

МЕДИЈСКА БИОГРАФИЈА ИВЕ АНДРИЋА: АНАЛИЗА РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ПИШЧЕВОГ ЖИВОТА У ТЕЛЕВИЗИЈСКОЈ СЕРИЈИ НОБЕЛОВАЦ¹

Маша Љ. Петровић²

САЖЕТАК

Циљ овог рада јесте да осветли уметничка и медијска средства којима је у серији Нобеловац (2024) репрезентован лик Иве Андрића као писца, дипломате и човека од крви и меса. Редитељски двојац, Тихомир Станић и Бориша Симовић, прихватио је стваралачки изазов да Андрићев живот преточи у нови, медијски наратив, пружајући савременој публици ментални, чулни и емотивни доживљај. Ослањајући се на теоријске увиде Зеца, Јелсвик, Гринсона и Ренова, уз сопствено читање, анализирамо начине на које телевизијски језик постаје простор интерактивне биографске интерпретације. Посебна пажња посвећена је питању да ли телевизија, као снажан медиј, може пренети дубину његове биографије и стваралаштва новим генерацијама, подстицајући их да се упусте у читање Андрићевих дела и на тај начин оствари едукативни и културни домет овог телевизијског пројекта.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: медијска биографија Иве Андрића, телевизијска серија Нобеловац, телевизијски медиј, аудио-визуелни наратив, интерактивно читање, едукативни потенцијал телевизије.

MEDIA BIOGRAPHY OF IVO ANDRIĆ: AN ANALYSIS OF THE REPRESENTATION OF THE WRITER'S LIFE IN THE TELEVISION SERIES NOBELOVAC

ABSTRACT

This paper aims to examine the artistic and media strategies employed in the representation of Ivo Andrić in the television series Nobelovac (2024), portraying him as a writer, a diplomat, and a complex human being. The directorial duo, Tihomir Stanić and Boriša Simović, undertook the creative challenge of reimagining Andrić's life within the framework of a contemporary media narrative, offering the audience a multidimensional experience—intellectual, sensory, and emotional. Relying on the theoretical insights of Zec, Jelswick, Grinson, and Renov, and

1 Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број 451-03-136/2025-03 од 27.01.2025. године.
2 мсп Маша Љ. Петровић, истраживач приправник, Институт за српску културу Приштина – Лепосавић, masaretrovic01084@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0009-3446-5467>

supported by an original analytical approach, the study explores how the language of television functions as a space for interactive biographical interpretation. Particular emphasis is placed on the capacity of television, as a powerful cultural medium, to communicate the depth of Andrić's biography and literary oeuvre to younger generations. The paper also investigates whether the series fulfills an educational function and serves as a stimulus for renewed readerly engagement with Andrić's literary legacy.

KEYWORDS: *media biography of Ivo Andrić, television series Nobelovac, television as medium, audio-visual narrative, interactive reception, educational function of television.*

УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Телевизија, будући једним од најраспрострањенијих и најутицајнијих масовних медија, данас се не сагледава само као преносилац информација, већ и као комплексни комуникацијски и симболички систем. Бројна истраживања у области медијских студија, ослањајући се на семиотички комуникацијски модел пошиљалац – прималац – порука (в. Хол, 2017), усмерена су ка анализи начина на који се телевизијски садржај обликује и тумачи: које знакове користи, у каквом су односу визуелни и звучни дискурс, како се креирају ефекти смисла, да ли и на који начин долази до превредновања традиционалних, линеарних појмова телевизијске комуникације, те какав се простор отвара за разумевање телевизије као медија са вишеслојном рецепцијом и значењем.

У добу дигиталних технологија, телевизијски знак се све више тумачи као хетерогени ентитет у којем се преплићу иконичке, индексичке и симболичке компоненте, тј. у којем звучни и визуелни слој не постоје одвојено, него се прожимају у симболичкој организацији медијског израза. Ова медијска сложеност изражајних могућности доприноси томе да телевизија делује као простор интерпретације, у којем гледаоци више нису пасивни примаоци, већ активни читаоци телевизијског наратива и учесници у процесу значењског конструисања порука које телевизија преноси. Наведена промена перцепције и улоге гледалаца уочљива је у готово свим облицима и жанровским типовима телевизијског изражавања, али се чини да највише долази до изражаја у телевизијским форматима који се баве унутрашњим светом појединца, какви су биографски формати, јер у њима, према речима Ингмара Бергмана, долази до изражаја да телевизија „даје ужасну моћ која не само да потпуно осветљава људску душу, већ је и окрутно открива самој себи” (1990: 46).

Међу биографским форматима издваја се жанр документарно-биографске серије са елементима психолошког трилера, у којем је реконструкција биографских података само фон за осветљавање унутрашњих дилема, емоција и психолошких амбиваленција дате личности чија се биографија представља на екрану. Такве серије граде наративну структуру, блиску, бахтиновски дефинисаном, интертексту, јер се у њима сусичу елементи културе, историје, журналистике, књижевности, психологије и сл. Њихов текст је „ткиво цитата, изведених из неизмјерног броја средишта културе” (Барт, 1999: 199), а њихове естетско-уметничке поруке „апсорбују мноштво екстернализованих политичких, идеолошких и културних” елемената (Тодорова, 2006: 355). У њима, како би се испричала прича о животу неке личности, долази до „креативне обраде стварног”, до креативног транспонованја стварности у уметничку

фикцију, транспоновања које подразумева и присно разумевање и дубоко саосећање (в. Гринсон, 1978: 309).

У том оквиру документаристичко-биографско-психолошке тежње да се „забе- лежи, открије или сачува; убеди или промовише; анализира и испита; изрази жи- вот једног истакнутог појединца” (Ренов, 1993: 21) треба посматрати и телевизијску серију *Нобеловац* (2024), која на малим екранима, после скоро три деценије па- узе, изнова оживљава лик Иве Андрића. Уместо традиционалне биографске реконструкције, редитељи Тихомир Станић и Бориша Симовић одабрали су да, приказујући кључне тренутке из Андрићевог јавног и интимног живота, на основа- ма историјске грађе и сећања савременика, створе уметнички оквири за обликовање психолошког портрета великог писца. Стога се може рећи да серија *Нобеловац* настоји да прикаже Андрића као личност прожету унутрашњим сукобима, тиши- нама и недореченостима, па да одговори на питања: „Шта се крије иза Андрићевог лица? Да ли је прави Андрић онај из сопственог стваралаштва, онај из писама, бе- лежака или јавног живота? Шта се налази испод образине каријерног дипломате, а шта иза посвећеног књижевног делатника” (Зеџ, 2023: 81).

На примеру ове серије опазиво је како телевизија, „која је за милионе гледалаца временом постала стална навика, арбитар укуса, прави извор демократске култу- ре доступне свима и изузетно прилагођене ономе што људи желе” (Зеџ, 2023: 139), потврђује своју културну и едукативну моћ. Она прераста у медиј који посредује између документарног и фикционалног, између историје и личне драме, нудећи гле- даоцу како увид у Андрићев живот, тако и у његову афективну нутрину и етички хо- ризонт. У том смислу, *Нобеловац* функционише као медијски текст који, посредством афективног и семиотичког потенцијала телевизијског језика, обнавља интересовање за Андрића, подстиче радозналост гледалаца и критичара да „раскриле вео тајне са пишневог живота” (Зеџ, 2023: 84), те намеће разматрања на који начин биограф- ско-уметничка фикција и данашњи медији обликују културно памћење и мотиви- шу аудиторијум на упознавање оригиналних докумената, забележака, мемоара и књижевних дела.

Јавна личност Иве Андрића У Серији *нобеловац*

Анализирајући садржај замерки и критика које јавност у Србији, Босни и Херце- говини и Хрватској деценијама након смрти Иве Андрића упућује његовом јавном бићу тј. његовом политичком, дипломатском и ширем културном деловању, не- двосмислено је јасно да му, како примећује Небојша Лујановић, „Југославију ника- да нису опростили” (2021: 8). Замерали су му и замерају и данас што је „пресвлачећи идентитетске шињеле, грубе обавезујуће чиновничке униформе, градио стратегију припадања свима и неприпадања никоме” (Лујановић, 2021: 8), као и што је „када би се баш морао одредити, или своје изванкњижевно дјеловање усмјерити према не- чему, то би било према Југославији као политичкој и друштвеној идеји” (Лујановић, 2021: 8). Имајући то у виду, стиче се утисак да је редитељски двојац желео да се у серији *Нобеловац* разрачуна са овим стереотипима у вези са Андрићевим одно- сом према Југославији, или шире, у вези са његовим целокупним јавним бићем, те да хетерогеној телевизијској публици мотивише и разложи пишчеву приврженост

идеји југословенства, расветли слабости и страхове који су пратили његово јавно деловање и покаже разноликост и променљивост његовог идентитета.

Будући да су одабрани телевизијски формат и жанровски приступ унеколико ограничавајући, они су одлучили, што је Тихомир Станић и наглашавао у различитим телевизијским гостовањима поводом премијере серије, да централно место заузму пишчева одлука да се из Берлина врати у окупирани Београд, да не објављује за време Другог светског рата, да не потпише документ о колаборацији са нацистима, а потом и да се по окончању сукоба приближи новим властима у Југославији. Метафора успостављања моста са новим режимом, послужила им је да ретроспективно прикажу и неке друге знаковите догађаје из пишевог јавног живота, али и да постепено, од прве до осме епизоде, пред нама простиру експлицитна појашњења личних и друштвених околности које су утицале на пишев став и иступање. Приметно је да су уложили велики напор да одаберу угао гледања и изражајна средства, који кореспондирају са њиховом потребом да направе отклон од чисто биографско-документарног жанра и да серији *Нобеловац* припишу квалитете ваљаног психолошког трилера.

Стога је занимљиво што се Андрићево политичко и дипломатско деловање у серији најпре уводи посредством дијалога Родољуба Чолаковића, секретара Народноослободилачке војске Југославије, и писца, пред сам крај Другог светског рата на улицама разрушене престонице. Посебним углом снимања, „једним од најзначајнијих параметара кадра и једном од структурно и експресивно најважнијих компоненти реторике и стила филма” (Филмска енциклопедија, 1986–90), креира се слика њиховог сусрета која одише осећањем Чолаковићеве моћи, ауторитета и величине, односно Андрићеве угрожености и страха. Доњи ракурс снимања Чолаковића сугерише „величину, моралну, физичку или, барем, тренутачну супериорност” (Филмска енциклопедија, 1986–90), док горњи ракурс из којег је сниман Андрић указује на његову инфериорност. У њиховом разговору истиче се да је политика Народног фронта да уједини и комунистичку и грађанску интелигенцију која се није огрешила против свог народа и није служила нацизму и фашизму. Овакво експликовање тадашњег политичког програма вероватно је последица намере ауторског тима серије да нагласи како се Андрић у недостатку других блискости са новим режимом окренуо југословенској компоненти као јединој која их спаја.

Потцртавање контраста између речи и дела, између онога што Андрић осећа и што му други поручују, наставља се и у дијалогу са генералом Милованом Ђиласом, сталним чланом председништва АВНОЈа, и Радованом Зоговићем, чланом Комисије за агитацију КПЈ, у којем се његове емоције страха и nelaгоде испостављају неоправданима. Наиме, и Ђилас и Зоговић изражавају жељу за интеграцијом писца у нове политичке токове и за пружањем прилике да настави стваралачки рад, помажући култури своје земље деловањем у новооснованом Удружењу књижевника. Они скрећу пажњу на то да Андрић не треба да се брине за своју судбину у временима грађанских чистки и стрељања, која су више него извесна. Додуше, и ова сцена је, уз помоћ контрастирања светла и таме, положаја јунака и затворености простора Ђиласове дневне собе, дочарана као непријатна и прилично неизвесна за самог пис-

ца, чему је додатно допринео и ироничан коментар Зоговића: „Док смо ми били у шуми и крварили, *човјек на мјесту* је писао романе”³.

Андрићев прилазак новим властима или обрнуто речено прилазак нових власти Андрићу, у серији је перманентно обележен емоцијама страха писца за свој живот, али и његовом вештом дипломатском игром. Символичка сцена у којој Андрић тражи Зоговићу да му потпише књигу, на шта Зоговић одговара: „Ђе ћу ја неке ваше славе и дара потписивати књижицу”, потврда је да је Андрић знао где леже његови адути и како се мора наметнути власти. Интересантно је да је овај телевизијски гест инспирисан истинитим догађајем, о којем је сведочанство оставио сам Радован Зоговић: „Од nelaгодности коју сам осјећао послје Андрићевог тражења потписа ја сам пажљивије погледао књижице на које је требало да се потпишемо. [...] И на те убоге књижице требало је да се ми потпишемо Иву Андрићу! Мене је већ обузео стид - стид за себе и за Андрића: шта ће то њему, је ли могуће да је те књижице донио са собом и то ради овога?” (Зоговић 2023: 238). Овај детаљ само још једном потврђује колико су прилежно и темељно сценаристи и редитељи приступали свом задатку приближавања личности и дела Иве Андрића разноликој публици, колико су се трудили да јавности покажу неке мање познате детаље из живота писца и да објасне да је пишева намера била да се „помоћу књижевности ослободи свих спутавајућих и обавезујућих категорија, те да одабере свијет којем ће припадати” (Лујановић, 2021: 7)

Редитељски двојац је у свих осам епизода инсистирао на томе да је Андрићева јавна прошлост стално представљала бремене и да никада до краја није могао да се ослободи како предрасуда које су га пратиле, тако и одређених квалитатива, најбоље сажетих у карактеристици Марка Враћешевећа: „Тип способног, рутинизованог дипломате, али мекушаца и бескичмењака. Поштен, али поносно амбициозан и велики каријериста. Достојанствен и врло тактичан. Неискрен, прави језуита и краљев дипломата”. Због тога, они остварују интригантан сижејни заплет, заснован на непријатности коју изазива појава снимка са берлинске параде из 1940. године баш у тренутку када се сазнаје да је Андрић добитник Нобелове награде. Глумец који на екрану дочарава лик обавештајца Државне службе, Радомир Николић, својом репликом: „Ово је наш Нобеловац са Хитлером, а то никако не може”, маестрално преноси поруку о једном времену и државном уређењу, у којем је углед књижевника репрезент угледа читаве земље и у којем Андрићева награда баца сенку на његову политичку биографију. У том контексту, али и на основу бројних других примера, серија *Нобеловац* не само да разобличава механизме идеолошке инструментализације културних величина, већ и сугерише како се у приказивању јавног бића Иве Андрића мора осветлити сложени однос између књижевности, државне идеологије и народне перцепције, однос у којем награђени писац престаје да буде само аутор, дипломата, Југословен и сл, а постаје носилац културне парадигме и симбол идентитетског (само)поимања једне нације.

3 Овај цитат из серије, као и остали цитати у раду, наведен је према: <https://rtsplaneta.rs/serial/4072996/nobelovac> (приступљено јануара 2025. године).

Интимни живот Иве Андрића на телевизијским екранима

Полазећи од претпоставке да интересовање јавности за приватни живот великих личности представља трајни друштвени феномен, нарочито када је реч о уметницима чије је дело оставило дубок траг, као и да се биографски детаљи неретко перципирају кључем за разумевање њихове стваралачке снаге, унутрашњих конфликта и животних уверења, редитељски двојац јесте стремио да прикаже Иву Андрића не само као државног службеника и културног делатника, већ и као мужа, партнера и интимног човека. Пишчев однос са супругом Милицом Бабић постаје значајна тачка драматуршке обраде његове биографије на телевизијским екранима, тачка кроз коју се у Андрићев телевизијски лик уноси психолошка дубина и емоционална комплексност. У кадровима и сценама посвећеним интимном животу серија *Нобеловац* истражује границе јавног и приватног, указујући на неминовно узајамно прожимање личне судбине и историјских околности.

На екрану се почетак Миличиног и Ивиног односа везује за 1944. годину, бомбардовани Београд и њихове сусрете и шетње градом под истим кишобраном. Те сцене у којима се Андрић и Милица заједно шетају под једним кишобраном сведоче о богатој симболици филмског тј. серијског језика, јер се њена семантика повезује са блискошћу и интимом, заједништвом упркос спољним тешкоћама и стварању личног простора изолованости. Овај симболички чин, како објашњава Метц у књизи *Филмски језик: Семиотика филма*, у серијски простор не долази без одређених предубеђења и перцептивних аналогича, већ носи са собом префилмске конотације, односно конотације које су део шире културне матрице, на које рачунају редитељи и које се, уз комбинацију са другим филмским средствима, учвршћују као симболи унутар наратива (1990, 113–114). Наиме, дељење кишобрана у очима гледалаца активира симболику коју овај чин има и ван контекста филма, те у њиховој перцепцији зближава ликове и визуелно подражава развој њихове везе, наговештавајући присуство дубље повезаности.

Овај кадар-симбол истиче романтичан контекст односа, одајући утисак топлоте и нежности између двоје јунака. Међутим, како се кишобран може перципирати и као заштита од спољашњих изазова, Андрићева и Миличина одлука да поделе кишобран онда прераста у симбол жеље за заједништвом у спољашњим и тескобним изазовима ратних година. Кишобран тако ствара мали, изоловани простор за њих двоје унутар великог и не тако пријатељски настројеног света, простор који припада само њима и симболизује микрокосмос интима, неспутаности и заштићености емоција. Још један сличан кадар који указује на њихову блискост јесте рођенданска здравица, приликом које долази до покушаја пољупца. Андрић остаје суздржан, имајући на уму да је она још увек удата за Ненада Јовановића и да је његова судбина у логору Дахао неизвесна, што Милица коментарише на следећи начин: „Ја бих волела, када би ти понекад размишљао као да сутра не постоји, а у овим околностима то су сасвим реална размишљања”. Њена реплика је индикативна, јер демонстрира да су редитељи у приступу интимној биографији писца, отишли корак даље, да се нису трудили да рекреирају Андрићеву љубавну причу са Милицом Бабић искључиво на основу документарне грађе и сећања савременика, већ су покушали да је додатно креативно осмисле и учине животнијом, мелодраматичнијом и ближом просечном гледаоцу.

Очигледна настојања редитељског тима и глумаца, Тихомира Станића, који глуми Андрића, и Селме Алиспахић, која дочарава лик Милице Бабић, била су да прикажу мале породичне и интимне рутине ових пријатеља, љубавника, а потом и брачног пара, и да на тај начин осветлају другу, нежнију, отворенију, топлију страну Андрићевог лика, успостављајући противтежу затвореном, хладном и дистанцираном дипломати и културном делатнику. Само једна у низу таквих сцена јесте Миличина брига о прехлађеном Андрићу, долазак у посету и доношење букета цвећа или Андрићева брига због болести Миличиних ногу и жеља да се у званични протокол боравка у Шведској уклопи посета реуматологу. Намера аутора серије, скривена иза оваквих мелодрамских сцена, јесте да се опцрта лук развоја њиховог односа од времена када су још увек само пријатељи до позних година брачног живота и да се, без патетичности, суптилном унутрашњом глумом, коју Константин Станиславски назива и „глумом уметности оживљавања” (1982: 13), гледаоцима опризори Андрићева нутрина и нежност.

Велику улогу у успеху ове намере имају усклађени покрети, пажљиво осмишљени гестови и суптилна мимика Тихомира Станића и Селме Алиспахић, који гледаоце усмеравају да фокус поставе на емоционални слој приказаног и који поткрепљују идеју да, „играјући од срца” (Станиславски, 1982: 25), успостављајући живу везу са психофизичким стањем личности које играју, глумци живо развијају пред телевизијском публиком емоције својих јунака. Томе доприноси и присно међусобно ословљавање са *Мандарин* и *Лепо*, али и сцене из свакодневног породичног живота. У том светлу упечатљива је сцена у којој на поду, оријентално уређене, дневне собе, писац и његова супруга разговарају о филмском сценарију посвећеном животу и делу Вука Стефановића Караџића и она му даје одређене савете, како би његов текст био подеснији за екранизацију. Сличног значаја је и сцена када у брачној постељи пред починак разговарају о одломку који ће Андрић читати на свечаности доделе Нобелове награде. Том приликом Милица му сугерише да не би требало да чита одломке из романа *На Дрини ћуприја* у којима се описује набијање Вишеграђана на колац од стране Турака, јер такве сцене насиља не одражавају нити његову поетику, нити његово стваралачко и интимно биће. Наведени примери сликају складан сугрупујачки однос, суштинско разумевање, партнерску подршку у стваралачком процесу, размену блискости и бриге, приближавајући наратив серије стварним особама, стварним телима и људским судбинама и производећи помисао код гледалаца да се „ово могло десити” или да „би могло бити истина” (Јелсвик, 2021: 107).

Стваралачка личност Иве Андрића

Не задржавајући се само на политичком/јавном и интимном аспекту Андрићевог живота, редитељски пар се пење једну лествицу више и у наратив *Нобеловца* интерполира стваралачку личност писца, осенчену унутрашњом динамиком и борбом између писања и историјског тренутка. У серији се стваралаштво именује простором субјективне слободе, у којем је Андрић изван свих функција, идеолошких подела, сложених међуљудских односа, а његово књижевно дело одише универзалним вредностима и дубоко хуманим естетским порукама. Иако се у првој епизоди почиње од онога што је круна и врхунски домет писца, а то је вест да је Андрићу

додељена Нобелова награда за целокупно стваралаштво и за снагу којом је обликовао епску прошлост своје земље, пажљивим посматрањем уочава се да је тежиште телевизијске продукције на ретроспективном оживљавању значајних тренутака стварања и учешћа у књижевном животу. Управо у сценама писања и промишљања о написаном, уз светлост свеће у бомбардованом Београду, серија досеже ону дубинску тачку у којој се уметност открива као најистинитији траг постојања, у којој се судара глас епохе и тишина појединца. На тај начин, Андрић се не представља као мраморна фигура националне књижевности, већ као жив, мислећи и осећајући човек који свет обликује речима и који покушава да стваралачким чином сублимира и превазиђе све ратне трауме и интимне потресе.

Посебну особеност овим сегментима серије *Нобеловац* дају одломци његових романа, приповетки, бележака, који су посредством наратора донети на мале екране и захваљујући којима се публика упознаје са текстом и мотивише за читање. Такав је, примерице, одломак из Андрићевог записа „Како сам улазио у свет књиге и књижевности”, у којем се открива значај књиге и писања за самог писца: „Не сећам се и не бих могао поуздано одредити кад сам почео да пишем, јер се у мени моја прва жеља за писањем и потреба за изразом у току времена помешала са стварним почецима мога писања. Чини ми се да је уз прве књиге које сам читао, или само гледао, везана и прва помисао да нешто и сам напишем или бар у машти уобличим. А књига, то је била велика страст и велика мука наших младих година. Она је била и остала жеља мога детињства” (2024, 5). Сродан пример јесте и цитат из Андрићеве *Црне књиге*, посвећен пишчевој перцепцији Београда погођеног ратним пламеном: „Овај Београд нека варош мимо све остале вароши; привлачи рат као магнет” (2019, 6). Он може подстаћи гледаоце да се упознају са књигом *О рату и бомбардовању*, у којој су сабране Андрићеве приповетке посвећене Другом светском рату, ратни стихови и дневничке белешке.

Мада серија видно настоји да обухвати све аспекте Андрићевог лика, од стваралачког и јавног до интимног, чини се да потрага за коначним разумевањем његове личности остаје отворена. Упркос пажљивој драматургији и слојевитом приповедању, фигура добитника Нобелове награде измиче потпуној реконструкцији, а његова телевизијска биографија, испреплетена историјом, политиком и емоцијама, делује као свесно изграђена мистерија. Управо зато се реченица коју на крају прве епизоде изговарају његови пријатељи Брана и Катарина Миленковић може третирати суштинским коментаром целог серијала – Андрић је личност неухватљивог лика. Баш као и његов јунак Омер-паша Латас, и сам Андрић остаје у полусени, неодгонетнут и вишезначан. Међутим, пажљиви гледаоци у датој аналогiji писца и његовог дела препознају сав потенцијал телевизијског медија као „институције укључене у производњу и ширење знања” (Хол 2017: 66) и позив да у својој свести (ре)креирају аутентичну визију Иве Андрића.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, И. (2019). *О рату и бомбардовању*. Београд: Дерета.
- Барт. Р. (1999). „Смрт аутора“. прев. Мирослав Бекер. *Сувремене књижевне теорије*. прир. Мирослав Бекер. Загреб: Матица хрватска, 197–201.
- Бергман, И. (1990). *Мој живот*. Загреб: Графички завод.

- Филмска енциклопедија (1986-90). мрежно издање. Загреб: Лексикографски завод Мирослав Крлежа. Приступљено 25.6.2025. <<https://filmska.lzmk.hr/clanak/kut-snimanja>>.
- Гринсон, Џ. (1978). „Прва начела документарног филма“. прев. Гордана Велмар Јанковић. Душан Стојановић (ур.). Теорија филма. Београд: Нолит, 302–309.
- Хол, С. (2017). Медији и моћ. Лозница: Карпос.
- Лујановић, Н. (2021). „Књижевници су сами своја нација“. Сан звани Југославија. ур. Михаел Мартенс. Сарајево: Буубоок, 7–10.
- Метз, Џ. (1990). *Film Language – a Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ренов, М. (1993). „Toward a Poetics of Documentary“. <<https://filmska.lzmk.hr/clanak/kut-snimanja>>. *Theorizing Documentary*. Michael Renov (ed.). London, New York: Routledge, 12–36.
- Тодорова, М. (2006). *Имагинарни Балкан*. Београд: Библиотека 20. век.
- Андрић, И. (2024). *Како сам улазио у свет књиге и књижевности*. Нови Сад: Издавачко-књижарско предузеће „Богунровић“.
- Зеџ, П. (2023). „Биљешке о Андрићу“. *Медијски живот Иве Андрића*. Београд: ННК Интернационал.
- Зоговић, Р. (2023). *Ко је био Иво Андрић? Сећања савременика. приређ. Жанета Ђукић Перишић*. Нови Сад: Академска књига, 235–264.
- Јелсвик, А. (2021). *Шта је филм*. Лозница: Карпос.
- Станиславски, К. (1982). *Систем*. Београд: Београдско издавачко-графички завод.