické úrovni pracovat včetně knihy Iva Bláhy ještě s knihou *Umění filmu* od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Často filmaři využívají této možnosti jako dramaturgického nástroje. Kategorie dále rozšířím o atmosféry a pojem filmové ticho. V každé kategorii se budu vedle popisu a členění zabývat praktickou analýzou těchto kategorií v již zmiňovaných filmech.

3.1 Mluvené slovo

Mluvené slovo považujeme za hlavní zvukovou kategorii. „Nosičem informací o fabuli je dialog“⁴. Kategorii si můžeme rozdělit na dvě podskupiny: dialog a komentář. Tyto kategorie popíši v podkapitolách níže, ale v textu budu operovat s termínem "voiceover". Tak jak rozdělují mluvené slovo česky psané učebnice je pro naše účely moc konkrétní a proto budu používat termín voiceover pro popis nediegetického mluveného slova.

3.1.1 Dialog

„Dialog (*dia-* = přes, napříč; *logos* = řeč, slovo) je rozmluva jednajících aktérů – dramatických postav ztělesněných herci nebo konverzace skutečných osob. Dialog bývá těsně spjatý akcí, s určitým prostředím, situací a dějem. Zpravidla je přímo nositelem děje.“⁵

Je zajímavé, jak v *Zapadákově* nese děj především voiceover, zatímco v *Tenké červené línii* dialog. je to první signifikantní rozdíl, kterého si všimneme. Druhý patrný rozdíl mezi filmy je v množství postsynchronů. Zatímco v *Zapadákově* můžeme slyšet znatelné post-

³ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, 153 s. ISBN 978-80-7331-303-6.

⁴ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁵ viz.3

synchrony, v podstatě jejich většina je postsynchronovaná. V *Tenké červené linii* dle mého názoru převládá kontaktní zvuk. Myslím si, že v tomto případě je patrné, že obě natáčení měly rozdílný počet dní a rozpočet a to zapříčinilo tento fakt. Paul Maher jr. vedl rozhovory s hlavními tvůrčími složkami *Tenké červené linie* a jednou z těchto osob byl Paul Brincat, který měl na starosti primární záznam. Jak v knize uvádí, měl k dispozici čas na úpravy, když na place nebylo něco v pořádku. Malick chtěl špičkový primární záznam a natáčení se tomu přizpůsobovalo.⁶

Jedním z možných důvodů proč tomu tak je, je že v Malickově prvním filmu postavy málo komunikují. Většina hlavních myšlenek je vyjádřena mimoobrazově. V *Tenké červené linii* se vedou dlouhé konverzace, které navíc kombinují diegetické a nediegetické slovo. Jak dopomáhá barva hlasu jednotlivých protagonistů k posílení tvůrčího záměru, popíši v kapitole věnované voiceoveru.

3.1.2 Monolog

Zatímco dialogem nazýváme rozhovor nebo jednání minimálně dvou osob, monolog je rozpravou jedné osoby. Zvláštní podkategorií filmové tvorby je vnitřní monolog.

3.1.2.1 Vnitřní monolog

Vnitřní monolog je specialitou audiovizuálního díla. Prostřednictvím tohoto druhu mluveného slova můžeme nahlédnout do myšlenek postavy. Postava nemusí otevírat ústa, ale slyšíme její hlas, který přichází mimo rám obrazu, posléze příběhu.

3.1.3 Komentář

Podle knihy *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* se dělí komentář na dva typy a to *osobní* a *neosobní*. Tuto kategorii uvádím pro přehlednost, ale v práci se budu zabývat termínem "voiceover".

„Osobní komentář se vztahuje k určitému subjektu osobně spjatému s dílem. Může to být nejen člověk, ale i zvíře, či věc. Osoba se nepředstavuje pouze mluvou, ale může vystoupit i

⁶ MAHER JR., Paul. *One Big Soul: An Oral History of Terrence Malick - 3rd Edition* [online]. Lulu.com, 2014 [cit. 2015-12-22]. ISBN 978-1-312-28017-5. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=nZzVBgAAQBAJ>

v obraze. Neosobní komentář je hlasem osoby, která není osobně angažovaná v díle. Z těchto dvou typů vyplývají určité požadavky na technické provedení nahrávky. Především neosobní typ nahrávky vyžaduje přesné zvukové provedení. Neosobní komentář je zpravidla nahráván ve studiových podmínkách, aby byla dodržena naprostá čistota nahrávky. Neosobní typ komentáře vyžaduje po všech stránkách vzorovou kvalitu ztvárnění: u textu dodržení spisovné formy jazyka, a to jak ve výběru slov a jejich tvarů, tak i syntaktických konstrukcí. Od spíkra se tu vyžaduje spisovná výslovnost (podle platné kodifikace) a profesionální mluvní technika."⁷

3.1.4 Acousmêtre

Je důležité si popsat termín Acousmêtre, protože je tento termín často spojován v odborném textu s dramaturgií voiceoveru v hraných filmech.

Acousmêtre je termín zavedený francouzským hudebním teoretikem Michele Chionem. Podle něj je to druh hlasového charakteru typického pro film, který je odvozen z tajemné síly slyšení a nevědění. Účinky Acousmêtre závisí na čase oddálení syntézy zvuku a obrazu až do svého maxima a pozdržení obrazu, kterému náleží zdroj zvuku. Pouze poté, co publikum využilo veškeré svoji představivosti k představení si zdroje zvuku, je zdroj odhalen, a to skoro vždy se ztrátou představované moci, která vychází z neviděného. Jakmile je zdroj zvuku odhalen, ztrácí hlas svoji auru.⁸

3.1.5 "Voiceover"

Voiceover je komplexní slovo, které zahrnuje vnitřní monolog a komentář. Může to být i dramaturgický záměr, že nejsme schopni rozeznat, jestli je nediegetické mluvené slovo komentářem osobním, neosobním nebo vnitřním monologem. Voiceover zahrnuje všechno mluvené slovo, které je k obrazu připojeno nediegeticky. Tento termín je používán i ve veškeré anglické literatuře, popisující díla Terrence Malicka a tak bude přehlednější s ním v textu pracovat.

⁷ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, 153 s. ISBN 978-80-7331-303-6.

⁸ Acousmêtre. *FilmSound.org* [online]. [cit. 2015-11-26]. Dostupné z: <http://filmsound.org/chion/metre.htm>

*Právě voiceover nabízí divákovi ten mimořádně vibrující bod vstupu do dynamického a interpretativně zpochybnitého světa filmu.*⁹

3.1.5.1 Voiceover ve filmech *Zapadákovi* a *Tenká červená linie*

Jak už bylo řečeno, voiceover nás drží v určitém odstupu od viděného, ale zároveň díky nám umožňuje vstup do filmové světa v jiném úhlu. Buď se tak děje prostřednictvím jedné osoby, jako je ve filmu *Zapadákovi* nebo více postav v *Tenké červené linii*. Malickova dramaturgie voiceoveru vychází z charakterů jednotlivých postav. Podle Lloyda Michaelse Malickovi protagonisté, ačkoliv se často jedná o známé historické postavy, jako je například Kit (Starkweather) nebo Kapitán Smith, záměrně postrádají psychologickou hloubku a bývají nerozeznatelní jako individuální charaktery.¹⁰ *Zapadákovi* nám nabídne úvodní záběr, kterým informuje o postavě (hlavní protagonistka Holly), jejíž hlas slyšíme ve voiceoveru. Je jasně zřetelný a identifikovatelný. Pomocí něj posouvá Holly děj kupředu a funguje ve filmu jako vypravěčka. Voiceover zde plní funkci nahlédnutí do zapisníčku mladé dívky, která během krátkého období přijde o svoji nevinnost a začne nový život. Oproti *Tenké červené linii* je pro diváka důležité vědět, že je to právě Holly, která ve voiceoveru hovoří. Proto Malick v tomto filmu acousmètre nevyužívá.



Obrázek 2 - Úvodní záběr ve filmu *Zapadákovi*. Expozice Holly.

⁹ TUCKER, Thomas Deane a Stuart KENDALL. *Terrence Malick: film and philosophy*. New York: Continuum, c2011, viii, 225 p. ISBN 14-411-5003-X. (volně přeloženo z anglického originálu)

¹⁰ MICHAELS, Lloyd. *Terrence Malick*. Urbana: University of Illinois Press, 2009, 1 online zdroj (143 pages). Contemporary film directors. ISBN 978-0-252-09610-5.

Michael Lloyd poukazuje na zajímavý fakt výstavby voiceoveru. Malick se totiž snaží diváka zmást v tom, jestli je Holly obětí člověka, který zabil jejího otce nebo je to postava, u které došlo zamilováním k transformaci charakteru. Tato dvojznačnost, jak jí pojmenovává Lloyd, je podle něj způsobena způsobem vyjadřování. Hollyin hlas totiž působí ploše a bez výrazu.¹¹

*Vypadá to, že čím víc slyšíme, tím méně víme.*¹² Z Hollyina hlasu je těžké vyčíst informaci, která by diváka nasměrovala k sympatii k protagonistce a proto dle mého názoru zůstává divák tak trochu chladný a nemůže plně soucítit s hlavní postavou.

Tenká červená linie nakládá s voiceoverem jiným způsobem, více ve smyslu nerozeznatelnosti individuálních charakterů. Je zde cítit snaha o vytvoření velkého celku charakterů, jednotlivě propletených a individuálně nerozpoznatelných. Voiceover děj neposouvá kupředu, ale pokládá velkou řadu často filozofických otázek ve spojení s obrazem. "What is the war in the heart of nature?" zazní jako první věta ve filmu. Voiceover pokračuje a v úvodní sekvenci vidíme hlavního protagonistu vojína Witta. Formou asociace si přiřadíme hlas k němu, ale ve skutečnosti je to hlas vojáka, který se ve filmu objeví až o patnáct minut později. Voiceover tu funguje ve smyslu Acousmètre nebo jejího částečného pojetí. Odkládání synézy hlasu s určitou osobou totiž na diváka působí ve smyslu, jak je napsáno v kapitole popsané výše. Snaha o vytvoření velkého celku místo zaměření se na jednotlivé postavy funguje a v závěru se nám může zdát, že nejsme schopni rozeznat jeden hlas od druhého. Jev nenastává jen díky barvě jednotlivých hlasů, které jsou si velmi podobné, ale i kvůli faktu, že nejsme schopni stoprocentně určit, komu hlas patří. Dle mého názoru to není ve filmu jednoznačně ukázáno. Dramaturgicky Malick pracuje s faktem, že všichni vojáci jsou si rovni a voiceover tímto způsobem vytváří tento dojem. Nesnaží se nás navádět na specifické postavy, ale na celek postav, díky kterému si držíme odstup.¹³

Myslím si, že je patrný posun v dramaturgii využívání voiceoveru, pokud se podíváme na již dva zmiňované filmy: *Zapadák* a *Tenká červená linie*. Zatímco *Zapadák* na mě působí ve smyslu dramaturgie nediegetického mluveného slova přímočaře, *Tenká červená*

¹¹ MICHAELS, Lloyd. *Terrence Malick*. Urbana: University of Illinois Press, 2009, 1 online zdroj (143 pages). Contemporary film directors. ISBN 978-0-252-09610-5.

¹² viz. 11

¹³ *Cineaction!*. Toronto: CineAction Collective, 1985. ISBN 0826-9866

linie využívá voiceover sofistikovanějším způsobem. Částečná interpretace byla provedena přímo Malickem v knize *One Big Soul*, kde je rozhovor pro časopis *Positif* z roku 1975. Popisuje zde, že v té době neměly velké distribuční společnosti voiceover v oblibě. Nepovažovali ho za filmový prvek. Film se tak musel přizpůsobit požadavkům, které společnosti zadaly. Malick by v opačném případě pracoval s voiceoverem více. Zmiňuje se o *juxtapozici*¹⁴ vůči obrazu, které chtěl ve filmu využít.¹⁵

V Tenké červené linii měl Malick více volnosti, co se týče výstavby a samotné práce s ne-doegetickým slovem. Je patrné, že se mu nabízelo více variant pro práci s voiceoverem, když měl k dispozici více hlavních postav a dějových linií. Dialogy jsou prolínány větami voiceoveru, který často odhaluje pravou povahu protagonistů. Jsou často proti tomu, co se odehrává v obraze. V jedné ze sekvencí na lodi, kde se vojáci připravují na vyloďení, vedou rozhovor poručík (Nick Nolte) s generálem (John Travolta). Dvě rozdílné šarže konverzují nad dobytím ostrova. Z rozhovoru je patrné, že se Nolte snaží generálovi zalíbit a cítíme určitý odstup v rozhovoru mezi těmito postavami. Prostřednictvím voiceoveru je nám umožněn jiný pohled na filmové dění. Krátké věty nebo slova, které Nolte říká ve voiceoveru nám ukazují možná pravou příčinu jeho chování v pozdějších scénách a také jeho pohrdání generálem jako vysoce postaveného, který si neuvědomuje co musel poručík všechno obětovat pro svoji práci. Tento fakt je patrný i z barvy hlasu, který navozuje pocit autority a síly.¹⁶

Tento způsob výstavby mě zaujal, protože působí dynamicky. Funguje na mě jako prolínání dvou světů.

¹⁴ **Juxtapozice** - Postavení dvou rovin reality vedle sebe za účelem objektivního srovnání, posouzení nebo vyhodnocení.

¹⁵ MAHER JR., Paul. *One Big Soul: An Oral History of Terrence Malick - 3rd Edition* [online]. Lulu.com, 2014 [cit. 2015-12-22]. ISBN 978-1-312-28017-5. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=nZzVBgAAQBAJ>

¹⁶ TUCKER, Thomas Deane a Stuart KENDALL. *Terrence Malick: film and philosophy*. New York: Continuum, c2011, viii, 225 p. ISBN 14-411-5003-X.



Obrázek 3 - Nolte vede debatu s Travoltou ve filmu *Tenká červená linie*

V kritických analýzách filmu *Tenká červená linie* jsou vedeny rozsáhlé debaty o původu některých hlasů ve scéně. Především jde o dvě postavy: vojín Gaff a vojín Train. V celém filmu je totiž zacházeno s voiceoverem jejich postav nezávisle na tom, jaká postava je v obraze. To, že ve filmu slyšíme voiceover, který je namluvený postavou vojína Gaffa, ale běží v momentě kdy na plátně vidíme vojína Traina, vyvolává zvláštní pocit napětí a zmatek. Jeden z takových zmatků vzniká i na konci filmu, kdy slyšíme závěrečný voiceover filmu. Jak uvádí časopis *Cineaction!*: "Proč diváci automaticky předpokládají, že je to hlas Witta a co ve filmu vytváří takový předpoklad?"¹⁷ Podle mě je patrné, že Malick záměrně manipuluje diváka a chce ho přimět k tomu, aby se nezabýval identifikací hlasů, ale vnímal obsah sdělení.

3.2 Ruchy

*"Ruchy vznikají jako příznačný projev objektů v jejich činnosti, pohybu."*¹⁸

Ve filmu je můžeme slyšet například jako kroky, otevírání a zavírání dveří nebo různé praskání, bouchání. Uplatňují se zde jako organizovaná složka, která má svůj systém. Podle učebnice *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* jsem je rozčlenil do tří základních kategorií: „*Přirozené, reálné a stylizované*"¹⁹. Toto rozdělení ale nemůže být bráno

¹⁷ *Cineaction!*. Toronto: CineAction Collective, 1985. ISBN 0826-9866

¹⁸ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, 153 s. ISBN 978-80-7331-303-6.

¹⁹ viz. 18

jako definitivní ohraničení kategorií. Tyto kategorie totiž posuzujeme na základě toho, jak je zvuk věrný svému zdroji.

„Z našeho hlediska nemá věrnost nic společného s tím, co bylo původním zdrojem zvuku během výroby filmu. Filmař může manipulovat se zvukem nezávisle na obraze. Jestliže má divák pocit, že zvuk pochází z příslušného zdroje v diegetickém světě filmu, pak je věrný bez ohledu na skutečný zdroj zvuku během jeho výroby.“²⁰

„V podstatě každý element zvukové složky, i ten, který má působit souladně s realitou světa, se pro svou konkrétní úlohu v audiovizuálním díle vždy určitým způsobem ztvárňuje, a to účelovým výběrem zvuku, jako prezentací ve zvolené hlasitosti, výrazu, barvě, prostorovosti... I "reálný" ruch je tedy vždy do jisté míry stylizovaný.“²¹

3.2.1 Dramaturgie ruchové složky filmu Zapadákov

Zapadákov je příběh mladé Holly, která naváže intimní kontakt s Kitem. V průběhu příběhu se jejich vztah vyvíjí a Holly dochází k sebeuvědomění. Zvuková dramaturgie v tomto případě napomáhá k ukázání tohoto vývoje. Skrze mixáž zvuků naznačuje i propast dvou různých prostředí, z kterých oba dva protagonisté pocházejí. A to se často děje pouhým výběrem diegetických zvuků nebo tím, jestli zvuk slyšíme nebo ne.

Některé vnitrozáběrové ruchy nemáme možnost slyšet. Tak jako se v *Tenké červené linii* snaží Malick navodit specifickou atmosféru pro poslech voiceoveru tím, že nechává pracovat divákovu představivost, tak v *Zapadákově* nepoužívá redundantní ruchy, které by diváka vytrhly z příběhu. V jedné scéně se Kit posadí na postel a poslouchá lasturu. Ve voiceoveru se nám dostává vysvětlení, že když Kit není s Holly, poslouchá moře skrze imaginární mušli a to mu jí připomíná. Žádné moře nám film k poslechu nenabízí. Podobná scéna je, když Holly vypráví o svých lekcích na piano a o tom, jak se učila hrát na klarinet. Ani jeden z těchto nástrojů ve filmu nezazní. Když žádá Kit o práci na statku, neslyšíme v podstatě žádné příznačné zvuky z diegetického prostředí mizanscény. Místo toho slyšíme Hollyin voiceover, který nás drží stranou a nechává pracovat naši představivost. Malick dává

²⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

²¹ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, 153 s. ISBN 978-80-7331-303-6.

důraz pouze na zvuky, které jsou pro příběh signifikantní. Vše ostatní je potlačeno. Divák je díky tomu zapojován do příběhu vlastní fantazií.²²

3.2.2 "Ruchové akcenty"

Ve filmu *Tenká červená linie* se pracuje zajímavým způsobem s temporytmem scény. Rychlé prostřihy, které se odehrají v obraze a tím pádem i ve zvuku jsem nazval "*rucho- vými akcenty*". Zvuk vytváří v tomto případě specifický pocit napětí a to především v bitevních scénách. Tyto akcenty jsou provázány s vizuálem, jsou zpravidla doprovázeny velkým obrazovým detailem. Příkladem může být vrcholná bitevní scéna. Sekvence střetu amerických a japonských vojáků na vrcholu kopce nabízí těchto "ruchových akcentů" hned několik. Vojáci si berou náboje a připravují se na boj. Vidíme je v širším záběru, kde je jich mnoho a scéně zatím nedominuje žádný výrazný ruch, ale poté je na velmi krátký moment stříhnutý detail na ruku, která zásobníkem nabije pušku. Podobným způsobem jsou do scény vloženy rychlé montáže záběrů na bajonety, které ve zvukovém detailu pronikají do těl vojáka. Scény tak dostávají na dynamičnosti a vytváří chaos, napětí a zmatek, který je cítit v celém obraze.

²² Sound & Sympathy in Terrence Malick's *Badlands* (1973). *THE LONE REVUE* [online]. 2007 [cit. 2016-01-13]. Dostupné z: <http://tonsofvisualinformation.blogspot.cz/2007/04/sound-sympathy-in-terrence-malicks.html>

3.3 Hudba

Pro účely audiovizuálního díla a díla filmového se zažil pojem filmová hudba.

„Filmová hudba je charakterizována jako hudba doprovázející film, neboli hudba, kterou společně vnímáme s filmem.“²³

3.3.1 Hans Zimmer a hudba Tenké červené linie

Hudbu pro film *Tenká červená linie* složil Hans Zimmer, který byl najat velmi brzo, pravděpodobně jako jeden z prvních členů štábu. Zimmer měl těžký úkol, složit většinu hudby ještě před samotným natáčením. S podobným postupem práce se můžeme setkat u více filmů. Zmíním například film *Interstellar*, do kterého Zimmer skládal hudbu. Většinu motivů a melodií měl vytvořit pouze na základě vodítek, které mu poskytnul Christopher Nolan. Zimmer pracoval nad filmem specifickým způsobem. Když se dostal do zajetých kolejí a práce pro něj začala být příjemná a pohodlná, začal nanovo. Věděl, že Malick hledá něco netradičního. Jeho záměrem bylo pouštět hudbu na place pro navození specifické atmosféry nejen pro herce, ale i celý štáb. Hudba byla nahrána ve studiu *Fox's Alfred Newman*. Smyčcová sekce byla rozšířena na svůj trojnásobek a kromě nástrojů klasického orchestru přibyl Tibetský buben, zvony a zvonkohry, tři harfy, Taiko buben a náboženské zpěvy. Vzhledem k tomu, že Zimmer skládal hudbu před tím, než vznikl samotný film, musel pracovat s informacemi, které vyčetl ze scénáře. Kontext filmu a záměry Malicka mu ale nebyly řečeny a tak se Zimmer zaměřil především na filozofickou stránku příběhu. Je třeba poznamenat, že Zimmerova hudba má transcendentní charakter v kontextu k ostatním složkám. Přesahuje to, co se děje na plátně, ale často jde i proti tomu. Tento fakt totiž ovlivňuje naše vnímání dané scény. Zdá se, že hudba se zaměřuje více na pocit kolektivu a to, čím si vojáci procházejí, než na dramatické zvýraznění umírání vojáků. Je to studie strachu. Dá se říct, že to vytváří Malickovy charaktery smrtelnější. Důležitou vlastností Zimmerovy hudby je fakt, že nám umožňuje plně sympatizovat s hlavními charaktery a dodává tu pravou atmosféru pro poslech voiceoveru.²⁴ Ten specifický pocit, který mám, když sleduji *Tenkou červenou linii*, je vyvolán právě hudbou. V knize *One Big Soul* se

²³ RASTISLAV, Michael. *Specifika filmové hudby*. Brno, 2006. Diplomová práce. MASARYKOVA UNIVERZITA. Vedoucí práce PhDr. Marek Sedláček, Ph.D.

²⁴ A WORK OF UNDERSTANDING ON HANS ZIMMER'S THE THIN RED LINE [online]. [cit. 2015-12-07]. Dostupné z: <http://www.maintitles.net/features/articles/on-hans-zimmers-the-thin-red-line/>

zmiňuje Hans Zimmer o jednom zajímavém faktu. Dlouho před tím než se vůbec začalo točit, vedl Zimmer konverzaci s hlavním kameramanem Johnem Tollem o tom, čeho mohou a nemůžou dosáhnout. Zimmer měl otázky na způsob svícení, podle kterého by se dostal do nálady a byl schopný komponovat. Toll mu na to odpověděl, že není schopný vymyslet plán svícení, pokud neví, jaká bude hudba. Na jediné věci, na které se dohodli, bylo to, že se ve filmu objeví červená pouze jako barva krve.²⁵ Z rozhovoru je dále patrné, že Malick je velký experimentátor. Nechal Zimmera složit velké orchestrální kousky, které se ve filmu ani neobjevily. Ten vždy přišel s určitým hudebním tématem a délkou skladby a poté co se snažil přesvědčit Malicka, aby zkrátil nebo prodloužil určité scény na základě jeho hudby, byl poslán na měsíc do střížny, aby si vyzkoušel úskalí takové práce.²⁶

3.3.2 Atypické pojetí válečné hudby

Hudba Hanse Zimmera se dá popsat jako atypická pro válečný film. Pro komparaci uvedu válečný film *Zachraňte Vojína Ryana*, který vznikl ve stejném roce a ke kterému skládal hudbu John Williams. Ačkoliv jde o stejný žánr, přístupy obou skladatelů se liší. U amerických filmů bývá často podtrhováno hrdinství vojáků a hudební klišé tomu napomáhají. Například hrdinské sólo na trumpetu nebo akční hudba, která doprovází jednotlivé bitvy. Williams svoji hudbu založil na sólové trumpetě. Jedna ze skladeb je symfonická, ale většina akčních sekvencí je pojata spíše minimalisticky, aby nerušila diváka. Ve filmu se vyskytuje patriotismus a tomuto faktu se přizpůsobuje i hudba. Zimmer se rozhodl jít proti konvencím válečného filmu. Jeho hudba tkví v emocích. Není objektivní, ale *intersubjektivní*²⁷ - shromažďuje více pohledů na daný problém. Hudba se totiž nesoustřeďuje pouze na americké vojáky, ale i na ty japonské. Ti dokonce vypadají na pokraji šílenství více než ti američtí. Ve válečných scénách, kdy vojáci padají mrtví na zem, se neuplatňuje žádné akční hudby nebo něčeho, co by podtrhovalo umírání mnoho vojáků. Spíše hudba vytváří pnutí. Jemné elektronické tóny vytvářejí nepříjemný neklid. Asi nejznámější skladba *Journey to the Line* se nevyskytuje pouze při pochodu vojáků na linii, ale i při velkolepé bitvě na kopci. Hudba ale více podtrhává strach a zmatek, který je všude kolem, než že by zvý-

²⁵ MAHER JR., Paul. *One Big Soul: An Oral History of Terrence Malick - 3rd Edition* [online]. Lulu.com, 2014 [cit. 2015-12-22]. ISBN 978-1-312-28017-5. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=nZzVBgAAQBAJ>

²⁶ viz. 25

²⁷ **Intersubjektivní** - Společné mnoha nebo všem lidem

razňovala místa bitvy nebo podtrhovala nějaké činy. Hudba má vzrůstající charakter a ke konci bitvy má tendenci přecházet v mollový motiv. Celá melodie se opakuje - hudba poskytuje repetici pro voiceover. Děje se tak pro jakousi rekapitulaci děje, který je veden otázkami voiceoveru. Signifikantní roli při bitevních scénách hrají Taiko bubny, které zvýrazňují panující šílenství a bombardování.²⁸

3.3.3 Hudba nevinnosti ve filmu Zapadákov

V hudbě *Zapadákov* se nakládá s hudbou dle mého názoru minimalisticky. Tak jako v ruchové složce dochází k odstranění redundantních zvuků, tak se v podobném významu hudba nesnaží zasahovat přímo do děje. Využívá se jí pro zabarvení pasáží, kde dochází k přesunům ústřední dvojice nebo v místech, kde se transformuje Hollin vztah ke Kitovi. Žánrově se samozřejmě film liší od *Tenké červené linie*, ale princip hudební dramaturgie je jasný. Malick chtěl hudbou vyjádřit prostou a nevinnou duši Holly. Celému filmu dominuje skladba *Gassenhauer* od Carla Orffa, která tomuto záměru napomáhá.²⁹ Poté, co Kit zastřelí otce Holly a zapálí dům, jsou spolu na útěku. Staví si dům ve větvích stromů a vše se jeví jako dětská zábava. Holly mluví o tom, jak každý den vymýšlí nová hesla pro přístup do jejich domečku a jak učí se souznít s přírodou. Této scéně dominuje její voiceover a výše zmiňovaný motiv *Gassenhauer*. Podtrhuje všechnu tu nevinnost a náklonný vztah ke Kitovi. I když Kit nastrahuje smrtelnou past a běhá po lese s puškou a je patrné, že má sklony k násilnostem, hudba se nemění. Vyjadřuje totiž vnímání Holly, která je stále ve stavu slepé zamilovanosti. Jak se jejich vztah vyvíjí, dochází postupně ke změně v hudebním motivu. Holly si začíná uvědomovat, že Kit je možná vyšinutý surovec a hudba tomuto uvědomění napomáhá.

3.4 Atmosféry

Atmosféry jsou zvukovou kategorií, která nám udává informace o prostředí, ve kterém se nacházíme. Může se jednat o monofonní, ale i vícekanálovou atmosféru. Atmosféry neplní jenom funkci informace o prostředí, ale může nám zprostředkovávat určitou náladu.

²⁸ Sound & Sympathy in Terrence Malick's *Badlands* (1973). *THE LONE REVUE* [online]. 2007 [cit. 2016-01-13]. Dostupné z: <http://tonsofvisualinformation.blogspot.cz/2007/04/sound-sympathy-in-terrence-malicks.html>

²⁹ *Badlands* 1973 Soundtracks. *IMDb* [online]. [cit. 2016-01-16]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0069762/soundtrack>

3.4.1 Příroda, krajina a její role v atmosférách

Krajina s přírodou hraje ve filmech Terrence Malicka nepochybně důležitou roli a tento fakt se odráží i v atmosférách. Napříč filmy *Zapadákovi*, *Nebeské dny* a *Tenká červená linie* se prolínají podobné prvky: příroda a oheň. Z přírody se stal další protagonistu všech Malickových filmů a ve zvuku se to samozřejmě odráží na zvukových atmosférách. Dalším poznávacím znakem je bezpochyby oheň, který se vyskytuje v různých podobách ve výše zmíněných filmech.

*Oheň může být symbolem násilí, ale i aktem násilí samotného.*³⁰

Jak atmosféry pomáhají tvořit dramatické sekvence a momenty popisují podrobně v další kapitole komplexního rozboru. Důležité je, že Malick dává přírodu často do juxtapozice k násilí konané člověkem.



Obrázek 4 - Požár ve filmu *Zapadákovi*

3.4.2 Filmové ticho

Filmové ticho je mocným nástrojem zvukové dramaturgie. Je důležité rozlišit pojem technické ticho a filmové ticho. Technické ticho znamená nulovou zvukovou informaci, zatímco filmové ticho je relativní vůči celkové zvukové stopě obsáhnuté v díle. Filmové ticho můžeme chápat jako opačný bod místa s největší hustotou zvuku v jednom bodě. Je to spe-

³⁰ TUCKER, Thomas Deane a Stuart KENDALL. *Terrence Malick: film and philosophy*. New York: Continuum, c2011, viii, 225 p. ISBN 14-411-5003-X.

ciální dramatický prvek ve zvukové kompozici, který může obohatit při střídání velmi účinně filmové dílo.

Tenká červená linie pracuje s filmovým tichem v momentě, kdy potřebuje diváka naladit do subjektivního pohledu postavy. Dle mého názoru může takové ticho fungovat pouze v momentě, kdy je použito střídme a ve správný moment. Zhruba v jedné třetině filmu se skupina vojáků pod vedením seržanta Kecka kryje za valem. Seržant se rozhodne hodit granát na skupinku Japonců, kteří míří jejich směrem. Omylem ho však nechá u pasu a v ruce mu zůstane pojistka. Do tohoto momentu scéna graduje tibetskými bubny společně s výbuchy granátů a střelbou. Keckovo uvědomění je ukázáno posledním úderem bubnu. Jak kamera najede na jeho výraz, nastává filmové ticho. Všechny zvuky ustávají a jako diváci jsme stoprocentně koncentrovaní na momentální situaci. Nastává výbuch a po něm další dramatické ticho, když seržant křičí v tichosti bolestí. Filmové ticho tak ohraničilo dramatický moment scény, protože do té doby jsme vnímali scénu s atmosférou explozí všude okolo.³¹



Obrázek 5 - Seržant Keck si uvědomil svoji chybu. Subjektivní pohled je na svém maximu.

Podobný moment filmového ticha nastává ke konci filmu, kdy se obětuje voják Witt. Opět jde o naladění do subjektivního stavu postavy. Prvek zůstává stejný jako ve scéně se seržantem Keckem, ale význam je odlišný. Witt je obklíčený japonskými vojáky, když se je snaží odlákat pryč od jeho jednotky. Slyšíme japonského vojáka, jak pokřikuje. Voják si je

³¹ Immersive Sound in the Films of Terrence Malick. *Moving Patterns* [online]. 2014 [cit. 2016-01-19]. Dostupné z: <https://colinathemovies.wordpress.com/2014/10/25/the-immersive-sound-design-of-terrence-malick/>

patrný svého osudu, nesnaží se odpovědět. Čím víc si je vědomý, tím větší ticho nastává. Pomalu nabíhá poklidný hudební motiv. Zejména v okamžiku, kdy Witt zvedne svoji zbraň, zvuk zcela utichne podobně jako křik seržanta Kecka. *Wittovo mlčení je ale více evokativní. Kakofonie Keckovy smrti je v kontrastu s Wittovým klidem. Tam, kde Keck bojoval, Witt přijímá smrt s přijetím.*³²

³² Immersive Sound in the Films of Terrence Malick. *Moving Patterns* [online]. 2014 [cit. 2016-01-19]. Dostupné z: <https://colinatthemovies.wordpress.com/2014/10/25/the-immersive-sound-design-of-terrence-malick/>

4 KOMPLEXNÍ ROZBOR ZVUKOVÉ STRÁNKY FILMU TENKÁ ČERVENÁ LINIE

V této kapitole bych rád komplexněji analyzoval scény *Tenké červené linie* za pomoci interpretovaných prvků z předchozích kapitol. Především se zaměřím na bitevní scény, kde se propojuje více prvků najednou.

Film můžeme rozdělit na následující sekvence:

1. úvod na ostrově
2. sekvence na lodi a vylodění
3. cesta k linii
4. první pokus o dobytí kopce
5. vojáci dobývají zakopaná hnízda na vrcholu
6. vrcholná bitva - dobytí kopce
7. po bitvě, Kapitán Starros je převelen
8. u řeky - Witt umírá
9. závěr, odjezd z ostrova.

Tenká červená linie je válečný film. Zvukově je tvořen tím, čím většina válečných filmů: výbuchy, střelbou a dalšími zvuky bitev, Některé prvky ho ale tvoří jedinečným ve svém žánru. Některými z nich jsem se zabýval v teoretických kapitolách výše. V tomto rozboru se podíváme, jak fungují dohromady. Unikátnost tohoto filmu je i v přístupu k příběhu. Film se často zaobírá subjektivními pohledy protagonistů, kterých je tu velké množství. V globálu se ale snaží film soustředit na celkové utrpení vojáků, než na jednotlivé postavy. V první sekvenci se nacházíme na ostrově, kam zběhla postava Witta od jednotky. Sekvenci dominují přirozené naturální ruchy. Hudba se line v podstatě celým obrazem a podtrhává záběry na přírodu a domorodé kmeny. Úvodní větou voiceoveru jsme uvedeni do děje: "Co je válka v srdci přírody?" (What is war in the heart of nature?). Jak už jsem zmiňoval v kapitole o voiceoveru, můžeme předpokládat, že mluví voják Witt, který v obraze vystupuje, ale hlas náleží jinému vojákovvi - Trainovi, který ve filmu vystupuje později. Celá sekvence nás pohlcuje svými filozofickými otázkami týkající se přírody. Společně s hudbou vytvářejí pocit klidu a míru. Do následující sekvence se buduje kontrast přírody a lidského zásahu do ní. Přejítme do americké námořní lodi, která přijela pro Witta. Sekvenci pod-

barvuje mechanická atmosféra na nízkých frekvencích. Někde v dálce slyšíme motor lodi. Oproti úvodní scéně se z otevřeného prostoru přenášíme do temného malého prostředí a zvuk napomáhá vytvářet pocit ztísněnosti. Celou sekvencí tento pocit graduje. Vojáci čekají na vylodění a zvuk se snaží napomáhat narůstající nervozitě. Atmosféra lodních motorů vytváří rytmický prvek, od kterého se nedá utéct. Vojáci mluví rychle a vystrašeně. Dramatické impulzy vytvářejí Taiko bubny. Scéna je na svém pomyslném vrcholu, když jeden z vojáků buší na dveře a křičí, ať je otevřou. V mixu převládají bubny s nízkou položenou atmosférou a elektronickým tónem, který se stále opakuje. Hlas křičícího vojáka je dán do pozadí, i když je voják v obrazovém detailu a to vytváří zvláštní pocit úzkosti.

Celému filmu dominují tři hlavní hudební motivy. Kromě *Journey to the line*, kterou jsem zmiňoval v terminologicko-analytické části, se ve filmu nachází hudební motiv kapitána Starrose. Tento motiv převezme kontrolu nad scénou, poté co vygraduje napětí a úzkost z vylodění. Za prvé vždy předznamenává příchod Starrose a za druhé naplňuje scénu porozuměním a jakýmsi přijetím. Kapitán o svoje muže pečuje a záleží mu na nich. Hudba tento pocit posiluje.

Posádka se vylodí a putuje na linii. Zajímavým faktem je, že násilí je ve filmu ukázáno pomocí zraněných vojáků dříve, než dojde k samotnému boji, který nastává až zhruba v jedné třetině filmu. Vojáci putují na linii a jsou svědky zraněných a zlomených vojáků ještě před tím, než jsou nasazeni do boje. Jak bylo řečeno, voiceover nese hlavní myšlenku filmu a dramaturgicky se tomu zvuk přizpůsobuje. Hudba Hanse Zimmera vytváří prostor pro poslech voiceoveru a nasátí atmosféry. Dle mého názoru pomáhá společně s obrazem exponovat počáteční vystrašení vojáků. Nikdo z nich neví, kde a kdy japonci zaútočí. Hudba Hanse Zimmera je opravdovou studií strachu. Atmosféry a jemné ruchy udržují diváka v kontaktu s děním uvnitř obrazu, ale hudba drží převládající atmosféru. Strach je nejpatrněji cítit v momentě, kdy vojáci narazí na znetvořenou dvojici vojínů, ležících v kalužích krve. Hudba v jemné nuanci graduje při pohledu na znetvořená těla. Scéna je bez jakéhokoliv mluveného slova. Když začne skladba repetici a opět graduje, můžeme cítit narůstající napětí a strach v očích vojáků. Všechny zvukové kategorie tu pracují pospolu. Voják, který v této sekvenci zírá na znetvořená těla, se ošívá, protože je nervózní a všudypřítomná džungle rostlin ho rozčiluje. Scéna je intimní, slyšíme atmosféru a jemnou hudbu, která graduje. Do toho slyšíme dva výrazné ruchy, rostliny, kterou voják odhazuje. Můžeme skrze zvuk doslova cítit napětí a nervozitu, která panuje.

Rozeberme si důkladněji šestou sekvenci. Vrcholná bitva, ke které se schyluje celý film. K porovnání nám poslouží úvodní bitevní scéna vylodění na Omaha Beach z již zmiňovaného filmu *Zachraňte vojína Ryana*. Jak Malick pracuje se zvukovou mixáží v této sekvenci a jak ovlivňuje její náladu? Zatímco *Zachraňte vojína Ryana* sleduje perspektivu amerického námořnictva, *Tenká červená linie* se v průběhu filmu zaměřuje i na nepřítele - japonské vojáky. Ačkoliv můžeme u obou filmů sledovat podobné prvky, ať u vizuální či zvukové, jejich použití se liší. Malick tuto scénu silně postavil na gradující se hudbě. Tak jako hudba plyne a graduje, kamera se volně pohybuje v prostoru a odkrývá zmatek na bojišti. Zvuk se navrstvuje, jak sílí napětí. Celá scéna začíná atmosférou a pomalu narůstajícím hudebním motivem. Násilný konflikt předznamenává hořící les. Malick buduje napětí pomalu, postupně. Vojáci sbírají náboje z helmy a poté následuje rychlý střih na zandání zásobníku. Velký zvukový detail vytváří dramatickou tečku. Pomalu se přesouváme na druhou stranu lesa, kde čekají japonsští vojáci. Atmosféra s hudbou začíná dominovat zvukové kompozici. Díky tomu držíme v napětí s vojáky, kteří neví kde kdo udeří. Napětí vytváří zvuk mimo obraz, když prolétají kulky okolo nás, ale nevíme odkud. Mixáž pak zapracuje v dynamickém smyslu, když se vojáci střetnou. Střelba je v mixu výrazná a vytrhne nás z počátečního strachu. Ruchy zabodávání bajonetů do těl a střelba je plastická, ruchově čistá. Vytváří zmatek, ale zároveň buduje ohromné napětí. Rychlé střihy v syntéze se zvukem utváří dojem jatek. Válečné bitvy jsou charakteristické ve filmech svým mimoobrazovým prostorem. Zatímco v *Zachraňte vojína Ryana* se můžeme lépe orientovat na bojišti a jsme schopni identifikovat nepřítele, v *Tenké červené linii* je dojem jiný. Pokřikování a hlasy jsou zastřené, vytvářejí pouze atmosféru prostoru. Ve všem zmatku, který se na bojišti děje, zvuk přispívá ke zmatenosti diváka, kdo je kdo. Zdá se, že vojáci mezi sebou splývají. Tomu celému přispívá zvuková kompozice. Tento chaos podporuje vědypřítomnou střelbou s gradující hudbou, která tento pocit upevňuje.

ZÁVĚR

Je patrné, že Terrence Malick urazil velkou cestu v tvorbě svých filmů. Jeho výrazný rukopis se každým filmem prohlubuje. Zdá se, že jeho první film *Zapadákov* obsahoval většinu zajímavých výrazových prvků, které tvoří jeho rukopis, počínaje dramaturgií voiceoveru a končící u dramaturgie atmosfér a ruchů. V dalších filmech je ale Malick vybrušuje na novou úroveň. Při jeho prvním celovečerním filmu byl nucen kvůli nátlaku producentů potlačit voiceover a hlavně díky rozpočtu musel dělat ústupky, což při filmu *Tenká červená linie* už neplatí. Mezi jeho nejoblíbenější zvukový výrazový prostředek patří bezesporu voiceover. Co mě na jeho prvních filmech fascinuje, je způsob hledání jeho rukopisu. Pokud se podívám na jeho poslední filmy, zdá se mi, že ztrácejí sílu právě díky faktu, že se tak výrazný rukopis pohybuje ve všech jeho filmech a divák tak trochu ztrácí očekávání. Je zajímavé jít film po filmu a sledovat jeho záměry ať už ve zvukové skladbě nebo v celém filmu. Rozhodně bych doporučil režisérům a zvukovým mistrům, kteří využívají ve svých filmech voiceover, nastudovat jeho používání v Malickových filmech. Pro mě je totiž jeho způsob využívání jedinečný a v mnoha ohledech přínosný.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] THE 71ST ACADEMY AWARDS | 1999. *Oscars.org / Academy of Motion picture Arts and Sciences* [online]. [cit. 2015-12-11]. Dostupné z: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1999>
- [2] TUCKER, Thomas Deane a Stuart KENDALL. *Terrence Malick: film and philosophy*. New York: Continuum, c2011, viii, 225 p. ISBN 14-411-5003-X.
- [3] BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, 153 s. ISBN 978-80-7331-303-6.
- [4] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
- [5] MAHER JR., Paul. *One Big Soul: An Oral History of Terrence Malick - 3rd Edition* [online]. Lulu.com, 2014 [cit. 2015-12-22]. ISBN 978-1-312-28017-5. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=nZzVBgAAQBAJ>
- [6] Acousmètre. *FilmSound.org* [online]. [cit. 2015-11-26]. Dostupné z: <http://filmsound.org/chion/metre.htm>
- [7] *Cineaction!*. Toronto: CineAction Collective, 1985. ISBN 0826-9866
- [8] MICHAELS, Lloyd. *Terrence Malick*. Urbana: University of Illinois Press, 2009, 1 online zdroj (143 pages). Contemporary film directors. ISBN 978-0-252-09610-5.
- [9] Sound & Sympathy in Terrence Malick's Badlands (1973). *THE LONE REVUE* [online]. 2007 [cit. 2016-01-13]. Dostupné z: <http://tonsofvisualinformation.blogspot.cz/2007/04/sound-sympathy-in-terrence-malicks.html>
- [10] *A WORK OF UNDERSTANDING ON HANS ZIMMER'S THE THIN RED LINE* [online]. [cit. 2015-12-07]. Dostupné z: <http://www.maintitles.net/features/articles/on-hans-zimmers-the-thin-red-line/>
- [11] RASTISLAV, Michael. *Specifika filmové hudby*. Brno, 2006. Diplomová práce. MASARYKOVA UNIVERZITA. Vedoucí práce PhDr. Marek Sedláček, Ph.D.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Všechny obrázky byly pořízeny jako screenshoty z následujících filmů:

Badlands

Český název: Zapadákov

USA, 1973, režie: Terrence Malick, producent: Terrence Malick

Thin Red Line

Český název: Tenká červená linie

USA, 1998, režie: Terrence Malick, producent: Robert Michael Geisler, Grant Hill, John Roberdeau

SEZNAM PŘÍLOH

PI Režijní filmografie Terrence Malicka

PŘÍLOHA P I: REŽIJNÍ FILMOGRAFIE TERRENCE MALICKA

Příloha obsahuje režijní filmografii Terrence Malicka k datu napsání této bakalářské práce. V závorce je vždy uveden český oficiální název (Pokud byl uveden).

1969 - Lanton Mills

1973 - Badlands (Zapadákov)

1978 - Days of Heaven (Nebeské dny)

1998 - Thin Red Line (Tenká červená linie)

2005 - The New World (Nový svět)

2011 - The Tree of Life (Strom života)

2012 - To the Wonder (K zázraku)

2015 - Knight of Cups

Zvukový štáb filmu Zapadákov

Mikrofonista: Doug Crichton

Primární záznam: Maury Harris

Zvukové efekty: Sam Shaw

Re-recording Mixer: John Wilkinson

Supervising Sound Editor: James M. Falkinburg

Sound Editor: Sharron Miller³³

³³ Badlands (1973): Full Cast & Crew. *IMDb* [online]. [cit. 2016-01-20]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0069762/fullcredits/>

Zvukový štáb filmu Tenká červená linie

Zvukový inženýr, Media Ventures: Slamm Andrews

Střih zvukových efektů: Christopher S. Aud, John V. Bonds

Re-Recording Mixer: Anna Behlmer, Andy Nelson

Asistent Sound Designer: François Blaignan

Sound Mixer: Paul Brincat

ADR: Rick Canelli, Derek Casari, Hugh Waddell, Murat Elgun, Karyn Foster, Lee Lemont, David Lucarelli, Hugh Waddell

Mikrofonista: Rod Conder, Gary Dixon, Steven King

Střih dialogů: Virginia Cook McGowan, Patrick J.Foley, John F. Reynolds

Sound designer: John Fasal, Claude Letessier

Zvukový inženýr, Media Ventures: Kevin Globerman, Bruno Roussel, Gregg Silk

Sound recordist: Craig Heath, Robert Renga

Foley: Hilda Hodges, David Horton jr., Mary Jo Lang, John Roesch, Jeff Rosen, Carolyn Tapp³⁴

³⁴ IMDb: The Thin Red Line Full Cast & Crew. *IMDb* [online]. [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt0120863/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast

