



Koprivica, Z., Miseljic, J. (2019), „Dramaturgical Aspect of Zivko Nikolic's Poetics - Documentary vs. Played Films”,
Media dialogues / Medijski dijalazi, Vol. 12, No. 2, pp. 53-90.

ZORAN KOPRIVICA, vanredni profesor
Fakultet dramskih umjetnosti Cetinje, Univerzitet Crne Gore

JELENA MIŠELJIĆ
Fakultet dramskih umjetnosti Cetinje, Univerzitet Crne Gore

DRAMATURŠKI ASPEKT POETIKE ŽIVKA NIKOLIĆA – DOKUMENTARNI VS. IGRANI FILMOVI

DRAMATURGICAL ASPECT OF ZIVKO NIKOLIC'S POETICS - DOCUMENTARY VS PLAYED FILMS

APSTRAKT: Nikolić se 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, metafizička refleksija, ključ teško dokučive tajne čovjekovog bića. U analitičkom prikazu koji slijedi, dramaturškom

presjeku njegovih filmova, tačnije unutartekstualnom podjelom i potpodjelom sekvenci namjera nam je ne samo da predočimo osobenosti Nikolićevog strukturalno-narativnog diskursa nego i da ukažemo na proces njihovog dijegetičkog uobličavanja. Pritom, svakako, treba imati u vidu da su Nikolićevi dokumentarni filmovi po svojim osnovnim formalnim svojstvima veoma bliski narativnoj strukturi kratkometražnih igranih filmova, te najviše iz tog razloga u zaključnim napomenama koristimo terminološke odrednice inherentne tom vidu filmske izražajnosti. U dramaturškoj strukturi Nikolićevih dugometražnih igranih filmova svaka priča ima jasno naznačene premise, bez slučajnih i nefunkcionalnih dramskih digresija koje bi mogle da utiču na njeno odvijanje. Drugim riječima, njihov kontinuitet se ostvaruje ne asocijativno, kakav je slučaj u filmovima otvorene dramaturške forme, već isključivo u ravni linearne progresije.

Ključne riječi: Dramaturgija, poetika, dokumentarni filmovi, igrani filmovi, naracija, priča, fiction, faction, kompoziciona struktura, linearna progresija

ABSTRACT: Nikolic has never been concerned with the surface layer of the phenomenon in his documentary and feature films. What he was looking for was its essential meaning and, indirectly, metaphysical reflection, the key to the elusive secrets of the human being. In the analytical view that follows, the dramaturgical intersection of his films, namely, the intertextual division and subdivision of the sequencea we intend not only to present the features of Nikolic's structural narrative discourse, but also to point to the process of their diegetic shapinig. Besides, it should be kept in mind that Nikolic's documentaries have a very close narrative structure of short-feature films based on their basic characteristics, and mostly for that reason, in the closing notes, we use the terminological definitions inherent to that form of film expression. In the dramaturgy structure of Nikolić's feature-length films each story has clearly defined premises, with no random and dysfunctional dramatic digressions that might influence its course. In other words, their continuity is non-associative, as is the case in films with open dramaturgical form, but exclusively in the level linear

progression.

Key words: Dramaturgy, Poetics, Documentaries, Feature Films, Narration, Story, Fiction, Faction, Compositional Structure, Linear Progression

UVOD: DRAMATURŠKO-DIJEGETIČKI OKVIR NIKOLIĆEVIH DOKUMENTARNIH FILMOVA

Dokumentarni film nikada ne može, u često kontradiktornom sučeljavanju više značnosti, da se sasvim odrekne fikcije, što je jedna od suštinskih odrednica poetske tekture Nikolićevih filmova. Otuda, nerijetko, i problem njihovog žanrovskog određenja. 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 doslovnom značenju te riječi. Ovaj rad će pokušati da dâ 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, metafizička refleksija, ključ teško dokućive tajne čovjekovog bića.

Kao jedan od najoriginalnijih i najznačajnijih stvaralaca u sferi metaforičkog dokumentarnog filma, Nikolić se u svojim ranim filmovima prevashodno bavi usudom čovjeka na crnogorskom kamenu, njegovim karakterom, mentalitetom, (ne)mirenjem sa surovošću i bezizlazom, sviješću o prolaznosti, ali, istovremeno, i čovjekom sa visokim etičkim nazorima. U njegovim alegorijama, koje se kao fluidno tkivo pretaču iz priče u priču, kamen se javlja kao simbol surovosti, sivila, okova prirode u koje je on, ne birajući i ne svojom voljom, (o)stavljen. U svima njima *festivna sfera* je, ukoliko je uopšte ima, data samo u naznakama, izuzev u *Ždrijelu*, filmu u kojem je ona ravnopravna sa ostalim elementima dijegetičkog iskaza.

Slično je i sa dokumentarnim filmovima iz Nikolićeve naredne faze, dakle, onima sa drugačijim tematskim okvirom i opredjeljenjima, izuzev, na određeni način, filma *Ine*. Pored etnografskih specifičnosti, Nikolić se u svojim dokumentarnim filmovima, takođe, bavi metafizičkim refleksijama svojih junaka. U analitičkom prikazu koji slijedi, dramaturškom presjeku njegovih dokumentarnih filmova, namjera nam je da ukažemo i na funkcionalno preplitanje *fiction-a* i *faction-a*, što čini jednu od osnovnih specifičnosti, ali i

konstitutivnih odrednica Nikolićeve dokumentarne poetike *en général*.¹

1. STRUKTURNA PODJELA²

1.1 Ždrijelo

„Svako mjesto u Crnoj Gori ima svoje ždrijelo. Kroz to ždrijelo vodi put prema svijetu i od svijeta prema ždrijelu, odnosno selu u kojem je to ždrijelo. Ždrijelo je zapravo trenutak odluke kad čovjek potegne za tim velikim, dalekim putem.”³

Otovića ždrijelo

Glas preko u funkciji je isповijesti žitelja, ‘zatočenika’, koji u svojim mo-nološkim tiradama iznose razloge svog ostanka podno ždrijela i predočavaju život u njemu. Iz akuzmatičke zone (*off* prostora) čuju se tupi udarci; otkrivamo da su to udarci štapovima staraca i starica koji, kao nekakvi ‘kosmički metronomi’, u ravnomjernom smjenjivanju, ukazuju na usud prolaznosti i isčekivanje onog što će neminovno doći – put polaznika. Jedan od staraca gleda u kameru, smirenim i upitnim pogledom. Starac koji udara štapom, okreće ga u pravcu ždrijela,⁴ počinje njegova isповijest (prva u nizu): „Vidiš ono ždrijelo tamo?! E, iz ove jame će živimo drugog izlaza nema no kroz Otovića ždrijelo. /Kamera pokazuje otvor u vrhu kamenog brda i kamene gromade oko njega./ Nastavlja glas starca iz *off-a*: „Tijem putem jedino možeš pobjeći tamo u srećan bijeli svijet“. /Kamera panoramskim pokretom pokazuje nepregledne kamene gromade./ „Cijeli vijek mi oči ispadoše gledajući u to ždrijelo, a ne basta mi potražiti mjesto će bi ljepše i sretnije proživio.“

Sin Mrguda Mijova

¹ Svoj prvi kratkometražni film *Trag* Nikolić je radio amaterski na drugoj godini Pozorišne akademije, na kojoj je studirao glumu. Film govori o ljudima koji sebi za života podižu grobnice. Nikolić ga, međutim, vidi kao ‘konfuzan’, kao i svaki prvi film. *Trag* je prikazan na Beogradskom festivalu 1971. godine, bio zapažen, pa je uslijedio poziv iz Dunav filma. Tako je počela Nikolićeva saradnja sa ovom u to vrijeme, kada su u pitanju dokumentarni filmovi, najvećom producentskom kućom i, istovremeno, njegova profesionalna karijera koja je trajala od 1972. do 1981. godine, u periodu u kom je nastalo njegovih deset najznačajnijih dokumentarnih filmova. Od 1972. godine je svaki dokumentarni film Nikoliću (i Dunav filmu) donosio po neku nagradu, a samo *Prozor* šesnaest domaćih i inostranih.

² Ova podjela se gotovo u cijelosti poklapa sa podjelom na sekvenце.

³ Izvor: video zapis Nikolićevog razgovora sa Rankom Munitićem povodom pedesetogodišnjice Dunav filma. Fragmente ovog razgovora citiramo i u uvodu ostalih analizovanih filmova.

⁴ Montažna nedosljednost u rakordu (*rez* bez dovršene koordinacije pokreta).

Drveni krst u rukama mladića, pogrebna povorka, pokojnik prekriven bijelim platnom na nosilima /kamera je statična/ - *procesija smrti*; slijedi rez na takozvane *trage* u rukama žene i muža – drvenu napravu sličnu nosilima koja služi za prenošenje građevinskog materijala – i njihovu djecu koja ih prate, svako s kamenom u ruci – *procesija života*.⁵ Starac nastavlja priču isповijednim, ali i opominjućim tonom: „Sin Mrguda Mijova nešće se ođe oženiti, ali majka mu se boja da ne ostane sama, te mu silom na sramotu natovari ženu. Đeca mu poslije noge svezaše, te će mu cio život proći noseći kamenje i zemlju kako bi ogradio malo njive đe bi neki kam usio da izije.“

Čekanje prosaca

Ispovijest stare žene: „Ru'o sam pokupila, škrinju sam spremila. Čekam prosci da mi dodu. U ove naše momke što ostaše ođe nema nade. Njima momak popiše ove đevojke što žive preko Otovića ždrijeli.“ Momci bezbrižno igraju karte u hladu drveta – komični kontrast i metaforičko 'podsjećanje' na vrijeme koje se u ždrijelu davno 'zaustavilo'.

Mile Avetni

‘Formacijska’ potjera preko kamenih gromada za čovjekom koji pokušava da umakne ‘momcima u koje nema nade’. Obruč se steže, u rukama jednog od njih vidi se uže. /Snažan vizuelni efekat, vješto pentranje i savladavanje strmih i oštih kamenih gudura, simetrični krugovi progonitelja/. *Glas preko* stare žene koja čeka prosce: „Ti momci ništa ne rade nako što prave sprdnju od Mila Avetnog.“ /Verbalna i vizuelna anadiploza, persiflaža i absurd koji prerastaju u grotesku: stara žena koja čeka prosce kudi momke koji praveći ‘sprdnju’ od Mila Avetnog, pjevaju upravo pjesmu svatova (prosaca) koji kreću po mladu, s tim što je mladoženja

Mile, ruku zavezanih užetom, na kraju povorke; ovim kadrom snimljenim iz panoramskog gornjeg rakursa, reditelj očigledno želi da postigne jak vizuelni utisak prikazujući obijest mladića koja se javlja kao logična posljedica njihovog besadržajnog i monotonog života; zadržavajući se dugo na dalekom totalu on ne kida (i ne remeti!) početni utisak interpolacijom krupnih planova, s očiglednom namjerom da, uz sve to, napravi antitetičku projekciju čovjekove infinitezimalnosti u odnosu na kamene gromade kojima je okružen. A da ne bi, u toj nepreglednoj kamenoj pustoši, sve ostalo bez odjeka i svjedoka, u kojoj se pored pjesme ‘prosaca’ čuju i povremeni krizi ‘mladoženje’, povorka prolazi

⁵ Snažan dijegetički kontrast o kojem govorimo odvojeno u okviru sveobuhvatne analize filmskih figura u ovom Nikolićevom filmu u prethodnoj monografiji o ovom autoru.

pored dječaka koji sa visokog kamena pored puta sve to mirno i ne odveć znatiželjno posmatraju./

Povorke

Isti onaj koji je vodio magarca u 'svadbenoj', sada na čelu pogrebne povorke nosi veliki drveni krst. /Poruka u formi alegorijskog obrta sasvim je jasna: svi su smrtni, i Mile Avetni i njegovi razuzdani progonitelji i mučitelji, i oni koji su u povorci./

Moj sin uzočas

Treća isповijest. U krupnom planu je starac koji započinje svoju priču: „To je moj sin, uzočas.“ /U kadru su momak i djevojka obučeni po nekoj drugoj, podno ždrijela nepozantoj modi, drže se za ruke i prolaze ispred znatiželjnika koji su zaposjeli okolne (kamene) ograde./ „Vratio se iz svijeta malo na odmor, pa njegovoj nevjesti po prilici smrdi krevet ņe su spavali moji đedovi, najglasitiji junaci u Crnoj Gori, no leže pod čergu ka gurbeti.“ /Njih dvoje sjede na stolicama ispred šatora, objeduju, hrane i maze kuće – jukstapozicija i snažan kontrast u odnosu na sve ono što je podno ždrijela moglo ikada da se vidi./ „Umjesto da prave sina, oni privijaju ovo kuće. Tome kučetu, kunem vam se, znadu i devetog šukundđeda, a tako mi boga ne znaju ko je mene rodio. /Njih dvoje su potpuno odvojeni, jedino komuniciraju sa kučetom; Rez upravo na kuće, koje zalaje, i ruku koja ga gađa štapom. – Strukturalni *rez* (i gradacija) unutar sekvence: naime, da bi izbjegao konotativnu vezu sa sljedećom sekvencom, odnosno da se gađanje kučeta ne bi tumačilo kao povod za smijeh kojim ona počinje, reditelj ubacuje *međukadar* starca koji udara štapom u kamen./

Smijeh i tuga

Smijeh krezubih ubradača dok sin Mrguda Mijova juri za ženom i vrijeđa je. /Treća 'predstava' u kamenu. Njihova djeca to posmatraju nijemo; simetrija dječijih figura na kamenim gromadama kao i u sekvenci potjere za Milom Avetnim – s tom razlikom što su obijesni 'momci' u toj sekvenci bili u pokretu – međutim, oni više podsjećaju na kamene statuete, stabljike iznikle u kršu./

Zli duhovi

Oko Mila Avetnog kruži starica i odmahuje rukama, uz: „Zli duhovi izadite ...“ Nastavlja se monolog stare žene koja čeka prosce u *glasu preko*: „Da nam opet nije tog Mila Ludoga, ne znam šta bi se činjelo od samoga sebe. On nam lijepo dođe ka priredba.“ Oni koji prisustvuju 'priredbi', nepokretni su i ne pokazuju emocije; sve – sva bezosjećajnost – izuzev straha koji se očituju na licu djece, istovjetno je sa sekvencom nasilja. Onaj koji je sjedio na magarcu sada udara

Mila užetom po leđima; i dok Mile od bolova jauče ostali to mirno posmatraju, čak i djeca kroz rešetke prozora (što je – gledanje kroz prozor – čest motiv u Nikolićevim filmovima). Međutim, zlostavljanje ni u jednom Nikolićevom filmu kao u ovom nije tako surovo predstavljeno. U momentu kad se mučitelj nasmiješi i pokaže svoju deformisanu vilicu, ide rez na sljedeću sekvencu.⁶

Mlađe đevojke bez muške ruke

Djevojke se utrkuju i hvataju za pritke, smiju se i odmjeravaju ih pogledima /emfatični krupni planovi!. I one su obučene u crno. Nastavlja se monološka isповijest ‘đevojke’ koja čeka prosce: „Ovim mlađim đevojkama bez muške ruke dođe poteško.” /Rez sa pritki na staricu koja udara štapom u kamen./

Svađa oko karaule

Prvi u nizu apsurda kojima se Nikolić u svojim filmovima bavi.⁷ Neobuzdan smijeh i graja ‘svjedoka’ tog događaja. Starac, koji će se u jednom od narednih Nikolićevih filmova pojaviti kao Marko Perov, za svađu oko kamene ruševine koja nikome i ničemu ne služi, jetko primjećuje: „Ja mislim da se ne more to bez krvi završiti.”⁸ Starac koji je započeo priču o ždrijelu, predvodi jednu od ‘zaraćenih’ strana: „Ova je karaula moja ...” – Predstavnik druge strane, gospodin sa sakoom i kravatom: „Lažeš, karaula je moja!” – „Ovu je karaulu moj đed na sablju dobio.” – „Cio svijet zna da smo mi ođe starosjedioci.” U nadgornjavanje se uključuje i gospodin s naočarima, bijelom košuljom, kapom i kravatom /prototip komuniste i demagoga, bez petokrake, ali s prstima zavučenim ispod kaiša, koristi pojedine strane riječi i zamuckuje: „Ja lično apstrahujem, sve što se ođe do-diskutuje, smatram da je ovaj ova karaula komun, da je kao takvu treba pripojiti zajednici.” Starac koji je započeo priču o ždrijelu, zamahujući štapom: „A što ti odborniče tvoga konja ne daš zajednici.”

Nostalgija

Sa starice koja briše suze u kamenom otvoru napuštene kamene kuće kamera prelazi na ostale, slične ruševina. *Glas preko starice*: „Dvajes i kusur godina otkad odosmo preko ždrijela i uvijek me pusta želja vuče da se vrнем ovamo i svake godine vodim unuka da mu pokažem kuću đe sam se rodila.” Počinje da tuži s glavom prislonjenom na kućni prag; za to vrijeme ide monolog

⁶ Jedna u nizu asocijacija na Bunuelov film *Viridijana*.

⁷ Motiv svađe oko karaule Nikolić će da transponuje u svoj dugometražniigrani film *Iskušavanje đavola*. Zapravo, radi se o direktnoj transpoziciji asurda iz jednog filma u drugi, s vremenskim otklonom od sedamnaest godina.

⁸ Upravo tako se i završilo, ali u *Iskušavanju đavola*.

preko polusrušenih i napuštenih zidina bez krova /Auditivna i vizuelna pretapanja u cilju pojačavanja emotivnog utiska/. U crkvi *glas preko* starice koja drži dječaka za ruku: „U ovu crkvu sam se s čojekom vjenčala.“ /U crkvi je zavezana stoka./ „Zborim mome čojeku da se vratimo amo i tu preživimo još ovo malo, ali bog ga prokleo on neće, neće iz inata iako mu je gore no mene.“ /Pogrebna povorka prati sve iskaze u ovoj priči, pa i ovaj – s tim što se u ovom slučaju radi o očiglednom vizuelno-metaforičkom obrtu u formi komentara./

Manastir sa velikim zvonima

Djevojka u bijeloj haljini, duge crne kose /vizuelni kontrast/, igra visoko podignutih ruku unutar ruševina napuštene kuće. Najednom potrči izvan zidina i na brzinu počne da iskopava zemlju; istovremeno se začuje i njen *glas preko*: „Tu je zakopan manastir sa velikim zvonima...“⁹, prekida se funkcionalnim opravdanim *rezom* – anakolutom koji ne remeti dijegetički tok isповijesti; djevojka, okrenuta polu-bočno, nastavlja priču koju je započela: „Ko ga otkopa biće spašen svih muka i nevolja.“ Prislanja uvo uz zemlju koju je iskopala i osluškuje. Umjesto zvona začuje se udar štapa u kamen.

Kosmički metronomi

Štapovima kojima je, iz akuzmatičkog prostora, na najavnoj špici krenula priča o ždrijelu, njima se i završava. Štapu koji dugo udara u kamen u rukama jednog od staraca, priključuju se i ostale ruke. Stvara se začuđujuća i nesvakidašnja melodija, snažna metafora čovjekove nemoći, što pokazuju i ranija vizuelna kontrastiranja sićušnih figura ljudi i kamenih gromada.

1.2 Polaznik

„*Polaznik* je, zapravo, priča o smrti, ali smrti kao svetkovini, kao jednoj velikoj svečanosti, što je čest ugao gledanja na taj vječiti odlazak u Crnoj Gori.“

Zujanje

Zujanju insekata; sparnom danu prethodi elegična ženska melodija. Nikolić ‘preuzima’ svoje aktere s mjesta gdje ih je ostavio u Ždrijelu – sa ulaznih vrata starih kamenih kuća. Starica povijena do zemlje /kadar koji traje gotovo koliko i njeno kretanje/; krupni planovi starica sa crnim maramama koje likom podsjećaju na monahinje.F

⁹ Još jedan od motiva iz ovog filma koji će Nikolić u cijelosti razviti u *Jovani Lukinoj*.

Češljanje

Duga kosa u krupnom planu, ruke i češalj; ispod nje se otkriva staro i izborano lice starice. Žene u crmini, pojedinačno i u grupama, upućuju se odredištu – formira se kolona crnih marama, na čijem čelu je starica koja se češljala, ostale je slijede u ‘ominoznoj formaciji’ /snažna vizuelna metafora/; zamišljene su i bezglasne, čuje se samo bât njihovih koraka.

Plamen

Svlače staru i pohabanu odjeću polaznika /pokojnika/ i bacaju je u ognjište, plamen se pojačava. Druga Nikolićeva ‘predstava’ u zatvorenom (prvu je ‘režirao’ u Ždrijelu – bičevanje Mila Avetnog). Oboreni pogledi prisutnih, uz nemireni (poremećeni) mladić reaguje na dolazeći zvuk.

Zveckanje

Spokojna lica u krupnom planu. Čuje se zveckanje čaša, ispija se rakija, puši. Jedan starac se osmjejuje. /Nikolićeva komika lica./

Kupanje

Kupaju polaznika. Polivaju ga vodom po tijelu i trljaju. Žene, prekrštenih ruku, to nijemo gledaju. I dalje se ispija rakija i puši. Kao da se prisutni u tome utrkuju; njihovi krupni planovi.

Fotografisanje

Dijegetički ekskurs – fotoaparat i ruka. Učesnici ‘svetkovine’, u prvom planu je, na odru, ‘polaznik’, u drugom ‘ožalošćeni’. Fotograf s naočarima i kapom proviruje ispod crnog zastora, prilazi im, neznatno ih pomjera i ‘podešava’. /Hipokrizija koja Nikoliću ni u jednom pojavnom obliku nije mogla izmaći – djelotvoran okvir za iskazivanje bespoštene satire okrenute u pravcu anahronih običaja./

Šapat

Naizmjenično pojačavanje i utišavanje šapata dok kamera prelazi preko lica žena u krupnom planu koje gledaju u šolju /paralelno kretanje kamere duž figura koje je ostavio talog./ Žene, očigledno, gataju, ali ništa od onoga što govore nije artikulisano. /Ovo je film bez ijedne izgovorene riječi, i s takvim narativom Nikolić će nastaviti sve do *Graditelja*, filma u kojemu će se, ipak, začuti jedna riječ./

Žamor

Žamor se pojačava, djeca trče oko odra pokojnika. I dalje se pije. Na licu

jednog od ‘aktera’ ove ‘svetkovine’, onog koji je užetom istjerivao zle duhove iz Mila Avetnog u *Ždrijelu*, naziru se tragovi pijanstva.¹⁰

Smijeh

Lica su veselija, čuje se smijeh djece, retardirani mladić s bradom, takođe se smije. Dok žene međusobno razgovaraju i kod njih se začuje smijeh. Jedino je zamišljena starica koja se u prethodnoj sekvenci češljala. Upravo s njenog lica kreće lelek.

Lelek i tužbalica

Groblje. Lelekač ističe plemenske i ratničke zasluge ‘polaznika’. Ne vidi se ni on ni oni koji mu se ‘horski’ priključuju. Plać žena povijenih glava dok tužilica nariče. Čuju se glasovi ostalih tužilica. / Vizuelni (kostimografski) kontrapunkt – žena koja je konvencionalno obučena, sa crnom pletenom kapom umjesto crne marame, čini se da i drugačije plače, ima bijelu maramicu, ne tuži./

Zujanje

Zatvoreni krug. Elegična melodija s početka ove priče. Starci i starice na pragovima kamenih kuća. /Kadrovi koje Nikolić podvlači i u *Ždrijelu*, a s kojima ovaj film počinje i završava se./

1.3 Bauk

„Bauk je, zapravo, strašilo za djecu i iz tog naslova možda bi se moglo zaključiti nešto više o povodu koji je poslužio da se taj film uopšte rodi.“

Put

Zujanje, žega i pocijepano platno na kišobranu.¹¹ Žene s pletenim vrećama na leđima penju se uskom kamenom stazom. /Redditih ih u jednom kadru ostavlja, da bi ih u narednom, najčešće iz dalekog totala i gornjeg rakursa dočekao – minijaturne ljudske figure, kao i u *Ždrijelu*, naspram ogromnog kamenog prostranstva. Kamera i u ovom filmu ‘pronalaže’ njihova bosa stopala. Glatka površina kamena na vrhu brda, čak i drukčije boje – kao da su na

¹⁰ On, pritom, pogleduje i u kameru. Da li je u pitanju propust ili ne teško je zaključiti, ali je evidentno da ovakav postupak u Nikolićevim dokumentarnim filmovima nije rijetkost.

¹¹ Početni kadar s ‘kišobranom koji se kreće’, do trenutka pojave žena u crnom koje na leđima nose vreće, traje 50 sekundi. Uvodni kadrovi dolaska u mlin traju 3 minuta i 50 sekundi. Time Nikolić, očigledno, želi da pokaže, zapravo, naglasi(!) mukotrpnost života u tako surovim okolnostima.

površini neke druge planete./¹²

Mlin

Voda teče u jakom mlazu, vodenični točak i zrnevlje kukuruza koje upada u njega. /Ova slika se, nesumnjivo, može tumačiti i kao implicitna erotska metafora./ Na licima žena se očituje zabrinutost zbog onog što treba da uslijedi. Jedino smireno puši starica naboranog lica /jednako smirena, za razliku od ostalih, bila je i u *Polazniku*/.

Tor

Ulazi mlada žene i skida teret s leđa, uplašena. Osvijetljena polovina naboranog lica starice, vodenični točak se zaustavlja. /Mistična atmosfera./

- strah

Stidljivo lice mlade žene i pogled koji bojažljivo i neodlučno podiže. Zvučne slike namicanja reze na vratima i noža kojim se priprema drveni šiljak. Krupni planovi 'svjedoka' i 'aktera', žena sa različitim izrazima lica, od odlučnog pogleda starice za čiju se 'vještinu' ubijanja bauk priprema, preko graški znoja na licu žene mlade žene do mlade ubradače sa nevinim, gotovo monaškim izgledom lica dok glača drveni šiljak. Unezvijereni pogled mlade žene sa osvijetljenom gornjom polovinom lica. /Smjenjivanja svjetla i sjene./

- molitva

Starica naboranog lica se moli, čuje se pojačan šapat i razabire pominjanje imena sveca. Za to vrijeme mlada ubradača premazuje bauk lojem, a mlada žena za koju se bauk priprema oborena pogleda briše suze. Vezuju joj ruke i noge. Začuje se zvono na ovcama. [međukadar] /Ovce mirne i nepomične, kao da i one iščekuju – kontrast kojim se želi ukazati na snažan instinkt prisutan i kod nemuštih bića./

- ritualni pokreti ruku

Starica naboranog lica i mlada ubradača koja je pripremila bauk, krećući se ukrug, odmahaju rukama i na taj način /kao i starica u Ždrijelu/ tjeraju zle sile. Hladno oko starice, pogled oštar, gotovo prijeteći, koji kamera otkriva 'penjući

¹² I ovdje se suočavamo s jednom od mizanscenskih nepreciznosti, iako treba imati u vidu činjenicu da je ovo Nikolićev prvi film rađen kolor tehnikom. Naime, iako se žene u crnom kreću prema prostoru oivičenom zelenilom, već u sljedećem kadru, iako su one zakoračile na taj prostor, zelenila više nema. Povremeni problem rakorda javlja se jedino u Nikolićevim dokumentarnim filmovima, ali samo u nekolikim slučajevima na koje pojedinačno ukazujemo.

se' lagano uz njeno lice. Sve se odvija u velikoj tišini; začuje se samo nekoliko naglašenih otkucaja srca.

- ubistvo

Nikolić na ovo ubistvo ukazuje kao na jedan od najvećih grijehova i, istovremeno, neoprostiv zločin. Starica uzima bauk, gladi ga, a onda brzim pokretom razgrće haljinu mlade žene – prvo se začuje neki neodređeni zvuk koji podsjeća na rzanje konja /i priroda je uznemirena – šekspirovski motiv!/ a potom plač djeteta. Snažna metafora i, ujedno, osuda. Slijedi *zum* prema mlađoj ubradači koja je napravila bauk – sa njenog lica (reditelj nije slučajno odabralo baš nju) i iz njenog pogleda ipak se može pročitati griža savjesti. Napačeno lice mlade žene u krupnom planu na kojem se očituju patnja i pokajanje zbog počinjenog grijeha; oko konja koje trepće, zvuk plamena koji se pojačava /zvučni erzac plamena u njenoj utrobi!/, koji će postepeno da utihne. Starica (ubica) skida s bauka ono što je trebalo da bude život i baca ga u plamen / kao i u *Polazniku*, plamen je tamo gdje i tanatos/.

- pilatovsko pranje ruku

Starica (ubica) pere ruke, mlada ubradača joj stavlja ukosnice i crnu maramu na glavu i prema njoj se odnosi idolopoklonički /Nikolićev sarkastično tumačenje ovog nehumanog i neprihvatljivog 'rituala' i odnosa 'majstora i kalfe'!/. Starica (ubica) sa značajnim izrazom lica istura glavu prema svjetlu; čuju se još neki zvuci, kao daleka i u ovaj prostor 'zalutala' zvona.

1.4 Marko Perov

„*Marko Perov* je meni najdraži film. [...] Uopšte, pitanje koje postavlja film je pitanje sudbine čovjeka koji je zatečen pored puta.”

Slika prva: Put

Krupni plan starca koji razgleda oko sebe; čuje se udaljeni krik ptice. Krivudava staza u strmom kamenjaru sa crvenom zemljom.¹³

Slika druga: Magarac

¹³ Nikolić je u ionako neobičnim predjelima, za svoje filmove katkad birao još neobičnije. I ovaj predio, kako i već pomenuti u *Bauku*, izgledaju kao da je u pitanju neka druga planeta.

Marko Perov pogleduje. Na putu se pojavljuje magarac.¹⁴ Dugo njuši neku travku, a potom nastavlja putem.

Slika treća: Prazan put

Marko Perov pogleduje okolo. U daljini se čuje njakanje.

Slika četvrta: Namjernik

Marko Perov s glavom u rukama, zamišljen, prene se na bat koraka. Niz put silazi čovjek u pohabanom odijelu, s kapom na glavi, preko ramena nosi na štapu zakačen denjak, razgleda okolo.

Slika peta: Čovjek u crnom

Širi plan – Marko Perov sjedi na stolici, prstima prebira brojanice, pravi brze pokrete glavom lijevo i desno, pogleduje pravo. Čovjek okrenut leđima, hramljući penje se putem; na sebi ima dugu crnu odoru, kapu drži u ruci, podsjeća na monaha; čuje se bat njegovih koraka. Marko Perov, zamišljen gleda u tom pravcu /zvučna slika koraka koji se udaljavaju/, stavlja ruke na čelo, kao da pokušava nečeg da se prisjeti.

Slika šesta: Čoban i stado

Čoban pokušava da vrati stado na put, u jednom momentu se začuje njegov glas. Marko Perov zamišljen, oborenog pogleda.

Slika sedma: Cigani

Cigani se spuštaju niz put, odzvanjaju koraci. Na čelu kolone je otac na magarcu, za njim mnogobrojna djeca, a na začelju mlada ciganka s djetetom u naručju; začuje se kratak plač djeteta, ona se izdvaja iz kolone, sjeda na kamen pored puta i podaja ga. Marko Perov prvi i jedini put potvrdno klima glavom i nešto kaže, ali se to ne čuje.

Slika osma: Žene u crnom

Žene, s drvenim buradima na leđima, naporno se penju putem; i one su u koloni, ima ih tri, čuju se njihovi spori koraci.

Slika deveta: Mlada žena

Mlada žena u crnoj sukњi (bez marame na glavi) žurno silazi niz put. Marko Perov, s bradom na štapu, mirno posmatra.

¹⁴ Magarac se često pojavljuje u Nikolićevim dokumentarnim filmovima. Čitav jedan film-alegorija, *Oglav*, o kojem odvojeno govorimo, posvećen je upravo toj životinji.

Slika deseta: Prazan put

Brojanice u rukama Marka Perovoga; kamera se zaustavlja na njegovom pogledu; smireno gleda /u ovom kadru njegov pogled ‘iščekivanja’ traje znatno duže nego u ostalim; reditelj očigledno želi da i nas, gledaoce, pripremi za ono što će da uslijedi./.

Slika jedanaesta: Poj monahinja

Niz put silaze monahinje i poj. Jedna od najpoetičnijih slika u cjelokupnom Nikolićevom opusu. /Prvi put u ovom filmu suočavamo se sa prekidom kontinuiranog odvijanja radnje u kadru. Tačnije, prolazak monahinja putem, pored Marka Perovoga, podijeljen je u dva kadra./ Krupni plan Marka Perovoga koji zamišljen, netremice gleda. Iz off-a se pojačava poj monahinja, približavaju se. /Kadar opet duže traje; reditelj time, nesumnjivo, želi da podvuče značaj koji mu pridaje/. Monahinje opet u redu, bočno okrenute, silaze niz padinu i, udaljavajući se, nastavljaju sa pojem.

Slika dvanaesta: Ljudi koji nekud žure

Marko Perov odjedanput podiže pogled, čuju se koraci. Dvojica ljudi žurno silaze. On znatiželjno prati njihovo udaljavanje. Čuje se pojačani bat koraka.¹⁵

Slika trinaesta: Mladić čudnog izgleda i ponašanja

Opet se začuje krik ptice. Marko Perov lagano okreće pogled na drugu stranu. Niz put, bos, silazi mladi čovjek s dugom bradom,¹⁶ A onda, kao da se nečeg dosjetio, odjedanput trči uz put. (Jedino se on vraća nazad!) Marko Perov znatiželjno i sa blagim smješkom prati njegove kretnje. Iz off-a se začuje glas žene koja tuži; Marko Perov zakreće pogled, što znači da prati i njene kretnje. /I ovaj kadar traje duže od ostalih./

Slika četrnaesta: Tužilica

Uz put se penje žena u crnom, podbočenih ruku (u jednoj nosi kosijer – dakle, kao i mladić čudnog izgleda u prethodnom kadru, ali i kod Cigana) i tuži. Krupni plan oka Marka Perovoga. /Kadar, takođe, traje duže, nema nikakvog zvuka, tužilica je sasvim utihnula./ Konačno se, u širokom totalu, otkriva mjesto

¹⁵ Ovu sliku je moguće dovesti u vezu sa slikom žene koja je, takođe, žurno silazila niz put. Međutim, u pitanju je samo motiv potjere za ženom u formi anticipacije, koji će Nikolić u potpunosti razviti u završnoj sekvenci filma *Jovana Lukina*.

¹⁶ Nikolić je ovaj lik, gotovo neizmijenjen, kao uostalom i Marka Perovoga iz Ždrijela za ovaj film, i staricu naboranog lica iz Polaznika za Bauka, ‘preuzeo’, takođe, iz Polaznika, samo što mu je dodao kosijer i, umjesto da drhti, on se u ovom filmu češe i gleda neodlučno i začuđeno oko sebe.

na kojem Marko Perov sjedi: slamni krov koji drže četiri sohe, stolica s okruglim naslonom i krznom ispod njegovih nogu. /Nikolićeva asocijacija na presto!/ Okolo je kamenjar, kao i u svim prethodnim Nikolićevim filmovima sa ovom tematikom. Marko Perov nastavlja da prebira brojanice i gleda oko sebe.

1.5 Prozor

„Prozor je priča o mojoj majci.“

Vatra – početak kruga

Mlada žena u crnom loži vatu, potom čisti kuću. Do nje dopire teško dahtanje starice. I ona likom podsjeća na monahinju, pa čak i kretnjama i odjećom koju ima na sebi.

Kotao

Podiže kotao i kači ga za verige, podešava lanac. Začuju se jagnjad – zvučna anticipacija njene sljedeće obaveze. Starica koja teško diše /kamera prati pokret njene ruke/.

Stoka

Hrani i timari stoku, premješta ih, čisti, muze. Podiže kotao i iz njega presipa mlijeko u drvene posude.

Češljanje

Češlja staricu, oštar zvuk češlja. Posipa mužu da se umije. Sve to radi bespogovorno, skrušeno, sagnute glave. Mužu sipa kafu, staricu napaja mlijekom.

Kazan

Sapunom trlja parče vunene tkanine, potopljeno u kazanu. /Njene ruke u krupnom planu – njihovo asocijativno kontrastiranje sa 'bolnim' podizanjem ruke starice./ Ustaje sa izrazom lica kao da je nešto zaboravila ili se u magnovenju prisjetila; nosi flašu, muževljeva ruka u krupnom planu podiže rakijsku čašu; muž ispija rakiju, prinosi cigaretu ustima, mirno i spokojno puši. Prilazi starici koja kašlje, okreće je i pokriva.

Objedovanje

Dječak znatiželjno posmatra miješanje kukuruznog brašna u kotlu. Objeduju; ona prinosi kašiku dječakovim ustima, a onda, u jednom momentu,

kao da je nešto skrivila, stidljivo i na brzinu i sama uzima zalogaj iz te kašike. /Lice joj je tužno; u filmu nema nijednog osmjeha, izuzev kod dječaka poslije kupanja./¹⁷ Dok pere kotao, u jednom trenutku (kao i u slučaju flaše), podiže upitan pogled. *Rez na ruku 'robinje'* koja prinosi drvo iz ognjišta da bi njen muž pripalio cigaru; strpljivo čeka, a potom ga vraća nazad.

Kupanje dječaka i pranje muževljevih nogu

Dok kupa dječaka posipajući ga vodom, čuju se samo pljuskanje i pucketanje vatre koje se sasvim pojačava, ali ne i dječak koji počinje da plače; odnosi dječaka u postelju (njegovo radosno lice i osmjeħ!). Prilazi starici, podiže je; sipa vodu u posudu i pere muževljeve noge (kamera se penje prema muževljevom krupnom planu, koji samozadovoljno, spokojno i smireno puši).

Ikona – završetak kruga

Stopala izranjavaju iz mraka; ona se lagano i oprezno penje merdevinama;¹⁸ u mukloj tišini čuje se samo škripa prečaga i plamsanje vatre; penje se kao da je nešto skrivila. Uvezuje kosu (vide se njene ruke, ali ne i lice), namješta maramu, gleda se u ogledalu /odraz njenog lika koji podsjeća na ikonu/; pogled iščekivanja, zvuk primicanja voza se pojačava; promiču osvijetljeni vagoni /zum prema njoj dok ih s prozora, ozbiljna lica, posmatra/; voz nestaje u tami, nestaju svjetla /njen krupni plan, oboren pogled – ona u prozorskom oknu kao živa ikona.

1.6 Oglav

„*Oglav* je priča o malom čovjeku.”

Dolap i krug

Jako i ubrzano udaranje kopita /kamera prati noge magarca koji se, upregnut, vrti ukrug/; čuje se zvezket lanca /kao neki ubrzani metronom, znatno brži od onog u *Ždrijelu*/; nakratko se pojavi sunce kao podsjećanje na neizdrživu vrelinu /kamera u pokretu dugo prati samo uzdignute uši životinje/.

Oko

Kanta zavezana za lanac spušta se na dno bunara; oko životinje u krpunom

¹⁷ Slično je i u filmovima Nikolićevog savremenika Vlatka Gilića.

¹⁸ Isti motiv, ali u sasvim drugačijem narativnom kontekstu, Nikolić će primijeniti i u *Jovani Lukinoj*.

planu; začuje se, nakratko, njegovo njakanje kao nemušta pobuna, vidi njegova glava i, konačno, oglav. /Ritam mučenja se ne prekida./

Stege

Figura magarca i konopci kojim je vezan za dolap, lanac kojim je vođen ukrug (ne vidi se jedino ruka onoga koji ga vodi). Ogromni drveni točak i zvezket (jeka!) debelih lanaca koji se na njemu zatežu /sada se već vidi i drvena poluga dolapa – kontinuirana gradacija detalja/.

Dno bunara

Čuje se pojačano udaranje kapi i topot; drveni točak sa navojima lanaca. /Različiti uglovi kretanja životinje zbog održavanja dinamike. [međukadar] Krupni plan glave magarca da bi se, pošto očigledno nije korišćen kran, rezom prešlo na donji rakurs./

Lanac

Lanac se pokreće naviše, čuje se škripa; uši magarca su sada povijenije; sunce sve jače prži, životinja posustaje; onaj koji će, malo potom, da upotrijebi bič, prosipa vodu iz vedra u korito /Sve je dijegetički i ritmički usklađeno, nijedan detalj se ne propušta; kamera ide duž užeta i pronalazi čvor na njemu./

Obrnuti smjer, isti cilj

Životinja se sada kreće u obrnutom smjeru; opet sipanje vode u korito više puta /u ovoj sekvenci koristi se elipsa s ciljem da se izbjegne redundanca, ponavljanje postupnosti iz prethodne/; kretanje ukrug, glava životinje, topot, drveni ram koji ga drži čvrsto vezanog, lanac kojim je vođen.

Žega

Životinja sasvim posustaje, podiže glavu, njače. /Rez na sunce, čuje se snažno kloparanje točka./ Glava i oko životinje u pokretu, noge koje se sve teže pomjeraju, zaustavljaju se i klecaju; zaustavlja se i drveni točak uz škripu; iz off-a dopire pljuskanje vode iz vedra.

Bič i oko

Životinja, umornih i tužnih očiju, nepomično stoji; začuje se bič, trza se, njeno oko u krupnom planu.¹⁹ Sve oštiri udarci biča, životinja posrće, noge joj se klate, pokušava da krene ali ne može; oko u krupnom planu, poluzatvoreno.

¹⁹ Motiv oka životinje u krupnom planu Nikolić, kao što smo već istakli, koristi i u Bauku, a rekli smo i zašto.

Ruka mučitelja odlaže lanac.

Istorija

Magarac, 'slobodan', korača u kamenjaru sa sasušenom travom. Gleda pravo i njuši /kamera prati njegov pokret i otkriva kostur životinje. Tek sada se začuje šum talasa /kamera u čamcu se udaljava ostavljajući ga kao usamljenu 'mrlju' na ostrvu/. Začuje se njegovo njakanje, koje nadjačava šum talasa, i istovremeno se prenosi na odjavnu špicu /na isti način na koji je topot 'sišao' sa najavne špice/.

1.7 Ine

„Ine – to sam ja u večernjim časovima.“

Dom

Krupni plan mladog čovjeka koji nešto radi oborenog pogleda; čuje se reski zvuk povlačenja olovke /sljedeći kadar nam otkriva da je u pitanju tehnički crtež/; žena sprema jelo, djevojčica okreće okruglo ogledalo i nešto mrmlja za sebe; žena prinosi hranu, jedu, nema nikakvog razgovora /slično je i u *Prozoru i Graditelju*/; otac prinosi kašiku ustima djeteta /tako je i u *Graditelju*, a u *Prozoru* to radi majka/. Veže čvor na kravati, stavlja kapu.

Šetnja u noći

- ulica i žamor

Hladnoća, zimski kaputi, ljudi u prolazu; pojavljuje se junak filma i znatiželjno pogleduje prema njima; čuju se pojačani koraci, neartikulisan govor (izraz njegovog lica govori kao da je u svemu tome zatečen); ljudi sa margina života, spavaju pokriveni čebadima, pojačano dahću, neki od njih su budni i zamišljeni; junak produžava šetnju bržim korakom /zvuk ravnomjernih udara s početka filma/, čuje se poneka automobilska sirena, ali i udaljena buka /zvučna kulisa u funkciji dijegetičke konstante/.

- muzika

Ulazi u kafanu iz koje dopire muzika /prvi put se muzika, i to klasična, pojavljuje u dijegetičkom okviru jednog Nikolićevog dokumentarnog filma/. Prolazi pored onih koji mirno sjede i slušaju, pogledajući oko sebe; čuje se bat njegovih koraka /čest motiv u Nikolićevim dokumentarnim filmovima/.

- hipici i pletilja

Grupa mlađih ljudi, po načinu kako su obučeni podsjećaju na hipike; dvije starije žene, zamišljene, sjede jedna pored druge, jedna s bijelom, a druga s crnom maramom /scenografska jukstapozicija, odnosno kontrast i izuzetna rijetkost da se u nekom Nikolićevom filmu pojavi marama koja nije crna/; igle u rukama pletilje /i dalje odzvanjaju koraci/.

- bilijar

Ulazi u prostoriju u kojoj se igra bilijar /vide se samo štapovi i kuglice, ali ne i lica onih koji igraju/.

- mreže i svjeće

Pojavljuje se u polu-osvijetljenoj kafani sa svijećama i mrežama /čuje se kucanje čašama, bat njegovih koraka i pojačan govor onih koji sjede za stolovima/.

- pogled

Prolazi između redova onih koji pažljivo slušaju neku jednoličnu vokalnu melodiju (mješavina soula i bluza), dolazi do orkestra, usporava i pogleduje ih; lice djevojke u krupnom planu /zum prema njenom pogledu/; sasvim se pojačava žamor, muzika se više ne čuje.

- dahtanje i smijeh

Drugačiji ritmovi, muzika koja podsjeće na disco muziku, mlađi ljudi igraju i dahću /pojačano, karikaturalno!/: ruka koja klizi uz nogu mlade dame koja se smije; stoji na sredini zadimljenog kluba i upitno pogleduje one koji sjede u polumraku, puše, šapuću i pomjeraju se u ritmu muzike.

- šapat

/Rez na polegle ljude na trotoaru, njihovi krupni planovi; šapat iz prethodnog kadra se prenosi i pojačava/; prolazi kroz polukružni, zasvođen prostor /koraci još jače odzvanjaju; pojačavaju se daleki, potmuli udari/.

Povratak

Liježe u postelju pored žene, skida naočare /pojačan efekat udara naočara dok ih spušta/, gasi svjetlo /udari s početka filma koji podsjećaju na daleka zvona./²⁰

²⁰ Sa gotovo istovjetnim zvučnim efektom, Nikolić završava i film *Bauk*.

1.8 Ane

„Ane je priča o ženi koja čeka svog pomorca.“²¹

Spremanje i čekanje

Slika starog pomorca i ruka služavke koja prelazi preko nje i čisti je. Ane se češlja i veže pletenicu. /Zum do krupnog plana starice suznih očiju, sa crnom maramom koja uokviruje njeno naborano lice./ Starac u mornarskoj uniformi pokušava da stavi epoletu. Služavka prevlači četkom preko odijela / taj zvuk 'odzvanja' u mukloj tišini/. Starac stavlja oficirsku kapu na glavu /kamera se udaljava i otkriva makete brodova/. Ane proba ogrlicu, vraća je, skida i zlatni lanac. Ispred komode i ogledala koje čisti služavka u kandelabru gore tri svijeće /pojačan zvuk čišćenja/.

- zvono

Lik starice u krupnom planu, jednako je zamišljena; začuje se zvono. Ane obara pogled, a onda ga sumnjičavo vraća; zvono odjekuje. Starac iz kovčežića vadi razne predmete i 'isprobava' ih, što podsjeća na igru djeteta. /Iz off-a se začuje zvuk podešavanja instrumenta./ Ane stavlja ešarpu, ali i nju odlaže. /Blagi zum prema starici u krupnom planu koja i dalje netremice gleda./

- poj

Ane podiže pogled kada začuje poj koji podsjeća na poj sveštenika. Služavka, s graškama znoja na licu i čelu, upitno je pogleduje.

- koraci

Ane sjedi za stolom, podiže se kad začuje korake, ali se oni ubrzo gube. Kreće u 'šetnju' preko bogato ukrašene sobe; opet začuje ubrzane korake, zastane i neodlučno se osvrće oko sebe. Služavka, oborenog pogleda.

- brodska sirena

Ane odlučno korača, gotovo strogog pogleda. Pogled starice u krupnom planu, bez pokreta, isti izraz lica, miran i dostojanstven. Sirena broda – Ane skida maramu i sa zebnjom je stiska oko vrata,obarajući pogled.

- češljanje

Stolu za kojim sjedi Ane prilazi služavka i sipa čaj; dok Ane ispija čaj začuje

²¹ Prozor i Ane su jedini Nikolićevi filmovi u cijelosti snimani u enterijeru, ukoliko izuzmemo završni kadar u Prozoru – pojavljivanje voza u noći. Uz to, to su i filmovi čekanja.

se ženski poj; njen pogled luta okolo, odsutno. Starac pogleduje kroz durbin i uzdiše. Služavka češlja Ane.

- slika

Kamera ide preko postelje i otkriva zamišljenu Ane kako okreće pogled prema uramljenoj fotografiji mladog pomorca u oficirskoj uniformi /iz off-a se začuje veselo i neobuzdan ženski smijeh/; Ane ustaje iz postelje i prislanja uvo uz zid (otud se čuju muzika, smijeh, veseli glasovi); zamišljena, Ane zakreće pogled /kamera kruži po sobi - subjektivni kadar - zvuk koji dolazi izvana, posebno pjesma, pojačavaju se; začuje se daleki i potmuli zvuk brodske sirene; kamera se ponovo vraća na Ane koja leži u postelji/. 'Raspoloženje' koje dolazi iz off-a postepeno se gubi; znatno jače se začuje brodska sirena. Anin pogled, neodređen /ni na jednom od tri ženska lica u ovom filmu (kao ni u *Prozoru*) nema osmjeha; osmjejuju se samo dječak (u *Prozoru*) i starac u ovom filmu/.

Prozor i čekanje

Starica gleda kroz oškrinuti prozor; čuje se udar talasa koji se pojačava. /More se ne vidi (kao ni u *Oglavu*, isključujući završnu sekvencu), ali ostaje prozor kao jedini vidik./

1.9 Graditelj

„*Graditelj* je pokušaj da se napravi film o jednom nesrećnom naselju, gdje ipak žive ljude.“

Kišobrani

Gradska ulica u kojoj, pored automobila, gužve i vreve, dominiraju kišobrani /kamera prati biciklistu sa kišobranom – graditelja/.

Naselje

Neugledno naselje u koje skreće graditelj, skida se s bicikla i nastavlja blatinjavim putem prema drvenim kućicama. Slijede slike: na iskrivljenoj drvenoj ogradi oprano rublje /pojačan zvuk kiše, njegovi koraci, kloparanje blatobrana/, čovjek koji na kiši popravlja krov, žena koja pere rublje, dijete koje s praga to posmatra, čovjek koji žurno zaključava vrata udžerice, dolazi do kolica natovarenih kamenim blokovima i gura ih /opšta slika bijede data u svega nekoliko kadrova/.

Dom

Žena sprema hranu; opet objedovanje /Prozor, Ine/ i ruka oca koji prinosi kašiku ustima djeteta /Ine/; opet kupanje djeteta /Prozor/.

Život

- muža

/Kamera panoramski 'predstavlja' naselje./ Graditelj muze; opet dijete koje s praga to posmatra. Asfaltnim putem pored naselja i koza u trnju, prolazi čovjek s kolicima i kamenim blokovima /sizifovska uzaludnost – lajtmotiv ovog filma/.

- događaj

Grupa dječaka i djevojčica posmatraju dvojicu ljudi, od kojih je jedan graditelj, kako nožem režu raspolućenu životinju, a potom je nose kroz naselje; djeca ih prate, žene mirno gledaju.

- česma

Flaše u rukama, kante, gužva, čeka se red.

- predstava koja može samo da se čuje

Pijani čovjek posrće, pokliza se, udara u drveni stub, dolazi nekako do vrata, ulazi; odmah se začuje vika, udaranje, lupa i glas žene koja cvili i zapomaže; osmjeh na licima djece koja to slušaju.

- krov

Veseli žamor djece dok graditelj s osmjehom prolazi pored njih noseći merdevine na ramenu. U dubini kadra dim koji kulja iz krova jedne kuće, željeznički vagoni, televizijska antena, ulični stub sa rasvjetom modernog 'dizajna', dalekovod. Graditelj na krovu jedne od udžerica, na kojoj se postavlja krov /pravi se, dakle, još jedna udžerica – naselje se proširuje/.

- palidrvce i violina

Cigareta u dječakovim ustima; graditelj mu pruža palidrvce: „Puni!”, kaže mu, osmjejujući se /prva riječ u Nikolićevim dokumentarnim filmovima još od Ždrijela, apstrahujući molitve, tužbalice, leleke, magijske i ritualne radnje/. Začuje se zvuk koji podsjeća na parnu lokomotivu /izvan-dijegetička metaforička ligatura – rez otkriva dijete u kolijevci koju ljulja nogu njegova majka/. Iz off-a se začuju zvuk violine; djevojčice sa prozora netremice posmatraju svoju vršnjakinju koja (u udžerici) svira. Graditelj u krupnom planu,

sa cigaretom u ustima, zamišljen dok sluša ove zvuke – /pretapanje/.²²

Graditelj

Graditelj sa radničkim šljemom na glavi ugrađuje vrata i prozor na soliteru, vraća se zvuk violine /brzi 'emfatični' zum prema jednom od stanova u toj zgradi/. Graditelj na biciklu /visoki gornji rakurs iz dijela zgrade u koji se 'zaustavio' zum; vraća se zvuk violine/. Graditelj, kao i na početku filma – i tu se krug zatvara – vozi bicikl gradskom ulicom; ponovo kišobrani, automobili, prolaznici i reski zvuk violine - i on na putu ka svom naselju.

1.10 Biljeg

„Kod moje kuće postoji jedna čudesna hidrocentrala. [...] Kad je trebalo svečano otvoriti, neko se ipak sjetio da vode nema. To je čist dokumenat, od kojeg sam ja samo krenuo i pokušao da napravim zapis o jednom društvu, o jednom stanju.“

Voda

Žena u crnini pješači kamenjarom, u rukama nosi kante s vodom, a na leđima pljosnato drveno bure. Za to vrijeme nižu se krupni planovi starica sa crnim maramama.

Cijevi

Stražar, s puškom o ramenu, ulazi u jednu od ogromnih razbacanih cijevi; počinje tužbalica, ali se još ne razabire njen sadržaj; stražar kontroliše i ostale cijevi; /jednako, kao i u prethodnoj sekvenci, međukadrovi sa krupnim planovima zamišljenih i bezglasnih starica/.

Tužbalica

Tužbalica prožeta satiričnim sadržajem koji se sada razaznaje (za vrijeme dok ona traje, 'traju' i stražareve obaveze); tužilica iz off-a: „Tri godine tu gradiše / noću, danju, kružnu branu / podigoše na imanju / naše njive poaraše / svu šenicu povaljaše / a ljeb pečen obećaše.“

Provlačenje

Stražar se provlači, penje se ka vrhu uz stepenice ugrađene u beton, dolazi

²² Nikolić u svojim filmovima, jednako dokumentarnim i igranim, gotovo da ne koristi pretapanja, radije se opredjeljuje za direktni rez.

do nekog polusušenog otvora i pogleduje odozgo u kamene šiljke okružene zidom hidrocentrale. Tužilica nastavlja: „Na to mjesto podigoše / elektranu hidromoćnu, aj...”. Stražar izlazi iz jednog od mnogobrojnih otvora u dnu zgrade, prolazi pored zida sa konzolama – one u krupnom planu /Nikolićev sarkazam u formi metonimije/.

Tunel

Stražar prolazi kroz betonski tunel, kroz koji je trebalo da teče voda; podiže fenjer koji mu obasjava lice. Tužilica: „Tunjel dugi otvorioše / ne može ga, moj putniče, / za tri ure dobra oda / prepješaćit, ali niko, aj...” /; fenjer u tunelu kao svjetla tačka koja rastjeruje mrak /očigledna metaforička emfaza kojom se želi ukazati na svu pogubnost sumanutih i zdravom razumu protivnih ideooloških i megalomanskih projekata/.

Verige

Žena podiže lanac, priprema verige. Stražar se ponovo penje, prolazi kroz prazne prostorije, nesuđena postrojenja, odzvanjaju njegovi koraci, dolazi do turbina i agregata, obilazi ih /jak vizuelni (i figurativni!) efekat – boje na uređajima izgledaju svježe, gotovo žive/. Tužilica: „Elektranu hidro našu / neimari završiše / i turbine doćeraše / agregate postaviše / pa alate odložiše, aj, aj ...”. Tužbalica se nastavlja preko bata stražarevih koraka i krupnih planova starica /koje Nikolić u ovaj svoj po mnogo čemu jedinstveni filmski ‘rekvijem’ metaforički interpolira kao korotu, ali i opomenu/: „Pričekasmo da proradi / i to čudo, aj ... / Ali čuda ne bijaše, vode nema / vode nema, jadnoj mene, aj.”

Lice

Stražareva žena (tužilica) priprema jelo. /„Aj, aj...”, koje, takođe, dolazi iz off-a./

Plaća

Snimljen iz donjeg rakursa stražar se kreće polukružnom branom. Ovaj kadar se smjenjuje sa njegovim krupnim i polu-krupnim planovima u pokretu. „Ostaviše sve to tako / mom čojeku na čuvanje, aj / moj to čojek dobro čuva /trijes ljeta prima plaću / prima plaću mimo braću.”

Krug

Gornji rakurs, daleki total,. Žena se penje uz kameni brdo; nosi kante s vodom, a na leđima pljosnato drveno bure. /„Ja kukala ...”. Gubi se glas tužilice./

2. DRAMATURŠKA STRUKTURA NIKOLIĆEVIH DUGOMETRAŽNIH IGRANIH FILMOVA

Na primjeru filma *Beštije*, kao jednom od dramaturški najkonzistentnijih, ali i likovno najznačajnijih, što u Nikolićevoj poetici, čak i u tom smislu, treba prevashodno sagledavati kao komplementarni, a nikako ne divergentan aspekt, ukazaćemo na tok i razvoj ekspozicije i zapleta, na to kako je Nikolić stvarao atmosferu, uvodio u priču svoje likove i, konačno, kako je, na dramaturški atipičan način, doveo dramsku radnju do kulminacije i raspleta.

Ekspozicija

Stvaranje atmosfere i uvođenje likova – tri žene u crnom (ubradače) koje trče ulicom dok kiša pada, i koje ‘kontrolišu’ sva dešavanja; Bulut zaključava ženu; beštije: Bulut, Anđelko, Pop i Čvorak, proviruju kroz žaluzine mlade žene koja se svlači i komentarišu njen izgled; Kapetan zvonom poziva poslugu, dok ga ubradače posmatraju; Kapetana beštije iznose u šetnju, stvara se procesija; Anđelko se ‘zamiče’, spašava ga nož ‘u krupnom planu’, koji će da prereže uže; Anđelko svira na tamburici i pjeva – beštije se zabavljuju: Bulut metalnim kuglama pokušava da pogodi Ćenta; monahinje, prolazeći, pjevaju; Ćento vuče kolica natovarena kamenom; komičan razgovor letargičnog vlasnika kafane Sreće i njegove žene, takođe Sreće; ubradače spremno dočekuju dolazak Nepoznate djevojke; beštije igraju karte u kafani, Anđelko pjeva, priključuju mu se i ostali; Bulut priželjuje da Kapetan uskoro umre, jer Kapetan ima dorhog vina, pa bi to bila dobra ‘svetkovina’; beštije donose Kapetanu kovčeg; Nepoznata djevojka na trgu, ubradače je prate.

Zaplet

Osnovna linija zapleta – Pop ispituje žene zašto su se okupile na trgu, govori im da ljepota ne donosi zlo i da ne pominju đavola bez nužde; Nepoznata djevojka se pojavljuje kod Kapetana, on pokušava da je dodirne, pokazuje joj sliku iz mladosti; Anđelko pita Kapetana, da li je neko kod njega dolazio; tek sad se pojavljuje Miletisimus, ‘učen’ čovjek, kojemu se žene okupljene oko bunara žale da je ‘ona’ pila vode iz njega – Brkača je najaktivnija, objašnjava mu gdje je stajala i kako je pobegla kad ju je vidjela; dok Kapetana nose, on zakreće glavu, a Nepoznata djevojka proviruje iza ugla zgrade; Miletisimus okupljenima, dok razgledaju čamac neobičnog izgleda na kojem je doplovila Nepoznata djevojka, govori da je u arhivi pronašao da su na ovo ostrvo mornari izbacivali svoje ljubavnice. Anđelko: „Znači, svi mi smo kurvini sinovi!“; Brkača nagovara Ćenta da napastuje Nepoznatu djevojku, ostale se

smiju; Pop se svlači, u njegovoj sobi je Nepoznata djevojka koja pokušava da izađe, ali joj on, uz osmjeh, pokazuje ključ; Nepoznata djevojka odjedanput nestaje, Pop proviruje kroz prozor da bi je ugledao na ulici; Nepoznata djevojka proviruje kroz prozor kafane, Andželko je ugleda; Andželko vodi magarca na kojemu je djevojka i pjeva; u prisutvu Nepoznate djevojke Andželko, moduliranim glasom iz off-a, odnosno simulacijom glasa njihovog muža i ljubavnika, razvađa Srećinu ženu i Brkaču koje se tuku na groblju, što kod Nepoznate djevojke izmamljuje osmjeh; Andželko pere noge Nepoznatoj djevojci, dolijeću kamenice, njih dvoje bježe; Kapetan traži od Andželka da mu ispuni posljednju želju i dovede mu Nepoznatu djevojku golu, a on će mu sve potpisati; žene traže djevojku, lome staklo, Andželko izlazi i tjera ih; Ćento i Nepoznata djevojka su kod Kapetana, ona ispod kratke sukne pomjera nogu, Ćento prevlači rukom preko čela, krsti se i zahvaljuje Bogu; beštije u nemogućnosti da pronađu Andželka svoj bijes iskaljuju na Ćentu, provlače mu motku kroz rukave i guraju kolica na koja su ga podigli; Andželko vuče kolica na kojima je Nepoznata djevojka; pored ognjišta u Kapetanovoj sobi pojavljuje se Nepoznata djevojka i skida haljinu sa sebe.

Rasplet

Sreća podiže poklopac klavira i počne da svira; Nepoznata djevojka igra; Andželko i Kapetan plješću, opšta promjena raspoloženja; Pop igra, Brkača igra na stolu i udara u daire, žene oko nje sa podignutim rukama; Bulut igra ispod crvenog šala Nepoznate djevojke; Andželko mu prilazi, podsjeća ga na njegovu muškost, i kaže mu „To je moje!“; beštije nasrću na Andželka; okrvavljeni Andželko i Srećina žena koja plače i jeca; prezivljavanje Kapetana koje se očituje na njegovom licu, dok Nepoznata djevojka, igrajući, svlači sa sebe odjeću; Sreća najedanput prestane da svira; Kapetan podiže pištolj: „Sad si moja!“; pucanj. Slijedi rez na ‘razglednice’, na kojima se vide spokojna i nasmijana lica beštija.

Ostali filmovi

Arhitektonsku strukturu ekspozicije u ostalim Nikolićevim dugometražnim filmovima, jednako kao i u *Beštijama*, karakteriše odsustvo dramaturških šabloni, ali i njen usporeni razvoj, sa mnoštvom dramskih digresija koje direktno utiču na ritam i dinamiku odvijanja radnje. U njihovoј strukturi, dakle, ne postoje kratke ekspozicije u vidu inicijalne priče kao katalizatora dramskih zbivanja. Izuzetak su, donekle, filmovi *Čudo neviđeno* i *U ime naroda* u kojima se dramska radnja zнатно brže dinamizuje, a njene pokretačke konstituente

podređuju osnovnom zapletu.²³ Ponekad je ekspozicija neprimjerenog duga, sa nizom mozaičkih zbivanja, kao u *Jovani Lukinoj*, filmu u čijoj je dramaturškoj strukturi, zapravo, teško odrediti granicu između ekspozicije i zapleta, ako ona uopšte i postoji; razuđena, sa mnoštvom dramskih informacija i sporim tempom, kao i odsustvom dinamičnih motiva koji pokreću radnju (kao, primjera radi, u *Lepoti poroka*) ili, pak, 'opterećena' dugotrajnim iščekivanjem da se pojavi jedan od glavnih aktera dramskih zbivanja, kao što je to slučaj u *Iskušavanju đavola*. Iako negdje treba tražiti slabosti u dramaturškoj strukturi Nikolićevih filmova i njegovoj dramaturgiji *en general*, koje evidentno postoje, onda se problem razvoja ekspozicije, tačnije usmjeravanje dramske radnje ka bržem zapletu, u tom smislu javlja kao ključni. U Nikolićevoj osobenoj, ritmički usporenoj dramaturgiji, kao što ne možemo govoriti ni o kakvoj šablonskoj ekspoziciji, ne možemo ni o klišetiziranom zapletu, niti njegovoj kružnoj putanji (izuzetak je, na određeni način, film *Lepota poroka*), o njegovoj kompleksnoj strukturi, ali ni o linearnoj progresiji u kojoj se ne ispušta nijedan segment u lancu dramskih događanja, razgranatim (i dramski nefunkcionalnim) sporednim zapletima i podzapletima, već prevashodno o zapletu koji je jednostavan i jasan, o složenim odnosima dramskih aktera, ali i sukobu unutar pojedinih ličnosti koji, najčešće, proizlazi iz njihove unutarnje podijeljenosti, kakav je slučaj, primjera radi, sa Golužom. Takođe se u Nikolićevoj dramaturgiji ne može govoriti ni o jasno naznačenim i diferenciranim dvostrukim zapletima. Jedino su u filmu *Čudo neviđeno* prisutne dvije dominante linije zapleta, jedna koja je vezana za dolazak Amerikanke i odnos gazde kafane i mještana prema njoj, i druga, za probijanje tunela između jezera i mora, projekat još jednog gazde, Šćepana, apsurd koji se direktno reflektuje na ostala dramska zbivanja. Od sedam Nikolićevih dugometražnih i graničnih filmova, zaplet u tri (*Beštije, Smrt gospodina Goluže, Čudo neviđeno*) počinje *kairosom*, a njima bismo, na određeni način, mogli da priključimo i film *Iskušavanje đavola*, jer se do dolaska Mikana (Majkla), ništa, izuzev otvorene mržnje između Zmajevića i Krstovića, svatovske pjesme jednih i nemuštog kola drugih, ne dešava. Međutim, za razliku od ostalih filmova, u *Iskušavanju đavola* glavni zaplet počinje ubistvom, u *Lepoti poroka* dolaskom Jaglike i Luke u nudistički kamp, a u filmu *U ime naroda* hapšenjem direktora Todora po izlasku iz aviona sa službenog puta u Kinšasu.

²³ Izuzetak su, takođe, i filmovi *Smrt gospodina Goluže* i *Lepota poroka*, od kojih i jedan i drugi u uvodnim sekvencama, bolje reći, *prologu*, sadže priče 'katalizatore', kao okvir za daljnje odvijanje dramske radnje. Treba istaći i to da se u razrješenju, odnosno *epilogu*, i jedan i drugi završavaju samoubistvom, što, s druge strane, upućuje na neposrednu vezu između polazne ideje reditelja i dramaturške strukturalizacije tih filmova.

Rasplet u Nikolićevim filmovima, najčešće, ima tragičan epilog. *Beštije*, *Jovana Lukina* i *Čudo neviđeno* završavaju se ubistvom (i ubistvima), a *Smrt gospodina Goluže* i *Lepota poroka* samoubistvom.²⁴ U *Beštijama*, međutim, možemo govoriti o dvije linije raspleta. Prva je pesimistična i vezana je za ubistvo Nepoznate djevojke, a druga 'idilična', u kojoj se beštije pojavljuju u novom svjetlu, nakon košmarne noći juga.

3. KARAKTEROLOŠKA STRUKTURALIZACIJA

Izgradnja i pravilno razvijanje lika, otkrivanje istine o njemu, njegova autentičnost, snaga, ekspresivnost, čine osnovu Nikolićeve karakterološke strukturalizacije. Nikolićevi likovi nikada ne djeluju izvještačeno i/ili neuvjerljivo.²⁵ On, zapravo, oko svojih likova 'tka' priču, otkrivajući istovremeno njihovu suštastvenost, kompleksnost i dubinu. Iako su to u njegovoj osobenoj dramaturgiji – posebno u dokumentarnim filmovima – često isti likovi i, pritom, u istom ili sličnom prostornom ambijentu, stavljeni u prepoznatljiv vremenski i društveni kontekst, oni nikada nijesu dramski nefunkcionalni i necjeloviti. Oblikujući svoje likove Nikolić izbjegava njihovu kategorizaciju na skicirane, reljefne, idealizovane, alegorijske, simbolične, što, s druge strane, ne znači da oni nemaju takve karakteristike. Jedina podjela koju Nikolić prihvata je ona na tragičnih i komične, odnosno tragikomične likove, što je najčešće i slučaj. No, pored likova sa naglašenom tragičnom dispozicijom, u Nikolićevim filmovima pojavljuju se i oni koji svojim habitusom i svojim 'portretima' u krupnom planu, govore dovoljno o sebi: preispunjene hulje, zlobnici, ološ, manipulanti i *ini*. S druge strane, oni su u potpunosti podređeni zahtjevima zapleta i uglavnom oni 'iscrpljuju' dramsku situaciju, a ne obrnuto, i ako u Nikolićevoj ukupnoj dramaturgiji treba tražiti neki poseban kvalitet, onda je to taj. Samo u jednom filmu, *Ždrijelu*, u kojem Nikolićevi likovi nose tu, već pomenutu, 'snažnu dramu tištine' i 'metafizičke jeze' – kako bi rekao Paskal – koja se provlači kroz sve dokumentarne filmove iz rane faze ovog autora, nekoliko likova se obraćaju gledaocima *in concreto*, uvodeći nas na taj način u priču o onome što slijedi (prvi starac koji započinje priču o ždrijelu, drugi koji priča o svom sinu, i stara žena koja čeka prosce). Iako svoje likove gradi prije

²⁴ O tome kojima se motivima Nikolić rukovodio i zašto njegovi filmovi imaju takav, a ne neki drugačiji epilog, u ovom radu govorimo odvojeno.

²⁵ Izuzetak u tom pogledu, u pojedinim sekvencama, posebno kada je patetika u pitanju, čine filmovi *Lepota poroka*, *U ime naroda* i *Iskušavanje đavola*.

svega na humornim elementima, u dokumentarnim filmovima to je slučaj, takođe, u *Ždrijelu*, sa razuzdanim mladićima i u sekvenci nadgornjavanja oko toga čije su ruševine kule, u *Polazniku* pojedini likovi su dovedeni do ruba ne blage, već grube karikaturalnosti, kao onaj koji se, pored odra pokojnika, izvodeći prstima 'figure' na glavi, pijano smije i pokušava tako da zabavi djecu, zaboravljajući pritom gdje je i zbog čega se tu 'zatekao'; slično se može reći i za lik mladog čovjeka s bradom i kosijerom u ruci, koji se pojavljuje u jednoj od slika u *Marku Perovom*, neodlučno zastaje na putu pored kojeg Marko Perov sjedi, ne znajući kuda da krene; donekle i stari pomorac u filmu *Ane*, koji se igra rekvizitima koje izvlači iz škrinje; u pojedinim Nikolićevim filmovima, jednako dokumentarnim i igranim, može se govoriti i o vizuelnoj karikaturalnosti, takođe datoj preko krupnih planova likova, kao što je to slučaj u *Ine* i *Graditelju*, odnosno *Jovani Lukinoj* i *Lepoti poroka*. Ipak, nigdje u Nikolićevim filmovima nije prisutno ekstremno grubo karikiranje likova. Nema ni njihove naglašene stilizacije, izuzev u dokumentarnim filmovima *Ine* i *Ane*, i dugometražnim igranim *Beštije* i *Smrt gospodina Goluže*. U dramaturškom oblikovanju svojih likova Nikolić prevashodno ističe njihove suštinske karakteristike, nikada ih ne svodeći na 'uprošćene' karakterne dispozicije. Ono što je, po Nikoliću, od posebnog značaja u njihovom dramaturškom – samim tim i dijegetičkom! – oblikovanju, a što se očituje u gotovo svakom njegovom filmu, jeste konzistentno razvijanje akcione linije lika, eksplicitno saopštavanje njegovih karakternih osobina do kojih se dolazi jednim od dva mogućna načina (koji su u njegovoј dramaturgiji ravnopravni): informacijama koje sâm lik daje o sebi i onima koje se izvode neposredno iz dramske situacije u koju je uključen. Unutar Nikolićevog dramaturškog postuliranju moguće je govoriti i o istoznačnim tipološkim konceptualizijama, njihovoј 'uniformnoj' strukturnoj karakterizaciji, kao što je to slučaj sa likom sveštenika – dakle, ne likovima! – iako ga, izuzev u jednom slučaju, tumače različiti glumci.²⁶ Nikolićevi likovi se, izuzev u pojedinim dokumentarnim filmovima iz njegove rane faze i, na određeni način, u filmovima *Ine* i *Ane*, nikada ne zatvaraju u sebe, u svoju nekomunikativnost. Neki od njih, kako u dokumentarnim tako i igranim filmovima, ali i televizijskim serijama, predstavljaju simulakrum usporenosti (kao što je to, primjera radi, Radosav iz *Dekne*), nikada ne izlazeći iz idejnog i dramaturškog okvira svoje uloge (ukoliko izuzmemmo Zelja iz *Čuda neviđenog* i

²⁶ Tu mislimo na glumca Draga Malovića koji će se u ulozi sveštenika jedini pojaviti dva puta, u filmovima *U ime naroda* i *Iskušavanje đavola*. Imena glumaca koji tumače uloge koje navodimo, izuzev onih koje, kao u navedenom slučaju, iz određenih razloga moramo da pomenemo, mogu se pronaći u filmografiji na kraju ove studije.

Žorža iz *Lepote poroka*).²⁷ U Nikolićevoj dramaturgiji prisutna je i 'seobe' likova iz filma u film (Marko Perov se prvo pojavljuje u *Ždrijelu*, starica koja se češљa u *Ždrijelu*, *Polazniku*, *Bauku* i *Jovani Lukinoj*, Brkača u *Beštijama*, *Jovani Lukinoj* i *Čudu neviđenom*, Ćento, u sličnim ulogama, u četiri filma zaredom: *Beštijama*, *Jovani Lukinoj*, *Goluži* i *Čudu neviđenom*). Nikolić u svojoj dramaturškoj 'skicoznosti' jednakovo vodi računa i o uravnoteženom raspoređivanju i odnosu muških i ženskih likova, izbjegava njihovu nemotivisanu dramaturšku transformaciju, sporost uvođenja glavnih likova, zanemarivanje važnosti epizodnih, njihovu naglašenu literalizaciju, riječju, prednost daje onom dramaturškom konceptu koji neće biti u suprotnosti sa realističkim oblikovanjem likova.

Ponovo ćemo na primjeru *Beštija*, filma u kojem je dramska cizeliranost Nikolićevih likova posebno izražena, ukazati na njihov ulogu – posredno i razvoj – unutar dramaturškog okvira te priče.²⁸ U komparativnom analitičkom prosedeu ukazaćemo i na njihove karakterne sličnosti, ali i različitosti u odnosu na ostale likove Nikolićevih dugometražnih igralih filmova.

Tri žene u crnom (ubradače), uvode nas u atmosferu ove Nikolićeve priče i, istovremeno, definišu njene dramaturško-dijegetičke koordinate. Ovo je, ujedno, i prva u nizu izdvojenih grupa u Nikolićevim filmovima koje su precizno određene i imaju jasno naznačen dramaturški 'zadatak'. Svako njihovo pojavljivanje sadrži neki ominozni predznak. Tako dramaturški profilisanih grupa nema u Nikolićevim dokumentarnim filmovima, a i ako ih ima onda su one samo refraktori, nijemi svjedoci događanja (bičevanje u *Ždrijelu*, pripremanje pokojnika u *Polazniku*, primitivni abortus u *Bauku*, tužbalice nad ljudskom glupošću u *Biljegu*). U toj dramaturškoj 'funkciji' ubradače će se pojaviti još jedanput, i to u *Lepoti poroka* u uvodnoj sekveci, kada muž kažnjava nevjernu ženu. Međutim, druga, znatno veća grupa, takođe žena u crnim odorama koje predvodi Brkača, ima isključivo destruktivnu ulogu. One predstavljaju jezgro iz kog će se razviti još jedna pobunjena, iako ne na taj način i u tom obimu, rušilačka grupa – neće lomiti stakla na prozorima kuća i neće

²⁷ U pitanju su likovi koje tumači isti glumac, Petar Božović. On je jedan od rijetkih u koje je Nikolić imao apsolutno povjerenje, pa je iz tog razloga i dopuštao njegove, iako ne odveć česte, *ad hoc* ekstemporacije. O svim značajnim (dijegetičkim) likovima odvojeno smo govorimo u okviru pojedinačne analize Nikolićevih filmova, dok u ovom segmentu izdvajamo karakteristične tipove i pravimo njihove analogije.

²⁸ Grupu beštija, na čijem čelu je Bulut, u ovom analitičkom segmentu, najviše iz praktičnih razloga, označićemo kao 'oriđinale', onako kako je to radio i Nikolić u pripremi scenarija za ovaj film, a i kasnije u mnogim razgovorima na ovu temu.

paliti crkvu! – u *Čudu nevidenom*. Zajednička crta im je ta što su i jedna i druga okrenute protiv ljepote, ovaploćene u Nepoznatoj djevojci u *Beštijama* i Amerikanki u *Čudu neviđenom*, sa željom da je unište. Još jedna slična grupa postoji i u filmu *U Ime naroda*. One, žene iz *U ime naroda*, međutim, ništa ne ruše i nikom ne prijete, jer to, umjesto njih, veoma uspješno radi udbaški načelnik Maksim, već su samo jedna povodljiva i bezlična grupa, spremne da na najmanji mig vlastodržaca izvrgnu ruglu i uvredama svakoga ko nije njihov miljenik, kao što je to slučaj s junakom ovog filma, Milutinom. Svako od oriđinala u *Beštijama*: Andelko, Bulut, Pop i Čvorak (ženski lik!), ima unutar ovako organizovane grupe, svoju specifičnu (destruktivnu) ulogu, izuzimajući Čvorka koja je zadužena za vulgarne replike, kao što je ona o Popovoj bradi, i podstrekavanje na nasilje, kao kada Bulutu dâ znak da ga ispred kafane čeka žena, znajući kakvu će reakciju to kod njega da izazove. Čvorak je, riječju, pokvarena i podla osoba, za razliku od Andelka koji je romantik i hedonista i nije agresivan na način kako su to ostali članovi te grupe. On je jedini okrenut ljubavi i nepatvorenom humoru, iako, povremeno, na zajedljiv i grub način, kao kada proziva Miletisimusa u procesiji dok nose Kapetana, a Miletisimus ga podsjeća na to da mu je jednom prilikom dao kišobran, a on se skvasio, ili kada naređa cigle ispred Miletisimusovog praga a on u njih udari glavom, razvađa Brkaču i Srećinu ženu na groblju, kiti magarca za stolom u Srećinoj kafani, pravi aluzije na ključeve Brkačinog metalnog pojasa, dokaza njene vjernosti umrlom mužu. Uz to, Andelko svira i pjeva i zaljubljen je u Nepoznatu djevojku. Njegov pandan u tom pogledu je Karuzo iz *Čuda neviđenog*. Bulut je psihopata i nasilnik, sa posebno izraženom sadističkom crtom. Ličnost sličnu njegovoj gotovo je nemoguće pronaći u cjelokupnom Nikolićevom opusu. Čini se zanimljivim način na koji Nikolić razvija ovaj lik, odnosno kako ga postulira i gradira njegovu psihodinamiku. Prvo ga predstavlja kao nasilnika i bezosjećajnu osobu, koji zaključava svoju ženu, potencijalnu smetnju njegovom beštijanju; njegovo nasilništvo, bezosjećajnost i iživljavanje produbljuju se odnosom prema Ćentu, u kojem ravnopravno učestvuju i ostali oriđinali, i svojoj ženi koju nemilice tuče; kulminacija njegove bezosjećajnosti i cinizma očituju se u priželjkivanju skore Kapetanove smrti i ‘svetkovine’ koja će tim povodom da uslijedi, jer Kapetan ima dobrog vina, kao i divljaštva, u tuči protiv izdajnika Andelka – i među beštijama postoje izdajnici! – u Srećinoj kafani, u kojoj je on najrevnosiiji osvetnik. Pop je ambivalentna ličnost, raspet između prisjećanja na život ‘smjernog raba božjeg’ sa svojom ženom Martom, i željom da osvoji Nepoznatu djevojku i, nadasve, licemjer i koristoljubac – što je njegova dominantna karakterna crta koju će Nikolić nastaviti da razvija u svim narednim igranim filmovima počev od popa u *Smrti gospodina Goluži*, koji je zaljubljen u varošku

udovicu Anku, i isključivo iz tog, a ne nekog drugog razloga, okrenut protiv svog 'takmaca' Goluže, rapsusnog čudotvorca Makarija u *Čudu neviđenom*, preko popa koji vješto trpa novac u vreću u *Lepoti poroka*, doušnika *U ime naroda*, koji u nečasnom potkazivanju vlastima o tome ko slavi, ko posti, ili ko je krstio dijete, ne razotkriva samo svoj karakter, već pronalazi konkretan interes, do oca Lavrentija iz *Iskušavanja đavola* koji pokušava da sa Amerikancem Majklom (Mikanom) razvije 'biznis'. Čento, sluga i poslušnik, koji je česta meta iživljavanja beštija (dakle, ne samo oriđinala, već svih na ostrvu), opsjednut je fiks-idejom da sagradi veliko pristanište u kojem će pristajati veliki brodovi, i željom da, kao i svi veliki pjevači, jednog dana i sâm zapjeva. Čento je, jednakо kao i stari Kapetan, žrtva eros-a, ali za razliku od Kapetana kod kojega se on javlja kao reminiscencija, ali i nemogućnost njegovog ostvarenja, dakle, frustracija, Čentu eros ostaje nepoznat, jer onda kada mu se, zahvaljujući 'blagonaklonosti' Srećine žene – zadivljene njegovim pjevačkim talentom! – pružila prilika za to, on umire. Miletisimus, jedan od Nikolićevih najoriginalnijih likova, jedini vjeruje u Čentov glas, jer mu on – Čentov glas! – 'vraća vjeru u ljude!' Ovom Nikolićevom liku, kao 'glas savjesti' blizak je Profesor iz Goluže, koji je jedini zabrinut, i jedni upozorava na kataklizmu i pošast (oličenu u fašizmu), koja prijeti svekolikom čovječanstvu. Na kataklizmu koja prijeti ostrvu, za koje se ne zna gdje će 'za sekundu ili dvije' da završi upozorava i Miletisimus. Brkača je izrazito negativan lik. Ono što je Bulut među oriđinalima, to je ona među ženama, u pokušaju da na ostrvu, posebno u hajci na Nepoznatu djevojku, ostvari svoju 'rušilačku' pravdu. Nikolić će da je 'preseli' u *Jovanu Lukinu*, s tim što će u jednoj epizodnoj ulozi, u sekvenci koja je, po mnogo čemu, iracionalna i alogična, njenu brutalnost pojačati do krajnosti. Međutim, u *Čudu neviđenom*, u istom kostimu, ali sa lulom koja je samo jedan u nizu rekvizita pridodatih njenom transponovanom 'simulakru', Brkača će se pojaviti u potpuno drugačijoj ulozi, iako na momente agresivnoj ali ne i destruktivnoj, kao što je to bio slučaj u prethodna dva filma. Sreć i njegovoj ženi, tačnije njihovom odnosu 'strpljivog' neuvažavanja, čini se, iako u potpuno drugačijem tematskom okviru, najbliži su Orle i Stojanka iz *Iskušavanja đavola*. I Stojanka je, kao i Srećina žena, seksualno frustrirana, s tim što ona tu svoju frustraciju pretvara u osvetu. S druge strane, ni Sreću, na određeni način ni Orla, (moralne) uvrede koje im nanose njihove žene ne obespokojavaju. Bulutov despotski odnos prema ženi može se porebiti jedino sa Žoržovim, dok se u *Jovani Lukinoj* odnos između Jovane i Luke, i u *Lepoti poroka* između Jaglike i Luke, završava ubistvom, odnosno samoubistvom. Todor i Marika u filmu *U ime naroda* žrtve su birokratske samovolje, dok Milutin za ženu ima Miru, doušnika udbaškog načelnika, koji je i 'udio' za Milutina da bi tako mogao da

kontroliše ‘djelovanje’ direktora fabrike Todora, čiji je on vozač. Šoro i Krstinja iz *Čuda neviđenog* dio su opšte atmosfere apsurda koji u njemu vlada, i nadasve komične figure koje, svaka na svoj način, doprinose intenzifikaciji dramskih događanja. Nepoznata djevojka na ostrvo donosi ljepotu, nemir i *kairos*. Isto što i Amerikanka u *Čudu neviđenom*. Ali, za razliku od Amerikanke čije porijeklo nije nepoznato, dolazak Nepoznate djevojke na ostrvo obavljen je velom tajne, iako je Miletisimus u arhivi pronašao podatke koji nedvosmisleno potvrđuju njegovu hipotezu o njenom (i ne samo njenom!) porijeklu.

4. DRAMATURŠKA TRANSPOZICIJA: DOKUMENTARNI VS. IGRANI FILMOVI

Inspiraciju za pojedine svoje likove u dugometražnim igranim, Nikolić je pronalazio u dokumentarnim filmovima. Ipak, mnoge od njih je u njima i ‘ostavljao’, najviše zbog nemogućnosti njihove adekvatne dramaturške transpozicije u dijegetički okvir dugometražnih igranih filmova. U *Ždrijelu* to je stara žena koja čeka prosce, djevojke koje se utrkuju, djevojka u dugoj bijeloj haljini koja igra unutar zidina napuštene kuće, nostalgična starica koja tuži, njen unuk koji bezbrižno žvaće, starac koji nas uvodi u priču o ždrijelu, starac koji priča o svom ‘uzočas’ sinu, gospodin s bijelom košuljom, kapom i kravatom ili demagog (kojemu je najbliži novi direktor iz filma *U ime naroda*, na određeni način i gazda Šćepan iz *Čuda neviđenog*); u *Polazniku*, oni koji skidaju ruho s pokojnika i kupaju ga, pripremajući ga za ‘polazak’, djeca koja to s prozora posmatraju, oni pored pokojnika koji piju i gledaju u šolju, starci i starice na pragovima kuća; u *Bauku*, starica koja ubija nerođeno dijete; u *Ine*, šetač (kojemu je, čini se, najbliži Goluža šetač); u *Ane*, stari pomorac u oficirskoj uniformi, starica koja gleda prema moru kroz poluotvorene škure; u *Graditelju*, neimar koji gradi velelepne zgrade, a sa svojom porodicom živi u nehumanim uslovima, u udžerici na periferiji velikog grada.

Likovi koji predstavljaju nukleus iz kog su se razvili njihovi pandani u dugometražnim igranim filmovima: u *Ždrijelu*, ‘momci u koje nema nade’ – oriđinali u *Beštijama*, grupa ‘čistunaca’ koji posmatraju Jovanin erotski ples u *Jovani Lukinoj*, varoške uhode i ološi u *Goluži*, braća Kondići u *Čudu neviđenom*, braća Krstovići u *Iskušavanju đavola*; Mile Avetni – Muto u *Iskušavanju đavola*; Sin Mrguda Mijova koji zlostavlja ženu – Bulut u *Beštijama*, Gradonačelnik u *Goluži*, Žorž u *Lepoti poroka*; žena sina Mrguda Mijova – žena Žoržova; djeca koja posmatraju zlostavljanje majke – djeca u *Lepoti poroka*, djeca u *U ime naroda*; sin i

snaha starca koji su drugačije obučeni i spavaju pod šatorom – Žorž kojemu u Međeđe donose auto, Stojanka snaha Zmajevića (potom i Krstovića) u *Iskušavanju đavola*; oni koji se svađaju oko karaule – Zmajevići i Krstovići u *Iskušavanju đavola*; starac koji komentariše događaje oko karaule – starac u *Lepoti poroka* koji govori Luki da mu žena, njegova kćerka, ‘pušta jezik’; žene u crnim odorama u *Beštijama, Jovani Lukinoj, Čudu neviđenom, Lepoti poroka, Iskušavanju đavola*; u *Polazniku* fotograf – fotograf Toto u *Goluži*, fotograf kojeg zlostavlja udbaški načelnik Maksim u *U ime naroda*, fotograf koji prati kolonu automobila u istom filmu; mladić s bradom – poslužitelj Gavrilo u *Iskušavanju đavola*; starica koja češlja dugu sijedu kosu koja joj zaklanja lice – identična vizuelna iteracija u *U ime naroda*; onaj sa prstima na glavi koji pokušava da bude zabavan – Mačak, poštar i glumac, u *Goluži*; u *Marku Perovom* žene s drvenim buradima na leđima – Jovana u *Jovani Lukinoj*; monahinje – (u sličnom poretku, u pokretu) u *Goluži*, monahinja koja ispovijeda ‘grešnicu’ u *Beštijama*, monahinja koja napastuje Jovanu u *Jovani Lukinoj*; Cigani koji nekuda žure – Cigani u *Jovani Lukinoj* koji prisustvuju Jovaninom paroksističkom izlivu strasti, Cigani u *Goluži* koji prose; u *Prozoru*, mlada žena, ‘robinja’ – isto to se može reći i za Žoržovu ženu u *Lepoti poroka* i Jelku u *Iskušavanju đavola*; starica koja nemoćno podiže ruku – starica u *Jovani Lukinoj*; u *Ine*, beskućnici, alkoholičari, ljudi s komičnom grimasom na licu – *Beštije, Jovana Lukina, Goluža*; u *Ane*, žena koja čeka svog muža pomorca – Jelka u *Iskušavanju đavola* koja, takođe, čeka svog muža Mikana; služavka – Ankina služavka u *Goluži*; u *Graditelju*, čovjek koji gura kolica natovarena kamenom – Ćento u *Beštijama*; djeca, žene i ljudi u neuglednom naselju s jednom česmom – identična atmosfera u *U ime naroda*; u *Biljegu*, stražar – stražari i čuvari u *Čudu neviđenom, Lepoti poroka, U ime naroda*, pa i u *Iskušavanju đavola*, Radoje Lekov koji, pucnjima iz pištolja, brani ruševine kamene kule od vojske Sulejman Paše.

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Kompoziciona struktura Nikolićevih dokumentarnih filmova, kako, vjerujemo, eksplisitno pokazuje i prethodna analiza, nikada nije dramaturški razuđena, već ujednačena i koherentna, i *eo ipso* zaokružena narativna cjelina.²⁹ Unutar tekstualnom podjelom (i potpodjelom) sekvenci namjera nam je bila ne samo da predočimo osobenosti Nikolićevog strukturalno-narativnog diskursa, nego i da ukažemo na proces njihovog 'dramskog' i dijegetičkog uobličavanja. Pri

²⁹ Za sve svoje dokumentarne filmove Nikolić je sâm pisao scenarija.

tome, svakako, treba imati u vidu da su Nikolićevi dokumentarni filmovi po svojim osnovnim formalnim svojstvima veoma bliski narativnoj strukturi kratkometražnih igranih filmova, te najviše iz tog razloga u zaključnim napomenama koristimo terminološke odrednice inherentne tom vidu filmske izražajnosti. Međutim, dramaturgija dokumentarnih, za razliku od Nikolićevih dugometražnih igranih filmova – mada ni u njima to nije prisutno kao apsolutno pravilo! – odlikuje se konzistentnom iako linearnom progresijom dramskih događanja, bez nemotivisanih i nefunkcionalnih digresija u formi dramskih epifenomena koji, najčešće, imaju supsidiarnu ulogu i usmjereni su na proizvođenje efemernih dramskih efekata. Dramaturška konstrukcija scenarija (njegova kompoziciona faktura i simbolički kontekst), kao i idejno-tematska osnova, u dijegetičkoj strukturi Nikolićevih dokumentarnih filmova predstavljaju kompleksne dramske cjeline koje se odlikuju:

- autentičnošću dokumentarnog i odsustvom rekonstruisanog i stilizovanog;
- originalnim 'dramskim' rješenjima i uvjerljivošću 'dramske' priče;
- linearošću pripovijedanja, ali i cikličnim narativnim formama (*Prozor, Oglav, Ine, Graditelj*);
- stilskom dosljednošću;
- sintetizacijom izražajnih formi;
- prisustvom magijskih rituala (u dokumentarnim filmovima iz rane faze);
- likovnom ekspresivnošću: inventivnim grafičkim rješenjima i funkcionalnim korišćenjem boje;
- odsustvom dijaloške forme (izuzetak je film *Ždrijelo*), i deskriptivnim monološkim kazivanjem (*Ždrijelo, Biljeg*);
- odsustvom redundantnih i nefunkcionalnih narativnih iskaza.

U dramaturškoj strukturi Nikolićevih dugometražnih igranih filmova svaka priča ima jasno naznačene premise, bez slučajnih i nefunkcionalnih dramskih digresija koje bi mogle da 'opterete', ili 'ugroze' njeno odvijanje. Drugim riječima, njihov kontinuitet se ostvaruje ne asocijativno, kakav je slučaj u filmovima otvorene dramaturške forme, već isključivo u ravni linearne progresije. Nikolićeva dramaturgija 'neobičnog' nema hetero-dijegetičkog naratora koji priči daje dvostruki okvir, niti, pak, njena rješenja podrazumijevaju, ma kako to bilo dramski funkcionalno i opravdano, preskakanje vremena i mesta dešavanja radnje. Nikolić gledaoca nikada ne ostavlja u nedoumici po pitanju nivoa (dijegetičke) stvarnosti, iako je ponekad teško, kao u *Beštijama i Jovani Lukinoj*, ali i u pojedinim dokumentarnim filmovima, poput *Marka Perova*, razlučiti stvarno

od nestvarnog, reminiscentno od fantazmagoričnog.³⁰ Njegove linearne fabule, iako, katkad, razvučene i dramaturški neuvjerljive u svom ritmički usporenom toku, u cijelosti se uklapaju u strukturnu osnovu njegovih filmskih iskaza i, takve kakve jesu, sa svim svojim nedostacima, čine osnovu njihove dijegetičke izražajnosti.

LITERATURA (REFERENCES)

- Ajanović, M., Maslić, Z. *Živjeti, znači buniti se*. Sineast 57, 1982/83.
- Antejski vezan za Crnu Goru. (Prikaz o Nikolićevom stvaralaštvu u dnevnom listu »Pobjeda«). Podgorica, 20.08. 2001.
- Ažel, A.: *Metafizika filma*. Filmske sveske broj 1, 1978.
- Belan, B.: *Prekvalifikacija dramaturških pravila*. Filmska kultura 38, 1964.
- Baković, T.: *Depresivni optimizam Crnogoraca*. Jugoart, Zagreb, 1985.
- Bašlar, G.: *Poetika prostora*. Kultura, Beograd, 1969.
- Belan, B.: *O scenariju dokumentarnog filma*. Filmske sveske broj 4, oktobar-decembar 1974.
- Bergson, H.: *Ogledi o neposrednim činjenicama svesti*. Mladost, Beograd, 1978.
- Biro, Y.: *Teorija filmske dramaturgije: ritam*. Filmska kultura br. 151/152, 1984.
- Birš, N.: *Razmišljanja o sižeu*. Filmske sveske broj 5, maj 1969.
- Bordvel, D.: *Razumevanje narativa*. Filmske sveske broj 1, 1999.
- Bošnjaković, M.: *Dramaturgija i psihoanaliza*. Filmska kultura broj 120, 1979.
- Brenigen, E.: *Subjektivnost kao naracija*. Reč 35/36, Beograd, 1997.
- Buržoa, Ž.: *Dramska muzika i film*. Filmske sveske broj 1, 1980.
- Clifton, N. R.: *The Figure in Film*. An Ontario Film Institute Book, 1983.
- Devereaux, M.: *Estetika filmskog dijaloga*. Filmska kultura 179/180, 1989.
- Dokumentarni film /studije, polemike, ogledi, razgovori/. Milan Knežević, red., Beograd, 1998.
- Drobašenka, S.: *Dokumentarno iigrano*. Filmska kultura broj 78 – 80, 1972.
- Elis-Fermor, U.: *Jedan tehnički problem: otkrivanje neizrečenih misli u drami*, u: Moderna teorija drame, Mirjana Miočinović, red., Nolit, Beograd, 1981.
- Filmska naracija. Tematsko izdanje časopisa Reč, jul, 1997.
- Franić, S.: *Podneblje kao alibi*. Sineast, 71-72, 1986/1987.
- Gavrić, T.: *Vizuelna subjektivizacija naracije*. Sineast broj 37/38, 1977/1978.
- Goldman, A.: *Film i genetički strukturalizam*. Sineast, 35/36, 1977.

³⁰ Nikolić nikada ne pribjegava filmskoj interpunkciji (odtamnjenu, zatamnjenu i slično) upravo iz razloga postizanja autentičnosti prikazivanog događaja.

- Helman, A.: *Problemi metode u analizi filmskog dela*. Filmske sveske broj 3, leto 1982.
- Hendrikovski, M.: *Umetnost kratkog filma*. Beograd, Clio, 2004.
- Horton, E.: *Likovi osnova scenarija*. Clio. 2004.
- Inkret, A.: *Predmet i principi dramaturgije / o pitanjima drame i pozorišta*. Biblioteka Sterijinog pozorja, Novi Sad, 1987.
- Iros, E.: *Biće i dramaturgija filma*. Filmska kultura 161, 1986.
- Jackjević, A.: *Napomene o metodologiji istraživanja filmskog dela*. Filmske sveske broj 3, leto 1982.
- Kloc, F.: *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Lapis, Beograd, 1995.
- Kolakovski, L.: *Prisutnost mita*. Rad, Beograd 1989.
- Konstantinović, R.: *Filosofija palanke*. Nolit, Beograd, 1991.
- Kulundžić, J.: *Dramaturgija i mi/mi i dramaturgija*. Filmske sveske broj 3, jul-septembar 1973.
- Lenar, R.: *Višesmislenost filma*. Filmske sveske broj 4, 1972.
- Mac Dougall, D.: *Prospects of the Ethnographic Film*, in: *Movies and Methods*, Bill Nichols, ed. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1976.
- Magarašević, M.: *Znaci duha podneblja*. Rad, Beograd, 1979.
- Mihletić, V.: *O filmskom dijalogu*. Filmska kultura broj 181/182, 1990.
- Monaco, J.: *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*. Oxford University Press, New York, 1979.
- Mukaržovski, J.: *Vreme u filmu*. Filmske sveske broj 4, 1983.
- Musabegović, S.: *Uvod za jednu fenomenologiju filma*. Filmske sveske broj 1, jesen, 1970.
- Nichols, B., ed.: *Movies and Methods*. California UP, 1976.
- Pešić, V.: *Patrijarhalni moral Crnogoraca*. Unireks, Podgorica, 1996.
- Plazewski, J.: *Analitička naracija i integralna naracija*. Filmska kultura 43/44, 1965.
- Ralić, P.: *Bekstvo i angažovanje u našem dokumentarnom filmu*. Filmska kultura 119, 1979.
- Rinijeri, Ž-Ž.: *Uticak stvarnosti u filmu: fenomeni verovanja*. Filmske sveske broj 1, jesen, 1970.
- Siger, P. red. (2004), *Uvod u etiku*, Izdavačka knižarnica Sremski Karlovci, Novi Sad, 2004.
- Stojanović, D.: *Modaliteti dijegezičkog prostora u filmu*. Filmska kultura 148/149, 1984.
- Šefer, P.: *Nevizuelni element u filmu*. Filmske sveske broj 1, 1980.
- Štih, B.: *Poezija u dokumentu*. Filmske sveske broj 4, oktobar – decembar, 1974.
- Tenant, N.: *Anti-realism and Logic*. Clarendon Press, Oxford, 1987.

Vanoa, F.: *Pisana priča-filmska priča*. Reč 35/36, Beograd, 1997.

Verne, M.: *Nespecifični kodovi*. Filmska kultura 154 –156, 1985.

Vud, Robin: *Ideologija, žanr, autor*. Sineast 58/59, 1983.