

Zoran Koprivica
Filozofski fakultet
Nikšić

SOCIO-PSIHOLOŠKI ASPEKT FILMSKE POETIKE ŽIVKA NIKOLIĆA

SOCIO-PSYCHOLOGICAL ASPECT OF ŽIVKO NIKOLIĆ'S POETICS

ABSTRACT: Živko Nikolić in his movies was not separately occupied with sociological and psychological themes. However, we must point out this aspect of his poetics, the more so as two of his documentaries, *Ine (Others)* and *Graditelj (The Builder)*, directly and one feature *U ime naroda (In the Name of the People)*, indirectly related to the field of sociological film research, and his first feature *Beštije (The Brutes)*, and especially *Smrt Gospodina Goluže (The Death of Mr. Goluža)*, in addition to emphasized melodramatic elements, in the field of psychological interpretations of the characters. Consequently, it can't be claimed for sure that this was Nikolić's primary commitment. Thus, no preferable type of interpretation of Nikolić's movies can be socio-psychological, disregarding the number of interactive and factual similarities, but also the associative implications, which started open space for different interpretations of the meaning of their semantic structures.

Key words: social-realism, ideology, repression, archetype, socio-political context, social paradoxes, psychological context, alienation, morality, immorality, disintegration, hypocrisy.

APSTRAKT: Živko Nikolić se u svojim filmovima nije odvojeno bavio sociološkim i psihološkim temama. Ipak, neizostavno moramo ukazati i na ovaj aspekt Nikolićeve poetike, tim prije što su dva njegova dokumentarna filma *Ine* i *Graditelj*, neposredno, i jedan igrani, *U ime naroda*, posredno vezani za polje sociološkog istraživanja na filmu, a njegov prvi dugometražni igrani film *Beštije*, i posebno *Smrt gospodina Goluže*, i za oblast psihološkog tumačenja dramskih likova, naglašeni melodramatski elemente. Imajući u vidu činjenicu da ovakva stvaralačka orijentacija nije bila Nikolićevo primarno opredjeljenje, samim tim ni prioritetan vid tumačenja njegovih filmova ne može biti socio-psihološki, bez obzira na brojne interakcijske i asocijativne implikacije, ali i faktografske podudarnosti, koje otvaraju prostor i za drugačije tumačenje njihove značenjske strukture.

Ključne riječi: soc-realizam, ideologija, represija, arhetip, društveno-politički kontekst, društveni paradoksi, psihološki kontekst, alijenacija, moral, nemoral, dezintegracija, hipokrizija.

Francuski filmski teoretičar Eli For, jedan od začetnika filmske teorijske misli, značaj kinematografskog medijuma prepoznao je u njegovim univerzalnim svojstvima, u prvom redu jeziku, što je *grosso modo* i moderno tumačenje ovog fenomena, i što ga umnogome razlikuje od klasičnih umjetnosti, za koje se ne može reći da tome nijesu težile, posebno ako imamo u vidu populistički karakter nekih od njih, kao što je to slučaj sa antičkim pozorišem, kao najočiglednijim primjerom, dvije hiljade godina prije prve filmske projekcije. Ipak, suštinska *differentia specifica* između filma i televizije i svih populističkih umjetnosti koje su im prethodile (pod uslovom da se o umjetnosti zaista radi),

sadržana je ne toliko u tehnici prezentovanja samih sadržaja i oblicima njihove recepcije, koliko u agresiji monocentričnosti i stvaranju društveno homogene mase recipijenata,¹ nasuprot policentričnim i, po mnogim svojim unutarnjim svojstvima, heterogenim modalitetima, ali nikako ne i estetski manje vrijednim ponudama tradicionalne kulture.² Proces unifikacije konzumenata kulturnih i drugih „proizvoda“ na globalnom nivou, kojemu je svoj značajan, ali i veći doprinos od televizije u početnom periodu dao film, sa ne manjim intenzitetom nastavio se do novijeg vremena.³ Međutim, ono što je nesporno jeste sama činjenica da je proces identifikacije recipijenata najsnažnije izražen upravo u filmskoj umjetnosti, što dodatno utvrđuje uvjerenje da bi socio-psihološki aspekt trebalo da postane jedno od dominantnih polja naučnog istraživanja u toj oblasti, a što za sada nije slučaj.

Kada je riječ o unutarnjoj strukturi djela, čini se da najbolji primjer za takva istraživanja u našoj kinematografiji pružaju filmovi Živka Nikolića, reditelja koji iz tri različita ugla, preko tri motivacijski bliska, iako, kako na idejno-tematskom tako i simboličkom planu divergentna polazišta, tumači ne samo arhetipsku suštastvenost i tradicionalne vrijednosti naroda u kojemu je ponikao, već ukazujući na njegove modernolatrijske transformacije, istovremeno ukazuje i na apsurdnost i neodrživost takvog stanja, bilo da su njime obuhvaćene pojedinačne ljudske sudbine, ili se radi o društvu u cjelini. Iako se Živko Nikolić u svojim filmovima nije odvojeno bavio sociološkim, a posebno ne psihološkim temama, to nikako ne znači da se ovaj umjetnik osobenog senzibiliteta, i za vrijeme u kom je stvarao atipičnih interesovanja, na bilo koji način distancirao od ovog vida istraživanja. Stoga bi, neizostavno, trebalo ukazati i na ovaj aspekt Nikolićeve poetike, tim prije što su dva njegova dokumentarna filma *Ine* i *Graditelj*, neposredno, i jedan igrani, *U ime naroda*, posredno vezani za polje sociološkog istraživanja na filmu, a njegov prvi dugometražni igrani film *Beštije*, i posebno *Smrt gospodina Goluže*, i za oblast psihološkog tumačenja dramskih likova, na čiju kompleksnost i dijegetičku uvjerljivost gotovo da ne utiču ni povremeno izrazito naglašeni melodramatski elementi kao katalizatori njihovog globalnog postuliranja.⁴ No, budući da ovakva stvaralačka orijentacija nije bila Nikolićevo primarno opredjeljenje, samim tim ni prioritetan vid tumačenja njegovih filmova nikako ne može biti socio-psihološki, bez obzira na očigledne asocijativne i mizanscenske implika-

¹ Po Maršalu Makluanu, sam medij je poruka, što rečito govori o njegovoj snazi i presudnoj ulozi u oblikovanju javnog mnjenja.

² For u svojim promišljanjima značaja filma kao univerzalnog medija komunikacije ide tako daleko da bioskopsku salu vidi istovremeno kao pagodu, džamiju i katedralu, sa očiglednim religijskim konotacijama. Iako se oduševljenje novim izražajnim medijem može tumačiti kao želja ovog teoretičara za njegovom daljom afirmacijom na globalnom nivou, teško da bi se ova teza mogla prihvatiti kao relevantna, što će filmska praksa vrlo brzo i potvrditi.

³ Tu posebno moramo imati u vidu neslućene mogućnosti koje pružaju sredstva savremene komunikacije, u prvom redu Internet, ali i sa nejasnim predviđanjima u vezi njihove dalje uloge u budućnosti.

⁴ Pomenimo i to da se ovaj aspekt, kao supsidijarni, javlja i drugim Nikolićevim filmovima.

cije, kontrapunktska prožimanja, ali i faktografske podudarnosti, koje *eo sensu*, što je za sveobuhvatan pristup tumačenju poetike ovog autora od posebnog značaja, ako ništa drugo a ono otvaraju prostor i za drugačije analitičke proseedee njihove začenjske strukture.

Sociološki kontekst ispunjen brojnim društvenim paradoksima u dokumentarnom filmu *Ine*, latentnim političkim implikacijama, takođe, u dokumentarnom filmu *Graditelj*, i otvorenim u dugometražnom igranom filmu *U ime naroda*, uz to otkriva i recidive jedne represivne i istorijski „istrošene“ ideološke matrice. U filmu *Ine*⁵ Nikolić nam, kroz noćni život stanovnika jednog savremenog, socijalističkog megalopolisa, u kojemu je i sam živio i stvarao,⁶ i večernju šetnju junaka ove za njegov opus atipične priče, daleko od pokušaja da se stvarnost prikaže drugačijom od one kakvom ona uistinu jeste, pri tom i bez poslovične apologetike, koja gotovo da je za sve umjetnike, jednako patrioti i one koji nijesu pokazivali takve sklonosti, bila obavezujuća, lažnog optimizma i sakrosanktnih ideoloških putokaza, ili, pak, ikonografije koja anticipira „svijetlu budućnost“, nudi, za taj društveno-politički i istorijski kontekst, jednu iz osnova drugačiju umjetničku percepciju. Sve ono što smo mogli da otkrijemo u Nikolićevim ostalim, žanrovski istoznačnim filmovima, iako idejno-tematski u potpunosti disparatnim, u ovom nije prisutno. Film *Ine* nas uvodi u priču ne o „čistom“, dakako u metaforičkom značenju te riječi, i soc-realistički besprekorno organizovanom društvenom životu, već o dekadenciji i naličju jednog velegrada i života u njemu, u kojem su ljudi otuđene, bezlične, usamljene i za svoju egzistenciju uplašene individue. Nasuprot njima u dobro organizovanim „skloništima“ odvija se život onih koji nisu „ini“, a koji se bezbrižno zabavljaju i predaju svakojakim porocima. Bez namjere da se upušta u bilo kakve ideološke rasprave, ovaj film samo pokazuje, tačnije govori slikom, i to se čini dovoljnim. Stoga bi bilo kakav pseudo-retoričko i moralizatorski ton iz osnova ugrozio uvjerljivost ikoničke amalgamacije koju nude akteri ovih zbivanja. Ako se u filmu *Ine* suočavamo sa suštinskom alijenacijom i dezintegracijom ličnosti koje je kamera „slučajno“ uhvatila (bilo da su u pitanju alkoholičarai, narkomani, psihopate, neki perverzni tipovi, beskućnici, i tako dalje), u filmu *Graditelj*⁷ suočavamo se sa zasljepćujućom refleksijom bijede,⁸ kao drugim, iako ne odveć

⁵ INE, 35mm, kolor, 386m – 12 minuta. Proizvodnja: Dunav film, 1978. Scenario i režija: Živko Nikolić. Kamera: Milija Životić.

⁶ Radnja filma *Ine* odvija se u Beogradu poznih sedamdesetih, i po kazivanju samog autora nastala je na osnovu njegovih opservacija tokom uobičajenih noćnih šetnji ulicama ovoga grada.

⁷ GRADITELJ, 35mm, kolor, 360m – 12 minuta. Proizvodnja: Dunav film, 1980. Scenario i režija: Živko Nikolić. Kamera: Branko Perak.

⁸ Film je snimljen u prigradskom nikšićkom naselju, nadomak željezare „Boris Kidrič“, poznatom i kao „Zverinjak“, što rečito govori, kako o Nikolićevoj motivaciji da, ako ništa drugo, ponudi priču o stanovnicima jednog naselja koje se tako zove, tako i o njegovoj namjeri da je ne samo dokumentaristički osmisli, već i faktogafski učini dostupnim, kao zapis o kontradiktornostima jednog vremena i života u njemu. To je samo jedan u nizu fenomena kojim se Nikolić u svojim filmovima bavio, a koji je bio u potpunom neskladu sa režimski i ideološki proklamovanom slikom društva – onom koja je govorila o progresu i blagostanju, sa visoko uzdignutim heraldičkim znamenjima koja su tu (nedvosmisleno?!) potvrđivala.

udaljenim polom istine o kojoj Nikolić, za vrijeme u kom je stvarao, otvoreno i nadasve smjelo govori, a koji je taj novi i prosperitetni društveno-politički sistem, „nepogrešiv“ i „jedino moguć“, iznjedrio. Bijeda kojom su ljudi nadomak jednog industrijskog giganta okovani i ne bi toliko novog donijela, da iz svakog Nikolićevog kadra ne probija užasavajući vapaj beznađa. A sve to se dešava danju. Rekli bismo nimalo slučajno ikoničko jukstapoziranje stvarnog stanja u kom se, neuporedivo brojnija, socijalna grupa potčinjenih, poniženih i obespravljenih nalazi, a to su radnici i njihove porodice, upravo oni na kojima taj sistem počiva. I, konačno, film *U ime naroda*⁹ kao sublimacija dekadencije, nemoralna, podaništva, hipokrizije, mentalne represije, i čega sve još ne, ovaploćena u liku lokalnih moćnika koji u svojim nepočinstvima idu tako daleko da stanovnicima jednog industrijskog centra u unutrašnjosti zemlje uzurpiraju ne samo elementarna ljudska prava, već i pravo na sam život. I sve to bez trunke etičnosti, čak ni u incidentnim homeopatskim dozama. Nikolić u ovom filmu ne postavlja pitanje u ime kojih, ili kakvih ciljeva oni to rade, ukoliko isključimo pohlepu, sladostrašće i despotiju, već ponovo „traži“ od slike da „progovori“, jer ona to najbolje radi, pridodajući joj ovaj put i riječ, najčešće u formi bespogovornih monoloških tirada, znamo već i čijih. Slika je u Nikolićevom filmu *U ime naroda*, za razliku od prethodna dva, *Ine* i *Graditelj*, očigledno, bila nemoćna da sav užas sa kojim su junaci ove, po mnogim svojim unutartekstualnim svojstvima, kafkijanske parabole, suočeni, sama prenese.¹⁰

No, iako se u malobrojnim Nikolićevim filmovima sa savremenom tematikom čini neizbježnim, sociološki kontekst je u njima sinematički sveden, sa očiglednom rediteljevom namjerom da se izbjegne kontingentna transformacija estetskih u sociološke date i specifično filmska naracija ustupi mjesto dokumentovanom vidu njenog ispoljavanja, a ne nikako iz razloga moguće konfrontacije sa „čuvarima“ tog pseudo-demokratskog konteksta. Nikolićevi polazni argumenti za takav „oprez“ bili su, dakle, prevashodno estetski motivisani. Njega se, pri tom, sa rijetkim izuzecima, nije posebno doticala ni fragmentarna, sinematički sirova i gruba faktografija, ma od kakvog značaja ona bila za sami tok radnje i cjelovitu profilaciju dramske priče, tačnije, ona koja svojim „ograničenim“ i često dijegetički nefunkcionalnim sižeom opterećuje postupnost naracije, što posljedično ukazuje na mogućnost, i zašto ne reći „opasnost“, kontekstualnih modifikacija umjetničkih u neumjetničke izražajne i oblikovne

⁹ U IME NARODA, 35mm, kolor, 2517m. Proizvodnja: Zeta film, Budva / Avala pro film, Beograd / Centar film, Beograd / Montex, Nikšić – 1987. Scenario: Živko Nikolić, Dragan Nikolić. Kamera: Savo Jovanović. Scenografija: Boško Odalović. Muzika: Vuk Kulenović. Montaža: Zoltan Vagner. Igraju: Miodrag Krivokapić [Milutin], Petar Božović [Načelnik Maksim], Savina Geršak [Marika], Vesna Pećanac [Mira], Bogdan Diklić [Direktor Todor], Boro Stjepanović [Gavrilo], Bogdan Mihailović [Predsjednik], Gojko Kovačević [Izvršitelj Mitar], Vukašin Četković [Izvršitelj Miško], Veljko Mandić [Šef mehanizacije], Dobrila Ćirković [Todorova sekretarica], Boro Begović [Stražar], Gordana Ješić [Krstinjica], Drago Malović [Pop], Branko Babović [Sekretar Gojko].

¹⁰ Uz to se suočavamo i sa dugometražnom igranom formom koja nameće drugačije uzuse dramaturškog postuliranja.

forme (neodređene i estetski neusklađene stileme), iako sa idejno jasnim i tematski precizno definisanim narativnim premisama. Odlučan otklon od pripovjedno divergentne i značenjski ambivalentne strukturne ravni, samim tim i dramaturški nekonzistentne narativne matrice i njoj inherentnih formalnih obrazaca i stilskih receptura kao sionbionata koji nude taj vid dijegetičke izražajnosti, i to prevashodno kroz dijalošku komunikaciju aktera dramkih zbivanja, čak i onda kada imamo u vidu dokumentarnu fakturu njegovih filmova, za Nikolića je bio jedino prihvatljiv i predstavljao je jedan od ključnih aspekata njegove poetske izražajnosti, i što je od ne manjeg značaja, onog koji se zasniva isključivo na principu uzajamnog, ikonički istoznačnog intertekstualnog „prepoznavanja“ i prožimanja onih narativnih konstituenti kojima se obogaćuje ukupan prostor dramskog djelovanja. Kažemo *jedino* i kažemo *dramskog* imajući pri tom u vidu bogati opus Nikolićevih dokumentarnih filmova koji se po svojim osnovnim morfološkim svojstvima gotovo ne razlikuju od onih u kojima preovlađuju oblikovni i izražajni principi igrane forme.

Konačno, faktografija sa elementima verističkog preslikavanja stvarnosti može da bude isprazna i bezizražajna, i bez stvarnog značaja za idejnu osnovu priče. S druge strane, pak, tumačenje ovih aspekata mora da bude primjereno tumačenom djelu, budući da svako umjetničko djelo posjeduje svoj osobeni generativni kod, svoj estetski, socio-psihološki, moralni, filozofski, metafizički, antropološki (sub)diskurs, odnosno svoju specifičnu „auru“ koja ga „štiti“ od sličnosti sa drugim, žanrovski istovrsnim djelima. Dramski motivisana radnja kod Nikolića nikada nije u koliziji sa stvarnim dešavanjima unutar dijegetički definisanog prostorno-vremenskog kontinuuma, ma kakvi i ma otkuda dolazili problemi koji „opterećuju“ samu priču. Njegovim filmovima, stoga, ne vladaju klišetizirani sinematički modeli i „etablirani“ stereotipi, već invencija, pa je tako i sa osmišljavanjima dramskih likova i dilemama s kojima se oni kao dijegetičke ličnosti suočavaju. Taj spektar problema i njihovo psihološko ispoljavanje unutar dramske fature Nikolićevih filmskih priča često je veoma širok, počev od kulturoloških, tradicionalnih, moralnih, pa sve do sukoba sa drugim ličnostima, tradicijom, običajima i samom sredinom. U tom pogledu smatramo značajnim promišljanje Svetlane Beždanov-Gostimir, koja se pita, „da li tretman filma kao emotivnog doživljaja zahteva primesu socio-implikacija?“¹¹ Mi bismo ovdje, ipak, dodali, ne samo „emotivnog“, već i sveukupnog „estetskog“ doživljaja, i nije li takvo tumačenje zapravo odvlačenje „u sferu van umetnosti“?¹² I, konačno, ono što nam se čini najznačajnijim i što se, gotovo u cjelosti uklapa u naše tumačenje naznačenog problema vezano za ovaj, i ne samo ovaj, aspekt Nikolićeve poetike: „U kojoj meri inspirativni sadržaji bivaju oskrnavljeni formom i medijumom?“¹³ Upravo u ovom pitanju pronalazimo obrise Nikolićevog nepatvorenog umjetničkog *vjeruju*, njegov odnos prema djelu i mediju

¹¹ Svetlana Beždanov-Gostimir, *Interpretacija i protiv nje*. Sineast broj 85, 1990, str. 118.

¹² Ibid., str. 118.

¹³ Ibid., str. 118.

unutar kojega ga oblikuje. I kako smo to u prethodnim zapažanjima već naznačili, Nikoliću je, kao umjetniku, najvažnija sadržina priče, tačnije njena idejna i tematska osnova, a tek potom njena formalna „infrastruktura“ i estetski „komfor“ koji nudi umjetnički medij unutar kojega se ona ostvaruje. Dakle, Nikolić, ma koliko se to, naizgled, za jednog istinskog umjetnika kakav je on bio, činilo neuobičajenim, nikada nije dozvoljavao da mu medij „ugrozi“ poruku, iako bi ponuđena priča bez izražajne fakture tog istog medija, ostala samo umjetnikova neostvarena želja, njen, kako se to, ponekad, možda neodmjereno kaže, sterilni 'literarni predložak'. Uspostavljanje estetske korelacije, sa svim komplementarnim aspektima koje ta korelacija implicira, bila je donja granica njegovog kompromisa sa onim što taj izražajni medij nudi, pa makar se on zvao i *filmski*.

O tome kakav je bio Nikolićev odnos prema elementu psihološkog u filmu, već smo, na određeni način, istakli, iako, moramo to i ovom prilikom podvući, u karakteru pojedinih njegovih junaka ima očiglednih, često i naglašenih ispoljavanja asocijalnog, psihopatološkog, destruktivnog, pa čak i animalnog (Bulut, braća Kondići, Zorž, načelnik Maksim). Međutim, Nikolić se nikada nije studiozno bavio psihopatološkim fenomenima, samim tim ni tako definisanim tipovima, pa ne možemo govoriti ni o nekom njegovom sinematički sofisticiranom pristupu ovoj problematici. Njegov odnos prema Frojdovoj psihoanalitičkoj teoriji, takođe je bio na marginama njegovih direktnih umjetničkih interesovanja. No, iako Nikolić nije „svjesno“ i pod neposrednim uticajem psihoanalize stvarao svoje filmove, pa samim tim ni modelovao svoje likove, što je u to doba bila uobičajena praksa, posebno u fazi prelaska sa partizanskih na nepartizanske filmove, to nas, kao analitičare njegovog djela, ne oslobađa odgovornosti da u njima prepoznamo određene psihološke relacije koje, s druge strane, ukazuju na bitnu činjenicu da u svakom umjetničkom djelu, pa samim tim i filmu, možemo pronaći brojne estetske i značenjske parametre, koji se ne javljaju kao posljedica rediteljeve apriorne konceptualizacije, njegovih suštinskih namjera i „projekcija“.¹⁴ Tim više treba da čudi odlučno odbijanje pojedinih umjetnika, za sada se nećemo previše udaljavati od „panteona“ filmskih reditelja, da se njihovo djelo tumači i iz nekih drugih (i drugačijih!) rakursa, a ne samo onog koji su oni „projektovali“. Nešto slično se dešava i sa Nikolićem, s tom bitnom razlikom što se on nije upuštao u polemike sa onima koji su takve konstitutivne elemente prepoznavali u njegovim filmovima, niti je u brojnim tumačenjima svojih djela govorio o psihološkim aspektu svog stvaralaštva. A prepoznavanje, kao i sve ostalo vezano za tumačenje umjetnosti, često rezultira raznovrsnim i u potpunosti suprotnim stavovima i gledištima, koja su, iako, katkad, dragocjena, često daleko od suštine samog problema kojim se valjalo baviti.

¹⁴ Ovaj tematski okvir ističemo kao hermeneutički zanimljiv za buduće istraživače Nikolićeve filmske poetike.

L i t e r a t u r a

- Baković, Todor (1985), *Depresivni optimizam Crnogoraca*, Zagreb: Juguart.
- De Šarden, Pjer Tejar (1979), *Fenomen čoveka*, Beograd: BIGZ.
- Deuzlin, Norman (1991), *Images at Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*, London: Sage publications.
- Dragojević, Žarko (1998), *Prava i klonirna stvarnost*, dokumentarni film (studije, polemike, ogledi, razgovori), Milan Knežević, red., Beograd.
- Fabijan, Johanes (2001), *Vrijeme i drugo* (kako antropologija pravi svoj predmet), Nikšić: Jasen.
- Jankelevič, Vladimir (1989), *Ironija*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica.
- Jung, Karl G. (1973), *Čovek i njegovi simboli*, Zagreb: Mladost.
- Kolakovski, Lešek (1989), *Prisutnost mita*, Beograd: Rad.
- Konstantinović, Radomir (1991), *Filosofija palanke*, Beograd: Nolit.
- Levinas, Emmanuel (1976), *Totalitet i beskonačno (Ogled o izvanjskosti)*, Sarajevo: IP „Veselin Masleša“.
- Magarašević, Mirko (1979), *Znaci duha podzemlja*, Beograd: Rad.
- Marinović, Milomir (1989), *Tihi pobunjenik* (povodom retrospektive filmova Živka Nikolića u Prijepolju, 13–20. 12. 1989).
- Pešić, Vukašin (1996), *Patrijarhalni moral Crnogoraca*, Podgorica: Unireks.
- Stokić, Ljubiša Đ. (1989), *Oligarhija u političkoj teoriji*, Beograd: Naučna knjiga.
- Tennant, Neil (1987), *Anti-realism and Logic*, Oxford: Clarendon Press.
- Siger, Piter (red.) (2004), *Uvod u etiku*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Sremski Karlovci.

Periodika

- Ajanović, Midhat, Zoran Maslić: Živjeti, znači buniti se. *Sineast* 57, 1982/83 /razgovor sa Živkom Nikolićem/.
- Bazen, Andre: O politici autora. *Filmske sveske* broj 4, oktobar-decembar 1972.
- Bezdanov Gostimir, Svetlana: Filmom do kritike & VV. Institut za film, Beograd, 1993 (str. 232-235).
- Boglič, Mira: Stagnacije i ohrabrenja (*Graditelj*). *Filmska kultura* 124, 1980.
- Bošnjaković, Mata: Dramaturgija i psihoanaliza. *Filmska kultura* broj 120, 1979.
- Franić, Severin: Podneblje kao alibi. *Sineast*, 71–72, 1986/1987.
- Hendrikovski, Marek: Prema autoru i filmskom autorstvu. *Sineast* broj 85, 1990.
- Jones, Elizabeth: Pronalaženje mesta istine u filmu 1940–1980. *Filmska kultura* 181/182, 1990.
- Kalfatović, Bogdan: Od tabua do kulta. *Filmska kultura* 119, 1979.
- Kalezić, Vasilije: Svijest o satanizmu u čovjeku, u *Džon Milton: Izgubljeni raj*. Altera, Beograd, 1989, str. 443–457.
- Kemp, Piter: Kritika kao metajezik. *Književnost* 12, 1983.
- Lenar, Rože: Višesmislenost filma. *Filmske sveske* broj 4, 1972.
- Malro, Andre: Nacrt za jednu psihologiju filma. *Filmske sveske* 1, 1973.
- Ralić, Prvoslav: Bekstvo i angažovanje u našem dokumentarnom filmu. *Filmska kultura* 119, 1979.
- Šaleva, Elizabeta: Između anamneze i amnezije – dijalektika pamćenja i zaborava u postmodernoj kulturi. *Književnost* 11–12, 1999.
- Vud, Robin: Ideologija, žanr, autor. *Sineast* 58/59, 1983.