



In memoriam Krsto Papić



Tomislav Kurelec

In memoriam
KRSTO PAPIĆ

(1933–2013)



Krstu Papiću upoznao sam za stolom u kavani »Corso«, gdje su se oko Vladimira Vukovića i Hrvoja Lisinskog okupljali mladi filmski kritičari od kojih će većina (Zoran Tadić, Petar Krelja, Branko Ivanda) postati istaknuti filmski redatelji poput njihovih uzora francuskih novovalovaca, a Ante Peterlić nakon nezasluženi negativnih odjeka njegova jedinoga cjelovečernjeg filma *Slučajni život* izrasti u ključnu osobnost razvoja filmologije u nas. Bilo je to nakon Papićeva redateljskog prvijenca *Čekati* u omnibusu *Ključ* (1965), kojim su debitirali i Antun Vrdoljak i Vanča Kljaković. Vjerojatno je i pisanje kritičara koji su se okupljali u »Corsu« o potrebi da se i mladima pruži šansa na filmu navelo Jadran film na produkciju tog filma, pa su ti kritičari s neskrivenim zadovoljstvom dočekali uspjeh *Ključa* kao znaka promjena nabolje u hrvatskoj kinematografiji, ali i onoga iz svoje sredine koji je prvi potvrdio i autorski talent. Premda su gotovo sve sudionike tih kavanskih sjedeljki povezivale prijateljske veze, a i druženja izvan kavane, od zajedničkih gledanja nogometnih utakmica uživo ili u televizijskim prijenosima do večernjih kartanja, razgovori su se u prvom redu vodili o filmu, a vrlo malo o osobnim stvarima. Iako sam se nekoliko godina gotovo svakod-

nevno vidao s Krstom, kojega sam doživljavao kao pravog Zagrepčanina, a njegovo mjesto rođenja (Vučji Do u Crnoj Gori, na tromedi s Hercegovinom i Hrvatskom) kao pomalo bizaran, ali ne i posebno bitan detalj, glavninu podataka o njegovoj mladosti saznao sam iz opsežnog razgovora što su ga su s njim vodili Juraj Kukoč, Daniel Rafaelić i Tomislav Šakić za *Hrvatski filmski ljetopis* (br. 61, proljeće 2010), koji je pola broja – stotinu stranica velikog formata posvetio Papiću kao svojevrsan nacrt potpune monografije u zasebnoj knjizi, koju je taj veliki hrvatski filmaš nedvojbeno zaslužio.

Iz tog sam razgovora saznao da mu se otac između dvaju svjetskih ratova vratio iz Amerike, da je tijekom Drugoga svjetskog rata bio antifašist, pa je Krsto to vrijeme proveo u zbjegu u rodnom mjestu, u koje se obitelj nakon dolaska mađarskih fašista vratila iz Vojvodine, kamo se naselila. Kada je nakon rata trebalo ubrzano nadoknaditi izgubljene školske godine, otac ga je, da bi to obavio što prije, prijavio kao dvije godine starijega, tako da je Papić po vlastitim riječima bio dvije godine mlađi no što je pisalo u njegovim dokumentima. Otac mu je rano preminuo pa se školovao u raznim krajevima Jugoslavije živeći naizmje-



Scena iz filma *Mala seoska priredba*

nično kod rodbine ili u domovima (tako da iz rane mladosti ima iskustva slična zbivanjima u *Životu sa stricem*). Gimnaziju je završio u Sarajevu, gdje je živio kod rodbine i tada je počeo objavljivati novinske tekstove, a za vrijeme studija jugoslavistike i rusistike u Zagrebu u sarajevskom se *Oslobodenju* povremeno javljao kao dopisnik iz Zagreba. Ipak, mnogo mu je važnije bilo pisanje filmskih kritika za *Studentski list*. Na to se naslanjalo i razmišljanje o drugim filmskim autorima, proučavanje literature o filmu, ali i o drugim temama, pri čemu mu je značajno pomagalo znanje francuskog jezika, na kojem je pročitao i *Tužne trope* Claudea Lévi-Straussa, knjigu koja ga je oduševila i utjecala na etnografske elemente njegovih dokumentaraca. Sve to omogućilo mu je da postane kompleksnija stvaralačka osobnost, dok je filmski zanat učio kao asistent značajnih redatelja, pri čemu je, kako je sam rekao, najviše naučio od Fedora Hanžekovića kao drugi asistent redatelja na filmu *Svoga tela gospodar*, a isto tako uzastopnim gledanjem (i do desetak puta) filmova koji su mu se posebno svidjeli. Iako se nerijetko govorilo kako mu je u prvim koracima na filmu presudno pomogao bliski rođak Veljko Bulajić, angažirajući ga kao asistenta režije, to se dogodilo tek onda kada je Papić u tom poslu već stekao profesionalni ugled.

Tim se svojim znanjima i o tehnici i o umjetnosti pokretnih slika on ipak nije razmetao u kavani »Corso«, nego je više uživao u zabavljanju društva svojim specifičnim osjećajem za humor i iznimnom duhovitošću, pa se možda mogao steći pogrešan dojam da je utjecaj francuskoga *novog vala*, vidljiv u njegovim počecima, došao preko ostalih članova toga neformalnog društva, koji su o tome, tada dominantnom modernističkom pravcu mnogo govorili. Treba pritom napomenuti da je za dobar dio kritičara iz »Corsa« najznačajniji doprinos *novog vala* bio u ranijem, kritičarskom djelovanju njegovih tada već priznatih redatelja, koji su pedesetih godina u časopisu *Cahiers du cinéma* revalorizirali američke redatelje žanrovskih filmova kao prave autore i klasike izražavanja filmskim sredstvima a ne ekranizacijama književnosti. Zbog toga je Fadil Hadžić čitavo društvo i nazvao *hičkokovcima*. Ipak, bilo je i onih kojima su poput Krste Papića posebno inspirativni bili baš filmovi novovalovaca, među kojima je on više volio Truffaut i Chabrola nego Godarda, što se vidjelo i u njegovim redateljskim počecima, posebice u njegovoj priči iz omnibusa *Ključ*, u kojem je atmosfera koju gradi filmska kamera značajnija od škratih dijaloga i fabule o mladom pa-

ru koji njeguje staricu i čeka njezinu smrt kako bi naslijedio njezin stan, ali im je poslije teško živjeti u tom prostoru sa spoznajom da ih je starica voljela. Ipak, unatoč naglašenim novovalovskim stilskim karakteristikama, *Čekati* je jedini dio tog omnibusa koji se bavi i značajnim društvenim problemom (nemogućnošću većine mladih ljudi da steknu vlastiti stan) na način karakterističan za Papića bez pojednostavljenih polarizacija na pozitivne i negativne elemente i likove.

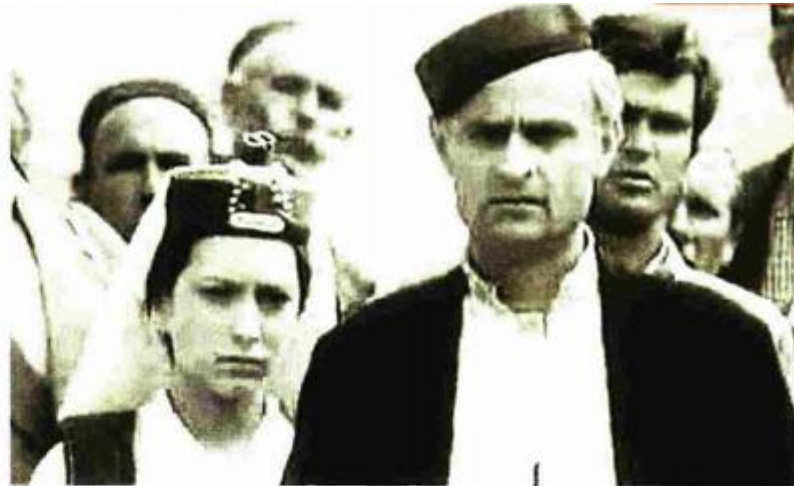
Iako su i u prvom cjelovečernjem igranom Papićevu filmu *Iluzija* (1967) bili vidljivi neki elementi novovalovskog prosede, navlastito u oblikovanju ljubavnog trokuta dvojice braće koja vole istu ženu, kritika postojećih društvenih odnosa postala je znatno izraženija jer je mladi brat student, a stariji nekadašnji borac kojeg mjesto u društvu, a posebice način kako je do njega došao i kako se njime koristi, postavlja pitanja i o izdaji nekadašnjih ideala. Većina tada etabliranih kritičara negativno je ocijenila film, a Papić je ustvrdio da nije dobio ni jednu pozitivnu kritiku, što i nije točno jer znam da je osim moje na Radio Zagrebu bilo još nekoliko pozitivnih, ali premalo da bi promijenile opći dojam. Otuda i Papićev izraziti antagonizam prema filmskoj kritici općenito, bez obzira na to što se u mladosti i sam njome bavio a i na to da su upravo mladi kritičari prije nekoliko godina revalorizirali i pozitivno ocijenili *Iluziju*.

Međutim, bez obzira na takav prijam *Iluzije*, a i priličan broj zamjerki na njegovu sliku postojećih društvenih odnosa, što je moglo ugroziti izgleda za njegovu ozbiljniju redateljsku karijeru, Papić nije odustao od naglašene društvene kritičnosti, a u zadržavanju statusa autora koji obećava bitno mu je pomogao i hvaljeni dokumentarac *Halo München* (1968), o promjeni mentaliteta stanovnika Dalmatinske zagore zahvaljujući utjecajima što ih donose gastarbajteri, što je posebno vidljivo na mjesnom sajmu na kojem atrakcijama postaju novi radioaparati i automobili. Taj je film Papić snimio prije završetka *Iluzije*, ali ga je montirao i potpuno završio nakon njezine premijere u uvjerenju da su mu vrata igranog filma zatvorena. Uspjeh tog dokumentarca naveo ga je da još ambicioznije zamisli sljedeće, s idejom da će nagrade na jugoslavenskom festivalu kratkog metra u Beogradu, a pogotovo na tada najznačajnijem svjetskom festivalu te vrste u zapadnonjemačkom Oberhausenu, koje se i u našoj sredini itekako cijnilo, omogućiti da se ponovo okuša i u cjelovečernjem igranom filmu. Tako su sljedeće 1969. godine uz remek-djelo igranog filma *Lisice* nastala još dva hvaljena i nagrađivana dokumentarca *Kad te moja čakija ubode* i *Čvor*. Na ideju za prvi (snimljen prije *Lisice*) Papić je došao čitajući o brojnim ubojstvima bez dubljih razloga u jednom dijelu Bosne, ali film ipak nije sniman na originalnim lokacijama jer vlasti u susjednoj republici nisu željele da se oni iz drugih krajeva tadašnje zajedničke države bave njihovim problemima, pa je taj dokumentarac sniman pretežno u Hrvatskoj. Njegov najkompleksniji dokumentarac *Čvor* (snimljen poslije *Lisice*) prati sudbine ljudi koji se zadržavaju na tada novoj i modernoj željezničkoj postaji u Vinkovcima. Papić tu na vrlo duhovit način upleće i odnos vlasti prema filmovima o ozbiljnim problemima, jer je osoba koju najviše snima samodopadni željezničar koji stalno upozorava da ne valja snimati tužne prizore i negativnosti, nego treba po-



kazati velike uspjehe samoupravnog socijalizma poput izgradnje te nove željezničke postaje. Te elemente humora u kontrastu s turobnošću stvarnošću i njezinom tragikomičnošću Papić još više naglašava u sljedećim dokumentarcima koji baš tim elementima osvajaju vrlo široku publiku. Tako je film o brojnim ilegalnim amaterskim radiostanicama *Nek se čuje i naš glas* (1971) na prijelazu iz komedije u efektnu grotesku, dok *Mala seoska priredba* (1972) parodijom zaludenosti medijima i estradom daje ne samo zabavnu i karikiranu nego i vrlo slojevitom sliku tadašnjih društvenih odnosa, a *Specijalni vlakovi* (1972), o masovnom odlasku na rad u Njemačku, unatoč nekim komičnim detaljima prava su tragedija ne samo pojedinaca koje nakon dolaska u München prozivaju po brojevima, a ne imenima, što budi teška sjećanja na nedavnu prošlost, nego i društvenog sustava koji je nekada proklamirao potpuno suprotne ideale.

Te majstorske dokumentarce najčešće se promatralo kao rijetke, ali iznimno vrijedne hrvatske doprinose jugoslavenskom *crnom valu* uz nastojanje da se logički obrazloži nagli Papićev prijelaz iz poklonika francuskoga *novog vala* u društvenu kritičnost tada najznačajnije struje u kinematografijama SFRJ. Iako za takvo određenje Papićeva stvaranja tog vremena ima argumenata, oni mogu funkcionirati jedino u mnogo širem i ne samo filmskom kontekstu. Što se filma tiče, jedina (u kavani »Corso« također uvažavana) ozbiljna alternativa naglašeno modernističkim kretanjima francuskoga *novog vala* jest *britanski socijalni film* (Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson) nastao na zasadama dokumentarističkog pokreta *Free Cinema*, koji u prvi plan ističe društvenu kritičnost za koju je bitna autentičnost, koju ostvaruju također inovativnim prosedeom, bliskim dokumentarizmu i žestinom što ju donose *mladi gnjevni ljudi* kakvi u to doba snažno određuju kretanja i u tamošnjem kazalištu i književnosti. A tomu treba dodati da je u Zagrebu na prijelazu iz pedesetih u šezdesete godine prošlog stoljeća pravu senzaciju izazvalo prikazivanje vizualno iznimno sugestivnih, a društveno neočekivano snažno kritičkih dokumentaraca (i to iz zemlje mnogo rigidnijeg socijalizma) – poljske *crne serije*. Sigurno se Papić bar djelomice inspirirao i takvim pristupima uložim filma u suvremenom društvu, a to je društvo i na Istoku i na Zapadu u vrijeme Papićevih filmskih početaka podrhtavalo od unutrašnjih napetosti, koje su izbile na površinu studentskim buntom 1968. od Amerike do Europe, a u njoj od Pariza do Varšave (pa čak i u nas), a posebno »socijalizmom s ljudskim licem« *Praškog proljeća*, koje su okupacijom Čehoslovačke okončale snage Varšavskog pakta. U Hrvatskoj su društvene napetosti ubrzo postale vidljive na drugom, nacionalnom planu s *Hrvatskim proljećem*. Papićevi dokumentarci nisu se bavili tim presudnim političkim događajima, ali su se u njima nazirale ljudske dimenzije odnosa pojedinca prema turbulentnim promjenama u njegovoj okolini, a životna uvjerenost manjih zajednica upućivala je i na ozbiljne probleme društva u cjelini. Zato je Papićev dokumentaristički opus, a posebice taj njegov centralni i najznačajniji dio po kojem je zauzeo iznimno mjesto ne samo u okvirima naše nego i europske kinematografije (potvrđeno nizom nagrada u Oberhausenu) najčešće povezivan s *filmom istine* (*cinéma vérité*), a i



Jagoda Kaloper i Fabijan Šovagović u *Lisicama*

sam je Papić govorio da je najčešće odabirao takve dokumentarce za gledanje.

Međutim, iz posve tehničkih, ali zato ne manje presudnih razloga nitko od naših dokumentarista tog vremena pa ni Krsto Papić nije mogao snimati takvu vrstu dokumentaraca. U proračunu naših tadašnjih dokumentarnih filmova najveća je stavka bila cijena filmske vrpce i autori su je dobivali tek trostruko više od onoga koliko je film trebao trajati. S tako malo vrpce nije se moglo skrivenom kamerom, pa čak ni otvoreno u dogovoru s ljudima o kojima se radilo snimati duže periode bilo kakva njihova djelovanja ili segmenta života da bi se potom u montaži izabrali oni dijelovi koji su bili karakteristični za pojedine situacije ili sudbine i uz to mogli prezentirati autorov svjetonazor i filmski stil. Papić zasigurno nije bio jedini koji je zbog toga najprije snimao ton (magnetofonske su vrpce bile jeftinije, a i moglo se na njih više puta snimati), razgovarajući s protagonistima svojih priča, da bi ih onda zamolio da pred kamerom ponove nazanimljivije dijelove onoga što su već jednom ispričali. No, Papićevi su dokumentarci bili jedinstveni po načinu na koji je on uspostavio kontakt s ljudima koje je snimao, ali i suradnju sa snimateljima da reagiraju u pravom trenutku, tako da su te scene bile potpuno životno uvjerljive i doista djelovale kao pravi *cinéma vérité*, iako su taj svoj efekt zapravo postizale postupkom koji je, strogo uzevši, bio bliži igranom nego dokumentarnom filmu.

A da Papić to nije radio samo iz nužde nego iz pobuda bliskih Godardovoj tezi da svaki vrijedan igrani film teži da postane dokumentarni, a svaki dobar dokumentarac igrani pokazao je i njegov drugi cjelovečernji film *Lisice* (1969), koji nedvojbeno pripada samom vrhu hrvatske kinematografije. U vrijeme njegova nastanka bitan element ocjene tog djela bila je hrabrost da se prvi put na filmu progovori o do tada prešućivanoj temi obračuna s informbirovcima kao i to da je riječ o jednom od rijetkih (a u svakom slučaju i najboljem) hrvatskih prinosa tada u kinematografijama Jugoslavije dominantnom *crnom valu*. A baš je takvo određenje u trenutku nastanka filma donijelo cijeli niz problema. Najprije je cenzura (koja se licemjerno zvala potpuno drugačije) tek s jednim glasom više dala dopuštenje za prikazivanje filma, potom je bilo pitanje kako će se film vrednovati na Pulskom festivalu, gdje ga je od odbacivanja navodno spasio Tito, kojemu se film svidio, pa je onda nagrađen Velikom zlatnom arenom kao najbolji film, Pa-



pić Zlatnom arenom kao najbolji redatelj, a Jagoda Kaloper i Adem Čejvan Srebrnim arenama za uloge. Unatoč tomu savezna komisija nije odobrila da se po želji selektora film prikaže kao predstavnik Jugoslavije u službenoj konkurenciji festivala u Cannesu, pa je prikazan u pratećem programu *Petnaest dana autora*, u kojem je predstavljao samo svojega tvorca, a ne i zemlju iz koje je došao. A i u toj zemlji primjerice nije ušao u distribuciju u Bosni i Hercegovini, dok je u Beogradu nakon intervencije partijskoga komiteta skinut s repertoara nakon tri dana.

Danas je ipak zanimljivije naći razloge zbog kojih su *Lisice* u potpunosti izdržale kušnju vremena. Bitno je da se film nije zadržao na razini provokacije i dnevnoga političkog angažmana, nego djeluje gotovo kao sugestivni dokumentarac o vremenu straha u kojem je život običnog čovjeka bio igračka vlastodržaca koji su se i sami mogli naći u istoj situaciji. Tako lokalni moćnik (Čejvan) koji siluje mladu (Kaloper) tijekom svadbe na selu u Dalmatinskoj zagori nekoliko godina nakon završetka Drugoga svjetskog rata i sam postaje žrtvom sustava koji ga počinje smatrati neprijateljem. Drama međutim nije samo osobna nego i cijeloga podneblja i ljudi koji ondje žive i koji se ne usude usprotiviti zločinu tako dugo dok bi to moglo ugroziti njihovu egzistenciju, a tragičnost ne nastaje samo kao posljedica bitnog utjecaja tadašnjeg sustava na kompleksne i cjelovite likove ili kroz njihovo neraspoznavanje silnica vremena koje će im razoriti egzistenciju nego i sugestivnim prikazom (političke) moći koja će uništiti ne samo žrtve nego i one koji njome u jednom trenutku vladaju. Ipak, još je bitnija atmosfera straha koju unosi dolazak na svadbu dvojice udbaša za koje se ne zna koga će uhapsiti i koji prerastaju funkcije likova i postaju zlo kao takvo. No, ni sjajne interpretacije tih uloga onkraj ljudskosti Ilije Ivezića i Fahre Konjhodžića, kao ni dojmivi protagonisti Jagoda Kaloper, Adem Čejvan i u ulozi prestrašenog mladoženje Fabijana Šovagovića ne bi bili dovoljni da sva ta značenja koja daleko nadilaze okvir priče ne djeluju i iznimno životno uvjerljivo zahvaljujući gotovo dokumentarističkom redateljskom prosequu.

Manje je naglašena, ali ipak bitna u prikazu ambijenta i mentaliteta dokumentaristička metoda u *Predstavi Hamleta u Mrduši Donjoj* (1973) prema drami Ive Brešana, fabularno vrlo složenoj priči o postavljanju *Hamleta* na prostoru i u vremenu u kojem se zbivaju i *Lisice*. Nova je to varijacija teme o međuzavisnosti moći i zla, obogaćena i razmatranjem odnosa istine i laži, umjetnosti i stvarnosti, privida i zbilje, što ima tragične posljedice za najpozitivnije protagoniste te iznimno duhovite, emocionalno dojmive i vizualno atraktivne tragikomedije, u pojedinim trenucima bliske groteski. Ono po čemu se taj *Hamlet* iz Zagore bitno razlikuje od *Lisica* nije samo to što zli moćnik Bukara (primitivna verzija kralja Klaudija) nije svladan nego i u mnogo diferenciranijem prikazu stanovnika sela, od kojih tek polovica ostaje na iču i piću Bukarine proslave pobjede, a ostali svojim odlaskom najavljuju otpor prema strahu i vlasti koja ga proizvodi. Film je u doba nastanka doživljen kao zakašnjeli odjek *crnog vala*, koji je tadašnja vlast prisilom izbacila iz jugoslavenskih kinematografija, pa su ga »državotvorni« kritičari napadali kao politički nepodobna, ali nisu uspjeli narušiti dojam



Ivica Vidović, Mirjana Majurec i Fabijan Šovagović u *Izbavitelju*

da je riječ o jednom od redateljevih najboljih ostvarenja, u kojem su autentičnost ambijenta i uvjerljivost glumačkih kreacija bitne sastavnice kreiranja značenjski kompleksnoga filmskog svijeta.

Strah je odrednica i sljedećega velikog Papićeva filma *Izbavitelj* (1976), jednog od rijetkih hrvatskih filmova fantastike (s elementima horora), inspiriranog novelom ruskog pisca Aleksandra Grina o ljudima štakorima koji preuzimaju vlast i pripremaju diktaturu u nekoj neodređenoj zemlji tridesetih godina. Ni taj film, dobitnik Grand Prixa, uglavnom nije u vrijeme nastanka bio ocijenjen kao što zaslužuje, dijelom zbog onih koji nisu bili sigurni u političku podobnost autora, a dijelom zbog onih koji su film protumačili kao anakronu metaforu o radanju davno nestalog fašizma, na što je upućivalo i zanimljivo scenografsko rješenje Drage Turine u kojem se slavlje ljudi-štakora odvija za golemim stolom u obliku polovice kukastoga križa, iako je to nedvojbeno asociiralo i na ostale vrste totalitarizma, što je Papić potencirao u svojevrsnom remaku tog filma – *Infekciji* (2003), koji je većina kritičara ocijenila slabim kao formalno, a ne bitno moderniziranje. To mi se ne čini potpuno opravdanim jer je *Infekcija* naglašenije pokazala kako instrumenti demokracije mogu omogućiti stvaranje diktature, a autor je prebacivanje vremena radnje u suvremenost iskoristio za dojmivi prikaz ključne uloge medija (posebice televizije) u stvaranju lažne slike svijeta što omogućuje manipulaciju i diktaturu.

Kod kritike nije puno bolje prošla ni *Tajna Nikole Tesle* (1980), jedini Papićev film na engleskom jeziku s međunarodnom glumačkom ekipom u kojoj je bio i veliki Orson Welles u ulozi J. P. Morgana, financijera, ali i konkurenta Nikole Tesle, kojeg je glumio Petar Božović. Iako se Papić dugo bavio Teslom, ipak nije do kraja uspio oblikovati svoje ideje o filmu koji neće biti stereotipna biografija, nego prikaz najznačajnijih Teslinih ideja. Nakon toga je slijedila duga pauza u kojoj je uz nekoliko dokumentaraca ponajviše snimao naručene filmove. A onda se vratio filmom *Život sa stricem* (1988), koji je uz *Lisice* njegov najveći domet u igranom filmu, a i jedan od internacionalno najuspješnijih hrvatskih filmova, nominiran za *Zlatni globus* u kategoriji najboljeg filma s neengleskoga govornog područja, a i dobitnik nagrade kritike za najbolji film na tada A-festivalu (što znači jednom od desetak najznačajnijih na svijetu) u Montrealu. Prema romanu Ivana Aralice *Okvir za mržnju*



Papić je oslikao sudbinu dječaka koji zbog sklonosti da misli svojom glavom stradava u dačkom domu u Istri 1951. u vrijeme dogmatskih obračuna sa staljinizmom. Redatelj je novim, vrlo uspješnim povezivanjem igranog filma i gotovo dokumentarističkog oživljavanja vremena, prostora i mentaliteta stvorio uvjerljivu rekonstrukciju razdoblja i odnosa među kompleksnim likovima iz čega je proizišao mikrosvijet koji ima svoju lokalnu boju i pokazuje mentalitet i životnu uvjerljivost sredine koja je zrcalo društva što se u mnogim sastavnicama nije mijenjalo desetljećima. Film je samo u Zagrebu privukao u kina gotovo sto četrdeset tisuća gledatelja u vremenu u kojem su se filmski autori (među kojima je on nedvojbeno prednjačio) u svojim djelima hrabrije i kritičnije odnosili prema postojećem društvu pred raspadom nego su se to usudili mediji.

Takvu složenu i nijansiranu sliku društva od lomova 1971. do uspostave neovisnosti Papić je nastojao ostvariti i u *Priči iz Hrvatske* (1991) o našem Romeu i Juliji, ljubavi dječaka iz obitelji koja je nastradala zbog potpore *Hrvatskom proljeću* i kćeri udbaša koji prelazi u policiju nove države. Iako film ima niz uspješnih sekvenci, a Papić se opet trudio izbjeći crno-bijelu podjelu protagonista te nači razloge i neetičnih postupaka pojedinih likova, ipak i taj film pokazuje bitan uzrok pada vrijednosti ne samo naše nego i svih kinematografija tranzicijskih zemalja neposredno nakon promjene društvenog uređenja. U socijalizmu su autori nastojali filmskim postupcima zaobići cenzuru i tako pronalazili mnoga efektna rješenja, a nakon raspada toga društvenog sustava nisu mogli odoljeti tomu da neke stvari iskažu izravno pa su tako umanjili i svoju kreativnost i domete svojih filmova. Međutim, te je nedostatke potpuno prevladao film koji pripada vrhuncima Papićeva opusa *Kad mrtvi zapjevaju* (1998), o dvojici dugogodišnjih prijatelja gastarbajtera koji se žele vratiti u domovinu, pa se ekonomski emigrant dosjeti proglasiti se mrtvim kako bi tako dobio novac, dok se politički emigrant u strahu od progona jugoslavenskih tajnih službi teško odlučuje otpratiti njegov »leš«. Već ta temeljna situacija nudi dovoljno komičnih elemenata, kojima se Papić koristi za iznimno duhovita rješenja. Potom se radnja odvija s nizom neočekivanih obrata, ponajviše zbog toga što su prijatelji sa svojom pustolovinom ne znajući uletjeli u sukobe na početku Domovinskog rata, te fabula zalazi i na područja farse i fantastike. Papić pak s nizom razradenih epizodnih likova na svoj karakteristični način u većem dijelu filma naglašava gotovo dokumentaristički prikaz mjesta radnje, da bi u kontrastu između realističnog izgleda prizora i njegova često grotesknog smisla postizao i komičnost sekvence i njezinu značajnu kompleksnost, što rezultira vrlo vrijednim i originalnim ostvarenjem.

Nakon toga uslijedila su dva u nas slabije prihvaćena djela – već spomenuta *Infekcija* i *Cvjetni trg* (2012), koji sadrži gotovo sve sastojke najboljih Papićevih filmova, osobito tretman pojedinca kao žrtve društvenih odnosa kojima se pokazuju manjkavosti društva u cjelini, ali ipak ne uspijeva postići dojmivost uspješnih Papićevih ostvarenja zbog djelomičnog odustajanja od dokumentarističkog prikaza sredine, uvjetovanog možda i time što krugove zagrebačkog društva od onih visokih preko mafijaških do umjetničkih i nije jednostavno prikazati na taj način i pritom postići



Davor Janjić i Miodrag Krivokapić u *Životu sa stricem*

životnu uvjerljivost. Ipak, čini se da gledatelji u inozemstvu ne osjećaju te probleme, pa su na stranim festivalima ti filmovi bili primljeni bolje nego u nas, a na festivalu u Montrealu, na kojem je Krsto Papić još 2004. dobio nagradu za životno djelo (dvije godine prije nego što mu je u nas za to dodijeljena Nagrada »Vladimir Nazor«) *Cvjetni trg* je bio ne samo u službenoj konkurenciji nego i dobio posebnu nagradu za slobodu govora (Freedom of Speech Award).

Bez obzira na to, jasno je da svi filmovi jednog autora ne mogu biti iste vrijednosti, ali po broju vrhunskih ostvarenja i u cjelovečernjim igranim filmovima i u dokumentarcima Krsto Papić je nedvojbeno jedan od najvećih hrvatskih filmaša svih vremena, a njegova smrt (u Zagrebu, 7. veljače 2013) nenadoknadiv gubitak ne samo za njegovu obitelj nego i mnogobrojne prijatelje, a i cijelu hrvatsku kinematografiju.



Krsto Papić na snimanju *Cvjetnog trga*