

Владан Таталовић

Универзитет у Београду, Православни богословски факултет –
Катедра за Нови Завет, Београд

БИБЛИЈСКИ МОТИВИ У ФИЛМУ ТЕРЕНСА МАЛИКА СКРИВЕНИ ЖИВОТ (2019)

DOI 10.5937/kultura2484197T
УДК 791.31:27
791.633-051 Малик Т.
оригиналан научни рад
Датум пријема: 9. 4. 2024.
Датум прихватања: 5. 12. 2024.

Сажетак: *Радом се исцртају начини на који се амерички режисер Теренс Малик користи библијским мотивима у свом филму *Скривени живот* (2019). У циљу припреме теза за обављање овог задатка, у првом делу рада се приказују подаци о животу и делу Франца Јегерштетера (1907–1943) који чине историјску основу филма и скицира се историја режисерове односа према употреби библијских мотива. У другом делу рада анализира се Маликов допринос тумачењу Јегерштетерове lika и дела. Радом се показује да се иконични и хипографски карактер *Скривеног живота* темељи на перформативној актуализацији мотива о страдању Исуса Христа, у сарадњи са којим учествују други значајни мотиви, попут едемског и мотива љубави. Исцртавањем се такође показује да се библијски мотиви у стваралаштву Теренса Малика, укључујући *Скривени живот*, не могу одвојити од режисеревих филозофских погледа, него да заједно са њима учествују у креирању јединствене уметничке методе којом Малик исцртаје нове странице у историји библијске и хјегеловске кинематографије.*

Кључне речи: Библија, Нови Завет, Исус Христос, религија, хришћанство, насиље, нацизам, филм, Теренс Малик, *Скривени живот*, Франц Јегерштетер

Увод¹

Амерички филм *Скривени живот* (*A Hidden Life*) премијерно је приказан на фестивалу у Кану 2019. Ова биографска драма говори о аустријском земљораднику Францу Јегерштетеру (*Franz Jägerstätter*) (1907–1943), који

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.

је погубљен зато што је одбио да положи заклетву нацистичком вођи и учествује у Вермахту. Иза филма стоји амерички редитељ Теренс Малик (*Terrence Malick*), познат по награђиваним остварењима *Дани раја* (*Days of Heaven*, 1978), *Танка црвена линија* (*The Thin Red Line*, 1998) и *Дрво живоџа* (*The Tree of Life*, 2011). Име овог ствараоца такође је познато по константној истрајности на специфичној визуелној поетици, егзистенцијалистичким и метафизичким темама. У *Скривеном живоџу*, његовом последњем остварењу, Малик је, поред ових одлика свог стваралаштва – којима оставља запажен траг у кинематографији, разрадио и теолошку страну приче, приближивши ово остварење хагиографском жанру. Задатак предложеног рада састоји се у истраживању употребе библијских мотива у креирању тог остварења и његовог жанра.

У циљу завршетка постављеног задатка потребно је прво представити чињенице о Францу Јегерштетеру и развоју интерпретације његовог лика у култури и уметности. Процес настанка Маликовог филма засигурно је морао узети у обзир оба ова аспекта. Са друге стране, однос историје и имагинације у *Скривеном живоџу* није могуће испитати уколико се прво не уважи однос Маликовог претходног стваралаштва према употреби библијских мотива. С обзиром на редитељево стваралачку истрајност и уникатност, претпоставља се да карактеристичне тачке тог односа могу значајно упутити ка начину употребе библијских мотива у креирању филмске приче о Јегерштетеровом лику и делу. Посебну пажњу такође је потребно поклонити Маликовој аргументацији *Скривеног живоџа* као уметничког дела, зато што је филм и посредно и непосредно дефинисан као хагиографско дело иконичне визуелности. Коначно, с обзиром да тему Маликовог филма чини заповест љубави према Богу, ближњем и домовини, радом је битно испитати и употребу библијских мотива у Маликовом истраживању тог односа.

Франц Јегерштетер у историји, култури и уметности

До шездесетих година прошлог века Франц Јегерштетер није био познат широј јавности. Када је приликом истраживања римокатоличких заједница у југоисточној Баварској социолог Гордон Цан (*Gordon Zahn*) наишао на причу о супротстављању овог аустријског сељака нацистичком режиму и исту потом преточио у књигу о његовом хришћанском сведочанству (мучеништву),² започео је плодан живот Јегерштетеровог лика у уметности и култури.

Према биографији Јегерштетера коју је на основу архивске грађе и сећања очевидаца израдила Ерна Пуц,³ рођен је 20. маја 1907. у сеоцету Санкт Радегунд на аустријско–немачкој граници. После погибије оца у Великом рату презиме је понео по очуху (*Heinrich Jägerstätter*). Живот је провео у родном месту и наизглед се није

2 Zahn, G. (1964) *In Solitary Witness: The Life and Death of Franz Jägerstätter*, New York: Rinehart and Winston.

3 Putz, E. (1987) *Gefängnisbriefe und Aufzeichnungen. Franz Jägerstätter verweigert 1943 den Wehrdienst*. Linz – Passau: Veritas; Putz, E. (2007) *Franz Jägerstätter Märtyrer: Leuchtendes Beispiel in dunkler Zeit*. Linz – Grünbach: Buchverlag Franz Steinmaßl.

разликовао од својих сужитеља, који су углавном били земљорадници. Малик приљезно документује аграрарну рутину која је структурирала напоран, али спокојан живот планинског сеоцета. Из разлога који ће бити показани у наставку, филм почиње приказом хармоничног живота санктрадегундшких сељака у бујном природном окружењу. Док низ сцена у почетку дочарава идилу Јегерштетерових, глас Францове супруге Фани (*Valerie Pachner*) екстрадијегетички говори (*voice-over*): „Живот је тада био једноставан. Чинило се да ниједна недаћа не може продрети у нашу долину. Живели смо изнад облака.“⁴

Маликова одлука да о Јегерштетеру развије причу која подсећа на хагиографско приповедање о исповедницима хришћанске вере делом се темељи на чињеницама. Францов живот одликује моменат преумљења, посвећеног хришћанског живота и страдања за веру.⁵ По природи је, међутим, био живог духа. У младости је време често проводио у крчми, хапшен је због учешћа у тучи и са локалном слушкињом добио је ванбрачну кћер (*Hildegard*). У циљу илустрације његове природе биографи истичу симболичан податак – да је први у селу поседовао мотоцикл. Том детаљу и Малик поклања пажњу, приказујући, у кратким ретроспективама (*flashback*), моменте Францове вожње мотоцикла кроз простране планинске висоравни. Но, пошто је 1936. ступио у брак са Франциском Шванингер (*Franziska Schwaninger*), са којом је добио три кћери (*Rosalia, Maria, Aloisia*), Франц је доживео преумљење. Рад на имању употпунио је учешћем у богослужењима и помагањем црквеној заједници. Малик публици представља таквог Франца: он је породичан човек, вољени житељ Санкт Радегунда и идеални хришћанин. Трећа и последња етапа његовог живота почела је јавним противљењем немачкој анексији Аустрије (1938) и нацистичком режиму. Увидевши да се учешће у Вермахту не слаже са начелима хришћанског живота, он је служење војног рока 1940. прекинуо позивајући се на право неодложног вршења пољопривредних обавеза. Није прихватио савет епископа Линца Јозефа Флисера (*Josephus Calasanz Fließner*) да старање о породици стави испред критике режима и рата, нити је посустао пред сличним очекивањима својих сродника, познаника и представника власти. Завршни чин његовог живота почео је одбијањем заклетве нацистичком вођи и ношења оружја по регрутацији 1943. Због тога је прво спроведен у истражни затвор у Линцу, а потом у тамницу Тегел у Берлину. Оптужен за подривање војног морала, осуђен је на смрт и 9. августа 1943. погубљен декапитацијом у Бранденбургу на Хафелу. Илустрацијом тог процеса окончава се и *Скривени животи*.

4 Превод ових и других титлова у раду дат је према српском титлу филма на „EON“ стриминг платформи.

5 Више о елементима хагиографског жанра видети: Aigrain, R. (2000) *L'hagiographie. Ses sources, ses méthodes, son histoire*, Subsidia Hagiographica 80. Bruxelles: Société des Bollandistes. Angenendt, A. (1994) *Heilige und Reliquien: Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*. München: Beck. Brown, P. (2015) *The Cult of the Saints : Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: University of Chicago Press. Elliott, A. G. (1988) *Roads to Paradise: Reading the Lives of the Early Saints*. Hanover – London: University Press of New England.

Поништењем Францове смртне пресуде седамдесетих година прошлог века дат је замах популаризацији његовог лика, који се у међувремену показао као погодно средство за денацификацију германског културног простора. Приказивање филма Аксела Кортија (*Axel Corti*) *Случај Јегерштетер* (*Der Fall Jägerstätter*) у Аустрији и Западној Немачкој 1971. првенствено је било намењено дистанцирању ових земаља од нацистичке прошлости. Притом је Кортијево инсистирање на статичности Францовог лика, то јест на његовој непоколебивости, било окренуто и ка популаризацији наратива о аустријском отпору (*Widerstand*) нацизму и Аустрији као првој Хитлеровој жртви.⁶ Вероватно да и одлуку Римокатоличке цркве о Јегерштетеровој беатификацији, коју је 2007. спровео Папа Бенедикт XVI,⁷ такође треба разумети и у контексту суочавања германских римокатолика са односом клира према нацистичком режиму. Упоредо са овим и другим тумачењима Францовог лика у уметности и култури,⁸ међу којима Маликов филм чини последњу значајнију реч, на јавност је утицала и опсежна биографија беатификованог земљорадника, укључујући и енглески превод сачуваног дела његове писане кореспонденције.⁹ Поређења биографије и тумачења Јегерштетеровог лика иницирала су бројне дискусије о феномену његове популарности, у оквиру којих је разматран и Маликов допринос.¹⁰

Библијски мотиви у Маликовом стваралаштву

Будући да је потекао са северноамеричког тла – рођен је 1943. у Отави (Илиноис) – Малик је од малена био упознат са утицајем Библије на америчко друштво. Међутим, однос овог кинематографа према библијским мотивима није појмљив без уважавања метафизичке величине његовог стваралаштва, која је одређена егзистенцијалистичким интересовањима. Та интересовања обележила су редитељеву младост и најпре га повела путем академске каријере, коју је напустио ради изучавања седме уметности (1969–1971) на Америчком филмском институту (*AFI*).¹¹ Његов професор филозофије на Харварду Стенли Кавел (*Stenley Cavell*)

6 Gortat, J. (2019) Between Idealization of a Martyr and Critic of a Society: Analysis of Axel Corti's *Der Fall Jägerstätter*, *Journal of Religion & Film* 23 (2), p. 18.

7 Blessed Franz Jägerstätter: Celebration of Beatification in the Maria-Empfängnis-Cathedral in Linz, 15.3.2024., <https://www.dioezese-linz.at/site/jaegerstaetter/english/article/22514.html>.

8 Године 2007. немачка телевизија је приказала документарни филм о Францовој супрузи „Удовица хероја – Живот Франциске Јегерштетер“ (*Die Witwe des Helden – Das Leben der Franziska Jägerstätter*), после чега су уследиле и позоришне представе „Франциска Јегерштетер приповеда“ (*Franziska Jägerstätter erzählt*), „Јегерштетер“ (*Jägerstätter*) и др.

9 Jägerstätter, F. (2009) *Letters and Writings from Prison*. New York: Orbis Books.

10 Pollnow, A. (2020) Truth vs. Conscience: Against Alan Jacobs' Defense of A Hidden Life, 15. 3. 2024; <https://www.ethikapolitika.org/2020/12/13/truth-vs-conscience-a-hidden-life>.

11 Дипломирао је филозофију на Харварду (1965) и потом је из исте области припремао докторат у Оксфорду. По повратку у САД радио је као новинар и предавач филозофије на Масачусетском институту за технологију (*MIT*). Тада је на енглески језик превео дело

увео га је у литературу као хајдегеровског уметника¹² и тиме значајно одредио перцепцију његовог рада. Маликов првенац *Пусџара* (*Badlands*, 1973), а затим и следећа три филма – *Дани раја* (*Days of Heaven*, 1978), *Танка црвена линија* (*The Thin Red Line*, 1998) и *Нови свет* (*The New World*, 2005) – сматрају се остварењима која су надахнута филозофијом егзистенцијализма. Испитујући могућности филмског медија у визуализацији хајдегеровске проблематике бића (*Sein*), Малик овим (и каснијим) радовима показује како један технички изум – попут филма – подрива логику техничког „уоквиривања“ (*Gestell*) стварности, која према Хајдегеру спречава приступ чистом присуству света и његових ствари.¹³

За основни терен оваквих кинематографских истраживања Малик бира универзални моменат продора хаоса и разарања у нетакнуто окриље мира и хармоније, који има много тога заједничког са едемским мотивом. У *Танкој црвеној линији*, судар рајске лепоте тропског острва Гвадалканал са ратним ужасима омогућује Малику да на јединствен начин повеже теме вечности, жртве и теодицеје. *Нови свет* се такође бави односом Творца и твари, *Дани раја* кроз алузију на бракове старозаветних патријараха (Авраам – Сара, Исак – Ревека) погађа тему исконске љубави, а *Пусџара* истражује последице првородног греха. Међутим, отворенију употребу едемског мотива и његовог хришћанског тумачења Малик показује петим филмом, симболичног наслова – *Дрво живоїа* (*The Tree of Life*, 2011). Ова визуелна студија о месту човека у свету, приказана из угла једне тексашке породице из педесетих година прошлог века, награђена је Златном палмом у Кану. Њен наслов се видно ослања на мотив из Постања (3, 22), а уводни цитат из Књиге о Јову (38, 4.7) позива на теолошко разумевање приче која говори о смрти једног детета и последицама тог догађаја. Јединствен спој појединачног и универзалног, тварног и трансцендентног у радњи филма, омогућен је богатом симболиком и спектакуларним илустрацијама, те ово остварење има форму апофатичке контемплације Бога и човека. Сличну потку, контемплативну, имају и наредни филмови: *До чуда* (*To the Miracle*, 2012), *Виїез њехара* (*Knight of the Cups*, 2015) и *Песма њесми* (*Song to song*, 2017). Од те матрице не одступа ни *Скривени живоїи*, који ће статус Маликовог последњег дела имати све док не буде приказан његов филм о Исусу Христу, снимљен још 2019. године – *Пуїи веїра* (*The Way of the Wind*).¹⁴

Мартина Хајдегера *О сушїини разлоїа* (*Vom Wesen des Grundes*): Heidegger, M. (1969) *The Essence of Reasons*. Evanston: Northwestern University Press.

12 Cavell, S. (1979) *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge: Harvard University Press, pp. XIV-XVI.

13 Видети: Pattison, G. (2017) In the Theater of Light: Toward a Heideggerian Poetics of Film, in Barnett, C. B. and Clark J. Elliston (2017) *Theology and the Films of Terrence Malick*, New York: Routledge, pp. 29–45. Такође: Woessner, M. (2011) What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility, *New German Critique* 113, pp. 129–157.

14 Више о овом пројекту видети на интернет страници: *The Way of the Wind*, 15. 3. 2024., https://www.imdb.com/title/tt10937004/?ref_=fn_al_tt_1.

Проучавањем Маликовог опуса, могу се у погледу експлоатације библијских мотива приметити две ствари. Прво, његово стваралаштво није подредило само једном мисаоном или духовном концепту, нити је његова употреба библијских мотива намењена илустрацији религијских учења. Малик је кинематограф који се ради бављења великим питањима служи и филозофијом и теологијом. О поливалентности његовог стваралаштва репрезентативно говори употреба мотива природе, у којој он повезује егзистенцијалистичке погледе са питањем исконског (библијског) назначења човека. Илустрације природе чине простор за истраживање приказивости бића и осликавају унутрашња стања актера, при чему природне појаве (хујање воде, шуштање ветра, игра сенки и др) означавају тајанствено присуство живота.¹⁵ Но, ниједан од ових аспеката публици није наметнут, већ визуелном апофатиком ненаметљиво сугерисан. Друго, поливалентност Маликовог стваралаштва није статична. Она се с временом развија, па хајдегеровски захтев за ослобађањем од субјективности (*Gelassenheit*) све више уступа место хришћанској аскези и мистици. Ту промену, у правцу отвореног хришћанског егзистенцијализма, показану у *Дрвету живој* и потом све присутнију, природно је тумачити динамиком религијског живота аутора. Одгајан у римокатоличкој традицији, он припада Америчкој епископалној цркви, која свакако даје на значају библијским текстовима и мотивима. С тим у вези такође је значајно уважити недавну изјаву Мартина Скорсезеа (*Martin Scorsese*), о томе како је Малик у време рада на *Скривеном животу* погледао његов филм *Тишина* (*Silence*, 2016) и затим му упутио писмо са питањем: „Шта Христос жели од нас?“¹⁶ Јасно је да у светлу тог питања треба анализирати и *Скривени животи*.

Из изложеног се увиђа да Малик, од иницијалних истраживања суштине постојања, коју, према редову Виту (*Witt*) у *Танкој црвеној линији*, чини обнова унутрашњег добра и покрет ка слави,¹⁷ постепено развија израз којим публику жели да поведе ка пуноћи људског (хришћанског) сведочанства. Такође је важно приметити да овакав развој није само заснован на експлоатацији образаца у библијским мотивима, нити на њиховој компатибилности са филозофијом егзистенцијализма. *Дрво живој* и потоњи филмови заправо показују да се Малик окреће истраживању перформативне употребе библијских мотива у хришћанској књижевности, уметности и литургији. Иако разнолики, разнородни и отворени

15 Barnett, C. B. (2013) Spirit(uality) in the Films of Terrence Malick. *Journal of Religion & Film*, 17 (1), 15. 3. 2024., <https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1098&context=jrf>.

16 Fijo, A. (2020) A Hidden Life: Malick's Requiem, in *Church, Communication and Culture* 5 (2), p. 189.

17 Редов Вит говори: „We were a family. How'd it break up and come apart? So that now we're turned against each other. Each standing in the other's light. How did we lose the good that was given us? Let it slip away? Scatter it carelessly? What's keeping us from reaching out? Touching the glory?“ Наведено према транскрипту титла на страници: *The Thin Red Line*, 15.3.2024., https://www.scripts.com/script/the_thin_red_line_21755/4.

за различита тумачења, библијски мотиви у конкретном литургијском простору мозаички сведоче Бога. На сличан начин, и Малик – посебно у *Скривеном живоју*, како ће се показати – развија визуелни простор у којем кроз перформативну актуализацију библијских мотива позива на апофатичко созерцање Онога чије присуство експлицитно не означава већ мистички сутерише.¹⁸

Анализа Скривеног живоја: њроизводња и њриказивање

Скривени живој је сниман у јулу и августу 2016. Главне улоге у филму – Франца и Фани – припале су немачком глумцу Аугусту Дилу (*August Diehl*) и аустријској глумици Валерији Пахнер (*Valerie Pachner*). Сцене екстеријера Францовог родног места снимане су у италијанском делу јужног Тирола, после чега су, са дозволом породице Јегерштетер, снимљени тренуци из њиховог породичног дома у Санкт Радегунду. Кадрови из затвора и суднице снимани су у Цитауу и Берлину. Улога директора фотографије и главног сниматеља припала је дугогодишњем Маликовом сараднику Јоргу Видмеру (*Jörg Widmer*).¹⁹ Сниман лако преносивом камером и без вештачког осветљења, *Скривени живој* одише јединственим сликовним стилем, чије стварање захтева нарочито време снимања – непосредно пре заласка Сунца.

Музику за филм компоновао је још један од Маликових сарадника (*James Newton Howard*), поред чијих композиција су се, уз одломке класичних дела, нашле и нумере других савремених музичара – међу којима и Србина Арсенија Јовановића. После непуне три године постпродукције, у којој је, заједно са Маликом, учествовао тим монтажера (*Rehman Nizar Ali, Joe Gleason* и *Sebastian Jones*), филм је приказан у Кану 19. маја 2019. Производњу филма, укупног трајања од 174 минута, потписао је студио *Fox Searchlight Pictures*. Према актуелним подацима, филм је добио 8 награда и остварио 27 номинација. Иако је био номинован за Златну палму, у Кану је освојио две награде: екуменског жирија и награду *Франсоа Шале*. Водећи филмски портали придају му солидне оцене (7,4 према [imdb.com](https://www.imdb.com); 82% према [rottentomatoes.com](https://www.rottentomatoes.com)).

Историја и имаинација

Премијера *Скривеног живоја* обележила је деценију од Дилове улоге бескомпромисног мајора Гестапоа Хелстрона (*Hellstrom*) у филму Квентина Таран-

18 Leithart, P. J. (2016) *The Divine Reticence of Terrence Malick*, in: Barnett, C. B. and Elliston, C. J. (2017) *Theology and the Films of Terrence Malick*. New York: Routledge, pp. 48-49. Такође: *The Divine Reticence of Terrence Malick*, 48-49. Tan, I. (2023) Resistance in Dis-Ability: Terrence Malick's a Hidden Life and the Fragility of Phenomenological Worldhood, in *Quarterly Review of Film and Video* 40 (4), pp. 388-404.

19 Видмер заправо развија визуелни идентитет Маликовог стваралаштва који је у *Дрвеном живоју* поставио мексички кинематограф Емануел Лубецки (*Emmanuel Lubezki*), препознатљив по грациозним илустрацијама природе и људских заједница. Више о раду Лубецког види интернет страницу: Emmanuel Lubezki, 15. 3. 2024; <https://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/lubezki.htm>.

тина (*Quentin Tarantino*) *Проклетници* (*Inglourious Basterds*).²⁰ Ова предисторија морала је допринети упадљивости Дилове улоге у *Скривеном живоју*, зато што је немачки глумац овога пута интерпретирао жртву нацизма, чије сведочанство има светитељски формат. Но, то није једини разлог упадљивости. Дилово тумачење истакло је тихи карактер жртве, која остаје тајанствена у погледу свог хришћанског опредељења.²¹ Питање је, дакле, зашто се Малик одлучио на такву илустрацију протагонисте, ако је већ историја Јегерштетера запамтила као човека који је транспарентно и ватрено артикулисао своје хришћанске ставове. Могућност да су на редитеља утицала тумачења Францовог лика у уметности и култури не треба одбацити. Но, за разлику од његових ранијих остварења, о којима је немогуће говорити цитирањем редитељевих изјава – којих, ако се изузме пар обраћања у време приказивања *Пустаре*, није било – ствар је овога пута другачија. У репортажи о Маликовом гостовању на пројекцији *Скривеног живоја*, која је о јубилеју шездесетогодишњице Ватиканске филмотеке уприличена у њеним просторијама 4. децембра 2019, записана је редитељева изјава: „Франц је мученик (*martyr*), јер је изабрао да буде веран својој савести, као што његов таст и каже у филму, боље да буде жртва неправде него да чини неправду. То је прича коју сам дуго желео да испричам.... Оно што нацисти кажу у филму требало је да се деси: умрећете, ваша породица ће страдати, али то нико неће приметити. Она (Фани) је мученица (*martyr*) као и он: дивно је било читати писма која су написана док је био у затвору, нека од њих смо уврстили у филм, али сигурно не сва, и позивам вас да их прочитате. Она га је подржала до краја, упркос болу.“²² Додајући ове речи познатим чињеницама о филму, изводе се два закључка.

20 Више о овом филму видети на интернет страници: *Inglorious Basterds* (2008), 15. 3. 2024., https://www.imdb.com/title/tt0361748/?ref_=nv_sr_srsq_0_tt_4_nm_4_q_ingl.

21 Франц без објашњења одбија да пружи помоћ ратним ветеранима који су дошли у његово село, градоначелнику Радегунда Краусу (*Karl Markovics*) не образлаже зашто не подржава рат и не прихвата државне субвенције. Остаје нем пред разлозима које му износи капетан Хердер (*Matthias Schoenaerts*), бискуп Флисер (*Michael Nyqvist*) и мајка Розалија (*Karin Neuhäuser*). Његов тихи протест посебно долази до изражаја у завршном делу филма који приказује суђење, утамничење и погубљење. На констатацију адвоката Фелдмана (*Alexander Fehling*) – „Потпишите и бићете слободни“ – он само одговара – „Али ја јесам слободан!“ Пред војним судом, којим председава судија Либен (*Bruno Ganz*), он не износи одбрану и ћутке прима пресуду, мада у међувремену, у приватном разговору са судијом, изјављује да нема право да одступи од своје слободе и савести. Елементе његовог живахног карактера у служби одбране гледалац једино види у сцени физичког обрачуна са мештанима који нападају част његове жене – у којем Франц учествује без изговорене речи! – као и из градоначелниковог подсећања Јегерштетера на његов пређашњи карактер: „Био си дивљак. Тукао си се с полицијом. Знаш... Сећаш се. Ко те је променио? Супруга?“

22 Ugolini, Ch. (2019) *Terrence Malick, il regista del mistero in Vaticano: "Il mio Franz un martire di libertà"*, 15. 3. 2024; https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2019/12/04/news/terrence_malick_vaticano_la_vita_nascosta-242584865.

Прво, тихи карактер Маликовог Франца одговара намери редитеља да га прикаже као репрезента скривених хероја у историји човечанства, чије се ћутање показало снажнијим од сваког говора. Радња филма се окончава цитатом из романа енглеске књижевнице Мери Ен Еванс (*Mary Ann Evans*), познатијом под псеудонимом Џорџ Елиот (*George Eliot*) о фиктивном граду Мидлмарч (*Middlemarch*): „...Јер растуће добро света делимично зависи од неисторијских дела; а то што ствари код тебе и мене нису тако лоше као што би можда биле, бар половином треба захвалити онима који су верно живели скривеним животом и почивају у непосећеним гробовима.“²³ Ову идеју Малик потврђује приказивањем наизглед небитних Францових гестова, који, попут његовог противљења нацизму, немају снаге да промене стварност,²⁴ – на шта од почетка упозорава свештеник Фиртауер (*Tobias Moretti*), – али ипак најављују незаустављиво деловање добра у свету. Од тог настојења Франц не одустаје ни у последњим тренуцима живота, настојећи да подели комад хлеба са осталим осуђеницима и упути им осмех. Супротно ставу врховног судије: „Зар мислите да ће ишта што учините променити ток овог рата? Да ће ико изван ове суднице чути за Вас? Нећете променити никога. Свет ће наставити по старом“, Јегерштетеров пример је ипак обзнањен свету и Малик свој филм види као допринос томе. Одатле је српски превод наслова филма, који неодређеним чланом још више појачава универзалност скривеног херојства (*A Hidden Life*), двојак погрешан (*Украдени животи*). Иако Франц јесте имао шта да жртвује, реч није о (његовом) украдном животу, већ о доприносу скривених хероја кроз историју, оних „у непосећеним гробовима“.

Друго, Франц је сведок (*martyr*) хришћанске вере. Филм сугерише оно што говоре и чињенице, да су Францови поступци били осмишљени вером у Бога као јединог мерила и тумача историје (уп. Мт 6, 4–6; Лк 12, 2): „Не одустај од молитве, да те не обузме слабост страха од човека“, писао је он новембра 1941. рођаку Хансу Рамбихлеру (*Hans Rambichler*) који се налазио на фронту.²⁵ Такође, неколико месеци пре смрти изјавио је, у писму које је упутио супрузи, како би за њега једину несрећу представљао губитак вере.²⁶ Но, иако ови аспекти нису експлицирани у филму, они су сарадњом мноштва чинилаца сугерисани. Францова тајновитост, тако, недвосмислено алудира на Христово ћутање пред Синедрионом (Мк 14, 61 и пар.) и Пилатом (Мк 15, 3 и пар.)²⁷ Користећи се Исајиним поређењем Божијег

23 У оригиналу: „... for the growing good of the world is partly dependent on unhistorical acts; and that things are not so ill with you and me as they might have been is half owing to the number who lived faithfully a hidden life, and rest in unvisited tombs.“

24 Пролазећи кроз купе воза којим га стража, везаног, транспортује ка затвору у Берлину, он кратко застаје како би старијој путници помогао да скине кофер са високо постављеног носача; а касније, приликом спровођења на саслушање, он застаје да уза зид врати кишобран који је претходно испао са свог места.

25 Putz, *Jägerstätter*, p. 65.

26 Putz, *Jägerstätter*, p. 92.

27 Алузиви на Исусово саслушање пред Пилатом (уп. Мк 15, 1–15 и пар.) доприноси појава

слуге са немом животињском жртвом (уп. Ис 53, 7), новозаветни аутори су Христово страдање протумачили сликом пасхалног јагњета. Јован Крститељ у Јордану објављује долазак Јагњета Божијег (Јн 1, 36), чија се кост, према ритуалу Песаха, неће преломити (Јн 19, 36). И даље, ранохришћански писци су приповедања о првим мучеништвима уобличавали етаблираним обрасцима Исусове смрти. Такво је страдање првомученика Стефана (Дап 7, 54-60), као и каснијих сведока. Маликов Франц веома подсећа на Игњатија Богоносца (+107) који је такође кротко одолевао трагичном свршетку у престоници царства и при спровођењу на губилишту остваривао кореспонденцију са заједницама.²⁸ У том смислу, Маликовог Франца одликује библијски утемељена христоликост, којом се постиже двојак ефекат: она протагонисти даје светитељски легитимитет, а редитељу прилику за илустрацију Христа. Уважавајући начела визуелне хагиографије које су поставили Бресон и Драјер, Малик се у поставци Јегерштетеровог лика ослања и на представе Христа у средњовековним пасијама (*passion plays*).²⁹ Дрејер је *Скривени*

Бруна Ганца (*Bruno Ganz*) у улози врховног судије, будући да је овај немачки глумац остао, између осталог, упамћен по тумачењу нацистичког вође у филму *Хитлер, њоследњи дани* (*Der Untergang*, 2004). Одевен у војну униформу, у контексту заседања војног суда у престоници Трећег рајха, Ганц евоцира присуство Хитлера, као што и Пилатов наступ у контексту суда у престоници римске провинције Јудеје оприсутњује римског императора Тиберија. Однос између Франца као грешног човека и Христа као безгрешног Јагњета Малик разрешава сценом разговора између Јегерштетера и председавајућег судом, уметнутог између два чина суђења. У односу на ћутање за време формалног суђења, Франц у паузи пред председавајућим ипак говори. Он констатује да је његова одлука можда погрешна, али да ипак нема право да одступи од своје савести и учини оно што сматра погрешним. И ћутање на суду и разговор са председавајућим алудирају на понашање Исуса Христа пред Пилатом, са којим Исус води и лични разговор, али са том разликом што Франц признаје могућност грешке.

28 Према Игњатијевој посланици Римљанима (4, 1–3): „Пишем свим црквама (кроз које пролазим) и свима поручујем – да ја добровољно умирем за Христа, ако ме ви не спречите. Молим вас, немојте ми указивати неблаговремену наклоност. Оставите ме да будем храна зверовима, преко којих се може достићи Бог. Пшеница сам Божија, и мељем се зубима зверова, да се нађем чисти хлеб Христу. Боље да поласкате (подстакнете) зверове да ми буду гроб и да ништа не остане од тела мога, да не бих, умревши, био некеме на терету. Тада ћу бит истински ученик Исуса Христа када свет ни тело моје не буде видео. Молите усрдно Христа за мене, да се преко ових органа (зверова) нађем жртва Богу. Ја ван не заповедам као Петар и Павле. Они су Апостоли – ја осуђеник; они су слободни, ја – до сада роб. Али ако пострадам, бићу ослобођеник Исуса Христа (1Кор 7, 22) и васкрснућу у Њему слободан. Сада се у оковима учим да ништа не желим.“ Цитат преузет из Јевтић, А. (1999). *Дела айосџолских ученика*. Требиње: Манастир Тврдош, pp. 228–229.

29 На везу са овим жанром Малик указује сценом у којој житељи Санкт Радегунда процесijом славе празник Тела Христовог (*Corpus Christi*), не дозвољавајући Фани и њеним кћерима да учествују у процесiji. Паралела са Францом успостављена је чињеницом да се он за време ове процесije налази у тамници: као што, дакле, Фани и њене кћери не могу видети Франца, оне – додуше, из других разлога – не могу учествовати у процесiji. Више

живої исправно назвао „филмским тумачењем еванђеља“³⁰ зато што циљ филма није толико у историјски прецизној реконструкцији Јегерштетеровог лика колико у митопоетском замишљању Христовог страдања.³¹

На основу изложеног се закључује да је однос историје и њеног тумачења (имгинације) у *Скривном живої*у осмишљен хришћанском егзистенцијалистичком дефиницијом живота. Појам скривености има двојако значење: Франц је и „непознати“ херој љубави и хришћанин скривеног живота у Богу (уп. Кол 3, 3). У том смислу, кључни квалитет Маликовог филма чини замишљање духовне (скривене) стране историје. Уз помоћ одломака из кореспонденције Франца и Фани, који су дати екстрадијегетички (*voice-over*), затим дугих и крупних кадрова, монументалних илустрација природе и мистичне музике, Малик успоставља темпо приповедања који је више окренут светом него профаном.³² У том поступку битан ефекат постиже употребом дигиталних камера *Red Epic Dragon* са кратким сочивима (12 mm, 16 mm), којима без посебног подешавања осветљења и фокуса постиже простране илустрације у високој резолуцији и оку публике нуди више од онога што оно може да види. Конкавни кадрови, издужених ивица и симетрично закривљени, личе на живописане сводове каквог храма. Дијегетички свет *Скривеної живої*а у продуховљеном сочиву камере има иконичну форму. Он подсећа на унутрашњост покретног литургијског простора, у чијем „олтару“ тече и довршава се Францова (Христова) жртва – сведочанство тајновитог мученика, чији мистични лик позива на удубљивање у његове одлуке и поступке.

У прилог овим увидима који показују да је редитељ дао предност Францовој христоликости, а не његовом историјском портрету – који је према некима ипак

о овој теми видети: Johnston, A. F. (2000) 'His language is lorne': The Silent Centre of the York Cycle, in *Early Theatre* 3 (1), p. 185–195; Mayward, J. (2023) Viewing Terrence Malick's A Hidden Life as Political Theology: Toward Theocinematics, in *Journal of Religion & Film* 27 (2), 15. 3. 2024; <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol27/iss2/2>.

30 Видети: Dreher, R. The Miracle Of 'A Hidden Life', 15.3.2024., <https://www.theamericanconservative.com/the-miracle-of-a-hidden-life/>

31 На разлику између историје и њеног замишљања у филму такође указује чињеница да се историјски Јегерштетер више старао да не почини смртни грех него што је желео да остави утисак христоликости. Малик је забележио Францово тумачење сновиђења о возу испуњеном мноштвом људи, који представља јуриш германског народа у вечну пропаст. Такође, историја сведочи да је пре хапшења написао катихизис за своју децу и да је у затвору сачинио низ белешки о Светом писму под насловом *Штїа сваки хришћанин шїреба га зна (Was jeder Christ wissen soll)* (Putz, *Jägerstätter*, pp. 112–113). Његове потребе за дефинисањем хришћанске вере биле су подстакнуте неуспехом јавног говора Цркве у време нацистичке окупације. У његовим писмима такође је запажена примедба да црквено руководство не даје никакво тумачење зла које се одвијало пред очима људи. Францу је, дакле, било важно да научи децу о томе чему хришћанска вера може и мора да каже човеку о актуелној животној ситуацији, а ту потребу он је примарно заснивао на бризи за спасење душе.

32 Fijo, A. (2020) A Hidden Life: Malick's Requiem, in *Church, Communication and Culture* 5 (2), p. 203.

морао више доћи до изражаја будући да је смисао Јегерштетерове жртве у сведочењу истине – потребно је додати и аргументе из домена кинематографије. Прво, питање је мере у којој је филм овакве врсте спреман да понесе терет илустрације која би осветлила и свечеве мане. Филм није што и медијум црквене проповеди, који се са изазовом беспрекорности светитељског живота неупоредиво лакше носи у екзистенцијалном контексту. Друго, када је у питању филм о савести, – а Малик је сцене бојног поља заменио „ратним дејствима“ на пољу савести – једнозначно тумачење протагонисте предуслов је успеха и исплативости филма. Речју, савесни поступци протагонисте могу бити прихватљиви само ако су поткрепљени стабилним карактером. Стога Маликов Франц није динамичног понашања. Иако је Фани кључно допринела његовој промени и била стуб његове истрајности – што Малик не пропушта да помене – њеном лику ипак није дозвољено да са врха хришћанске лествице потисне Францов, нити да му конкурише.

Проблем слике

Питање тумачења Францовог лика Малик је такође осветлио из угла јединствене филмске дискусије о проблему уметничког дела (слике). У сцени Францовог помагања уметнику Олендорфу (*Johan Leysen*) који осликава храм у Санкт Радегунду, овај сликар екстрадијегетичким монологом (*voice-over*) износи критику сопственог стваралаштва. Свестан да припада врсти уметника који буде само дивљење према Христу и светима, а не аутентичан хришћански порив, следбенички, он ипак није не губи наду да ће једном насликати „правог Христа“. Своје претходне покушаје сматра бесплодним, зато што бављење уметношћу из егзистенцијалних разлога резултира делом које реципијента не подсећа да је страдање неизоставан пратилац истине.³³ Сцена није утемељена у историји и радњи филма, већ има херменеутичку улогу. Рефлексија о теолошком, друштвеном и политичком значају сакралне уметности, која заправо одражава Кјеркегорову разлику између подражавања и дивљења Христу,³⁴ тиче се поставке *Скривеној живојши*. Она показује да

33 Уметник каже следеће: „Сликам гробове пророка. Помажем људима да дигну поглед из клупа и сањаре. Да дигну поглед и замишљају... да су живели у Христово доба, не би учинили оно што су други учинили. Не би убили оне које сада обожавају. Сликам сву ту патњу, али сам не патим. Живим од тога. Наш задатак да је да подстичемо на саосећање. Стварамо поклонице. Не стварамо следбенике. Христов живот тражи нешто од нас. Не желимо да нас подсећају на то да не бисмо морали да видимо шта се догађа истини. Стиже мрачно доба у којем ће људи бити лукавији. Неће се борити са истином. Само ће је игнорисати. Сликам њиховог опуштеног Христа са ореолом изнад главе. Како могу да прикажем оно што нисам проживео? Једном ћу можда имати храбрости да се одважим на то. Не још. Једног ћу дана насликати правог Христа.“

34 Ово размишљање је засновано на критици савременог друштва и модерног облика хришћанског света коју је Серен Кјеркегор 1850. изнео у делу *Вежбање у хришћанству* (*Indøvelse i Christendom*). У односу на изворно хришћанство, које је било утемељено на подражавању Христа, модерно доба карактерише дивљење Христу, неопаганаско стварање незаинтересованих поштовалаца који остају на дистанци од свог објекта дивљења.

је Францово подражавање Христа врхунски уметнички чин, као и да је Малик из уметничких разлога приказао Јегерштетера у обличју Христовом.

На овај начин, редитељ образлаже иконични карактер свог дела. Упознајући публику са стварношћу светитељског подвига, он је суочава са најдраматичнијим моментом истине. Окретањем камере, приликом Францовог изласка на губилиште, у прво лице, Малик „изводи“ публику пред гиљотину. Но, иако се суочавањем публике са страдањем представља као уметник који слика „правог Христа“, она то не може да прихвати у потпуности, зато што јој у својству потврде уметничке аутентичности недостаје моменат ауторовог страдања. Оно пак што публика зна и пред собом види јесте Францово мучеништво, које у естетској хијерархији *Скривеној живоји* заузима примарно место. Приказивањем тог страдања настаје секундарни уметнички производ, који легитимност црпи из онога што је примарно и по себи неупитно. Тиме иконичност Маликове хагиографије приповедања о Францу добија образложење. Историјске и литерарне недоследности хагиографских текстова, као и изокренута перспектива у икони, узроковане су начином портретисања који жели да истакне суштину светитељског сведочанства и суптилно сугерише његово понављање.

У овој расправи аутор се дотакао и питања истине. Будући да сакралне уметности нема без Божије слике (уп. Пост 1, 26), Францов лик мора бити илустрација живота у Новом Адаму (уп. Рим 5, 12–21; 1 Кор 15, 22, 44–49). Маликово замишљање Санкт Радегунда оживљава едемски амбијент у којем се Божија слика суочава са злом у представи нацистичког вође, звери која смрћу кажњава оне који се не поклоне њеном лику (Отк 13, 15). „Траже од тебе да положиш заклетву антихристу. То је живот без части. Да ли је ово овде, смак света? Да ли је ово смрт светлости?“ – Францу говори сељанин *Екинјер* (*Wolfgang Michael*). Поставком радње у оквир сукоба две слике, истинске (Христа) и лажне (антихриста), Малик отвара *Скривени живоји* сценом из пропагандног нацистичког филма Лени Рифенштал (*Leni Riefenstahl*) *Тријумф воље* (*Triumph des Willens*, 1935), снимљеном из авиона који је Хитлера превозио на конгрес у Нирнбергу (1934). Јасно је да ће зло које лети „над облацима“ ући у сукоб са окриљем мира и хармоније коју Фани карактерише као живот „изнад облака“.³⁵ У узаврлој атмосфери сучељавања Божије слике

Ипак, уколико би хришћанска уметност желела да омогући присуство Божијег царства, непходно је вратити јој хришћанску „жаоку“ и освестити аутентичан хришћански концепт живота. Јасно је да *Скривени живоји* не може да пружи коначан одговор на питање да ли у оваквој намери успева, али ипак суптилно сугерише да му је циљ окренут у том смеру. Видети: Kierkegaard, S. (1991) *Practice in Christianity*. Princeton: Princeton University Press, p. 36. Мојић, S (2013) Kjerkegor kao radikalni hrišćanski mislilac, in *Filozofija i društvo* 24 (3), pp. 88–89.

35 Док брујање авиона означава присуство чудовишног бића које надлетањем рајског станишта нарушава његову хармонију, Хитлер попут лажног божанства силази на земљу. Приметна је алузуја на опис чудовишних скакаваца „гвоздених оклопа“ у Откривењу Јовановом, чија крила шуме „као бука многих коњских кола када јуре у бој“ (Отк 9, 9). Међу-

са њеним изопачењем, а хришћанског наратива са његовим лажирањем, док се црквени клир изговара позивањем на Павлов апел о поштовању власти (Рим 13, 1 и даље) а сељани презиру Францову породицу, приврженост истини постаје сложен задатак.³⁶ Напетост између истине и њених искривљења публици је истовремено представљена амбивалентношћу „планинског филмског жанра“. Сплетом хероизма, белине, природе и божанске моћи овај жанр је најавио и популаризовао нацистичку митологију, али исто тако може бити знак супротног. И Франц и Хитлер су у почетку приказани као протагонисти породичних идила у истим шумовитим планинама, при чему је само први исправан и истинит. Малик тиме алудира на концепт Хајдегерове расправе о проблему уметничког дела – „Шумски путеви“ – у чијем прологу стоји: „...У шуми су путеви који се, махом зарасли, нагло прекидају тамо где још није крочила људска нога. Они се зову шумски путеви. Сваки од тих путева има свој посебан правац, али у истој шуми. Често се има утисак да су слични један другом. Али то је само такав утисак. Дрвари и шумари познају те путеве. Они знају шта значи бити на шумском путу.“³⁷

Зайовесїї љубави

Радња *Скривеної живоїи* крунисана је темом љубави. Но, иако Малик, у складу са хришћанским тоналитетом филма, ову тему истражује у односу према Богу и човеку (уп. Мт 22, 47–40), он не одустаје од тога да едемски мотив учини полазиштем. Ликови Франца и Фани функционишу као слике првих људи у рајском станишту. Сцене њиховог породичног склада прожете су гестовима додира, игре и плеса. Окружен децом и породицом, пар ужива у радости. Илустрација пуноће живота потврђује остварење Божије заповести: „Рађајте се и множите се, и напуните земљу, и владајте њом...“ (Пост 1, 28). Међутим, из те стварности следи одговорност. У кореспонденцији Франца и Фани, која прати време његовог војног рока, регрут се пита: „О, жено моја, шта се десило нашој земљи? Домовини коју волимо?“ Праћено сценама војничке подршке нацизму и документарним приказима ратних невоља, ово питање уводи у теолошки проблем односа према домовини коју опседа нацистичка власт. „Ако нам је Бог дао слободну вољу, одговорни смо за своја дела. И своје пропусте. Ако наше вође нису добре, ако су зле, шта да радимо?“; пита Франц епископа Јозефа. Одговор формално одговара ставу Јегерштетера, у смислу да Црква налаже послушност према домовини, али се епископово

тим, њима је дато да нашкоде „само људима који немају печата Божијега на челима својим“ (Отк 9, 4). Франц не припада таквима, он је обличје Бога против којег се окреће антихрист. 36 Капетан Хердер искушава Франца полуистином: „Онај који је створио овај свет, он је створио и зло. Савест од свих нас чини кукавице. Чувај се, пријатељу. Антихрист је паметан. Он користи човекове врлине да га обмане.“ Слично чини Николај (*Dimo Alexiev*) који тамнује са Францом: „Некад сам био попут тебе. Признај. Твој Бог нема милости. Напустио нас је. Као што је напустио твог Христа. Свог сина! Где је наш хлеб насушни? Ко ће нас избавити од зла?“

37 Хајдегер, М. (2000) *Шумски њушеви*. Београд: Плато, без броја странице.

следствено цитирање Павловог апела на послушност власти (Рим 13, 1) ипак коси са Францовим ставом. Нем пред добијеним одговором и сличном аргументацијом градоначелника,³⁸ Франц у себи констатује: „Заборавили смо праву очевину.“

Заплет радње почиње сучељавањем два опозитна концепта љубави према домовини. Док нацистички подразумева насилно проливање туђе крви ради проглашавања сопствене једином вредном, хришћански се темељи на добровољном проливању сопствене крви ради очувања туђе. Тиме је, као и код проблема слике, истина суочена са њеним лажирањем, а библијски наратив са његовим изопачењем. Но, Францова одлука, која алудира на Христову заповест о највећој љубави: „Од ове љубави нико нема веће, да ко живот свој положи за пријатеље своје“ (Јн 15, 13), није без циља. Добровољно проливање крви – које укључује одрицање од сопствене породице, резултираће, према завршним речима Фани, поновним сусретом пара и изграђивањем земље. Њене речи су двозначне, јер је изграђивање земље виђено у споју есхатологије и историје. Но, зато и јесу хришћанске, јер је само исправна есхатолошка предуслов исправне историјске перспективе. Малик ову идеју потврђује приказом Франца као сејача и жетеоца. Парадокс развоја живота кроз тајновито умирање семена (уп. Јн 12, 23-24) одговара победоносном уграђивању Францовог скривеног сведочанства у бразде окупиране земље. Попут сејача у Исусовој параболи (Мк 4, 1-9 и пар), Франц је весник слободе, зато што неочекивано обилан род сејања ослобађа оне који се њиме хране. Ипак, публика Франца најпре види као жетеоца, а тек потом као сејача. Алузија на ранохришћанско поређење Божијег суда са жетвом (Мк 4, 29 и пар.) почива на христоликости Маликовог протагонисте. Срп припада кротком „наследнику земље“ (Мт 5, 5), а његов образац љубави служи као универзално и коначно мерило.

Однос Франца и Фани је прототип хришћанске љубави. О томе колико пројава божанског у хришћанском искуству не поништава него прихвата и преображава људско говори чињеница да је љубав Франца и Фани одређена љубављу према Богу. Франц пристаје да жртвује рајски живот на земљи ради љубави према Богу, у чему има потпуну подршку Фани. Но, њена жртва такође није мала. Она остаје да одгаја децу, ради на имању и живи поред људи који ће њен поступак увек доводити у питање. Редитељ често користи физичку раздвојеност пара, узроковану Францовим одсуствима услед служења војног рока, тамновања и погубљења, како би показао да их ништа не може одвојити од љубави Христове. Радња филма недвосмислено евоцира Павлове речи (Рим 8, 35-39): „Ко ће нас раставити од љубави Христове? Жалост или тескоба или гоњење или глад, или голоотиња или опасност

38 Градоначелник говори: „И даље припадеш нашем народу. Не можеш да одбијеш своју расу, своју крв. Своје село. Свој дом. Морамо да одбранимо своју земљу! Док се он није појавио, људи су очајавали. Били су понижени. У оковима. Шта мислиш, кога ће сматрати одговорним? Мене. Кога ће испитивати? Обесиће те! Схваташ ли шта то значи?! Обесиће те! Твоја породица, твоју жена, твоју деца... Неће имати ко да их издржава! Мајка ће ти умрети!.. Шта би твој отац рекао? Шта мислиш? Борио се. Погинуо је. А шта мислиш, за шта је умро? У рововима, у благу?“

или мач? Као што је написано: Ради тебе нас убијају ваздан, сматрају нас овцама за клање. Али, у свему овоме побеђујемо кроз Онога који нас је заволео, јер сам уверен да нас ни смрт, ни живот, ни анђели, ни поглаварства, ни силе, ни садашњост, ни будућност, ни висина, ни дубина, нити икаква друга твар неће моћи одвојити од љубави Божије, која је у Христу Исусу Господу нашем.“ У поступку визуализације оваквог односа љубави, Малик се ослања на кореспонденцију Франца и Фани која је дата екстрадијегетички. На том нивоу, екстрадијегетичком, публика је уведена у једниствен, нематеријалан љубавни однос, који одолева сваком искушењу, простору и времену. „Љубави моја, волим те. Што год да урадиш, што год да се догоди, бићу са тобом заувек. Учини оно што сматраш исправним“ – обраћа се Фани Францу уочи извршења смртне пресуде. Овај ниво кључно помаже публици да осети и доживи метафизички темељ њиховог односа, који се не исцрпљује романтичним или каквим другим земаљским односом. Њихов однос је преображавајуће остварење заповести Божије и сагласан је са највећом мером љубави коју Франц изражава својом жртвом.

Конечно, истраживање љубави у *Скривеном живоју* има егзистенцијалистички тон. Оно у ствари одражава промишљања која је Кјеркегор 1847. изложио у *Делима љубави* (*Kjerlighedens Gjerninger*). Према данском филозофу, истинитост љубави није гарантована само одсуством сентимента, већ најпре самопорицањем, *скривеним живојом*. Стога је порекло љубави тајно. Оно је у самој дубини бића, невидљиво и несхватљиво.³⁹ Одатле, Францово скривено херојство потврђује љубави према Богу и ближњем. Међутим, у односу на актере који обесмишљавају његово дело, а који чине већину, њему једино Фани даје смисао. Снага Францове истрајности у сучељавању са нацизмом и полагању живота за истину скривено проистиче из хришћанског односа љубави према Фани. У том смислу, Малик насловом филма повезује више концепата, укључујући библијски мотив жртве и живота у Богу. Скривеност, према Хајдегеру, открива „некорисну“ страну бића; она, према Кјеркегору, открива извориште љубави; а према Павлу, место живота у Богу (Кол 3, 3). Сва три аспекта повезана су жртвом као најузвишенијом пројавом бића. Уместо да прихвати позив државе и жртвовањем живота на фронту пристаје да учествује у „робној размени“ између објективизирајућих страна, Франц се одлучује на истинску жртву – која према Малику има узор у Христовој.⁴⁰

Закључак

Из изложеног истраживања могу се извести два закључка. Први се тиче проблема приступа Маликовом стваралаштву, које је иначе поливалентне структуре. Проблем има посебну тежину приђе ли се лоцирању библијских мотива, јер они нису највидљивија нити једина компонента његове филмографије. Анализа

39 Kierkegaard, S. (1998) *Works of love*. Princeton: Princeton University Press, pp. 8–9.

40 Koci, K. and Koci, M. (2023) A Hidden Life of Love: Sacrifice in Malick's Cinematographic Philosophy, in Delay, S. (2023) *Life Above the Clouds: Philosophy in the Films of Terrence Malick*. State University of New York Press: Albany, p. 327.

Скривеној живојџи показује да се истраживање библијских мотива мора вршити у односу са тумачењем његових других кинематографских аспеката, посебно оних филозофске садржине. Тек уважавањем свих сегмената филма, који се радом могу обухватити, основна тема – *скривени живојџи* – добија своје пуно значење. Њу чини тумачење љубави према Богу и ближњем у кључу хришћанског егзистенцијализма. Друго, евидентно је да се Малик у анализираном филму користи библијским мотивима да би дубље истражио универзалне моралне дилеме и подстакао на промишљање о љубави, храбрости и одговорности. Библијски мотиви, у том смислу, нису, само корисна компонента, већ суштински део остварења које је дефинисано као хагиографско дело иконичне визуелности. Употреба едемског и мотива љубави и жртве позива на интроспекцију и дубље разумевање егзистенције, али такође учествује у формирању визуелног литургијског простора у којем је универзална тема потраге за смислом преобразена у апофатичко созерцање Бога и човека.

ЛИТЕРАТУРА:

- Aigrain, R. (2000) *L'hagiographie. Ses sources, ses méthodes, son histoire*. Subsidia Hagiographica 80, Bruxelles: Société des Bollandistes.
- Angenendt, A. (1994) *Heilige und Reliquien: Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München: Beck.
- Barnett, C. B. (2013) Spirit(uality) in the Films of Terrence Malick. *Journal of Religion & Film*, 17 (1), 15. 3. 2024; <https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1098&context=jrf>.
- Blessed Franz Jägerstätter: Celebration of Beatification in the Maria-Empfängnis-Cathedral in Linz, 15.3.2024., <https://www.dioezese-linz.at/site/jaegerstaetter/english/article/22514.html>.
- Brown, P. (2015) *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cavell, S. (1979) *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dreher, R. The Miracle Of 'A Hidden Life', 15. 3. 2024; <https://www.theamericanconservative.com/the-miracle-of-a-hidden-life/>
- Elliott, A. G. (1988) *Roads to Paradise: Reading the Lives of the Early Saints*. Hanover – London: University Press of New England.
- Emmanuel Lubezki, 15. 3. 2024; <https://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/lubezki.htm>.
- Fijo, A. (2020) A Hidden Life: Malick's Requiem, in *Church, Communication and Culture* 5 (2), pp. 187-209.
- Gortat, J. (2019) Between Idealization of a Martyr and Critic of a Society: Analysis of Axel Corti's «Der Fall Jägerstätter», in *Journal of Religion & Film* 23 (2), 15. 3. 2024; <https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2033&context=jrf>.

- Heidegger, M. (1969) *The Essence of Reasons*. Evanston: Northwestern University Press.
- Inglorious Basterds (2008), 15. 3. 2024; https://www.imdb.com/title/tt0361748/?ref_=nv_sr_srsrg_0_tt_4_nm_4_q_ingl.
- Хајдегер, М. (2000) *Шумски њуџеви*, Београд: Плато.
- Јевтић, А. (1999) *Дела айосџолских ученика*, Требиње: Манастир Тврдош, стр. 228–229.
- Jägerstätter, F. (2009) *Letters and Writings from Prison*, New York: Orbis Books.
- Johnston, A. F. (2000) 'His language is lorne': The Silent Centre of the York Cycle, in *Early Theatre* 3 (1), pp. 185–195.
- Kierkegaard, S. (1991) *Practice in Christianity*, Princeton: Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. (1998) *Works of love*, Princeton: Princeton University Press.
- Koci, K. and Martin, K. (2023) A Hidden Life of Love: Sacrifice in Malick's Cinematographic Philosophy, in: Delay, S. (2023) *Life Above the Clouds: Philosophy in the Films of Terrence Malick*. State University of New York Press: Albany, pp. 319–335.
- Leithart, P. J. (2016) The Divine Reticence of Terrence Malick, in: Barnett, C. B. and Elliston, C. J. (2017) *Theology and the Films of Terrence Malick*, New York: Routledge, pp. 47–65.
- Mayward, J. (2023) Viewing Terrence Malick's A Hidden Life as Political Theology: Toward Theocinematics, in *Journal of Religion & Film* 27 (2), 15. 3. 2024; <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol27/iss2/2>.
- Mojsić, S (2013) Kjerkegor kao radikalni hrišćanski mislilac, *Filozofija i društvo* 24 (3), str. 81–99.
- Pattison, G. (2017) In the Theater of Light: Toward a Heideggerian Poetics of Film, in: Barnett, C. B. and Clark J. Elliston (2017) *Theology and the Films of Terrence Malick*, New York: Routledge, pp. 29–45.
- Pollnow, A. (2020) Truth vs. Conscience: Against Alan Jacobs' Defense of A Hidden Life, 15.3.2024; <https://www.ethikapolitika.org/2020/12/13/truth-vs-conscience-a-hidden-life>
- Putz, E. (1987) *Gefängnisbriefe und Aufzeichnungen. Franz Jägerstätter verweigert 1943 den Wehrdienst*. Linz – Passau: Veritas.
- Putz, E. (2007) *Franz Jägerstätter Märtyrer: Leuchtendes Beispiel in dunkler Zeit*. Linz – Grünbach: Buchverlag Franz Steinmaßl.
- Tan, I. (2023) Resistance in Dis-Ability: Terrence Malick's a Hidden Life and the Fragility of Phenomenological Worldhood, in *Quarterly Review of Film and Video* 4 (40), pp. 388–404.
- The Thin Red Line, 15. 3. 2024; https://www.scripts.com/script/the_thin_red_line_21755/4.
- The Way of the Wind, 15. 3. 2024; https://www.imdb.com/title/tt10937004/?ref_=fn_al_tt_1.
- Ugolini, Ch. (2019) Terrence Malick, il regista del mistero in Vaticano: «Il mio Franz un martire di libertà», 15. 3. 2024; https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2019/12/04/news/terrence_malick_vaticano_la_vita_nascosta-242584865.
- Zahn, G. (1964) *In Solitary Witness: The Life and Death of Franz Jägerstätter*. New York: Rinehart and Winston.
- Woessner, M. (2011) What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility, *New German Critique* 113, pp. 129–157.

Vladan Tatalović

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

BIBLICAL MOTIFS
IN TERRENCE MALICK'S FILM *A HIDDEN LIFE* (2019)

Abstract: This paper explores the manner in which the American filmmaker Terrence Malick has utilised biblical motifs in his film “A Hidden Life” (2019). To prepare the ground for this task, the first part of the paper presents data about the life and work of Franz Jägerstätter (1907-1943), which constitute the film’s historical basis, and outlines the director’s history of using biblical motifs. The second part of the paper examines Malick’s contribution to interpreting Jägerstätter’s character and work. The paper demonstrates that the iconic and hagiographic character of “A Hidden Life” is based on the performative actualisation of the motif of the suffering of Jesus Christ in collaboration with other significant motifs such as Edenic and love motifs. The research also shows that biblical motifs in Terrence Malick’s oeuvre, including “A Hidden Life,” cannot be separated from the director’s philosophical perspectives but rather interact with them in creating a unique artistic method through which Malick inscribes new pages in the history of both biblical and Heideggerian cinematography.

Key words: *Bible, New Testament, Jesus Christ, religion, Christianity, violence, Nazism, film, Terrence Malick, A Hidden Life, Franz Jägerstätter*