

Nevyzpytatelné cesty Malickovy

Poznámky ke *Stromu života*

Martin Škabraha

A vyvedl Hospodin Bůh z země všeliký strom na pohledění libý, a ovoce k jídlu chutné; též strom života uprostřed ráje, i strom vědění dobrého a zlého.

Gn 2:9

Tedy řekl Hospodin Bůh: Aj, člověk učiněn jest jako jeden z nás, věda dobré i zlé; pročez nyní, aby nevztáhl ruky své a nechal také z stromu života, a jedl by, i byl by živ na věky, vyžeňme jej.

Gn 3:22

Následující glosy k zatím poslednímu opusu amerického režiséra Terrence Malicka se rodily z rozporuplné motivace. Na jednu stranu ve mně další a další zhlédnutí tohoto neobvyklého filmu vyvolávaly – a vyvolávají – potřebu reagovat, vyjádřit se, okomentovat viděné a prožité; a to tím spíš, že průběžně sleduji reakce jiných. Na druhou stranu je tu vědomí, že časový odstup je stále ještě malý (česká premiéra byla koncem července, tyto řádky píšu na přelomu listopadu a prosince) a *Strom života* nepřestává růst a měnit svou podobu. Nepíšu o hotovém objektu, ale o díle, s nímž mám stále živý, dalo by se říct dialogický vztah – a předmětem reflexe je vlastně spíš ten vztah samotný. Naději mi skýtá fakt, že některé dojmy se i při opakovaných zhlédnutích potvrzují.

Strom života vyvolává již od svého prvního uvedení na festivalu v Cannes protikladné reakce a výjimkou v tomto ohledu

není ani české prostředí. Škála reakcí se rozpíná od zajímavého obdivu až po znechucení, hněv či silácký výsměch; tato škála je ale zároveň poměrně chudá, protože většina reakcí se přiklání k jednomu z obou pólů. Specifikem českého prostředí se zdá být averze vůči náboženským motivům ve filmu – přispěvatelé Československé filmové databáze (<http://www.csfd.cz/film/228723-strom-zivota/>) se nejednou vyjadřují v tom smyslu, že snímek „smrdí biblí“ nebo že zajímavé herecké výkony a skvělou kameru nenávratně ničí „kecy o Bohu“; oblíbená jsou též přirovnání k tiskovinám Svědků Jehovových.

Naštěstí se najdou i vyjádření, která otevřeně přiznávají nejistotu ohledně toho, co je vůbec tento film zač. To je podle mého názoru jediná poctivá reakce po prvním zhlédnutí. Obtížnost divácké recepce naznačuje i fakt, že výtky vůči Malickovu pátému celovečernímu snímku bývají navzájem i zcela protikladné: jedni režisérovi vytýkají, že je příliš doslovný a čitelný a neponechává divákovi žádný prostor pro domýšlení vlastních významů, druzí si stěžují, že film klade samé otázky a nedává žádné odpovědi a že není ani trochu jasné, „o čem to vůbec bylo“. Sám za sebe mohu říci, že jakoukoliv jednoznačnou interpretaci *Stromu života* považuji za falešnou. Musím také zdůraznit, že interpretační práce pro mne nespočívá toliko ve snaze odhalit autorův úmysl, ačko-

liv jej považují za významný prvek díla; umělecké dílo vždy autorskou intencí přesahuje, a to i značně rozbíhavými směry.

Autoři a záměry

Představa tvůrce filmového díla jakožto subjektu s vědomým záměrem, s nějakým poselstvím, které chce sdělit, bývá nezbytnou součástí divákovy rekonstrukce vlastního zážitku, tj. snahy udělat si o shlédnutém snímku určitý pojem. Autorský záměr je mentální konstrukce, kterou si zpravidla vytváříme spontánně, nereflektovaně a která může být nápomocna při uspořádávání prvků, z nichž je dílo sestaveno, do nějakého konzistentního celku. U *Stromu života* je toto téma významné především proto, že je poskládán z kusů na první pohled nesourodých.

Nejnápadnější je v tomto ohledu pasáž líčící vznik vesmíru a evoluci života, která u mnohých diváků vyvolávala dojem, že se náhle, snad chybou promítače, ve filmu ocitnul úplně jiný film, jakýsi přírodopisný dokument z dílny *National Geographic*. Tyto reakce ilustrují, jak netriviální věc je dívat se na film. Sledování filmu vyžaduje znalost určitých pravidel, která jsou součástí historicky relativních kulturních kompetencí. Když nějaké dílo díky své inovativnosti tato pravidla porušuje, přesněji řečeno: určuje si svá vlastní pravidla, může se divák dostat do situace, kdy neví, jak se má dívat, resp. co má vidět. Zmiňovaná pasáž *Stromu života* může působit tak nezvykle, že překvapený divák, vychýlený z běžného rámce filmového vyprávění, se pro interpretaci vnímaných obrazů uchýlí k nějakému náhradnímu rámci; podobné obrázky přece známe z *Putování s dinosaury* apod., tak je prostě bude vidět právě jako „vytržené“ z dotýčných pop-dokumentů. Cenou za tuto operaci je ale dojem, že režisér vložil do svého filmu něco, co tam nemá být a co je navíc samo o sobě banální a okoukané. V takovém okamžiku se předpokládaný autorský záměr může stát vodítkem pro nalezení adekvátnějšího, konzistentnějšího interpretačního rámce.

Takový nabízí třeba katolický kněz Robert Barron (<http://www.youtube.com/watch?v=Sh4FS800n3A>) na základě citátu z knihy Jobovy, jímž Malick celý film uvádí: „Kdes byl, když jsem zakládal zemi? (...) Když prospěvovaly spolu hvězdy jitřní, a plésali všickni synové Boží?“ (Job 38:4, 7) Motto je vzato z počátku velké řeči, kterou

má Bůh k Jobovi, vyzývajícímu ho k ospravedlnění seslaného utrpení. Bůh ale nedává přímou odpověď, místo toho ukazuje věřícímu kosmos v celé jeho komplexnosti a obrovitosti; obsírně popisuje také dva podivuhodné tvory, patrně hrocha a jakéhosi mořského ještěra, snad krokodýla. Malick podle Barrona překládá tuto Boží promluvu do obrazů, včetně líčení oněch podivuhodných tvorů, zde dinosaurů. Jobovskou situací je ve filmu ztráta milovaného syna, po níž se truchlící matka obrací k Bohu s otázkami typu: „Proč?“, „Co jsi tím získal?“, „Co pro Tebe znamená?“ Dále Barron připomíná, že název filmu odkazuje k rajskému stromu života, který se po vyhnání ze zahrad Edenu stal pro člověka nedostupným.

Jobovskou situaci lze škarohlídsky aplikovat i na samotné sledování filmu. Když se divák „protrpí“ těžkým Malickovým stylem, rozhněvaně se ptá proč, k čemu to celé bylo – analogicky k Jobovi, který chce po všech možných ranách osudu znát Boží „autorské záměry“. Bůh mu nedává odpověď, jen protestuje proti zastírání svých záměrů lidskými domněnkami a vyžaduje úctu k velikosti vlastního díla. Řečeno se záměrným přeháněním, Malick se ke svému divákovi chová podobně jako Hospodin k tázajícímu se Jobovi: mé dílo je větší než tvůj rozum, nezbyvá ti než pohlédnout a žasnout. A tak jako zůstává rajský strom života mimo lidský dosah, tak zůstává ve svém jádru záhadou i Malickův film. Spíš než jako projev autorské arogance to však lze chápat jako věrnost tématu, kterým se zabývá a jež chce zprostředkovat se vší nádherou i nestravitelností. *Strom života* jako by chtěl být víc než jen filmem, jako by byl služebný vůči daleko zásadnějšímu záměru.

Ačkoliv bych tento motiv nerad přeceňoval, jde pravděpodobně o důvod, proč Malickův snímek získává až kultovní status u části křesťanského publika. Na jednu stranu mu to garantuje pozici kanonického díla, na druhou stranu hrozí filmu příliš jednoznačné zaškatulkování. Křesťanské čtení *Stromu života*, jehož hlavním proponentem je u nás jezuitský kněz Petr Vacík, je samozřejmě legitimní a dobře podložené, důrazem na myšlenkový obsah však může potlačovat to, co dělá film filmem – jeho „filmovost“. Jako by to hlavní, co nám má film přinést, spočívalo ve zprostředkování Slova, které „dává smysl“ vnímaným obrazům; jako by stačilo spojit záběry a výjevy s patřičnými místy v Písmu,

a filmu porozumíme. Jenže kdyby bylo možné pochopit báseň tím, že zjistíme, „co chtěl básník říci“, už bychom nepotřebovali samotnou báseň, její poetický tvar.

V tomto okamžiku se konstrukce „autorského záměru“ (a mějme na mysli i teologické konotace tohoto výrazu) ukazuje jako potenciálně nebezpečná, protože je-li příliš rigidní, odvádí od toho, abychom se na film prostě dívali a nechali jej na sebe působit, nepodřizovali jej hned nějakému obsahu, jehož je „obalem“. Ko-neckonců, já sám jsem přesvědčený ateista, a přesto *Strom života* intenzivně prožívám, v dobrém slova smyslu z něj „rostu“. Jeho biblické pozadí dokážu rozklíčovat, nevidím v něm ale klíč – jen další dveře.

Mé vnímání filmu se možná rozchází s autorskými záměry. I to považuji za zcela legitimní. Ještě spíš bych ale řekl, že předpokládána identita autora, o níž opíráme představu konzistentního obsahu filmu, se ukazuje jako rozvolněná a dialogická, dokonce mnohohlasá entita, kdy okřídlené „co chtěl básník říci“ získává nový rozměr – nikdo, ani básník (a ani Bůh), definitivně neví, co chce; potřebujeme vždy druhého (čtenáře, diváka, posluchače, vlastní výtvor), který nám to pomáhá najít. Nejde tedy jen o to, že mám právo pochopit dílo po svém, bez ohledu na záměry autora, ale o to, že předpokládanému autorovi vlastně potřebuji sdělit: možná jsi chtěl říci právě toto, jenom jsi o tom nevěděl.

Například zmiňovaná sekvence vzniku života je pro mne pozoruhodná propastí mezi naléhavými otázkami, s nimiž se truchlící matka obrací k Bohu, a netečností evolučního příběhu k nim. Barron a Vacík sekvenci interpretují jako Boží promluvu podle knihy Jobovy, stejně dobře ji však lze interpretovat jako Boží mlčení, které je klíčové pro celý film – postavy se neustále obrací k Bohu, ten však nikdy nepromluví; lidem pak nezbyvá nic jiného než jejich vlastní představy a domněnky (a není samotná Boží promluva k Jobovi jen blouzněním ztýraného nešťastníka?). Uchylujeme se k vědou vyprávěnému příběhu, který však nemůže ukázat nic jiného než to, že smrt jednoho chlapce je drobností v miriádách konců, jež se ve vlnách evoluce dosud odehrály a odehrají. Palčivost výchozí otázky tím však nemizí, pouze se posouvá na makroskopičtější rovinu – co je to samotný život, jestliže je opakovaně vydáván zániku? Konec v podobě vyhasnutí slunce čeká i na celý náš vesmír, jak se dalším kosmickým prostřihem demonstruje těsně

před finální sekvencí filmu. Proč je tedy spíše něco nežli nic, končí-li něco opět v nicotě? Samotné toto tázání přesahuje obzor křesťanských i ateistických odpovědí, jež by někdy celou otázku nejráději smazaly – křesťan odmítne zkoumat vůli Boží a bez námitek se jí poddá (knihy Jobova navíc dosti falešně končí tak, že Bůh svého týraného syna odmění, takže „všechno dobře dopadlo“), ateista prohlásí za nesmysl samotnou otázku smyslu.

Je příznačné, že Malick narušuje archaickou biblickou rétoriku díla jazykem moderní vědecké vizualizace, v němž „hovoří“ jen světlo, živly, molekuly a miliardy let, ale současně rozrušuje tento vědecký jazyk v okamžiku, kdy se už zdá, že je to klasické darwinovské vyprávění. Ve snad nejvíce diskutované (a také vysmívané) epizodě filmu nalézá dinosaur-predátor na břehu řeky bezbranného, patrně nemocného býložravého dinosaura, kterého by mohl bez potíží sežrat. Po chvíli váhání to však neudělá, nechá jej být a odbíhá pryč. Byl osloven něčím vyšším, vlomila se do „cesty přirozenosti“ „cesta milosti“? Nebo se nám chce říct, že příroda se ne vždy chová podle našich teorií o tom, co je přirozené? Scéna zůstává doslova otevřená, nevíme přesně, jaké setkání jsme to vůbec viděli, a můžeme se ptát stejně, jako se později ptá v duchu Jack, když se mu jeho bratr odmítne postít za způsobenou křivdu: „Co to bylo, to, co jsi mi ukázal?“

Četné výtky, které scénu s dinosaury označují za nepodařenou a hlavně zbytečnou, do filmu jaksi nepatřící, přehlížejí, že je natočena opravdu malickovsky, očima, které jsou jiné než oči populárně-vědeckých dokumentaristů. Ale nejsou to ani oči Knihy Jobovy s jejím patetickým líčením strach nahánějícího leviathana. Mlčení vesmíru/Boha se tu stává úctyplným ztišením v lodi přírodního chrámu, s typickými záběry stromů a proudící vody. Samotné dinosaury se Malick zjevně snaží zachytit až s jakousi něhou, jako živé tvory, kteří mají své tužby, své strachy a svá dramata, svou křehkost; tvory, kterých se sice nemůžeme zeptat na jejich pocity, ale přesto vnímáme jejich příbuznost a podobnost se sebou samými. V daném okamžiku evolučních dějin je jejich existence stejně centrální událostí jako dnes ta naše, i v nich jsou jakési stopy transcendence, které je činí věčnými – do běhu času je ten jejich okamžik už navždy otištěn. Tohle je *opravdové* „putování s dinosaury“, je to

snaha zobrazit hlubší rozměr toho, co jsme v podobných pořadech zvyklí vnímat jen jako technologicky precizní kus televizní zábavy.

Tisíc a jedna pravda

Mezi obvyklé výtky vůči *Stromu života* patří fráзовitost; otázky, které zde postavy kladou Bohu, stejně jako moralizující poučení z úst otce a zejména matky, patří k těm nejotřepanějším klišé – „Bez lásky se ti život jenom mihne kolem,“ dozvídáme se třeba. Klišovitě mohou působit také samotné postavy otce a matky. Kritikům ale často uniká, že Malickova klišovitost je zcela programová. Už v době mezi svým prvním a druhým celovečerním filmem, řekl časopisu *Sight and Sound* (Spring 1975, s. 82–83): „Když lidé vyjadřují to, co je pro ně nejdůležitější, často se uchylují ke klišé. To je nedělá směšnými; je v tom něco něžného. Jako kdyby je ve snaze uchopit věci pro ně nejosobnější napadalo jen to, co je nejveřejnější.“ Tímto výrokem jako by Malick předjímal hlavní poselství svého pozdějšího filmu *Tenká červená linie* (1998) – že jsme totiž všichni součástí „jedné velké duše“.

Frázovitost je ale především typickým rysem Malickovy filmové stylistiky. Uvědomuji si to tím víc, čím hlouběji se do jeho filmu nořím. *Strom života* začíná naplno fungovat až po opakovaných zhlédnutích, a to způsobem, který je velice blízký fungování hudební skladby – čím více ji známe nazpaměť, tím plnější je zážitek, opírající se o znalost celkové struktury skladby a s ní spjaté očekávání jednotlivých sekvencí. To, že jsme totéž slyšeli už tisíc a jedenkrát, zážitek neumenšuje, právě naopak.

Klišovitě výroky ve *Stromu života* mají nejen hudební kvalitu danou tím, jak jsou vkomponovány do celku zvukové stopy a spolu s ní pak do uplývání celého filmu; jejich sdělení je navíc vázáno právě na ono tisícové opakování. Důležitý není intelektuální, rozumem uchopitelný obsah těchto výroků; ten je křiklavě jednoduchý, banální. Důležitá je spíš jakási archetypická hloubka, ke které se dostáváme inkantací, opakovaným zaříkáváním, snad až rozplynutím se v „pravdě“ těch jednoduchých vět, přičemž pravda je tu spíš něco prožívaného než teoretického. Teoretický nesouhlas s Malickovými filozofickými a teologickými tezemi proto nevylučuje jejich pravdivé prožití. Platí to i o výchozím ideovém zadání filmu, vyloženém již na po-

čátku Jackovou matkou – tedy o oné myšlence dvou cest životem (přirozenosti a milosti), mezi nimiž si musíme vybrat. Pochopit tuto myšlenku v intelektuální rovině je nadmíru snadné, je to tradiční motiv křesťanského myšlení, docela učebnicová záležitost. Jenže tato rovina pochopení je zároveň velmi povrchní a náročnost *Stromu života* je právě v tom, že touto cestou je nepřístupný.

Konec patriarchátu

Téma, které se v souvislosti se *Stromem života* prakticky nezmiňuje, je zobrazení amerického kapitalismu, které je přítom u Malicka intenzivně přítomno již od prvního filmu *Badlands* (1973), vlecčems předjímajícího Stoneovy *Takové normální zabijáky* (1994). Malick se ovšem nestylizuje do role „samozvaného svědomí Ameriky“ ani netočí klasické sociálně kritické filmy; a už vůbec ne filmy politické. Jeho pohled na kapitalismus je zářován obecnějším existenciálním a metafyzickým tázáním, což mu ale neubírá na pronikavosti.

Určujícím schématem Malickova přístupu je dualita dvou základních kosmických sil, před *Stromem života* nejnápadněji ztvárněná v *Tenké červené linii*. Tu otevírá vypravěč otázkou, odkud se bere „válka v srdci přírody“? Na jedné straně je plodivá tvůrčí síla, na druhé straně síla „mstivá“, projevující se v agresi a ničení. Naznačenou dualitu pak Malick promítá i do postav, které jsou zásadní měrou utvářeny dialogicky, ba dialekticky – neexistují jinak než ve vztazích ke svým protějškům. Centrálními událostmi Malickova „válečného“ filmu pak nejsou bitevní scény, ale rozhovory, které spolu tyto postavy vedou. Zejména se jedná o seržanta Welshe a vojína Witta, který na konci příběhu obětuje život, aby zachránil jednotku před nenadálým nepřátelským útokem. Symbolicky téměř uprostřed snímku je vidíme sedět za soumraku naproti sobě ve vysoké guadalcanalské trávě (<http://www.youtube.com/watch?v=QoDWq3AmD48>); ačkoliv hovoří téměř výhradně Welsh, jde opravdu o rozhovor, kterého se však Witt účastní ne slovy, nýbrž výmluvným pohledem svých kristovských očí (James Caveziel později ztvární hlavní postavu Gibsonova *Umučení Krista*). „Je mi tě líto, hochu.“ – „Fakt?“ – „Jo. Trochu. Tahle armáda tě zabije. Pokud máš za ušima, staráš se jenom sám o sebe. Není nic, co bys mohl udělat pro kohokoliv dalšího. Je to jak běžet do hořícího domu,

kde už jsou všichni ztraceni... Co si myslíš, že změníš, sám samojediný v celém tomhle šílenství? Když zemřeš, tak pro nic za nic. Není žádný jiný svět tam venku, kde bude všechno v pohodě. Je jenom tenhle. Jenom tahle skála.“ Witt mlčí a místo odpovědi pohlédne vzhůru k obloze na zářící měsíc...

Welsh je pozoruhodně rozporuplná postava, která vyniká jistým vhladem do fungování světa, odvozuje z něj však jen nenávisť k systému postavenému na majetnických pudech, jež vehnaly lidstvo až do bratrovražedného válečného běsnění. Svou cynickou reakcí a staráním se jen o sebe a vlastní přežití však paradoxně přijímá morálku tohoto systému; tím, že je „tvrdý jako skála“ utvrzuje podobu světa, jenž se stal právě „jenom touhle skálou“, což jsou slova pojmenovávající nejen svět, ale právě i člověka, který se k němu takto vztahuje. Skála však není tak neprostupná, jak se na první pohled jeví; jsou v ní průrvy k transcendentnu. A tak v jedné scéně sám Welsh v náhlém vnuknutí riskuje život, aby se v dešti kulek pokusil pomoci smrtelně raněnému kamarádovi; pomoc ovšem nakonec nemůže být jiná než ta, že urychlí jeho odchod z tohoto světa.

Ve *Stromu života* jsou tato témata formulována s dosud největší komplexitou, ale zároveň nejintimněji. Malick se tu totiž neschovává za postavy vzaté z různých momentů americké historie, jako tomu bylo dosud; natočil film sám o sobě, v němž se role, dříve zaujímané třeba Wittem a Welshem, zdají být Jekyllem a Hydrem samotného tvůrce, jehož filmové alter ego – v dospělosti příznačně hrané Seanem Pennem, někdejší Welshem – se vyznává z rozpolcenosti mezi dvěma cestami životem: „Otče. Matko. Pořád ve mně zápasíte. A vždycky budete.“ Přitom se svou povahou podobá spíše otci, zatímco k matce, resp. mladšímu bratrovi (jehož předobrazem je Witt) vytoženě a provinile vzhlíží.

Otec a matka nejsou ve snímku jen konkrétními postavami, ale také – ba daleko silněji – archetypy, ztělesňujícími věčné metafyzické síly. Více než předchozí filmy však *Strom života* ukazuje tyto archetypy v historickém kontextu jistého uspořádání společnosti, kterým je Amerika (zejména) 50. let 20. století. Klíčovým rysem tohoto uspořádání je nadvláda muže/otce nad ženou/matkou a dětmi. Malick zde – netroufám si tvrdit, do jaké míry vědomě – souzní s kritikou patriarchátu, jak ji podala

druhá vlna feminismu, předjímaná dílem Friedricha Engelse. Již ten si totiž povšiml, že za své připoutání k úmorné práci hospodyně je žena kompenzována jakýmsi dvojakým kultem „ženskosti“, který oslavuje takové její vlastnosti, jež ve skutečnosti stvrzují její podřízené postavení. V podobném duchu se v *Ženské mystice* (1963) zamýšlela Betty Friedan nad osudem žen z poválečných amerických předměstí, kolem nichž se vytváří idylický opar „rodinných hodnot“, ale které často trpí frustrací z nemožnosti jiného naplnění.

Malick de facto opakuje tuto feministickou kritiku, ale jde jakoby za ni, když – na první pohled konzervativně – hledá v „ženské mystice“ něco opravdu mystického. Jestliže Engelsova kritika byla variací na marxistické schéma (ekonomická) základna – (ideologická) nadstavba, Malick spojuje ženský princip ve svém filmu s něčím, co je vlastně podhoubím samotné základny. Hodnoty reprezentované matkou jsou především apoteózou čiré sociality a vzájemné péče, mystické anarchokomunistické utopie, jejíž záblesk zahlédneme v kapitole, kdy otec odjede na služební cestu a chlapci v euforii dovádí s uvolněnou matkou (http://www.youtube.com/watch?v=7_ePEq-ZMec); její projekcí je pak finální sekvence, v níž se – byť jen v Jackových představách – všichni aktéři vyprávění setkávají na pláziích věčnosti.

Živlem, který symbolicky spojuje tyto i další výjevy prvotního společenství, je – nikterak překvapivě – voda. Nejspektakulárněji v podobě vodopádu, který podle mého názoru symbolizuje překonání egoismu, ovládajícího naše každodenní životy, a vydání se sjednocující mocné síle života. Do lásky se v angličtině doslova padá (*to fall in love*), což vyžaduje vzdát se kontroly nad vlastním já a s důvěrou se nechat strhnout do klína soubytí. Vodopád propojuje obvyklé významy vody (očistná funkce, lůno všeho živého) s touto strhující zkušeností vydání se hlubině, propadnutí se z komory vlastní identity do závratí sdílení; je to kvintesence všeho „ženského“ v Malickově filmu.

Hlavní hřích maskulinity spočívá ve vlastnictví. To, co vyvěrá ze společného původu, je patriarchálním řádem uzurpováno a oceňováno vlastnickými právy. Jackův otec vyžaduje od své rodiny uznávání „autorských práv“ v podobě respektování pravidel, která – často svévolně – stanovuje, aniž by je sám pořádně dodržoval. „Šteješ proti mně moje vlastní dětil“ obvi-

ňuje při jednom rodinném sporu matku, jako by to nebyly i její děti. Podobný spor sleduje dospívající Jack přes okno u sousedů, kde otec rodiny hřímá: „Tohle je můj dům! Ty tady bydlíš jenom s mým svolením!“ Snad proto Jack ve své vlastní hádce s otcem trpce poznamenává: „Je to tvůj dům. Můžeš mě vykopnout, kdy se ti zachce.“

Příznačná je marná naděje na zbohatnutí, kterou otec upíná ke svým patentům (o kterých se jinak nic dalšího nedozvíme): „To znamená vlastnictví. Vlastnictví nápadů. Musíš si je posichrovat. Chytit je za koule,“ poučuje Jacka o tom, k čemu se má v životě upnout. Lze však ideje uhlídat před zcizením? Jsou vůbec doopravdy naše? Je samotný koncept autorských práv legitimní? Tyto otázky mají teologický přesah. V Knize Jobově se např. dočteme: „Kdo mne čím předšel, abych se jemu odplacel? Cožkoli jest pode vším nebem, mé jest.“ (Job 41:11) V současném anglickém překladu (<http://www.biblegateway.com/passage/?search=Job+41&version=CEV>) je totéž formulováno tak, že Bůh všemu poroučí a „nikomu nic nedluží“. Kdyby tomu tak ale bylo, nikdy by nevznikaly otázky, jako jsou ty jobovské, a především by na ně Bůh necítil potřebu odpovídat – nikomu přece nic nedluží, ani svůj hněv.

Malickův film bývá někdy obviňován z prvoplánové věrouky. Jenže jeho přístup k Bohu vůbec není triviální. Není tu žádný „Bůh o sobě“, jsou tu jen odlišné tváře Boha či spíše cesty k Bohu, z nichž jednu reprezentuje právě otec, extrapolovaný ze své pozemské podoby do té nebeské. Nepředstavuje toto maskulinní majetnické božstvo, které svévolně postihuje své „ovečky“ krutými ranami, násilí na jiném, „ženském“ božstvu? Malick ale není manichejský dualista, který by jednoznačně distribuoval dobro a zlo podle naznačených linií. Mužství není prostě zlé, je tragické. A to především v tom, že se musí vyživovat ze zdrojů, které samo neumí zajistit, umí ve však – když s nimi špatně zachází – ničit.

Tragičnost mužské „cesty přirozenosti“ (*the way of nature*) se nejlépe odráží na jejím morálním zmatení. Jednou z centrálních promluv celého filmu je kostelní kázání, v němž kněz varuje před představou, že kdo je – podle svého mínění – spravedlivý, vyhne se v životě neštěstí. „Neštěstí dopadá i na ty dobré. (...) Je snad ve stavbě univerza jakýsi podvod?“ ptá se. A právě o tom je Jackův otec ve svých vlastních „kázáních“ přesvědčen: „Hladoví

ti, co si to nezaslouží. Lásku mají ti, co si to nezaslouží. Svět žije z podvodu!“ Jeho rada synům však není ta, že bychom se měli upnout k jiným než vezdejšími hodnotám. „Matka je naivní. Abys v tomhle světě něco dokázal, potřebuješ ostré lokty. Dobráka lidi jenom zneužijí.“ V jedné z nejznámějších scén filmu učí Jacka, jak má při vyvolání bitky nejdříve předstírat, že se nechce prát, a když uvidí, že protivník nedává pozor, hned mu jednu ubalit. Na pravidla není spoleh, ale když se s tím naučíme počítat, dokážeme se o sebe postarat. „Jsí tím, čím se sám uděláš. Máš osud ve svých rukou. Nemůžeš říct: ‚Já nemůžu!‘ Říká se: ‚Mám zrovna potíže. Ještě s tím nejsem u konce.‘ Nemůžeš říct: ‚Já nemůžu.‘“ Když ale ke konci filmu rozhodnutí vyššího managementu zničí vše, co Jackův otec ve firmě autoritativně budoval, a on přijde o práci, stěžuje si: „Nezmeškal jsem jediný den v práci. Každou neděli dával desátek.“ Tedy: proč mne postihlo neštěstí, když jsem se choval jako dobrý a spořádaný člověk?

Tato morální dvojakost odráží ideologický princip samotného kapitalismu. Na jedné straně příslib spravedlivé odměny pro ty disciplinované, cílevědomé a schopné *self-mademy*, na druhé straně narpotná nevyočitatelnost „neviditelné ruky trhu“, která může dosud úspěšného jednotlivce ze dne na den proměnit v nulu. Ta první stránka je vlastně vědomě předstíraná – všichni vědí, že jde jen o fasádu, že ctnostné obličej v kostele jsou jen něco na způsob pečlivě pěstěného trávníku, jehož ošetřováním otec buzeruje Jacka a který nikdy nebude tak výtečný jako u sousedů, majících peníze na zahradníka. A přesto se cítí otec podveden, když se fasáda ukáže právě jako fasáda a vynoří se „jobovská“ podstata světa.

Existuje ale ještě jeden způsob, jak jít za daná pravidla – je to princip lásky, přátelství a důvěry. I ten je vlastně nevyočitatelný, avšak jiným způsobem. Ukazuje se to na Jackovu vztahu k mladšímu bratrovi L. R., který otcovu velikášskou filozofii ostrých loktů nepřijímá tak ochotně. Jack jej v jedné scéně navádí, aby strčil kovový drát do objímky lampy, z níž je odšroubována žárovka; L. R. se trochu bojí, ale nakonec to udělá – a nic se nestane, protože lampa ve skutečnosti není zapojena do elektřiny. „Věřím ti,“ říká Jackovi. Později jej starší bratr znovu navádí – nyní k tomu, aby dal prst před hlaveň vzduchovky; L. R. opět poslechne, a bratr jej tentokrát vědomě

zraní, byť jen lehce (v pušce není brok, pouze stlačený vzduch). Časem ho začne pronásledovat pocit viny a nabízí bratříčkovi, že jej „na oplátku“ může praštit těžkým kusem dřeva. L. R. se po chvíli váhání napřáhne, ale úder jen naznačí. Odmítne pravidlo „oko za oko“ a zmatenému Jackovi odpustí. Nad starozákonním Bohem jobovským, samolibě sesílajícím rány z titulu vlastníka všeho na zemi, v tom okamžiku převládne láska k bližnímu. A princip „jsi můj bratr“, který je ústy chlapců výslovně zmíněn, má mít zřejmě širší než úzce pokrevní dosah.

To, jak Jack „převez“ L. R. ve scéně se vzduchovkou, je symbolem toho, jak patriarchální kapitalistický řád využívá ke svému životu femininní matrici ve svém podhoubí. Zneužít něčí důvěry k tomu, abych podrazem získal strategickou výhodu, lze právě jen za předpokladu, že druhý bere tu důvěru vážně. Kdyby tomu tak nebylo a zavládla by všeobecná nedůvěra, přestane fungovat i ona strategická výhoda podrazu; je to jako se lží, která funguje jen tehdy, když od sebe vzájemně očekáváme pravdu. Otcova představa, že matka je naivní a reálný svět je postaven na podvodu, je tedy tou největší iluzí, protože to, jak reálně funguje svět, je dáno tím, jak se my reálně chováme – a jednáme-li v souladu s „morálkou“ podvodu, vytváříme prostředí, které se nakonec musí obrátit proti nám samotným. Právě v takovém prostředí žije dospělý Jack, obklopený mrakodrapnými symboly hospodářského růstu, zba-

veného opravdového života. V souladu s podněty svého otce se stal velkým a úspěšným mužem – ale právě v tom je jeho tragédie.

Malick však není černobílý ani v tomto bodě. „Ženský“ princip lásky a poddajnosti není jednoznačným dobrem, tak jako „mužský“ princip není jednoznačným zlem. Svou neochotou a neschopností bránit se podřízením pomáhá matka patriarchát udržovat. Vzpurný Jack jí koneckonců právem vmetává do tváře: „Nechávejš ho, aby se po tobě vozil!“ (Což má pochopitelně i sexuální aluzi.)

Samotný závěr filmu, v němž se Jack stává jakýmsi „znovuzrozeným“ (*born again*) křesťanem a skrze figuru matky nachází cestu k věčnosti a Bohu, tak nemůže být jiný než nejednoznačný. Hrdina se sice promění natolik, že všude kolem sebe náhle vidí stopy transcendence (oblaka odrážející se ve skleněných stěnách mrakodrapů, most jako symbol spojení s „druhým břehem“), samotný systém postavený na vládě peněz a dusící vše živé ale tímto jednotlivým aktem sotva může být proměněn. Snad je to počátek toho, že mu jeho dosavadní služebník odmítne nadále prokazovat loajalitu. A minimálně v jednom je tento jinak moralizující pohled oprávněný: totiž v tom, že úspěšný odpor vůči nelidskému systému by neměl začínat třídní nebo jakoukoliv jinou nenávistí, nýbrž láskou k lidem. Malick je fascinující mimo jiné proto, že je ochoten něco tak „naivního“ se vsí vážností hlásat.