

Владан Таталовић

Универзитет у Београду – Православни богословски факултет, Београд

БИБЛИЈСКИ МОТИВИ У ФИЛМУ ГРАН ТОРИНО (2008)

DOI 10.5937/kultura2379191T

УДК 791.232

Оригиналан научни рад

Датум пријема: 24. 4. 2023.

Датум прихватања: 1. 6. 2023.

Сажетак: У раду се истражују начини на који амерички филм Гран Торино (2008) користи и актуализује библијске мотиве у циљу агресијања библијских изазова савременој америчкој друштва. После крајњој излагања радње филма и основних података о његовој производњи и приказивању, у раду се идентификују коришћени библијски мотиви. Појом се уочавају друштвене димензије њихове филмске интерпретације, садржане у кријици друштвеној формализма, реконструкцији насилној хероизма и промоцији религијској универзализма.

Кључне речи: Библија, Нови Завет, Исус Христос, религија, насиље, помирење, филм, Клинт Иствуд, Гран Торино

УВОД¹*

Амерички филм *Гран Торино* снимљен је и приказан 2008. године. Главну улогу одиграо је Клинт Иствуд (*Clint Eastwood*), који је такође продуцент и редитељ ове играле драме. Радња филма није строго религијске садржине: *Гран Торино* говори о последњим данима једног времешног удовца, Волта Ковалског, приказујући развој његове хришћанске вере у ширем спектру породичних и друштвених односа. Међутим, због начина на који су ови односи илустровани и при томе повезани снажном хришћанском поруком, филм је прихваћен с нарочитим одобравањем критике. Његов главни квалитет чини оригинално тумачење еванђелске повести о искупљењу и спасењу, и то уз помоћ мањих наратива који на јединствен начин одражавају битне друштвене изазове у савременом америчком

¹ Овај рад је настао у оквиру научноистраживачке делатности Православног богословског факултета Универзитета у Београду, коју подржава Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије.

(глобалном) друштву. Задатак овог рада састоји се у покушају осветљавања сценаристичких поступака који су *Гран Торину* донели истакнут статус у актуализацији библијских мотива.

РАДЊА

Радња филма је смештена у савремени амбијент града Хајланд Парка у америчкој држави Мичиген. Прича почиње сценом опела у локалном римокатоличком храму које се служи над супругом Волта Ковалског, заслужног ветерана Корејског рата (1950–1953) и пензионисаног радника фабрике аутомобила *Форд*. Сцена опела има уобичајену поставку, али није идилична. Стојећи поред ковчега преминуле супруге и посматрајући присутне сроднике и пријатеље, Ковалски негодује, пре свега због незаинтересованости својих синова Мича (*Brian Haley*) и Стива (*Brian Howe*) и њихових породица за испраћај Дороти на починак. Његово незадовољство се даље шири и на проповед младог парохијског свештеника који служи опело, Јановича (*Christopher Carley*), у чему је један од кључева за разумевање поруке филма. Наиме, школска (шаблонска) структура свештеникове беседе није довољно убедљива пред егзистенцијалним изазовима. Она је врхунски пример мањковости у формалном суочавању са суштинским питањима попут живота и смрти: „Смрт... је често горко-слатка прилика за нас католике. Горка због бола, слатка због спасења. Горка због бола који трпе покојник и његова породица. Слатка за нас који знамо да их чека спасење. Неки ће питати: ‘Шта је смрт? Крај или почетак? И шта је то што зовемо животом?’ Та питања могу да фрустрирају. Зато се okreћемо Богу. Јер Бог је слат.”² Крупан приказ Волтовог лица у тренутку завршетка ове проповеди, док с његових усана истиче само њему (и гледаоцу) чујно „Исусе!”, указује на простор у којем ће развој радње донети оживљавање хришћанског идеала и то поставити за аутентичан коректив породичног, религијског и уопште сваког друштвеног формализма.

Снага филмске приче у *Гран Торину* постиже се разрадом ове уводне поставке у којој Волтов карактер има кључно место. У наредном чину окупљања ожалосћених у дому Ковалских, удовчева интеракција са сродницима и суседима азијског (Хмонг) порекла показује да обудовелост протагонисте има функцију метафоре за његово усамљено заступање традиционалних америчких вредности. Гледалац Волта често види у стању самотног пребивања на трему беспрекорно уредног дома, који илуструје америчко благостање током друге половине 20. века. У приказу Волтове куће доследно учествују мотиви велике америчке заставе, верног пса, моћног аутомобила, зелене траве, беле ограде, омање баште, тихог суседства и старе наслоњаче у хладовини трема. Волтов усамљенички став посебно долази до изражаја у његовом одолевању пред Јановичевим позивима да превазиђе

² Превод ових и других титлова у раду дат је према српском титлу филма на „НВО Мах” стриминг платформи.

своје презрење према институцији хришћанског живота и прихвати долазак на исповест, иако ти позиви проистичу из свештениковог завета Дороти да ће Волта једном ипак приволети на учешће у сакраменту. С обзиром да је овај захтев успостављен са првим кадровима, гледалац претпоставља да би задатак наредних секвенци био у одговору на питање: како ће, дакле, Јанович убедити Волта да се промени и прихвати стварност хришћанске вере?

Уклопљена у Волтов особеначки карактер (који Иствуд успешно представља), удовчева принципијелност почива на чињеницама. Иако његово животно окружење и даље углавном чини бела хришћанска популација, она је услед цивилизацијског напретка ослабљена, губитком интересовања за узвишене животне идеале и високим коефицијентом просечне старости. Унутар себе отуђена, она је немоћна пред захтевима живота, нарочито пред налетом снажних имигрантских породица које са собом доносе друге духовне и културне праксе. С тим у вези, једном заслужном ветерану одликованом високим орденом Сребрне звезде није пријатно што га суседи подсећају на бивше непријатеље. Осећај усамљености је утолико већи што Волтова породица не мари за жртву коју је он – и ратом и радом – подносио за добробит америчког друштва. Преплет ових околности, обогаћен пролепсом еванђелског разрешења радње, сажето је обухваћен сценом по окупљању ожалашћених у дому Ковалских. Увидевши да се један од његових синова одвози аутомобилом јапанске марке „Тојота”, Волт са огорчењем говори себи у браду: „Убило би те да купиш амерички ауто? Исусе...” Призивање Исусовог имена има ироничан призив, јер ће Волт „непланираним” оживљавањем хришћанског идеала показати пут ка разрешењу приказаних односа.

Заплет радње настаје када улична банда придобије малолетног члана Хмонг породице из Волтовог непосредног суседства да украде његов драгоцен аутомобил. У питању је ретко очувани примерак фордовога модела „Гран Торино”, у чијој производњи је давне 1972. учествовао и сам Волт. Међутим, врбовани Тао (*Bea Vang*) није довољно спретан и не успева да оствари задатак иницијације у криминалну групу. Његов неуспех, срећом, пролази некажњено, јер се Волт у покушају оружане одбране свог поседа и сам показује неспретним. У набоју између евоцираног окршаја са „косооким” уљезом и друштвеног захтева за поштовањем закона, однос двојице суседа мора бити разрешен. Потреба за расплетом постаје нарочито снажна када Волт, штитећи свој посед, бива принуђен да одагна банду која је хтела да преотме Таоа од породице, те стицајем околности спаси његову сестру Су (*Ahney Her*) од афроамеричких насилника. Игром ова два случаја, и уједно потакнуто стањем усамљености Ковалског, отвара се могућност за његово зближавање с породицом којој припадају Тао и Су. Спону приближавања чини Волтово знање до којег долази при посети њиховом дому: „Имам више заједничког са овим проклетим кретенима него са својом размаженом и поквареном породицом.”

Основу даље радње чини развој односа између Волтовог и Таовог лика. Побуђен потребом да помогне Таоу да надомести фигуру оца и узрасте до главе породице,

Волт преузима улогу младићевог ментора. На молбу Таове породице, он покајнику дозвољава да зарад искупљења током једне седмице обавља помоћне и друге занатске радње око његове куће. Потом предузима активности које су, према његовом схватању, кључне за изграђивање мушког идентитета. Помаже му да се запосли на градилишту, снабдева га алатом и учи поправкама; уводи га у берберници свог пријатеља Мартина (*John Carroll Lynch*) у специфичан свет мушке вербалне комуникације.

Упоредо с развојем овог односа, Волт сазнаје да болује од неизлечиве болести плућа, али то сазнање задржава за себе. Гледалац увиђа да је узрок Волтове болести претерана конзумација цигарата и наслућује да би завршетак филма могао укључити удовчеву кончину. Расплет на оригиналан начин доноси остварење ове слутње. Наиме, када претња банде прерасте у насиље над Таом, Волт припрети вођи криминалне групе, али његов поступак не зауставља ланац сукоба. Банда узвраћа ударац неочекиваном паљбом на Таов дом и напаствује Су. Дубоко потресен овим злоделима, Тао захтева од Волта да му помогне у освети. Ветеран не реагује непосредно на овај захтев, али низом поступака најављује да ће неминовни обрачун имати трагичан исход. Прихвата Јановичев позив на исповест и обавља низ других радњи које указују на опраштање од живота (уређује травњак, спроводи ритуал купања и облачења, оставља пса Таовој породици). Вршећи последње припреме за суочење с бандом, он у подруму свог дома, у којем чува оружје, поклања Таоу орден Сребрне звезде, да би у тренутку поласка у заједничку акцију, младића на превару затворио у подрум. Суочен с Таовим изненађењем због лукавства, то јест због „издаје” њиховог односа, Волт пред младићем, као у каквој исповедаоници – на коју алудирају мрежаста подрумска врата између двојице актера – обавља своју животну исповест. Он признаје оно што је током формалне исповести био прећутао, а што га је мучило читавог живота – да је у рату вршио непочинства, односно да је убио голоруког младића, да је убио неког попут Таоа. Не желећи да Тао понесе терет таквих размера, Волт одлучује да га сачува од непромишљених поступака и евентуалних опасности, те тако дошавши голорук пред станиште банде, симулира оружану претњу и у присуству бројних сведока бива изрешетан од стране криминалне групе. Прострељен више пута, он пада на леђа и раширеним рукама формира облик крста. Тада његов поступак добија јасно тумачење: Волт се искупљује за грехе своје насилне прошлости и истовремено иницира хапшење банде, што ће означити почетак новог живота за Таоа, Су и њихову породицу.

Епилог филма садржи низ битних сцена са елементима разрешења. Прву чини опело Ковалском којем поред сродника и пријатеља присуствују и Хмонг суседи, обучени у свечане народне ношње. Јанович произноси проповед која се овога пута разликује од оне током опела Волтове супруге: „Волт Ковалски ми је рекао да не знам ништа о животу и смрти, и да сам једна превише образована двадесетседмогодишња девица која воли да обећава вечни живот празноверним старицама. Волт није имао длаке на језику, али био је у праву. Заиста нисам знао ништа о животу и смрти док нисам упознао Волта. И научио сам...”

У наредној сцени приказано је отварање Волтовог тестаментa. На изненађење породице, он кућу оставља цркви, а свој драгоцени „Гран Торино” Таоу. Међутим, једини услов да младић наследи аутомобил јесте да му сачува оригинални облик. Филм се завршава идиличном сценом Таове вожње „Гран Торином” поред језера Сент Клер у Детроиту. Призор Таовог одласка с Волтовим псом у правцу хоризонта праћен је одјавном шпицом и стиховима песме „Гран Торино” у Иствудовом извођењу: „Тако нежна је твоја прича. Ништа више од онога што видиш, или што си урадио или ћеш постати. Стојећи снажно, припадаш ли својој кожи? Само се питам...”

ПРОИЗВОДЊА И ПРИКАЗИВАЊЕ

Сценарио филма написао је Ник Шенк (*Nick Schenk*), са којим је причу створио Дејв Јохансон (*Dave Johannson*).³ Пројекат је потекао из потребе за приказивањем недовољно познате културе америчких Хмонг досељеника, иначе пореклом из планинских делова југоисточне Азије,⁴ а који су после Вијетнамског рата (1955–1975) због савезништва са Сједињеним Америчким Државама били принуђени да мигрирају ка другим континентима. У том погледу, *Гран Торино* је први играни филм који приказује Хмонг популацију на тлу Северне Америке, због чега су као глумци ангажовани и аутентични припадници Хмонг народа.⁵ Ипак, прича је разрадом сценарија постала много сложенија. Тако је кроз призму једне друштвене групе и њених животних изазова обухваћено више тема, док је у средишту еванђелска повед о жртви за спасење света (уп. Јн 3, 16).

3 Више о глумачкој екипи и детаљима продукције и приказивања филма видети на интернет страници: *Gran Torino* (2008), 15.3.2023., https://www.imdb.com/title/tt1205489/?ref_=nv_sr_srsg_0

4 Tapp, N. Hmong people, 15.3.2023., <https://www.britannica.com/topic/Hmong>

5 Од целокупне глумачке екипе само неколицину су чинили професионалци. Ангажовани путем јавних аудиција, актери Хмонг порекла нису имали довољно искуства и знања енглеског језика. Успех филма почива на превазилажењу ове препреке и уопште осећају да је она добро искоришћена у циљу тематизације цивилизацијских разлика између америчких белаца и Хмонг досељеника, мада позадину производње и рецепције филма нису мимоишле контроверзе у вези са начинима приказивања ових америчких досељеника из југоисточне Азије. Природно је очекивати да су драматизовани аспекти ове културне традиције морали наићи на критику код публике која добро разуме њене специфичности. Но, мишљење неких критичара да се филм у циљу драмског ефекта користи колажираним скупом азијских обичаја како би представио Хмонг културу, нису умањили његов уметнички и друштвени значај. *Гран Торино* је ипак успео у својој првобитној намери, то јест да упозна ширу јавност са Хмонг народом и његовом специфичном културом. Видети нпр: Vue, Y. A Hmong Reviews *Gran Torino*: White Man Saves Yellow People. Again. Thanks, Hollywood., 15.3.2023., <https://medium.com/illumination/a-hmong-reviews-gran-torino-white-man-saves-brown-people-again-thanks-hollywood-d4096afbb56d>

Филм је снимљен лета 2008. у Детроиту. У његовој производњи је учествовало више студија, а дистрибуирала га је кућа *Ворнер Брос*. Амерички филмски институт уврстио је *Гран Торино* међу десет најбољих филмова у 2008.⁶ Клинт Иствуд је за своју глуму освојио значајна признања, а одјавна нумера „Гран Торино” је номинована за награду Златни глобус. Филм није номинован за Оскара, мада му водећи филмски портали (imdb.com) придају високу оцену (8,1). Већ идуће године (2009) објављен је у форматима ДВД и Blu-ray, а с временом и на стриминг платформама (НВО, Amazon).

ИДЕНТИФИКАЦИЈА БИБЛИЈСКИХ МОТИВА

При покушају идентификације библијских мотива у *Гран Торину* наилази се на извесне тешкоће. На пример, у филму се користи мизансцен храма, постоји лик свештеника и тема исповести, али се Библија не цитира, нити се употребљава као реквизит. Она поготову није битна Волту који институцију хришћанства ионако уважава само из пијетета према супрузи, чија је смрт разлог више да одбије позив на исповест. Ипак, библијски мотиви су итекако заступљени у филму, а због начина на који су коришћени, Рајнхарц (*Reinhartz*) сврстава *Гран Торино* међу остварења која с њима скривено оперишу (*Bible in film*), за разлику од експлицитне екранизације библијских наратива (*Bible on film*).⁷ У том смислу, само пажљивијем гледаоцу не промиче уводно интонирање композиције Бенедета Марчела (*Marcello*, 1686–1739) за оргуље „Псалам XVIII” – у моменту када камера током опела над Дороти први пут прикаже Ковалског. Гледалац је тиме позван да Волтов лик разумева у односу с Давидовим и примети преображај ратничког менталитета у новозаветни образац помирења. Давидов усклик „Терам непријатеље своје и стижем их, и не враћам се док их не истребим” (Пс 18, 37) одражава историју војног и политичког успеха Израеала и у конкретниом случају се тиче Волтовог ратног служења америчким вредностима, а наставља да важи у Иствудовој реконструкцији хероизма, јер ће Волт своје непријатеље – укључујући ту и грижу савести – истребити личном жртвом.⁸

Радња филма се одиграва између два опела: пројава хришћанског обрасца свесно је стављена између смрти супружника. На драмском нивоу, изостанак првог омогућује фокус радње на другом. Међутим, начин на који Волт одабира да проведе преостало време живота (радње), како би се коначно придружио одсутној супрузи, садржи алузије на хришћанско разумевање супружанства – као иконе Христа и цркве (уп. Еф 5, 3–32).⁹ Према овом моделу, Доротина верност Волту

6 AFI Awards 2008, 15.3.2023., <https://www.afi.com/award/afi-awards-2008/>

7 Reinhartz, A. (2013) *Bible and Cinema: Fifty Key Films*. Taylor and Francis, p. xvii.

8 Deacy, C. (2013) *Gran Torino* (2008), in Reinhartz, A. (2013) *Bible and Cinema: Fifty Key Films*. Taylor and Francis., p. 115.

9 Видети: Sampley, J. P. (1971) “*And the Two Shall Become One Flesh*”: A Study of Traditions in *Ephesians 5:21-33*. Cambridge University Press., p. 153–158.

је по узору на верност цркве Христу (Еф 5, 22–24), испуњена константношћу њеног/свештениковог позива на исповест. Уколико Волтово страдање представља суштински одговор на овај позив, у смислу да излази из формалних оквира сакраманта и доноси реално искупљење, онда комбинација мотива брака с представом крста, кроз упаривање Волтовог почетног (усправног) стајања уз ковчег супруге са његовим завршним (водоравним) лежањем на сопственој сахрани, довршава алузију на хришћанско виђење супружанског односа. Муж оправдава хришћанску улогу само ако његов однос према жени има упориште у љубави Христовој према цркви, потврђеној предавањем (страдањем) за њу (Еф 5, 25). На нивоу илустрације, Волт у самртном моменту формира крсни образ, док крв на његовим рукама алудира на крсне ране и његов ковчег бива положен пред распеће. Стога је алузија на израз апостола Павла „домаћа црква” (уп. 1Кор 16, 19; Рим 16, 5; Кол 4, 15) постигнута завештањем дома Ковалских цркви у Волтовом тестаменту. Штавише, читање текста тестаментa (завета) у епилогу драме садржи дубљи позив гледаоцу да у још једном заветном (новозаветном) тексту проналази кључеве за разумевање филма.

Обратимо пажњу на моменат Волтове смрти која успоставља најексплицитнију спону са новозаветним текстом. Чињеница да се само донекле може владати самртним падом – који је проистекао из екстремног насиља – указује на „неконтролисани” продор крстоликог (христоликог) обрасца у радњу, на „преузимање” радње пројавом Исуса Христа.¹⁰ Овај аспект се додатно осветљава последицом Волтовог поступка који је садржан у „неконтролисаном” спасавању суседа (ближњих) од „паклене” будућности: одвођење банде у лисицама није једини исход Волтовог поступка, али као такав алудира на Христово свезивање сатане зарад спасења света (Отк 20, 1–3).¹¹ Тиме се, међутим, само завршава процес спасавања који је отпочео раније и има своју историју. У том смислу, алузија на новозаветно време употпуњује се драмом трајања и прихватања Волтовог спасавајућег дела. Заплет у филму, као и у еванђељима, почиње сукобом два начина на која човек треба да опстане у свету,¹² а разликовати два пута, док последице још нису сасвим

10 О томе више видети: Kozlovic, A. (2004) The Structural Characteristics of the Cinematic Christ-Figure, in *Journal of Religion and Popular Culture* 8 (1), 15. 3. 2023., <https://www.utpjournals.press/doi/epdf/10.3138/jrpc.8.1.005?role=tab>

11 Занимљиво је да се ова алузија ослања на део из Откривења Јовановог који говори о успостављању, непосредно пре коначног суда, хиљадугодишње власти Христа и светих на земљи (Отк 20, 1–6). Иако се о хилијастичком учењу може широко расправљати, као што је то кроз историју и са жаром чињено, не може се порећи да свезивање сатане у Јовановом виђењу има привремено дејство. Слично томе, и хапшење банде има привремен карактер, не само зато што неки од њених чланова неће бити осуђени на доживотни затвор, него и зато што сузбијање безакоња у људском друштву никада не може бити коначно. Оно је увек привремено.

12 Понуда банде значи заштиту, али и поробљеност. Са сликом паукове мреже на руци, као метафором за „лукавства ђаволска” (Еф 6, 11), члан групе, симболичног надимка Спајдер

видљиве, није једноставно. Таов узраст говори о препрекама за доношење исправне одлуке, насупротив чему стоји времешност (прекаљеност) Ковалског. Суочење са избором праћено је борбом која ће трајати све до последњег чина, према коментару еванђелисте Јована: „[...] када пак [...] устаде из мртвих, сетише се ученици његови да ово говораше, и вероваше Писму и речи коју рече Исус” (Јн 2, 23; уп. 12, 16). По узору на ову констатацију, радња филма тек завршним секвенцама потврђује пресудност Волтове улоге у Таовом проналаску исправног пута. Сцена у којој се младић на крају одвози наслеђеним аутомобилом прожета је складом светлости, радости, мира, звуцима песме и лепотом природе, те недвосмисленом чистином пута. У том моменту, Волтово дело спасења потпуно је јасно.

Важан аспект библијског залеђа Волтове смрти чини уочавање припремних радњи за њу, као и околности њеног одигравања. Ковалски се самоиницијативно припрема за смрт: последњи пут коси травњак, крши правило о конзумацији дувана у кући, поклања пса суседима и на несвакидашњи начин спроводи ритуал купања, бријања и облачења. Његова исповест, формална (пред свештеником) и неформална (пред Таом), праћена је уживањем у најскупљем ликеру, као алузијом на Исусов последњи обед са ученицима (Мк 14, 12–26 пар.). Поклањајући Таоу орден, Волт говори о могућности погибије у борби, што младић прво не разуме, мислећи да се односи на његов обрачун с бандом. Присуство свих ових радњи најављује трагичну кончину протагонисте, али и алудира на Исусову иницијативу у полагању живота за спасење других. У том погледу, *Гран Торино* је најближи концепту Исусове смрти у *Еванђељу њо Јовану*, у којем, у односу на остала три (синоптичка) еванђеља, до изражаја долази иницијатива инкарнираног Логоса у спасавању света.¹³ Током последњег обеда, Исус умива ноге ученицима и оставља им битне заповести (Јн 13–17) – „знајући Исус да је дошао његов час да пређе из овога света Оцу” (Јн 13, 1). Карактеристика његовог приближавања „часу”, које прокламује реченицом: „Дошао је час да се прослави Син Човечији” (Јн 12, 23), праћена је предузимљивошћу: „[...] ја живот свој полажем да га опет узем. Нико га не узима од мене, него га ја сам од себе полажем” (Јн 10, 17–18). Целини илустрације Волтове кончине доприносе призори ноћи, врта и последње молитве као битни елементи шире алузије на Гетсиманску сцену (Јн 18, 1).¹⁴

(Паук), нуди Таоу заштиту од етничких банди и тиме привидно бољи животни статус. С друге стране, Волт поступа као „пастир добри” – „који живот свој полаже за овце” (Јн 10, 11). Његова понуда такође укључује заштиту, али и другачије схватање живота. Она подразумева слободан развој и израз је праве љубави јер укључује ултимативну жртву за добробит другог. Према Исусовим последњим речима: „Од ове љубави нико нема веће, да ко живот свој положи за пријатеље своје” (Јн 15, 13).

13 Corkery, D. (2011) Walt Kowalski a Christ-figure?: Christic resonances in Gran Torino. *The Journal of Religion and Film*, 15(2), 15.3.2023., <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol15/iss2/5>

14 Више о Исусовој смрти у Еванђељу по Јовану види: Brown, R. E. (1988) *The Gospel and Epistles of John: A Concise Commentary*. Liturgical Press., p. 87–96. Више пак о значењима

Значење Волтове смрти само донекле одговара смислу Исусове жртве. Волтова смрт је ипак кончина човека који тежи искупљењу за своја непочинства. Међутим, ова разлика није сметња употреби мотива који такође потиче из Јовановог разумевања Исусове смрти и који указује на њену рецепцију. Будући да су робови, злочинци и разбојници разапињани на крст и да таква смрт значи друштвену осрамоћеност, еванђелисти користе овај простор како би изразили идеју деконструкције политичког, односно конструкције хришћанског месијанизма.¹⁵ Чинећи корак даље у односу на тројицу синоптичких еванђелиста, Јован приказује Исусову смрт као *прослављење* (Јн 12, 23). Реферирајући на јеврејску богослужбену традицију, централизовану у јерусалимском храму, Јован Исусову смрт означава средиштем нове, еклисијалне стварности, другачије од оне храмовне (институционалне), у којој „рођени од Бога” гледају славу инкарнираног Логоса (Јн 1, 14). На сличан начин и Волтова смрт, упркос самоискупитељском значењу, представља чин прослављења. То се потврђује одрицањем Ковалског од ордена Сребрне звезде, као позивом на уочење невидљиве награде за учињено дело.

Резонанца са круцијалним библијским мотивом смрти и васкрсења свакако не би била могућа без аспекта обнове живота. Волтови поступци имају спасавајуће дејство за породицу његових суседа, доносе јој нови живот. Ипак, порука о васкрсењу тиче се и Волта. Томе служи реквизит аутомобила као метафоре за Ковалског.¹⁶ Волтово „устајање из мртвих”, које гледалац, природно, не очекује, приказано је преношењем власништва над аутомобилом Таоу, коме је Волт подарио живот. У захтеву да аутомобил не сме бити промењен, приметна је жеља за наставком Волтовог живота, као што и поваскрсно трајање Исуса Христа подразумева присуство кључних знакова његовог земаљског деловања – ожиљака на рукама и ребрима (Јн 20, 19–28). Сцена у којој Тао одвози аутомобил ка хоризонту имплицира преношење трајања Волтовог бића у будућност (вечност). То се потврђује Иствудовим (Волтовим) певањем завршне песме у истој сцени, иако протагониста физички више не припада филмском наративу.¹⁷

Целини уочавања библијских мотива у *Гран Торину* непходно је додати две међусобно повезане алузије. Прва стоји у односу између Волтове смрти и духовног рађања. Крв на рукама Ковалског нема само уобичајено значење насиља, па ни

Исусове смрти у новозаветним текстовима види: Schröter, J. (2016). Die Heilsbedeutung von Sterben und Tod Jesu Christi im Neuen Testament. *Kerygma und Dogma*, 62(2), p. 115–134.

15 Више о томе видети: Gunjević, B. (2008) Dekonstrukcija mesijanske ideologije: intertekstualna strategija nemoći u centru moći, u: Žižek, S. and Gunjević, B. *Bog na mukama / obrati apokalipse*. Rijeka: Ex libris 2008, p. 223–252.

16 На овај метафоричан однос указује податак да је сам Волт уградио главну осовину у аутомобил. И „Гран Торино” и његов власник су продукти америчког друштва, али одражавају европске корене и узоре – Ковалски пољским презименом, а „Гран Торино” италијанским називом. Представљајући другачије време, они у својим беспрекорним стањима желе да одоле савременим друштвеним променама.

17 Corkery, нав. дело.

жртве (као промене насилничког хероизма), него и конотацију сродства. Погођен због онога што је учињено Су, Волт говори вођи банде: „Силовао си сопствену крв, за име Христа!” Повезаност напредовања Волтове болести (праћеног испљувавањем крви) са приближавањем припадницима другог народа говори о болном процесу одрицања од биолошког бића, као предуслова за појаву новог идентитета. Прогресија болести која се поклапа са напретком Волтовог приближавања „проклетим кретенима”, алудира на прихватање Исусовог позива на одрицање од себе (Мк 8, 34–35) и својих (Мк 10, 29–30) зарад припадања духовној породици, односно вечности. Чин Волтове пожртвоване смрти зарад живота других ставља печат на овај процес, придружујући Ковалског онима „који се не родише од крви [...] него од Бога” (Јн 1, 13).

С тим у вези, суштинску улогу има алузија на библијске мотиве светлости и огња у призору Волтовог умирања. Узевши цигарету, он пред стаништем банде пита њене чланове: „Имате ли светлости (ватре)?” („You got a light?”). На његов покрет ка упаљачу (светлости, ватри) банда ће одговорити (светлошћу, ватром) рафалне палбе. Иронија је, међутим, у дубљим значењима ових мотива. Машивши се за упаљач, Волт са убеђењем говори: „Ја имам светлост (ватру)...” („I got a light”). Исказ је тачан зато што он заиста посеже за светлошћу/ватром у унутрашњем цепу свог сакоа, али и зато што у одсудном тренутку поседује другачије разумевање сопственог живота. Волт постаје *просветљен*. Његово стање алудира на христолошку улогу светлости у *Еванђељу по Јовану*: „Ја сам светлост свету; ко иде за мном неће ходити у тами, него ће имати светлост живота” (Јн 8, 12). У односу на банду која из (вештачке) светлости скровишта излази у таму ноћи како би пресудила Ковалском, која дакле „мрзи светлост и не иде ка светлости” (Јн 3, 20), Волт „иде ка светлости” (Јн 3, 21). Сцена се такође гради на Јовановој инверзији библијске есхатологије у којој важну улогу имају мотиви светлости и огња (уп. Дн 7, 1–14). У односу на већину есхатолошких очекивања, Јованова теологија проглашава историју за простор последње Божије речи, због чега светлост и тама као компоненте историје, имају битну улогу у оваквој – *осиљвареној есхатологији*: „Ово је суд што је светлост дошла на свет, а људи више завољеше таму неголи светлост” (Јн 3, 19).¹⁸ Представљајући Волта као „сина светлости” (уп. Јн 12, 36), који је, као што је примећено, рођен „не од крви [...] него од Бога” (Јн 1, 13), филм оживљава Јованов теолошки концепт. Завршни чин страдања такође има улогу суда (хапшења) над онима који су посегли за убиственом силом светлости и ватре.

Но, овде није само ствар у офилмљавању једног заиста богатог мотива, него и у наративном ангажовању његовог гностичког значења,¹⁹ важног за Иствудово бављење односом формалног и суштинског. Приметно је да Волт само делимично,

18 Видети: Zimmermann, R. (2018). *Eschatology and Time in the Gospel of John*, in Lieu, J. (2018) *The Oxford Handbook of Johannine Studies*. Oxford University Press, p. 292–310.

19 Видети: Lieu, J. (1979). Gnosticism and the Gospel of John. *The Expository Times*, 90 (8), pp. 233–237.

и са закашњењем, испуњава молитвено правило које је по исповести добио од Јановича. Изговарајући, у последњем тренутку, само прве речи једне од бројних прописаних молитава („Радуј се, благодатна Маријо...“), Волт показује да само делимично, и са закашњењем, прихвата еклисијалну стварност. У његовој индивидуалној (гностичкој) перспективи, суштинско разумевање еванђелског идеала претежније је од формалног хришћанског перформанса у којем пуноћа еклисијалне стварности може деловати као моћни савезник. Иако формално хришћанин, просветљени Волт мора бити и „ватрено крштен“. Погружење у огањ рафалне паље (уп. Мт 3, 11) значи умирање и рађање са Светлошћу (Гал 3, 27), „есхатолошко“ поравнање историјских неправди (уп. Мт 3, 12).

ФОРМАЛНО И СУШТИНСКО

Почев од неодобравања Јановичеве беседе у првим сценама филма, Волт тежи аутентичном хришћанском идеалу. Његови коментари, праћени ироничним призивом Исусовог имена, критике су формалних друштвених појава. У границама могућег, Волт ће оживети хришћански идеал и поставити га за битан коректив формализма оличеног у понашању његове породице и свештеника Јановича. Дијалектика формалног и суштинског наративно је конкретизована позивом на исповест, који резултира обављањем званичног чина (пред свештеником) и пројавом незваничног акта (пред Таом). Између два догађаја приметна је разлика коју гледалац схвата као критику формалног чина, односно разумевања исповести (покајања) као пуког навођења личних престапа. Ствар је, међутим, значајно другачија у незваничном исповедном чину. Таова жеља за осветом квалификује младића за исповедање времешног човека окрвављених руку, док Волтов чин исповести за ратна непочинства означава прихватање Таове вредности и тиме довршетак његовог ефектног покајања.

Важност односа формалног и суштинског у Иствудовом виђењу ипак надилази оквира религијског. Домен религије у *Гран Торину* служи као простор илустрације каузалне везе између самодовољности и формализма. Управо та спона покреће механизам каиновског негирања ближњег (уп. Пост 4, 1–8), изазивајући насиље, расизам и рат. У корену друштвено оправданог насиља стоји ниже вредновања другога: то је особина Волтовог служења америчким вредностима у форми ратних похода, пројављена у називању суседа „проклетим варварима“. Ствар се радикално мења када Волт уочи људско достојанство Хмонг суседа и схвати узрок сопственог немира. Разумевши да они могу бити Божија створења, Волт почиње да савладава искушење самодовољности. Његов искорак ка другоме одражава новозаветни концепт Божијег трансцендирања недодиривости зарад спасења света: „Јер Бог тако заволе свет да је Сина свога Јединороднога дао, да сваки који верује у њега не погине, него да има живот вечни“ (Јн 3, 16). Актуализација темељног новозаветног мотива тако преокреће цивилизацијски концепт уређења који даје искључив приоритет једној нацији, раси, вери. Жртвовање невиних синова зарад „спасења“

тог концепта бесплодно је уколико не буде изнутра радикално промењено другачијим виђењем ближњег. Пример такве бесплодности дат је Волтовом породицом, огрезлој у формалне односе и незаинтересованој за самокритичко вредновање историје проливања крви својих и туђих синова.

До оваквог позива на поновно и тачније разумевање еванђелске поруке Иствуд није одједном дошао. *Гран Торино* произраста из његовог претходног занимања за интеграцију различитих народа и религија у америчко друштво. У остварењима *Заставе наших оца* (*Flags of Our Fathers*; 2000) и *Писма са Иво Џиме* (*Letters from Iwo Jima*; 2006), Иствуд износи критику насиља које проистиче из негирања овог захтева. Ова идеја у *Гран Торину* има личне обресе: иако Волт до самога краја остаје усамљени ратник, он из изоловане и насилне појаве прераста у фигуру заједнице, пожртвовану до крајњих граница. Чињеница да се његово предавање на смрт одвија пред очима великог броја обичних људи указује на одобравање околине, док избор конкретног модела аутомобила за кључну метафору филма истиче идеју мултикултуралности као начина савладавања друштвене искључивости. Американац мора постати свестан да је предмет његовог друштвеног и националног поноса истовремено и плод интеракције различитих друштава и нација.²⁰ У циљу филмског посредовања ове поруке, Иствуд се ослања на две битне теме, а прва од њих бави се реконструкцијом хероизма.

РЕКОНСТРУКЦИЈА ХЕРОИЗМА

Иствудове улоге у вестернима и полицијским филмовима учиниле су га иконом насилног хероја. Лик прљавог инспектора Харија (*Dirty Harry*, 1971; *Magnum Force*, 1973; *The Enforcer*, 1976; *Sudden Impact*, 1983; *The Dead Pool*, 1988) темељи се на методу насиља, чак и када се бори против истог. Међутим, Волтова реченица у *Гран Торину*: „Ја завршавам ствари”, има двоструко значење – прво се односи на предузимљивост протагонисте којом се разрешава заплет и која одражава дух ранијих Иствудових улога, док се другим сугерише стављање тачке на улогу насилног хероја.²¹ Ова двојака порука више пута је поновљена гротескном имитацијом пуцања у којој Волт кажипрстом имитира цев пиштоља. Његово коначно одустајање од оружја чини га фигуром заједнице, чиме је направљена кључна паралела са историјом Иствудових улога. Насилни карактер Вилијама Манија, на пример, којег Клинт игра у *Неопростијеном* (*Unforgiven*; 1992),²² води јунака у изолацију и изгнанство, мада истовремено означава прекретницу у Иствудовом

20 Мултикултуралност не значи одустајање од сопственог порекла. Захтев за неговањем верности себи и истовременом отвореношћу према другима приметан је у Волтовој критици младог белца који у жељи да одбрани Су од тројице афроамеричких насилника, неспретно имитира језик једног од њих.

21 Видети више: Sánchez-Escalonilla, A. (2021). Absolving the American Guilt: Forgiveness and Purification in Clint Eastwood's Cinema. *Church, Communication and Culture*, 6 (2), p. 157–174.

22 *Unforgiven*, 15.3.2023., https://www.imdb.com/title/tt0105695/?ref_=nv_sr_srsrg_0

бављењу темом насилног хероизма.

Процес реконструкције хероизма у *Гран Торину*, у којем Волтова ратничка (давидовска) појава прелази у помирљив, еванђелски образац, такође је библијски утемељен. У филму се од почетка истиче Волтов војнички менталитет, којим се алудира на дух милитантног месијанизма у древном јудејству. Рутинску грубост жилавог и мрзовољног удовца прате једноставна одећа и честа мимика мрштења, затим режање, плување, лупање вратима и осорно опхођење према другима. Поред тога, Волт поседује читаву колекцију различитих алатки и често предузима извођења разних поправки. Сви ти поступци имају за циљ креирања његове мушке, доминантне фигуре, којој су повезаност и блискост с другима стране.²³ Волт не тражи помоћ, он одлуке доноси сам, док владање алатом одражава његово схватање света као скупа објеката којима је битно владати (а то су жена, аутомобил, оружје, посао, кућа, комшилук, итд.). У вези с тим, и начин Волтовог умирања од болести плућа, чији је узрок прекомерно пушење, пројављује типично мушки карактер, као што то на крају чини и његово избегавање болничке смрти, која нужно значи помоћ и сажалење других.

Карактеризација Волтовог лика посебно долази до изражаја на нивоу језика, који ће се даље показати кључним простором промене. Волтов језик је прожет расним и етничким увредама и као такав учествује у постојећој друштвеној хијерархији, јер он и његови пријатељи практикују међусобно вређање као колективну манифестацију мушких позиција. Волт мења Таово име у „Жаба” (Toad), свештеника назива „падре”, а у комуникацији са Хмонг девојком у Таовом дому показује презрење испуњено објективизацијом и сексуализацијом женског рода. Таквом типу мушкарца, чини се, најбоље одговара тиха и попустљива жена попут Таове мајке. С друге стране, неспособан да се уклопи у бинарни свет у којем Волт и његова мајка ипак не могу бити пар, и беспомоћан пред претњама банди и другим животним захтевима, Тао мора бити *жаба*. Он не може постати човек уколико настави да обавља „женске послове” и ради све што му сестра нареди (што примећују и породица и банда). Волтов пројекат претварања Таоа у мушкарца проистиче из разумевања овог безизлаза, али и личног бола због неостварене мужевности сопствених синова. Запослени у економским професијама и подређени хировитим захтевима размажених породица, они једноставно не могу бити прави мушкарци.

Међутим, да би уопште нешто предузео, неходно је да Волт прво осети потребу за тим, а кључ за рађање његовог опредељења представља начин на који се према њему опходи Су. Интелигентна, образована и храбра, она је способна да надиђе оквиру прописане женске улоге. А да је то могуће, гледаоцу ће бити јасно када види пример Волтове лекарке, такође азијског порекла. У том смислу, опхођење Хмонг сусетке према Волту подражава новозаветну реторику радосне вести (еванђеља), засновану на превазилажењу непремостивог. Еванђеље се рађа у комуникацији

23 О овој теми више видети студију: Cornell, D. (2009) *Clint Eastwood and Issues of American Masculinity*. New York: Fordham University Press.

Арханђела Гаврила са Маријом (Лк 1, 26–38), односно у обраћању отеловљеног Бога његовим сународницима. И као што је то и случај у новозаветној наративној стратегији, вербално може бити реално само уколико је потврђено физичким. Призор напастоване Су, чије оплакивање подсећа на представе оплакивања Исуса, слама Волта и иницира реконструкцију хероизма. Символична илустрација те промене представљена је мотивом разбијања стакла. Потресен христоликим призором повређене Су, Волт испушта чашницу која му је у дому њене породице била наточена у знак добродошлице. Потом ће, узнемирен, разбијати стакла у кухињи свог дома све до самоповређивања. Крв на његовим рукама проистекла из суочења са самим собом (огледања у стаклу), односно из ломљења личне воље, сигнализира промену у разумевању херојства. Насиље никуда не води. Тако ће Волт, руку потом опет крвавих – али од сопствене жртве – показати да херојство није у индивидуалној доминацији над објективизираним светом,²⁴ него у искупењу за сопствене грехе и у исправљењу живота који (макар кроз смрт) води заједници.²⁵

УНИВЕРЗАЛИЗАМ РЕЛИГИЈЕ

Друга битна тема на коју се Иствуд ослања у генерисању поруке *Гран Торина* садржана је у истицању друштвене улоге универзалних религијских порука. Актуализација ове теме начелно је постигнута културним контрастом између римокатоличких белих Американаца и Хмонг азијских досељеника. У циљу боље видљивости, контраст је обogaћен демографском паралелом између два етничка и религијска ентитета: опраштање од вољене особе у једној и прослава рођења детета у другој породици постављени су у исти тренутак. Осим тога, обе породице се битно разликују у погледу односа међу њиховим члановима, као и у погледу поштовања духовних ритуала. Призори Волтове комичне и неуспешне интеракције са женом поодмакле доби, најстаријег члана Хмонг породице, заокружују овај контраст.

У Новом Завету постоје културни контрасти као оквири за приповедање наратива о спасењу. Парабола о милостивом Самарјанину (Лк 10, 27–35), на пример, која сажима повест о доласку Бога у свет зарад спасења грехом изранављеног човека, почива на мотиву националног и религијског непријатељства. Упркос вековном и радикалном сукобу јеврејског и самарјанског народа, као и реалним опасностима физичке природе (разбојници) и духовне основе (кршење религијских

²⁴ Важно је уочити да филм пре краја приказује сцену срећног свршетка, и то као последице Волтовог усамљеног и силовитог деловања. Поверовавши да је спасио суседе од банде, Волт у башти свог дома припрема роштиљ за Таоа и Су. Међутим, хармонија и мир су само привремени, јер типичан модел хероја ипак не решава ситуацију. Он је само погоршава.

²⁵ Иствуд не негира легитимну употребу насиља. У завршној сцени хапшења банде Тао на свом језику разговара са сународником који је полицајац. Присуство једног Хмонг мушкарца у полицијским редовима, као и једног Афроамериканца, легитимише оквир употребе насиља. Пројекат мултикултурног друштва може бити проблематичан уколико нема заједничког виђења друштвеног уређења.

прописа услед додиривања ране, леша, нарушења суботе, итд.), Самарјанин прихвата да помогне рањенику и спасава му живот. Иако је текст параболе кратак и не образлаже поступак спасавања човека поред кога су претходно прошли његови сународници (свештеник и левит), она довољно јасно истиче да је добробит другог (ближњег) основна и универзална религијска порука. Идентификација ближњег није пасивни него активни чин, вредан превазилажења друштвених и националних разлика.²⁶

Иствудов филм на сличан начин користи мотив непријатељства, и може се рећи да има дејство параболе у оној мери у којој гледаоцу омогућава да кроз поистовећење са актерима понесе поуку, онако како су то чинили древни слушаоци Исусових прича. Нема свако могућности да проживи граничне ситуације о којима говори Исус и Иствуд, али бар већина има прилику да њихове наративе осветли унутрашњом рефлексijом. И слично Исусовој причи, и у Иствудовом филму важнији мотив представља добробит ближњег, при чему се указује на универзалну способност религије у његовом препознавању. То се, најшире гледано, у Иствудовом филму изражава призорима љубави према животињама и природи, као универзуму Божије креације намењене свакоме.²⁷ У таквом свету Волт не преобраћа Таоа, него се прихватањем његове породице враћа својој вери. Он се испрва руга анимизму и ритуализму суседа, да би потом схватио, дозволивши да му Хмонг шаман протумачи хороскоп (судбину), да другачији религијски пут може постојати, као и да такав пут не мора нужно значити претњу по његово лично опредељење. Чињеница да ветеран постаје ментор младићу чије име алудира на једну од најважнијих религија источне Азије, показује да се кроз овај однос искупљења могу узнеговати вредности таоизма које нису далеко од хришћанских (саосећање, умереност, смирење, мир). Таоистички подстицај на превазилажење предрасуда и проналажење правог пута поклапа се са Волтовим начином оживљавања хришћанског идеала. У том смислу, истинско хришћанско веровање, према Иствуду, значи *йошиовање друиџ*.²⁸ Филмским изражавањем таквог схватања, које се очигледно не занима за конвенционалну религиозност, него преиспитује њене универзалне идеале и разматра њену практичну страну, Иствуд се већ бавио, у остварењима *Мистична река* (*Mystic River*; 2003) и *Девојка од милион долара* (*Million Dollar Baby*; 2004). *Гран Торино* ипак представља његов врхунски домет у том погледу.

26 Више видети: Тагаловић, В. (2020) Значај истраживања рецепције библијских текстова у српском контексту: парабола о милостивом Самарјанину (Лк 10, 27–35) као подтекст филма „Кругови” (2013), in Божовић, Н. and Тагаловић, В. *Европа и хришћанске вредности*. *Пушеви библијске рецепције*. Београд: Библијски институт., p. 149–165.

27 Не би ли се искупио за покушај крађе, Тао – попут палог Адама – обделава трновите делове окућнице Ковалског (упоредити: Пост 3, 17–19).

28 Roche, M. W. and Höslе, V. Cultural and Religious Reversals in Clint Eastwood’s *Gran Torino*, *Religion and the Arts* 15 (2011), p. 665.

ЗАКЉУЧАК

Употреба библијских мотива у *Гран Торину* начелно се може тумачити хришћанским менталитетом друштва којем је филм намењен. Производи холивудских студија иначе рачунају на хришћанску кодираност публике, настојећи да профитирају од њених урођених реакција на обрасце жртве, искупљења, помирења, спасења и сл. У религијском погледу, филм испитује могућности остварења хришћанског идеала: добру вест у томе представља чињеница да индивидуа оптерећена грехом, спасење може пронаћи у заједници која одише оптимизмом и снагом искупљења. Ипак, посебан квалитет филма јесте актуализација библијских мотива зарад адресирања битних друштвених изазова. Филмско проницање у смисао еванђелске поруке заправо је позив на преиспитивање и преосмишљавање њеног тумачења које није напустило старозаветне оквири. Америчко друштво може опстати само ако се обнови премодерним традицијама досељеничких породица, спремних да прихвате америчке принципе владавине закона и достојанства рада. У сложеном задатку баланса између бездушности и бесплодности капиталистичког света, утврђеног на закону и раду, те затворености и опресивности имигрантских култура, прожетих експлоатацијом и антиинтелектуализмом,²⁹ способност религије да надиђе законске оквири и препозна универзалну добробит човека има незаменљиву вредност.

ЛИТЕРАТУРА:

- AFI Awards 2008, 15.3.2023., <https://www.afi.com/award/afi-awards-2008/>
- Brown, R. E. (1988) *The Gospel and Epistles of John: A Concise Commentary*. Liturgical Press. p. 87-96.
- Corkery, D. (2011) Walt Kowalski a Christ-figure?: Christic resonances in *Gran Torino*. *The Journal of Religion and Film*, 15(2), 15.3.2023., <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol15/iss2/5>
- Cornell, D. (2009) *Clint Eastwood and Issues of American Masculinity*. New York: Fordham University Press.
- Deacy, C. (2013) *Gran Torino (2008)*, in Reinhartz, A. (2013) *Bible and Cinema: Fifty Key Films*. Taylor and Francis., p. 114-120.
- Gran Torino (2008)*, 15.3.2023., https://www.imdb.com/title/tt1205489/?ref_=nv_sr_srsrg_0
- Gunjević, B. (2008) Dekonstrukcija mesijanske ideologije: intertekstualna strategija nemoći u centru moći, in Žižek, S. and Gunjević, B. *Bog na mukama / obrati apokalipse*. Rijeka: Ex libris 2008, p. 223–252.
- Kozlovic, A. (2004) The Structural Characteristics of the Cinematic Christ-Figure, in *Journal of Religion and Popular Culture* 8 (1), 15.3.2023., <https://www.utpjournals.press/doi/epdf/10.3138/jrpc.8.1.005?role=tab>

²⁹ Roche and Höslе, нав. дело, 656.

- Lieu, J. (1979). Gnosticism and the gospel of John. *The Expository Times*, 90(8), 233–237.
- Reinhartz, A. (2013) *Bible and Cinema: Fifty Key Films*. Taylor and Francis.
- Roche, M. W. and Höfle, V. (2011) Cultural and Religious Reversals in Clint Eastwood's *Gran Torino*, *Religion and the Arts* 15, p. 648–679.
- Sampley, J. P. (1971) "And the Two Shall Become One Flesh": A Study of Traditions in Ephesians 5:21-33. Cambridge University Press, p. 153-158.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2021). Absolving the American guilt: forgiveness and purification in Clint Eastwood's cinema. *Church, Communication and Culture*, 6 (2), p. 157–174.
- Schröter, J. (2016). Die Heilsbedeutung von Sterben und Tod Jesu Christi im Neuen Testament. *Kerygma und Dogma*, 62(2), p. 115–134.
- Tapp, N. Hmong people, 15.3.2023., <https://www.britannica.com/topic/Hmong>
- Unforgiven, 15.3.2023., https://www.imdb.com/title/tt0105695/?ref_=nv_sr_srsq_0
- Таталовић, В. (2020) Значај истраживања рецепције библијских текстова у српском контексту: парабола о милостивом Самарјанину (Лк 10, 27–35) као подтекст филма „Кругови” (2013), in Божовић, Н. and Таталовић, В. Европа и хришћанске вредности. Путеви библијске рецепције. Београд: Библијски институт. p. 149–165.
- Vue, Y. A Hmong Reviews *Gran Torino*: White Man Saves Yellow People. Again. Thanks, Hollywood., 15.3.2023., <https://medium.com/illumination/a-hmong-reviews-gran-torino-white-man-saves-brown-people-again-thanks-hollywood-d4096afbb56d>

Vladan Tatalović

University in Belgrade, Faculty of Orthodox Theology – New Testament Department

BIBLICAL MOTIFS IN THE FILM *GRAN TORINO* (2008)

Abstract: The paper explores the ways in which the American film *Gran Torino* (2008) has used and actualised biblical motifs to address important challenges of contemporary American society. After a brief presentation of the plot of the film and basic data on its production and screening, the paper identifies the biblical motifs used. Then, the social dimensions of their cinematic interpretation are observed, contained in the criticism of social formalism, the reconstruction of violent heroism and the promotion of religious universalism.

Key words: Bible, New Testament, Jesus Christ, religion, violence, reconciliation, film, Clint Eastwood, *Gran Torino*