

Lunds universitet
Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Olof Hedling
2013-01-18

Pontus Flodin
FIVK01

Terrence Malick

En auteurteoretisk analys

Innehåll

1. Inledning	2
1.1 Syfte och frågeställning	2
1.2 Material, metod och tidigare forskning	3
2. Presentation av Terrence Malick och hans filmer	4
2.1 Badlands	4
2.2 Days of Heaven	5
2.3 The Thin Red Line	6
2.4 The New World	7
2.5 The Tree of Life	7
3. Auteurteorin	8
3.1 Nackdelar med auteurteorin	9
3.2 Terrence Malick som ateur	10
4. Analys	11
4.1 Malick och filosofin	11
4.2 Malick, naturen och landskapet	15
4.3 Malicks världsbild och dess relation till naturen	18
4.4 Berättarröst, narrativ och en personlig stil	22
5. Slutsats	25
6. Innehållsförteckning	27
7. Filmografi	28

1. Inledning

Den här uppsatsen kommer huvudsakligen fokusera på Terrence Malick och hans filmer. Malick har sedan 1970-talet varit en inflytelserik filmskapare som genom sitt unika uttryck skapat filmer som inspirerat flera generationer av filmskapare. Med hjälp av en särpräglad berättarteknik och ett högst personlig uttryck har han lyckats skapa en unik och personlig stil. Trots det inte alltför stora antalet filmer så har han nått en hög kulturell status och ses som något av en legend och kultregissör trots endast fem gjorda filmer sedan debuten 1973 (Michaels 2009:1). Mellan hans andra film *Days of Heaven* (*Himmelska dagar*, Terrence Malick, 1978) och hans tredje film *The Thin Red Line* (*Den tunna röda linjen*, Terrence Malick, 1998) gick det hela 20 år. Terrence Malick har under hela sin karriär varit väldigt skygg och man känner inte till speciellt mycket om hans privatliv. Han ställer inte upp på intervjuer och kommenterar aldrig sina filmer (Michaels 2009:3). I extramaterialet på dvd-utgåvor av hans filmer syns han heller inte till. Terrence Malick har under hela sin karriär arbetat i sin egen takt och aldrig låtit sig anpassas efter någon annans mall eller struktur vilket är någonting som fascinerar mig otroligt mycket. I en värld där uppmärksamhet och tillgänglighet står högt i kurs är det i det närmsta unikt med en filmskapare som klarar av att upprätthålla den här typen av personlig integritet i sitt konstnärskap. Terrence Malick kan i många avseenden anses ha mer gemensamt med europeiska filmskapare än med amerikanska filmskapare. Hans sätt att berätta historier, hans visuella stil och tematiken i hans filmer påminner mer om europeisk film än om amerikansk (Michaels 2009:2). Genom sitt sätt att skapa film har han skapat fem stycken filmer som bär en starkt personlig touch. Anledningen till att jag väljer att skriva den här uppsatsen är att jag är intresserad av hur Terrence Malick lyckas förmedla sin syn på världen endast genom konsten och inte genom att förklara eller upplysa om den på andra sätt än genom filmen.

1.1 Syfte och frågeställning

Det primära syftet med den här uppsatsen är att göra en auteurteoretisk analys av Terrence Malick och hans filmer. Jag kommer med hjälp av relevanta teorier att göra en övergripande analys av Malicks hittills fem filmer. Inledningsvis i uppsatsen kommer jag att diskutera auteurteorin, samt dess för- och nackdelar. Därefter kommer huvudsaklig fokus i uppsatsen att ligga på hur Terrence Malick bär sig åt för att framföra sina egna personliga åsikter, sin världsbild om man så vill, i sina filmer. Jag kommer också fokusera på hur Malicks personliga stil tar sig uttryck i hans filmer och vad det är som gör att man skulle kunna kalla honom för

en auteur. Jag kommer att analysera hur Malick använder sig av narrativ, tematik och bilder för att framföra sina egna personliga tankar. Terrence Malick har en bakgrund inom akademisk filosofi och många av hans filmer har influerats av de tankesätt som framförs av olika filosofer (Patterson 2007:10). Jag kommer med hjälp av relevant litteratur att undersöka vilka tankar det är som har inspirerat Terrence Malick och hur detta visar sig i hans filmer. Vilka stilgrepp använder sig Malick av för att framföra sina budskap? I Terrence Malicks filmer ligger mycket fokus på naturen och landskapet (McCann 2007:77), jag kommer att undersöka och analysera hur han väljer att göra sin representation av landskapet samt vad det har för betydelse i filmerna och dess handling. Hur stor roll spelar naturen i Malicks filmer och varför? Går detta att koppla ihop med hans filosofiska tankar och i så fall hur? Samtliga av Malicks filmer använder sig av berättarröst, detta är någonting som jag kommer att analysera. Vad spelar berättarrösten för roll i Malicks filmer och hur samspekar ord och bild i framförandet av en berättelse? I flera av Malicks filmer används relativt lite dialog och istället så sker mycket av talet i filmerna via berättarröster av olika karaktärer. Hur påverkar det här typen av berättandet filmerna? Jag kommer i analysdelen att ta upp en rad olika saker som är signifikativa för Terrence Malicks filmskapande och sedan analysera dem. Dessa delar kommer att innefatta såväl de stilistiska som de ideologiska delarna av hans filmskapande. Frågeställningen för uppsatsen kan sammanfattningsvis sägas vara följande: Vad är det som gör att man kan anse att Terrence Malick är en auteur?

1.2 Material, metod och tidigare forskning

Det har skrivits en mängd böcker och avhandlingar om Terrence Malick genom åren. Hans filmer har vid ett flertal tillfällen varit föremål för analyser av många olika slag. Jag har i mitt arbete och mina analyser valt att i huvudsak använda mig av Lloyd Micheals bok *Terrence Malick* (2009) och Hannah Pattersons antologi *The Cinema of Terrence Malick – Poetic Visions of America* (2007). Anledningen till att jag valt just de här böckerna är huvudsakligen att jag har hittat det material jag har letat efter i dem samt analyser liknande de jag tänkt göra. Jag har utgått från teorier i båda böckerna som grund för mina egna slutsatser. Vad gäller mina resonemang kring auteurteorin har jag hämtat information från Christine Etherington och Ruth Doughtys bok *Understanding Film Theory* (2011), Virginia Wright Wrexhams bok *Film and Authorship* (2003) och David Bordwells *Film Art: An introduction* (2010). Jag har även läst delar av Ralph Waldo Emersons *Nature* (1836) och Martin Heideggers *Vom Wesen des Grundes* (1927) för att få större förståelse för delar av de analyser som förekommer i *Terrence Malick* och *The Cinema of Terrence Malick – Poetic Visions of America*.

Som grund för analysen har jag valt att inkludera hela Terrence Malicks filmografi eftersom den är så pass liten att urvalet inte blir för stort. Filmografin innefattar *Badlands (Det grymma landet)*, Terrence Malick, 1973), *Days of Heaven* (1978), *The Thin Red Line* (1998), *The New World* (Terrence Malick, 2005) och *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011). Jag anser att jag vinner en stor fördel i att ha hela Malicks filmografi att tillgå istället för att välja ut ett fåtal filmer för djupare analys. Detta eftersom jag nu kan se helheten över hela hans karriär, vilket är en bättre förutsättning för en auteurteoretisk analys. Eftersom Terrence Malick är en person som det är väldigt svårt att hitta information om kommer jag huvudsakligen fokusera på hans verk snarare än honom som person. Bristen på information om honom som person kan dock vara en viktig faktor i analysen av hans filmer. Intressant är här hur Malick klarar av att behålla sin personliga integritet och hur det påverkar bilden av honom.

2. Presentation av Terrence Malick och hans filmer

Terrence Malick föddes 1943 i Waco, Texas. Han spenderade sin barndom till stor del i Waco, men även i Oklahoma innan han flyttade för att studera i Austin, Texas (Patterson 2007:3). Han fortsatte sedan sina studier på Harvard University där han tog en examen i filosofi. Han har även arbetat som både frilansande journalist och lärare i filosofi. I slutet av 1960-talet började Malick studera film vid American Film Institute (Patterson 2007:3). Han arbetade som manusförfattare innan han påbörjade sin egen karriär som regissör. Under hans tid som manusförfattare skrev han bland annat manusutkast till filmer som *Dirty Harry* (1971) och *Pocket Money* (1972) (Patterson 2007:3). Han har till dagens datum gjort fem stycken filmer, debutfilmen *Badlands* från 1973, *Days of Heaven* (1978), *The Thin Red Line* (1998), *The New World* (2005) och *The Tree of Life* (2011). I skrivande stund har han även minst tre projekt på gång, *To the Wonder* som nyligen har premiärvisats på Venedigs filmfestival, men som ännu inte visats utanför filmfestivaler, samt två stycken ännu obetitlade filmer som är under produktion. Utöver ovan nämnda filmer gjorde han även kortfilmen *Lanton Mills* 1969 (Patterson 2007:3).

2.1 Badlands

Badlands färdigställdes 1973 och är Terrence Malicks första långfilm. Filmens bärande roller spelas av Martin Sheen, Sissy Spacek och Warren Oates. Handlingen utspelar sig i en liten stad i South Dakota och i Montanas ödemarker, platser inte helt olika den småstad Malick själv växte upp i under 1950-talet. Kit, spelad av Martin Sheen, blir förälskad i en något yngre

flicka vid namn Holly, spelad av Sissy Spacek. Hennes far, spelad av Warren Oates, tillåter dock inte deras förhållande vilket leder till att Kit mördar honom. Kit och Holly rymmer ut i vildmarken för att komma undan polisen och under deras flykt dödar Kit både poliser och civila. Filmens handling är svagt baserad på den verkliga historien om Charles Starkweather som under 1950-talet mördade elva människor tillsammans med sin 14-åriga flickvän innan han blev tillfångatagen (Michaels 2009:20). Historien bär även flera drag av Arthur Penns *Bonnie and Clyde*. Filmen knyts hela tiden samman av Hollys berättarröst och signifikativt för filmen är precis som i alla andra Malick-filmer dess otroliga foto, även om man i den här filmen kan se att Malick ännu inte har hittat sin stil helt och hållet (Michaels 2009:21).

2.2 Days of Heaven

Redan i *Badlands* kan man se tydliga drag av Terrence Malicks behov av perfektionism, men det var först i *Days of Heaven* från 1978 som man på allvar fick se den sidan av Malicks filmskapande. Produktionen av denna film var långdragen och inte helt okomplicerad. Malicks ständiga beslut att ändra om i schemat för filmningen och konstanta improvisationer av manusarbetet ledde till konflikter med stora delar av filmteamet. Filmen är även till stor del inspelad under såkallad ”magic hour”, det vill säga i skymningen under det tillfälle då solen är på väg ner när solen inte syns men himlen fortfarande är ljus. Genom att använda sig av denna speciella ljussättning skapas ett fantastiskt ljus (Michaels 2009:41), samtidigt som det försvårar arbetet för filmteamet. Eftersom större delen av filmen utspelar sig utomhus saktar denna metod ner filmarbetet rejält. Detta skapade konflikter mellan Malick, filmbolaget och filmteamet (Michaels 2009:39). Den utdragna inspelningen ledde dessutom till att filmens kameraman Nestor Almendros till följd av avtal med andra filmer inte hann medverka under hela inspelningen. Istället färdigställdes filmen med foto av Haskell Wexler (Michaels 2009:39). När inspelningen till slut var färdig ägnade Malick hela två år till klippningen av filmen innan den till slut färdigställdes (Michaels 2009:39). Även om filmen inte blev någon större publiksuccé så mottog den hyllningar bland kritiker och vann flera stora priser, bland annat guldpalmen på Cannes filmfestival och en Oscar för bästa foto.

Filmens handling utspelar sig under den amerikanska depressionen under det tidiga 1900-talet. Bill, spelad av Richard Gere, beger sig tillsammans med sin syster Linda, spelad av Linda Manz, och sin flickvän Abby, spelad av Brooke Adams, iväg från New York för att hitta jobb efter att Bill av misstag dödar sin chef i ett bråk på det stålverk han jobbar på. De tre huvudpersonerna hoppar på ett tåg och hamnar till slut på ett stort lantbruk ägt av en ung cancersjuk bonde, spelad av Sam Sheppard. Där börjar de tillsammans med många andra

jobba under skördesäsongen. Bill ljuger om att Abby är hans syster för att ingen ska veta att de har ett förhållande. Efter en tid blir bonden kär i Abby. Bill kommer på en plan som går ut på att Abby ska gifta sig med bonden för att hon sedan ska ärva lantbruket när bondens död. Tiden går och istället för att bli sämre börjar bonden istället tillfriskna. Detta gör Bill mer och mer frustrerad. Slutligen rinner det över för honom och i en konfrontation dödar Bill bonden. Detta leder till en flykt där Bill, Abby och Linda måste fly undan polisen, något som till slut leder till att Bill blir dödad av polisen. Precis som i *Badlands* knyts filmen ihop av den unga flickan i historiens berättarröst, i det här fallet Bills lillasyster Linda.

2.3 The Thin Red Line

Efter *Days of Heaven* kom det att dröja hela 20 år innan Terrence Malick återvände med en ny film. Återkomsten till filmvärlden blev *The Thin Red Line*, en film som utspelar sig i Stilla havets övärld under andra världskriget. Filmen är baserad på en bok med samma namn av James Jones från 1962 (Michaels 2009:56). Filmen håller sig till stor del till bokens handling men Malick har lagt in en egen känsla och ton som inte återfinns i boken. Filmens skiljer sig från Malicks tidigare filmer i det avseende att den har en mer poetisk utformning. Berättandet sker till ännu större del än i tidigare filmer av berättarröst och filmen präglas av många naturbilder. Fokus i filmen ligger existentialism och den mänskliga naturen och dess grymhet snarare än en historia om andra världskriget (Michaels 2009:69). Precis som i fallet med *Days of Heaven* var inspelningen lång och utdragen. Malick visade även här prov på sin perfektionistiska sida. Filmen var efter råklippningen uppe i en speltid av sex timmar, varav Malick klippte bort mer än hälften till den slutgiltiga versionen (Michaels 2009:58). Filmbolaget Fox hade gjort klart att man ville att filmen skulle innehålla flera stora stjärnor i marknadsföringssyfte (Michaels 2009:57). Malick själv var dock inte speciellt intresserad av detta och i den slutgiltiga versionen av filmen har många av dem stora stjärnorna klippts bort (Michaels 2009:56). Även om flera stora namn fortfarande medverkar i filmen så utgörs stommen av på den tiden relativt okända namn. Detta kan ses som ett exempel på att flera av Malicks filmer förändras helt i klipprummet.

Filmens handling tar sin början ute på en ö i stilla havet. Två soldater har kommit ifrån sitt förband och spenderat en okänd tid på en ö tillsammans med lokalbefolkningen. De blir upphämtade av en båt och förda bort från det stilla lugnet och tillbaka till kriget. Filmen följer sedan ett förbands väg genom en rad olika slag fram till det ofrånkomliga slutet då filmens huvudsakliga protagonist Witt, spelad av James Cavizel, blir dödad i ett försök att locka bort de japanska soldaterna från de övriga i förbandet.

2.4 The New World

År 2005 hade *The New World* premiär. Filmen baserades på ett manus som Malick påbörjat redan på 70-talet (Michaels 2009:78). Handlingen tar plats i Jamestown, Virginia på 1600-talet och berättar historien om hur det gick till när britterna koloniserade det amerikanska fastlandet. Filmens handling är inspirerad av de historiska karaktärerna Pocahontas och John Smith. En historia som berättats flera gånger tidigare i både film och litteratur. Filmen är huvudsakligen en kärlekshistoria mellan Pocahontas och John Smith, men fokuserar även en hel del på relationen mellan britterna och lokalbefolkningen. Intressant med filmen är att Terrence Malick själv vägrade att ha sitt namn med på filmaffischer, dvd-fodral, på hemsidor eller i någon som helst marknadsföringssyfte för filmen (Michaels 2009:80).

Handlingen tar sin början när den brittiska flottan når det amerikanska fastlandet. Britterna inleder byggandet av en koloni. I början tycks det var en problemfri tillvaro men snart uppstår problem med sjukdomar, matbrist och problem med lokalbefolkningen. Problem uppstår även när kapten John Smith tillfångatas av lokalbefolkningen. Under sin tid i fångenskap behandlas han väl och inleder en kärleksaffär med dottern till lokalbefolkningens hövding. Kärleksaffären dem emellan blir problematisk till följd av den konflikt som pågår mellan nybyggarna och lokalbefolkningen.

2.5 The Tree of Life

Våren 2011 hade Terrence Malicks femte film *The Tree of Life* premiär på Cannes filmfestival. Filmen mottog hyllningar och belönades med guldpalmen, priset för festivalens bästa film. Precis som i fallet med *The New World* så bygger filmen på ett manus som Malick skrev redan på 1970-talet. Manusets som då gick under arbetsnamnet Q var tänkt att bli Malicks nästa film efter *Days of Heaven* (Michaels 2009:20). Så blev dock inte fallet då han istället valde att dra sig tillbaka från filmen. Filmens handling är något mer komplex än Malicks tidigare filmer. Filmen tar sin början vid jordens skapelse och fortsätter sedan att visa jordens utveckling fram till idag. Väl framme i vår tid möter vi en man. Han tänker tillbaka på sin barndom i 1950-talets Waco, Texas. Samma stad som Malick själv spenderade stora delar av sin uppväxt i. Han växer upp i ett hem med sin mamma och pappa och 2 syskon. Mamman är en snäll, jodnära figur medans fadern är en hård, auktoritär och sträng man. Historiens utgångspunkt kretsar kring hur den unga pojken försöker förhålla sig till sina föräldrars väldigt olika sätt att uppfostra sina söner. I filmens inledning syns bilder av hur jorden skapas, detta ackompanjeras av en berättarröst som ställer existentiella frågor om livet. Bland annat

tas ämnen som gud och naturen upp. Senare i filmen nämner modern även detta genom att säga att man antingen måste välja vägen i livet som innebär spirituella, alltså det andliga, eller vägen i livet som är naturen, alltså i det här fallet naturens kraft. Man kan i många avseenden se det som så att modern representerar det spirituella och att fadern representerar naturen. Mamman med sina förlåtande och moraliserande värderingar, medans pappan är en kraft som straffar och beordrar, ständigt med ett kraftfullt temperament. Naturens kraft är ett ämne som Malick tagit upp i tidigare filmer och detta känns på något vis som en sammanfattning av hela Malicks världsbild (Michaels 2009:89). Filmens narrativ är ickelinjärt och den hoppar fram och tillbaka mellan nutid och dåtid. Precis som i samtliga föregående Malick-filmer så styrs handlingen framåt med hjälp av en berättarröst.

3. Auteurteorin

Auteurteorin inom filmen är en gammal teori som kan spåras tillbaka nästan lika långt som filmhistorien. Redan under 1910-talet debatterades det kring huruvida man kunde definiera en filmskapare som auteur och ensam skapare av en film (Etherington-Wright, Doughty 2011:3). I boken *Understanding Film Theory* (2011) definierar Christine Etherington-Wright och Ruth Doughty auteurteorin på följande sätt: "A film director whose personal influence and artistic control over his or her films are so great that he or she may be regarded as their author, and whose films may be regarded collectively as a body of work sharing common themes or techniques and expressing an individual style or vision" (Etherington-Wright, Doughty 2011:3). Man kan i kortfattade drag beskriva det som att en regissör är författare till en film, på samma sätt som att en författare är författare till en bok. Termen auteur kommer just från franskans ord för författare (Etherington-Wright, Doughty 2001:3). Etherington-Wright och Doughty skriver också, "Another facet of the auteur argument is the notion of directors pursuing projects that hold personal significance. These personal aspects can manifest in many forms, such as political, social and cultural" (Etherington-Wright, Doughty 2011:7). En auteur är således en filmskapare som har starkt personlig stil och vars personliga värderingar och åsikter lyser igenom i filmerna. En annan viktig aspekt av auteurskapet är att det finns ett genomgående stilistiskt eller tematiskt drag genom filmskaparens filmer. Man ska kunna se i filmerna att det är samma upphovsman som ligger bakom samtliga filmer, antingen genom gemensamma stilistiska drag eller genom en tematisk stil som gör att filmerna på ett eller annat sätt går att associera till varandra. "The authorial trademark requires that the spectators see this film as a fitting into a body of work" (Bordwell 2003:46). Alla filmer av filmskaparen

ska kunna passa in i en helhet av filmskaparens samlade verk. Exempelvis skulle ett genomgående budskap kunna vara ett tecken på auteurskap. Detta kommer jag senare i uppsatsen att argumentera för i Terrence Malicks fall. Det viktigaste är att samtliga filmer bär en signifikativ personlig prägel som bevisar att det är regissören som är upphovsmakare.”The importance of mise-en-scène and director’s personal signature are fundamental to the auteur debate” (Etherington-Wright, Doughty 2011:7). Man kan beskriva det som personligt filmskapande.

3.1 Nackdelar med auteurteorin

Det finns givetvis en rad problem med auteurteorin som bör nämnas. Även om en regissör har både skrivit manuset och regisserat filmen själv så är ändå ett stort antal andra människor inblandade i processen. Skådespelare, producenter, samt en rad människor som arbetar med kostym, klippning, foto, smink, filmmusik och så vidare. En regissör kan således aldrig vara helt och hållet ensam skapare av en film. Någonting som varit ett kraftfullt argument emot auteurteorin. Etherington-Wright och Doughty skriver: “The idea that film is the sole work of a single contributor is problematic. Film is a collaborative process and therefore to attribute control to the director above all others is contentious” (Etherington-Wright, Doughty 2011:3). För att förstå auteurteorin till fullo måste man således förstå att en film inte kan vara till hundra procent skapad av en person. Teorin går ut på att en person har så pass stor kontroll över produktionen att man skulle kunna anse att han eller hon är filmens ”författare”. Om detta skriver David Bordwell och Kristin Thompson i *Film Art: An Introduction*: “This doesn’t mean that the director is an expert at every job or dictates every detail. The director can delegate tasks to trusted personnel, and directors often work habitually with certain actors, cinematographers, composers, and editors.” (Bordwell, Thompson 2010:33). Exempelvis om det inte är regissören själv som står för kostymen så kan han eller hon meddela sina åsikter om exakt hur det ska se ut till kostymören. Ett annat argument emot auteurteorin kan vara att auteurbegreppet bara existerar för att dela in regissörer i fack. Genom detta sätts onödig press på unga filmskapare som försöker skapa någonting eget. Istället för att lägga all fokus på att skapa filmer som är deras egna och har en personlig eller konstnärlig frihet så skapas istället kopior av filmer skapade av ”auteurer”, eftersom det är vad kritiker vill ha (Gerstner 2003:9). Ett annat problem med auteurbegreppet kan vara att filmbolag väljer att använda det som ett marknadsföringstrick. Att filmen i fråga blivit regisserad av en auteur höjer genast värdet på filmen. Filmer gjorda av stora namn bedöms annorlunda än filmer av mer okända filmskapare. En film med ett konstnärligt innehåll kan vara svår att sälja om det inte finns ett stort namn

bakom den. Däremot om ett filmbolag kan stoltsera med att deras film är skapad av en stor auteur så är det givetvis en fördel rent kommersiellt. Denna kommersialisering av auteurbegreppet är en nackdel så till vida att människor bakom filmen, filmbolag och investerare mm, vill framhäva regissören som en auteur även om regissören i fråga kanske inte riktigt levt upp till det som krävs för att bli kallad auteur. "This attention to a commerce of auteurism is especially critical in keeping pace with the auteur as a practice and interpretative category during the last fifteen years, the period when the play of commerce has increasingly assimilated the action of enunciation and expression" (Corrigan 2003:98). Genom denna kommersialisering av auteurteorin är det lätt att syftet med teorin försvinner. Teorins huvudsakliga syfte bör vara att framhäva personligt och konstnärligt skapande. Inte att genom att hävda att någonting är personligt och konstnärligt kunna tjäna pengar på det.

3.2 Terrence Malick som auteur

När man pratar om auteurer nämns ofta äldre filmskapare som Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, John Ford, Sergio Leone, François Truffaut och Jean-Luc Goddard. Regissörer som alla har haft stor eller totalt inflytande på sina egna filmer. Det intressanta med Terrence Malick i det här fallet är att han fortfarande är aktiv. Även om han gjorde två av sina mest kritikerrosade verk på 1970-talet så är ändå merparten av hans filmer producerade från 1998 och framåt. Med tre filmer gjorda sedan 1998 och med tre filmer på väg kommer större delen av hans filmskapande befinna sig på 2000-talet i ett klimat där filmen har blivit allt mer en kommersialiserad process. Det är därför intressant att analysera Malick utifrån ett auteurkritiskt perspektiv. Hur lyckas han behålla sin personliga integritet i sitt filmskapande i en värld där allt fler parter i regel är inblandade i filmskapandet?

Terrence Malick kan i många avseenden ses som en auteur. Med en säregen stil som tydligt går att identifiera i samtliga av hans verk har han skapat en bild av sig själv som en högst personlig filmskapare. I sin bok *Terrence Malick* (2009) skriver Lloyd Michaels: "Perhaps the most consistent quality among Malick's four features to date has been their resistance to the irony, fragmentation, and lack of conviction that characterized postmodernism as well as much of modern cinema" (Michaels 2009:4). Malick har skapat en helt egen stil för sina filmer som inte är direkt inspirerad av andra filmskapare. Givetvis kan man se influenser, speciellt i hans tidiga verk. Exempelvis *Bonnie and Clyde*-influenserna i *Badlands* och inspirationen från västernfilm i både *Badlands* och *Days of Heaven*, men på det stora hela är hans filmer i huvudsak präglade av hans personliga stil. Michaels skriver: "Because he has written as well as directed each of his screenplays, we may justifiably

identify him as the author of his films. But if Malick's cinema lends itself to auteurist analysis, he remains a filmmaker almost without precedent or influence." (Michaels 2009:6). Man kan säga att inspirationen till Malicks filmer till stor del är hans egen världsbild. Istället för att samla ihop influenser från filmhistorien är Malicks filmer präglade av hans egen syn på livet och detta framställs på ett särpräglat vis som är väldigt personligt för just honom.

Michaels hävdar även att Malick har en så pass personlig stil att han har skapat en helt egen genre som hans filmer rör sig inom, om detta skriver han:

"...he has produced a genre unto himself, one best described simply by applying his name. His signature can be discerned in several recurrent concerns beyond the two formal qualities of his work already mentioned: the grandiose representation of nature and the distinctive employment of subjective voiceover narration" (Michaels 2009:6).

Här tar Michaels upp två signifikativa ingredienser i Malicks filmskapande, representationen av naturen och berättarrösten. Två saker som det kommer läggas fokus på senare i uppsatsen. Att Malick skapat en helt egen genre är påstående man får ta med en nypa salt. Samtidigt har Malicks filmer en stil som är så speciell att det är omöjligt att inte direkt notera att det är just en Malick-film man tittar på, förutsatt att man är bekant med hans tidigare verk.

4. Analys

4.1 Malick och filosofin

För att kunna förstå Terrence Malicks filmskapande kan det vara viktigt att ha en inblick i hans filosofiska tankar, eftersom dessa har präglat stora delar av hans filmskapande. Innan Malick inledde sin filmkarriär påbörjade han en karriär inom den akademiska filosofin. Han studerade bland annat filosofi på Harvard University och arbetade sedermera som lärare inom filosofi på Massachusetts Institute of Technology. 1969 publicerade han en översättning av filosofen Martin Heideggers *Vom Wesen des Grundes* från 1929 under namnet *The Essence of Reasons* (Michaels 2009:14). Malick reste även till Tyskland under den här perioden för att träffa Martin Heidegger personligen (Furstenau, MacAvoy 2007:181). Året efter lämnade han dock den akademiska världen bakom sig för att satsa på en filmkarriär då han blev antagen till American Film Institute (Michaels 2009:14). Även om Malick därmed lämnade den egna karriären inom filosofin bakom sig så är dessa tankar någonting han har burit med sig under hela sin karriär. Genomgående för Terrence Malicks filmskapande är att han hämtar

inspiration inte bara från filmens värld utan även till stor del ifrån filosofer, poeter och andra tänkare. hans filmer kan man se inspiration från tidigare nämnda Martin Heidegger, men även från Ralph Waldo Emerson och Walt Whitman (Patterson 2007:6). I *The Cinema of Terrence Malick – Poetic Visions of America* diskuterar Marc Furstenau och Leslie MacAvoy relationen mellan Malick och Heidegger, “Yet Malick chose instead to pursue the study of the cinema, and transformed his knowledge of Heidegger into cinematic terms” (Furstenau, MacAvoy 2007:181). Martin Heideggers tankar om varat och tiden, eller Being och Beings som det i översättning kommit att kallas, har influerat Malick väldigt mycket. Beings symboliserar människan, medan being symboliserar ”att vara”, vår existens eller rent av den natur vi lever i. Furstenau och MacAvoy skriver “Heidegger’s philosophical thinking is guided by the question of being which is formulated in many different ways throughout his work. The basic problem is this: what is the relation between Being (Sein) and beings (Seindes)?” (Furstenau, MacAvoy 2007:183). För att inte försvåra saker och ting ytterligare kommer jag att använda mig av begreppen Being och Beings istället för att översätta dem till svenska. Being symboliserar alltså ”att vara”, medan Beings symboliserar människor eller djur eller andra varelser. Heidegger menar att ”varat”, eller vår tillvaro om man så vill, inte bara är ett sammanfattande ord för alla varelser. Vår omgivning är inte bara en sammanfattning av vi, utan grunden för vår existens. Att vara, att existera, är en aktivitet som alla varelser utövar och vår existens, eller vår tillvaro, är grunden för denna aktivitet. ”All beings are, and each being is different, in it’s own mode of Being: not all Beings are in the same way. The way a being is is the way a being is present” (Furstenau, MacAvoy 2007:183). Varje varelse agerar alltså i förbindelse med varandet och genom det skapas den varelse som vi är på det viset som vi framstår. Varelser är således beroende av tillvaro för att kunna existera. Utan tillvaro (Being) kan inte varelser (Beings) existera (Furstenau, MacAvoy 2007:183). Människor har genom sitt samspel med tillvaron en tillvaro medan växter eller djur har en annan, menar Heidegger, och därför har olika varelser olika förutsättningar. Heidegger hävdar att människan har en större förståelse för sin egen existens än vad andra levande ting har, vilket särskiljer människan från andra varelser. Detta bidrar till att människan kan påverka sin egen existens i större utsträckning än vad andra varelser kan. Detta leder i sin tur till att människan kan ställa frågor om tillvaron och grunden för deras existens, vilket Heidegger menar på är grunden till alla filosofiska tankar. Detta är en sak som bara människan kan göra och därför är det vår uppgift att göra det (Furstenau, MacAvoy 2007:184).

Heidegger skriver bland annat att frågorna om människans existens och varande bör ställas av poeter och konstnärer (Furstenau, MacAvoy 2007:182). I *The Thin Red Line* är ett av filmens huvudsakliga ämnen hur människan förhåller sig till omvärlden och naturen, samma sak i *The New World* och i *The Tree of Life*. Malicks mål är inte att besvara några frågor utan istället att ställa frågor. Han ställer frågor om vår existens och om våra liv samt om hur människan förhåller sig till naturen. Furstenau och MacAvoy tar upp Heideggers bok *What poets are for?* och skriver följande: "The poet's task, as Heidegger insists in 'What are poets for?', is to reveal through the use of evocative, poetic language what metaphysics has obscured: the presencing of being through language" (Furstenau, MacAvoy 2007:182). Detta är någonting som man i allra högsta grad kan se Malick göra. Genom berättarrösten i sina filmer uttrycker Malick tankar liknande de Heidegger uttrycker. Malick låter tittaren få en inblick i karaktärernas filosofiska tankar genom berättarrösten. På så vis bildas en djupare förståelse av karaktärerna än den som skapas genom de handlingar och den dialog som finns i filmen (Furstenau, MacAvoy 2007:187). Speciellt karaktären Witt i *The Thin Red Line* står för dessa tankar om människans existens, något jag kommer återkomma till senare i uppsatsen. Heidegger skriver även "Philosophy, thus, must become poetry, and poetry must become philosophical" (Furstenau, MacAvoy 2007:182). Även om Heidegger i huvudsak syftar på skriven poesi kan man applicera det här på Malick och hans filmskapande. Detta placerar Malicks filmskapande i ett mycket större syfte än bara film som ren underhållning. Genom filmkonsten har Malick hittat ett sätt att ge uttryck för sina egna tankar om livet och vår tillvaro.

Heidegger är negativt inställd till den moderna utvecklingen. Han menar på att människan glömmet bort att den inte själv är grunden för sin existens och genom det här så slutar vi att ge tillbaka i utbytet mellan omgivningen och människan. Heidegger skriver att människan tror sig kunna kontrollera naturen och i förlängning även sig själv och sitt eget öde. Människan tror sig kunna styra över döden och sitt eget öde. Heidegger menar här att den största faran inte är att vi är arrogant och riskerar att förstöra sig själv och jorden utan att vi glömmet bort vad det innebär att vara just människor och vad det är som binder oss samman med andra människor och med naturen (Furstenau, MacAvoy 2007:184). Detta är någonting man i allra högsta grad kan koppla samman med de tankar som Malick uttrycker i bland annat *The Thin Red Line*. I krig använder vi oss av den teknologiska utvecklingen i syfte att uppfinna maskiner som kan döda och förstöra andra delar av mänskligheten. Detta vävs ihop med tankarna om människan och naturen och deras relation till varandra. Vi har här helt tappat uppfattningen om vad det innebär att vara människa. Jakten på makt och girigheten gör

att vi tror att man genom teknologi och utveckling kan styra över både sig själv och världen utan att ge någonting tillbaka till den natur som en gång skapade oss (Furstenau, MacAvoy 2007:184f).

I Malicks filmskapande bär även starka drag av Ralph Waldo Emersons tankar som denne uttryckte under 1800-talet. Det finns spår av Emersons tankar om transcendentalismen och naturen och människans samspel i samtliga Malicks filmer. Emersons verk *Nature* från 1836 behandlar ämnet om naturen och människan och flera av dess tankar återkommer i Malicks filmiska filosofi. Speciellt i *The Thin Red Line* har tankarna som utvecklas i *Nature* stor roll. Emersons grundläggande tankar handlar om människan, naturen, andlighet och relationen mellan gud och människan. Många av Malicks tankar om ett paradys på jorden, som jag kommer nämna senare i uppsatsen, är hämtade just härifrån. Transcendentalismens, som Emerson var en av skaparna till, huvudsakliga principer går ut på att människan är en del av en stor naturlig själ. Emersons tankar innefattar tron på människan som en individ och individens relation till det som omger den. En av Emersons grundläggande problematiseringar handlar om utbytet mellan människan och naturen. Människan verkar inom naturen och är beroende av den, men människan ger ingenting tillbaka till naturen. Emerson menar på att människan måste acceptera allting som naturen erbjuder människan. Kontentan av teorin innefattar att människan ska skapa en helhet med naturen där båda delar lever i harmoni med varandra samt dra nytta av varandra, och på så vis skapar en stor själ. Detta tillstånd där människan och naturen lever i total harmoni kan ses som ett paradys, precis som det paradys Witt i *The Thin Red Line* talar om under stora delar av filmen. Stacy Peebles skriver: ”For Emerson as well as for Witt, and also Malick, nature and spirituality are inextricably intertwined” (Peebles 2007:157). Naturen och andligheten är enligt Emersons teorier sammankopplade och människan måste finna en väg där de blir en del av naturen för att kunna nå andligheten.”Nature is made to conspire with the spirit to emancipate us” (Peebles 2007:158) skriver Emerson i *Nature*. Naturen ska alltså samspela med själen som alla människor är en del av för att frigöra människan. Genom detta kommer människan att nå harmoni.

Man kan ta fram ett tydligt exempel på exakt hur mycket Malick lånat från Emersons teorier. I *The Thin Red Line* är Witts funderingar om andlighet och om paradiset på jorden ett av huvudämnena. I filmen säger Witt, via berättarröst vid ett tillfälle “ - Maybe all men got one big soul, where everybody’s a part of it. All faces of the same man, one big self”. Detta är nästan ett direkt citat från Emersons novell *The Over-Soul*. I novellen skriver Emerson “We see the world piece by piece, as the sun, the moon, the animal, the tree; but the whole, of

which these are the shining parts, is the soul” (Peebles 2007:157f). Här ser man ett tydligt exempel på hur Malick har tagit till sig Emersons tankar om naturen, människan och tankarna om hur dessa två ska kunna leva i harmoni med varandra.

4.2 Malick, naturen och landskapet

Terrence Malicks fascination för naturen är ett ständigt återkommande tema som genomsyrar hela hans filmskapande. Detta är givetvis någonting man kan koppla tillbaka till de tankar som Ralph Waldo Emerson uttryckte i sin bok *Nature* och som Malick tagit stor inspiration ifrån. I samtliga av Malicks filmer spelar naturen en stor roll och agerar även till stor del skådeplats för filmens handling. I *Badlands* med de storslagna vyerna över Montanas ödemark och den ljusa skogen där huvudpersonerna tar sin tillflykt, bilderna av vetefälten i *Days of Heaven*, den täta djungeln och havet i *The Thin Red Line*, det orörda landskapet i det nya landet i *The New World* och sist men inte minst den storslagna skildringen av jorden och naturens skapelse i *The Tree of Life*. Samtliga av Malicks filmer utspelar sig i natursköna miljöer där skådeplatsen inte är någon slump. Malick använder sig ofta av två olika för honom typiska sätt att visa upp miljön. Antingen i ett storslaget panoramafoto där hela miljön visas upp nästan som en tavla, eller i en inzoomning där varje liten detalj blir tydlig. Ben McCann tar upp ämnet i boken *The Cinema of Terrence Malick – Poetic Visions of America*. Han skriver bland annat “He uses landscape to define what are essentially philosophical and ethical issues, and moves from tiny peripheral detail to epic perspective within a single shot.” (McCann 2007:77).

Genom sina representationer av naturen speglar han samtidigt karaktärernas sinnestämning. McCann beskriver det som “...the audience responds as much as the characters to the overall poetry, mood and lyricism, and the externalisation of nature is a fundamental way to convey inner states” (McCann 2009:82f). McCann drar paralleller mellan Malicks sätt att skapa bilder på film med impressionistiska konstnärers sätt att skapa bilder genom färger och former. “...he adopts the same techniques and visual imprimatur as the impressionist painters – Sweeping camera pans, a subtle use of colour, the aestheticisation of natural light and the human presence overwhelmed by nature’s monumentality” (McCann 2007:83). Just användningen av naturligt ljus är någonting som kan ses som signifikativt i Malicks filmskapande. Som jag tidigare nämnde spelades stora delar av *Days of Heaven* in under så kallad ”magic hour”, det ögonblick precis efter att solen gått ner och precis innan ljuset försvunnit från himlen. I detta ögonblick infinner sig ett väldigt speciellt ljus som skapar en bakgrund som på ett unikt sätt skapar en kuliss för handlingen i filmen. Även under

inspelningen av *Badlands* användes till stora delar naturligt ljus. Under inspelningen av *The New World* gav Malick instruktioner till kameramannen Emmanuel Lubezki att i största möjliga utsträckning använda sig av naturligt solljus istället för elektrisk ljussättning (Michaels 2009:82). Samtliga Malicks filmer innehåller panoramafoto där det stora landskapet visas upp i sin fulla prakt, det är givetvis omöjligt att inte dra paralleller till tavlor när man ser dessa.

Naturen är dock inte bara en kuliss i Terrence Malicks filmer. Han använder sig inte bara av naturen som en vacker bakgrund. Genom naturen och bakgrunden speglas karaktärernas inre. Genom att skapa storslagna bilder inom vilka karaktärerna verkar kan man jämföra omgivningen med filmens handling. Ben McCann skriver ”Conjuring images of National Geographic supplements, these ultra-photogenic shots are important structuring devices in the film, not least because they privilege the cinematography and give the audience time to contemplate the importance of the landscape in understanding the story” (McCann 2007:80). Genom dessa bilder skapas en kontur till handlingen. I de stora vidöppna slättlandskapen i både *Badlands* och *Days of Heaven* kan man dra paralleller till karaktärernas känslor av ensamhet. I exempelvis *Badlands* befinner sig filmens huvudkaraktärer i Montanas utbredda slättlandskap, totalt ensamma och isolerade från omvärlden. Ensamma tillsammans utan någon i deras omgivning. Samma sak när de befinner sig i skogen, den gömmer dem och bidrar till en isolering där bara de existerar.

Omgivningen blir inte bara en estetiskt tilltalande effekt utan en bidragande effekt till berättandet. McCann fortsätter “Placing the human protagonist within the widescreen frame, the subsequent dwarfing of their proportions by the natural surroundings is symbolic of their powerlessness against nature; the lack of human perspective and influence within the greater scheme of things” (McCann 2007:80). Detta kan man se tydliga exempel på i samtliga Terrence Malicks filmer. Som exempel kan man ta det tidigare nämnda scener i *Badlands* där Holly och Kit är ensamma isolerade i ökenliknande landskap. I *Style and meaning – Studies in the detailed analysis of film* skriver Jonathan Bignell “The beautiful close-ups of prairie animals later in the film, accompanied by haunting marimba music, show a world going on beyond Kit and holly’s story, a world which is oblivious to them...” (Bignell 2005:45). Även detta är ett exempel på det McCann skrev om hur Malick placerar sina huvudkaraktärer i en storslagen miljö för att symbolisera karaktärernas maktlöshet. Även om filmen centreras kring dessa karaktärer så är de trots allt bara en liten, liten del av någonting större. Senare i Malicks karriär kommer detta tema att spela stor roll, hur människan förhåller sig till den värld de lever i och hur utbytet mellan människa och natur spelar roll i ett långt större perspektiv än det

som är filmens handling. Här låter alltså Malick den tomma öknen agera metafor för hur små filmens huvudkaraktärer egentligen är i förhållande till världens helhet.

Andra exempel på hur naturen kan agera kontrast till karaktärers plats i världen är exempelvis i *Days of Heaven* där bonden bor ensam i ett hus endast omgivet av åkrar så långt ögat når. Landskapet symboliserar här hans ensamhet. Även i *The Thin Red Line* där den mörka djungeln omger soldaterna kan man se exempel på detta. I en scen samtalar Nick Noltes karaktär Tall och Elias Koteas karaktär Staros. Meningsskildaktigheter dem emellan har uppstått och Tall försöker förklara för Staros om naturens grymhet som exempel på varför några människor inte borde skonas. ”– Look at this jungle. Look at those vines, the way they twine around, swallowing everything. Nature's cruel, Staros”. Återigen låter Malick naturen stå som symbol för hur människorna känner. Den mörka djungeln är vacker, men samtidigt mörk och tät. Det finns skönhet i den men samtidigt ett kompakt, klaustrofobiskt mörker som omger filmens karaktärer. Om det öppna slättlandskapet i *Badlands* och *Days of Heaven* symboliserar ensamheten som karaktärerna känner så symboliserar djungeln i det här fallet den instängdhet som soldaterna känner. Fienden kan vara var som helst och man är aldrig ensam. Samtidigt finns en instängdhet i att vara fast i kriget, att inte veta om man kommer hem. Man är ensam men aldrig ensam, det är var man för sig själv. Återigen kan man dra paralleller till Emersons tankar om naturen. Tall talar här om att naturen är grym, men enligt Emerson, och även Malick, så är det människan som står för grymheten i världen. Naturen är ren och vacker, medan människan förstör den och sig själv. Staros symboliserar här närheten till naturen, medan Tall symboliserar det motsatta. Om detta skriver Robert Silberman: “The conflict between Staros and Tall over the proper conduct of war is one expression of Malick’s central theme, the mysterious nature of nature – is it cruel or kind, ugly or beautiful?” (Silberman 2007:169). Tall framstår som en av filmens minst sympatiska karaktärer, Staros å andra sidan framstår som en av de mer sympatiska. Att det är just Tall som anser att naturen är ond är ingen slump. Han kan inte se naturens skönhet. Tall vill offra män för ett större syfte, Staros vill rädda så många män han kan.

Som exempel på hur Malick använder naturen för att spegla sina karaktärers sinnesstämning så tar Patterson upp vetefälten i *Days of Heaven*. Större delen av filmen utspelar sig på eller vid fälten och genom fälten speglas huvudpersonernas karaktärsutveckling.

“The use of time-lapse shot of growing wheat is key here, for it lends an extra layer of texture to the whole narrative. On the surface, the shot simply signals the cyclicity of

the whole nature and the never-ending harvest pattern, but the sequence also accompanies the emotional growth of Abby and the Farmer and their subsequent, albeit fragile, happiness. It is only when Bill returns that this spell is broken - nature turns in on itself and destroys itself through the human intervention” (McCann 2007:83).

När Bill, Abby och Linda anländer till gården är vetet bara en naturskön bakgrund till handlingen, men allt eftersom filmen går vidare kommer fälten att spegla deras personliga utveckling. Man kan här se vetet som en metafor för hur kärleken växer mellan Abby och bonden samtidigt som relationen blir allt mer otydlig mellan Abby och Bill (McCann 2007:83). När Bill tillfälligt lämnar gården försvinner även problemen för en stund och vetet växer problemfritt. Detta fångas i flera lugna kameraglidningar över de böljande fälten. När Bill sedan återvänder kommer problemen tillbaka. Det ögonblick då bonden inser sanningen bakom Bill och Abbys förhållande sammanfaller med det då gården drabbas av en invasion av gräshoppor. Gräshopporna beskrivs i Lindas berättarröst som pesten. En ond kraft som drabbar gården. Insekterna äter upp och förstör fälten på samma sätt som sanningen om Bill och Abby förstör kärleken för bonden. Detta är början till slutet. I ett desperat försök att driva bort insekterna tänder bonden eld på fälten. Fortfarande rasande över sin tidigare insikt tappar han helt förståndet och bränner upp fälten. Elden i det här fallet, menar McCann, är en metafor för Bill (McCann 2007:83). Redan i filmens inledningsscen har Bill kopplats ihop med eld då det första man ser av honom i filmen är en scen föreställande honom på ett stålverk vid en stor ugn. Elden är här en återkoppling till Bill som en förstörande kraft. En konfrontation leder till att Bill dödar bonden och detta bekräftar enligt McCann teorin om Bill som den förstörande kraften (McCann 2007:83). Detta är bara ett exempel i Malicks filmer på hur naturen skildrar känslorna hos filmens karaktärer.

4.3 Terrence Malicks världsbild och dess relation till naturen

När man ska tala om Malicks syn på livet måste man även diskutera hans representation av naturen, eftersom dessa två är starkt sammankopplade. Kopplingen mellan naturen och det som finns inom densamme är en genomgående tanke som genomsyrar Malicks filmskapande. Hur vi människor förhåller oss till varandra och till den natur vi lever inom är ett vanligt tema i filmerna. Som jag tidigare nämnde är dessa tankegångar tydligt inspirerade av Ralph Waldo Emerson.

“For Malick, humanity balances on the edge between reason and irrationality, comedy and tragedy, fairytale adventure and deadly conflict, faith in moral values and nihilism.

Landscape is important in Malick's films not only because of the possibilities of visual splendor, but because the director's ideas are expressed through his representation of nature." (Silberman 2007:164).

Även om det syns i både *Badlands* och *Days of Heaven* var det först i *The Thin Red Line* som Malick på allvar levde ut sina tankar om naturen och människans förhållande. Filmen utspelar sig på öar i Stilla havet under andra världskriget men kriget är egentligen inte filmens huvudsakliga ämne. Förutom att filmens karaktärer befinner sig mitt i kriget pratas det inte speciellt mycket om själva kriget. Det nämns knappt vilket krig det är som utkämpas eller i vilket syfte det utkämpas. Malick är inte intresserad av att göra en krigsskildring där historien återges. Han är mer intresserad av hur den mänskliga naturen påverkas av krigets fasor och framför allt hur människan förhåller sig till naturen i denna situation. I filmens berättarröst tas ständigt frågan om ondska upp. I en av filmens mest minnesvärda scener, en intagning av en by där japanska soldater tas till fånga, ställer sig James Caviezel's karaktär Witt via berättarröst frågan ” – This great evil. Where does it come from? How did it steal into this world?”. Där sätter Malick fingret på precis det som filmen handlar om. Hur gick det till när naturen och mänskligheten förvandlades till det här? Samtidigt som hemska krigsscener utspelar sig framför ögonen på tittaren ställs frågor om människan och naturens existens och samspel. Är det människan som har skapat denna ondska eller är det i vår natur att vara onda? Detta kan nästan tyckas vara en religiös fråga, men faktum är att det snarare speglar Emersons tankar från *Nature*. Här handlar det snarare om hur den mänskliga naturen har utvecklats till det den kommit att bli, snarare än ondska och godhet som något religiöst.

Utöver samtalen mellan Staros och Tall finns en annan viktig diskussion som förs inom filmen, den som sker mellan Witt (James Caviezel) och Welsh (Sean Penn). Witt får ses som filmens huvudsakliga protagonist och den som i största utsträckning symboliserar det budskap som Malick vill framföra med filmen. Witt uttrycker vid ett flertal tillfällen att han tror på en annan värld och ett liv efter detta. Welsh är hans motsats. Han har en rationell och cynisk syn på livet. Man föds, man lever, man dör. Witt ignorerar den ondska som omger honom och säger att han har sett en värld bortom den här. Han uppmanar Welsh att tro honom, någonting Welsh givetvis inte gör. Witt besvarar hans negativa attityd genom att säga ” – I still see a spark in you”. I filmens slut, när Witt har blivit dödad syns Welsh stående vid hans grav. Han tittar bittert på graven och säger ” - Where is your spark now?!”. En rå kommentar kan tyckas, men samtidigt fortsatt förnekelse till Witts tro. Diskussionen tar egentligen inte slut där. Ingen får rätt. En dör, en annan mister en vän. Inget svar ges. Malick delar inte ut en moralisk

lärdom till sina tittare utan ställer bara frågor, slutsatsen lämnas till tittaren själv. Men faktum är här istället att Witt inte nödvändigtvis menar att denna andra värld han har sett existerar bortom vår egen värld, utan att denna andra värld kan existera i vår egen värld (Michaels 2009:72).

Att filmen utspelar sig i en paradislignande miljö är knappast en slump. I *The Cinema of Terrence Malick – Poetic visions of America* skriver Robert Silberman "...Malick once again establishes an opposition between the world of nature as paradise and the world of modern human society as paradise lost." (Silberman 2007:166). Filmen börjar med en scen där Witt och en till soldat befinner sig på en ö. De har flytt undan kriget och lever bland lokalbefolkningen. Man ser bilder av hur de lever i harmoni och tillvaron verkar problemfri. Musiken i denna scen består av nästan änglalika körer. Storslagna naturbilder målas upp framför tittarens ögon. Plötsligt kommer en båt från flottan och hämtar dem. Från paradiset kastas de på nytt in i kriget. I filmens slutskede dödas Witt av japanska soldater. I samma ögonblick som han skjuts till döds klipps det till scener som de i början. Total tystnad uppstår och en bild av Witt dykandes ner i det klarblå vattnet på paradisen syns. Detta korsklippas med den döende Witt som faller till marken. Tidigare i filmen har Witt i samtal med Welsh sagt att han har sett en annan värld. Welsh svarar bara arrogant "There's not some other world out there where everything's gonna be okay. There's just this one, just this rock". Detta antyder på ett sätt att Witt har rätt, men samtidigt att den andra världen han sett existerar fast i vår egen värld. Lokalbefolkningen på ön i början av filmen lever ensamma isolerade i en paradsvärld, inte märkbart påverkade av det krig och den ondska som omger dem. En tolkning som kan göras är att början av filmen visar bilder av Witt efter hans död. När han befinner sig i den andra värld han beskriver, den värld han kommer till efter döden och dit man ser att han kommer när han blir skjuten. Men samtidigt finns känslan av att Malick vill visa att denna paradsvärld finns på jorden och att vi kan nå den men att den ondska människan för med sig hindrar oss från att kunna existera i den. Witt såg en annan värld, men den världen existerade i vår egen värld (Peebles 2007:157). Ännu en del i Malicks diskussion om människan, naturen och världen som är inspirerad av Emersons tankegångar. På samma sätt som Emerson hävdade att det enda sätt människan kan uppnå total harmoni är när man lever i total harmoni med naturen, så visar Malick här upp det som en rimlig slutsats av filmens diskussion. Människan skapar ondska genom att inte visa den respekt och kärlek till naturen som människan borde. Naturen erbjuder människan total skönhet och alla tillgångar den har för att människan ska kunna verka inom naturen. Människan tar inte tillvara på det som ges och ger än mindre tillbaka någonting till naturen. Ralph Waldo Emersons tankar om naturen som en

stor själ används här av Malick. I scenerna där Witt befinner sig bland lokalbefolkningen har Witt uppnått total harmoni och befinner sig i symbios med naturen.

The New World kan på många sätt ses som en systerfilm till *The Thin Red Line*. Filmerna har både tematiska och stilistiska likheter utöver de tematiska och stilistiska likheter som samtliga Malick filmer har. *The New World* kan ses som en fortsättning på dem tankar och den bild av världen som Malick uttryckte i *The Thin Red Line*. Om tidigare även de behandlat ämnet om människan och naturens relation till varandra så är det först i dessa två filmer som det blir det huvudsakliga temat i filmerna. I *Badlands* och *Days of Heaven* fanns det hela tiden i bakgrunden men i *The Thin Red Line* och *The New World* får det lov att stå i huvudfokus. Om man ser till det rent stilistiska så utspelar sig båda filmerna i tropiska miljöer och de präglas båda av ett långsamt berättartempo med väldigt lite dialog. Båda filmerna är visuellt tilltalande och filmernas foto påminner om varandra i deras sätt att fånga naturen (Michaels 2009:78).

Att Terrence Malick valt att göra en film om den amerikanska ursprungsbefolkningen är knappast en slump. Precis som Malick själv så är deras livsåskådning starkt präglad av naturen och av utbytet mellan människa och natur. Den krock som uppstår när människan från det civiliserade och mer utvecklade samhället kommer i kontakt med ursprungsbefolkningen är givetvis intressant. Här kan man se hur Malick, likt Heidegger, gör poänger av att människan i sin jakt på utveckling har glömt någonting på vägen (Furstenau, MacAvoy 2007:184). Där ”the naturals”, som ursprungsbefolkningen kallas i filmen, fortfarande tar till vara på naturens resurser utan att förstöra dem så plundrar engelsmännen allting som kommer i deras väg på jakt efter framgång och egen vinning.

Precis som i *The Thin Red Line* så använder Malick sig av väldigt mycket berättarröst i *The New World*. Berättarrösten är i båda filmerna väldigt abstrakt och poetisk, istället för förklarande eller berättande som i de två föregående filmerna (Michaels 2009:80). Båda filmerna utspelar sig i tropiska miljöer dit filmens protagonister anländer i syfte att ta över landet. Filmernas huvudpersoner, Witt i *The Thin Red Line* och John Smith i *The New World*, är rebelliska soldater som anländer till en för dem okänd plats där de finner sig själva och inser syftet med sina liv. Båda karaktärerna finner en närhet till naturen men är tvungna att tjäna sina länder i krig eller kolonialisering. I inledningen till *The Thin Red Line* anländer de amerikanska styrkorna via båt till Guadalcanal, en ö de inte känner till som är befolkad av ett möjligt hot av ett annat folkslag. Deras uppgift är att ta över ön och göra den till sin egen. I *The New World* anländer briter till Amerika via båt. Det är ett nytt land som är okänt för dem. Landet är befolkat av ett möjligt hot i form av lokalbefolkningen. Britternas syfte är att

ta över landet och göra det till deras eget. I båda de inkräktande elementen finns alltså individer som finner sig själva i konflikt med det som deras folk ska göra. Både Witt och John Smith finner en närhet med den lokala befolkningen, snarare än med deras eget folk. Båda filmernas protagonister sympatiserar snarare med naturen än med civilisationen (Michaels 2009:81). Filmerna slutar dock olika. Witt är helt övertygad om sin tro på naturen och den paradisiär värld han hävdar sig ha sett. Han dör men är övertygad om att han kommer att återförenas med denna värld. John Smith däremot överger sin kärlek hos lokalbefolkningen och beger sig tillbaka till civilisationen där han för alltid är olycklig över sitt beslut.

4.4 Berättarröst, narrativ och en personlig stil

Användningen av berättarröst är vanligt förekommande i Terrence Malicks filmer. Samtliga av hans hittills fem filmer innehåller berättarröst. I både *Badlands* och *Days of Heaven* görs berättarrösten av unga kvinnor, något som inte hör till vanligheten (Latto 2007:88). I *The Thin Red Line* hörs istället många olika karaktärer som berättarröster. Nästan alla större karaktärer har något parti av berättarröst i filmen. I *The New World* görs berättarrösten också av ett flertal olika karaktärer, dock inte lika många som i *The Thin Red Line*. I *The Tree of Life* är delar av berättarrösten åter igen berättat utifrån ett barns perspektiv, även om merparten är berättad av filmens tre vuxna karaktärer. Berättarrösten i Terrence Malicks filmer kan både ses som ett sätt att föra handlingen framåt och som ett sätt att berika historien. I *Badlands* och *Days of Heaven* är berättarrösten relativt konkret och bidrar starkt till att berätta delar av historien som vi inte ser i bild. Genom berättarrösten får vi veta saker som händer i utrymmet mellan två scener men även vad karaktärerna tycker och tänker. Berättarrösten skapar här en extra dimension till historien och bidrar med fakta som vi annars inte hade fått veta. I *The Thin Red Line* har berättarrösten istället en annan funktion. Även om den stundtals bidrar till att handlingen förs framåt så är berättarröstens primära uppgift att framföra Malicks filosofiska tankar som han låter karaktärerna via berättarrösten ge uttryck för. Berättarrösten här hålls snarare i monologer där karaktärerna pratar med sig själva än i berättarformat där karaktärerna berättar för tittarna. Witt håller monologer om sin tro och sin syn på livet och döden, Bell pratar om kärleken till sin fru, Tall pratar om makt och syftet med sitt liv, Staros håller en monolog om sin syn på ledarskap inom kriget och om de brödraskap som uppstår mellan männen i armén. Samtliga monologer i filmen passar väl in i filmens handling, men samtliga speglar även Malicks syn på världen. Frågor om existens, livet och döden är ett genomgående tema.

Att berättarrösterna i både *Badlands* och *Days of Heaven* görs av unga kvinnor är ett ovanligt grepp. Oftast görs berättarrösten av en man och då väldigt ofta av en vuxen man. I *Badlands* görs berättarrösten av Holly, en 15-årig kvinna, och i *Days of Heaven* av Linda som är huvudpersonen Bills 10-åriga syster. I *The Cinema of Terrence Malick – Poetic Visions of America* skriver Anne Latta “Employing a child’s or a young person’s voice-over raises questions of point of view more acutely than the familiar adult voice – the possible limitations of the narrator’s experience, the reliability of their judgements” (Latto 2007:88). Detta är givetvis ett faktum värt att ta upp. Genom att välja att berätta en berättelse ur ett barns synvinkel förutsätter man att visa delar kommer att lämnas utanför berättarröstens ramar. Speciellt i *Days of Heaven* där en 10-åring står för berättandet noterar man som tittare att hon inte har full vetskap om vad som pågår runt omkring henne. Man måste som tittare hela tiden dra egna slutsatser som utelämnas av berättandet (Latto 2007:89). Ett grepp som givetvis är medvetet från Malicks sida.

Även om båda filmernas berättarröster görs av unga flickor finns vissa markanta skillnader dem emellan. Exempelvis är Hollys berättelse berättad i framtiden. Hon ser tillbaka på sitt förflutna och pratar med vetskap om vad som har hänt och vad som kommer hända i historien, nästan som ett skrivet brev till tittaren. Linda å andra sidan talar i nuet. Hennes berättelse sker i realtid och kommenterar det som sker runt omkring henne (Latto 2007:89). Lindas berättelse reflekterar över det som händer i hennes omgivning utan vidare eftertanke medan Hollys berättelse är genomtänkt och välformulerad. I båda filmerna är det män som är de huvudsakliga protagonisterna och att det är sidokarakterer som berättar historien bidrar till att en viss distans skapas mellan tittaren och huvudpersonen. Genom att inte låta huvudpersonerna vara berättarröster ger Malick inte dem full kontroll över historien och på så vis skapas en mer nyanserad bild av karaktärerna (Latto 2009:89). Om man tar Kit i *Badlands* som exempel ser man att han å ena sidan är en kärleksfull och spännande karaktär som man sympatiserar med, men å andra sidan en mördare och psykopat som endast bryr sig om sig själv. Genom att låta Holly berätta historien ur ett tillbakablickande perspektiv bildas en nyanserad bild av Kit där man som tittare får mer inblick i den mångfacetterade karaktären. Om Kit själv hade agerat berättarröst hade man antagligen sympatiserat med honom i större utsträckning än vad man i nuläget gör (Latto 2009:89). Man ser även hur berättarrösten skiftas under historiens gång. I början är Holly naiv och ser inte alls den sanna naturen av sin psykopatiska pojkvän, men allteftersom historien går vidare inser hon hur han egentligen är. Det är nästan som om hon inser mer och mer om honom medan hon berättar historien. Malick använder här berättarrösten för att få tittaren att förstå historien.

I *Tree of Life* används berättarrösten och narrativet på ett helt annat sätt. Här är det under stora delar av filmen berättarrösten som står i fokus. I tidigare filmer har filmens historia varit det primära och berättarrösten har fungerat som ett komplement antingen för driva handlingen framåt eller för att bidra till ökad förståelse för historien. I *Tree of Life* är det istället berättarrösten som får stå i fokus fullt ut på ett sätt som kan ses som en förlängning av det fokus på berättarröst som lades i *The Thin Red Line*. Precis som i *The Thin Red Line* och *The New World* är berättarrösten poetisk och svävande snarare än konkret och berättande. Men under stora delar av *Tree of Life* infinner sig känslan av att det är bilderna som ackompanjerar berättarrösten snarare än tvärtom. Filmens narrativ är löst sammansatt och skiftar mellan nutid, 1950-tal och bilder från jordens skapelse. Berättarrösten delas här mellan en rad olika personer. Ibland är det fadern i familjen som står för berättandet, ibland är det modern och ibland är det sonen Jack både i vuxen och ung ålder.

Under stora delar av filmen känns det som att berättaren står i fokus och att berättarrösten står i fokus i förmån för en konkret handling karaktärerna emellan. Berättarrösten berättar en historia och istället för att låta den ackompanjera en handling med struktur av dramaturgisk modell så väljer Malick istället att klippa ihop ett kollage av bilder som komplement till berättarrösten. Det finns ingen konkret struktur där scenerna nödvändigtvis kommer i rätt följd eller där det ens finns en rätt följd för bilderna att komma i. Det skiftas mellan nutid och 1950-tal och scener kommer inte i kronologisk ordning. Bristen på kontinuitet bidrar till att historien blir lösare sammansatt, men utan att filmens kärna försvinner. "In the art-film, the very construction of the narration becomes the object of spectator hypotheses. How is the story told? Why tell the story in this way?" (Bordwell 2003:44) skriver David Bordwell i *Film and Authorship*. Den sista frågan framstår här som den mest relevanta att ställa i fallet Malick. Varför väljer Malick att berätta en historia på det här viset? Han är inte intresserad av att kasta om narrativet för att skapa spänning eller för att bygga upp förväntningar inför en kommande twist, istället låter han ordet styra berättelsen. Precis som att poesi skiljer sig från en roman så skiljer sig Malicks filmskapande från en klassisk hollywoodfilm. *The Tree of Life* skiljer sig från samtliga av Malicks tidigare filmer i det avseende att den inte förhåller sig till någon vanlig narrativ struktur. Även om *The Thin Red Line* och *The New World* långa stunder innehåller scener som känns löst sammansatta och som inte driver handlingen framåt så har ändå de filmerna en början, en handling och ett slut som avslutar historien. *The Tree of Life* är inte uppbyggd på detta sätt. Men bara för att *The Tree of Life* inte har en historia som berättas enligt narrativa strukturer som vi är vana vid så betyder inte det att filmen inte har en handling. *The Tree of Life* kan i många avseenden ses

som Malicks mest personliga film. Filmens grundhandling med familjen på 1950-talet bär starka drag av Malicks egen uppväxt. Filmen utspelar sig i Waco, Texas, samma stad som Malick själv växte upp i. Precis som Jack i filmen så var Terrence Malick äldst av tre bröder och precis som Jacks bror i filmen så dog även Malicks bror i ung ålder. Så samtidigt som man kan anse filmen vara poetisk och diffus så är den samtidigt starkt personliga drag, även om den säkerligen inte alls är självbiografisk. Intressant här är hur Malick låter något så personligt som hans egen barndom sammankopplas med hans egna filosofiska tankar. Filmen präglas till stor del av Heideggers tankar om varat och tiden, människans existens och hur människan förhåller sig till sin omvärld. Jack, filmens huvudperson, slits mellan sina föräldrars olika sätt att uppfostra sina söner. Mamman är snäll och förlåtande, medan fadern är hård och bestraffande. Modern får här symbolisera det andliga och spirituella i Malicks världsbild, medan fadern symboliserar naturens kraft. Jack försöker förhålla sig till de olika sidorna och slits mellan dem.

5. Slutsats

Det är intressant att göra en auteurteoretisk analys av Terrence Malicks filmer eftersom att man inte känner till speciellt mycket om hans privatliv. Om man till exempel ska skriva en auteurteoretisk analys av Ingmar Bergman och hans filmer så är det svårt att bortse från personen Ingmar Bergman. Man hade vägt in det man vet om hans barndom och uppväxt. Man hade lagt fokus på att han var uppväxt i en prästfamilj och att han uppfostrats i en kristen och borgerlig miljö. Man hade letat efter exempel i hans filmer på hur det här tar sig uttryck genom hans konstnärskap. I Terrence Malicks fall där man inte har lika stor vetskap om personen bakom filmerna kommer istället filmerna att stå i störst fokus. Delar av Malicks bakgrund är visserligen kända. Man vet till exempel på ett ungefär vilka förhållanden han kommer ifrån och vad han ägnat sig åt tidigare i livet. I den här uppsatsen har jag till exempel lagt stor vikt vid att han har en bakgrund inom den akademiska filosofin och hans relation till filosofer som Martin Heidegger. Men alltså så är Terrence Malick en väldigt skygg person vars personlighet och liv vi inte vet mycket om. Han uttalar sig aldrig om sina filmer, ställer aldrig upp i intervjuer och få människor känner till vad han egentligen har haft för sig under de 20 år långa uppehåll han hade från filmbranschen mellan 1978 och 1998. De teorier och analyser som finns om Malicks filmer är till stor del skapade utifrån lite vetskap om personen bakom. Det man vet om Terrence Malicks världsbild och filosofi vet man till stor del utifrån hans filmer. Genom sin brist på offentlig personlighet har Malick inte bara skapat en myt runt

sig själv utan även bidragit till att hans konst alltid har fått stå i centrum. I en värld där man med internet och modern teknologi kan veta allting om alla endast med hjälp av några knappclick är det näst intill unikt att kunna bevara sin personliga integritet inom konsten på det vis som Terrence Malick har gjort. Att Malick låter sina filmer tala för sig själva kan betraktas som högst ovanligt och bidrar i allra högsta grad till att bilden av en auteur skapas.

Som jag tidigare i uppsatsen nämnde så skrev Martin Heidegger att poetens uppgift är att uttrycka filosofiska tankar genom vackert språk. Med detta uttalande i åtanke kan man tolka det som att Terrence Malick har antagit rollen som den poet som uttrycker filosofiska tankar som Heidegger talar om (Furstenau, MacAvoy 2007:182). Istället för den skrivna poesi som Heidegger syftar på använder sig istället Malick filmen som plattform för att uttrycka dessa tankar. Malick valde att avsluta sin karriär inom filosofin, men lämnade den aldrig bakom sig. Under hela karriären har de filosofiska tankarna varit det mest centrala i hans filmskapande. Min mest centrala frågeställning i den här uppsatsen var att besvara vad det är som gör att man kan anse Terrence Malick vara en auteur. Att han genom bilder, berättarröst och historier hittat ett eget unikt sätt att uttrycka sina egna personliga tankar anser jag vara den främsta anledningen. Varje film Terrence Malick gör är den del av honom själv och en del av en helhet. Samtliga filmer bär tematiska såväl som stilistiska likheter och samtliga bidrar till att uttrycka Malicks tankar om världen.

6. Källförteckning

Bignell, Jonathan, *From detail to Meaning: Badlands (Terrence Malick 1973) and cinematic articulation*, i *Style and Meaning – Studies in the detailed analysis of film* (2005), red. Gibbs, John & Pye, Douglas. Manchester: Manchester University Press. Sid. 42-53

Bordwell, David & Thompson, Kristin (2010) *Film Art: An Introduction*. Nionde upplagan. New York: The McGraw-Hill Companies.

Bordwell, David, *Authorship and Narration in Art Cinema*, i *Film and Authorship*, red. Wright Wrexham, Virginia. New Brunswick: Rutgers University Press. (2003). Sid. 42-50

Corrigan, Timothy, *The Commerce of Auteurism*, i *Film and Authorship*, red. Wright Wrexham, Virginia. New Brunswick: Rutgers University Press. (2003). Sid. 96-112

Etherington-Wright, Christine & Doughty, Ruth (2011) *Understanding Film Theory*. New York: Palgrave Macmillan.

Furstenau, Marc, MacAvoy, Leslie, *Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in The Thin Red Line*, i *The Cinema of Terrence Malick – Poetic Visions of America*. Andra upplagan, red. Patterson, Hannah, London: Wallflower Press. (2007). Sid. 179-192

Gerstner, David A. & Staiger, Janet (2003) *Authorship and Film*. London: Routledge

Latto, Anne, *Innocents Abroad: The Young Woman's Voice in Badlands and Days of Heaven, With Afterword on The New World*, i *The Cinema of Terrence Malick – Poetic Visions of America*. Andra upplagan, red. Patterson, Hannah, London: Wallflower Press. (2007). Sid. 88-103

McCann, Ben, 'Enjoying the Scenery': *Landscape and the Fetishisation of Nature in Badlands and Days of Heaven*, i *The Cinema of Terrence Malick – Poetic Visions of America*. Andra upplagan, red. Patterson, Hannah, London: Wallflower Press. (2007). Sid. 77-88

Michaels, Lloyd (2009) *Terrence Malick*. Chicago: University of Illinois Press.

Patterson, Hannah (2007) *The Cinema of Terrence Malick – Poetic Visions of America*. Andra upplagan. London: Wallflower Press.

Peebles, Stacy, *The Other World of War: Terrence Malick's Adaptation of The Thin Red Line*, i *The Cinema of Terrence Malick – Poetic Visions of America*. Andra upplagan, red. Patterson, Hannah, London: Wallflower Press. (2007). Sid. 152-164

Silberman, Robert, *Terrence Malick, Landscape and 'What is this war in the heart of nature?'*, i *The Cinema of Terrence Malick – Poetic Visions of America*. Andra upplagan, red. Patterson, Hannah, London: Wallflower Press. (2007). Sid. 164-179

7. Filmografi

Badlands (Sv. Titel: Det grymma landet). Produktionsbolag/Ursprungsland/Premiärår: Pressman-Williams Enterprise, USA, 1973. Producent/Regissör/Manusförfattare: Terrence Malick. Fotograf: Brian Probyn, Tak Fujimoto, Steven Lerner. Klipp: Robert Estrin. Originalmusik: George Tipton. Skådespelare: Martin Sheen (Kit Carruthers), Sissy Spacek (Holly), Warren Oates (Father)

Days of Heaven (Sv. Titel: Himmelska dagar). Produktionsbolag/Ursprungsland/Premiärår: O.P. Productions, Paramount Pictures Corporation, USA, 1978. Producent: Bernt Schneider, Harold Schneider. Regissör/Manusförfattare: Terrence Malick. Fotograf: Nestor Alemendros, Haskell Wexler. Klipp: Billy Weber. Originalmusik: Ennio Morricone. Skådespelare: Richard Gere (Bill), Brooke Adams (Abby), Linda Manz (Linda), Sam Shepard (Farmer)

The Thin Red Line (Sv. Titel: Den tuna röda linjen). Produktionsbolag/Ursprungsland/Premiärår: Twentieth Century Fox, Fox 2000 Pictures, Phoenix Pictures, USA/Kanada, 1998. Producent: Robert Micheal Geisler, John Roberdeau, Grant Hill. Regissör/Manusförfattare: Terrence Malick. Fotograf: John Toll. Klipp: Billy Weber, Leslie Jones, Saar Klein. Originalmusik: Hans Zimmer. Skådespelare: Sean Penn (Welsh), James Caviezel (Witt), Adrien Brody (Fife), Nick Nolte (Tall), Ben Chaplin (Bell), John Cusack (John Gaff), Elias Koteas (Staros)

The New World. Produktionsbolag/Ursprungsland/Premiärår: New Line Cinema, Sunflower Productions LLC, Sarah Green Film Corp, First Foot Films, The Virginia Company LLC, USA, 2005. Producent: Sarah Green. Regissör/Manusförfattare: Terrence Malick. Fotograf: Emmanuel Lubezki. Klipp: Richard Chew, Hank Corwin, Saar Klein, Mark Yoshikawa. Originalmusik: James Horner. Skådespelare: Colin Farrell (John Smith), Q'orianka Kilcher (Pocahontas), Christopher Plummer (Christopher Newport), Christian Bale (John Rolfe)

The Tree of Life. Produktionsbolag/Ursprungsland/Premiärår: Cottonwood Pictures, Plan B Entertainment, River Road Entertainment, USA, 2011. Producent: Dede Gardner, Sarah Green, Grant Hill, Brad Pitt, Bill Pohlad. Regissör/Manusförfattare: Terrence Malick. Fotograf: Emmanuel Lubezki. Klipp: Hank Corwin, Jay Rabinowitz, Daniel Rezende, Billy Weber, Mark Yoshikawa. Originalmusik: Alexandre Desplant. Skådespelare: Brad Pitt (Mr. O'Brien), Sean Penn (Jack, vuxen), Hunter McCracken (Jack, barn), Jessica Chastein (Mrs O'Brien)