

DARIUSZ CZAJA

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0001-8627-1415>

Hiobowe wieści. Cierpienie i dramat stworzenia

Job's News. The Suffering and the Drama of Creation

Artykuł recenzowany

Abstract

Those who assume that *The Tree of Life* (2011), together with its brilliant form and intellectual profoundness, is a *sui generis* cinematic theological treatise, are right despite the fact that the outstanding work by Terrence Malick is not a philosophical dissertation conducted by means of the language of discourse and with the assistance of logical argumentation. It is, above all, a film composed of intriguing images that with difficulty submit to being named, summarised, and subjected to verbal description, and strongly resist words commenting them. Nonetheless, in its intention, surpassing a story from the life of an average American family, *The Tree of Life* poses fundamental theological questions dealing with the appearance of evil in the world, the meaning of human suffering, and, predominantly, the way in which those components of daily experience are connected with a conviction about divine presence. The author of the article presents Malick's film as a continuation of questions posed by the Biblical Job. In doing so he discloses a more profound intention – one that numerous spectators find shocking – i.e. a correlation within a single image of the American microcosmos and the galactic-size macrocosm. From this perspective the drama of suffering becomes closely connected with the drama of creation. Finally, it turns out that the mystery of suffering does not possess a juridic nature (who is guilty?) but a cosmogonic (who is the creator?) and an ontological one (what, in fact, is creation?).

Keywords: film; theology; theodicy; Job; Bible

Abstrakt

Rację mają ci, którzy utrzymują, że – olśniewające formalnie i głębokie myślowo – *Drzewo życia* (2011) – to swego rodzaju filmowy traktat teologiczny. Mimo tego, że wybitne dzieło Terrence'a Malicka nie jest, poprowadzoną językiem dyskursu, przy pomocy logicznej argumentacji, rozprawą filozoficzną. To przede wszystkim film intrygujących obrazów. Obrazów, które z trudem poddają się nazwaniu, streszczeniu i słownemu opisaniu. Które stawiają mocny opór komentującym je słowom. A jednak, w swoim zamyśle, przekraczającym – opowiedzianą w filmie – historię z życia przeciętnej amerykańskiej rodziny, *Drzewo życia* stawia fundamentalne pytania natury teologicznej: o pojawienie się zła na świecie, o sens ludzkiego cierpienia a przede wszystkim o to, jak te składniki codziennego doświadczenia łączą się z przekonaniem o boskiej obecności. Autor pokazuje film Malicka jako kontynuację pytań stawianych przez biblijnego Hioba. Odsłania głębszy zamysł – szokującego dla wielu widzów – powiązania w jednym obrazie amerykańskiego mikrokosmosu i makrokosmosu o wymiarze galaktycznym. Z tej perspektywy dramat cierpienia łączy się tu ściśle z dramatem stworzenia. Finalnie, okazuje się, że tajemnica cierpienia nie ma natury jurydycznej (kto winien?), ale kosmogoniczną (kim jest ten, kto stworzył?) i ontologiczną (czym w istocie jest stworzenie?).

Słowa kluczowe: film; teologia; teodycea; Hiob; Biblia

O autorze

Dariusz Czaja – antropolog kultury, b. redaktor kwartalnika „Konteksty”, eseista, recenzent muzyczny. Prof. dr hab., wykładowca w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Opublikował m. in.: *Gdzieś dalej, gdzie indziej* (2010 – nagroda „Warszawska Premiera Literacka” 2011, nominacja do Nagrody „Nike”); *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe* (2013); *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*

(red., 2013); *Kwintesencje. Pasaże barokowe* (2014), *Scenariusze Końca. Zmierzch, kres, apokalipsa* (red., 2015), *Negde dalje, negde drugde* (Belgrad, 2016), *Ruiny czasu. Rozmowy o twórczości* (2016), *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych* (2018) – nominacja do nagrody „Nike”, *Cena sztuki. Tezy o zaczarowaniu* (2020), *Blask ciemnieje. Lektury hermeneutyczne* (2021), *Szczeliny czasu. Reminiscencje, repetycje* (2022).

1.

Jak możecie mówić
Że ziemia powinna mi dawać radość? Każde
Zrodzone stworzenie jest dla mnie ciężarem; nie uda mi się
Z wami wszystkimi.

A wy chcielibyście mi dyktować,
chcielibyście wskazać
kto z was jest najbardziej wartościowy,
kto najbardziej mnie przypomina.
I stawiacie za przykład
czyste życie, oderwanie
które usiłujecie osiągnąć –

Jak możecie mnie zrozumieć
kiedy nie potraficie zrozumieć samych siebie?
Wasza pamięć, nie ma
dość mocy, nie
sięgnie wystarczająco daleko –

Nigdy nie zapominajcie, że jesteście moimi dziećmi.
Nie dlatego cierpicie, że dotknęliście się nawzajem
tylko dlatego, że przyszliście na świat,
że wymagałście życia
oddzielonego ode mnie¹.

W niezwykłym wierszu Louise Glück *Wczesna ciemność* to Stwórca odzywa się z oddali do swoich stworzeń. Stara się im delikatnie uświadomić przepaść, która ich oddziela, wskazuje na fundamentalne trudności w ich wzajemnym porozumieniu, na koniec wspomina o zagadce cierpienia, która od mitycznych początków jest kością niezgody między Stwórcą a stworzeniem. Wiersz amerykańskiej noblistki to, w moim przekonaniu, znakomite wprowadzenie w skomplikowany, stanowiący duże wyzwanie estetyczne i intelektualne świat obrazów *Drzewa życia* Terence'a Malicka². A mówiąc dokładniej: w intrygującą i pobudzającą wyobraźnię symfonię obrazów tego niezwykłego pod wieloma względami filmu. Nie traktuję go więc jako erudycyjnego i poręcznego komentarza; jako tekstu, który miałby film „wyjaśniać” – w jakimkolwiek sensie tego słowa. W tym poetyckim otwarciu trzeba by raczej widzieć gest anonsujący proponowaną dalej strategię interpretacyjną. To poetycki respons na poezję filmowych obrazów. Klasyczna strategia *ignotum per ignotum*. Która być może poprowadzi nas z czasem na przedpolu rozumienia.

2.

Wydaje się, że zasadniczo mają rację ci, którzy utrzymują, że *Drzewo życia* to swego rodzaju traktat teologiczny. Chociaż, chcąc być nieco bardziej precyzyjnym, trzeba by jednak zaraz dopowiedzieć: jest to prawda i nieprawda zarazem. Wybitne dzieło Malicka nie jest bowiem, poprowadzoną językiem dyskursu, z pomocą logicznej argumentacji, rozprawą filozoficzną. Jeśli nawet dałoby się

DARIUSZ CZAJA

Hiobowe wieści. Cierpienie i dramat stworzenia

odszukać w nim pewne „tezy” i „kontrtezy”, to nie jest przecież dziełem, którego zawartość można mierzyć jedynie trafnością sądów logicznych. Dobrze uświadomić sobie na początek, że *Drzewo życia* jest najpierw i przede wszystkim dziełem filmowym, jakkolwiek nieznosnie tautologicznie by to brzmiało. Choć stwierdzenie to brzmi rozczulająco banalnie, to – jak postaram się pokazać – jest epistemologicznie znaczące, ma swoją wagę w rozbiórze filmu: z uwzględnienia tego parametru wynikają całkiem już niebanalne (dla interpretacji) konsekwencje. Może trzeba by powiedzieć nawet mocniej: z tego, że *Drzewo życia* jest filmem, a więc sztuką, która operuje głównie obrazem (pierwotne określenie sztuki filmowej: *moving pictures* nie wzięło się znikąd), a nie rozprawą teologiczną (w której główną rolę odgrywają przyjęte przesłanki, przeprowadzone rozumowanie, sformułowane wnioski), wynika wiele trudności interpretacyjnych, i to całkiem elementarnej natury!

Na czym rzecz polega? Spróbujemy pokrótce wyjaśnić.

Powiedzmy na początek: ten film łamie niemal wszystkie rutynowe przyzwyczajenia i oczekiwania, jakie mamy wobec dzieła filmowego w jego uśrednionej formie (przyjmijmy, że takie zjawisko istnieje, przynajmniej jako typ idealny). *Drzewo życia* nie ma linearnej akcji, fabuła w nim zaprezentowana (dość wątpliwa) i dramaturgiczne zapętlenia nie zostają u końca filmu rozwiązane zgodnie z elementarną logiką standardowego scenariusza. Przedstawione w nim zdarzenia należą do różnych planów czasowych, w dodatku mocno przemieszanych. Malick lekce sobie waży oczekiwania widza (zwłaszcza może: widza amerykańskiego!), w zamian za to przedstawia mocno zagmatwaną, ale fascynującą intelektualnie łamigłówkę do rozwiązania. Ta kalejdoskopowo opowiedziana historia intryguje od samego początku, ale mocno opiera się analitycznemu rozkodowaniu. Jest sporym wyzwaniem estetycznym i intelektualnym. Innymi słowy twierdzę, że początkowe nierozumienie tego, co się dzieje (w planie fabularnym i znaczeniowym), jest istotną częścią strategii reżyserskiej. Nic tu nie jest podane na tacy, związki i znaczenia rozjeżdżają się w różnych kierunkach, a horyzont oczekiwań widza zostaje



radycznie zachwiany. Obrazy z trudem przekładają się na język dyskursu.

W zasadniczej części filmu obserwujemy zwyczajne życie rodziny O'Brien: ojciec, matka i trójka dorastających synów (Jack, Steve, R.L.). Lata 50. XX stulecia, niewyróżniające się niczym specjalnym tekszańskie miasteczko Waco³. Rodzina O'Brien prowadzi, podobnie jak inni mieszkańcy, dość przykładne i przewidywalne małomiasteczkowe życie (matka zajmuje się domem, ojciec utrzymuje rodzinę). Oglądamy przesuwające się przed nami (trochę jak w albumie rodzinnym) dość pospolite kadry: narodziny dzieci, dorastanie chłopców, pierwsze radości, pierwsze spotkanie z cierpieniem i śmiercią (utonięcie kolegi), codzienne zabawy, walka o pierwszeństwo, o uznanie w oczach rówieśników i rodziców, uczestniczenie w kościelnych nabożeństwach, pierwsze dotknięcie Erosa, bunt jednego z braci wobec surowego, wymagającego i terroryzującego rodzinę ojca, kłopoty tego ostatniego ze znalezieniem pracy etc. Słowem: nic tu nie wykracza poza okoliczności, z którymi – możemy domyślać się – zmagala się wówczas przeciętna amerykańska rodzina. Poważną wyrwą w tym zwyczajnym, uwikłanym w rutynę codzienności życiu staje się śmierć jednego z synów (do końca nie wiemy, co było jej przyczyną). To jest prawdziwa cezura w uporządkowanym dotąd życiu rodziny O'Brien. To wydarzenie, które zmienia wszystko. To prawdziwy koniec *ja k i e g o ś* świata. To jest ów kardynalny punkt, od którego nic już nie będzie takie, jak było przedtem. Domniemany i celebrowany wcześniej przyrodzony, zdawać by się mogło, ład świata okazuje się jednak iluzją. Jako reakcja na to traumatyczne wydarzenie pojawiają się fundamentalne pytania o racje tej tragedii: o to, dlaczego w ogóle do niej doszło, kto jest winien (o ile jest winien) zaistniałej sytuacji, dlaczego Bóg nie zapobiegł śmierci syna, czy istnieje jakieś życie po śmierci, czy umieramy „ostatecznie” etc.

Wiele wskazuje na to, że życie rodziny O'Brien oglądamy we wspomnieniu dorosłego Jacka, to jeden długi *flash back*, kalejdoskopowe wspomnienie respektujące selektywną pracę pamięci. Jack jest wziętym architektem w jednej z amerykańskich metropolii. Zamieszkuje wraz z żoną ultranowoczesny dom. Ale jego nieskrywany smutek i rzucająca się w oczy *n i e o b e c n o ś ć* pozwalają sądzić, że wciąż żyje wspomnieniem śmierci brata, że nie potrafi się z nią uporać. Zapalona w domu lampka (zapewne w rocznicę jego śmierci) jest sygnałem jakiegoś fundamentalnego braku i niepokodzenia się ze stratą. Jego głos z *offu* (ale też jego matki) słychać w kilku miejscach jako komentarz do oglądanych scen. Ani on, ani matka nie potrafią poradzić sobie ze śmiercią bliskiej, ukochanej osoby, cały czas pytają o racje tego, co się stało: zarówno w planie etycznym, jak i głębszym – religijnym, ontologicznym. Paradoksalnie, właśnie ów brak, nieobecność R.L., napędza filmową „akcję” (o ile można przedstawione w filmie zdarzenia tak określić...).

Ale to nie wszystko. W pewnym momencie (precyzyjnie umiejscowionym w strukturze całości) obserwujemy kadry, które wyglądają na próbę obrazowego uchwycenia początku stworzenia świata: to jakby mityczne „*first three minutes*”, o których – z różnym stopniem prawdopodobieństwa – próbują od lat opowiedzieć nam kosmolodzy⁴. Na samym początku, zaraz po epigrafie z Księgi Hioba, z ciemności wylania się wielokolorowa świetlna struktura, pulsująca mgła światła, coś jak poddany geometrycznym przekształceniom migoczący płomień. Ten zagadkowy inicjalny obraz wróci w filmie jeszcze dwa razy. Po pewnym czasie potężne wybuchy zaczynają formować z trudem rozpoznawalne ciała stałe, nieokreślone obiekty pulsują, zmieniają strukturę, łączą się w mniej lub bardziej stabilne całości; najwyraźniej obserwujemy proces formowania się galaktyk, powstają planety, wyodrębnia się Błękitna Planeta, Ziemia. Krystalizuje się stały ład, omywany przez wodne przestwory: pływają w nich osobliwe stworzenia morskie o fantastycznych kształtach. W pewnym momencie wchodzimy w gęsty pierwotny las, na brzegu rzeki pojawia się (wygenerowana cyfrowo) ekscentryczna scena z plejzaurami (sic!)⁵. Kamera szczególną uwagę poświęca morskemu brzegowi, bo to tam życie z głębin morskich wydostało się na stały ład...

Wspomniane tu wyrywkowo kadry tworzą trwającą kilkanaście minut feerię zachwycających obrazów, których zadaniem jest dokumentacja „sceny pierwotnej” życia kosmosu. Nie wszystkie kadry umiemy dobrze opisać i zdefiniować, ale tak czy inaczej, wiele wskazuje na to, że mamy tu najwyraźniej do czynienia z osobliwą filmową archeologią: oglądamy stawanie się kosmosu, formowanie naszej planety i życia na Ziemi – a wszystko to przedstawione w spektakularnych, hipnotycznych często obrazach. Jakby mało było tego, wielce zagadkowe, końcowe sekwencje filmu pokazują coś w rodzaju religijnie pojętych „zaświatów”: oto na piasku, nad brzegiem morza (oceanu?) widzimy idących obok siebie ludzi, trzymających się za ręce, tulących się do siebie; pośród nich migają nam sylwetki rodziny O'Brien...

Mamy więc w filmie cztery czasy filmowej narracji: „czas teraźniejszy”, w którym widzimy dorosłego Jacka (Sean Penn), próbującego odnaleźć się pośród hipernowoczesnej architektury miejskiej, pielęgnującego pamięć po zmarłym bracie; najdłuższy i dominujący w filmowej opowieści „czas przeszły” historii rodziny O'Brien, opowiedziany w poetyce realistycznej; „czas zaprzyszły”, sięgający czasu formowania się ziemi, oceanów i galaktyk, opowiedziany w poetyce filmów naukowych o narodzinach kosmosu i wirtualnej prehistorii; i wreszcie jakiś osobliwy „czas zaprzyszły”, w którym bohaterowie już po śmierci (o ile identyfikacja tej przestrzeni z zaświatami jest słuszna!) prowadzą jakieś dziwne, eteryczne życie po życiu, opowiedziany w stylistyce wizyjnej. Te czasy przenikają się nawzajem, nie ma w nich prostej przyczynowo-skutkowej chronologii.

Prócz tego mamy też wplecione w narrację enigmatyczne sceny, które jawnie wyłamują się z nakreślonego



wstępnie porządku o złamanej chronologii: to osobne, wydzielone narracyjnie sekwencje, w których widzimy głównych bohaterów wędrujących po pustyni, wokół silnie zerodowanych skał; fantastyczne formacje skalne, pustyński piasek poruszany jest przez mocny wiatr; bohaterowie przechodzą przez odrzwia stojące na pustkowiu albo wprost z domu wychodzą na piaszkowe wydmy – sceny te przypominają może najbardziej, operujące surrealistyczną poetyką, obrazy oniryczne. Podobne niejasności panują w sferze słów. Obok „normalnej” akcji filmowej, animowanej zwyczajowymi dialogami, w wielu momentach słyszymy również – wspomniane już wcześniej – liczne „głosy” pojawiające się z offu, które nie zawsze łatwo przyporządkować oglądanym postaciom...

Jak już chyba jasno wynika z tego – pobieżnego przebież! – opisu poetyki filmu, *Drzewo życia* jest ogromnym wyzwaniem dla widza, zwłaszcza takiego, którego przyzwyczajenia bazują na standardowej produkcji filmowej. Tego filmu nie da się nawet porządnie streścić! A gdyby komuś się to w jakiś sposób udało, to szybko zorientuje się, że wydobyl zaledwie podstawową fabułę, *plot*, akcję, która być może mniej lub bardziej wiernie rekonstruuje szkielet dramaturgiczny filmu, ale w gruncie rzeczy pomija to, co w nim znaczeniowo najistotniejsze. Kłopotów ciąg dalszy: *Drzewo życia* to przede wszystkim film intrygujących obrazów. Obrazów, które z trudem poddają się nazwaniu, streszczeniu i słownemu opisaniu. Które stawiają mocny opór komentującemu je słowem. Opowiedziane, przełożone na ciąg wyrazów zamieniają się w ich pojęciowy, płaski i szary ekwiwalent (dowodem: powyższe, ledwie dotykające materii sprawy, niezdarne próby opisu). To dlatego, upieram się, dzieło Malicka jest w rudymenarnym rozumieniu filmu: a więc czymś w pierwszym rzędzie „do oglądania” (i niemal w równym stopniu „do słuchania”¹⁶), a nie pewną obrazkowo opowiedzianą historią „do czytania” i – lepszego czy gorszego – streszczenia.

Tak, powtórzmy to wyraźnie: *Drzewo życia* prawdziwie stoi obrazem. Ten film jest najpierw dla oczu, pojęcia przychodzą później. To kino zapadających w pamięć obrazów. Fascynujące zdjęcia Emanuela Lubezkiego (stosującego konsekwentnie ruchliwą, rozkołysaną, przyjmującą nieoczekiwane kąty widzenia kamerę „z ręki”) nie są jedynie estetycznym dodatkiem do filmu, ale w sposób istotny tworzą jego esencję. Zasadniczo to właśnie poprzez te obrazy ten film dociera do nas, to one są być może pierwszym (często zresztą pomijanym w interpretacjach!) kluczem do tego filmu. Pozbawione tego fundamentalnego komponentu obrazowego *Drzewo życia* może zostać odczytane jako zajmująca może, ale w gruncie rzeczy dość standardowa opowieść o życiu przeciętnej rodziny amerykańskiej z prowincjonalnego teksańskiego miasteczka. Z jej codziennymi radościami, kłopotami i incydentalnymi tragediami. W takim trywialnym streszczeniu brzmi to niemal jak opis kina rodzinnego...

Inaczej mówiąc: o wybitności tego filmu nie decyduje tylko to, co dzieje się w jego warstwie fabularnej, ale zaska-

kująca filmowa forma. To precyzyjnie przemyślany i zrealizowany obraz filmowy niesie w znacznej części zasadniczy – filozoficzny i teologiczny – myślowy przekaz. O jego nadzwyczajnej klasie intelektualnej i artystycznej decydują nie tylko poważne pytania w nim stawiane, ale w równym stopniu użyte środki filmowej natury. Formułując to nieco inaczej: poważny ciężar egzystencjalny *Drzewa życia* spoczywa, owszem, na fundamentalnych pytaniach, które nam zadaje, ale przełożonych tu funkcjonalnie na oryginalny język filmowy. I nie dość tego powtarzać. To stąd bierze się idiomatyczny, niepodrabialny styl Malicka, tak odległy od uśrednionej produkcji filmowej (w Ameryce i nie tylko). Ta osobliwa filmowa poetyka – idiosynkratyczna, enigmatyczna, hybrydyczna, łącząca w jednym dziele to, czego na zdrowy rozum połączyć się nie da – stała się jego znakiem rozpoznawczym. Co znamienne: dla jednych jest ona kamieniem obrazu, dla innych – źródłem nieskrywanego zachwyty. Tak czy inaczej, to właśnie ten osobliwy tryb prezentacji egzystencjalnych treści – tak ostentacyjnie gwałcący reguły, uchodzący za poprawną, narracji filmowej – stwarza podstawowe kłopoty w interpretacji tego filmu. Jest dla niej poważnym wyzwaniem.

3.

Drzewo życia jest dziełem jawnie religijnym, choć – dodajmy od razu – bez żadnych katechetycznych i dewocyjnych przymieszek. Oznacza to tylko (albo aż!), że w swoim myślowym rdzeniu porusza się po trajektoriach wyznaczonych przez myślenie religijne (w jego judeochrześcijańskiej wersji). Podobne uwagi formułuje w komentarzu do filmu Kent Jones: „Czy właściwe albo użyteczne będzie zdefiniowanie *Drzewa życia* jako filmu chrześcijańskiego? Powiedziałbym, że film egzemplifikuje łaskę, jest przez nią ożywiany i oświeclany, a całość ma zabarwienie zdecydowanie chrześcijańskie”¹⁷. Rzeczywiście, w filmie rozprawia się o dobru i złu, o cierpieniu i śmierci, o boskiej obecności i nieobecności – w perspektywie, którą odsłania tylko perspektywa religijna. Bez niej ten film jest niemy i pojęciowo martwy. Powiedzmy to wprost i bez eufemizmów: w narracji filmowej Terrence’a Malicka biblijny Bóg jest silnie obecny, co – nawiasem mówiąc – może nieco dziwić w czasach mocno sekularnych, w epoce agresywnej ekspansji narracji o „Bogu urojonym”¹⁸. O Bogu rozprawia się tu na różne sposoby. Mówi się do Niego, wzywa Go w modlitwach, zadaje Mu pytania, nasłuchuje Jego głosu. Bez uwzględnienia jego Rzeczywistej Obecności (nawiązując tu oczywiście do tytułu *Real Presences*, podszytej metafizycznym namysłem nad sztuką książki George’a Steinera¹⁹) cały prowadzony w filmie dyskurs teologiczny nie ma większego sensu.

Śmierć R.L., jednego z synów państwa O’Brien, prowadzi w filmie do jednego z najważniejszych pytań chrześcijańskiej teologii: o sens (lub bezsens) śmierci i cierpienia. Jak to się dzieje, że dobry Stwórca dopuszcza śmierć i cierpienie? Uwzględniając dwa przypisywane Mu zwyczajowo atrybuty, jedno z dwojga: albo nie jest

wszechmocny (bo cierpienie wymyka Mu się z rąk), albo nie jest dobry (bo mogąc do niego nie dopuścić, godzi na jego istnienie). Niezawinione cierpienie rozsądza od wewnątrz każdą próbę chrześcijańskiej teodycei i zdaje się opierać wszelkiej racjonalizacji¹⁰. Film Malicka można potraktować jako odpowiedź na tę fundamentalną kwestię (*skandalon*), o którą potyka się każda teologia. Jest dość niezwykłą – i daleką od ortodoksji – odpowiedzią na problem teodycei.

Matka i ojciec trójki synów to dwie, radykalnie różne postawy religijne. To dwa odmienne sposoby myślenia o świecie i o sensie egzystencji. Matka to skrzydło Łaski, ojciec to emanacja Natury. Te dwa rozbieżne światopoglądy precyzyjnie definiuje matka już na początku tej historii:

Siostry nauczyły nas, że są dwie ścieżki przez życie: ścieżka natury i ścieżka łaski. Ścieżka łaski nie wiedzie do samozadowolenia, godzi się z upokorzeniem, zapomnieniem, niechęcią. Godzi się ze zniewagami i krzywdami. Natura dąży jedynie do samozadowolenia. I aby zadowalali ją inni. Lubi ich tyranizować. Aby wszystko było tak, jak chce. Znajduje powody do strapienia, gdy cały świat wokół się raduje i zewsząd emanuje miłość. Uczyły nas, że ci, którzy wybrali ścieżkę łaski, nigdy źle nie kończą. Będę Ci wierna, cokolwiek się wydarzy¹¹.

Już chwilę później nieprzewidziane zdarzenie wystawi to nadzwyczaj szczerze (naiwne?) rozumowanie na poważną próbę: dostarczony przez listonosza telegram poinformuje matkę o śmierci jej ukochanego 19-letniego syna.

Drzewo życia nieustająco balansuje między ścieżką Łaski i ścieżką Natury. Matka, w istocie, wydaje się wcieleniem cnót ewangelicznych: dobra, czuła, wyrozumiała, kochająca bezwarunkowo. Ojciec reprezentuje brutalne skrzydło Natury. Uczy chłopców, że tylko siła i przemoc (przekładające się na pieniądze) ostatecznie liczą się w życiu. Matka to jasna strona rzeczywistości, uległość, bezinteresowny zachwyt nad światem; ojciec to obraz siły, ambicji i przekonania, że świat ufundowany jest na jakimś fundamentalnym oszustwie. Według jego życiowych nauk w świecie wygrywają nie ci, którzy powinni, dobrzy i przyzwoici wcale nie uzyskują nagrody (przynajmniej za życia). Chłopcy dorastają pośród tych przeciwieństw. Dorosły Jack, obserwujący walkę tych sił w sobie, w przypływie szczerości powie: „Matka i ojciec. Zawsze toczyście we mnie bój”. Ten układ nie jest w gruncie rzeczy tak czarno-biały, jak można by sądzić. Ojciec, rzeczywiście, bywa figurą opresji (dla swoich synów), ale można sądzić, że jego surowość jest odpowiedzią na nieudane życie, niespełnione ambicje (muzyka) i niezrealizowanie zawodowe (właściciel wielu patentów nie może uzyskać stanowiska, na jakie zasługuje). Przez zasłonę odgrywanej spektakularnie siły i przemocy przebija się czasem (w chwili słabości) nieudawana czułość dla swoich dzieci, jak gdyby przez nieprzeniknioną twardą skórę Natury przebijały się jednak promienie Łaski.

Śmierć nastoletniego R.L. (nie poznamy rozwinięcia ani źródeł tych inicjałów) budzi religijne pytania przede wszystkim w matce i w dorosłym Jacku. Mimo bezwarunkowej zgody na podążanie drogą Łaski, matka R.L. zadaje zupełnie elementarne pytania. Jest skumulowanym, pogrążonym we łzach cierpieniem, ale również jednym wielkim nierozumieniem tego, co się stało. Śmierć syna w żaden sposób nie mieści się w horyzoncie jej życiowych oczekiwań. Jej głos z offu pyta: „Panie, dlaczego? Gdzie byłeś? Wiedziałeś? Kim dla Ciebie jesteśmy? Odpowiedz”. Pytania, jak widać, nie dotyczą tylko przyczyn, powodów, racji, z powodu których syn nie żyje. W tym samym ciągu wątpliwości pojawia się pytanie skierowane w stronę Stwórcy a dotyczące jego natury. Gdzie był dobry Bóg, kiedy umierał mój syn? Czy to Go w ogóle jakoś obchodzi? Czy między Stwórcą a stworzeniem istnieje niewidzialna, ale realna ściana, której przekroczyć się nie da? Kim On w ogóle jest? I generalnie: dlaczego złe rzeczy spotykają dobrych ludzi, także tych, którzy przecież jasno zadeklarowali, że podążać będą drogą łaski? A wszystkie te zasadnicze pytania i wątpliwości padają – co nie bez znaczenia – na tle oszałamiających pięknem i grozą, powstających na naszych oczach, zawiązków kosmosu. Niewspółmierność pojedynczego, słabego głosu i ogromu potężnych, nie na ludzką miarę, żywiołów jest tu absolutnie porażająca. Jak gdyby pojedyncza „trzcina myśląca” usiłowała sprostać kosmicznej, z natury rzeczy: nie-ludzkiej sile tworzenia. „Błagamy Cię. Moja dusza. Mój syn. Wysłuchaj nas”. Odpowiedzią (w obrazie) jest ściana wody, wielkie masy wzburzonych fal z impetem spadające w dół. Z otchłani żywiołów nie odzywa się żaden głos. A w każdym razie nic, co dałoby się zrozumieć albo przetłumaczyć na ludzki język.

4.

Uważne oko bez trudu zauważy, że w samym centrum tej filmowej teologii pojawia się postać biblijnego Hioba. I nie jest to obecność przypadkowa. W dalszej części chciałbym rozwinąć ten wątek, bo wydaje mi się on podstawą, na której wzniesiona jest myślowa konstrukcja Malicka. W związku z tym moja hipoteza interpretacyjna wobec jego filmu brzmi następująco: *Drzewo życia* jest filmową transpozycją Księgi Hioba. Nawiązuje do niej, przywołuje ją, cytuje wprost. Ale i coś więcej: jest osobliwą, niestandardową próbą odpowiedzi na fundamentalne kwestie postawione w tej księdze na ostrzu noża.

Wątki Hiobowe przenikają film na różnych poziomach. Czasem Księga Hioba cytowana jest literalnie, czasem pojawia się tylko aluzyjnie. Już umieszczone na początku filmu motto wprowadza jawne odwołanie do biblijnej księgi. I ten poważny ton, który słyszymy w tym fragmencie, utrzymany zostaje do końca narracji filmowej: „Gdzieżeś był, kiedy zakładałem podwaliny ziemi? [...] Kiedy razem śpiewały gwiazdy poranne i wszyscy synowie Boży wykrzykiwali z radości?” (Hi 38,4,7)¹². Przypomnijmy: to słowa Boga, które mocno zaskakują lamien-

tującego Hioba, przyniesionego śmiertelnie zsyłanymi na niego niezasłużenie cierpieniami. Równie ostentacyjnie i bez dwuznaczności imię Hioba pojawia się w kazaniu wygłoszonym w czasie niedzielnej mszy, w której uczestniczy rodzina O'Brien. Odzywa się wprost w pytaniach prowincjonalnego kaznodziei:

Hiob myślał, że może wybudować swe gniazdo na wysokości. Że prawość jego postępowania uchroni go przed nieszczęściem. Jego przyjaciele błędnie sądzili, że Bóg go pokarał, że coś złego uczynił. Ale nie. Nieszczęście spada również na ludzi dobrych. Nie możemy się przed nim zabezpieczyć. Nie możemy ochronić naszych dzieci. [...] Czy w porządku świata kryje się jakieś oszustwo? Nie ma niczego nieśmiertelnego, niczego, co nie przemija? Wierzyć w Boga? Hiob też był blisko Boga. Nikt nie wie, kiedy smutek zagości w jego domu, tak jak nie wiedział Hiob. W jednej chwili, gdy wszystko zostało mu odebrane, wiedział, że zrobił to Bóg. Odwrócił się od ulotnych blasków życia i zaczął szukać tego, co wiekuiste. Czy rękę Boga widzi tylko ten, kto widzi jego szczodroblowość? Czy rękę Boga widzi także ten, kto widzi jak Bóg odbiera? Czy Boga widzi tylko ten, do kogo Bóg zwraca się twarzą? Czy również ten, do kogo Bóg odwraca się plecami?

Te pytania pozostaną pytaniami, na które żadna odpowiedź nie zostanie udzielona. Retoryka Księgi Hioba obecna jest też aluzyjnie, ale czytelnie, w rozmowie babci, która pociesza matkę rozpaczającą po stracie syna: „Masz jeszcze dwóch synów. Bóg daje, Bóg odbiera”. To drugie zdanie jest niemal literalnym powtórzeniem sławnej perykopy z Księgi Hioba (Hi 1,21). Konwencjonalność tego rutynowego pocieszenia i jego nieświadome okrucieństwo („masz jeszcze dwóch synów”) są odwrotnie proporcjonalne do rozdzierającej bezzadności matki po stracie ukochanego dziecka.

Obecność Hioba w narracji Malicka nie dziwi. *Drzewo życia* to może przede wszystkim filmowa próba odpowiedzi na pytanie o rację niezawinionego cierpienia w *l u d z k i m* świecie. A od stuleci to Księga Hioba jest w kulturze zachodniej tekstem, który umysł religijny przywołuje intuicyjnie w pierwszym odruchu, kiedy chce poważnie rozprawiać o cierpieniu. Towarzyszą temu nadzieje, ale i rozczarowania, bo – wyjąwszy prostoduszne i konsolacyjne egzegezy – księga ta to prawdziwie ciemna, zagadkowa, niejednoznaczna próba uporania się z tajemnicą niezawinionego cierpienia. Księga Hioba ma za sobą ogromną bibliotekę (około dwustu monografii, nie licząc detalicznych komentarzy¹³), czytano ją i czyta się dalej w różnych porządkach, wydobywa z tekstu coraz to nowe treści. Nie ma oczywiście możliwości, by streścić tu choćby część tylko literatury egzegetycznej zmagającej się z nią. W sytuacji obezwładniającego nadmiaru głosów na jej temat konieczny staje się wybór.

Jeden z najciekawszych, w moim przekonaniu, i najbardziej oryginalnych komentarzy do Księgi Hioba pozo-

stał George Steiner, wybitny filolog i literaturoznawca. Do jego egzegezy chciałbym się tu szczególnie odwołać, również dlatego, że – jak mi się zdaje – z filmem Malicka łączy ją liczne sekretne nici. Dla Steinera dramat Hioba nie jest dramatem sprawiedliwości, ale w pierwszym rzędzie dramatem sensu, czy może: bezsensu – co zresztą na jedno wychodzi. Już na wstępie wydobywa on zasadniczą aporię, w którą wikła się każdy, kto chce pojąć boską rolę w tej grze o życie Hioba:

Hiob Edomita nie woła o sprawiedliwość. Czyniłby tak, gdyby był Żydem. Hiob Edomita woła o sens. Domaga się, aby Bóg sensownie wytłumaczył (co jest jednym z najbardziej i najtrwalej problematycznych zwrotów w gramatyce stworzenia). Domaga się, aby Bóg sensownie wytłumaczył siebie. Całkowicie nie zgadza się na Augustyńskie „jeśli rozumiesz, nie jest to Bóg” i żąda, by pokazał, że nie jest szaleńczo absurdalny. Niezasłużone tragedie zesłane na Hioba pozwalają podejrzewać, że Bóg jest albo słaby – i Szatan może wziąć górę – albo kapryśny i sadystyczny niczym dziecko, niczym ktoś, kto istotnie „zabija dla zabawy”. Że, jak to ujął Karl Barth w swoim komentarzu do Księgi Hioba, jest „Bogiem bezbożnym”. Możliwość, że Bóg z którym Hiob przez całe życie wiódł rozmowę z pozycji rozumu i wiary, teraz zatracą się w niepojętej zgrozie, jest nieporównanie gorsza od wszystkich udręk jakie dotknęły Hioba, niezależnie od ich okropności. Jeśli Sprawca jest taki, jak to sugeruje pozbawione racji cierpienie jego kochającego sługi, to jego samo stworzenie staje pod znakiem zapytania. Bóg jest winny jako stwórca”¹⁴.

Ale to nie wszystko. Lektura Księgi Hioba budzi konsternację w co najmniej kilku istotnych dramaturgicznie momentach. Już na samym początku, kiedy Bóg wchodzi w osobiwy (by pozostać przy tym eufemizmie) zakład z Szatanem, w którym stawką jest przyszły los Hioba¹⁵. A także nieco później, kiedy wiedzeni ciemnym podszeptem i małością serca przyjaciele Hioba próbują wmówić mu winę i przekonać, że nieszczęścia, które go spotykają, są zasłużoną karą (a jeśli tego nie rozumie, to tym gorzej dla niego!). I na koniec, kiedy – całkowicie nieoczekiwanie, ale w zgodzie z regułami *happy ending* – Bóg przywraca Hiobowi, i to w dwójnasób, to wszystko, co wcześniej utracił. Ale kto wie, czy nie najbardziej wstrząsająca jest sekwencja, kiedy to po długich – budzących litość i trwogę – skargach i lamentach Hioba, po krańcowych upokorzeniach i cierpieniach fizycznych, wreszcie odzywa się „z wichrowej burzy” sam Bóg, po którym Hiob (ale i czytelnik tej opowieści) ma prawo spodziewać się zasadniczych zupełnie wyjaśnień. Tymczasem odpowiedź Boga (o ile jest to odpowiedź...) jest absolutnie niebywała. W dodatku początkowo udzielona zostaje przede wszystkim w formie pytań:

Gdzieżeś był, kiedy zakładałem podwaliny ziemi? Opowiadaj, jeżeli wiesz, jak zrozumieć. Kto ustanowił jej

miarę, czy wiesz? Albo kto rozciągnął nad nią sznur mierniczy? Na czym wsparte były jej filary i kto jej kamień węgielny położył? Kiedy razem śpiewały gwiazdy poranne i wszyscy synowie Boży wykrzykiwali z radości? A kto morze zamknął bramą, gdy wyrwało się i wyszło z łona? [...] Czy zstąpiłeś do źródeł morza? Czy zbrodziłeś dno przepaści? Czy otwierały się przed tobą bramy śmierci? Bramy cienia śmierci, czy oglądałeś? Czy ogarnąłeś szerokość ziemi? Mów, skoro wiesz to wszystko! Którędy droga do siedziby światła? A ciemność, gdzież jest jej mieszkanie? (Hi 38,4–8,16–19)

Odpowiedź na wątpliwości Hioba przychodzi z całkiem innej przestrzeni: nie z doliny cierpienia i łez, ale z przepastnych głębi stworzonego kosmosu. Pojawiają się w tej patetycznej wypowiedzi: morza i góry, źródła i przepaści, światła i ciemności, śnieg i grad, pustynia i trawa, pioruny i deszcze, nazwane z imienia gwiazdy; pojawiają się zwierzęta: lwy i lanie, osioł i tur, struś i koń, orzeł i kruk, a na koniec: Behemot i Lewiatan – obydwie bestie stworzone przez tego samego Stwórcę, który stworzył także bogobojnego i dzielnego Hioba. A w finale tej rozbudowanej kosmicznej prezentacji pojawia się rzeczowy i jasny wniosek, jak ostateczny gwóźdź do Hiobowej trumny: „Cokolwiek jest na ziemi, wszystko moje” (Hi 41,3). To nie jest jedynie zachłanne potwierdzenie aktu własności. To dumne zdanie brzmi raczej jak ostateczny werdykt sądu, wobec którego nie ma i nie może być już żadnej apelacji. Jest w tym zdaniu trzeźwa konstatacja i mocno wyrażone przekonanie, że tylko ktoś, kto dorównuje Stwórcy w dziele stworzenia, może z nim skrzyżować rękawice.

Problem w tym, że Bóg, choć prawi pięknie, odzywa się do Hioba całkiem od rzeczy. I to w sensie zupełnie literalnym: mówi nie na temat, mówi obok, przekierowuje trapiący go problem nieludzkich udręk i nieszczęść w całkowicie inne rejony myślenia. Bo też dobrze uświadomić sobie, co naprawdę mówi Bóg. Nie usprawiedliwia się, nie tłumaczy, niczego nie wyjaśnia, nie broni się. On atakuje! Mimowolnie potwierdzając słuszność zasady, że najlepszą obroną jest atak. Nie tylko nie rozładowuje i nie rozjaśnia w jakikolwiek sposób zastanej sytuacji, ale czyni wyrzuty i tak już śmiertelnie złamanemu i upokorzonemu Hiobowi. Temu, który w ciemnej rozpaczli przeklina dzień swojego urodzenia! W gruncie rzeczy, przekonuje Steiner, swoją skargą Hiob stawia pod znakiem zapytania racje powstania całego kosmosu. Nie pyta, kto go tak urządził, pyta o coś dużo bardziej fundamentalnego: o elementarne racje stworzenia. Po co było stwarzać świat, skoro są na ziemi możliwe takie sytuacje, jak te, które jemu się przydarzyły? Oddajmy głos egzegecie:

Hiob teraz, w swym obłędnym cierpieniu, chciałby poznać cel stworzenia, intencje budowniczego. Odrzucony kawałek gliny zwraca się przeciw garncarzowi. Aby odwrócić jedną z błyskotliwych formuł René Chara, popiół rzuca wyzwanie płomieniowi. Hioba dościga ogromne

„dlaczego?”. Kiedy tak wiele naczyń do „pospolitego użytku” zostało przeznaczonych, kiedy dziecko i niewinne zwierzę z wolna dogorywają w torturach, kiedy za progiem bogactwa panuje głód, kiedy płód jest porażony nieuleczalną chorobą. Wszechświata mogłoby nie być, co oznaczałoby prawdziwą łaskę w zestawieniu ze światem pełnym niesprawiedliwości, wewnętrznego bólu, arbitralnych mordów, czego doświadcza Hiob. Otoczony nieustającą miłością przez sprawcę dumnego ze swego dzieła, świat mógłby być bardziej sprawiedliwy, racjonalny, ludzki. Mocą jakiej aktorskiej próżności mógł Bóg ogłosić swój wytwór „bardzo dobrym”? [...] Jednak chociaż problem sprawiedliwości (teodycei) sam się nasuwa, Edomita pyta przede wszystkim o *rationale* stworzenia, o jego powód (*ratio*)¹⁶.

Jak więc sugeruje niedwuznacznie Steiner w swoim komentarzu, problem cierpień Hioba nie ma natury jurydycznej (kto winien?), ale kosmogoniczną (kim jest ten, kto stworzył?) i ontologiczną (czym w istocie jest stworzenie?). Odpowiedzią Boga na cierpienia Hioba jest pokaz zachwycających urodą slajdów, przedstawienie w detalach oszałamiającej chwały stworzenia. Znaczące jest też zachowanie Hioba. Jego odpowiedzią na elokwentne słowa Stwórcy jest przeniknięte świętą trwogą milczenie. Ostatecznie Hiob ugina się przed monstrualną kosmiczną wizją, która – jak klatki filmowe – przewinęła się właśnie przed jego oczami. Oznajmia skruszony, że wcześniej mówił, ale nie rozumiał, a to, o czym się teraz dowiedział, to rzecz nie na ludzki rozum: „Słyszeniem uszu słyszałem o Tobie, ale teraz moje oko Ciebie ujrzalo. Dlatego żałuję i korzę się, tak jak tu jestem, w prochu i popiele” (Hi 42,5–6). I bodaj to, co najważniejsze: finałem tego nierównego pojedynku nie jest – jak można by sądzić – rozwiązanie tajemnicy cierpienia, „wyjaśnienie się nie pojawia, nie ma odpowiedzi – jest tylko wichur i wizja niewyobrażalnej potęgi Boga; ludzka nicość i całkowita arbitralność miłosierdzia”¹⁷. Wichur i potęga. Hiob zaczyna chyba rozumieć, że Bóg jest Kimś całkowicie niezrozumiałym dla rozumu ludzkiego, niepojętym w sensie absolutnym. Że z całą pewnością nie jest Bogiem katechizmu i kodeksu etycznego, innymi słowy: jest radykalnie i niezrozumiale p o n a d etyką, ponad arcyłudzkimi kategoriami winy i kary¹⁸. I może jeszcze to: że cierpienie jest inherentną częścią porządku świata, a teodycea jest niemożliwa. Mając w pamięci płacz i fundamentalne pytania matki z filmu Malicka, dobrze pamiętać też o tym, co trafnie odnotowuje Paul Ricoeur: „Nawet jeśli w ostateczności zrezygnowany Hiob ugina się w obliczu porządku, który go przekracza, jego pytanie pozostaje i trwa, mocniejsze od jego ostatecznej odpowiedzi”¹⁹. Pytania o przedwczesną śmierć R.L. także nie uleciały w niebyt, nie unieważnia ich całkiem (tak sądzę) spotkanie matki i syna w filmowych zaświatach.

Przytaczam detalicznie wykładnię wybitnego filologa, bo wydaje mi się, że ma ona wiele wspólnego z filmową

propozycją Malicka. Jeśli bowiem tak postawić sprawę przypadku Hioba (mówiąc wprost: w samym centrum cierpienia umieścić dramat stworzenia!), to nagle staje się zrozumiała, dziwna na pierwszy rzut oka, strategia myślowa zaproponowana w *Drzewie życia*. A jest nią zadziwiający filmowo gest, by kontrapunktować wydarzenia mikrokosmosu (amerykańskiej prowincji) wydarzeniami makrokosmosu, pośród których znajdziemy proces formujących się galaktyk, powstawania Ziemi i pierwszych form życia na niej. Ale także zachwycających obrazów różnych form natury. W powierzchniowym oglądzie wydaje się, że jedno z drugim nie ma wiele wspólnego. A jednak... Podobnie jak Bóg zmienia Hiobowi perspektywę spojrzenia (z partykularnej – antropocentrycznej, na szeroką – pankosmiczną), tak Malick chce widzieć jednostkowe zdarzenie z życia rodziny O'Brien (powtarzające się przecież w przypadku niezliczonej ilości innych rodzin...) w kontekście kosmogonicznych i kosmologicznych zawirowań. Ta szokująca zasada rządzi logiką całego filmu i domaga się, by nasze zwyczajowe odpowiedzi na problem cierpienia zobaczyć w zupełnie nowym świetle. Na przykład: w świetle pierwotnego rozbłysku, który dał początek światu, w świetle formujących się mgławic i w świetle gwiazd tak hojnie rozsianych po niebie. To tu bowiem, w świetle kosmicznego dramatu Początku, w *mysterium tremendum et fascinans* Stworzenia, w esencjalnie niepojętym dla ludzkich istot akcie stworzenia kosmosu z pierwotnej nicości (*tehom*) trzeba widzieć tragedię mierzone ludzką miarą. *Abyssus abyssum invocat*. Ciemność cierpienia przegląda się w otchłani pierwotnego gestu stworzenia, któremu cierpienie najwyraźniej nie jest obce.

5.

Wspomniałem wcześniej, że *Drzewo życia* to film zapadających w pamięć obrazów. Jest pośród nich jeden powracający z wyraźną regularnością i pod różnymi postaciami. Obraz, którego nie da się wytłumaczyć jedynie w porządku dramaturgicznym. Wydaje się, że to w nim Malick zdeponował jedną z ważniejszych odpowiedzi na fundamentalne pytania pojawiające się w filmie. To obraz drzewa, a ściślej: drzew, które powracają znacząco w filmowej opowieści. To najczęściej obraz zielonego drzewa, filmowanego pod słońce; obraz korony drzewa, która przepuszcza promienie słoneczne. Zjawia się on już w pierwszych kadrach opowieści. Zrazu, jak się wydaje, jedynie jako część natury. W innym kadrze widzimy chłopców wspinających się na szczyt jednego z drzew w sąsiedztwie. Chwilę później obserwujemy ojca idącego pośród alei drzew. Obraz, filmowanych z dołu, prześwietlonych słońcem drzew pojawia się w trakcie zabaw pani O'Brien z dziećmi. Te kadry, powtarzające się z niepokojącą częstotliwością, nie budzą początkowo większych emocji; tłumaczą się dobrze w obrębie filmowego świata. W pewnym momencie jednak dorosły Jack składa swoje wyznanie wiary: „Przez nią do mnie mówiłeś. Mówiłeś do mnie z nieba. Poprzez drzewa” – i ta wypowiedź już każe

bliżej przyrzeć się innym kadrom z drzewami. I w rzeczy samej: w ważnej scenie widzimy ojca sadzącego drzewko z synem w przydomowym ogrodzie. Zielone drzewo pojawia się też zaskakująco na niegościnniej pustyni i jeszcze bardziej niespodziewanie – na eschatologicznej plaży przy końcu filmu. Znaczący jest też obraz ustawianej przez robotników donicy z młodym drzewkiem, umieszczonej w otoczeniu drapaczy chmur ze stali i szkła (w jednym z nich pracuje dorosły Jack, wzięty architekt). Tajemnicza i nietłumacząca się w żaden sposób jest też scena w jego domu, kiedy żona wnosi do środka zieloną gałązkę i kładzie bez słowa na półce (chwilę później Jack zapala znicz, jak znak pamięci po zmarłym bracie). Generalnie: zielone drzewo jest nieprzypadkowym obrazowym *leitmotivem* przenikającym co pewien czas filmową akcję. Jest zwornikiem wielu jej sensów. Nie mówiąc o tym, że na te właśnie znaczenia naprowadza zagadkowo już sam tytuł filmu: *The Tree of Life*. Początkowo wydaje się tylko abstrakcyjną formułą, ale – jak się okaże – ma ona konkretne przełożenie na szereg filmowych obrazów.

Wszystkie obecne w filmie kadry z drzewem podpierają główną intuicję filmu o przedustawnej (a w świecie technologicznej mentalności prawie już dziś niezauważanej) sakralności świata, w którym mieszkamy. Postępujący przez stulecia proces desakralizacji natury uwolnił nas od możliwości widzenia drzewa jako religijnego hieroglifu. Rzecz jasna, drzewo ma dla nas wciąż szereg właściwości: można opisywać jego aspekty botanicznej natury, gospodarczej czy estetycznej. Ale jeśli weźmiemy je wszystkie chwilowo w nawias i spojrzymy na kwitnące drzewo nieskażonym „interesownie” okiem, to wciąż mamy szansę dostrzec w nim rzeczywistość innego rzędu. Jego fenomenologia objawiać się może tak, jak przedstawił to teolog, Romano Guardini:

Gdy powiemy wszystko, co można powiedzieć, idąc po tej linii, pozostaje jeszcze coś, to mianowicie, że drzewo sprawia wrażenie, że jest objawem czegoś większego niż ono samo, że ogarnia tego, które na nie spogląda, i jakimś swoistym dynamizmem, wypływającym z niego, wskazuje na to, co jest ponad nim, w innej dziedzinie, w innym świecie pojęć. Drzewo jest przemijające, wskazuje jednak na to, co nie przemija. Jest niedoskonałe, jest fragmentem, ale tym wszystkim, czym jest, odnosi się do tego, co jest całkowite i doskonałe. Jest niedostateczne, nie zaspokaja naszego pragnienia poznania, ale mówi o tym, co jest dogłębne i zaspokaja ostatecznie. Jest bezbronne i doczesne, ma jednak poza sobą coś wiecznego i pewnego, coś, co samo może zapewnić ocalenie. Samo drzewo nie jest bytem wiecznym, ale istnieje dzięki niemu i na niego wskazuje²⁰.

Do takich właśnie, fundamentalnych ontologicznie i teologicznie, intuicji odwołuje się „kosmiczna” narracja Malicka. Pewnie on sam nie zdaje sobie nawet sprawy, jak głęboko tego typu postrzeganie natury zakorze-

nione jest w mentalności archaicznej²¹. Dla pierwotnej świadomości religijnej, przypomnijmy klasyczne ustalenia religioznawców, „kosmos jest żywym organizmem, odnawiającym się okresowo. Misterium niewyczerpanego pojawiania się życia wiąże się z rytmiczną odnową kosmosu. Dlatego właśnie kosmos jest przedstawiony w kształcie ogromnego drzewa: «sposób bycia» kosmosu, a przede wszystkim jego zdolność odradzania się bez końca – znajduje symboliczny wyraz w życiu drzewa»²². Według archaicznej ontologii niewyczerpane życie oznacza po prostu rzeczywistość absolutną i dlatego drzewo staje się symbolem tej rzeczywistości. Trzeba to rozumieć dobrze: nie samo drzewo jest przedmiotem czci, ale to, co przez drzewo się objawia. Dla przeżycia archaicznego drzewo stanowi cały kosmos, jest syntetycznym emblematem, mocnym w wyrazie symbolem wszechświata. Dodajmy: jest symbolem nie w sensie semiologicznym, ale – ontologicznym: drzewo wciela w siebie cały wszechświat, jest widzialnym skrótem niewidzialnej obecności²³. Uczestniczy w pełni w rzeczywistości, do której odsyła. Głębokie przeżycie drzewa jako symbolu jest intuicyjnym, na poły racjonalnym, zrozumieniem, że oto „to co jednostkowe, szczególne, jest niczym ułamek bytu, że coś, co z nim koresponduje, jest obietnicą uzupełnienia całości i szczęścia”²⁴. W swoim filmie Malick wskrzesza tę archaiczną duchowość: mocne, duchowe doświadczenie drzewa okazuje się dojmującym przeżyciem świata jako Całości. Przywołuje też na pamięć niezwykłą tezę (6.44) Wittgensteina z *Traktatu*: „Nie to, j a k i jest świat, jest tym, co mistyczne, lecz to, ż e jest”²⁵. *Drzewo życia* to, biorący początek z elementarnego filozoficznego zdumienia, filmowy namysł nad misterium istnienia świata albo jeszcze inaczej: to rozpisana na pojedyncze sceny celebrowanie owego niepojętego j e s t .

Tak też właśnie funkcjonują w dziele Malicka nie tylko drzewa, ale i cała natura, filmowana przez Emanuela Lubeckiego z – udzielającą się widzowi – niemal ekstatyczną fascynacją. Drzewa, pustynia, skały, morze, niebo, słońce, wiatr²⁶ – pojmowane są tu nie jako zwykłe elementy porządku naturalnego albo byty objaśnione, rozkodowane i „wy tłumaczone” w pełni przez naukę (botanikę, geologię, astronomię, meteorologię etc.). W filmie te „obiekty” pojawiają się nade wszystko jako rzeczywistości znaczące, jako sygnały *I n n e g o*, jako – mniej lub bardziej czytelne – szyfry transcendencji²⁷. W *Drzewie życia* kosmos nie jest martwy, świat natury nie jest jedynie scenograficznym dodatkiem do ludzkich poczynąń. Przeciwnie – wszystko wskazuje na to, że obdarzony jest pulsującym życiem. Więcej: zaopatrzony jest w przedustawny sens, który objawia się tylko tym, którzy na tę rzeczywistość są otwarci. Czytelna jest tu sugestia, że jest to przestrzeń, która w tym samym stopniu zagarnia porządek naturalny i porządek ludzki. Powracający w filmie (w różnych odsłonach) pojemny semantycznie obraz „drzewa życia” wskazuje właśnie na ten metafizyczny wymiar: na rzeczywistość, która człowieka radykalnie przekracza i w której

jest zanurzony, czy ma tego świadomość, czy nie. Byłaby ona może najbliższą Jaspersowskiego pojęcia *das Umgreifende* (Ogarniające). Według filozofa Ogarniające nie jest horyzontem naszej wiedzy, nie może też być postrzegane jako horyzont, to z niego bowiem wyłaniają się nowe horyzonty:

Ogarniające zawsze tylko zapowiada się – w tym, co przedmiotowo obecne i w horyzontach – ale nigdy nie staje się przedmiotem. Jest czymś, co nie zjawia się samo, ale w czym zjawia się wszystko inne. Jest zarazem czymś, dzięki czemu wszystkie rzeczy nie tylko są tym, czym zdają się bezpośrednio, ale pozostają dla nas przezroczyście²⁸.

Wspominam o tym filozoficznym kontekście, ponieważ zasadnicza intuicja Malicka jest z gruntu filozoficzno-religijna, a nie ekologiczna (jak ktoś, uwrażliwiony na kwestie klimatyczne, mógłby może sądzić). Odpowiedniość mikro- i makrokosmosu ma tu wymiar przede wszystkim metafizyczny, wskazuje na niepodпадającą pod zmysły rzeczywistość duchową, którą przeniknięte są różne sfery rzeczywistości: w równym stopniu naturalnej, co ludzkiej. Może z tych powodów Roger Ebert, wybitny krytyk filmowy, nazwał *Drzewo życia* modlitwą, a w kontekście wcześniejszych uwag o przenikniętej spirytualnym pierwiastkiem naturze to określenie nie wydaje się przesadne ani nieostrożne:

Nowy film Terrence’a Malicka jest formą modlitwy. Zbudował on we mnie duchową przestrzeń, i bardziej uczulił mnie na grozę egzystencji. Wygląda, że wolny jest od konwencyjnej teologii, chociaż obrazy zakończenia mogą wywoływać w niektórych widzach tego rodzaju wrażenie. Film odciąga nas od kłopotów codziennego życia i kieruje naszą uwagę na tajemnicę i wdzięczność²⁹.

Film Malicka odpowiada na dylematy bohaterów filmowych (które są dylematami Hioba) performatywnie: samą swoją konstrukcją, a także zaprezentowaną w nim nieortodoksyjną teologią. *Drzewo życia* jest bowiem ekstatyczną pochwałą stworzenia. To hymn o miłości do życia jako niezgłębialnego umysłowo zjawiska. Jako cudu stworzenia. Jest sugestią (albo wręcz wskazaniem), by widzieć twory natury, wraz z galaktykami, skałami, morzami i człowiekiem (nie pomijając dinozaurów!), jako – może niejasny, ale dający się odczytać przy odpowiednim nastawieniu i uważności – obraz Stwórcy. Jako dostępny każdemu otwartemu umysłowi szyfr transcendencji. U Malicka teodycea przyjmuje ostatecznie – oszałamiający, niepojęty, nieobejmowalny rozumem – kształt dzieła boskiego stworzenia. Cierpienie nie zostaje unieważnione, ale góruje nad nim wielka bryła stworzenia, boskiego cudu, którego nie podobna zgłębić w racjonalnej analizie, który trzeba przyjąć z pokorą. Bliski jest tu Malick (z zachowa-

niem wszelkich proporcji) redaktorowi księgi Hioba, który lamentom i złorzeczeniom Hioba przeciwstawia wielkość i chwałę Stworzenia. Na skandal cierpienia odpowiada skandalem Stworzenia. Na niepojęty dla rozumu dramat cierpienia odpowiada, przekraczającym wielokrotnie horyzont naszego pojmowania, dramatem Stworzenia. Jak gdyby, wbrew danym doświadczenia i zdrowego rozsądku, obydwie zdarzenia należały do tej samej przestrzeni duchowej.

Ostatnie sceny filmu przynoszą pewną konsolację: w onirycznej sekwencji bohaterowie filmu spotykają się na wybrzeżu morskim, matka odnajduje umarłego syna, rodzina O'Brien spotyka się raz jeszcze w tej eschatologicznej wizji. Dwa ostatnie obrazy są również wielce zagadkowe: pole falujących na wietrze dojrzałych słoneczników oraz przerzucony przez rzekę wiszący most. Są ostatnim już wyzwaniem dla interpretacji: nie tłumaczą się bowiem zupełnie w lekturze „realistycznej”. To również obrazy dające do myślenia, pełne metafizycznej głębi, niosące w sobie – podobnie jak obrazy drzewa – pewien symboliczny nadmiar. Nie ma chyba innej możliwości jak ich teologiczna, dokładniej może: eschatologiczna, lektura. To ostatnie już w filmie szyfry transcendencji. W jednej z możliwych wykładni wskazują one duchowy kierunek. Są niejasną sugestią, by ostateczny sens świata umieścić poza rzeczywistością naszego doświadczenia. Heliotropizm słoneczników (ostatnie już w filmie wcielenie drzewa życia) wskazuje jednoznaczny kierunek (za życiodajnym słońcem) naszego myślenia. A most jest – mniej lub bardziej – czytelnym obrazem przejścia „na drugą stronę”³⁰. Most, który z natury rzeczy dzieli i łączy, jest jednocześnie obrazem granicy i możliwości jej zniesienia. Film kończy, widniejąca na czarnym tle, migocąca słabo, dalej intrygująca, wielokolorowa świetlna struktura, która jest dokładnym powtórzeniem pierwszych kadrów filmu. Tak jakby koniec strukturalnie zapętlął się z początkiem.

6.

Na koniec raz jeszcze Louise Glück. *Wycofujący się wiatr* wprowadza po raz kolejny, znaną nam już z innych wierszy z tomu *Dziki irys*, perspektywę transcendencji: niedostępnego człowiekowi widzenia, które pochodzi z boskiego empireum. Słyszymy tu zdystansowany, trzeźwy głos Stwórcy, który w tym wcieleniu jest Wielkim Ogrodnikiem. Spogląda on czule, choć nieco bezradnie, na ziemski ogród. Nie daje ludziom żadnych rad ani nie formułuje żadnych groźnie brzmiących przestróg. Przypomina tylko o ich śmiertelności, tej bezwzględnej prawdzie, o której uprawiający ogród zazwyczaj nie chcą pamiętać. A to fundamentalne zapomnienie bywa często źródłem ich cierpień. Nie znam innego tekstu, który by z tak bezwzględną trafnością komentował zasadnicze wątki filmu Malicka. Mamy tu wszystko to, co widzieliśmy w *Drzewie życia*: jest akt stworzenia, są pytający ludzie, nie rozumiejący zbyt wiele z tego, co im się przydarza, jest kwietny ogród, przy którym mieszkają, jest (obecny już w tytule

wiersza) wiatr, który przenika wszystko. I są też, już na sam koniec, drzewa – jako ziemskie znaki nieśmiertelności, trwające niezmiennie przy tych, których życie – na dobre i na złe – zaczyna się i kończy:

Gdy was stworzyłem, kochałem was.
Teraz mi was żal.

Dałem wam wszystko, czego potrzebowaliście:
ziemię za posłanie, pled błękitnego powietrza –

W miarę jak się oddalam,
widzę was wyraźniej.
Wasze dusze powinny być już teraz ogromne,
a nie takie jak są,
małe i gadatliwe –

Ofiarowałem wam wszelkie dary,
błękit wiosennego poranka,
czas, którego nie potrafiliście wykorzystać –
chcieliście więcej, tego jednego daru
zastrzeżonego dla innego stworzenia.

Na cokolwiek mieliście nadzieję,
nie znajdziecie się w ogrodzie,
wśród dojrzewających roślin.
Wasze życie nie jest koliste jak ich:

Wasze życie jest ptasim lotem,
który zaczyna się i kończy w ciszy –
który zaczyna się i kończy, przypominając
łuk prowadzący od brzozy
do jabłoni³¹.

Wszystkie reprodukowane w tekście kadry pochodzą z filmu Terrence'a Malicka *Drzewo życia*.

Przypisy

- ¹ Louise Glück, *Wczesna ciemność*, [w:] tejże, *Dziki irys*, przeł. Krystyna Dąbrowska, Wydawnictwo a5, Kraków 2024, s. 51.
- ² *The Tree of Life*, scen. i reż. Terrence Malick, zdj. Emmanuel Lubezki, wykonawcy: Jessica Chastain, Brad Pitt, Sean Penn, Hunter McCracken, Laramie Eppler, Tye Sheridan i in., 2011.
- ³ Zarówno filmowa chronologia, jak i geografia pozwalają zasadnie sądzić, że w jakiejś części reżyser wykorzystuje w filmie wydarzenia z własnego życia (Malick, urodzony w 1943 roku, dzieciństwo i młodość spędził właśnie w teksaskim Waco). Choć, naturalnie, nie jest to film – w literalnym sensie – autobiograficzny.
- ⁴ Steven Weinberg, *The First Three Minutes: A Modern View of the Origin of the Universe*, Basic Books, New York 1993.
- ⁵ Jeśli wierzyć dziennikarskim doniesieniom, ta właśnie scena wzbudziła największy opór krytyki i części publiczności na festiwalu w Cannes (2011), gdzie film miał premierę. Mimo to film został doceniony i ostatecznie nagrodzony Złotą Palmą.

- ⁶ Niezwykle wyrafinowana jest ścieżka muzyczna filmu. Spotykamy tu, dobrane ze znajomością rzeczy i funkcjonalnie użyte, fragmenty dzieł m.in.: Johna Tavenera, Gustava Holsta, Gustava Mahlera, Jana Sebastiana Bacha, Gia Kancheli, Ottorina Respighiego, Zbigniewa Preisnera i innych. Muzyka odgrywa ogromną rolę w percepcji i rozumieniu filmu. Nie jest niekoniecznym dodatkiem ani przypadkową ilustracją dźwiękową poszczególnych scen: ona realnie buduje filmowe emocje i znaczenia. Jej zastosowanie w filmie Malicka to materiał na osobny tekst.
- ⁷ Kent Jones, *Let the Wind Speak*, Los Angeles 2010, s. 34 (booklet dołączony do wersji reżyserskiej filmu).
- ⁸ Richard Dawkins, *Bóg urojony*, przeł. Piotr Szwajcer, CiS, Warszawa 2008.
- ⁹ George Steiner, *Real Presences*, The University of Chicago Press, Chicago 1989.
- ¹⁰ Ze szczególną intensywnością pytanie o sens teodycei pojawiło się po zagładzie. W tej kwestii por. szczególnie: Hans Jonas, *Idea Boga po Auschwitz*, przeł. Grzegorz Sowiński, Znak, Kraków 2003.
- ¹¹ Ten cytat i kolejne podaję za listą dialogową filmu.
- ¹² Tu i w dalszej części tekstu cytuję przekład Czesława Miłosza, por. *Księga Hioba*, przeł. Czesław Miłosz, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1981, s. 146.
- ¹³ Por. Józef Sadzik, *Przesłanie Hioba*, [w:] *Księga Hioba*, dz. cyt., s. 9.
- ¹⁴ George Steiner, *Gramatyki tworzenia*, przeł. Jerzy Łoziński, Poznań 2004, s. 44.
- ¹⁵ O skandaliczności tego zakładu znakomite uwagi poczynił Carl Gustaw Jung, por. C. G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1995, s. 46–56.
- ¹⁶ Steiner, *Gramatyki tworzenia*, s. 45.
- ¹⁷ Keith Ward, *Bóg. Przewodnik dla błądzących*, przeł. J. Karłowicz, Zysk i S-ka, Poznań 2006, s. 155.
- ¹⁸ Znakomicie pisze o tym Kierkegaard: „Jeżeli jednostka sądzi, że nieszczęście jest karą za grzechy, okazuje wówczas piękno, prawdę i pokorę duszy, ale – być może – ujawnia także i to, że (choć niewyraźnie) pojmuje Boga jako tyrana. Wyraża to w sposób niezbyt sensowny, a mianowicie podporządkowując go zasadom etycznym”, Søren Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantina*, przeł. Bronisław Świdorski, Fundacja Aletheia, Warszawa 1992, s. 118.
- ¹⁹ André Lacocque, Paul Ricoeur, *Mysleć biblijnie*, przeł. Ewa Mukoid, Maria Tarnowska, Znak, Kraków 2003, s. 92.
- ²⁰ Romano Guardini, *Objawienie. Natura i formy objawienia*, przeł. Adam Paygert, Pax, Warszawa 1957, s. 30.
- ²¹ Z perspektywy antropologicznej, zauważmy jeszcze – nie bez pewnego zadziwienia – że film Malicka nosi dokładnie taki sam tytuł, jak jedno z klasycznych dzieł polskiej antropologii, będące świetnym wprowadzeniem do archaicznej i ludowej wizji rzeczywistości, por. Joanna i Ryszard Tomiczcy, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1975.
- ²² Mircea Eliade, *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993, s. 150.
- ²³ Tenże, *Traktat o historii religii*, przeł. Jan Wierusz-Kowalski, Książka i Wiedza, Warszawa 1966, s. 264–266.
- ²⁴ Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 43.
- ²⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. Bogusław Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 81.
- ²⁶ W jednej z najciekawszych interpretacji *Drzewa życia* to właśnie wiatr, przezroczysty, niewidoczny, ale realnie działający żywioł, jest tu prawdziwą figurą boskiej rzeczywistości, por. Christopher B. Barnett, *Spirit(uality) in the Films of Terrence Malick*, „Journal of Religion and Film” 2013, t. 17, s. 14–15.
- ²⁷ W klasycznym wykładzie czytamy: „Szyfry świecą ku podstawie rzeczy. Szyfry nie są poznaniem. Szyfry mają charakter wizji i interpretacji. Szyfry nie należą do sfery powszechnie uznawalnego doświadczenia i weryfikowalności. Prawda szyfrów polega na ich związku z egzystencją. Siła przyciągania, którą transcendencja wywiera na egzystencję w szyfrach staje się mową. Szyfry otwierają różnorakie obszary bycia”, Karl Jaspers, *Filozofia egzystencji*, przeł. Dorota Lachowska, Anna Wolkowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 187.
- ²⁸ Tamże, s. 91–92.
- ²⁹ Roger Ebert, *A Prayer Beneath The Tree of Life*, Los Angeles 2010, s. 37 (booklet dołączony do wersji reżyserskiej filmu).
- ³⁰ Oczywiście, most może mieć inne jeszcze konotacje znaczeniowe. W jednej z interpretacji filmu mowa jest o tym, że most jest łącznikiem między przeszłym a teraźniejszym życiem Jacka, że łączy jego personalną historię z historią kosmosu. Por. Evrim Ersöz Koç, *The Theodicy of Suffering and the Cosmic Voyages in The Tree of Life and Miracles from Heaven*, „Dokuz Eylul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi” 2021, vol 23, s. 50.
- ³¹ L. Glück, *Wycofujący się wiatr*, [w:] tenże, *Dziki irys*, dz. cyt., s. 21.