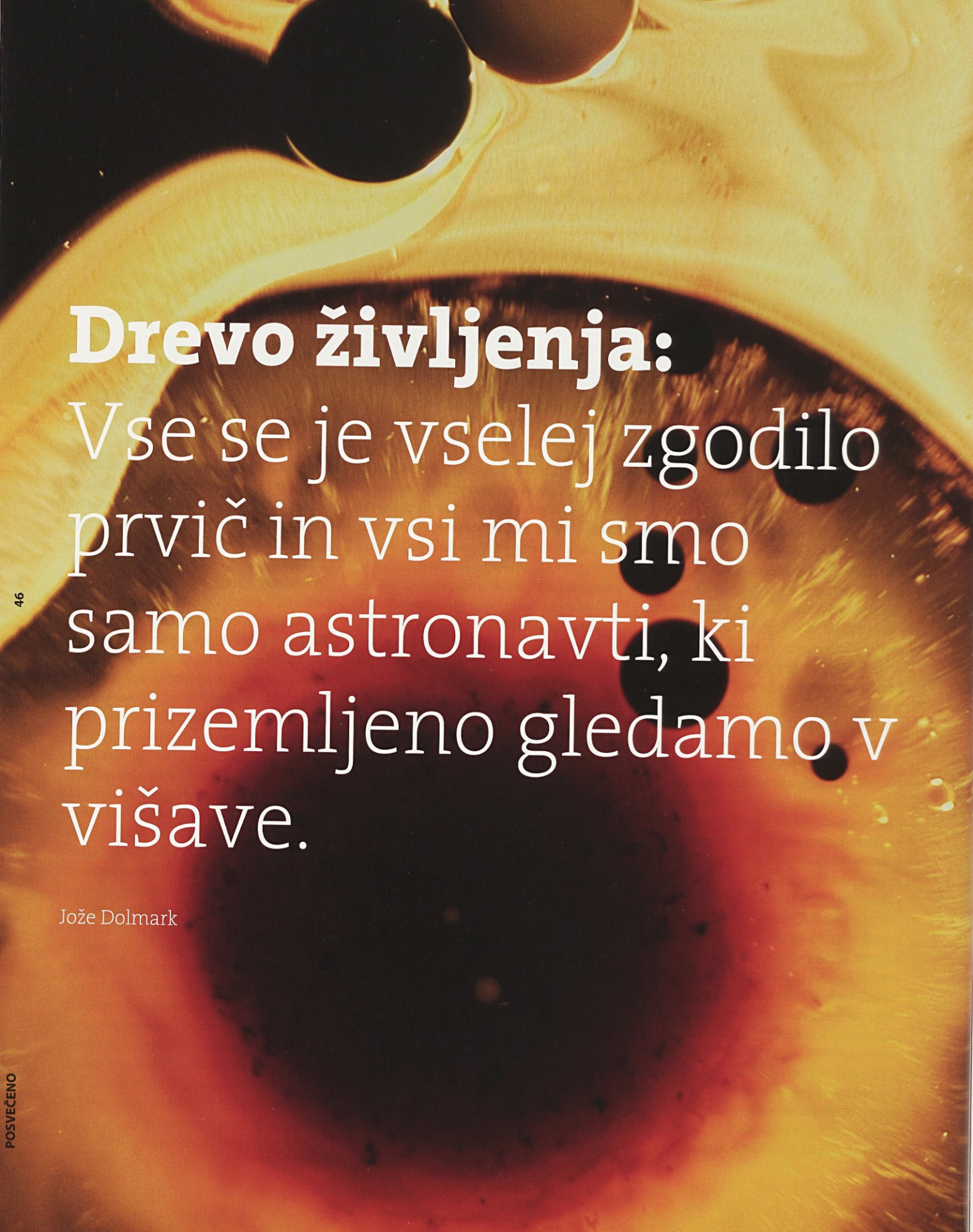




Drevo življenja:

Vse se je vselej zgodilo
prvič in vsi mi smo
samo astronavti, ki
prizemljeno gledamo v
višave.

Jože Dolmark

Spominjamo se stavka vojaka Witta (James Caviezel), dezerterja iz *Tanke rdeče črte* (The Thin Red Line, 1998, Terrence Malick), ki ga po kratkem doživetju utopije na nekem otočku vkrcajo na bojno plovilo in ponovno popeljejo v pacifiški kaos 2. svetovne vojne: »*Videl sem nek drugi svet.*« Te besede izreče rahlo odmaknjen naredniku Welshu (Sean Penn) in se zatem poglobi v plamen prižgane vžigalice, kakor da bi se s to svetlobo lahko vrnil v paradiž.

S takšnim svetlobnim pramenom, morda istim, se odpre in zaokroži Malickovo *Drevo življenja* (The Tree of Life, 2011), s sojem svetlobe, ki migota v temi. Kakor Wittu se nam odpre obluba izkušnje vizije z možnostjo novega (»*Videl sem nek drugi svet.*«) in elegičnih, melanholičnih in drugih videnjih neke vrste rajskega imaginarija, v katerem se srečujejo živi in mrtvi in kjer je lahko obnovljena oziroma šele prav ustvarjena družinska harmonija. Wittov plamen sproži v *Drevesu življenja* ne samo kozmično genealoške podobe, marveč tudi nenehno in osupljivo gibanje kamere in prizore, ki se pojavljajo kot iz reke spominov in delujejo s hipnotično močjo kot elegija za življenjem, od katerega je ostal samo spomin na otroštvo.

Še nekaj ostaja od Witta v tokrat Malickovem drevesu. Ostaja reka spominov (reka kot prisposoba se sicer vleče skozi vse njegove filme), tisti rečni zavoj, nad katerim bodo Witt in njegova izvidniška kompanjona izginili proti japonskim položajem in na katerem bo Witta kasneje s pomenljivimi besedami pokopal narednik Welsh. Na tem istem rečnem ovinku bo v čudoviti sceni mogočen dinosaver pomilostil ležečega in umirajočega dinosavra; Witt ne bo te sreče, bo pa deležen iste miline in popotnice za nek drugi raj.

Kaj se dogaja v tej snovni poemi svetlobe in teles, duhovni elegiji, ki jo prebada glas izven prostora, ko šepeče po odblikih prostorov: »*Brat? Mati?*« Smrt enega izmed otrok v tekaški družini v 50. letih prejšnjega stoletja; kasnejša otožnost najstarejšega sina, razočaranega in odtujenega arhitekta Jacka (zopet sijajni Sean Penn), ki se spominja te smrti in ki je z leti odtaval od svoje žene in vere v Boga; rojstvo veselja; fragmentarni in eliptični spomini na otroštvo v tekaškem mestecu Waco, kjer je Jack (enako sijajni Hunter McCracken) kot najstnik ujet med

strogim očetom (nikoli boljši Brad Pitt), ki je v lastnih očeh neuspešen in ki ponavlja sinu: »*Nikoli mi ne reci očka, reci mi Oče.*« ter eterično, pomirjujočo in božansko materjo (Jessica Chastain uspe iz te Raffaellove prapodobe Madone postati živo bitje), ki s prstom pokaže na nebo in reče sinu: »*Tam je Bog doma.*« Mračna idila Eisenhowerjeve Amerike srednjega razreda s temnimi podtoni, pa tudi svetli poletni Jackovi dnevi igranja z bratoma in z lepo nežno materjo, široki travniki pred enakimi hišami; cerkev z nedeljskimi mašami in oče, ki uči sina pretepati se, pa napol slišan prepir med starši skozi odprto okno kuhinje in tveganja prvih fantovskih pustolovščin; prvo srečanje s črnci in s krutostjo v obliki moških v lisicah, ki jih je aretirala policija, in slednjič prvi stik s smrtjo, ko se nek fantek utopi, in prvo spraševanje Boga: »*Dopustil si, da je otrok umrl.*« In končno neverjetno srečanje živih in mrtvih, otrok in taistih odraslih na bregovih mistične plaže v zadnji pomiritvi.

Vseskozi pa vseprisotni glasovi, nemirni in solarni in najpogostejši med njimi, ki je Jackov, ki se sprašuje ali se potrjuje ali pa se obrača k mrtvim in Bogu kot končnemu naslovniku vseh začetih pota in trenutkov: »*Brat. Mati. Oni so me prepeljali pred tvoja vrata.*« Tista drobna svetlobna oblika, ki je odprla zgodbo, odseva kasneje v čudnih spiralnih vitražih nikoli videne cerkve, v nevidnem, v katerega je duhovno odšla Malickova poema, lirična in nadrealistična, mistična in panteistična, transcendentalna in eksperimentalna saga o metaspominu, ki je najprej fragmentaren in eliptičen spomin na otroštvo (z nervozno in pogosto jump-cut montažo); zatem spomin na fenomenološko plat stvari, ki jih je skorajda nemogoče izraziti z besedami, dialogi ali s šepetanjem; in končno spomin na rojstvo sveta, skrivnost univerzuma in utopijo Boga ter Nebes. Ko Malick pogleda daleč nazaj do Prapoka, nam daje vedeti, da se je moralo zgoditi toliko dogodkov in naključij, da je vse skupaj možno in da se je prav vse vselej nekoč zgodilo prvič. Mi vsi smo astronomi, ki prizemljeno gledamo v višave.

Jack in njegova brata, za katera vemo, da bo eden izmed njiju umrl in ves film s fluidnostjo spominov, ki nas preplavijo v (samo)spraševanju in iskanju odgovora na boleče vprašanje matere, s katerim se obrača k Bogu: »*Kje si bil? Kaj ti sploh pomenimo?*

Odgovori mi.« Odgovor se začne z dolgo sekvenco nastanka in razvoja sveta, z erupcijami vulkanov in s pretakajočo se lavo, prvimi živečimi organizmi ter pogledi na zemljo iz veselja, preden se spusti v medsebojne poglede mladega Jacka in njegove družine znotraj zapletenega in pogosto mučnega raja otroštva.

Struktura filmske pripovedi je sesekljana, hipnotična in sega pripovedno v vrtoglavo izginjajoče lijake. Vsak narativni košček hipoma menja začetni pomen in cilja v končnost sestave filma. Vsak dogodek Jackovega in otroštva njegovih bratov je najprej doživljajska geneza, hip kasneje pa je vsaki navezujoči se pripovedni pripetljaj novo rojstvo intimnih celin občutenja: nekaj vode v postanih lužah, prvi dojenčkovi koraki, zamah materine roke sosedu ob žalosti pogrebne svečanosti, prvi poljubi, očetova iskanja pravih tonov, zamolkel glas materine prijateljice v vzpodbudo ob izgubi sina, padajoče listje iz večnosti dreves, osamela kitara v sobi umrlega sina, polzeča voda iz pipe odraslega Jacka v njegovem hipermodernem stanovanju, osamljeno dvigalo k nebesom v Dallasu ali nekem podobnem mestu in isto osamljeno drevo v skalnati postapokaliptični krajini ... Vse to rojeno in izvršeno je kakor prvič doživeto, prvič rojeno ... Sinkoptično polaganje stvari med jeznimi očetovimi izbruhi in nežno sladkimi materinimi umirjanji dni in noči se zgoščuje v ojdipovski Jackov scenarij misli, da se znebi očetovske figure; tako tudi ukrade sosedino nočno srajco, kar bi lahko nado-meščalo seksualno navezanost na mater. Vendarle do reza ne pride, perfidno nasilje se zaustavi v neki vrsti inavguralne liturgije sprave čustev, razuma, heideggerjanske biti in časa s poduhovljenimi odmevi, ki čeravno so lahko mestoma videti še tako naivni, iskreno merijo na večnost izvorno izgubljenega antičnega sveta in na njegovo pokristjanjeno preobleko gluhega greha. »*Kaj sem započel?*« se sprašuje Jack po svojem letu. In tu tiči nedvomno najlepše vprašanje filma po Malickovo. Jonov let in herojski pad v morje, ko se stopi ves vosek tega sveta, tu verjetno tiči Malickov odgovor in ne na izhodnih stenah sicer čudovitih srednjeveških katedral z opomini na vzdržno življenje, temu primerno nagrado v večnosti, s poslednjo sodbo v primeru neposlušnosti in lastne pameti o smislih in radostih tuzemskega življenja. **ZATO DREVO ŽIVLJENJA NI NIKDAR TAKO LEPO**

KAKOR V SVOJIH MAJHNH FILMSKIH DETALJIH LJUDSKIH IMPULZOV, POVEZANIH Z VELIČASTNIMI PREMIKI SVETLOBE V BISTVO REČI IN PRIRODE TER ČLOVEKA NAPOSLED, V TISTO, KAR SMO PO MALICKU LJUBEMU HEIDEGGERJU ZA VEDNO IZGUBILI PO LETU 0000, PO IZGINOTJU ALEKSANDRIJSKE KNJIŽNICE IN PO MILANSKEM EDIKTU LETA 313: IZVORNOST ZACETKOV NAŠE PREDKRŠČANSKE CIVILIZACIJE.

Malick filma to naše edino življenje ne-
verjetno od blizu, na ravni naše kože, ki
zadržuje odtekanje rdečih, rumenih in barvno
podobnih življenjskih tekočin. S svojim dr-
znim konceptom, na trenutke blaznim v svoji
izvedbi, ponudi presunljiv in iskren odgovor
na temeljno vprašanje, kam sodimo: drug k
drugemu, na ta planet, povezani v ljubezni.
To je kakor posnetek matere, kako v obleki,
ki ji sega do polovice meč, lebdi v zraku kot
angel iz renesančne slike. A tisto, kar neti to
epsko odo življenja, ni dramatičnost igre,
marveč podobe, glasovi, glasba in redke
tišine, divjanje peščenih viharjev, delovanje
mikrobov, prozorna, meduzam podobna
bitja iz morskih globin ... Spoznanje, da je
tisto, kar postavi misterij obstoja in vero
v nekega Boga pred najtežjo preizkušnjo,
na slehernem koncu reči najhujša osebna
tragedija, ki lahko doleti posameznika –
smrt lastnega otroka. *Drevo življenja* se tako
izteče kot poslednja razlaga Malickovega
najljubšega motiva, izgona iz Raja, izostritev
sublimne filmske poetike hrepenenja in
obžalovanja, ki se človeka za vedno dotakne
na osupljiv način, saj prepričuje najtežja
in najbolj trdovratna vprašanja, za katera je
nekoč nekdo tako lepo rekel, da jih otroci
zastavljajo staršem, ti pa ob njih ne najdejo
besed, tankočutni profesorji pa se ob vsem
tem zjočejo.

Da se ne znamo več čuditi stvarim, bi
temu rekla druga lebdeča mati iz *Ogledala*
(Zerkalo, 1975) Andreja Tarkovskega. In ker
sta zrcalo in življenjsko drevo kljub vsemu
velika in lepa romantična filma v smislu
nemških romantikov in Williama Blakea
prepotrebna za ta shiran in čustveno izropan
svet, nam ne preostane drugega, kakor da
z mikroskopi začutimo svoje notranje vode
in s teleskopi, ki spominjajo na kamere, z
zemeljske skorje upamo na blažene vode tam
zgoraj. Drevesa so z vso svojo vztrajnostjo
in nebeško lepoto od nekdaj vedela za to
majhno skrivnost. Tudi vojak Witt na tistem
rečnem ovinku, pa dinosavra.

