

Jurica Pavičić

Žanr i ideologija u filmu *Ne okreći se sine*

NE OKREĆI SE SINE, 1956. Režija: Branko Bauer, scenarij: Branko Bauer i Arsen Diklić po ideji Branka Bauera, snimatelj: Branko Blažina, glazba: Bojan Adamič, montažer: Boris Tešija, scenograf: Željko Zagotta, uloge: Bert Sotlar (Neven Novak), Zlatko Lukman (Zoran Novak), Mladen Hanzlovsky (Ivica Dobrić), Lili Andres (Vera), Stjepan Jurčević (otac Dobrić), Greta Kraus-Aranički (majka Dobrić), Radojko Ježić (Leo), Zlatko Madunić (agent)

Sinopsis: *Neven Novak pripadnik je pokreta otpora kojeg ustaše vlakom transportiraju u logor. S ostalim deportiranima Novak razbija podnice vlaka i bježi. Prebacuje se u Zagreb. Kuca na vrata bivšoj ljubavnici Veri, koja se sada viđa s njemačkim oficijom što joj nabavlja luksuznu robu. Vera Novaku priopćuje da su mu sina smjestili u dječje 'Poglavnikovo odgajalište'. Kako izgleda poput klošara, Novak od-*

lazi starim prijateljima, Dobrićima. Sin Dobrićevih Ivica ustaški je bojnič koji se tog dana treba vratiti s bojišta. Ipak, Dobrićevi pomognu prijatelju, daju mu novaca i odijelo. Preodjeven u električara Novak se wlači u dom i kontaktira sa sinom. Izvede ga iz internata, ali otkriva da je dječak ideološki posve zaslijepljen. Zato mu krije da namjerava prijeći partizanima. U međuvremenu, Ivica (koji je spasio Novaka) izvješćuje ustašku Nadzornu službu o tome da je Novak u Zagrebu. Time naudi roditeljima, koje ustaše privedu na ispitivanje. Novakovi se skrivaju kod prijatelja, slikara Židova Lea. Kad ustaše upadnu u Leov stan, otac i sin Novak bježe. Ilegalci ih prebacuju preko Save. Uz sam rub šumarka koji nadziru partizani, dostignu ih ustaše. U pucnjavi otac gine i na samrti viče sinu: »Ne okreći se, sine!«.

Nastanak i recepcija filma

Nastao nakon dva omladinsko-pustolovna filma (*Sinji galeb*, 1953, i *Milioni na otoku*, 1955), *Ne okreći se sine* (1956) treći je cjelovečernji film Branka Bauera. Tim filmom Bauer je u filmskim krugovima tadašnje Jugoslavije stekao puni redateljski ugled. Do tog trenutka Bauer je slovio za vješta redatelja, ali specijalista za omladinske naslove. Prema riječima sama redatelja, tek nakon *Ne okreći se sine* filmski su ga krugovi priznali za 'normalna režisera'.¹ Nakon toga filma uslijedit će razdoblje od nepunih deset godina u kojem će Bauer biti jedan od najplodnijih jugoslavenskih redatelja, kad će raditi u gotovo svim zemljama bivše SFRJ i biti cijenjen kao najvještiji zanatlija tadašnjega jugoslavenskog filma.

Ne okreći se sine snimljen je u veljači 1956. u Zagrebu i okolini Velike Gorice. Sniman je 38 dana, za budžet od 32 milijuna dinara, a premijerno prikazan na Trećem pulskom festivalu istoga ljeta. Te je godine u konkurenciji cjelovečernih filmova u Puli bilo jedanaest naslova (Munitić, 1978: 38-40). Tadašnja je kritika prema produkciji prikazanoj na festivalu bila razmjerno kritična te je u generalno negativnoj slici domaće produkcije isticala Bauerov film kao rijetku iznimku i favorita za nagrade.² Ukus kritike u tom se slučaju poklopio s onim žirija: na kraju festivala *Ne okreći se sine* dobio je priznanje kao najbolji film, Bauer je nagrađen *Velikom zlatnom arenom* za režiju, a Bert Sotlar podijelio je *Arenu* za najbolju mušku ulogu s Ljubom Tadićem. Scenograf Željko Zagotta dobio je drugu nagradu za scenografiju, s tim

da prva nije dodijeljena. Bauerov film dobio je i nagradu žirija kritike za najbolji film (Munitić, 1978: 40-1).

Unatoč pulskom uspjehu, te činjenici da je *Ne okreći se sine* ratni triler — dakle, film s populističkim potencijalom — gledanost Bauerova filma diljem Jugoslavije bila je manja od očekivane. Film je imao pristojnu, ali ne i doista dobru gledanost, dok je negdje i posve podbacio, kao u Ljubljani, gdje je igrao svega četiri dana. Poluuspjeh je izazvao i uzajamno optuživanje producenata i distributera, a tisak je čak napao beogradske prikazivače što su filmu dali neatraktivne dvorane.³ Ipak, film je na kraju godine u anketi kritike časopisa *NIN* proglašen najboljim filmom godine.⁴ Uz povoljne recenzije prikazan na Tjednu jugoslavenskog filma u Londonu. Prodan je za distribuciju na dvanaest inozemnih teritorija, što je uspjeh danas nezamisliv za bilo koji hrvatski film. Znatan dio tih teritorija činile su zemlje komunističkoga bloka, ali film je distribuiran i u Italiji, Sjedinjenim Državama, Norveškoj i Izraelu.

Unatoč razmjerno povoljnu suvremenom prihvatu, efekt i važnost *Ne okreći se sine* ponajviše se očituje u utjecaju koji je taj film imao na onodobnu hrvatsku i jugoslavensku produkciju. Pod Bauerovim utjecajem, kasnih pedesetih i početkom šezdesetih, komorni će ratni triler postati dominantnim žanrom domaće kinematografije. U sljedećim godinama u tom će žanru biti snimljen niz filmova, uključujući *Naši se putovi razilaze* (1957) Šime Šimatovića, *Osma vrata* (1959)

i *Dvostruki obruč* (1963) Nikole Tanhofer, *Kota 906* (1960) Mate Relje te danas najcjenjeniji *Abeceda straha* (1961) Fadila Hadžića. (Škrabalo, 1998: 230-231) Zahvaljujući tom trendu, ratni film u Jugoslaviji prelazi iz krute so-realističke epike u područje zapadnih (mahom angloameričkih) žanrovskih utjecaja, a jugoslavenski film usvaja dramaturške, žanrovske i izvedbene standarde stranoga komercijalnog filma. Stoga ne bi bilo pogrešno reći da filmom *Ne okreći se sine* hrvatski film izlazi iz razdoblja so-realizma u razdoblje zreloga klasičnog narativnog stila.

Ipak, Bauerov film ni u svoje vrijeme, ni u idućim godinama, nije prihvaćan jednodušno pohvalno. Već u doba festivala dio je kritike iskazivao rezerve prema filmu (Žarko Petan, France Bernk, Stevan Micić: vidi u Branko Bauer, 1985: 248-250). Čini se da je tadašnje kritičare ponajprije smetalo što je Bauer načinio žanrovski film. Pogrešno definirajući žanr filma kao 'detektivski', M. Š. će u *Slovenskom poročevalcu* zamjeriti redatelju i scenaristu što su film »umjesto u psihološku, pretvorili u kriminalističku dramu«. ⁵ I France Brenk će u *Ljudskoj pravici* spočitavati filmu »psihološka ograničenja detektivskog žanra«. ⁶ Žarko Petan prigovorit će Baueru što je »tehniku stupnjevanja napetosti« pretpostavio »psihološkoj slojevitosti«. ⁷ »Nedovoljnu psihološku produbljenost« filmu zamjera i Milutin Čolić u *Politici*. ⁸ Slične će prigovore u idućim desetljećima imati i filmski povjesničari ponikli s modernističkim strujanjima. Tako će tada mladi kritičar Ranko Munitić — Trogirinanin i budući profesor teorije filmu u Beogradu — 1963. u časopisu *Republika*, u rekapitulaciji dotadašnjeg jugoslavenskog filma, Baueru i Dikliću zamjeriti »nedostatak snage«. (1963:130-1) Američki povjesničar filma Daniel J. Goulding u svojoj će povijesti jugoslavenskog filma *Liberated Cinema* kao ključnu vrijednost izdvojiti kasniji modernistički pokret šezdesetih. Bauera i *Ne okreći se sine* opisać će pohvalno, ali će filmu posvetiti relativno marginalan prostor, kudikamo manji od, primjerice, onoga posvećena Hanžekoviću i *Svoga tela gospodararu* (Goulding 2003: 50-52). Sličan rubni značaj Bauerovu filmu pridaje i Ivo Škrabalo u svojoj (i, zasad, jedinjoj) povijesti hrvatskog filma *101 godina hrvatskog filma*. Baveći se filmom na skromnu prostoru, Škrabalo (1998: 230) će napisati kako se »Bauer nije sasvim oslobodio crno-bijelog kontrastiranja likova i nekih deklarativnih političkih simplifikacija«. Posredno će prigovoriti Baueru što je s *Ne okreći se sine* »nagovijestio kasnije ratne filmove koji će odbaciti so-realistički balast u korist akcije (često, doduše, sasvim ogoljene) začinjene psihologiziranjem (minimalnim i šablonskim). (Isto)

Kako se vidi, Škrabalo Bauera i njegov film doživljava kao preteču buduće filmske trivijale koju su na jugoslavenskim prostorima personificirali redatelji Hajrudin Krvavac, Žika Mitrović i Predrag Golubović, odnosno TV-serije *Otpisani* i *Povratak otpisanih*. Pri tome se, očito, prigovori kritike kako je *Ne okreći se sine* psihološki neprodubljen, te kako je tek puka 'detektivka' svode na jednu jedinstvenu poetičku primjedu. Umjesto izravna psihologiziranja, naime, Bauer je sklon karakterizaciji likova putem akcije. Umjesto strukturiranja koje bi naglašavalo obiteljsku dramu Bauer je sklon žanrovskom strukturiranju, i to konkretno trilerskom. Njegov sustav vrijednosti onaj je klasičnoga narativnog stila, i

zato Bauera modernistička kritika i praksa, kako pokazuje Hrvoje Turković, nije ni voljela ni razumjela (Turković, 2002: 17-19). Kako Turković pokazuje, za modernističku generaciju puni uspjeh *Ne okreći se sine* nije Bauera učinio samo profesionalnim nego i filmsko-političkim autoritetom. »Bauer je«, ističe Turković, »uz profesionalni autoritet dobio snažno na ideološko-političkom autoritetu, postao je reprezentantom ideološki uzorne upotrebe klasičnog stila.« (Turković, 2002:17) Trebalo je da dođe generacija novih kritičara pa da Bauer i njegov najistaknutiji film vrate reputaciju stečenu kasnih pedesetih. Upravo će Hrvoje Turković, Nenad Polimac i generacija 'filmovaca' osamdesetih godina revalorizirati Bauera i monografski ga obraditi. Za tu generaciju — kako piše slovenski filmolog Stojan Pelko u enciklopediji istočnoeuropskog filma *British Film Institutea* — »Bauer je bio ono što su Hitchcock i Hawks bili za francusku 'politique des auteurs'.« »Otkrivajući njega«, piše Pelko, mlada kritika sedamdesetih godina »otkrivala je pojmove autorstva i žanra«. ⁹

Bauerovi uzori i žanrovski postav filma

Nezainteresiran za modernistički kult originalnosti, Bauer je za razliku od mnogih redatelja rado i otvoreno govorio o vlastitim uzorima. Takav je slučaj i s *Ne okreći se sine*. U nizu suvremenih i kasnijih intervju Bauer kao uzore kojima se nadahnjivao navodi četiri naslova. Prvi od njih je *Sedmi križ* (*The Seventh Cross*, 1944) Freda Zinnemanna, premda i sam priznaje da taj film s njegovim nema mnogo sličnosti, te da su ga nadahnule mahom vizualne impresije (*Branko Bauer*, 1985:71). Drugi je *Stranac u bijegu* (*Imbarco a mezzanotte*, 1951), talijansko-američki film s Paulom Munijem u glavnoj ulozi, koji je pseudonimom Andrea Forzano potpisao slavni redatelj i makartistički izopćenik Joseph Losey. Iz toga filma Bauer je očito crpao motiv bjegunca (kojega glumi Muni) i djeteta s kojim bježi ruku pod ruku. Treći film koji je nadahnio Bauera nije tako očigledan, ali ga je Bauer rado i s mnogo ponosa navodio — to je Disneyjev *Bambi* (1942). Iz njega je Bauer po vlastitim riječima preuzeo zaključni motiv filma te liniju dijaloga koja filmu daje naslov. Baš kao što Bambi jeva mama, pomirena s tim da će stradati u šumskom požaru, poručuje Bambiju da se ne osvrće nego da pohrli preko rijeke, tako i Neven Novak, pogođen rafalom na rubu šume, viče sinu da se ne osvrće, što nije samo naputak kako da izmakne izravnoj opasnosti, nego i očinski politički testament: mali Zoran ne smije se osvrutati, nego za sobom mora ostaviti sav ideološki balast prethodnog života. ¹⁰

Pored spomenuta tri, četvrti i svakako najvažniji inozemni uzor za *Ne okreći se sine* sigurno je film *Bjegunac* (*Odd Man Out*, 1947) britanskoga klasika Carola Reeda. Bauer otvoreno priznaje kako je, vidjevši taj film, pomislio »zašto mi ne bismo mogli napraviti nešto ovakvo?«, što je bila izvorna inspiracija za *Ne okreći se sine* (*Branko Bauer*, 1985:70). Podudarnost dva filma vidi se na prvi pogled. U oba slučaja riječ je o političkim trilerima smještenima u ratnu ili paratratnu situaciju te u urbani ambijent. U oba slučaja središnji je lik bjegunac pred represivnim aparatom koji progonjen luta gradom i ovisi o pomoći neupletenih građana. U oba je fil-



Zlatko Lukman i Bert Sotlar u *Ne okreći se sine* (B. Bauer, 1956)

ma trilerska sintaktika dopunjena melodramskim elementima.

U Reedovu filmu bjegunac je Johnnie Mc Queen (James Mason), odbjegli politički zatvorenik i vođa grupacije IRA-e. Johnnie sudjeluje u napadu na tvorničku blagajnu, u kojem je ranjen. Gubi kontakt sa skupinom i luta uličicama neimеноvana sjevernoirskog grada, skrivajući se po drvarnicama, kočijama i uličicama. I u Bauerovu i u Reedovu filmu junak kuca od vrata do vrata ištući pomoć od (ne)poznatih, što u oba slučaja junake čini lakom metom za izdaju. Pritom je zanimljivo kako i Reed i Bauer odnos šutljive većine prema bjeguncu tretiraju izbjegavajući eksplicitnu ideološku identifikaciju. U Reeda uopće nije jasno koji su likovi protestanti, a koji katolici: jedina osoba koja izda Johnnieja njegova je pouzdanica koja to čini zbog novca, a jedini je razlog zašto mu biva uskraćena pomoć strah. Bauer pokazuje sličnu nesklonost ekspliciranju ideologije: kako ćemo poslije pokazati, odnos drugih likova prema bjeguncu u Bauerovu je filmu isključivo motiviran karakternim odlikama, nikad odnosom spram 'njegova' ili 'njihove' ideologije. To je vrlina oba filma, ujedno i najveća njihova sličnost. U mnogo čemu dru-

gom, pak, *Ne okreći se sine* i *Odd Man Out* jako se razlikuju.¹¹

Premda to zvuči drsko (s obzirom da je Reedov film neupitni klasik), usudili bismo se utvrditi kako je *Ne okreći se sine* po mnogo čemu film superioran *Bjeguncu*. Ta se superiornost očituje na više razina, ali ponajviše u dramaturgiji i narativnoj organizaciji filma. Prva je prednost Bauerova filma nad Reedovim u dramaturškom tretmanu šutljive većine / jataka s kojima Johnnie stupa u vezu. U Reeda ih je mnogo, nižu se kao na tekućoj vrpici i uz jednu iznimku (staroga katoličkog svećenika) ne vidimo ih ponovno kad jednom 'izidu' iz filma. Oni Reedu služe da njima prikaže različite emocionalne reakcije prema bjeguncu (strah, koristoljubivost, divljenje...), ali ne sudjeluju bitno u radnji. U Bauera je drukčije: Vera, supružnici Dobrić i židovski slikar Leo imaju aktivnu ulogu, provlače se cijelim filmom, poticatelji su sižejnoga razvoja, a svaki od njih ima svoju evoluciju i rezultantnu. Jedan od ozbiljnih dramskih problema Reedova filma činjenica je da je lik Jamesa Masona posve pasivan: njegove djelatne sposobnosti ograničene su ranjavanjem, on uglavnom iščekuje ili besciljno tetura iz skrovišta u skrovište. Za-

padna kritika (recimo, *Varietyjev Movie Guide*), često to ističe kao ozbiljnu slabost *Bjegunca*.¹² Bauer i njegov scenarist Diklić riješili su to mnogo uspješnije: njegov junak Novak ima mnogo aktivniju ulogu u filmu te naglašeni cilj djelovanja — a to je izvlačenje sina iz ustaškog internata.

Taj Novakov osobni projekt višestruko je funkcionalan. On s jedne strane glavnoga junaka filma čini aktivnim, a ne samo pasivnom progonjenom zvijeri. S druge strane, Novak putem motiva djeteta koje izbavlja dobiva egzistencijalnu, roditeljsku, gotovo pa biološku motivaciju. To ga čini drukčijim od suhih i plošnih junaka socrealističkih partizanskih filmova čija je motivacija za martirij bila apstraktno ideološka, pa time i nepodamna za tvorbu zaokruženoga karaktera. Treći efekt koji Bauer dobiva uvođenjem motiva djeteta melodramska je potka koju pridodaje temeljnom trilerskom zapletu.

Melodramski elementi postoje, doduše, i u Reedovu *Bjeguncu*, ali ni izdaleka na tako srastao i kompleksan način kao u Bauera. U Reeda melodramski motivi počivaju na ljubavnoj vezi Johnnieja i mlade Irkinje (Kathleen Ryan), koja unatoč savjetima rodbine i policije pokušava pomoći Johnnieju te zato na kraju gine. Melodramsko se tu svodi na načelni i verbalizirani izbor između sigurnosti i ljubavne žrtve, pri čemu junakinjina odluka vodi nju u smrt, ali ne utječe bitno na glavnu fabularnu liniju.

U Bauera stvari stoje bitno drukčije, i složenije. U *Ne okreći se sine* trilerski zaplet o progonjenom ocu i sinu razvija se paralelno i pod ruku s melodramskom situacijom, a njihova je interakcija stalna. Otac partizan mora lagati sinu o svom pravom uvjerenju da bi ga izveo iz Zagreba. On se stoga upleće sve više i više u nerazmrsive laži, čime ugrožava i vlastiti bijeg. On mora šutke trpjeti sinove ispađe rasizma i fašističke indoktrinacije.¹³ Istodobno strepi hoće li mu sin okrenuti leđa sazna li istinu, tako da *suspense* u filmu biva dvostruki: akcijski (strepimo hoće li Novak biti uhvaćen) i intersubjektivni (strepimo hoće li Zoran saznati tko mu je otac, i kako će reagirati). Oba izvorišta napetosti aktiviraju se simultano u prijelomnom prizoru filma, u trenutku kad Novaka i sina oda sluškinja njihova pokrovitelja, slikara Lea. Izdan, Neven Novak mora bježati kroz krovni prozor. Istodobno, Zoran čuje razgovor ustaša na ulici i uviđa da mu je otac partizan. Neven Novak u vremenskom tjesnacu mora simultano svladati dva protivnika: ustaše koji se penju uza stube i mogu ga ubiti te sina koji je shrvan otkrićem i odbija poći s njim. Dvije linije Bauerova žanrovskog programa na toj se točki križaju i uzajamno potenciraju: triler potencira melodramu (sinovo odbacivanje oca ima veću težinu, nije samo emocionalni problem, jer ga može i ubiti), a melodrama potencira triler (pobunjeni sin usporava oca u bijegu, pa bijeg čini neizvedivijim).

U takvu dvojnomo žanrovskom kodiranju, međutim, triler ni jednoga trenutka ne prestaje biti dominantan. Premda naznačene, etape odnosa između oca i sina ni jednoga se trenutka ne osamostaljuju i stalno bivaju u funkciji trilerske dominante filma. To je vjerojatno i razlog zašto je dio suvremene kritike *Ne okreći se sine* držao 'detektivkom', odnosno —

smatrao da je psihološki odnos, stalno implicitan, nedovoljno razrađen.¹⁴

Žanrovska realizacija i redateljski stil

Vješto prepletanje melodramskog i trilerskog posve je sigurno jedna od najdojmljivijih vrlina Bauerova filma. Ali, ono po čemu je taj film zadivio suvremenike nedvojbeno je sigurna, redateljski efektiva i dojmiva Bauerova realizacija trilerskih žanrovskih zahtjeva. *Ne okreći se sine* naprosto je rasni triler koji se temelji na osjećanju strepnje za sudbinu progonjena junaka. Bauerovo umijeće očituje se u tome da tu strepnju s makrosloženije razine vješto preseli na mikrostilišću, odnosno na razinu izvedbe pojedinih scena. Spretno se koristeći dvosmislenim indicijama i retardacijama, Bauer vješto sugerira pogibelj i u dijelovima filma koji su po svojoj funkciji 'servisni', odnosno, napetost u njima nije generirana iz grube konture zbivanja. Pritom je Bauerov omiljeni postupak trilerska retardacija.

To se izvrsno očituje već u uvodnom prizoru filma, kad antifašisti koje ustaše deportiraju u Jasenovac bježe iz istočnoga vagona kroz odvaljeni pod. Riječ je o rasnom žanrovskom uvodu *in medias res*, u kojem se gledatelja iznimno napetim prizorom od prve minute prikiva u kinosjedalo. Bauer napetost uvodnoga prizora potencira sustavnim retradacijama. Bjegunci lome dasku na podu i počinju bježati, a Bauer paralelno montira bijeg te čuvare vagona, koji bezbrižno razgovaraju iza drvene pregrade. Stražare Bauer spretno i lapidarno karakterizira s pomoću dijalekta. Jedan od bjeGUNACA tada pada pod vlak i krikne, što izaziva pozornost straže. Inverzijom subjektivnog i objektivnog kadra Bauer postiže efekt neizvjesnosti ('Hoće li čuvari vidjeti rupu na podu?'), a cijela situacija efektno služi tome da digne ulog pogibelji, ali i odloži rasplet. Drugu će retardaciju Bauer motivirati dolaskom vlaka na most, što logoraši čekaju jer nakon mosta vlak vozi sporije. Poigravajući se nejednakim kloparanjem vlaka na običnoj pruzi i na mostu, Bauer uspijeva dijegetički akustički motiv, naizgled bez retoričke funkcije, pretvoriti u upaljač suspensea: dolazak mosta znači približavanje odlučnoga trenutka.

Slično umijeće retardacije Bauer demonstrira na više mjesta u filmu. Prizor kad Neven Novak dolazi u stan bivšoj ljubavnici Veri tako je prekinut / retardiran kucanjem na vrata odveć znatiželjne susjede koja Novaka ne smije vidjeti. U istom dijelu filma Vera prekida razgovor s Nevenom i odlazi u drugu sobu telefonirati, što gledatelja za trenutak navodi da vjeruje kako će ga Vera — koja sada hoda s Nijemcem — izdati. U prizoru u Verinu stanu Bauer uvodi i naizgled nemotiviran motiv Verina psa, koji Novaka prepoznaje i raduje mu se. Taj motiv, faktički posuđen iz Homera,¹⁵ imat će žanrovsko opravdanje u samoj završnici sekvence. Pred nadolazećim njemačkim oficijom Novak se skriva na stubište kat iznad, a pas koji ga voli u najpogubnijem će trenutku vjerno pohrliti za njim, umalo odajući njegovu prisutnost.

Slične retardacijske strategije Bauer će primijeniti i u nastavku filma, kao u fascinantno režiranim prizorima u gostionici *Vrbas*, gdje Novak iščekuje hoće li dobiti vezu za partizana ili će upasti u klopku.

Drugo sredstvo kojim Bauer iznimno vješto proizvodi *suspense* jest uvođenje tajanstvenih epizodnih likova, čija funkcija, motivacija i svjetonazor gledateljima nisu jasni. Tim postupkom Bauer se predstavlja kao dobar učenik Alfreda Hitchcocka. Prvi primjer epizodnoga lika koji unosi smutnju i provocira napetost sama je Vera, za koju gledatelj isprva sumnja da će izdati bivšega ljubavnika sadašnjem. Drugi je takav lik Paola, sluškinja židovskog slikara Lea kod kojeg se Novak skriva. Leovoj sluškinji Bauer od prvoga pojavljivanja daje naglašenu režijsku pažnju, sugerirajući njezinu znatizeljlu i sumnjičavost, pa čak i moguću neloyalnost. Po svojoj socijalnoj funkciji, strogoći i sumnjičavosti lik Leove domaćice pritom neodoljivo podsjeća na onaj kućedomaćice (Judith Anderson) iz Hitchcockove *Rebecca* (1940). Domaćica će se na kraju pokazati kao slaba karika i odati Novaka, ali ne na štetu svom poslodavcu, nego upravo suprotno — da spasi Lea, čime Bauer daje blaže sjenčanje i tragičnu dimenziju njezinu liku.

Najspektakularnije poigravanje živcima gledatelja Bauer će izvesti vještom uporabom dvojice epizodista: ustaškog agenta (Zlatko Madunić) i čistača cipela (Tihomir Polanec). Agent — kojeg glumi standardni negativac tadašnjih filmova Madunić — upoznat ćemo u centrali ustaške policije, gdje se nadređeni dvaput otrese na njega optužujući ga da je pijan. Nešto kasnije Bauer prikazuje agenta kako se došaptava sa čistačem cipela, inače gotovo patuljkom. Iz tog prizora podrazumijevamo kako je čistač policijski *špicl*. Nedugo potom Novak upada u policijsku raciju u središtu grada. Čistač mu prilazi i napućuje ga u kojem smjeru da ode. U tom trenutku vjerujemo da ga sitni čovjek navodi na klopku. Na barikadi policijski agent izdvaja Novaka iz reda, što je točka vrelišta napetosti, s obzirom da mi znamo kako je Novak tražen, i znamo da agent to zna. Slijedi neočekivani obrat: agent pregledava Novakove dokumente, ali pušta i njega i sina — štoviše, dovikuje vojniku iza sebe kako je Novaka provjerio i kako je sve u redu. Od tada nadalje posve smo dezorijentirani glede statusa ta dva lika. Oni se, međutim, ponovo pojavljuju u gostionici *Vrbas*, pod krinkom običnih gostiju. Njihova nazočnost ponovno aktivira *suspense*, jer nije posve jasno nije li Novak pušten tek zato da oda vezu. Na kraju će se ispostaviti da je upravo patuljasti čistač veza za partizane.

Velik dio trilerske efektnosti ta dva lika Bauer je postigao i vještijim izborom glumaca: agenta glumi Madunić, glumac specijaliziran za negativce, a za čistača je odabrao glumca patuljasta rasta i nesimpatična izgleda koji u gledatelja izaziva svojevrsnu jezu. Intervju s Bauerom inače odaju iznimnu pažnju koju je pridavao odabiru glumaca. Tako je za lik junakova sina Zorana odabrao Zlatka Lukmana, dijete pomalo nesimpatična izgleda i sraslih obrva, koje izgleda kao neka minijatura inačica Ante Pavelića. Tim izborom Bauer će osnažiti emocionalnu distancu između oca i otuđenoga sina, što pridonosi jačanju temeljnoga melodramskog odnosa u filmu.

Komentatori Bauerova opusa često su upozoravali na Bauerov redateljski minimalizam i funkcionalnost, točnije redateljevo opsesivno nastojanje da svaki element filma bude strogo u funkciji i da se ne otme kontroli (Turković, 2002: 11-

12). Dobro su poznati njegovi sukobi sa snimateljima (osobito s N. Tanhoferom u *Sinjem galebu*), od kojih je Bauer tražio da zanemare 'lijepe slike' i kameru podvrgnu efikasnosti naracije. I *Ne okreći se sine* film je diskretne i nenametljive retoričnosti. Bauer se utječe najmanje nametljivim planovima (bliski, srednji, polutotal), a jedini pravi total filma šteti za sam finale, kad iz gornjega rakursa prikazuje polje i bjegunce, pri čemu Neven Novak ranjen vidno šepa. U filmu prigušene retorike taj total stoga postiže osobito snažan epski efekt. Bauer u *Ne okreći se sine* rado koristi gornje i donje rakurse, nekad čak i izrazite. Ali, ti su začudni rakursi redovito izvedeni iz prostora i motivirani prostorima koji su višerazinski (stubišta, pogled kroz prozor, pogled na potkrovlje, pogled s mosta u ponor), čime Bauer spretno razigrava i primjenjuje urbanu ikonografiju. U takvu korištenju urbanim prostorima i začudnim rakursima možda se može nazrijeti i stanovit utjecaj *film noir*a.

Zanimljiv je i Bauerov funkcionalizam / minimalizam kad je u pitanju zvuk. *Ne okreći se sine* odaje Bauera kao redatelja koji teži idealu koji je proklamirao i Tarkovski: da gdje je god moguće glazbu zamijeni dijegetičkim šumom. Tako je u uvodu filma zvučna kulisa isključivo i jedino klopavanje željezničkih pragova, pri čemu dolazak na most funkcionira kao akustička varijacija i faktor suspensa. Glazba Bojana Adamića u filmu čuje se onoga trenutka kad vlak stane, a odbjegli Neven Novak već je u travi, u bijegu i pod paljbom. Ključni Adamićev glazbeni motiv filma Bauer će u filmu koristiti na kapaljku i isključivo lajtmotivski, kao znak za očinsko-sinovski odnos, odnosno melodramski podžanrovski kod filma. Takva štedljiva primjena glazbe omogućuje mu da ona bude semantički jasna i da bude oruđe introspekcije. Primjer za to je scena u kojoj Novak (još bez sina) prvi put prespava u skrovištu na tavanu Leove zgrade. Bauer će prikazati Novaka kako otvara tavanski prozor, a potom Novakov subjektivni kadar: ulicu iz ptičje perspektive, a na ulici nepoznata dječaka koji hoda uz očevu pratnju. Zvuk lajtmotiva jasno sugerira kako se Novak bolno prisjetio vlastita djeteta.

Samu završnicu filma Bauer zvučno rješava jednako kao i početak: u prizorima potjere uz Savu dokida glazbu, a kao zvučnu kulisu primjenjuje monotoni, mehanički zvuk — onaj vojnoga motocikla. Oca i sina Novaka u bijegu prema šumi prate isprva dva, a potom jedan tricikl, čiji praskavi zvuk pridonosi neugodnu verizmu prizora. Na samu svršetku filma, kad je Neven Novak već ubijen, a sin utekao, partizanska strojnica ubija motocikliste, a njihova trokolica nastavlja voziti besciljno u krug i udara u stara razvaljena kola. Taj intrigantni završni filmski znak izazvao je znatno zanimanje dosadašnjih interpretatora, koji su nudili cijeli niz mahom simboličkih interpretacija.¹⁶ Sam Bauer ustrajavao je na tome da je taj kadar nastao kao improvizacija na licu mjesta, da nije bio predviđen scenarijem, niti je imao svjesnu simbolizacijsku funkciju. Srećko Jurdana ispravno konstatira kako motocikl »unosi dodatnu hladnoću i stvara osebujuju kontrast s prethodnom situacijom (melodramatskim rastankom oca i sina)«. ¹⁷ Iz Bauerovih intervjuva i same scene, međutim, jasno se vidi da je motivacija za taj motiv bila manje vizualna, a više akustička. Bauer sam kaže: »osobito me privukao



Branko Bauer

tonski dio toga... Jer taj motor ide: 't-t-t-t', to je fina tišina poslije sve one pucnjave, da bi zatim završna muzika izašla van.»(Branko Bauer, 1985:77)

Urbani prostor i klasni prostor filma

Bauer je, kao i svakom dobru redatelju, beskrajno važan filmski prostor. *Ne okreći se sine* urbani je triler, njegovi su prostori prostori grada, a čak i kritičari neskloni filmu (npr. Škrabalo) priznaju Baueru da je dobro pogodio atmosferu ratnoga Zagreba (Škrabalo, 1998: 230). Bauerov se film u izboru i tretmanu prostora stubokom razlikuje od mnogih drugih urbanih ratnih trilera — pa među ostalim i Reedova *Bjeganca*. Većina sličnih filmova situirana je u prigradske fa-vele, koristi se rasterima uskih uličica, potleušicama i stražnjim dvorištima. Smještanje u takav sirotinjski labirint svojstveno je brojnim urbanim trilerima, u rasponu od Duvivierova *Pepe Le Moko* pa do Tadićeva *Ritma zločina*. U vrijeme kad nastaje *Ne okreći se sine* takva primjena urbane ikonografije u trilerima bila je do te mjere kanonizirana, da je navela Hitchcocka na ironiziranje.¹⁸

Bauer i njegov scenograf Zagotta prostoru pristupaju potpuno oprečno. Zagreb *Ne okreći se sine* nije Zagreb Trešnjevke, Trnja i radničkih potleušica. Upravo suprotno: Bauer i Zagotta forsiraju moderne, osvjetljene, geometrijski jednostavne i funkcionalističke prostore, tipične za zagrebačku međuratnu arhitektonsku školu Stjepana Planića, Lavoslava Horvata, Stjepana Podhorskog ili Viktora Kovačića. Smještajući jednu od trilerskih situacija na stubište Verine zgrade, Bauer bira za to vrijeme ultramoderno stubište geometrijskih ploha, jednostavne funkcionalističke ograde i podesta sa staklenim oknima koja propuštaju svjetlost s kata na kat. Verin je stan moderan, a glavna mu je odlika laki klizni paravan tipičniji za arhitektonski vokabular šezdesetih i sedamdesetih. U izboru eksterijera, Bauer izbjegava stare četvrti i koristi se listom donjogradskim katnicama lišavajući ih stilske prepoznatljivosti. Čak i onda kad mu treba kadar crkvenog tornja, Bauer bira kadar funkcionalističke Crkve sv. Petra u Vlaškoj, crkve koja je u vrijeme radnje filma bila takoreći nova. Tim izborom vrlo modernih ambijenata Bauer ponekad gotovo da navodi čitatelja da pomisli kako je scenograf pogriješio i odabrao antidatirani objekt. *Ne okreći se sine* pravi je mali bedeker zagrebačkog arhitektonskog modernizma, zrcalo epohe brze modernizacije koja je zahvatila glavni hrvatski grad u dvadesetim i tridesetim godinama.

Taj izbor nije slučajna i bitno pridonosi semantici filma. Bauer, naime, birajući oku ugodne, svijetle i lijepe prostore vlastite likove predstavlja kao moderne, uspješne i situirane pripadnike srednje klase, čiji bi život vjerojatno bio poletan i optimističan da se nije dogodio rat. Isto vrijedi i za jedini ambijent u filmu koji je scenografski oblikovan po uzoru na tipične ambijente građanstva — a to je stan Dobrićevih. Taj stan, doduše, starinski je uređen, pretrpan pokućstvom i građanskim rekvizitima, ali odaje isti dojam kao i moderni prostori Verine zgrade ili donjegradske ulice: odaje da u njemu stanuju uljudeni, valjani ljudi u čije se živote uselio rat.

Takav scenografski pristup ključan je za razumijevanje filma. Bauerov film, naime, ne pripovijeda o klasama ili društve-

nim grupama koje su karakteristično reprezentirane u titoištičkim ratnim epopejama. Bauerovi junaci ne pripadaju seljaštvu, radništvu, nisu sirotinja, nisu očajnici, na bunt ih ne tjera socijalna obespravljenost. Oni su listom pripadnici građanskoga srednjeg staleža. Bauerov film implicitno kazuje kako ratna kataklizma ne šteti ni jednu klasu i zakutak društva, udarajući tragični biljeg i na egzistencije koje bi inače živjele u nepomućenoj građanskoj sreći.

Ono što vrijedi za film u cjelini, vrijedi i za njegova junaka. Novak se ne doima kao revolucionar iz socijalnog bunta, nije čak sasvim razjašnjeno je li uopće komunist. Jedino što doznajemo o njegovoj prošlosti jest da je predratni udovac i inženjer — dakle pripadnik srednje klase. Suprotno većini asketa / martira revolucionarnoga filma, Novak je prije rata očito imao solidan građanski život, pa čak i hodao s Verom, mondenom plavušom. Njegovi prijatelji pripadaju različitom ideološkom spektru, od židovskoga slikara Lea do današnjeg ustaškog bojnika Ivica.

Takva socijalna stratifikacija izmicala je ideološkom manijevanju podrazumijevanu u komunističkom ratnom filmu. U životu, za razliku od ideologiziranoga ratnog filma, ljudi stječu veze i ostvaruju bliskost s heterogenim krugom osoba, pa se s bližnjima nerijetko nađu i na suprotnoj strani bojišnice. U ratu ljudi često bivaju izdani od najbližih, ili pak izdaju 'svoju stvar' ne bi li pomogli nekom tko im je blizak, ali je 'na drugoj strani'. To iskustvo bilo je svakodnevno iskustvo Bauera i njegove generacije.¹⁹ Takvo iskustvo dotad u partizanskom filmu nije bilo reprezentirano, a onda kad ga je Bauer izložio u filmu, izazivalo je određene ideološke nedoumice. Bauer se s tim u vezi prisjeća: »U ono vrijeme ljudi nisu bili naučeni na takav pristup. Nisu bili naučeni da se pojave negativci od krvi i mesa. Imali smo prvu projekciju u kinu Balkan, samo za ekipu i za ljude Jadran filma. Onda je, po završetku, ustao tadašnji direktor Jadran filma, a mene je jako volio, i rekao: 'Branko, jako si me zajebao!'«.(Branko Bauer, 1985: 77)

Primjera za takvo nedogmatsko tretiranje karaktera može se pronaći diljem filma. Tako Vera istovremeno hoda s njemačkim visokim oficijerom, ali i pomaže Novaku. Slikar Leo pripadnik je progonjene židovske manjine, ali svejedno slika



James Mason u filmu *Bjeganac* (C. Reed, 1947)

apologetske portrete ustaškim dužnosnicima. Njegova sluškinja sumnjiči Nevena Novaka, oda ga, ali i sama završi u 'marici'. Sličnim brižljivim nijansiranjem Bauer ocrta i svećenike koji vode Zoranov internat. Glavni među njima, ravnatelj, nosi habit ispod ustaške uniforme. Kada, međutim, pred dvojicom starijih svećenika mali Zoran salutira *alla romana* i klikne »*Za dom spremni!*«, stari svećenici s nelagodnom obaraju pogled, a jedan od njih odvraća »*Hvaljen Isus, sinko!*«.

Zacijelo ponajbolji primjer za Bauerovo ideološki neortodoksno karakteriziranje jesu pripadnici obitelji Dobrić i prizori u kojima sudjeluju. Obitelj Dobrić pojavljuje se u filmu netom nakon što Neven dođe u Zagreb i prespava pod vedrim nebom. Kako su mu Dobrići stari prijatelji, on kuca na njihova vrata i biva srdačno dočekan. Stari Dobrić (Stjepan Jurčević) daje mu odijelo, nudi mu brijanje i kupanje, čak mu u jaknu utisne i nešto novca. Ono što gledatelj odmah zapaža jedna je fotografija na zidu: to je portret starčeva sina Ivica (Mladen Hanzlovsky) u ustaškoj uniformi. Otac ne krije pred partizanskim bjeguncem što mu je i gdje mu je sin: otvoreno kaže kako Ivicu upravo danas čekaju, kako dolazi iz Bosne gdje je bojničnik, i kako zbog Ivičinih prijatelja »*nije zgodno*« da Neven kod njih spava. Uskoro na vrata stiže i majka Dobrić (Greta Kraus-Aranički). Ona na muževu rečenicu »*vidi tko nam je došao*« pohrli u kuću vjerujući da je stigao Ivica, a Bauer prikazuje njezino majčinsko uzbuđenje s mnogo nježnosti. Takvo humaniziranje obitelji neprijatelja već je po sebi novum u partizanskom filmu, a pogotovo činjenica da roditelji fašista izravno pomažu junaka, a da se on tomu čak i ne čudi. U tom smislu, taj je prizor jednako šokantan kao i onaj slični, ali mnogo kasniji kadar iz filma *Sokol ga nije volio* Branka Schmidta (1988), kad na početku filma sinovi i prijatelji staroga Šime sjednu zajedno za stol i piju rakiju, svaki u svojoj uniformi: jedan u njemačkoj, drugi u partizanskoj.

Paralelno sa sudbinom oca i sina Novaka, Bauer će tijekom filma nastaviti pratiti obitelj Dobrić, pridajući svjetonazorom raslojavanju obitelji iznimno značenje. Sin Ivica, naime, zna da je Neven pohodio njegove, i na ogorčenje svojih roditelja prijatelja prijavljuje ustaškoj nadzornoj službi. Taj postupak bit će povod razdoru između njega i roditelja. Tijekom filma, naime, roditelji, a osobito Ivičina majka, otvoreno će stati na Nevenovu stranu, posjećujući čak njegovo dijete u internatu. Kad na kraju dana obitelj Dobrić sjedne za rođendanski obrok, ogorčena majka ne želi primiti dar od sina, koji ju je razočarao, nego rezignirano kaže: »*Ivica je meni danas već dao svoj poklon*«, misleći na izdaju prijatelja. Za Ivicu stvari idu od lošeg k gore: UNS će potkraj filma, vjerujući da Dobrići znaju više nego što doista znaju, naložiti da se bojničkovu majku ravno s proslave privede na saslušanje. Ona ponosno izlazi praćena agentima, iskazujući zgražavanje nad sinovim ponašanjem, koji je cijelu neugodu skrivio. Ivica u tom trenutku od negativca gotovo pa da postaje predmet žaljenja, jer ga je majčin prijezir vidno pogodio, a nemoćan je suprotstaviti se zlosilju. I tu se vidi Bauerov humanistički dodir: on ne samo da iskazuje stanovitu sućut za ključnoga negativca filma, nego i ključnu osudu njegova ponašanja iskazuje s pomoću roditeljskoga prijekora. Ivica nije

kriv pred nekom partijskom, ideološkom ili domoljubnom porotom: kriv je u očima roditelja, što osudi ponovno daje punokrvnu, egzistencijalnu težinu.

'Novo vrijeme' i 'starinski nazori'

Odličan primjer za takvo 'interioriziranje' politike scena je svađa između oca i sina Dobrića, koja se događa u prvom dijelu filma, a koja je po našem možda i ključna za razumijevanje *Ne okreći se sine*. Scena se događa nakon što roditelji saznaju da je Ivica Dobrić izdao Nevena. Otac i sin otpočinju prepirku u idiličnoj kućnoj situaciji, sjedeći na otomanu. Otac prekorava sina ne zato jer je ustaša ili jer surađuje s policijom, nego zato što je izdao prijatelja. Sin mu odgovori kako je star pa su mu »*nazori zahrdali*«. Otac na to ljutito ustaje, revoltiran napušta sobu i s vrata sinu odvraća »*Ja sam ponosan što sam starinskih nazora!*«.

U kontekstu partizanskoga filma ta je scena toliko frapantna da je neobično što nikad nije privukla pozornost interpretatora. Stari Dobrić, naime, odluku da će pomoći partizanskom bjeguncu ne objašnjava ratnim ili ideološkim uvjerenjem, nego nečim mnogo prizemnijim — svojom privrženošću 'starinskim nazorima'. Bauer je tim prizorom možda i nesvjesno dao posve neortodoksni pogled na Drugi svjetski rat, pogled kakav je ostao jedinstven sve do smrti partizanskoga žanra 1990.

U cijelom jugoslavenskom revolucionarnom filmu, kao uostalom i u cijeloj komunističkoj ideologiji, riječ 'staro' i 'starinsko' bila je, naime, sustavno negativno konotirana. Komunističam je zagovarao *ново* društvo, *нове* proizvodne odnose, *novu* kulturu, *novog* čovjeka, ukratko, *ново vrijeme*, kako će to poslije ironizirati rock-grupa Buldožer. Protivnici sustava redovito su bili etiketirani kao 'stare snage', a neželjena kultura, ponašanje i odnosi nazivani su 'preživjeli-ma'. Paradoks je da Bauer radeći kao redatelj unutar žanra koji je bio u srcu komunističke proizvodnje značenja, radeći film koji će ga doista pretvoriti u »*reprezentanta ideološki uzorne upotrebe klasičnog narativnog stila*« (H. Turković) u ključnom prizoru filma obrće taj temeljni ideologem titoizma: njegov junak ne pomaže partizanskom prebjegu u ime ičeg 'novog', nego u ime 'starinskog'!

Taj prizor u bitnom reprezentira Bauerov pogled na rat i na ratni žanr. Za Bauera, naime, oponiranje fašizmu nije pitanje revolucionarnih procesa (kao za marksiste), niti nacionalno-oslobodilačke borbe (kao za jugoslavenske patriote). Za njega je pitanje neprihvatanja fašizma ponajprije pitanje kućnog odgoja. Ako je čovjek dobro odgojen (to jest, ima 'starinske nazore') mora biti protiv fašističke prakse.

Pravilo 'dobrog kućnog odgoja' ili 'starinskih nazora' motivacija je koja pokreće gotovo sve likove s kojima se Bauer u *Ne okreći se sine* identificira. To pravilo navodi Nevena Novaka da ponajprije bude otac, a onda tek revolucionar. To pravilo navodi roditelje Dobriće da pomognu Nevenu, pa i da odu u internat potražiti njegova sina. To pravilo motivira Veru da se priključi istom pothvatu, kao i Židova Lea da pomogne bjeguncu, a sebi na pogibelj. Svi ti likovi postupaju tako, a da su sami u nekoj vrsti meزالijanse s nacizmom: Vera izlazi s Nijemcem, Leo slika ustaše, Nevenu i Dobriće-

ma sin je ustaša. Ipak, kod svih tih likova odvađen će 'starinski nazori', ili — prevedeno — temeljna građanska etika.

Pogleda li čovjek šire, lako će ustanoviti da slična temeljna građanska etika, slična pravila 'starinskih nazora' i dobroga kućnog odgoja motiviraju gotovo sve bitne Bauerove heroje: roditelje koji su prisiljeni dijeliti svoje očinstvo sa strancem (*Tri Ane*), muškarca koji skrbi o slijepoj djevojci (*Samo ljudi*), dječaka koji će uoči bijega u partizane pomesti toplog mlijeka za svoju folksdojčersku skrbnicu (*Zimovanje u Jakobsfeldu*). »Ljubav, te njen produžetak, dužnost«, piše Hrvoje Hribar, u Bauera su »zadanost koja često prethodi priči« (Hribar, 2002:5). Svi Bauerovi heroji u jednom su slični: u stravičnom metežu južnoslavenske povijesti i društva teže svoje putanje ne podređivati nacrtu viših povijesnih i ideoloških imperativa, nego obrascima dužnoga ponašanja časnog i doličnog građanstva.

U tom su smislu Bauerovi filmovi, bio toga autor svjestan ili ne, posve nekomunistički. Hrvoje Hribar taj je atipični odnos Bauera i komunističke ideologije opisao lijepom slikom: »Bauer je imao smisao za mrtvi kut ideologije, te bi svoj film smjestio tamo gdje je njezina blizina neposredna, ali snaga najmanja.« (Hribar, 2002: 6)

Odlična ilustracija za tu tvrdnju način je na koji Bauer u *Ne okreći se sine* tretira partizane. Sami partizani u *Ne okreći se sine* svedeni su na jedan jedini kratki i posve impersonalni kadar. Kad u samoj završnici filma otac Novak pogiba i prije toga više Zoranu »*Ne okreći se sine!*«, Zoran trči prema šumi koja fizički opredmećuje slobodni teritorij. Za dječakom, međutim, juri preostali njemački tricikl. U tom trenutku Bauer prikazuje cijev puškomitraljeza koja viri iz grmlja. Vidimo kratki rafal, progonitelji ginu.

Tretman partizana i sižejno je i režijski vrlo zagonetan. Kao prvo, nije posve jasno zašto se prisutni partizani nisu prije umiješali i pomogli Novaku. Nadalje, znakovito je da Bauer posve impersonalizira partizane: mi vidimo samo cijev, ne ljude. Ta zagonetnost još je potencirana posljednjim kadrom u kojem Zoran, sada slobodan, trči kroz šumu. Vidimo kako dugo trči među stablima, posve sam. Nitko ga nije prihvatio, primio, ne vidimo ljude među koje je dospio.

U drugom kontekstu, takva bi se završnica filma mogla shvatiti kao niska grešaka i nelogičnosti. U kontekstu Bauerova filma (pa i opusa) takav zagonetni finale ponajprije je alegorija njegova odnosa spram ideologiji. Jer, postojanje partizana — slobodnoga teritorija, šume, prostora koji je 'preko rijeke' sa svim mitološkim implikacijama — premisa je Bauerova filma, premisa koja orijentira i daje smisao djelovanju glavnog junaka. Ali, tu premisu Bauer očito želi što je više moguće ostaviti 'izvan' filma. Bauer partizanski pokret tretira kao *deus absconditus*, primarnoga pokretača bez kojeg cijele situacije ne bi bilo, premda on sam nije dio te situacije. U tom smislu status partizana u filmu alegorija je statusa komunističke ideologije u tom istom filmu: bez konteksta komunističke filmske industrije, ideoloških normi i kulturalnih preferencija, *Ne okreći se sine* ne bi postojao. A opet, ta ideologija, norme i preferencije u filmu uopće ne postoje, one su kontekstualni fantom nalik sablastima koje stoje uz okidač mitraljeza u gustišu.

Jednako kao što u Bauerovu filmu ne postoje partizani, ne postoje ni Nijemci. Jedino njemačko lice u filmu Verin je ljubavnik, ali i on postoji tek dvaput kao sugovornik s onu stranu telefona. Bauera Nijemci i partizani — dakle, standardni protagonisti i antagonisti partizanskog žanra — uopće ne zanimaju. On i jedne i druge povlači sa scene da bi pod punim svjetlima prikazao klasu i društvenu grupu koja je u *Ne okreći se sine* jedina predmet njegova interesa — a to je hrvatsko građanstvo. Hrvatska *middle class* sa svojim ratnim sumnjama, ideološkim lutanjima i etičkim nedoumicama središnja je i prava tema *Ne okreći se sine*. Tragajući za mogućim uporištem djelovanje te klase, Bauer ih ne nalazi ni u ideologiji, ni u patriotizmu, ni u religioznom moralu, ni u vjeri u novo sutra — fantaziji koja je iz Bauerova filma rigorozno isključena. Jedino uporište koje Bauer nalazi i nudi jesu Dobriće-*vi* 'starinski nazori', ili kućni odgoj, ili građanska etika.

Ne okreći se sine kao 'rođenje građanina'

Ispisujući takav ideološki tekst, Bauerov film funkcionira kao hvalospjev buržoaziji i građanskoj etici u srcu komunističkoga hagiografskog diskursa. Po tome je *Ne okreći se sine* nevjerojatan i posve unikatan primjer komunističkoga ratnog filma. Ali, takav Bauer i takav *Ne okreći se sine* po svojoj posveti građanskom moralu jedinstveni su proizvod i u kontekstu hrvatske građanske kulture.

Polemizirajući svojedobno s hrvatskom kulturnom tradicijom (u konkretnom slučaju — Krležom) Boris Buden je napisao: »Što znači biti građaninom u modernom demokratskom smislu prije ćemo naučiti iz par američkih filmova nego iz čitave hrvatske literature uključujući tu i sve Krležine likove. Jer, građaninom se ne postaje pukom pripadnošću socijalnom sloju obrazovanih i emancipiranih građana. Kad onaj donedavno možda polupismeni kauboj prihvaća šerifске značku... i suprotstavlja se rulji koja srlja u linč, onda on... Upravo proizvodi mitsku sliku rođenja građanina...« (Budén, 1996:141)

U hrvatskoj kulturi 20. stoljeća takva slika 'rođenja građanina' neizrecivo je rijetka. Gotovo svi hrvatski kulturni tekstovi 20. stoljeća, pa i oni najveći, zagovaraju jednu od triju tipičnih intelektualnih pozicija: ili isповijedaju nihilizam, evaziju, rezignaciju (poput Krležina *Filipa Latinovicza*, Marinkovića ili krugovaške proze), ili zagovaraju djelovanje u revolucionarno / klasnom kolektivitetu (poput Mimičina *Prometeja s otoka Viševice*, 1964), ili pak onom konzervativno / tradicijskom (poput Ivane Brlić-Mažuranić ili Aralice). Neki od najsnažnijih hrvatskih umjetničkih tekstova — recimo, Novakov *Miris, zlato i tamjan* (1971) ili Grlićev *Samo jednom se ljubi* (1981) — nisu ništa drugo doli zapis o konzervziji između dviju od tih triju točaka na hrvatskom ideološkom nebu.

Ni jedna od tih triju tipskih pozicija ne uključuje aktivistički zagovor zakona i pravičnosti, afirmaciju 'kućnog odgoja' i građanskog morala, dakle sve ono što podrazumijeva Dobrićeva zagonetna sintagma o 'starinskim nazorima'. Ni jedna od tih tradicija ne podrazumijeva 'sliku rođenja građanina'. Na toj poziciji glorifikatora građanske etike Bauer je u kontekstu hrvatske kulture strašno, zastrašujuće, okrutno sam.

Zato je u pravu Boris Buden kad na kraju citiranoga teksta piše: »*Naša kulturna tradicija u pogledu (modernog građanskog identiteta, op.) stravično je prazna. Da nismo koji put otišli u kino, izgleda da ne bismo znali gotovo ništa o modernom građanskom svijetu i životu.*« (Buden, 1996: 141) Jedan od tih 'odlazaka u kino' mogao je biti i često je bio odlazak na Bauerov film *Ne okreći se sine*. Taj je film za generacije naših gledatelja bio domaći, neuvezeni 'kinderštube' građanske etike.

Stoga Bauer nije blizak svojim uzorima — Reedu, Fordu ili Hitchcocku — samo po tome što je usvojio visoku zanatsku vještinu i postao, poput njih, virtuozom klasičnoga narativnog stila. Bauerova bliskost s njima nadilazi puke produkcijske standarde ili estetsku ideologiju. Svojstvo koje *Ne okreći se sine* ponajviše povezuje sa srodnim zapadnim uzorima isto je ono svojstvo taj film u kontekstu hrvatske kulture čini nesvodivo apartnim i tuđim. To svojstvo Bauerova filma njegova je ideologija.

Bilješke

- 1 »*Tek su me tu priznali za normalnog režisera, onoga koji radi ozbiljne teme. Prije toga ne bi ni pomislili da mi povjere nekakav film s temom iz NOB-a*«, kaže Bauer u monografskom intervjuu 'Ja sam redatelj koji priča priču-razgovor s Brankom Bauerom' (Branko Bauer, 1985: 77-78).
- 2 Đ. Bogojević: 'Ne okreći se sine — film koji potpuno zadovoljava', *Borba* 24. 7. 1956, str. 5., Milutin Čolić: 'Ne okreći se sine — uspeh našeg filma', *Politika* 24. 7. 1956, str. 7, Miro Jaičanin: 'Prijatna i neprijatna iznenađenja', *Slobodna Dalmacija*, 31. 7. 1956, str. 3, Mira Boglić: 'Ne okreći se sine', *Vjesnik* 31. 7. 1956, str. 5.
- 3 Milutin Čolić: 'Ponižavajući postupak', *Politika* 6. 11. 1956, str. 16, Stevo Ostojić: 'Protest Jadran filma', *Politika*, 10. 11. 1956.
- 4 Za dlaku je, sa 782 glasa, pobijedio film *Zle pare* (744). Zanimljivo je da je u konkurenciji stranih filmova pobijedio Fordov *The Quiet Man*. Bauer je sa 742 glasa proglašen i najboljim redateljem ispred Velje Stojanovića. Vidi 'Najbolji u 1956: Ne okreći se sine i Miran čovek', *NIN*, 30. 12. 1956.
- 5 M. Š: 'Ne obračaj se, sinko', *Slovenski poročevalec*, 19. 10. 1956, str. 4.
- 6 F. Brenk: 'Otroci, strojnice, grobovi', *Ljudska pravica*, 1. 8. 1956, str. 5.
- 7 Ž. Petan: 'Kdo bo nagrajen?', *TT*; 26. 7. 1956.
- 8 N. Čolić: 'Ne okreći se, sine', *Politika* 12. 11. 1956, str. 3688
- 9 *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, edited by Richard Taylor, Nancy Wood, Julian Graffy and Dina Iordanova, BFI Publishing, London 2001, str. 28.
- 10 Uz te, neki drugi autori spominju i druge utjecaje na *Ne okreći se sine*. Tako Vjeko Dobrinčić (1957: 776) bez čvršćih argumenata film povezuje s neorealizmom, a Hrvoje Hribar (2002: 6) ukazuje na zanimljive tematske podudarnosti *Ne okreći se sine* i Fordovih *Tragača* (*The Searchers*, 1956).
- 11 Postoji samo jedno mjesto na kojem Bauer izravno kopira, ili — samosvjesnije — citira Reeda. U jednom trenutku u Reedovu filmu jedan se od kočijaša ruga s policijom koja ga pita koga vozi u kolima. On odgovara i »*Johnnie Mc Queen*«, i ne znajući da je Johnnie doista skriven u njegovom vozilu. Isti motiv Bauer uključuje u film u prvom dijelu, kad se Novak kamionom usverca u Zagreb. Na upit ustaške patrolne što vozi iza, vozač vojnog kamiona odgovori: »*Partizane*«, ne znajući da je Novak skriven pod teretom.
- 12 *Variety Movie Guide* 96, izd. Derek Elley, Hamlyn 1995, str. 700
- 13 U tom smislu, osobito je uspio motiv knjige koju je dječak dobio od poglavnika Pavelića, i od koje se ne želi odvojiti.
- 14 Moguće je da su upravo takve reakcije navele Bauera da nakon *Ne okreći se sine* zbaci trilerSKU krinku i napravi čistu melodramu — *Samo ljudi*. Neuspjeh tog filma pokazao je da tadašnja komunistička kinematografija ipak nije spremna na otvorenu filmsku melodramu (vidi *Branko Bauer*, 1985: 80-81).
- 15 U *Odiseji* Odiseja, prerušena u skitnicu svinjara, na itačkom dvoru prepoznaje samo njegov stari pas. Aluzija je tim očitija s obzirom da je Neven Novak iz logora pobjegao u dronjcima.
- 16 V. Srećko Jurdana: 'Ne okreći se sine', u: *Branko Bauer*, 1985: 156.
- 17 Isto.
- 18 Govoreći o slavnom prizoru s poljoprivrednim avionom u filmu *Sjever, sjeverozapad*, Hitchcock će u monografskom intervjuu s Françoisom Truffautom reći: »*Hteo sam da reagujem protiv jednog starog klišeja: čovek koji dolazi na izvesno mjesto gde će po svoj prilici biti ubijen. Sad, šta se obično praktikuje? Mrkla noć na uskoj raskrsnici grada. Pločnik je još vlažan od nedavne kiše. Krupni plan crne mačke koja krišom trči.... Pita sam se: šta bi bila suprotnost toj sceni? Pusta ravnica, obasjana suncem, ni muzike, ni crne mačke...*« (Trifo/Hičkok, 1987: 154).
- 19 I sam redatelj u ratu je bio mobilizirani domobranski veterinar, ali je njegova obitelj istovremeno skrivala židovsku poznanicu (*Branko Bauer*, 1985: 33-35).

Bibliografija

Branko Bauer, 1985, ur. Nenad Polimac, Zagreb: Cekade.
 Buden, Boris, 1996, 'Osvajanje središta', u: *Barikade*, Zagreb: Arkin.
 Dobrinčić, Vjeko, 1957, 'Neorealizam i mi', *Krugovi* 8-9,
 Goulding, Daniel J., 2003, *Liberated Cinema — The Yugoslav Experience*, Indiana University Press.
 Hribar, Hrvoje, 2002, 'Šesta rola, kraj', *Hrvatski filmski ljetopis* 30.

Munitić, Ranko, 1978, *207 festivalskih dana u Puli*, Pula: FJIF Pula.
 Munitić, Ranko, 1963: 'Naš film — vlak bez voznog reda', *Republika*, veljača-ožujak, str. 130-131
 Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896 — 1997*, Zagreb: Globus.
 Trifo/Hičkok, Institut za film, Beograd 1987.
 Turković, Hrvoje, 2002, 'Branko Bauer — karijera na prijelomu stilskih razdoblja', *Hrvatski filmski ljetopis*, 30.