

DOKUMENTARNI I/ILI KRATKOMETRAŽNI IGRANI
FILMOVI ŽIVKA NIKOLIĆA
problem žanrovskog određenja

DOCUMENTARY AND / OR SHORT-TERM MOVIES OF ZIVKO NIKOLIC
problem of genre determination

ABSTRACT The documentary can never, in an often contradictory mulati – facete confrontation, completely renounce fiction, which is one of the essential determinants of the poetic structure of Nikolic's films. Hence also the problem of their genre determination. However, the question arises as to whether in Nikolic's case should be talked about a typical documentary film, abandoning its closest theoretical and aesthetic definition, or the feature film form, because the actors of all his documentaries are, without exception, led by the director's hand, the actors in the true meaning of the word. Among others, this paper also tries to answer this question. It should also be noted that both in his documentaries and feature films, Nikolic has never dealt with the surface layer of the phenomenon. What he was searching for was its essential meaning and, indirectly, its metaphysical reflection, the key of the unfathomable secret of man's existence.

Key words: documentaries, short films, genre, fiction, factography.

APSTRAKT Dokumentarni film nikada ne može u često kontradiktornom sučeljavanju više-značnosti, da se sasvim odrekne fikcije, što je jedna od suštinskih odrednica poetske strukture Nikolićevih filmova. Otuda nerijetko i problem njihove žanrovske određenosti. Međutim, postavlja se pitanje, da li u Nikolićevom slučaju treba govoriti o tipično dokumentarnom filmu, apstrahujući pritom njegovo najuže teorijsko i estetičko određenje, ili pak o igranoj formi, jer akteri svih njegovih dokumentarnih filmova su, bez izuzetka, vođeni rukom reditelja, glumci u pravom značenju te riječi. Pored ostalih, ovaj rad pokušava da da odgovor i na to pitanje. Treba istaći i to da se Nikolić u svojim kako dokumentarnim tako i igranim filmovima nikada nije bavio površinskim slojem fenomena. Ono što je tražio bilo je njegovo suštinsko značenja i, posredno, njegova metafizička refleksija, ključ teško dokučive tajne čovjekovog postojanja.

Ključne riječi: dokumentarni film, kratkometražni igrani film, žanr, fikcija, faktografija.

Nikolićevi dokumentarni filmovi svojom simboličkom i arhetipskom suštastvenošću izlaze iz okvira površnog i spoljnog tumačenja fenomena, sagledavajući stvarnost iz jedne po svemu neuobičajene vizure koju bismo, s obzirom na njenu prividnu hermetičnost, ali ne i nekomunikativnost, mogli nazvati i kvazi–realističkom, s neskrivenim naznakama metafizičkog. Nikolić pritom jednako vodi računa o svim slojevima njihove unutrašnje strukture, međusobnoj povezanosti i uslovljenosti – ništa u njima ne dolazi samo od sebe, i ništa nije samo sebi svrha – ostavljajući do kraja otvorenom stvarnost ili, bolje

reći, pojavnost, koju nam nudi.¹ S druge strane, može se govoriti i o njenom specifičnom tumačenju, što navodi na pomisao da je i Nikolić, poput drugih autora, ma koliko se trudio da očuva njenu autentičnost, stvarnost, na određeni način, modifikovao, ali ne i 'faktografski' preslikavao, što je u potpunoj suprotnosti sa suštinskim svojstvima umjetničkog medija unutar kojega se ona prezentuje. Drugim riječima, i dokumentarni film je, jednako kao i film fikcije, umjetnost, pod uslovom da zadovolji osnovne estetske kriterijume. Nikolić, dakle, svoje dokumentarne teme nije oblikovao kao imitaciju niti se bavio selektivnim 'preslikavanjem' stvarnosti, već ih je prilagođavao formalnom aspektu medija u koji ih je 'transponovao'.² Međutim, taj samo naoko vidljiv odnos između realističke (profilmске) s jedne i filmske, to jest dijegetičke stvarnosti, s druge strane, kod Nikolića nikada nije do te mjere naglašen da ugrožava njihovu samosvojnu prepoznatljivost.³ Dokumentarni film, generalno, ma koliko bio 'opterećen' prisustvom faktografije, nikada ne može, u često kontradiktornom sučeljavanju višeznačnosti, da se odrekne fikcije, što je jedna od suštinskih odrednica poetske strukture Nikolićevih filmova. Otuda i problem njihove žanrovske određenosti, ukoliko ga kao 'problem' uopšte treba sagledavati, s obzirom na neizbježnost žanrovskih razuđenosti i prožimanja, posebno u savremenom filmu, onom kojem je i Nikolić pripadao. Postavlja se pitanje, da li u Nikolićevom slučaju treba govoriti o tipično dokumentarnom filmu, apstrahujući pritom njegovo najuže teorijsko i estetičko određenje, ili pak o igranoj formi, jer akteri svih njegovih dokumentarnih filmova su, bez izuzetka, vođeni rukom reditelja, glumci u pravom značenju te riječi, ma kako ih još nazivali: neprofesionalci, amateri, naturšćici, tipaži ili slučajni prolaznici. I to je vidljivo u svakom od njih. Nikolićevi dokumentarni filmovi na idejno – tematskom planu, uz to, nude i specifičnu sliku stvarnosti, njene osobene ritmičke pulsacije, vizuelne i simboličke znakove. Ali ono što, čini se, treba nesumnjivo izdvojiti kao njihovo osobeno svojstvo, jeste apsolutno odsustvo elementa 'artificijelnog' prikaza stvarnosti. U tom smislu, Nevena Daković, s

¹ Tu se, međutim, otvara problem na koji skreću pažnju pojedini teoretičari, a sastoji se u tome da li film, makar se on zvao i dokumentarni, što posredno implicuje njegov faktografski 'siže', može objektivno, autentično i realistički uvjerljivo da prikaže stvarnost onakvom kakva ona zaista jeste – stvarnost *per se*. Nikolić je, moramo istaći, u svojim, posebno dokumentarnim filmovima, nastojao da te 'vršne' segmente stvarnosti u cjelosti izdvoji i inkorporira u svoju narativnu matricu, i tipično konvencionalnim sredstvima filmske prezentacije istakne njihov značaj i razlog postojanja.

² Takav umjetnički 'refleks', tačnije sagledavanje stvarnosti na filmu, Dušan Stojanović naziva 'subjektivizacijom', i u njemu vidi složeni odnos između konkretne životne prakse /nazovimo je još i *stvarnošću*/ i autorovog viđenja i doživljaja te prakse /dakle, stvarnosti/. Nikolić je upravo na tim realacijama i konvergentnim koordinatama dva sistema ontološke određenosti – jednog koji čini materijalnu, odnosno supstancijalnu osnovu svekolike pojavnosti i drugog koji je tumači, ali ne i preslikava, izgrađivao i razvijao svoj poetski diskurs i, uopšte, svoj osobeni sistem estetske izražajnosti.

³ Kod Nikolića možemo govoriti o svojevrsnoj meta-dijaloškoj dramaturgiji dokumentarnog filma, koja implicira stilsku, psihološku i neverbalnu karakterizaciju.

pravom podsjećajući na ozbiljnu i važnu epistemološku funkciju dokumentarnog filma u prenosu informacija o svijetu realnosti i uspostavljanja argumentovanih stavova u vezi sa njim, takođe ukazuje i na etabrirana generičko – epistemološka svojstva dokumentarnog filma, videći u njemu podvrstu filma ne – fikcije. „Ako je kao podvrsta nefikcionog diskursa uporediv sa esejima, biografijama, novinskim izveštajima, jasno je da je dokumentarni film instrument akcije, a ne pasivno beleženje profilmskog zbivanja“ (Daković, 1998: 64).⁴ S druge strane, po Dakovićevoj, i upravo u tom dijelu njenog zapažanja možemo potražiti sličnost sa Nikolićevim poimanjem njegove suštine, naime, da „dokumentarni film može da nudi objektivni *pogled* na i *stav* spram realnosti: da funkcioniše kao moćna *ubeđivačka retorika*, ali i nepristrasan *dokaz* o stvarnosti oko nas (Isto)“. Svaki dokumentarni film, pod uslovom da je to njegovo eksplicitno 'žanrovsko' određenje, ali i apriorno opredjeljenje njegovog autora, mora da ima i jasno definisan stav spram stvarnosti ili problemu – društvenom, istorijskom, etičkom, antropološkom, ili bilo kojem dugom – koji predstavlja, odnosno tumači. Ako za Nikolićeve dokumentarne filmove, posebno one koji su tematski vezani za sociološke i etičke probleme savremene stvarnosti (*Ine, Graditelj, Biljeg*) možemo reći da su 'nepristrasan dokaz o stvarnosti oko nas' i pri tom objektivni, istiniti i umjetnički uvjerljivi, teško da možemo reći za bilo koji film iz njegovog svekolikog opusa, ne samo dokumentarnog, 'da funkcioniše kao moćna ubeđivačka retorika'. Usudujemo se reći da je takvo poimanje retorike kao sredstva manipulacije onima do kojih određena poruka treba da stigne, Nikoliću bilo nepoznato. Pseudo-retorička matrica, iliti hotimično ubjeđivanje u laž, 'instrumenti' su kojih se Nikolić rado klonio i sklanjao ih daleko od svog umjetničkog *vjeruju*. Sve to nas dovodi i do pitanja kulturnog identiteta dokumentarnog filma. U vezi s tim, u jednom bliskom istraživačkom kontekstu, sociolog kulture Ratko R. Božović kaže: „Pojam kulturnog identiteta nije opozicionalan pojmu kulturne raznovrsnosti, ali ipak jeste nešto što izražava posebnost, specifičnost i time razliku od drugog (jedan identitet naspram drugog identiteta). Svaki identitet sadrži razlikovnost, i to ne samo prema spolja (drugom identitetu) nego i unutar samog sebe (svojih elemenata)“ (Božović, 2007: 82). Žarko Dragojević iznosi vrijednu, i na fonu predočenih promišljanja o vjerodostojnosti filma kao izražajnog medija, dragocjenu tezu, koja je, zapravo, suštinski okvir njegovog ontološkog poimanja, a po kojoj, kako kaže, u 'takozvanom' dokumentarnom filmu, „uvek je bilo moguće razlikovati dva pojavna sloja: realnost slike

⁴ Kao što se da zapaziti iz naziva citirane studije *Istinite laži*, na dokumentarni film se, figurativno, može gledati i kao na *oksimoron*. Iako je njegovo bitno svojstvo, po Dakovićevoj, suprotstavljenost filmu fikcije, odnosno narativnom filmu, 'uže pojmljenom igranom filmu', očigledno se želi podvući da njegova idejna osnova, tačnije njegov izražajno – tematski duktus može biti 'istinita', dodajmo i 'nepatvorena' i 'sušta' laž, što se često i deševa, posebno kada su u pitanju filmovi sa 'zadatim' ideološko-populističkom tematikom, u šta smo mogli da se osvjedočimo ne samo u našoj skorijoj prošlosti, već i /posebno!/ u današnje vrijeme, na globalnom nivou, budući da svakodnevno imamo 'iscrpan' uvid u tu vrstu dešavanja 'istinitih laži'.

događaja i realnost samog događanja“ (Dragojević, 1998: 30). Upravo u tom drugom sloju, budući da je od suštinske važnosti za predmet kojim se bavimo, ostavljeno je široko polje djelovanja. Vjerodostojnost same stvarnosti koju je Nikolić prenosio na filmsko platno, njena folklorna razudjenost, osobeni ikonografski tembr, etičko nasljeđe i još toliko toga, nijesu ostavljali dovoljno ili, bolje reći, nimalo prostora za taj vid filmskog istraživanja i kreativne 'nadgradnje' u cilju postizanja 'uvjerljivosti' prikazivnog događaja. Otklon od patvorenog s ciljem autentičnog prikaza stvarnosti – ne dovodeći pritom u pitanje umjetnikovo pravo na vlastito viđenje problema kojim se bavi i zauzimanje stava u odnosu na njega – koja ni po čemu ne nalikuje 'razglednicama' iz završne sekvence *Beštija*, suštinska je odlika, i ne samo kada je ovaj oblik filmske izražajnosti u pitanju, Nikolićevog svekolikog opusa. Dragojević podsjeća na riječi Viljema Džejmsa o istini kao pragmatičnoj vrijednosti. O istini kao nečem nestalnom i promjenljivom, nečem što vrijedi za izvjesnu grupu pojava, i kad više ne služi cilju odbacuje se. O istini koja se ne nalazi nego se stvara po potrebi. „Ukazujem samo na činjenicu da jedna ista slika jednom može da bude u funkciji istine, drugi put u funkciji laži, u zavisnosti koje su joj intencije i kako se situira“ (Dragojević, 1998: 33). U Nikolićevim dokumentarnim filmovima gotovo je nemoguće pronaći tu vrstu ambigviteta, iako su neki filmovi, kao što je to, primjera radi *Biljeg*, u zavisnosti od toga ko ih tumači, bliži i njegovom shvatanju istine o problemu koji se u njima iznosi. U ovom Nikolićevom filmu, međutim, istina je apsurd, te se samim tim svi zagovornici ovog ili onog pola istine, iliti laži, moraju apriorno pomiriti s tom činjenicom. A činjenica je krucijalni profilmski dokaz da u mjestu u kojem je sagrađena hidrocentrala nema vode. *Biljeg* jeste metafora ljudske gluposti, ali i dokaz ideološke supremacije i isključivosti, 'istina' koja je 'u strahu' od počinjene greške. Gledalac tog filma i reditelj koji mu nudi priču socrealističog 'teatra apsurda', istinu, pak, pronalaze u nečem drugom.⁵

Dokumentarni filmovi iz rane faze Nikolićevog stvaralaštva bliski su određenju 'etnografskog filma', sa izrazitim geoestetičkim obilježjima. Tu, prije svega, imamo u vidu jedan po svemu specifičan 'hronotop', atipičan prostorni okvir unutar kojeg Nikolić ne razotkriva i ne prenosi samo život ljudi tog podneblja – uz implicitno pitanje, kao refleksiju besmisla ljudskog postojanja u takvim okolnostima: čemu sve to i do kada? – već i njihovo unutarnje biće (njihov duh) i snažnim metaforičkim obrtima, jukstapozicijom otuđenosti kamenštaka i odsustva civilizacijskih kopči, kodova – ili, ma kako ih još, u

⁵ A to je, ne samo ideološko, već i represivno pravo na istinu. A stražar je tu da bi branio nepogrešivost jedne odluke, ma kako njene praktične 'konsekvence' poništavale njenu stvarnu vrijednost i namjenu. Stražar mora da opravda ideju koja je ovaploćenje gluposti, a tužbalica njegove žene, da i njega i nas sve vrijeme na to podsjeća. Eto, to je taj drugi pol istine, o kojem govori Dragojević, a koji u ovoj crnohumornoj i grotesknoj Nikolićevoj priči, predstavlja amblem, kažemo amblem, a ne simbol, podvlačeći tako njegovu jednoznačnost, u sistemu 'obnove' i stvaranju 'takozvanog' života, u 'takozvanom' prosperitetnom društvu, za 'takozvanog' čovjeka dostojnog takvog života, u 'takozvanom' dokumentarnom filmu Živka Nikolića.

nedostatku preciznije adjektivske odrednice, nazvali – tog od njega 'udaljenog' prostora – „srećni, daleki svijet“! – do kojeg se može stići jedino kroz ždrijelo.⁶ Nikolić se u svojim filmovima nikada nije bavio površinskim slojem fenomena. Ono što je tražio bilo je njegovo suštinsko značenje i, posredno, njegova metafizička refleksija, ključ teško dokučive tajne čovjekovog postojanja. U svakoj Nikolićevoj 'alegoriji' nazire se po jedno takvo pitanje, ali i njegovo nastojanje da pruži autentičan zapis o životu njegovih junaka koji je ugrožen besmislom, uljuljkan lažnom nadom i suočen s pomanjkanjem vjere u ono što dolazi nakon njega. Umjesto toga, njegovi filmovi su 'plamteće' opomene, zapažanja da još uvijek nije kasno da čovjek krene putem vjere i eshatološke nade.⁷ Kod Nikolića, iako naizgled paradoksalno, upravo metafizičko, nevidljivo i nepojamno, daje smisao ovom drugom, opipljivom i prolaznom (starozavjetna refleksija kojoj se često vraćao!). Stoga, po Nikoliću, treba prodirati ispod površine vidljive stvarnosti, jer samo tako nećemo biti zatečeni besmislom i prolaznim 'darovima' koje nam život nudi. – Treba se samo prisjetiti bilo koje reminiscentne alegorije iz njegovih dokumentarnih filmova, posebno onih iz *Marka Perova*. – Spas je, ukoliko ga ima, i to se implicitno provlači u gotovo svakom Nikolićevom filmu, izvan okvira plauzibilne stvarnosti.

Nikolićev kreativni prosek je u osnovi antidogmatski, sa eksplicitno izraženom estetskom činjenicom kao jedinim i, uz to, suštinskim polazištem (Ralić, 1979: 7).⁸ Dejvid Mek Dugal u tom smislu iznosi jedno po mnogo čemu egzemplarno zapažanje, koje bi, pod uslovom da ilustraciju prihvatimo kao jedan od načina cjelovite eksplikacije problema kojim se bavimo, moglo da posluži kao ključna odrednica. Dugal, naime, kaže: „Filmski stvaralac mora slijediti tragove misli i osjećanja koji dolaze od neposrednog uvida u ljudsko ponašanje. Njegove analize neće biti nizovi apstrakcija, već oblik istraživanja. Biće temeljno i specifično, i imaće snagu neposrednog iskustva“ (Mac Dougall 1976: 145). Nikolić dokumentarnom filmu nikada nije pristupao kao mediju u kojem faktografija (*faction*) ima prednost nad ostalim estetsko – izražajnim komponentama. Dakle, ni onaj dokumentarni film, koji pruža široke mogućnosti

⁶ Izdvojimo primjer sekvence sa šatorom i 'turistima' u *Ždrijelu*, i komentare koji ih prate. Ono po čemu su Nikolićevi filmovi iz ove faze njegovog dokumentarnog stvaralaštva bliski tematskim opredjeljenjima savremenog etnografskog filma jeste, upravo, otvoren prikaz života ljudi koji, zajedno sa njihovim običajima i tradicijom, ali i sa njima prirođenom, iskonskom i autentičnom surovošću, postepeno nestaje, uz to, protivstavljen takozvanim 'reprezentima', iliti 'apstinentima', dakle, onima koji su uspjeli da 'umaknu' kroz ždrijelo, i u civilizacijskom *melting pot*-u postanu nezasita masa obezličanih konzumera.

⁷ I sam Nikolić je zadnje godine svog života proveo u tom uvjerenju.

⁸ Prvoslav Ralić se, zapravo, pita, „nije li stvaralac dokumentarnog filma stvaralački tragalac za objektivno postojećim estetskim strukturama?“ (str. 7) Za Nikolića s pravom možemo reći da je bio 'stvaralački tragalac' ne samo za 'objektivno postojećim estetskim strukturama', kao ih Ralić određuje, već i za svim onim strukturama umjetničkog iskaza /literarnim, likovnim, muzičkim, arhitektonskim, mizanscenskim/ kojima će se na cjelovit i estetski uvjerljiv način upotpuniti slika dijegetičkih zbivanja u njegovim filmovima. Element estetskog je u Nikolićevoj poetici suštinska i nezaobilazna konstituenta, apriorni konceptualni okvir u koji je on ugrađivao svoje polazne ideje.

'ne – dramskog' stvaralaštva u Nikolićevoj poetici nikada se nije svodio na forme bliske reportaži, žurnalu, impresiji i slično.⁹ U teksturi dokumentarnog filma Nikolić je, jednako kao i u teksturi igranog, prepoznavao suštinske izražajne konstituente koje će ga udaljiti od stereotipa faktografske prezentacije stvarnosti, koja nerijetko implicira i odsustvo dublje idejnog – estetske konceptualizacije.¹⁰ Otuda i problem na koji smo, ne samo u ovom radu, više puta, čini se, s pravom ukazivali, žanrovskog određenja Nikolićevim kratkometražnih formi.¹¹ Ni na najavnoj ni na odjavnoj špici on ne daje imena aktera dijegetičkih zbivanja, što nedvosmisleno upućuje na zaključak da se radi o prihvaćenoj konvenciji, budući da je takav odnos prema onima koji u njemu učestvuju specifičnost dokumentarnog filma. S druge strane, suočavamo se s dramskom radnjom koja ima sve atribute igrane filmske forme, sa akterima koji su uistinu glumici (Belan, 1974: 435).

U Nikolićevim dokumentarnim filmovima život se predstavlja onakvim kakav on, zapravo, jeste, bez nepotrebnih 'modifikacija' koje bi ugrozile njegov autentičan prikaz. Ali i bez suvišnih narativnih 'pojašnjenja', kao što je to slučaj u fikcionim filmovima, kao i komentara u formi pouke. Ono što treba vidjeti i prema čemu se treba odrediti, na način kako je to radio i sam Nikolić, neposredno je dato u njegovom suštinskom pojavnom obliku. Stvaralaštvo autora dokumentarnog filma, po Belanu, „mora biti kompleksno, a kod toga cjelovito kao simfonija, zaokruženo kao poema“ (Isto). Ako nam bude dopušteno da dopunimo Belanov stav, kazaćemo da su dokumentarni filmovi, posebno oni iz Nikolićeve rane faze, refleksija jedne osobene estetike, zapravo i

⁹ Podsjetimo, ipak, da je u početnoj fazi svog stvaralaštva Nikolić, 'namjenski' radio etno – dokumentarne filmove, koji su, očigledno, predstavljali čvrstu osnovu i jasno usmjerenje za njegova kasnija 'hermeneutička' poniranja u ovu oblast filmske izražajnosti.

¹⁰ U tom smislu je indikativno razmišljanje Bojana Štiha, po kojemu još tokom snimanja treba izbjeći faktografiju i uključiti 'poetsku maštu': „Nema dokumentarnog filma bez mašte“. /Bojan Štih, *Poezija u dokumentu*, Filmske sveske broj 4, oktobar – decembar, 1974, str. 414. / Nikolićev pristup dijegetičkom 'osmišljavanju' profिल्mske stvarnosti, apsolutno je na fonu ovakvih promišljanja. I poezija i mašta u jednom po svemu specifičnom etno-miljeu imaju suštinski važnu ulogu u sveobuhvatnom oslikavanju likova, ambijenta i atmosfere i često, svojom estetskom punoćom i cjelovitošću, nadilaze početnu zamisao reditelja. Nadalje, Štih kaže: „Dokumentarni film teško podnosi široke i opšte teme, generalne slike, on traži male pojedinačne događaje, isečke iz života, koje režiser umetničkim temperamentom osvetljava i kroz koje daje opštu sliku i ideju o životu i realnosti.“ /Ibid., str. 414./ Upravo je prema tako zamišljenoj 'formuli' svoje dokumentarne filmove 'projektovao' i Nikolić. Nikakve velike teme, široka i epska zahvatanja i generalizacije, već mali, katkad na marginama života zaboravljeni ljudi /junaci njegovih filmova/ i njihove, najčešće, zlehude sudbine. U svakoj od svojih filmskih priča Nikolić je pružao nešto novo i idejno-tematski i estetski razuđenije.

¹¹ Bliske su nam u tom smislu riječi Oto Bihalji Merina, koje, čini se na pravi način osvetljavaju problem koji ističemo i, pri tom, bliže određuju značaj i neophodnost slobode umjetničkog stvaranja, upravo one koja je bila inherentna i Nikolićevom stvaralačkom postupku. „Može biti da su čak moguće i prelazne forme između čisto umetničkih filmova i dokumentarnih filmova. Svako etiketiranje i ukalupljivanje znači samo pomoćnu konstrukciju i samo može postati smetnja slobodnom stvaranju.“ /Oto Bihalji Merin, *Dokumentarnost i likovna vizija kamere*. Filmske sveske broj 4, oktobar-decembar, 1974, str. 449./

'simfonijske poeme', i kompleksne i estetski zaokružene poetske strukture i, uz to, značajna umjetnička djela.

L i t e r a t u r a

- Belan, B. (1974), *O scenariju dokumentarnog filma*. Filmske sveske broj 4, oktobar-decembar.
- Bihalji Merin, O. (1974), *Dokumentarnost i likovna vizija kamere*. Filmske sveske broj 4, oktobar – decembar.
- Božović, R. R. (2007), „Kulturni identitet u globalnoj integraciji“, *Sociološka luča*, I/1, Nikšić: Filozofski fakultet.
- Daković, N. (1998), „Istinite laži“, u: *Dokumentarni film /studije, polemike, ogledi, razgovori/*. Milan Knežević, red., Beograd.
- Dragojević, Ž. (1998), „Prava i klonirna stvarnost“, u: *Dokumentarni film /studije, polemike, ogledi, razgovori/*. Milan Knežević, red., Beograd.
- Mac Dougall, D. (1976), „Prospects of the Ethnographic Film“, u: *Movies and Methods, An Anthology*, edited by Bill Nichols, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California.
- Ralić, P. (1979), *Bekstvo i angažovanje u našem dokumentarnom filmu*. Filmska kultura 119.
- Štih, B. (1974), *Poezija u dokumentu*. Filmske sveske broj 4, oktobar – decembar.