



SADRŽAJ 61, proljeće 2010.

<b>UVODNIK</b>	5	Stalna mijena
<b>PORTRET REDATELJA: KRSTO PAPIĆ</b>	6	Tomislav Šakić / Uvod u Papića
	10	Juraj Kukoč, Daniel Rafaelić i Tomislav Šakić / Krsto Papić u razgovoru: "Želim pridobiti vječnu publiku"
	70	Jurica Pavičić / Vrane, ovnovi i žene: politika i moć u filmu <i>Lisice</i> Krste Papića
	84	Juraj Kukoč / Opreke u dokumentarnim filmovima Krste Papića
	92	Nikica Gilić / Predratna psihoza: slike 30-tih u <i>Izbavitelju</i> Krste Papića
	102	Juraj Kukoč / Filmografija Krste Papića
<b>SNIMATELJSKI PRILOZI</b>	107	Krešimir Mikić / Portret snimatelja (V) – Michael Ballhaus
<b>ESEJI</b>	115	Sonja Tarokić / Narativna moć Fritza Langa / Ciklus filmova Fritza Langa II u Filmskim programima
<b>FESTIVALI I REVUJE</b>	122	Tomislav Kurelec / Od tolerancije do nasilja / Ciklus novog švedskog filma u Filmskim programima
<b>NOVI FILMOVI</b>	126	Kinorepertoar: <i>Avatar</i> , Tomislav Šakić / <i>Crnci</i> , Juraj Kukoč / <i>Čovjek ispod stola</i> , Vladimir Šeput / <i>Duga</i> , Jurica Starešinčić / <i>Ljupke kosti</i> , Mima Simić / <i>Mjesec</i> , Mario Kozina / <i>Ni na nebu, ni na zemlji</i> , Boško Picula / <i>Ozbiljan čovjek</i> , Mario Sluga / <i>Sve o jednoj djevojci</i> , Hana Jušić / <i>Sveti Georgije ubiva aždahu</i> , Josip Grozdanić
	156	DVD-i: <i>Nitko ne zna</i> , Dragan Rubeša / <i>1941: luda invazija na Kaliforniju</i> , Dean Šoša / <i>Zona</i> , Josip Grozdanić
<b>NOVE KNJIGE</b>	163	Janko Heidl / Sadržajan uvid u velikog redatelja / David Thomson, <i>Altman</i> , 2009.
	164	Tonči Valentić / Četiri desetljeća nagovora na studiozno gledanje / Petar Krelja, <i>Kao na filmu: ogledi 1965–2008</i> , 2009.
	166	Damir Radić / Kultivirano zapisana prisjećanja / Bogdan Žižić, <i>Pješčana ura: sjećanja na Solin, Split, Pulu i Zagreb</i> , 2009.
	168	Tomislav Čegir / Populistička i iscrpna biografija bez višeslojnosti / Douglas Thompson, <i>Clint Eastwood: Čovjek od milijun dolara</i> , 2009.
	170	Tonči Valentić / Početak suvremene reinterpretacije povijesti domaćeg filma / Tomislav Čegir, Joško Marušić, Tomislav Šakić, <i>Hrvatski filmski redatelj I</i> , 2009.
	172	Marijan Krivak / Putokaz za pametne gledatelje (i čitatelje) / Mima Simić, <i>Otporna na Hollywood: ogledi iz dekonstrukcije tvornice snova</i> , 2009.
<b>DODACI</b>	174	Kronika / Filmografije / Bibliografije / Preminuli u 2009. / Engleski sažeci / Errata corrige / O suradnicima u 60. i 61. broju

Tomislav Šakić

## Uvod u Krsta Papića

Krsto Papić svojevrsan je izazov domaćoj filmologiji, pa i autorska enigma. Izazov nije u tome da su se u njegovu opusu – kako će Papićev dosad najopsežniji filmski intervju koji slijedi pokazati – spojili autor i kontekst, umjetnik i društvo, pa i "dvor" na kojem umjetnik stvara, od Tita do Tuđmana. Naime, taj spoj, sraz, to odmjeravanje snaga bilo je neizbježno za prostor i vrijeme u kojemu je Papić stvarao najveći dio svojeg opusa. Prema Antonínu i Miri Liehm (*Najvažnija umetnost: istočnoevropski film u dvadesetom veku*, Clio, Beograd 2006), kontekst istočne i srednjoevropske komunističke Europe u kojemu se svaki film radio za jednog vrhunarnog Gledatelja – bio to Staljin ili bilo koja imaginarna, partijska instancija iznad "naroda" koja prepoznaje, kako se to kod nas govorilo, "društvenu narudžbu", ili pak osobno Josip Broz Tito (pa tako i Papić u razgovoru gradi sliku Tita, karakterističnog komunističkog diktatora bonvivana-filmofila, koji u vili na Brijunima gleda *Lisice* i donosi konačnu odluku o sudbini njegova filma) – bio je kontekst u kojemu je "sam problem forme postao politički", a "svi pokušaji da se izraze novi formalni pristupi postali su politički pokušaji" (Liehm, str. 7). "Nijedna analiza formalnih struktura istočnoevropskog filma i njihovog razvoja nije potpuna ukoliko se ne uzme u obzir bliska veza između filmske umetnosti i razvoja društva i politike, koja je karakteristična za nacionalizovanu filmsku umetnost" (ibid.).

Krsto Papić kao filmski autor koji je ponikao i stvarao u tom kontekstu nikad nije bježao od društva, konteksta, sredine; dapače, središnja vertikala, misao vodilja njegova opusa jest suočavanje s tom sredinom, kulturom, kontekstom, kako u dokumentarnim filmovima, tako i u igranim cjelovečernjim filmovima. U tom smislu, Papić je – poput poljskog kolege Andrzeja Wajde – u suštini "društvojni", nacionalni redatelj čiji je svijet djela obilježen nacionalnim pitanjem, traumama društveno-

političke povijesti Hrvatske u drugoj polovici 20. stoljeća, o koju se omjeraju i sudbine njegovih protagonista. On je izrazita autorska ličnost, autor u smislu autorske teorije (*politique des auteurs*); on nije "tek" filmski redatelj koji je najčešće i scenarist svojih filmova – a Papić jest idejni pokretač svojih filmova te koscenarist (s Mirkom Kovačem, Ivom Brešanom, Ivanom Kušanom, Ivanom Aralicom, Matom Matišićem) koji vodi nastajanje scenarija kroz više verzija te određuje konačan oblik scenarija i, naravno, režijsku knjigu snimanja – nego redatelj čiji filmski opus čini čvrst i zatvoren "autorski" svijet djela, sa svojim repetitivnim temama, sadržajima, tipovima likova, tipovima formalnog oblikovanja djela, stila, tipova filmskog izlaganja... Treba i ovdje opet napomenuti (jer se to, izgleda, stalno zaboravlja) da je autorska kritika nastala kao prevrednovateljska kritika redatelja klasičnoga prosedea koji rade baš u studijskoj, industrijskoj kinematografiji, mahom hollywoodskoj (Howard Hawks, Alfred Hitchcock), a da je onda – napose kod nas, u okviru tzv. autorske kinematografije, naspram ranijoj producerskoj i, prije toga, državnoj – poistovjećena s idejom da je redatelj filma ujedno i njegov scenarist. Papić je autor u području i kratkoga dokumentarnog filma i dugometražnoga igranog filma, te je stoga posebno zanimljiv kao svojevrsno ogledno polje na kojemu se mogu pratiti ne stilskopovijesne mijene, nego tipološke – a tu leži ranije spomenuti izazov. Presudno obilježen okvirom u kojemu je stvarao – pri čemu Papić nije tek prihvatio kontekst kao svoj neizbježan stvaralački okvir koji je katkad moguće i ignorirati, nego je, poput Wajde, Bulajića ili Vrdoljaka, taj kontekst učinio presudnim, shvaćajući filmsku umjetnost kao sliku, svjedočanstvo, metaforu, ali i tumačenje svojeg vremena – taj neraskidivi splet javne, društvene umjetnosti (što film je, sudbinski usmjeren na publiku) i samog društva koji tu skupu igračku plaća u socija-

lističkom, ali i u novom modelu financiranja filma u nas, nije to dakle glavni izazov Papića-autora. Izazov koji traži filmološko razrješenje i tumačenje jesu dvojica Krsta Papića – ne, kako bi se pomislilo, onaj "dokumentarni" i onaj "igranofilmski", nego i unutar toga dvojica Papića-autora, Papić-modernist i Papić-klasicist. Razdjelnica ne ide kronološki pravocrtno s obzirom na filmske rodove,<sup>1</sup> budući da Papićevi dokumentarni filmovi – njihova jezgra iz 1968-72. – dijeli njegov igranofilmski opus na rani, novovalovski segment (*Čekati, Iluzija*), te na modernistički segment s iskustvom dokumentarizma (*Lisice, Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*) i klasičnofabularni segment, od žanrovskih filmova s tragovima modernizma (*Izbavitelj*) nadalje, prema sve klasičnijim dramskim obrascima (*Tajna Nikole Tesle, Život sa stricem, Priča iz Hrvatske, Kad mrtvi zapjevaju, Infekcija*). Pritom je jezgreni Papićev dokumentarni "ciklus" iz 1968-72, omeđen *Lisicama* i *Predstavom Hamleta u Mrduši Donjoj* (filmovi *Halo München, Kad te moja čakija ubode, Čvor, Nek se čuje i naš glas, Mala seoska priredba i Specijalni vlakovi*), suštinski modernistički, s tragovima raznih aktualnih modernističkih dokumentarnih tendencija poput Cinéma véritéa (simulirana anketna metoda, kako Papić objašnjava u intervjuu), Direct Cinema (simulirana skrivena, "zaticajna" kamera), etnografskog i antropološkog filma (Jean Rouch, kojega je Papić puno gledao; lektira Claudea Lévi-Straussa, čije je *Tužne trope* pak oduševljeno iščitavao), kao i s njima povezanog filma-eseja,<sup>2</sup> dok su klasične dokumentarističke tendencije, poput impresionističkog, poetskog realizma, u Papića vrlo rijetke (npr. kasniji film *Jedno malo putovanje*, "kasniji" jer je nastao izvan tematsko-motivski jasno zakruženog ciklusa, 1976. godine).

Dakle, možemo govoriti o tri Papićeva modernizma (igrani novovalovski 1965-67, s *Čekati* i *Iluzijom*; dokumentarni etnografsko-esejistički 1968-72; igrani manifestno modernistički 1969-73, s *Lisicama* i *Predstavom Hamleta*) te o kasnijoj klasičnofabularnoj etapi (nakon 1976. i *Izbavitelja* kao prijelaznog filma). Klasični fabu-

larni film ipak je vjerojatno najinherentniji Papićevu autorskom habitusu nakon što je s njega spao stilski kontekst Novog filma, kao i generacijska potreba da progovori o mladim ljudima. Papić jest počeo kao jedan od glasova svoje filmske generacije, duboko novovalovskim filmovima *Čekati* i *Iluzija*, dijelovima Novoga filma i formalno i sadržajno, u pripovijestima o mladim parovima koji nisu egzistencijalno situirani, o braći-došljacima u gradu (odjeci Chabrola!) i njihovu paralelnom odnosu s jednom tipičnom građanskom djevojkom; ta dva filma donose i prikaze studentske sredine, podstanarskih soba, zagrebačkih ulica, kavana, plesnjaka – no, ma koliko da su dakle bliski diskretno modernističkim filmovima poput *Plesa v dežju* Boštjana Hladnika (1961), *Dvoje* Aleksandra Petrovića (1961) ili kasnijem *Slučajnom životu* Ante Peterlića (dakle, moderni su više "novim temama" i mladim protagonistima, a manje revolucionarnošću filmske forme), oni su istodobno i vrlo bliski francuskim uzorima. Karakteristična je novovalovska sekvenca u *Iluziji* razgledavanje grada na koje već udomaćeni, stariji brat (figura oca, dakle već veza s kasnijim *Životom sa stricem*) vodi mlađega brata koji je tek pristigao u Zagreb: voze se autom, uz moderni jazz s radija, malo govore, snimljeni su s potiljka, sa stražnjeg sjedala, a onkraj prozora promiču zagrebačke fasade i ulice. Novovalna fascinacija Parizom viđenim iz automobila (Godard!) transponirana je u Zagreb, kao i bliska scena (vožnja taksijem u *Cléo od 5 do 7* Agnès Varde, 1962); ni svršetak filma (obračun ispred restorana na travnjaku) nije stran atmosferi i lokacijama Novoga vala, kao ni razgovor ljubavnika, lica skrivenih od pogleda kamere svjetlošću lampe u prvome planu. Modernističko-etnografske (i distancirano dokumentarističke) *Lisice* i *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* u srži su radiaklno modernistički filmovi, formalno i više nego sadržajem (odnos pojedinca i moći), jer su posrijedi dosljedni, promišljeni i pročišćeni eksperimenti u etnografskome cjelovečernjem igranom filmu, temeljeni na improvizaciji i zatečenim lokacijama i govoru

<sup>1</sup> Papić je od sredine 1970-ih bio percipiran isključivo kao redatelj dugometražnih igranih filmova, budući da je napravio tek još jedan važniji, premda manje poznat dokumentarni film, i to tek 1986. *Nezaposlenu ženu s djecom*.

<sup>2</sup> Papićevi su dokumentarni filmovi, poput *Kad te moja čakija ubode*, u biti raspravljački, tezični, s obzirom da na filozofičan i antropološki način postavljaju određene teze o čovjeku kao društvenom biću.



PORTRET REDATELJA: KRSTO PAPIĆ

61 / 2010

Ivica Rajković i Krsto Papić prilikom snimanja filma *Izbavitelj*

(ma koliko konstruiranima) te na dokumentarističkom diskursu (ma koliko simuliranome).

*Lisice* i *Predstava Hamleta* bili su prijelazna etapa prema "kasnom Papiću" – ta su dva filma naime prestala biti Novi val u smislu da više nisu bili locirani u urbani prostor niti su govorila o sukobu generacija i problemima mlade generacije, ali su bila temeljan i presudan doprinos Novom filmu – "oslobođenom filmu" Daniela Gouldinga (*Liberated Cinema: the Yugoslav Experience, 1945-2001*, Indiana University Press, 2002) – jer su, da se vratimo na tezu Liehmovih, nastala u neizbježnom dijalogu s pozicijama moći, kao umjetnička rasprava o odnosu pojedinca i vlasti karakteristična za kinematografije socijalističke Europe iza željezne zavjese,

filmsko djelo u kojemu su društvenopolitički kontekst i svijet umjetničkog djela neraskidivo povezani, kao i filmska forma i sadržaj filma. Prizovemo li Gouldinga, *Lisice* i *Predstava Hamleta* "oslobođeni" su filmovi (a nema "oslobođenijeg filma" negoli je to crni talas, s kojima su ova dva filma, kao i Papićevi dokumentarci, bili povezivani) – filmovi o revolucionarnom društvu u kojima je sama forma oslobođena, kako se i pristoji filmskim djelima nastalima u "revolucionarnom" društvu. Treba primijetiti da je Papić nakon svojih slavni dokumentaraca odustao od slike Hrvatske kao urbane zemlje (i *Čekati* i *Iluzija* zbivaju se u Zagrebu), okrenuo se provinciji i kršu kao pravom poprištu domaćih drama (uvijek neizbježno društvenopolitičkih, pri čemu su



intimne nesreće uvijek tek odraz nacionalnih trauma), kao i da su njegovi sljedeći filmovi, prešavši u klasičnofabularni prosede, nastavili istim sadržajnim tragom, pokušavajući postati velike pripovijesti o nacionalnim traumama i simptomatičnim mjestima (*Život sa stricem*, *Priča iz Hrvatske*), ostajući uvijek na razne načine političkim filmovima (alegorija totalitarizama u *Izbavitelju*, ekološke antikapitalističke ideje u *Tajni Nikole Tesle*, kastrirana nacija u *Životu sa stricem* /stric kao znak Oca-Vođe/, traumatizirana i lažno pomirena nacija u *Priči iz Hrvatske*, parodija nacionalnih tragičkih kompleksa u *Kad mrtvi zapjevaju*, parodična alegorija medijskog totalitarizma i prevrtljivog politikantstva u *Infekciji*). Može se dakle reći da Papić, riješen balasta generacijskog konteksta što se tiče forme i stila, razvija dalje svoje teme i motive, "vrativši" se tradiciji filmskog pripovijedanja. Uostalom, da autorski svijet nadilazi stilske i formalne postupke govore i unutarnje veze među filmovima: *Lisice*, *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* i *Život sa stricem* čine svojevrsnu "trilogiju o vlasti".

Kod Papića je ponajprije bila riječ o internoj, osobnoj autorskoj mijeni stilova, dakle o tipološkoj mijeni, a ne o nekoj generalnoj stilskopovijesnoj promjeni epoha, stilova ili "škola". Od 1965. – godine kada je prikazan omnibus-film *Ključ*, i unutar njega Papićev debitantski film, epizoda *Čekati* – pa do sredine 2000-ih (*Infekcija*, 2003/05), poviješću (i sadašnjošću) filma prohujali su Novi val, Novi film, modernizam, politički film, postmodernizam, a u Hrvatskoj i Jugoslaviji (uz raspad 1990. te rat) Novi film, crni talas, crveni talas, političko-feljtonski film 1970-ih (nastao u sjeni Hrvatskog proljeća), Praška škola, žanrovski film 80-ih, te proklamirani, ali nikad ostvareni "mladi hrvatski film 90-ih", u desetljeću najdublje krize hrvatske kinematografije, ali i estetske krize njezina (dugometražnog igranog) filma. Papić je pak išao svojim putem, naizgled obratnim ali inherentnim, kroz svoja tri modernizma i povratak klasičnom stilu. Stoga je njegov autorski opus izazov da se stilske filmske epohe i formacije promotre kao sinkronijske, akronološke, tipološke, a ne kao kronološke, dijakronijske, generacijske. Papićeva stilska mijena nije bila u u općem slijedu razvoja filmskih epoha realizam > modernizam > postmodernizam, to jest klasični fabularni

stil > modernizam > postmodernizam, i ako ostavimo na ovome mjestu postrani problematičan status postmodernizma (njegova formalističkog/strukturalnog razgraničenja od modernizma), kao i činjenicu da postmodernizam, prihvatimo li ga kao ostvarenu činjenicu, uključuje i svojevrsan "povratak priči", napose u filmu. No taj povratak priči popraćen je i stilskim zahvatima koji se nazivlju postmodernističkima (citatnost, parodija, pastiš, zbrka žanrova npr.), kao i naslijeđem modernizma (npr. autoreferencijalnost, intermedijalnost, metatekstualnost), a napose specifičnom svjetonazorskom mijenom (odnos prema popularnoj kulturi i prema umjetničkom artefaktu u tržišnom kontekstu), što se kod Papića nakon 1976. ne primjećuje, čak i ako se uzme u obzir da je *Infekcija* iz 2003. na neki način "auto-remake" *Izbavitelja*.

Premda je Papić iznova snimio istu priču, to jest radio remake vlastitog filma, u filmskom diskursu *Infekcije* nema autoreferencijalnosti, metatekstualnosti, pastiša ili uopće svjetonazorskih crta "duha epohe", *Zeitgeista* koji bismo mogli nazvati postmodernim/postmodernističkim (naravno, ima citata njemačkog ekspresionizma, što je opet naslijeđe Papićeva izvorno modernističkog habitusa). Premda, istina, u "kasnog" Papića ima takvih elemenata: priča *Priče iz Hrvatske* (1991) presudno je povezana s popularnom kulturom (*rockom* kao gestom /radničkog, proleterskog/ otpora režimskom sistemu, koji je pak reprezentiran preko klasične glazbe kao kulturnog izbora druge generacije socijalističkih elita), *Kad mrtvi zapjevaju* (1999) u neku se ruku može tumačiti kao ironijska parafraza Papićeva ranijeg emigrantskog kompleksa i ključne nacionalne traume (prikazane u ranijoj *Priči iz Hrvatske*), a i tako je riječ o tragikomediiji, groteski, dakle – možda – postmodernoj "zbrci žanrova". No usprkos tome, Papićev "povratak" klasičnom fabularnom stilu ipak je više tipološke naravi, to jest, kako je i sam naglasio, svjestan odabir klasične dramaturgije, "traženje puta prema publici", pokušaj da se "pridobije vječna publika". Ovaj "obratni" put od modernističkoga stila ka klasičnofabularnom, odnosno akronološko supostojanje obaju temeljnih narativnostilskih tipova oblikovanja filmova, izazov je Papićeva filmskog opusa.

## Juraj Kukoč, Danijel Rafaelić i Tomislav Šakić

### Krsto Papić u razgovoru: "Želim pridobiti vječnu publiku"

#### I. Od Tromeđe do Zagreba

**Kukoč:** Krenuli bismo *ab ovo*, jer se o Vašem životu malo zna, o početku života...

**Papić:** O samo početku ni ja ne znam, nagađam. Tu i tamo se sjetim.

**Kukoč:** Znamo da ste rođeni u Vučidolu, u Crnoj Gori.

**Papić:** Da, Vučji do, to je sad u Crnoj Gori, no to je bila stara Hercegovina. To je i danas na samoj granici Hercegovine, Hrvatske i Crne Gore. Moji su preci imali u sve te tri današnje države zemlju. Imamo je još, još bih i ja imao nekog nasljedstva. Ali to nije postojbina Papića. Papići su iz mjesta Korablice, a tu su se doselili po svojoj prilici iz Boke kotorske. Iznad Boke kotorske postoji jedno mjesto, Kruševica, pretpostavlja se da smo mi otamo došli u dolinu Trebišnjice, na lijevu obalu. Korablice, to je jedno, tako, pitomo mjesto. Dolinom Trebišnjice ide mediteranska klima, smokve, bajami, grožđe. Snijeg rijetko pada. A Vučji do su dobili jer je moj predak bio zapovjednik pogranične čete, u bici na Vučidolu sudjelovali su na crnogorskoj strani, i onda je ta visoravan došla kao darovnica Papićima od kralja Nikole. Bitka na Vučidolu je bila zadnja bitka između kršćana i muslimana, to je bilo pred Berlinski kongres. Pošto su Crnogorci i Hercegovci u toj bitci pobijedili, čitav taj kraj pripao je Crnoj Gori.<sup>1</sup> To su zapravo pašnjaci; ja sam rođen na katunu. Pašnjaci, odnosno zemlja koju smo mi dobili, znate tko je bio vlasnik te zemlje prije? Preci Emira Kusturice, koji je iz Plane,<sup>2</sup> to je mjesto odmah ni deset kilometara gdje sam ja rođen, na Tromeđi, oni su ostali Hercegovina, granica je išla odmah iza njih. Moj najstariji brat Tomo je bio skupa

s njegovim ocem u partizanima, a onda je moj brat otišao u Primorsko-bokeljski odred, a ovaj je otišao u Desetu hercegovačku brigadu.

**Šakić:** Tamo ste odrasli, na Tromeđi?

**Papić:** Samo jedan dio djetinjstva, onaj za vrijeme Drugog svjetskog rata, a inače sam najveći dio proveo u Vojvodini. Moj otac je bio američki rudar, i sve je u mom djetinjstvu bilo pripremano da ću biti Amerikanac. Trebao sam ovdje završiti osnovnu školu i ići kod strica Ignjata Papića u Ameriku, koji se tamo etablirao i koji se nije vratio. A moj otac, kad se vratio iz Amerike, otkupio je kraj svog brata u Vojvodini, koji je tamo bio koloniziran, jedan salaš blizu Sente. Tu je zamišljao napraviti ranč u američkom stilu. Ali sve je to prekinuo Drugi svjetski rat.

**Šakić:** Kad je rat počeo imali ste koliko, jedno sedam-osam godina?

**Papić:** Još i manje. Ja sam zapravo dvije godine mlađi nego što službeno piše. Opet je tome kumovao moj otac. Za vrijeme rata četiri godine nismo mogli ići u školu. Moj otac kao Amerikanac se odlučio biti na antifašističkoj strani i moja je familija bila partizanska. Zapravo, mi smo četiri godine bježali po zbjegovima, nije bilo škole. On mi je bio učitelj. Djeca koja su izgubila školovanje imala su skraćenu osnovnu školu, da ne bi kasnila kad je rat završio; onda je i mene otac upisao među starije, tako da idem samo jednu godinu, da što prije završim i da idem u gimnaziju.

**Šakić:** Gdje je to bilo, u Vojvodini?

**Papić:** Ja sam velik dio djetinjstva proveo u Vojvodi-

<sup>1</sup> Bitka kod Vučjeg dola (Vučidola) odigrala se 1876, kao konačna bitka Hercegovačkog ustanka. Vučji do je zaravan šest kilometara istočno od Bileće u staroj Hercegovini, danas u općini Nikšić, Crna Gora. Vučji do u Papićevim biografijama najčešće se krivo navodio kao Vučedol (kraj Vukovara). Papić ga deklinira kao Vučji do, Vučidolu, vučidolska. (Nap. prir.)

<sup>2</sup> Prema intervjuu Emira Kusturice u *Globusu* ("Odmetnik sam kao i Gotovina", 2009, br. 307), njegov otac Murat je iz Plane kraj Bileće u istočnoj Hercegovini. (Nap. prir.)



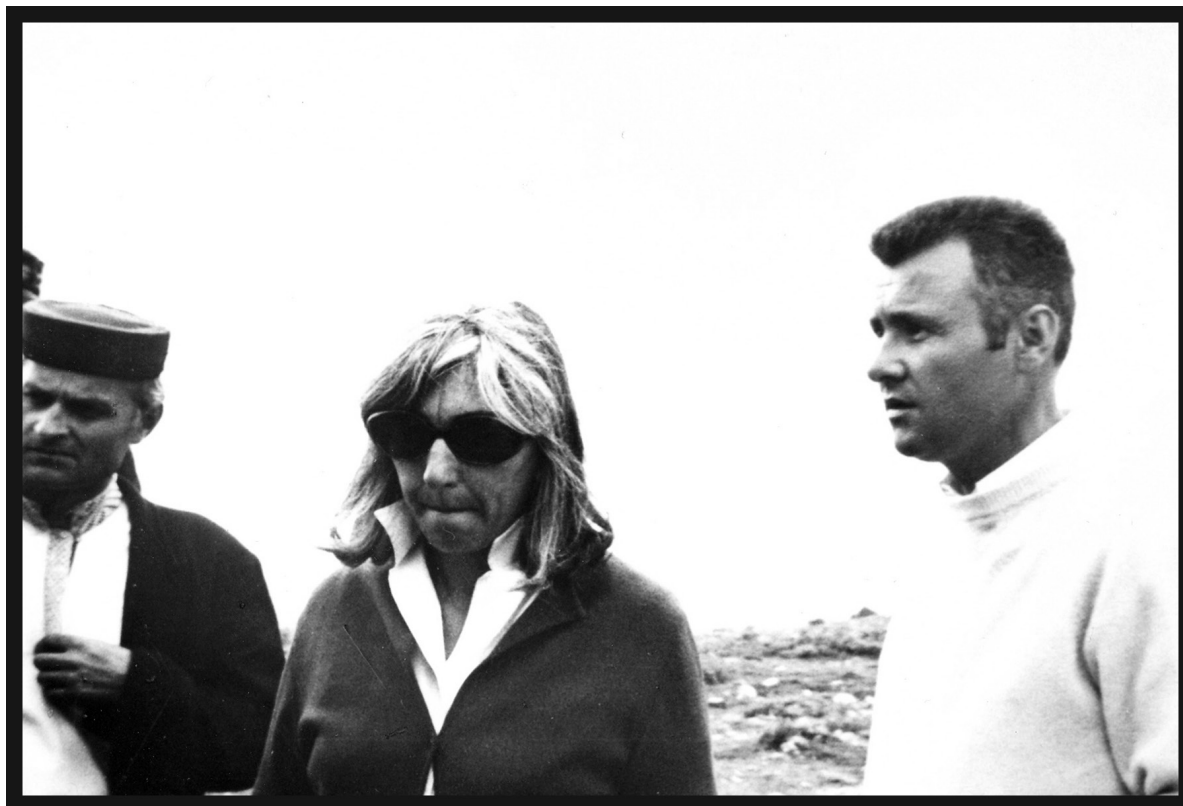
Krsto Papić, 2004. (foto: Patricia Williams, LA Times, iz arhiva K. Papića)

ni, na salašu, ali ovaj krucijalni dio, četiri godine rata, proveo sam tamo na Tromedi, u rodnom kraju, jer smo tamo izbjegli kad su došli hortijevci. Čim je rat završio, vratili smo se na salaš. No, pošto je tamo bio srijemski front, bila nam je srušena kuća. Mome ocu nudili su kuću folksdojčera koji su bili pobjegli. Ja se sjećam, bio sam s njim kad je gledao tu kuću. To je bila kuća s deset soba. Onda je on s poda digao neku teku, pa je to gledao – to je neko dijete ostavilo – pa se okrenuo k meni i kaže: "Nećemo mi ovdje stanovati. Ne mogu. Ja to ne mogu." I nije se htio useliti u tu kuću. Ja sam išao nakon rata po đačkim domovima, on se vratio, ali 1948. se razbolio od galopirajuće tuberkuloze i umro u bolnici u Dubrovniku. Naglo je umro, inače je bio zdrav čovjek u šezdesetj godini. Onda sam se potucao po đačkim domovima po cijeloj Jugoslaviji, gore dolje... Treba reći da sam jedine dvije godine normalnog života proveo kod starije sestre u Beogradu, koja mi je bila kao majka. Bila je udana za majora JNA koji je, kakvog li slučaja, bio tamo neki od Tuđmanovih pomoćnika. No, po nevolji, optužen je kao informbiroovac i sedam godina odležao na Golom otoku. Nas je UDBA odmah izbacila iz stana, oduzeli nam čak i

namještaj. Ja sam otišao za Sarajevo, gdje sam nastavio gimnaziju. U Sarajevu sam pisao neke pripovijetke, pjesmice, pa reportaže u listu koji se zvao *Omladinska riječ*. Dobio bih za to i neki honorar.

#### **Rafaelić: Otac Vam se, kažete, vratio iz Amerike?**

**Papić:** Moj otac je bio veliki zaljubljenik u Ameriku, zvali su ga Pero Amerikanac. Našao se jednom u Americi na mjestu gdje je bio i guverner. I guverner je imao isto odijelo kao i on. Rekao je, to je ravnopravnost, jednako smo odijelo imali ja, rudar, i on, guverner. Guverner ili kandidat za guvernera? Valjda kandidat, ili je taj bio guverner pa je ponovno tražio mandat, ne znam. Otac se za vrijeme Kraljevine Jugoslavije – ja se toga i ne sjećam, bio sam jako mali – bio kandidirao za predsjednika općine, banjsko-vučidolske. Već je bio dobio izbore, ali su još ostala neka tri sela koja nisu glasala. Protukandidat je poslao da sačekaju te sa sela i svaki koji je glasao za njega dobio je sto dinara. To nije bio novac za baciti u to vrijeme, jer je profesorska plaća bila tri tisuće dinara. I nikome ništa, sve je to bilo normalno. Onda je moj otac rekao, kakva je ovo zemlja? Idem natrag u Ameriku.



Fabijan Šovagović, Vanja Pinter i Krsto Papić na snimanju *Lisica*

**Rafaelić: Kako ste, kao dijete, doživjeli Drugi svjetski rat? Čini mi se da ratna zbivanja nisu utjecala na Vaš filmski rad.**

**Papić:** Zato što, nekako, mi jesmo bili u zbjegovima, ali ja sam bio mali, nikad nismo bili gladni, sve je nekako u tim zbjegovima funkcioniralo, zahvaljujući mojem ocu, ali meni je to sve nekako bilo normalno kao djetetu. Mi jesmo bili pobjegli, strahovali smo za stariju braću, koja su otišla u partizane, a otac, pošto je znao engleski... On je zapravo sa 14 godina, njega je poveo brat, išao u Americi u večernju školu, zapravo je on bio prvo opismenjen na engleskom, a onda na hrvatskom. Nisam ja Drugi svjetski rat osjetio, to je bila neka opasnost, negdje daleko. Djeca su uvijek bila negdje sklonjena, nije ništa padalo. Tamo su bile tri vojske, četiri. Bili su partizani, bili su Talijani. Taj kraj je potpao pod Italiju. Tamo na hercegovačkoj strani, tamo su bile tri vojske: partizani, četnici i ustaše. Za vrijeme Drugog svjetskog rata otac nije išao u partizane, ali je surađivao s partizanima, naročito kad su padali američki piloti, kao prevoditelj. Sjećam se, kad je pao crnac, onda su se čudili, nitko nikad nije vidio crnog čovjeka. Moj otac se zagrlio s njim i razgovarao, jer njemu je jedan od najboljih prijatelja u Chicagu, kad je

prestao biti rudar, bio crnac. Oni su skupa boksali. Nastupali su na nekom performansu, vidjeli bi kroz zastor koje je publike bilo više: ako ima više bijelaca, onda je crnac išao na pod, a ako je bilo više crnaca, znalo se, onda je Pero išao na pod. Kasnije bi išli na piće... Takve su bile priče mog oca.

**Rafaelić: I tako zbog rata niste otišli u Ameriku, ali što je bilo kasnije? Kako ste imali rodbinu u SAD-u, niste li mogli lakše ući u Ameriku?**

**Papić:** Ne, to je bilo otežavajuće. Poslije Drugog svjetskog rata mi se nismo iselili, nama nije bio lako sad se iseliti se u Ameriku. Pošto je obitelj bila stala na partizansku stranu, računalo se da smo komunisti, iako otac nije bio član partije, ali bila su braća, i ostali su u armiji, kao oficiri, i to više nije bio moguće. A da nevolja bude još veća, jedan moj bratić, sin moga strica, Sam Papić, bio jedan od vrlo visokih funkcionara CIA-e i FBI-a, radio je za tri američka predsjednika. To bilo nemoguća situacija, jedno vrijeme obitelji se nisu uopće ni dopisivale. I premda je bilo određeno da idem u Ameriku, više nisam mogao.

**Šakić: Kako ste završili u Sarajevu, premještali su Vas po domovima?**

**Papić:** Ne, ne, u Sarajevu sam imao neku rodbinu pa sam bio kod njih, već sam ja izmačao iz đaćkih domova, počeo sam i zarađivati. Preko cijelog ljeta sam betonirao Željezničarov stadion, nas jedna grupa, tako kad je počela školska godina, imao sam novaca, bit će, više nego bilo tko u razredu.

**Kukoč: Vaše doba formiranja, prve pripovijetke... Nije Vam tada palo na pamet da ćete biti redatelj?**

**Papić:** Moj otac je strašno vjerovao u mene. On je zapravo velike novce potrošio na školovanje. Moja starija dva brata, obojicu je bez nekog uspjeha slao u takozvane građanske škole; nije to bila gimnazija, ali davala je jako dobro obrazovanje. A pošto je vidio da sam ja sklon – s pet godina sam znao i čitati i pisati, u vrijeme Drugog svjetskog rata sastavljao sam neke pjesme, protiv Mussolinija, kao narodne...

**Kukoč: Agitacijske?**

**Papić:** Agitacijske. Sjećam se jednog stiha, kao, Mussoliniju javljaju da mu je potučena vojska: "Mussolini sve to sluša, od toga mu raste guša". Onda je moj otac rekao, on će nas izvući. Mene će školovati. To je petero djece, tada se računalo u obitelji da ako jedno uspije, onda će ono povući druge. On sam je imao nekakvih ambicija, on je vjerovao da bi, da se školovao kako treba, da bi bio pisac. On je neke priče sastavljao i pričao. Meni je žao da to ništa nije sačuvano. Sad bih dao za tu jednu njegovu priču, onako polupismenu, ne znam šta.

**Rafaelić: Pamтите '48?**

**Papić:** Kako ne bih pamtio. Bio sam u đaćkom domu u Senti, 1948.

**Šakić: Nešto slično kao u *Životu sa stricem*?**

**Papić:** Da, da, ono u filmu, ono sam ja sve prošao, ne onako kao kod Aralice, ali oni odnosi, sve sam ja to prošao... Jedna djevojčica je napisala pismo, odnosno kada joj je prijateljica odgovorila iz Amerike, kroz prijateljičino pismo oni su skopčali da je ona napisala da ovdje kod nas nema dovoljno ni hrane, ni odjeće, ni obuču, ništa, da se zapravo živi teško. Onda je to pismo bilo u školi objavljeno, pročitano, na tu je curicu pala teška anatomska. Da, baš slično *Životu sa stricem*.

**Rafaelić: Pitam Vas opet za Ameriku, jer slika Amerike je jako važna u Vašim filmovima. Zanima me kako je izgledala ta Amerika iz očevih priča, u odnosu na ono što ste kasnije vidjeli u američkim filmovima. Kad ste zapravo počeli gledati filmove?**

**Papić:** S ocem sam počeo gledati prve filmove, Chaplinove filmove u Senti. Za vrijeme rata nisam nikakvo kino ni blizu vidio, dok smo bili u zbjegovima kina nije bilo, a zatim su krenuli ruski filmovi. Isto sam išao s ocem. Jedan od prvih filmova je bio *Aleksandar Nevski*. Ali još nisam imao ni pojma da bih se time bavio. Svako dijete zamišlja već kad ide u školu, to je tada bio prvi gimnazije – to je kao sada, recimo, peti osmoljetke – ja sam mislio da ću biti doktor.

**Kukoč: Je li to bila Vaša želja ili Vašeg oca?**

**Papić:** Pa, to je negdje bila i želja moga oca, a i ja sam to negdje u sebi prihvatio. Kako sam već pisao, mislio sam da ću pisati, pa sam gimnaziji skopčao da su i neki pisci bili doktori, i tako sve dok nisam u Sarajevu vidio neke filmove koji su me zaista zdrmali. To je bio Kurosawin *Rašomon*, najviše. Beogradska kinoteka gostovala je jako često u Sarajevu, igrali su Griffith, Erich von Stroheim, nijemi filmovi, *Krstarica Potemkin*, a zatim su 50-ih godina počeli stizati američki filmovi, vesterni, bila je *Poštanska kočija* stigla. I onda sam ja, čim sam maturirao, meni je bilo svejedno da li ću u Sarajevo, da li ću u Beograd, da li ću u Zagreb. Tada sam odlučio da ipak idem u Zagreb. Idem studirati filmsku akademiju.

## II. Zagreb i filmski poziv

**Šakić: No, u Zagrebu ste studirali književnost na Filozofskom fakultetu?**

**Papić:** Moja generacija je puno čitala. Sa sedamnaest godina sam čitao Dostojevskog, Tolstoja, Turgenjeva, Balzaca, ne možda kompletnog. To je bilo uobičajeno za onog koga je to zanimalo. To je kao što danas filmofili gledaju puno filmova. I gledali smo i puno filmova, ali nije bio repertoar tako jako bogat. I zatim, kad je Kurosawa i kad su stigli ovi filmovi, ja sam se inficirao filmovima. Nisam znao što bih ja mogao biti na filmu, ali glumac... Glumio sam u školi u Sarajevu, na završnoj priredbi. Čini mi se da smo jedan Nušićev komad imali, jednočinku. To nas je pripremao neki kao profesionalni redatelj amaterskih



predstava, znam da sam s time imao veliki uspjeh, da su mi svi čestitali da sam dobro odigrao. I tad sam došao u Zagreb s namjerom da ću upisati neku filmsku školu. Ali nije se mogla upisati ne filmska, nije je uopće bilo, a ni kazališna akademija se nije mogla jer je trebalo makar apsolvirati neki fakultet. Bilo koji, Gavella nije drukčije dao. I onda sam za početak, da ne gubim godinu, upisao pravo, jedan semestar, položio sam dva ispita, a zatim se prebacio na književnost. Tada se lako bilo upisati na fakultet, bio je manjak profesora i studenata.

#### Rafaelić: Kako ste se uzdržavali?

**Papić:** Radio sam. Imao sam neku pomoć od rodbine. Majka mi nije mogla pomoći, ona je ostala na Tromedi. Ja sam bio jedan od rijetkih studenata koji je ovdje kupovao kavu, rižu; svi dobivaju neke pakete, a ja kupujem i šaljem majci. Otac mi je umro 1948, a ovo je bila već pedeset i neka.

#### Kukoč: Kakve ste poslove radili?

**Papić:** Vrlo brzo sam počeo pisati za novine. Pošto sam već u Sarajevu pisao za *Omladinsku riječ*, postao sam neka vrsta honorarnog dopisnika sarajevskog *Oslobođenja*, a šef mi je bio Enes Čengić, onaj od Krleže, imao je redakciju na početku Martičeve ulice. To je bila velika redakcija. Onda sam isto tako počeo pisati filmske kritike za *Studentski list*. Recimo jedna od prvih kritika mi je bila na Mimičin film *Jubilej gospodina Ikla*.

#### Šakić: Što ste rekli za film?

**Papić:** Svi su taj film napali, a ja nisam. Mislim da to Mimica i danas pamti.

#### Kukoč: I danas se slažete sa svojim tadašnjim mišljenjem?

**Papić:** Apsolutno. Mimica je bio avangarda, svi su snimali ili partizanske filmove ili socijalne, a to mi je bio jedan od prvih filmova koji nije imao ništa sorealističko. Naime, mi smo već u školi u sebi odbacili sorealizam iako je on bio službeni itd. Mlada generacija to nije prihvaćala. Prihvaćali su neki koji su išli niz dlaku režimu i tako, ali većina nas ne. I ja sam napisao jako dobru kritiku za taj film, ne znam kako bi ona danas stajala. Urednik

*Studentskog lista* bio je Smajo Crnogorštanin, kasnije direktor Kinematografa. Pa bih napravio intervju sa Šimom Šimatovićem, sa Franom Vodopivcem, to bi bila po cijela stranica u *Oslobođenju*, dobio bih novaca da bih mogao živjeti po tri mjeseca. Vrlo sam se brzo počeo motati oko filmskih ljudi, pošto sam ih intervjuirao, nije filmski krug bio tako širok... Pa sam bio asistent režije u naručenim filmovima, organizator snimanja kod Mate Bogdanovića.

#### Kukoč: Na koji ste način gledali filmove, što Vas je kod filma zanimalo, koji aspekti? I na koji način danas gledate filmove, da li je to isto kao prije?

**Papić:** Danas je malo filmova koji mi se sviđaju, to mi je najveći problem. I tada, pa i danas, oslanjao sam se na svoj doživljaj, da li sam nešto doživio gledajući film. Više je to bio kao jedan literarni pristup, kao da sam pročitao neku priču ili roman pa bih napisao dojam.

#### Šakić: Da li ste već tada imali neki osjećaj da biste Vi neki kadar drugačije režirali, da li ste već slutili da biste bili redatelj jednog dana?

**Papić:** Ne, to je došlo kasnije, moram biti iskren, još je to bilo vrijeme učenja i divljenja svemu i svačemu i sva-komu. Recimo, prvo snimanje filma vidio sam u Gundulićevoj ulici, išao sam na fakultet.<sup>3</sup> Snimao se Belanov *Koncert*. Tada sam prvi put vidio da se kamera vozi na šinama. Ja sam znao da se kamera nekako mora pokretati, ali sad sam vidio kako to ide. Set je bio ograđen pa se nije moglo unutra, i dođe organizator, Karlek, i jedinog mene otjera! Vjerojatno sam toliko htio ući unutra i htio točno vidjeti sve. Tad sam vidio Belana, i jednog čovjeka koji sa strane stoji i s vremena na vrijeme dođe i nešto kaže režiseru. I mislio sam, što taj predstavlja, ovo je režiser, taj koji viče "kamera" i "stop", ali koji je taj što stoji sa strane i sve promatra, onako s visine, a zatim dođe režiseru, pa kaže nešto, pa ode. Kasnije sam vidio da je to Ante Babaja.

#### Šakić: Asistent režije na *Koncertu*.

**Papić:** Da. Pa sam radio kao fizički radnik u filmu o Ivanu Goranu Kovačiću kod Ive Tomulića, Pinter je bio snimatelj.

<sup>3</sup> Filozofski fakultet tada nije bio u ulici Ivana Lučića (tj. tada Đure Salaja), nego u zgradi Sveučilišta i u zgradi Pravnog fakulteta koja gleda na istočnu fasadu HNK. (Nap. prir.)

**Rafaelić: To je bio Vaš prvi filmski posao?**

**Papić:** Da. Snimalo se u Maksimiru, s kranom. Šef scene je bio Ivan Kabler, koji je kasnije isto radio u *Lisicama* kod mene. Tomulić je imao kadar da kamera ide od drveta pa skroz u vodu, u jezero, i dole opet se nastavlja na odraz drveta, kao neki pad, kao neki rez u tome filmu, nešto, i uz to idu stihovi. I trebalo je dok se kamera spušta zapravo oduzimati stalno olovne ploče koje su bile na kranu. To je bila moja zadaća. I meni je ispala ta olovna ploča i pala mi na nogu. Kabler mi kaže: "Čuj dečec, to nije posel za tebe. Odi ti tamo, odi tam, ti gledaj, promatraj, al' nemoj radit, a ja ću ti napisat da si ti radio." I dolazio sam, a kasnije sam mu bio zahvalan. Tebe druge stvari zanimaju veli, nije tebi to potrebno. Kasnije sam i ja napravio jedan nastavni film o Ivanu Goranu Kovačiću.

**Kukoč: Kome ste još asistirali?**

**Papić:** Pročulo se da sam vrijedan, tu mi je pomogao i Veljko Bulajić, a i Mate Relja, naročito, i neki koji su me već znali dobro. Sve paralelno, davao bih ja malo i ispite itd., mada za studij književnosti nisam više mario, samo sam nastojao da nekako to otaljma, da diplomiram, jer me je majka pitala, kad ćeš završiti za profesora. Ja rekoh, stara, neću ti ja uopće biti profesor. Nego što ćeš biti. Režiser, a majka pita – što je to? Da šta taj radi, i onda sam joj ja objašnjavao, a ona kaže, čekaj, pa to je fotograf! Pa koga si se vruga mučio i učio da bi to bio, namješta ljude i slika. Pa da, otprilike, rekoh, to ti je to.

**Kukoč: Tad je došao i *Svoga tela gospodar*?**

**Papić:** Da, Fedor Hanžeković me uzeo za drugog asistenta režije. Ali škola kod Fedora je bila takva da je ne bih dao ni za kakvu akademiju. Od njega sam imao što naučiti. Ne znam koliko je poznato, Hanžeković je bio asistent Davidu Leanu, dok je Lean još bio montažer. Oni su bili prijatelji. David Lean je dopustio da Fedor prevede knjigu snimanja *Kratkog susreta*, točno u detalje, i to je prevedeno, ta knjiga, mislim. Fedorova knjiga snimanja za *Svoga tela gospodar* je bila kompletna filmska gramatika. Nema ni danas ništa, novo je sve u tehnologiji. Sve, čak i specijalni efekti, svako pretapanje, svaki detalj, svaki pokret kamere, čak su šumovi bili upisani u toj knjizi snimanja, gdje koji šum počinje i prestaje, što danas nitko ne piše. Tako sam ja ostao od samog početka do kraja u tome filmu, sve do ton-kopije, iako nisam morao, sve do obrade, spajanja slike, zvuka, sinkronizacije, sve. Kasnije

upotrebljavate to koliko hoćete, naučite kako se kamera vozi, kako se bližite, kojim tempom, da li kameru vozite uvijek u odnosu na tekst. A to je sve zato što vi to osjećate... A u međuvremenu silno gledanje filmova, jedan film po deset puta, *Istočno od raja* 20 puta. Kad se domognem nekog filma koji mi se sviđa, onda normalno idem, u četiri, šest i osam.

**Kukoč: Rekli ste jednom da ste kod Hanžekovića vidjeli sve što ste kasnije vidjeli kod Chabrola, Truffauta. U kojem smislu?**

**Papić:** Jesam. Danas kad gledam vidim da mu je najslabija točka bila rad s glumcima, pustio je da mu glumci preglumljuju. Ali što se tiče tehnike, Hanžeković, i Miletić s njim, bili su apsolutno na tehničkom nivou svjetskog filma. Miletić je znao... Recimo, u *Građaninu Kaneu* imate ona tri sloja, tri plana, kod Miletića imate to sve s lećama, predlećama, detalj oštar u prvom planu, oštar srednji plan, oštru pozadinu.

**Šakić: Miletić je tako snimao već 1954. kod Belana u *Koncertu*.**

**Papić:** Njih dvojica skupa su znali apsolutno sve o kinematografiji. Što god su znali Francuzi, i oni su znali. Novi val je htio da film približi životu, ali to je već znao i talijanski neorealizam. To zapravo nije dojam da gledate film, nego život. Da gledate život, da vam stvore iluziju života. Možda je to falilo tim režiserima. Ali zanat i filmski posao, apsolutno su oni tu bili na svjetskom nivou.

**Rafaelić: Vi osobno vidite film kao život ili kao umjetnu tvorevinu?**

**Papić:** Kao život. Apsolutno. Mada je svaka umjetnost umjetna, ali film posebno mora djelovati kao život, pa i više od toga. Evo recimo, sad sam vidio dva filma, *Put oslobođenja* i jučer *Hrvača*. *Put oslobođenja* mi je izvanredan film. Takav film bih i ja volio napraviti. Jednostavno, to je izvanredan film. *Hrvača* ne bih. To nije moj tip filma. Izvanredan je ovaj Rourke. Njemu je tu sve podređeno, ali što, fali mi unutrašnjost filma. Ja danas kod filma tražim unutrašnjost, to me najviše zanima, ne zanima me da li netko snima duge kadrove, kratke kadrove, da li vozi, da li snima iz ruke, to me uopće ne interesira. Nego zanima me da li priča slijedi jednu unutrašnju liniju s kojom vi korespondirate, vaša, moja unutrašnjost, sa filmom. Kad to uhvatim, onda mi se film sviđa... Ne mislim doslovce da se život preslika dokumentarno, nego da priča koja je ispričana korespondira sa životom. A film može

biti stiliziran, recimo ne može biti stiliziraniji film nego što je *Ivan Grozni* od Eizenštejna, ali je film fenomenalan.

**Šakić: Kako ste upoznali Veljka Bulajića? Asistirali ste na *Vlaku bez voznog reda*?**

**Papić:** Ne, Bulajića znam jer smo rođaci, ali kad je on počeo *Vlak bez voznog reda*, već je puno prije bio snimljen *Svoga tela gospodar*. Tako da sam tada već bio profesionalac, a pošto sam se pročitao kao vrijedan i dobar asistent, imao sam ponude, odsvakud su me zvali. U *Uzavrelom gradu* sam Bulajiću bio i suradnik na scenariju. Trebao sam biti jedan od glavnih suradnika u *Bitki na Neretvi*, ali ja nisam više htio, bilo mi je dosta. Mislim da je on to dosta teško primio. Kasnije, kad je on morao odustati od *Sutjeske*, nudili su je prvo meni, ali potajno, no ja nisam htio ući u već definiran projekt takvog tipa, koji nisam sam otpočetak vodio, sudjelovao u pisanju scenarija.

**Rafaelić: A kakva je bila suradnja s njim?**

**Papić:** Suradnja je bila jako dobra. Ako ništa drugo, od njega naučite kako se morate izboriti, i upornost. Energiju ima za deset ljudi. On je jedan jako vrijedan čovjek, i bio je jako darovit. To se vidi u *Vlaku bez voznog reda*. To je fenomenalno izrežiran film. Ali kasnije, nije to meni odgovaralo... Partizanski filmovi, negdje mi se to sve činilo kao naručeni filmovi, mada nisu bili, i ja sam, cijela ova moja filmska generacija zazirala je od toga.

**Šakić: Znači, Bulajić bio je defakto pripadnik starije generacije.**

**Papić:** Da, starija generacija. Ali nije se to samo radilo o godinama, bilo je ljudi i moje generacije koji su slijedili taj put.

**Šakić: Bulajić navodi danas *Uzavrel grad* kao prvi crni film u Jugoslaviji, zato što je imao problema s prikazivanjem u Bosni. Mislim da ga je čak sarajevski sud htio zabraniti, ili da ga je zabranio. Da prikazuje crno i negativistički Zenicu, industrijalizaciju. Inače se Bauerove *Tri Ane* citiraju kao raniji "crni" film. A Vaše *Lisice* kao jedini hrvatski prilog crnom talasu.**

**Papić:** Danas se svi guraju u taj crni val, a ja ne znam što je to. Da li su to svi filmovi koji su imali neke političke probleme, ili filmovi snimani u određenoj maniri, na rubovima društva, čija se radnja odvija po smeću i po bunjištu. Zapravo, to su bili socijalni filmovi, koji su imali jaku sociološku dimenziju. To se smatralo crnim valom. *Lisice*

stavljaju u to, premda je to film koji je snimljen 1969, a radnja se događa u prošlosti, 1948.

**Šakić: Jesu li onda, recimo, *Čvor* ili *Halo München* bliski tome?**

**Papić:** Jesu, *Čvor* čak i polemizira s time, zapravo. Ja sam se osjećao pripadnikom te generacije i nekog novog vala u filmu u čitavoj Jugoslaviji, koji je svuda krenuo, nije samo u Beogradu, kretao je i u Ljubljani. Hladnik i Klopčić, recimo Klopčićev film *Na papirnatim avionima* je film koji mi se jako svidio. Onda Makavejev i Pavlović su bili u Beogradu...

**Kukoč: Ipak nije li svima zajedničko svojevrsno buntovništvo, kritičnost i stilski odmak koji bi na neki način možda mogli činiti crni talas?**

**Papić:** Nijedan od tih filmova nije mogao izazvati tu buru, možda jest *Misterij organizma*, ali toliko napada, štete i nepravde kao meni mislim da nije napravljeno nikome. Recimo da danas nekog redatelja Cannes uvrsti u konkurenciju, u glavni program, a onda dođe nekakva državna komisija i zabrani – pa pala bi vlada. A tada je to čak i meni bilo normalno. Kasnije sam uvidio koju su mi užasnu štetu napravili. Nije to samo Cannes, reputacija, odmah dobijete jedan drugi status, drugačije se razvijate. Zapravo, to je bilo jedno nasilničko, užasno zaustavljanje. Ali šta, nevolja je tu bila da je stvarno čovjek sam, nisu samo političari i političke strukture bile protiv mene, nego su bili nažalost i neke moje kolege.

**Rafaelić: Kako ste počeli suradnju s Mirkom Kovačem? On je zapravo iz Vašeg zavičaja.**

**Papić:** Mislim da je on pisac koji je u svojoj generaciji najbolje osjećao medij filma. Zbog *Gubilišta* sam ga pozvao, to je bio roman po mojem ukusu, po mojoj mjeri, a kad sam ga upoznao, vidio sam da ga film zanima i da jako dobro osjeća medij filma. Žao mi je da nismo snimili još koji film, ali nakon *Lisica* na njega su svi navalili, a ja se ne volim gurati. Moj otac je bio odlazio u gostionicu njegova oca i dobro su se znali, ali ja njega nisam znao, nisam znao ni da postoji. Tek kasnije kad sam pročitao roman, tad je živio u Beogradu, pa je bio došao u Zagreb, i on je lutao gore-dole. Pozvao sam ga da dođe u Zagreb, da pišemo scenarij za taj moj prvi film. Cijelo jedno ljeto je Mirko tu bio. Ante Peterlić je bio dramaturg u *Zora* filmu, pa smo tamo radili.





Marija Lojk i Slobodan Dimitrijević u filmu *Čekati*

**Šakić: Na čemu ste radili?**

**Papić:** Isto se radilo o došljaku, kao i u *Iluziji*, u koju sam stavio jedan dio toga. To vam je završilo kao *Štićenik* od Vladana Slijepčevića, zapravo je to taj film. Jedna rastinjakovska priča o mladom čovjeku koji se probija i pravi karijeru, nailazi na otpor, a na kraju sve završi tragično.

**Šakić: Kako se film trebao zvati?**

**Papić:** *Jedan mladi čovjek* ili nešto tako, *Život mladog čovjeka*? No ovi dramaturzi Avala filma odmah su to odbili. A poslije vidim *Štićenika* od Slijepčevića, naš scenarij, samo prebačen u Beograd. Sve što je u Zagrebu, preimenovano za Beograd, ijekavica prevedena na ekavicu, a čak se i dijalozi slažu!

**Rafealić: Mislite da je Vaš film bio stopiran zbog nekih političkih problema?**

**Papić:** Ne, nije bio stopiran. Bio sam asistent režije u filmu *Saša*, i došli su iz Avala filma da vide materijal. To je bilo jedno četiri sata materijala, ništa za gledanje, pa sa im ja govorio što je što. Dođe jedan kadar s početka fil-

ma, dođe jedan sa sredine, dođe jedan, onda dođe neka scena, onda kraj scene, onda... Ja svaki put njima govorim: Ovo je to, ovo je to i to je njih fasciniralo, da kako sam ja tri sata mogao znati svaki kadar, kud će koji kadar. I onda taj Dražević meni kaže: Čuj mali, hoćeš ti biti do vijeka asistent ili...? I tako mi je dao film u Avali. Ja sam tražio da se radnja događa u Zagrebu i da uzmem Mirka Kovača iz Beograda i Peterlića iz Zagreba da mi pišu.

### III. Prvi filmovi: Ključ i Iluzija

**Šakić: Asistirali ste redateljima klasičnoga stila, ali već od Vaše epizode *Čekati* u *Ključu*, pa zatim *Iluzija*, riječ je zapravo o onome što se zvalo Novi film, pa i o Novom valu.**

**Papić:** A čujte, kad sam počeo snimati filmove, mislim da ni jedan od ovih redatelja kod kojih sam asistirao nije na mene utjecao toliko koliko su utjecali oni redatelji čije sam filmove gledao. Ovi novovalni filmovi, to je moja generacija, dosta su brzo dolazili. Gledao sam ih i po nekoliko puta, jer sam volio te filmove.



Marija Lojk i Slobodan Dimitrijević u filmu *Iluzija*

**Rafaelić:** *Ključ* je bio film kojim je Jadran film htio ušutkati kritike i dati mladim redateljima šansu da debitiraju. Po kojim se kriterijima odabiralo tko će režirati u omnibusu?

**Papić:** To je zapravo bio iznuđen film. Peterlić i Ivanda, a naročito Hrvoje Lisinski, on je strašno napadao u člancima Jadran film da ne daje šansu mladim ljudima. Recimo, najmlađi režiser bio je Bulajić, ali on je bio ratna generacija, čak je bio u vojsci za vrijeme rata, u partizanima. Od ove naše generacije nije nitko režirao, bio je tu Violić, bio je Žorž Paro, bio je čak i Zafranović, pa Vanja Pinter, pa Berković, bio sam ja. I da to skine s dnevnog reda, Jadran film je odlučio napraviti jedan omnibus od tri ili četiri priče. Onda je Berković odustao, a mislim da je Vrdoljak došao iz vojske i preuzeo Berkovićevu epizodu. Pisali smo razne priče, ali Mladen Škiljan, dramaturg, nije dao, da to nika-ko ne ide, i dosjetio se da idemo na neku formalnu stvar kao vezu – recimo ključ... Ja sam svašta čitao, donosili su priče... Tada je bila popularna jedna zbirka pripovijedaka

Branimira Šćepanovića, mislim da me Mirko Kovač upozorio na nju, bio sam već i odustao od filma i sjetio sam se da tamo ima neki mladi par koji nema stan itd. Jadran film je od njega otkupio priču, a ja sam ga pitao da li mogu prebaciti radnju u Zagreb. Veli: šta god hoćeš, sve možeš, samo nešto platite. I tako sam napisao scenarij, Berković je napisao svoj ali odustao, Fedor Vidas je napisao za Vanču Kljakovića. Škiljan je sve odobrio, no onda smo mi snimili film, ali moj je film dugo stajao, mislim godinu dana se čekalo dok se sastavio cijeli film. Nisu Vrdoljak i Kljaković snimali odmah, čini mi se da sam ja prvi snimio.

**Kukoč:** Kako je *Ključ* primljen?

**Papić:** A primljen je dobro, naročito moja priča. Ja sam dobio i nagradu u Puli, što je puno značilo. Bila je to neka posebna nagrada, za debitantsku režiju, tako nešto, posebna nagrada žirija. Ali film je imao uspjeha i kod publike.



**Šakić:** Svakako ste bili upoznati s četiri godine ranijim Baue-rovim filmom *Martin u oblacima*; tamo je isto mladi bračni par koji ne može naći stan...

**Papić:** Jesam, ali je ovo bilo prema Ščepanoviću...

**Rafaelić:** Tomislav stalno obilazi oko filmskog citiranja, utjecaja.

**Papić:** Novi Val je počeo citirati, oni su uvijek voljeli citirati.

**Šakić:** Kad smo kod Novog vala, tko Vam je od novovalovaca najbolje ležao: Godard, Truffaut, Chabrol?

**Papić:** Chabrol i Truffaut.

**Šakić:** U Chabrolova prva dva filma riječ je o rođacima, u prvom se jedan vraća iz grada u provinciju, a u drugom jedan iz provincije dolazi u velegrad. Blisko *Iluziji*.

**Papić:** Možda, da, da. I još jedan film, njega sam gledao valjda deset puta, bio mi je dosta fascinant, *Lift za gubilište* Louisa Mallesa. Taj sam film strašno volio.

**Šakić:** Kad smo kod *Lifta za gubilište*, on je zapažen i po glazbi Milesa Davisa. Moderni film, Novi val, razlikuje se zvučno; pogotovo u Hrvatskoj gdje su redatelji 1950-ih koristili pompozne orkestralne partiture i orkestre. Vaši filmovi otpočetka imaju jazz-muziku Boška Petrovića, Miljenka Prohaske, potpuno jedan novovalni zvuk.

**Papić:** Drugi senzibilizitet. Nisam mogao zamisliti da svira ogromni orkestar. Pa čak se i Fedor Hanžeković, kad smo snimali glazbu za *Svoga tela gospodar*, hvatao za glavu, da što mu je Lhotka napravio. A Lhotka je sam dirigirao, orkestar od stotinu ljudi, simfonija, ne znaš je li koncert ili filmska muzika.

**Šakić:** Zanimljivo je da zapravo od glazbe bolje koristite tišinu. Primjerice u *Čekati* postoji snimak teleobjektivom koji prati mladi par u parku...

**Papić:** To je kad idu Ribnjakom.

**Šakić:** Glazba je mrvicu atonalnija, eksperimentalnija. Onda postoji kadar kad pokušavaju ustanoviti tko je otvorio prozor: Dimitrijević hoda po sobi potpuno bez glazbe, kamera ga prati recimo pola minute, minutu, on hoda od prozora do kreveta, gdje je starica umrla, i uopće nema glazbe, njih dvoje šuti.

**Papić:** Mislim da sam to do vrhunca doveo u *Lisicama*, gdje nemam nikakvog skladatelja. Isto sam pozvao Boška Pe-

trovića, Prohasku i Silvija Glojnarica, a oni su zapravo improvizirali vrličko kolo, tu i tamo su malo bubnjali. *Lisice* nemaju kompozitora, nemaju kostimografa ni scenografa. To je bio dio režije.

**Šakić:** I *Čekati* i *Iluzija* prikazuju sukob generacija, probleme mladog para, ljubavni trokut (dvojica braće i jedna žena u *Iluziji*)... Čini mi se da to itekako korespondira s Novim valom, njegovim senzibilitetom, ali i stilom.

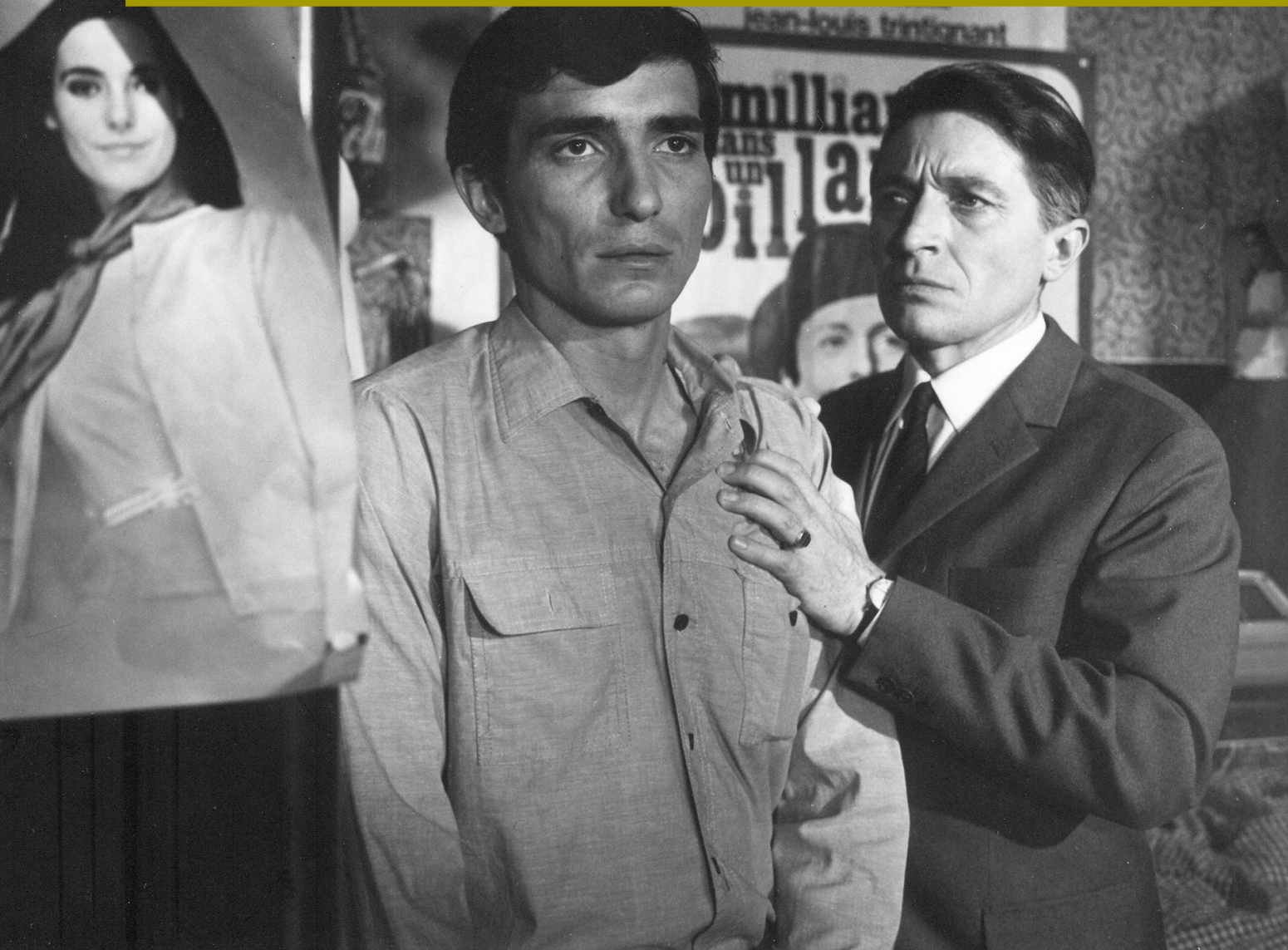
**Papić:** Vjerojatno je to generacijski. Kad sam pred neku godinu bio član žirija u Puli, engleski član internacionalnog žirija rekao je za *Ključ* da je to Novi val, a kao takav je i tada bio prepoznat. No *Iluzija* je loše primljena u Puli, nisu je ni primili nego je igrala u informativnoj sekciji. No, u kina je išla 1968, paralelno sa studentskom pobunom, i dočekana je s pljeskom u kinima, među mladim ljudima, studenti su film prihvatili. U Puli popljuvan, a u Beogradu u kinu pljesak za pljeskom.

**Šakić:** Poljaci su imali sličnih filmova, *Osmi dan u tjednu, Doviđenja do sutra* od Konwickoga; mladi studenti u Varšavi ili Gdanjsku, problemi, stambeno pitanje... U epizodi iz *Ključa*, kao i u filmu Aleksandra Forda *Osmi dan u tjednu* iz 1958, mladi par ne može naći mjesto da vodi ljubav, nemaju stan (istu priču za *Isprane* je adaptirao Ogresta). U tom smislu svjetonazorski i tematski to je, recimo, blisko crnoj seriji u Poljskoj, pa Novom valu, kao i uostalom cijela atmosfera, način snimanja, studentski krugovi u kojima se radnja zbiva, ili recimo vožnja autom u *Iluziji*, dvojica braće se sreću, zagrlje bez riječi i onda ne ide razgovor, nego ste ih snimili kako se voze autom kroz Zagreb. Sličan kadar imate kod Agnès Varde u *Cléo od 5 do 7* (1962), taksijem se voze kroz Pariz, radio svira, tako ovdje svira jazz Miljenka Prohaske.

**Papić:** To su bili nesvesni utjecaji, to je od gledanja filmova. Ja sam silno gledao filmove. Ja sam bio strašan filmofil. Pretvorio sam se u gledača filmova i to je zapravo moja najveća filmska škola. Gledanje filmova.

**Kukoč:** *Iluzija* je zapravo svojevrsan film teze, pritom ne mislim negativno. U tim filmovima ste htjeli nešto reći o tom sukobu između mladih i starih generacija.

**Papić:** Pa bojim se da je svaki moj film onda film teze, jer meni jako puno znači da li je to što pričam relevantno za vrijeme u kojem živim, jer nekako mi se čini da, kad se čovjek već time bavi, da je najvažnije da na neki način uhvati duh svog vremena. I mislim, ako ga ne prime gene-



Slobodan Dimitrijević i Vanja Drach u filmu *Iluzija*

racije koje sada žive, ako je pravi duh uhvaćen, primit će ga neke sljedeće kad nas ne bude.

**Šakić:** *Iluzija* je u tom pogledu slična *Slučajnom životu Ante Peterlića*.

**Papić:** Peterlić je u *Iluziji* bio koscenarist i pomoćnik režije, kao i koscenarist u onom prvom, propalom filmu. Mi smo bili jedna grupa sineasta, slično smo razmišljali, razgovarali smo...

**Šakić:** Da, dobiva se taj dojam grupe, tu su uvijek negdje bili Peterlić, Mirko Kovač, Branko Ivanda, Zoran Tadić, Petar Krelija... Kako je nastala ta grupa, skupa ste studirali?

**Papić:** To su sve bili filmofili. Nas je spajao film. Mi smo bili različitih i senzibiliteta i porijekla. Jedina poveznica među nama je bio film, onda se rodilo prijateljstvo. Neg-

dje po tim tribinama, što ja znam. Vladimir Vuković, on je uvijek govorio prije filmova u Radničkom domu.

**Rafaelić:** Meni je osobno možda najdraži aspekt *Iluzije* pažnja koju poklanjate arhitekturi Zagreba tog vremena. Snimljen na jedan način na koji se Zagreb nije snimao.

**Šakić:** Mislim da je to novovalovski, novovalovska fascinancija Parizom, vožnja automobila Parizom kao standardna scena, prebačena u Zagreb.

**Papić:** To bih se ja potpuno složio. Novi Val. Mi smo svi bili pod utjecajem Novog vala. Ja jesam nastojao da Zagreb na neki način bude lice toga filma, jedno od lica, kao karakter neki, što ja znam. Imao sam stvarno sjajnog snimatelja, Krešu Grčevića. Najbolji đak Oktija Miletića. Isto podcijenjen, nedovoljno cijenjen za života, a snimao je sjajne filmove.

#### IV. Dokumentarni filmovi

**Kukoč:** Kod Vas su dokumentarci došli poslije prvog samostalnog igranog filma, tada je to bilo neuobičajeno.

**Papić:** Da, moj debi nije bio s dokumentarcima nego s igranim filmovima, ja sam dokumentarce počeo nakon propasti s *Iluzijom*, s *Halo München*. Bio sam ga snimio prije, ali poslije sam ga montirao.

**Kukoč:** Ipak, to što niste dobili priliku za igrani film nije bio jedini razlog da radite dokumentarce?

**Papić:** Nije, ali sigurno je da ih ne bih toliko snimio da mi je krenulo na igranom filmu kako sam želio. Ali sam znao nakon *Iluzije* da se moram afirmirati dokumentarcima, jer je to tada bilo moguće, tada je dobiti nagradu u Beogradu ili otići u Oberhausen bilo puno. Dokumentarci su normalno igrali u kinima.

**Kukoč:** Znači, dok ste radili *Halo München*, rekli ste, snimit ću taj pa ću vidjeti hoću li dalje snimati.

**Papić:** Da. Ne, taj nisam, ali recimo *Čakiju* sam snimao baš s tim namjerama, da ako uspije, onda ću ići u *Lisice*. Ako vidim da sam dobio dovoljnu afirmaciju, da se stvorila takva atmosfera oko mene da mi se može dati kredita. Jer to se nekad sve računalo. Meni se čini da se to danas izgubilo, da se tako danas ne računa.

**Šakić:** Tih pet-šest filmova nastalih od 1968. do 1972. – *Halo München*, *Kad te moja čakija ubode*, *Čvor*, *Nek se čuje i naš glas*, *Mala seoska priredba*, *Specijalni vlakovi* – čine se kao jedan zaokružen tematski i stilski ciklus. Da li je to planski?

**Papić:** Treba ipak reći da mi se snimanje dokumentarnih filmova omililo. Vidio sam da mi to ide. Nije tu bilo čvrstog plana, čovjek slijedi nekakvo osjećanje stvari i ono što ga inspirira. Recimo, *Čakiju* sam snimio kad je u novinama, u crnim kronikama, bilo jako puno ubojstava u Bosni, nožem, a kada se dođe suditi, nikako se ne može utvrditi zašto su se ljudi izbolili noževima. Skupljao sam te članke, zatim sam otišao tražiti od Zagreb filma akontaciju da to odem malo istražiti. Bio sam u Tuzli, pogledao jedan slučaj, pa drugi i tako dalje, vratio sam se i napisao scenarij i predali su to na tadašnji fond. Onda su rekli – ovo se može snimiti, ali ne u Bosni nego u Hrvatskoj, jer su Bosanci bili strašno osjetljivi kada se dolazilo iz drugih republika, na koncu, jedino je u Bosni spaljen negativ jednog filma u Jugoslaviji. Mislim da je to bio omnibus od Žike Pavlovića i Kokana Rakonjca.

**Šakić:** Oni su najčešće i zabranjivali filmove, *Pod sumnjom*, *Tri Ane*, *Uzavreli grad*...

**Kukoč:** *Lisice* isto nisu bile prikazivane?

**Papić:** Samo jedna projekcija u domu kulture u Sarajevu, ali ne u redovitoj distribuciji, ne u kinima. A za tu jednu projekciju bila je gužva kao da je nogometno finale. A *Predstava Hamleta* niti jednu!

**Rafaelić:** Što ste voljeli od dokumentarnog filma, što ste gledali? Kao dokumentarnu temu interesantno?

**Papić:** Pa bili su mi zanimljivi dokumentarci novog vala, *Cinéma vérité*, koji je tada bio u žiži svjetske javnosti. To sam gledao.

**Kukoč:** To se vidi po Vašim filmovima, koristite puno tu metodu.

**Papić:** To se čini da je ta anketna metoda, no apsolutno nije anketna, imao sam svoj sistem. Najprije morate znati jednu stvar: mi smo za dokumentarac dobivali 1200 metara negativa. To je bila norma za dokumentarni film koju je davao Zagreb film. I sad, u iznimnim slučajevima još bi se dodalo 100 metara, vrlo teško. 1200 metara; ako vam je 310 metara deset minuta, znači to je omjer 1:3. Je l' tako? Da sam ja snimao ankete i trošio tako traku, ja bih samo na jednom čovjeku to potrošio, i mogao bih snimiti jednoga i vratiti se u Zagreb i gotovo. Šta sam ja radio? Ja sam dugo razgovarao sa čovjekom, kad vidim da je neki tip pogodan za neku situaciju ili neka atmosfera ili neki događaj, dosta bih toga snimao tonski jer je to bilo jeftino. Ne bih posebna pitanja imao, nego bi tonac snimao sve. Zatim bih ja od svega toga razmislio i pustio bih kameru da taj čovjek ne zna, dao bih znak kameranu. Razgovarao bih, razgovarao s njim da ga dovedem do one situacije koja mene zanima. Nemam ja tamo materijala, to su obično tri-četiri ključne rečenice, gdje je on opisao neku situaciju ili neki događaj iz svoga života. Jer da sam ja išao to sve snimati kamerom, ne bih mogao snimiti. To je bio moj sistem. Prema tome, ja nisam pred kamerom nikakve intervju radio, samo bih rekao – rekao si mi to i to, možeš li mi ponovo opisati onu situaciju? I onda bi on to opisao.

**Rafaelić:** Ali biste ovaj ranije snimljeni ton kasnije koristili?

**Papić:** Koristio bih, ali nisam ga mogao puno koristiti, tu i tamo neku rečenicu, mislim, on je dobro došao. Naročito u *Čakiji*. Tamo su one ubojice, nisam htio da im se vide lica jer tamo ima ljudi koji imaju malu djecu i šta ja znam,



ono prikaže se film na televiziji ili u kinu, a ono njegov otac ubojica, tako da sam njima svima sakrio lice ili sam ih snimao s leđa. Oni su mi davali mogućnosti da njih tonski dosta snimim.

**Kukoč: Znači ta anketna metoda je, mogli bismo reći, djelomice aranžirana? Zapravo, u dosta se dokumentaraca osjeti aranžiranost, recimo u *Nek se čuje i naš glas* ili *Halo München*, posljednja scena kada djeca trče za automobilom.**

**Papić:** Da, *Halo München* je zapravo kombinacija dokumentarnog i igranog filma, ono je pravljenje jedne metafore, kad svi trče za njemačkim autom. A ovom je ostala podrapana mapa od Jugoslavije, to je zapravo igrana scena. To je kompletno igrana scena. Pa i ono je igrana scena, kad telefoniraju. "Đavo odnio vezu i telefon."

**Kukoč: A to nije dokumentarno?**

**Papić:** Pa jest dokumentarno, ali je to u zajednici s tim ljudima, ja njih dovedem tamo i onda im kažem – daj mi reci kako bi ti to, hoćeš telefonirati, pa se ne čuje dobro, pa se iznerviraš, pa onda on: "Ma đavo odnio i vezu i telefon!"

**Kukoč: To je zapravo igrano, igrana improvizacija, da izgleda kao dokumentarno.**

**Papić:** Pa na neki način je, ali je opet i dokumentarno, jer su to autentični ljudi.

**Šakić: Neki dijelovi u tim dokumentarcima izgledaju igrano, aranžirano, premda autentično.**

**Papić:** Može se nekome učiniti da to je igrani film, u nekoliko dokumentaraca neki čovjek iz naroda uključi se i bude sastavni dio priče. I on postane član ekipe. Takav je onaj pjesnik u *Čakiji*, takav je željezničar u *Čvoru*, oni su neplanirano upali, a kasnije kad se oni osvijeste da su dio ekipe, njima to na neki način pod navodnicima rečeno, udari u glavu! Postali zvijezde. Ja sam razmišljao, šta da radim s njima. Ja znam naturščika dovesti, kao što sam u *Lisicama*, da se ne zna da je on naturščik. Kad su na USC vrtjeli *Lisice*, ja sam rekao neka pogode tko je tu naturščik, a oni rekli Fabijan Šovagović. Mislio sam da će se to znati u filmu, a to se u to vrijeme, mislim, tako i primalo kako sam ja htio. Da su ti ljudi na neki način postali glumci, da oni tamo malo i glumataju, izigravaju nešto. A opet je tu bila ta moja opsjednutost Godardovom maksimumom da svaki igrani film teži da bude dokumentarni, a svaki

dokumentarni teži da postane igrani. U dokumentarnim filmovima ja sam te ljude puštao da igraju kako hoće, jer sam to smatrao dijelom istine. Sad ispada da je to namješteno, ali to je bio dio mojeg koncepta.

**Rafaelić: Pa i Krešo Golik je sve "lažirao" u *Od 3 do 22*.**

**Papić:** To je kratki igrani film, *Od 3 do 22*. Nemoguće je bilo imati, kao danas, elektronsku kameru uključenu pet sati pa lovi, lovi, sve živo snimaj, a u montaži uzimaj što hoćeš. Zapravo, ja mislim da ne postoji dokumentarni... Postoje neki autentični snimci, kad čovjek snima neki događaj; npr. u *Maloj seoskoj priredbi* nije ništa aranžirano, to je događaj koji sam snimio.

**Kukoč: Mogli bismo reći, jedini vaš dokraja autentični dokumentarac.**

**Papić:** Nije tako, ni u *Specijalnim vlakovima* nisam ništa aranžirao. Recimo, može se pomisliti da je onaj pratilac vlakova aranžiran, ali nije! On je onakav, on je sam takav.

**Kukoč: A tu ste isto tako ispitivali ljude, a zatim rekli da ponove ono što je vama bilo najzanimljivije?**

**Papić:** Da, razgovarao bih s njima i onda bih ih doveo u stanje za onaj dio koji je meni bio zanimljiv. Recimo, ona cura kad plače, ja sam nju zaustavio, ona je meni počela pričati, ja sam rekao nemoj sad sve pričati, nastaviti ćeš kasnije, kad se mi spremimo. Ivica Rajković je bio jako spretn, već je bio gotov, rekoh – sad će mi se isplakati ovdje ispred mene, bez kamere, i tad je gotovo. Ona scena na kraju u *Specijalnim vlakovima*, tu ništa nema aranžirano, ali ima lova, našeg. Jer ondje se zapravo sublimiralo, čitava tragedija njihova, to se dogodilo nakon čitavog puta, tu smo imali sreće.

**Kukoč: Imali ste skrivenu kameru?**

**Papić:** Ne, svi su oni vidjeli kada se snimalo, ali dozvolu za snimanje nismo dobili od njemačke policije. Nitko nije obraćao pažnju, jer su svi ti ljudi totalno bili izbezumljeni. Šta oni znaju tko to snima, za kog je to, došli su u strani svijet, ne znaju ništa, strpalo ih u neke podrumne, nekakve dvorane, po brojevima, ali to je njemački sistem, recimo zašto je to mnoge podsjetilo na koncentracione logore? Nisu koncentracioni logori jer je to njemački red! Sistem! Ali to uopće nije bila moja namjera u filmu da ja sad nešto optužujem Nijemce ili tako.



Halo München (1968)

**Rafaelić:** Dobro, to su još te godine kad je to bilo još uvijek svježije, pa zbog toga možda.

**Papić:** Ma ne, nedavno je film u Berlinu prikazan, ista reakcija!

**Šakić:** Znači, kažete da u *Specijalnim vlakovima* niste svjesno vukli paralelu s Holokaustom?

**Papić:** Nisam, to je došlo samo po sebi, ja sam kasnije u montaži vidio da se to ostvarilo, ali to uopće nije bila moja namjera kad sam počeo snimati film.

**Kukoč:** Koja je bila namjera?

**Papić:** Namjera je početna bila da njemački liječnici ne vjeruju našima, nego da dolaze sami pregledavati, jer da naši liječnici muljaju i daju lažna zdravstvena uvjerenja da je netko zdrav, a nije zdrav. Zatim je njihova komisija; onaj mladi liječnik je užasno bio protiv da snimamo.

**Kukoč:** U *Specijalnim vlakovima*, kad ste snimali tog organizatora vlakova, ti detalji, njegov sat, prsten, očale, jeste li rekli

**Rajkoviću da tako snimi?**

**Papić:** Uz Rajkovića sam ja stalno, i stalno mu šapćem. I dok se snima, Sad snimi krupno narukvicu, krupno očale, lulu, sve detalje mu, rekoh, snimaj. On nije ni znao što snimamo, otkud on zna.

**Kukoč:** Koliko shvaćate svoje dokumentarce kao dokument, a koliko kao komentar stvarnosti?

**Papić:** Oni jesu dokument, takav kakav je, ti ljudi su tako snimljeni, onaj kolodvor u Vinkovcima je bio takav, i svi oni ljudi koji se tamo motaju, to su autentični ljudi iz tog vremena, u vlakovima i svuda, ništa tu nije izmišljeno. Ali sve je to komentar, zapravo davanje nekog autorskog pogleda na čitav taj svijet, sve to skupa. Jer tada je tih dokumentaraca bilo jako puno, o svemu tome što sam ja snimao, ali nekako su se moji, čini mi se, izdvajali baš zbog te neke moje vizije, nekog mog pristupa, i nastojao sam uvijek da nađem neke tipove koji neće biti dosadni, da imaju u sebi nešto fotogenično, i nekog humora, i da su neki tipovi koji su posebni. Čim bih došao u neko





Charter let br... (1975)

mjesto, ja bih gledao koji od tih ljudi odskače, koji nije u prosjeku, i odmah bih uzimao te. Najprije nije meni bilo dosadno, a onda nije ni gledatelju.

**Kukoč:** U dokumentarcima kritički progovarate o razlozima emigracije, o siromaštvu, ali se iz njih vidi tragedija emigranata: da ti ljudi zapravo ne pronalaze sreću za kojom su krenuli. To se osjeti u *Specijalnim vlakovima*, u *Čarter letu br...*

**Papić:** U filmu *Čarter let* nisam znao kako će se sve završiti, to je bila velika avantura. Ti su brakovi dogovarani preko novina i pisama. Mislio da će to završiti s puno više idile, kad se dođe u Australiju. Ali samo je jedan slučaj bio sretan, ostalih četiri ili pet, čista tragedija. Jedna je prodana za avionsku kartu.

**Kukoč:** To je ono pravo dokumentarno istraživanje: ne znate.

**Papić:** To sam ja slijedio. Mi smo zapravo snimili ovaj dio kod nas, a o australskom koproducentu ovisilo je da li ćemo nastaviti, jer mi zapravo nismo imali tih novaca. Studio Picture Corporation nam je preporučio Ervin Rado, direktor filmskog festivala u Melbourneu, prikazao je *Lisice* i *Predstavu Hamleta*. On mi je zapravo tada nudio

da ostanem u Australiji, da će mi on producirati, jer je znao da će australska vlada uložiti velike novce u razvoj kinematografije, da je prava prilika sada za sve režisere iz čitavog svijeta da ostanu. Ali meni se činilo kada odem u Ameriku, nisam baš osjećao da sam nekuda daleko otišao, a u Australiji kao da sam otišao na drugi planet. Useljeničku vizu nije tada bilo teško dobiti, jer je Australija tada imala 14 milijuna stanovnika. A kinematografiju nikakvu.

**Šakić:** Ipak je imao pravo, jer je baš tada krenuo tzv. australski val.

**Papić:** Da, on je bio čovjek sa vezama i sa vizijom, on je rekao – australska će vlada izdvojiti novac od kojeg će ti se vrtjeti u glavi da podigne australsku kinematografiju. Veli – imaš ovdje budućnost, a meni se tvoji filmovi sviđaju. Onda mi je našao toga koproducenta i kad smo mi došli, Ivica Njerš i ja, fino su nas primili, smjestili su nas u krasan hotel, ali samo tri dana da se dogovorimo ili ne. Ako oni kažu, idemo u film, idemo, a ako ne, onda se mi vratimo s ovim, jer treba po čitavoj Australiji letjeti – jer te su cure bile razbacane po čitavoj Australiji – cijela eki-

pa, hoteli, troškovi, to Zagreb film nije mogao platiti. U tom slučaju bih vjerojatno montirao film samo od ovog materijala, ne bi Australije ni bilo u filmu. Onda smo mi taj materijal njima vrtjeli, prevodili smo koliko smo mogli, ako se govorilo. Bio je tamo jedan čovjek koji je već bio dobro prešao šezdesetu godinu, koji je bio predsjednik kompanije, a uz njega mladi, koji je bio direktor produkcije. Mladi nije vidio nikakvog razloga da ide u film, da nemaju to kome prodati, da su veliki troškovi. A stari samo šuti. Njerš i ja mislimo, gotovo je, pakiraj se za Zagreb. Međutim, veli stari, ima u filmu jedan starac, sa štapom, obučen je jako čudno? Velim, to je makedonska nošnja, stari Makedonac ide u tom avionu, kojim se ove idu udavati, išao je valjda rodbini. Veli, šta se on ide ženiti? Rekoh, ne, nema on pojma kamo ide! Pa kaže stari, taj je sličan meni, ja sam nakon tri braka otišao u Australiju, nisam znao kamo. I tako su Australci ušli u produkciju.

**Kukoč: Znači, to je stvarno bio organizirani odlazak na udaju u Australiju?**

**Papić:** Da, šest cura, preko oglasa u listu *Adam i Eva*. Samo preko oglasa, pisama i fotografije. Dosta je tako brakovna sklopljeno. Ali od ovih u našem filmu, samo je jedan brak uspio.

**Kukoč: Kao neki *Specijalni vlakovi*, samo sada avionom na udaju u Australiju.**

**Papić:** Da, ali *Čarter let* nije imao toliko uspjeha. Osim toga, bio sam nakon Hrvatskog proljeća kao na nekom ledu, nisam dobio ni dobar predikat za taj film. Ali film je prikazan u Oberhausenu, prodavan je dosta, a australski koproducent je bio jako zadovoljan. Vratili su od televizijskog prikazivanja uloženi novac, i mislim od prikazivanja u australskim kinima, igrao je kao predigra.

**Kukoč: *Specijalni vlakovi* su bili zabranjivani?**

**Papić:** Nisu, nisu. Imali su samo jedan problem kad su počeli igrati u Zagrebu, koji se i drugdje prenio: onaj čovjek kad kaže "Hvala Bogu i drugu Titu da je on ovako uredio pa ja mogu ići u Njemačku, pa mogu imati kauč i frižider, da imam sve što on ima", u kinu bi nastajao ogroman smijeh. Terešak, distributer, od Croatia filma, jako pošten čovjek i dobronamjeran, savjetovao mi je tada da izbacim to. Ja sam rekao da ne mogu rezati negativ, neka sami izbace ako hoće. Pa je samo iz tih kopija, koje su igrane, izbačen taj kadar.

**Kukoč: Prikazan je na Danima hrvatskog filma 1991. u programu tih zabranjenih filmova.**

**Papić:** To je jedini problem koji su *Specijalni vlakovi* imali... Svatko se hvali da je bio zabranjen sada. Dobio je film Grand Prix u Beogradu! Toliko o tome. Istina, skupa s *Malom seoskom priredbom*. Tada je pozvan u Oberhausen, gdje je išao bez problema, i dobio puno nagrada i diploma na jako puno festivala.

**Kukoč: A *Čvor*?**

**Papić:** Nije, ne, bez problema... Samo u Oberhausenu, gdje je kubanski član žirija napadao film da je revizionistički, Titov film, pa je film dobio niz sporednih priznanja, ali ne od žirija. Alvarez se zvao, poznati redatelj. To mi je rekao član žirija iz Izraela, Arnošt Lustig, češki Židov s kojim sam kasnije trebao raditi jedan kratki igrani film, ali to je propalo. A u Beogradu je film dobio Srebrnu medalju. Nikakvih političkih problema.

**Šakić: Puno je subverzivniji *Nek se čuje i naš glas*, o ilegalnim radiopostajama.**

**Kukoč: I to snimljen 1971.**

**Papić:** Je, snimljen u jeku Hrvatskog proljeća. Taj film u Beogradu nije mogao dobiti nijednu nagradu, da je to "tripalovski" film. Uvijek se kod nas politika miješa. Ali pozvan je u Oberhausen i dobio također puno nagrada.

**Šakić: Tamo skrivaju lokacije ilegalnih radiopostaja, pa onaj starac koji, kao reperskim stilom, emitira poprilično kritičke govore, pa dužnosnik koji govori da oni obavljaju "društveno opasnu djelatnost", ne zato što ometaju druge, legalne frekvencije, nego, doslovce, "zato što tako svatko može govoriti što hoće u eter". A to danas imamo, s radijem, blogovima, internetom...**

**Papić:** Taj nas je jedva dočekao, ne znam tko je taj bio, nešto na službenom radiju, u Varaždinu. Mislio je da snimamo film protiv tih što emitiraju.

**Šakić: I tu se opet javlja emigrantski kompleks. Vidimo davanje lekcija iz njemačkoga; jedva čita njemački, a daje lekcije u eter.**

**Kukoč: Meni se *Nek se čuje i naš glas* razlikuje od drugih dokumentaraca, tretmanom radnika, seljaka. U ostalim filmovima su nemoćni, pasivni, siromašni, ovdje su moćniji od vlasti, neuhvatljivi, kreativni, sa stavom...**

**Papić:** Mislim da je tada takva psihoza bila, te godine.

Svi su očekivali nešto, neki novi put, da je nečemu odzvonilo.

**Rafaelić:** Film je zapravo navijački postavljen, gotovo aktivistički.

**Papić:** Ja ga nisam bio shvatio tako, jednostavno sam slijedio situaciju, život... Opet je tu pitanje izbora; autor se opet miješa tu. Nije to film bez autora. Onaj orkestar, imao sam ja više izbora, uzeo sam onaj kod onoga kojem nije stao u sobu, pa su u dvorištu.

**Šakić:** A onaj dio gdje se daje politička analiza stanja u zemlji i emigraciji? To je opasan dio.

**Papić:** To su komentatori, ja sam im samo davao teme, a oni krenu. Kao onaj što sve komentira u stihovima... Ja mu kažem: ajde sada o posjetu Nixona Jugoslaviji. I on odmah, "Tako je moglo pismo iti, da on dođe drugu Titi" itd.

**Kukoč:** Odakle zapravo toliki vaš interes za emigraciju, ima li to veze s Vašim ocem?

**Papić:** Pa mislim da ima, i ja sam emigrant, i moj otac je bio, i ogroman dio moje obitelji živi u Americi. Mi smo iz kraja gdje se ljudi kreću, i moji su preci isto došli u taj kraj došli gdje sam se ja rodio, bokokotorski Vlaji. Danas to nije toliko daleko, ali tada je bilo dosta, doći do hrvatske granice, to je bila velika seoba.

**Šakić:** Uz neke postupke *Cinéma vérité*a i društvenu kritiku, jaka je i groteska u tim filmovima? Čini mi se da neki filmovi postaju čak groteskniji s vremenom. Čakija, recimo, ima dosta elemenata ne samo humora nego su ti likovi doslovce oriđinali, *Mala seoska priredba* izgleda ne kao da ih ismijava, nego čak kao da je priređena kao određena parodija tog mentaliteta?

**Papić:** Pa nije parodija mentaliteta, to je jednostavno bilo vrijeme velikog uspona televizije. Danas je televizija, mislim, samo se malo tehnika usavršava i tako, ali televiziju je narod tada otkrivao. Pogotovo jer je bilo došlo vrijeme kolor-televizije. Prestala je crno-bijela televizija, došli su kolori, televizija je bila u najvećem usponu sedamdesetih. I naravna stvar, ti ljudi su gledali izbor za *miss* i to, pa su počeli to imitirati, zapravo to je utjecaj medija na široke mase. Kako ih oni vide. To je nekakvo k'o narodno prepjevavanje tih događaja. A sad vidim, kad god ima nekakvo takvo biranje za *miss*, pa kad ne uspije, kažu – to je mala seoska priredba.

**Šakić:** Ta fraza, "mala seoska priredba", potekla je od Vašeg filma, nije prije postojala?

**Papić:** Nije, nije, taj je film možda popularniji moj nego ijedan igrani.

**Šakić:** U više izvora je spomenuto, a i Vi ste sami jednom rekli, da to nije konkretna priredba, nego da ste sami organizirali priredbu.

**Papić:** Mi jesmo organizirali jednu priredbu u tome selu, ali je ona potpuno autentična. Nije to za film, ona misica je ostala prava misica, čak su druge misice napale nju da je imala neku vezu s nama. Pratilja je napravila veliki skandal – pratilja je ona koja mrda – i rekla da je ova imala vezu s ekipom, i ja sam bio optuživan, i tako.

**Kukoč:** Zanimljivo je bilo, što ste u filmu prikazali i scene kola, gdje se vidi baš razlika oponašanja nečije druge kulture koju oni pokušavaju oponašati, pop-kulturu, *miss*, ispada jako groteskno, i scena plesa koje su vrlo dobro plesali.

**Papić:** Da, zato jer su tu svoji, a ovdje su imitatori, ovdje dolazi do iskrivljenja, do nakarade. Kolo je nešto autentično, njihovo.

**Rafaelić:** Zašto je taj film danas svjež? Gdje god se prikazuje, izaziva ovacije i spada među kultne filmove hrvatske kinematografije.

**Papić:** Zato što to i danas živi na neki način. Neka bude i najglamurozniji izbor *miss*, ona će i dalje imati nešto od ovoga. Od ovog našeg filmića. Pa pogledajte te TV emisije.

**Rafaelić:** Je li to neka naša priča ili mislite da je generalna?

**Papić:** *Reality show*, "super talent", sve je to beskrajno ponavljanje onog što smo mi snimili u malom. Kad je film izašao, smatrali su ga bizarnim, a danas je sasvim normalna. Mislim da je priča generalna. Imao sam jako puno etičkih dilema oko toga filma. Nisam htio te ljude ismijati, to nije bila namjera. Ali mislim, kamera je takva da jednostavno zabilježi to što jest. Sve su te misice bile jako sretna da su tamo snimane, ali kasnije su bile jako nesretne; kasnije su one odrasle.

**Šakić:** A gdje ste snimali? Ili čuvate diskreciju i danas?

**Papić:** U selu Orahovica kod Čakovca. Pomogao mi je predsjednik omladine, preko njega sam sve organizirao. Sreo sam Relju Bašića, nešto smo pričali što radi, i on



Kad te moja čakija ubode (1969)

kaže – bio sam jučer član žirija u nekom selu, birali smo *miss*. Onda sam se ja počeo za to zanimati i pronašao da svako veće selo ima izbor, da je to postalo pitanje ugleda. Ali na to biranje *miss* ne dođu samo iz njihovog sela, nego i iz okolnih sela. I onda bude i *miss* jednog sela, pa drugog, trećeg... To je bilo jako teško snimiti, mi smo taj film snimili defakto za tri sata. Bili smo svi u goloj vodi, zatvoreni u jednoj maloj školi. Sad kad gledate taj film, vi mislite da je to snimano s nekoliko kamera. To je sve snimano s jednom, mi smo imali samo tu jednu jedinu kameru, i to tonsku, glomaznu, i sve je to snimio Ivica Rajković i njegovi tehničari. Mi smo bili u dnu dvorane, i za pet minuta mi smo već na pozornici snimali. A priredba je išla. Tu i tamo bih ja molio, kad bi Ivica rekao – daj, nisam ovo uhvatio, daj neka još jednom dođe ovaj pjevati.

**Kukoč:** Dosta je taj film sličan filmu *Recital* Petra Krelje koji je isto Rajković snimio.

**Papić:** To je kasnije snimio.

**Kukoč:** Za koji Vaš dokumentarac smatrate da je otišao u nekom drugom pravcu, mimo plana?

**Papić:** Pa svaki je na neki način otišao, svaki. Možda najviše *Specijalni vlakovi*. Ja nisam imao pojma šta se s tim ljudima zbiva kada dođu u München, znao sam da nekud idu, ali da je to odmah na željezničkoj postaji, i da tako izgledaju... Jer nismo prije mogli ranije niti ući tamo niti znati – tako da sam i ja bio šokiran. Snimali smo, i ja sam se pitao, Pa je li ovo moguće? Da se ljude tako postavi i da onaj kaže – ponavljam – više nemate imena nego brojeve! K'o da je Orwell sišao na lice mjesta.

**Kukoč:** Čvorje, pretpostavljam, bio planiran kao tipičan socijalni dokumentarac pa je nastao kao završetak sukoba između dvaju pogleda?

**Papić:** U Čvoru je na neki način onaj željezničar odredio film. On je bio zamjenik šefa stanice i njemu je bilo sumnjivo šta mi to tu radimo, pa sam ja rekao, Pa ajde odi i ti, i ti se uključi, a volio je glumu pa ga nije trebalo puno nagovarati.



**Kukoč:** Da, taj tip je uspješan proizvod ideološkog odgoja, kao glasnogovornik tadašnjeg sistema.

**Papić:** Potaknem ja njega, kad on kaže kako se to prikazuje, a tad je bilo puno u novinama protiv crnog vala, a on je to sve čitao. Pa ja kažem – daj nešto o tome. Onda on priča – šta, veli, ako to narod ne voli, ja to ne bih snimao!

**Šakić:** Možda je to i neplanirana parodija tipičnog komentatora iz dokumentaraca, govori tim tonom sve najljepše o postaji, "Ovo ti je najveći čvor središnje Europe."

**Papić:** To je dokumentarac od generacije prije mene, takvi su bili dokumentarci '45.

**Kukoč:** To je parodija socrealizma.

**Papić:** Da, čak je i Krešo Golik snimao takve dokumentarce, puštanje onog broda [*Još jedan brod je zaplovio*], to je čisti socrealizam, to je parodija na to. Ne na Golikov film, nego općenito.

**Kukoč:** Ribari iz Urka, 1973, kako je to nastalo?

**Papić:** Nakon što sam u Oberhausenu za *Specijalne vlakove* dobio puno nagrada, došla je ideja da jedan redatelj iz Jugoslavije dođe u Nizozemsku, a jedan iz Nizozemske u Jugoslaviju. To je išlo preko Zagreb filma. Zapravo, to je bila ideja Želimira Matka. Nizozemci su se odlučili za mene, a Zagreb film je pozvao Hattuma Hovinga, jednog jako dobrog dokumentarista.<sup>4</sup> On je snimao film o Mediteranu. On je bio fasciniran Mediteranom, zapravo planinama iznad Mediterana, iznad gradova, iznad Dubrovnika, iznad Kotora, ljudima koji silaze u grad. I zapravo je on slikao ta dva svijeta. Dolje je more, dolje je neki grad, civilizacija, neke naznake kulture, a gore iznad njih deseti neki ljudi. Kruno Quien ga je vodio. Ja sam došao u Holandiju pa sam dva tjedna hodao okolo s producentom koji je meni bio dodijeljen. Prošao sam cijelu Holandiju. Ribari Urka, to je jedna zajednica koja je posebna, ribari su unatoč tome što su ih daleko odvucli od mora, to jest oni su nekad bili na moru, ali su se nasipavanjem zemlje udaljili od mora. Međutim, oni ne mogu obrađivati zemlju ni ništa, njima je more u krvi, pa idu autima, dva sata se voze do luke gdje su im brodovi i onda ribare. Zatim sam napravio scenarij, Vencija Oreškovića sam doveo

kao snimatelja, a sva ostala ekipa je bila holandska. Ovaj Hoving je isto samo doveo samo svog snimatelja, a ostalo je sve bilo odavde. Nisam baš nešto bio oduševljen tim filmom, stalno sam imao osjećaj da mi nešto fali, da ne mogu nešto uloviti, da bih htio još nešto više. Međutim, oni su bili jako zadovoljni, kasnije su poslali film po ambasadama, kako stranac vidi Holandiju, ispunio je svoju svrhu. Dao je neku informaciju o Holandiji kao zemlji i o toj zajednici, o tim ribarima. Ali ja nisam bio zadovoljan, toliko mi se toga nudilo da nisam stigao sve poloviti.

**Šakić:** Film *Nezaposlena žena s djecom* nastao je 1986, nakon desetogodišnje stanke u dokumentarcima, a čini se ipak kao tematski nastavak Vaše dokumentarističke poetike, stila, istih socijalnokritičkih tema, što je svojevrsno iznenađenje budući da su se Vaši filmovi nakon *Izavitelja* jako promijenili u odnosu na *Lisice* i *Predstavu Hamleta*.

**Papić:** Tada sam puno snimao naručene filmove.

**Kukoč:** Kako ste došli na ideju o *Nezaposlenoj ženi s djecom*?

**Papić:** Mislim da sam pročitao u novinama, nekako je našao i išao razgovarati s njom. Vidio sam da živi u baraci, da je spremna surađivati. Dobila je posao poslije filma, u INI, ona je inženjer geodezije. Izgleda da je film djelovao, prikazan je bio i na televiziji. Tada se znalo za dokumentarne filmove.

**Kukoč:** Iako film s jedne strane slijedi svoju temu, ima dosta suptilnih društvenokritičnih uboda. Recimo, dok ona govori u *off-u* o svojem teškom položaju, hoda ispred Sabora i Gradske skupštine; onda, na televiziji sluša neku pjesmu koja kaže kako "Jugoslavija raste".

**Papić:** Mislim da je to bilo svjesno, jer sam je vodio pred Sabor.

**Šakić:** Gleda televiziju, a baš se daje *Dinastija*, ulazite kamerom u televizor i preko cijelog kadra vidimo špicu *Dinastije*.

**Kukoč:** U Vašem crnogorskom dokumentarcu *Slike iz zaboravljenog kraja*, iznenađujuće je bilo, kao i u *Ribarima iz Urka*, to što je cijeli film zasnovan na televizijskom naratoru koji sve objašnjava, što nikad prije nije bilo prisutno u vašim filmovima.

**Papić:** Jednostavno više nisam imao drugog sredstva da iskažem to što sam želio pa sam to tako napravio. I kod

<sup>4</sup> Riječ je o filmu *Lutanja jednog Holanđanina kroz Jugoslaviju*, iz 1974: [http://www.zagrebfilm.hr/katalog\\_film\\_detail.asp?sif=419](http://www.zagrebfilm.hr/katalog_film_detail.asp?sif=419) (Nap. prir.)



jednog i kod drugog filma. Pa nema u *Ribarima iz Urka* toliko...

**Kukoč:** Ali u *Slikama iz zaboravljenog kraja* baš ima jako puno.

**Šakić:** U *Slikama iz zaboravljenog kraja* je potpisan suradnik na režiji i scenariju, Slobodan Joković?

**Papić:** Da...? A, to je jedan crnogorski novinar, nije on odlučivao... To je bio naručeni film, ustvari. Moj rođak je imao firmu u Beču koja se zvala Sinex, ali je po tim krajevima razgrnuo neke svoje radionice i neka čuda. Pitao me da mu to snimim, ja sam rekao da hoću, samo valjda ćeš me dobro platiti. I tako sam to iskoristio, pošto sam rođen u tom kraju, da malo snimim ljude, običaje, dam portreta nekih staraca. Stvarno, ja nisam ondje bio od djetinjstva. Kad sam došao, to je bio šok za mene, sve je bilo zapušteno. To je takav kraj, njih je svatko napustio, ne znaju u kojoj su republici, struju dobivaju iz Hercegovine, nešto dobivaju iz Hrvatske, Crna Gora ni ne zna da je to njihovo. Zato sam i rekao "zaboravljeni kraj". Ja sam to iskoristio da dam što više portreta tih ljudi. Uzor mi je bio Buñuelov film *Zemlja bez kruha*. Možda se pretjeralo s tim objašnjavanjima. Ali umiješala se Televizija Titograd i zatim je to postao njihov film.

**Kukoč:** Zašto je na kraju bilo toliko naratorskog teksta?

**Papić:** Najviše jer je to bio naručeni film, tu se to mora zadovoljiti.

**Kukoč:** Najvrednije u tom filmu je što se izdigao iznad te objašnjavačke razine, u slikovnom prikazu kontrasta modernog i tradicijskog, što se zapravo provlači kroz Vaše dokumentarce. S jedne strane moderne tvornice, s druge strane, idu na konjima.

**Papić:** Ove moderne tvornice, to je taj rođak iz Beča. A ja sam onda ovo nešto drugo slikao.

**Rafaelić:** Kako rješavate onaj moment u kojem biste Vi, kao Krsto Papić imenom i prezimenom, htjeli nešto, a film bi nešto drugo?

**Papić:** Nekad mičem sebe, to je stvar izbora. Zapravo, najbesmislenija stvar koju smo mi morali predati jest scenarij za te dokumentarne filmove. Ja sam nastojao uvijek prije scenarija otići na to mjesto, pa tek onda pisati scenarij. A opet, kada sam ja i napisao scenarij, nije to bilo to, zapravo više se to pisalo za komisiju, da komisiji bude na neki način predočeno da će tu biti neki zanimljivi film.

**Šakić:** To je paradoks, da dokumentarni film ima scenarij.

**Papić:** Zapravo da, makar sam ja dokumentarne filmove radio tako da sam uvijek imao neki koncept, odnosno, da sam imao neku ideju i neku viziju tog materijala, zapravo s tom nekom svojom opservacijom i svojim mišljenjem: čemu mi to služi? Nemoguće je, šta sad, snimati cijeli život, sve oko sebe. I šta onda čovjek ima? Nema ništa. A ima možda neke dokumente. Ima navodno režisera koji tako rade. Ja nisam tako radio, ja sam imao neku ideju koja me vodila, a zatim sam se od dijelova života bližio toj ideji. Ali sam nastojao opet da ne robujem toj ideji. Ako se nešto u životu pokaže da je dominantno, a život je obično takav, onda sam to i uzeo. Montaža je jako važna bila kod mene, u dokumentarnim filmovima. Obično bi u Zagreb filmu rekli, "Nemojte gledati Papićev materijal jer nitko ne zna kako će to u montaži smontirati, osim njega." Ali dok sam snimao, na neki način sam ugrubo vidio montažu. Pogotovo jer je malo materijala bilo, morali smo imati neku grubu predodžbu montaže već na samom snimanju. Možda nam je to koji put oduzelo nešto od autentičnosti, nešto od spontanosti, ali to su takvi filmovi. Ali opet, nema apsolutno niti jednog kadra u mojim filmovima a da bi se reklo da to nije dokument, da to nije autentičan čovjek, da to nije čovjek iz tog vremena, da to nije čovjek iz te profesije, da to nije taj isti čovjek, to apsolutno ne postoji. E sad, kako koji od njih djeluju, to je druga stvar. Može vam se dogoditi da vi koji puta snimate najveću istinu pa djeluje kao laž, a koji put snimate laž, a djeluje kao istina. To je paradoks filma.

## V. *Lisice* (1969) i nakon njih

**Šakić:** Što je bilo nakon *Iluzije*, Vaš ciklus dokumentaraca nastao je tada i paralelno, ili tek nakon *Lisica*?

**Papić:** Prije *Lisica* snimio sam dva dokumentarca, *Halo München* i *Kad te moja čakija ubode*. Nakon *Iluzije*, našao sam se u situaciji da više neću dobiti film, zato jer se tada jako držalo do toga kako je film primljen, do kritike, da li je dobio nagradu u Puli. Tko nije, taj je bio na ledu, a tko je dobio, taj je mogao ići dalje. Nakon *Ključa* mene je doslovce Jadran film natjerao da idem u *Iluziju*, ali nakon *Iluzije* ja sam znao da moram uzeti pauzu. I tako sam počeo snimati dokumentarce. Mada sam *Halo München* počeo pripremati kad *Iluzija* još nije bila izašla. *Kad te moja čakija ubode*, taj film je imao jako puno uspjeha, dobio je



Fabijan Šovagović u filmu *Lisice*

Zlatnu medalju u Beogradu i odmah se sve to računalo. Festivali su tada bili jako značajni, jer ih nije bilo toliko kao danas, danas ih samo u Hrvatskoj ima toliko da je defakto nemoguće snimiti film, a da ne dobiješ neku nagradu. Evo, moj zadnji film *Infekcija*, pošto je sasječen, nisam ga puno slao okolo, ali gdje god sam ga poslao, dobio je nagradu, svuda osim u Puli.

**Rafaelić: Kakav je Vaš odnos prema nagradama uopće, dobivali ste ih puno u karijeri, i to iznimno važnih.**

**Papić:** Dobro je dobiti nagradu jer je ona korisna, ali ne bi se smio niti jedan autor zanijeti pa da se umisli da je

bolji zato što je dobio nagradu. Jednostavno, te nagrade su dio posla, jer film je šoubiznis, kao Oscar. Oscar je najveća filmska priredba i sigurno da je on koristan za čitavu kinematografiju. Održava kinematografiju kao medij. Prema tome, i te nagrade dobro dođu jer održavaju redatelja. Ali da netko umisli zato što je dobio nagradu da je on bolji režiser nego što jest, mislim da je to čista glupost.

**Rafaelić: Pitamo zato jer teško se ne umisliti nakon što dobijete nagrade. Kako nagrade djeluju, da li biste gledali na neki film kao vredniji nego drugi?**

**Papić:** Ne bih ja, ali gledali bi drugi drugačije na mene i imao bih više mogućnosti. Zato je meni najveća šteta napravljena kada mi nisu dozvolili da prikazujem *Lisice* u Cannesu. Ja bih te godine sigurno dobio neku nagradu, ne Zlatnu palmu, jer je tamo bio *M.A.S.H.*, ali bih vjerojatno neku dobio, kako mi je rekao Vojtěch Jasný, koji je bio član žirija. Nagradu žirija ili neku nagradu bih dobio. Odmah bi moj status bio drugačiji, a film bi ostao isti, zabranili ga ili ne zabranili, film se ne popravlja. Filmu vrijeme pokaže kakav je, vrijeme je sudac.

**Rafaelić: Ovaj razgovor o nagradama odličan je uvod *Lisica* ma koje se smatraju Vašim najvažnijim filmom. Slažete li se s time?**

**Papić:** Da, ta je zaraza prešla i na mene. Puno ljudi hvali *Lisice*, pa i ja povjerujem da je to tako. Zapravo, nemam objektivni odnos prema svojim filmovima, mene uvijek iznervira gledanje mojih filmova, potreba za naknadnom intervencijom, što sam ovo napravio, pa ovo je trebalo drugačije... Tako da ja nemam, ipak, objektivni odnos. To djeluje i na mene. Pa vjerojatno su *Lisice* moj najbolji film. Možda.

**Šakić: A najlošiji?**

**Papić:** Najlošijom se smatrala *Iluzija*, iako vi, recimo, kažete da to nije loš film.

**Šakić: Postoji li film za koji smatrate da ste ga trebali drugačije napraviti?**

**Papić:** *Tajna Nikole Tesle*. Toga sam bio svjestan i kada sam snimao. Da nije umro moj glavni producent, Želimir Matko, taj film bi sasvim drugačije izgledao i imao bi drugi produkcijski dizajn, sve. To je film koji bih ponovno volio snimiti, ali u nekim drugim uvjetima.

**Šakić: Danas ima i više interesa za Teslu, film bi bio popularniji.**

**Papić:** Tesla je uglavnom, kad sam to snimao, bio malo poznat, rijetki su u Americi uopće znali za Teslu. Ma ja sam nalazio sveučilišne profesore iz elektronike koji ništa o Tesli nisu znali. Danas za Teslu zna svatko.

**Kukoč: Danas je i za Vaš film porastao interes. Subjektivno, koji Vam je film najdraži, bez obzira na to što drugi kažu?**

**Papić:** *Lisice*, jer sam taj film stvorio iz ničega. Dobio sam vrlo male novce, 40 milijuna dinara, a prosječan film je tada koštao 200 milijuna dinara. Prosječan film; *Neretva*,

to se nije ni računalo, to nitko nije ni znao, to je bio jedan od najskupljih filmova u svijetu. Jadran film je obećao pomoć, ali da neće dati niti jedan dinar gotovih novaca. Onda sam ja rekao šta će mi scenograf, šta će mi kostimograf, ja ću uzeti samo garderobijera i iz fundusa Jadran filma ću obuč glumce bolje nego itko.

**Rafaelić: Zato na špici ne piše tko je bio kostimograf?**

**Papić:** Nema, nema ni scenografa, kamene kuće i to, rekao sam, uzet ću majstora i izbjegavat ću beton i gotovo. Zatim, uzeo sam za snimatelja čovjeka kojem je to bio debi, a znao sam da je genijalan snimatelj – Vencija Oreškovića. Zatim još masa stvari, tako da kad sam ja to predočio Jadran filmu, ispalo je da zapravo oni skoro ništa ni ne daju. Tad su me poslali na snimanje, misleći neka spiska tih 40 milijuna, neće on ni završiti, to je bila računica. Međutim, stvorila se fenomenalna atmosfera u ekipi, imali smo jedan stari kombi, ja nisam imao kola, ali moj snimatelj je imao pa je dao svoja. Mi snimamo u selu, pa treba sve prevesti do Vrlike. Glumci bi onda sjeli, seljaci im donijeli pršuta i vina, i kažu, ma vozite se vi, pa kad prevezete i tehniku i sve, zatim dođite po nas. A svi ti lokalni ljudi koje smo uključili, svi su na neki način živjeli sa filmom, mada uopće nisu imali pojma o čemu se u filmu radi. Ali kad bi došle scene... Svadba, onda ja upitam koji od njih zna najviše svadbenih običaja? Mate, kažu oni, a ja, ajde, Mate, objasni nam.

**Šakić: Koliko je scenarij bio improviziran, a koliko je bio unaprijed određen?**

**Papić:** Pa ove stvari su recimo improvizirane. Mi nismo imali pojma, iako mi taj kraj ni taj mentalitet nije nepoznat, to je valjda običaj u tom selu, da kada dovedu nevjestu ona treba kleknuti pred kuću, ne... Ona prebacuje jabuku preko kuće, ona i mladoženja, onda njoj daju neko sito, rešeto puno novaca, ona to baci i to djeca skupljaju. To je sve, kao, za sreću. Ja sam to sve stavio u film, u scenariju to nismo imali. Ali osnovnu dramaturšku liniju, karaktere i sukobe smo imali.

**Šakić: A dijaloge? Naturščici, kao da sami govore, lokalnim dijalektom.**

**Papić:** Oni na primjer trebaju ponuditi rukovodioca vinom. I ja kažem: ajde, kako ćeš mu reći da mu je dobro vino, šta bi mu rekao? A on kaže: "Uzmi, Andrija, s prisojne strane, od njegov glava ne boli". Ma tko to može napisati? I odmah ja to u film.

**Kukoč: A voditelj svadbe, njegov govor, to isto nije bilo u scenariju, pretpostavljam?**

**Papić:** Ne, to je bilo, malo, to se već tiče dramaturgije, ali je to stari izgovorio na svoj način.

**Šakić: Znači, otprilike su imali temu govora, ali to što govore je improvizacija?**

**Papić:** Da, to što ubacuju, to je njihovo.

**Rafaelić: A scenarij u toj prvoj fazi, pošto je ipak morao biti odobren, prošao je bez problema?**

**Papić:** U Jadran filmu, mislim, nisu ni čitali. Prvo se slao scenarij na fond, pa tek ako na fondu dobije, onda Jadran film otvori pa ga čita. Oni naprave financijski plan, išlo je preko Jadran filma.... Komisija su bili Ante Peterlić, Milan Prelog, Saša Vereš i Marijan Matković. I još je netko bio, ne sjećam se tko. I oni su razgovarali o tome scenariju pa su nešto bili podijeljeni, ali Marijan je kasnio. I rekli su čekat ćemo Marijana – on je bio i predsjednik komisije – da vidimo šta je on. Naravna stvar da je Ante bio za mene, ne samo što smo bili prijatelji, nego je on i vjerovao u mene i uvijek sam u njega imao veliku podršku, a scenarij mu se svidio. I Marijan Matković je s vrata rekao – ma ljudi, jeste li vi čitali o onom biciklistu što hoda pa hapse ljude? Pa kaže, meni je to fantastično, je l' i vama? A oni viču: je, je. I tako je to prošlo.

**Šakić: Kako je uopće taj film započeo, je li kao ideja – idemo nas dvojica, Mirko Kovač i Vi, pisati scenarij o '48?**

**Papić:** Počelo je tako što sam čuo da su u logoru u Bileći, gdje su bili informbiroovci smješteni, dvojica iz tog kraja, narodni borci, rekli, idemo mi pobjeći i kada izađemo, nas će narod dočekati, i mi smo spašeni. Zatim ćemo se prebaciti u Albaniju, iz Albanije u Sovjetski Savez. I oni su pobjegli. Međutim, Udba se umiješala i rekla da su dvojica izdajnika pobjegla. I onda se čitav narod digao, lovili ih i zamalo ih nisu ubili. Onda ih je morala Udba i milicija braniti od onih za koje su oni mislili da će ih nositi na rukama.

**Šakić: Znači da je film krenuo kao ideja o narodu, masi?**

**Papić:** Pa krenuo je od toga, ali to je jedna opća stvar i nismo mogli samo o tome praviti film. Sjećam se prvog prikazivanja u Beogradu, tamo, pošto je Morava film bila distributer. Došao je Mirko Kovač, došla je Dessa Trevisan, tada dopisnica londonskog *Timesa*, došao je Milovan

Đilas i došao je jedan makedonski pjevač, Zafir Hadžimanov, on je bio prijatelj Minde Jovanovića, i nijedan drugi novinar. I došao je Žika Pavlović s kojime sam bio jako dobar. To je bila grupa koja je prva gledala film u Beogradu. Žika nije bio oduševljen filmom, rekao je – kako si mogao da je narod čas za njih, a čas... Ne znam, kažem, kako sam mogao, kako je Shakespeare mogao u *Juliju Cezaru*, prvo njega pitaj, kako se tako narod okrene u času. Ali je Đilas bio oduševljen filmom. Na večeri u Maderi, gdje se sastajala krema Beograda, sjedimo za stolom Đilas, Mirko Kovač, Dessa i ja. Đilas ne prestaje hvaliti film – veliki film, veliki ste umjetnici. Ali sa strane gledaju ljudi, i mislim si kako ovo neće izaći na dobro. Stvarno, film je igrao jedan, dva dana, pa ga je napao Komitet i skinut je s repertoara. I to je bilo baš pred beogradski festival gdje sam došao s filmom *Čvor*, tamo sam očekivao da će filmski beogradski radnici, koji su uvijek bili slobodniji nego mi, napraviti nekakvu galamu, ali nitko ništa. Ustvari, jedan čovjek, redatelj Vuk Babić, htio je da se naprave neke demonstracije, ali nitko ga nije poslušao. Dakle, tri je dana igrao film u Beogradu.

**Rafaelić: Tada Đilas gubi svoju političku ulogu, je l' to možda imalo veze?**

**Papić:** Ne da je gubi, Đilas je tek izašao iz zatvora, on je već odležao u zatvoru i Đilas je već napisao novu knjigu, on je tu na vrhuncu, slavljem u svijetu, on smije hodati Beogradom, ali nitko živ neće s njim komunicirati. To je bio vrhunac njegova disidentstva. A uz njega je stalno dopisnica *Timesa*, što on izjavi, to je sutra već u *Timesu*.

**Kukoč: Iz filma se vidi fascinacija krajolikom Dalmatinske zagore.**

**Papić:** To je isti kraj koji sam ja u djetinjstvu i za vrijeme rata vidio. Ti si me pitao kako to da nisam nikada niti jedan ratni film napravio. Zašto? Mi svi, koji smo bili djeca za vrijeme Drugoga svjetskog rata, imali smo sedam, osam, devet godina, mi smo bili tako zeznuta generacija da smo imali užasan otpor prema svim tim partizanskim filmovima i svemu što se snimalo od svega toga, jer je generacija koja je bila samo malo starija od nas, jedno pet-šest godina, zauzela sve pozicije. Tako se nije moglo zamisliti da bi netko debitirao sa 24 godine. A Truffaut je snimio film s 24. Cijeli Novi val, svi su imali 20 i nešto godina. Kod nas to nije bilo moguće, ma kakvi, tko bi debitirao s 30, to je bilo već puno. Mi smo imali užasan otpor,





Lisice (1969)

znalo se tko je državni režiser, a tko je režiser koji ne želi snimati po tom, recimo, socijalističkom receptu. Pošto sam ja sebe smatrao u ove druge, možda bih ja i snimio neki ratni film, ali to ne bi bio takav ratni film kakvi su se tada snimali. Iako je bilo i nekih dobrih takvih filmova. Vrdoljakovi su drugačiji. Vrdoljak nije imao takav stav, recimo, kakav sam ja imao. Meni je to bilo odbojno da tako snimam i da moram paziti je li to ideološki u redu.

**Kukoč:** S obzirom da su *Lisice* po mome mišljenju Vaš vizualno najznačajniji film, kojom ste scenom najzadovoljniji?

**Papić:** Što se tiče vizualne strane, najzadovoljniji sam time da sam uspio krajolik nekako stopiti s ljudima. Baš kad je prije dvije-tri godine bila jedna revija mojih filmova u Los Angelesu, onda je jedan kritičar u *LA Readeru* napisao fenomenalnu stvar: da je to film gdje ljudi hodaju pejzažom, ali oni ustvari stalno stoje na istom mjestu i nikamo se ne kreću. Fritz Lang, kad su ga pitali što misli o filmskoj kritici, rekao je: uopće me ne zanima da li me netko hvali ili me kudi, takva me kritika ne zanima, i tako vidim da sam na odlasku. Meni ste važniji vi, vidim mlada lica koja gledaju moj film, nego ijedan filmski kritičar. Ali,

veli, što cijenim kod filmskog kritičara, to je kad filmski kritičar otkrije moju podsvijest. Da sam ja snimio nešto čega nisam bio svjestan, a to je u filmu. I točno sam se toga sjetio, to je iz moje podsvijesti izašlo, što je ovaj kritičar otkrio.

**Kukoč: Scena silovanja je dosta stilizirana?**

**Papić:** Nakon prikazivanja grubog šnita filma u Jadran filmu promijenio se njihov odnos prema meni, tako da sam u postprodukciji otišao do direktora Sulje Kapića i rekao mu da sam nezadovoljan sa scenom silovanja, da bih to ponovio. To je, s putom, bila manja ekipa i glumci, tri dana snimanja, to je bilo nekoliko milijuna, a on je odmah odobrio jer mu se svidio film. Onda smo otišli ponovo u Vrliku, uža ekipa, Čejvan i Jagoda, i tu sam scenu ponovno napisao. Mirka sam zvao da pišemo skupa, ali on je rekao da je već i zaboravio o čem se tu radi.

**Šakić: Kako je Jagoda Kaloper došla u film? Dapače, često se ta uloga navodi kao najbolja ženska uloga u povijesti hrvatskoga filma, to se često čuje.**

**Papić:** U početku sam imao dilemu između dvije glumice – Zdravke Krstulović, koja je bila etablirana, velika glumica i bila je jako lijepa žena; a znao sam da mora biti lijepa, odgovarala je tom tipu dinarske ljepote, nisu te dinarske ljepotice tako grube kako bi čovjek rekao, one su jako profinjene. Ne znam što je bilo sa Zdravkom... I Jagoda. Ipak sam se odlučio za Jagodu, jer mi je imala ipak ekspresivnije lice i imala je fenomenalne oči. Iako s njom nije bilo baš jednostavno raditi jer ona nije glumica od dugog teksta, nego sam morao dosta kadrova skraćivati. Nisam mogao montirati unutar kadra, što ja volim raditi, tako da montaža nema ništa. Za takve kadrove uvijek morate imati strpljenja i novaca i vremena. Daleko je lakše snimati kratke kadrove, ali ono što se dobije od nje u tom momentu, to je fenomenalno. Ona jednostavno sa svojim licem, s onim kako izvede neku stvar, najjednom dobijete jednu vrijednost koja je puno više od onoga što je napisano. Jagoda je jedna slobodna žena, kad sam joj rekao za tu scenu silovanja, nikakvih tu nije bilo problema, a nije to bilo jednostavno za snimati. Pogotovo sa Čejvanom koji voli malo i popiti.

**Šakić: Kad smo kod te slobode, otkud i kako takozvana lezbij-ska scena?**

**Kukoč: Je li to bilo u scenariju?**

**Papić:** Ne znam, palo mi je na pamet, malo je naznake u scenariju tu bilo, to je isto razrađeno na snimanju. Ono nisu sve seljanke tamo sa sela u sceni, nego sam dvije-tri cure doveo iz Splita. Na svadbi je uvijek, uvijek je erotika prisutna, ne samo kod mladenaca, među svatovima, i ja sam isto htio to postići, mora erotike biti da bi se dobio kompletan dojam što je svadba i da bi se dobio što jači kontrapunkt jer svadba završi tragično. Onda sam to razigravao tamo sa tim curama, one su bile jako slobodne, jedna je bila iz Zagreba, manekenka, jedna iz Splita. Zapravo je jedina seljanka iz Vrlike ona mala koja kroz prozor gleda, koja je sa strane... Claude Lévi-Strauss, veliki sociolog ili antropolog, genijalan čovjek čijih sam se knjiga domogao... Recimo, *Tužni tropi*, genijalna knjiga koja je jako puno utjecala na moju generaciju; ne toliko ovdje u Jugoslaviji koliko je utjecala u Francuskoj, svijetu i uopće na europske intelektualce. A kako sam se ja služio francuskim jezikom, pročitao sam je i prije negoli je bila prevedena. Zapravo je to – kasnije kada sam razmišljao, uvidio sam da je to zapravo utjecaj Lévi-Straussa.

**Šakić: To nas pak vraća na etnografski sloj *Lisica*, znači zapravo nam potvrđujete taj, makar nesvjesni, utjecaj antropologije i etnografije, nekih tadašnjih intelektualnih tendencija u Vašoj generaciji?**

**Papić:** Da. To što Lévi-Strauss otkrije kod jednog plemena u Africi, to je fenomenalno.

**Šakić: Vi ste to pronašli u Vrlici, recimo. Svadba kao ritual. Seksualnost. Odakle ta želja za etnografskim slojem, što se vidi u *Predstavi Hamleta u Mrduši Donjoj*, *Lisicama*, dokumentarnim filmovima, taj narodski sloj kulture, običaji, obredi kao što su svadba, plesovi, kolo?**

**Papić:** Ja mislim da svaki film mora biti utemeljen na uvjerljivosti. Film je internacionalna umjetnost, pogotovo mi iz "malih" zemalja moramo se truditi da informacija u našem filmu bude razumljiva svakome. Često puta griješe naši redatelji, čak i ovi najbolji, što neke informacije ne znaju plasirati u svijetu. Ali ako vi iskorijenite jedan film... U tome jest moć kulture, tu je kultura koja spaja. Vi se ne spajate s kulturom ili ne postajete internacionalni umjetnik tako što se odričete nečeg ili imitirate neku kulturu koju ne poznajete, nego morate držati onu kulturu iz koje su vaši korijeni, koju vi osjećate. Uvijek su takvi filmovi među najboljim filmovima. Ja sam uvijek želio ukorijeniti svoje filmove, ali nikada ih napraviti



Lisice (1969)

lokalnima. Recimo – neću spominjati ovdje imena – mi odabiremo film za kandidata za Oscara, i kad gledam taj film, ja odmah znam da u Los Angelesu neće imati pojma o čemu se tu radi. Recimo, mi u našim filmovima jako puno baratamo s pojmovima četnik, ustaša. Oni nemaju pojma tko je četnik, tko je ustaša. Vi to možete plasirati, ali mora biti jasno što je to. To se kroz radnju filma suptilno obradi. Amerikanci jako puno vode računa o tome, mi sve njihovo znamo, preko Coca Cole, traperica i filmova, znamo o Americi koliko i sami Amerikanci. Međutim, kad se snima film, jako se puno vodi računa hoće li netko u Africi to razumjeti. Što će nekome u Parizu ili New Yorku da gleda neki film koji mu ne donosi ništa novo o svijetu. Nema puno pravila u umjetnosti, ali ono što je Aristotel postavio u *Poetici*, to stoji: umjetnost je podražavanje života, umjetnost nije život. Kad bi ona bila život, što bi mi pravili filmove i što bi se pisale knjige. Ali uvjerljivost životna mora biti kompletna. To je jedna od stvari koja je mene vodila. I kada sam se toga držao, čini mi se da nisam nikada pogriješio.

**Kukoč:** Baš prije scene silovanja, ide scena kola u kojoj se vidi da sudionicima izbija krv. To kao da sugerira kako silovanje proizlazi iz nagonskog, grubog mentaliteta tog kraja. Vi ste, zapravo, često u filmovima govorili o tom mentalitetu, nazovimo ga dinarskim.

**Papić:** Nije samo dinarski, mislim, a tako je opisano i kod drugih, da taj dinarski čovjek ima vrlo jak libido. I taj libido izbija na sve strane iz njega. To je nešto vezano za podneblje, za mentalitet, za miješanje, tu su velike mješavine nastale, kad su Slaveni došli tu, zar mislite da su svi ovi drugi pred njima pobjegli? Mi smo miješani, mješavina starih Ilira i Slavena i romanskog stanovništva, i svega.

**Rafaelić:** Možda ima veze sa supresijom vlastitih osjećaja; to nije mentalitet koji lako iskazuje osjećaje?

**Papić:** Da, dosta je toga skriveno, ali libido izbija na sve strane, to su ljudi vrlo jakog libida. Ja sam želio da se to osjeti u filmu na neki način. Ono kada jednome krvvari u kolu, to je jedna čisto metafizička stvar. To sam napravio tako. Zapravo, kada sam ispitivao seljake koji dobro igra-



ju kolo, jedan je rekao – pazite, mora biti ovo željezo i to sve skupa, dogodilo se često da ljudi prokrvare, ako nema dobru košulju, da se izgrebe od tog željeza. I to mi je dalo ideju, pa sam to uklopio u priču. Inače njihovo uporno i beskrajno igranje kola, do besvijesti, to je isto libido.

**Šakić: A ubojstvo na kraju, koliko je to logičan slijed fabule?**

**Papić:** To je jedna od ideja vodilja, zapravo je njihova tragedija prouzročena ideologijom. Iako su oni zabiti u tome selu, ali... Onda ceh uvijek plaća onaj koji je najneviniji. A najnevinija je ta žena. I nešto najljepše među njima. A oni to ubiju. Bilo je tu svakakvih varijanti, pa i da ona ostane živa. To je bio najosjetljiviji dio filma, toga sam se najviše bojao, hoće li ljudi povjerovati tome, to nije jednostavna stvar. Kako će on silovati nju, a dolje su svi? Onda je to osmišljeno da on padne, ozlijedi se... To je sve priprema za to silovanje. Strašno sam vodio računa da sve bude uvjerljivo.

**Šakić: Mislim da drukčije ni ne može, jer on ima autoritaran karakter i logično mu je da ima ženu koju je poželio.**

**Rafaelić: To su inače elementi koji se provlače i kroz kasnije scenarije Mirka Kovača, svojevrsan suodnos erotizacije, smrti i seksa, vrlo blizu *Lisicama*, pogotovo u Zafranovićevim filmovima koje je pisao Kovač.**

**Papić:** Ja mislim da su svi iza *Lisica* to slijedili.

**Rafaelić: Znači *Lisice* su otvorile određena vrata?**

**Papić:** Da, apsolutno, svi su htjeli to oponašati. Nije možda baš najskromnije to što kažem.

**Rafaelić: Jesu li Vam ljudi prilazili nakon *Lisica*, govoreći: imali ste hrabrosti, stvarno je tako bilo za vrijeme Informbira, jesu li dijelili vlastite priče s Vama?**

**Papić:** Da, jedni su prilazili, a drugi su prijetili. Nisu informbiroovci bili sretni tim filmom, nikako, jer oni su rekli, pa nismo mi silovali nevjeste. Nije to film o informbiroovcima, to je film o staljinističkom mentalitetu. Naravna stvar, oni toga nisu bili lišeni.

**Rafaelić: Koja je najgora reakcija koju ste dobili za *Lisice*?**

**Papić:** Čujte, vjerojatno da u Beogradu film nije skinut i napadnut od strane Partije, vjerojatno bi bilo napada u Zagrebu, ali po nekoj drugoj liniji. Ali kad je u Beogradu film napadnut, onda je ovdje prihvaćen aklamacijom. Na

neki način je film od studentske pobune postao kao zaštitni znak te generacije. I ja sam sâm sudjelovao s njim, prije nego su zabranjene Budišine studentske demonstracije, dao sam im svoja kola na raspolaganje, već sam imao Austin 1300, engleska kola, od honorara od *Lisica*. *Lisice* su se vrlo brzo isplatile jer su bile jeftin film i samo od prve nagrade u Puli se dobilo koliko je film koštao, tako da sam odmah počeo dobivati učešće. Recimo, u onom filmu Branka Ivande o studentskom štrajku [*Poezija i revolucija – studentski štrajk 1971, 2000*] to sam ja vozio kola i dugim reflektorima osvijetlio Starčevićev grob da ga mogu snimiti, jer nisu imali rasvjetu. Zatim me još dugo godina Čičak predstavljao kao "Krsto Papić, moj šofer iz '71." Nitko im nije htio dati kola, a ja sam bio dobar prijatelj s pokojnim Matkom Bradarićem koji je pod čudnim okolnostima kasnije umro u Bruxellesu. Ne zna se da li je ubijen ili je dobio infarkt, nešto je bilo čudno. On je u biti bio *spiritus movens* studentskog pokreta. On me pozvao tamo, pa sam dolazio kod njih, bio je tamo Budiša, Čičak, sjećam se Mintas-Hodak, to je bila ljepotica ljepša od svake glumice.

**Rafaelić: Jeste li mislili da imaju nade u uspjeh, studentski pokret, da je on nešto realno?**

**Papić:** O tome jednostavno tada nitko nije razmišljao, mi smo svi bili za više slobode, pa za još više slobode. Pošto je to bilo krenulo, i bilo je više slobode. Jer kod Tita je to bilo tako, mi smo svi na neki način bili njegove igračke. Njemu bi nešto puhnilo pa najednom postane liberal i dozvoli sve. Onda vidi da je to sve pretjerano pa poklopi, smjenjuje i tako, onda opet izađu na svjetlo staljinisti. Nakon Karađorđeva, nakon '71, najednom su izronili neki ljudi koji su se počeli ponašati kao '45, kao da je rat tek završio. Pa su počeli oblačiti uniforme, hodati u njima. *Lisice* i takvi filmovi su stvoreni u tom periodu kad su bile otpuštene uzde. Jugoslavija bi se malo okrenula prema Zapadu, onda se malo toga uplaši, a onda prema Istočnoj. A mislim da je tu veliku stvar igrao Sovjetski savez. Recimo ja sam tamo bio na crnoj listi, nijedan moj film nije išao ni na festival niti je ikad bio kupljen, ništa. U Francuskoj sam saznao za to, kad sam snimao tamo, neki režiser Rus mi je rekao, koji je snimao za francusku televiziju kad i ja, nakon Cannes 1970.

**Kukoč: Kako je išla priča s *Lisicama* i Cannesom?**

**Papić:** Kad *Lisice* nisu mogle biti prikazane u konkurenciji



u Cannesu, budući da jugoslavenska komisija nije odobrila, Favre Le Bré je zvao Jadran film nekoliko puta da pita ima li šanse da se film pusti. Zatim se ponovo sastala ta komisija u Beogradu i rekli su da ne dolazi u obzir. Ili se nisu ni sastali, mislim da je Jurica Peruzović zvao – on je bio ta veza sa Cannesom – zvao je predsjednika komisije, Slobodana Glumca, on je bio direktor Borbe tada, inače iz Udbe je došao. Protiv mene su bile i sve moje kolege; zapravo, nitko nije volio da ja idem u Cannes. U Francuskoj je to bilo skandalozno, ali ipak, pošto je festival pod pokroviteljstvom Ministarstva vanjskih poslova, rečeno je festivalu da ne prave veliku galamu oko toga, nego umjerenu. Ali novine su napravile, to je bilo skandalozno, da tko autoru može zabraniti. Francuzi su bili normalna demokratska zemlja, i nekakva državna komisija ne da... Ali riješilo se tako da sam mogao ići u Quinzaine. Prije Cannesa ja sam osjećao da će tu biti nešto, jer organizirana je preko Jadran filma projekcija mojega filma. Langlois, direktor kinoteke, bio je oduševljen filmom i onda sam išao u Pariz na specijalnu projekciju gdje sam predstavio film, a na toj projekciji su bili i članovi komisije i predstavnici Quinzainea. Cannes i Quinzaine nisu tada bili konkurencija. Tada su ovi javili Terešaku, ocu ovog producenta Terešaka danas, koji je bio predstavnik Jugoslavija filma, da oni žele film. Iz Quinzainea su rekli da su, ako film ne bude mogao ići u konkurenciju, oni zainteresirani. Bili su pitali da zašto nisam prijavio film za Cannes, a ja sam rekao, Jadran film je prijavio, ali nije me državna komisija pustila. Poslali su tri druga filma, a canneska je komisija sva ta tri filma odbila. Možda bi jedan bila čak i uzela, jedan je bio od Puriše Đorđevića, *Biciklist*. Iz Hrvatske nitko, bio je jedan srpski, jedan slovenski, jedan čini mi se makedonski. Pošto ni drugi put nije prošlo, trebalo je kopiju vratiti. Tu mi je pomogao Terešak. Bio sam u Parizu, i rekao sam mu da drži kopiju koliko god može, da je ne vraća. Jugoslavija film je tražila kopiju natrag, a Terešak je rekao da će kopiju poslati natrag Jadran filmu jer da je Jadran film dao nalog da se njima vrati. Tako je kopija bila dosta dugo u Parizu i mogla se vrtjeti, a on je posebno vrtio još jednoj komisiji, ali nije išlo. Zatim sam išao na Quinzaine, to mi nisu mogli zabraniti jer nisam trebao proći komisiju, na Quinzaineu ne predstavljáš zemlju nego predstavljáš samog sebe, autora. I sve je to u Francuskoj pisano pošto je film imao jako dobar prijem, jako puno ljudi je bilo na svim projekcijama. Odatle je film otišao u Ameriku i na sve strane svijeta.

**Kukoč: Dakle, zbog *Lisica* ste pozvani da radite u Francuskoj, spomenuli ste, to je bio film *À propos des étrangers en France*?**

**Papić:** Za francusku televiziju. Imali su već zamišljenu seriju, šest redatelja je bilo određeno, a ja sam upao neplanirano. Izgleda da je Olivier Todd vidio *Lisice* u Cannesu. Dobili su moj telefon od Terešaka. Taj Terešak, njemu nije bilo lako (to je onaj čovjek koji je primio Oscara za Vukotića), on je svaki čas mogao biti smijenjen jer su u Jugoslavija filmu bili bijesni. Na otvorenju Cannesa isto tako, ja u bijeloj dolčeviti i crnom odijelu – to je mogla biti zamjena za smoking – na svečanom otvorenju tamo sjedim ja, a predstavnik Jugoslavija filma ne. Ja sam se slučajno tamo našao i čujem jednog činovnika iz Jugoslavija filma kako govori, vi ste cijelu jednu zemlju izbacili iz programa, a ovaj kaže kako mi, nismo mi, izbacili ste vi jer vi niste dali vašem filmu da sudjeluje – koji mi, to nije naš film, kaže činovnik! On je mislio da ja ne znam francuski, da ga ne razumijem, taj Gruić. No, ovi s televizije su me pozvali u Pariz, dva-tri dana u hotelu da smislim temu. Ja mislim, o čemu ću, kakvu temu smisliti, i što ću drugo, kažem, nego o radnicima, o strancima u Francuskoj i tako. I ja to kažem uredniku, a oni mi dali ekipu, moj snimatelj je bio Maurice Albert. Onda smo snimali po Parizu radnike iz Maroka, pa odavde, intervju, pa neke naše. I mislim si, što ću s tim, neću se više brukati, još ću par dana snimati pa ću reći uredniku da nisam ja ništa našao. Ali išli smo sad ovdje, sad ondje, dnevnicama, fino živim, svaki dan mi se sastanemo pa se vozimo 50 kilometara, pa u neku gostionicu gdje stranci uopće ne dolaze i baš na takvom jednome ručku kaže meni snimatelj (čita *Le Monde*), gledaj ovo, možda bi tebe ovo zanimalo. Ja uzmem i piše tamo: u Bourgoni župnik je odlučio da nema mise dokle god ne uspostave ljudski odnos sa 400 Turaka koji su stigli u njihovo selo, ima tamo tvornica pamuka. Turci ne znaju francuski, ovi ne znaju turski, cijelo se selo uplašilo, piše tamo da se ljudi boje da će im silovati žene i tamo čak slika, a Turcima preko očiju ona crna traka. Pa mislim se, ovo je tema za mene, idemo tamo. Olivier Todd kaže, jer morali smo idući dan pitati urednika, on me "Kristo" zvao, kako ide snimanje, a ja: slabo, sve što sam ovdje snimio, to nije ništa, o tome ne mogu napraviti film. To su sve intervjui, imate to svaku večer na televiziji. Pokažem mu taj članak, a on veli da je to jako zanimljivo, nema problema, zaboravi ovo što si dosad snimio. Ali odmah da idem s ekipom i ako vidim da je u redu, da snimamo, a ako nema, ništa, da sam i

tako pridodan, projekt je bio planiran prije godinu dana, a mene su zbog *Lisica* dodali. Došao sam u to selo i tamo smo snimili film, sve se odvijalo fenomenalno. Ja sam bio taj koji je Turcima objasnio o čemu se radi. Našao sam među Turcima jednog makedonskog Turčina koji je odselio u Tursku pa je došao kao radnik u Francusku, kao gastarbajter. Onda sam ja njemu objasnio da kaže Turcima da župnik štrajka ne držeći misu, da je on za njih, a ne protiv njih. Zatim su Turci nedjeljom nakon svoje molitve napravili u jednoj sobi džamiju, doveli hodžu sa sobom. Onda sam snimio kako hodža traži gdje je Meka u Francuskoj. Molio sam hodžu da postavi tepihe, jer moraju tepisi dole biti, i sve je on to postavio preda mnom, pravi džamiju u Bourgoni. I taj film počinje da kamera ide putem, pa dolazi do sela, i čuje se hodža. Onda su se oni jedne nedjelje obukli i došli župniku. A župnik neki ljevičar. Župniku je brat član Centralnog komiteta komunista Francuske. Župnik meni stalno viče "Tito ovo, Tito ono"... A župnik neki mlađi ili ne, onako, srednjih godina, on je kasnije išao i u Tursku kao gost, ostao je u dobrim odnosima s njima, neki se već naučili nešto francuski. I oni su se tako jedne nedjelje obukli svi u crna svečana odijela i uzeli župnika. Nosili ga kroz cijelo selo. Stanovnici izašli, gledaju, i zatim je došlo do pomirenja i pružena je prva misa, i došli su Turci na misu.

**Rafaelić: Taj film zapravo nije nikad bio prikazan u Hrvatskoj? O tom se filmu kod nas gotovo ništa ne zna i mi mu nismo ušli u trag.**

**Papić:** To je išlo unutar Panorame, reportažne emisije na prvom programu, tamo je bio intervju sa mnom i isječak iz *Lisica*, a zatim je išao moj dokumentarni film.

**Rafaelić: Možda nije zaveden kao dokumentarni film, nego kao reportaža.**

**Papić:** Da, moguće, jer sve je to skupa bila jedna emisija. Intervju sa mnom je sniman elektronski, televizijskom kamerom, *Lisice* su prebačene, jedan dio. To je bilo '70, krajem srpnja ili početkom kolovoza, odmah nakon Cannesa. Jacques Siclier, njihov čuveni povjesničar filma, napisao je u *Le Mondeu* da je to bila daleko najbolja emisija francuske televizije te sezone. Urednik je bio Pierre DeGroupe, otac moderne francuske televizije, mada me nije pozvao on, nego Olivier Todd, veliki novinar, ali je Todd morao demisionirati baš zbog nas jer je doveo šest stranaca, a mi smo napravili rusvaj... Rus pije *calvados*, a ekipa snima.

**Rafaelić: Kakav je bio prijem filma?**

**Papić:** Moj film je bio fenomenalno primljen, prikazan je na francuskoj televiziji nekoliko puta. Pierre Degroupe – u međuvremenu je Olivier Todd demisionirao – dolazi u dvoranu da vidi film, a uopće se ne pozdravi sa mnom. I dođe s nekim svojim asistentom i sjedne u prvi red. Kažem montažerki – idem ja van, dolazi urednik koji se neće pozdraviti sa mnom. Ona da je on takav, čudan čovjek. Sad se on nekoliko puta naginje i nešto govori asistentu u uho, ona kaže, izgleda da mu se film jako sviđa, ja sam čuo da je rekao nije loše, nije loše... On dolazi nakon filma i kaže – gospodine Papić, dođite kod mene. Niti mi čestita, ni ništa. Ja dođem u sobu, on kaže, jako ste me iznenadili. Meni su rekli da ne znate što ćete snimati, da ste htjeli otići, pa nisam ništa očekivao. A ovo je fantastično! Ostanem ja tamo na dnevnicama do prikazivanja filma, i opet nakon prikazivanja filma on mene zove, kad je vidio kritike i sve, da bih li stalno radio na francuskoj televiziji? Pa kažem, bih, samo ne znam što. Kaže on da ću dobiti svoju ekipu i ići po zadatku kamo treba. A baš je poginuo jedan snimatelj u Vijetnamu. I ja kažem – pustite me par dana da razmislim.

**Rafaelić: Ali niste ostali u Francuskoj, očito.**

**Papić:** Baš se bio završavao pulski festival, na koji sam i zaboravio. Ne, zapravo, već sam dobio telegram od supruge da su *Lisice* pobijedile. Onda ja nazovem Jadran film, Mindu Jovanovića, pitam kako su *Lisice* mogle pobijediti, a bio skoro zabranjen film kad sam otišao. E, veli, gledao je Tito film, i rekao je ovo je jako dobro, a ostali...

**Šakić: Što je s pričama da se prije Pule sve prikazivalo Titu na Brijunima i čekalo na njegov signal koji film može dobiti nagradu?**

**Papić:** Ne vjerujem da je davao signale, nego se samo osluškivalo koji mu se film sviđa. A Jadran film je imao, tj. Minda Jovanović je imao je jako dobru žnuru s operaterom. Operater je prenosio, navodno je nakon *Lisica* bila tišina, nitko nije ništa govorio. Onda je Tito rekao "Pa to je dobro, dobro to". Pa su neki rekli: družite Tito, vidite kako je tamo služba bezbednosti pokazana. Tito veli – ma šta bogati ... činili smo mi puno gore. I da je to odlučilo, iako žiri nije bio jednoglasan... Zapravo, najveću ulogu u žiriju je odigrao France Štiglic, slovenski redatelj, i jedan producent iz Novog Sada, Draško Redžep. A filmu je nakon Quinzainea bio otvoren put u svijet. Išao je svuda, ne

R. Šerbrdžija, K. Zidarić, Lj. Samardžić i Z. Heršak u filmu *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*

toliko na neke razvikane festivale, ali išao je, odmah su ga Amerikanci kupili.

**Rafaelić: I tada ste odlučili da nećete ipak raditi za francusku televiziju, nego se odlučujete vratiti?**

**Papić:** Rekao sam si, šta sad, idem snimiti još jedan igrani film. Tada je pobijediti u Pulji bilo čudo.

## VI. *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* (1973)

**Šakić: Na Brešanovu *Predstavu Hamleta* ste se tada odmah odlučili?**

**Papić:** *Hamleta* sam odmah vidio, u kazalištu, i rekao si, joj ovo je dobro, a inače sam Ivu Brešana znao s fakulteta. Nismo bili skupa na godini, ali smo neke seminare skupa pohađali, znao sam ga kao jednog od onih studenata koji stalno nešto diskutira. Rekoh, vidi ti Brešana, pa to je genijalno napravio. Zatim sam došao do njegovog telefona i pitam – Čuj, bi li ti imao šta protiv da se snimi

film po ovome? – Šta bih imao protiv! – Onda sam išao ja kod Ive i cijelo ljeto smo radili na scenariju i ufurao se u snimanje i vrlo lako smo dobili producenta, beogradskoga, zvao se Perković, firma se zvala Centar film. Film je bio dosta skup, njihov je uvjet bio da uzmemo dva srpska glumca, jer im je važno bilo radi tržišta, ne radi ničeg drugog, jer u Srbiji je vrijedio sistem zvijezda. Tko je imao Milenu Dravić i Ljubišu Samardžića, taj je prodavao film. Mogao je film ne znam kakav biti, a cijela Srbija gleda. No na kraju se nisu potpisali na špicu kao koproducenti, molili su da ne nakon što su počeli napadi na film. Već je Centar film, taj Perković, imao previše problema zbog crnog talasa.

**Kukoč: Kako ste bili zadovoljni glumom Milene Dravić i Ljubiše Samardžića?**

**Papić:** Jako, Milena Dravić je genijalna glumica, a Ljubiša Samardžić je čak ostajao po noći sa seljacima da nauči dalmatinski akcent. Bili su profesionalni, perfektni.



Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj: 1 / Zvonko Lepetić i Krešimir Zidarić



2 / Rade Šerbedžija i Milena Dravić

**Šakić:** Kad su počeli politički problemi, što zbog *Lisica* što zbog Brešana, ipak je to bilo neposredno nakon Hrvatskog proljeća?

**Papić:** Mi smo počeli snimanje, sve je to išlo. Nakon Hrvatskog proljeća u kulturi nikakvih turbulencija nije bilo, bilo je samo u politici. Tek sa smjenom beogradskih liberala počeli su obračuni u kulturi. Ja sam bio pred kraj snimanja filma, trebao sam snimiti u Zagrebu u vili ispod Sljemena, u podrumu, još jednu scenu. Taman smo završili snimanje i na Televiziji Zagreb pojavio se napad na film, nepotpisan, u *Dnevniku*. Napad na komad, a i na snimanje filma, da je reakcionaran, i danas se ne zna autor toga teksta, makar se pretpostavlja. Neki kažu da je napisan u komitetu, kolektivno. A Neda Ritz mi je kasnije rekla da je ona trebala to pročitati, ali da je odbila jer je film ranije jako hvalila.

**Rafaelić:** Da, postoji jako lijep prilog sa snimanja filma, mislim da je Silvija Luks na setu s Vama i s Brešanom.

**Papić:** I to je napadnuto, kao, demonstriraju reporteri.

**Šakić:** Da, tako je to išlo u sistemu, na primjer da radni kolektiv tiskare odbija tiskati časopis, i slično.

**Papić:** Da, da, samoupravljači. I nakon toga je počelo.

**Rafaelić:** Film je bio snimljen u tom trenutku?

**Papić:** Još sam imao malo, završio sam taj dan snimanja, i što sad, kud sa filmom? Smontirao sam film i otišao u Nizozemsku, dobio sam poziv da dođem snimiti do-

kumentarni film, *Ribare iz Urka*. Snimio sam tamo film, vratio sam se, još sam nešto malo u montaži popravio *Hamleta* i ništa, film je stajao, nije se znalo što da se radi s filmom, Jadran film je rekao da se čeka. I zatim je film išao na pulski festival gdje je bio blokiran koliko god se moglo. U međuvremenu su trajali napadi na Brešana i na njegov komad, i to na sto načina. Sastali se borci u Kninu, sastali se borci u Sinju, sastali se borci i izrazili svoje nezadovoljstvo. Brešan je bio jako očajan čovjek, a ja sam nekakvo iskustvo od *Lisica* imao, pa nek' napadaju. Ljubiša je zapravo tamo u Puli odigrao veliku ulogu oko filma jer je bio veliki autoritet, on je i partijski dobro stajao. Mislim da je film dobio, ili sam ja dobio onu treću nagradu za režiju, a Ljubiša je dobio Arenu zlatnu, bila mu je to valjda peta ili šesta godina, ili on ili Bata su dobivali...

**Šakić:** On je dobio za ulogu u više filmova (*Bombaši*, *Sutjeska* i *Predstava Hamleta*), a vi Srebrnu arenu za režiju.

**Papić:** Da, nisam brončanu?

**Šakić:** I uvršteni ste u Berlinale.

**Papić:** Da, ali kad, 1974, a ovo je 1972. Zaredali su napadi u *Narodnoj armiji*, u svačemu, u *Komunistu*, da je to namjerno planiran film da minira *Sutjesku*. Glavni dokaz je bio što lika prvoborca nema u komadu kod Brešana, nego smo ga mi u scenarij uveli, jer sam ja rekao Ivi da to mora biti što bliže Shakespeareu, inače neće svijet razumjeti. Što bliže originalnom *Hamletu*. Onda smo uveli lik oca, ima puno više dodira s originalnim *Hamletom* nego što





3 / Jovan Stefanović, Rade Šerbedžija i Izet Hajderhodžić

ima komad. A i meni je to više odgovaralo. Ali imao sam sreću da se Ivo Brešan sa svim tim slagao. Onda je film bio onako... nikud nije išao, pa da ga ipak treba nekako prikazati, pa mi je rečeno da ne smiju biti veliki plakati nego samo mali formati plakata, i tako je film stajao. I onda je Želimir Matko doveo jednog od selektora Berlina. On je njega zapravo doveo da vidi i neke crtane filmove i neke dokumentarne, ali i da mu prikaže *Hamleta*. Vidio je *Hamleta* u Jadran filmu, u onoj projekcijskoj dvorani, i rekao da će odmah pozvati film u glavnu konkurenciju. Kažem ja Matku, ali neće dati. Pusti, veli, neće ako ti vodiš, ali ako ja vodim, dat će. Složili su paket, pozvali još i Vukotićev film, a Vukotić je bio član Centralnog komiteta. Ovaj iz Berlina je rekao da ako ne ide *Predstava Hamleta*, oni za dugo neće uzimati niti jedan jugoslavenski film. Onda se ponovno sastala ona komisija, sad je bila drugačija, u Beogradu, i ja sam prošao, u paketu. Film je otišao u Berlin, ali to se više manje tajilo ovdje, nije imalo nekakvog publiciteta. A u Berlinu je film fantastično primljen. I u *Film Quarterlyju*, to je bio značajan časopis, izašao je esej od jedno 6-7 stranica, posvećen *Hamletu*. Onda je film pozivan na razne festivale, dobio distribuciju na 16mm u Americi, što je tada bila velika stvar. To je značilo da ide u filmske klubove, na sveučilišta.

**Kukoč:** Kad ste već spomenuli lik oca-prvoborca, bilo je baš suprotnih prigovora, da ste iznevjerili dramsku situaciju predloška uvođenjem tog lika.



4 / Izet Hajderhodžić

**Papić:** Pa mislim da nismo, i naš otac umre, nije ostao živ. Zapravo ubiju ga. I tamo i ovdje oca ubiju.

**Šakić:** Koliko je *Predstava Hamleta* pandan *Lisicama*? Imamo opet odnos mase i autoriteta, pojedinca i vlasti. Kao varijacija na temu.

**Papić:** Ta dva filma se negdje dodiruju. Držao sam se Truffautove izreke da se drugim filmom mora potvrditi prvi film. I da je teže napraviti drugi film nego prvi.

**Šakić:** Snimatelj je opet bio Vjenceslav Orešković. Da li je promjena iz crno-bijeloga u kolor naštetila filmu? Meni se čini da je kolor nešto donio *Predstavi Hamleta*, no s druge strane, kada pokušam zamisliti film kao crno-bijeli, postaje još sličniji *Lisicama*.

**Kukoč:** Kao da tom krajoliku više odgovara crno-bijela fotografija.

**Papić:** Da, moguće je da mu više paše crno-bijela tehnika, ali više se nije moglo snimati tako. Sve je bilo prešlo na kolor. Danas ako hoćete snimati crno-bijelo, to je skuplje, film ne možete razviti... možete iskopirati crno-bijelo, ali to nije to. Danas je to daleko veći luksuz nego bilo što drugo.

**Šakić:** U filmu je otvoren kraj, mi ne znamo što je bilo dalje?

**Papić:** Film ima po meni kraj koji sugerira da pravi *Hamlet* tek sad počinje: sad je otac mrtav, ima zamišljeno Šerbedžijino lice, kamera ostaje dugo na njemu, znači završili smo ovu priču i ovdje počinje sad pravi *Hamlet*.

**Šakić:** U onom završnom ritualnom prikazu gozbe, sličnom gozbi u *Lisicama* i u *Izbavitelju* (u sva ta tri filma imate sličnu gozbu), u toj sceni Bukara se prežderava, jako puno pije i on da pleše kolo do iznemoglosti, kao da je svjestan neke svoje krivnje ili izdaje pravog partizana. Naime, dobiva se dojam da on sebe tjera do krajnjih granica dok ne padne zbog krvarenja. Moj dojam je tu bio da Bukara nije ostao negativac do kraja, kao da on pokazuje svjesnost nad onim što je napravio.

**Papić:** Ne ide on to svjesno, ne bih rekao da ga peče savjest. Zapravo, on je metafora za čitavo društvo. Društvo ide kud je krenulo i ići će dokle će ići. A tako se i pokazalo. Jugoslavija išla, išla, išla, plesala, plesala, plesala i raspala se.

**Šakić:** Kad gozba počinje, kada zove ljude da idu žderati s njime, najveći dio gledatelja predstave odlazi uz brdo nazad u selo...

**Papić:** Pola-pola.

**Šakić:** Moja procjena bila je dvije trećine. Dakle, oni njemu planski okreću leđa i odlaze? I Lepetić je svjestan što se dogodilo, skida kostim i odlazi.

**Papić:** Lepetiću je upropaštena kćer. Raspadaju se, otprilike pola statista smo uputili da odu, a pola je ostalo, kako uvijek to i biva.

**Šakić:** Jedu u onoj sablasnoj tišini.

**Papić:** To smo htjeli kao neko drogiranje naroda. Ide jelo, piće, blud i raspadanje Bukare, jer Bukara na početku ima jako malu fleku od uboda noža, a pod kraj jako puno krvi je iscurilo. Ako je to tko zamijetio.

**Šakić:** Gdje ste snimali, u Vrljici?

**Papić:** Snimalo se u Perkoviću, kraj Šibenika.

**Šakić:** Da, prepoznao sam željezničku postaju. A motiv vlaka? Dolazi se vlakom, odlazi se vlakom... Često je u filmovima 1950-ih, 60-ih... od Bulajića pa do *Predstave Hamleta*.

**Papić:** Vlak je veza sa svijetom, odnekud dolazi i donosi nešto, vlak je uvijek simbol nečega što dolazi.

**Rafaelić:** Što se tiče odmaka od dramskog predloška, za filmu se može reći da nije toliko humorističan kao drama, iako je drama iznimno tragična – pogotovo na kraju. U vrijeme premijere, gledatelji kao da su očekivali filmovanu dramu, a ne autorski pogled?

**Papić:** Stoga jer je ta predstava imala ogroman uspjeh u Hrvatskoj i zapravo, svi oni koji su vidjeli originalnu predstavu razočarani su filmom. Ali da sam se ja držao te predstave, onda ne bih nikad Berlina ni vidio. Recimo, kada su u Montrealu bila četiri moja filma prikazana, direktor festivala inzistirao je na *Predstavi Hamleta*. *Lisice* za njega nisu bolji film. Rekao mi je da je prvi put vidio *Hamleta* na berlinskom festivalu te godine doletio iz Kine i ja sam bio šef propagande onog filma koji je tebi uzeo nagradu. A to je bio kanadski film. I stvarno do zadnjeg časa su meni govorili da je gotovo, da je medo moj, ali došao je pun avion kanadske ekipe, i pobijedio je film koji se zvao *Duddy Kravitz*. Ne znam čiji je taj film, ali to je jedan od prvih filmova Richarda Dreyfussa.<sup>5</sup> To je neka židovska priča, ja nisam vidio film, navodno da je dosta dobar film. Onda sam ja ostao samo nominiran za Zlatnog medvjeda. Ono je dramski tekst, a ovo je film, ne može se doslovce snimiti drama i film, pogotovo ne ova koja je jako bazirana na dijalogu. Isto tako, sad je nedavno 2007. u New Yorku, u Lincoln centru bio prikazan film. Bili su tamo sve mladi ljudi, nisu znali ni za komad ni za ništa, to je bila doslovce fascinacija filmom.

**Šakić:** U međuvremenu je došlo i do procvata šekspirologije, pa sama činjenica da je riječ o parafrazi Shakespearea vjerojatno strance strašno zanima.

**Papić:** Pa ušao je taj film u jednu knjigu jednog šekspirologa, to je jedan njemački profesor koji je pisao o svim filmovima pisanim po Shakespeareovu *Hamletu*... ili po Shakespeareu uopće. Poslije je on meni poslao tu knjigu, vidio sam da me uvrstio kao adaptaciju. On kaže - nevjerojatna stvar – najbolje "biti ili ne biti" izgovoreno je na jeziku koji uopće ne razumije: Šovagović pripit ide iznad onog sela, kaže "biti ili ne biti", legne i zaspe, da je to najbolje.

<sup>5</sup> Film *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (1974) režirao je Ted Kotcheff, televizijski redatelj i kasniji redatelj prvoga *Ramba*, *Prva krv* (1982). Riječ je o filmskoj ekranizaciji klasičnoga kanadskog romana Mordecaia Richlera. Film je, osim Zlatnog medvjeda, nominiran za Zlatni globus u kategoriji najboljega stranog filma i za Oscara u kategoriji najboljeg adaptiranog scenarija. Richard Dreyfuss glumio je ranije

na televiziji i u kazalištima u New Yorku, a zapažen je u prvoj polovici 1970-ih u filmovima *Dillinger* (John Milius, 1973), *Američki grafiti* (George Lucas, 1973) i ovom, kod nas poznatom pod naslovom *Duddy visoko leti*. Uskoro su uslijedili uspjesi sa Spielbergom: *Ralje* (1975) i *Bliski susreti treće vrste* (1977). (Nap. prir.)

**Rafaelić: Kad smo kod pitanja jezične barijere, koliko se pažnje poklanja titlovima na filmu? Je li to ona finalna barijera na filmu između, recimo, američke publike i našeg filma, tada i danas?**

**Papić:** Apsolutno, to je jedna od najbitnijih stvari, jer jezik je barijera. Mislim, za Ameriku su titlovi u svakom slučaju barijera, jer njihova publika nije navikla čitati titlove. S Francuskom je drugačije. Francuzi, recimo, svaki film, ako je malo značajniji, prevode. Recimo, kad je *Izbavitelj* igrao u Francuskoj, on je krenuo u 12 kina, u tri kina je bio s titlovima, a u devet sinkroniziran na francuski. Originalna verzija i sinkronizirana verzija. Ali američka publika nema uopće tog iskustva s gledanjem filma s titlovima, osim kritičara i filmofila. A u srednjoj Americi je to nemoguće, tamo ne igra niti jedan film s titlovima. Recimo Fellinijevi filmovi, pa Bergmanovi, ovi što su, kao, bili uspješni, niti jedan od njih nije igrao osim u centrima filmske kulture. New York, Los Angeles, San Francisco, Chicago, i gotova stvar!

**Rafaelić: Koliku ste poklanjali pažnju titlovima na filmu?**

**Papić:** Jesam, koliko mogu, ali tu mora biti stručnjak za jezik, tu postoje neka pravila, koliko slogova možeš staviti, to je ograničeno. To je cijelo umijeće, kako titlovati jedan film. Onda, ne smije se nikada dozvoliti da titlove ispisuju ljudi kojima jezik nije materinji. Recimo prvi prijevod *Lisica* na francuski je bio jako slab, grozan. Čak sam i ja to primijetio, pa smo ispravljali. Bio sam u New Yorku i kada sam Eliji Kazanu prikazivao film, bili smo kod jedne diplomatkinje iz Francuske u stanu, ona je bila ataše za kulturu u New Yorku, pa je imala u svom stanu malu dvoranu. Pozvala nas je na večeru, i vrtjele se *Lisice*. Ja sam sjedio kraj Kazana, i pitam ga kakvi su mu titlovi (bili su jako dobri jer su ih Amerikanci napravili za svoja sveučilišta). A on kaže – uopće ih ne čitam! Sve razumijem i bez titlova, ovakav film ih ne treba.

## VII. *Izbavitelj* (1976) i *Infekcija* (2003/2005)

**Šakić: Kako je započeo *Izbavitelj*, nakon *Predstave Hamleta*, opet s Brešanom?**

**Papić:** *Izbavitelj* je počeo u jednoj teškoj krizi, kako u Brešanovoj, tako i mojoj.

**Šakić: Kako ste došli uopće do te priče Aleksandra Grina?**

**Papić:** Ja sam priču mutno znao jer sam studirao i rusku književnost. Grin je bio jako cijenjen pisac, on je neki poludisident. Nije zapravo onaj pravi ruski disident, on je umro pod čudnim okolnostima u vrijeme Staljina. Ja sam govorio Brešanom da bih radio film po Kafki, *U kažnjeničkoj koloniji*. To mi je bio san cijeli život, ali nikada nisam mogao naći ključ. Onda je Brešan pročitao tu priču, i kaže Brešan – ma ja sam pročitao tu priču, ali ja ne znam šta bi se s tim napravilo. Rekoh da ne znam ni ja, samo da mi je nekako duh te priče prenijeti, to bi bila velika stvar. Ali, kaže, ima jedna druga, mislim da bi se po njoj moglo, to je *Lovac na štakore* od Grina. Onda sam ja to pročitao, *Pacolovac*, beogradsko izdanje. Brešan je napisao scenarij, ali to je bila takva produkcija, to ni Hollywood ne bi mogao. Zamislio je Petrograd kao mjesto radnje; teku rijeke, dvorci se ruše, mostovi se otvaraju i zatvaraju... rekao sam mu, pa gdje bi mi to snimili, tko bi dao novce? A on, da ustvari to i nije scenarij za mene, nego da ja to pošaljem Polanskom! Ali je ona osnova bila jako dobro uhvaćena, ti likovi i sve, to mi se sviđjelo. Onda smo se povukli jedno ljeto – ili je scenarij već bio odobren? – uglavnom zadnji draft za zadnju verziju scenarija, jedno cijelo ljeto radili smo na Žirju. Brešan, Zoran Tadić i ja. I tu je zapravo udaren temelj ovakom filmu kakav jest.

**Šakić: Film zapravo ima ove neke fantastične crte karakteristične za kasnije Tadićeve filmove. Kad je mjesto radnje prebačeno u Zagreb?**

**Papić:** To je bila moja zamisao, naravno da nećemo snimati film u Petrogradu, jedva ovdje dobiješ film, to je suludo bilo, ili pak da ga Brešan šalje Polanskom, a Zoran je jako puno pomogao u samoj dramaturgiji filma.

**Kukoč: Grinova se priča zbiva u istom vremenskom razdoblju?**

**Papić:** To se događa u nekoj krizi, mislim da se može u priči osjetiti da je to neka predrevolucija ili postrevolucija, ljudi su gladni. Priča je jako dobra, ali bilo je jako puno ljudi koji su mene napadali da smo mi otišli daleko od priče. Zapravo ta priča se događa u jednom somnambulnom stanju, jedan je čovjek bolestan. Pa on ima neke vizije. Film ima tih tragova, ali puno je tamo likova izmišljeno.

**Šakić: U filmu ima tragova toga, radnja kreće dosta realistički, a u trenutku kada u napuštenoj banci (staroj Sveučilišnoj knjižnici) zazvoni telefon, koji ne bi trebao raditi, ili još prije,**

**kad ulazi u napuštenu zgradu banke kao da se film prebacio u vrijeme sna.**

**Papić:** Ne, to počinje čim on uđe u podzemlje.

**Šakić:** Pogotovo kada zazvoni telefon pa odmah dobije nju, pa se ona ne sjeća da mu je dala broj, pa onda ona nestane...

**Somnabulično stanje.**

**Kukoč:** To stanje počinje već sa špicom.

**Papić:** Mi smo to snimali po Zagrebu; ljudi su se čudili, hodaju u najlonskim kabanicama, to je Jasna Novak fenomenalno napravila kostimografiju. Onda me sretne Boško Violić pa kaže – pa šta to radiš? Radim film o ljudima-štakorima. On me gleda, pa dobro, veli, sretno! Onda, sretne me Danijel Dragojević i kaže – šta to radiš? Ja svakom kažem da radim film o ljudima-štakorima, normalno da ne objašnjavam. A veli on, to ti je unaprijed propalo, zato, kaže, jer štakor je mali. A da bi ti na filmu pokazao strah, ti bi štakora morao uspraviti, da bude veliki, a to ne možeš. E velim, mogu, ja sam to napravio! Pretvorio sam ljude u štakore.

**Šakić:** Ljudi-štakori su kao neki vampiri, to se širi kao vampirizam.

**Papić:** Pa je, ja sam se čuvao toga, ali opet nisam mogao to izbjeći. Tu ima elemenata vampirskog žanra.

**Šakić:** I: tko su ljudi-štakori, fašisti ili komunisti?

**Papić:** Fašisti, ali ni komunisti nisu imuni.

**Šakić:** Da, jer postojao je, koliko sam čitao, određen oblik kampanje protiv tog filma koju je vodio Stipe Šušar. Da ste aludirali na fašiste, ali da je zapravo riječ o komunistima.

**Papić:** Šušar je bio bistar čovjek, on i Stevo Ostojić, urednik *Filmske kulture*, sazvali su jednu od onih tribina *Filmske kulture*, svi su fotografirani koji su tamo bili, trebao sam i ja, ali nisam htio doći. To je bila velika diskusija o stanju u kinematografiji, i tamo je Šušar to rekao. A baš tih dana je *Izbavitelj* bio prodan jednom američkom distributeru, ali nikad nije bio prikazan jer je Jugoslavija film nešto s kopijama zeznula i tako se film nikad nije distribuirao u SAD-u iako je prodan. Barenholtz, on je bio najveći distributer europskih filmova, on je pripremao veliku premijeru filma u New Yorku; da je on bio lansirao film, tko zna kako bi to bilo.

**Kukoč:** Jeste li prebacili radnju u prošlost baš zbog toga da se ne bi direktno osjetila aluzija na komunizam?

**Papić:** Radnja je već kod Grina bila tridesetih ili dvadesetih.

**Šakić:** Šušar je izjavio, taj sam citat našao, spomenuo je primjere "primitivnih pamfleta" kakvi su *Predstava Hamleta i Izbavitelj*.

**Papić:** *Hamleta* je bila kupila za američku distribuciju kompanija koja je distribuirala filmove za sveučilišta, na 16mm. To je bilo u novinama, i on veli: eto, sad umjesto da vide samoupravnu Jugoslaviju, oni će vidjeti taj primitivni pamflet *Mrdušu Donju* i *Štakore*, eto tako se mi predstavljamo u svijetu.

**Kukoč:** Kako su vani prihvatili taj film?

**Papić:** Dobro, gdje god je bio prikazan. U Trstu, a to je tada bio najveći festival fantastike, film je trijumfirao! Kasnije je dobio francuskog distributera i počeo se u 11-12 kina u Parizu prikazivati, ali naravno, nije dugo izdržao u toliko dvorana.

**Šakić:** Pobjedio je na Fantasportu.

**Papić:** Pobjedio je u Parizu, evo tu je u ovoj sobi nagrada iz Pariza, pola djevojka, pola neka životinja. Film je zaradio velike novce, ja sam dobio četiri-pet honorara za taj film. Jer smo mi imali ono učešće. Zapravo smo mi i sad suvlasnici svojih filmova, jer smo mi ulagali u svoje filmove. I ono što je prodano Jadran filmu, mi bi to sve na Ustavnom sudu, da pokrenemo spor, dobili natrag.

**Šakić:** To je samoupravljanje, kao što su radnici imali udio u tvornici nakon 1990.

**Papić:** Ali ovo je konkretno ulaganje od honorara, ako je moj honorar toliko i toliko stotina tisuća, ja sam 100 000 uložio u film. Dok samoupravljanje, ne zna se šta je radnik uložio, a ovo je konkretan novac jer smo mi bili slobodnjaci.

**Šakić:** Špicu je uradio Dimitrije Dimitrijević, tko je to?

**Papić:** Radio je u scenografiji u Jadran filmu, slikar, Dimitrije Dimitrijević je ime koje je uzeo jer se ustvari zove Boško Buha, a Boško Buha je čuveni heroj i on se nije htio tako zvati. A navodno mu je taj Boško Buha neki rođak. On je jako dobar slikar. Njegovo je zvanje bilo crtač pozadine u scenografiji, treba negdje nacrtati kuću, crkvu u kulisama, to je njegovo zvanje, inače je on privatno slikar.



**Kukoč:** Kako ste do njega došli? Mislim, kako ste došli do njega kao slikara?

**Papić:** Pa radio je u Jadran filmu, a mi smo trebali crtača pozadine. Znao sam ga i kao slikara pa sam njemu dao da napravi špicu. Onda je napravio jednu takvu špicu, napravio je seriju crteža.

**Šakić:** Tko je snimio špicu, izgleda kao Gregl?

**Papić:** Ne znam. Špica je snimljena u trik-studiju u Jadran filmu. Moram vidjeti, da li je Ernest Gregl to radio ili je netko drugi bio.

**Šakić:** *Kontesu Doru je po slici slično napravio, to je baš njegov stil... Fabijan Šovagović i Ivica Vidović su defakto kasnije ponovili isti odnos likova u Ritmu zločina kod Tadića; stariji čovjek koji zna nešto tajanstveno o nekom zločinu; tamo je statistika, ovdje štakorska organizacija. Tadić je ovdje bio koscenarist.*

**Papić:** Vidite, nisam nikada o tome razmišljao, ali dobro, *Ritam zločina* je po Pavličićevoj priči.<sup>6</sup>

**Kukoč:** Pričajte nam o suradnji sa scenografom, u tom segmentu film se najviše približava modernizmu.

**Papić:** Sa Čarlijem Turinom? On je bio čovjek fenomenalnih ideja, bez njega Babaja nije htio film raditi, ali s njim je bilo problema na snimanju jer nije razumio filmsku tehnologiju. Zato smo imali asistenta, mislim da mu je Mario Ivezić bio asistent, jer tu se mora odrediti visina stropa, koliko se smije podići kamera i tako to. Ali on je jednostavno genijalan scenograf. Recimo, kad smo ušli u Sveučilišnu knjižnicu i ja rekoh – e sad ovdje mora, rekoh, pazi, ovdje mora biti jedna duga vožnja, i tu bi trebalo podsjećati sve da ovdje godinama i godinama nikoga nema, ali da su tu nekada bile knjige, da je bio neki sjaj, jer to je banka; sve je bilo sređeno, a sada nema ništa. Šta bi se tu moglo napraviti? Kaže Čarli, pa nešto ćemo napraviti. Ja sam mislio da će on to sve micati, namještaj i sve, a on je samo došao i jednostavno bacio papir po podu. Iskrivio par fascikla, ja gledam i rekoh – pa to je fenomenalno. Ivica Vidović hoda, a ispod njega razbacani papiri. Ja rekoh – pa ne treba ništa više, možda su na tim papirima milijarde, milijuni, a on gazi po njima.

**Kukoč:** Scenografija izgleda poprilično ekspresionistički?

**Papić:** To sam ga molio, to je moj neki citat ili *hommage* jednom njemačkom ekspresionističkom filmu koji je mene fascinirao kao mladoga čovjeka, *Kabinetu dr. Caligarija*. Tamo je sve iskrivljeno. Ja sam to u ovom novom *Izbavitelju*, u *Infekciji*, tražio da se iskrivi kamera pa je jedan kritičar napisao da sam kao Ed Wood.

**Šakić:** Kad Ivica Vidović uđe u kavanu, prepoznaje se da je posrijedi Zagreb jer žena za susjednim stolom čita časopis *Cinema* koji je između dvaju ratova izlazio u Zagrebu.

**Papić:** Pa nismo mi nešto puno krili da je to Zagreb.

**Kukoč:** Vidi se po lokacijama.

**Šakić:** I po *Jutarnjem listu*. Ali mislim, to može biti bilo koji srednjoeuropski grad, naravno... Trebali bismo zapravo o *Izbavitelju* i *Infekciju* paralelno. Zašto ste išli raditi remake, to ste mislim više puta rekli: novi kontekst, nova tumačenja.

**Papić:** Išao sam jer sam mislio da se *Izbavitelj* ponavlja na jedan drugi način, ali izgleda da zasad nije upalilo, ali vidjet ćemo, ima vremena. Kada me ne bude.

**Kukoč:** Kritičari su Vas iskasapili zbog infekcije.

**Papić:** Jesu, no meni je teško reći što se dogodilo. Ja sam imao fenomenalno osjećanje kad sam radio taj film. Imao sam osjećanje kao kad sam *Lisice* radio. Trebalo bi se danas vidjeti, kad je ova kriza. Tada nitko nije htio ni pomišljati da će ikakva kriza biti ovdje. Nije bila ni psihoza za taj film, nikakva. Svaki film treba ući u neku psihozu, pogoditi je. Amerikanci imaju cijele timove koji bi izučavali za neki film, u kakvu će psihozu ući. Kao, isplanira se. *Ralje* moraju biti preko ljeta, kad se ljudi kupaju tako da se boje ići u more. I tko god se ide kupati, a svi se idu kupati preko ljeta, ne može ne misliti na *Ralje* i otići vidjeti *Ralje*.

**Šakić:** Postoje dvije verzije *Infekcije*? Prvo je bila verzija koja je bila na Puli, pa kinoverzija?

**Papić:** Da, ali ta s Pule, prva, je sad i konačna. U kinima je igrala druga, kraća verzija, pokušavao sam dobiti na ritmu. A pričalo se da sam ja, kao, ciljao prvo na Račana, pa Račan izgubio izbore, pa je došao Sanader, pa da ja onda

<sup>6</sup> Pavličićeva pripovijetka *Dobri duh Zagreba* tiskana je u istoimenoj knjizi 1976, iste godine kad je prikazivan i *Izbavitelj*. (Nap. prir.)



nisam htio napadati Sanadera. Mislim, jednog li režisera koji misli samo na Sanadera.

**Šakić:** U kinu nije bila verzija u kojoj je pred kraj peripetija s lažnim Izbaviteljem. U dužoj verziji koju smo gledali na DVD-u (i koja je sad bila na HTV-u), kad na kraju shvatimo da gradonačelnik ipak jest Izbavitelj, on drži govor kako nema suđenja koje nije transparentno jer sada idemo u Europu. To se čini dosta zanimljivo, odjednom su ljudi-štakori (negativci) za Europu. Odatle politička tumačenja dviju verzija *Infekcije*.

**Kukoč:** Tu se vidi smisao *remakea*: promijenilo se geopolitičko stanje, nije više komunizam nego za europske integracije.

**Papić:** Ja sam mislio da taj *Izbavitelj* i taj štakorizam živi vječno. Jednostavno sam tu priču htio smjestiti u današnje vrijeme, misleći da će to biti pun pogodak. Međutim, nije bio, mada su mi recimo u Montrealu, gdje je *Infekcija* bila u službenoj konkurenciji, nakon toga filma odlučili dati nagradu za životno djelo.

**Šakić:** *Infekcija* ima problema, mislim da je Lučev ukočen, nije se opustio u ulozi, ali neki drugi su jednostavno izvanredni, recimo dr. Bošković, tj. Medvešek. I, naravno, lokacija Zagreba je senzacionalna, kao i u *Izbavitelju*, Glavni kolodvor, Gornji grad, oko kule Lotrščak, ono kad skače s krova dolje, na plato Gradec.

**Papić:** Ima jedan pogled na Zagreb koji nikad nitko nije snimio. To je kad smo se popeli na krov pa smo snimili



onaj dio Zrinjevca, krovove, to izgleda kao Pariz. Ja sam se sam zaprepastio. To je Zrinjevac, Akademija, sve ono dolje, gledaš Champs Elysees.

**Šakić:** Snimatelj je bio Goran Trbuljak, on je snimio Babajina *Kamenita vrata*.

**Papić:** Trbuljak je bio snimatelj i on je zaista velik umjetnik. Ali me iznenadilo da on tehnički nije bio tako potkovan kao Ivica Rajković. Rajković je sve u kameru znao izvesti, mi smo malo trikova pravili, pretvaranje štakora i što ja znam, nisam se ja oslanjao puno na nekakve trikmajstore jer sam znao da ih mi nemamo. Trbuljak je zaista, kad napravi svjetlo, kad komponira kadar, tu osjećate umjetnika, ali tehnički mi je Ivica Rajković bio puno bolji.

**Šakić:** To je do generacija vjerojatno, danas su svi više softveraši. Danas suvremeni redatelji ne znaju ništa o kameri. Njih vode profesionalci, a oni misle o knjizi snimanja.

**Papić:** Trbuljak je profesionalac. Svaki je njegov film izvanredno snimljen. Stassenovi trikovi i štakori, napravljeno je to maksimalno koliko se moglo, ali nikad to nije bilo kao oni pravi štakori koje sam snimao, tako da sam se ja na koncu pokajao što sam uopće što nisam ponovo sa pravim štakorima radio, na onaj starinski način.

**Kukoč:** I meni se činilo da bi to bilo efektivnije, s obzirom na to da su danas specijalni efekti toliko uznapredovali da ovo nije



Infekcija (2003)

izgledalo uvjerljivo u usporedbi s hollywoodskim filmovima.

**Šakić:** Bilo je OK, taj digitalno animirani štakor koji otkriva ljude-štakore.

**Papić:** Ja mislim da bi bilo bolje, to sam skopčao, mada je to začuđujuće napravljeno, Stassen meni dao svog najboljeg čovjeka.

**Kukoč:** Ta digitalna animacija je odskakala od cjeline filma.

**Šakić:** Ma, to izgleda drugačije na DVD-u. Recimo, i Željko Luketić, kritičar koji Vas je iskritizirao na Radiju 101 (na sajtu je to dostupno u arhivi tekstova), on je napisao za Trbuljakovu kameru da je amaterska zato što unutar istog kadra mijenja tonalitete itd. I meni se u kinu, kad sam gledao davno prvu verziju, bilo činilo da ima problema, da taj digitalni štakor odskakače. Međutim, na DVD-u-u sve je kristalno, slika je savršena, Trbuljakove boje i valeri su cijelo vrijeme usklađeni, tako da je moguće da je bio problem s filmskim kopijama.

**Papić:** Da, film je puno bolji na DVD-u. Mada taj Luketić, on je specijalist za mene. Taj mene non-stop napada. Ima li on nekoga da kaže pozitivno?

**Šakić:** On je stručnjak za *trash*, tako da je on posebno pozvan da analizira *Infekciju*. Objavio je knjigu o *trash* filmu, ovima koji su svjesno *trash*.

**Papić:** A ja sam kao napravio nesvjesno *trash*.

**Šakić:** Izbavitelja ima nekoliko u originalnoj/konačnoj *Infekciji* (ne kinoverziji)?

**Papić:** Četiri. To je jako dobro sakriveno u filmu, u prvome vi odmah znate tko je Izbavitelj. Sve do kraja, dok se Filip Šovagović ne pojavi, ne može nitko znati.

**Šakić:** Ali mi smo već sumnjali, jer znamo prvi film. Na kraju ipak bude gradonačelnik.

**Kukoč:** Dosta se govori o tom filmu kao o hororu. No ja u tome vidim dosta onako paralele sa znanstvenofantastičnim filmom pedesetih.

**Papić:** Ja mislim da i jedna i druga verzija, ni *Izbavitelj* ni *Infekcija*, ne može biti horor film, nije to moja namjera bila. Jedan je kritičar napisao – zamislite horor film u kojem se nitko ne boji. Pa nije smisao tog filma da netko iza ugla viče "bu" i da ga se plaši, naganja sjekirom. Tu je strah od te priče, to je zapravo strah kao kod Orwella, to je strah kao kod Kafke. Nemate u *Procesu* sad neki horor pa da se nešto bojite, vi se zapravo dubinski bojite cijelo vrijeme. To su zapravo filmovi fantastike. Kada bih ja zapravo mogao nekako klasificirati, onda bih ih stavio blizu Kafkinim pričama. To je bila moja intencija. Sad dokle sam ja tu stigao u tom, to je teško i meni prosuđivati.

**Šakić:** Ova paralela sa SF-om pedesetih nije bez vraga. Nikica Gilić u svojoj studiji o *Izbavitelju* spominje, baš u kontekstu onih Šuvarovih napada, da se u znanstvenofantastičnom filmu 50-ih prikazuju ljudi koji su prikriveno izvanzemaljci, npr. u filmu *Invazija tjelokradica*, a da to drugi ljudi ne znaju; to je zapravo infiltracija komunista u Ameriku. Zapravo, da je Šu-

**var to logično povezao s time, jer su ovo isto ljudi-štakori, koji izgledaju isto kao ljudi, i ako se povuče paralela do kraja...**

**Papić:** Šuvar je dobro razumio, to je aluzija na komuniste, ali i na fašiste. Taj je film jako napadan, po direktivi, mislim Šuvarovoj ili nekoga iz CK, on nije smio u Puli dobiti nikakvu značajniju nagradu, iako sam već imao Grand Prix iz Trsta, što je onda bio jako ugledan festival, najveći festival fantastike na svijetu. Kad sam ja dobio Grand Prix na tom festivalu, tad je sarajevsko *Oslobođenje* preko cijele stranice napisalo – nagrada dobivena na buvljoj pijaci. U Puli je dobio samo Čarli za scenografiju.

### VIII. *Tajna Nikole Tesle* (1980)

**Šakić:** Čini mi se da su svi vaši filmovi od *Lisica* nadalje politički, na neki način, pogotovo dokumentarci. U tom smislu čak je i *Kad mrtvi zapjevaju* parodijska i komična parafraza političkog filma. Ali *Tajna Nikole Tesle* je Vaš jedini apolitični film, barem ne na taj način da se politika može direktno iščitati iz njega.

**Papić:** Neki su američki kritičari proglasili *Teslu* komunističkim filmom. Da propagira komunizam zato što Tesla kaže da energija pripada svim ljudima, kao zrak koji dišemo. Onda Tesla pocijepa ugovor od deset milijuna dolara, njemu novac ne znači ništa.

**Kukoč:** Malo prije filma išla je televizijska serija Eduarda Galića o Nikoli Tesli, sa Šerbedžijom. Navodilo se da je to naško-dilo recepciji filma.

**Papić:** Da, upravo to. Zapravo, ovako je bilo. Mi smo prije počeli projekt, a Televizija Zagreb je htjela seriju. I oni su mislili da ako naprave seriju, da film mi uopće nećemo napraviti. Međutim, kako je iza nas stajala Akademija, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, a predsjednik je bio Grga Novak, osobni prijatelj Titov, mi smo počeli pripreme, ali ne baš tako sustavno kao oni, a televizija je imali novaca, plus da smo mi radili na dokumentaciji jedno dvije godine. Čitavu tu dokumentaciju vodio je moj asistent Vanja Aljinović. Onda je televizija njega platila i on je svu našu dokumentaciju ukrao i dao njima, on je tamo bio na kraju potpisan kao asistent režije. Kad se to dogodilo, skoro je bilo da ćemo odustati od filma, ali onda smo bili pozvani, to je vjerojatno Akademija ure-dila, kod Tita. Tito nas je primio dva puta; prvi put kad je bio u Gospiću i to se vidjelo na televiziji, kad se slavio

Teslin jubilej, da smo mi tamo. Ja sam se tamo motao, bio sam na televiziji i to je bilo šokantno primljeno na televiziji, otkud meni takve veze da ja tamo dođem. Međutim, veze su bile sve od Grga Novaka. Drugi put nas je Tito primio u Herceg Novom. To je bilo negdje '79 ili '78, Grga Novak je govorio, ja malo, Tito je pitao koliko to košta, mi smo rekli, tada je to bilo nešto oko pet milijardi dinara, oko dva i pol milijuna dolara. On je rekao – pa nije to niti strašni novac; on je navikao na *Neretvu* i *Sutjesku*. Onda smo mi ušli u snimanje, ali oni su izašli prije sa serijom i to je jako štetovalo ovdje, no vani nitko nije ni znao za seriju.

**Šakić:** Je li to utjecalo na stil filma, jer film je stiliziran, a serija je realistički napravljena?

**Papić:** Ne, uopće, ja čak nisam imao pojma ništa, što oni snimaju.

**Rafaelić:** Niste gledali seriju kad je bila emitirana?

**Papić:** Ne to, već sam ja bio snimio film kad je serija išla. Nisam više mogao ništa dosnimiti. Ali sam vidio da su baratali s puno podataka koje smo mi prikupili, pošto je ovaj asistent ukrao naš materijal, koji zapravo nitko nije znao osim nas. Međutim, oni po mom mišljenju nisu znali to iskoristiti, čak me nije ni smetalo što su to uzeli jer to je bilo u funkciji čiste biografije, dok je ovaj naš film bio u funkciji jedne ideje. Što je Tesla bio, što je predstavljao, to je bio u to vrijeme jedan od prvih ekoloških filmova na svijetu. Zanimljivo je da su njega puno bolje razumijevali Amerikanci i stranci nego ovdje. Iako u Americi nije Tesla bio tada tako poznat kao što je danas.

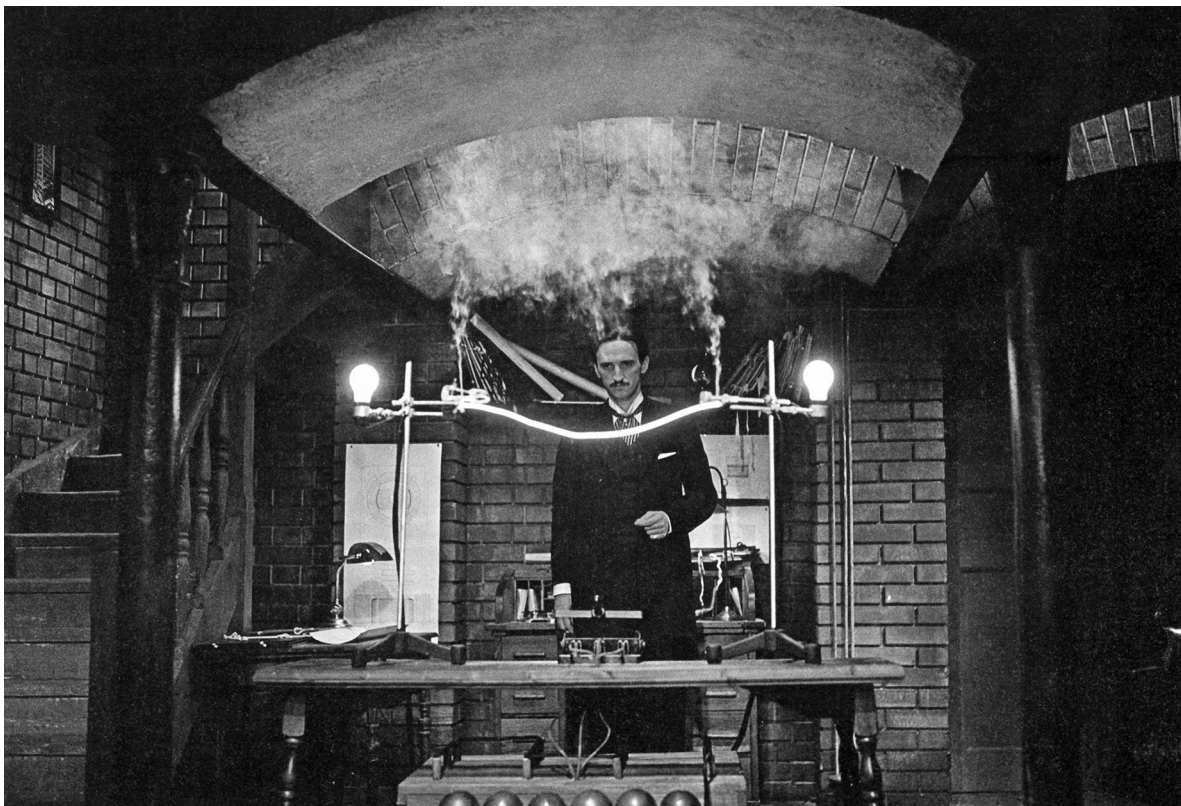
**Šakić:** Zanimljivo je da je Tesla danas potpuni kult. U vrijeme premijere nije bilo *New agea*, a taj film prikazuje Teslu kao *new-agera*. Imate čak onaj osmominutni uvod *Tesla danas*, gdje se vide sekte, proroci, crkva Nikole Tesle, neki ludaci koji pričaju priče o energiji koja obuhvaća planet, koja lebdi svemirom, dakle milenarijska ezoterija koja tada nije bila, kao danas, u samom *mainstreamu*.

**Papić:** Opet sam izgleda išao ispred vremena.

**Šakić:** Taj dokumentarni dio prije špice, kako je to nastalo?

**Papić:** To je samo jedan dio jer sam snimio jako puno tog materijala. Poslije sam namjeravao nešto s tim, međutim, taj materijal je izgubljen. Bilo je nekoliko sati materijala, na 35-ici, cijelo ljeto smo snimali po cijeloj Americi.



Petar Božović u filmu *Tajna Nikole Tesle*

**Kukoč:** Trebalo je napraviti puni dokumentarac.

**Papić:** To sam namjeravao nakon igranog filma. Nisam uspio odmah, to je stajalo u Zagreb filmu – ili je bilo u Jadran filmu ili gdje – i svi napori da taj materijal pronađem su propali. To je najmanje tri sata snimljenog materijala, malo je toga ušlo u film.

**Rafaelić:** Kad ste istraživali Teslu, koliko ste blizu došli onim stvarima o kojima se obično govori oko Tesle, misteriji, FBI...

**Papić:** Došao sam jako blizu. Imao sam jednog jako dobrog suradnika, on se zvao John Hughes, inače filmski kritičar, bio je suradnik na scenariju – mislim da je radio na trećem draftu – i on mi je pomagao u Americi, vrlo je komunikativan tako da je lako dolazio do ljudi koji su znali nešto o Tesli. Ja sam proveo u New Yorku šest mjeseci na istraživanju dokumentacije, išao u Library of Congress, bio sam na stotinama mjesta, intervjuirao puno ljudi itd. Zatim, došla mi je u hotel bila delegacija, predstavili su se kao *gay* grupa, da moj film neće biti potpun ukoliko ja ne unesem da je Tesla bio *gay*. Da će oni dovesti čovjeka koji je bio Teslin ljubavnik. Nisam ja to ništa unio u film; to je bio neki kapetan. I stvarno, u

kronikama newyorških novina toga vremena bilo je da je Tesla u Metropolitanu, gdje je imao ložu, a jedno vrijeme su ga ovi tabloidi pratili, bio s mladim kapetanom, svojim prijateljem...

**Kukoč:** A njegove navodne nadnaravne sposobnosti, eksperimenti s teleportacijom, izvantjelesnim fenomenima?

**Papić:** To sam mogao samo koliko su išle priče, nisam imao nikakvih materijalnih dokaza.

**Šakić:** A crkva Nikole Tesle, ona sekta s početka filma?

**Papić:** To je jedna sekta u San Diegu. U prvoj verziji filma njih je bilo puno više nego što ostalo, naime, oni su jako puno pjevali, uglavnom pjesme za koje nismo imali autorska prava. Najviše *You Light Up My Day*, to pjeva Debby Boone, mislim. Oni su malo govorili, pa su pjevali. Zagreb film je tražio prava, ja sam molio makar za tu pjesmu jer mi je jako odgovarala u filmu. Međutim nisu dozvolili. Onda smo morali sjeckati tu scenu nakon Pule.

**Šakić:** Postoje dvije verzije filma?!

**Papić:** Ta prva verzija je bila prikazana u Puli, ali ja sam



Petar Božović i Oja Kodar u filmu *Tajna Nikole Tesle*

to sve nakon Pule morao skratiti. Možda u Zagreb filmu postoji ta prikazana u Puli. Da, da, jer kasnije sam ja u negativu rezao, nisam rezao kopije.

**Rafaelić: Postoji li nešto o Tesli za što smatrate da je trebalo ići u film, ali ste izostavili zbog nekih razloga?**

**Papić:** Pa recimo ta homoseksualna dimenzija, to nije ušlo, bilo je takvo vrijeme... Ali taj je podatak utjecao na mene pa sam jako naglašavao njegovu vezu s majkom i neku vrstu Edipova kompleksa, zapravo, stalno sam to potencirao. Onda je onaj kritičar, homoseksualac, napisao: Papić je izgleda snimio Teslu kao da snima Freuda za početnike. On je tada bio jako značajan kritičar, naročito kod mladih ljudi. Valjda ga je to pogodilo, šta ja znam. On se zvao Vladimir Cvitan, pisao je u *Poletu*. On je na sudu nastupio kao ekspert za film, procijenio je da je Maycugov film pornografija, jer je Peterlić odbio svjedočiti. A Maycug je završio u zatvoru.

**Rafaelić: Rekli ste već da ste *Tajnu Nikole Tesle* drukčije bili zamislili?**

**Papić:** Glavni hendikep *Tajne Nikole Tesle* je taj što je film

bio zamišljen kao zaista jedna prava američko-jugoslavenska koprodukcija. Sve je to vodio Želimir Matko. On je bio nevjerovatno sposoban čovjek, mislim da Zagrebačke škole crtanog filma ne bi ni bilo bez njega. Niti bi bilo Vukotićeva Oscara, jer on je neobično prodoran čovjek, on je bio školovan, govorio jezike, prodoran... On je bio sin Janka Matka, pučkog pisca, imućnog zlatara, on je imao novaca dovoljno da sina šalje van na školovanje. Kad sam došao prvi put u New York s Matkom, mi smo već sutradan bili na doručku s predsjednikom McGraw-Hilla, velike izdavačke kuće, što je nevjerovatno. Onda je taj došao gledati *Predstava Hamleta*. U Hollywoodu je nama bilo normalno da smo sa predsjednicima kompanija ručali, večerali, dolazili, odlazili i sve.

**Rafaelić: Znači, baza je bila izvrsna, ali on je umro i sve se raspalo.**

**Papić:** Čovjek snuje, Bog odlučuje. On se naglo razbolio, nešto je poboljšavao, slično kao Turčinović kasnije. Međutim, kad je konstatiran rak pluća, bilo je već kasno. Bez njega sam morao taj film zbrzati kako sam znao i umio, iako je to za naše prilike bio skup film. To

mi je žao, ali čujte, to je nesreća, tragedija se dogodila. Taj čovjek je imao takve veze i takvu neku moć, privlačnost, da su Amerikanci bili ljudi za njim. Vrlo lako bismo dobili američkog partnera, i ta bi produkcija bila sasvim drugačija. Kad je Matko umro, ostale su samo veze kojima smo dobili Wellesa, Strothera Martina, Dennisa Patricka.

**Šakić: Koliko je scenarij mijenjan nakon njegove smrti, zbog rezanja produkcijskih troškova?**

**Papić:** Pa scenarij nije mijenjan, ali bismo sigurno uzeli još jednog, američkog scenarista. Prvi draft napravio je Brešan; na drugome sam ja radio s Ivanom Kušanom, a treću verziju smo prošli Kušan i ja sa Johnom Hughesom. Zapravo, scenarij je dijaloški dosta poboljšao Welles, ali samo u onim scenama gdje je on nastupio. Zamolio sam ga da amerikanizira dijaloge jer to je ipak bilo pisano na hrvatskom, pa onda prevedeno na engleski. Ali to je radio samo na svojim dijelovima.

**Šakić: Koliko je Welles mijenjao svoj tekst?**

**Papić:** On je dodao, "moj prijatelj Edison", malo je sve to izbalansirao, pa razgovor njega i Tesle, sve je bilo na pravom mjestu. Ja sam ga na prvom susretu zamolio da li bi amerikanizirao tekst, ako pristane. Rekao je da ako pristane glumiti, da hoće. Brzo je stigao odgovor, nije prošlo ni sedam dana. Ali su nas upozoravali, i to ozbiljni ljudi u Hollywoodu da on neće izdržati snimanje nego tri dana, da nam je on veliki rizik. Ali je izdržao dvanaest dana, točno koliko nam je trebalo i još je ostao par dana, da snima 3, 2, 1, *kreni!* U toj emisiji uspjeli su sakriti zbog čega je Welles u Zagrebu. Ispalo je da je Televizija Zagreb dovela Wellesa.

**Šakić: Odluka da se cijeli film radi na engleskome bila je donesena otpočetak?**

**Papić:** To je bila moja odluka. Ja sam bio jako alergičan na sinkronizirane filmove. Meni je neprirodno bilo imati Orsona Wellesa, a da nemam njegov glas. A i film se većinom događa u Americi.

**Šakić: Logično je, zato što ostaju neke riječi na hrvatskom, kad Tesla sanja, sjeća se majke, Oja Kodar govori "Lika" s američkim akcentom, na hrvatskom, on govori s naglaskom.**

**Papić:** Nisam ni Božovića ostavio da on govori, uzeli smo jednu kompaniju.

**Rafaelić: Zašto vam je Božović smetao? Njegov engleski nije bio dovoljno dobar?**

**Papić:** Nije se mogao uklopiti u cijelu situaciju; mi smo cijeli film sinkronizirali kod neke firme u Parizu, a uvjet redatelja koji je to radio je bio da on sve radi, gdje god je engleski da on odabire glumce, a ja sam imao pravo reći – ovo hoću, ovo neću. To su sve bili manje-više Amerikanci koji su živjeli u Parizu.

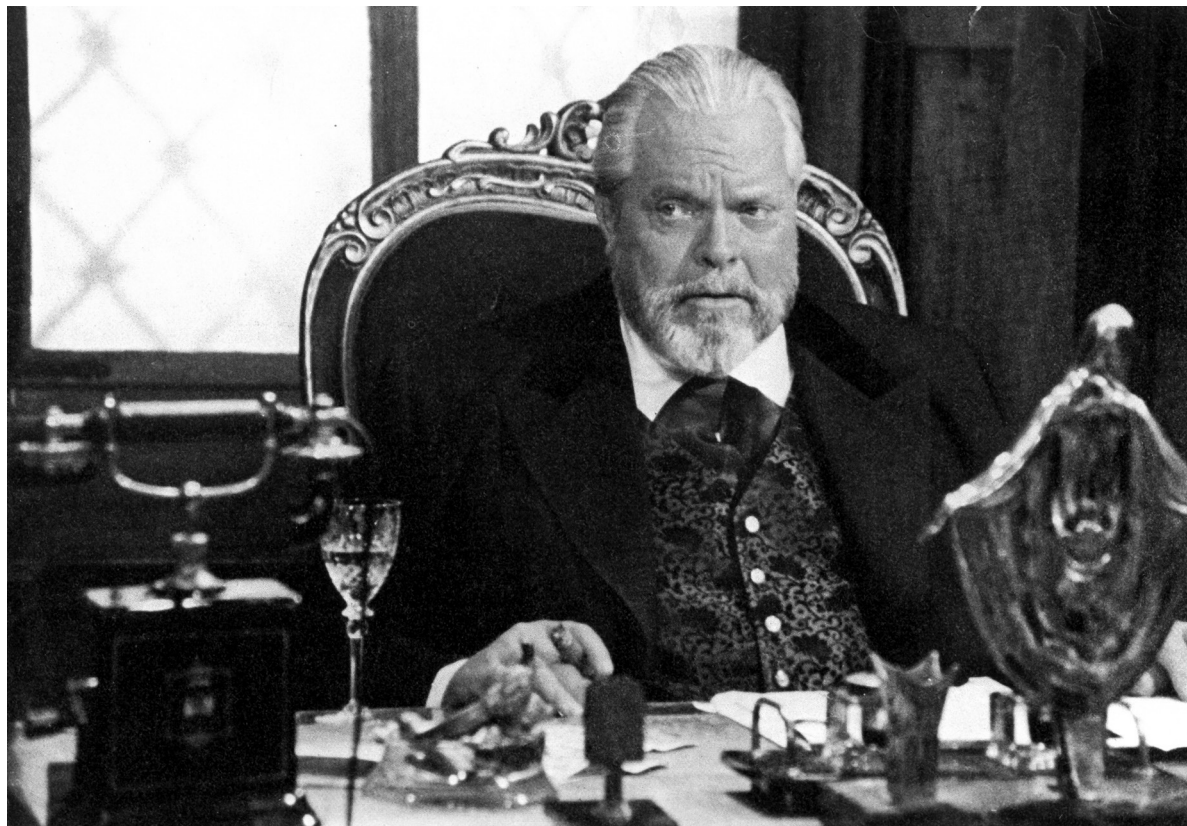
**Šakić: Znači glas Orsona Wellesa je njegov, a ostalo nije, Oja Kodar, to nije njezin glas?**

**Papić:** Oja Kodar, nije njezin glas, to je glas jedne pjevačice koja radila u toj kompaniji, Strother Martin, to je njegov glas, Dennis Patrick isto, kao i Welles, oni koji su pravi Amerikanci. Ja sam s tim redateljem dogovorio tko može biti stranac, a tko ne može; recimo Oja Kodar je mogla biti, možda je stigla odnekud, možda nije, ali bila je manje-više Amerikanka. Tesli je dao glas sin glumice Michelle Morgan, koji je proveo veliki dio života u Americi, ali je imao francuski naglasak. Ovi drugi su svi bili Amerikanci, recimo carinik, bilo je jako važno da kad taj kaže, Dobro došao, gospodine Tesla, u Ameriku!, da to bude pravi američki.

**Šakić: A u scenariju, koliko je moguća ova ljubavna priča između Tesle i Oje Kodar, žene tog novinara, je li to temeljeno na stvarnosti ili?**

**Papić:** Da, to je utemeljeno na stvarnosti, to je bila platonska ljubav. Mada postoji verzija, kad tražite dokumentaciju svašta nađete, da cijela stvar između Morgana i Tesle nije pukla zato što se Morgan uplašio Teslinog izuma i nije ga htio financirati, nego jer je Morgan imao sestru koja se nikako nije mogla udati, i da je on zafiksirao u svojoj glavi da je Tesla idealan ženik za nju. On je financirao Teslu dok je postojala ta nada, a kada je Morgan skopčao da nema nikakve nade da bi Tesla ženio njegovu sestru... Jako je puno tajni odnio u grob njegov nećak Sava Kosanović, koji je zapravo odigrao glavnu ulogu, jer Tesla je u početku bio zbunjen što se događa u Jugoslaviji, bio je veliki pritisak od kraljevske familije iz Londona koja je izbjegla, da on pomogne četnike, Dražu Mihajlovića. Ali nije. Sava Kosanović odigrao je tu veliku ulogu, on je kasnije bio Titov ambasador, on je bio Teslin glavni informator.





Orson Welles u filmu *Tajna Nikole Tesle*

**Kukoč:** Zanimljivo je to s Morganovom sestrom. Zapravo, kad se radi biografski film, imate puno podataka pa neke morate izbaciti.

**Papić:** Čujte, tad bi ideja filma bila sasvim drugačija, tako da je uopće pitanje koliko je biografski film uopće biografski. Možete napraviti o jednom čovjeku deset biografskih filmova. Opet ne znam hoće li se pogoditi.

**Kukoč:** To je zapravo Vaš autorski pogled.

**Papić:** To je bio film jedne ideje, važno mi je bilo da svijet sazna da je Tesla bio veliki vizionar. Mene je najviše fasciniralo to da je on bio protiv razaranja elemenata, protiv svega gdje god se energija dobivala razaranjem, on je bio protiv toga. On je bio protiv sagorijevanja ugljena, nije podržavao Einsteinovu teoriju, niti cijepanje atoma.

**Šakić:** Ima u filmu scena gdje je on zastrašen i šokiran što je atom razbijen, krenulo se putem (samo)uništenja.

**Papić:** Ali to je istinito. Sad kažu neki da Tesla nije razumio Einsteinovu teoriju, ma on ju je razumio jako dobro, i previše. Jer on na jednom mjestu kaže – ja bih mogao

rascijepiti kuglu zemaljsku kad bih htio. Energije ima koliko hoćeš, samo je treba otkriti. Ima onaj jedan čovjek, što sa onim jednim globusom dođe na onu poljanu, to sam snimao jednog čudaka. On je fenomenalno tamo jednu rečenicu rekao: da smo nalik ljudima koji umiru od žeđi i u čamcu su i plove po bistroj vodi, a sve što treba napraviti je sagnuti se i uzeti vode, ali ne možemo. Ne znamo se sagnuti i uzeti vodu. To je fenomenalna metafora. Oko toga sam koncentrirao film.

**Rafaelić:** Kako je Orson Welles došao u film?

**Papić:** Kad smo razgovarali tko bi mogao igrati, Hughes je rekao – jedini tko može dočarati J. P. Morgana je Orson Welles. Moj pomoćnik Ljubo Šikić bio je dobar s Ojom Kodar i onda ju je nazvao i pitao, i Welles je bio zainteresiran. Welles je onda pogledao *Lisice* i *Hamleta*, ne znači mu ništa ime Krsto Papić, organizirali smo da mu se pošalju 16mm kopije, oni su se njemu svidjeli, i onda smo krenuli na put, Ivica Njerš, jedan od direktora Zagreb filma; Matka više nije bilo, nažalost. Našli smo se u restoranu u Los Angelesu, i on je rekao da je pročitao scenarij,



da ga zanima sudbina ljudi kao što je Tesla, zanima ga taj grozni odnos čovječanstva, identificira se s njime, ali, veli, vi imate tamo u scenariju kad baraba, Morgan, kad se rastaje s Teslom pa pusti neku suzu. Ako ja to budem igrao, veli, suze nema, da se razumijemo.

**Kukoč: Imao je loše mišljenje o J. P. Morganu?**

**Rafaelić: Poznao je Welles i Morgana i Teslu.**

**Papić:** Zbog takvih tipova kao što je Morgan, ja sam, veli, ovdje gdje jesam. A on je smatrao da nije nigdje, da mora u 65. godini piti vino pred kamerom da bi preživio. U reklamama. Zatim da tu ima još jedan problem, imamo u scenariju da Edison ubija psa da bi dokazao da je Teslina struja opasna. Rekoh da je, prema dokumentaciji, navodno Edison to i napravio. Ne, veli, ne sumnjam ja u to da je Edison to napravio, nego kako ćete vi to snimiti? Odmah sam skopčao na što on cilja. Rekoh, uzet ćemo psa, dovest ćemo veterinara, dat ćemo psu injekciju, uspavat ćemo ga i zatim ću rezom pokazati kao da ga je ubio. Što je bilo zanimljivo, kad je došao ugovor, preko agenta, pisalo je da ne smijemo ubiti psa na snimanju... Welles je već bio otišao, slikali smo psa i poslali mu sliku. Ne znam, netko iz ekipe je uzeo tog psa.

**Rafaelić: A samo snimanje?**

**Papić:** Jako sam vodio računa da što je više moguće Wellesu kažem što želim, gdje želim staviti kameru, kuteve. On je to jako cijenio pa sam ja još više inzistirao na tome da me svaki puta sasluša što kanim. Jednom tako, u razgovoru u Biskupskoj knjižnici u Ljubljani, imali smo neke crteže i nešto sam ja povlačio i rekao sam – ti ćeš biti tu, ovdje ćemo kameru, zatim je on najednom uzeo, a zašto veli – onda je nacrtao sebe ovdje i vidim da perfektno crta. Napravio je jedno pet-šest tih crteža olovkom. To sam spremio, imam ih negdje.

**Rafaelić: Jeste li kasnije kontaktirali s njim?**

**Papić:** Nisam ga vidio, nije bio na američkoj premijeri, on se nakon filma dosta razbolio, ali smo izmijenili nekoliko telegrama, pisama itd., ja sam ga stalno obavještavao kuda film ide, ako može doći, ali nije, ni u Madrid, ni u Pariz. Imao sam ideju, čak je on i pristao na to, da on montira film. Ali Zagreb film to nije htio ni čuti. Isto kao što nisu dali ni da se potpiše kao suradnik na scenariju, bojali su se da će Welles tražiti novac...

**Rafaelić: Da, *Tesla* je iz 1980, to mu je jedan od zadnjih filmova. Umro je 1985.**

**Papić:** Snimao je reklame. Naš producent, Bero Crnetić, došao je u Ameriku, da će tamo snimati filmove, snimio je jedan film o šahu, Welles mu je bio narator.

**Kukoč: Kako je film primljen?**

**Papić:** Kod kritike različito, jedni hvalili a drugi kudili. Vani jako dobro, naročito u Španjolskoj i Njemačkoj. U Madridu sam dobio prvu nagradu.

**Šakić: Fascinantno je da malo ljudi zna da današnja civilizaciju u principu postoji zbog Tesle, izmjenična struja je u temelju svega, sateliti, laseri, to je sve Teslin izum. Da li Vam se čini, iz današnje perspektive, da s obzirom na Teslinu slavu ta tema nije iscrpljena?**

**Papić:** Nije uopće, to je jedini film koji bih želio raditi iznova kada bih bio u mogućnosti. Napravio bih ga sasvim drugačije. Ali zadržao bih osnovnu ideju, samo bi bila na sasvim drugi način iskazana. Na koncu je to bio film – spašavao se kako znaš i umiješ.

## IX. O naručenim filmovima i *Ćirilu i Metodu* (1981-88)

**Kukoč: Imali ste veliku stanku u radu na dokumentarcima, čak deset godina, do *Nezaposlene žene s djecom*, od 1976. do '86. Zašto se u biti nakon 1975. prestali snimati dokumentarce, nije bilo tema, ili vremena?**

**Papić:** Jednostavno nisam imao vremena, obuzeli su me igrani filmovi. A imao sam i ugovor za naručene filmove, snimao sam radi novaca, stalno. Tada sam snimao više nego ikad. Radio sam za tri firme, Borovo, Belje i Podravku. Snimao sam puno naručenih filmova. Jer su bili, kako da kažem, u modi, u velikoj potražnji, dokumentarci koji su portretirali velike firme. A to uglavnom nije ničemu služilo, to je služilo njima samima, da radnički savjet vidi kakvi su oni.

**Šakić: Gdje je to onda prikazivano?**

**Papić:** Unutar kuće, to je uglavnom za delegacije, dođe neka delegacija pa onda oni njima to odvrte; obično su bili sinkronizirani na engleski. Ne vodaju ih okolo po tim zgradama nego im odvrte film i onda lijepo idu na ručak. Ali bilo je i filmova koji su imali svoju svrhu. Recimo, kad je Borovo meni reklo da je naručitelj iz Kanade, mislim da

je bio vojni naručitelj, naručio milijun čizama, ali traže da se snimi cijela tehnologija. Skopčao sam da oni sumnjaju da ovi naši nešto napuhuju pa sam ja zapravo malo rezova imao u tom filmu, nigdje nisam, kad sam snimao neki stroj, radio rez. Sve sam izvlačio kamerom, to je Venci Orešković fenomenalno napravio. I kad su oni vidjeli sve te strojeve, onda su im potvrdili ugovor na milijun čizama. To je jako puno, mislim da je to išlo za kanadsku vojsku ili policiju.

### **Kukoč: Rekli ste da u životu niste toliko zaradili kao snimajući za Borovo?**

**Papić:** Da, ne samo za Borovo, nego i za sve druge. To je bio tada za to vrijeme bio jako dobro plaćen posao, a za Borovo sam imao desetogodišnji ugovor. To je bio ogroman gigant, to je kao država bilo, oni su nešto 0.2% odvajali za propagandu, oni nisu znali u šta će to utrošiti, tako da je to bilo jako puno novaca. I zatim ja dođem direktoru, Galiću, i kažem – evo ja imam dobru ideju da se snime prodavaonice Borova po cijeloj Jugoslaviji, da se vidi da se na svim jezicima tu govori, hrvatski, srpski, slovenski, svuda je Borovo, čak na Sežani možemo aranžirati da Talijani prelaze granicu da kupuju cipele Borovo. To je sjajna ideja, veli, napravi scenarij i donesi budžet. Ali prvo moram u Zagreb film. I napravim scenarij kod Zagreb filma, napravi Ante Deronja, moj organizator, budžet, i veli meni direktorica produkcije Zagreb filma – sve je u redu, sebe si dobro namirio, vidim, ali gdje smo mi, Zagreb film? Pa imate deset posto, velim. A ne, kaže ona, ni govora, 30 posto, ako hoće ići, ti drži 30 posto. Pa rekoh, neće usvojiti. Ma samo stavi, kaže, nama se više isplati 30 posto, a sebi ste mogli ogromne honorare staviti. Pa nisu, rekoh, ogromni. Ovaj je scenarij već bio usvojio, rekao da je dobro, ali idem ja ponovo do direktora u Borovo. I on gleda i kaže – sve je u redu, samo diži još 30 posto. Da ima tu savjetnika, ovih onih, neki će primiti novac, a ja ih neću vidjeti, pa diži još 30 posto, i idemo u posao. I ne znam onda što ću planirati, pa napravim financijski plan k'o hollywoodski film, veliki kran, nas pet u ekipi a dvanaest limuzina. To je u financijskom planu, nismo mi to imali, to je, kao, pokriće... Pa putovanja, pa hoteli, sve, pa duplaj duplaj na sve strane.

Ali smo snimili, i mogu vam reći da taj film čak i nije bio loš. Onaj tko je htio vidjeti što je Jugoslavija, kakvi su sve to narodi, narodnosti, koja to plemena žive i to, lako je mogao vidjeti kroz taj film.

### **Šakić: Jeste li radili TV-reklame?**

**Papić:** Nekoliko sam radio za šampon, onaj *Dan na dan*, za slovensku firmu, i radio sam za Vegetu, za njih sam baš radio ambiciozne TV-reklame, internacionalne. Bilo ih je sedam-osam, uglavnom kad je Vegeta počela ići na strana tržište, to je već bilo nakon samostalne Hrvatske, one prve godine, onda se Vegeta jako puno širila, tj. Podravka, u Poljsku, Mađarsku. Pa smo pravili spotove na svim tim jezicima. To je bio jako opsežan projekt, tada kod nas nije bilo kompjutorske grafike, tada je pomogao Ben Stassen, koji je meni kasnije puno pomogao u *Infekciji*.

### **Kukoč: I u životu sa stricem.**

**Papić:** Tamo je bio producent, a ovo su specijalni efekti. U međuvremenu je on postao veliki producent 3D filma i ima veliku kompaniju, jednu od najvećih na svijetu, za kompjutorsku grafiku.<sup>7</sup> Dosta je pomogao, kod njega smo pravili tada sve te specijalne efekte, što je tada bilo u Hrvatskoj? Mogli su se praviti, bilo je nešto mladih ljudi, ali nije bilo kao danas. Danas to sve možete i u Hrvatskoj napraviti. Ali tada se nije moglo. To je i za Podravku bila novost jer je ona sa zadnjom tehnologijom izlazila na tržište.

### **Kukoč: U tom ste razdoblju bili i na Fulbrightovoj stipendiji?**

**Papić:** Meni je Amerika uvijek bila kao neki san, moja zemlja snova. Bio je Ante [Peterlić] na Fulbrightu, bio je Ivo Kušan, pa sam mislio zašto ne bih i ja? Skupio sam dokumentaciju i sve to skupa i dođete pred jednu komisiju. Oni su iz Beograda, to je mješovita komisija, ali glavnu riječ zapravo vode Amerikanci. I te prve godine nisam dobio stipendiju. Rekli su mi da je u redu, jako ljubazno pismo, ali eto da je samo jedna stipendija za cijelu Jugoslaviju, to nije bila profesorska, to je bila takozvani "outstanding artist". Te godine dobio ju je Aleksandar Tišma. I rekli su mi da se nadaju da ću ja dobiti dogodine, mislio sam da trebam aplicirati, ja sam to i zaboravio, više se

<sup>7</sup> Riječ je o nWave Pictures, pionirskoj kompaniji u području digitalne 3D animacije. Stassen je producirao prijelomne CGI filmove za IMAX kinodvorane, poput *Devil's Mine* (1991), *Thrill Ride: The Science of Fun*

(1997) i *Allen Adventure* (1999); zadnja dva je i režirao, kao i – među ostalima – komercijalno vrlo uspješne 3D IMAX filmove *Haunted Castle* (2001) i *Fly Me to the Moon* (2008). (Nap. prir.)

nisam javljao. I baš sam bio u Podravci, naručili mi film, i onda me zvao američki konzulat, jedna gospođa kaže, Da li se vi ove godine kandidirate za stipendiju? Ja kažem – ne, tko će to opet skupljati svu tu dokumentaciju, nemam vremena sad, a ona kaže, Ne trebate ništa skupljati, dokumentacija je od prošle godine, samo recite da! Rekoh onda da. I onda su mi javili da sam dobio.

**Šakić: To je bilo nakon *Nikole Tesle*?**

**Papić:** Da, To je bila '83. na '84.

**Šakić: I gdje ste bili u SAD-u?**

**Papić:** Dobio sam University of Southern California, što sam se iznenadio, jer to je najveća filmska škola. Tamo je bio i Spielberg, a i Lucas, filmska škola s najvećim pedigreom. Ona je privatna, za razliku od UCLA-e na koju sam se prijavio, ta je državna. Bilo mi je tamo fantastično jer sam ja to maksimalno iskoristio. Najprije, nisam bio ništa umislio da imam ja ista njima predavati i ista njih učiti, nego sam odmah sjeo u klupe i počeo učiti. Odmah sam upisao neke seminare. Bio sam predavač, ali sam predavao svoje filmove, jednom u mjesec dana odvrtime jedan svoj film, razgovarate sa studentima, pričate. Najprije sam upisao da popravim engleski. Onda sam upisao seminar za scenarij kod Jima Boylea kod kojega rijetko koji student izdrži više od dva-tri tjedna. Za svako predavanje morate donijeti novi sinopsis. Navodno je Jim Boyle bio časnik američke vojske, i tu mu je bio posao da pregledava njemačke dokumentarce. Bio je fenomenalan pedagog, navodno da su i Lucas i Spielberg prolazili njegove vježbe. U Americi je studij praktična stvar, a ne kao kod nas. Dođe čovjek koji je već puno, puno u industriji, i on kod Jima Boylea plati seminar i dva mjeseca sluša. Izdržao sam Jima Boylea. Zatim, bio je seminar Richarda Brooksa, to je onaj čuveni redatelj – *Džungla na školskoj ploči* i šta ja znam, *U potrazi za gospodinom Goodbaram* i tako. Njegova su predavanja bila fenomenalna. On bi došao, sjeo bi, obično bi u trenirci dolazio, i na bosa noge je imao tenisice. Onda profesor čiji je on gost, donio bi mu viski i led; viski je uvijek bio Jim Beam. Onda bi on sebi natočio viski, ponudio bi mene, i rekao – Zagreb? Viski? Nekad bih ja rekao *yes*, a nekad *no*. Onda bi pričao raznorazne priče... Tu vidite kako je američka akademija potpuno deseta stvar nego naša. Ti profesori ondje su kao neki koordinatori, oni ne izmišljaju svoju estetiku, a kod nas se svaki profesor trudi da izmisli svoje, pa nešto

tumači kao da je otkrio svijet i kao da sve počinje od njega. A oni profesori u Hollywoodu više su koordinatori, njima je cilj dovesti što više producenata, što više režisera, što više glumaca koji će prenijeti svoje iskustvo. Richard Brooks je, recimo, pričao desetke svojih priča iz Hollywooda, kao je trebao snimati *Ben Hura*, pa je nagovorio Williama Wylera da to preuzme, i kako se ovaj uvrijedio jer mu nudi da radi *remake*. Bio je još jedan profesor koji je bio jako zanimljiv, Edward Dmytryk, veliki redatelj, *Drvo života* i šta ja znam. Ali on više nije snimao filmove, bio je u onoj grupi koja je prokazivala režisere za vrijeme McCarthyja. Imao je jako dobra predavanja... Zatim sam se vratio, najviše jer me Josip Turčinović stalno zvao da idemo u veliki projekt o svetom Ćirilu i Metodu. I Stassen je došao, taman sam ga bio upoznao u SAD-u dok sam bio na Fulbrightu. On je trebao to producirati, a onda smo na moj prijedlog angažirali Aralicu da piše scenarij.

**Šakić: Ćiril i Metod?!**

**Papić:** To je Turčinovićeva ideja bila, da se to snimi, jer je još bio hladni rat na vrhuncu. To je bilo u vrijeme Reagana, a još nije bio došao Gorbačov. A ideja je bila da su Ćiril i Metod bili ljudi koji su još u 9. stoljeću predvidjeli da će moći doći do podjele Rimskog carstva na Zapadno i Istočno, i oni su to smatrali najvećom tragedijom koja se može dogoditi. Do podjele Crkve. Aralica je napisao zaista jedan jako dobar scenarij. Možda nije bio toliko dobar filmski, ali smo ga poslije još oblikovali. Budžet toga projekta je bio oko 14 milijuna dolara. To je bio veliki novac u to vrijeme, ali nije baš jako veliki. I tu ne bi bilo problema, jer je Turčinović rekao da on bez ikakvih problema to može nabaviti. Stvarno, imali smo sastanak u Bruxellesu kad je igrao *Život sa stricem*, bio je neki Irac koji je bio direktor katoličkog radija, pa Nijemac iz nekog fonda, kao crkva za istočnu Europu, i rekli su da tu neće nikakvih problema biti. U Vatikanu imali neki sastanak s glavnim urednicima *La venirea*, sve je išlo...

**Šakić: Zašto je to propalo?**

**Papić:** Propalo je jer se Turčinović u međuvremenu razbolio od raka pluća i ubrzo umro. To je bila '89. Pa je pao Berlinski zid, više istočni blok nije postojao, ni zapadni, u smislu hladnog rata, i taj projekt nitko od nas koji smo bili unutra nije bio sposoban povesti na taj način. Sve te veze su ostale, ali jednostavno se svijet preko noći promijenio, i taj projekt je naprosto umro sam od sebe.

**Šakić:** Pitam, jer znam da je otprilike u to vrijeme Kršćanska sadašnjost, gdje je bio Turčinović, objavila vrhunski strip o Ćirilu i Metodu, crtao ga je Radovan Devlić, a scenarist je bio Dubravko Horvatić.

**Papić:** Je, je, Dubravko Horvatić je ovdje i s nama surađivao na scenariju.

**Šakić:** Baš sam htio pitati da to nije možda povezano, jer ovaj strip je toliko filmski da sam, kad sam ga čitao, imao osjećaj da je kao stvoren za film, poput *storyboarda* za film.

**Papić:** Je, mislim da je, da je Horvatić koristio scenarij. Nije isti projekt, ali je povezano...

**Kukoč:** U SAD-u ste bili 1983-84, a *Život sa stricem* 1988, kad je išao *Ćiril i Metod*?

**Papić:** U međuvremenu sam snimio *Život sa stricem*.

## X. *Život sa stricem* (1988)

**Šakić:** To je bio paralelni projekt?

**Papić:** Ovo je bio paralelni projekt, ali sam ga prije počeo. Tako sam i došao zapravo na *Život sa stricem*, Aralica mi je pričao da piše novi roman dok smo pisali *Ćirila i Metoda*. I kaže – ako hoćeš, da ga pročitaš u rukopisu, prije nego ga da izdavaču. Njegov je izdavač bio [Zlatko] Crnković. I ja sam pročitao taj scenarij i odmah sam vidio film! I baš je došao ovamo Aralica, zbog *Ćirila i Metoda* u Zagreb, i ja kažem da idemo na pisani scenarij po romanu. Otišao sam u Jadran film, uzeo dnevnicu i otišao u Zadar, tamo sam stanovao kod Aralice jedno dva mjeseca, on je u jednoj sobi bio, ja u drugoj, u njegovoj kući. Aralica nije još imao svladanu tehniku pisanja scenarija, ali to sam imao ja. Dobra je stvar kod njega što je on bez ikakve taštine usvajao sve moje prijedloge. On bi napisao jednu scenu, ja sam mu rekao – to ti ne može u film, to ti je literatura, cijeli bi ti film otišao samo da snimimo to. Onda smo napravili taj scenarij i predali ga.

**Kukoč:** Zašto, nije bio filmičan, pa ste ga trebali dosta mijenjati?

**Papić:** Mijenjao sam ga, ali ja sam imao osnovnu ideju koja je meni bila fenomenalna – došlo je do kastracije toga mladića, u čemu sam ja vidio kompletnu generaciju, zapravo svi smo mi na neki način kastrirani bili. Mi smo kastrirana generacija. Nešto je nama oduzeto.

**Šakić:** To je ona Belanova izjava – mi smo kastrirana generacija.

**Papić:** Mi smo generacija invalida, u odnosu recimo na naše kolege iz Francuske. Tako smo mi osjećali koji smo mislili da je u demokraciji spas. Sad vidimo da svaka demokracija i nije demokracija.

**Šakić:** Okvirna priča o piscu, da je zapravo Martin pisac, dakle *alter ego* Ivana Aralice, toga u romanu nema?

**Papić:** Ja mislim da nema, da. Onda sam to dao u Jadran film, Jadran film je to naravno prihvatio.

**Šakić:** Nisu vidjeli nikakve probleme, s obzirom na ime redatelja, scenarista, temu?

**Papić:** Ne tada. Jadran film je imao savjet koji je njima odobravao i čitao projekte. Taj savjet je njima, recimo, zabranio snimanje biografskog filma o filmu o Wojtyli. Pa su ga snimali u Austriji, to je Branko Lustig vodio. Ali taj savjet je čitao. Taj savjet se sastojao – jedan iz Omladine, jedan iz Partije, jedan iz Saveza boraca, jedan ne znam ni ja, iz Sindikata, jedan iz Socijalističkog saveza, šta ja znam. Sve su to bile legalne organizacije, to je kao bilo samoupravljanje. I ovaj koji je bio predstavnik boraca, Ante Kesić, on je rekao da se to ne smije snimati. Nije on to samo rekao tamo na savjetu, nego je on i novinarima to izjavio, da se priprema neprijateljski film u Jadran filmu. Onda je u Jadran filmu nastala panika, a film još nije bio prošao u SIZ-u za kinematografiju. Tamo je komisiju vodio Tanhofer. Tu je bilo napeto. Ali nije samo to, nego trebaju glasati svi delegati iz SIZ-a. Ja sam išao na ta glasanja, da me, kao, vide, pa će možda htjeti. I prošao je scenarij, on je legalno odobren! A taj se SIZ računao kao treći saziv Sabora, to su bile neke samoupravljačke... Tako da smo tu veliki legitimitet dobili, kad je SIZ za kinematografiju odobrio scenarij. A tu su uprli svi, nazovimo ih tako, slobodoumniji ljudi da scenarij prođe. Oni nisu ni znali o čemu se tu radi, nego samo neka prođe, jer je to bilo političko pitanje. Scenarij je prošao, ali su se napadi i dalje nastavljali. Aralica je bio na rubu da odustane, da ne može više izdržati, a ja sam rekao – ja se neću povući, nek' zabrane pa u redu stvar, ali odustati nećemo. Onda je došlo pitanje razgovora s direktorom Jadran filma, Suljom Kapićem, u četiri oka, na koji me on pozvao, i rekao je – gledaj, nemamo mi ništa, ti znaš, ni protiv projekta, najmanje protiv tebe, ti si naš režiser. Ali, veli, ovaj projekt nanosi velike štete Jadran filmu. Svaki dan je napad na nas, da odustanemo... Nikola Ba-



Miodrag Krivokapić i Davor Janjić u filmu *Život sa stricem*

bić, moj dobar kolega, imao je filmsku zadrugu, otišao sam k njemu. A u međuvremenu, direktor Avala filma, Branko Baletić, jedan jako slobodouman čovjek, pravi demokrat, sreo sam ga u Puli i pitao bi li Avala dala tehničke usluge. Još nije bio Milošević na scenu došao. U međuvremenu, ovi su stalno tražili da se zabrani, da se ne snima. A u Centralnom komitetu su bili dvojica ljudi, jedan je bio Celestin Sardelić, drugi je bio Drago Domitrović, obojicu je sad Mesić odlikovao kao začetnike demokracije. I ovi borci su od njih tražili da čitaju scenarij. Sardelić je odbio, da nije stručnjak za scenarij, da to onda nije samoupravljanje ako se miješa u struku, neka struka odluči. Bilo je to jako dramatično, ali mi smo i dalje gurali. A kad su ovi iz SUBNOR-a vidjeli da smo mi paktirali s Avala filmom, onda su već bile napola smanjene tenzije. Aralica je bio smatran nacionalistom, a sad najednom Srbi ulaze u taj projekt... Pa me napao iz Saveza boraca grozno neki koji se zvao Ferlin, on je bio predsjednik Saveza. Zatim sam napisao odgovor, ali nitko nije htio objaviti. *Večernji list* mi je odbio svaki odgovor; *Vjesnik* – izađe napad, ja hoću odgovoriti i ništa. Nitko neće – *Politika ekspres*, tu i tamo koja izjava, a svaki dan napad.

#### Šakić: Koliko je to trajalo, godinu dana, dvije?

**Papić:** Pa jednu godinu, skoro. Velimir Visković i još je niz intelektualaca tu pomoglo, a njegova je pomoć bila važna jer je imao jako veliki autoritet kao kritičar, imao je pozitivno mišljenje i to mišljenje je objavljeno u novinama nekim, možda u *Danasu*, to je bio najvažniji list. Presudnu ulogu je također odigrao Mirko Galić, i *Danas*. Ja sam taj odgovor poslao ili odnio, ne znam. I vrlo brzo me zove tajnica i kaže – biste mogli doći u sedam ujutro kod nas? A najprije sam puno išao u Savez boraca, ali me nitko nikada nije htio primiti, čekao bih tamo u nekoj čekaonici, kažu sjedite, sjedite, oni tamo ulaze, prolaze, a onda kažu – ne možemo Vas danas primiti, dođite sutra. A u *Danas* dođem ujutro i odmah mi tajnica daje kavu, što je meni bilo iznenađenje, uđem kod Galića, on se rukuje sa mnom – ne znam da li smo se mi ranije poznavali – i on kaže – ovo će izazvati veliku gužvu, ali Vi kao građanin po Ustavu imate pravo govoriti. Ne bih Vas ni zvao, ali, veli, ovog Kesića vi osobno vrijeđate, nemojte to raditi, jer dići će tužbu protiv Vas, što ničemu ne pridonosi. Ja kažem, nije to osobna uvreda, izbacim, i to izađe. A kad je izašlo, to je imalo veliki odjek, odjednom su i drugi mi počeli davati prostor. Onda je mene predao taj Kesić sudu, a ja kontratužbu.

**Šakić: Znači, ipak Vas je tužio. Što je on točno bio, koja je njegova funkcija bila?**

**Papić:** On je bio u ime boraca u savjetu Jadran filma. A kad su ga pitali tamo na sudu što je on po zanimanju, on je rekao novinar i filmski režiser. On se predstavio kao filmski režiser. Nekada je nekakav film snimio navodno, dokumentarni. Njega su zvali Blistok... Meni su važni bili ti sudovi, da ja njega tužim, da održim ja to sve na ravnoj nozi i tako. Ja bih došao na sud tamo u svojim kolima, a on bi došao u pet-šest kola, nekakvi ga ljudi prate, neka čuda, a ja sam bio sa Šimatovićem, svojim odvjetnikom. Sudac je stalno spor vodio tako da se mi nekako pomirimo, i stalno to predlagao. Na koncu, obojica smo odustali, to se tako završilo.

**Šakić: Kad je napokon odobrena produkcija filma, kad je krenulo snimanje?**

**Papić:** Produkcija filma je već bila odobrena, samo je pitanje bilo financijske konstrukcije. Kad je Stassen uskočio s novcima, s trakom i tehničkim stvarima, Avala film dao tehničke usluge, i ovo što smo dobili novaca od SIZ-a, mogli smo ući u produkciju.

**Šakić: No problemi su se nastavili i tijekom snimanja?**

**Papić:** Htio sam snimati u Dalmatinskoj zagori, u Krivodolu, gdje se ustvari to i događa, to je već bilo pred samo snimanje, ali tamo su borci zaprijetili da će oni dići školu u zrak. Onda sam ja otišao, rekoh, ovi su ljudi, i odem u neko drugo selo, u Zmijavce. Tamo me dočeka direktor škole sretan – joj, pa je l' moguće da ćete vi snimati film ovdje? Pa rekoh, i vaši će đaci statirati. A on sretan, pa to će biti za našu školu fantazija. Deronja, direktor ekipe, odmah potpiše ugovor. I idemo mi nazad u Sinj, riješili stvar, neće ovi u Krivodolu, to su neki luđaci, ali hoće ovi u Zmijavcima, šta nas briga. Kažem direktoru ekipe – daj da mi idemo ponovo u one Zmijavce, meni čudno koliko je taj čovjek oduševljen. Kad smo opet došli, kaže on, sav utučen, prevarili ste me, mi smo mislili da snimate film, a niste rekli tko ste. Kako ne, rekao sam, ime i prezime, i da je film odobren od SIZ-a kinematografije. Da, ali, veli, vi radite za CIA-u. E, rekoh, prijatelju, kad bih ja radio za CIA-u, uopće kod tebe ne bih dolazio. U međuvremenu su mu bili došli borci iz Imotskoga i rekli da ako budem snimao tamo, da se može pakirati. Onda sam ja k'o Tesla pocijepao ugovor, a on viče: dobri ljudi, dobri ljudi, hvala, hvala, dobri ljudi.

**Šakić: Film je na kraju snimljen u Istri?**

**Papić:** Zatim sam odlučio da idemo u Istru. Kad sam se vratio u Zagreb, odmah sam otišao poslao scenografa Marija Ivezica u Istru, da traži terene. Ipak, par scena smo snimili u Zagori kraj Šibenika, u selu gdje je udana sestra od Ilije Ivezica. To smo zapravo u ilegali snimili.

**Šakić: To je ona scena kada Martin odlazi?**

**Papić:** Da, kad se vrati do djeda, Fabijana Šovagovića. To je Dalmatinska zagora, jedno selo kraj Šibenika, mislim... Ta scena s djedovom kućom, to je selo Goriš. Scena s autobusom su Konjevrate, a u Istri smo snimali u selu Brtonigla kraj Umaga.

**Šakić: Istra se zapravo prikladno uklopila u film, meni je to čak logičnije. Naime, čitao sam da je bilo prigovora i da je trebalo objašnjavati otkud sad on u Istri, ali logično je za poratne godine da su đaci raseljeni po raznim domovima i preparandijama.**

**Papić:** To je moje iskustvo, ja sam po đaćkim domovima vidio svakakvih ljudi, tamo gdje sam ja bio, u Senti, nije bilo kraja iz Jugoslavije, a da nije bio neki Dalmatinac ili Istrijan.

**Šakić: Srpski glumci su došli preko Avala filma kao uvjet?**

**Papić:** Nije bio uvjet, ali je to bilo normalno. Nisu samo glumci, imali smo puno radnika iz Srbije upisanih na špići, a koje uopće nisam nikad vidio. Morala je jedna kvota biti iz Srbije da bi oni mogli tamo aplicirati na njihov fond i dobiti novaca. Po toj formuli je snimljena i Predstava Hamleta. Ali isto je bilo i za radnike i tehničko osoblje, bila je jedna kvota da mora 20 posto ekipe biti iz republike, onda film može aplicirati i dobiti novac.

**Šakić: A kada je u projekt ušao Mate Matišić?**

**Papić:** Kad sam bio u Dalmatinskoj zagori i kad sam mislio da ću ondje snimati, onda sam svratio u Split da vidim splitske glumce koji bi popunili ono što su kasnije popunili riječki glumci u Istri. Puno riječkih glumaca tamo ima; igra Olivera Baljak, sve one epizode, one su sve iz riječkog. Ja kažem, ima li takva predstava gdje igra cijeli ansambl, i kažu mi – večeras igra *Bljesak zlatnog zuba* jednog mladog pisca; svi igraju. Odem ja u teatar navečer i gledam, i ne mogu vjerovati što vidim. Fenomenalna predstava! Hidrocentrale, vješa se sekretar Partije, isušuju branu, jezero, čuda, svašta, fenomenalan komad. Rekli



Život sa stricem (1988)

su mi da je to jedan mladi pisac, živi u Zagrebu, dali mi njegov telefon. Ja nazovem i kažem da se nađemo, on dođe tu, u ovaj stan, pojavi se dječaćić ispred mene, u kratkim hlačama. Reče – ja sam Mate Matišić, ovdje na vratima. Rekoh, jesi ti siguran da si Mate Matišić. Kaže, jesam, siguran sam. Rekoh, hajde uđi, čestitam mu, pa mu kažem – evo tu, to smo Aralica i ja napravili scenarij, daj ti vidi malo, pročitaj.

**Šakić: Zašto ste ga zvali, jeste li osjećali neke probleme u Aralici i Vašem scenariju?**

**Papić:** Čujte, u scenariju su uvijek problemi, scenarij uvijek može biti još bolji. Tu su redatelji nezajažljivi. Jer krajnji produkt je film. I tko god piše scenarij je tašt, ali redatelj kao scenarist uopće nije tašt. Osim ako imate redatelja koji sami pišu. Ja mislim da je scenarij osnova za film. A film je ono što će nastati iz toga. Ono, slično kao Hitchcock, kad je počeo režirati nije htio pisati, a radio je sa scenaristima po cijeli dan. Prema tome, scenarij je da se uvijek može raditi na njemu. Onda je Mate tu dodao dosta humora. Jer ja sam rekao da malo fali humora, da je priča dosta mračna.

**Šakić: Učinio je film mladenačijim.**

**Papić:** Mladenačijim, i učinio ga je malo lepršavijim.

**Šakić:** Tada je snimljen niz filmova koji prikazuju "olovne" pedesete, ali iz perspektive nove generacije i mladih aktera, poput Bulajićevih "Končarevaca", pa *Samo jednom se ljubi*, *S.P.U.K.*, *Večernja zvona*. Premda neki od tih filmova koketiraju s popularnom kulturom (Gričev s Ivom Robićem), pa čak i Novim valom 80-ih (*S.P.U.K.*), mladi glumci su ono preko čega se želi ostvariti spoj stare, makar redizajnirane ideologije i nove generacije 80-ih. Vaš film je sličan glumački, imate Davora Janjića i Anicu Dobru, ali je sličan i stilski tim filmovima, imate direktora fotografije iz te generacije, Borisa Turkovića...

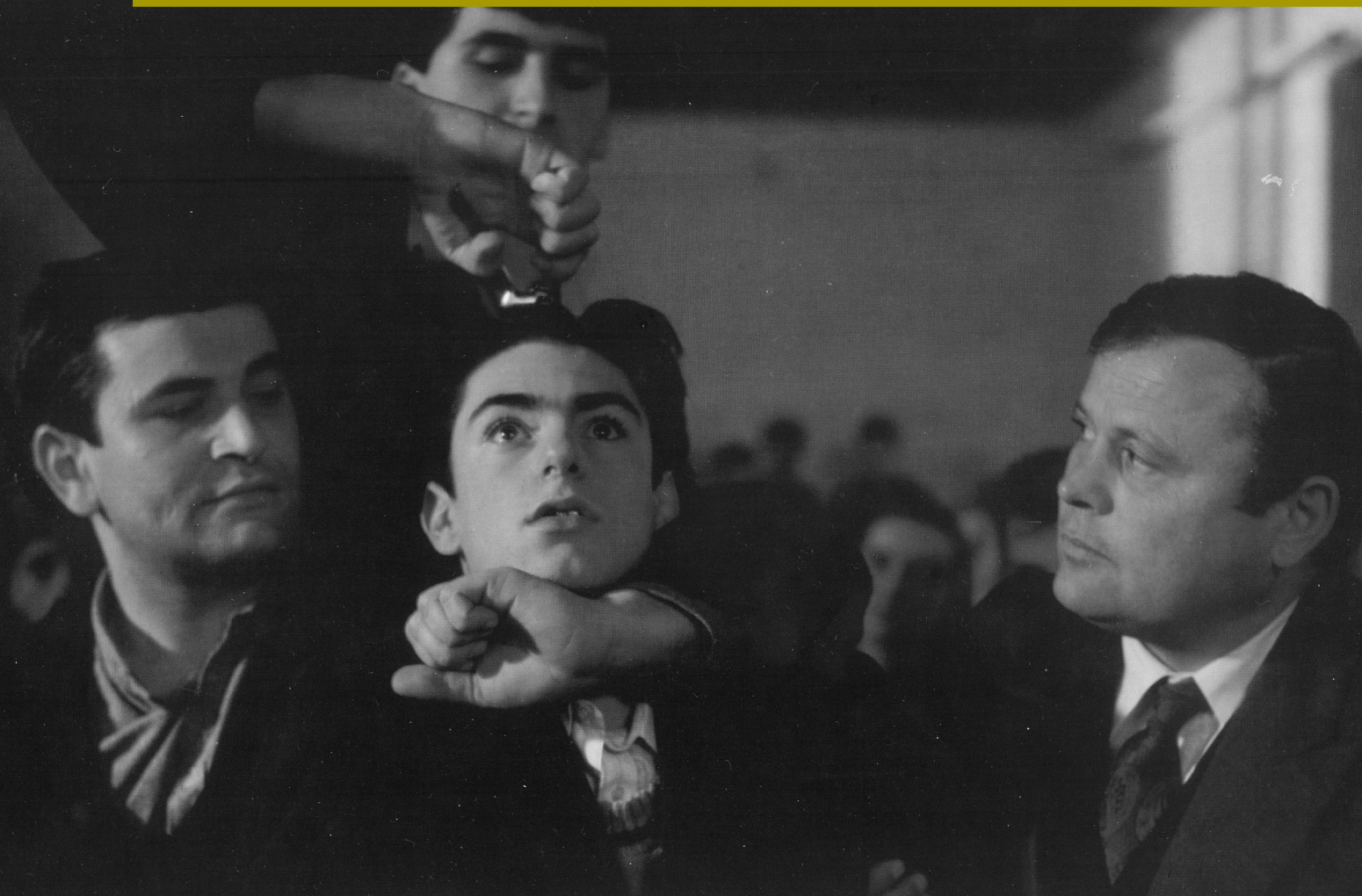
**Papić:** Turkovića imam jer je Venci Orešković, moj stalni snimatelj, rekao da ne može snimati, on je odustao.

**Šakić:** Boris Turković, koji je snimio i Bulajićeva *Donatora*, ostvario je fotografiju tipičnu za Prašku školu, postigavši isti sfumato štih u slici i ugođaju, malko prigušenu, sentimentalnu, mekanu sliku.

**Papić:** Prigušena je fotografija jer mi nismo imali novaca za Kodak. Pa smo na Agfi snimali, bila je duplo jeftinija. Agfe više nema, mislim.

**Šakić:** *Život sa stricem* se razlikuje od navedenih filmova u tome što je, za razliku od ovih koji su pokušaji revizionizma i neke nove mitologizacije revolucije, redizajna sistema za novo doba bez dubinske sumnje u sistem kao takav, Vaš film dosta





Dejan Aćimović i Davor Janjić u filmu *Život sa stricem*

kritičan u tom pogledu, čak oporben. Ti ljudi budu kastrirani, metaforički, ali i doslovce. Revolucija jede svoju djecu.

**Papić:** Ne, ovi filmovi koje ste nabrojili, oni nisu bili toliko radikalni kao naš.

**Šakić:** Uzmimo *Končarevce*, tj. *Visoki napon*. Taj Bulajićev film je kritičan u tom pogledu što Božidarka Frajt ruši na kraju Staljinovu sliku sa zida i napada rezoluciju Informbiroa, ali on recimo nije kritičan prema pedesetima u smislu da ide i kontra titoizma. Dok je *Život sa stricem* potpuno pesimističan, kako su to bili Bauerove *Tri Ane* ili Belanov *Koncert*. Ti likovi su jednostavno kastrirani, izgubili su od revolucije i života, ostali su bez snova.

**Papić:** Belan je bio čudan čovjek, ali njegova je boljka bila ta što nikad nikakvog priznanja nije dobio. Ne radi se tu o nagradama, nikad niti jedan kritičar tadašnji nije ga pohvalio, pa da napiše makar tri riječi dobre o njemu. Nikad. Pogotovo onaj zadnji film, *Pod sumnjom*.

**Kukoč:** On je baš radio filmove za kritiku, mogli bi reći. Ali ta naša kritika nije bila baš obrazovana.

**Papić:** Današnja je obrazovana, ali isto fulava. To je sudbina kritike da fulava, i da onda dođe generacija koja je ispravlja. Ove današnje kritičare; to će samo imati posla sljedeće generacije da ih ispravlja.

**Kukoč:** Znači nemate dobro mišljenje o kritičarima?

**Papić:** Ma šta će njima moje dobro mišljenje? To su činjenice. Vidite... Zašto se naši kritičari toliko razlikuju od stranih kritičara, to mi nikako nije jasno, u procjeni filma... Sad ću biti neskroman. Recimo, moj film *Kad mrtvi zapjevaju*, kakav je takav je, ja ne ulazim u to ništa, niti imam pravo ga procjenjivati. Danas tamburaju kako u Puli nisam zaslužio nagradu koju sam dobio nego da sam to oteo itd. I dan-danas kad se pojavi taj film na televiziji, to kritičari današnji pišu. U međuvremenu, taj je film doslovce trijumfalno obišao svijet, gdje god je



bio, na Floridi, u Fort Lauderdaleu, bio je Almodóvar, bio je Lynch, newyorški kritičari žiri, a meni daju Grand Prix. U Aspenu, 600 filmova vidi ta komisija u Hollywoodu, najveći festival komedije u svijetu, a ja nagradu za najboljeg redatelja. Dođem u Jeruzalem – ovacije, pa dođem na europski filmski forum velikih događaja... A ovdje da ništa ne valja. Zašto?

**Kukoč:** Drugačije čovjek gleda na film koji je napravljen u njegovoj državi, u njegovoj kulturi, a drugačije gleda to čovjek koji gleda to sa strane. Vrlo često se razlikuju mišljenja, ali ne mora biti obavezno da je jedan u pravu, a da drugi nije u pravu. Jednostavno je to drugačiji pogled drugačijih kultura.

**Šakić:** Tu ima još par stvari. To je apriorno odbijanje, kako da to kažem hrvatske književnosti i kulture, a drugo su i nekakvi uski svjetonazori, jer činjenica je da ljudi nekakve političke stavove pripisuju filmovima, recimo nitko neće priznati danas Aralici da je dobar pisac zbog onoga što je rekao ili napisao unazad petnaest godina, s druge strane se automatski negira sve što naprave Bulajić i Vrdoljak, Mimica se ne cijeni, a s treće strane cijeni se Berkovića koji je imao, kad zbrojite cijeli opus, jedan dobar film, zato što je navodno bio apolitičan, ili Babaju...

**Papić:** Ja mislim da u Hrvatskoj postoji u svijesti ljudi nešto jako mračno, a to je da umjetnik ne smije dulje živjeti od 40 godina. On mora biti siromašan, jadan, mora biti gladan, mora biti neki prosjak, a kad umre, onda će mu se to sve priznat. I to je tradicija od hrvatske književnosti. Kad vi vidite kako su se mučili hrvatski pisci, ja sam studirao književnost, i više su me zanimale biografije pisaca ponekad više od samih djela. To je strava! Uzmite samo Antu Kovačića i Vidrića.

**Šakić:** A Davor Janjić, kako ste ga našli? On je bio debitant?

**Papić:** Prije *Života sa stricem* on je imao samo jednu ulogu na televiziji, kod Kenovića u *Ovo malo duše*. Mate Matišić mi je rekao da je mali idealan, da je to gledao. On da sam ga pozvao, kad sam ga probno snimio vidio sam da mali odlično funkcionira i da je meni odličan glumac. Dobio je nagradu u Montrealu, bili su mu hollywoodski glumci konkurenti.

**Šakić:** Zbog čega je Stassen procijenio da je to projekt koji mu se isplati uložiti, je li vidio to što bi ga mogao prodati kao antirežimski film, kritički?

**Papić:** Njemu se sviđjela priča. A tu je bio radi *Ćirila i Metoda*.

**Šakić:** Znači nije bio uključen u produkciju *Nikole Tesle, Vašeg "američkog" filma*?

**Papić:** Ne, on je tada završavao studij, on je bio čak University of Southern California, bio mi je kao student dodijeljen da mi nađe stan u Los Angelesu. Kako smo na kraju stanovali skoro vrata do vrata, zbližili smo se, ja bih kuhao, on bi kuhao, on je veliki kuhar. I sprijateljili se. I kad smo trebali nekog Amerikanca da vodi *Ćirila i Metoda* – Turčinović je tražio – pozvao sam ga. A scenarij *Života sa stricem* smo bili preveli i on je rekao da mu je to odlična priča, da hoće sudjelovati u tome filmu, ali da mora prvo dobiti dozvolu od oca, taj je bio bogati trgovac vinom u Belgiji. Stassen je dao traku i tehničku pomoć u vrijednosti 30-40 tisuća dolara, njemu se isplatilo, jer smo mu dali distribuciju u zemljama Beneluxa, i još nekima.

**Šakić:** *Život sa stricem* je dobio nominaciju za Zlatni globus, što je ogromno priznanje? Što je bilo s Oscarom, obično je danas Zlatni globus signal za Oscara?

**Papić:** Kod nas je bilo obrnuto, mi smo prvo išli za Oscara pa zatim za Zlatni globus. Za Oscara smo išli prethodne godine, a nismo imali novaca za lobiranje. Onda je u međuvremenu jedna grupa iseljenika skupila novac, a Stassen je to lansirao na svoj način. Dobili bi mi nominaciju, po svoj prilici, i za Oscara, da smo te novce imali godinu dana ranije. Navodno smo mi bili blizu nominacije, da je jedan čovjek sam lobirao jer mu se film jako sviđio, ali da su mu u jugoslavenskoj ambasadi rekli da im nominacija za taj film ne bi značila apsolutno ništa!

**Šakić:** Znači nije išlo kao danas, da zemlja šalje svog kandidata; naime, pričalo se da su spriječili film, da bi *Život sa stricem* dobio nominaciju, a da ga Jugoslavija nije poslala kao službenog kandidata?

**Papić:** Pa drugačije nije mogao biti nominiran nego kao strani film. Ali kad je taj, što je lobirao, čuo iz ambasade da to Jugoslaviji ne znači ništa, odustao je. A film je igrao i dobio je stvarno dobre kritike, igrao je samo u velikim gradovima, nije igrao širom Amerike. Zapravo, ni Bergmanovi ni Fellinijevi filmovi, mi mislimo da to tamo igra, ali... Los Angeles, New York, Chicago, San Francisco i tako.

## XI. *Priča iz Hrvatske* (1991)

**Šakić:** *Priča iz Hrvatske* i *Život sa stricem* dva su filma koja su na neki način povezana. Za *Priču iz Hrvatske* često se čulo da je prodržavni film. Snimljen je '91. usred te euforije, međutim u tom filmu je već dana kritika novog režima; Mustafa je ponovno šef policije i kaže Gregureviću: "Ti ništa ne razumiješ, odi ti u emigraciju ili se vrati u svoje selo, svaki režim treba vjerne ljude." To je, mislim, za '91. bila već velika kritika. Ljudima treba deset godina da to shvate, mnogi do danas to nisu shvatili.

**Papić:** Ni danas to nisu shvatili, ma kakvi. Nekim ljudima je dovoljno to što se film zove *Priča iz Hrvatske*, dok je vani taj film potpuno drugačije priman. Recimo, u Valenciji, u Italiji, mi smo dobili američkog distributera, on ga je prodao skoro svim južnoameričkim državama.

**Šakić:** Pod nazivom *Idaho Potato*?

**Papić:** Da, ali je ostavio *Story from Croatia* u podnaslovu. Potpuno različita recepcija tog filma je bila od strane kritičara ovdje i onih vani. Kao da su to dva svijeta.

**Šakić:** Meni je to zanimljiv film, kad sam bio klinac činio mi se drugačiji (da ne kažem loš), sad mi je čak i jako dobar u nekim stvarima.

**Papić:** Ja mislim da taj sukob te dvije grupacije ljudi i danas živi u Hrvatskoj, evo i danas je i Bleiburg i Jasenovac i sve, i emigranti i ovi domaći i Udba. Meni na premijeru tog filma nitko živ nije došao, službeno, a zvali smo mi sve. Iz vlasti nitko živ, vlast se odricala tog, jer Manolić je bio premijer, i tada je *ST* napisao da sam imao sliku u šminki i da sam govorio maskeru – sad napravi Mustafu Nadarevića da bude isti Manolić. Što nema veze s mozgom.

**Kukoč:** To je i Polimac negdje napisao.

**Papić:** To se sasvim slučajno dogodilo. Poslije sam i ja vidio, stvarno liči na Manolića. Ali meni nije ni na kraj pameti bilo, niti sam ja znao Manolićevu prošlost, tek tada su mi rekli – pa Manolić ti je bio udbaša. Otkud ja znam tko je sve bio udbaša. Zbog toga nitko službeno nije došao na premijeru.

**Kukoč:** To je i meni neobično, moram priznati, da su film smatrali apologetskim, možda radi toga što su bili alergični na nacionalizam, na busanje domoljubljem, crkvom, obitelji; čim

je u filmu Hrvatsko proljeće, crkva, obitelj, možda su to neki shvatili odmah kao konzervativno, nazadno, nacionalističko, iako to zapravo nema veze. To jest konzervativniji nazor, ali...

**Papić:** Ja likove moram davati takve kakvi jesu. Ne mogu ih ja davati po želji, ne mogu ja prešutjeti. Jesu, neki su tamo nacionalistički nabijeni. Ali šta, pa nigdje se ja ne opredjeljujem za njih, ni za koga se ne opredjeljujem. Ja slikam jedan svijet. Čak ni onoga udbaša, koji je po svoj prilici kriv za smrt onog emigranta. Ali ja sebi ne dopuštam da ga osuđujem. Nego ga jednostavno slikam takvog kakav je.

**Kukoč:** Ili ako se u filmu favorizira crkva, obitelj, odmah si nacionalist.

**Papić:** Hrvatska je katolička zemlja, ne mogu je ja mijenjati. Tu se ljudi mole Bogu, crkva je duboko u životu tog naroda, kao kod Iraca, kao kod Poljaka, to je takva situacija. Sad, možete li vi zamisliti takav film bez Katoličke crkve. Kako? Ne možete nikako.

**Šakić:** To je dobra primjedba, na pamet mi je, dok sam gledao *Priču iz Hrvatske* i *Život sa stricem*, često padao Andrzej Wajda kao međunarodna usporedba. Kao što njegovi filmovi pogađaju bit Poljske, vrte se oko mjesta u nacionalnoj povijesti i traumi koje formiraju poljsku svijest, govorio sam si da tako i filmovi Krste Papića pogađaju u bit hrvatskoga, svojevrсни duh vremena, daju kroniku političke hrvatske povijesti kroz 20, 30 godina, nacionalnih trauma kao što su Hrvatsko proljeće, emigracija...

**Papić:** Kod nas je sve idealizirano. Vi imate kritičare koji kažu – ne, dosta je seljačkih filmova, dosta je tema sa sela. Ma kakvih tema sa sela? Hrvatska je jedna balkanska zemlja, Hrvatska je na razmeđu. Hrvatska je jednim dijelom u Europi, a drugim dijelom je jedan teški Balkan. Vi ne možete reći da ja *Lisice* ili *Predstavu Hamleta* nisam snimao u Hrvatskoj. I da to nisu hrvatski ljudi! Jesu, od glave do pete. Ali oni su Balkanci. I to kakvi Balkanci. I kad je devedeset i neke godine cijelo ljeto trajao u Beču jedan festival koji se zvao Čarobni Balkan, a tu je bjesnio rat, sjećam se reakcije na te filmove tamo, razgovarao sam s tim direktorom arhiva, organizatorom, i pitao sam ga kako to da je tako ogroman interes bio. Nisu samo naši filmovi bili, bili su i filmovi Bate Čengića, svi filmovi koji mirišu na Balkan. Onda mi je on rekao – zato što sam ja daleko više Balkanac nego što bi se osjećao Europejac. Mene puno više zanima što se događa u Zagrebu, Saraje-

Robert Belinić, Ivo Gregurević i Zoja Odak u filmu *Priča iz Hrvatske*

vu i Beogradu nego što se događa u Parizu. Jer, veli, mi tu živimo isto, nije Beč odvojen od Balkana. Pa mi smo, veli, stoljećima bili zajednička država, kako me ne bi zanimalo. Tamo su moji preci išli, tamo gdje su vaši filmovi, tamo su moji preci odlazili. Kod nas vam je – otac mu je seljak, djed mu je seljak, on se rodi tu u Zagrebu i on se odmah odriče svih i kaže – ja hoću urbano, ja neću ovo. Ma dobro urbano, ali urbano nije isto u Zagrebu i u Parizu. Drugačiji su. Recimo samo za mog života Zagreb se promijenio. Prije je bilo apsolutno nezamislivo da se čuje iz nekih kuća da se sevdalinke pjevaju. Protiv čega ja nemam ništa, nek' svatko pjeva svoju pjesmu. Recimo na Pantovčaku to je jako čudno. Narodnjake, to je bilo nezamislivo da čujete u Zagrebu. A sad čujete jer Zagreb je dobio 300 000 novih ljudi. Naravna stvar, sad Zagreb nije više onaj grad moje mladosti, to je jedan drugi grad. I sad zažmiriti na to i sve to ne vidjeti, ne bi bilo moralno sa strane jednog filmskog redatelja. Jer šta smo mi? Mi smo neki ljudi koji imaju neku kameru u ruci i slikamo nešto. Zašto mi to slikamo? Slikamo za danas, ali i da jednog dana to neko vidi, kako je to sve skupa izgledalo

nekad. U tome je ta čarobnost filma, fenomenalna, da danas da vi vidite snimke ili filmove, svejedno igrane ili dokumentarne otprije 50 godina, vidite kako je taj svijet izgledao. Vidite konkretno, kao da ste živjeli u njemu.

**Kukoč: Najmanje mi je bio uvjerljiv lik u *Priči iz Hrvatske* ovaj mali. Prikazan je, po frizuri, po odjeći, po muzici koju sluša, više kao pojava iz šezdesetih, a ne osamdesetih.**

**Papić:** Trebate uzeti u obzir, mislim, da smo mu tu dali malo biografije Mate Matišića, scenarista, koji nije tipičan možda za svoje vrijeme, jer on je bio jedan vunderkind. Kao što je i sad, čovjek koji je sve, koji komponira, piše, svira i ima stotine talenata. Mislim da je meni uzor bilo Matino djetinjstvo. A Matu nije bilo teško natjerati da se stavi u scenarij. Mate je već sa 12 godina imao bend i putovao po Jugoslaviji.

**Šakić: To sve objašnjava. Jer mali je zaista bio premlad i neobičan miks, ima imidž i repertoar šezdesetih, a zatim uleti par stvari Novog vala osamdesetih, a izgleda kao Elvis ili rockabilly.**

**Papić:** Dobro, ima on Presleya. Ne znam, kad smo film





Mustafa Nadarević u filmu *Priča iz Hrvatske*

prikazivali vani, to nikome nije bilo čudno, to je u Montrealu najviše oduševljavalo zapadni svijet i kritičare, kako je mali dečko iz ovih krajeva.

**Kukoč:** Njima je to tu pojam, oni su mislili da je tu selo, Balkan.

**Papić:** On je bio bubnjar u jednom orkestru Vrući led, Robert Belinić. Ja sam snimio preko 200 djece dok nismo njega našli. Onda smo mu uzeli učitelja za gitaru. Mada u filmu ne svira on, nije tada tako dobro svirao. Ali naučio je neke osnovne pojmove. I onda je nastavio svirati gitaru, dobio stipendiju u Salzburgu, a prije par godina na svjetskom natjecanju mladih gitarista dobio prvo mjesto. I sad on putuje svijetom i svira, fenomenalan je gitarist. Jedan od vodećih u svijetu. Neobično je senzibilan i darovit. Njegov me uspjeh nije uopće iznenadio.

**Šakić:** Znakovita je ta podjela: uz narod, uz hrvatsku, emigrantsku obitelj ide *rock 'n' roll*, a s dobrostojećom, visokograđanskom, partijskom, državnom obitelji ide klasična muzika, klasična glazbena škola, violončelo.

**Papić:** Jedan kritičar nam je prigovorio da smo stavili kri-

vi raspored. Kao, da ne može *rock'n'roll* ići uz emigrante. Ne može možda uz oca, ali uz sina da.

**Šakić:** Pogrešno, jer *rock 'n' roll* je u komunističkim zemljama bio oslobodilačka muzika, simbol Zapada, znak otpora sistemu, te je sasvim smislen u kontekstu filma. Uostalom, u filmu nije emigracija povezana s *rock 'n' rollom*, nego klinac koji odrasta u Zagrebu – mladi Mate Matišić – pa je logično da je on fan *rock 'n' rolla*, jer je kao klinac sedamdesetih bio izložen *rocku*, supkulturi otpora. A otac mu je u Njemačkoj, no redovito dolazi u Zagreb, čak kuću grade. Znači kritičari su krivo povezali, mali nije emigrant. Mali živi u Zagrebu.

**Papić:** Tako je, a njegov brat student je politički emigrant, iz generacije intelektualaca koja je otišla '71.

**Šakić:** Iznenaduje me da je Nikola Babić bio Vaš producent, znam da je režirao, ali ne znam je li išta radio nakon *Medenog mjeseca* 1983. Iznenadilo me vidjeti da je još dugo bio aktivan kao producent filma, ovdje, a i na *Životu sa stricem* je potpisan u produkciji.

**Papić:** Bio je on i u *Životu sa stricem* producent. Samo nije bio direktor produkcije, to je bio Tomica Milanovski,



ali ustvari je sve producentske poslove je Babić obavljao. Producirao je on puno filmova, dva moja filma, pa jedan Kreljin, jedan Radićev, jedno četiri-pet igranih filmova je on producirao.

**Kukoč:** Nakon devedesete ništa nije napravio, koliko ja znam. Mislím, režirao.

**Šakić:** Motalo se po novinama da je on trebao raditi *Četvero-red*, ili film o Bleiburgu, čak s Wernerom Herzogom.

**Papić:** Zadnji njegov film je onaj dokumentarni špijunski, kako se zvao, što pokazuje pojedine ljude koji su radili za Udbu... O smrti Bruna Bušića. To je zadnji film koji je Nikola režirao. Nisam ga dugo vidio i kad bi se držali ovdje kod nas autorskih prava, duguje mi velike novce, ali... To je bolna situacija, kod nas postoji zakon o autorskim pravima, a nitko ih se ne drži. Svake godine mene zakinu za oko 40-50 000 kuna, više nego što je moja mirovina. Za moje filmove. Ne može meni nitko oduzeti autorska prava. Čak iako smo mi i potpisali neke ugovore u socijalizmu, koje smo mi morali tada potpisati, ti ugovori su danas ništavni.

**Šakić:** Postoje zakoni u Europi koji smatraju autorsko pravo neotudivim. Čak ako ste ga prodali djelo, Vi zadržavate pravo kontrole.

**Papić:** Nitko nema pravo odreći se autorskih prava. Nemoguće je prodati autorska prava. Vi možete prepustiti da netko brine o vašim autorskim pravima pa da on vama nešto plaća, ali od nas se tražilo da se odrekemo svojih prava. Da snimimo filmove i da ih se odrekemo... Jedna stvar je bila kod Jadran filma: mi smo ustvari suvlasnici tih filmova. Jer smo mi jednu trećinu, a nekad i jednu polovicu svoga honorara ulagali u filmove. Recimo, ako je bio honorar 100 000, onda sam ja dobio 50, a 50 je uloženo u film. Kad se prodavao Jadran film i svi ti producenti, nas nitko nije pitao ništa. Oni su prodali naše filmove, oduzeli, čista otimačina, pljačka. Oni su direktno dobivali novce od tadašnjeg Sekretarijata za kulturu, što je ustvari kako je i danas, državni novac. Jadran film je bio državno poduzeće, njegova prodaja je nelegalna. Čak i po ovim zakonima po kojima su se prodavala druga poduzeća!

**Kukoč:** Meni se svidio zadnji kadar *Priče iz Hrvatske*, dok obitelj šutke sjedi za stolom, tj. dvije obitelji, to mi se čini kao ironični komentar na tu famoznu hrvatsku pomirbu, imamo dvije

obitelji, uvjetno rečeno ustašku i partizansku, ili domoljubnu i partijsku, no po šutnji za blagdanskim stolom se vidi da je ta pomirba samo formalna.

**Papić:** Ja se ponekad volim igrati malo profeta. Šutljivim kadrom, gdje ljudi šute, za Uskrs, i nitko ne govori, najavio sam da će ta pomirba teško ići, ali da će morati živjeti skupa.

**Šakić:** Zanimljivo je da u jednom trenutku u filmu Maja Ružić kaže Kikiju Ugrini da "pusti njih i njihove svađe", misli na "starce", jer mlada generacija ne treba pomirbu. Oni žele biti skupa, njih ne zanima što su iz različitih obitelji. S jedne strane je sukob partijskih i nacionalnih linija, a s druge strane sukob mladih i starih; stari se svađaju po nacionalnim i partijskim osnovama, a mladi se zaljubljuju i zapravo im ne treba nikakva pomirba, oni nisu posvađani. I oni su prisilili te dvije obitelji da se pomire, a pomirbe nema. Zanimljivo je, čini mi se da film više pogađa danas. Ovaj Gregurevićev kompleks, da on ne može zaboraviti i oprostiti, da pali svijeću pred slikom pokojne žene i pokojnog sina i da kaže malome – ti si ih zaboravio, a ja svakog dana s njima pričam i oni su živi za mene, da je to zapravo isti problem koji ima sloj društva vezan s braniteljima, Domo-vinskim ratom... PTSP-ovci, koji ne mogu zaboraviti što je bilo. Znači posrijedi je problem povratka u normalan život; sad je, u filmu, kao završila emigracija i stvorena slobodna Hrvatska, mlade više ne zanima zašto su se stari svađali, a Gregurevićev lik je jednostavno ostao uhvaćen u tome.

**Papić:** Sad ću ja priuštiti malo neskromnosti, a vi ćete mi to oprostiti. Ima jedna stvar kod mene kad radim film, zapravo, svaki čovjek koji pravi neki film mora imati neku viziju ako je redatelj i mora gledati ne sadašnjost kada snima film, nego vidjeti negdje budućnost. A to ide intuitivnim putem. I tu je uvijek bio glavni nesporazum između mene i filmskih kritičara, za sve moje filmove. Uvijek su oni tražili neki sadašnji trenutak, a ja sam taj sadašnji trenutak uvijek koristio, odnosno snimao, misleći na neku budućnost koju ja možda neću ni doživjeti. Evo vidite sad, kad čovjek malo podulje živi, kao ja, sad sam dočekao da ljudi vaše generacije razumiju što sam ja tada htio. A kada je film izašao, nije. Film je tada bio jedna pljuvačnica. I danas ćete vi naći, ovi stariji kritičari misle da sam pravio neku propagandu Tuđmanu i takve gluposti, što nema veze s mozgom. Da sam tako pravio, ne bi taj film imao u svijetu toliko uspjeha. I sad, ista mi se stvar dogodila sa zadnjim filmom, ja ne govorim kakav je film Infekcija, je li dobar ili slab. Ja sam snimao

taj film sluteći da će doći nekakva kriza. Ozbiljno kažem, da će doći, da ne može to sve tako, da će to sve puknuti. I naravna stvar da sam bio popljuvan u Puli i onda je jedan kritičar pisao, veli – godine su učinile svoje pa je pobrkao i Europu i *Izbavitelja*, pa napuštene banke, kojih nema. A sad je svijet prepun napuštenih banaka, koliko god hoćete. Ja vjerujem, opet se ograđujem, da ne sudim svoje filmove jesu li dobri ili loši, ali kad biste sad prikazali *Infekciju* u ovoj situaciji, da bi deseti prijem bio kod mnogih ljudi. Znači da smo mi snimili prije pet-šest godina ono što se na neki način danas događa... I nevjerojatna je stvar koliko me ljudi pita baš za *Priču iz Hrvatske*. Kao da se film popravljao sam od sebe, kao da dobiva s vremenom.

## XII. Kad mrtvi zapjevaju (1998)

**Šakić:** *Kad mrtvi zapjevaju se vraća na isti emigrantski kompleks iz Priče iz Hrvatske, kao na svojevrsnu nacionalnu dramu. Ali čini mi se u manje tragičnom, a više tragikomičkom ključu. Gregurevićev lik se vraća u lijesu da bi dobio penziju, a Vidovića proganja poluslijepi, ostarjeli udbaša. S jedne strane, osjeća se melankolija zbog života potraćenih u emigraciji, a s druge strane svojevrsna blaga parodija cijelog tog emigrantskog mita.*

**Papić:** Osnova je bila kazališni komad *Cinco i Marinko* Mate Matišića.

**Šakić:** *On je rekao, u intervjuu Sanji Kovačević za Hrvatski filmski ljetopis, da se komad temelji na istinitom događaju, da je bila jedna starica u selu njegovih roditelja koja je saznala da joj je muž umro u emigraciji nakon što je dobila njegovu mirovinu, nakon što 20 godina nije čula za nj.*

**Papić:** Bilo je fantastičnih priča, bila je priča o jednom čovjeku koji je bio rudar u Belgiji. Imao je mirovinu, a od te mirovine živjelo je njih 20. I negdje u 80. je on umro. Svake godine je trebalo potvrditi da je on živ, a to se potvrđivalo njegovim potpisom. Pošto je bio nepismen, da mu se umoči palac. Onda su oni odsjekli njegov palac, stavili ga u rakiju i svake godine su vadili taj palac i potvrđivali. I na stoti rođendan stigla je delegacija iz Belgije s darovima, da daruju stogodišnjaka. I tek tad su ustanovili da je on već 20 godina mrtav.

**Šakić:** *Gregurević u Priči iz Hrvatske je tragičan lik, a u Kad mrtvi zapjevaju komičan; Ivica Vidović je, u Kad mrtvi zapjeva-*

*ju, u principu tragičar: vraća se u Hrvatsku prisiljen, saznaje da je službeno mrtav, a žena se preudala i to za Srbina iz JNA. Sve je uložio u emigraciju, bježao je pred Udbom, živio za fikciju slobodne Hrvatske, a na kraju se vraća na ništa. Opet ista stvar kao u Priči, skoro isti tekst: Gregurević mu kaže: "Sad dijele te položaje, odi, možda nešto dobiješ", a on: "Ne treba mi položaj, zna se tko će to dobiti."*

**Papić:** On je unaprijed određen za gubitnika. Idealna uloga za Ivicu Vidovića.

**Šakić:** *Da, to je Vidovićevo pozicija u hrvatskom star-sistemu. Kada sam film gledao premijerno u kinu, činio mi se puno humorističniji, sada mi je bio otpočetak bio tragičan.*

**Papić:** To nije ni tragedija nije ni komedija, to je tragi-komedija. Ne znam koliko je to u hrvatskom filmu, ali ja volim tragikomediju, volim miješati tragično i komično. To možda nije jako popularno kod kritičara. Ali ne možete vi gledatelja stalno dizati, dizati, dizati, jer onda vrlo brzo dođete do nekog vrhunca i ne znate kud ćete. I morate stalno spuštati, pa opet dizati, spuštati pa opet dizati. Ili ga morati stalno hladiti pa grijati. Tko bi uzeo da čita Shakespearea, da ga studira, vidio bi što je radio genij Shakespearea, *Hamlet* je jedna scena tragična, druga komična. Jedna od najvećih tragedija na svijetu.

**Šakić:** *Ima komičke ventile, u sporednim likovima, Rosenkrantz, Guildenstern, grobar...*

**Papić:** U *Hamletu* na koncu ima ne znam koliko mrtvih – što Šimurina veli, pobiše se među sebe i onda je bilo mrtvih koliko hoćeš. A komičnih situacija jako puno. Osim toga, ja volim humor. Život bez humora nije pravi život. Što su Beckett i Ionesco, najveći dramatičari 20. stoljeća, nego čiste tragikomedije.

**Šakić:** *Kod Predstave Hamleta, Male seoske priredbe i Čakije obično se govori o grotesci, odnosno da humor proizlazi iz toga što su ti ljudi gledateljima zapravo smiješni, ili tragikomični ili groteskni. U Kad mrtvi zapjevaju posrijedi je oblik rezignacije, čak i razočaranja. Vidović je potrošio ne znam koliko godina u emigraciji, a nizašto. Dojam je, ne možda da je bilo uzaludno, ali da se borio za iluziju. Otprilike kao i Gregurević u Priči iz Hrvatske, on se ne može istrgnuti iz toga što je potrošio život. Drugi tip humora je posrijedi, čini mi se. Možda to ide s dobi autora. Da li je taj odabir da je emigrant razočaran bio svjestan?*

**Papić:** Pa nije... Mi smo podneblje luzera, nigdje nema



Kad mrtvi zapjevaju (1998)

toliko, čini mi se, luzera koliko u ovom podneblju. To je k'o neki fatalizam, nešto bude tim ljudima, dogodi se. Ili čak i oni koji su na nekom dobitku, oni vam to neće priznati. Vi kad sretnete Amerikanca, on je uvijek *wonderfull*, on je uvijek *great*, makar i nije tako. Sretnete našeg čovjeka, on kaže – joj, pusti me. Nikako sam, uvijek problemi.

**Šakić:** Matišićev scenarij kao da ima neke slijepce, nelogične točke, recimo zašto su ih oni njemački gangsteri ostavili na životu kad su uzeli leš dr. Lučića? Znam da bi inače film završio u dvadesetj minuti...

**Papić:** Pa moglo se to drugačije riješiti, ali nema razloga, što će on njima. Oni su za njih ponajprije potpuno beznačajni ljudi. I on ih se hoće čim prije riješiti. I oni nisu ubili Lučića, njega je ubio udbaša.

**Šakić:** Zapravo da, veći je problem imati dva nova leša nego dva svjedoka.

**Papić:** Pretpostavljamo da se oni hoće brzo svega riješiti i Lučića dok je još friški za organe da mu ih uzmu.

**Kukoč:** Meni se čini ovako: u svim Vašim prijašnjim filmovima, ako su imali komične elemente, komedija je proizlazila iz si-

tuacije. *Kad mrtvi zapjevaju* mi se čini kao Vaš prvi film koji je postavljen kao komedija, da se rade scene koje će ljude nasmijati. I taj prikaz rata nekako je na liniji groteske, kao u *Kako je počeo rat na mom otoku*, koji je tri godine stariji film.

**Papić:** Mate je Matišić napisao taj komad i bila je prai-zvedba u Jazavcu, nije još *Rata na otoku* nigdje bilo ni u primisli. Ali tu ima neke sličnosti.

**Kukoč:** Htio sam reći da je došao u isti trenutak kada se zapravo otvorila mogućnost da se o nekim temama, kao što su rat i emigracija, progovori na laganim način.

**Papić:** Ja sam odmah, čim sam vidio komad, Mati rekao da idemo raditi film po ovom.

**Šakić:** Dobro, postoji logična veza, *Otok* je napisao Ivo Brešan, Vaš raniji scenarist, koji je napravio i *Predstavu Hamleta* i na čijem je dramskom modelu uostalom Matišić učio. Tako da logična veza postoji, a i utjecaj.

**Papić:** Postoji veza, najprije ova autorska, a postoji ambijent, postoje ljudi, postoji podneblje. Svaki vestern je na neki način sličan jedan na drugi, iako su priče različite.

**Kukoč:** To je žanr, komedija zabune. Ona je dosta zahtjevna za napraviti.





Krsto Papić i Đuro Utješanović na snimanju filma *Kad mrtvi zapjevaju*

**Papić:** Svaki film je težak, no taj da, bio je specijalno težak. Po Njemačkoj smo snimali na divlji način. Mi smo imali koproducenta, ali to je bio jedan čovjek kojemu je alkohol bio glavna stvar u životu, a tad smo mi jedino takvoga mogli dobiti. I sve to skupa. Ne možete vi u Njemačkoj doći u Berlin pa snimati, morate dobiti silne dozvole. On je to sve trebao napraviti, a ustvari ništa to nije napravio. Kad smo snimali kadar kad Ivica Vidović bježi autom, a goni ga Đuro Utješanović, mi smo posred Berlina snimali tu jurnjavu. Najednom nas je okružila policija, blokirali su nas jer nisu znali o čem se tu radi. Onda sam im objasnio da snimamo film, išli su pogledati kameru da se uvjere, mislili su da smo neki kriminalci ili teroristi. Puno smo scena ilegalno snimili u Njemačkoj. Nama se toleriralo što se drugima nije, dođe policija pa malo razgovara. Morali smo snimati kraj autoputova jako puno, a u Njemačkoj se na autocesti ne smije uopće snimati, zabranjeno je sa strane fotografirati. Onda smo se morali snalaziti. Policija dođe i kaže da ne smijemo, a mi odemo na drugo mjesto i nastavimo, jer ti su izlazi manje-više svi slični. A ima i kraj Berlina jedan dio autoputa koji je napušten, tamo smo snimali.

**Šakić:** Meni se učinilo da je snimano na autocesti Zagreb-Karlovac.

**Papić:** Dobro si to vidio, da. Neke scene smo snimali tu na Zagreb-Karlovac. Tu nam se potkrala greška jer u Njemačkoj nema žutih traka sa strane.

**Šakić:** U filmu je bitan kontinuitet, kad smo već spominjali Berlin, znam da su se Berlinci žalili povodom filma *Trči, Lola, trči*, kad Lola trči iz jedne ulice i onda skrene u drugu, tu je montažni rez, onda se vidi da je ta ulica u stvarnom Berlinu zapravo kilometar-dva dalje. No film gradi svoj vlastiti filmski prostor.

**Papić:** Imali smo i mi takvih prigovora, baš iz Berlina. Onaj motel, Grünwald, on je jako poznat, nalazi se u predgrađu, a mi smo ga u filmu montirali tako da se nalazi usred Njemačke, kao da je na putu između Berlina i Münchena.

**Kukoč:** Ne samo da je film bio zahtjevan u produkcijskom smislu, čini mi se da je bilo dosta zahtjevno napraviti scenarij s toliko puno obrata, zabuna i kombinacija žanrova.

**Papić:** Pravili smo Mate i ja jedno četiri-pet verzija sce-



narija. Najprije je bila kombinacija da Gregurević uopće ne umre, ali nismo nikako uspjeli to naći. Zatim sam u montaži vidio kako film ide prema kraju sve tragičnije i tragičnije. To me nekako povuklo. Onda je bila kombinacija da mi ne vidimo da je on mrtav, nego da ga vidi ovaj kako ide s pjevačima. Scenu smrti niti nemamo, to nisam htio uopće ni snimati. U završnoj verziji, Vidović u okvirnom kadru čeka ženu, onaj autobus, film je na neki način njegova mentalna projekcija.

**Šakić: Da, na kraju se to i uvidi. Na početku filma Vidović vidi petoricu pjevača kako idu uz brdo, onaj u sredini je u crnome odijelu. Tek na kraju filma, retroaktivno, gledatelj uviđa da on cijelo vrijeme govori "sjećaš li se one četvorice", a na početku ih je vidio petoricu. Na kraju u zadnjoj sceni vidimo da je peti Gregurević, bilo je dakle najavljeno da će on umrijeti.**

**Papić:** Da, ali to nitko nije mogao prokužiti.

**Šakić: Napravljeno je tako da se ne vidi.**

**Papić:** Da, na početku su oni u totalu i ne vidi se da je to Gregurević. Imao sam verziju, pa sam odustao od nje – sad mislim da sam pogriješio – da Gregurević uopće nema prave smrti, nego samo u njegovoj viziji. Kad se završi rat i on vidi na kraju da Gregurević ide s pjevačima. Ali to ne bi publika skopčala, ja mislim.

**Šakić: Pa to bi zapravo bilo zgodnije, da je umro simbolički, to bi dodalo na ovu melankoliju i ironiju emigrantske teme.**

**Papić:** Ali odustao sam od straha od publike.

**Šakić: I ovako nije prikazana njegova smrt. Mislim, on ga drži ali prije toga se ne vidi da umre, puca se i...**

**Papić:** Da, to ne, kažem, nisam htio snimiti njegovu smrt, to bi mi bilo prepatetično.

### XIII. Modernistički početak i povratak publici

**Rafealić: Postoji li neka tema, kroz sve ove godine, koju ste htjeli snimati, a niste je se dotakli, bilo dokumentaristički, bilo igrano? Osim što Vam je žao za *Tajnu Nikole Tesle*.**

**Šakić: Niste napravili *Ćirila i Metoda*, niste iskoristili dokumentarni materijal o Tesli...**

**Papić:** Pa nisam o tome razmišljao. Evo i sad, ovaj dokumentarni film o obitelji Domini pretvorit ću u igrani film, s elementima dokumentarnog. Zapravo, u filmu, kako ga

je Mate napisao, taj se jedan ubojica domogao mojeg materijala... Zaplet je fantastičan. On na jednom mjestu zapravo kaže, "Što hoće taj Papić, je l' to onaj što ima pod stare dane malu djecu, taj hoće jeftinu slavu na mojoj grbači? E neće!" To će sve biti glumljeno, ali ono što on gleda, to je autentični materijal koji sam snimio.

**Kukoč: Znači bavili ste se modernizmom, klasičnim fabularnim stilom, a sad je malo došao na red postmodernizam, autoreferencijalnost?**

**Papić:** Ne znam, o pravcima ne vodim puno računa.

**Kukoč: Ne razmišljate o tome dok radite filmove; ovaj će biti modernističkiji, ovaj će biti više klasičan?**

**Papić:** Ne, ja jesam kao mlad bio pod utjecajem Novog vala, to je sigurno, ali to je više bilo podsvjesno, nisam nijedan kadar imitirao ili nešto tako. Čovjek je normalno pod utjecajem velikih autora, tko ne bi bio pod utjecajem Wellesa kad vidi *Gradanina Kanea*? Ali na koji način to utječe na nas, mi to ne znamo. Mislim, ići to kopirati direktno, to je glupost.

**Šakić: Ali negdje od *Izbavitelja* nadalje vaše fabule su realističke, imaju pravocrtnu fabulu, ne više modernističku, novovalnu. Da li je to možda povezano s promjenom suradnika na scenariju, snimatelja...?**

**Papić:** Nije, to je više priklanjanje američkoj dramaturgiji, traženje puta prema publici. Pravljenje napetosti, pravljenje takvih situacija u dramaturgiji da nema telefoniranja nikad i nikad ne može pogoditi što će biti, i kakav će biti kraj nekog filma. I ja mislim da rijetko tko to može znati kod mojih filmova.

**Kukoč: Znači, tada ste počeli razmišljati više o publici nego prije?**

**Papić:** Pa nije, ne o publici kao publici, da to bude neki hit. Ali gledajući filmove velikih majstora, vidite da su oni pridobili ne publiku od danas, nego da su zapravo pridobili neku vječnu publiku. Mislim da sam i ja pokušao nešto takvo napraviti.

*(Razgovor je vođen u šest navrata tijekom veljače, ožujka i travnja 2009. u Visokoj ulici u Zagrebu. Transkript: Vesna Bartaković. Priredio: Tomislav Šakić.)*

Jurica Pavičić

## Vrane, ovnovi i žene: politika i moć u filmu *Lisice* Krste Papića

Jedan od rijetkih hrvatskih filmskih klasika koji je odmah dočekan s aklamacijama, *Lisice* Krste Papića odlikuju se velikim kulturnim značajem (zbog tematiziranja Informbiroa), raznovrsnim interpretacijama (često u ključu srodnosti sa srpskim crnim valom/talasom), vezom s autorovim dokumentarističkim iskustvima i nagnućima, dobrim uspjehom u kinima, kontroverznim političkim reakcijama izvan tadašnje SR Hrvatske, međunarodnim uspjehom, kao i snažnim konotacijama antičke tragedije, odnosno vezom brutalnih ruralnih zbivanja u *Lisicama* s etosom i poetikom zbivanja i karakterizacije likova u grčkoj tragediji. Uz sve te značajke, autor studije ističe i simbole modernosti u filmu (bicikl, naličje, puška), kao i neočekivanu proročku dimenziju filma, jer su zbivanja iz 1990-ih pokazala dugotrajnost mentalnih struktura ključnih za epohu prikazanu u filmu koliko i za sve druge epohe u kojima se iskazao "dinarski" kulturni sklop.

*Lisice* Krste Papića film je koji u povijesti hrvatske kinematografije ima u mnogo čemu jedinstveno mjesto. U vrijeme svog nastanka namah je dočekan kao suvremeni klasik. Taj status klasika zadržat će i kasnije: koliko se god mijenjale poetičke mode i ukusi, *Lisice* su redovito isticane kao neupitna vrijednost hrvatskog filma i redovito su se pojavljivale na listama najboljih naslova.<sup>1</sup> U hrvatskoj kinematografiji takav status kontinuiranog *evergreena* ima još samo Tanhoferov *H-8*...

Nadalje, *Lisice* su daleko najslavniji i najcjjenjeniji igrani film svog autora. Krsto Papić danas ima ponajprije status možda najistaknutijeg hrvatskog dokumentarista. Ali, kad je o Papićevim igranim filmovima riječ, znatan dio kritike složit će se sa sudom beogradskog filmskog kritičara Bogdana Tirnanića kako Papićev "opus u oblasti igra-

nog filma ... izmiče pouzdanijim procenama: jedni su ga smatrali najvećim *hrvatskim rediteljem*, drugi su u njemu videli samo *ekspozituru* beogradskih *crnotalasovaca*" (Tirnanić, 2008: 134) Papićev igranofilmski opus doista je heterogen poetički i kvalitativno, u njemu su publika i struka u različitim razdobljima probirali (ili nisu) različite vrijednosti, ali *Lisice* su ostajale kao konstanta.

Za jugoslavensku kulturu svog doba, *Lisice* su iznimno bitne i kao kulturni proizvod koji je probio značajan tematski tabu. *Lisice* su – naime – prvi hrvatski i jedan od najranijih jugoslavenskih filmova koji su razbili šutnju oko političkih zbivanja godine 1948. i represivnog obračuna titoističke frakcije u komunističkoj partiji s onom lojalnom Moskvi i Staljinu. Tema 1948. i Informbiroa do *Lisica* je u jugoslavenskoj kulturi prisutna tek u aluzijama, a tako će u stanovitoj mjeri ostati i nakon njih.

Na kraju, ali ne najvažnije, *Lisice* zauzimaju i osobito poetičko mjesto u okviru hrvatskog i jugoslavenskog filma 1960-ih i 1970-ih. Riječ je, naime, o razdoblju kad se serijom izuzetnih filmova Aleksandra Petrovića, Živojina Pavlovića i Dušana Makavejeva "crni val/talas" nametnuo kao kreativno najplodniji, međunarodno najslavniji i naj-reprezentativniji fenomen tadašnje jugoslavenske kinematografije. Zahvaljujući ponajviše "crnovalovcima", srbijska kinematografija preuzima primat i postaje ono što dotad nije bila, ali je ostala do danas: globalno najvidljivija i najslavnija (post)jugoslavenska kinematografija. U Hrvatskoj, slijedom niza poetičkih i političkih okolnosti, "crni val" je imao tek rubni odjek. Bio je snažno prisutan u dokumentarnom filmu (uključujući Papićeve!), a u igranom kudikamo manje. Premda *Lisice* ipak nisu jedini hrvatski crnovalovski igrani film,<sup>3</sup> nesumnjivo jesu naj-

<sup>1</sup> Tako je kritičar Vladimir Vuković 1992. u rang-listi najboljih hrvatskih filmova svih vremena *Lisicama* namijenio četvrto mjesto, a u anketi časopisa *Hollywood* 1999. *Lisice* su također bile četvrte. Usp. Škrabalo, 2008: 103-104.

<sup>2</sup> Teško je naći drugi među hrvatskim klasičnim naslovima koji ima tako kontinuiranu afirmativnu recepciju. Niz danas cijjenjenih filmova (*Koncert*, *Tri Ane*) u vrijeme svog nastanka bili su suzdržano vrednovani.

Neki filmovi koji su u svoje vrijeme bili visoko cijjenjeni danas se mnogo niže valoriziraju (*Svoga tela gospodar*, *Deveti krug*). Nekim filmovima – poput *Ne okreći se sine* ili *Tko pjeva zlo ne misli* – status je varirao od onog uspješna obrtničkog djela, pa do umjetničkog klasika, ali i natrag.

<sup>3</sup> Ponešto od crnovalovskih utjecaja da se prepoznati u nekoliko onodobnih filmova, uključujući čak i Hadžićev *Protest* (1967) i *Lov na jebene* (1972). Također, Ante Babaja je s dosta ponosa isticao u intervjuima

reprezentativniji.<sup>4</sup> Ujedno, *Lisice* su jamačno najoštriji i najprovokativniji hrvatski politički film, ne samo svoje dekade nego možda i uopće.

### Nastanak i recepcija

U trenutku kad počinje snimati *Lisice*, Krsto Papić je bio redatelj u zrelim tridesetim godinama koji za sobom ima dokumentarni i igrani opus nejednakih kakvoća. Tijekom kasnih 60-ih, Papić se već afirmirao kao autor društveno-istraživačkih i provokativnih dokumentaraca koji tematiziraju margine društva (*Halo München*, 1967; *Kad te moja čakija ubode*, 1968). Igrana Papićeva karijera do tog je trenutka manje uvjerljiva: debitirao je srednjom pričom u trodijelnom omnibusu *Ključ* (1965), podosta kruto režiranom i pretencioznom dramom o mladom paru na koji pada sumnja da su ubili staricu o kojoj su se dosmrtno skrbbili. Nakon toga, snimio je prvi samostalni film *Iluzija* koji je – kako navodi Ivo Škrabalo – "temeljito doveo u pitanje očekivanja vezana uz njega", pošto je bio "papirnat i neuvjerljiv" (Škrabalo, 1998: 343).

U pripremu novog igranog filma Papić se upustio u suradnji s budućim scenaristom *Lisica*, Mirkom Kovačem. Kako sam navodi, Kovača je pozvao na suradnju nakon što je pročitao njegov hvaljeni, ali i politički kritizirani roman *Gubilište* (1963). Vjerojatno je tom afinitetu pridonijela i činjenica da su Kovač i Papić bili praktički zemljaci, s tromeđe Dalmacije, Crne Gore i istočne Hercegovine. Prema Papićevim navodima, Kovač i on prvo su napisali scenarij o mladom provincijalcu koji se beskrupulozno uspinje u gradu. Nakon što taj tekst nije realiziran, napisali su, prema inicijalnoj Papićevoj ideji, *Lisice*.

Papić je film počeo snimati polovicom 1969, u produkciji Jadran filma i sa budžetom koji je – prema ondašnjem tisku – iznosio 750 tisuća novih dinara. Film je sniman u zaseoku Ježević pokraj Vrlike, na obroncima Dinare. Papić je te lokacije otkrio ranije, snimajući u Dalmatinskoj Zagori dokumentarac. Glumačku ekipu filma činila je smjesa iskusnih profesionalaca (Adem Čejvan, Fabijan Šovagović, Zaim Muzaferija, Edo Peročević), potom Ja-

goda Kaloper, mlada glumica kojoj je to bio treći dugometražni film, te niz seljaka naturščika iz obližnjeg kraja koji su glumili i veće, govorne uloge.

U odnosu na odobreni scenarij, Papić je u konačnoj verziji unio samo jednu veću izmjenu, i to na samom kraju filma koji ne završava Višnjinom pogibijom, nego prizorom bicikla koji odlazi u daljinu i raznosi naloge za nova hapšenja. Takav svršetak nije se svidio vodstvu Jadran filma. Po Papićevu svjedočenju, tadašnji umjetnički direktor Jadran filma Fedor Hanžeković tražio je od Papića da izbací završni kadar s biciklistom. Kad je Papić odbio, Hanžeković je srdito uzvratio: "Po tebi, znači, ovaj biciklist i danas kruži zemljom i hapsi ljude". Kako sam tvrdi, Papić mu je uzvratio: "Da, Fedore, savršeno si razumio film."<sup>5</sup>

Film nije bio dovršen do Pule 1969, tako da se pred jugoslavenskom publikom pojavio, kao prava kinopremijera, sredinom veljače 1970. Nakon zagrebačke premijere, odjek filma bio je znatan. *Lisice* je u Zagrebu – kako u veljači izvješćuje *Politika* – u samo tri dana vidjelo 16 000 ljudi, a u prvih mjesec dana distribucije 40 000.<sup>6</sup> Odmah nakon premijere, u zagrebačkom tisku izišle su dvije studiozne i velike kritike dvoje kritičara koji nisu bili samo istaknuti u struci, nego i politički autoritativni. Tako će Mira Boglić u *Vjesniku* film opisati kao "impresivan" i kao "film izrastao iz kamena u koji je smješten", tvrdeći:

*Kao osnovni motiv filma stoji ovaj: čovjek i njegov lični, intimni život suprotstavljen kataklizmi društva, ideologije i sistema. Jednostavno rečeno: represija suprotstavljena običnoj, ljudskoj, maloj sreći.* (Boglić, 1970a: 9)

S jednakim entuzijazmom film je pozdravio i Ranko Munitić u *Telegramu*. Braneći film od političkih prigovora, Munitić piše kako:

*...nam se ne čini osobito bitnom činjenica što se radnja filma događa 1948... jer, Papićev film nadilazi vremensku i prostornu, odatle i političku konkretizaciju motiva: Lisice su iznenađujuća i zanimljiva meditacija*

kako je tadašnja politika doživljavala njegov *Miris, zlato i tamjan* kao "crni val" (Usp. Peterlić i Pušek, 2002: 190; također Pavičić, 2003: 21).

<sup>4</sup> Zanimljivo da sam Papić odbacuje etiketiranje vlastitih filmova kao crnovalovskih: "Ne vjerujem da se itko živ, pa ni sam Živojin Pavlović, osjećao pripadnikom te izmišljene ideološke sintagme" (u pismu autoru ovog teksta).

<sup>5</sup> Prema svjedočenju u pismu autoru ovog teksta.

<sup>6</sup> Za usporedbu, najveći domaći spektakl u povijesti, Bulajićevu *Bitku na Neretvi*, iste je sezone u Zagrebu vidjelo 217 tisuće gledatelja, uključujući organizirane posjete.



Na setu filma *Lisice*

*o odnosima povijesti, društva i pojedinaca u razdoblju kritičnog usijanja.* (Munitić, 1970: 32)

Zanimljivo je i to da Munitić *Lisice* iščitava kao film koji govori o nužnosti represije, pa čak i opravdanju državnog nasilja. "Nitko u stvari nije kriv" piše Munitić o filmu, i dodaje:

*želeći najbolje, svi su učinili ono što im je trenutak nalagao... ideja i njezino provođenje važnije je od čovjeka i individualne slobode njegova odlučivanja (!)*

Prvi politički prigovor filmu – no izrečen u rukavicama – stigao je od kritičara beogradske *Politike* Milutina Čolića. Zanimljivo esejizirajući o tome kako je ideja *Lisice* ta da malog čovjeka uvijek zgnječe velike ideje i sistemi, Čolić tu filozofsku potku *Lisice* uspoređuje s Kierkegaardom. Međutim, on prigovara Papiću što "ne razmišlja o fenomenu zla kao takvom... načelno".

*On kao dokaz... uzima primer sukoba naše zemlje sa Staljinom. Za njega je irelevantan, potpuno irelevantan motiv toga sukoba, i posledice koje su mogle da nastanu da je reč Staljina bila uslišena!* (Čolić, 1970: 10)



Prema Čoliću, "Papić mahom polazi od posledica, a uzroke ili uzima bukvalno, ili su u pretpostavkama. Površnost je, zato, neizbežna rezonanca." Čolić međutim *Lisicama* priznaje kvalitete, opisuje ih kao film "zanimljive vizuelne i kinestetičke fakture", koji "intrigira i pokreće um", pa čak – rezimira Čolić – i onda kad netko "ima i otpor prema datoj filozofiji". (ibid., 10). Čolić je, ukratko, *Lisicama* ispisao politički prigovor, ali ne pisan žargonom političke harange, već prije iskreno osobnog neslaganja.

Mlake trzavice oko *Lisica* razgorjele su se nakon beogradske premijere filma, u ožujku 1970, približno u vrijeme dok je trajao beogradski festival dokumentarnog filma na kojem Papić nastupa dokumentarcem *Čvor*. Beogradske *Večernje novosti* objavljuju prvo tekst u kojem se *Lisice* uspoređuju s kazališnom predstavom *Kad su cvetale tikve*<sup>7</sup> i optužuju kao "ostatak informbiroštine", da bi se potom sa sličnim optužbama javili i kritičar *Borbe* Mića Milošević, a potom i beogradska TV (Boglič, 1970b: 7; Turković, 1970: 15). Film je skinut s beogradskog repertoara nakon samo šest dana, što je izazvalo svojevrsni mali skandal. Tako se sredinom ožujka kritičarka Mira Boglič – za koju se nipošto nije moglo reći da je bila opozicionar – upustila u polemiku s beogradskih reakcijama. Objavila je tekst "Hajka na *Lisice* otkrila cenzore" u kojem kritizira beogradske reakcije i odluku komisije za slanje filmova na strane festivale koja je "*Lisicama* zatvorila vrata Cannesa" (ibid.). Ona izravno optužuje beogradsku politiku da je imala dvostruke kriterije spram *Lisica* i beogradskih kritičkih filmova (preciznije – *Ranih radova*) koje šalje čak i na "antikomunističke festivale poput Berlina", te sugerira kako je beogradska cenzura filma znak nepovjerenja spram zagrebačkih političkih prosudbi. Također je dala prilike i Papiću da odgovori na optužbe, a on je izjavio da "izvjesni ljudi" "govore protiv staljinizma, a postupaju staljinistički, govore za reformu, a u suštini su protiv nje, govore za samoupravljanje, a u suštini su protiv njega." Papić je također dodao kako su *Lisice* "antistaljinistički film ne po parolama, već po svojoj suštini", te da raščlanjuje "mentalitet, postupke i atmosferu" staljinizma (ibid.).

U obranu *Lisica* staje i Hrvoje Turković u *Studentskom listu*. On optužuje *Večernje novosti* da *Lisice* "diskvalificiraju

beskrepulozno", a za članak Miće Miloševića navodi da "nije filmska nego politička kritika", te da njegov "tok razmišljanja zaprepastava" (Turković, 1970: 15). Turković se, slično kao i Boglič, izvješćujući sa festivala dokumentarnog i kratkog filma osvrće i na novonastalu atmosferu u Beogradu:

*No čemu te natege, odakle takva reakcija u Beogradu? Odgovor mogu samo naslućivati: ili su ovdje, u Beogradu, ljudi postali preosjetljivi na sve što dira u vrijeme informbiroa, pa i ne mogu više trezveno suditi o tome, ili je – na žalost, valja i to reći – u pitanju smišljen politikantski pokušaj da se na silu dokaže prisutnost kominformštine i u Hrvatskoj, da se diskusije, vođene u posljednje vrijeme povodom pojedinih umjetničkih djela protegnu i na Hrvatsku.*

*Bilo kako bilo, sve ovo što se sada diže oko "Lisica" još je jedan znak gotovo histerične situacije što je stvorena oko domaćeg filma. Naime, osnažena polit-ideološka paska nad filmom, onemogućava, izgleda, trezvenu rasudu o filmovima, tjera da se u svakom filmu pronalaze moguća politička "značenja", aluzije, da se povodom svakog prodornijeg, kritičnijeg filma trudi nabijati političke poene. (Turković, 1970: 15)*

## Cannes i Pula

Od političkih konzekvenci po *Lisice*, najozbiljniji udarac stigao je od savezne komisije za izbor filmova za strane festivale. Ona je, naime, za predstavljanje u Cannes nominirala drugi film, što je po tadašnjem festivalskom pravilniku značilo da *Lisice* nisu mogle igrati u glavnom programu. Cannes je međutim službenog kandidata odbio, tako da Jugoslavija nije imala film u konkurenciji, što je u godini nakon velikog canneskog uspjeha *Skupljača perja* doživljeno kao znatno razočaranje.<sup>8</sup> Jugoslavija je zato imala dva filma u *off*-programima: *Vrane* Ljubiše Kozomare igrale su u Tjednu kritike, a *Lisice* u Petnaest dana redatelja (Quinzaine des réalisateurs). Za današnje standarde bio bi to senzacionalan uspjeh, no te 1970. taj se canneski nastup nikog nije osobito dojmio, i nije imao naročit medijski odjek.

Jedan od razloga bila je činjenica da su ranijih godina

<sup>7</sup> Adaptacijom kratkog romana Dragoslava Mihailovića, produkcijom Jugoslovenskog dramskog pozorišta koja je 1968. bila zabranjena uz veliku aferu.

<sup>8</sup> Prethodne godine, *Skupljači perja* Aleksandra Petrovića dobili su *Grand Prix* žirija i za dlaku izgubili Zlatnu palmu od Antonionijeva filma *Blow Up*. (usp. Tirnanić, 2008: 48)

domaći filmovi igrali u natjecateljskom programu, što sad nije bio slučaj, pa je plasman dva filma bio doživljen kao neuspjeh. Nadalje, Quinzaine des réalisateurs je tada bio mlad program, osnovan tek prethodne godine, pa su domaći promatrači propustili uočiti važnost Quinzainea koja će u narednih nekoliko godina izići na vidjelo: uostalom, iste godine kad i Papić, na Quinzaineu filmove imaju mladi Herzog, Godard, Werner Schroeter, Carmelo Bene, Liliana Cavani, Arturo Ripstein, Krzysztof Zanussi, Tinto Brass, te Straub i Huillet. Konačno, upravo u vrijeme Canneskog festivala čitava je nacija bila – kao i mnogo puta danas – obuzeta sportskom groznicom zbog svjetskog košarkaškog prvenstva koje se odvijalo u Ljubljani. Zbog svega toga, Canneski nastup *Lisice* prošao je uz malo medijske pažnje. Ipak, novine su notirale Papićev uspjeh. O njemu među ostalim piše i rani kritičar filma Milutin Čolić koji u *Politici* izvješćuje o tom kako su "Vrane primljene hladno, a *Lisice* dobro" (*Politika*, 7. svibnja), te – unatoč svojim ranijim primjedbama – kritizira komisiju koja film nije kandidirala za glavni program. U sličnom tonu film su pratile i hrvatske novine.

Na valu takve kontroverze, *Lisice* su dočekale i Pulu 1970. Te godine, pulski se program sastojao od 22 filma, među kojima su uz *Lisice* bili Mimičin *Hranjenik*, Vrdoljakova *Ljubav i poneka psovka*, te *Biciklisti* Puriše Đorđevića. *Bitka na Neretvi* – daleko najskuplji i najrazvikaniji film sezone – igrala je na otvaranju festivala, izvan konkurencije i uz Titovu nazočnost. *Lisice* su kao "stara tema" dobile malo publiciteta, a zbog političkih kontroverzi nije im se davao status favorita. Sam Papić u vrijeme Pule snimao je u Francuskoj dokumentarac, a na tiskovnoj konferenciji pojavili su se samo glumci. Kritika je pulsku konkurenciju ocijenila kao vrlo slabu, što je bilo veliko razočaranje nakon 1969. koja je vrvjela budućim klasicima. Na koncu, *Lisice* su pobijedile iznenađujuće i uvjerljivo: Papić je dobio Veliku zlatnu arenu za najbolji film i režiju, glumci Jagoda Kaloper i Adem Čejvan dobili su Srebrene arene za uloge, a film je dobio i nagradu hrvatskih kritičara Septima. Iza ovakve odluke krila se, međutim, prava drama tijekom žiriranja, drama koju danas može-

mo rekonstruirati zahvaljujući danas posve nezamislivoj praksi – zapisnici sastanaka žirija, naime, bili su javni i objavljivali su se. Tako se danas može rekonstruirati kako je autoritativni zagovornik *Lisice* bio predsjednik žirija – slovenski režiser France Štiglic. Priključio mu se Draško Redžep, koji je rekao kako "ima rezerve prema nekim tezama" Kovača i Papića, ali da je taj film "hleb pulskog repertoara" (Štiglic i dr., str. 53).

Tom su se stavu priključili i drugi članovi žirija, osim Dejana Đurkovića koji je predložio da Papić dobije samo nagradu za režiju. Tom prilikom je ovaj kontroverzni beogradski kritičar<sup>9</sup> ponovio ranije prigovore *Lisicama* i ustvrdio da Kovačev scenarij karakterizira "žučljivi skepticizam", da tezu filma karakterizira "banalnost i neistoričnost" te "nasilje" nad "stvarnosnom komponentom te velike metafore koja se odaje i u samom naslovu" (ibid., 64). Oštro je primijetio kako film "bazdi na provincijalizam", te da su u njemu "hotimično, neodgovorno, neozbiljno, mangupski ponuđene i neke praktične političke implikacije koje ne smemo prevideti" (ibid., 64). Tom stavu pridružili su se članovi žirija Sreten Asanović, te (na koncu ipak i) Draško Redžep, a Đurković se čak požalio da "govori uludo" i ustvrdio kako umjetnost poput *Lisice* "opravdava nasilje, staljinističkog ili fašističkog tipa, svejedno" (ibid., 70). Raspru je svojim autoritetom prekinuo predsjednik žirija Štiglic koji je ustrajao na tvrdnji da su *Lisice* "najkompletniji film". Uslijedilo je glasovanje u kojem su *Lisice* prošle za dlaku i dobile *Grand Prix* omjerom glasova 4:3. Tako je film koji je nekoliko mjeseci ranije bio žrtva (lokalne) cenzure postao pobjednikom oficijelnog i politički polukontroliranog državnog festivala. Ironija je da sam Papić – tada u Francuskoj – tom obratu nije svjedočio.

Ono što ostaje do dan-danas nerazjašnjeno jest pitanje koliko je tom obratu pridonio stav Josipa Broza Tita prema Papićevu filmu. I sam Papić, je, naime u više navrata pripovijedao kako su protivnici filma ustuknuli tek kad se ispostavilo da se Titu film sviđa. U jednom intervjuu s početka 90-ih, opisao je to ovako:

<sup>9</sup> Dejan Đurković, bivši student kazališne režije i popularni filmski kritičar, imao je znatnu i proturječnu ulogu u nizu politički osjetljivih afera u jugoslavenskom filmu. Kao mlad kritičar, gorljivo je oponirao zabrani sarajevskog omnibusa *Grad* i postao – prema riječima Živojina Pavlovića – "mladi, lepi, inteligentni i drski heroj liberalne beogradske publicistike" (Tirnanić, 2008: 92). Kasnije će od zabrana braniti Ma-

kavejeva i *W. R. - misterije orga(n)izma*, ali će se zato okrenuti protiv Živojina Pavlovića i sudjelovati u hajci na filmove *Kad budem mrtav i beo* i *Nasvidenje v naslednji vojni* (Doviđenja u sljedećem ratu). Pavlović će u knjizi razgovora objavljenoj u Beogradu 1982. napisati kako je Đurković time "zatvorio svoje kružno putovanje kroz zamršene lavirinte svesti i savesti" (ibid., 83).

Zlatko Madunić u filmu *Lisice*

Očevidci kažu da je nakon predstave dugo šutio a potom rekao "No, to je dobar i snažan film." Na to je neki dežurni ideolog iz njegove pratnje rekao "Ali, druže Prijedsedniče, služba bezbijednosti prikazana je grozno, gdje god dođu ti ljudi svi ih se boje." "Pa gdje se ljudi ne boje policije?", odgovorio je Tito. "Ali, Prijedsedniče, u filmu se događaju strašne stvari", bio je uporan "čuvar" revolucije. "Nije to ništa, činili smo mi i gore stvari", završio je razgovor Tito. To se ubrzo pročulo festivalom... (Tirnanić, 2008: 136)

### Pitanje IB-a i jugoslavenska kulturna praksa

Činjenica da je hrvatski oficijelni tisak branio *Lisice*, a da je Papićev film imao najozbiljnije protivnike u Beogradu, iz današnje bi se perspektive moglo shvatiti kao konfrontacija po prikrivenoj nacionalnoj liniji, to više što je u tom trenutku – početkom 1970. – hrvatska reformska, "maspokovska" struja na vrhuncu snaga.<sup>10</sup> Stvari

su, međutim, složenije. Beogradske reakcije treba prije svega razumjeti u kontekstu stanja u srbijanskom filmu i društvu na prijelazu iz 60-ih u 70-e. U nekoliko godina koje prethode *Lisicama*, Beograd je svjedočio cijeloj seriji afera povezanih sa crnovalovskim filmovima, i još šire, s romanima i kazališnim predstavama "crnotalasovaca". Tijekom prethodne dvije godine, cijeli je niz srbijanskih filmova doživio javne kritike udruga ratnih veterana, sudjenja ili pak (ne)uspješne pokušaje cenzure: među ostalim *Jutro Puriše Đorđevića*, *Pavlovićeva Zaseda*, *Žilnikovi Rani radovi* (koji su oslobođeni zabrane sudskom odlukom), te *Sveti pesak* Miroslava Antića i *Delije* Miće Popovića, koji nisu ni prikazani u kinima. "Crni talas" za beogradsku je partiju postao ozbiljan politički teret, a to kuljanje osobito je izišlo na vidjelo nakon programatskog teksta *Crni talas u našem filmu* koji je u kolovozu 1969, netom nakon Pule, objavio Vladimir Jovičić (Goulding, 2004: 82), i u kojem crnovalovce optužuje za "sustavno izobličjenje sa-

<sup>10</sup> Upravo u mjesecu kad *Lisice* imaju zagrebačku premijeru, sa stranačkih je funkcija smijenjen i izložen javnoj difamaciji Miloš Žanko, glavni protivnik "proljećarske" partijske frakcije. U kritici "unitarista"

glasno sudjeluje i budući lider post-maspokovske hrvatske partije, Vladimir Bakarić.





PORTRET REDATELJA: KRSTO PAPIĆ

61 / 2020

Fabijan Šovagović u filmu *Lisice*

dašnjosti", "negaciju koja je sama sebi svrha" i rastjerivanje publike iz dvorana (ibid., 84). Čini se – ukratko – da je oficijelni Beograd bio sretan što može uperiti prstom u neki film i pokazati kako "crni talas" nije samo beogradska specijalnost.<sup>11</sup>

Pritom je bitno primijetiti da dobar dio protivnika *Lisica* filmu nije nijekao vrsnoću. Najveći dio protivnika *Lisica* ustvrđuje da je film "impresivan", "zanimljiv", "intrigantan", a čak i ogorčeni protivnik filma Dejan Đurković predlaže da se *Lisice* u Puli nagrade za režiju. Prigovori Papiću ticali su se prije svega naivno shvaćenog "scenarija" – a zapravo, tematskog i svjetonazorskog sloja filma. U biti, najveći dio kritičara *Lisica* našao se u šoku što se film uopće drznuo referirati na zbivanja 1948.

Ta zbivanja, naime, bila su jedan od najčvršćih tabua jugoslavenskog društva. Nije samo bila riječ o tome da je Titov režim posegnuo za represijom, nego i u tome što se ta represija nije mogla pravdati "revolucionarnom" te-

leologijom i ciljevima. Štoviše – ljudi hapšeni 1948. bili su najtvrdokorniji "revolucionari", a između njih i njihovih tamničara do lipnja '48. nije bilo baš nikakvih ideoloških razlika. Činjenicu da je '48. bila zapravo gola konfrontacija moći dvojice komunističkih lidera jugoslavenska je ideologija zakrivala naknadnim ideološkim učitavanjima, te na 1948. projicirala navodni sukob između sovjetskog realsocijalističkog, te reformsko-samoupravnog modela. Stvarna je istina, međutim, da su razlike tih dvaju sustava kasnija posljedica, a ne uzrok raskola (usp. Jakovina, 2003).

Partija, ukratko, nije mogla komforno govoriti o IB-u i 1948, a građanska i/ili emigrantska politika nije tim zbivanjima pridavala značaj jer se nije mogla identificirati sa žrtvama '48. – listom gorljivim komunistima i rusofilima. Stoga je 1948. bila predmet dvostrane šutnje, a na opozicijskom ideološkom polu katkad čak i zluradog zadovoljstva tipa "nek' se samo crveni međusobno svađaju". Nije

<sup>11</sup> Na taj način poviku oko filma tumači i Turković u citiranom tekstu iz *Studentskog lista* (Turković, 1970: 15).



stoga čudno što se motiv IB-a u jugoslavenskoj kulturi pojavljuje kasno i sporadično, i to mahom u Srbiji. Tako se IB-om i Golim otokom bavi Mihailovićev roman *Kad su cvetale tikve*. Na 1948. se nešto ranije referiraju i dva srpska filma: prvi od njih je bio *Podne* (1968) Puriše Đorđevića, a drugi vojvođanski film *Sveti pesak* što ga je iste godine režirao novosadski pjesnik i režiser Miroslav Mika Antić. Đorđevićev film je, međutim, političku oštricu zakrivao autoru svojstvenom poetizacijom, a Antićev je film bio niskobudžetni projekt čovjeka koji je primarno bio literat, te je doživio djelomičnu cenzuru i zabranu, tako da nije imao odjek mjerljiv s onim *Lisica*.<sup>12</sup>

Papićevi protivnici, ukratko, *Lisicama* su priznavali estetsku vrijednost, redateljsku vrsnoću, pa i dojmljivost na "metaforičkoj", "filozofskoj" ravni, ali im – kako ekspliciraju Čolić i Đurković – smeta što se taj pogled na povijest otjelovljuje kroz IB i '48. Čak i oni kritičari koji brane film, čine to tako što pišu kako im se "ne čini osobito bitnim što se film događa 1948." (poput Munitića). Branitelji filma nastojali su de-historizirati i de-feljttonizirati *Lisice*, pokušavajući ih braniti kao film ne o Informbiro u '48, nego o "opštem i primenjenom zlu čoveka i života" (Čolić), o "vlasti, egzistencijalnom zlu koje širi moru i strah" (Boglić), kao "meditaciju o odnosima povijesti, društva i pojedinaca" (Munitić), odnosno kao film u kojem "vlast nema prvenstveno političko, nego egzistencijalno značenje" (Turković).<sup>13</sup> Analiza filma, kako ćemo vidjeti, u velikoj mjeri i daje za pravo tom "nad-povijesnom" čitanju.

## Dinarska tragedija

Da *Lisice* nisu film koji govori samo o konkretnom, singularnom povijesnom trenutku jasno je već iz prvog kadra. *Lisice* ne počinju ni prikazom ljudi, niti naselja, ni bilo kakve ljudske tvorbe. Film počinje dugim kadrom panoramske vožnje dinarskim kamenjarom. Dakle, slično kao Viscontijeva *Smrt u Veneciji* ili mnogi urbani krimići, Papi-

ćev film počinje totalom prostora – u kojem još nema ljudi – ali prostora iz kojeg ljudi i situacije filma proizlaze. S jednom velikom razlikom – kod Papića taj je prostor krševita neobrađena golet, krajobraz netaknut civilizacijom i radom, prostor koji bi jednako mogao dočaravati i prehistoriju.

Čak i onda kad se *Lisice* počnu baviti ljudima i društvom, to društvo i ljudski prostor okljaštreni su od svakog moderniteta. U *Lisicama*, Papić prikazuje svijet i živalj koji živi egzistenciju graničarskih gorštaka, netaknut civilizacijom ili bilo kakvim modernizacijskim procesima. U izboru naturščika, Papić bira osobito rustikalne fizionomije – nerijetko dugih, hajdučkih brkova poput starog seljaka Josine. Selo u kojem se odvija radnja lišeno je i najmanjih natruha civilizacijske integriranosti – ne vidi se škola, željeznička ili milicijska postaja, duhanska stanica, ne vidi se čak ni obrađeno tlo. Kamene prizemnice izgledaju kako su mogle izgledati i u neolitsko doba. Kad žele počastiti Andriju, seljani na žrtvu prinose ovna, kao u nekom primordijalnom poganskom obredu. Obrok svatova svodi se na to da uzvanici grabe iz zdjele rukama pečeno meso i jedu ga bez riječi i bez ikakva priloga ili povrća, dok se u tišini čuje krckanje kostiju i žlundre. Uz takav svijet, ide i pripadajuća "kulturna nadgradnja". Papić u filmu intenzivno koristi vrličko gluho kolo – kolo koje se pleše bez glazbe, a ritam daju bat opanaka i zveket toka. Ono se kao zvuk pojavljuje dijegetički (svatovi u dvorištu plešu dok Andrija napastuje Višnju), ali i nedijegetički kao zamjena za glazbu. U oba slučaja, "gluho kolo" ima istu funkciju: signalizira prijetnju i nasilje, te konotira kako ta opresija, patrijarhalnost i nasilje na neki način proizlaze iz kulturnog konteksta i podneblja. *Lisice* imaginiraju Zagoru kao krševito, prijeko i okrutno mjesto, a ta će predodžba – premda u biti jako selektivna<sup>14</sup> – ostati dominantna i utjecajna od sedamdesetih do danas.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Tema IB-a kao središnja kulturna tema ustalat će se tek početkom 80-ih, kad se 1948. i Informbiro nameću kao jedna od dominantnih tema epohe. Od početka 80-ih, pojavljuje se niz istaknutih kazališnih predstava poput *Karamazovih* Dušana Jovanovića, te u memoarskim djelima poput autobiografskog romana *Levitana* (1982) slovenskog partizana i kasnijeg političkog uznika Vitomila Zupana. Sredinom 80-ih tema ulazi navelike i u film, recimo u slučaju Kusturićina *Oca na službenom putu* (1985) te *Srećne nove 1949.* (1986) makedonskog režisera Stole Popova.

<sup>13</sup> Zanimljivo je da dio kritičara Papićeva filma nekomunističke orijentacije *Lisicama* čak i zamjera takvu "poopćenost". To je donekle prisutno u eseju Petra Krelje u *Filmskoj kulturi*, inače vrlo afirmativnom spram Papića, ali u kojem Krelja prigovara da su "konkretno četrdesetosmaški

informbiroovski okviri u tom filmu izgubili na snazi". (Krelja, 1970: 46)

<sup>14</sup> Posebno je zanimljivo uspoređivati prostor *Lisica* sa stvarnim zemljopisnim prostorom u kojem je film snimljen. Iz filma se, primjerice, ni u snu ne bi moglo pomisliti da se lokacije filma nalaze točno iznad ravnog, vodnog i plodnog polja oko Peručkog jezera – polja koje je nažalost ostalo u znatnoj mjeri opustošeno i bez stanovništva nakon rata 1991-95.

<sup>15</sup> Recimo u Sviličićevu *Oprosti za kung fu* (2005). Za ovo desetljeće karakteristični su i oprečni pokušaji da se Zagora konstruira kao primordijalna, živopisna i plodna arkadija, kao u prozama Ante Tomića i u filmu *Što je muškarac bez brkova* (2006) nastalom po Tomićevu romanu.

*Lisice* se, ukratko, odvijaju u svijetu koji izgleda kao da ga civilizacija nije takla, i koji bi mirne duše mogao opstati i u filmu o hajducima i turskim ratovima. Takva nad-povijesna ili "mitska" ambijentacija u *Lisicama* se ne očituje samo u ikonografiji i selekciji antropoloških činjenica. Ona se očituje i u naraciji.

Više je kritičara do sada pronalazilo sličnosti između *Lisica* i grčke tragedije, a tu povezanost podvlači i sam Papić koji grčke tragičare navodi kao bitan utjecaj i dodaje:

*Ono što sam najviše svjesno vezao za grčku tragediju jeste jedinstvo radnje, mjesta i vremena, a sve ostalo je dolazilo nesvjesno. Aristotelova Poetika za mene je jedna od najvažnijih knjiga uopće. U umjetnosti nema puno pravila niti regula, ali ono što je Aristotel postavio stoji i drži se kao svemir.<sup>16</sup>*

Poveznice *Lisica* i grčke tragedije, međutim, sežu šire od pukog korištenja jedinstva mjesta i vremena. U Papićevu i Kovačevu scenariju pojavljuju se svi ključni motivi potrebni za aristotelovsku definiciju tragedije. U *Lisicama* se lijepo mogu izdvojiti elementi kao što su *anagnorisis* (tragično prepoznavanje), *hamartia* (tragična zabluda, ili krivnja), te *hybris* (herojska oholost). Najočitiiji od ta tri motiva je *anagnorisis*. Čitav zaplet *Lisica*, naime, počiva na nesporazumu krivog prepoznavanja. Svi likovi filma, uključujući Antu i Andriju, sigurni su da će netko od svatova biti uhapšen te da to može biti bilo tko osim Andrije, koji jedini može svojim političkim utjecajem odvratiti agente i zaštititi svatove. To uvjerenje eksplicira Višnja kad kaže mužu: "Dok je Andrija tu, nemaš se šta bojat. Triba lipo s njime." To se uvjerenje, međutim, pokazuje kao fatalno pogrešno. Upravo je Andrija taj koji treba biti uhićen, i to prepoznavanje (*anagnorisis*) potpuno mijenja njegovu sudbinu, baš kao što *anagnorisis* mijenja usud junaka paradigmatičke grčke tragedije – Edipa (Aristotel, 1983: 34-36). I Andrija, baš kao Edip, od najvišeg postaje najneznačajniji, a njegovo pravo jačeg pretvara se nakon *anagnorisisa* u prezira vrijedan prijestup.

Pod ruku s prepoznavanjem ide i Andrijin grijeh oholosti – *hybris*. Za stare Grke, *hybris* je bio grijeh prekomjerne oholosti, razmetljive osionosti, naročito onda kada pobjednik ponižava pobijeđenog: paradigmatički primjer je Ahilejevo mrcvarenje Hektorova mrtvog tijela u Iljia-

di. Andrijin *hybris* je očit: on kao ratni pobjednik vjeruje da može sve i bahato unižava one koji su mu podložni. Očit primjer tog *hybrisa* je prizor u kojem Andrija poželi ustrijeliti iz puške pripitomljenu vranu seoske lude (Ivica Vidović). Luda se opire i žali se kako seljaci "hoće uzeti sve što je moje". Udvojnički svatovi potpiruju Andrijinu oholost, a mladoženja Ante – lik koji od svih u filmu ima najviše integriteta – presječe nelagodu time što moli Andriju da na njegovoj svadbi ne padne krv. Andrijina volja da za svoju kapricioznu zabavu uzme "sve što god hoće" bit će najavni motiv onog što će se dogoditi kasnije: Andrija će jednako tako "uzeti što hoće", kad posrijedi bude nevjestino tijelo. Taj *hybris*, baš kao i Ahilejev, bit će kažnjen u peripetiji i tragičnom prepoznavanju.

Za *Lisice* je, međutim, od osobite važnosti treći veliki motiv aristotelovske teorije tragedije, a to je *hamartia*. Za Aristotela, *hamartia* je pogrešna prosudba, greška ili slabost heroja. Po Aristotelu, za tragediju je ponajbolje kad junak "ne pada u nesreću zbog zloće i opakosti nego zbog neke pogreške" (Aristotel, 1983: 29). Ta pogreška, dakle, ne mora nužno biti plod mane ili slabosti, nego i krive prosudbe. U *Lisicama*, lik koji počinu *hamartiju* ujedno je i najplemenitiji lik filma i jedina osoba koja od početka do kraja iskazuje moralni integritet – a to je Ante. Ante pogrešno vjeruje da će biti uhićen i dijeli Višnjino uvjerenje da ga upravo Andrija možda može izbaviti nove tamnice. Njegov politički fatalizam jasno se očituje u prizoru kad vadi škrinjicu sa zlatom i Višnju poučava što da radi ako zagusti. "Uvik ja izvučem deblji kraj", veli Ante. Čvrsto uvjeren u to, ne suprotstavlja se Andriji, čime je posredno omogućio silovanje vlastite mlade. Baš kao što Edip – u Aristotelovu primjeru – sve čini da izbjegne proroštvo, a onda uslijed *hamartije* pohrli proroštvo ususret, to se događa i Anti. On štiti i podčinjava se Andriji – pretpostavljenom moćniku – da bi spasio tek začeti brak, a zapravo postiže oprečno: stvara okolnosti koje omogućuju da Andrija siluje nevjestu, što će prouzročiti daljnji lanac događaja, linč i Višnjino pogibiju.

Sve ove sastavnice grčke tragedije provedene su dosljedno i sa čvrstom uzajamnom povezanošću, tako da – koliko god bila točna Papićeva tvrdnja da je oslanjanje na tragediju bilo "nesvjesno" – očito iza te "nesvjesnosti" postoji pohranjena memorija poetičkog modela koji *Lisice* dosljedno "recikliraju". Koliko je, međutim, Kovače-

<sup>16</sup> U pismenom intervjuu s autorom teksta.

Jagoda Kaloper i Fabijan Šovagović u filmu *Lisice*

vo i Papićevo vezivanje na Aristotela, Sofokla i Euripida bilo – osim poetičkog oslonca – i kulturni komentar? Na to je pitanje teško nedvosmisleno odgovoriti, ali je sasvim sigurno da su autori računali na stanovite kulturne poveznice između svijeta antičke Grčke i morlačkog, dinarskog ambijenta *Lisica*. Sličnost tih balkanskih, stočarskih, klanovsko-obiteljskih kultura 80-ih će godina eksploatirati kazališni redatelj Paolo Magelli u nekoliko ambijentalnih postava grčkih klasika u srednjoj Dalmaciji.<sup>17</sup> U svakom slučaju, kad je o *Lisicama* riječ, preobrazba grčke u "dinarsku" tragediju služi tome da naglasi izvanpovijesnost, repetitivnost i mitskost konkretnih političkih zbivanja.

### Bicikl, pero, puška

Premda je svijet *Lisica* u ikonografiji i ambijentaciji sustavno "očišćen" od primjesa moderniteta i civilizacije, u tom dosljednom postupku postoje tri iznimke – tri iko-

nografska "uljeza" koji pripadaju svijetu modernosti. Sva tri su unutar filma izraziti simboli. Prvi od njih je bicikl, drugi nalivpero, a treći puška.

Bicikl se pojavljuje već na samom početku filma, kad anonimni kurir donosi agentima Kreši (Ilija Ivezić) i Čazimu (Fahro Konjhodžić) "depešu" s imenom osobe za hapšenje. Kasnije u filmu, biciklist donosi nalog da se hapsi Andrija, a na samom kraju filma vidimo biciklista kako odlazi i raznosi daljnje naloge za hapšenje (što je svršetak čije su političke implikacije tako razljutile dramaturga Jadran filma Hanžekovića). Sama operacija dojavljivanja nije pretjerano logična. Nije posve jasno zašto biciklist donosi agentima svaki put po jedno ime, zašto agenti otrpve ne znaju koga im je hapsiti, i ako to zbilja ne znaju – zašto uopće slijede svadbenu povorku? No, ta svjesna nesklapnost i nelogičnost u fabuliranju služi Kovaču i Papiću da postave bicikl kao simbol izvanjske prijetnje. Motiv bicikla koji krivuda po kamenjaru sam

<sup>17</sup> Svakako najpoznatiji primjer je kulturna postava Euripidove *Elektre* u mosorskom zaseoku Zeljovići. Zanimljivo je da je još jedan Euripidov

tekst – *Alkestida* – izveden na Mosoru, u višedijalektalnoj obradi Lade Kaštelan i režiji Zlatka Svibena. Lokalitet predstava bilo je selo Tugare.

je po sebi vizualno efektan i buñuelovski nadrealan. Tim biciklom "vanjski svijet", "vlast" komunicira sa svijetom filma. Iz tog vanjskog svijeta biciklom ne dolazi ništa dobro, samo prijetnja i teror. Za Papićeve gorštace – vidjet ćemo – država, modernitet i grad nisu ništa drugo nego prijetnja pred kojom se treba skloniti i kojoj se ne smije vjerovati.

Drugi znak modernosti i izvanjske civilizacije u filmu je nalivpero. Andrija ga ima zadjenuto za džep kao znak svoje nove, uredske, političke funkcije – funkcije koja podrazumijeva potpisivanje naredbi i odluka, dakle i formalnu moć. U jednom trenutku, agent OZNA-e Ćazim upita će seoskog učitelja kakav mu je rukopis, a ovaj će mu odvrati da je mogao biti bolji, na što se agent uvrijedi. U kasnijem prizoru, i Andrija sa samouvjerene visine političke moći uzima Ćazimu nalivpero iz ruke i kaže "nije to za tebe", čime se još jednom sugeriraju Ćazimove ambicije za formalnom, karijernom moći koja se opredmećuje u peru. Kad uslijedi hapšenje, odnos se preokreće – Ćazim sa zadovoljstvom uzima atribut Andrijine vlasti i zadijeva ga sebi u džep. Tamo se pak već nalazi čitava mala zbirka pisala, očiti znak prethodnih hapšenja. Ćazim – onako kako je postavljen u *Lisicama* – nije samo poslušni i okrutni izvršitelj vladarske moći, nego i sadiistički egzekutor onih koji su se domogli onoga za čim on sam žudi: pera, to jest političke moći.

I treći rekvizit koji pripada modernosti – puška – također je simbol vlasti i izvanjske moći, ali ovaj put i naglašeni falički znak. Andrija u svadbenoj povorci nosi pušku koju je dobio na dar kao zaslužni borac. On poželi oprobati pušku tako što će u već opisanom prizoru nastrijeliti vranu. Dok ga seljani ulizivački podupiru, jedan od njih veli kako netko kao Andrija kod njih "može uzeti sve što god hoće". Puška je ono što Andriju čini onim "koji može uzeti", a ptica će poslužiti kao generalna proba za drugu Andrijinu demonstraciju moći – Višnju. Po dolasku u kuću, Andrija prekida mladoženju Antu i Višnju u razmjeni nježnosti, i to time što ulazi u sobu da bi – odložio pušku. Ta će se puška naći u sobi u času kad počinje najstravičnija scena filma, scena kad Andrija siluje mladu. Na početku tog prizora, Andrija parafrazira već izrečenu rečenicu koja se ticala vrane, a sad se tiče mla-

denkina tijela: "Šta sam naumija, uvik sam dobija. Mene se ne odbija." U dugom prizoru u kojem Višnja izmiče i pokušava odložiti silovanje, ona u svakom trenu može spriječiti svoj usud, i to tako da se maši puške obješene o klin. Papić raskadrirajući scenu gotovo sadiistički sugerira tu mogućnost, a Višnju u mizanscenskoj organizaciji prizora stalno navodi na stranu gdje visi puška. Međutim, Višnja se ne laća oružja i biva silovana. Znamo i zašto: u prethodnom prizoru, ona i njen budući muž pretresaju bojazni kako bi baš Ante mogao biti uhićen, a upravo je Višnja ta koja naglašava kako "triba lipo s njime" (Andrijom). Pred Višnjom je strašan *no-win* izbor: može posegnuti za puškom, nauditi Andriji, te snositi lančane (političke) posljedice po sebe i svog muža, ili može pasivno, krotko pristati na trpljenje nasilja. Ona učini ovo drugo jer vjeruje da time spašava muža. Pritom puška na zidu u sceni funkcionira kao višestruki znak: Andrijine političke/faličke moći, te Višnjine uskraćenosti za učinkovitu zaštitu od strane patrijarhalnog autoriteta.<sup>18</sup>

### Ne petljaj me i kvit

Bicikl, nalivpero i puška su, ukratko, jedina tri predmeta u rekvizitariju *Lisica* koji ne pripadaju gorštačkom svijetu, nego izvanjskom kozmosu, modernosti, gradu. Sva tri konotiraju različite aspekte Države i Moći: moć razrezivanja pravde i zakona, moć obrazovanih i činovničkog aparata, te moć nad tijelom – dakle, fizičku i seksualnu prisilu. U sva tri slučaja, atributi modernosti i izvanjskog svijeta za stanovnike graničarskog krša predstavljaju prijetnju, nesreću i zlo. Mikrokozmos *Lisica*, kad je posrijedi civilizacija i vanjski svijet, funkcionira po jednostavnom pravilu: izvanjskog se svijeta treba kloniti, ne treba mu vjerovati, a pred njim treba pognuti glavu ako ne želiš ostati bez nje.

Ta tema ponajbolje se očituje u najljirskijoj, a možda i najdubljoj sceni filma, onoj kad se Ante zatvara u sobu s budućom suprugom i daje joj upute za slučaj nedaće, odnosno vlastita hapšenja. Ante vadi škrinjicu s obiteljskom zlatninom i Višnji pokazuje jedan po jedan komad nakita. Za svaki od njih on navodi kakva se nevolja mora dogoditi da bi ga Višnja prodala, a te nevolje gradiraju kao koncentrični krugovi: od redovnih nesreća (bolest,

<sup>18</sup> Ante – koji bi joj kao muž trebao dati takvu zaštitu – "kastiran" je time što strahuje od hapšenja. Zanimljivo je, inače, kako se u filmu više puta naglašava to da je Ante stari ženik koji "dugo čeka, ali dobro i do-

čeka", čime se još osnažuje dojam da on nije muški pokrovitelj kakav bi Višnji trebao i koji bi mogao stati u njezinu obranu.



Jagoda Kaloper u filmu *Lisice*

pokop i glad), pa do osobito strašnih obiteljskih nedaća. U istom prizoru, Ante iskazuje zebnju kako će biti uhapšen: "Ja uvijek izvučen deblji kraj... četres prve jedni, četres treće drugi..."

Taj prizor ponajbolje ilustrira u kakvom se svijetu događaju *Lisice*. Prostor i vrijeme *Lisica* nisu prostor i vrijeme akutne, jednokratne političke krize. U svijetu *Lisica* – kao, mogli bismo reći, i u Hrvatskoj – akutna kriza je stanje koje se nanovo vraća u valovima, poput bjesnoće. Zlosilje, represija i zulum ciklički se ponavljaju, a opori i deprivirani graničarski mikrokozmos razvio je protiv tih vječitih nedaća iskustvene obrambene mehanizme. Kultura u kojoj se događaju *Lisice* zna da će sljedeća nevolja i nasilje sigurno doći, pa razvija generacijski posredovane, običajne strategije protiv njih. Jedna od tih strategija je čuvanje zlatnine za crne dane koji će naići. Drugi je dvojenje i čašćenje moćnika, a način na koji seljani Andriji prilažu žrtvu u bitnom nije drukčiji od onog kako su pridobivali otomanske kadije ili mletačke uglednike. Treća od tih iskustvenih, kolektivnih strategija je nemiješanje u

politiku. Tako u *Lisicama* stari seljak Josina – kojega glumi naturščik – neprestano poput mantre ponavlja rečenicu "ne petljaj me u ništa i kvit", koja reprezentira opći stav graničarskih gorštaka spram velikih ideoloških, političkih i imperijalnih sukoba. Konačno, strategija preživljavanja u Papićevu tragičkom morlačkom svijetu podrazumijeva i prigibanje pred političkim autoritetom, odnosno ono što bismo mi danas nazivali poltronstvo. Ili, kako piše Turković: "Vlast se Papićevim seljacima javlja kao neka anonimna i apstraktna moć čiji su oni pasivni objekti bez mogućnosti da predvide poteze te moći, ne videći niti mogućnost da na tu moć sami utječu, da je shvate kao svoju vlastitu." (Turković, 1970: 15)

Najjeziviji primjer takvog prigibanja je nesumnjivo dijalog tijekom svatovskog gošćenja, kad policijski agent Krešo (Ilija Ivezić) uz trpezu razgovara s jednim od svatova koji ima usahlu, neupotrebljivu ruku. Krešo provokativno primjećuje kako je čuo da se svat žali kako mu "nije bilo dobro kod nas". Uzvanik tada snishodljivo – no, reklo bi se, bez ironije – odgovara: "Više mi je vridilo

ono od '45. do '47. kod vas, nego sve ostalo" i izriče morbidnu žalopojku: više bi volio da su mu polomili desnu ruku "jerbo sam bio livak". Taj dijalog najbolje ilustrira užasnu, ali i prijetvornu podložnost puka spram državne represije. Čak i Ante – očito najčestitiji lik u filmu – ne krije vlastite političke konverzije. On u razgovoru s Višnjom spominje kako je '41. mobiliziran prvi put (očito u domobrane), a '43. drugi put (očito u partizane). Svoj odnos prema staljinizmu lapidarno formulira kroz rečenicu "vika san kad je tribalo", čime se sugerira da bi faktički svatko od seljana mogao biti utamničen kao ibeovac, osim onih koji su dovoljno lukavi da se drže one "ne petljaj me u ništa i kvit". Jer, seljani promjene političkog vjetera prihvaćaju mehanički, pasivno i bez uvjerenja, pristajući uz struju iz gole strategije preživljavanja.

To mehaničko konvertitstvo najviše dolazi do izražaja u finalu filma, kad nakon "tragičnog prepoznavanja" Andrija bude uhićen. Svi oni koji su mu se dotad ulizivali okreću se protiv njega. Prvi ga se odriče bivši robijaš. Željezničar – prvi koji je zagovarao da se Andriji prepusti vrana – spočitava seljanima "kako nisu bili budni". Stari seljak koji je ranije tražio od Andrije da mu u državnoj službi zaposli neradnika sina, sad kaže kako mu ne treba pomoć od izdajice. Seljani ga se listom odriču u ritualu šutiranja ranjenog lava, a Papić prizor režira kao da je riječ o obredu ili o nekoj primitivnoj kazališnoj formi. Seljaci naturščici jedan po jedan iskoračuju iz grupe, izgovore mehanički svoj tekst i vraćaju se u gomilu, a scena je režijski postavljena poput nekog naivnog tabloa iz primitivnog filmskog razdoblja. Tako se i (anti)staljinističkoj "samokritici" – dakle, motivu koji je iskustveno povezan s totalitarnom lijevom ideologijom – pridaje konotacija nekog mitskog, primordijalnog, folklornog obreda.

A odmah nakon što se "očiste krivnje" i odreknu "mrtvog kralja", seljani će u obredu purifikacije nasrnuti na najslabijeg. U patrijarhalnom društvu, to je žena. Čuvši da je Andrija silovao Višnju, oni krivicu projiciraju na nju i u stravičnoj sceni linča prvo je kamenuju, a potom je Baletić (Edo Peročević) ustrijeli Andrijinom puškom – simbolom moći vlasti, ali i patrijarhalne dominacije. Višnja postaje dvostruka žrtva, prvi put tlačitelja, a potom i potlačenih koji su – položivši nju kao ljudsku žrtvu – isprali u krvi svoje prethodno podložništvo. U svijetu *Lisica* nesretni su svi, ali nečiste gri-

jehe zajednice najprije plaćaju vrane, ovnovi i žene.

### Aktualnost *Lisica*

Iz svega izloženog postaje jasnije zašto su *Lisice* izazvale takvu pomutnju raznorodnih političkih čitanja, i zašto se kritika, kad je Papićev film posrijedi, nije rascijepila po jasno razvidnom ideološkom šavu. Recepcija *Lisica*, naime, bila bi kudikamo manje složena da su *Lisice* disidentski ili u bilo kom smislu antirežimski film – međutim, Papićev film je nešto drugo i zapravo razornije. U južnoj i istočnoj Europi snimljeni su u istom razdoblju brojni filmovi koji su analizirali političko zlosilje i bavili se njegovim žrtvama – od Costa-Gavrasova *Z*, preko Zafranovićevih ili Bertoluccijevih studija fašizma, pa do antikomunističkih filmova Andrije Wajde. U većini takvih filmova, može se prepoznati jasna distinkcija između moći/opresora i naroda/ugnjetavanih, pri čemu su žrtve opresije romantični buntovnici ili tragične žrtve. Kod Papića, nema ničeg takvog. Papićev potlačeni narod šaka je konvertita koji gaze slabe. Od njih se ne može očekivati emancipatorska gesta oslobođanja. Papićevi junaci imaju točno onakvu vlast kakvu zaslužuju, štoviše – ta vlast je njihov porod, proizvod i ekstrapolacija njihove kulture, mentaliteta, povijesnog iskustva i neizgrađenog građanskog etosa. To je Papićevo i Kovačevo "čitanje" zapadnobalkanske kulture, a to čitanje jednako je moralo boljeti i komuniste i antikomuniste. Komuniste, jer oponira romantičnom marksističkom idealiziranju "širokih narodnih masa". Antikomuniste, zato jer pokazuje da totalitarizam nije uvezeni import niti nametnuti par lisica, nego su to negve koje smo sami skovali i natakli.

Upravo zato, *Lisice* su film koji ostaje frapantno aktualan. Da su *Lisice* film o 1948, potonule bi u neaktualnost upravo u onoj mjeri koliko danas blijedi sjećanje na davni unutar-komunistički frakcijski sukob. Da su *Lisice* alegorijski film o komunizmu, bile bi "tek" dokument građanske hrabrosti u jednom vremenu. Međutim, *Lisice* su film koji govori o nečem što će dugo nakon njihova nastanka opet postati aktualno. Onda kad je 1990-ih nad zapadnim Balkanom prošao novi val ideoloških konverzija, onda kad su "mali ljudi" počeli s novim ciklusom "čišćenja" kroz žrtvovanje slabih, onda kad je nastupio novi ciklus represije, nasilja i politike čopora, *Lisice* su dobile novu, začuđujuću aktualnost; počele su bacati novu, dugu i proročansku sjenu.

## Literatura

- Aristotel, 1983, *O pjesničkom umijeću*, prijevod i objašnjenja Zdeslav Dukac, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Boglić, Mira, 1970a, "Kamena svadba", *Vjesnik*, 17. veljače 1970, str. 9.
- Boglić, Mira, 1970b, "Hajka na Lisice otkrila cenzore", *Vjesnik*, 14. ožujka 1970, str. 7.
- Čolić, Milutin, 1970, "Lisice", *Politika*, 27. februara 1970, str. 10.
- Goulding, Daniel J., 2004, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.-2001.: oslobođeni film*, Zagreb: V.B.Z.
- Jakovina, Tvrko, 2003, *Američki komunistički saveznik – Hrvati, Titova Jugoslavija i Sjedinjene Američke Države: 1945.-1955.*, Zagreb: Profil International
- Krelja, Petar, 1970, "Turobni pogled kroz prozor u filmovima Krste Papića", *Filmska kultura*, br. 73-74, str. 39.
- Munitić, Ranko, 1970, "Kotači bicikla – kotači povijesti", *Telegram*, 20. veljače 1970, str. 32.
- Pavičić, Jurica, 2003, "Igrani filmovi Fadila Hadžića", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 9, br. 34, str. 3-38.
- Peterlić, Ante i Pušek, Tomislav (ur.), 2002, *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.-1997.: pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Škrabalo, Ivo, 2008, *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*, Zagreb: Hrvatski filmski savez i V.B.Z.
- Tirnanić, Bogdan, 2008, *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije
- Turković, Hrvoje, 1970, "Hoćemo li opet snimati lakirovke", *Studentski list*, br. 6, 10. ožujka 1970, str. 15.
- Štiglic i dr., 1970, "Zapisnik sa sastanka zvaničnog žirija 17. festivala jugoslavenskog igranog filma u Puli", 1. kolovoza 1970, sudjeluju: France Štiglic, Aco Aleksijev, Sreten Asanović, Dejan Đurković, Vlatko Filipović, Milivoj Pogrmilović i Draško Redžep, *Filmska kultura*, br. 73-74, str. 49.

## Juraj Kukoč

## Opreke u dokumentarnim filmovima Krste Papića

Cjelokupni dokumentarni opus Krste Papića utemeljen je na oprekama. Prvi temeljni kontrast je opreka starog i novog, odnosno, ruralnog i urbanog te tradicijskog i modernog. Sljedeći temeljni kontrast je opreka vlasti i naroda iz koje proizlazi opreka ideologije i stvarnosti, a uz nju su povezane i opreke bogat/siromašan te moćan/nemoćan. U ovom tekstu opisać će se kako Papić gradi svoje dokumentarce na ovim oprekama, upotrebljavajući stilske opreke filma istine i aranžiranosti te sumornog i duhovitog. S obzirom da su spomenute tematske opreke vidno povezane sa društvenim i političkim, jasno je da će se njihovom analizom obuhvatiti socijalna i političkokritička tendencija Papićeva dokumentarnog stvaralaštva. Na kraju će se na temelju ovih opreka i tendencija argumentirati snažna povezanost Papićeva dokumentarnog i igranofilmskog opusa.

## Vrhunci

Držim da najvredniji dio opusa Krste Papića čini šest dokumentarnih filmova (*Halo München*, *Kad te moja čakija ubode*, *Čvor*, *Nek se čuje i naš glas*, *Specijalni vlakovi* i *Mala seoska priredba*) i jedan igrani film (*Lisice*). U ovom tekstu pojasnit ću zašto mi se sviđaju njegovi dokumentarci, ali i što mi kod njih smeta.

Jedna od vrijednosti plusova je, svakako, ono životno što se u njima prikazuje. Dokumentarist je, poput fotografa, dobar, između ostalog, po tome zna li naći zanimljiv životni materijal. Iako se nekad čini da je redatelj dokumentarca jednostavno imao sreće u pronalaženju, mislim da to nikad nije slučaj. U svakom slučaju, nitko, poput Papića, nema šest puta zaredom sreće. Isto tako, nikoga, poput Papića, ne napusti odjednom sreća. Naime, Papić je od 1968. do 1972. radio vrlo živopisne dokumentarce, a od tada nadalje znatno manje upečatljive. Živopisni likovi seljaka i radnika, bizarni životni kontrasti, urnebesni javni događaji i traumatične životne priče prisutni su u prvim Papićevim dokumentarcima. Svega toga ima i u kasnijim djelima, ali znatno manje živopisno, bizarno, urnebesno i traumatično.

## Opreke kao temelj

Temelj Papićeva kreativnog uobličavanja pronađenog materijala jest uočavanje kontrasta. Gotovo svaki Papićev dokumentarac bavi se prikazom društvenih kontrasta. Temeljni kontrast jest razlika *starog i novog*. Autorova želja nije, u tradiciji komunističke ideologije, pretpostaviti novo kao napredno starom kao nazadnom, već uočiti bizarnosti sudara *ruralnog i tradicijskog* s jedne strane te *urbanog i modernog* s druge strane. Pritom Papić posebnu pažnju posvećuje trapavim i, najčešće, neuspješnim pokušajima seljaka da oponašaju urbano i moderno. Sljedeći kontrast koji autor učestalo uočava jest onaj između *ideologije i stvarnosti*. Pošto su nosioci ideologijske dogme i agitpropa vlastodršci, a predstavnici stvarnosti obični ljudi kojima bi ta ideologija trebala osigurati dobar život, za ovu opreku vezuje se i opreka *vlasti i naroda*. Da su vlast i narod u opreci, Papić sugerira prikazujući vlast kao bogatu i moćnu, a narod kao siromašan i nemoćan, iz čega slijede opreke *bogat/siromašan* i *moćan/nemoćan*. Osim tematskih opreka, Papićeve dokumentarce krase i stilske kontraste između *filma istine*<sup>1</sup> i *aranžiranosti*. Papić, često u istom dokumentarcu, s jedne strane neposredno prikazuje stvarnost i izjave ljudi, a s druge vidljivo namješta snimke. Konačno, u njegovim dokumentarcima čest je kontrast *sumornog i duhovitog*, koji je tematski (prikazivanje sumornih i smiješnih dijelova života), ali i stilski (duhovitost kao proizvod Papićeve režijske intervencije).

*Halo München* – bogatstvo kaosa

Papićev dokumentarni prvijenac *Halo München* (1968) najkaotičniji je njegov dokumentarac, u kojem su mnogobrojni vrlo zanimljivi motivi poslagani bez reda, odnosno, informativno-estetske cjelovitosti koja je krasila njegova kasnija djela. No, *Halo München* vrijedan je kao bogati rasadnik gotovo svih spomenutih motiva i kontrasta koji karakteriziraju autorov opus. Nosioci urbanog

<sup>1</sup> Pod pojmom film istine mislim na pokret *Cinéma vérité*, koji se temelji na anketnoj metodi, ali i na pokret *Direct Cinema*, koji se temelji

na zaticajnom snimanju stvarnosti bez miješanja u njezin tok.





Mala seoska priredba (1972)

i modernog u njemu su gastarbajteri, koji se vraćaju u rodni kraj Dalmatinske zagore s mnogobrojnim tehničkim uređajima i automobilima te grade betonske monstume. Autor uočava kontrast urbanog i ruralnog u prikazu sajma na kojem gastarbajteri dolaze prodavati svoja tehnička čuda i na kojem se u isto vrijeme prodaju automobili i stoka, "radio i gramofon u jednom" i kumpiri. Sumorno i smiješno Papić uočava prikazujući pokušaje seljaka da korespondiraju s novim svijetom. Oni se ne znaju koristiti telefonom, u čudu gledaju moderne uređaje, a djeca uzaludno pokušavaju književno govoriti. Izrazitu odvojenost ruralnog i urbanog, koju seljaci bezuspješno pokušavaju premostiti, simbolizira zadnja scena u kojoj impresionirana djeca uzaludno pokušavaju dostići moderan automobil.

Zanimljiva je i opreka ideologije i stvarnosti koju je Papić iskoristio da nam ponudi ubojit društvenopolitički komentar. Naime, u film je ubacio prizor izbljedjelih socijalističkih parola na zidovima porušenih kuća. S obzirom na to da tim kadrovima prethode i na njih se nastavljaju kadrovi opustjelih kuća ljudi koji su otišli u inozemstvo u potrazi za zaradom te kadrovi sajma na kojem gastarbajteri prodaju zapadne proizvode, jasna je poruka: umjesto boljeg života zahvaljujući socijalizmu, kakav-takav

bolji život ljudima je osigurao zapad. Sličnu poruku nudi montažna paralela prizora rasparane karte Jugoslavije i spomenutog prizora djece koja trče za automobilom nje-mačkih registracija. S obzirom na to da tekst na početku filma kaže: "Vjekovima su ljudi ovog kraja odlazili u tuđinu da bi našli posla i kruha. Ta sudbina prati ih do današnjih dana", scena dječje potjere za automobilom i završni zamrznuti kadar djece nudi konačni zaključak: ideologije i vlasti koji obećavaju bolji život se stalno mijenjaju, a ljudi i dalje odlaze negdje drugdje pronaći bolji život. Taj zaključak, nažalost, vrijedi i danas. *Halo München* jest i vrlo dobar primjer opreke filma istine i aranžiranosti. Izravnim dokumentacijskim snimkama sajma i ponašanja seljaka opreka je napadno aranžirana zadnja scena koja više sliči igranom nego dokumentarnom filmu: dok djeca izlaze iz škole i trče za automobilom, što je prikazano igranofilmskih raskadriranjem, tužni učitelj sjedi u praznoj učionici.

### Čvor – mrak i svjetlo

Papićev dokumentarni film koncepcijski, kompozicijski i strukturalno najdosljednije posvećen kontrastima jest *Čvor* (1969). On počne kao tipični socijalni dokumentarac o siromašnim putnicima s vinkovačkog željezničkog

kolodvora, no iznenadni upad kolodvorskog službenika preusmjeri tijekom snimanja. Službenik inzistira da prikažu i ljepše strane kolodvora, koji vidi kao trijumf socijalističkog napretka, nakon čega slijedi kombinirani prikaz službenikova i autorova viđenja stvarnosti. Službenik, uspješan proizvod socijalističkog odgoja i ideološkog drila, s divljenjem opisuje kolodvor i napredak željezničke službe u usporedbi sa zaostalim stanjem u prošlosti. Autor njegove izjave prati kadrovima moderne kolodvorske arhitekture i željezničke službe, izrađenima u stilu namjenskih propagandnih filmova – uz pomoć suhoparnih informativnih kadrova i elegantne salonske glazbe. No, uz službenikovu vizuru, on i dalje nastavlja servirati naturalističke prizore siromašnih radnika i seljaka koji u neuglednijim dijelovima kolodvora pričaju svoje tužne sudbine. Papić nam time nudi ingeniozni spoj ironijski postavljenog socrealizma i *Cinéma vérité* naturalizma. Dakle, Papićeve omiljene opreke opet su tu: ideologija i stvarnost, bogato i siromašno, ruralno i urbano, sumorno i duhovito, istinito i aranžirano.

Iz cjeline utemeljene na kontrastima izdvaja se lik kolodvorskog službenika. On se postavlja kao pravi glasnogovornik socijalističkog sistema i pripadajuće mu ideologije. Tako, osim što upućuje Papića da bi trebao snimati lijepo i napredne stvari, on njega i ostale filmaše, u suglasju sa režimskom ideologijom "kruha i igara", savjetuje da bi trebali više "prikazivati nešto zabavno, da se čovjek malo odmori dok gleda, a ne uvijek neku problematiku" (nakon čega Papić duhovito ubacuje kadar siromašnog radnika koji pjeva zabavnu pjesmu). Službenik završava svoj govor preuzevši funkciju zaposlenika državne cenzure: "Ja znam da neki ljudi ne vole da se to prikazuje. Pa kad ne vole, ja to ne bih ni prikazivao." Službenikove izjave preslika su kritika koje su državni kritičari umjetnosti dijelili nepoćudnim režiserima, upućujući ih što bi trebali, a što ne bi trebali prikazivati. No u njegovim izjavama ima i nečega istinitog. Naime, hrvatska dokumentaristika umjetničkih ambicija doista je bila usmjerena uglavnom na ono sumorno i bijedno. Pošto su danas socrealistička i slična dokumentarna ostvarenja koja su prikazivala život u ljepšim bojama uglavnom ignorirana, doista se kroz današnji pogled na hrvatski dokumentarni film može izvući iskrivljeni zaključak o posve sumornoj komunističkoj

prošlosti. Ljepše strane socijalističkog života doista su postojale (iako, naravno, nisu bile tako lijepe kao što je prikazano u namještenim propagandnim dokumentarcima). Otkad je ukinuta televizijska emisija *Crno-bijelo u boji*, one se danas ne mogu vidjeti i čuti skoro nigdje osim u osobnim nostalgičnim uspomenuama.

### **Specijalni vlakovi – iz nepravde u nepravdu**

*Specijalni vlakovi* (1972) politički je "najopasniji" Papićev dokumentarni film, jer opreku vlast/narod vrlo jasno povezuje s oprekama bogat/siromašan i moćan/nemoćan. Iako je u službenom opisu namijenjenom državnim cenzorima film opisan kao kritika nehumanog postupanja njemačkih vlasti prema gastarbajterima,<sup>2</sup> u njemu dominira kritika jugoslavenske društveno-političke situacije. Ona je prisutna u snimljenom materijalu, ali i u autorovom pristupu. Papić intervjuira radnike u vlaku koji organiziranim željezničkim prijevozom idu na rad u Njemačku. Njihove izjave potresno su svjedočanstvo socijalne nepravde koja je vladala u Jugoslaviji i tuge koju osjećaju zbog odlaska iz svog zavičaja i rastanka od bližnjih. Tvrdnje radnika da neki imaju puno, a neki ništa Papić i njegov snimatelj Ivica Rajković sarkastično potvrđuju na primjeru voditelja organiziranog prijevoza gastarbajtera. Dok voditelj vlaka samodopadno i s lažnim suosjećanjem priča o *trijumfalnim* prednostima ovakve vrste prijevoza, kamera se koncentrira na njegove skupocjene naočale, prstenje, odijelo i lulu koju puši. Radi se o jednom od najhrabrijih, najduhovitijih i najproncljivijih društvenokritičkih uboda koje je hrvatska kinematografija ikad proizvela. Opreka zaslađene frazeologije i teške stvarnosti nije prisutna samo u ovoj sceni, već je montažnim kontrastima provedena kroz cijeli film. Tako je govor sindikalnog povjerenika okupljenim emigrantima o pravima radnika povezan s izjavom jednog radnika o nedostatku radničkih prava. Govor drugog službenika emigrantima o potrebi da se u inozemstvu dostojno predstavlja svoja zemlja povezan je s govorom jednog radnika o nedostojnom tretmanu radnika u zemlji, a govor spomenutog organizatora putovanja o navodnom osjećaju sigurnosti kod radnika povezan je s prizorom u kojem njemački liječnik pregledava golog, uplašenog i zbunjenog radnika. Kao u filmu *Halo München*, ni u *Specijalnim vlakovima* Papić

<sup>2</sup> Ta kritika doista je prisutna – najuočljivije u zadnjoj, skrivenom kamerom snimljenoj, sceni prozivke radnika po brojevima, a ne po

imenima u podrumskoj prostoriji Münchenskog kolodvora. Međutim, daleko od toga da je to jedina poanta filma.



Specijalni vlakovi (1972)

tematiku emigracije nije upotrijebio samo kao sredstvo društvene kritike, već ju je također promišljao kroz filozofsko-egzistencijalnu prizmu. Znakovit je zadnji kadar filma u kojem vidimo vlak kako putuje prema odredištu uz nemilosrdni zvuk sirene. On je po funkciji sličan zadnjem zamrznutom kadru djece u filmu *Halo München*, jer nas upućuje na tužnu stalnost odlazaka u inozemstvo. Međutim, scenom prozivke radnika po brojevima, a ne po imenima u podrumskoj prostoriji Münchenskog kolodvora, kojom se uočavaju manjkavosti njemačkog društva slične manjkavostima socijalističkog društva, *Specijalni vlakovi* su zaključku o neprekinutosti emigracije pridružili još jednu neugodnu istinu: ni odlazak u emigraciju neće čovjeku donijeti sreću. Opreke filma istine i aranžiranosti nema u ovom filmu, jer se radi o dosljednom primjeru filma istine u kojem se upotrebljavaju i metode *Cinéma vérité* (izjave ljudi) i zaticajne metode *Direct Cinema* (scene liječničkog pregleda i prozivke).

### ***Mala seoska priredba* – osmijeh s gorčinom**

Za razliku od sumornosti *Specijalnih vlakova*, Papićevi dokumentarci *Nek se čuje i naš glas* (1971) i *Mala seoska priredba* (1972) pršte od humora. U *Maloj seoskoj priredbi* taj

humor dosta je okrutan pa je u njemu prisutna opreka sumornog i duhovitog. Naime, Papić prikazuje grotesknost male seoske priredbe – glazbenog natjecanja amatera i izbora za *miss* (voditelj priredbe nesvjesno je ironijski naziva *kulturno izivljanje*). Groteskan je pokušaj seljaka da oponašaju urbanu kulturu. Mladići i djevojke trse se u svojim glazbenim nastupima svirkom, glasom i pokretima imitirati svoje *pop* i *rock* idole. Nakon toga na scenu stupaju djevojke u borbi za titulu najljepše. Dok članovi žirija same priredbe smrtno ozbiljno promatraju nastupe, kod gledatelja filma oni izazivaju salve smijeha. Papić i njegov snimatelj Rajković raznim snimateljskim postupcima (izbor planova, pokreti kamere) i izborom snimanih detalja pojačavaju dojam trapavosti izvođača, zbog čega film ostavlja dojam sprdanja s tim mladim ljudima i njihovom entuzijazmom. No, premda moralno problematičan, *Mala seoska priredba* ostaje najupečatljiviji Papićev prikaz kontrasta tradicijskog i modernog.

Na besmislenost ruralnog imitiranja urbanog upozorava se i kadrovima seoskog kola koje se također izvodi na priredbi. Naime, izrazito je vidljiv nerazmjer između uspješnog izvođenja kola, prirodnog seljacima kao dijela njihove kulture, i neuspješnog izvođenja *pop* i *rock*





Halo München (1968)

skladbi – stranog tijela u seoskom podneblju. Nerazmjer je prisutan i u prikazu seoskog glasnika kako okupljenim seljacima bubnjanjem i izvikivanjem objavljuje vijest o toj modernoj priredbi. Sličan nerazmjer tradicijskog i modernog Papić je uočio u filmu *Halo München*, u kojem je prizorima prisutnosti moderne tehnike na selu kontrastirao kadrove seoskih svadbenih običaja, pjevanja gange i bacanja kamena s ramena – prizore koji više odgovaraju vlaškom podneblju od prizora modernih automobila i audiouređaja. Ovi prizori kao da poručuju seljacima – držite se svojeg nasljeđa i ne preuzimajte naslijepo vrednote moderne civilizacije.

### ***Nek se čuje i naš glas* – neka vrsta vedrine**

*Nek se čuje i naš glas* (1971) Papićevo je najvedrije dokumentarno ostvarenje. Razlog te vedrine jest drugačiji pogled na "obične ljude". U ostalim Papićevim dokumentarcima obični ljudi su većinom prikazani kao gubitnici. U opreci *starog i novog* oni su pripadnici starog koji gube bitku pred novim upravo zbog toga što ga slijepo žele preuzeti. U opreci ideologije i stvarnosti oni su razoča-

rani naivci koji bjesne, jer vlastodršci svoja obećanja o socijalnoj pravdi nisu ostvarili. U opreci vlasti i naroda oni su ti koji su siromašni i, prema svojem mišljenju, nemoćni. U filmu *Nek se čuje i naš glas*, pak, oni su nosioci novog koji izgledaju moćnije od vlasti i sprdaju se s njezinim ideološkim lažima. Naime, u filmu se opisuje rad zagorskih ilegalnih stanica. Te stanice vjesnik su novog, budućeg tržišnog gospodarstva utemeljenog na privatnom poduzetništvu. One jesu nastale kao pokušaj da se kopira profesionalnost gradskih stanica, no krajnji rezultat njihova truda nije neuspješna kopija urbanog, već trijumf narodskog duha. Tako u njima seljaci predstavljaju folklorno bogatstvo svoga kraja, daju vrckave društveno-političke komentare (jedan veseljak svoj komentar uobličuje kroz zagorski "rap") i prikazuju šaljive radiodrame, među kojima je pravi biser persiflaža agitacijskih kazališnih predstava o sukobu nazadnog starog i naprednog novog. Kontrast ovim entuzijastičnim, veselim i hrabro satiričnim kreativcima jest državni službenik koji objašnjava štetnost ilegalnih radiostanica. Njegovo osušeno lice s velikim naočalama, koje smrtno ozbiljno i



smrtno dosadno izgovara svoj naučeni birokratski tekst o služenju socijalizmu izgleda kao ispalo iz satiričnih istočnoeuropskih filmova o komunizmu. Barem jednom u Papićevim dokumentarcima narodski duh prikazan je kao moćniji od vlasti i utjecaja modernog. Narod je napokon pobijedio.

*Nek se čuje i naš glas* primjer je Papićeva dokumentarca u kojemu, uz prisutnost postupaka filma istine, veliku ulogu igra aranžiranost. Aranžiranost u ovom filmu ne znači lažnost prikazanog, već samo govori o Papićevim stilskim odabirima. To je najbolje vidljivo u scenama u kojima se duhovitost ostvaruje aranžiranim postupkom vožnje kamere. Tim postupkom otkriva se da glazba koja dopire s radija pripada seoskom sastavu lociranom u dvorištu ispred prozora radiostanice. Također, njome se otkriva da, dok se uživo izvodi dramatična radiodrama, pokraj izvođača stoji baka koja mijesi kruh i sa zanimanjem prati izvedbu. Ovim postupcima pojačava se stvarno prisutni dojam kreativne improvizacije i veselosti koji krasi radiofone aktivnosti maštovitih seljaka.

### Francuski film

U svojoj najplodnijoj dokumentarističkoj fazi Papić je snimio jedan film za francusku televiziju ORTF, *À propos des étrangers en France* (1970), koji je nekoliko puta prikazan na francuskoj televiziji, ali u Hrvatskoj nikad. Zato o tom filmu mogu suditi samo na temelju Papićeva osobnog iskaza, a on upućuje na prisutnost spomenutih opreka i u ovom filmu. Radi se o prikazu života turskih doseljenika u jednom francuskom selu, koji je otežan zbog nepovjerenja koje prema Turcima iskazuju mještani. Lokalni svećenik odlučuje iz protesta ne služiti misu, sve dok se ne poboljša odnos mještana prema doseljenicima. Kroz prikaz turskih doseljenika, njihovih običaja i važnosti religije u njihovim životima razvijena je opreka tradicijskog i modernog, a opreku vlast/narod zamijenila je opreka domaći/gosti, pri čemu domaći predstavljaju moćne, a gosti nemoćne, ovisne o gostoprimstvu domaćina. Sudeći prema Papićevu opisu nekih motiva (npr. muslimanski svećenik kompasom traži Meku u selu), prisutna je i opreka sumornog i duhovitog.

### Isto, ali slabije

Već sam rekao da su nakon 1972. Papićevi dokumentarci postali manje kreativni. Što se redateljskog pristupa tiče, oni su bliži konvencionalnom izričaju i naravi tele-

vizijskih dokumentaraca. Tako se u njima zna pojavljivati konvencionalni objašnjavački narator (*Ribari iz Urka*, *Slike iz zaboravljenog kraja*), a maštovito kombiniranje *Cinéma vérité*a, zaticajne metode i aranžiranosti ustupa mjesto konvencionalnijoj strukturi usmjerenoj prvenstveno na jasno izloženu informaciju. Međutim, i među njima zna se naći zanimljivih motiva koji kreativno ilustriraju spomenute tematske opreke.

Najbolji kasniji Papićev dokumentarac jest *Ribari iz Urka* (1974), hrvatsko-nizozemska koprodukcija o stanovnicima nizozemskog ribarskog naselja Urk. U njemu se kontrastira nesiguran, tegoban život na ribarskim brodovima sa sigurnošću i udobnošću života u tom zapadnoeuropskom gradiću. Ribarenje je opisano kao težak, monoton rad (naglašavanje monotonosti tog posla je djelomično opravdanje za razvučen prikaz ribarskih poslova), a njegova pogibeljnost kadrom u kojem kamera prikazuje podugačku spomeničku listu poginulih ribara. Život na kopnu opisan je prikazom trenutaka odmora, udobnih interijera i uređenih eksterijera, s dominacijom svjetla u kadru. Opreci nesigurnog i sigurnog možemo pridodati staru Papićevu opreku tradicijskog i modernog, jer se ribarenje prikazuje kao tradicijska djelatnost, a udoban život na kopnu kao rezultat domašaja moderne civilizacije. *Charter let br...* (1975) hrvatsko je australska koprodukcija kojom se Papić tematski naslanja na svoje dokumentarce o emigrantima (*Halo München*, *Specijalni vlakovi*, *À propos des étrangers en France*) i ponavlja njihove teze. Film govori o nekoliko žena iz Hrvatske koje, kao u *Specijalnim vlakovima*, organizirano emigriraju u Australiju. No glavni motiv njihova odlaska nije posao već ljubav, odnosno, želja da u Australiji pronađu ženika. U prvoj polovici filma one u svojim seoskim zavičajima u Hrvatskoj govore o svojim optimističnim očekivanjima, da bi u drugoj polovici filma bilo jasno da u Australiji većinom nisu našle ono čemu su se nadale. Odlazak u urbano i moderno nije donio očekivano ispunjenje sreće. Dakle, kao u *Specijalnim vlakovima*, izražava se prava tragedija emigracije – lažna nada da će se negdje drugdje naći sreća. Znakovit je završetak filma, u kojemu se ponavlja kadar koji smo već vidjeli na početku – kadar aviona s emigranticama koji uzlijeće. Njegova metaforična poruka slična je poruci završnog zamrznutog kadra djece u *Halo München* i završnog kadra vlaka s emigrantima u *Specijalnim vlakovima* – tužnoj neprekinutosti emigracije.

I u ovom filmu Papić se potrudio ostvariti razigranu,

stilski raznovrsnu cjelinu. Tako u filmu vidimo duhovite prikaze učenja stranih jezika te zgodnu smjesu *Cinéma vérité*a i aranžiranosti (emigrantica daje izjavu uz obitelj aranžirano poredanu oko nje, emigranti koriste priliku da pozdrave svoju rodbinu u Hrvatskoj). No, svi ti motivi i postupci samo su odbljesak živopisnosti i bogatstva ranijih Papićevih dokumentaraca.

*Slike iz zaboravljenog kraja* (1987) film je crnogorske produkcije, u kojemu Papić opisuje svoj rodni kraj, Vučedol u Crnoj Gori na tzv. tromeđi – kraju gdje se dodiruju Crna Gora, Hrvatska i Hercegovina. U njemu su prisutne skoro sve Papićeve omiljene opreke (ruralno/urbano, moderno/tradicijsko, ideologija/stvarnost, sumorno/duhovito, film istine / aranžiranost). Međutim, one su nam većinom prenesene uz pomoć naratora i informativnih kadrova koji ilustriraju naratorove teze o ratnim zaslugama ljudi tog kraja, zaostalosti Vučedolskog kraja, pokušajima modernizacije života i rada, neprestanom iseljavanju vučedolske inteligencije i naporima da se zadrži stanovništvo. Zbog toga se ovaj film, kao i *Ribari iz Urka*, približava formi televizijskog dokumentarca. No povremeno u njemu zasjaje neki autorski biseri. Jedan od njih je prizor serviseru telefona koji uzaludno, uz psovke, pokušava dobiti na vezu nekoga iz Titograda. Ovaj prizor metafora je velike razdvojenosti koja još uvijek postoji između ruralnog i urbanog. Zgodnim detaljima prikazana je anakroničnost tog kraja. Takvi su prizori auta koji se kreće kroz krš, seljaka koji na konju putuje na posao u grad i ostavlja konja ispred moderne zgrade, momka koji čuva ovce slušajući *walkman* te guslača koji na školskoj priredbi u modernoj školskoj zgradi otkiva pjesmu o tursko-crnogorskom sukobu.

*Nezaposlena žena s djetetom* (1986) tipični je socijalni dokumentarac u kojemu slušamo ženu koja se žali na težinu svojeg socijalnog slučaja i društvenu nepravdu te gledamo njezin težak život i načine preživljavanja. U ovo konvencionalno tkivo Papić je ubacio neke implicitne društveno-kritičke ubode. Tako, dok slušamo ženine pritužbe, vidimo nju kako hoda ispred zgrade Gradske skupštine i Sabora (opreke vlast/narod, ideologija/stvarnost, moćan/nemoćan), s televizije sluša pjesmu s refrenom "Tako raste naša Jugoslavija" (opreka ideologija/

stvarnost) i na televiziji gleda *Dinastiju* i reklame za čokoladu (opreka bogat/siromašan).

### Anomalije

Za kraj pregleda Papićevih dokumentaraca ostavio sam dva filma, *Kad te moja čakija ubode* (1969) i *Jedno malo putovanje* (1976), jer su u njima najmanje prisutne spomenute opreke. U filmu *Kad te moja čakija ubode*, koji pripada Papićevoj najplodnijoj fazi, jedino je djelomice prisutna opreka sumornog i duhovitog. No to ne znači da se radio o netipičnom Papićevu filmu. Dapače, u njemu Papić još jednom istražuje anomalije seoske sredine. Uz pomoć anketne metode opisuje pojavu čestih ubojstava nožem čakijom u bosansko-hercegovačkim selima i istražuje razloge te pojave. Intervjuirani su počinitelji, svjedoci, rodbina ubijenih i lokalni pjesnik-filozof. Riječ *istraživanje* teško je spojiti s dokumentarcem koji traje samo 16 minuta, jer istraživački dokumentarci uglavnom zahtijevaju veće vrijeme. Međutim, fascinira koliko je toga Papić uspio uočiti i prikazati u tako kratkom filmu te pritom stvoriti preglednu cjelinu koja nikad ne izgleda konfuzno i pretrpano. Dapače, kratkoća vremena ovdje je postala vrlina, jer je omogućila veću usmjerenost na bit problema, kao i veću dramatičnost te potresnost prikazanog.<sup>3</sup>

Naime, intenzitet smjenjivanja opisa raznoraznih zločina te emocionalni naboj izgovorenog i prikazanog ovom filmu daju gotovo igranofilmske kvalitete, iako igranofilmski stilski postupci u filmu uopće nisu prisutni. Takav dramatski naboj ojačao je i sjajni početak filma u kojemu kretanje kamere po dokumentacijskim fotografijama ubojstva i njihovo montiranje uz folklorne zvukove bubnjeva najavljuje uzbudljivu i šokantnu cjelinu, poput današnjih najava kriminalističkih serija. Nakon najave u brzom ritmu smjenjuju se izjave ljudi, a gledateljeve reakcije sežu od šoka zbog učestalog i olakog potezanja noža preko tuge zbog tragičnih događaja i potresnih izjava žaljenja ubojica do smijeha zbog bizarnih razloga ubojstava, povremeno smiješnih izjava te, ponajviše, živopisne ličnosti lokalnog nadripjesnika i filozofa. Upravo je on, koliko god smiješan bio, u stihu ponudio najkoncizniji i najefektniji zaključak o ubojstvima: "Šta je, bolan,

<sup>3</sup> Kratkoća dokumentarca u vrijeme snimanja ovog filma bila je svojevrsna obveza, jer su se dokumentarni filmovi prikazivali u kinima prije igranih filmova, pa nisu smjeli biti predugački. Duže trajanje mnogih

današnjih dokumentaraca uglavnom je prednost u istraživačkom dokumentarcu, ali ponekad rezultira razvučenošću, mlakošću cjeline i gubitkom zanimanja za temu kod gledatelja.



Čvor (1969)

u tom ljudskom rodu / kad se ljudi tako budu?" Upitnik je zaključak i cijelog dokumentarca o razlozima ove masovne pojave. Dakle, bez značajnih istraživačkih zaključaka, ali iznimno dojmljivo i informativno ovaj film predočava fenomen olakih ubojstava u Bosni i Hercegovini. Osim toga, Papić je ovim filmom nesvjesno najavio ono što će se u toj zemlji dogoditi tridesetak godina poslije. Najveća je anomalija u Papićevu opusu film *Jedno malo putovanje* (1976), jer su u njemu društvena stvarnost i njezina kritika zamijenjeni intimnim odnosom prema umjetnosti. Prikazuju se seljačka djeca koja, uz pomoć projekta Vlakom u operu idu u Zagreb na koncerte klasične glazbe. Očito, prisutne su opreke ruralnog i urbanog. No one su zanemarene, a dokumentarac se koncentrira na intimu jednog dječaka, kojeg prati dok ide na koncert, kako prisustvuje koncertu i vraća se s njega. Zanimljivo jest da Papić na kraju filma intervenira u dokumentarno tkivo sugerirajući nešto što se ne može zaključiti na temelju dokumentarnog materijala. Naime, dok dječakov odlazak na koncert prati tišina, njegov povratak u *off*-u prati glasna glazba izvođena na koncertu, čime Papić

sugerira, bez potvrde u izjavi dječaka ili nekoj njegovoj reakciji, da je on oduševljen i zanesen odslušanim koncertom.

### Igrano i dokumentarno

Za razliku od Zorana Tadića čiji se dokumentarni i igrani filmovi bave potpuno oprečnim temama (dokumentarni ruralnim, a igrani urbanim temama), kod Papića stvar je pomiješana, zbog čega se u njegovu opusu osjeća bliskost između dokumentarnog i igranog. Najočitiija je veza između dokumentarca *Kad te moja čakija ubode* i igranog filma *Lisice* (1969). *Kad te moja čakija ubode*, napravljen je neposredno prije *Lisica*, kao svojevrsna tematska (ali ne stilska) priprema za taj igrani film. Oba su filma fokusirana na često nasilni karakter balkanskog seljaka. *Lisice*, koje opisuju škrti balkanski krajolik i sirovi, nasilju sklon mentalitet ondašnjih ljudi kao svojevrsan proizvod takvog kraja i uvjeta života u njemu izgleda kao pokušaj odgovora na pitanje postavljeno u *Čakiji*: zbog čega tolika nasilnost?

Osim toga, česta opreka Papićevih dokumentaraca ruralno-urbano pojavljuje se u nekim igranim filmovima. Tako u *Iluziji* (1967) pratimo dva brata seljaka, koji se pokušavaju prilagoditi gradskom životu. U *Predstavi Hamleta u Mrduši Donjoj* pratimo groteskni sukob visoke (urbane) i niske (ruralne) kulture, a svojevrsna opreka ruralnog i urbanog vidljiva je i u filmu *Kad mrtvi zapjevaju*. Opreke ideologije i stvarnosti, vlasti i naroda, moći i nemoći, kojima Papić razvija društvenopolitičku kritičnost svojih dokumentaraca, prisutne su, čak i snažnije, u njegovim igranim filmovima *Iluzija*, *Lisice*, *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*, *Život sa stricem* i *Priča iz Hrvatske*. U igranim filmovima prisutna je i opreka sumornosti i duhovitosti (*Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*, *Život sa stricem*, *Priča iz Hrvatske*, *Kad mrtvi zapjevaju*). Također, tema emigracije provlači se kroz oba roda Papićevih filmova, no fokusi su različiti u dokumentarnom i igranom filmu. Dok se dokumentarci bave ekonomskom emigracijom (i "ljubavnom" u *Charter let br...*), u igranim filmovima *Priča iz Hrvatske* i *Kad mrtvi zapjevaju* emigracija je politički motivirana. Očito je da su veze između Papićevih dokumentarnih i igranih filmova bogate i one bi mogle biti izdvojena tema nekih budućeg istraživanja.

Nikica Gilić

## Prekratna psihoza: slike 30-tih u *Izbavitelju* Krste Papića\*

Studija obrazlaže sliku prikazane epohe (1930-e) u filmu *Izbavitelj* Krste Papića, fantastičkom trileru u kojem ljudi-štakori preuzimaju vlast nad gradom. Ali, koristeći se kritičarskim i političarskim ocjenama iz vremena prvih prikazivanja filma, ovaj tekst ocrta i vrijeme nastanka filma (1970-e), specifičnu epohu u povijesti hrvatskog i jugoslavenskog filma. Naslonjen na predložak Aleksandra Grina, Papićev film, čini se, koristi alegorijske potencijale izvornika kako bi stvorio specifično filmsku alegoriju, zasnovanu uvelike na narativnoj logici sna, što su zapravo i prepoznali političari koji su negativno sudili o tom filmu. No, promatrano iz perspektive suvremenog gledatelja, premda se može shvatiti kao alegorija vremena svog nastanka (odnosno socijalističkog totalitarizma), film funkcionira i kao prikaz univerzalnog zla.

### Uvod

U imaginariju europske kulture tridesetih godina 20. stoljeća slike gospodarske bijede i nagovještaja predstojeće ratne katastrofe čine nam se nezaobilaznima, ako ne i središnjima.<sup>1</sup> Europska je kultura (slikarstvo, književnost, film...), gledano iz naše poratne perspektive, prožeta nagovještajima velikog rata, a djela nastala nakon tridesetih, u kojima je radnja smještena u to razdoblje, često se bave upravo truleži i tjeskobom koja prethodi najvećem pokolju 20. stoljeća.

Govorimo li dakle o približavanju zvijeri Drugoga svjetskog rata, odmah ćemo se prisjetiti kako se podmuklo prikradala Melkioru Tresiću, junaku Marinkovićeve *Kiklopa*, kao i istoimenom junaku poznate Vrdoljakove filmske (i televizijske) ekranizacije. Marinkovićev je grozničavi i tankoćutni junak, doduše, uvjerljiviji, no Vrdoljak je svejedno dobro nanjušio staru modernističku strategiju manekenskih filmskih junakinja i junaka, na kojima se zrcali formalno i sadržajno rasipanje svijeta... Kada ti bezizra-

žajni likovi "napuknu" (najpoznatiji je slučaj prelijepa i zagonetne Buñuelove *Ljepotice dana*), kada se njihova cjelovitost, identitet ili psihološka stabilnost uzdrmaju, artifičijelnost glumačke fasade lika osnažuje dojam artifičnosti filmskoga svijeta... To pak ohrabruje gledateljsko usredotočenje na filmsku formu, ali osnažuje i psihološke i metafizičke konotacije modernističke filmske priče (ili, u slučaju *Ljepotice dana*, "priče"). U Papićevu *Izbavitelju* je, čini nam se, lijepa Sonja Bošković upravo takav lik, nepronična i zagonetna Gajskom koliko i implicitnom gledatelju, podijeljena na pravu i "štakorsku" Sonju, koje se međusobno izmjenjuju bez jasnog razgraničenja. Gajski je, u tom smislu, nešto manje funkcionalan – Vidovićeve zavidni potencijali za filmsko psihološko portretiranje funkcionalniji su u drugačijim, "realističijim" uvjetima (u rasponu od Tadićeve *Ritma zločina* do Matanićevih *Finih mrtvih djevojaka*).

Dakako, uz naznačeni manekenski, postoje i drugi tipovi modernističkoga junaka. Grassov i Schöndorffov patuljak Oskar iz romana i filma *Limeni bubanj* lik je koji svojom grotesknošću ocrta duh epohe u kojoj nacizam nastaje. Kako je k tome Oskar formiran na uočljivoj pozadini naslijeđa njemačkog ekspresionizma, "dekadentne" umjetnosti koju su nacisti progonili i palili, komentar je razdoblja vješto izveden na više razina. Na istom je tragu i Fosseov *Cabaret*: uz meštra ceremonije i Sally je, unatoč fizičkoj privlačnosti groteskna – počevši od velikih očiju glavne glumice, preko šminke do kostima. *Cabaret* je inače inspiriran Isherwoodovim prozama i dramom *Ja sam kamera* Johna Van Dreutena, a filmske ekranizacije i adaptacije ne spominjemo u ovome kontekstu slučajno – Papićev je *Izbavitelj* zasnovan na zanimljivoj noveli *Štakoraš* (Krysolov) Aleksandra Grina (vidi Grin, 1966),<sup>2</sup> a prema

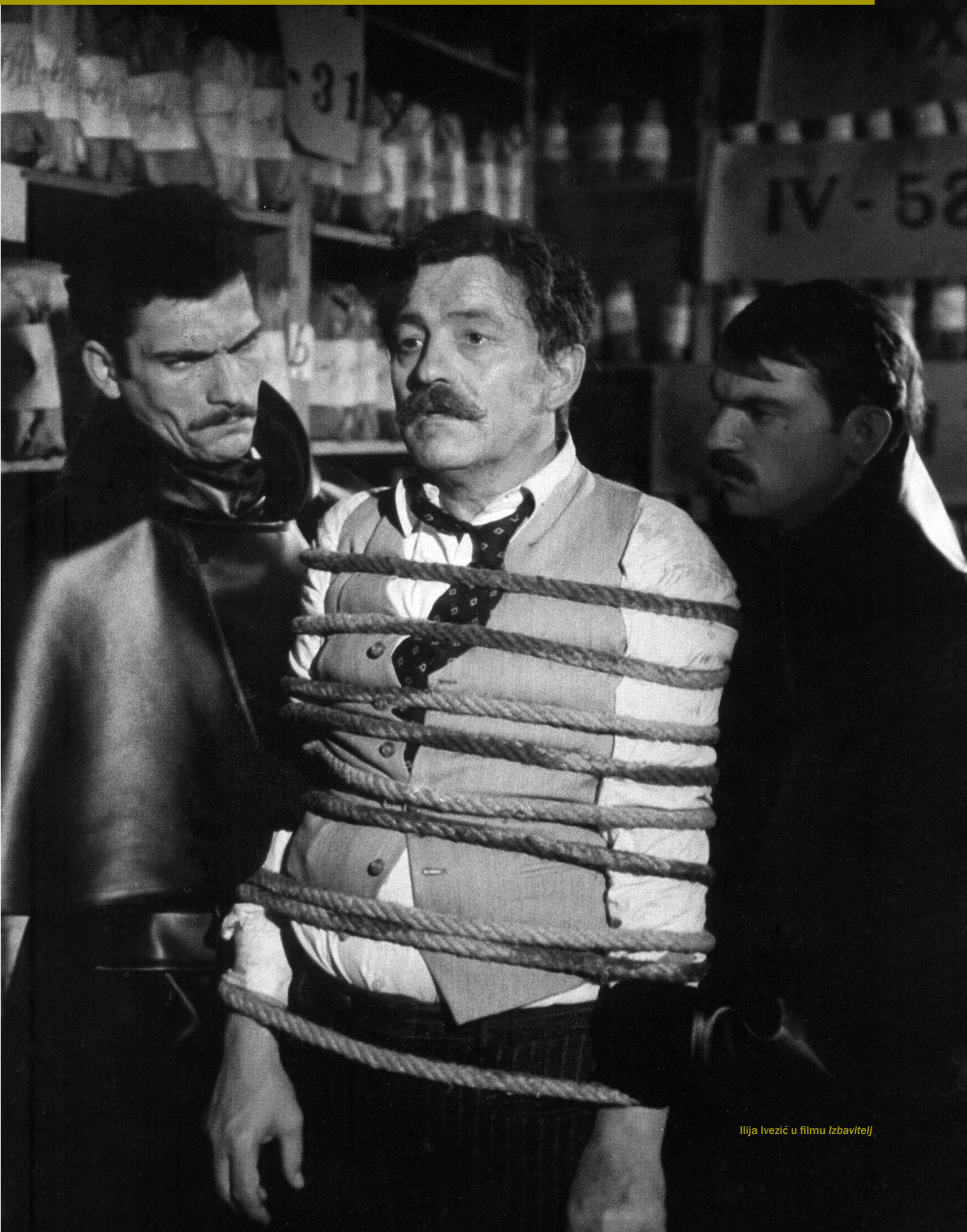
\* Ovaj rad izvorno je tiskan u zborniku *Komparativna povijest hrvatske književnosti VII* (ur. Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić, Književni krug, Split 2005).

1 Zahvaljujem se gospodi Mladenu Buriću iz Hrvatske kinoteke i Krsti

Papiću na pomoći u pripremi ovoga rada.

2 Hrvatsku verziju prijevoda naslova preuzimamo iz članka Aleksandra Flakera o Grinu u *Leksikonu stranih pisaca* (str. 413). Na hrvatski prijevod novele nismo naišli, a na srpski je prevedena kao *Pacolovac*.





Ilija Ivezić u filmu *Izbavitelj*

motivima iste proze, no nešto slobodnije, zasnovana je i *Infekcija*, Papićev remake *Izbavitelja* iz 2003.

Osobito nam se zanimljivim stoga čini i način na koji se psihoza predratnih tridesetih prepoznaje u *Izbavitelju*, nastalom u povijesnim okolnostima bitno različitim od tridesetih koje su (promatrano, kao što napomenusmo, iz naše poratne perspektive) vodile prema rasapu zapadne civilizacije. *Izbavitelj* je naime snimljen u olovnoj atmosferi socijalističke Jugoslavije 1970-ih, u epohi koja (nasuprot osjećaju krize 30-ih) nije odavala nagovještaja svoga skorog kraja ni u Hrvatskoj ni u Jugoslaviji, ali ni u Europi).<sup>3</sup> U tom ćemo smislu, nakon što ukratko obrazložimo neke temeljne karakteristike svijeta *Izbavitelja*, pokušati smjestiti taj film u vremenski kontekst nastanka, posluživši se pritom i njegovom recepcijom.

### Prostor i vrijeme *Izbavitelja*

Dakako, Grinov *Štakoraš*, objavljen 1924. pa nije opis 1930-ih, a još se više razlikuje od reinterpretacija prošlosti iz perspektive obogaćene iskustvom Drugog svjetskog rata. S druge pak strane članak Darija Markovića<sup>4</sup> o *Izbavitelju* u *Filmskom leksikonu* (str. 265) ističe kako se radnja zbiva "početkom 30-tih", a na istom je tragu i natuknica koju nalazimo na internetskim stranicama *New York Timesa*<sup>5</sup> (Fountain, 2004). Fountain čak specificira 1931. godinu kao vrijeme u kojem se zbiva radnja ovog, kako kaže "znanstvenofantastičnog" filma,<sup>6</sup> a Zagreb u Jugoslaviji navodi kao mjesto radnje. No to je ipak pretjerano ambiciozna, neutemeljena preciznost. Ime grada se u *Izbavitelju* ne spominje, premda novine *Jutarnji list* i neki lokaliteti mogu prizvati Zagreb (Papićeva *Infekcija* je u tom smislu "zagrebačkiji" film). No, imena tipično zagrebačkih lokaliteta i toponima se u *Izbavitelju* ne spominju, a ne spominje se ni država u kojoj se taj grad nalazi: to bi mogla biti i Jugoslavija i Austro-Ugarska i, uostalom, neka fiktionalna Blitva ili Bijela Gora... Znamo samo da je mjesto radnje u Europi, jer se u *Izbavitelju* više puta

govori o krizi koja hara Europom.

Nadalje, većina je važnih likova u filmu obrazovana, odnosno dolazi iz kulturne obitelji – Gajski, Bošković, Sonja, Gradonačelnik, pa nije ni čudno da govore književnim jezikom. Štokavština u ustima Ivezićeva inspektora pak konotira određenu "dinarsku" tvrdoću kakvu policajci u hrvatskoj kulturi često imaju – bilo s pozitivnim ili s negativnim konotacijama (često ih je glumio upravo Ivezić). No, doista je golema većina govora u filmu štokavska – i službenik ureda za zapošljavanje i urednik i tajnica u izdavačkoj kući, i Rupčić i njegov pomoćnik u dućanu i junakova stanodavka i stanari zgrade u kojoj Gajski progoni *Izbavitelja* govore nekom vrstom štokavskog idioma, s tek povremenom pojavom kajkavskog diftonga ili tipično kajkavske (ali ne nužno zagrebačke) intonacije... Kajkavci su (za razliku od zbiljskog Zagreba) na zvučnoj margini Papićeva grada, prigušeni u gužvi na tržnici, a čak i prodavačica kapica (jedini iole upečatljiv lik evidentno kajkavska izgovora) govori razblažen, štokavštinom sputan govor (dakako, riječ *kaj* ni od nje ne čujemo).

Takva lingvistička situacija ne dopušta regionalnih identifikacija na tragu one u filmu *Tko pjeva zlo ne misli* Kreše Golika. No, premda kritičari često i ne bez razloga, govore o problemu neprirodnosti govora u hrvatskom filmu, u *Izbavitelju* ta jezična neodređenost pridonosi univerzalističkoj uvjerljivosti priče, dojmivosti fikcionalnog svijeta. Naime, realistička privlačnost filmske slike ni na koji način ne iscrpljuje potencijal filmskih značenja, pa kod upadljivo artifičnih (ne nužno fantastičkih, niti kod svih fantastičkih) svjetova i artifičijan govor može biti vrlo uvjerljiv i funkcionalan.<sup>7</sup>

Moderni (eventualno i postmoderni) filmovi strave (i znanstvene fantastike) kao što su *Rosemaryna beba* Romana Polanskog, *Invazija tjelokradica* Dona Siegela<sup>8</sup> ili *Stvar* Johna Carpentera svoju dojmivost svakako zasnivaju (i) na uklopljenosti stravičnog u relativno precizno ocrtanu

<sup>3</sup> Koliko god iakoća kulturalnih sinteza bila varljiva, znakovito je da najveći dio intelektualaca i političara nije anticipirao raspad socijalističkog bloka i geopolitičke bipolarnosti svijeta, a mnogima je dugo trebalo da shvate razmjere te promjene.

<sup>4</sup> Taj kritičar, filmolog i TV-novinar inače tumači malu ulogu TV-novinaru u *Infekciji*.

<sup>5</sup> Papić je jedan od rijetkih hrvatskih redatelja čiji je rad imao znatan i kontinuiran odjek u svijetu, a u kulturnoj javnosti Sjeverne Amerike

posebno je žarište toga odjeka festival u Montrealu.

<sup>6</sup> Premda neprecizna, ovakva atribucija nije sasvim nerazumljiva, no žanrovskim se strukturama *Izbavitelja* ovdje nemamo prostora baviti.

<sup>7</sup> Ne treba slijepo vjerovati u stereotype, primjerice u omnibusu *Godišnja doba* Petra Krejle artifičnost govora vrlo funkcionalno označava društvena pravila i njihovu krutost...

<sup>8</sup> Kao i istoimeni *remakeovi* Philipa Kaufmana i Abela Ferrare.



sredinu, odnosno u prepoznatljive društvene konstelacije. Primjeri su za to New York, konkretan američki grad *Rosemaryne bebe* (u tom se filmu inače spominje i Dubrovnik) i tipičan američki grad *Invazije tjelokradica*, a čak i antarktička izolacija u Carpenterovoj *Stvari* služi jačem isticanju (američkih!) oznaka likova. To što ih nemogućnost sporazumijevanja s antarktičkim Norvežanima čini ranjivima pred vanzemaljskom prijetnjom svakako osnažuje "američkost" junaka: njihova komunikacijska nemoć kompatibilna je s njihovom opuštenošću, s ležernošću kojom obavljaju poslove i međusobno komuniciraju.<sup>9</sup>

*Izbavitelj* se pak barem s jedne strane nastavlja i na klasične, osobito američke i britanske filmove strave, no nastavlja se i na, u hrvatskoj književnosti relativno bogatu, gotičku tradiciju romantički kodirane strave, u kojoj naglasak često zna biti na grozničavoj svijesti junaka, dakle i na "subjektivnosti" priče.<sup>10</sup> U takvim strukturama na površinu logično izbija neodređena (arhetipska) priroda zbivanja, a time i sveopća primjenjivost priče, odnosno njena opća važnost. Dakako, kao što smo već ustvrdili tijekom jednog ranijeg simpozija u splitskom komparativističkom ciklusu, i Gjalskijev *Notturmo* i njegova filmska ekranizacija (u režiji Branka Ivande) nadovezuju se na tu devetnaestostoljetnu tradiciju.<sup>11</sup>

Dakle, kada se odvija radnja Papićeva filma? Kao i mjesto radnje, u ovome filmu i ta informacija ostaje nejasna. Naslove iz *Jutarnjeg* kolporter izvikuje na samome rubu zvučne slike, pa ne možemo razabrati o čemu pišu novine, a jedina stranica *Jutarnjeg* iole čitka gledatelju *Izbavitelja* (u sceni u kavani u kojoj Sonju ugrize štakor) ni nakon višestrukog premotavanja videokazete (kojom smo se služili u "pomnom gledanju") nije nam odala informacije koje bi nedvojbeno smjestile priču u konkretno desetljeće.<sup>12</sup> Dakako, kinogledatelj gleda veći i svjetliji ekran, a i filmska projekcija je kvalitetnija od očitano videozapisa, ali u filmskoj projekciji ne postoji mogućnost premotavanja, pa se rečeni kadar svega nekoliko sekundi nudi gledateljskoj percepciji. U istoj toj sceni jedna go-

šća kavane čita magazin u kojem se na zadnjoj stranici reklamira Clara Bow i njeno "Ono" – riječ je, dakako, o čuvenoj *It Girl*, velikoj američkoj zvijezdi iz 1920-ih; film *Ono (It)* je iz 1927, no ni prepoznavanje Clare Bow nije, čini nam se, predviđeno tijekom gledanja. Njen je lik na crtežu stiliziran na način koji gledatelju iz sedamdesetih otežava prepoznavanje, a kaligrafija k tome otežava čitanje teksta. Kako nije riječ o važnom prizoru, čini se da magazin na kojem se Bow nalazi predstavlja samo element scenografske tvorbe ugođaja i neke opće "međuratne" epohe.

S druge pak strane dizajn automobila, odjeće, soba i telefona, kao i činjenica da se i namještaj i telefoni i automobili doimaju kao da su već duže korišteni (vidi, primjerice, scenografiju unutrašnjosti napuštene Centralne banke) sugerira da bi prije moglo biti riječ o tridesetima. Na istom bi tragu, čini nam se mogla biti i potpuno ofucana i požutjela Škodina reklama u pozadini divlje tržnice na kojoj Gajski i Sonja prodaju knjige (Škoda je očito stara pojava na tržištu toga europskog grada). Dakle, ako je riječ o upućivanju na predratnu epohu, ofucanost svijeta *Izbavitelja* prije upućuju na tridesete godine 20. stoljeća, u kojima ta epoha ide svome kraju, nego na 1920-e kao razdoblje poleta.

Napokon, komentatori *Izbavitelja* iz razdoblja kada se Papićev film pojavio često su isticali usmjerenost na razdoblje rađanja i jačanja fašizma, osobito ističući prizore u kojima proždrljivi i pohotni ljudi-štakori jedu za stolom oblikovanom u polovicu kukastog križa; izgleda da su na alegoriju nacizma upućivali i promidžbeni materijali filma, a vjerojatno nije slučajno to što je baš tim prizorom predstavljen *Izbavitelj* na plakatu kojim je 2004. u Montrealu obilježeno dodjeljivanje nagrade za životno djelo Krsti Papiću. Kako je taj stol žut a okolina zagasita, prigušena kolorizma (ljudi štakori su, primjerice, uglavnom odjeveni u crno), on doista bode oči kao element kompozicije kadra i potencijalni nositelj simbolike.

"Antinacistička" značenja filma koja, doduše, ni izdale-

<sup>9</sup> Ne govorimo o novijoj geopolitičkoj situaciji, nego o proizvodima kulture u kojoj su Amerikanci od "naivaca u inozemstvu" iz 19. stoljeća preko "otrežnjujućeg" iskustva ratnih filmova, evoluirali u junake nastavaka *Ramba* i filmova Olivera Stonea – u filmovima Amerikanci često prvo pucaju pa onda pitaju o čemu je riječ i postaju svjetski policajci i šerifi.

<sup>10</sup> *Infekcija* nam se po stilu čini pak bližom talijanskoj školi modernog horora Argenta i Bave.

<sup>11</sup> Dakako, s određenim razlikama. O Gjalskijevoj noveli i Ivandinu filmu vidi Gillić, 1999. i 1998.

<sup>12</sup> Stručnjak za međunarodnu politiku ili novinarstvo 20-ih i 30-ih vjerojatno bi iz stila, retorike naslova i podnaslova mogao dosta zaključiti, no implicitni gledatelj, čini nam se, nema te vještine.

*Izbavitelj* (1976)

ka ne iscrpljuju smisao filma, ipak su dovoljno jaka da i ona pridonese dojmju ranih tridesetih o kojima govore citirani članci/natuknice. No, kada smo već kod uputnica na povijest kulture, logičnim se čini da poznavateljima filmske umjetnosti *Izbavitelj* može probuditi i uspomene na filmove Fritza Langa. Kako je *Izbavitelj* ipak zvučni film, ovdje ćemo spomenuti tek *M* (1931) i *Testament dr. Mabusea* (1933).

### Subjektivizam

Premda su, dakle, neki kritičari, ne bez razloga, isticali kako *Izbavitelj* ne zadržava razinu i intenzitet subjektivnosti predložka, što je potom oslabilo dojmjljivost karakterizacije likova u usporedbi s dojmjljivošću nekih drugih

aspekata filma (*Paquola*, 1977),<sup>13</sup> nama se ipak čini da vrijedi istražiti subjektivističku crtu *Izbavitelja*. Zapitamo li se, naime, u kolikoj se mjeri išta od prikazanog doista i zbito u svijetu toga filma, odnosno koliko je pripovijedanje pouzdano, lako se možemo prisjetiti indikatora potencijalne nepouzdanosti pripovijedanja (a i Lang se, kao što je poznato voli poigravati iracionalnošću onirizmom i halucinacijama).

Primjerice, već na divljoj tržnici Sonja vrlo brzo nestaje,<sup>14</sup> uskoro potom Rupčić, do jučer trgovac a danas čuvar parka, vodi junaka Gajskog kroz kanalizaciju do napuštene Centralne banke, čiji hodnici kao da nastavljaju labirint kanalizacije. U toj prašnjavoj zgradi junak otkriva ne samo bal čudnih ljudi (tada još ne razumije njihovu vezu

<sup>13</sup> Paquolina je kritika svejedno izrazito pozitivna, kao i Kurelčeva (1977) u istome broju *Filma*.

<sup>14</sup> U spomenutom Paquolinom tekstu lik Sonje se konstruira kao sveobuhvatno žensko načelo. Rodna načela su, kao i teološka ili etička na-

čela, vjerojatno iznimno važna za (društvenu) konstrukciju svijeta uopće, što uključuje i filmove, no pitanje je koliko su ta sveobuhvatna načela učinkovita u analizi specifičnih semantičkih struktura formiranih u malome segmentu svijeta.



sa štakorima) nego i telefon koji radi. Potom mu osoba s centrale samo na osnovu Sonjina imena da pravi telefonski broj, a kada se veza uspostavi, Sonja se čudi jer je zazvonio telefon koji bi trebao biti pokvaren...

Za razliku od, primjerice, *Rosemaryne bebe* u kojoj se sumnja u junakinjinu mentalnu bolest na kraju definitivno rasprši (premda ona na kraju odigra ulogu koju su joj urotnici namijenili), u *Izbavitelju* ipak imamo razloga sumnjati da izgladnjeli i iz stana izbačeni književnik Gajski možda pomalo i bunca, no ta je tipična "romantičarska" crta u dvadesetostoljetnoj umjetnosti istodobno i "modernistička" tipična, primjerice za mnoge književne junake modernističkih klasika (Melkior, mnogi Joyceovi i Kafkini likovi...), a tipična je i za junake modernističkih filmova; uz Langove filmove o *Mabuseu* i *Ženu u izlogu* možemo spomenuti i znameniti *Kabinet dr. Caligarija* (R. Wiene, 1920)...

Uostalom, spomenuti put s Rupčićem kroz kanalizaciju (a potom i samostalno lutanje labirintom napuštene banke) nije tek, mimetički promatrano, slabo uvjerljiv, nego se doima kao uvod u kakav ružan san. U mračnoj utrobi te napuštene zgrade (koja bi mogla upućivati i na propast civilizacije) događaji se, nadalje, kao što smo već natuknuli, odvijaju po fantastičnim zakonima nesukladnim zakonima izvanfilmske, fizičke stvarnosti – uz već naveden motiv telefoniranja vrijedi spomenuti i pomno čišćenje tragova bala i njihovo ponovno pojavljivanje u neizmijenjenu obliku kada se Gajski vrati u banku.

Vrijedi se, napokon, prisjetiti i mučnine koja Gajskoga obuzme kada vidi štakora na tržnici na kojoj želi ponovno sresti Sonju (prije puta u zgradu Centralne banke!), kao i lakoće kojom izlaganje događaja s prizora susreta sa lažnom Sonjom prelazi na prizor vođenja ljubavi sa... (valjda) pravom Sonjom. Gajski je k tome i autor neobjavljena romana o pošasti koja zavlada gradom, s tim da se u njegovom romanu, kako sam kaže u razgovoru s urednikom u izdavačkoj kući, "sve svodi na birokraciju". Nadalje, Gajski grozničavo luta i trči, uglavnom se opsesivno navraćajući istim prostorima (novi stan Boškoviće-

vih, banka), a velik dio njegove grozničave komunikacije s drugim likovima svodi se na svađanje i uzaludno istjevanje pravde. Inspektora tako ne uspijeva uvjeriti da nije lud, gradonačelnikovoj tajnici ne uspijeva dokazati da bi ga trebala propustiti, izdere se na konobara nakon što štakor ugrize Sonju, više na goste podrumske birtije u koju je odlunjavao, progoni Izbavitelja gađajući ga Boškovićevim "indikatorom B", uzalud dokazuje stanarima zgrade da mu trebaju pomoći u potrazi...<sup>15</sup>

Doduše, u raspletu zbivanja se ispostavi da je i Rupčić suradnik ljudi-štakora, što i dramaturški opravdava njegovu ikonografski i konotacijama već opravdano šuljanje kroz kanalizaciju. Uostalom, i inspektor Gajskome pri kraju priče definitivno povjeruje jer i sam dopadne šapa urotnika, no na kraju Gajski slijedi fantazmu žene nalik Sonji. Nju je, sjećamo se, ubio, potom šokiran pošteđio lažnu Sonju iste sudbine pa, ukoliko sve prikazano nije bilo halucinacija, osoba koju prati vjerojatno samo sličić Sonji, a možda uopće i nije riječ o osobi u ljudskom (ovostranom) smislu riječi.<sup>16</sup>

### Alegorije zla i stroge kritike

Evidentno, kada je riječ o Papićevu *Izbavitelju*, možemo govoriti o stvaranju slika 1930-tih u 1970-ima, dok se u *Infekciji* iz 2003. razdoblje pošasti ljudi-štakora smješta u suvremenost. Pogledamo li zbivanja u književnom životu sedamdesetih, logičnim se kontekstom čini pitanje fantastike u hrvatskoj književnosti, odnosno borhesovske generacije koja je, nastavivši se doduše na svjetlu no zanemarivanu tradiciju hrvatske fantastične književnosti, na zanimljiv način okrenula leđa i socrealističkim i socijalističko-esteticističkim (dakle, modernističkim) očekivanjima raznih struja u dominantni kulturnog života socijalističke Jugoslavije.

Kao što je poznato, neka su istaknuta novinarsko-kritičarska pera 1970-ih kritizirala fantastičarsku književnost Pavličića, Tribusona i društva kao bijeg od stvarnosti, ili barem kao bijeg od bilo kakvih odnosa sa stvarnošću<sup>17</sup>. U filmskoj se kritici topos realističnosti, međutim, doi-

<sup>15</sup> Ovakvom grozničavom dramaturgijom (indikator B, intriga s gradonačelnikom...), *Izbavitelj* se približava grozničavu stilu Grinove novele.

<sup>16</sup> Junak *Infekcije* je bolje sreće, on svoju partnericu ne ubija, a nakon što pomisli da je mrtva, doista je ponovno sreće.

<sup>17</sup> Ovaj je kompleks vrijedan detaljnije analize. Primjerice, najpoznatiji

"protivnik" književnih fantastičara Milan Ivkošić (1977) tijekom polemike s njihovim kritičarskim "zagovornikom" Velimirom Viskovićem gnjevno tvrdi da nije nikada zagovarao "odražavanje" stvarnosti (kao što ovaj tvrdi), već "komuniciranje" književnosti sa stvarnošću. Argumenti pak kojima Ivkošić kritizira Tribusonovu novelu upućuju da pod tim komuniciranjem on zapravo misli na umjetničku vrijednost.

*Izbavitelj* (1976)

ma čak i otpornijim nego u književnoj kritici. Mnogi će filmovi i danas, u trećem tisućljeću biti hvaljeni zato što govore o "našoj stvarnosti" (pretvorbi, kriminalu, prostituciji, socijalnoj bijedi) ili će pak biti kritizirani zato što ne prikazuju svijet "kakvim jest", "izbjegavaju" temeljne društvene probleme (prikazuju ih na "neautentičan" način i tome slično).

Te su "realističke" (mimetičke) tendencije u filmskoj i književnoj kritici vrijedne analize za kakvu ovdje također nemamo prostora, a poučnim se čini podsjetiti i temeljnih značajki epohe u kojoj nastaje *Izbavitelj*... Već početkom sedamdesetih je u Hrvatskoj ugušen kulturalni pluralizam Hrvatskog proljeća,<sup>18</sup> a odupiranje Zafranovićevoj modernističkoj poetici prikaza zbilje bilo je dovoljan razlog za kasnije gašenje *Filma*, jednog od najrelevantnijih hrvatskih i jugoslavenskih filmskih časopisa uopće.

Također, relativno implicitna kritika režima iz Papićeve

ekranizacije Brešanove komedije *Predstave Hamleta u Mrduši Donjoj* (1973) naišla je na "višestruko nerazumijevanje i oštre prigovore političkih krugova, ali, uostalom, toga nije bila lišena ni zagrebačka kazališna predstava (posebno nakon Karađorđeva)" (Škrabalo, 1998: 389).<sup>19</sup> Filmski povjesničar Goulding (2002: 83), uostalom, tvrdi da je *Predstava Hamleta* na Puli bio jedini zaostali predstavnik "novofilmskih" ("radikalnih") tendencija, koje su morale ustuknuti pred političkim i ostalim pritiscima.

*Izbavitelj*, dakle, nastaje nešto kasnije od *Predstave Hamleta*, u razdoblju kada je pritisak već vrlo jak a pravila igre čvrsta, pa je možda i stoga Papićev prikaz pojedinca u društvenom kontekstu izgubio konkretne uputnice na prostor i vrijeme. U časopisu *Film*, spomenimo i to, *Izbavitelj* je, za razliku od socijalističkih modernističkih spektakala bio jako lijepo primljen, a vrijedi se podsjetiti da su u nekim razdobljima socijalizma i Poljaci razvili dosta

<sup>18</sup> Premda je među "proljećarima" bilo antipluralističkih tendencija, taj je pokret ipak obuhvaćao i umjerene komuniste i radikalne nacionaliste, nakratko umnoživši broj legitimnih tipova javno dopustivih ideoloških iskaza.

<sup>19</sup> Marković kaže u *Filmskom leksikonu* (str. 485) da je Papićeva temeljna preokupacija "pojedinačna sudbina kao odraz društvenih prilika", što se potvrđuje i u novijim njegovim djelima (*Kad mrtvi zapjevaju*, *Infekcija*).

živahnu fantastičku i znanstvenofantastičnu proizvodnju (oživjevši, primjerice, mit o Golemu). No, povjesničar hrvatskoga filma Ivo Škrabalo ne uzima u obzir sve te stvari, od kojih neke u više navrata spominje, što možemo protumačiti time što nije pretjerano sklon žanrovskoj filmskoj poetici. Naime, za *Izbavitelja* Škrabalo, evidentno pomalo zbuñeno, kaže:

*Sljedeći Papićev film "Izbavitelj" (1976.) smatra se prvim hrvatskim djelom u žanru znanstvene fantastike, iako je točnije obilježiti ga kao političku fantastiku, jer je ova adaptacija (...) Aleksandra Grina (scenarij: Brešan i Papić), prenijete u srednjoeuropsku sredinu, u ruhu fantastike zapravo ukazivala na rađanje fašizma. Premda pomalo zakašnjelo kao politički angažman, ovo ozbiljno rađeno filmsko djelo uspješno je udovoljilo zahtjevima žanra, što mu je donijelo i prvu nagradu na specijaliziranom festivalu filmske fantastike u Trstu. (ibid.)<sup>20</sup>*

Kao što je poznato, u američkim znanstvenofantastičnim filmovima 50-ih izvanzemaljsko infiltriranje u svakodnevne Amerikance često se (nerijetko s pretjeranom doslovnosću) tumačilo kao alegorija komunističke infiltracije, pri čemu nije tek dosjetka ako kažemo da je ideja Marsa kao "crvenog planeta" ohrabivala takva tumačenja. No, čak i na podlozi takvih tumačenja nije sasvim jasno zašto je Škrabalo tako odlučno ljude-štakore proglasio prerušenim fašistima.

Premda je, naime, onaj stol u obliku polovice kukastoga križa doista dojmljiv, kožne mantile kakvima se koriste Izbaviteljevi pobočnici koristili su i špijuni i časnici komunističkih tajnih službi (vidi, primjerice, lik kojega glumi Tarik Filipović u Vrdoljakovoj *Dugoj mračnoj noći*), a idejama o infiltraciji prikriivenih tuđinaca/čudovišta koriste se i desničari, a ne samo ljevičari. Uostalom, čak je i Mira Boglić (koja se obično ne smatra jednim od najpronijeljivijih kritičara socijalističke epohe) pišući o Pulscome festivalu (doduše suzdržano pohvalivši *Izbavitelja*) kao važnu zamjerku Papićevu filmu navela "zamagljenost" poruke

(Boglić, 1978: 64-65). Dakle, toj politički izrazito "korektnoj" kritičarki zasmetala je zamagljenost antifašizma, učinilo bi joj se da bi film bio bolji bez univerzalnosti zla na koju Papićev film, čini se, cilja. Grinov predložak svakako se može barem u određenoj mjeri protumačiti kao aluzija na svakodnevnicu mladoga socijalizma u Rusiji (što je samo jedan od razloga zašto zagovornici sorealizma nisu voljeli Grina), pa i taj lagani dašak subverzivnih konotacija Grinova rada možda igra svoju ulogu na samome rubu konstrukcije *Izbavitelja*, ili barem u konstrukciji teksta njegovih kritičara.

Nama dakako višeznačnost *Izbavitelja* nimalo ne smeta, čini nam se pohvalnim što su negativci, unatoč uputnicama na (prvu polovicu) 1930-tih dovoljno apstraktni da se uklope u svijetle tradicije devetnaestostoljetne (i ranije) fantastike. Čini nam se također da je slijed događaja u ovome filmu dovoljno grozničavo alogičan a junak dovoljno neprilagođen i histeričan da bi i on potkrijepio naše tumačenje, a i u mašti Gajskog odigravaju se razne urote i pošasti (napisao je romanesknu alegoriju o nekakvoj sveobuhvatnoj birokraciji). Njegova partnerica Sonja Bošković se, podsjetimo napokon i na to, od samoga početka ponaša kao svojevrsan klizeći označitelj – daje svoj telefonski broj, a poslije se čudi kada telefon zazvoni, čim Gajski zapiše njen broj na knjigu nastaje gužva, Sonja nestaje s tržnice, a pojavljuje se kupac zainteresiran za knjige... Uostalom, Sonja izmjenjuje mjesto sa svojom štakorskom dvojnicom prečesto i pretjerano vješto da bi ih siroti junak mogao dobro raspoznati, a ni potpuna priroda odnosa ljudi i njihovih omiljenih glodavaca nije sasvim jasna<sup>21</sup> (jedno moguće pitanje: ako su ljudi-štakori doista samo ljudi s posebnim moćima, kako onda nastaju dvojnici?).

No, dok je prva dama hrvatske (i šire) socijalističke kritike<sup>22</sup> Mira Boglić u *Izbavitelju* prepoznala, ali tek diskretno prigovorila "zamagljenost poruke", drugi su zagovornici političke kritike iskazali veću budnost u raspoznavanju umjetničkog (dakle socijalističkog) žita od malograđanskog i defetističkog kukolja (filmova Krste Papića, Žike Pavlovića...). Politička kritika, ta u epohama totalitariz-

<sup>20</sup> Škrabalo izostavlja koscenarista Zorana Tadića (kasnije bliskog suradnika "borhesovca" Pavličića). To je ispravljeno u filmografskoj natuknici (Škrabalo, 1998: 577) u kojoj je međutim izostavljena producent-ska kuća Croatia film.

<sup>21</sup> *Infekcija* teži zadržati tu višeznačnost.

<sup>22</sup> U hrvatskoj i jugoslavenskoj socijalističkoj kritici elementi sorealizma su se izmjenjivali sa pseudopluralističkim zahtjevima tzv. socijalističkog esteticizma - na tragu Krležinih teza, ali i pod utjecajem njegova umjetničkog rada (Tito je za svog "dvorskog umjetnika" ipak izabrao modernista, a ne sorealista).

ma osobito unosna disciplina, u političaru i sociologu Stipi Šuvaru imala je veoma istaknutog i utjecajnog predstavnika. On je na jednoj od zloglasnih tribina časopisa *Filmska kultura* i Centra CK SKH za idejni i teorijski rad (s izlaganjima objavljenim u istom broju u kojem je *Filmska kultura* objavila i intervju s drugom Titom) prigovorio kako u jugoslavenskom filmu nema svjedočanstava posebnosti jugoslavenskoga društva.

Šuvar je naime nezadovoljan zato što o suvremenosti i samoupravljanju govori samo (i tada već prilično star) Baureov film *Licem u lice*, drama sa sretnim svršetkom koja se razvija oko sastanka u jednom kolektivu, dok s druge strane "... čak Senegal i nerazvijena Afrika i Azija počinju praviti filmove o svojim dramama, o dramama vlastite historije koja se zbiva kao djelić sveukupne ljudske historije danas, ispunjene grčom za emancipaciju radnah<sup>23</sup> klasa i naroda, svih naroda" (Šuvar, 1977: 47). Stanje u jugoslavenskom filmu, do kojega mu je evidentno jako stalo, Šuvar nadalje analizira, klasificirajući djela i autore na politički vrlo precizno *orijentiran* način, s jasnim ciljem afirmiranja pozitivnih i kritiziranja negativnih tendencija:

*Rekao bih, da među stvaralačkim snagama u našem filmu susrećemo dvije orijentacije. Jedna je – orijentacija na apologetiku i autocenzuru. Ona je, dakako sterilna (...) <sup>24</sup>. Druga orijentacija pokazala se u ostvarenjima tzv. "crnog vala", upravo u dokazivanjima da je ovdje sporedan, slijepi kolosijek svjetskih zbivanja (...) Nekad je to onda svedeno na primitivni pamflet, kao u filmovima "Izbavitelj" i "Hamlet u Mrduši Donjoj", a kod nas ima tretman izuzetnog umjetničkog djela (...) (Šuvar, 1977: 49)<sup>25</sup>*

Točna je tema spomenute kritičko-političke tribine, vrijedi precizirati, "Naš film i suvremeni život"<sup>26</sup>, a u članku pod istim naslovom u *Oku* broj 143. iz 1977. (kao najava

skorog izlaska *Filmske kulture* s potpunim izlaganjima) objavljeni su naglasci iz te rasprave. Dakako, onodobni je glavni urednik *Oka* Goran Babić bio jedan od najmarljivijih i najvatrenijih sudionika takvih kritičkih tribina, a ljubiteljima filma osobito dobro poznata tribina o prvo-me izdanju Škrabalove povijesti hrvatske kinematografije samo je najpoznatija među raspravama iz tog ciklusa. Političko kontekstualiziranje *Izbavitelja* i reakcija na taj film, dakako, nije osobito težak argument za naš zaključak da zlo u tome filmu nije tek fašizam. Međutim, iz komparatističko-kulturološke nam se perspektive zanimljivim čini ustvrditi kako su i onodobni politički kritičari došli do istog zaključka kao i mi. Oni su, dakako, smatrali da je taj zaključak dostatnim razlogom za umjereno (Boglič) ili radikalno (Šuvar) negativnu kritiku, a i Čedo Nedeljković (još jedan politički kritičar *Filmske kulture*) na izgled hladnu kritiku *Izbavitelja* u tekstu o Puli zaključuje neočekivano ogorčenim riječima:

*Ako bi se izvlačio zaključak iz filma onda on glasi – protiv mraka se ne treba boriti jer je poraz sudbinski određen. U čije ime se takva poruka upućuje, verovatno znaju reditelj i scenarist (Nedeljković, 1978: 42).*

S druge pak strane "apolitičan" *Filmov* kritičar Tomislav Kurelec (znatno bliži našoj orijentaciji) hvali *Izbavitelja* – prema njegovom sudu na Puli, uz filmove Živojina Pavlovića i Kreše Golika, "Izbavitelj Krste Papića odskakao je od ostalih po zrelosti filmskog mišljenja" (Kurelec, 1977: 10). Dakako, priznaje Kurelec, *Izbavitelj* zaostaje za *Lisicama*, no *Lisice* su najbolji hrvatski film uopće, pa to što je *Izbavitelj* lošiji od *Lisica* uopće ne znači da je loš.<sup>27</sup> Premda u kasnijem tekstu, izvorno objavljenom u časopisu *Vijenac* (br. 247-248. iz 2003) Kurelec (2004: 101) svodi *Izbavitelja* na alegoriju fašizma, nama se svejedno čini da se taj film kao i spomenuta Ivandina ekranizacija Gjaliskijeva

23 "Radnah" je očit tipfeler, autor je možda rekao *radnih, radničkih*, eventualno čak i *raznih* ...

24 Tu orijentaciju Šuvar naziva "malograđanskom"; dakle lažno socijalističkom.

25 Filmska kritika i politička filmska kritika različite su djelatnosti; kada politička kritika koristi film, ne razlikuje ga bitno od književnosti ili pamfleta, kada filmska kritika spominje ideologeme i političke orijentacije, ne razlikuje ih bitno od drugih sastavnica filma.

26 Važnost velike naracije o "suvremenosti" za političku kritiku ilustrira

i tekst "Suvremenost kao stvaralački čin" (Boglič, 1976).

27 Hvaleći preciznu režiju, čvrstu dramaturgiju, "spoj slika svakodnevnog života između dva rata i atmosferu straha", Kurelec (1977: 11), podsjetimo, zamjera *Izbavitelju* slabu karakterizaciju likova.

28 Od naših je redatelja "crnome valu" prema nekim mišljenjima najviše pridonio Bauer snimivši u makedonskoj produkciji *Tri Ane*. Bauer je inače glavni hrvatski predstavnik klasičnoga stila i žanrovskog filma (*Martin u oblacima, Samo ljudi*), ali je (dramom o samoupravljanju *Licem u lice*) utemeljio "politički korektnu" autokritiku sistema u kakvoj se kasnije istaknuo Fadil Hadžić (*Novinar, Ambasador*).



*Notturna*, u društvenom kontekstu represivnog socijalizma može shvatiti implicitno oporbenim, premda na drugačiji način (diskretniji, manje izražen...) nego što su to u jugoslavenskim kinematografijama bili (raniji) filmovi crnoga vala. Premda je crni val istaknutiji u srpskoj nego u hrvatskoj kinematografiji, s njime su kompatibilnije Papićeve *Lisice* i neki dokumentarni filmovi (*Halo München*, *Kad te moja čakija ubode*, *Specijalni vlakovi...*).

Dakle, upravo fantastičarski eskapizam ("zamagljivanje poruke") u *Izbavitelju* predstavljalo je, baš kao i socijalni čemer crnoga vala,<sup>28</sup> odmak od propisanih značenja i filmskih kodova, a Šuvarovi stavovi u tom smislu nisu tek puka ilustracija za našu tezu. Njegovi se iskazi, naime, mogu smatrati lakmus-papirom raspoloženja režima, od-

nosno postavljanjem kodeksa kojega su umjetnici znali kršiti. No, s druge strane, Papićev film kao umjetničko djelo ne može se svesti niti na priču o antifašizmu (kakvu su, čini se, promovirali promidžbeni materijali filma, čest izvor informacija i interpretacija kritičarima) niti na priču o subverziji dominantnih modela, kao što se ne može svesti niti na zadovoljavanje pravila žanra. Premda se, dakle, slažemo sa (*Izbavitelju* sklonim) kritičarima koji su isticali da je Papić imao i boljih ostvarenja (osobito *Lisice*), kao i s onima koji su više cijenili Grinov predložak nego Papićev film, čini nam se da je riječ o vrijednom ostvarenju koje svojim složenim odnosom prema umjetničkoj tradiciji i društvenom kontekstu zaslužuje nova gledanja i vrednovanja.

## Literatura

Boglić, Mira, 1978, "Iskre u pepelu faktografije (Pula 77 iz različitih aspekata)", *Filmska kultura* (XXII), br. 112-113, str. 63-79.

Boglić, Mira, 1976, "Suvremenost kao stvaralački čin", *Filmska kultura* (XX), br. 105-106, str. 11-26.

*Filmski leksikon*, 2003, ur. Bruno Kragić, Nikica Gilić, Zagreb: LZ Miroslav Krleža

Fountain, Clarke, (All Movie Guide), 2004, "Izbavitelj", na [http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v\\_id=146050](http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=146050), URL pregledan 2. 9. 2004.

Gilić, Nikica, 1999, "Notturmo: položaj novele i filma u mijeni stilskih formacija", u *Komparativna povijest hrvatske književnosti I*, ur. D. Duda i dr., Split: Književni krug, str.226-237.

Gilić, Nikica, 1998, "Ekranizacija Notturna Ksavera Šandora Gjalskog", *Hrvatski filmski ljetopis* (IV), br. 16, str. 97-102.

Goulding, Daniel J., 2002, *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience 1945-2001*, Indiana University Press

Grin, Aleksandar, 1966, "Pacolovac", u *Antologija ruske fantastike XIX i XX veka*, ur. Milica Nikolić, Beograd: Nolit (prev. M. Nikolić)

Ivkošić, Milan, 1977, "Sintagme, postroj s!", *Oko*, 24. 3. - 7. 4., broj 131, (V), str. 8.

Kurelec, Tomislav, 2004, "Korak do starog sjaja", u *Filmska kronika: zapisi o hrvatskom filmu*, Zagreb: AGM i Hrvatsko društvo filmskih kritičara, str. 96-102.

Kurelec, Tomislav, 1977, "Izbavitelj (I)", *Film* br. 8-9, str. 10-11.

*Leksikon stranih pisaca*, 2001, glavna urednica Dunja Detoni-Dujmić, Zagreb: Školska knjiga.

Tirnanić, Bogdan, 2008, *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije

"Naš film i suvremeni život", *Oko*, 1977, (V), br. 143, str. 8-9.

Nedeljković, Čedo, 1978, "Novi autori i bolji filmovi (Pula 77 iz različitih aspekata)", *Filmska kultura*, br. 105-106 (XX).

Paquola, Aldo, 1977, "Izbavitelj (II)", *Film* br. 8-9, str. 12.

Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Šuvar, Stipe, 1977, "Naše društvo ima svoju originalnu viziju i vertikalu, ali su filmska svjedočenja o tome vrlo rijetka", *Filmska kultura*, br. 110-111 (XXI), str. 45-49.

## Juraj Kukoč

### Filmografija<sup>1</sup> Krste Papića<sup>2</sup>

1965.

#### ČEKATI,

druga epizoda dugometražnog igranofilmskog omnibusa **KLJUČ**<sup>3</sup>

Proizvodnja: Jadran film; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić prema motivima novele *Zazidani* Branimira Šćepanovića; k.: Tomislav Pinter; mt.: Blaženka Jenčik; gl.: Ozren Depolo; sgf.: Željko Senečić; kostim.: Ružica Fanelli; ton: Erik Molnar; pom. r.: Ante Peterlić; dir. filma: Donko Buljan

Uloge: Marija Lojk (Sanja), Slobodan Dimitrijević (Ivan), Tana Mascarelli-Ostojić (starica Amalija), Fabijan Šovagović (Marko), Branko Špoljar (doktor), Stevo Krnjaić (gledatelj u kinu); tehnika: 35 mm, c/b, widescreen.; trajanje: 31 minuta

1967.

#### ILUZIJA,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Jadran film, FRZ-Filmska radna zajednica Zagreb; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić, Zvonimir Majdak (suradnici Ante Peterlić i Branko Ivanda); k.: Krešo Grčević; mt.: Blaženka Jenčik; gl.: Miljenko Prohaska; sgf.: Željko Senečić; kostim.: Mirjana Ostojić; ton: Erik Molnar; pom. r.: Ante Peterlić; dir. filma: Joco Rajčević

Uloge: Slobodan Dimitrijević (Ivo Gvozd), Marija Lojk (Ela), Vanja Drach (Branko Gvozd), Nikola Car (Dalibor), Božena Frajt (Paulina), Eta Bartolazzi (Marica), Branko Kovačić (djed), Fabijan Šovagović (Marko Šikavica), Nevenka Benković (Marija), Rade Šerbedžija (Brankov ubojica), Krešimir Zidarić (Simić), Fahro Konjhodžić (svirač u kavani), Hrvoje Lisinski (nastavnik), Jasna Malec; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 2210 metra (81 minuta)

1968.

#### HALO MÜNCHEN,

kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Krešo Grčević; mt.: Blaženka Jenčik; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 344 metra (13 minuta)

1969.

#### LISICE,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Jadran film; r.: Krsto Papić; sc.: Mirko Kovač, Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Lida Braniš; muzički efekti.: Miljenko Prohaska, Silvije Glojnarčić, Boško Petrović; sgf.: Krsto Papić i suradnici; kostim.: Krsto Papić i suradnici; ton: Marijan

Meglić; pom. r.: Vanja Pinter; dir. filma: Ante Deronja

Uloge: Fabijan Šovagović (Ante), Adem Čejvan (Andrija), Jagoda Kaloper (Višnja), Ilija Ivezić (Krešo), Fahro Konjhodžić (Čazim), Ivica Vidović (Musa), Edo Peročević (Baletić), Zaim Muzaferija (Todor), Zlatko Madunić (Mijo), Rikard Brzeska (željezničar Jure), Branko Špoljar (Učo), Stjepan Bahert (don Lovre), Tijana Mandić (Tijana), Jelena Grubelić, Niko Turudić (čovjek na biciklu, Špiro) i ostali stanovnici vrličkog kraja; tehnika: 35 mm, c/b, widescreen.; trajanje: 2108 metara (77 minuta)

#### KAD TE MOJA ČAKIJA UBODE,

kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Krešo Grčević; mt.: Blaženka Jenčik; ton: Erik Molnar; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 427 metara (16 minuta)

#### ČVOR,

kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Lida Braniš; ton: Mladen Prebil, Božo Kramarić; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 294 metra (11 minuta)

1970.

#### À PROPOS DES ÉTRANGERS EN FRANCE

(serija **STRANI FILMSKI REDATELJI U FRANCUSKOJ**),

srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: ORTF, redakcija *Panorama*; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Maurice Albert; mt.: Hedvige Bienvenu; ton: Henry Mathieu; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 50 minuta<sup>4</sup>

1971.

#### NEK SE ČUJE I NAŠ GLAS,

kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Ivica Rajković; mt.: Lida Braniš; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 434 metra (16 minuta)

#### AKUMULACIJA NA BOLJUNČICI,

kratkometražni namjenski dokumentarni film

Proizvodnja: Adria film Zagreb; r.: Krsto Papić; sc.: Zorko Kos; k.: Venci Orešković; mt.: Lida Braniš-Bobanac; ton: Mladen Prebil; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 108 metara (10 minuta)

**1972.****MALA SEOSKA PRIREDBA,****kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Ivica Rajković; mt.: Lida Braniš-Bobanac; ton: Mladen Prebil, Božo Kramarić; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 484 metra (18 minuta)

**SPECIJALNI VLAKOVI,****kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Ivica Rajković; mt.: Lida Braniš-Bobanac; ton: Božo Kramarić; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 420 metara (15 minuta)

**1973.****PREDSTAVA HAMLETA U MRDUŠI DONJOJ,****dugometražni igrani film**

Proizvodnja: Jadran film; r.: Krsto Papić; sc.: Ivo Brešan, Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Lida Braniš-Bobanac; gl.: Đelo Jusić; sgf.: Željko Senečić; kostim.: Željko Senečić; ton: Božidar Kramarić; pom. r.: Radenko Ostojić, Ante Peterlić; dir. filma: Donko Buljan

Uloge: Rade Šerbedžija (Joco Škokić/Hamlet), Milena Dravić (Anđela/Ofelija), Krešimir Zidarić (Bukara/kralj), Fabijan Šovagović (učitelj), Ljubiša Samardžić (Mačak/Laert), Izet Hajdarhodžić (Škokić, Joci otac), Mate Ergović (Šimurina), Zvonko Lepetić (Mile/Polonije), Zdenka Heršak (udovica Mara/kraljica), Ilija Ivezić (željezničar), Jovan Stefanović (inspektor), Rikard Brzeska (seljak), Slavica Maras (seljakinja), Ivo Pajić, Nevenka Šajin, Branko Matić; tehnika: 35 mm, boja, widescreen.; trajanje: 2330 metara (85 minuta)

**RIBARI IZ URKA,****kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film SDF, Multifilm Holland; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Maja Rodica; gl.: Anđelko Klobučar; ton: Božo Kramarić; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 650 metara (24 minute)

**1974.****STEĆCI****(serija UMJETNOST NA TLU JUGOSLAVIJE),****kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Adria film Zagreb; r.: Želimir Mesarić, Krsto Papić; sc.: Krsto Papić, Želimir Mesarić; k.: Tomislav Pinter; mt.: Lida Braniš-Bobanac; gl.: Anđelko Klobučar; ton: Mladen Prebil; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 136 metara (12 minuta)

**1975.****CHARTER LET BR...,****kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film SDF, Studio Corporation Pictures Mel-

bourne; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Ranko Mitić; mt.: Martin Tomić; gl.: Branimir Živković; ton: Matija Barbačić; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 279 metara (25 minuta)

**IVAN GORAN KOVAČIĆ,****kratkometražni dokumentarni obrazovni film (element-film)**

Proizvodnja: Filmoteka 16; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Ilija Vukas; mt.: Mima Papić; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 83 metra (3 minute)

**1976.****IZBAVITELJ,****dugometražni igrani film**

Proizvodnja: Jadran film, Croatia film Zagreb; r.: Krsto Papić; sc.: Ivo Brešan, Krsto Papić, Zoran Tadić prema noveli Aleksandra Grina *Lovac na štakore*; k.: Ivica Rajković; mt.: Miroslava Kapić, Žana Gerova; gl.: Brane Živković; sgf.: Drago Turina; kostim.: Jasna Novak; ton: Mladen Prebil; pom. r.: Branko Lustig; dir. filma: Ante Deronja

Uloge: Ivica Vidović (Ivan Gajski), Mirjana Majurec (Sonja), Fabijan Šovagović (profesor Bošković), Relja Bašić (gradonačelnik), Ilija Ivezić (šef policije), Branko Špoljar (prodavač/čuvar u parku Rupčić), Edo Peročević (policajac), Zvonimir Ferenčić (urednik), Zdenka Trach (gazdarica), Ana Hercigonja (prodavačica kapa), Boris Festini (apotekar), Petar Dobrić (čovjek koji pozdravlja Izbavitelja), Mirko Boman (čovjek u crnom), Jovan Stefanović (policajac), Tomislav Lipljin (čovjek koji izražava sućut), Jadranka Matković (gradonačelnikova tajnica), Fahro Konjhodžić, Vjenceslav Kapural, Vlado Krstulović, Sanda Fideršeg, Antun Kujavec, Miljenka Androić, Nedim Prohić, Franjo Štefulj, Zvonko Torjanec (policajac), Tomica Milanovski, Slobodan Milovanović, Žarko Potočnjak i dr.; tehnika: 35 mm, boja, widescreen.; trajanje: 2175 metara (79 minuta)

**JEDNO MALO PUTOVANJE<sup>5</sup>,****kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Ranko Mitić; mt.: Miroslava Kapić; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 421 metar (15 minuta)

**1978.****BELJE 1<sup>6</sup>,****kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film; r.: Krsto Papić, Zoran Tadić; sc.: Krsto Papić, Zoran Tadić, stručni suradnici; k.: Ivica Rajković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: oko 20 minuta

1980.

**TAJNA NIKOLE TESLE,****dugometražni igrani film**

Proizvodnja: Zagreb film, Kinematografi Zagreb; r.: Krsto Papić; sc.: Ivo Brešan, Ivan Kušan, Krsto Papić; k.: Ivica Rajković; mt.: Boris Erdelji; gl.: Anđelko Klobučar; sgf.: Veljko Despotović; kostim.: Jasna Novak; ton: Mladen Prebil, Gregg Goodhew; pom. r.: Mate Bogdanović; dir. filma: Ante Deronja

Uloge: Petar Božović (Nikola Tesla), Orson Welles (J. P. Morgan), Strother Martin (George Westinghouse), Dennis Patrick (Thomas A. Edison), Oja Kodar (Catherine Johnson), Boris Buzančić (Robert Johnson), Charles Millot (Adams), Ana Karić (Teslina majka), Edo Peročević (Teslin pomoćnik Czito), Vanja Drach (Mark Twain), Igor Galo (Guglielmo Marconi), Zvonko Strmac (Hiram Brown), Lojze Roman, Marjan Lovrić, Zvonko Torjanac (recepcionar), Branko Špoljar, Zorko Rajčić, Antun Kujavec, Miklos Kaloscay, Velimir Chytil, Žarko Savić (novinar), Otokar Levaj (novinar), Petar Dobrić (pomoćnik H. Browna) i dr.; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 2913 metar (106 minuta)

1981.

**50 GODINA BOROVA,****dugometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Ante Duić; k.: Venci Orešković; mt.: Boris Erdelji; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 1805 metara (66 minuta)

1982.

**NA DAN 50-TOG ROĐENDANA BOROVA,****dugometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 1870 metara (68 minuta)

**DAN NA DAN<sup>7</sup>,****namjenski reklamni filmovi**

Proizvodnja: Vjesnik; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Ivica Rajković; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: oko 30 sekundi (5-6 filmova)

1983.

**PODRAVKA,****kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Jadran film; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić, Vjekoslav Prvčić, Mladen Kerstner; k.: Ilija Vukas; mt.: Robert Lisjak; ton: Matija Barbalić; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 654 metara (24 minute)

**GUMARSKO BOROVO,****kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić;

k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 374 metra (14 minuta)

**PRIČA O OBUĆI BOROVO,****kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 644 metra (23 minute)

**PRIČA O PRODAJI BOROVO,****kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 567 metara (21 minuta)

**STROJARSKO BOROVO,****kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 408 metara (15 minuta)

**BOROVO – KULTURNI ŽIVOT,****kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 214 metara (19 minuta)

**BOROVO – TEHNOLOGIJA,****kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 154 metra (6 minuta)

1984.

**INŽENJERING,****kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Martin Tomić; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 468 metara (17 minuta)

**BOROVO INSTITUT,****kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 505 metara (18 minuta)

1985.<sup>8</sup>**IZ AMERIKE U PODRAVKU,****kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Jadran film, SOUR Podravka; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić, Dragutin Feletar, Vjekoslav Prvčić; k.: Vjenceslav Orešković;



mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 509 metara (19 minuta)

1986.

### NEZAPOSLENA ŽENA S DJECOM,

kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Venci Orešković; mt.: Robert Lisjak; gl.: Brane Živković; ton: Zlatko Žugčić; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 369 metara (13 minuta)

LJUDI BOROVA,

srednjometražni namjenski dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 1090 metara (40 minuta)

40 GODINA

### KULTURNOG STVARALAŠTVA RADNIKA BOROVA,

kratkometražni namjenski dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 535 metara (20 minuta)

BELJE 2,

kratkometražni namjenski dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić, Lazar Bertić, Marko Bošnjaković, Rade Šimić, Vlatko Troglić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 20 minuta

1987.

### SLIKE IZ ZABORAVLJENOG KRAJA,

kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Titograd, Zeta film Budva; r.: Krsto Papić; sc.: Slobodan Joković, Krsto Papić; k.: Slavko Vukčević; gl.: Aleksandar Tamindžić; mt.: Robert Lisjak; ton: Predrag Kaležić, pom. r.: Slobodan Joković; dir. filma: Radomir Milović; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta

ŽENE BOROVA,

srednjometražni namjenski dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 944 metra (34 minuta)

1988.

### ŽIVOT SA STRICEM,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Urania film Zagreb, Stassen Productions Los Angeles, The Croatian Fraternal Union Lodge A. G. Matoš, r.: Krsto

Papić; sc.: Ivan Aralica, Krsto Papić (suradnik Mate Matišić) prema romanu Ivana Aralice *Okvir za mržnju*; k.: Boris Turković; mt.: Robert Lisjak; gl.: Branislav Živković; sgf.: Mario Ivezić; kostim.: Jasna Novak; ton: Zlatko Žugčić; pom. r.: Dragutin Krencer; dir. filma: Ante Deronja

Uloge: Davor Janjić (Martin Kujundžić), Alma Prica (Marta), Miodrag Krivokapić (Stjepan), Branislav Lečić (učitelj Vinko Maglica), Anica Dobra (učenica Korina), Ivo Gregurević (Radojica), Filip Šovagović (Babo), Nenad Srdelić (Klepo), Ilija Zovko (direktor škole), Ivan Bibalo (Mato), Dejan Aćimović (Markan), Darko Vladetić (kočijaš Krce), Fabijan Šovagović (Martinov djed), Ksenija Pajić (Veronika), Radko Polić (srednjovječni Martin), Anton Marti (fotograf), Perica Martinović (Radojičina žena), Lidija Jenko (Tereza), Ilija Ivezić (predsjednik seljačke zadruge Čuko), Slobodan Milovanović (učitelj Božić), Tomica Milanovski (učitelj Beban), Lukrecija Brešković (Filomena), Ljubo Kapor (govornik na pogrebu), Stjepan Bahert, Antun Nalis (Stjepanov suborac na pogrebu), Drago Mitrović, Edo Peročević (zatvorenik), Galliano Pahor (liječnik) i dr.; tehnika: 35 mm, boja, widescreen; trajanje: 2934 metara (107 minuta)

BOROVO NA UNIVERZIJADI,

srednjometražni namjenski dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 940 metara (35 minuta)

1991.

### PRIČA IZ HRVATSKE,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Urania film Zagreb, Hrvatska televizija; r.: Krsto Papić; sc.: Mate Matišić, Krsto Papić (suradnik Ante Žužul) prema priči Mate Matišića; k.: Vjekoslav Vrdoljak; mt.: Robert Lisjak; gl.: Urban Koder; sgf.: Mario Ivezić; kostim.: Jasna Novak; ton: Mladen Pervan, Božo Kramarić; pom. r.: Ljubo Šikić; dir. filma: Željko Sablić

Uloge: Ivo Gregurević (Luka Barić), Mustafa Nadarević (Andrija), Dragan Despot (Ilija), Robert Belinić (Ivan kao dječak), Kristijan Ugrina (odrasli Ivan), Ana Mamić (Maja kao djevojčica), Maja Ružić (odrasla Maja), Zoja Odak (Marija Barić), Vedrana Međimorec (Andrijina supruga), Martin Sagner (susjed Marek), Nada Abrus (dama s kućnim ljubimcima), Nada Gačešić-Livaković (učiteljica), Slobodan Milovanović (ravnatelj škole), Edo Peročević (inspektor), Vicko Ruić (svećenik), Antun Nalis (čovjek u čekaonici policije), Zvonimir Zoričić (doktor), Mladen Čutura (službenik u policiji), Stjepan Bahert, Zoran Čubrilo, Ivica Pajer, Dušan Gruborović (putnik u autobusu) i dr.; tehnika: 35 mm, boja, widescreen; trajanje: 2631 metar (97 minuta)

1994.

**VEGETA INTERNATIONAL,****namjenski reklamni filmovi**

Proizvodnja: Feliks productions Los Angeles, r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Tihomir Beritić; mt.: Alfred Kolombo; gl.: Matej Meštrović; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 1 film (30 sekundi), 5 filmova (10 sekundi)<sup>9</sup>

1998.

**KAD MRTVI ZAPJEVAJU,****dugometražni igrani film**

Proizvodnja: Jadran film, Hrvatska radio televizija; r.: Krsto Papić; sc.: Mate Matišić, Krsto Papić prema drami Mate Matišića *Cinco i Marinko*; k.: Vjekoslav Vrdoljak; mt.: Robert Lisjak; gl.: Zrinko Tutić; sgf.: Mario Ivezić; kostim.: Ruta Knežević; ton: Mladen Pervan; pom. r.: Vinko Brešan

Uloge: Ivo Gregurević (Cinco), Ivica Vidović (Marinko), Mirjana Majurec (Maca), Ksenija Pajić (Stana), Boris Miholjević (dr. Lučić), Matija Prskalo (Ana), Žarko Savić (Vlajko), Peter Carsten (Kurt Müller), Dražen Kühn (Ante), Đuro Utješanović (udbaša), Ivica Zadro (vozač pogrebnog vozila), Barbara Rocco (plavuša), Ljubo Kapor (Petar), Ilija Ivezić (biciklist), Kruno Šarić (dječakov otac), Damir Lončar (major JNA), Duško Gruborović ("pokojnik" iz Bosne), Rene Bitorajac (hrvatski policajac I), Robert Orhel (hrvatski policajac II), Bojan

Navojec (četnik na barikadi), pogrebnik (Predrag Vušović), Slobodan Milovanović (pomoćnik dr. Lučića) i dr.; tehnika: 35 mm, boja, widescreen; trajanje: 2782 metra (102 minute)

2003.(2005.)<sup>10</sup>**INFEKCIJA,****dugometražni igrani film**

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, Ozana film, nWave Pictures; r.: Krsto Papić; sc.: Mate Matišić, Krsto Papić prema motivima iz novela Aleksandra Grina; k.: Goran Trbuljak; mt.: Robert Lisjak; gl.: Alan Bjelinski, Mate Matišić; sgf.: Mario Ivezić; kostim.: Jasna Novak; ton: Juraj Bregeš; pom. r.: Vinko Brešan, dir. filma: Želimir Josip Gracija Sablić

Uloge: Leon Lučev (Ivan Gajski), Lucija Šerbedžija (Sara), Sven Medvešek (profesor Bošković), Filip Šovagović (gradonačelnik/izbavitelj), Dražen Kühn (redatelj), Ivo Gregurević (Gustav Müller), Božidar Alić (general Genz), Vili Matula (Karlo), Dejan Ćimović (šef ceremonije), Boris Miholjević (inspektor), Vanja Drach (profesor Rudolf), Ana Karić (gospođa Rudolf), Slavko Juraga (lažni izbavitelj), Nada Gačešić-Livaković (šminkerica/kostimografkinja), Ksenija Pajić (Karlova žena), Nenad Cvetko (mlađi inspektor), Predrag Vušović (govornik na grobu), Zlatko Vitez (doktor), Branko Meničanin (Thomas Kinder), Ivan Brkić (dimnjačar) i dr.; tehnika: 35 mm, boja, widescreen; trajanje: 105 minuta

**1 NAPOMENA O KRATICAMA KORIŠTENIM U FILMOGRAFIJI:** r. - redatelj; sc. - scenarist; k. - snimatelj (direktor fotografije); mt. - montaža; gl. - glazba; sgf. - scenografija; kostim. - kostimografija; dir. - direktor; pom. - pomoćnik; mm. - milimetar; c/b - crno-bijeli; st. - standard. U skupljanju podataka za ovu filmografiju pomogli su Deša Jović (Hrvatska radiotelevizija), Bajko Hromalić (Zagreb film) te sam redatelj.

**2** Prije nego što je počeo režirati, Papić se bavio ostalim poslovima na filmu. Započeo je kao scenski radnik u dokumentarnom filmu *Cvijet i ogranj* (1956) Ive Tomulića. Bio je asistent režije u sljedećim filmovima: kratkometražni reklamni igrani film *Večeras u osam* (1956) Mate Bogdanovića, igrani filmovi *Svođa tela gospodar* (1957) Fedora Hanžekovića, *Vlak bez voznog reda* (1959) i *Uzavrell grad* (1961) Veljka Bulajića, *Kota 905* (1960) Mate Relje. Pomoćnik režije bio je u igranom filmu *Saša* (1962) Radenka Ostojića i dokumentarnom filmu *Skoplje 63* (1964) Veljka Bulajića. Suradivao je na scenarijima filmova *Večeras u osam*, *Uzavrell grad* i *Skoplje 63*. Male uloge odradio je u filmovima *Uzavrell grad*, *Kota 905* i *Iluzija*, a u filmu *Skoplje 63* bio je voditelj razgovora sa žrtvama potresa. Također, u razdoblju od 1954. do 1957. objavljivao je filmske kritike, intervjue i ostale tekstove o filmu u časopisima *Studentski list* i *Oslobođenje*.

**3** Ostale epizode omnibusa režirali su Vanča Kljaković (*Duga ulica*) i Antun Vrdoljak (*Poslije predstave*). Trajanje filma je 2688 metara (98 minuta).

**4** Film je emitiran na francuskoj televiziji ORTF u ljetu 1970. Kod nas nikad nije prikazan.

**5** Ovaj film u literaturi se ponekad pojavljuje pod nazivom *Vlakom u operu*. To je pogrešno, jer se ne radi o nazivu filma već nazivu ciklusa glazbenih priredbi na koje dolaze djeca iz okolice Zagreba, o čemu se u filmu govori.

**6** Svi podaci o filmu određeni su prema sjećanju redatelja.

**7** Godina proizvodnje ovih reklama o slovenskom šamponu za kosu određena je prema sjećanju redatelja.

**8** Godina proizvodnje određena je prema sjećanju redatelja.

**9** Prema sjećanju redatelja, rađene su reklame na hrvatskom, francuskom, talijanskom, njemačkom, poljskom i kineskom jeziku. Svaka reklama bila je, osim jezično, i sadržajno drugačija.

**10** Film *Infekcija* premijeru je imao 2003. na Festivalu igranog filma u Pulji, ali je kinodistribuciju doživio tek sredinom 2005, i to u skraćenoj varijanti, da bi 2009. na televiziji bio emitiran u izvornom obliku.