

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ
ФАКУЛТЕТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ – СКОПЈЕ

ТЕОРИЈА И ПРАКТИКА НА ДОКУМЕНТАРНИОТ ФИЛМ

(Казимиеж Карабаш, Столе Попов, Мајкл Мур)

-ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА-

МЕНТОР:
проф.д-р Јелена Лужина

КАНДИДАТ:
м-р Антонио Митрикески

**СКОПЈЕ
2010 г.**

СОДРЖИНА:

1. ВОВЕД	9
1.1. Повод или причина да се реконструираат и анализираат документарните филмови на Казимиеж Карабаш, Столе Попов и Мајкал Мур.....	9
1.2. Документарниот филм како оригинална форма на уметност	10
1.3. Дефинирање и функција на документарниот филм	13
2. ИСТОРИСКИ ОСВРТ НА ДОКУМЕНТАРНИОТ ФИЛМ	17
2.1. Почетоци на документарниот филм ²	17
2.2. Документарниот филм во Македонија	30
2.2.1. <i>БРАЌАТА МАНАКИ</i>	30
2.2.2. <i>ПРЕГЛЕД НА МАКЕДОНСКИОТ ДОКУМЕНТАРЕН ФИЛМ</i> ¹⁴	32
2.2.3. <i>СКОПСКАТА КАТАСТРОФА ВО ФИЛМСКИОТ ДОКУМЕНТ</i>	33
3. НАУЧНО-МЕТОДОЛОШКИ ИНСТРУМЕНТАРИУМ	37
3.1. ТЕОРЕТСКО-МЕТОДОЛОШКИ ПРИСТАП КАКО ОСНОВА НА МЕТОДОЛОГИЈАТА НА РАБОТА	37
3.1.1. <i>Детерминација на основните поими:</i>	37
3.1.1.1. <i>ВИСТИНА</i>	38
3.1.1.2. <i>ОПСЕРВАЦИЈА</i>	39
3.1.1.3. <i>ШЕМАТИЗАМ, СТЕРЕОТИПНОСТ</i>	39
3.1.1.4. <i>ДОКУМЕНТАЦИЈА</i>	40
3.1.1.4.1. <i>Идеја и тема</i>	40
3.1.1.4.2. <i>Сценарио</i>	41
3.1.1.4.3. <i>Драматургија</i>	42
3.1.1.5. <i>ПРОТАГОНИСТ (ЈУНАК)</i>	44
3.1.1.5.1. <i>Портрет</i>	44
3.1.1.5.2. <i>Маски</i>	46
3.1.1.6. <i>НАРАЦИЈА</i>	47
3.1.1.7. <i>МУЗИКА И ТОН</i>	48
3.1.1.8. <i>ОСОБИНИ НА РЕЖИСЕРОТ</i>	48
3.1.1.9. <i>КАМЕРА</i>	50
3.1.1.9.1. <i>Скриена камера</i>	51
3.1.1.10. <i>МОНТАЖА</i>	52
3.1.1.11. <i>ФОТОГРАФИЈА</i>	55
3.1.2. <i>Естетиката во документарниот филм</i>	58
3.1.3. <i>Дигиталност</i>	63
3.1.3.1. <i>Инфо војна</i>	65
3.1.3.2. <i>Дигиталноста и документарниот филм</i>	69
3.1.4. <i>Играниот и документарниот филм</i>	70
3.1.5. <i>Телевизијата и документарниот филм</i>	72
3.2. ПРАКТИЧНО-МЕТОДОЛОШКИ ПРИСТАП КАКО ОСНОВА НА МЕТОДОЛОГИЈАТА НА РАБОТА	76
3.2.1. <i>ДОКУМЕНТАЦИЈА ПРЕД СНИМАЊЕ</i>	76
3.2.2. <i>СНИМАЊЕ</i>	78
3.2.3. <i>МОНТАЖА</i>	79
3.2.4. <i>ПОСЛЕ ФИЛМОТ</i>	82
4. АНАЛИЗА НА ДОКУМЕНТАРНИТЕ ФИЛМОВИ	87
4.1. <i>КАЗИМИЕЖ КАРАБАШ</i>	87
4.1.2. <i>АНАЛИЗА НА ДОКУМЕНТАРНИТЕ ФИЛМОВИТЕ НА КАЗИМИЕЖ КАРАБАШ</i>	88

4.1.2.1. „ЛУЃЕ ВО ПУСТА ЗОНА“ / LUDZIE Z PUSTEGO OBSZARU, црно- бел филм(15 минути)	88
4.1.2.2. „ОД ПОВИШЛЕ“... / Z POWIŚLA	91
-црно-бел филм (10 минути)	91
4.1.2.3. „МУЗИКАНТИ“ / MUZYKANCI,	93
-црно-бел филм; (10минути)	93
4.1.3. ДЕТЕРМИНАЦИЈА НА ПОИМИТЕ ВО ФИЛМОВИТЕ НА К.КАРАБАШ	97
4.1.3.1. Вистина	97
4.1.3.2. Опсервација	97
4.1.3.3. Протагонисти	98
4.1.3.4. Фотографија	99
4.1.3.5. Камера	99
4.1.3.6. Тон	100
4.1.3.7. Маски	100
4.1.3.8. Монтажа	101
4.1.3.9. Нарација	102
4.1.4. ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМОВИ	102
4.1.5. ИГРАНИ ФИЛМОВИ	108
4.1.6. ТЕЛЕВИЗИСКА ДРАМА	109
4.1.7. ПЕДАГОГ	110
4.1.8. КНИГИ	110
4.1.9. ИНТЕРВЈУА	110
4.2. СТОЛЕ ПОПОВ	115
4.2.1. Анализа на документарните филмови на Столе Попов	116
4.2.1.1. „ОГАН“ (1974)	116
- колор филм(19 минути)	116
4.2.1.2. „АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА“ (1986)	120
- колор/црно-бел филм(86 минути)	120
4.2.1.3. „ДАЕ“ (1979)	130
- колор филм (19 минути)	130
4.2.3. ДЕТЕРМИНАЦИЈА НА ПОИМИТЕ ВО ФИЛМОВИТЕ НА С. ПОПОВ	134
4.2.3.1. Опсервација	134
4.2.3.2. Пенетрација, шематизам, стереотипност	134
4.2.3.3. Нарација	135
4.2.3.4. Музика и тон	135
4.2.3.5. Камера и монтажа	136
4.2.3.6. Протагонист	137
4.2.3.7. Естетика и поетика	138
4.2.4. Документарни филмови	139
4.2.5. Играни филмови	141
4.2.6. Педагог	142
4.2.7. Рекламни филмови	142
4.3. МАЈКЛ МУР	144
4.3.1. АНАЛИЗА НА ДОКУМЕНТАРНИТЕ ФИЛМОВИ НА МАЈКЛ МУР	145
4.3.1.1. “КУГЛАЊЕ ЗА КОЛУМБИНА”(Жед за насилство)/BOWLING FOR COLUMBINE (2002)	145
-колор/црно бел филм(119 минути)	145
4.3.1.2. “ФАРЕНХАЈТ 9 /11” / FAHRENHEID 9/11 (Температурата на која демократијата гори) (2004)	163
- колор филм (122 минути)	163
4.3.1.3. “СИКО” (2007г.) 113 мин. Колор	174
4.3.2. Документарни филмови	179
4.3.3. Играни филмови	181
4.3.4. Телевизиски серии	181

4.3.5. Книги:	182
4.4. СПОРЕДУВАЊЕ НА МЕТОДОЛОШКИТЕ И ЕСТЕТСКИТЕ ВРЕДНОСТИ НА ДЕЛАТА НА АВТОРИТЕ	183
5. ЗАКЛУЧОК	189
5.1. СОВРЕМЕНИ, АКТУИЕЛНИ ТОРЕТСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОПРЕДЕЛБИ	189
5.2. МЕТОДОЛОГИЈА ВО ИСПИТУВАЊЕТО	194
6. ПРИЛОЗИ	199
6.1. БИОГРАФИЈА НА АВТОРИТЕ	199
6.1.1. КАЗИМИЕЖ КАРАБАШ	199
6.1.2. СТОЛЕ ПОПОВ	200
6.1.3. МАЈКЛ МУР	201
6.2. ФИЛМОГРАФИЈА НА АВТОРИТЕ	202
6.2.1. КАЗИМИЕЖ КАРАБАШ	202
6.2.1.1 Документарни филмови:	202
6.2.1.2. Играни филмови:	207
6.2.3.6. Книги:	208
6.2.2. СТОЛЕ ПОПОВ	209
6.2.2.1 Документарни филмови:	209
6.2.2.2. Играни филмови:	210
6.2.2.3. Рекламни филмови:	213
6.2.3. МАЈКЛ МУР	214
6.2.3.1 Документарни филмови:	214
6.2.3.2. Играни филмови:	216
6.2.3.3. Телевизиски серии:	216
6.2.3.4. Протагонист во документарни филмови од други автори:	217
6.2.3.5. Книги:	217
6.3. РЕЧНИК НА ЗБОРОВИ И ИДЕОМИ, ОД ТЕОРЕТСКАТА И ПРАКТИЧНАТА ПРОБЛЕМАТИКА КОРИСТЕНА ВО ТРУДОТ	219
6.4. КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА	233
6.4.1. ТЕОРИЈА	233
6.4.2. ЗБОРНИЦИ	234
6.4.3. РЕЧНИЦИ, ЛЕКСИКОНИ И ЕНЦИКЛОПЕДИИ	234
6.4.4. ДРУГИ МЕДИУМИ	235
6.5. БЕЛЕШКИ	236
6.6. ИНДЕКС НА ИМИЊА	261
6.7. ИНДЕКС НА ФИЛМОВИ	269

Во прилог ЦД со фотогалерија и видео клипови

Почитувани,

Размислував долго и се прашував зошто да го напишам овој теоретски труд? Филмот во практика, односно режирањето е мојата голема љубов и животна едукација .

Верувам дека и кај најголем број од филмските режисери постои немир, творечки нагон кој ги води да прават филмови. Си го поставувам прашањето, од каде оваа желба, овој порив да работам на оваа тема? Можеби беше некакво бегство, потреба да се најде некој мир во науката, книгата, во пенетрирањето во длабочината на теоријата и практиката на документарниот филм.

За време на моите студии во државната филмска школа во Лоѓ, Полска, имав афинитет, работев и реализирав поголем број документарни филмови. Тој афинитет го продолжив и понатаму со моите долгометражни играни филмови.

Играниот филм потекнува од документарниот. Да се потсетиме на зборовите на големиот мајстор на неореализмот, режисерот Роберто Роселини „Филмот дава сведоштво за епохата“.

Сакам да и искажам посебна благодарност на мојата менторка, проф. д-р Јелена Лужина која од самиот почеток имаше доверба во мене и ми даде голема поддршка во изработката на овој труд.

А. Митрикески

1. ВОВЕД

1.1. Повод или причина да се реконструираат и анализираат документарните филмови на Казимиеж Карабаш, Столе Попов и Мајкал Мур

Предметот на истражување, ќе биде третиран преку елаборација на развојот на документарниот филм, преку реконструкција и анализа на предложените документарни дела, и преку дефинирање на начинот на нивната изработка и нивниот автентичен и естетски стил.

Во трудот ќе се постават основните теоретско-методолошки постулати кои понатаму ќе бидат практично аплицирани во предложените документарни филмови од авторите.

Изборот на овие автори: Казимиеж Карабаш/Kazimierz Karabasz (Полска), Столе Попов (Македонија) и Мајкл Мур/Michael Moore (САД), е направен затоа што авторите и нивните дела се од различни географски простори и временски дистанци и во различни социјално-историски услови.

Преку анализата на нивните дела ќе се даде прецизна детерминација на клучните естетски начела врз кои се заснова документарниот филм.

1.2. Документарниот филм како оригинална форма на уметност

Оригиналната форма на уметноста во документарниот филм е барање на фактите кои се однесуваат на содржината на филмот и естетската и емоционалната вредност на авторското гледање во индивидуалната креација. Сметам дека не треба да се прават филмови кои само информираат, или имаат само формална експресија, без разлика дали се работи за репортажа, публицистика, или за разни други видови документарен филм, како социолошки, историски, географски и др. Оригиналната форма на документарниот филм ја разбираам како германскиот сликар, режисер и филмски теоретичар, пионер на филмската авангарда од раните 20-ти години на минатиот век, Ханс Рихтер/Hans Richter: „Документарниот филм е оригинална форма на уметност, тој се зафаќа со факти, ја покрива рационалната страна на нашите животи од научниот експеримент до поетичната студија на пејзажот, но никогаш не се оддалечува од фактичноста“ (Рихтер, во Џепароски, 2007 :241). Документарниот филм ги интерпретира фактите од реалниот живот, задржувајќи го автентичниот карактер, без разлика дали тие факти ги регистрира на лице место, или пак ги прикажува во вид на фотографија, весник, ракопис и слично.

Задачата на документаристот е да избере автентична, интересна тема. Реалниот свет е толку реален, така што реалното станува единствениот основен субјект, чисто, конкретно, фиксирано и видливо.

Документарниот филм наоѓа причина за постоење, инсистирајќи на својата независност од студиото, Тој зема реални луѓе и реални проблеми, од реалниот свет и се занимава со нив. Придава вредност на блиско набљудување и проценува колку е добро да се фати реалноста во заднината, без посредник. Сцената е животот, полн со живи и силни приказни. Со документарниот приод филмот се враќа кон своите темелни принципи.

Резултатот е разработка на една цела естетика, на објективност и развој на сеопфатни технологии на вистината што може да промовираат што е точно, а што е погрешно во светот и што е чесно, а што е манипулативно во документарниот филм. Ова бара обемна и упорна потрага по натурализам во сите елементи на кинематографската технологија.

За документарниот филм се вели дека настанал како потреба да се информираат луѓето. Потоа се афирмирал како реакција против монополот којшто филмот го претворил во забава.

Еден од најпознатите документаристи во историјата, Џон Грирсон/John Grierson,¹ дава ваква анализа: „Документарниот филм е предефиниран како идеален медиум чии доблести се во неговата способност да набљудува и одбира од самиот живот, да го отвора екранот кон реалниот свет, да ги фотографира живата сцена и живата приказна, да му даде на филмот моќ врз милион и една слика и да постигне знаење и ефект што не можат да се постигнат со кулисниот апарат на студиото и префинетите толкувања на софистицираниот артист. Суштината на документарниот филм не е информацијата како што е случајот со стотиците слични индустриски филмови, или филмови за едукација, не е репортажа, не се филмски новости, туку нешто блиску до креативниот третман на стварноста.“ (Грирсон, во Џепароски, 2007 :240,245)

Перцепцијата на филмскиот творец, на објективноста на реалноста, на она што се гледа и претставува, е неизбежно лична. Голем број од документаристите инсистираат дека документарниот филм не е „вести“, туку нова витална форма на уметност, уметност во границите на фактичноста.

Се смета дека играниот филм се родил од документарниот, а со тек на време, со еволуција, дошло до некаква конвенција, форма со нарација. Во играниот филм акцијата е ставена *апприори*, а документаристот се труди да ја проследи таа акција во тоа што се случува, во складот на фактите. Во играниот филм се конструира од линијата на развој на конфликтот. Во документарниот филм, да се конструира, значи да се гради своја сопствена верзија, со елементи добиени од стварноста, базирајќи се на своето знаење на темата, на искуството и на својот инстинкт. Документарниот филм е збир на фрагменти. Во режијата на документарните филмови тој збир од фрагменти се однесува на естетиката, а естетиката на документарниот филм се разликува од играниот. Естетиката во документарниот филм е дополнителна работа, фрагментите не се створени од замислата на сценаристот, тие се елементи од светот кој постои таков каков што е. Секој елемент во делото (кадар, сцена, епизода) е регистрација на фрагмент од реалноста. Секој елемент е вистинит од збор до збор, но делото, вака изградено, не мора да е од збор до збор презентирано.

Кога играниот филм дошол до шематизам во филмската нарација и во филмскиот јазик, кога допрел до гледачот во толква мера што веќе гледачот знаел што следува, тогаш тој се вратил на документарниот филм. Тоа се случува во италијанскиот неореализам. Промените во играниот филм настануваат од традиционалните регулативи, тие се гледаат во градење на шемите, во инспирацијата, во начинот на глумата, во дијалогот во снимањето и др. Влијанието на документарниот филм се забележува во „упростувањето“, а за голем број режисери на играни филмови ова е многу важно и плодносно.

Според Роберто Роселини/Roberto Rossellini, мајстор на италијанскиот филм, наречен татко на неореализмот, филмот треба да биде сведоштво за епохата, не треба да се гуши во формализам, не треба да биде затворен, ограничен во рамки, и затоа тој сака да ги исфрли рамките. За него човечкиот живот е една интересна епопеја. Интелектуалниот напредок на човекот е знаењето, а Роселини вели дека напредокот е едно големо ослободување, а човечката историја за него е чудесна: „Сакам да правам филмови за да ги гледаат луѓето. Живоста која е услов да живее и преживее филмот, ја оневозможуваат смртоносни рамки“. Тој ќе потенцира, дека проблемот денеска е во конфузијата, аналфабетизмот, идејното заматување и културолошко сивило со многу комерцијални потфати, трикови, скандали кои ја носат публиката во кино. „Филмовите во периодот во неореализмот беа филмови кои демаскираа, за да се запознаваме... да ставаме дијагнози во општеството. Уметноста често е средство кое ги осветува луѓето за тоа што се случува во светот. Единствен начин да се изразам во техничкиот напредок е интелектуалниот напредок. Најдостапен начин на учење е преку филмските слики“.(Роселини, во Карабаш, 1985::119),

1.3. Дефинирање и функција на документарниот филм

Документарниот филм се базира на барањето ситни елементи кои зборуваат за вистината, за внимателното опсервирање и складирање на детали од кои се состои животот, бидејќи само така ќе бидеме во состојба да ја фатиме вистината, макар и да е фрагментарна, макар тоа да е и единствен зрак од таа вистина. Барањето на овие детали е основна функција во работата на документарниот филм.

Животот е преполн со теми и идеи. Документарниот филм не треба да има брза реализација, тој бара инсценизација со голема стрпливост, стрпливост да се опсервира и да се пенетрира.

Стварноста е еден голем спектакл, треба само да се допре до неа: „Суштината на документарниот филм не е информацијата, како што е случајот со стотиците слични индустриски, или филмови за едукација, не е репортажа, ниту е филмски новости, туку нешто блиску до креативниот третман на стварноста.“ (Џон Грирсон, во Forsyth, 1979)

Суштината на документарниот филм се разликува од телевизиските кои се потпираат на екстремни, ефективни теми, на политички дебати, прослави, концерти и др. Постојат автори и публика кои сè повеќе и повеќе разбираат дека документарниот филм не е „вести“ туку една витална форма на уметност.

Површноста, фасцинацијата од надворешноста, од изгледот, се најголеми непријатели на документаристот и тие го загрозуваат авторот на документарниот филм. Материјата која ја работи авторот/документаристот е надворешната слика на животот. Надворешноста често знае да блесне и да се менува во цела гама од бои и тонови, кои во основа не зборуваат многу за суштината на работите или за фактите кои се претставени на екранот.

Суштината постои, тлее подлабоко под површината што блеска, под боите и врисоците. Треба да се бара начин да се допре под таа површина. „Документарниот филм е предефиниран како идеален медиум чии доблести се во неговата способност да набљудува и одбира од самиот живот, да го отвора екранот од реалниот свет, да ги фотографира живата сцена и живата приказна, да му даде на филмот моќ врз милион и една слика, како и да постигне знаење и ефект што не може да се постигне со кулисниот апарат на студиото и

префинетите толкувања на софистицираниот артист.“(Гривсон, во Forsith, 1979).

Колку што има автори, толку има и филмски јазици. Секој автор има своја оптика, свои вкусови и свои критериуми. Но, секој режисер на листата на проблеми ја има „конвенционалноста“ за користење на средствата, начините како се користи филмскиот јазик и како се искажува на екранот. Киното го познава тоа уште многу одамна, додека телевизијата, која е многу помлада, брзо си направи своја конвенција. Не зборувам за конвенции како природни фактори на секој јазик, туку за конвенционални користења на изразните средства и правилата во нарацијата, за тоа што се користи врз база на веќе испробано клише.

Се мисли дека гледачот очекува филмот да му остави впечаток за подобро да го разбере светот. Гледачот не го интересира многу дали филмот е фикција или документ. Важно е колку длабоко, колку проникливо, и со каква осетливост авторот влегува во темата. А тоа може да биде драма на осамена жена, некоја историја на општествена класа, опис на некое локално случување итн.

Документаристот кој ја бара вистината, кој треба да избега од површноста, има задача да им помогне на луѓето во нивното вистинско познавање на работите. Полскиот социолог Богдан Суходолски ова го толкува на следниот начин: „Илјадници трагедии ја потресуваат совеста на светот, но животот тече, и сеедно е кога громот не паѓа блиску. Вината ги покрива срцата на луѓето кои се бранат со цинизам пред заедничката одговорност за судбината на земјата. Патувањата низ космосот, не исполнуваат како и сите други забави. Хероизмот не приморува на молчење, а понекогаш и тој прави дисконтуинитет преку национализмот, понекогаш е многу суров суд на медиокритетското живеење. Но никој не знае дали постојат други апели и други патокази и врз што се базира убавината и мудроста на човечкиот живот.“ (Суходолски, во Карабаш, 1999:108)

Во овие факти и интерпретации, преживувања, разочарувања и рефлексии, се одигруваат и се оформуваат најдраматичните искуства на современиот човек. Тој има пред сè чувство дека е фатен во некоја тешка машина која управува со него и која го експлоатира без неговата волја.

Документарниот филм денеска треба да зборува за вистината, која може да биде многу искомплицирана, или банално јасна.

Постојат драматични проблеми во општеството кои се причина за многу страшни настани, чии последици се безработица, луѓе останати на улица, сиромаштија, војни, убиства и др. Парите, за несреќа, стануваат главен елемент за назначување на статусот и за начинот за мислење во животот. Разликите во сфаќањата на луѓето, се толку големи, што станува невозможно да се покаже синтеза на општеството. За да се створи слика за целината би требало да се пушти сонда во многу различни средини, а авторот мора да успее да направи избор за што ќе се одлучи. Светот станува сè посложен, не само за да се опише, туку и да се живее во него.

За жал, документарниот филм стана пред сè забава, чија задача е покажување интересни работи од животот, биолошки или социолошки аномалии, со еден збор возбудување со необични работи, со што телевизијата сака да ги придобие гледачите.

Се има впечаток дека во овој момент документарниот филм е помалку атрактивен за гледачот, затоа што релациите од светот ни ги носи телевизијата. Секој ден добиваме голем број информации, гледачите од дома го конзумираат светот преку малиот екран и дури им се чини дека и го разбираат тој свет.

Документарниот филм во овој момент е само фрагмент на некоја огромна, бесконечна целина, елемент во информативната шума.

За да дојде до широката публика, документарниот филм треба да се прилагоди на новонастанатата ситуација. Документарниот филм најмногу може да ја открие судбината на современиот човек. Тој преку своите основни поими, особини, квалитети во опсервацијата, нарацијата и др. може да навлезе во откривањето на судбината на обичниот човек.

2. ИСТОРИСКИ ОСВРТ НА ДОКУМЕНТАРНИОТ ФИЛМ

2.1. Почетоци на документарниот филм ²

Создавањето на филмот им припаѓа на браќата Огист и Луј Лимиер (Auguste Lumiere, 1862-1954; Louis Llumiere, 1864-1948). Тие работеле во своја фирма за фотографски апарати во Лион, каде што со многу учење и труд го усовршуваат апаратот наменет за произведување живи слики наречен кинематограф. Предноста на овој кинематограф се состои во тоа што тој обединува три оперативни функции: снимање, проектирање и копирање. Сигурноста во документаристичкиот инстинкт со кој Лимиер ги одбирал објектите за снимките, како и мајсторството на неговата снимателска техника довело до враќање на загубениот култ кон природноста. Нивните филмови како *Излегување од фабриката*(1895); *Појадокот на бебето*(1895); *Полиениот поливач*(1895) ги привлекоа гледачите со новото и забавното во сликата, а во неа воодушевуваше обичното и секојдневното.

Лимиер духовито ги прикажува случувањата од обичниот живот. Љубопитноста ја предизвика одразот на вистинитоста. Луѓето пред сè ги воодушевуваше можноста повторно да се видат во рамките на сопствениот, обичен живот. Некои од попознатите филмови на браќата Лимиер се: *Симнување од бродот на учесниците на конгресот за фотографија во Лион* и *Пристигнување на возот на станицата Сиота*. Филмот *Пристигнување на возот во станицата Сиота* бил толку веродостоен, што гледачите за време на проекцијата на филмот бегале од седиштата од страв да не ги изгази возот. Сликата, во која локомотивата се појавува од длабочината на филмското платно, застрашувачки расте и прелетува покрај камерата, била толку уверлива што гледачите го поистоветиле своето гледање со гледањето на камерата.³

Начинот на користење на можностите на објективот за да се добие потребната длабинска острина, многу подоцна ќе го превземат и разработат (согласно стилските постулати на нивната поетика): Орсон Велс/Orson Welles,

Микеланџело Антониони/Michelangelo Antonioni и Лукино Висконти/ Luchino Visconti.

Филмскиот историчар, теоретичар и критичар Ѓеорѓи Василевски⁴ потенцира дека некои од ефектите на фотографијата на Лимиер подоцна ќе бидат масовно имитирани. Во филмот *Чунот го напушта пристаништето*, кој е фотографски многу успешен, имаме извонредна креативна примена на „контралихтот“ (снимка направена спроти светлина). Овој лирски филм содржи фактографски куриозитет, бидејќи во еден миг во горниот агол на кадарот се појавуваат двете госпоѓи Лимиер заедно со своите деца.

Браќата Лимиер се автори на првите документарни хроники и репортажи во кои се прикажани голем број ексклузивни настани.

Тие ги поставиле основите на документаризмот барајќи ја уметничката вистина во снимките направени во светот на стварноста. Тие останала верни на убедувањето дека единствената функција на камерата се состои во тоа да ги снима луѓето и настаните и да ги сочува од заборава.

Браќата Лимиер подоцна се посветуваат на производство на камери и апаратури.

Учениците на Лимиер, Ежен Промео/ Еугене Promio и Франциско Дублие/Francisque Doublier ги негувале скоро сите документаристички жанрови.

Од голема важност за иднината на филмот е фактот што тие први ја употребиле подвижната камера. Оваа идеја ја реализирал и Промео за време на својот престој во Венеција (1896) каде снимал од гондола во движење.

„Патувачките“ филмови биле многу популарни во раниот дваесетти век. Поважен филм од тој период е *Во земјата на ловците*(1914), во кој се опфаќаат примитивизмот и егзотиката и се прикажани на вистинит начин преку животот на Индијанците во Америка. Исто така, во тој период реализиран е и документарниот филм на Франк Харли/Frank Hurley за империјалната трансантарктичка експедиција(1919).

Зборот документарен прв пат е употребен за филмот на Роберт Флаерти/ Robert Flaherty, *Моана* (1926, *New York Sun*).

Режисерот Џон Гривсон во 1926 година го употребува терминот документарен, да реферира, да објасни сè што не е играна форма во филмскиот медиум, вклучувајќи ги репортажните филмови и филмовите инструкции.⁵

Во 1930 година, Гривсон во својот есеј „Првите принципи на документарниот филм“ изјавува дека *Моана* има документирана вредност.

Гривсоновите принципи на документаризмот беа дека тоа е потенцијалот на киното на опсервацијата на животот и дека може да биде искористен во нова уметничка форма. Потоа додава дека „оригиналниот“ протагонист и „оригиналната“ сцена може да бидат подобар водич од фикцијата за да се интерпретира модерниот свет. Материјалот земен од стварноста може да биде пореален.

Гривсоновите погледи се поклопуваат и се поврзуваат со тврдењето на еден од најголемите руски документаристи на сите времиња Сига Вертов/Дзига Вертов, за омаловажување на фикцијата.

Документарниот филм со филмот на Роберт Флаерти *Нанок од северот* (1922) го опфаќа романтизмот. Филмот *Нанок од северот* претставува персонализирана верзија на односот меѓу човекот и природата, на животот како потрага по храна, засолниште и по универзалноста на човечките вредности. Сцената во која Нанок го украсува прозорецот од мраз е претстава на уметноста за создавање суптилноста од обични материјали. Тој е креативен мајстор кој прави дом од материјалите на природата, тој е одговорен татко, водач и заштитник на своето семејство, неуморен работник со смисла за хумор.

Во 1922 година во Русија се јавува реализмот како движење од голем размер.

Сига Вертов е централна фигура во руската документарна школа наречена „Кино-правда“. Вертов верувал дека камерата може повеќе да и служи на реалноста отколку човечкото око.

Неговиот филм *Човек со филмска камера* (1929), има тенденција да ги покаже луѓето како продукти на нивниот напредок, потпирајќи се и укажувајќи на авангардниот правец.

Школата „Кино-око“ имаше за цел да го зафати животот од утробата, враќајќи се на основните начела на браќата Лимиер и преминувајќи преку 25 години посветени на естетски потраги.⁶

Во својот манифест Вертов и неговите пријатели објавуваат дека филмот треба да се откаже од глумецот, костимите, шминктата, ателјето, декорот и осветлувањето. Со еден збор, да се откаже од целата режија и да се потчини на камерата која е пообјективно око од човечкото.

Од друга страна, теоретичарите како Леон Мусинак/Leon Moussinac, Жорж Садул/ Georges Sadoul, и Жан Митри/Jean Mitry, укажуваат дека со вакви гледишта може да се стигне во ќорсокак. Можеме ли да ја пуштиме камерата да снима сосема сама? И во најдобри услови останува нешто во сиров облик, па според тоа и лагата.

Марсел Мартен/Marcel Martin, францускиот критичар и филмски теоретичар, смета дека овие сфаќања не покажуваат ограниченост на реализмот, туку дека тоа е едно погрешно сфаќање на реализмот, кое се состоело од копирање на стварноста. Тој вели дека во филмот, како и во другите уметности, може да се постигне нешто само со силата на уметничкиот израз.

Мора да се признае, дека теоријата на Вертов, иако била неодржлива, предизвикала големо внимание кај филмските творци од сите земји.

Годините на звучниот филм не ја намалија популарноста на теоријата на Вертов, тој со користење на тонот во документарните филмови, како што е *Симфонијата на домбас* (1931) Чарли Чаплин/Charlie Chaplin, му препишува големи уметнички вредности.⁷

Рускиот режисер, сценарист, сценограф, глумец и филмски теоретичар Всеволод Иларионович Пудовкин/Всеволод Илларионович Пудовкин, прецизно го дефинирал кинематографскиот реализам како соперник на формализмот.

Уметникот може да го заведе крајно објективната визија на светот. Често и не забележувајќи, тој се отргнува од животот, од неговата сложеност, и потонува во еден сиромашен, во себе затворен свет кој што постои само во неговата фантазија. Секоја животна појава штом се пренесе во тој замислен свет се претвора само во форма. Формализмот е туѓ за реализмот. Реализмот непосредно ја забележува уметноста и сетилната стварност, додека формализмот ги одвојува.

Во документарниот филм основа е реалноста. Документаристот има свое субјективно гледање, но тој твори од постоечките елементи, од реалниот живот. Жорж Садул ќе каже: „Теоретичарите кои го употребувале називот реалисти сакале филмот да го претворат во огледало на современата стварност. Тие ги претставуваат луѓето и работите такви какви што се, а не какви што би требало да бидат.“ (Садул, во Ажел, 1971:7)

Алберо Кавалканти де Алмеида/Alberto Cavalcanti de Almeida, Хари Ват/Harry Watt, Басил Рајт/Basil Wright и Хемфри Џенингс/Humphrey Jennings се дел од оние англиски режисери кои внесоа поетска естетика во документарниот филм. Тоа е очигледно во филмовите: *Drifters/Носени од струјата* на Џон Грирсон; *Песна на Цејлон /Song of Ceylon* на Хари Ват; *Огновите почнаа/Fires were started* и *Дневник за Тимоти /A diary for Timothy* на Хемфри Џенингс. Нивните дела вклучувале и поети како В.Х. Оден/*W. H. Auden*, композитори како Бенџамин Бритн/*Benjamin Britten* и писатели како Џ.Б. Пристли/*J.B. Priestley*. Можеби најпознати филмови во ова движење се: *Нокна пошта /Night mail* и *Рудничко окно /Coal face*.

Англиската документарна школа ја формирале Џон Грирсон и Пол Рота/Paul Rotha. Џон Грирсон својот прв филм „*Носени од струјата*“/„*Drifters*“ (1929) го посветил на ловот на харинги и го прикажува животот на еден дел од заедницата на нацијата. За осум години се снимени скоро 200 документарни филмови со тема работа и порака до граѓанството. Друга цел била да се обелоденат скриените убавини на физичкиот напор. Убавината ќе дојде сама во погоден момент и ќе влезе во вашата приказна ако е длабоко проживеана. За оваа школа уметноста треба да се сфати како „добро изведена работа која е проверена“, а не како барање уметност поради уметност.

Додека работи на филмот, Грирсон се враќа на значењето на прецизноста и на научната строгост, а Рота се осврнува кон општествениот проблем.

Во почетокот на 1935 година Грирсоновата група почнува повеќе да се интересира за уметничкото прикажување на индустријата, отколку нејзиниот општествен проблем, додека Рота се интересира за пропагандата.

Рота изјавува дека го интересира тоа што треба да се направи за англиските граѓани да имаат најнужни знаења за да можат да го следат функционирањето на државниот апарат и развитокот на општеството. Филмот

треба да послужи за таа цел затоа што располага со невидена убедливост, огромна публика и можност за бескрајно повторување, а тоа ќе овозможи одредени вистини да допрат до публиката.

Втората светска војна ги преокупира и документаристите, позната е изјавата на едно од врвните имиња на француската авангарда, сценаристот и режисер Кавалканти Алберто де Алмеида / Cavalcanti Alberto de Almeida од 1942 година во News letters: „Денеска задача на документарниот филм е да ги обедини непосредните војни напори со настојувањата да се дојде до коренити општествени и икономски промени, коишто се дел од таа војна. Во нашите филмови треба да оствариме динамички поттик со пропагандна вредност во очите на сите нации и на нејзините сојузници.“

Кога германската армија ја нападна Полска, во септември 1939 година, тоа означуваше и раѓање на нов филмски жанр кој ќе доминира со документарната филмска индустрија за време на Втората светска војна. Овој жанр е наречен „повик на трубата“.

Филмовите имаа задача да ги помагаат војните акции, спремноста за борба да ја доведат до највисок степен, а на непријателот да му ја смрзнат крвта во вените и да му ја парализираат желбата за отпор. Германскиот воен филм овие задачи одлично ги исполнуваше. Нацистичкото министерство за пропаганда го нарачува краткометражниот филм за заседавањето на националсоцијалистичката партија кај режисерката Лени Рифенштал/ Leni Riefenstahl. *Филмот Победата на убедувањето/ Sieg des Glaubens* и го отвора патот кон глорифицирањето на нацистичката идеологија и пропаганда.⁸). Лени Рифенштал станува член на НСДАП и водечка државна режисерка на Хитлеровиот режим. Снимила документрен филм за шестиот конгрес на НСДАП во Нирмберг *Триумф на волјата/ Triumph des Willens*(1935, а сниман 1934). Овој филм за многумина е најмонументален пропаганден филм на сите времиња. Монтиран е 18 месеци, а таа добила неограничени финансиски средства и најсовремена техника (меѓу другото и 30 камери). Ги снимила сите 700 000 присутни на конгресот. Филмот имал за задача да ја покаже

компактноста на партијата и да го покаже Хитлер како месија кој се симнува од облаците и чекори по улиците на Нинберг.

Неколку недели после нападот на Перл Харбур од страна на Јапонија, холивудскиот режисер Франк Капра/ Frank Capra преку ноќ станува мајор (и покрај тоа што пред тоа нема никакво искуство со документарен филм, повикан е од главниот командант на американската војска во Пентагон.) Како резултат на неговата работа излегуваат и следниве документарни филмови: *Нацистите удираат/The Nazis Strike*(1942), *Завладај на владеј/ Divide and Conquer*(1943), *Битката за Британија/ The battle of Britain*, (1943), *Битката за Русија/ The battle of Russia*, (1943) *Битката за Кина/ The battle of China*(1944), *Војната стигнува во Америка/ War comes to America*(1945)

Во последните месеци на војната, како и во ССР, така и во САД, се вклучуваат водечките личности на играниот филм. Џон Форд/John Ford, кој служи во морнарица, снима неколку документарни филмови за кои добива неколку оскари, а еден од најзначајните филмови е *Битката за Мидвеј/ Battle of Midway*(1942). Вилјам Вајлер/William Wyler кој е регрутиран во авијацијата, со чин на потполковник, снима три документарни филма. Најуспешен е филмот *Убвицата од Мемфис/ Memphis Belle*(1944). Сепак најимпресивен е примерот со Џон Хјустон/ John Huston кој режира три документарни филма: *Извештај од Алеутиана/ The report from the Aleutians*(1942) кој е направен рутински, додека другите два се единствени во овој жанр: *Битката за Сан Пјетро/The battle of San Pietro*(1944) и *Нека биде светлина/Let There Be Light*(1945).⁹

Во Француската школа, после филмот *По повод на Ница* кој бил скромен зачеток, се развива една француска краткометражна документарна школа претставена пеку: *Гомон* на Јаник Белон/Yannick Bellon; *Животинска крв* и *Инвалидски дом* на Жорж Франжи/Georges Franju; *Ужасите на војната* и *Жените од Лувр* на Пјер Каст/Pierre Kast; *Статуите умираат* и *Ноќ и магла* на Ален Рене/Alain Rennie.

Реалистичката тенденција дошла до израз во времето после Првата светска војна. Ова движење има корени во рускиот социјалистички реализам и е условено од историските околности.¹⁰

Современиот италијански филм се смета дека припаѓа на ангажираниот реализам. Неореализмот е едно современо цветање на филмот и се смета дека е поврзан со италијанската душа.

Некои режисери како: Лучино Висконти / Luchino Visconti и Карло Лицани/Carlo Lizzani се сврстуваат во редот на ангажирани реалисти. А за други режисери како: Роберто Роселини и Федерико Фелини/ Federico Fellini, се смета дека воопшто не можат да бидат ставени под тој поим, што предизвикало општа реакција кај некои социолози.

Италијанскиот режисер-неореалист, Виторио Де Сика / Vittorio De Sica, се врзува со идејата дека кинематографијата треба да го следи патот кој ја одредува општествената вистина и современото човештво. Ако сакаме да го дефинираме социолошкиот аспект на неореализмот мораме да ја подобруваме својата анализа на човекот во денешното општество.

Според мене, сè зависи од филмот што треба да го правиме. Најдобро е на гледачите да им се даде доживување кое одговара на сопственото преживување. Треба да се спојат сопствените со чувствата на гледачите. Потребен е контакт со луѓето, кореспонденција, треба да се добие реакција. На предавањата на Тадеуш Макарчински/Tadeusz Makarczynsky, тој го анализираше неговиот документарен филм *Нок/Нос* филм посветен на мајка му, во кој се зборуваат многу интимни работи. Мајка му чекала да се врати брат му, кој умрел, од логор во Аушвиц. Во логорот имало чудесни спасувања од смртта, малку спасувања, но тоа давало огромна надеж. Тоа било мотив да им се даде надеж на луѓето. Се сеќавам на неговите зборови дека работата треба да се доведе до апсурд, за нештото да стане познато, да биде видено. Макарчински потенцираше дека за него е најважен тој повик кон животот. Мене ми беше јасно дека треба да се добие чувство во филмот за да може да се доживеат расцветаните цветови, изгрејсонцето или капката роса како паѓа. Тие ситници се прекрасни ако се умее да се види тоа, да се доживее и да им се претстави на луѓето, не само естетски туку да има и животна вредност. Кога ќе се спојат тие две вредности, чувството е прекрасно.

Еден од најголемите сценаристи во периодот на италијанскиот неореализам, Цезаре Цаватини/Cesare Zavattini, ќе запише: „Важни се луѓето кои живеат околу нас. Што работат тие? Како живеат? Дали им е добро? Дали

патат? Зошто им е лошо? Сè она што се случува дури и во најобичните работи кои што ги гледаме на улица, блиски или далечни доживувања, сè има свое значење, сè е важно, има некоја човечка и општествена смисла, во сè има драматичност, сето тоа поставува прашања.“ (Цаватини, во Azel,1971:56)

Цаватини во едно интервју што го дал за францускиот критичар и теоретичар Андре Базен/Andre Bazin, потенцира дека неореализмот претставува и одреден стил, и дека пред сè треба да се подобруваме и да го анализираме сегашниот момент. Во една минута на човечкото патење се крие целиот свет.

Вистината, за да биде веродостојна, зависи и од техниката која ја обезбедува таа стварност.

Во земјите во Источна Европа, почна да се зборува за „црн бран (црн филм, или црна серија“. Терминот се појави во средината на педесеттите години во Полска. Тоа беше времето на десталинизацијата. Во либерализираната атмосфера која ја помагаше Хрушчов, како да се толерираа филмовите со критичка точка на гледање. Полскиот режисер и професор по документарен филм Јежи Босак/Jerzy Bosak убаво ја објаснува оваа појава:„ На овој феномен му беше потребно ново име. И така е добиен терминот „црн филм“ кој во почетокот немаше негативни конотации, едноставно ги означуваше филмовите кои се разликуваа од пропагандните, „розовите“, кои дотогаш доминираа.“ (Варноц,1981:170) ¹¹

На самиот почеток филмот живееше од непосредно бележење на стварноста. Потоа за подобро да гледа, да види, филмскиот творец го надминува степенот на детското пресликување и е измислен начин како се гледа некој настан или предмет од разни страни за да се сроди подобро со нив и да се дојде до едно „вистинско раскажување“. Филмската приказна ќе биде повистинита од тоа што го гледаме во секојдневниот живот, а нејзината реалност ќе се покаже како пароксизам или како умножување на стварноста.

Критиката ја нагласува реалистичката суштина на филмот.

Леон Мусинак/Leon Moussinac, еден од првите теоретичари на филмот, предвидел дека седмата уметност останува во врска со стварноста, а истовремено ја преобразува стварноста во магија.

Фотографијата открива некоја вредност која ја нема во оригиналот, а францускиот филозоф Едгар Морен/Edgar Morin ја нарекува двојник: „Двојникот и сликата треба да ги набљудуваме како два пола на една иста вистина. Сликата има магично својство на двојникот, а внатрешното кое допрва се раѓа е субјективно.“ (Морен, во Helman & Gwozd, 1980 :114)

Двојникот има духовно, афективно својство на сликата, меѓутоа тоа е отуѓено и магиско. Филмот внесува сон и буден свет, една магична верзија на светот. За душата на филмот може да се зборува доколку филмот се отвори кон гледачот. Гледачот треба да се гледа отелотворен во својот двојник на платното со посредство на една конкретна магија. Важно е да се сфати дека магијата, афективноста, естетичкото, не се суштини, туку моменти на разни процеси на учествување во основната двојност на естетиката. Будната и сонувачката естетика ги соединува сонот и стварноста и она што го одвојува филмот од сонот и од стварноста.

Така со помошта на една хегеловска дијалектика, Едгар Морен успева да оствари синтеза меѓу иреализмот и реализмот на филмот.

Прикажувано е стварното и нестварното во единството. Чудесно е затоа што е стварно, стварно е затоа што е чудесно: „Филмот претставува дијалектичко единство на стварното и нестварното. Естетското е производ на развитокот. Филмот е механизам кој твори фантазија, вградил сон во самото срце на цивилизацијата. Никогаш порано внатрешната човечка митологија не се вклопила со таква снага, никогаш не се фатила цврсто во коштец со стварноста на природата. На тој начин филмот ја расветлува човековата полуимагинарна природа.“ (Морен, во Azel, 1971:61-62)

Од 1950 до 1970 година правецот „Cinema Verite“ (во блиска релација со „Direct cinema“) беше зависен од некои технички пронајдоци како: лесни и тивки камери и мали микрофони. „Cinema Verite“ и документарната традиција можат да направат поширока перспектива, како и реакција кон филмовите кои се снимени во студио. Се снима на локации и со мала екипа. Авторите ја користат предноста од техничките пронајдоци како што се рачната камера и синхрониот тон за да снимаат случувања на самите локации.

Иако термините се користени понекогаш заеднички, има разлика помеѓу „Cinema Verite“ и американскиот „Direct Cinema“, или уште нарекуван „Cinema Direct“. Во овој стил, помеѓу другите пионери, биле и Французите од Канада: Мајкл Бролт/ Michel Brault и Пјер Перо/Pierre Perrault, како и Американците: Роберт Дру/Robert Drew, Ричард Ликок /Richard Leacock, Фредерик Вајсман /Frederick Wiseman и Алберт и Давид Мејзлс/Albert и David Maysles. Режисерите од ова движење користат различни гледишта, како на пример авторите: Барбара Копл/Barbara Kopple и А. Дон Пенбејкр / A. Don Pennebaker, избираат да не се инволвираат при снимањето, а Пјер Перо и Волф Кониинг/ Wolf Koenig, директно се инволвираат или дури ја провоцираат ситуацијата кога им е неопходно. Филмовите *Примарно/Primary* и *Крiza: Во заднината на една претседателска обврска (Зад кулисите на една претседателска обврска) /Crisis: Behind a presidential Commitment* и двата продуцирани од Роберт Дру; *Harlem County, USA* режиран од Барбара Копл; *Не врти се назад /Dont Look Back* од А. Дон Пенбејкр; *Осамено момче /Lonely Boy* од Волф Кониинг /Wolf Koenig и Роман Кроитор / Roman Kroitor; *Хроника на едно лето/Chronicle of a summer* од Џајлс Гроулкс/Gilles Groulx се сите „Cinema Verite“ филмови. Фундаменталното во стилот вклучува опсервирање на личности и настани со камера од рака која може да фати лични реакции. Тука нема интервјуирање на протагонистите кои седат. Снимениот материјал обично е голем и затоа монтажерите истовремено со снимањето монтираат, па нивниот влог во овој вид филмови е огромен и затоа тие често се и кореджисери. Да ги споменеме и монтажерите: Вернер Нолд/Werner Nold; Шарлот Зверајн /Charlotte Zwerin; Мафи Мајерс/Muffie Myers;Сузан Фремке / Susan Froemke и Елен Ховди/Ellen Hovde.

Некои од најдобрите „Cinema Verite“ и „Direct Cinema“ филмови се: *Скијачите/Les Raquetteurs*; *Шоумен/Showman*, *Продавачот/Salesman*; *Децата гледаа / The children were watching* ; *Примарно/Primary*; *Во заднината на една претседателска криза /Behind a presidential crisis* и *Сивите градини/Grey gardens*.¹²

Природата на документарниот филм се промени во минатите 20 години од „Cinema Verite“ традицијата. На пример „Landmark Films“со филмот *Тенка сина линија/The Thinblue line* од Ерол Морис/*Errol Morris* вклучи стилизираност,

а филмот на Мајкл Мур *Роџер и јас/Roger and me* има многу повеќе контрола во интерпретацијата од страна на режисерот. Всушност, комерцијалниот успех на овие документарни филмови потекнува од нивното наративно поместување на документарната форма. Некои критичари прашуваат дали некои филмови навистина би можеле да ги наречеме документарни? Критичарите понекогаш ваквите дела и нарекуваат „Mondo films“ или пак „Doku-ganda“.

Во 60-тите и 70-тите години на дваесеттиот век документарниот филм беше обоен генерално со политика против неоколинџализмот и капитализмот, особено во Јужна Америка и поради општествените промени во Квебек. Филмот *Часот на топилниците/La hora de los hornos (The hour of the furnaces)* од 1968 година, реализиран од Окатвио Гетино/Ocatvio Getino и Фернандо Е. Соланез/Fernando E. Solanes влијаше на цела генерација автори.

Сегашниот успех на документарниот жанр се должи на предноста на ДВД техниката. Затоа документарниот филм може да се направи финансиски подостапен иако наоѓањето продуцент за изгледа прилично тешко (поради немање комерцијален профит). Во рамките на последната декада, најголемите можности за презентирање на документарните филмови се во радиодифузниот пазар, а тоа доведува авторите да се водат од вкусот и влијанието на радиодифузерите (телевизиските мрежи) кои се нивни најголеми извори за обезбедување средства.

Модерниот документарен филм има нешто повеќе од телевизиските форми, со развивање на „Reality Television“, телевизиска програма која обично се прави за промотивни цели и којашто е поблиску до реклама отколку до класичен документарец.

Модерните лесни дигитални видео камери и компјутерските бази за монтажа даваат многу можности за авторите на документарни филмови. Еден од првите филмови што имаше голема добивка од овие промени беше филмот *Гласовите на Ирак/Voices of Iraq* на Мартин Канет /Martin Kunert и Ерик Менс/Eric Manes, кога 150 ДВД камери беа испратени во Ирак, за време на војната.

Компилациските филмови се појавија во 1927 година, на пр. Есфир Шуб /Esfir Schub со филмот *Падот на Романовата Династија* /*The fall of the Romanov Dynasty*. Тука спаѓаат: *Point of Order* (1964) режиран од американскиот продуцент и режисер Емил Де Антонио /Emile De Antonio, за сослушувањето на McCarthy, како и филмот *Кафеаната Атомик* /*The Atomic Cafe*, кој е направен целосно надвор од зацртаните патишта. Темата е за различни агенции во американската влада и што прават тие за заштитата од нуклеарната радијација - тие молчат околу ова прашање. Слично е и во филмот *Последната цигара* /*The last cigarette* кој ги комбинира доказите за различни тутунски компании и нивната соработка со извршните органи на власта.

Постојат и анимирани документарни филмови за природата, политички документарни филмови, како и таканаречен „реален филм“, потоа „женски филм“ и други поджанрови.¹³

2.2. Документарниот филм во Македонија

2.2.1. БРАКАТА МАНАКИ

Дваесеттиот век е век на создавање и растеж на македонскиот филм. Браќата Милтон Манаки (1880 -1964 г.) и Јанаки Манаки (1878 -1954 г.) во нивната родна куќа во Авдила (Костурско, Егејска Македонија) во 1905 година ги снимиле првите подвижни слики кои биле први и на Балканот. Тие снимале со камера 300 (купена во Лондон од компанијата „Urban“ од моделот „bioskop“ под серискиот број 300). Се смета дека камен-темелник за македонската филмска историја е снимањето на нивната 114-годишна баба Деспина, која заедно со други жени од семејството и соседството биле снимени како предат.

Во прво време тие работеле како фотографи, отвориле ателје, во Јанина во 1898 г. каде што успешно работеле до 1902г. Потоа се селат во Битола, каде што отвораат ателје. Во семејната куќа, која се наоѓала на битолскиот широк сокак, од нивниот балкон снимале голем број документарни филмови, за доѓањето на разни војски, како и за тогашниот живот во градот под Пелистер.

Опусот на браќата Манаки секогаш треба да се претставува комплементарно, како фотографски така и филмски. И фотографиите и филмовите, како интегралност на нивното творештво, имаат своја историска документаристичка вредност. Снимањето со фотографскиот апарат била првата изворна професионална љубов на браќата Манаки кои зад себе оставиле огромен фонд драгоцен фотографски сведоштва за животот во Битола и битолчани. Смената на вековите, преминот од 19 во 20 век, времето пред, во текот, и по Илинденското востание и Крушевската Република, Балканските војни и Првата светска војна, е интензивен фотографски и снимателски период во првите две децении и тогаш започнува нов филмски век. Тоа се времиња на бурни настани и искушенија исполнети и посветени со љубов кон професијата фотографски и филмски сниматели. Тоа било време на процветот на Битола со тогашни 90 илјади жители, развиен конзуларно-воен центар на балканското крило на Отоманската империја со конзулатите на европските сили и на Балканските земји, со стационирана Трета турска

армија од над 30 000 војници, со Воена гимназија-академија и други училишта, со банки, печатници, со развиена трговија, со влијанието на европската мода, со 600 клавири на богатите битолски семејства, но и со сиромаштија по периферијата. Со еден збор, интересен и привлечен конгломерат што неодоливо ја предизвикувал љубопитноста на браќата Манаки, а особено на Милтон кој поинтензивно работел со фотографскиот апарат и снимал со камера. Освен фотографиите, посебна вредност и значење на богатиот опус на браќата Манаки се над двесте илјади метри снимен материјал, првпат обработен и ископиран, уште во 1950 година и последен пат репарирани, префрлени на 35мм лента и трајно заштитени во лабораторијата во Будимпешта во 1955 година, а уште се чува во депоата на Кинотеката на Македонија. Тој филмски документаристички снимен материјал (би ги издвоиле бисерните документарни филмски целини): *Турскиот султан Мехмед Петти Решад во посета на Солун и Битола*; *Паради во Битола на турската артилерија, пешадија и коњаница по повод Хуриетот и Малдотурската револуција*; *Александар Караѓоргевиќ во посета на Битола*; *Закопот на Митрополитот Емилијанос од Гревена*; *Отворање на Градската кафана во Битола*; *Прослава на Свети Кирил и Методиј на широк сокак во Битола*; *Прослава на верскиот празник Водици*; *Прослава на Ѓурѓовден*; *Репресалии од турскиот аскер врз македонското население*; *Верски празник Задушница*; *Градска свадба во Битола*, претставува едно од најтрајните богатства за историјата на Македонија забележано на филмска лента, голем архивски филмски материјал, што може единствено да се споредува со оној на браќата Лимиер и некои рамни на нив. Оттаму, документаристичкиот филмски материјал, што како трајна и непроценлива вредност го оставиле овие класици и на македонскиот и на балканскиот филм, е автоматски во врвот на светскиот пионерски филмски документаризам. М-р Игор Старделов во Кинопис ќе потенцира „Делото на браќата Манаки е големо и особено значајно за Македонската кинематографија и култура, воопшто. Со нивното целокупно, извонредно творештво на повеќе полиња, браќата завземаат истакнато место во нашата културна историја, но овие мистични сликари на светлината, од почетокот на векот на мултиетничкиот Балкан, истовремено им припаѓаат и на европската

кинематографија и на светската историја, воопшто“. (Старделов, Игор, Сликари на светлина во темнината..., Кинопис 17(9):11-20,1997)

2.2.2. ПРЕГЛЕД НА МАКЕДОНСКИОТ ДОКУМЕНТАРЕН ФИЛМ ¹⁴

Од 1947 година, со формирањето на „Вардар филм“ како претпријатие за производство на филмови, снимени се голем број документрани филмови:

- *Идните чувари на народното здравје*, Благоја Дрнков; ¹⁵
- *Сточарите денес*, Киро Билбиловски; ¹⁵
- *Низ Пиринска Македонија*, Трајче Попов. ¹⁶
- *Првиот конгрес на Комунистичката партија*, Трајче Попов (1949);
- *Пионери*, Благоја Дрнков(1949);
- *Радосно детство*, Благоја Дрнков(1950);
- *Памук*, Кочо Нетков(1950);
- *Пет години на Н.Р.М.*, Киро Билбиловски(1950);
- *По далечините на Вардар*, Трајче Попов(1950);
- *Културен живот во Македонија*, Киро Билбиловски(1951);
- *Маврово се гради*, Благоја Дрнков(1951);
- *Наши први искри*, Трајче Попов(1951);
- *Свилен конец*, Јово Канберски(1951);
- *Бели мугри*, Трајче Попов(1952);
- *Со бродот Македонија од Риека до Њујорк*, Благоја Дрнков(1952);
- *Мировна свадба и Селски учител*, Јово Канберски(1953);
- *Прикаска за човекот и овците*, Трајче Попов(1953);
- *Мугри во полјаната*, Бранко Гапо(1953); ¹⁷
- *На падините на Шара*, Ацо Петровски(1954); ¹⁸
- *Охрид*, Киро Билбиловски(1954);
- *Ритам и звук*, Трајче Попов(1955);
- *Стара чаршија*, Ацо Петровски(1955).
- *Птиците доаѓаат*, Бранко Гапо(1956);

- *Човеку, не уништувај ме*, Трајче Попов(1956);
- *Средовековни фрески во Македонија*, Кочо Нетков(1956);¹⁹
- *Мерино и Полог*, Трајче Попов(1956);

Ова се само почетоците на документарниот филм во Македонија кој продолжува да се развива понатаму и има доста богат опус. Освен споменатите автори кои се многу плодни и продолжиле и понатаму да снимаат, со документарниот филм, се занимавале, и се занимаваат и: Славко Јаневски, Димитрие Османли, Вељо Личеновски, Александар Ѓурчинов, Мето Петровски²⁰, Душко Наумовски, Лаки Чемчев, Коле Манев, Владимир Блажевски, Кирил Ценевски,²¹ Миле Гроздановски, Коле Ангеловски, Иван Митевски, Димитар Грбевски, Бранко Михајловски, Антонио Митрикески, Митко Панов, Горан Тренчовски, Аљоша Симјановски, Киро Урдин, Марија Цицева, Маја Младеновска, Биљана Гарванлиева, Атанас Георгиев, Светозар Ристевски, Ѓорѓе Ставревски, Фросина Наумовска, Марија Апчевска, Марко Ѓоковиќ, Косара Митиќ, Николче Поповски, Даријан Пејовски, Јане Алтипармаков, Бојан Тантуровски, Вардан Тозија, Филип Матевски, Софија Теодор, Филип Апостолски, Игор Иванов, Борјан Зафировски, Константин Плевнеш, Владо Цветановски, Љубе Цветановски, Александар Поповски, Срѓан Јанакиевиќ, Александар Русјаков, Сања Младеновиќ, Огнен Димитровски, Филип Апостолски, Георги Лазаревски и др.

2.2.3. СКОПСКАТА КАТАСТРОФА ВО ФИЛМСКИОТ ДОКУМЕНТ

Македонските филмски творци за време на големата трагедија, Скопскиот земјотрес (1963), уште во првиот миг ги забележаа и овековечија стравовите предизвикани од катастрофата. Регистрираа потресни моменти од ужасот и страдањата што ги снајдоа. Снимени се напорите, пожртвуваноста на луѓето и помошта од целата светска заедница што ја доби Скопје. Направени се околу 40 документарни филмови (филмографија на југословенскиот филм) и еден игран филм, кои се претежно од македонско,

српско, хрватско и словенечко производство, а најголем број се филмовите во продукција на „Вардар филм“. Во 1967 година е направено и играното остварување *Мементо* на Димитрие Османли. Во реализација на филмовите учествуваат голем број режисери како: Кочо Нетков, Трајче Попов, Димитрие Османли, Славко Јаневски, Александар Обреновиќ, Звоне Синиќ, Бошко Мартиновиќ, Миодраг Јовановиќ и други. Има моменти кои се снимени непосредно по земјотресот, како што се разурнувањата, расчистувањата на уранитините, вадењето на загинатите, спасувањето на повредените, евакуацијата на најмладите и животот во Скопје по катастрофата кој се одвивал под отворено небо.

Потоа се снимени филмови за помошта што ја доби Скопје од целата светска заедница, а Скопје беше прогласен град на солидарноста. Снимени се материјали од посета на големи државници: Јосип Броз Тито, Никита Хрушчов, Владислав Гомулка, архитектот Кензо Танге и др.

Познати филмови се : *Скопје, 26.07.1963* на Кочо Нетков, кој е снимен еден час после катастрофалниот земјотрес и има многу потресни слики; *Катастрофа, страдање, надеж* на Славко Јаневски и снимателот Мишо Самоиловски; *Проштевање* на Бранко Гапо, којшто претставува една потресна приказна за простувањето од долгогодишното огниште и откинувањето и разделбата од еден свој свет.

По иницијатива на Трајче Попов, снимени се документарни филмови за помошта што ја доделувале земјите. Снимени се 20 000 метри филмска лента документарен материјал, а познат е филмот *Кеј 13-ти Ноември* на Димитрие Османли.

Посебно место завзема долгометражниот документарен филм на режисерот Вељко Булаиќ, *Скопје 63*, кој е направен на едно високо уметничко ниво и претставува хроника на настаните непосредно пред, за време и по земјотресот. Булаиќ, паралелно со изворните документарни материјали користи и играни елементи, а тоа на филмот му дава одредена динамика. Филмот учествува на многу фестивали и има многу награди и признанија.

Александар Ѓурчинов во 1964 година го сними документарниот филм *Средба на солидарност*, за сеќавање на земјотресот и како благодарност за помошта.

Филмските творци преку документарните филмови дадоа огромен придонес во забележувањето и овековечувањето на таа катастрофа. Игор Старделов ќе потенцира „Ова е огромно и трајно филмско сведоштво зашто филмскиот документ е како некоја амајлија, вредноста му се зголемува како што поминуваат годините што не се делат од него.“ (Старделов, Скопската катастрофа во филмскиот документ, (1993) Кинопис 8 (5): 51-94

3. НАУЧНО-МЕТОДОЛОШКИ ИНСТРУМЕНТАРИУМ

3.1. Теоретско-методолошки пристап како основа на методологијата на работа

За да се овозможи темелно поставување на општите и основните теоретски и практично-методолошки постулати кои ќе бидат аплицирани и валоризирани во работата на режисерите К.Карабаш, С.Попов и М.Мур чии филмови се земени како предмет за анализа, ќе направам елаборациона теоретската и практична рамка, односно детерминација на основните поими.

3.1.1. Детерминација на основните поими:

- вистина,
- опсервација,
- шематизам-стереотипност,
- документација (идеја, тема, сценарио, драматургија)
- протагонист (портрет, маска),
- наратив,
- музика,
- тон,
- особини на режисерот,
- камера (скриена камера),
- монтажа,
- фотографија,
- естетика
- и дигиталност.

3.1.1.1. ВИСТИНА

Потрагата по вистината меѓу субјективноста и објективноста е бескрајна тема помеѓу творците. Документаристот има свое право на субјективно гледање на работите и обврска да ја респектира реалноста. Таа реалност е објективна. Во таа смисла филмскиот теоретичар Ранко Мунитиќ ќе напише: „Сликата не само што е точна, туку е и повистинита од вистинитото забележување. Вистината е само она што останува.“(Munitic, 1982:81)

Нереалното во документарниот филм треба да биде надвор од материјата на интересирање на авторот. Тој треба да навлезе во далбочините со сериозна анализа на работите, за да може да се дојде до правата вистина. Рускиот режисер Андреј Тарковски вистината ја објаснува на следниот начин „Филмот е најреалистична уметност и тоа во таква смисла што неговите принципи се темелат врз идентичноста со стварноста врз фиксирањето на стварноста во секој поединечен кадар.“. (Тарковски, во Сидовски, 2003:11)

За да ги допреме длабоко другите луѓе мораме со цела сила да се поместиме и да излеземе надвор од границите на сопствената чувствителност. Опасноста произлегува од таму што режисерот може да стане жртва на своите претерувања, може да го изгуби чувството на сопствена искреност и на крај може да почне да ја потценува и самата вистина како нешто многу студено, многу тапо за неговите цели и како нешто што, на крајот на краиштата, слабо го изразува творецот. Речено е дека е лесен патот од насмевката до солзата, а исто и од плачот до кикотењето.

Режисерот треба да ја дофати стварноста која никогаш не е статична, зашто треба да се прикаже движењето, тоа приближување или оддалечување, како едно ново забележување, а да се биде во контакт со стварноста. Италијанскиот филмски режисер Микеланџело Антониони/ Michelangelo Antonioni потенцира „Ако се изгуби овој начин, да се воспостави контакт со таа вистинитост, ќе се стане стерилен. Ете затоа за филмскиот режисер, многу повеќе отколку за другите уметности е важно, поради сложеноста на материјалот кој го држи во рацете, да биде морално ангажиран.“(Antonioni, vo Munitic, 1982:79)

3.1.1.2. ОПСЕРВАЦИЈА

Во работата на секој документарист многу е важна опсервацијата, таа треба да биде со голема концентрација, со голема стрпливост, за да се допре до она што е многу важно, да се доловат најспонтаните реакции и да се добие максимална природност.

Режисерот мора да има големо чувство за детали, за она што е важно, и за она што не е. Режисерот без такво чувство е исто како човек кој го губи видот и гледа само бледи контури.

Може да се има многу снимен материјал, а уште да се бара. Документаристот треба да допре максимум до тоа што е важно за време на снимањето, па дури и кога тоа е завршено. Може да се улови некој гест, насмевка, нешто што на изглед малку значи, а може да се направи еден долг кадар од еден замор на протагонистот, и со тоа сè е кажано. Може да го откриеме однесувањето на протагонистот: празната реторика, емотивното затворање, емотивното оживување, нечиј умор после некаква ситуација, како луѓето се кријат за време на снимањето, срамежливоста др.

Авторот треба да знае што е важно за него. Секој детаљ не мора да биде важен. Вистинско мајсторство е да се оддели зрното од плевата, да се бара и да се најде тој еден момент кој ја потцртува ситуацијата или фактот. Рускиот писател Фјодор Михаилович Достоевски запишал „Може нешто се знае, може тоа си го видел и со сопствени очи не предизвикало никаква емоција и не оставило впечаток, додека не дојде некој посебен човек, кој ќе застане пред тебе, ќе погледа на свој начин, ќе опише со сопствени зборови и ќе те примора да погледнеш со свои очи”.. (Достоевски, во Карабаш, 1979:117)

3.1.1.3. ШЕМАТИЗАМ, СТЕРЕОТИПНОСТ

Стереотипност, шематски реторика, повторување, баналност, сето тоа се опасности, шеми на кои и гледачот се навикнува, а режисерите се плашат да се отргнат од сопствената позната шема за да бидат разбрани. Таа сопствена

инерција и тој сомнеж како ќе биде прифатен филмот ги врзува рацете на авторот во филмот како во ни една друга уметност.

Во работата на документарниот филм и воопшто на филмот претставува голема опасност да се оперира со стереотипи, со готови разврски, кои се веќе докажани.

3.1.1.4. ДОКУМЕНТАЦИЈА

Документацијата е следење, анализа, откривање, вреднување за преку опсервација и пенетрација да се дојде до собирање материјал. За да се направи добра документација треба голема концентрација, стрпливост, треба да се верифицира, а потоа да се донесе одлука.

Документацијата треба да биде слика на вистината, а не на површни ситуации кои се неистинити. Одлуките треба да се донесуваат со голема претпазливост за да не се дојде до илустрација, до шеми, односно до стереотипност.

Во документацијата потребно е да се направи анализа на стварноста, а не нејзина илустрација.

Полскиот документарист Тадеуш Макарчињски/Tadeusz Makarczynski рекол „Во документарниот филм нема само една музичка нота, или не не воодушевува само една слика. Мора да фрапира материјата, треба да се има средба со човек...па со друг...па со трет...па со непознат... ” (Тадеуш Макарчински²³)

3.1.1.4.1. Идеја и тема

Животот е полн со идеи, но сепак најтешко е да се одреди идејата.

Идејата всушност е производ на човечкото мислење. Треба нешто да не заинтересира и фасцинира и да веруваме дека тоа ќе го заинтересира и некој друг. Важно е да се да се има скица во главата, потоа се знае почетокот и крајот

на филмот. И во еден момент треба да се каже стоп за некои работи. Темата може да биде едноставна, на пример, живот на обични луѓе. Полскиот режисер на документарни филмови Јан Ломницки,/Jan Lomnicki во еден разговор со нас, студентите во Лоѓ, кажа „Сеедно е дали темата ќе биде дом за старци, за работници, јас сакам да видам што се крие зад тие недопирливи ѕидови. Имав камера, имав легитимација за да го поминам тој ѕид. Мојата фасцинација од лицата и портретите, беше голема. Со часови знаев да опсервирам. Пред да заспијам ми се јавуваа лица, визии за лицата. На пример, гледав девојче како се качува по скалите, потоа како паѓа. Лицата на луѓето во автобус ... можев со часови да ги гледам. Тоа не можат да го дадат литературата, книгата и театарот, можеби го има само во сликарството и скулптурата. Тоа најдобро може да се прикаже само преку филмската камера”.²⁴

3.1.1.4.2. Сценарио

Постојат мислења дека сценариото ќе го направи круто окоото на документаристот.

Сценариото е во основа размислување во слики, слики кои треба да се поврзат и дури потоа доаѓа процесот на конструкција на повеќе слики кои прават палета на чувства.

Класично сценарио, кое претставува текст според кој се снима документарниот филм, не постои.

Процесот на оформување на глината во вајарството е тежок, а исто така и во документарниот филм, затоа треба да се знае каде се оди и кој ефект ќе се добие во филмот, а потоа тоа треба да се реализира во практиката.

Во практиката многу работи не можат да се остварат иако се обмислени. Тоа зависи од многу фактори: психичката состојба на авторот, времето на располагање за реализација на филмот, соработката со екипата, временска прогноза и др. Оттаму, формата која сакаме да ја постигнеме понекогаш е деформирана, и не сме го добиле резултатот кој сме го очекувале. Креативниот правец во документарниот филм може да произлегува од човекот,

од некоја средба, или од некое случување. Не е толку важно да одговориме, колку што е важно да поставиме прашање. На пример, зошто ова вака се случува? Или зошто овие луѓе на ваков начин се однесуваат? Кај гледачот треба да се поттикнат неговите асоцијации за да може самиот да одговори на прашањата.

Во документарниот филм не е доволен само описот, туку треба да се пенетрира, да се „буши“ во теренот.

3.1.1.4.3. Драматургија

Проблемите во драматургијата во документарниот филм се комплексни. Тука ситуацијата е посложена за разлика од играниот филм и се чини дека никој не пишува правила. Тешко е да се постави документарниот материјал во одредена форма. Оформувањето, структурирањето на материјалот, иако некои работи се случуваат и порано, претежно се случува за време на монтажата.

Постојат теоретичари кои тврдат дека уметноста за пишувањето во филмот значи драматургија. Пишувањето на сценариото може да се научи и тоа е уметност која се владее според одредени закони. Во играниот долгометражен филм постојат целини/делови: почеток (30 страни), конфронтација (60 страни) и крај (30 страни). Тоа се правилата кои обврзуваат. Сепак и во играниот филм настанува еволуција, посебно надвор од жанровите. Во делата во кои има психолошка амбиција, кои сакаат да ја покажат внатрешноста на човекот постојат примери кои избегале од овие конвенции и од овие правила.

Во документарниот филм најважно е да се гледа, да се опсервира, да се пенетрира и регистрира.

Основна е јаснотијата, чистотата, без неред и конфузија.

Постојат автори на документарни филмови кои прават големи приготвувања во конструкцијата, кои тврдат дека драматургијата е архитектура и дека не постои дело без архитектура. Делото треба да има темел и покрив, меѓу темелот и покривот да има спратови, тие треба да бидат изградени, да се

врзуваат во систем на ходници и скали. Други документаристи пак, работат на начин „гледај и снимај“.

Сметам дека треба да се направи студија, подготовка, и документација. Снимениот материјал што сме го добиле е чист вулкан, треба да се даде правец на регулирана река, поврзана преку канали кои се направени така што нивното поврзување нема да се гледа.

Акцијата во документарецот не е работа на измислување, акцијата постои и во обичниот живот. Филмот не прави однапред претпоставки, самиот живот е многу подобар отколку некакви измислени работи. Тоа е работа, вајање на материјалот, бидејќи тоа е само глина која се распаѓа, бега низ прстите. Потребна е обработка на сировината, а без јака мисла, без конструкција и без драматургија нема дело.

Има случаи кога авторот не се базира врз развојот на мислата, туку на откривање на мислата. Авторот го организира тоа откривање, и гледачот кој седи на некое столче открива што сака авторот да каже. Нашата мисла во филмот треба да ја развиваме или треба да дозволиме на гледачот да ја открие.

Понекогаш авторот додава, сумира, почнува да ја отстранува нејаснотијата и полека да ја елиминира. Ако авторот има чувство, осет и талент тогаш доаѓа до таа чистота во делото.

Добрите документарни филмови бараат голем труд. Како што веќе реков, филмот е движење на мислата, каде што градиме и полека откриваме разни елементи. Има нејаснотии и дигресији на кои треба многу да се работи за да се дојде до чиста конструкција.

Уметноста во монтажата се поврзува со уметноста во драматургијата. Самиот живот ја пишува драмата. Скелетот или елементот на организацијата е мислата. Во документарниот филм имаме развој на авторската мисла. Авторот постојано сумира, додава и на крај во филмот, доколку му успее тоа, дава полн приказ на тоа што сакал да го каже.

3.1.1.5. ПРОТАГОНИСТ (ЈУНАК)

Најважно е протагонистот да биде суверен, а тоа значи да биде свој и под притисокот од камерата, светлата, микрофоните, луѓето од екипата и др. Тој треба да биде слободен. Да му дозволиме да биде тоа што е.

Една од најважните работи е контактот со протагонистот, бидејќи тој треба да се отвори. Затоа е потребно да се умее да се разговара, да се умее да се слуша, да се има доверба и да се биде со протагонистот.

Документаристот треба да има интуиција, да ја познава психологијата, да умее да примени тактика во организацијата. Дали да се чека протагонистот, или да се провоцира (провокацијата понекогаш е добра за да се дојде до раздвижување)? Сето тоа зависи од ситуацијата и од самата природа на протагонистот.

„Зрното песок ставено под микроскоп ја појавува сложеноста на својата форма, содржина, боја и структура. Но, тоа не престанува да биде зрно песок. Анонимен човек, изваден од толпата, избран меѓу другите луѓе и опсервиран со камера ќе ја покаже својата сложеност, макар и во мал дел од својот живот. Но, тој не престанува да биде анонимен“. (Карабаш,1979 :23) Со опсервација на обичниот живот на обичниот човек, на обичните луѓе, се наоѓаат работи кои се важни и за нашиот живот.

3.1.1.5.1. Портрет

За да се дојде до сувереност на протагонистот, авторот треба да ја искористи вистината што ја чувствува како искрена.

Човекот се покажува себеси во целина: како се движи, како разговара, неговата боја на гласот, гестикулациите, неговите манири, начинот на облекување, на држење, дали шири спокојство или напнатост околу себе, дали знае да слуша, се гледа неговата харизма и др.

Најбогат извор сепак е човечкото лице. Во барањето на вистината за протагонистот важни се спонтаните, неконтролирани моменти на искреност. Тие моменти најцелосно и најсугестивно ги изразува лицето на протагонистот.

Пејзажот на лицето на човекот е палета на сенки, силуети, одблесоци со голем број промени. Пејзажот на лицето, тоа е скулптура со безброј емоционални сосотојби: напнатост, опуштање, затворање, отворање, заживување и др. Од лицето можеме да дознаеме многу за протагонистот, за неговата личност, карактер, особини, чувствителност и др.

Постои затворено и отворено лице. Затвореното лице е терен кој тешко се освојува, се отвора за момент при големи емоции. Отворените лица искрено зборуваат (иако нема целосно отворање). За отворените лица се вели дека тие „живеат и можеме од нив да читаме“. Постојат кратки и брзи отворања. Има изливи на емоции кои одат брзо и треба веднаш да се дофатат. Во други ситуации емоциите растат полека и траат доволно долго. Секој човек има свој сопствен ритам на затворање и отворање на лицето.

Постојат лица кои молчат, но никогаш не молчат во целост, секогаш испраќаат некакви сигнали на тоа што се случува во длабочината. Можеби тие сигнали не се потполни, меѓутоа многу зборуваат.

Во опсервацијата на човечкото лице има многу променливи ситуации, секогаш има еден мал дел на тајна и затоа се поставува прашање, со што уште ова лице ќе не изненади? Кој е случаен, а кој израз сведочи за карактерот, за психата на личноста? Едгар Морин/Edgar Morin, францускиот социолог, антрополог и филмски теоретичар вели „Лицето е хоризонт. Камерата е истовремено микроскоп и магично огледало. Лицето изразува морски бури, земја, град, фабрика, револуција или војна. Покажете го човекот кој работи, или или кога е на улица, покажете го неговото лице, неговите очи, тоа ќе ви покаже во каква цивилизација живее тој човек.“

Документаристот треба да допре до внатрешноста на својот протагонист. Често е поинтересно да се опсервира што слуша, отколку што зборува тој, а подобро е да го слушаме тој што зборува кога не го гледаме во лице.

Човечкото лице е долина, хоризонт. Постојат илјадници лица, а секое лице е различно. Има поема испишана на човечките лица. Секогаш произлегува некоја внатрешна вистинитост од лицето на човекот, од начинот на кој тој гледа, се смее, плаче, иронизира, како ги раскажува своите мисли, начинот на кој сака, начинот на кој се однесува. Тука се открива внатрешната вистина.

Физиономијата и мимиката се најсубјективни средства на човечкиот израз. Мимиките не подложат на кодифицирани закони. Тоа е најсубјективно средство на израз.

Може да се случи позитивно изненадување, на пр. на прво гледање лицето е мртво, не е интересно, а за време на снимањето може да откриеме особини кои за нас не биле познати, кои најчесто се од емотивна природа. Може тоа да биде една живост во очите на протагонистот, начинот на смеење, или пак некој природен, искрен начин на молчење. Тешко е да се долови вистинитоста на човековото лице, сепак тоа е конкретно нешто што се гледа на екранот уште од првиот кадар.

Очите на протагонистот можат многу да ни помогнат во потрагата по вистината, меѓутоа можат и да ни одмогнат.

Очите сигнализираат степен на искреност. Колку повеќе погледот е скаменет, бега, се крие од директност, тој помалку дава искреност. А колку повеќе погледот е насочен кон туѓите очи и има живост, тогаш довербата е поголема.

Насмевката е исто така важна, посебно искреноста на насмевката. Некогаш на таа насмевка не одговара погледот или изразот на лицето.

Говорот, зборувањето, бојата, интонацијата на гласот се најважните нешта за сигнализирање на искреноста.

3.1.1.5.2. Маски

Луѓето носат маски во секојдневниот живот. Маската може да се носи несвесно, или од несигурност, од комплекси и др.

Дали режисерот ќе ја пробива таа маска со трпеливост, или таа маска е особина на протагонистот и протагонистот ќе се покаже со неа, тоа зависи од документаристот.

Да дојдеме до вистината која е прекрасна, но и полна со тешкотии, треба да се извадат маските и да ги прикажеме случувањата без маски.

3.1.1.6. НАРАЦИЈА

Во документарниот филм формата на нарација не е поврзана со акцијата. Понекогаш тоа се ситуации поставени во слободен редослед. Раскажувањето во документарниот филм не е приказна која го привлекува гледачот со прашањето „Што ќе се случи понатаму?“ Оваа слободна конструкција е една од главните причини зошто гледачот нема голема желба за документарниот филм.

Се случува да се опсервира човек, неговото однесување, начинот на движење, играта на лицето и др. Интересот во нас за него е предизвикан само тогаш кога тој молчи. Кога ќе почне да зборува тогаш станува неинтересен. Се случува и обратното, кога човеот молчи, тој е „блед“, а кога ќе почне да зборува тогаш станува интересен, не интересира што зборува, а уште е поважно како зборува.

Доколку зборовите се искажани без искреност, без чувствителност, тие не градат доверба и тука нема вистинитост. Вистинитоста и искрените зборови најмногу допираат до гледачот.

Најмногу време ни е потребно за атмосферата, за тишината. Тишината на екранот е најтешка, протагонистот тогаш е најсугестивен, најискрен и најубедлив.

Но, понекогаш непостоењето на дијалог е димна завеса која ја открива празнината, глуми длабочина, се преправа дека таму има многу повеќе. Дијалогот изгледа лесен, но е „тешка“ уметност и бара голема дисциплина.

Тешко е и кажувањето, интерпретацијата на коментарот под сликата, а и важно е под кои кадри ќе се стави коментарот зашто две секунди подоцна значи нешто сосема друго, отколку две секунди порано.

Има филмови каде зборот е важен (Мајкл Мур). Се неговото ограничување ќе дојде до нарушување на содржината. Има филмови каде што зборот е помалку значаен, дури е и излишен.

Дијалогот е потребен за нешто да се каже, дообјасни, но не да се наметне мислење, или да се сугерира. Во голем број случаи, ако се избегне дијалогот се дава поголема важност на размислувањето.

Зборот кој е надвор од кадарот, е збор кој доаѓа од протагонистот, натраторот или режисерот.

Монологот е интимност, елемент на приватност, а јунакот се коментира себе директно.

3.1.1.7. МУЗИКА И ТОН

Филмскиот јазик е многу сложен, а истовремено и многу едноставен. Се смета дека е најдобро кога во филмскиот јазик успешно ќе се поврзат сликата и тонот.

Некогаш е доволно една обична филмска балада да се прикаже со многу едноставни филмски средства, како на пример со гугање на дете, а тоа да остави голем впечаток.

Постојат филмови каде што музиката е важна и може да ги организира чувствата, да зборува, и да раскажува како паралелен партнер на сликата.

Пожелно е сликата да е проследена со музика, или со тонски ефекти, или пак со тишина.

3.1.1.8. ОСОБИНИ НА РЕЖИСЕРОТ

Документаристот треба да има знаење, искуство и интуиција. Тој треба да поседува стрпливост, да умее смирено да се ориентира во секоја позната и непозната ситуација. Авторот треба аналитички да испитува, да поседува мудрост, да има верба во себе, смиреност, ладнокрвност, во одредени ситуации да поседува храброст, да поседува љубов и да умее да слуша. Тој треба да е поет кој го продлабочува животот во име на уметноста, да бара и со голема стрпливост да го наоѓа тоа што непосредно произлегува од животот, треба да поседува љубов и да умее да слуша.

Режисерот после завршувањето на филмот обично се прашува: Што сакав, а што имам? Размислува за намерите и резултатот, а многу често намерите не се поклопуваат со резултатите. Зошто намерите не се поклопуваат со резултатите? Одговорот на ова прашање, режисерот треба да си го даде себеси. Субјективните причини кои режисерот треба да ги признае во себе се: незнаење,

немање искуство, или невнимание. Авторот често бега од искрен одговор што е многу лошо, затоа што ќе се повторуваат тие грешки во следните филмови. А објективни причини се разните случки кои што ги паметиме и сме ги преживеале во текот на снимањето, проблеми со камерата, микрофонот, светлото, немање доволно време, не сме се снашле добро, не сме се ориентирале во тие моменти и др.

Авторот ја носи одговорноста за авторството. Секоја тема, секој филм е ново искуство и за разлика од претходниот, новиот филм бара нов начин, нов пристап. Професорот Јежи Босак/Jerzy Bosak, еден од најдобрите воени и повоени документаристи во Полска, ни зборуваше: „Одењето од филм на филм, носи нови проблеми, нови ситуации, нови луѓе. Поминуваме врати кои се множат, секогаш има моменти на таинственост кои сакаш да ги откриваш и постојано откриваш...“²⁵

Како треба да биде раскажан филмот? Тоа не може да се научи, треба да се носи во себе. Треба да ја имаш фантазијата на гледачот. Да седиш во кино и да се досадуваш е ужасна работа, а кога ги гледаме своите филмови помалку се досадуваме, помалку го чувствуваме столчето на кое седиме, отколку кога ги гледаме филмовите на колегите. Постојат моменти на задоволство и сатисфакција. Понекогаш успеваме да фатиме момент што би го нарекол „свет“, момент на убавина, момент на опсервација на јунакот кој нè соборува со својата едноставност и отвореност. Понекогаш тоа е жив фрагмент на разговор кој е интересен со својата спонтанa искреност, понекогаш тоа е регистрација на заедничка емоција каде подлабоко се открива природата на човекот.

Мојата работа на филмовите ми покажа дека не е доволен филмот кој го реализирам, туку патот кој го поминувам за да го реализирам филмот, а тоа е сè што гледам, слушам и преживувам пред и за време на реализацијата, како што се: разговори, опсервации, чувства добиени за време на снимањето, за време на пишувањето на сценариото. Свесен сум дека можностите на пренесување на идејата и сценариото се многу ограничени, а тоа е голем личен проблем. За среќа овие преживувања не се губат, тие се складираат во мојата емоционална меморија. Тие постојат, дооформени со нови преживувања од следната реализација на филмот, Поминувајќи преку сè ова стануваме сè помудри, посилни, со поголема верба во себе, почувствителни и др.

Режисерот треба да умее да комуницира со луѓето, да ги поврзува, да внесува сигурност. Полскиот режисер Анжеја Вајда пишува: „Да се биде режисер не значи само да се има талент, знаење, стручност, ниту општа култура, туку треба да се поседува духовитост, извор на енергија, да се стекне доверба во екипата, да се има визија.“(Вајда, 1998:21)

Режисерот треба да поседува етички особини, да ги почитува разликите во луѓето. Во тие разлики и во несовершенствата, во малите работи, со голема стрпливост да ја бара вистината. Српскиот писател Милорад Павиќ во својата книга *Хазардски речник* пишува: „Тие што се мразат, тие секогаш личат еден на друг, непријателите се секогаш исти, или со време стануваат исти, инаку не би можеле да бидат непријатели. Тие кои меѓусебе вистински се разликуваат, тие тежнеат да се запознаат, разликите не им сметаат, разликите не им го расипуваат сонот.“(Павиќ, 1992:69) ²⁶

3.1.1.9. КАМЕРА

Со развојот на техниката се појави малата дигитална камера која според квалитетот е скоро еднаква со големата професионална камера(35мм,16мм). Угледниот американски професор Ерик Барноу/Erik Barnouw пишува: „Причината поради којашто Лимиер, а не Едисон, одиграл клучна улога во настанувањето на документарниот филм лежи во тоа што постоела голема разлика меѓу нивните технички изуми. Камерата со која Едисон почна да снима беше огромно чудовиште и требало неколку луѓе да ја помрднат.“(Барноу,1981:3) Дигиталната камера која се користи денеска е иновација со големи можности за дискреција, со големи шанси за добивање поцелосна автентичност и натуралност за време на снимањето, како на сликата, така и на тонот.

Дигиталната камера е мала, бесшумна, не бара многу додатно светло и затоа нејзините можности се големи, може да се фати атмосферата во лет, да се снимаат вистинските емоции и има многу други можности. Основата за

активноста на режисерот е да се дојде до што подлабоки слоеви на вистината за човекот и неговиот свет.

Сепак камерата е само алат, помагало. Не е сè во камерата и во техниката, бидејќи авторот е одлучувачки фактор за квалитетот на делото. Авторот мора да има изострено чувство за да може да го осети секој фалш за да ја вклучи и исклучи камерата во вистинскиот момент. Дури и кога ни се чини дека сме успеале да го фатиме тоа што најмногу ни треба, тоа не значи дека веќе сме успеале. Директорот на фотографија и професор Витолд Собочински/Witold Soboczynski потенцираше: „Последната конфронтација на сонот со реалноста ќе се направи во монтажата. Портретот на јунакот никогаш не е завршен, секогаш имаме само фрагмент.“²⁷

Пред повеќе од половина век користена е архаичната техника со огромна опрема. Таа архаична техника е користена во филмовите на К.Карабаш и С.Попов. Филмовите и на двата автора ги надминаа сите тие технички ограничувања. И покрај тие тешки звучни камери, авторите поседуваат висока професионалност, знаење, стрпливост и и моќ за пенетрирање. Во нивните дела убаво е фатена атмосферата и се откриени вистинските емоции.

Со помош на камерата, поради практични причини, тешко ја добиваме вистината и она што сакаме да го добиеме. Многу протагонисти лошо реагираат на камерата. Човекот пред камерата станува вештачки, се променува, се камуфлира себеси, става маска, почнува да глуми јунак, жртва и др. Проблемите со маските ги имаме во животот, бидејќи самите си ставаме разни маски, во зависност од ситуацијата. Процесот на покажување на внатрешноста на човекот е деликатен .

3.1.1.9.1. Скриена камера

Со скриената камера може да се покаже „целосно“ човекот. Може да се откријат многу интересни работи.

Со мала провокација може да се прават одредени ситуации со кои ги анализираме реакциите на луѓето.

Сепак, со користење на скриена камера има друг тип проблем. Нешто што се случува навистина е едно, а тоа што ние го правиме со повод е друга работа. Според мене, овде постои и морална одговорност и мислам дека скриената камера не спаѓа во уметност.

3.1.1.10. МОНТАЖА

Сечењето на снимениот материјал е права уметност, неискажана до крај. Тоа е умеење да се поврзат кадрите. Секој кадар посебно би бил бескорисен, а со поврзување со другите кадри се добива целина.

Сечењето е оживување на градбата. Тука работи инстинктот. При сечењето на кадарот монтажерот го истакнува своето „око“, односно чувството за темпо, ритам и напнатост. Треба да се знае каде да се сече кадарот и кога да се сече.

За голем број автори монтажата претставува една прекрасна уметност во документарниот филм.

Таа е опсервација во времето и просторот. Во еден кадар времето ја означува должината на тој кадар, а просторот големината на планот. Кога плановите се пренесени на поголема единица, како на пример сцена, тогаш времето означува релација помеѓу времето кое се случува на платното и вистинското време. Просторот е промена на плановите.

Крупниот план кој се користи во монтажата може да биде голем патоказ. Доколку се користи непромислено, тоа е само еден обичен филмски кадар. Користењето на крупниот план непотребно, без функција, може да е само манир на режисерот. Крупниот план, портретот, со целата негова интензивност треба да го користиме кога нешто сакаме да акцентираме.

Многу е важно авторот да си постави цел и задача. Има автори чија задача е илустративна и автори кои ги анализираат случките, кои ги опсервираат и прават сопствена визија на темата. Секој режисер има сопствен начин на пренесување на стварноста во своето дело. Тоа е толку индивидуално што не може да се стави во никакви правила.

Монтажата во основа е средство во рацето на авторот. Случките може да ги опишува тврдо или меко, густо или ретко, да ги претставува експресивно или просто. Секоја од овие замисли на авторот бара друг вид монтажа, а тоа значи различен пристап во времето и просторот.

Од една иста тема или случка може да се добие различно дело, кое може да остави многу различен впечаток.

Авторот често оперира истовремено на неколку начини за да допре до гледачот.

Често не можеме да ги опишеме случките. Наместо тоа треба да ја изразиме смислата на темата, просторот и времето, со ритмот на сликата и со внатрешното дејство кое се крие во темата.

Со монтажата може да се раскаже некоја ситуација, којашто дури и тој што учествувал, тешко би ја препознал на екранот. Со монтажата, секој дијалог може да остане без смисла и обратно, да му се даде смисла на тоа што било бесмислено. Со монтажата вистинитоста и искреноста некогаш можат да се заменат, на лагата да и се даде лице, на искреноста вистинитост. Во основа сè зависи од авторот, неговата искреност, интуиција, знаење, занает и др. Режисерот и глумецот Орсон Велс, /Orson Welles, потенцира дека за време на монтажата на филмот се случува творењето: „Ми беа потребни девет месеци да го измонтирам *Граѓанинот Кејн*. За мојот стил, за мојата визија околу филмот, монтажата не е единственото средство кое е основно за израз, но, единствениот период кога може да се контролира делото е монтажата. Тоа е како поставување музичка партитура. Самото изведување на делото е детерминирано од монтажата, исто како и изведувањето на музичкото дело што зависи од интерпретацијата, од диригентот. Еден ќе го изведе на академски начин, друг романтично итн. Сликите не се доволни, тие се важни, меѓутоа, сепак се само слики. Важно е траењето на секоја слика на екранот и тоа што следи после секоја слика. Целата филмска наратива и одсвонувачето на филмот настануваат во монтажата. Таму режисерот поседува моќ на прав уметник.“(Велс, во Карабаш, 1985: 78)

За документаристот, во реализацијата постојат три различни, тесно поврзани етапи :

Прва етапа, пред снимање

- Тоа е документацијата, сценариото, кога вистината треба да ја претвориме во проект, скелет, визија за делото.

Втора етапа, на снимање

- Кога се трудиме еластично да работиме, да го реализираме тоа што било цел во сценариото.

Трета етапа, после снимање

- Со помош на монтажа треба да дојдеме до целта што сме ја зацртале.

Во монтажата има две фази на работа:

- Прва фаза е поставување на снимениот материјал. Ако снимениот материјал не е добар, тогаш тоа е „мртво дело“, во кое ништо не се развива, не се гради, не расне, тоа е само збир на кадри; нема јакост во нив. Добро промислен снимен материјал, со авторска визија е гаранција дека ќе настане авторско дело. Сепак и најдобриот материјал ни дава само една „градба“ во сурова состојба. Тоа е еден скелет кој е важен, меѓутоа е мртов. Тој сега очекува нешто најважно, а тоа е треперење на животот. Тоа треперење ќе се добие во втората фаза.
- Втора фаза во монтажата е сечење на материјалот, играње со времето, кога почнува да чука пулсот на филмот, да се чувствува густината... и сè со цел да се регулира вниманието на гледачот.

Клучен момент на монтажата е *ритамот*. Основа на ритамот е поставувањето на сликата и времетраењето на тие слики.

Секој кадар освен што има големина на план и времетраење, има бесконечни, многу важни променливи особини: естетика, динамика, перспектива и нејзината промена. И уште многу други особини кои режисерот мора да ги почитува градејќи ритам на своето дело. Со синхронизирање на сите овие елементи, авторот има право да тврди: „Го изградив ритамот на мојот филм“, бидејќи филмот е редослед на слики зависни од себе. Во основа, важни се интенциите, правците на таа операција, важна е нејзината цел, а тоа зависи од авторот, неговото познавање на јунакот, неговото чувство, одговорност и

моралност. Сакам да завршам со зборовите на рускиот режисер Сергеј Ејзенштејн /Sergej Ejzenstejn, кој многу истражувал во сферата на монтажата. „Филмот пред сè е монтажа, а монтажата е нервот на филмот. Со монтажата му се овозможува на гледачот да го помине истиот творечки пат кој авторот го минал при творењето на слики “. (Ејзенштејн, во Сидовски, 2003:12)

3.1.1.11. ФОТОГРАФИЈА

Филмот е збир на статички фотографии кои при проекција даваат ефект на движење. Се смета дека филмот се родил како оживеана фотографија. Објективизмот на фотографијата и дава на сликата сила на реализам кој не постои во други уметнички дела. Фотографијата го користи тоа што предметот на реалноста се пренесува во својата репродукција. Фотографијата е одблесок на огледало одбран од човекот кој фотографира.

Германскиот филозоф и теоретичар Волтер Бенџамин/Walter Benjamin за филмот го користи терминот „фотографска репродукција“. Во фотографската репродукција може да се фати сликата која најчесто бега при обично гледање. Со фотоапарат успеавме да ги доловиме својствата во околината, пејзажот, човекот во својата анонимност и др.

Според Андре Базен/ Andre Bazin, француски критичар и теоретичар, појавата на фотографијата е едно од најголемите случувања во историјата на уметноста, а нејзин извор е фактот - откривање на стварноста.

Волтер Бенџамин оценил дека благодарение на фотографијата човекот познава и ги запознава оптичките појави кои и бегаат на свеста. Фотографијата ги открива физиономичките аспекти на светот кои се наоѓаат во најмалите работи.

За современиот човек, фотографското претставување на јавноста е поважно од сликата насликана од сликарот, бидејќи поинтензивно ја согледува стварност, а тоа предизвикува интерес.

Светот е сосема поинаков пред камерата отколку пред голото око, затоа што на местото кое е пенетрирано од свеста на човекот, влегува простор кој е

пенетриран без користење на свеста на човекот. Камерата влегува со своите средства како: паузите, забрзувањата, успорувањата и зголемувањата или намалувањата на сликата и др. Камерата ни ја открива тајната на оптичките појави кои остануваат надвор од средствата, исто како што психоанализата го прави тоа во потсвесните нагони.

Фотографијата и филмот им се обраќаат на луѓето кога немаат патоказ на универзалните личности и важечките норми. Човекот ја допира стварноста само со површината на прстите. Филмот и фотографијата даваат нова надеж за разбирање на таа стварност, преку навлегување во нејзината најголема длабочина. Филмот го прави видливо тоа што порано не можевме да го видиме. Сега филмот и фотографијата успешно ни помагаат во откривање на материјалниот свет и во неговата психофизичност.

За првпат во историјата, филмската слика ни дозволува да ги сочуваме предметите и случувањата кои се дел од виорите на материјалниот свет. И германско-американскиот критичар, историчар и филмски теоретичар Зигфрид Кракауер/Siegfried Kracauer слично го разбира овој проблем. Убедливоста е толку голема што тој оправдано го насочува вниманието на големата моќ на откривањето што ја има камерата кон материјалната стварност. Кракауер тврди дека филмот се интересира исклучително за физичката страна на животот во нас и околу нас. Филмот се потпира на површни работи. Фотографот не ја мобилизира својата автономна креација, туку сака да се искаже преку предметите кои нему му делуваат.

Фотографската икона, не е само максимално сличен модел на конкретниот објект, туку ја открива исто така својата моќ на запознавање. Тоа е исто како по втор пат човекот да ја открива визуелната стварност.

Рудолф Арнхајм/Rudolf Arnheim, германско-американски теоретичар, публицист, есеист и проучувач на психологија на уметноста се обидува да полемизира со критиката, дека филмот и фотографијата се само механичка репродукција. Тој ја споредува дводимензионалната визуелна стварност со фотографијата, а филмот со тродимензионалната стварност не ограничува само до материјалноста на вистинитоста на фотографирањето. Тој укажува на својствена редукција на одредени квалитети врз чувствата, што се случува при

творењето, и ова станува основна творечка особина во однос на стварноста и така се врши оформување на особините на филмскиот јазик.

Фотографијата ја фрагментира стварноста која не опкружува. Тој извор не приморува на концентрација на нашето внимание во рамките на сликата од фотографијата. Во поглед на времето фотографијата е апсолутизација на моментот и го овековечува во статична слика.

Можеби фотографијата е застанување на светот за момент. Од таму произлегуваат нејзините специјални можности за регистрација и способности за откривање на работите одново.

Филмот треба да и заблагодари на фотографијата за моќта на откривањето на деталите. Филмската структура е сепак многу повеќе искомплицирана, затоа што наместо статични закони во просторот има правила на динамичност, како консеквенција на движењето на камерата, движење на предметите, елементите кои постојат во помали или поголеми временски периоди.

Статичките кадри во филмот кои по својата природа се статички фотографии, филмскиот медиум ги оживува благодарение на своите технички можности и на особеностите на човечката перцепција.

Филмот ја совладал фотографијата и направил активно средство во движење. Кога ќе се увериме што е филмскиот јазик, тогаш ќе стане јасно дека тоа не е затворена бесмислена копија на животот, туку се јавуваат и драматични процеси на познавање на животот.

Функцијата на фотографијата е различна, зависно од тоа за каква цел треба да служи таа фотографирани слика. Таа е особено корисна за документарни цели, за регистрација на конкретни ситуации, презентирање на конкретно избрани објекти кои за авторот можат да бидат единствени и неповторливи. Тогаш фотографијата одлично служи за таа цел.

Фотографијата е секогаш слика, икона на конкретен објект избран од личноста која фотографира. Потоа таа фотографија се појавува како сведок на тоа што се покажува. Може човекот да се запознае со тоа што го нема видено и благодарение на фотографијата може да го види.

Фотографијата многу се користи и во криминалната практика. Фоторепортерот на лице место регистрира несреќа, убиство и др. Фотографијата во судот има моќ на доказ.

Фотографијата има можности за фаќање на моментот во кој човекот и неговото опкружување биле единствен момент во дел од секунда. Фотографијата, тоа е застанато време, тоа е слика на времето кое поминало со голема моќ на емотивност. Сликата на фотографијата иако е неподвижна, таа не е мртва и ние сакаме да ја гледаме. Фотографијата е сведок на момент. Тоа е единствен момент помеѓу безброј други моменти (момент на љубезност, нервоза, тага и др.) Со фотографијата, покрај другото се открива материјалната супстанција: пејзаж, облека на луѓето, облици, лица и др.

Како и во секоја уметност, силата на ефектот зависи од талентот на авторот. Фотографијата треба да поседува моќ на сугестивно делување, застанато време. Тоа е многу осетлива работа, затоа треба да се има талент на едно естетско гледање.

Рудолф Арнхајм зборува дека филмот е сума на статички фотографии чија проекција дава ефект на динамика, и го користи терминот „фотографска репродукција“, во однос на филмот, но и во однос на фотографијата.

Филмот се родил со поврзување на фотографиите од старите пронајдоци како „Латарна магија“ и „Фенакистоскопот“. Подоцна на филмот влијаеле и други фактори како: монтажата, тонот, музиката.... Меѓутоа фотографијата останува важен фактор во оформување на содржината, на природата на филмот.

3.1.2. Естетиката во документарниот филм

Детерминацијата и елаборацијата на естетиката е доминантна во теоријата и практиката на документарниот филм.

Постоеле разни теории кој ја дефинирале филмската естетика. Дали филмот е права уметност, или тоа е начин на изразување кој што само ги допира уметничките можности? Дали филмот е самостојна уметност, или е точка до каде што достигнал развојот на другите шест уметности? Филмскиот естетичар Анри Анел/ Henri Agel ќе запише: „Филмот е уметност дури и според

начинот како се остварува. Филмот е уметност која е најдоцна родена. Тој ја отсликува вистината на посебен начин, а тоа го одвојува од другите уметности“. (Agel, 1971:18)

Филмот со својата визуелна динамика, ги навел првите естетичари во него да видат „музика на светлоста“ (Абел Ганс/Abel Gance); „визуелна симфонија“ (Жерман Дилак/Germaine Dulac) или пак „визуелизација на иреалното“ (Жан Епстен/ Jean Epstein). Филмот се откри како средство кое делува на човековиот најинтезивен перцептивен центар, како медиум кој е способен да произведе на екранот движење и идентификација појако од која и да е друга уметност. „Ричото Канудо, Луј Делик / Louis Delluc, Жан Епстен, Абел Ганс, Рене Клер го упатувале филмот во правец на чист визуелен израз кај станал идеал на француската филмска авангарда.“(Arnhaјm, 1962:5)

Ричото Канудо/ Ricciotto Canudo, италијански писател, во 1913 година основал ревија под наслов „*Montjoie*“ во Париз. Тој во својата мансарда ги собрал луѓето од перо, сликари и музичари, како што се: Аполинер, Пикасо, Леже, Равел, Стравински и др. Во 1911 година кога филмот и практично и теоретски уште служел исклучително само за забава на средношколци, Канудо ја истражува специфичноста и смислата на филмот како уметност. И тој прв ќе го нарече филмот седма уметност. За него филмот се приклучува на традиционалните уметности како: архитектурата, музиката, сликарството, вајарството, поезијата и тансот. Филмот е истовремено спој на пластични и ритмички уметности.

Направен е манифест, теорија на седмата уметност каде е запишано дека прва грешка која треба да се исправи е врската меѓу филмот и театарот. Канудо во седмата уметност гледал уметност на животот која треба да ја прикажува и душата и телото. Филмот треба да го претставува нематеријалното, не во прикажување на фактите туку во откривање на внатрешноста, со сликање на внатрешниот сон, треба да се игра со светлоста, да се дофати душевната состојба. Тој ја потенцира реченицата на режисерот Абел Ганс: „Филмот е музика на светлината“. (Agel , 1971:20)

Уметничкото дело, во епохата на научно-техничката револуција, е во функција на неговата целосна универлизација. Културната и научно-техничката револуција ќе го преобразат апсолутистичкиот култ на уметникот-гениј,

затворен во себе. Уметничките дела дефинитивно ќе ја напуштат својата судбина на осаменост и предопределеност за тесна и затворена перцепција.

Германскиот филозоф и теоретичар Валтер Бенјамин/ Walter Benjamin уште во првата половина на 20 век во своето дело „Уметничкото дело во доменот на својата техничка репродуцибилност“ (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) сметал дека феноменот на техничкото умножување на уметничкото дело е нов феномен во историјата на уметноста и на целата наша цивилизација и дека радикално го менува односот на масата кон уметноста.

Класичното уметничко дело, врз коешто се потпираше квалитетот на материјалот, неговата техничка перфекција, занаетчишкото мајсторство, естетиката и сугестивноста, само во допир со уникатот, „модерниот уметнички објект“, како што Бенјамин го нарекува новото уметничко дело, сè повеќе ќе се судира со свеста за можноста на повторно креирање, умножување, репродуцирање и распространување. Значи, уметничкото дело не ги губи старите квалитети, меѓутоа без новите, како што се интернетот, комуникацијата и можноста за техничко распространување, тоа не ќе може да ја оствари ниту својата естетска, ниту својата социјална функција. Сите чувствуваме дека со пробивот на интернетот почна да се урива архаичниот романтичен мит за уникатноста, неповторливоста и ексклузивноста на уметничкото дело. Естетиката несомнено стои пред епохална дилема. Традиционалистичката свест загрижено лимитира над незапирливата експанзија. На пр. денес се тврди дека телевизијата, како што пред неколку децении се тврдеше дека филмот кој се примаше само како панаѓурска забава, ќе ги загрози постоењето и иднината на уметноста. Факт е дека таа експанзија веќе не може со ништо да се запре. Новата космолошка, галилеевска естетика никогаш не ги отфрла новите средства, туку смислата на уметноста ја гледа само во новото креативно единство со нив. Се разбира, класичното уникатно уметничко дело ќе трае *sub specie aeternitatis*, но сè повеќе ќе ја доживува судбината на орнаментот.

Во мигот кога делото ќе биде дигитализирано, тоа придобива нов статус. Концептот на новата функција на уметноста ќе може да ја оствари својата нова функција само доколку постојано зрачи и се проширува низ множество нови комуникациски канали, како единствено и заедничко дело на сета наша планета

земја. Каде сме се устремиле ние? Дали ни се заканува нова апокалипса? Ова се дел од драматичните прашања што се слушаат денес на нашата планета. Тоа ја поттикна идејата на една нова наука, футурологијата, да ја истражува иднината на светот. Денес има разбирање за футурологијата во економската, социјалната и техничко-технолошката област, но во областа на духовните реалитети сè си останува речиси непредвидливо.

Естетичарот Макс Бензе *Rot/Max Benze Rot*, со своите прашања покажува дека мора да се соочиме со радикално новата ситуација во која се најде уметноста на крајот на 20-тиот век, во која науката, особено со кибернетиката, семиотиката и теоријата на информацијата, силно продре не само во методите на естетичките истражувања, туку и во непосредното творештво во сите уметности и во филмот.

Денес постои силен интеракциски однос меѓу науката и уметноста, на пример: интеграцијата на кибернетиката во уметноста, т.е однос компјутер-уметност.

Истражувањата во европската естетика од 50-тите години ја потврдија старата теза дека уметноста е неразделно поврзана со духот на своето време.

Според Макс Бензе, еден од најистакнатите современи естетичари коишто пишувале за теоријата на информацијата и кибернетиката беше Абрахам Мол/*Abraham Mol* (1920-1992) Примената на кибернетичката естетика врз подрачјето на уметноста, во нашиов случај, почива на естетиката на информацијата. Според Абрахам Мол на уметникот му се нудат правила за анализа, начин на структурирање и техники на програмирање за компјутерско производство на уметничко дело.

Подигањето на имагинарните музеи со копии, со анулирање на вредностите на оригиналот низ туризмот претставуваат најважни механизми на тој процес. Кибернетичката естетика раскрсти со тоа дека естетиката може да се сведе на филозофија на убавината.

Естетиката на Мол израснува во една експериментална наука која мора да се темели на социологијата, психологијата и на теоријата на информацијата. Според него, естетиката допира еден од темелните проблеми на модерното општество. Се појавува прашање како да се активира творештвото? Како тоа да влезе во комуникацијата и како да се универзализира?

Естетиката е дадена во пронаоѓање начин како да се откријат програми за едно ново создавање на уметничкото дело што го востановува компјутерската револуција. „Цивилизацијата на варварите или племенскиот човек им даде „око за уво“. И сега е во судир со светот на електрониката. Оваа тема секојдневно предизвикува многу емоции и спорови, откога нашиот свет во својата електрична технологија преминува од визуелна на аудитивна насоченост.“(McLuhan, 1967:41)

Развитокот на компјутерите последниве години доби огромни димензии и од подрачјето на техничкиот и технолошкиот свет навлезе и во подрачјето на уметноста.

Некои компјутерски музички композиции кои денес се многу распространети, во Америка беа произведени уште од 1949 година. Во литературата и до ден денес не е надмината романтичната естетичка концепција за творештвото, иако денес, дојде до силна експанзија на таканаречената „естетика на правењето“. Вистинскиот поет е неограничен во изборот на зборови, за разлика од компјутерот-поет кој е ограничен со лексичките и синтатичките можности. Естетичари како: Мол, Умберто Еко/Есо, Umberto, Бензе, очекуваат дека понатамошниот развој на компјутерите ќе доведе до сè поголемо осамостојување, така што тие ќе можат да си ги создаваат и програмите сами. (Старделов, 2003:503). Сега се создадоа совршени машини кои можеби ќе мислат и чувствуваат како поетот, што нема да ја загрози поезијата како во првите компјутерски експерименти. Денеска е присутна и негацијата на компјутерот во создавање на уметноста, но, наместо негација-потребна е кооперација.

Голем е бројот на тие што се сомневаат дека уметноста може да биде плод и последица на безлични произволно-повторливи машински пронајдоци, а и со досегашната практика (уметноста како индивидуален израз, како интуиција, индивидуалитет, персоналитет итн.) компјутерската лирика не може да ја подведеме под поимот уметност.

Во проследување на естетичките идеи низ вековите ќе видиме дека тие се актуелизираат на денешните современи идеи од гледиште на сегашноста. Старите и новите интерпретации меѓусебно се преплетуваат и проникнуваат. Само така поврзани, естетските епохи и естетските идеи меѓусебно се

дополнуваат и проникнуваат. Естетските идеи во 20-тиот век и денес, се прелеваат едни во други со естетските идеи од минатото. Писателот Оскар Вајлд/Oskar Wilde вели: „Тоа што единствено и го должиме на историјата е нејзиното повторно пишување, а не се однесува само на историјата туку и на сè што човекот создава. Јас знам дека спасот е во она-повторното. Светот не е само поетски, туку истовремено и естетски феномен, светот не е само нешто што го спознаваме, туку и нешто што длабоко го доживуваме и чувствуваме.“(Вајлд, во Карабаш, 1999:107)

Според космонаутот Леон Леонов/Леон Леонов, после неговата прошетка во космосот, имаме право да зборуваме како некогаш питагорејците, не само за музиката на космосот, за музиката на природата, туку и за убавината, за поезијата на космосот, за уметноста на природата.

Уметноста е трансисториска и космолошка појава. Без уметност би дошло до сивило. Маршал Меклуан заклучува „Новата електронска меѓузависност, одново го создава светот во ликот на глобално село, бидејќи нашата нова електрична култура повторно му дава на нашиот живот племенска основа.“(McLuhan, 1967:47)

3.1.3. Дигиталност

Дигиталноста се тематизира како доминантна поставеност во однос на индустриите на културата, политиката на медиумите, како и на состојбите на уметноста и на естетиката.

Делата на Тимоти Дракли/Timothy Druckrey, писател, независен куратор, и уредник на „*Ars Electronica: facing the future*“, опфаќаат теми кои даваат преглед на развојот на технологиите и на дигиталноста од доцните 60-ти години до крајот на 20-тиот век на релација човек-машина. Тој овие достигнувања ги поврзува со промените што настануваат во создавањето на уметничките дела под влијание на кибернетиката и новите откритија врзани за електрониката и

дигиталноста. Драгли од самиот почеток укажува на влијанието на информатиката врз сите аспекти на културата и креативноста.

Францускиот архитект, културолог и филозоф Пол Вирилио/ Paul Virilio, укажува на опасноста од ставовите, како на пример роботизација на човечкото тело, и од таа роботизација постои опасност на клонирање: „Мојата улога е да бидам критичар на технологијата, како што е некој критичар на уметноста. Тоа воопшто не го сметам за песимистичко, туку напротив за нужност“. (Вирилио, во Цепароски, 2007:260)

Англискиот културолог и естетичар Шон Кабит/ Sean Cubitt, во 1988 година во книгата „Дигитална естетика“ не воведува во светот на дигиталната другост: „Овој свет кој е составен од електронски библиотеки доведува до историски трансформации и на самиот начин на читање кој ги елиминира особеностите на просторот, времето и далечината. Овој нов начин на читање и гледање филмови се повеќе станува леснотија, и на тој начин претставува една нова читачка и гледачка (уметничка) другост-врзана за дигиталноста“. (Кабит во Цепароски, 2007:260)

Археолошкиот приод на Зигфрид Зјелински/Siegfried Zielinski, професор по медиуми и технокултура, како што е целосно документирано во неговото дело „Аудовизиум: филмот и телевизијата како паузи во историјата“/ *Audovisions: cinema and television as entr'actes in history*, е поврзувањето на апаратот со идеологијата и субјективитетот и потсетува на силните теории на францускиот критичар, есеист и теоричар Жан Луј Бодри/ Jean-Louis Baudry (еден од првите соработници на левичарското списание „Cinethique“), и Кристијан Мец/Christian Metz(еден од првите француски семиолози и теоретичари на филмот).

Кибернетиката се занимава повеќе со можностите отколку со достигнувањата. Таа е претерано оптимистичка.

Се отвори нова територија со овие дострели. Неа ја одржуваа група уметници, инженери, куратори кои беа подготвени да ги вклопат тие експериментални медиуми во полето на уметноста.

Видеото доминира со голем дел од приемот на медиумите во јавноста, а во текот на седумдесеттите години тоа сè повеќе се менува со воведување на синтисајзерите (звук и видеа). Уметниците кои беа заинтересирани за овие појави успеаа да формулираат одредени одговори. „Еден од тие одговори е

користењето на уредите за обработка на информации со уметничка цел. Друг одговор е тој што се стреми кон усогласување меѓу уметничките и кибернетичките системи. А трет одговор е порекнување нужност, со компјутер, или со било каков друг телекомуникациски уред, да се произведува сè она што се нарекува уметност“. (Дракли, во Цепароски, 2007:267)]²⁹

Арс електроника (*Ars Electronica*) е првиот настан на кој експертите од сите уметности се собраа за да го демонстрираат остварениот напредок пред јавноста. Во дискусијата за ефектите на „креативната“ електроника, австрискиот научник и писател Херберт Франке/Herbert Franke рекол: „Со сите најзначајни технички дострели ја испуштивме можноста да се приспособиме кон новите реалности што произлегоа од нив, сеедно дали беа позитивни или негативни. Да се надеваме дека „Арс електроника“ ќе биде искористена на најдобар можен начин.“ (Франке, во Цепароски, 2007:267)

Сметам дека во документарниот филм е потребно усогласување меѓу уметничките и кибернетските системи. Не треба да ја порекнеме нужноста од електрониката како што е чувствителната дигитална камера, која е нечујна, лесна, мала, не бара многу светло, не го кочи психолошки протагонистот. Електрониката треба да биде искористена на најдобар можен начин, потребно е да се сочуваат естетските вредности, вистинитоста, елементите кои му се потребни на документарниот филм.

3.1.3.1. Инфо- војна

Порано доминирале разни видови оружје за уништување. Денес доминира електронското и информациското војување.

Електронското војување е уништување, односно тоа значи крстосувачки ракети, ласерски водени бомби, шпиунски авиони, електронско шифрирање и други оружја за далечинско уништување.

Информациското војување е војна на реалноста. Силата на информациското војување не е во нуклеарните експлозии, во атомската бомба,

туку во информациската бомба. Веќе нема радиоактивни зони, наместо нив имаме информациски зони. Уште Ајнштајн зборувал за три вида бомби:

- атомска бомба, денес;
- информациска бомба, утре;
- демографска или генетска бомба, задутре;

Информациското војување е пред сè војна на времето, војна на реалното време, војна на светското време. Сè дејствува миговно, на многу точки на земјата. Кога се зборува за инфо-војна се зборува и за една пазарна војна... (Вирилио, во Џепароски, 2007:270)

Се смета дека економијата е центар на војната, информациското војување е миговно, со можност да се дејствува врз брзата во реалното време. Заедничкиот пазар е глобализација.

Слободата некаде длабоко е загрошена. Способноста да се врши општествена контрола ги има надминато можностите на поединецот да стекнува право на слобода.

Со материјалното и кибернетиката, творечката слобода е загрошена, и може да доведе до пореметување на вредностите во уметноста.

Вирилио го анализира филмот *Аполо 13*, односно делот кога астронаутот Ловел одлучува сам да се врати во општествената капсула и прво што прави е да ги исклучи, отстрани, сите монитори-сонди. И притоа вели: „Јас сум шефот (не техниката). Е сега не можете да проверувате, гледате што се случува внатре во мене. Јас командувам со враќањето на земјата.“ (Вирилио, во Џепароски, 2007:277)

Ловел, ја навестува кибернетичката контрола и доминација врз телото од страна на интерактивни техники, кои сигурно ќе се усовршуваат сè повеќе и повеќе со следните генерации. Сега е само прашање, како што вели Вирилио, дали тоа нема да биде манипулација и контрола на телото во смисол да се обучи како робот и да се изгуби душата, вистинската вредност: „Секогаш кога некоја сила контролира некоја територија по пат на манипулација, таа го контролира и телото (и делото). Тоа е телото на роботот, телото на војникот, телото на клонизираниот.“ (Вирилио, во Џепароски, 2007:278)

Машинската алатка е веќе робот, па без добра идеја, без да се внесе талент во делото, постои опасност од роботизација. Затоа Вирилио вели дека

постои опасност компјутерите и генетичкото планирање да ни овозможат да правиме роботи-луѓе.

Кибернетиката претставува обид за контролирање на иднината. Тоа е едно бескрајно испреплетување на привлекувања и одбивања на посакување и терор на изгубеноста во себе. Тоа претставува еден мавзолеј изграден од сите, распаѓања на *сепството*. Тоа распаѓање кое не предизвикува само страв, туку предизвикува и несвесно посакување на распаѓање на *сепството* и има свои истории. Токму негирањето на смртта овозможи таа да стане алат во менаџментот на душите. *Сепството* не може да излезе од една општествено конструирана обвивка која иронично му ја оневозможува социјализацијата. Тоа мора да го прифати сопственото распаѓање. Иако се поврзува со архаизмите кои Фројд ги асоцира со регресијата, дигиталната култура, почнувајќи од акцијата и насилството кои доминираат во пазарот на игрите (конкретно ако зборуваме во пазарот на филмот, или кое се пренесува обострано) па се до вчитувачката интелигенција (*downloaded intelligence*) според концептот на истражувачот во дигиталната технологија, а специјално на сложените психофизички реакции, Ханс Маровец/ Hans Moravec, чиј концепт³⁰ е изграден врз негирањето на смртноста. Како што електронското надгледување ги нагризува границите на приватното *сепство* и како што структурите на *сепноста (selfhood)* се менуваат, така се случува и со приватниот момент на себе-губењето (*self-loss*). Кризата на дигиталното читање ја засега сложеноста на правењето, префрлувањето од една фатална иднина за *сепството* кон една општествена иднина за другите-иднина врз која ние, по дефиниција, сега веќе не можеме да имаме контрола. Маровец посветува особено внимание на личната природа на опстанокот на личноста. Тоа е „Комбинација на ДНК. и на здобивање карактеристики кои создаваат една шема со можност електронски да биде стимулирана. Поединецот е ампутиран, потиснат, изменет од нашиот општествен поредок, поединецот е спакуван во него според една техника на сили и тела.“ (Маровец, во Џепароски, 2007:313)

Англискиот теоретичар на културата и естетичар кој се занимава со проблемите на социјалното влијание на дигиталните медиуми Шон Кабит/Sean Cubitt истакнува: „Базите на податоци ги конструираат поединците манипулирајќи со делчиња информации, за конечно да го конструира она што

тој го менува како едно дополнително *сепство*, еден вид додаток кој ја дестабилизира постојаноста на вистинското јас. Идентитетот, родот, нацијата - се апстракции кои ги имаме исплетено од бескрајните осцилирања на заедницата. Светата мистерија на секуларното не е телото, туку неговото распаѓање. Светот е заменет со текстот, сведен на самостоен објект кој е изолиран од една реалност која не се опишува, која се конструира“.(Кабит, во Цепароски, 2007:285-324)

Цепаровски потернцира дека социолошки гледано, *сепството* е преовладувачката социолошка категорија на дигиталните општества. Меѓутоа, доколку имаме надвладување на дигиталноста во главната функција на општественото битие, поединецот станува транспарентен, а интимните структури на несвесноста и потиснатата дружељубивост почнуваат да крварат низ пукнатините на електронската пошта и најавните интернет муабети.

Маршал Меклуан потенцира „Монтејн во во своите примери го снимал сопствениот ум. Тој одгледал голем род на автопортретисти кои се служат со ментална снимка, со низ на застанати и изолирани моменти што наговестуваат филм. Јас не го прикажувам човекот, јас го прикажував протокот. Ништо не може да биде пофилмско.“(McLuhan, 1967:272-274)

Филмот на полскиот режисер Кжиштоф Киешловски/ Krzysztof Kieslowski, за братството, „Три бои, црвено“ се осврнува на таа синергетска маскарада на повеќе начини, според Шон Кабит: „И тоа почнувајќи од почетниот процес, снимен од перспективата на телефонската секретарка со што се пресекува напнатата воздржаност, и телевизиското разоткривање, кое истражува фрагменти на еден општествен поредок, во кој живеењето според вообичаените норми на однесување е сè, освен возможно. На крајот триумфира еротичноста, но еротичноста искусена како далечина, еден постер се прпелка на улицата, се забележуваат транспарентни кркоречки фосфори на телевизискиот екран, застапникот ја пронаоѓа изгубената љубов. Далечината е таа која поврзува. Поетиката на далечината на Киешловски ја означува цената на поврзливоста, воспоставена врз основа на солопсизмот. Љубовта и пријателството се заматуваат во функциите на сексот и информацијата, а сензуланото во материјалното, во комерцијалното и во текстуалното. Братското искупување на злобниот судија се остварува кога тој седи блиску до

телевизискиот екран. Исто така, честопати на интернет, бесот, опсесиите, тагата и љубовта со кои корисникот се соочува електронски се интензивирани со небулозноста на поврзувањето. Самотијата секогаш функционира како објектив. Тоа е постојан соло лет на виртуелниот навигатор“. (Кабит, во Цепароски, 2007:320-321)

3.1.3.2. Дигиталноста и документарниот филм

Дигитализацијата во документарниот филм отвори големи можности. Американскиот професор и филмски теоретичар, Патриша Ојфдерхајде/ Patricia Aufderheide, нагласува: „Дигитализацијата и интернетот ја модифицираат можноста на документарниот филм. Тие направија да биде можно да имаме нарачка на филмови, дигитални видео рекордери, кабловски телевизии и филмови на мобилен телефон“. (Aufderheide, 2007:125-126),

Филмот „Гласовите на Ирак“/*Voices of Iraq (2004)*, е снимен со 150 камери. Аналитичарите нотирале дека овој филм станал многу успешен во прикажување во кината, заедно со филмовите „Куглање за Колумбин“/*Bowling for Columbine*“; „Мојата супер големина“/*Super size me*; „Маршот на пингвините“/*March of the penguins* и „Неудобна вистина“/*An inconvenient truth*. Значи иако лимитирани за прикажување во кино документарните филмови можат да бидат високо профитабилни. „Фаренхајт 9/11“/*Fahrenheit 9/11* на авторот М. Мур направи нов рекорд во документарниот профит, заработувајќи повеќе од 228 милиони американски долари од билети и продадени повеќе од три милиони ДВД.

Во документарниот филм треба да се усогласат уметничките и кибернетските системи. Електрониката треба да биде искористена на најдобар можен начин, со висок професионализам. Треба да бидат застапени сите основни елементи во документарниот филм како: високи естетски вредности, вистинитост, пенетрација, да нема шематизам и фалш. Темите треба да се прикажуваат подлабоко и вистинито.

3.1.4. Играниот и документарниот филм

Играниот филм настанал од документарниот, а со тек на време, со еволуција, дошло до промени.

Документарниот филм е збир на фрагменти. Тие фрагменти се елементи од животот, таков каков што е. Во документарниот филм секој елемент во делото (кадар, епизода, сцена) е регистрација на фрагмент од стварноста. Значи, секој елемент е вистинит.

Според голем број филмски автори, документарниот филм има повеќе уметност отколку играниот филм и тоа поради драматуршките особини, а драматургијата тоа „организациската на материјалот“. Сметам дека во играниот филм е многу поедноставно, тој се базира на дваесетина шеми кои треба да се размислат и со јасна мисла да се подредат. На овие шеми се базираат сите играни филмови. Мислата е скелетот, или организацијата. Во документарниот филм имаме развој на авторската мисла. Авторот стално сумира, додава и на крај во филмот доколку му успее, дава полн приказ на тоа што сакал да го каже. Има случаи кога авторот не се базира врз развојот на мислата, туку на крај го организира тоа откривање на мислата и гледачот кој седи на некое столче открива што сака авторот да каже. Тадеуш Макарчински/Tadeusz Makarczynsky, полски документарист од повоената генерација, ќе каже: „Нашата мисла во филмот треба да ја развиваме и треба да дозволиме на гледачот да ја открие.“³¹

Во играниот филм акцијата е ставена *апприори*, а документаристот се труди да ја проследи таа акција во тоа што се случува, во складот на фактите. Тука се конструира упростувајќи во линијата во конфликтот. Во документарниот филм, да се конструира, значи да се гради своја сопствена верзија, со елементи кои се добиени од стварноста, базирајќи се на своето знаење за темата и на своето искуство и инстинкт.

За некои режисери е важна и интересна инспирацијата на играниот филм од документарниот. Инспирацијата во играниот филм од документарниот оди по многу патеки, затоа за нив таа инспирација е многу важна и плодносна.

Кога играниот филм дошол до шематизам во филмскиот јазик, во филмската нарација, кога филмот допрел до гледачот во толкава мера што веќе

гледачот знаел што следува, тогаш играниот филм повторно се вратил во правецот на документарниот филм. Ова се случи во италијанскиот неореализам.

Настанаа промени и во документарниот филм. Документарниот филм почнал да прима правила од фабуларната нарација, почнал да користи дури и глумец, кој треба да ја глуми вистинитоста.

Играниот филм почнува да бара нешто што би било вистина, вистина од минатото, вистина од сегашноста (не на литературен начин).

Филмот дава сведоштво на епохата. Тоа сведоштво бара посебно раскажување, преставување со емоции, со интелектуален набој, се настојува да се навлезе во потсвеста на гледачот. Творецот денеска нуди некој начин на мислење, некоја филозофија, некој поглед. Ова важи не само за документарниот и играниот филм, туку и за сите уметности.

Некогаш филмскиот јазик се состоел од базични поими како: крупен план, полукрупен, американ, среден план, општ план, тотал. Тие биле канон во начинот на раскажување. Овие планови било можно да се поврзат со панорами, да се прават фарови и др. Денес работите се многу измешани, во една поставка на камерата можат да се содржат сите планови.

Сакам да го потенцирам она што е веќе кажано, фрагментите во документарниот филм се елементи од светот кој постои таков каков што е, секој елемент е вистинит, и овде би го цитирал режисерот и сценаристот кој е една од најмаркантите фигури во историјата на францускиот филм /Jean-Luc Godard/Жан-Лик Годар „Сите мои филмови беа еден вид извештај за ситуацијата на земјата. Во основа беа документирани хроники на актуелноста, реализирани многу детално. Во зависност и согласно правилата на современиот поглед на документарниот филм“. (Годар, во Карабаш,1985:120)

Неореалистот Роберто Роселини, за филмот и актуелното во осумдесеттите години на минатиот век вели: „Филмот е балет на сенки, играчка. Во Америка се реализира една четвртина од целиот број на филмови. Во Франција столиците во кината се празни, во Англија исто. Во Италија процесот на умирање на филмот оди полека, а смртта е неминовна. Луѓето имаат право што не одат во кино, и јас престанав да одам. Од 200 филма, 180 се копии на Џејмс Бонд. Сите овие филмови се една паштета, тоа се сапуни кои носат различни марки, а ни даваат исти емоции како и сапунот. Денеска пишуваат

луѓе кои вчера се научиле да читаат и пишуваат (во однос на филмот), а се замислуваат дека направиле големи откритија. Режисерите денеска се полоши од шнајдерите. Шнајдерите ја творат модата - секоја година има нова мода, а режисерите не творат мода, тие подлежат на модата, како жртви, како луѓе кои немаат шанси ништо да кажат.

Постои филмски јазик - уметност на раскажување, според мене тоа денеска не е јазик, тоа е измислено, тоа е калиграфија, тоа се слики за реклами за магацини правени од аматери кои мислат дека црно-белиот контраст е урочлив, дека нередот е барок, а фотографијата е аристократска доколку е замачкана во свумато. Сепак ова не е најлошо, постојат луѓе кои за нов филмски јазик ги сметаат фотографските грешки, за нив стилот е плукање по сите граматички правила.

Во еротските филмови, во ангажираните филмови има чисто комерцијални зафати, трикови кои сите добро ги знаеме. Публиката сака скандали, скандалите ја носат публиката во кино. Филмовите од периодот на неореализмот беа филмови кои демаскираа за да се запознаваме... да ставаме дијагнози на општеството.

Филмот покрај авторски, може да биде и комерцијален... може и тоа е точно... меѓутоа е важно средството на експресија и како тоа се пренесува на гледачот.

Имам желба да реализирам серија на епски фрески кои би го претставиле нашето општество.

Сигурен сум дека сум пронашол сопствен пат. Предвидувам дека уметноста во следниве години ќе биде период на учење и оформување. Се отвораат нови структури... нови патишта..." (Роселини, во Карабаш, 1985:119)

3.1.5. Телевизијата и документарниот филм

Телевизијата е една голема машинерија за продуцирање „слики“. Таа делува на сите сегменти во општеството: општествени, психолошки, политички и др. Масовноста на гледаноста е голема. Телевизијата во својата пресија на

гледачите претставува секаде во светот опасно повлекување пред емоционалната и мисловна мрзливост. Постојат препреки во квалитетот, секаде во светот.

Документарниот филм во педесеттите години беше на многу високо ниво и имаше голема гледаност. Пред кино-проекциите на играните филмови се прикажуваа документарни филмови. Во подоцнежните години гледаноста на документарниот филм станува сè помала. Денеска со развитокот на дигиталната технологија повторно се враќа документарниот филм на сцената.

За да се направи естетски квалитетен документарен филм потребен е голем напор, кој нема само површно да ги регистрира случувањата туку треба да навлезе во длабочината, да анализира некои појави, да се направат повеќеслојни слики кои ќе бидат документ за времето.

Гледачот бара сензации, бара најразлични атракции, како тематски, така и формални. Телевизијата ги исполнува желбите на гледачите. Тие не сакаат да гледаат нешто досадно. Програмската стратегија не смее да биде еднострана, можеби на голем број не им треба класична музика, опера или поезија, меѓутоа телевизијата може да врши и голема едукација.

Документарниот филм зависи од пристапот на авторот кон стварноста што ја опишува камерата. Голем број автори правеле документарни филмови пред да почнат да снимаат играни филмови.

Телевизијата наметнува да се прават се повеќе репортажи, тоа е брза реализација, додека документарниот филм е една продлабочена синтеза.

Телевизијата денеска ги поставува условите на творците, а авторот поставен во ситуација да направи филм, го слуша уредникот, бидејќи мора да се заработат пари, а еден од главните услови е гледаноста. Со такви барања (гледаност, добивка на пари) се изместуваат вредностите. Не се прави вистинска документација. Во таа трка за гледаност, во тие телевизиски услови се оди на површно раскажување, а добар документарен филм со висока естетика бара голема стрпливост и опсервација.

Телевизијата е инструмент на трансмисија. Како сите средства за транспорт и телевизијата ни дозволува поубаво да го познаеме светот и ни дава можности да почувствуваме многу случувања кои се одвиваат на најразлични места. Со неа, за прв пат во човечката историја истовремено можеме да ги гледаме

случувањата, а не отпосле. Човечката фантазија за светот станува пополна и поточна отколку што била во минатото. Таа е една голема проба за нашата мудрост, ново средство за израз кое може да не обогати, но, исто така, телевизијата може да ги успие нашите чувства.

Добриот документарен филм не е сурово познавање на материјалот, тој е контролиран во разбирањето и во интерпретацијата. Луѓето кои умеат да опсервираат и да донесуваат одлуки да имаат корист од тоа што ќе го видат. Некои кои сликата од екранот ја прифаќаат „здрово за готово“, гледаат сè и сешто со изгубена навика за разбирање и размислување на тоа што го гледаат.

Човекот главно консумира без да дава, оддалечен стотици километри од случувањата кои ги доживува. Кога комуникацијата се одвива со покажување на прст, устата учи да молчи, раката престанува да пишува и духот закржлавува. Поради сето ова телевизијата, по мислењето на големиот германски теоретичар, публицист, проучувач на психологијата и есеист Рудолф Арнхеим/Rudolf Arnheim, .. е тешка проба за нашата мудрост“.(Во, Munitic, 1975:49)

Телевизијата покажува платени документарни материјали коишто се и инсценизирани, режирани со примена на разни изразни средства, кои не само што не се професионални туку немаат и етички норми. Како пример изнесувам една емисија која е добро платена од страна на редакцијата, направена во Босна, на тема од војната. На сопственикот од една дискотека му се дадени добри пари за да го отвори локалот, каде е инсценирана и снимена приказна за две групи млади кои пукаат едни на други. Така е направен платен документарен филм.

Телевизиските редакции се главен нарачател на документарните проекти. Тука скоро секогаш единствен критериум е дали тоа може да биде добар пазарен продукт. Најголеми пазарни продукти се: актуелните општествени и политички случувања, екологија, тероризам, портрети на заслужени личности и др. Документарните репортажи денеска се прикажуваат масовно на телевизииските програми, со теми од далечното или блиско минато, важни општествени појави и др.

Разговорите и интервјуата се секојдневје во телевизијата. Мислиме дека имаме некакво патување во длабочина. За жал, најчесто разговорот завршува на размена на банални очигледности.

Постојат уште многу документарни поджанрови и форми, тоа се сите видови општествени програми, историски и научни, емисии за природата, биографски филмови, филмови посветени на уметноста, религијата, историјата, директни преноси и др

. Важно за директниот тип на пренос е свесноста на гледачот дека гледа нешто во „оргинал“. Дека то се случувања кои се одвиваат истовремено и дека ни еден режисер, уредник или монтажер не може тука ништо да деформира. Се гледа стварноста таква, каква што е. Ситуацијата тогаш е психолошки попривлечна и тогаш спортскиот или уметничкиот настан и политичкото случување стануваат интересни. Доколку тие се професионално и искрено направени, играат важна улога во едукацијата.

Документарните филмови, како и фабуларните, стануваат пазар кој треба добро да се рекламира, за најдобро да се продаде. Сепак, документарниот филм не може да конкурира со атрактивноста на фабуларните филмови и серии, затоа што тој не е доволно атрактивен.

Потребно е професионално познавање на сите поими во правењето на сите видови документарни жанрови и поджанрови во телевизијата, за поголема едукација на гледачите. Многу документарни емисии се реализирани непрофесионално, не се добро конструирани, а голем број се на границата на аматеризам.

Интернетот сè повеќе навлегува во телевизијата и за кратко сè ќе биде поврзано во мрежа. Ќе го цитирам повторно канадскиот истражувач на масовните комуникации, есеист и теоретичар на филмот, Маршал Меклуан/Marshall McLuhan, кој потенцира дека западното дете расте во магиското повторување на рекламите од радиото и телевизијата „Во Африка неписменото селско население живее претежно во светот на звукот, за разлика од западните Европејци кои живеат претежно во светот на видот. Европејците веруваат во она што гледаат“. (McLuhan, 1967:32-33) Затоа е голема професионалната одговорност на авторот. До колку тој не направи внатрешна драматургија и не се потруди на гледачите на обмислен и професионален начин да ги покаже случувањата, тогаш дури и најинтересните случувања ќе добијат хаотични слики и зборови.

3.2. Практично-методолошки пристап како основа на методологијата на работа

3.2.1. ДОКУМЕНТАЦИЈА ПРЕД СНИМАЊЕ

Документацијата пред сè е опсервација и разговори со луѓе со различни карактери и емоции и на различно интелектуално ниво. Големината на авторот е во неговото приспособување кон секој човек со кого разговара.

Во нашата меморија ги нотираме човечките движења, начинот на зборување, начинот на слушање, начинот на реагирање на другите луѓе. Значи ја анализираме личноста и неговата индивидуалност.

Една од опасностите за време на документацијата што може да не обесхрабри е бројот на информации, работи и случувања, нивната повеќезначност и нивната комплицираност. Често пати е тешко да се добие јаснотија за сликата, а уште потешко да се дојде до суштината на работите. Тогаш постои опасност да бараме поткрепа во шаблоните, стереотипите, што се смета за фатално бегство од вредностите на делото.

Важен е и изборот на темата, планирањето на композицијата, треба да се изоди еден пат на созревање на делото, а тоа зависи од длабочината на пенетрацијата, како и од очекувањата коишто си ги поставил авторот.

Ја разгледуваме нашата тема, ги забележуваме деталите, почнуваме во себе да конструираме, се појавува немир а понекогаш мислиме дека сè е банално.

Ниеден автор не може да го одмине прашањето за жанрот/видот на делото, начинот на снимање и конструкцијата на филмот, независно дали е обична регистрација, репортажа, есеј, или субјективен филм. Сè зависи од одлуката, склоноста, знаењето, и интуицијата на авторот.

Без разлика од видот на филмот, авторот мора да биде свесен за визуелната страна, да го сообрази карактерот на фотографијата и односот меѓу визуелната и тонската страна на филмот (музиката, тонските ефекти и текстовите).

Треба да се бараат природни *ситуации*, каде што камерата ќе може да работи дискретно. Многу често ние ги разубавуваме случувањата. Авторот мора лично да ја види ситуацијата која треба да биде на екранот.

Кога бараме *локации*, места за снимање, треба големо внимание да обрнеме на светлото. Ако биде екстериер, треба да замислиме каде се наоѓа сонцето во различните периоди од денот и какви визуелни ефекти можеме да очекуваме, но и какви се можностите на камерата од разните агли на гледање.

Ако е ентериер, треба да се внимава каде да се постави светлото и какво светло да се употреби. (Дали е доволно природното светло, или да се додаде.)

Во документарниот филм не е можно сценарио кое е „јасно“ до крај, а понекогаш дури и не мора да има сценарио. Но, секако, потребна е свесноста на авторот од која материја (опсервација на луѓе, разговори, ситуации, дијалог, пејзажи) сака да го изгради своето дело, и важно е како таа материја ќе биде поставена.

Во документацијата, стварноста, односно вистинитоста, е без форма, и не може да ни даде вистински одговори и разврски. Авторот мора сам да ги пронајде, да ги улови, да ги вреднува и на некаков свој начин да ги организира случувањата, ситуациите, човечките делувања, атмосферата, целата вистинитост и разврската.

Треба да се знаат најважните и помалку важните детали пред оформувањето на проектот. Никогаш не се знае што сè ќе биде потребно. Може тоа да биде само мал детал или мал неважен мотив (пр. човек кој нагло ќе стане), но важен за целината.

Следно важно прашање е што сакаме да изразиме само со слика, а што со слика и збор (синхроно или *офф*). Ова не е техничко прашање. Гледачот документарниот филм може да го прима во слика во која елементарно, конкретно е прикажана содржината, но исто така и преку дијалог. Кои од овие работи ќе доминираат? Или пак ќе има посебни меѓусебни преплетувања? Колкав влог ќе имаат тонските ефекти и музиката? Сето тоа пак зависи од авторот, односно од тоа како тој и приоѓа на темата.

Финална етапа на созревањето на темата е правењето конструкција на проектот. Значи нема никакви ригорозни правила. Најкраткиот рецепт за настанување на делото е формулиран од страна на вајарите. Го гледам и

анализирам татко ми, скулпторот Боро Митрикески, кој зема камен, мермер или дрво и го вади тоа што не е потребно. Ова правило е универзално. Тоа функционира и во филмот, посебно во документарниот филм. Умењето е да се знае што е непотребно. Тоа е време на созревање, за тоа време треба во мир да размислуваме што е во нашата тема навистина важно и значајно, а што е само случајно, второстепено, ефектно, а внатре празно.

3.2.2. СНИМАЊЕ

Снимениот материјал мора да биде професионално снимен, да се долови внатрешната енергија, а тоа бара многу работа, стрпливост, голема опсервација и пенетрација на ситуациите, луѓето и др.

Треба да се избегнат ефектни слики, ефектни детали, бидејќи тие ефекти носат површност.

При снимањето е потребна добра организација, добра концентracија и комуникација со екипата, за да не се дојде до ситуација да немаме добар снимен материјал.

Ако се слика на сила, тоа екранот ќе му го „издаде“ на гледачот. И при најдобрата организација пред снимањето и со највнимателната работа за време на монтажата после снимањето, ќе видиме дека сè е помалку важно доколку немаме квалитетен снимен материјал.

За време на снимањето постојано имаме неочекувани тешкотии, нови и непознати работи, и проблеми со филмската технологија. (Можеме да си наштетиме со преголемото потенцирање на техничката страна на снимањето.) Се јавуваат тешкотии со камерата, со тонот, со условите за осветлување или со соработката со екипата. Сите овие проблеми треба да се совладуваат на најразлични начини. Времето одминува во постојано трчање и напната концентracија. (Пред снимање и после снимање можеме да си дозволиме мали опуштања, али за време на снимањето никогаш. Тогаш треба максимална концентracија бидејќи во овој период настанува супстанцијата на нашето дело.)

Во документарниот филм многу е важна соработката меѓу директорот на фотографија и режисерот. Може да постои и посебен начин на комуникација

меѓу нив (мимики, гестови и др.) Во екстремни ситуации само директорот на фотографија одлучува што и како гледа камерата. Треба да се навлезе во ситуацијата која се развива, која треба спонтано да тече и снимањето не може да се прекинува со наредби од режисерот упатени кон директорот на фотографија.

Најважно е да се постигне доверба меѓу режисерот и директорот на фотографија. Режисерот треба да верува дека директорот на фотографија го чувствува и гледа истото што и тој и обратно. Секако, не се работи за инженерска прецизност, туку за одреден начин на гледање на луѓето и локациите. А тоа опфаќа елементарни работи како големината на планови, аглиите на снимање, карактерот на осветлување, начинот на движење на јунакот, начинот како се третира првиот план, акцентирањето на деталите, движењето на камерата и др. Одлуките мора да бидат моментални, бидејќи следната минута ситуацијата (случувањето) може веќе да не постои. Евентуалните грешки на тон-мајсторот може некако во монтажата да се отстранат, но грешките на директорот на фотографија не може никогаш. Грешките ги гледаме подоцна на екранот, како лошо избрани планови на снимање, грешни панорами, неодлучни движења на камерата и др.

За време на снимањето, понекогаш, дури и случајно, можат да се јават нови, и важни мотиви за нашата тема, некоја непредвидена ситуација, интересен разговор, непознати фотографии и др. Тоа многу зависи од нашата еластичност. Човекот себеси се открива преку своите мисли и емоции, ако можеме да допреме до нив. Овој нов мотив треба да го сместиме во конструкцијата на филмот.

3.2.3. МОНТАЖА

Монтажата е третата фаза на нашата креација (после документацијата и снимањето).

За многу документаристи ова е клучна и најважна фаза. Во монтажата, преку конструкцијата, начинот на нарацијата, ритамот на сцените, визуалните и

тонските акценти се формира смислата и пораката на нашиот филм. Тука се одлучува каков изглед ќе има филмот (јасен, со конкретни црти, или нејасен, конфузен).

Во монтажата можеме мирно да го прегледаме она што сме го снимиле и да ги оцениме квалитетот на материјалот, но и слабостите, и да размислиме што понатаму.

Кога го гледаме прв пат материјалот треба да заборавиме што имало во сценариото, да не се враќаме во меморијата до периодот на снимање, кога теоретски сме можеле да имаме многу подобри ситуации. Треба да го гледаме само тоа што имаме на екранот, и само тоа треба да го оценуваме. Од снимениот материјал го конструираме нашето дело. Пред себе имаме разни можности во конструкцијата.

Ако материјалот е близок до нашиот проект не треба на сила да бараме нови разврски. Доколку од најразлични причини, проектот многу се разликува од нашата замисла, треба јасно себеси да си кажеме, дека не е ни толку лошо ни толку добро. Треба да ги разгледаме слабостите, неуспешните сцени и да ги видиме елементите кои се надвор од темата.

Важно е да не се трудиме на сила да го постигнеме она што е испланирано на снимање. Материјалот треба да се гледа сконцетрирано, со ладно око и да почне да се гради од тоа што го имаме.

Нашето дело можеме да го оформуваме на различни начини. Колку што има автори, толку има и начини за конструкција на еден ист материјал.

Основна задача е да има почеток, средина и крај, да постои појдовна точка, редослед на сцените и некоја точка кон која се стремиме.

За време на монтирањето постојат три фази во секоја сцена и независно дали е таа мала, или голема, важна или споредна, треба да постои:

- избирање;
- правење конструкција;
- и барање континуитет.

Секогаш сè почнува од „раѓањето“, од материјалот во магла и се оди кон нешто што има форма, нешто што има значење.

За време на монтажата, настанува нова „реалност“. Неа ја создаваме со секое поврзување на новиот кадар, а за оваа нова реалност одговара авторот.

Додека го градиме својот филм од фрагменти, од вистинската реалност, теоретски, сè е можно. Авторот може да ги искористи овие фрагменти на многу разни начини, за многу различни цели, во градењето на сцените, преку композиција на материјалот и преку тонската обработка.

Ограничувањата на авторот зависат само од неговата професионална етика, и учтивноста кон луѓето и кон работите кои тој ги прикажува.

Значи, важна задача на авторот е да направи конструкција на делото. И тоа не теоретска, туку конкретна која произлегува од материјалот кој го има. Композицијата на делото е многу важна, затоа што во документарниот филм немаме акција. Раскажуваме за некоја средина, за некој проблем, или правиме портрет на некој човек. Нашите теми како да се градби без видлив скелет. Мораме сами да конструираме, најчесто само со својата интуиција, со внатрешна верба, дека таа конструкција е вистинска за нашиот филм.

Постојат многу искомплицирани конструкции, а авторот треба да му ја прикаже на гледачот својата визија, својот став или своето чувство за некоја работа, појава или проблем. Тука работата во монтажата е тешка, но и многу интересна, и значи барање оптимална структура на филмот.

Наједноставни правила во монтажата, не само во документарниот филм, се дека после напната сцена треба да се стави лесна која ќе го одмори гледачот, после динамична сцена да се стави сцена која нема силно темпо, а после сцена со густ дијалог треба да се стави сцена која опсервира во тишина.

Кога при монтажата избираме што сме уловиле од магмата на животот, од човечките однесувања, од лицата, зборовите, треба да се трудиме да не ја изгубиме нивната внатрешна вистина. Може таа да се состои од мали фрагменти од кадрите, но тие фрагменти ќе станат на екранот многу важни и ќе го поттикнат емотивно гледачот.

Кога нашата тема е портрет, фрагмент од биографија, од животот на еден човек, треба да бидеме посебно внимателни, како да оперираме на живо, без анестезија. Нашиот јунак е беспомошен, тој ќе биде за гледачот таков каков што ќе го искомпонираме во монтажата.

Треба да се вложи голем труд, многу пати да се прегледуваат кадрите, да се преслушуваат сите тонски елементи, најситните работи, како еден шепот или мал дел од реченица, бидејќи тие можат да бидат многу важни.

Материјалот од снимањето треба да го допре гледачот. Работата на монтажата бара голема упорност. Секој кадар е дел од тие емоции кои сакаме да ги пренесеме. Поврзувањето на деловите дава добар (понекогаш може да се направат десетици и десетици вакви поврзувања за да си кажеме дека ова поврзување, оваа верзија е оптимална, а сите други се полоши). Сакаме да го допреме гледачот, да навлеземе во неговата меморија, да имаме рефлексивност од негова страна, бидејќи без тоа многу документарни филмови се претвораат во репортажи.

3.2.4. ПОСЛЕ ФИЛМОТ

После филмот правиме биланс, што ни успеало, а што не. Зошто не успеала нашата замисла? Колку има објективни причини за тоа? Колку се тоа авторски пропусти? Колку има непромислености?

Нашата тема ја документираме со недели, понекогаш со месеци, запознаваме стотици луѓе и анализираме разни случувања. Проектот го снимаме со недели, потоа десетици недели го монтираме, го прикажуваме филмот и често пати се прашуваме самите себе, дали сето ова заврши успешно?

Авторот најчесто има помешани чувства, има чувство на вина за слабите сцени, кои излегле послаби од очекуваното и сонувача за следниот филм, во кој ќе биде подобар, подлабок и поуспешен.

Разочарувањата кај авторот настануваат затоа што доаѓа до конфронтација меѓу таа внатрешна, субјективна проекција и таа објективна проекција на екранот. Често готовиот филм ни кажува колку е тешко да се фати јадрото на работите. (Почнуваме да сфаќаме дека не сме ги почитувале доволно разните елементи, факти, ситуации, однесувањето на луѓето и др. кои требало да се содржат во проектот.)

Да се направи документарен филм секако дека треба знаење за градењето на кадрите, сцените, секвенците и конструкцијата на целото дело. Но, тоа е само еден мал дел, а голем дел е интуицијата, чувството и фантазијата која авторот ја носи со себе.

Авторот на играниот филм има лиценца која се вика „фикција“, која може да прикаже разни конфликти, личности и случувања. Документаристот нема никаква потпора, сето тоа што го преставува мора да може да се верификува од страна на стварноста. Нарацијата се состои во собирање опсервации, микрослучувања, мисли и разни атмосфери. Делото се состои од елементи кои не се секогаш логично поврзани, коишто може да ги дезориентираат гледачите. Но, чувствителниот гледач ова го прифаќа многу повеќе отколку ефектна динамична акција.

Нарацијата во филмот понекогаш не мора да е целосна. Голем број автори сметат дека треба да остане малку неосветлен простор, можеби со мал прашалник или со неколку точки. Тоа ќе го поттикне гледачот на мислење.

Ситуациите кои ги покажува, работата која ја испитува, човекот кој го портретира, сето тоа преставува одговорност на документаристот кон презентираниите факти.

Се работи за елементарна учтивост кон луѓето кои се покажуваат, кон случувањата или проблемите. Таа одговорност на документаристот е уште поголема со развојот на телевизијата.

Документаристот има право на свое субјективно гледање, но, има обврска да ги почитува објективните факти. Односот меѓу субјективното гледање на авторот и објективната стварност во документарниот филм претставува една од многу важните работи, бидејќи авторите со своите дела ги бранат своите ставови.

„Тој што не знае ништо, ништо не сака. Тој што не умее ништо, ништо не разбира. Тој што не разбира ништо, безвреден е. Но тој што разбира, тој и сака, и забележува, и гледа... Секој којшто мисли дека сите овошки зреат во исто време со јагодата, не знае ништо за грозјето.“

(Парацелзус)

4. АНАЛИЗА НА ДОКУМЕНТАРНИТЕ ФИЛМОВИ

Во практичната анализа на документарните филмови ќе се направи релација преку презентирање на документарни филмови на авторите Казимиеж Карабаш/ Kazimierz Karabasz (Полска), Столе Попов (Македонија) Мајкл Мур/Michael Moore (САД), и ќе се изврши детерминација на нивните методолошки вредности.

4.1. Казимиеж Карабаш

„Императив е да се допре до што подлабоки слоеви на вистината за човекот и неговиот свет, а ова е основен мотив во активноста на режисерот“

К. Карабаш.

К. Карабаш, (мај,1930), Бидгошч, Полска, дипломирал на филмска и ТВ режија во државната филмска школа во Лоѓ, Полска, 1956г.

Работел како документарист во филмска куќа за документарен филм во Варшава. Професор е по документарен филм во државната филмска школа во Лоѓ. (PWSFTv i T.)

4.1.2 АНАЛИЗА НА ДОКУМЕНТАРНИТЕ ФИЛМОВИТЕ НА КАЗИМИЕЖ КАРАБАШ

- а. *Луѓе во пушта зона / Ludzie z pustego obszaru (1957)*
- б. *Од Повишле/ Z Powiśla (1958)*
- в. *Музиканти / Muzykanci (1960)*

4.1.2.1. „ЛУЃЕ ВО ПУСТА ЗОНА“ / LUDZIE Z PUSTEGO OBSZARU, црно- бел филм(15 минути)

Режија: Казимиеж Карабаш (Kazimierz Karabasz); Владислав Шлесички (Wladislaw Szlesycki)

Продуцент: Адам Виелунски (Adam Wielunski)

Директор на фотографија: Станислав Ниедбалски (Stanislaw Niedbalski)

Тон: Халина Пашковска(Halina Paszkowska)

Монтажа: Хелена Биалковска (Helena Biaolkowska)

Музика: Збигниев Жежевски (Zbigniew Jerzewsky)

Текст/наратор: Тадеуш Ломнички (Tadeusz Lomnycki)

Продуцентска куќа: Witwornia filmow dokumentalnych. (WFD)

Филмот започнува со серија кадри направени во околината на Варшава.

Камерата се движи, снимајќи од автомобил (камерата го гледа тоа што би го видел еден патник). Таа опсервира различни групи млади луѓе кои стојат бесцелно и кај нив се чувствува здодевност, нивните лица се експресивни, дури изгледа како да одразуваат некаква закана.

Во филмот зборува гласот на нараторот. Нараторот, како и гледачот на филмот заинтересирано размислува кои се овие луѓе и зошто тие го поминуваат

поголемиот дел од своето време на улица? Многу од протагонистите сè уште одат на училиште, некои од нив размислуваат за работа, сакаат да бидат независни и возрасни луѓе, се жалат на недостиг на пари, на потешкотии за сместување и работа. Имаат многу време. Учењето им е многу тешко. Работата исто така, а и не им е профитабилна. Се прашуваат зошто да учат и зошто да работат.

Камерата и филмската екипа ги среќава протагонистите на едно од нивните вообичаени состанувања на стандарно место, токму под една воена статуа.

Камерата продолжува по патот кој го започнала, истражува и нуди само куси назнаки во наративната содржина.

Пронајдена е женска чанта во реката а потоа и безживотно тело. (Веројатно тоа е сопственикот.) Дали е тоа несреќен случај или убиство? Не е ни важно, не е ни кажано.

Следува кадар во кој се смее една пијана жена, откривајќи дека и фалат неколку предни заби. Прашање е дали таа била жртва на насилство? Дали таа заспала и паднала? Или таа била непресметлива кога се обидела да го отвори шишето со заби? Повторно нема одговор на прашањата..

А потоа гледаме момци со еротски фотографии во еден напуштен брод оставен во пристаништето во населбата.

Дури откако ќе поминат половина пат во филмот авторите почнуваат да поставуваат прашања: Дали овие луѓе ги напуштиле родителите прерано? Дали имале лошо искуство на улиците?

Младите даваат свои гледишта, свои видици кон работите воопшто. Точно е дека тие по цел ден зборуваат за вредностите на образованието, работата, општеството. Носат со себе еден пакет лаги. Тие малку учеле, ја изгубиле стимулацијата и не се забележува созревањето. Сонуваат за бегство и не работат ништо, освен што повремено одат во кино. Единственото време кога „покажуваат знаци на живот“ е времето поминато на забави со рок музика, каде се напиваат, убивајќи ја досадата и празнината само со едно излегување, без нешто да сменат.

Проблемот во основа е прашањето на здодевноста на таа млада генерација, а првенствено изгледа како да постои недостиг на зрелост.

Овие исти карактери на млади ќе бидат покажани и во некои филмови на Анжеј Вајда, како на пример „Невини волшебници“ / *Niewinni czarodzieje*, (1960), во филмовите на Роман Полански/ Roman Polański „Нож во вода“ / *Noz w wodzie* (1962), во средината на шеесеттите години во филмовите на Јежи Сколимовски/ Jerzy Skolimowski .

Филмот има елементи на социјална критика, а исто така се забележува и еден специфичен однос помеѓу режисерите и директорот на фотографија Станислав Ниедбалски. Работата на камерата од рака која наидува на ситни, мали, наизглед тривијални резови е дополнета со одличната монтажа на Хелена Биалковскаи, му дава на филмот „Луѓе во пушта зона“ голем потенцијал. Филмот оставил и остава голем впечаток сè до денеска.

Филмот нема наслов на екранот, и фразата „Луѓе во пушта зона“ е изговорена само на крајот од филмот (само деликатно нагласена во средината на една реченица).

Авторите прикажуваат млади, со различни социјални архетипи. Тоа се млади луѓе кои ја изгубиле стимулацијата, кои не работат ништо и сонуваат да побегнат. Овие луѓе се држат едни до други. Нивните лица изгледаат празно, нивната експресија не оддава ништо.

Филмот има елементи на социјална критика.

Ова дело (кое има наратор во раскажувањето) е вклучено во полската школа на документарн филм во „црната серија“.

4.1.2.2. „ОД ПОВИШЛЕ“.../ Z POWIŚLA...

-црно-бел филм (10 минути)

Режија: Казимиеж Карабаш (Kazimierz Karabasz)

Продуцент: Јежи Дорожински (Jerzi Dorozynski)

Директор на фотографија: Станислав Ниедбалски (Stanislaw Niedbalski)

Тон: Халина Пашковска(Halina Paszkowska)

Монтажа: Хелена Биалкоњска (Helena Bialkonska)

Музика: Збигњев Јежевски (Zbigniew Jerzewski)

Продуцентска куќа: Witwornai filmow dokumentalnych. (WFD)

Камерата уште во првиот кадар завзема висока точка на панорама над градот и хоризонтот, пред полека да ги зумира на куќите во варшавското предградието „Повишле“. Насловот на филмот се наоѓа на сликата.

Чувствуваме време кое одминува, гледаме мачка која се шета преку пуста околина, низ двор, славина која капе бесцелно на земјата (правејќи чувство на јасна, придушена заблуда). Гледаме мало девојче кое носи свежо наполнети шишиња со вода. (Една од многуте едноставни, ненасилени слики на деца).

Музиката која ја слушаме наликува на "дрвен" ветар од органа.

Во кадарот е постар човек во својот двор.

Следува слика на блокови со апартмани, отворени прозорци, без видлив знак, ништо одредено.

Ни се чини дека К. Карабаш и Ниедбалски се интересираат за кучињата кои поминуваат, гулабите, з работните облеку кои висат надвор од прозорците на продавниците.

Музиката е повремено прекинувана од тон на воз кој поминува, чијашто поента е единствена.

Потоа следува слика на жена која ги штити очите од сонцетосо очила, две постари жени кои озборуваат...

Гледаме пациенти од блиската болница како седат на балконите ... а во далечина, една жена која се потпира на прозорецот на еден од возовите..

Филмот *Повишле* изгледа замрзнат во времето. Наизглед ова не е атрактивно, но многу кажува. (Се мисли дека ниеден друг дел на Варшава немал толку шарм и амбиент како „Повишле“. Квартот беше бомбардиран и уништен во 1944 година.)

Во ова дело авторот се интересира за човечките карактеристики, и тоа повеќе за поетиката отколку за полемиката, тој е тивок филм кој со својата лиричност се доближува до карабашовските ремек дела од раните 60-ти години, како „*Музиканти*“ и „*Луѓе на пат*“..

Филмот припаѓа во полската школа на документарниот филм -„црна серија“.

4.1.2.3. „МУЗИКАНТИ“/ MUZYKANCI,
-црно-бел филм; (10 минути)

Режија: Казимиеж Карабаш (Kazimierz Karabasz)

Продуцент: Анжеј Ливнич (Andrzej Liwnicz)

Директор на фотографија: Станислав Ниедбалски (Stanislaw Niedbalski)

Тон: Халина Пашковска(Halina Paszkowska)

Монтажа: Лидија Зон (Lidia Zonn)

Музика: Варшавскиот оркестар на транвајажи

Продуцентска куќа: Witwornai filmow dokumentalnych. (WFD)

Филмот почнува со повеќе статични, внимателно снимени кадри. Гледаме човек во процес на работа која е придружувана од звуците на неговите алати кои укажуваат на смена на работниците во гаражата за трамваи. Има кокофонија на звуци, со неиздржлива бука од фабриката. (Тоа е крај на работниот ден). Во време на затворањето, кога работниците одат дома, ненадејно завладува тишина, а после тоа оди еден натпис *„Ова е филм за луѓе кои дел од своите попладневни часови посветуваат на свои лични уживања. Едно време луѓето што свиреа во оркестри беа многубројни, тоа/ беше армија на загреани аматери, а денеска тие се веќе последни мохиканци.“*

Потоа гледаме како некои од работниците повторно се собираат, со музички инструменти во рацете, на проба на аматерски оркестар. Седат и ги штимаат своите инструменти и почнува музичка проба. Звуците во заднината се менуваат во неразбирлива конверзација која оди преку мелодична фраза од кларинет. Дувачките инструменти се придружуваат на гудачките и какофонијата станува многу гласна... Диригентот ги вади очилата и ја удира својата палка барајќи тишина, па после неколку моменти на синхронизација и штимање музичарите повторно почнуваат за диригентот пак да се пожали дека не се во хармонија.

Значи, тие обични луѓе слободното време го поминуваат правејќи музика. Не е толку важно што работат, тоа ќе произлезе од самиот филм. Најважно е

дека тие луѓе не се професионални музичари, тие тоа го прават како волонтери и во тоа уживаат.

Музичарите почнуваат повторно да свират и камерата открива еден вид слобода движејќи се од музичар до музичар, паузирајќи на портретите, од деталите на усните, до нивните прсти. Како што темпото расте, камерата престанува да се движи. Кадрите стануваат сè побрзи. Како што музиката го достигнува климаксот Карабаш бавно ги сече кадрите во делови од околината на напуштени трамваи. Музиката станува далечна.

Во последниот кадар, додека нивната музика сè уште се слуша, камерата ги открива фабричките машини со чија какофонија почнува филмот.

Овој неочекуван бавен клуч на завршување, попрецизно кога со музичката точка се очекува да се дојде до еден вид триумфализам (или на некој вид афирмативен коментар-политички или социјален), потсвесно, овој крај ни кажува дека главната тема на филмот е дека овие луѓе не свират за слава и среќа, дека тие тоа го прават од љубов.

Директорот на фотографијата користи горно осветлување. (Многу смела и многу современа иновација за тоа време). Наместо бочното светло кое се користело дотогаш во полската кинематографија, или неколу подигнати рефлектори кои го ограничувале полето на маневрирање на камерата и на опсервацијата, тој направил горно осветлување, со доста сијалици кои биле зацврстени за закачените штици за таванот, а тоа и давало можност на екипата за многу слободна опсервација на музичарите што и дава на камерата многу повеќе слобода во позиционирањето и движењето. Треба да потенцираме дека авторите секогаш настојувале да одберат подобра позиција за да ги фатат посебните моменти (многу од луѓето во филмот се ќелави и светлото е убаво прифатено).

Во филмот нема вештачка нарација. Карактеристично е дека камерата на Ниедбалски открива еден нов вид слобода, паузирајќи на деталите.

Монтажата е многу прецизна што на структурата на филмот му дава карактер на проба. Целата наративна содржина е отворањето на нотите пред нив.

Додека музичарите вежбаат со паузи, екранот е исполнет со „осамени“, статични кадри. Кога конечно на оркестарот му успева да засвири течно, убаво, тогаш и сликата почнува да „тече“: Движењето на камерата, должината и кадрите кои следат заеднички прават исполнување на делото од оркестарот.

Музиканти ги оцртува најважните особини на школата „црна серија“ формирана од Карабаш и прифатена од полските докуменатристи.

Сакам да потенцирам дека со целиот стил на снимање филмот потсвесно зборува (како што погоре потенциравме) за тоа дека овие обични луѓе не свират музика за слава и среќа, тие тоа го прават од љубов.

Филмот се одликува со посебен стил, со високи естетски вредности, со повеќе статични, внимателно снимени кадри, со горно осветлување што и дава на камерата многу повеќе слобода во позиционирањето и движењето како и помалку можности за случајности. Карактеристично е и тоа дека во филмот се фатени посебни моменти.

Музиканти се смета за ремек дело во Полската филмска уметност на документарниот филм. Ова дело со години било и е урнек за следните генерации на документаристите во Полска, и ги инспирирало не само авторите во Полска, туку и во светот.

Тоа е филм кој воопшто не е инсцениран.

Тоа е филм кој во целост е составен од опсервирани кадри.

Во филмот е користена примитивна филмска техника, но Карабаш ги надминува огромните ограничувања од техничка страна кои ги создава тешката, немобилна опрема. Тој успешно прави синхронизирано снимање на сликата и тонот. Благодарение на оваа синхронизација тој успева да фати карактер кој намјногу се памти помеѓу јунаците во филмот, стариот диригент кој ги строи своите музичари.

Додека го гледав прв пат филмот во Полска, во филмската школа, на почетокот ми беше тешко да видам што е тоа што е толку вознемирувачко во филмот. Размислував дека филмот е потресна приказна за вечната човечка потреба да твори, за музичари кои уживаат и занесено свират. Големината е во едноставноста, во откривањето на ситните, ненаметливи детали. Филмот како да ни дава порака дека среќата е во задоволството кое треба да се бара во малите, обичните работи, во едно цвеќе... еден подарок... Љубовта или радоста извираат

одвнатре. Филмот долго време и од многу аспекти е разгледуван и анализиран како нешто највредно од полското документарно движење. *Музаканти* за полскиот документарен филм значи тоа што за англискиот значат филмовите *Нокна пошта / Night mail* или *Дневник за Тимоти / A diary for Timothy*. *Музаканти* го прави препознатлив полскиот документарен филм на меѓународната сцена.

Кога магазинот „Sight & sound“ објавил кои се најдобри филмови на сите времиња, еден од водечките полски автори Кшиштоф Киешловски, покрај филмовите на авторите Бресон, Тарковски и Фелини го ставил и документарниот филм „Музиканти“ на Казимиеж Карабаш. Карабаш бил еден од учителите на Киешловски во полската филмска школа во Лоѓ и имал големо влијание на неговата целосна филмска филозофија.

4.1.3. ДЕТЕРМИНАЦИЈА НА ПОИМИТЕ ВО ФИЛМОВИТЕ НА К.КАРАБАШ

4.1.3.1. Вистина

К. Карабаш прави детална анализа на работите, навлегува во длабочините, прави пенетрација во реалноста, се со цел да се дојде што поблиску до **ВИСТИНАТА**.

Вистината е бескрајна тема помеѓу творците. Документаристот има свое право на субјективно гледање на работите. Карабаш во своите дела како пред себе да си поставил обврска да ја респектира реалноста. Неговата реалност е објективна. Таа вистина се гледа во неговата моќ да ги открие најмалите ситници и детали. На пример келавоста на протагонистите, деталите од очилата, мустаќите на диригентот, жената без заби, напуштениот брод, фрлената чанта која многу зборува, па гледачот се прашува и почнува да асоцира. Го тера гледачот ненаметливо да влезе во својата потсвест и да размислува. Карабаш е креатор во композирањето од реално постоечките елементи во нова реалност на екранот. Измисленото е надвор од неговата сфера на интерес. Во сите негови филмови тој прави анализи и е во потрага по колку што е можно подобар начин за понирање со камерата во длабочините на вистините. Карабаш за вистината ќе напише: „Останав верен на принципот кој ми светеше при досегашната работа, не се повлеков по вкусот на чудесната фантазија, наспроти чудесноста на вистинитоста“. (Karabasz, 1985:9)

4.1.3.2. Опсервација

ОПСЕРВАЦИЈАТА на Карабаш е претпазлива, таа е важен, основен елемент во неговата професионална работа.

Тој работи со голема концентрација во подготовките, со голема претпазливост, со голема стрпливост, за него се вели „тој е стрпливо око“.

Значи дека со смиреност и учтивост умее да слуша долго, да не провоцира, да опсервира препуштајќи ги протагонистите и ситуациите на времето и на сопствената благост и спокојство.

Неговите дела се карактеризираат со претпазливата опсервација и аскетската резигнација од секакви инсценизации.

За да добие максимална природност, да се доловат спонтани реакции и искреност, Карабаш опсервирал и за најкраткиот филм долго време, дури неколку години.

За време на снимањето тој камерата ја тера да опсевича, да ги бара наизглед најситните елементи, а не да „буљи“.

4.1.3.3. Протагонисти

ПРОТАГОНИСТИТЕ во документарците на К. Карабаш се обични луѓе, луѓе од толпата со свои приказни. Тој избира луѓе кои покрај своите тешкотии имаат и свои радости, наоѓаат љубов и задоволство во малите работи. Ги опсервира обичните луѓе со долга, стрплива опсервација, го следи нивното однесување: емотивно оживување, неприродно емотивно затворање, празна реторика, како се кријат зад своите маски и др. Тој во неговиот познат стил на стрпливо око вели: „Зрното песок ставено под микроскоп ја појавува својата сложеност на својата форма, содржина, боја и структура. Но, тоа не престанува да биде зрно песок. Анонимен човек, изваден од толпата помеѓу другите луѓе и опсервиран со камера ќе ја покаже својата сложеност, во макар и мал дел од својот живот. Но, исто така, не престанува да биде анонимен.“ (Karabasz,1979:28)

Преку анализираните филмови се гледа неговиот избор, однос и афинитет кон протагонистите. Тоа се обични луѓе, со свои мани, добри особини и пасии, музичари, работници, безработници, млади без работа, луѓе кои поминуваат по улица со своите стравови и секојдневни проблеми.

4.1.3.4. Фотографија

ФОТОГРАФИЈАТА е многу важна во творештвото на К. Карабаш. Таа е многу често важен елемент во неговите документарни филмови. Би ги издвоил неговите филмови : *Лето во Жабније / Lecie w Zabnie* или *Портрет во Капка / Portrecie w kroplic*, каде фотографијата е материја од која овие филмови се направени.

Карабаш фотографијата во филмовите ја користи за да ги долови убавината и доблеста на контемплацијата на тој момент во кој човекот и неговата околина биле единствени во дел од секунда.

Тој ја користи фотографијата како можност да ја долови материјалната супстанција (скулптурата на пејсажот).

Фотографијата е фатен, поминат момент, има значење за секој автор, посебно ако постои желба за нешто повеќе од опишување на интересна случка.

4.1.3.5. Камера

К. Карабаш во почеток на своето творештво работи со тешка камера што му преставувало големи потешкотии во работата. Но и покрај тошкотиите тој внесува голем професионализам.

Не само што реализира документарни филмови, туку својот интерес го насочува и во барање и насочување кон поусовршени методи, сè со цел да ја долови вистината со камерата. Тој има голема љубов за усовршување на техниката, опремата и начинот на снимање, со чекање на правиот момент, со голема стрпливост и опсервација.

На почетокот на новиот век Карабаш започнува да ја користи електронската дигитална камера која била исполнување на сонот на документаристот.

Тоа е опрема која дозволува да се опсервира стварноста на многу подискретен начин³⁰.

4.1.3.6. Тон

Карабаш обрнува големо внимание на тонот во документарниот филм. Тој укажува на можноста за креативната примена на тонот, во рамките на можностите со тогашната техника и опрема. (Тогашната техника и опрема била, тешка и огромна).

Карабаш не е познат само како режисер, тој многу работел и на усовршување на тонот. На крајот на студиите во филмската школа во Лоѓ, тој пишува магистерска работа под наслов „Прибелешки за тонот во документарниот филм“ (1955).

К. Карабаш, со дигиталната камера, со усовршување на тонот и друга техника, сам како режисер, снимател и тон-мајстор, реализира три филма: автобиографскиот *Средби/Spotkania*, *Зад аголот, недалеку /Za Rogiem, nedaleko* како и *Господин Франчишек /Pan Franciszek*.

Во филмот *Музиканти* Карабаш на самиот почеток става звуци на индустриски машини, на алати, кои преминуваат во звуци од штимање на инструменти. Звуците полека се менуваат со неразбирлива конверзација, за да продолжат во мелодична музика. Во овој филм без дијалог тонот кажува сè.

4.1.3.7. Маски

Луѓето носат **МАСКИ** во секојдневниот живот. Маската може да се носи несвесно, од несигурност, од сопствени комплекси и др .

Дали режисерот да ја пробие таа маска со трпеливост? Или таа маска е особина на протагонистот и тој треба да се покаже со таа маска? Одговор може да даде само режисерот. Темите на Карабаш се блиску до обичниот човек, тој смета дека обичните луѓе, за разлика од интелектуалците помалку носат маски. Најтешка е работата со типот интелектуалец- хуманист, можеби поради тоа што тој има зависност од чувството на одговорност за своето лице, гестови и зборови.

За рускиот режисер Сига Вертов најголемо богатство е да се докаже вистината, таа е прекрасна, полна со тешкотии, но тој труд дава вистинска радост, а тоа е светот без маски.

Англискиот писател, Нобеловец и автор на познатата трилогија на семејството Форсајт, „Сага за Форсајтови“, Џон Голсфорди /John Galsworthy забележува: „Луѓето ставаат најразлични маски. На пример каков е г-дин Елдерсон? Дали е црв, или јagne? Иако најмалку личи на тоа. Не знаеме. Некој вели тој е женскар... Но, зошто? Ако некој не може да открие што се случува во душата на сопствената жена? Во сопствениот дом? Како може да чита од лицето на друг човек, чија душа е една од најскриените механизми во светот.“(во, Karabasz, 1979:66)

4.1.3.8. Монтажа.

МОНТАЖАТА, тоа е средство во рацете на авторот, тоа е операција со времето и просторот.

Според Карабаш, во монтажата нема постојани и јасни принципи и правила.

За него постои:

- ➔ Аналитичка монтажа, која се труди стварноста да се пренесе на еден верен, вистинит начин, без да се изгубат деталите и особеностите и ја користи природната релација меѓу вистинското време и времето на екранот.
- ➔ Монтажа на синтеза, се базира честопати на големи кратења, набивања, поставување ситуации кои во реалноста не одат заедно, ни временски, ни просторно.

Во анализираните филмови, Карабаш, свесен за различните ефекти кои можат да се добијат при монтажата, ги меша овие два начина и независно од сите особености и зафати што ги прави со оваа монтажна практика - започнува уметност во монтажата.

4.1.3.9. Нарација

Во филмовите на Карабаш зборот е малку значаен, дури излишен. Дијалогот на прв поглед е лесен, тој мал дијалог е пренесен на мајсторски начин, има своја боја, настојува преку тишината да ја долови интимната атмосфера на протагонистите.

Едноставната, умерена тишина во филмовите на Карабаш дава голем печат во неговите филмови. Тој во филмовите прикажува и докажува дека атмосферата која доаѓа од сликите со таа тишина прикажува многу повеќе отколку зборот.

Документарниот филм е една продлабочена синтеза. А репортажата, обично, ја сметаме за брза реализација.

Нарацијата во документарниот филм зависи од пристапот на авторот кон стварноста што ја опишува камерата.

4.1.4. Документарни филмови

Карабаш реализира документарни филмови повеќе од половина век, постојано барајќи нови и поубави начини за камерата да допре до секојдневниот живот на современиот човек.

Во половината на педесеттите години, Карабаш, заедно со својот колега Владислав Шлесицки од студентските денови, во Филмската куќа за документарни филмови/Wytworna filmow dokumentalnych, ги снимил познатите документарни филмови *Koga ɣawolom weli dobra nok* /*Gdzie dabel mowi dobranoc* и *Ludɣe od praznata zona* /*Ludzi z pustego obszaru*. Овие филмови спаѓаат во така наречената „црна серија“. Тоа е еден од најважните правци во повоениот документарен филм во Полска, кој се појавил во 1956 година. Со овој правец се прекинува прикажувањето на фалш-филмовите од соц-реализмот и почнува да се зборува без кочници и отворено за проблемите и патологијата на тогашната Полска коишто дотогаш биле криени и премолчувани.

Во 50-тите и 60-тите години, во полските филмови немало зборување, режисерите главно се труделе да избегнат раскажување преку збор, своите приказни ги раскажувале преку сликата. Исто така се настојувало протагонистот, неговата личност, да се карактеризира преку сликата.

Тогаш имало ограничени технички можности, големи и тешки камери и лоша техника која го регистрирала дијалогот. Не било лесно да се добие прецизна синхронизација на сликата и тонот. Денес, документарниот филм, претежно телевизискиот, го експлоатира зборот и преку зборот сака да го дораскаже тоа што го нема во кадарот. Карабаш смета дека не треба да се обвинува техничкиот напредок, како што не треба студентите по режија да се учат на „голема нарација“ со цел да се раскаже тоа што кадарот не може да го долови. Денеска за жал се сменети критериумите, затоа што секоја репортажа се нарекува филм.

Карабаш ќе рече „Тогаш лентата беше многу скапа и имавме многу малку. Денеска снимајќи со електронска техника, се снима и многу повеќе отколку што е потребно, и често без одговорност за тоа што ќе се најде во кадарот.

Во филмската државна школа во Лоѓ - Полска, студентите се учат на скромна работа со зборот. Амбициите на младите режисери се исто така да го избегнат непотребниот дијалог.

Документарните филмови од шеесетите години на Карабаш, за кои добивал големи признанија и награди биле прикажувани на најголемите фестивали во Полска и светот: Музиканти /Muzykanci; Луѓе на пат /Ludzie w drodze; Од Повишле /Od Powislie; Јазол /Wenzel; Првиот чекор /Pierwszy krok или Ptaci /Ptaki.

Следните дела на Карабаш се исто така етапи на анализа и потрага по подобар начин за понирање со камерата кон длабочнината на **ВИСТИНАТА**. Режисерот прави многу успешна документарна опсервација со камерата и микрофонот во однесувањето на обичните луѓе, спротивно од филмовите кои настануваат во истиот момент во светот. А тоа се гласните долгомеражни документарни филмови кои ги користат современите можности на синхроната регистрација на сликата со тонот, како на пример: *Примарно/Primary*(1960, САД) и *Хроника на едно лето/Chronicle of a summer*(1960, Франција).

Карабаш во филмовите, како што веќе потенцирав, се служел со стара опрема која му создавала огромни потешкотии при пробите, а истовремено ја регистрирала сликата и тонот во услови на документарна опсервација. Но и покрај овие тешкотии, филмовите на Карабаш даваат нов тон на документарното пишување.

Краткометражните филмови на Карабаш, конкретно „Музиканти“ е дело со висока прецизност и конструкција, со важен елемент како користење на „горно осветлување“ во ентериерот, краткометражен филм со високо мајсторско ниво, што во целина на филмот му дава ранг на ремекдело. Полскиот филмски теоретичар Миколај Јаздин/Mikolaj Jazdon, во полскиот дневен лист „Rzeczpospolitej“, Варшава, со право потенцира „Казимиеж Карабаш е мајстор на полската документарна школа“.

Во следните филмови К. Карабаш ја развива сè повеќе својата документарна метода на детална **ОПСЕРВАЦИЈА** на животот на обичните луѓе. Карактеристично е дека неговото творештво извршило големо влијание на голем број автори особено во шеесеттите години. Тие во своите филмови земале слични теми од животот на обичниот човек. Оваа група автори е наречена школа на Карабаш.

Во 1965 година Карабаш го снима филмот *На прагот/Na progu*, којшто се одликува со голема пенетрација во вистинитоста.

После овој филм, тој го снима своето следно ремек дело долгометражниот документарен филм „Година на Франк В./Rok Franka W.“ (Со овој филм се нарушени верувањата кои дотогаш владееле, дека документарниот филм не е во состојба успешно да го портретира животот на еден човек. Режисерот Карабаш цела година го опсервирал (снимал) животот на Франк Врубл, млад јунак кој работи „доброволна работа“.

Следните години настануваат документарни портрети на обични луѓе како: *Сабота на Гражина А. и Језу Г./Sobota Grazyny A. i Jerzego G.*

ПРОТАГОНИСТИТЕ, јунаците во документарните филмови на К. Карабаш се најчесто луѓе од толпата, незабележливи, обични, со свои типични истории и биографии од времето во кое се снимени овие филмови. Карабаш избира такви луѓе кои и покрај напорот за својата егзистенција ја бараат својата

радост и мир, во некоја пасија надвор од работата и семејниот живот. Протагонистите имаат голема почит кон својата пасија, како преданост кон музиката или љубов кон собирање значки. За да се добие максимална природност во однесувањето, да се доловат спонтаните реакции и искрените експресији, авторот пристапува со голема опсервација, стрпливост и со чувствително гледање на работите.

Опсервацијата собрана дури и во толку класичен и краток филм како што е *Музиканти*, била плод на долги и тешки **НАПОРИ** за време на проблематичната и тешка опрема со која се снимала сликата од страна на тандемот Карабаш-Ниедбалски. **ВРЕМЕТО НА ОПСЕРВАЦИЈА** на неговите протагонисти во филмовите било долго, тој знаел да ги опсервира своите јунаци и по цела година.

Со долгиот период на опсервација на протагонистите, темата добива епска нарација, која ги преставува промените на преживувањата на протагонистите. Филмот *Годината на Франк В./ Rok Franka W.* (1967), е резултат на опсервацијата на постапките, однесувањата и рефлексииите на јунакот кој учествува во доброволна работа.

Долгометражниот документарен филм *Претон/ Przenikanie* (1978) е еден долг запис на студентска иницијација за бавно созревање на две селски девојки од длабока провинција, Мариша и Емилка, кои со голем труд ја запишуваат втората година на студии. Првата година е најважниот период во нивното студирање во Варшава. Тоа е суптилна опсервација на девојки кои се пренесени во сосема друг свет, различен од тој каде што се родени. Тие, учејќи и пробивајќи се низ животот, заедно одат во нови предизвици.

Во филмот *„Сабота на Гражина А. и Јежи Т.“* (1969) интересен е пристапот во монтажата и во композицијата каде што се искористувани фотографиите кои се снимени од протагонистката во филмот.

Карабаш го интересираат и луѓето кои се соочуваат со своето созревање и стареење како дел од животот. Тој ги опсервира тие луѓе, ги нотира нивните биографии и секојдневје-*Портрет во канка /Portret w kropli*; во едно село- *Лето во Жабније /Lato w Zabnie*; во една населба- *Проба на материјата /Proba Materii*; во една улица-*На пример улица Гжибовска 9/Na przyklad ulica Grzybowska 9*; и во еден дом- *Двојно време /Czas podwojny*.

ТЕМИТЕ кои ги одбирал Карабаш се фрагменти од обичниот живот. Тој зема фрагменти од животот на обичниот човек, неговата работа, пасиите, во кои наоѓа радост, љубов и испраќа порака: сите ние да се замислиме за нашите животи.

Темите во Карабашовската визија не се сензационални. Во Карабашовската визија на документарниот филм нема **ИНСЦЕНИЗАЦИЈА**, нема брза реализација. Кај него има **СТРПЛИВОСТ**, **ОПСЕРВАЦИЈА** и благонаклоност кон обичните луѓе, чии проблеми, радости и немири стрпливо ги анализира. Материјалот го собира без брзање, прецизно, со една солидна **КОНСТРУКЦИЈА**, и со една голема вистинитост го пренесува на филмска стварност.

Со малата дигитална камера, како режисер, снимател и тон-мајстор, Карабаш го посетува и го снима есента 2004 година, својот драг пријател Владислав Шлесицки, со кој заедно режирале неколку филмови на почетокот на нивната кариера. Прави портрет за пријателот и го снима филмот *Зад аголот, недалеку/ Za rogiem, niedaleko*(2005). Неговиот пријател после неколку месеци умира.

Нешто подоцна, Карабаш го прави биографскиот филм *Средби/Spotkania* за неговиот поранешен голем директор на фотографија Станислав Ниедбалски.

Во историјата на полскиот документарен филм, позната е документарната школа позната по него: „**ШКОЛА КАРАБАШ**“, која имала триумф во 60- тите и 70- тите години на минатиот век. Во почетокот таа школа подлежела на остри критики. Постоеле одредени режисери кои ја прифатиле, но и такви кои се посомневале во објективизмот на стрпливата опсервација на камерата во баналните случувања, карактеристични за општествените процеси во тој период.

И покрај критиките, и правењето на опозициски филмови, времето покажало дека К. Карабаш е мајстор на филмскиот **ПОРТРЕТ**, кој прави продорни психолошки студии и дека тој е голем скулптор на екранот на обичните лица на човекот.

Тој обрнува внимание на **ДЕТАЛИТЕ**, доловува одредени „капки“, **ПЕНЕТРИРА** во единките и општествените групи. Карактеристично е дека Карабаш не потклекнува на ерозијата на времето. Неговите филмови се направени со мајсторски **ЗАНАЕТ**, верен на својата професија и над сè верен на себе како документарист, во сликите кои тој ги регистрирал и во секојдневјето кое го прикажувал, иако бил обвинет за конформизам и дека е аполитичен... Сепак неговите филмови се дела на едно живеење во Полска во втората половина од минатиот век, и фасцинираат со својата кристална чистота.

К. Карабаш анализирајќи сцени од животот на луѓето - ги претвора во основа за интервенција. До денес се памтат филмовите на Карабаш реализирани заедно со Владислав Шлесицки *Кога ѓаволот вели добра ноќ/Gdzie diabel mówi dobranoc* (1956) и *Луѓе од пустата зона*(1957) - ова се класични примери на застрашувачки појава на тоа време во општеството, појави на зло во земјата, напуштени млади луѓе кои стојат пред продавниците на пиво.

Авторот се трга настрана од публицистиката, се повеќе ги остри своите ЧУВСТВА со поезијата. Естетиката е постојано присутна во неговиот филмски стил: *Окруху/Okruhу z ulicy zelaznej i okolici(pazdzirenik'93)*(1994); *Портрет во капка/ Portret w kropli*;(1996); *„На изгрејсонце и пред зајдисонце/O swicie i przed zmierzchem*(1999); *Зад аголот, недалеку/ Za rogiem , niedaleko*(2005).

Во филмот *Луѓе на пат/ Ludzie w drodze* (1960), авторот со камерата ја фаќа атмосферата во патувачкиот циркус, таа атмосфера е слична како во филмот „Музиканти“, и овде вежбаат артисти, но овој пат на арена. (Исто голема фасцинација од оваа тема имал и Федерико Фелини.)

К. Карабаш има голем придонес за развојот на филмската уметност во документарниот филм: со тонската обработка, дијалогот, со неговите прекрасни и вистинити слики од секојдневниот живот, со неговата естетика во филмскиот кадар. Во интервјуто дадено во весникот „Rzeczpospolitej“, Карабаш вели : „Работам наједноставно со покажување почит на протагонистите, а во што може да се состои нашата почит кога имаме камера и микрофон? Во учтивото, пријателското и тивкото гледање во животот, во неговата егзистенција“.

Првите документарни филмови на К.Карабаш се многу блиски до дефиницијата на Џон Грирсон за документарниот филм, како „креативно третирање на стварноста“. Најверојатно Грирсон бил клучот на инспирација за Карабаш, а верувам и за италијанските неореалисти. Во едно интервју од 1961 година, Карабаш вели дека англиската документарна школа, специјално нејзините класични дела, биле за него и неговите колеги „восхитувачки“. Тој ги издвојува Линдзи Андерсон/Lindsay Anderson со *Секој ден освен Christmas /Every Day Except Christmas* and Басил Рајт/Basil Wright со *Песна на Цејлон /Song of Ceylon*. Карабаш и Грирсон дури имале и кратка меѓусебна кореспонденција во раните шеесетти години.

Карабаш бил љубител и на движењето „Free Cinema“. Тој во овој стил го прави филмот „Кога ѓаволот вели добра ноќ“/*Gdzie diabeł mówi dobranoc* (1956)

На крај, ги потенцирам зборовите на К. Карабаш: „Професијата режисер на документарниот филм се базира на барањето ситни елементи кои зборуваат за вистината за човекот, на внимателното опсервирање и складирање на детали од кои се состои животот. Само така можеме и сме во состојба да ја фатиме вистината, макар таа била и фрагментарна, макар и да е еден единствен зрак од таа висина. Според мене, барањето на овие детали, мали работи, е единствената важна причина за да се работи документарен филм“. (Karabasz 1999:138)

К. Карабаш е централна и клучна личност во историјата на полскиот документарен филм и полската кинематографија. Тоа што бил Роберт Флаерти/Robert Flaherty за американската документарна школа, Џон Грирсон за англиската, а за руската документаристот Сига Вертов, тоа е Карабаш за полската.

4.1.5. Играни филмови

Своето творештво Карабаш со успех го проширил и во играниот филм поврзувајќи го со документарната материја.

Почеток на овие експерименти меѓу киното на фактите и киното на фикцијата го означува филмот *Шерпиен, запис како хроника/Sierpien, zapis kronikalni* (1971). Поуспешно поврзување на двата елемента се покажува во филмот *Призма/Pryzmat*(1976). И во двата случаи режисерот ги внесува своите фиктивни јунаци во автентични места. Во првиот случај тоа е комбинатот во градот Плоцк, а во вториот тоа е домот на културата во градот Влодав, инсценизирајќи во нив ситуации неретко со учество на нивните жители.

Филмот *Призма*, заедно со *Во двојка /We dwoje* (1977), како и *Сенката која лута/Wendrujonsum Cieniem*(1979) е телевизиски триптих во кој централно, во сите случаи, се наоѓа приказната за дилемите на млада жена која ги сумира првите искуства од зрелиот живот.

Долгометражниот филм на Карабаш, „Сенката веќе не е далеку“ */Cien juz pedaleko* (1985) може да се третира како доплонување на долгометражниот документарен филм „Паметење“ */Pamienic* (1985). И во двата филма јунаци се поранешни градители од Нова Хута, кои се сеќаваат на минатото и го конфронтираат со сегашноста.

4.1.6. Телевизиска драма

Во сферата на телевизиската драма Карабаш останува документарист.

Тој пишува приказна под наслов „Во нашиот дом“ */W naszym domu* (1991). Таа приказна во која раскажува за жителите во еден двор, за нивниот живот, за нивните особини, карактери и др., ја адаптира и ја прави телевизиска драма.

Тој посегнува по литературните факти во спектаклот Епизода од 1942 година */Epizod z roku 1942*(1983), според дневникот на Јануш Корчак/ Janusz Korczak.

4.1.7. Педагог

К. Карабаш е познат со својата едукативна дејност, како професор во државната филмска школа, во Лоѓ, Полска. Тој и денеска е еден од главните консултанти.

Неговото творештво (Карабаш развива свој документарен метод на детална опсервација на животот на обичните луѓе, пенетрација во вистината) има извршено големо влијание на други автори. По неговите стапки, според неговите иновации е формирана документарна школа која е наречена по неговото име „Szkoła Karabasza“. Тие твореле со голем триумф не само во Полска, туку и во целиот свет.

Од неговата школа излегуваат голем број познати режисери на документарниот и играниот филм како: Кшиштоф Киешловски /Krzysztof Kieslowski, Марцел Лозињски /Marcel Lozinski, Анжеј Титков /Anrzej Titkow, Томаш Зигадло /Tomasz Zigadlo, Тадеуш Палка /Tadeusz Palka и др.

4.1.8. Книги

К. Карабаш издава и книги како: „Стрпливо око“/Cierpliwe oko (1979); „Без фикција“/ Bez Fikcji(1985) и „Да се прочита времето“/ Oczytac czas1999.

Во книгите има интервјуа на своите пријатели, на познати личности од областа на филмот.

4.1.9. Интервјуа

К. Карабаш во телевизиските реки на документарни слики сака да ја раздвижи во човекот вистинска емоција и неговите вистински мисли. Тој како режисер практичар нотира фрагменти од разговори, опсервации и собира книги и рефлексии околу професијата која ја работи.

Издвојувам делови од интервјуа со познати полски документаристи:

А) Каков вид документарен филм има најголеми шанси да го заинтересира гледачот?

● **Кристина Гричеловска /Krystyna Gryczelowska:**

„И репортажа... да кажеме на пример за штрајк. Добро е да биде филм - репортажа, а не телевизиска информација. Гледачот да се праша како дошло до тоа? Како тој човек кој работел триесет години е сиромав? Или пак останал без работа... Сакам филмови кои одговараат на прашања. Можеби материјалот е во архивите, или пак авторите треба да направат анализа и синтеза на цели временски периоди. Таквите филмови би имале шанси да го придобијат гледачот.”

● **Марцел Лозињски/Marcel Lozinski:**

„Тоа што ќе напишам и направам треба да е создадено од многу средини и разговори со протагонистите, и тогаш мислам дека ќе допре до публиката.

Според мене тоа се:

- ➔ Филмови за некои важни случувања.
- ➔ Филмови кои имаат „освестувачки карактер“, како на пример филмови кои ја корегираат најновата историја на една земја.
- ➔ Филмови кои демаскираат, кои ги откриваат и најтемните и најстрашните случувања во стварноста на општеството.
- ➔ Филмови кои покажуваат како политичкиот механизам владее на највисоко ниво.
- ➔ Филмови за нашиот идентитет. Кои сме денеска и зошто?
- ➔ Филмови за општествената криза и од каде дошла таа?
- ➔ Филмови за опасноста да се дегенерира секоја идеја, и како да се заштитиме од тоа?
- ➔ Школски филмови. Што е тоа плурализам? Што е тоа демократија? Што е повеќепартиски систем? Што е коалицирање на партии?

- ➔ Филмови портрети. Филмови на непокорни луѓе. Профили на бивши и актуелни преставници на власта.
- ➔ Филмови кои допираат табу теми.
- ➔ Филмови - патокази од полето на етиката.

Сакаме да ја гледаме лентата на вистината, таа што постои во реалноста, а тоа е таа што постои во нас .“

● Тадеуш Палка/Tadeusz Palka:

„Интересни се општествени, политички теми кои доаѓаат од прилив на информации за случувањата. Мора во тие филмови да се внесе една природна драматургија.

-Друг вид филмови се хроники-опис на човечкиот живот, или на група луѓе сега, или во подолг временски период.”

● Анжеј Тжос /Andrzej Trzos:

„Денеска е тешко да се прават документарни филмови. Тоа што се случува околу нас брзо сè менува. Се има форма на телевизиски начин на покажување. Документарниот филм престанува да биде актуелен. Според мене, документарниот филм треба да има подлабока синтеза на појавите за да може да ги издржи ударите на времето. Ми се чини дека оцена на секој филм е времето. (Дали ќе одолее на времето).

Денеска политичкиот филм се наоѓа во центарот на внимание, а како ќе биде во иднина не знам. Мислам дека документарниот филм ќе стане сè повеќе авторски. Факт е дека не може во целост објективно да се престават појавите. Документарниот филм сè повеќе ќе се сврти кон субјективен поглед на гледање на работите. Според мене, колку порадикално се оди во овој правец, документарниот филм сè повеќе ќе го зацврсти својот ранг во филмската уметност.“

Б) Кои занаетски проблеми денеска, во современиот документарен филм се исклучително важни и зашто?

● **Анджеј Бржозовски/Anrzej Brzozowski:**

„Не ме интересира занаетот, бидејќи под тој збор ја разбираам граматиката на филмот, начинот на пишување, калиграфијата и техниката на печатење. Ги користам елементите кои ги знам, кои во тие моменти и услови ни се достапни и ги сметам за адекватни до содржината. А се случува најадекватни да се неграматичките конструкции, ортографските грешки и лошо испечатените кадри.“

● **Кристина Гричеловска:**

„Документарниот филм треба да има брза и точна регистрација на сè што се случува во една земја. Со новата дигитална технологија ова се прави многу полесно, а исто така и со мала оперативна екипа, мобилна како пожарникарска бригада, треба да се снимат што повеќе материјал.“

● **Марцел Лозињски:**

„За мене многу е важно до каде може да навлегува режисерот, да оди, да пенетрира во документарниот филм со:

-одговорност за јунакот;

-умешност да се избере кога документарниот филм може да биде авторски, а кога треба само верно да ја прикаже реалноста;

-до каде треба да одиме во субјективното гледање и дали секогаш имаме на тоа право;

-режисерот да биде автор или човек кој ја открива стварноста, заедно со гледачот.“

● **Тадеуш Палка:**

„За мене најважна е конструкцијата на филмот, таа дава јасност на пораката и на проблемите на филмот.“

-Важни се методите и начините со кои го добиваме материјалот. Елементарно е знаењето како се користи светлото, кадрирањето... Да се познаваат мотивите, однесувањето на јунакот...

- И свеста на авторот, на кој начин ги користи, ги зема од јунакот своите сопствени тези и погледи.”

4.2. Столе Попов

“Ако играниот филм тежнее до крај во илузијата да биде што е можно поблиску до животот, документарниот филм од своја страна бара права естетска форма за да го обликува баш она што е животот.” - С. Попов

С. Попов е роден во Скопје, Република Македонија, 1950 година. Студирал режија на Академијата за театар и филм во Белград.

Работел како режисер во филмската куќа „Вардар филм“ во Скопје. Од 1989 година, работи како професор на факултетот за драмски уметности во Скопје.

4.2.1.Анализа на документарните филмови на Столе Попов

- а. „Оган“(1974)
- б. „Австралија, Австралија“(1976)
- в. „Дае“(1979)

4.2.1.1.„ОГАН“ (1974) **- колор филм(19 минути)**

Режија/сценаријо: Столе Попов

Продуцент/организатор: Предраг Вељковиќ

Директор на фотографија: Мишо Самоиловски

Тон: Јордан Јаневски

Монтажа: Драгомир Панков

Избор на музика: Столе Попов

Светло: Трајче Саздовски

Продуцентска куќа: Вардар филм

Оган е приказна за еден млад работник и за неговиот подвиг; тој влегува во огнената печка во топилницата за олово и цинк во Велес. Овој документарен филм поседува голема моќ човекот да го прикаже јак, да ја прикаже неговата сила и моќта да совлада. Пуштањето на една пробна работа на печката во топилницата за олово и цинк во Велес, на авторот му служи како повод за да направи една длабока драма за победата на човекот во секојдневјето. Во една сурова животна материја, Попов извонредно ја искажува вистинската драма на човекот и машината, чија што внатрешна драматика и јак ритам импресионираат. Новинарот Бранислав Ангелиќ ќе запише: „Тоа е една поема за

силината на човекот пред стихијата која сам ја разбудил. Тоа е импресивна метафора за човекот и работата“ (Бранислав Ангелиќ, Комунист, 1974)

Авторот, опишувајќи ја обичната човечка судбина, успева да го пронајде тој животен, радосен нагон. Драмата се раѓа на лице место, природна и ослободена од „ драматизација“ во секојдневната борба на човекот и машината.

Во општ план се гледа топилницата и дел од градот, а камерата прави панорама на топилницата и се задржува на работник кој гледа преку прозор.

Топилницата е како грдосија, а внатре работат работници. Потоа ручаат во менза. Помеѓу другите го гледаме и нашиот протагонист, работникот од првиот кадар. Јаде и води неврзан разговор со колега. Тој е обичен човек, работник, случајно избран помеѓу илјадници.

Тој е протагонист, суверен и вистинит. Очигледно авторот внимателно го барал помеѓу работниците. Тука има искреност во физичкото делување и голема психичка отвореност.

Следуваат крупни планови на јунакот од неколку различни позиции, сè до стоп кадар кога се појавува насловот на филмот.

Работниците се на своето работно место. Огнот е даден како елемент. Се води разговор околу тоа што треба да се стори, да се запали голема печка.

Јунакот се облекува соодветно за работа. Следи успорен кадар, тој оди кон своето работно место. Тој и огнот се ден наспроти друг. Започнува борба... љубовен чин... Огнот како жив испушта животински крици.

Дожд од огнени искри се слева врз јунакот. Борбата продолжува. Огнот уште повеќе оживува, се разбеснува, станува главен протагонист. Тој е течен елемент. Дали ќе се скроти?³³

Следуваат кадри од лицето на јунакот кои мајсторски и незабележливо се вметнати во оваа секвенца.

Се слуша музика, составена од карактеристични звуци.

Огнот е стопен во лава и протекува.

Јунакот ја вади маската. Неговото лице е облеано во пот. Се гледа радост и умор. Тој се брише, а неговото лице го краси насмевка.

Огнот е скротен во река од лава.

Приказната е драматична, а на едноставен начин е опишана една судбина на човекот кој и покрај тешкотијата успева да пронајде во себе снага, радост и љубов за работата.

Дијалог во филмот нема, се слушаат звуци кои асоцираат на животински крикови што допринесува за јачината на филмот. Тоа дава автентичност на филмот и еден нов пристап во користењето на тонот.

Кадрите и секвенците во *Оган* покажуваат мајсторство на опсервација, на едно случување на работното место. Камерата и микрофонот допираат до вистинската животна историја на работникот - посебно преку неговото лице, едноставно, без пози, гестови и гримаси ја покажува љубовта и радоста во работата и победата на човекот. Прикажана е јачината на човекот, неговата сила, со голема драматичност за да може да совлада.

Сликите во филмот имаат изразена визуелна експресија. Филмот поседува изразени естетски и уметнички вредности. Камерата на директорот на фотографија Мишо Самоиловски бара, таа опсервира, навлегува детално во материјата, апсорбира детали од работата и од целата атмосфера. Филмот импресионира и со одличната монтажа. Приказната е сама по себе драматична, сликите се прекрасно снимени на само 360 метри филмска лента, а авторите направиле прекрасна работа, работа која го надминува простиот документ.

Монтажата во филмот прави тензија од снимените кадри што допринесува за драматичноста и вистинитоста.

Јачината на доживувањата не произлегува од сензационалноста на темата, туку од фактот дека таа случка е на работното место. Прв пат гледаме филмски обликуван проблем на автентичен начин. Столе Попов не робува на нашата традиционална предрасуда врзана за документарен филм, каде што е доволно да се има камера и микрофон за да се пресними животната сторија и да се добие филмската драма.

Кадрите и секвенците на „*Оган*“ ни откриваат режисер кој знае да оперира со појавните категории, знае да визуелизира во плановите, ракурсите, мизансценско-монтажните склопови кои одбраниот мотив ќе го истакнат, а истовремено нема да ја лиши природноста и ќе се трансформира во една вистинска уметност, со вистинска естетика.

Филмот има естетски уметнички вредности и затоа е добро примен од критиката и публиката.

Оган е дипломска работа на режисерот Попов, тоа е прв негов јавен настап, за кој ја добива првата награда. Тоа е едноставен филм, непретенциозен, лишен од големи зборови, ослободен од пози, гестови и гримаси, но во тоа е големината на филмот за кој филмскиот критичар Драган Гајар со право вели:

„Филмот е нешто возбудливо и волшебно. Неверојатно е како еден почетник можел да направи така чудесно убав филм, кој во себе содржи мајсторство, техничка перфекција и необичаено силен емотивен набој“.(Политика Експрес,10, април 1974)

Филмскиот критичар и публицист Ацо Штака напишал: „Тоа е победа на работникот, триумф на човечката снага, на одважноста и способноста како митски Хефес. Младиот работник се бори со вжареното, лукаво, огнено зло. Моментите на неговата победа добиваат универзални размери да се менува светот, да се биде човек.“ Ацо Штака(Ослобођење,1974)

4.2.1.2. „АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА“ (1986)
- колор/црно-бел филм(86 минути)

Режија: Столе Попов

Сценарио: Божин Павловски

Продуцент/организатор: Ристо Теофиловски

Директор на фотографија: Бранко Михајловски

Тон: Глигор Паковски

Монтажа: Димитар Грбевски

Музика: Ристо Аврамовски

Продуцентска куќа: Вардар Филм

Австралија, Австралија е долгометражен документарен филм за македонската емиграција во Австралија. Попов, оваа тема, која е многу обработувана, ја прикажува поинаку, а не само со прости податоци за мотивите и елементите на таа печалбарска судбина. Тоа не е буквално прикажување на печалбарските проблеми, целиот материјал е човекот каде се кршат сите состојби, искушенија, со сите присутни психолошки вибрации над сомнежот, кризата, отпорот, заблудата, вербата, со сè она што е човечко.

Филмот е снимен во Австралија и Македонија. Во Австралија, претежно се снимало во околината на Портхленд, каде живееле околу 7 000 Македонци. Тоа е филм за судбината, не само за Македонците, туку воопшто за проблемите на човекот. Податоците се едно, а метафората која од нив произлегува е друго. Преку поединечно до универзално, во таа синтеза Попов покажува голем осет за таа судбина, нејзиното битие, способност на дедукција, зрелост на погледите, со една озбилна социјално-психолошка анализа. Филмот трае 1 час и 20 минути. Филмскиот критичар Милутин Чолиќ, кој се смета за најприсутен критичар во поранешна Југославија, кој триесетина години секојдневно објавувал критика, еден од основачите на филмскиот фестивал во Пула, ќе напише: „*Австралија, Австралија* е најдлабок филм за миграцијата, и е еден од нашите најдобри документарни филмови воопшто.“ (Чолиќ, Милутин, Политика, 15 март, 1976)

Тој непристапен и ладен Австралиски брег, што може е и ненамерна симболика на почетокот на филмот, преставува единствено мото. Опфатен е

социјалниот проблем што доведува до економска емиграција. Преку монолозите ни се открива трагиката на македонското иселеништво. Соочен со едно принудно прифаќање на реалноста, еден од протагонистите на овој филм оправдано ќе рече: „Затвор“. А потоа е прикажано едно безгрижно куглање, кои себеси си го дозволуваат само мал број староседелци, во чии раце се конците на економската доминација.

Прикажано е и неуништливиото чувство на носталгија за родниот крај, во чија спеченост се гледа со топлина и мир. Се открива двостран грч, кој покажува дека нема избор. Се прикажува една болна немоќ, за да се пронајде решение, за да се сврти една нова страница на животот, како би се премостила судбината, таа провалија помеѓу родниот крај и новата средина која всушност преставува нова татковина.

Авторот настојува да ни долови атмосфера за напуштените македонски села каде што осамените старци и старици ги преслушуваат гласовите на своите деца на магнетофонска лента која што им ја испратиле од далечниот крај. Тоа чувство на осаменост, напуштеност наспроти динамиката на животот и динамиката која поради околностите во кои се препуштени нашите луѓе во Австралија - прикажана е во една вистинска перфекција. Тишината и жегата ја плетат својата мрежа на неизвесност, дали ќе го видат уште еднаш милото лице, дали уште еднаш ќе го прегрне синот. И точно тука авторот нагло не пренесува во неизбежната реалност во секојдневната борба за егзистенција која е немилосрдна. Во одредени ситуации добива и гротескни размери, во игра на случајот или игра на иронијата нашиот човек се удира со сидот на адаптацијата. Нашиот човек, во новиот крај ги носи своите обичаи и навики, своите гледања на светот и животната средина. Зад тој сид се нуди нешто како животна можност, како преодна оценка за повисок ниво на живот. Тоа е многу болно. Секогаш постои нешто што не може да се истргне од себе, или пак да се загуши во себе. Секогаш постои нешто што новата средина не може или не сака да го прифати. Во тој расчекор лежат корените на болот, неутуѓивото задушвање, неуништивата болка до смрт која е често и единствен излез.

На почетокот гледаме океан, осамена птица, и се слуша крик. Огромни бранови навестуваат немир. Се појавува насловот на филмот. Гледаме птици, крици... потрага по храна. Брановите удираат по огромните карпи.

А потоа копно, кенгури и коала. Започнува музика. Гледаме стадо овци, грабливец, некаде на периферија-пустош... во заднината делови од фабрика, има прашина, а потоа слика на човек во својот стар напуштен дом.

Паралелно се пренесува спортски настан (куглање) и се прави контраст на два света.

Аборицини седат пред барака.

Се откриваат три света: аборицини, дојденците(емигранти) и Австралијанците, газди на тој континент. Сето ова е помешано со животни карактеристични за континентот. Камерата само немо набљудува. Авторите со две тешки камери, без пред тоа да прават документација, на лице место, понираат во материјата која се открива пред нив за време на снимањето.

Попов стрпливо опсервира и пенетрира за време на снимањето без однапред да има теза. Вистинитоста на материјалот ќе го направи своето, настојувајќи да ја открие вистината.

Следува кадар на полупустинска атмосфера, а една кола им го пресекува патот на стадо овци. Кенгур бега, застанува и гледа во овците, а потоа го следи автомобилот. Излегува човек од автомобил, пее македонска песна. Седнува на хаубата. Се обраќа: „Абе деца... што ви текна да дојдете и да ги осетите гревојте тука? (се смее) да не сликате убаво! (се обраќа кон филмската екипа, продолжува да ја пее истата песна. Кенгурите го слушаат,(никој нема друг во оваа пустелија) Јас кога дојдов тука... има точно 40 години од тогаш.Само што ги избркавме Турците и јас дојдов овде. Еве и денеска сум жив. Само ни ветуваат и ништо немаме. Лепчето не можеме да си го извадиме. Не пукнаа од работа „Англичаните“ тука.“

Друг постар човек стои на хоризонт. Кажува од кое село од Македонија е. Продолжува: „Дојдов во Австралија во 1926 година(раскажува како почнал да работи во Австралија, тешко било, ги сечеле дрвата, правеле ниви за да преживеат, да садат тутун.) јас бев 28 години кога дојдов тука, а сега сум 77 години“.

Гледаме кадри од крави и биволи и човек како фрла семе во нива. Се слуша македонска песна. Зајдисонце е. Се појавува човекот кој пее. И стои исправен. Камерата панорамира по бараките во кои живеат работниците. Песната продолжува на македонски гробишта во Австралија. Вечна тема за Македонецот, каде да ги остави коските? Во *офф* се слуша глас дека заминале од македонските села и сега тие се опустошени... Човек склопува дрвен народен македонски инструмент - гајда. Гласот продолжува - сите од селото заминале во странство, посебно во Австралија. Човекот почнува да свири на гајдата што веќе му дава карактеристичен печат на филмот-специјално поврзано и со претходните пеења што потенцира дека „иманентната“ музика во филмот е успешно поставена.

Следуваат сцени од Македонија во црно-бели кадри. Се гледа македонско село. Човек свири на хармоника, ама од далеку се слуша гајда како сеќавање или сон... Деца и жени, испраќаат некого во туѓина. На железничка станица се. Дожд, чадори, куфери, торби, вреќи се подаваат во возот низ прозорците. Млада жена бакнува момче. Луѓе пеат, свират, надреалност што музиката на гајдата ја дава (во *офф*). Дождот поминува во снег. Се редат портрети.

Остар рез, се враќаме во реалноста. Авион пролетува на небото. Камерата панорамира во град во Австралија.

Човек вози кола и раскажува: „Првиот Македонец што дошол во овој град сум јас. Кога дојдов тука немаше ни Македонец, ни Србин, ни Бугарин, имаше само еден Италијанец и еден Грк. После неколку години кога заврши војната ја донесов прво жената и помалиот син.“

Момче раскажува: „Јас дојдов во Австралија поради фамилијата тука. Не можев сам да останам зашто бев малолетен. Морав да дојдам.“

Млада девојка: „Јас сум родена во Охрид....“

Се претопува глас на млад човек: „Кај нас немаше доволно работа, тоа ме натера да дојдам во Австралија..“

Мајка раскажува.

Разни судбини...

Еден вели дека дошол да го види светот, Австралија да ја види...

Обично сите работат како општи работници.

Ноќ е, се развива оро. Играат. Луѓето продолжуваат да раскажуваат за нивното доаѓање во Австралија (во *офф*).

Следува сцена на пристаниште, опсервација на атмосферата, работници паралелно монтирани со кадри од животот во градот, луѓето изгледа како да се снимани со скриена камера. Гледаме портрети, човечки лица кои зборуваат, секое има свој живот, своја судбина, уморни...убави...млади...стари..

Голема железна конструкција на пристаништето како монструм ни кажува за каков град се работи. Наоколу има бродови, ископување на површинска руда, големи машини.

Канцеларија. Се слуша (во *офф*) чукање на машина, секретарки работат, а потоа тишина.

Следна сцена ... Црква, умрен човек во ковчег.

Тотал. Голема метропола, високи згради, облакодери, работници градат бизнис центар.

Река од луѓе по улиците, лица, нозе. Се слуша глас во *офф*: „Дојден сум во Австралија 1937 година. Имав 6 години, ништо не се сеќавам од мојата родна земја, од моето село“. Камерата продолжува да ги следи луѓето во метежот во строгиот центар на градот.

Човек во костум оди по улицата. Гласот во (*офф*): „Јас не бев за идење овде, бев службеник, живеевме пристоен живот, се скарав со родителите. Јас сум дојден од инает овде.. Работници работат, се слуша гласот во *офф*: „Сабота и недела без одмор. По 12 сати ноќе да работиш... “Повторно ја гледаме улицата. Истиот човек во костум. Гласот: „Овде е машина, да се отепаш“.

Потоа гледаме воз и мост во метроплата. Човек вози мерцедес, пушта музика. Во *офф*: „Потребно е човек да верува во тоа што го прави. Австралија е млада држава и многу брзо напредува. Така и ти треба да напредуваш. Ако се уплашиш, ако застариш, подобро излези од бизнисот што го работиш“. Мерцедесот пристигнува во богата куќа.

Човекот во костум е во крупен план: „Австралијците се само шефови, сакаат само крвта да ти ја испијат... Ако и кај нас ги работиш овие саати и во Македонија ќе спечалиш како и овде“.

Пак го гледаме човекот во костумот, во домот: „Ние со жената се гледаме само еднаш во неделата, тоа е во недела. (Жена му и ќерката седат на

креветот.) Другите денови се враќам од работа, а таа „Збогум, одам на работа“. Само добро утро и догледање. Ние за овие четири и половина години сме биле во градот само двапати да го видиме. Морето само еднаш сме пошле да го видиме. Тука работам како стока, додека таму работев за да живеам како човек.”

Гледаме богат дом. Фамилијата е собрана во големиот салон. Деца, старци, средна генерација, од сите поколенија, децата играат билјард, глас во *офф*: „Тука во Австралија сме 20 години, успехот на нашата фамилија се состои во слогата. Ние сите сме заедно, сега имаме четири дуќани, произведуваме намештај”.

Следува слика на школо и деца во училница, се држи час. Професор зборува на англиски за образованието во Австралија.

Македонци играат оро. Се гледа млад човек. Се слуша глас во *офф*: „Работам во фабрика за гуми, земам добри пари, али да не ми работи жената тие пари нема да стигнат ни за опстанок“.

Веселба. Ороту продолжува. Паралелно се гледа куглањето на Австралијците на трева, сите се облечени во бело.

Се слуша глас на жена (во *офф*), порака на аудио касета: „Здраво Душан, овдека е мајка ти Аца“ (Гласот на таткото) „Јас сум татко ти Петре... еве вечерва решивме да ти снимиме една лента и да ти пожелиме брак, да ви го честитаме бракот со среќа, со Блага од село Брод“. (Гласот на синот) „Здраво мои родители, вашата лента ја добив...”

Пак се враќаме во Македонија, во една соба, седи стара жена, и еден човек седи до неа на маса, го слушаат гласот на синот: „Ми велите оти не ви пишав кога се женев, разбравте преку други, за тоа сакам да ми извините, бидејќи знаете сам бев тука, немаше никој кој да ми помогне... да спремам дарови...“ (Продолжува гласот на татко му кој пред куќата го товари магарето), „Тутун берам и плачам, знаеш како бабата те гледаше тебе... а сега писмо да не пишиш... Немој Дуле, немој синко, немој не заборавај...“ (мајката полни вода од бунар, се слуша нејзиниот глас (во *офф*) Те испративме, ама откако тебе те испративме, ние повеќе луѓе не сме. Чекај го Душан да си дојде, го нема... другите си дошле”.

Пак следува кадар во Австралија. Човек седи пред својата куќа и раскажува: „Јас сум тука роден и ме викаат кенгур, така нас тука не викаат...“ Жена му: „Сите сме кенгури овде, што сме овде родени...“ се слуша смеа...

Таксистот вози и зборува: „Моето право име е Слободан, почнав со работа, сакав да спечалам нешто, само без успех... Дома не се навикнав да работам. Пет години не работев овдека ништо. Живеев од коцка... Сега пошто нема повеќе овци за стрижење, морам да возам такси“.

Следува сцена од соба, во неа маса, а на масата пари. Луѓе се коцкаат. Помеѓу нив е таксистот кој зборуваше во претходната сцена.

Луѓе пијат пиво. Се претставува Бекир, на околу 30 години. Вели дека е од село Лескоец, Охрид... Трагикомичен е во искажувањето. Дошол во Австралија во 1965 година. Тој е „лик“ кој се памти. Малку е поднапиен, па пелтечи во зборувањето. Бекир: „Јас сум многу задоволен, прво и прво од нашата држава што ме пушти да дојдам, а воедно се захвалувам на компанијата „Плум брадерс“, на мојте босови“. Бекир го покажува човекот кој седи до него, но не може да се сети на името на тој човек кој е Австралиец и сам се претставува. Потоа Бекир го преставува другиот шеф: „Господин Том“.. Том се смее. Бекир се заблагодарува „понизно“ на целиот колектив на фирмата. Бекир: „Јас сум од „Плум Брадерс“, многу задоволен јас ќе појдам во Југославија, со многу голема радост, да разберат нашите босови“. Бекир меша македонски со англиски, се губи во своето полтронство и предизвикува смеа.

Пак сцени од улици од метрополата, луѓе... коли... старци...деца... Македонци во бар... продавница за бурек на која пишува „Битола“.

Македонци пазаруваат храна. Се слуша глас (во *офф*) кој ја воведува темата за црквата и колку е таа важна за македонската заедница во Австралија. Се гледа македонската православна црква „Св. Илија“. Внатре има венчавка. Се отвора тема за учењето на македонскиот јазик во Австралија. Деца во училиница во основно училиште. Учат македонски, тешко се изразуваат. Па потоа пак камерата се враќа на црквата, каде се крштева дете.

Македонија... Ноќ... Авион од кој изнесуваат ковчег. Роднините се собрани околу ковчегот, царинарници го проверуваат, а потоа се товари во камион.

Пак кадар од Австралија. Пристаниште и фабрики како грдосии. Се гледаат јазици од чад. Работници се качуваат во автобус. Тотал... индустрискиот град. Силуети на луѓе немирно се движат. Се слуша фабричка сирена. Работници влегуваат во фабрика. На железничка станица луѓе излегуваат а деца поминуваат на пешачки премин.

Кадар од Македонија. Се гледа планински пат, (во *офф*) се слуша македонска песна. Камиончето го носи ковчетот со моштите до родното село. Овци пасат, се редат слики на оризови полиња, трактор ора... Следува слика на стара жена во црно. Испишан сид... Потоа се гледа бунар и стари истрошени улички. Старец полни вода. Се открива напуштено село со старци, старици.

Гледаме работници на житни полиња. По патот камиончето го носи ковчетот. Влегува во селото. Се слуша плач. Луѓе во црно, жени, деца, старци, старици го вадат ковчетот.

И пак сцена во Австралија... птици, крик, море. Во тотал осамен човек зборува: „Не е убаво да не гледаат нашите родители, нашите мајки, каде работиме, бидејќи навистина е страшно. Гориме“. Човек вози мотор по брегот. Тоа е нешто надреално, што ја потенцира фантазијата на авторот. И како да дава одишка на гледачот за да ги смири свите мисли. Следува слика на осамено куче на плажата и осамен човек кој гледа во морето. Се слуша (во *офф*): „Тешко ми е, што ете така била мојата судбина... да дојдам во оваа далечна и осамена земја...“ . (Го гледаме јунакот кој зборува) „Но верувајте ми дека мислите ми се секојпат за онаа грутка, за оној камен кај што сум се родил. Имав една мајка, бог да и душа прости, која беше напатена. Кога дојдов во странство го разбрав она што ми го кажа... тешко било да бидеш одвоен од свое“.

Следува сцена на куглање која се јавува како лајт мотив. Австралијците облечени во бело се куглаат на тревата. Паралелно се монтирани кадри од фабриките. Се гледа оган, се топи железо.

И пак сцена од Македонија и македонското село каде е однесен ковчетот со загинатиот работник, а потоа кадри од град во Австралија.

Во филмот се прикажани различни судбини. Некои од нив се снашле, сакаат да останат, други сакаат да се вратат. Заедничко е дека никој не сака да остане сам. Семејството им е најважно, тоа е клучот на среќата, чувство кое им

е заедничко на сите што дошле да заработат. Погolem број се тука поради децата, заради нивното школување, во потрага за опстанокот и среќата. Кај сите се чувствува носталгијата за родниот крај, и желба за очувување на традицијата. Филмот е авторско сведоштво, тоа не е класичен документарен филм. Столе Попов покажа знаење, сигурност и талент. Вера Мијојлиќ, новинар, ропортер од областа на културата и уметноста, како и активист за човековите права која во Лос Анџелес од 1992 година го оформува фестивалот "The Southeast European Film Festival" кој е првиот фестивал за филмови од Јужна и Источна Европа во Л.А, за филмот вели: „ *Австралија, Австралија* доминира со широка река во која се вливаат потоци немоќни да се спротивстават на еден своеглав замав, кој се одвоил од останатите и оди по свој нов тек.“(Мијојлиќ, Вера „Одјек“ од 11 Април, 1973 година. Сараево) Филмот внесува една нова изразна синтагма: реален фактографски податок кој е нераскинливо поврзан со симболите кои филмското дело го издигнуваат далеку над конвенционалната неосмислена дагеротопија, но од друга страна, ни во еден момент не го сведува на апстрактна игра на филмски и дијалогски ефекти. Тој спрег овозможува да открие светови кои што остваруваат близок контакт со гледачите.

Филмот е вистинска приказна за нашите луѓе во туѓиот свет. Сè е искрено и спонтано, тоа е чуден збир на судбини. Во одреден момент веселите момци раскажуваат како се дојдени во Австралија на брзина да соберат пари и како тука се излажале. Потоа сериозен и паметен човек раскажува како Македонците „ринтаат“ во Австралија. Во трет момент не возбудува магнетофонското допишување на луѓе кои што се распнати помеѓу два света, луѓе кои што не можат да живеат заедно, а не знаат ни да се разделат засекогаш.

„*Австралија, Австралија*“ е едно трагично сведоштво на голем број судбини. Филмскиот критичар Благоја Куновски ќе напише: „Филмот е повеќе од голем филм, едно светско дело на реномиран автор. Со овој филм се потврдува една класична вистина дека иднината на филмот лежи во долгометражните документарни филмови како најавтентично сведоштво на животот“. (Благоја Куновски, Разгледи, март, 1976“)

Филмот прикажува една широка фреска која опфаќа морални, психолошки и социјални моменти од печалбарството. Тој е филм со срце и душа. Новинарот Ацо Штака ќе напише: „Филм што ги надраснува локалните и

националните проблеми и добива универзален карактер на тема емиграција. Тоа е врска на голем број судбини, филм од крв и нерви, тој има оштро око, неговиот говор е метафоричен, тој е мајстор на монтажерската вистина, а камерата ја вовлекува во најскриените простори на зовриениот печалбарски универзум. Авторот со една брза, молскавична рефлексивна слика извлекува слики на очај и надеж, слики на љубов и страв. Филмот има универзални човечки и високо пластични вредности.“(Штака, Ацо март,15, 1976,Ослободење, Сараево)

4.2.1.3. „ДАЕ“ (1979)
- колор филм (19 минути)

Режија: Столе Попов

Сценарио: Анте Поповски

Продуцент/организатор: Ристо Теофиловски

Директор на фотографија: Мишо Самоиловски

Тон: Глигор Паковски

Монтажа: Димитар Грбевски

Избор на музика: Столе Попов

Продуцентска куќа: Вардар филм

Во филмот *Дае* е прикажан еден дел од животот на Ромите посветен на празнувањето на Ѓурѓовден. Атмосферата на балада неминовно ги доловува реминисценциите на далечните митови. Оваа поетска визија за животот на последните номади е снимена во автентичниот амбиент на чергарската населба спроти празнувањето на најголемиот ромски празник. Како атавистички обележја на нивните верувања, во кои спаѓа и ритуалното капење како симболично пречистување и причест на душата и телото, мистеријата на раѓањето и дочекувањето на новиот живот, па сè до желбата за живот без стеги, презентирани низ метафората на бесниот галоп на коњите, кои атакуваат врз сетилата на гледачот и не го оставаат рамнодушен по гледањето на филмот.

Филмот почнува со екстериери покрај река.

Во *офф* се слуша глас „Дае“ (мајко), и се повторува.

Гледаме шатори и коњи кои пасат. Се јавува насловот на филмот.

Гласот продолжува, жена се породува...

Следува портрет на старица, портрети на замислени луѓе кои седат.

Човек покрај река чека.

Месо виси на конец.

Гласот стенка и понатаму...

Помеѓу портретите поново се појавува ликот на старицата.

Таа пуши. Следува исчекување.

Пак кадар со коњи... .

Се слуша глас кој навестува дека породувањето е завршено.

Гледаме група луѓе пред шаторот.

И човек со чадор. Во хоризонтот се гледаат планините, а во подножјето шаторите на номадите.

Се гледа слика на дете кое јаде грозје, иста атмосфера од секвенцата со која почна филмот.

Врне.

Има и детал, чинија полна со дождовница.

Потоа гледаме човек со крената глава, полугол... Рацете му се испружени нанапред, прави некаков ритуал. До него се појавува друг човек, па трет, па четврт, портрети се молат. Гласот на жената која се породува продолжува.

Жени со голи гради, гледаат во небото и се молат.

Група мажи и жени стојат со дланки испружени на дождот.

Се слуша плач на бебе, смеа, радост, музика. Голо дете лази по земјата.

Деца лазат, паѓаат, стануваат, одат, трчаат како симбол на трагите, на патеките што треба да ги изодат во животот. Ритамот на музиката се забрзува.

Старата жена замислена, седи и пуши. Како да се сеќава на нејзиното раѓање. Сè е сон. Деца седат. Се редат портрети на луѓето. Тишина е.

Кокошка колве. Жена срка. Почнува денот. Некои луѓе носат гранки од блиската шума.

Утро е. Животот во номадската населба продолжува. Машки глас пее.

Дете влече врзано за конец помало братче.

Портрети на луѓе седнати околу огнот. Се слуша песна(во *офф*).

Следува слика на обичен ден. Исполнет со секојдневна работа: жени месат леб, баба готви. Се подготвува ручекот. Бебе чука во кошничка како во тапан, успева да го фати ритамот.

Друго дете цица иако е веќе големо. Ја бара љубовта која како тема се проткајува во филмот. И повторно оган, и луѓе околу огнот. Авторот само опсервира, ништо однапред не сугерира. Остава сами гледачите да

одлучат. Да одлучи нивната потсвест. Во филмот нема дијалог, освен гласот во *оффна* почеток.

Следува сцена на маж и жена во љубовен занос.

Осамено дете со бардаче во раката гледа во полупустинскиот предел.

Во кадар е игра на деца и замислени возрасни.

Пладне е, време за ручек. Под шаторите има деца, мажи, жени, старци.

После ручекот кокошките го дојадуваат остатокот. Се менуваат слики на вода, огниште, чад.

Почнува нешто што е навистина генетско, што не може да се напише, што се раскажува само преку филмската слика, а тоа е танцот на едно девојче, танц никаде ненаучен, тоа босо игра на земјата, а пред нозете на изгаснато огниште..

Машки глас пее.

Повозрасни мажи на коњи одат кон реката.

Малото девојче продолжува да тропа ритмички на канисерот, му дава природен ритам на филмот.

Коњите со јавачите, голи до појас, продолжуваат во галоп на брегот на реката.

Сите жени играат, прикажуваат задоволство од животот, радост која извира од внатре, од нив.

Децата ги креваат на раце кон небото. Се редат слики на природа, планини, хоризонти...

Подигнати раце плескаат кон небото.

Во последниот кадар од филмот девојчето продолжува да игра и ја дава пораката.

И им рече: „Вистина Ви велам, ако не се повратите и не бидете како деца, нема да влезете во царството небеско“ (Евангелие според Матеа 18/3)

Авторот во филмот, го обработува животот на Ромите, ги покажува нивните исконски навики, потребата да се биде слободен, да се игра, да се пее, да се смее. Филмот е номиниран за оскар и е влезен во потесен избор за најдобар документарен филм во 1970 година, и е номиниран за оскар и избран во потесниот избор за најдобар документарен филм на светот во 1979г.

Мајсторот на филмската режија Сем Пекипо после гледањето на филмот возбуден извикал: „ Да.. ова е филм... што го сакам... Што емотивно допира до мене... ремек дело“.

Дае, тоа е извор на романтичното скитништво, слободоумие, тоа е извор на инкарнација со изобилство на светлост во документаристички оквири кои бескорисно се опираат на притисокот на атмосферата на балада наднесена на судбината на харизматичните Роми, како циновско сребрено крило кое ги озрачува нивните животи и ги нижи во една аура на вечен мит. Филмскиот историчар, теоретичар, критичар Ѓеорѓи Василевски ќе потенцира: „*Дае*“, тоа е хроника на обичаите на Ромите, за слободата и скитништвото, по нешто романтично интонирана, возбудлива и полна со живот приказна.“ (Василевски,³⁴

4.2.3. ДЕТЕРМИНАЦИЈА НА ПОИМИТЕ ВО ФИЛМОВИТЕ НА С. ПОПОВ

4.2.3.1. Опсервација

Во филмовите на Столе Попов се гледа метод на детална **ОПСЕРВАЦИЈА** на животот на обичните луѓе.

Тој внимателно опсервира и складира детали од кои се состои животот. Опсервацијата на протагонистите е долга, ги опфаќа деталите кои што се резултат на постапките, однесувањето, случувањата, пејзажот... Настојува и фаќа гестови, насмевки, умор, бол, солзи, радост и уште многу психолошки моменти, претежно во долги кадри. Попов како автор има големо чувство за детали, а режисер без чувство за детали е како човек кој го губи видот и гледа само бледи контури. Вистинско мајсторство е што авторот знае кој детаљ е важен, знае да го оддели зрното од плевата и да го најде тој еден момент кој ја потцртува ситуацијата, случката. Примери: Старица пуши, кокошка колва, дете јаде грозје, чинии со храна, човек покрај река, месо виси на конец, облечени луѓе во бело се куглаат, крштивка, птици, човек пие кафе, работник гледа преку прозор,оган како елемент, ветер, протгонист вади работна маска, пот, железна лава протекува.

4.2.3.2. Пенетрација, шематизам, стереотипност

СТЕРЕОТИПНОСТ, ШЕМАТСКИ РЕТОРИКИ, ПОВТОРУВАЊЕ, БАНАЛНОСТ, ФАЛШИРАЊЕ, сето тоа претставува опасност за еден добар естетски документарен филм. Тоа се шеми на кои гледачот може да се навикне.

Попов органски навлегува во длабочнините, прави детална анализа на работите, **ПЕНЕТРИРА**, настојува да ја прикаже вистинитоста и од таму во неговите филмови нема стереотипност, шематизам, нема фалширање.

Пример во филмот *Оган*: протагонистот се облекува, оди кон своето работно место, тоа е успорен кадар, огнени искри летаат кон јунакот, тој и огнот се еден наспроти друг, огнот оживува се разбеснува станува главен протагонист. Во филмот *Дае*, танцот на девојчето, кое босо игра на земјата, а пред нозете на девојчето изгаснато огниште, пепел...нозете на девојчето како да скокаат на жар.

4.2.3.3. Нарација

Во филмовите на Попов има малку дијалог. Авторот преку **ТИШИНАТА**, тонот и музиката настојува да ја долови интимната **АТМОСФЕРА** на протагонистите. Авторот претежно го опсервира однесувањето на човекот, начинот на движење, неговиот портрет-играта на лицето.

ДИАЛОГОТ иако е мал и епренесен на мајсторски начин. Зборувањето има своја боја, мелодија, сенки, па дијалогот кај Попов станува малку значаен, дури на моменти излишен. Дијалогот во *Австралија*, *Австралија* не е препариран, не е вештачки, во него има живот. Во филмот *Австралија*, *Австралија* авторот користи **МОНОЛОГ**, кој претставува елемент на приватност, голема интимност.

Во филмот *Дае* имаме глас (во *офф*) кој што доаѓа од надвор. Тоа е многу мајсторски направено, каде што гласот (во *офф*) многу придонесува, а направен со многу едноставни средства како офкањето.

Во филмот *Оган* нема дијалог, се слушаат само звуци, кои преминуваат во музика.

4.2.3.4. Музика и тон

Филмскиот јазик кај авторот Попов, е поврзан главно со сликата, тонот и музиката. И таа „слика“ е разбрана од преставници на сосема различни култури.

МУЗИКАТА и **ТОНОТ** ги организираат чувствата и тие раскажуваат, зборуваат како паралелен партнер на сликата.

Во филмот *Дае*, има сцена на породување, плач на дете, насмевка и музика која го потенцира ритамот, а дете лази по земјата како да танцува по музиката уште со своето раѓање. Има ритам кој се движи. Деца лазат, паѓаат, стануваат, трчаат како симбол на трагите по патеките што треба да ги изодат во животот. Ритамот на музиката се забрзува, гледаме слика на номадска населба, се слуша ромска песна, машки глас пее, а мало дете влече врзано за конец помало братче.

4.2.3.5. Камера и монтажа

КАМЕРАТА може да биде многу незгодна, бесчувствителна, таа регистрира разни ситуации, разни човечки однесувања, дури и еден случаен збор може да го доведе јунакот во негативен контекст.

Обичниот човек многупати во својата отвореност, зборува нешто што не би го рекол. Авторот со своите професионални и човечки особини има обврска да памти за тоа кога го **МОНТИРА** филмот.

Попов во филмовите е верен на кредото на јунаците.

Камерата кај Попов се одликува со стрпливост, и преку добра опсервација ги следи луѓето, нивното однесување, реторика, емотивното оживување и затворање. Стрпливата камера открива, отфрла и доаѓа до вистината. Пример во филмот *Дае*: Човек со крената глава, раце испружени напред, го гледаме човекот полугол, до него се појавува друг човек, потоа трет, па четврт, во *офф* се слуша глас на жена која се пораѓа. Жени со голи гради гледаат во небото, се молат. Луѓе со испружени раце стојат на дождот. Во *офф* се слуша плач на дете. Дете лази на земја. Овој филм се карактеризира со синхрона-паралелна монража: девојче игра, мажи на коњи одат кон реката, девојчето за цело време игра, жени играт, деца со кренати раце кон небото, оган гори, молење кон земјата. Попов управува со монтажата во своите дела, канализира одредени реакции, врши симболизација и ги заокружува делата со многуструки значења. Во *Дае* авторот управува со монтажниот процес на своето

дело, ги канализира одредените реакции, врши симболизација и го заокружува ова остварување со многунаочни значења. *Дае* е прекрасно структуриран филм, поврзан со четирите вечни елементи: вода, оган, земја, воздух.

Камерата во филмот *Австралија, Австралија* е сведок на човечкото трагање, чијашто вистина којашто е горчлива - прикажана е со една изворност на доживувањата, со снага која ги разоткрива сите илузии на печалбарскиот живот. Новинарот и филмски критичар Белиќ тоа го објаснува на следниов начин: „Попов не се отстранува од патетиката, затоа што верува во нејзината изворност, правоверност, ниту тежнее да даде опис на таа далечна страна, бидејќи токму силината на таа вистинитост ш му дава на филмот една голема морална снага.“ (Белиќ, Д, Борба, 15 март, 1976). Ова е долготражен документарен филм, што е една од најтешките форми во филмската уметност. Во монтажата настанува нарацијата. А материјалот може да се измонтира на многу начини со што би се добил и различен контекст. Авторот опсервира за време на снимањето, а во монтажата ја создава нарацијата.

Камерата на директорот на фотографија Мишо Самоиловски во филмот *Оган е водена* мајсторски, таа бара и ги апсорбира деталите. Навлегува во материјата и филмот импресионира со одличната монтажа. Ја доловува вистинската животна историја, па без гестови и гримаси е прикажана љубовта и радоста во работата и победата на човекот.

4.2.3.6. Протагонист

ПРОТАГОНИСТИТЕ во делата на Попов се обични луѓе, претежно работници. Тие се свои, наспроти притисокот од камерата, светлата, микрофонот. Авторот умее да разговара, да слуша, умее да биде со протагонистот. Показува тактика во организацијата, а има и интуиција и познавање на психологијата. Тој има голема одговорност кон јунаците.

Ниеден напишан параграф не го регулира односот на авторот во филмот кон јунакот, но режисерот како личност, како професионалец го обврзува

одреден етички кодекс. К. Киешловски се откажа од документарниот филм бидејќи не сакаше со ништо да му наштети на својот јунак на екранот.

Секогаш во нашите професионални разговори со протагонистот размислуваме колку далеку може да се внесеме во неговата интима.

Попов ги избегнува шокантните, екстремни кадри за да не наштети, и тој не го навредува и исмева јунакот.

4.2.3.7. Естетика и поетика

Во филмовите на Столе Попов има набој и сплет на разни ситуации. На пример во филмот *Австралија, Австралија* има луѓе сосилни емоции кои во одредени моменти не господарат над своето однесување. Тука не е ништо измислено, ништо не е скриено, тоа е во длабочината на психата на јунакот, и Попов тоа го доловува. Тие човечки емотивни состојби споени се со сликата и тонат и драматично го погодуваат гледачот. Со овие деликатни ситуации со висока професионалност и интелект на самиот автор, направена е конструкција што го покажува тој емотивен набој со висока естетика.

Дае избобилува со иконографија како извор на инкарнација на романтичното и без огради во разбирањето на животот.

Столе Попов темите и идеите ги црпи од обичниот живот на обичниот човек.

Кај авторот постои една рамнотеженост меѓу програмирањето и преовладувањето на интуицијата. Тој програмира, но не илустрира на порано програмирани тези. За него, за неговите документарни филмови, за таканаречената балканска школа е карактеристично дека тој, покрај тоа што ја прикажува вистинитоста, навлегува и во емоцијата, болот, тагата, кои ги извлекува длабоко од психата на протагонистите.

(Карабаш остана до крај верен на принципот на вистината. Додека Попов навлегува и во чудесата на фантазијата.)

4.2.4. Документарни филмови

При изработката на документарните филмови, Попов се карактеризира со стрплива **ОПСЕРВАЦИЈА** на протагонистите покажувајќи ја нивната сувереност, внатрешната човекова психа и емоција. Карактеристичен е пејзажот на лицата на протагонистите што покажуваат безброј емоционални состојби, од напнатост до отпуштање. Авторот остварува личен контакт со протагонистите, комуникација за меѓусобно отворање. За време на снимањето постои голема стрпливост, што доведува до природно темпо на делување, јунаците се она што се, со своите особини, како обични луѓе од обичниот живот.

Покрај големата опсервација и стрпливост, има и голема сувереност на протагонистите и покрај притисокот на камерата, светлата, микрофонот и луѓето.

НАРАЦИЈАТА на авторот е мозаична, тој прави анализа на обичните, ситни работи. Анализира и потоа сето тоа го собира заедно. Внатре, во тие парчиња настанува мозаик, парчето не е само една сцена, многупати се состои од неколку и повеќе сцени.(*Австралија, Австралија*). Раскажувањето е изразено преку структурата на делото, тоа не е направено од готови елементи на акција, туку од опсервација, атмосфера и чувство.

Авторот преку **КОНСТРУКЦИЈАТА** ја прикажува вистинитоста, на таа интерпретација и дава израз, го изразува чувството. Едноставноста која се гледа во неговото раскажување доведува до разјаснување.

Конструкцијата која е карактеристична за авторот, го прави материјалот разбирлив и емотивен. Конструкцијата е средство со чија помош авторот го изразува својот однос кон содржината, а истовремено го принудува гледачот да се однесува со конструкцијата на сличен начин. Во таа смисла го цитирам култниот полски режисер Кшиштоф Кишловски.: „Многу е важно добро да се обмисли филмот пред да почне да се снима. Да се размислува, да се оди во остријата на доживувањето, во појасно дефинирана мерка. Тоа ми е желба што тешко се остварува. Тоа го умееле неколку писатели како: Достоевски, Ман, Волтер... Треба да допреме одреден вид на вибрации, чувства, нешто што е многу скриено, длабоко. Не се работи за тоа човекот да плаче пред екранот. Јас уште барам пат се подлабоко под површината на сликата. Уште многу во

филмот треба да се стори, како во играниот, така и во документарниот. Тоа е мојата мечта, мојот пат. Технолошките можности и средства нема да бидат многу подруги од веќе користените. “(Kieslowski,1997:87)

Кај Попов постојат драматуршки особености. Неговиот креативен правец произлегува претежно од човекот, неговата средба со случувањата, со доживувањата. Авторот не бара одговор зошто тоа се случува. Авторот сака да го поттикне гледачот, неговите асоцијации, самите гледачи да доживеат и да одговорат на прашањата. И затоа делата се исполнети со психологија и социологија. Имаме не само опсервација, туку и пенстрирање, бушење во теренот.

Во филмовите се гледа развој на една авторска мисла, авторот сумира, додава и на крај дава еден потполн приказ на тоа што сакал да го каже. Во неговите дела постои мисла од почетокот до крај. Авторот го наметнува тоа организирање на мислата и гледачот открива што сака да каже авторот.

Документарните филмови на авторот Попов, не се клише на реалноста, тоа е авторски избор, тие се интерпретација на фрагменти од животот. Убавинта во неговите филмови е раздвижување на конструктивната фантазија, за разлика од филмовите на Карабш каде вистината е само вистина.

Убавината на документарниот филм на Балканот е конечното раздвижување на **КОНСТРУКТИВНАТА ФАНТАЗИЈА**. Авторот во избор на идејата и темата бара конструктивна тема, а раскажувањето да е изразено преку самата структура на делото.

Авторот Попов оди кон субјективно наредени факти и ситуации кои се случуваат во избраната тема.

Филозофот, поетот, и преведувачот Ивица Џепароски ќе потенцира дека „Играта се наоѓа во темелите на човековата култура, играта ја преставува суштината на уметноста, самата култура и уметност потекнува од играта“.(Џепароски, 2008:117-123) Естетиката на играта се чувствува во документарните филмови на Столе Попов: игра на огнот, ветрот, водата, звуците, разиграноста и галопот на коњите, играта на жени и деца, танцот како ритуал на потиснат човечки праинстинкт, светлите и темни контрасти и др. „Човекот игра само тогаш, кога е во вистинското значење на зборот човек, и тој е само тогаш човек кога си игра“.(Шилер, во Џепаровски, 2008:123) Џепароски

го цитира Хераклит „Векот е дете што со камчиња си игра, царство на дете!“ (Хераклит, во Цепароски:121)

Авторот во делата покажува висока професионалност, знаење, труд, интуиција, чувство, осет и талент, тој бара атмосфера и како да сака да ги долови реминисценциите на далечните митови.

4.2.5. Играни филмови

Столе Попов е еден од нашите најпознати и најреномирани филмски режисери кај нас и пошироко. Уметничката сила на Столе Попов продолжува и зема замав со големи творечки особини и слобода во играните филмови. Тој со своите документарни филмови многу го афирмира македонскиот филм, и успеа да го пренесе својот стил и во играниот филм каде настојува и успева да биде поблиску до документарниот филм, поблиску до животот. Во прилог на кажаното филмскиот критичар Роберт Алаџозовски ќе напише: „Колку што е пожестоката критиката, стварноста е подокументаристички прикажана, а за толку се и конструктивните начела на филмовите поексплицитни, тоа е случај со *Тетовирање* и *Ципси Меџик* (Роберт Алаџозовски,) Кинопис, 1998)

Во играните филмови се открива богатството на неговата дарба за визуелна драматика, со изострен нерв за стварноста кога се опсервира минатото и сегашноста. Во филмографијата на Столе Попов се продлабочува неговиот уметнички темперамент и добива голем замав во творечката слобода со играните филмови: *Црвениот Коњ*(1981); *Среќна Нова 49* (1986); *Тетовирање*(1991); *Ципси Меџик*(1998).

Како и во документарните филмови, така и во играните Попов се одликува со висока професионалност, естетика, покажува голем сензибилитет, чувствителност и емоции. Герѓи Василевски ќе напише :„Во *Црвениот коњ*, работен според истоимениот роман на Ташко Георгиевски, Попов останува верен на поетиката на документот кој што не можеше да им наштети на облиците на играниот филм. И во другите филмови како „*Среќна Нова 49*“ авторот ни го открива богатството на неговата дарба за визуелна драматика во која спаѓа и реконструкција на атмосферата на трагедија и интелигенција на

воспоставување складност помеѓу жестокоста на темата позната како синдром на 1948 од една страна и жанровската строгост на формата од друга страна“. Понатаму Василевски продолжува: „Неговиот талент умее да го актуализа вечното барање на човечкото срце за среќа и разбирање. Попов има и храброст да ја разобличи и политичката конфигурација на човечкото лице, неговите големи загрижени очи. Но, за следниот момент се јавуваат неговите маскирани, лоши или идеолошки двојник.“ (Василевски,) ³⁵

На прашањето каква е разликата помеѓу играниот и документарниот филм Попов ќе каже: „Меѓу овие два жанра јас уште не можам да направам голема разлика, освен оние логички разлики кои постојат во изразот, во формата. Од суштинскиот аспект, меѓутоа тоа е едно те исто, затоа што едниот и другиот имаат ист почеток. Конечно, ако играниот филм тежнее до крај во илузијата да биде што е поможно поблиску до животот, документарниот филм од своја страна бара права естетска форма за да го обликува баш она што е - животот“.

4.2.6. Педагог

Во 1992 година на факултетот за драмски уметности во Скопје отворен е оддел за филмска и тв. режија. Столе Попов е избран како шеф на катедрата. Попов како редовен професор на факултетот е познат со својата едукативна дејност, од чија школа излегоа и излегуваат познати филмски работници, како во документарниот, така и во играниот филм.

4.2.7 Рекламни филмови

Во опусот на Столе Попов се истакнуваат и голем број рекалмни филмови, кои се карактеризират со голема професионалност. Конструкцијата е со прецизна усогласеност на содржината и формата. Овие филмови ги исполнуваат во целост потребите, затоа се одлично примени и живеат и денес.

Покрај високата професионалност тие се одликуваат и со естетските вредности. Голем број од нив се презентирани надвор, на фестивали, а одреден број се наградувани.

Од големиот број ги издвоил следните дела:

Алкалоид (1975, Сребрен медајл, Белград) и *Маврово* (1977, наградуван повеќе пати). Од музичките спотови би го издвоил спотот *Скопје и Цинси Меџик* во соработка со Влатко Стефановски.

4.3. Мајкл Мур

*„Јас сум против цензури на уметнички дела, тоа е како палење книги или слики“
- М. Мур*

Мајкл Мур е роден во Флинт, Мичиген, САД, 1954 година. Студира новинарство на универзитетот Мичиген, во Флинт. Тој работи како сценарист, продуцент, режисер и писател. Работата како документарист ја започнува со филмот *„Роџер и јас“/Roger&Me.*

4.3.1.Анализа на документарните филмови на Мајкл Мур

а. *Куглање за Колумбина (Жед за насилство)/Bowling for Columbine (2002)*

б. *Фаренхајт 9/11/ Farenhajt 9/11* (2004)

в. *Сико / Sicko* (2005)

4.3.1.1. „КУГЛАЊЕ ЗА КОЛУМБИНА”(Жед за насилство)/BOWLING FOR COLUMBINE (2002)

-колор/црно бел филм(119 минути)

Режија: Мајкл Мур (Michael Moore)

Сценарио:Мајкл Мур (Michael Moore)

Продуцент: Мајкл Мур (Michael Moore), Кетлин Глин (Kathleen Glynn),
Мајкл Донован (Michael Donovan)

Директори на фотографија: Брајан Данич (Brain Danitz), Мекдоноу, Мајкл
(Michael McDonough)

Монтажа: Курт Енгфер (Kurt Engfeh)

Музика: Џеф Гибс (Jeff Gibbs)

Продуцентски куќи: United Artists, Alliance Atlantis, A Salter street films,
VIF 2 production, A dog eat dog films production

Протагонисти: Мајкл Мур (Michael Moore), Чарлтон Хестон (Charlton
Heston), Дик Кларк (Dick Clark), Артур Буш(Arthur Busch), Мерилин
Мансон (Marilyn Manson), Мат Стоун (Matt Stone), Крис Рок(Chris Rock)

Во филмот *Куглање за Колумбина* се зборува за параноичното вооружување на населението во Америка, а има појава на наоружување и кај средношколците.

Мајк Мур сака да открие зошто среќата на американската нација е толку поврзана со насилство. Во почеток не знаеме дали ова патешествие на Мајкл Мур низ Америка е репортажа, или фикција. Во еден момент Мајкл Мур оди во банка, отвора сметка, чиновничката за возврат му понудува да избере оружје какво што сака, под еден услов, а тоа е да потврди дека не е лабилна личност.

Филмот е една приказна за американската култура, каде што секој од секого се плаши и не постои доверба помеѓу луѓето.

Во филмот се прикажани и „документарни архивски материјали“ од војни кои што ги започнале и воделе Американците. Тоа е една приказна за Америка, со сите нејзини стравови и контрадикции. Дејствијата во филмот се случуваат низ разни средини. Сепак главно тежиште авторот дава на масакрот што се случува во средното училиште во градот Колумбина.

Градот Колумбина (САД), рано наутро. Се слуша гласот на авторот (*во офф*): „20 април, 1999 година. Слично на сите останати утра во Америка. Фармерот жнее. Млекарот разнесува млеко. Претседателот бомбардираше уште една земја чие име не можеме да го изговориме. (Паралелно се гледаат урнатини како последица од бомбардирање) Во градот Фарго, Дакота, Кери Мек-Вилјамс тргна на утринска прошетка. Во Мичиген г-ѓа Хјуз ги пречека своите ученици. Во Колорадо две момчиња отидоа на куглање“.

Гледаме куглана и куглање. Следува реклама, жена во костим за капење со машинска пушка во десната рака. Се гледа Статуата на слободата.

Се појавува авторот Мајкл Мур во банка и гледаме жена на шалтерот. Мур: „Најдов оглас во весник кој вели дека ако отворам сметка во вашата банка „Норт кантри“ ќе добијам гратис пушка“. Следува детал на огласот. Жената на шалтерот: „Виe отворате сметка, ние ќе ви дадеме пушка“. Мајкл Мур го разгледува каталогот со пушки.

Жената: „Имаме сеф во кој постојано има 500 парчиња оружје“.

Мур: „500 парчиња?“

Жената: „Да, мора да ги провериме вашите податоци“. Седнуваат.

Мур: „Овде во банката?“

Жената: „Да, ние издаваме дозволи за оружје“.

Мур: „Вие сте банка и биро за дозволи?“

Жената: „Да“.

Мур го чита формуларот: „Што да ставам кај раса? Бела или белец?“

Жената: „Белец“.

Мур пополнува.

Жената: „Дали некогаш сте имале ментални проблеми или сте биле во душевна болница?“

Мур: „Не сум бил“.

Жената му дава пушка, Мур ја гледа и се воодушевува.

Друг службеник: „И јас имам иста, убава е, добро се пука“.

Мур: „Имам едно прашање: Не мислите дека е опасно да се даваат пушки во банка?“

Мур излегува надвор со пушката во десната рака која. Следува најавна шпица.

А потоа следуваат документарни, црно-бели кадри на луѓе кои се куглаат, па кадри од авторот и неговата фамилија кога тој бил дете и тинејџер.

Мур: „Ова е мојата прва пушка, во времето кога бев тинејџер, ја освоив националната награда за најдобар стрелец. Пораснав во Мичиген, кој е рај за љубителите на оружје како овој човек оскаровец и претседател на сопствениците на оружје г-динот Чарлтон Хестон“.

(гледаме инсерти од филмови каде Хестон глуми пиштолџија).

Авторот влегува во фризерски салон, моли да купи куршуми. Му носат куршуми додека го потстрижуваат.

На бина го гледаме афроамериканскиот комичар Крис Рок/Chris Rock кој се обраќа на публиката: „Нам не ни треба контрола на оружјето, ни треба контрола на куршумите. Јас мислам дека секој куршум треба да чини 5000 долари. Секогаш кога некој ќе биде застрелан, мора да сторил нешто, зашто инаку би добил куршум од 5000 долари во задникот? Луѓето ќе размислуваат пред да убијат некого со толку скап куршум“.

Публиката ракоплеска.

Следува кадар од стрелачница на отворено. Полицајци-доброволци вежбаат, пукаат во метите. Авторот стои со раце во џебовите.

Полицаецот: „Ова е американска традиција. Должност е да се биде вооружен. Ако не сте вооружен, тоа значи дека сте неодговорен. Кој ќе ви ги брани децата? Полицијата? Власта? Не, ваша должност е да ги браните своите и своето. Ако тоа не го правите значи дека не сте Американец“.

Друг полицаец-доброволец: „Ние сме овде за да помогнеме и не сме плашила како што велат, треба да помогнеме во одбраната на луѓето во оваа земја. Да, ние сме обични луѓе, одиме на работа“.

Мур : „Што работите?“

Полицаецот: „Јас сум курир“. Некој е шофер, некој агент за недвижности. Потоа зборува жена-полицаец, а до неа игра мало голо дете: „Оружјето го користам да се заштитам себеси и своето семејство најдобро што знам“.

Се слуша глас од друг полицаец-доброволец: „Ние не сме ниту расисти, ниту екстремисти, ниту фундаменталисти, терористи, милитанти или слично. Ние сме само загрижени граѓани кои сакаат да ја извршуваат својата должност како Американци, а вооруженото граѓанство е дел од тоа“.

Следува сцена каде гледаме фармер.

Мур: „Што одгледувате?“

Фармерот: „Произведувам храна без пестициди“.

Мур: „Ова е Џејмс Николс, братот на Тери Николс. Џејмс и јас матуриравме во истата година, но тој живееше во друга општина. На оваа фарма во Декер, Мичиген, Мек Веј заедно со браќата Николс правеа бомби“. Фотографии од споменатите луѓе, фотографии од разрушената зграда, како последица на бомба, кадри од ранети.

Мур: „Тери Николс (негова фотографија) беше прогласен за виновен и доби доживотен затвор. Тимоти Мек Веј(во крупен план) беше осуден на смрт. Федералците немаа докази за Џејмс (фотографија за време на судењето) па обвиненијата против него беа повлечени“.

Џејмс Николс: „ Мило ми е што сум надвор на слобода и можам да продолжам со мојот живот. Мојата бивша жена и други луѓе им рекле дека јас сум радикален дивјак кој носи пиштол во секоја рака и во секој џеб. Ако ми противречеш нешто ќе те убијам. Ако луѓето откријат како се ограбени и поробени во оваа земја од страна на власта, ќе одговорот со револт и гнев. По

улиците ќе тече крв. Кога власта станува радикална ваша задача е да ја соборите“.

Мур: „Но зашто да не се користи начинот на Ганди, тој немал пушки но сепак ја победил Британската империја“.

Џејмс Николс: „Тоа не ми е познато“.

Нова сцена во Оскода во бр. Момче пред билјард маса, а до него се неговите другари.

Момчето: „Оскода има лоша навика, да одгледува психопати“.

Мур раскажува, гледаме фотографија од младо момче: „Ова младо момче Ерик Харис кој го изврши масакрот во гимназијата Колумбина во Колорадо поминал дел од детството овде. Татко му бил на должност за време на заливската војна“.

Момчето Ди Џеј: „Одевме заедно на училиште и бев шокиран кога слушнав што се случило. Посебно ме изненади што дете кое потекнува од овде го сторило тоа“.

Брент: „Не издржав долго во ова училиште. Ме исклучија зашто во кавга со еден ученик и извадив пиштол“.

Мур: „Пиштол? “

Брент: „Можев да направам беља“.

Ди Џеј: „Моето име беше второ на листата на можни бомбаши. Тоа е поради репутацијата што ја имав во овој град “.

Мур: „Каква беше таа листа?“

Ди Џеј: „Тоа беше листа на осомничени“.

Мур: „Листа на ученици кои се потенцијална закана?“

Ди Џеј: „Да, таа листа беше направена после настаните во Гимназијата Колумбина.“

Мур: „Зошто те одбрале тебе? “

Ди Џеј: „Главната причина е што го имам анархистичниот готвач. Во него пишува како се прават бомби (ја гледаме книгата и страницата - How to make TNT)“.

Мур: „Сето ова е поради книгата, нигокаш не си правел бомби? “

Ди Џеј (играјќи на компјутер): „Тоа не беа големи бомби, беа помали од петарда. Беа колку тениско топче. Последното нешто што сум го направил од готвачот е пет литарска напалм бомба. Домашен напалм“.

Мур: „Децата знаеа дека го правиш ова?“

Ди Џеј: „Да“.

Мур: „Ти беше број два на листата, а кој беше број еден?“

Ди Џеј: „Не знам, не ми кажуваа. Тоа ме разлутуваше, зашто не бев број еден. Знаам дека е смешно но тоа е поради задоволување на егото, дека ете и јас сум број еден во нешто во Оскода. Макар што тоа е листата на можни бомбаши“.

Повторно се враќаме на сцената кај фармерот Џејмс Николској зборува во крупен план: „Го користам перото зашто тоа е посилено од мечот, но секогаш треба да се има и меч при рака за оние ситуации кога перото е немоќно. Јас спијам со магнум 44 под перница“.

Мур: „Ајде ти се молам, тоа го велат сите“.

Џејмс Николс: „Вистина е, сите знаат...“

Мур: „Ако сега одиме, ќе го најдеме ли пиштолот под твојата перница?“

Џејмс Николс: „Да“.

Во спалната, ги гледаме низ полуотворената врата.

Џејмс Николс: „Еве го“.

Мур: „Полн е?“

Џејмс Николс: „Да“.

Мур: „Ти верувам“.

Џејмс Николс го покажува пиштолот: „Еве го орозот... да го откачиш, потоа можеш да пукаш“.

Мур: „Закочи го“.

Џејмс Николс: „Никој нема право да ми рече дека не смеам да го поседувам. Тоа право ми е заштитено со Уставот“.

Мур: „Каде пишува дека поседувањето на оружје е заштитено со уставот? Уставот не вели пиштол, вели оружје... Тоа може да е нуклеарно оружје“.

Џејмс Николс: „Точно, може да е и тоа...“

Мур: „Мислиш ли дека треба да имаш право да поседуваш нуклеарно оружје?“

Џејмс Николс: „Не го сакам тоа“.

Мур: „Но треба ли да имаш право да го поседуваш доколку сакаш? Тоа треба да биде забрането. Значи сепак веруваш дека треба да постојат забрани?“

Џејмс Николс: „Да, има полно лудаци по светот“.

Нова сцена. Саем на оружјеполн со посетители. Сцени од рекламирање на оружје во САД. Паркови за забава. Млади пукаат. Слеп човек со радост ја покажува метата која ја користел на испитот за дозвола за оружје, но тој не може да ја види.

Фабрика за оружје „Локид Мартин“, е една од најголемите за производство на оружје во светот, со повеќе од 5000 вработени. Голем дел од нив живеат во градот Литлтон, а нивните деца учат во гимназијата Колумбина.

Менаџерот: „Она што се случи во Колумбина е микро причина на она што се случува низ целиот свет“. Камιον во фабричкиот круг на кои пишува „Ние сме Колумбина“.

Мур: „Што се подразбира под логото „Ние сме Колумбина“.“
Менаџерот: „Сите ние во духот и телото сме поврзани со оваа заедница и си помагаме едни на други.“

Мур(офф): „Тој ни кажува дека никој во Литлтон, вклучувајќи ги тука и претпоставените во Локид Мартин, не може да сфати зашто момчињата во гимназијата извршиле даков масакр“.

Менаџерот: „Зошто децата го направија тоа? Коренот на тоа е во гневот поради различни состојби. Ние станавме свесни за проблемот со контролата на гневот и дониравме 100 000 долари на училиштата во регионот за развој на програмата за контрола на гневот... со цел да им помогнеме на наставниците и учениците да научат алтернативни начини за справување со гневот“.

Мур: „Значи не мислите дека нашите деца си велат: Тато оди секој ден во фабрика и прави проектили, т.е. оружје за масовно уништување. Прави проектили, а што е разликата помеѓу масовното уништување? И масовното уништување што се случи во гимназијата Колумбина?“

Менаџерот: „Јас не гледам конкретна врска во тие две нешта. Проектилите за кои вие зборувате се дизајнирани и направени да не штитат од

некој друг, кој би бил агресор. Општествата, владите и државите прават работи кои се предизвикувачки, но мора да научиме да се справуваме со тоа предизвикување, со гневот и со фрустрациите на соодветен начин. Иритираноста не е доволна причина за да пукате во некого или пак да испукате проектил врз него“.

Секвенца од документарни кадри со следниве содржини:(во заднина се слуша музика од Луис Амстронг, Сачмо):

- Во 1953 година САД го симнува премиерот на Иран, Мосадик; Шахот е поставен за диктаор.
- Потоа САД го симнуваат демократски избраниот претседател на Гватемала. Убиени се 200 000 цивили.
- 1963 г. САД го помага атентатот врз претседателот на Јужен Виетнам-Диен.
- 1963-1975 Американската војска уби 4 милиони луѓе во Југоисточна Азија.
- 11 септември, 1973 г. американска завера во Чиле. Извршен е атентат врз демократски избраниот претседател Салвадор Алиенде. Августо Пиноче е поставен за диктатор. Убиени се 500 000 Чилеанци.
- 1977 САД и даваат поддршка на воената хунта во Ел-Салвадор. Убиени се 70000 цивили и 4 американски сестри.
- 1980 САД ги тренира Осама бин Ладен со приврзаниците за борба со Русите. ЦИА дава три милиони долари.
- 1981 Администрацијата на Реган ги формира и ги тренира контрашите. Убиени се 30 000 Никарагванци.
- 1982 САД ги снабдува Садам Хусеин со милјарди долари помош во оружје за борба против Иран.
- 1983 Белата куќа тајно го помага Иран во војната со Ирак.
- 1989 агентот на ЦИА Мануел Нориега (И актуелен претседател на Панама) му откажува послушност на Вашингтон. САД врши инвазија врз Панама и го симнува Нориега. Резултатот е 3 000 цивилни жртви.

- ➔ 1990 Ирак врши инвазија врз Кувајт со оружјето што го доби од САД.
- ➔ 1991 САД влегува во Ирак. Буш го враќа на власт диктаторот на Кувајт.
- ➔ 1998 Клинтон бомбардира фабрика за (оружје) во Судан. Подоцна се утврди дека фабриката произведувала аспирин.
- ➔ 1991 и следните години, американските авиони секојдневно го бомбардираат Ирак. ОН дадоа проценка дека 500 000 ирачки деца умираат поради бомбардирањата и санкциите.
- ➔ 2000-1 САД на владата на талибанците во Авганистан и дава 245 милиони долари во „помош“.
- ➔ септември 11,2001, Осам бин Ладен го користи својот експертски тренинг од ЦИА за да убие 3000 американци. (Завршуваат документарните кадри).

Нова секвенца. На екранот со големи букви пишува „април, 20,1999“ Војната на Косово и најголемото бомбардирање од САД во „Косовската војна“. Следуваат слики од борби, мртви, ранети.

Мур(*офф*): „22 НАТО проектили паднаа на селото Богутовац, близу Краљево. Смртоносниот товар беше исфрлен над цивилниот дел на градот.“

Го гледаме Клинтон како се обраќа преку телевизијата: „Жестоко ја напаѓаме српската машинерија за репресија и максимално се трудиме да ја ограничиме штетата врз невините луѓе“.

Мур: „ На листата на цели беа локалната болница и основното училиште. Еден час подоцна на ТВ екранот Клинтон повторно се обраќа: „Сите разбравме дека имаше пукање во средното училиште во Литлтон. Се надевам дека сите Американци ќе се молат за учениците, наставниците и родителите. Засега ќе почекаме на расплетот кога ќе може да се каже повеќе“.

Секвенца во која се гледа гимназијата Колумбина. Телефонски разговори... Загрижени, панични гласови, панично викање.

Во *офф*: „Нешто се случи во гимназијата Колумбина! Некој пука! Дали е некој повреденен? Едно дете е погодено во главата.... Автоматско оружје.... Испратете многу амбулантни коли! Училиштето е нападнато! Во ходникот има неколку ранети деца... Се трудиме да стигнеме до нив... Не пуштајте никој

внатре дури не расчистиме.... Јас сум наставничка во Колумбина, овде има ученици, со пушки пукаа во прозорците! Дали некој е повреден? (Снимки од мобилен телефон од пукањето) Да... учениците се во паника... јас сум библиотекарката! Главите под маса!!! (учениците се кријат под масите) Помошта е на пат госпоѓо.... Пука во библиотеката! Истрели во библиотеката... (деца панично се обидуваат да излезат од школото, ученик со оружје во рацете поминува по веќе празни училници.-снимено од камера за обезбедување) Морам да ја добијам ќерка ми, таа е во Колумбина! Не можам ниту да се приближам таму.... Господине во ред смирете се! Имате ли информации за нашите деца? Каде ни се децата? Немаме никакви информации во моментов... Мојот син се вика Ерик Харис и се плашам дека тој е вмешан во пукотницата во гимназијата Колумбина. Вмешан... Како? Тој е член на групата која ја викаат „Тренчкоут. Зборувавте ли со него денеска господине Харис? Да... Се уште бараат осомничени. Во која банда е вашиот син? Не знам точно но знам дека е некое име што го чуле на телевизијата. Седи долу и биди мирен...” Гледаме две наоружни момчиња со автоматско оружје снимени од камерата од обезбедување поставена на зидот.

Пред гимназијата расплакани лица. Паника и хаос. Специјална полиција има насекаде.

Мур: „Во пукотницата Ерик Харис и Дилан Клиболд убија 12 ученици и еден наставник. Десетици беа повредени од над 900 испукани куршуми. Пушките кои ги користеле биле легално купени од продавници за оружје. А голем дел од куршумите биле купени од локалниот К-март во Литлтаун.“

Репортер пред ТВ. : „Во својот дневник Харис ја разработува идејата да киднапира авион и да го урне во Њујорк. Некој ќе рече дека тоа е фантазија. Мур: „ На крајот ги свртеа пушките на себе“.

Жена плачејќи зборува: „Тогаш влезе во библиотеката, ги застрела сите околу мене и ми го стави пиштолот на челото и ми рече дека сите сакаме да умреме“.

Ученичка: „Слушнав истрели во ходникот. Потоа влегоа, а ние се скривме под масите. Потоа влегоа во библиотеката и почна да пукаат Сите почнаа да врескаат“ .

Жена(одвај зборува во плач):„Го молев да не ме убива, некој пукаше во девојчето до мене, ја застрела во главата пред мојте очи и го уби црнчето зашто беше црно“.

Нова секвенца. Чарлтон Хестон се обраќа пред аудиториум:„Имам само пет збора за вас „Од моите мртви ладни раце“.

Аудиториумот му плеска.

Мур(во *офф*):„Само после десет дена од настаните во Колумбина и покрај молбите на заедницата, Чарлтон Хестон дојде во Денвер и одржа голем митинг на националната асоцијација на сопствениците на оружје, на која тој е претседател. Надвор по улиците има демонстранти против овој митинг. Еден од демонстрантите качен на бина, се обраќа: „Јас сум овде денеска затоа што мојот син Даниел би сакал да сум овде денеска. (Гледаме на транспарент слика на мало дете под која пишува „Мојот син Даниел умре во гимназијата Колумбина. Тој би сакал да сум тука. (Во заднината уште транспаренти.) Ако мојот син Даниел не беше една од жртвите и тој ќе беше денес со мене. (Аплауз) Нешто не е во ред со оваа земја кога дете може да земе пиштол и толку лесно може да испука куршум.

Паралелно се враќаме на Чарлтон Хестон кој продолжува со говорот:„Имаме многу работа, срца да залечиме, зло да поразиме и земјата да ја обединиме. Можеби сме различни и сигурно е дека повторно ќе страдаме во трагедија над поимливото, но кога сонцето ќе зајде над Денвер вечерва и за век и веков, секогаш нека заоѓа над „ние народот“ сигурни во нашата земја и слободните и дом на храбрите. Јас ќе го сторам мојот дел. Ви благодарам, “. Голем аплауз.

Мур разговара со човек, тоа е Мет Стон.

Стон:„Колумбина е нормално училиште во нормално предградие, болно нормално, во целост е просечно, целиот Литлтон е таков, просечен. Се сеќавам кога бев шесто оделение, требаше да правам тест по математика. Се чувствував лошо, не смеев да згрешам зошто ако не го поминев тестот тогаш не ќе можев да полагам тест за седмо, потоа од осмо и на крајот ќе умрев сиромав и осамен. Тоа е тоа кога си во средно. Учителите и советниците не ти помагаат туку напротив тие те плашат за да се конформираш и да бидеш добар на училиште, тие ти велат ако си губитник сега, ќе бидеш губитник до крајот на својот живот, истото им се случило и на Ерик и Дилан. Ги сметале за губитници. Тие си

велеле, ако сум губитник сега тогаш ќе бидам засекогаш. Би сакал некој да ги вразумеше и да им кажеше дека средното не е крај на свтот. За година две ќе завршеа и можеа да заминат“.

Мур: „Но тие имаа само неколку недели до матурата“.

Мет Стон: „Навистина е чудно како брзо се менува се потоа, но тие ти ја полнат главата од шесто оделение. Немој да заебеш зашто ако заебеш готов си. Што и да сум сега, не сум тоа засекогаш, всушност важи и сосема спротивното. После средно јас заминав, а сите „кул“ момци останаа овде и одеа во црква. Тоа се менува од човек до човек. Ако некој им го кажел ова можеби немаше да го сторат ова што го сторија“.

Мур: „Претпоставувам дека никогаш нема да дознаеме зашто го сторија тоа, но едно нешто што возрасните не треба да го забораваат е дека е лошо да се биде тинејџер и досадно е да се оди на училиште“.

Гледаме ученици од гимназијата Колумбина кои зборуваат за гимназијата и од што е предизвикано насилството.

После настаните во Колумбина низ целата земја ја зајакнаа нетолерантноста кон насилството. Суспендирани се и исклучени ученици за било какво однесување кое може да се смета за предупредувачки знак за насилство.

Гледаме дете како се ниша на нишалка.

Мур: „Овој второоделенец е суспендиран во период од 10 дена затоа што понел ноктарче. Претпоставените велат дека тоа е оружје. Во основно училиште суспендираа осмооделенец зашто вперил пилешки копан во учителот. Осумгодишникот се шегувал со еден другар и на шега (детето кое го покажува копанот) го вперил батокот кон учителот и извикал пау-пау“.

Зашто децата се претвориле во монструми? Некој вели дека музиката хеви - метал е крива, друг дека насилните филмови, трет видео игрите, четврт телевизијата, пет забавата, шест сатаната, седми цртаните филмови, осми пиштолите, девети дрогата, десетти пак, поради рок музичарот Мерлин Менсон.

Мерлин Менсон веќе ја откажал својата турнеа низ САД, од почит кон оние што загинаа во гимназијата. Ја обвинуваат неговата група дека е болна. Гледаме концерт на групата на Мерлин Менсон.

Мур разговара со две двојчиња од од гимназијата Колумбина кои оделе на куглање заедно со убијците. Мур: „Какви беа Ерик и Дилан? “

Девојчето: „Чудни, не беа дружељубиви, си живеаа сами за себе. “

Мур: „Колку добро куглаа Ерик и Дилан? “

Девојчето: „Тие беа откачени, се сеќавам кога игравме со нив ја фрлаа куглата и воопшто не им беше грижа каде таа оди”.

Мур: „Ерик и Дилан пред нападот биле на куглање и заминале во училиштето. Само ја фрлале топката. Дали ова има некакво значење? Зошто никој не го обвини куглањето како причина за злосторството, нели е тоа доволно уверливо како и обвинувањето на Мерлин Менсон? Најпосле тоа е последно нешто што го направиле пред масакрот. Но, чекајте малку. Многу се кугла и во други земји. Зарем не го слушаат Мерлин Менсон во Германија, татковината на синистер - гот муиката? Зарем не ги гледаат истите насилни филмови во Франција? Најголемиот број насилни игри се од Јапонија. Многумина во Америка веруваат дека растурените бракови се причината што младината ја наведува на насилство. Но статистиката покажува дека во Англија има повеќе растурени домови и разводи. Либералите тврдат дека причината лежи во сиромаштијата што постои во САД. Но стапката на невработеност во Канада е двојно поголема отколку во САД. Најголемиот број велат дека насилството е резултатот на нашата насилна историја и насилното минато-каубојци и Индијанци и историјата на крвопролевање и освојување. И тоа се причините за толку насилство и насилно општество како нашето? Тогаш како го објаснувате ова? Фашистите истребија 12 милиони луѓе, јапонската окупација на Кина, францускиот масакар во Алжир, колеж на Британија во Индија. Покрај сето ова колку луѓе се жртви на оружје секоја година? Во Германија 381; Во Франција 255; Во Канада 165; Во Англија 68; Во Австралија 65; во Јапонија 39; во САД 11, 127.

Во родниот град на Мур, Флинт, се гледа девојче од основно училиште убиено од својот сооделенец. Зошто ова мало девојче е мртво? Мур објаснува дека повеќе од 20 години овој регион е игнориран, како да е мртов. Фабриката за автомобили е затворена. Има многу затворени домови.

Мур гледа цртеж на шестгодишно дете, што го извршило убиството на малечката Кејла во градот Флинт. Насликана е куќа. Потоа во судницата ја

гледаме мајката на детето убиец, млада афроамериканка, Тамара Овинс. Тамара Овинс за да обезбеди купони за храна и здравствено осигурање била принудена да работи, на социјална програма во Мичиген, да патува далеку. Државата профитира од стравовите на луѓето. Во инсерти од весници е покажан системот кој профитира од стравовите на луѓето, создавајќи непријател кој е многу поблиску до домот. Тој непријател е олицотворен во ликот на сиромашните самохрани мајки, како Тамара Овинс.

Лос Анџелес, домот на Чалтон Хестон, Мур звони на домофон.

Мур: „Господине Хестон овде Мајкл Мур, филмацијата, како сте? “
Чарстон Хестон: „Добро благодарам. “

Мур: „Се прашувам дали ќе може да поразговарам со вас? Снимаме документарен филм за прашањето на оружјето. Па би сакал да поразговараме малку“.

Чарстон Хестон: „Да го проверам мојот распоред, можеби ќе најдам малку време утре, можам да ве вметнам утре во 8, 30ч. изутрина“.

Утро повторно разговор на домофонот помеѓу Мур и Хестон. Вратата од куќата автоматски се отвара и Мур влегува внатре.

Мур: „Имате оружје овде во куќава? “

Чарстон Хестон: „Секако, има лоши момци, запаметете“.

Мур: „Дали некогаш сте биле жртва на злосторство? “

Чарстон Хестон: „Не“.

Мур: „Зашто ви е потребно вам оружје? Вие не сте биле жртва, не сте биле нападнати...зашто не го испразните оружјето? “

Чарлтон Хестон: „Затоа што вториот амандман ми го дава правото да го чувам наполнето“.

Мур: „Тоа што оружјето е наполнето ве прави сигурен? “

Чарстон Хестон: „Да“.

Мур: „Тоа што ме фрапира е што во другите земји немаат толку висок степен на убиства како кај нас. Многумина велат дека тоа е поради нашата насилна историја. Други велат дека тоа е поради тоа што е многу тешко да се најде оружје во другите земји. Ние бевме и во Канада која е нација на ловци и има милиони парчиња на оружје, а сепак имаат само неколку убиства годишно, тоа е се во земја од 30 милиони. Еве го моето прашање, зашто тие имаат толку

многу оружје, а сепак не се убиваат едни со други, со интензитет со кои ние се убиваме едни со други?“

Чарлтон Хестон: „Американската историја има многу крв на своите раце“.

Мур: „Што, а германската нема, британската нема?“

Чарлтон Хестон: „Ова е интересна поента која само може да се истражува, а вие сте квалификуван да го направите тоа. Тоа е се што имам да кажам“.

Мур: „Имате ли мислење за тоа зашто ние сме единствената земја во која луѓето се убиваат меѓу себе во толку голем број?“

Чарлтон Хестон: „Најверојатно е тоа затоа што кај нас има многу измешани етникуми во споредба со другите земји“.

Мур: „Мислите ли дека причината лежи во етничките разлики?“

Чарлтон Хестон: „Не би отишол толку далеку да речам дека тоа е тоа. На почетокот имавме доста проблеми со граѓанските слободи. Но немам одговор“.

Мур: „Што подразбирате под измешани етникуми?“

Чарлтон Хестон: „Вие прашувате како е можно толку многу Американци да се убиват меѓусебно. Единствен одговор кој можам да ви го дадам е оној што веќе ви го дадов, а тоа е дека ние имаме повеќе насилна историја од повеќето земји. Не повеќе од Русија, не повеќе од Јапонија, не повеќе од Германија но сигурно повеќе од Канада“.

Мур го прашува дали мисли да се извини на луѓето во Колумбина затоа што после ужасната трагедија го посетува тоа место. Чарлтон Хестон станува и си заминува. Мур оди по него: „Господине Хестон, уште една работа. (Ја покажува сликата на убиеното девојче Кејла од својот соученик во основното училиште во градот Флинт) Ова беше таа. (Чарлтон Хестон си заминува) Ве молам... не си одете... погледнете, ова е девојчето.... (Мур ја остава сликата во дворот). Мур(офф): „Ја напуштив куќата во Беверли Хилс и се упатив пак кон реалниот свет каде Америка живее и дише во страв. Да, ова е величествено време да се биде Американец“.

Авторот се кугла.

Мајкл Му го поставува прашањето зашто има толку убиства во Америка? Многу повеќе отколку во другите делови на светот. Понекогаш тоа го прави со големо притискање и провокација, повремено можеби неговото его е пренагласено или можеби има егзибиционизам. Некои се оградуват од Муровите храбри и саркастични изнесувања.

Филмот е провокативен и ни кажува дека во средновисоката класа во предградието на Денвер, во Литлтон каде што најголем работодавач е најголемиот светски производител на оружје „Locheed Martin“ и повеќето луѓе баш таму се вработени, и баш таму Ерик Харис/Eric Harris и Дилан Клеболд/Dylan Klebold го извршуваат убиството на нивните 12 соученици и еден професор. Исто така сериозно рануваат многумина во гимназијата Колумбина без никаква причина.

Филмот продира во мислите, многу повеќе отколку известувањата во медиумите или од обраќањата на политичките лидери, пред се околу случувањата во гимназијата Колумбина.

Мур прашува зашто ние (не) треба да го окривиме куглањето за тоа што се случи во гимназијата. Истиот ден претседателот Клинтон пушти повеќе бомби над Косово од кога и да е дотогаш. Мур прашува зашто да не се обвини Клинтон за денот на насилството. Исто така Мур ни дава лекција дека САД има долга историја со насилството и мешањето во политиките на други земји, а зборува и за помошта од 3 билиони долари на Осама бин Ладен за борба против Советите. И како „благодарност“ за таа помош САД добива 3000 убиени Американци.

Обично сите смешни аргументи за причината на трагедијата и зошто таа се случи произлегуваат од најразлични самозаљубени политичари и лидери на корпорации кои ги обвинуваат музичарите, забавата...

Насилството во Америка не е само од поседување оружје, бидејќи во Канада имаат исто така голема количина на оружје во своите домови, скоро исто и како Американците, но тие имаат само 160 жртви од убиства годишно, додека во Америка има 11,127.

Комичарот Крис Рок/Chris Rock ќе рече дека проблемот е во куршумите, а не во оружјето, бидејќи куршумите се премногу евтини и сугерира дека еден куршум чини 5000 долари.

Кога Мур се враќа во својот роден град Флинт во Мичиген дискутира со разумниот јавен обвинител Артур Буш/Arthur Busch, кој се обидува да се врати емотивно на случката кога едно шестгодишно дете, афроамериканче, убива едно слатко, невино девојче од неговото одделение. Шестгодишниот ученик зел пиштол од неговиот дом кога живеел кај роднините бидејќи мајка му отишла на работа. Работела по новата социјална програма за загрозувани луѓе каде работодавачот е ослободен од давачки(порез). Работела во „Dick Clark“, место каде се експлоатираат работници кои одвај преживуваат. Тука навистина Мур го опфаќа реално проблемот - Зашто има толку криминал во САД?

Оваа тема ја опфати и култниот германско-американски режисер Фриц Ланг/Fritz Lang, за капиталистичкиот систем после првата светска војна во Германија, во филмот „Метрополис/Metropolis“(1927). Тој го анализира проблемот на децата кои се одвоени од нивните родители, па макар тие да се и на работа., а тоа прави нов проблем, криминал на улиците.

Филмот на Мур има еден кисел црн хумор кој е многу силен во презентирањето на ставовите, како и во некои од арогантните заштитувања за поседување оружје. И во целото тоа лудило на наоружувањето во кое моментално господари мислењето дека не се тие (кои ги обвинува Мур), тие коишто предизвикуваат.

Куглање за Колумбина, мора да се признае, е еден провокативен документарен филм, кој заслужува анализа. Во филмот Мур има едно омаложување за тие кои се против него, дури се има чувство дека Мур ги искористува жртвите од гимназијата Колумбина и потоа тој тврди дека стравот е причината за наоружувањето. Во контекст на одредени размислувања би го цитирал Денис Шварц/Dennis Schwartz, филмски критичар, уредник: „Филмот е вознемирувачки. Филмот не треба да го оценуваме од гледна точка 'какое мислење имаме за режисерот', или дека филмот има нерешителна структура, или дека Мур има бесрамен пристап или дали тој е е праведен, чесен и морален. Треба да се оценува и мисли дали режисерот ја погодил целта, болната точка околу тоа дека Америка е земја која е жедна за крв. Дури и ако одговорот не е даден со овој филм, патот за откривањето на вистината околу американскиот проблем со убиствата е оцртан со добра намера. Вредностите на филмот остануваат во прашањата кои имаат свој став и се аргументирани со

благонаклоноста на контрола на оружјето и ни презентираат зашто Америка не дојде до ова сознание многу порано и не го разреши овој проблем. Овие прашања ги поставуваат и повеќето земји од демократскиот свет".³⁶

4.3.1.2.„ФАРЕНХАЈТ 9 /11“ / FAHRENHEID 9/11 (Температурата на која демократијата гори) (2004)
- колор филм (122 минути)

Режија: Мајкл Мур (Michael Moore)

Сценарио: Мајкл Мур (Michael Moore)

Продуценти: Мајкл Мур (Michael Moor), Џим Чарнетски (Jim Czarnecki)
Кетлин Глин (Kathleen Glynn), Харви Вајнсхтажн (Harvey Weinstein)

Камера: Мајк Дезарле (Mike Desjarlais)

Монтажа: Курт Енгфер Курт (Kurt Engfehr), Кристофер Суард (Christopher Seward), Т. Вуди Ричман (T.Woody Richman)

Музика: Џеф Гибс (Jeff Gibbs)

Тон: Франциско Латоре (Francisco Latorre)

Продуцентски куќи: Lions Gate Films, IFC Films, The Fellowship adventure group, A dog eat dog films production

Протагонисти: Мајкл Мур (Michael Moore), Џорџ В. Буш (George Bush), Бен Афлек (Ben Affleck), Стиви Вудер (Stevie Woder), Бритни Спирс (Britnie Spears), Џон Ашкрофт (John Ashcroft), Дик Чејни (Dick Cheney), Бил Клинтон (Bill Clinton), Ал Гор (Al Gore), Садам Хусеин (Saddam Hussein), Осама бин Ладен (Osama bin Laden), Колин Пауел (Colin Powell), Кондолиза Рајс (Condoleezza Rice)

Во филмот авторот го прикажува времето на претседателствувањето на Џорџ В. Буш. Ја жигосува администрацијата на Буш и дава осврт на трагичните случувања пред 11 септември.

Приказната започнува со контраверзната Бушова победа на изборите во 2000 година и го следи американскиот претседател се до терористичките напади од 11-ти септември. Авторот полека ја отвора темата и ја поврзува фамилијата на Буш со фамилијата на Бин Ладен.

Мајкл Мур поставува голем број прашања, како и зошто Буш и најтесниот круг на неговите соработници го избегнаа конфликтот со Саудиска Арабија после случките од 11-ти септември, иако од вкупно 19 грабнувачи, 15 биле баш од оваа земја, која се знае дека ја финансира озогласената Алкаеда. Зошто Белата куќа тргнала во лов на Садам наместо по Осама Бин Ладен. Колкава е цената која нацијата мора да ја плати?

Фаренхајт 9/11 покажува како нацијата ја држи ФБИ во постојан страв, со своите предупредувања и ги смирува со таканаречен Американски патриотски закон и ги крши основните човечки права. Во една атмосфера на конфузија, сомнеж и страв Бушовата администрација оди во војна со Ирак. Прикажани се и раскажани голем број приказни од војната кои не беа познати. Се поставува прашање дали има цена со која можат да се платат страдањата и умирањата на американските војници и нивните фамилии.

Исто така во овој филм се откриени досега непознати факти и извршена е анализа на политиката на американскиот претседател Буш. Тоа е жестока критика на војната во Ирак, и уште поважно, на окупацијата што таа војна ја направи. Дури и најупорните верници кои веруваа дека Ирак е „ослободен“, не можеле да го гледаат овој филм и да ја поддржуваат оваа окупација.

Мур смета дека Ирак е суверена нација која не претставувала опасност и која со ништо не ја провоцирала Америка за да изврши напад. Тој тврди и дека во филмот се што е прикажано е една непобитна вистина. Овој филм се смета дека е најтемелно критички анализиран, дека се вклучени тимови од адвокати, кои што го анализирале филмот за Мур да гарантира дека сето тоа е веродостојно. Мур ќе рече: „Ако некој ви каже дека ова или она не е вистина, бидете сигурни дека лаже“.

Овој филм предизвикал демонстрации во кои што се смета дека присуствувале околу 500 000 граѓани кои барале смена на режимот. (Њујорк, 30-ти август, за време на националната конвенција на Бушовите републиканци).

Мур: „На денот кога Џ. В. Буш беше инаугуриран, десетици илјади американци излегоа на улиците на Вашингтон. Тоа беше последен обид да си го побараат она што им беше одземено. Ја маваа лимузината на Џ. В. Буш со јајца и ја запреа церемонијата. Планот Џ. В. Буш да го изведе традиционалното пешачење до Белата кука се промени и лимузината забрза за да ги спречи намерите. Ниту еден претседател не доживеал ништо слично на денот на инаугурацијата.“

Работите не се подобрија за Џ. В. Буш ни во следните осум месеци. Не можеше да назначи судии. Не можеше да спроведе закон и ја загуби контролата

на републиканскиот дел од сенатот. Неговите одобрувања почнаа да тонат и веќе изгледаше како лош претседател.“

Џ. В. Буш игра голф, потоа го гледаме на риболов.

Новинар му се обраќа на Џ. В. Буш: „Луѓето овде во Тексас мислат дека многу долго време сте биле на одмор?“

Џ. В. Буш: „Тие не ја разбираат дефиницијата за работење. Не мора да бидеш во Вашингтон за да работиш. Многу работи можат да се завршат и по телефон, факс...“

Новинарот: „Што ќе правите во остатоков од денов?“

Џ. В. Буш: „Ќе работам на некои иницијативи, и ќе донесеме некои одлуки.“

Мајкл Мур и Џ. В. Буш меѓу толпа од луѓе.

Мур: „Претседателе Буш, Мајкл Мур....“

Џ. В. Буш: „Полека немој да претераш со работата!“

Мур: *(офф)* „А ти многу знаеш за работата“.

Џ. В. Буш готви: „Дали некој сака прелив?“

Џ. В. Буш се вози во јахта, игра со кучиња. Како каубој на ранч во Тексас.

Џ. В. Буш: „Ја сакам природата, сакам да возам пик-ап, да ги возам кучињата“.

Мур: „*(офф)* Џ. В. Буш го поминуваше најголемиот дел од времето на ранчот. Тоа беше лето за паметење. И замина од Тексас на друго омилено место. Во септември му се придружи на брат му во Флорида.

Најавна шпица.

Сцени од терористичките напади во Њујорк, 11 септември.

Мур: „На 11 ти септември 2001 година, близу 3000 Американци вклучувајќи го и мојот колега Бил Вигс беа убиени во најголемиот странски напад на американска почва. Цели беа финансиските и воените центри. Кога се случи нападот г-дин Џ. В. Буш беше на пат кон основно училиште во Флорида. Кога го информираа дека првиот авион го урнал светскиот трговски центар г-дин Џ. В. Буш одлучи да продолжи да седи пред дечињата. Кога вториот авион ја удри кулата, шефот на соработниците дојде во училницата и му соопшти на Џ.

В. Буш дека нацијата е нападната. Не знаејќи што да прави и немајќи кој да му каже што да прави, г-дин Џ. В. Буш едноставно седеше таму и продолжи да ја чита сликовницата „Мојата миленичка козата” со децата. (Го гледаме претседателот како седи замислен во училницата.) Скоро седум минути поминаа.“ Мур продолжува: „Како што седеше така во училницата, можеби претседателот размислуваше дека требало да се појавува на работа почесто, дали требало да одржи барем еден состанок, да разговара за заканите од тероризам со шефот на контратерористичкиот сектор? Или можеби г-дин Џ. В. Буш требало да мисли зашто ги исече фондовите за борба против тероризам од ФБИ? Или можеби требало да го прочита брифирањето за безбедноста, што му било дадено на 6 ти август 2001 година во кое стоеше дека Осама бин Ладен сакал да ја нападне Америка со завземање на авиони?“ Го гледаме Буш замислен во училницата. Мајкл Мур во *офф* продолжува: „Буш, како одминува времето, седеше замислен во училницата. Дали мислеше, сум се дружел со погрешни луѓе. Кој од нив ме *заеба*? Дали ме *заеба* пријателот, на кого татко ми му продаде многу оружје? (Портрет на Садам Хусеин). Дали беше групата на религиозни фундаменталисти, кој ја посетија државата кога јас бев гувернер, можеби беа Саудијците? Проклество, тие беа. Мислам дека е подобро да го обвинам овој тип“. Го гледаме Садам Хусеин.

Сцена каде сенаторот Бајрон Дорган/Byron Dorgan (D-North Dakota) зборува: „Авторизиравме владини авиони да ги земат членовите на семејството на Осама бин Ладен и да ги транспортираат во околината на Саудиска Арабија.“

Мур: „Вистина е дека авторизирале лет на авиони да го земат семејството на Бин Ладен и бројни други Саудијци. Близу 6 приватни авиони и близу 24 комерцијални авиони ги изнесоа Бин Ладеновците и другите Саудијци надвор од САД. (Гледаме исечоци од броевите на летовите) Се на сè 142 Саудијци, вклучувајќи и 24 членови на семејството на Бин Ладен им беше дозволено да ја напуштат земјата. Осама (негов портрет) секогаш бил портретиран како црната овца во семејството и дека ги прекинале сите контакти со него некаде околу 1994 г “.

Мур го претставува човекот пред камерата. Мур: „Овој е ФБИ агент во пензија, Џеф Клуван. Пред нападите на 9/11 тој беше на заедничка мисија на ЦИА и ФБИ против Ал Каеда.

Џеф Клунан: „Јас како истражувач не би сакал овие луѓе да си отидеа. Мислам во дека случајот на семејството на Бин Ладен ќе беше внимателно да се извади налог, да ги приведеме и да имаме извештај“.

Нова сцена. Мур: „Не знам за вас, но обично кога полицијата не може да го најде убиецот (инсерт од филмови) не мислите ли дека полицијата би зборувала со членовите од семејството, да ги праша да не знаат каде е?“

Сенаторот Бајрон Дорган: „Јас мислам треба да знаеме повеќе за тоа, тоа треба да биде субјект на многу важна истрага. Што се случи? Како се случи? Зошто се случи?“

Агентот Џек Клунан /Jack Cloonan (Senior FBI agent-retired): „Обидетете се да замислите како кутрите копилиња мислеле кога скокале од зградата во смртта. Тие млади луѓе, пожарникари, полицајци кои отидоа крај зградата се мртви. Уништени се животите на семејствата и никогаш нема да имаат мир. И кога би се пожалил некој од семејството на Бин Ладен за nelaгодност кога би ги привеле, око не би ми трепнало. Ќе земете адвокат и ќе му кажете г-дин Бин Ладен сакам само да ви поставам прашања, што би ги поставил било кому, тоа е сè“.

Џејмс Мур/James Moore (Истражувачки репортер и автор/Investigative reporter and author): „Бидејќи Џ. В. Буш секогаш го имитираше татко му, тој реши да влезе во бизнисот со нафта. Основаше нафтена компанија и компанија за вадење нафта во Тексас, (Гледаме фотографии од тоа време) по име Августос, многу успешна во дупчење дупки од кои ништо не излегуваше, но секогаш се поставуваше прашањето од каде доаѓаат парите? Татко му беше богат. Татко му ќе можеше да го направи ова нешто, но тој не го стори тоа. Немаше индикација дека тато напишал чек за да го поттурне во компанијата. Значи од каде Џ. В. Буш ги добивал своите пари? Една личност која инвестираше во него беше Џејмс Р. Бат. (Го гледаме на слика) Пријателот на Џ. В. Буш, Бат беше најмен од семејството на Бин Ладен да ги менаџира парите (гледаме документи кои го потврдуваат ова), во Тексас и да инвестира во бизниси, а тој пак инвестираше во Џ. В. Буш. Џ. В. Буш ја исцеди компанијата Августос како и секоја друга компанија која ја управуваше, сè додека една од неговите компании не беше купена од „Херкан Енеци“ и му дадоа место под бордот. (го гледаме Џ. В. Буш млад, од тој период) Многу од нас се сомневаа дека со текот на

годините се вклучени саудиски пари во сите овие компании: „Харкан“, „Спектрум 7“, „Аугусто бушење“. Секогаш кога ќе западнеа во неволја тука беа ангелските инвеститори кои налеваа во компаниите. Прашањето е зошто Саудијците од сите компании во светот инвестираа баш во таа никаква нафтена компанија. Една работа што беше добра за таа компанија е што Џ. В. Буш беше во бордот на директорите во време кога татко му беше претседател на САД“.

Ден Бриоди /Dan Briody (Автор, „The halliburton agenda“): „Како што се гледа Џорџ В. Буш се среќава со семејството на Бин Ладен, додека Осаман беше терорист, кратко пред 11 септември, а малку е неудобно за Американците да го знаат тоа. Џорџ Буш Сениор е очигледно човек кои има долга рака во Белата куќа. Тој добива дневни брифинзи од ЦИА како секој поранешен претседател, (го гледаме Буш постариот), иако многу малку од нив го користат тоа право, тој го користи. И на некој начин мислам дека имаат корист од тоа - кога ќе настане конфузијата што Буш постариот во име на Карлајл ќе ја посети Саудиска Арабија, таму ќе се сретне со кралското семејство (гледаме снимен материјал од настанот). Ги претставува САД, или тој претставува инвестициска компанија од САД, или пак ги претставува и двете? Оваа компанија е заинтересирана за пари, не за заговори да се завладее со светот, да инкоструира политичко маневрирање и слично. Туку едноставно ја интересираат пари и ја интересираат многу пари и одлично им оди“.

Карол Ешли/Carol Ashley (мајка на жртви од 11 септември): „Истрагата од 12-ти септември покажа колку луѓе умреле и дека треба да се започне со истрага веднаш“.

Мур: „Прво Буш се обиде да го спречи конгресот да спроведе сопствена истрага (исечоци од Вашингтон пост) за 11- септември“.

Џорџ В. Буш им се обраќа на граѓаните на 19 март, 2003год. Во 10ч.: „Мои сограѓани, во овој час нашите коалициони (Гледаме делови од градот Багдат, деца си играат) сили се во раните фази на напад за да се разоружа Ирак, да се ослободат неговите жители и да се спаси светот. На мојата наредба коалиционите сили почнаа со напад на селективни цели од воена важност.“ (Гледаме бомбардирање на Ирак). Мур: „САД ја нападна суверената држава Ирак и нација која никогаш не ги нападна САД, нација која никогаш не се

заканила дека ќе ги нападне САД, нација која никогаш не убила ниту еден американски граѓанин “.

Гледаме убиени мажи, жени и деца во Ирак, гледаме потресни сцени.

Познатата поп пејачка Бритни Спирс му верува на претседателот Буш. Мур: „Бритни Спирс не е сама. Мнозинството на Американците му веруваа на претседателот Буш, и нема зашто да не веруваат. Тој помина цела година објаснувајќи им зошто треба да го нападат Ирак. “

Џорџ В. Буш: „Знаеме дека има хемиско оружје, има... има... “

Мур: „(Ги гледаме американските војници) Една сторија што медиумите не ја покриваа, беше личната сторија за секој американски војник што погинал во војната. Владата не дозволуваше камери кои ќе ги прикажуваа ковчезите како доаѓаат дома. Таквите приказни се депресивни. Многу американски војници загина или беа ранети во Ирак, слично како во Виетнам. Не е лесно да се освои земја. Многу новинари се киднапирани од луѓе кои себе се нарекувале муџахединска девизија.“

„Американските војници се прашуваат зошто се сè уште во Ирак. Нивните регрути САД ги наоѓаше тешко, единствено од местата со уништена економија, местата во кои единствени работни места се во армијата.“ Гледаме сцени на напуштени куќи во САД.

Следат сцени каде авторот покажува како се регрутираат младите во САД, буквално ги собираат од улица и ги убедуваат.

Следуваат сцени со разговори на родители и роднини чии членови се во Ирак. Има и одобрувања и негирања.

Следуваат изјави на војници во Ирак кои во глобала се дезориентирани. Ветераните се оставени незгрижени. Има изјави на ранети војници, потресни писма на војници кои го обвинуваат Џорџ В. Буш.

Следува секвенца која ги покажува заинтересираните фирми од САД за бизнис во Ирак. Секако нафтата е меѓу главните профити. Како што ќе тече нафтата и буџетот ќе се зголемува. Војната е секогаш е добра за некои компании кои се во бизнисот на војната.

Гледаме кадри во кои е прикажано како војници ги чуваат во Ирак работниците кои ги проценуваат нафтените потенцијали. Мур: „Да не беше нафтата никој не би бил во Ирак и никој не би се грижел“.

Американка: „Каде е оружјето за масовно уништување во Ирак? Нема. Бевме излагани и тие млади луѓе кои беа убиени таму ... Тоа е непотребно“.

Конгресмените не ги пратија својите деца во Ирак. Во следните сцени авторот бара одговор од некои конгресмени Ги среќава на улица во негов стил...

Филмот завршува со гласот на авторот кој вели: „Џорџ Орвел еднаш напиша дека не е прашањето дали војната е вистинска или не е. Победата е невозможна. Војната не постои за да се победи, туку таа постои за да биде континуирана. Високото општество е единствено можно поради сиромаштија и незнаење, инаку минатото и ниту едно друго минато не би можело да постои. Во принцип воениот напор е направен да го држи општеството на работ на гладувањето. Војната е измерена за големата група против нејзините субјекти. И нејзиниот објект не е Евроазија или Источна Азија туку треба да се задржи недопрена структурата на општеството“.

Џорџ В. Буш: „Има една стара поговорка од Тенеси Вилјамс која вели: „Ме излага еднаш, срам да ти е, ама ако еднаш си ме излажал не можеш да ме излажеш повторно“.

Мур: „Барем еднаш се сложуваме“.

Филмот е посветен на сите 2,973 лица кои загинаа во нападите на 9/11/2001 и сите војници и илјадници невини жртви кои загинаа во Авганистан и Ирак како резултат на американската акција.

Во филмот *Фаренхајт 9/11* авторот отворено зборува за расистичката американска надворешна политика, за планско регрутирање војници од сиромашни фамилии, особено афроамериканци и јужноамериканци. Тоа е жестока критика на војната во Ирак и окупацијата која ја направи Америка.

Филмот ја прикажува и реакцијата на терористичките напади во 2001 г. Има критички осврт кон претседателот Буш. Тој е ефектен, се карактеризира со карактеристичен хумор и со цинични коментари.

Се смета дека *Фаренхајт 9/11* го иницира она што се случи во Њујорк на 30 август во тек на националната конвенција на републиканците на Буш во Медисон сквер гарден. Тогаш се јавува река од демонстранти, долга три километри, со присуство на околу 500 000 граѓани. Демонстрантите барале смена на режимот, се смета дека тоа бил еден од најголемите политички процеси во таа декада во Америка. Сакам да ја потенцирам важноста на документарните филмови во иницирањето на проблемите во оштеството и многу пати е докажано дека можат да направат многу големи пресврти во политиката, економијата и др. Мур потенцира дека мислењата на луѓето кои се спротивставуваат на режимската политика на Америка биле цензурирани во американските медиуми. Авторот покрај другото сака да прикаже дека слободната дискусија/искажување во Америка е оневозможено.

Откога во Вашингтон се лансира паролата „Борба против тероризм“ медиумите финансирани претежно од корпорации престанале со неслагањата со Бушовиот режим, како на пр. „Fox News“ и „C.N.N.“ Станале потплатени медиуми ги превземале сите лаги на Бушовата администрација за потребата од инвазија во Ирак.

Една од најмотивните сцени во филмот е сцената кога мајката Лила Липскомб/ Lila Lipscomb(чијшто син погинал во Ирак) го чита последното писмо на својот син: „Што е со овој Буш? Се обидува ли да биде како неговиот татко? Не донесе овде, зошто? За ништо... Толку сум сега бесен мамо. Искрено се надевам дека нема повторно да го избераат тој будала“. Нејзината длабока тага е слична на онаа која што е прикажана во сцената со Ирачанката, чиешто семејство загинало во текот на инвазијата.

Ова е најконтраверзен и најпровокативен филм на Мур, со свој претпознатлив стил, со оштар хумор, со цинични коментари. Авторот на филмот е и политички активист.

Фаренхајт 9/11 е еден од најгледаните документарни филмови на сите времиња во Америка. Се смета за најпрофитабилен документарен филм којшто е досега снимен. Во „Њујорк тајмс/ New York Times“ е напишано дека само за еден викенд на прикажување на филмот го гледале повеќе луѓе отколку за девет месеци прикажување на филмот *Куглање за Кулумбина*, кој дотогаш го држел рекордот. Осум недели пред прикажување на *Фаренхајт 9/11* Мур не

можел да најде дистрибутер. Успехот на филмот бил голема шлаканица за оние луѓе кои се обидуваале да го спречат неговото емитување. Авторот добивал заканувачки писма. На интернет мрежата се појавуваат голем број страници со содржини против авторот. Почнало да се зборува дека е започнат лов на Мајкл Мур. Посебни закани имал од десничарите. Авторот главно имал поддршка од американската работничка класа, војниците и од голем број Ирачани. Успехот на филмот го шокирал Холивуд, а што е најважно Белата куќа, затоа што тоа е филм против параноидната политика која ја водела актуелната американска влада. Се јавиле и голем број Бушови следбеници кој ја поддржувале војната и бомбардирањата. (Младите оделе во војна без да знаат каде се наоѓа таа земја на географскиот атлас). Реакцијата на филмот од Бушовата администрација била голема. Портпаролот на Буш, Ден Бартлет зборува дека филмот е невестинит. (А самиот признава дека не го гледал) На CNN тој изјавува дека тоа е филм кој не треба да се гледа затоа што е полн со неvistини.

Сакам да потенцирам дека овој документарен филм е темелно испитуван и критички анализиран. Вклучена е голема група на луѓе, работеле три тима адвокати кои го анализирале за да ја видат веродостојноста на филмот. Во полемиките извадени од интернет и весници меѓу другото напишано е и: „Мајкл Мур не нуди никакава алтернатива, тој е пред сè расист и постојат голем број расистички елементи во неговите филмови. Што сака тој? Јака држава? Јака полиција? Да се вложува во борба против тероризмот и на крај повикува да се гласа за Кери. А Кери не е алтернатива за Џорџ Буш, затоа што демократите и републиканците се две страни со исти ков. Алтернативата лежи надвор од постоечкиот систем“. Понатаму:„Мајкл Мур е најобичен десен социјал-демократ, а тоа што дигна голема прашина во Америка, не зборува толку за неговата радикалност, колку за конзервативноста на американското друштво“. Во полемиките напишано е и дека Мајкл Мур е обичен шарлатан кој снима филмови за теми кои секој ги знае кој има малку мозок. Или:„ Тоа е еден класичен политички филм, со политички пропаганди кои што не сме ги виделе ни во еден друг филм“. „Од далеку се гледа која странка ја поддржува. Сигурно е дека има доста вистинити работи, но и доста лаги“.

Вацлав Клаус, тогашен претседател на Чешката република, филмот го оценил како тривијален, едноставен приказ во врска со бомбардирањата во

Ирак. В. Клаус: „Ако господин режисер се обидува да нè наговори да мислиме дека војната во Ирак се води поради краткорочни профити на американскиот бизнис, или поради претходни лични контакти на Џорџ Буш со фамилијата на Осама Бин Ладен, тогаш ќе мора на сето тоа да се смееме. Бомбардирањата во Ирак се една долгорочна тема за дискусија, не само во Америка, туку и пошироко“. (New York Times, 2005) Авторот верува во својот филм и тој тврди дека сè што е во филмот кажано е една непобитна апсолутна вистина. Мур ќе каже: „Јас ќе продолжам да поставувам прашања кои се поставени во филмот, сè додека не биде одговорено зошто“.

(www.michaelmoore.com)

Мур во 2005 година е прогласен за еден од стоте највлијателни луѓе во светот.

4.3.1.3. „СИКО“ (2007г.)
-колор филм(113 минути)

Режија: Мајкл Мур (Michael Moore)

Сценарио: Мајкл Мур (Michael Moore)

Продуценти: Мајкл Мур (Michael Moore), Кетлин Глин (Kathleen Glynn), Рен-ја Јанг (Renya Young), Џенифер Латам (Jenniffer Latham), Ан Мур (Anne Moore), Харви Вајнсхтажн (Harvey Weinstein), Боб Вајнсхтажн (Bob Weinstein), Меган Охеар (Meghan O'hara)

Камера: Тони Хардмон (Tony Hardmon), Питер Нелсон (Peter Nelson), Енди Блек, (Andy Black), Даниела Марачино (Daniele Marracino), Џејм Рој (Jaume Roy)

Монтажа: Ден Сwietлик (Dan Swietlik), Џефри Ричман (Geoffrey Richman), Кристофер Суард (Christopher Seward)

Музика: Ерин О'хара (Erin O'hara)

Продуцентска куќа: Theweinstein company; A dog eat dog films production

Тон: Латоре Франциско (Francisco Latorre)

„Сико“ е портрет на суровиот американски систем на здравственото осигурување преку животите на обичните луѓе коисе соочени со бизарноста во потрагата за основната медицинска нега.

Здравствениот систем во Америка е во рацете на големите приватни компании со мултимилионски профити. Методите за непризнавање на трошоците за лечење и нега се разработени до најситни детали.

Главно на удар се обичните луѓе, припадниците на средната класа, социјално угрозените слоеви, меѓу нив и заборавените херои од 11 септември. Мур прикажува како ја бараат правдата и се судираат со многу нелогични законски прописи и чудни правни правила. Авторот ги прикажува тие тажни судбини кои запрепастуваат и на свој својствен начин објаснува дека овој проблем води потекло уште од владеењето на Миксон. Мур трага по вистината и правдата, користи архивски материјал, масовни медиуми, разни ирформации, интернет и др. Филмот, освен американскиот здравствен систем кој што е

свртен кон заработка, го прикажува и здравствениот систем во Канада, Велика Британија и Куба. Мур ќе изјави дека ќе дојде ден секој Американец да може да оди на лекар или во болница и да не го прашуват дали има пари. „Како и сите мои филмови, ја одбирам темата и ја користам како средство за да се бавам со значајни прашања и важни идеи. Во овој случај се обидувам да одговорам на важно прашање, зошто кај нас во најголемата индустриска земја на западот, не постои бесплатно и општо здравство осигурување за секого? Зошто е така кај нас?“

Американската влада води истрага за подигнување тужба против Мур.

Филмот започнува со раскажување животни приказни на луѓе чии животи се загрозени, дури може да се каже и завршени поради катастрофалната здравствена нега.

Авторот претставува млад човек: „Јас немам работа и не сакам веќе долгови“. Мур (*офф*): „Ова е Адам, тој имаше несреќа и сам си ја зашил својата ранета нога. Тој е еден од 50 милиони Американци без здравствено осигурување. Ова не е филм за Адам“.

Нова сцена во која се гледа циркулар за обработка на дрво. Авторот претставува човек: „Ова е Рик“.

Рик: „Јас сечев дрво“

Мур: „Тој ги отсече врвовите на двата прста. Неговата прва мисла беше дека нема здравствено осигурување и колку ќе чини лечењето? Шиене на средниот прст 60 000 долари, а другиот прст 12 000 долари“.

Жената на Рик: „Тоа е страшно чувство да се стави процена на деловите од твоето тело“.

Мур: „Бидејќи Рик беше безнадежно романтичен, го избра прстот на кој се наоѓа бурмата, со цена од 12 000 долари. Врвот на неговиот среден прст сега ужива во нов дом на градското ѓубриште во Орегон“. Се гледа Рик со гитарата во раце. Мур: „Но овој филм не е ни за Рик. 50 милиони луѓе без здравствено осигурување во Америка се молат секој ден да не се разболат, 18 000 илјади од нив ќе умрат оваа година затоа што немаат осигурување. Но ова не е филм за нив, туку за 250 милиони Американци кој имаат осигурување, но поради бирократијата и профитот во осигурателните компании, не можат да го живеат американскиот сон“.

Нова сцена. Мур (*офф*) : „Ова е ден за селидба на Лари и Дона Смит, кои спакувале сè што имаат во овие два автомобили. (Ги гледаме како возат) Возат кон Денвер во Колорадо, во нивниот нов дом кај нивните ќерки. Не мораше вака да се заврши приказната за Лари и Дора. И двајцата имаа добра работа. Изгледаа шест деца, кои одеа во добри школи, во универзитетот во Чикаго. Лари доби срцев напад... и потоа уште еден. Дона доби рак. Иако имаа здравствено осигурување, парите во нивните фондови набрзо се потрошија. Не можеа да ја задржат куќата. (Ги гледаме Лари и Дона расплакани во новиот дом, тие банкротираа.) .

Нова сцена. Авторот продолжува (во *офф*) да раскажува : „Лаура Бернан имаше автомобилска несреќа“. Гледаме слики од несреќата на Лаура.

Лаура: „Добив сметка од мојата компанија за осигурување, пишувавше дека носењето со амбулантна кола не може да биде платено, бидејќи барањето не беше претходно одобрено. Не знам кога требаше претходно да барам одобрување. Можеби кога бев во бесвест во колата, пред да бидам внесена во амбулантната кола, или требаше да го земам мојот мобилен и да се јавам додека бев во амбулантното возило. Мислам дека тоа е лудо“.

Гледаме сцени каде на пациентите здравственото осигурување им е одбиено поради најразлични причини.

Осигурителните компании постојано наоѓаат начин да се извлечат од плаќање, а не да помогнат на болните и го прават проблемот уште поголем.

Следува сцена во која авторот претставува човек. Мур: „Ова е Ли Ајнерм, детектив на осигурителна компанија. Негова работа е да ги врати парите на компанијата на било кој начин. Тој треба да најде една грешка во вашата пријава“.

Ли Ајнерм: „Ние ова го правиме како да е во прашање убиство. Целата моја екипа ја прочешлува вашата историја на болеста за последните пет години, барајќи било што укажува на тоа дека нешто сте криеле, дека нешто погрешно сте прикажале за да можат да ви го укинат осигурувањето. Или да ги кренете рацете толку високо, да се предадете и веќе да не можете да ги плаќате, да банкротирате“.

Една жена зборува: „Се викам Линда Пино, јас денеска сум овде пред сè да дадам јавно признание. Во пролетта, во 1997 г., како лекар одбив човек на кој

му беше неопходна операција, која би му го спасила животот и така ја предизвикав неговата смрт. Ниедна група или поединец не ме товари за ова затоа што во основа, тоа што го направив е заштеда на компанијата пола милион долари. Понатаму, тоа што го направив ми обезбеди репутација за добар медицински управник и ми осигура да продолжам да напредувам во областа на здравството. Напредував од неколку стотици долари неделно како медицински оценувач, до голема шестоцифрена заработка како извршен директор. Во целата моја работа јас имав една примарна должност, а тоа е да ја користам мојата стручност во медицината за финансиска корист на организацијата за која работам. И постојано ми зборуваа дека јас не одбивам неџа, дека јас едноставно одбивам плаќање. Знаам како со манипулирање на неџата ги малтретирав и убивав пациентите. Затоа сум овде, за да ви кажам за валканата работа со манипулацијата во здравствената гриџа.“

Мур: „Кој го измисли овој здравствен систем? Како почна сè?“ Ја гледаме Белата куќа, февруар, 17, 1971 г. 17, 23ч. Фотографии од претседателот Никсон. Никсон (*офф*): „Знаеш дека не сум баш многу заинтересиран за било кој од тие проклети медицински програми“. Никсон води разговор со Едгар Каисер кој му објаснува дека колку што помалку се дава неџа, толку повеќе се добива профит.

Следниот ден Никсон: „Денеска ја предлагам новата здравствена стратегија. Целта на програмата е дека јас сакам Америкада има најдобра здравствена неџа и заштита на светот. И сакам да секој Американец да може да ја има таа неџа кога ќе му затреба“.

Мур: „Скриениот план помеѓу Никсон и Едгар Каисер функционираше. Во наредните години на пациентите им е давано сè помалку неџа“.

Во следните сцени е анализиран односот кон хероите на САД, пожарникарите, полицајците и спасувачите. После настаните на 9/11, 2001, тие одговорија со вистински хероизам наспроти терористите. Но, тие се заборавени, и покрај тоа што во спасувањето се здобиле со најразлични здравствени проблеми и ги оштетиле најмногу дишните патишта и белите дробови. Голем број доброволци побарале помош, но одговорено им дека тие не се нивна одговорност, бидејќи не се на нивниот платен список, иако работеле и по неколку месеци извлекувајќи ги телата од рушевините.

Авторот качува на брод неколку волонтери, спасувачи од настаните од 9/11 и други Американци на кои им е потребен доктор и ги носи во Куба.

Пред тоа одат во затворот во базата Гуантанамо каде што затворениците добиват одлична нега.

На Куба обично секој блок има аптека, а пред сè одлична универзална бесплатна здравствена заштита и грижа. Куба го има еден од најдобрите здравствени системи.

Американските пациенти се бесплатно прегледани, дијагностицирани и даден им е план на лечење.

Мур на многу едноставен начин со еден жаргонски јазик, иронија и сарказам, доста сликовито, со многу брутални примери ја прикажува таа мачна секојдневица. Мур ќе рече: „Додека американската администрација го брка Бин Ладен, се грижи за ирачката демократија и нафта и чека да умре Кастро, педесет милиони граѓани на најразвиената земја на светот немаат основно здравствено осигурување, а тие кои го имаат не уживаат ни минимум гарантирани бенефиции.“(www.michaelmoore.com)

(Предлогот на Барак Обама за промена на законот за здравствениот систем е изгласан во Сенатот. Сè уште желбата на Мур секој Американец да може да оди на лекар и да не го прашуваат дали има пари не е остварена).

Постојат разни мислења, од едни филмот „Сико“ е оценет како „топол“ филм, со силен ум и публиката се смее додека не ја заболи, а други мислат дека во филмот е даден критички осврт и се покажани работите кои се случуваат, кои се познати.

Трети, пак мислат дека филмот аргументирано и детално ја застапува само едната страна на приказната.

Понатаму во филмот се изјавува дека некои работи се премногу луди и апсурдни.

(www.Filmthreat.com)

4.3.2. Документарни филмови

Филмовите на Мур се правени со голема енергија и ентузијазам. Тој сака да ги пренесе случувањата во општеството и трага по вистина, било во здравството, школството, политиката и др. Неговите филмови ја бараат стварноста во контекст на случувањата во општеството со именување на конкретни личности. Тие имаат освен политички и социјален и психолошки аспект..

Се поставуваат прашања дали е сето тоа вистина, дали е тоа провоцирано, или фактите се искрено прикажани. Во неговите филмови се чувствува дека се дава правец на протагонистите кои зборуваат, авторот користи **ПРОВОКАЦИЈА, ПРОПАГАНДА** на настаните.³⁷

Постојат критичари и гледачи кои се сомневаат во искреноста на јунаците, дали се тие свои/автономни, дали е сликата тонирана во црн или бел тон, дали е сè црно или бело? Постојат критичари кои ќе речат дека во неговите филмови има **МАНИПУЛАЦИЈА**, наложена теза дека е тоа намерно сугерирано за да се избере негативната страна на животот. Мора да се признае дека /постои чувство на вистинитост за случувањата и оттаму голем број луѓе и критичари ќе речат: „Дали имаме право да не веруваме на тој емотивен набој кој постои во неговите филмови“.

Мора да се признае дека неговите филмови се гледани, дека многу се коментираат посебно делови од неговите филмови кои ја покажуваат суровата стварност, а не смее да се заборави и Муровата духовитост и цинизам. Американскиот критичар Дејвид Харшанџи/David Harsanyi вели: „Нема смисла да се оценуваат и проценуваат филмовите на Мур како уметничко дело, а потоа додава, Мајкл Мур не можат да го соборат без обзир на сè “.³⁸

Секако дека Мур како автор привлекува внимание, неговите остварувања се интересни и гледани, а темите ги обработува без заобиколување.

Мур **КАМЕРАТА** ја движи во лет и директно провоцирајќи, ги води разговорите, па затоа во неговите филмови не се чувствува голема/долга опсервација.

Мур станува популарен со филмот *Роџер и Јас*, документарен филм кој критичарите постојано го глорифицираат поради неговиот популистички стил и остра искреност. Овој филм го прикажува затворањето на фабриката во родниот град на Мур, експлоатацијата и маките на работничкото население во градот. После *Роџер и Јас* Мур се збогатил, а потоа станал и политички активен.

Мур ја напаѓа вредноста на слободниот пазар и на други капиталистички институции. Тој пишува за својата верност кон работничката класа, за кубанските Американци од Мајами и го брани комунистичкиот систем на Фидел Кастро. Мур ќе рече: „Куба е рај каде што децата имаат бесплатно здравствено осигурување и одлично образование. Тоа е ретка земја во која има стапка на писменост од 100%.“ (www.michaelmoore.com) Постојат разни коментари од типот: „Па зошто Мур не се пресели во Куба? Дури ќе му дадеме и бесплатна карта во еден правец ако вети дека нема да се врати“. Особено му се префрлува за тоа дека ја посетил Куба и е примен со почести од колеги од Хавана, со непотребни и манипулативни излети во негов - муровски израз и стил.

Во бројните контраверзни анализи за филмовите на Мајкл Мур се сретнуваат изјави како:

„Тој е документарист кој постигнува успех и го привлекува моето внимание. Документарните филмови кои ги прави се многу интересни, без обиколки, отворено ги обработува темите кои најмногу ја погодуваат американската влада, а при тоа го критикува нивниот систем“.

„Мајкл Мур има многу направено за новиот документарен филм со кој покажува дека може да се отвори голема иднина. Порано во Источна Европа се снимаа многу добри документарни краткометражни и долготражни филмови.

А што има денеска во источноевропскиот документарен филм? Ништо...“

Кога ја добил златната палма во Кан, за филмот „Фаренхајт 9/11“, на конференцијата за новинарите, Мур изјавил: „Претседателот на жириото Квентин Тарантино ми изјави дека наградата не е политичко признание. Треба да се знае дека политичките аспекти на филмот немаат врска со наградата. Не сме овде да даваме политички награди. Во ова жирио имаме различни политички мислења. Награден си поради својата уметност, тоа ти го кажувам како режисер

на режисер... “ Овие зборови на конференцијата за новинари ги пренел Мајкл Мур.(www.filmthreat.com)

Мур вели: „Јас сум против цензури на уметнички дела, тоа е како палење на книги или слики“. ³⁹

4.3.3. Играни филмови

Канадска сланина/Canadian Bacon,(1995) е сатиричен филм. Фиктивниот претседател на САД го глуми Ален Алда/Alan Alda). Ова е единствениот Муров игран филм. Сцените имаат доста влијание од филмот *Д-р.Стренглов/Dr Strangelove*, на Стенли Кјубрик/Stanley Kubrick, Коментарите на претседателот што објавуваат војна врз Канада се смешни, како што е смешно објавувањето на војната врз интернационалниот тероризам.

4.3.4. Телевизиски серии

1. Мур ја реализира за ББЦ, *Тв. Нација”/Tv. Nation*, телевизиската серија која има форма на информативен шоу магазин. Серијата се прикажуваше на BBC 2 во Велика Британија 1994-1995 година. Исто така е емитувана и во САД на NBC во 1994 година во 9 епизоди. Серијата е емитувана и на FOX во 8 епизоди во 1995 година.

2. Грозна правда/*Awful truth*(1999-2000) е сатира на акциите што ги превземаат корпорациите и политичарите. Таа беше емитувана на четвртиот канал во Велика Британија и на „Браво“ мрежата во САД.⁴⁰

4.3.5. Книги:

1. *Намали го ова/Downsize This/* (1996) го опфаќа политичкиот криминал на корпорациите во САД.

2. *Бели глуперди/Stupid White men* (2001) е критика со политички хумор на американската домашна и надворешна политика.

3. *Дуде, каде е мојата земја?/Dude, Where's my country?* (2003) Испитувањето на Бушовата фамилија и нивната релација со фамилијата на Бин Ладен со Саудиска Арабија.

4. *Дали тие нам некогаш поново ќе ни веруваат/Will they ever trust us again?* (2004).

5. *Официјален Фаренхајт 9/11 читач/The official Fahrenheit 9/11 Reader* (2004)

6. *Изборниот водич на Мајкл/Mike's, Election Guide* (2008)

4.4. Споредување на методолошките и естетските вредности на делата на авторите

Казимиеж Карабаш во својот филмски јазик се одликува со голема концизност и умерена употреба на наративните компоненти. Најмногу го интересираат егзистенционалните проблеми во општеството. Тој го има пионерското значење во документарниот филм во третманот на зборот. Неговото внимание, со својата долга опсервација и пентрација е усмерено кон егзистенцијата на малите луѓе, тој прави една епопеја за обичните луѓе. Се одликува со спор ритам, со споро приближување на вистинскиот „тек“ на животот и затоа авторот го избегнува монтажното сецкање, не ги фаворизира долгите кади. Тој има постапност во психолошките разработки на ликовите, не оди во „мозаична“ структура. Карактеристично за него е и сукцесијата во секвенците кои не се јасно поврзани со воочливи причински -последични врски, тоа е во склад со аспирациите на авторот кон што повистинитото тежнеење за прикажување на настаните и елиминирање на експлицитните симболи.

Во неговите дела има фаворизирање на средниот план. Тој, без мелодрамски контекст, ги покажува протагонистите кои се парадигматски модели на судбини во постоечкиот економски систем со сите потешкотии.

Авторот многу се интересира за теми кои го опфаќаат формирањето на личноста, тој ја испитува и прикажува детерминантата во развојот на единката, и така остварува листа на студија на психологија на општеството.

Според мене, Карабаш го следи Бресоновиот стил, кој остава силен впечаток со режисерската одмереност и контролираната естетичност.⁴¹

Потврдено е дека се работи за еден од најзначајните документарни автори во источна Европа.

Документарните филмови на **Столе Попов** не се клише на реалноста, тоа е авторски избор. Тие се интерпретација на фрагменти од животот.

Убавината на неговите филмови е во раздвижувањето на конструктивната фантазија.

К. Карабаш во документарните филмови бега од фантазијата. За него вистината е само вистина.

Во раскажувањето на филмовите тој прави анализи на обичните, ситни работи. Анализира, а потоа сето тоа го собира заедно.

Тој во филмовите бара атмосфера и сака да ги долови реминисценциите на далечните митови.

„Дае“ ги доловува реминисценциите на далечните митови, во него има извор на инкарнација. Тој е балада каде со голема емоција се прикажани Ромите.

Во делата на Попов протагонистите се одликуваат со големи емоции, тие во моменти не владеат со своето однесување, ништо не е измислено, ништо не е скриено, тоа е во длабочината на психата на јунакот што авторот ги доловува. Тие човечки емотивни состојби кои сами одат кон сликата и тонот, се полни со емоција и драматично го погодуваат гледачот.

Столе Попов е автентичен документарист кој умее и знае човечката драма од секојдневното живеење да ја открие и да ја озрачи со својствена поетичност. На многу уверлив и суптилен начин ги разоткрива поединечните судбини како одраз на дрштвените состојби и егзистенционалните прашања. Него го интересира животот и сликите од животот ги бележи објективно.

Попов успева документрниот филм како целина, да го направи симбол на одредена општествена ситуација заедно со проблемите на човекот, тој прави директна опсервација на секојдневните факти кои егзистираат здружени со вистинските протагонисти.

Неговиот стил е „авторски“, неговиот реализам, според мене, најмногу се доближува до поетскиот реализам на француските режисери како Жан Реноар/Jean Renoar (1894-1979) и Рене Клер/ Rene Clair(1898- 1981).⁴²

Тој како документарист се обидува што подлабоко да проникне во сржта на случувањата, да се концентрира на човечките карактери и на нивното однесување во одредена општествена средина. Проникнува во сржта на случувањата и на таков начин го избегнува репортажниот пристап.⁴³

Попов е документарист кој мајсторски ги обликува случувањата со свој изграден филмски јазик и е еден од ретките кој по исклучиво успешната работата во документарниот филм, успешно преминува и во работата на играниот филм.

Би сакал да ги потенцирам зборовите на Попов: „Ако играниот филм тежнее до крај во илузијата да биде што е можно поблиску до животот, документарниот филм од своја страна бара права естетска форма за да го обликува баш она што е живот“.

Мајкл Мур, во градбата на филмовите настојува да го пренесе времето на општеството, да ја пренесе „политичката вистина“. Тој ги регистрира случувањата на времето било во здравството, школството или политиката.

Методите на работа со протагонистите, кај Мур, во споредба со тие на Карабаш и Попов, се различни. Тој избира, покрај обичните и познати луѓе. Протагонистите многу често ги доведува во несекојдневна ситуација и го пакужува реагирањето на луѓето кои се во „небрано“.

Авторот поставува прашања и веднаш ги забележува нивните спонтани реакции, одговори, без никакво претходно аранжирање на ситуациите. Бележи спонтани разговори и ситуации, повремено завзема наметлив дури агресивен став, често применува провокација за време на интервјуата и снимањето на настаните. И затоа одредени критичари ќе речат дека во неговите филмови има манипулација, наложена теза, дека тоа е намерно сугерирано за да се избере негативната страна на животот: „Гледајте, пропаганда!“.

Разликата на Мур од Карабаш и Попов е тоа што во филмовите на Мур отсутуваат одредени елементи од основните поими, како долга опсервација и пенетрација. Понекогаш применува изразни средства како скриена камера, архивски материјали, пропагандни материјали и прави директни провокации.

Мајкл Мур, според мене, е карактеристичен бидејќи прави „директен“ филм, што произлегува од движењето на камерата од рака (камера од движење), Тој работи со лесна камера, со голем избор на објективи, со прирачен лесен магнетофон, со лесна и јака техника за осветлување и многу осетлива лента.

Екипа од двајца има големи можности ефикасно да ги снима случувањата и луѓето од близу. Тој исто така настојува да дојде до реалните ситуации и случувања, но мислам дека се има чувство како да врши влијание на настаните, додека авторите Карабаш и Попов имаат потреба за краен објективизам преку опсервација и пенетрација.

За да го постигне впечатокот на уверливост на изворната животна приказна, тој најчесто снима долги кадри, каде што со снимените протагонисти, понекогаш без режисерската претходна сугестија или прашање, ги импровизира поединечните случувања. Во текот на монатажата авторот со својот личен став го прави филмот.

Неговите филмови се правени со ентузијазам и голема енергија. Многумина се прашуваат гледајќи ги неговите филмови дали е сето тоа вистина? Дали е тоа провоцирано? Или тоа се искрено прикажани факти? Во многу моменти постои емотивен набој, постои чувство на вистинитост за случувањата и затоа многумина ќе речат: „Дали не треба да му веруваме на вистинитоста“.

Филмовите на Мур имаат голема гледаност, висока профитабилност, и се наградувани.

На секој чекор од зачнувањето на рационалната визија до формулирањето на теоријата и практиката многу е потребна верба. Верата во визијата како рационално вредна цел, верата во хипотезата како веројатен став, и верата во конечната теорија и практика, додека не се постигне барем општа согласност за нејзината вредност.

(Ерих Фром)

5. ЗАКЛУЧОК

5.1. Современи, актуелни теоретско-методолошки определби

Колку што има автори, толку има критериуми и одговори при користењето на методи за создавање на делото. Секој автор треба да го познава начинот на користење на филмскиот јазик.

Документарниот филм, како и сите видови во уметност, науката, техниката, дигиталната технологија и интернет, треба да се прилагоди за да дојде до широката публика. Потребно е да се соочиме и прилагодиме на новата ситуација во која се наоѓаме денеска, не само во уметноста, туку како што ќе рече германскиот професор, кој меѓу другото се интересира и за естетиката и теоријата на информациите, Макс Бензе Rot/ Max Benze Rot: „Науката особено со кибернетиката, семиотиката и теоријата на информацијата силно прорде, не само во методите на естетичките истражувања, туку и во самото непосредно творештво во сите уметности“. (Макс Бензе, во Старделов, 2003:497)

Во документарниот филм потребно е усогласување помеѓу уметничките и кибернетските системи, како што е дигитална камера, која е нечујна, лесна, мала, не бара многу светло и не го кочи психолошки протагонистот.

Примената на електрониката треба да биде искористена на најдобар можен начин со цел да се сочуваат естетските вредности, вистинитоста, и сите елементи кои се потребни во документарниот филм.

Естетските вредности кои длабоко ги чувствуваме и доживуваме се основа при методите за реализација на документарниот филм.

Документаристот се труди да зборува со сопствен јазик со сопствена специфика, и да допре до фантазијата и свеста на гледачот. Јазикот на документарниот филм се состои од група теоретски закони кои не се „крути правила“. Тоа е креација на стварноста со средства кои не се фабуларни.

Документарниот филм со своите методи треба да ја раздвижи конструктивната фантазија. Тој не е клише на реалноста, тој е авторски избор,

интерпретација на фрагмент од животот. Важна е структурата на делото. Конструкцијата во документарниот филм е алат со кој документаристот ја оценува стварноста и ја интерпретира, и дава израз на својот дух и чувство. Во таа конструкција треба да постои:

- Внатрешна логика, а тоа не е пресметан ред. Тоа е разбирливост од гледна точка на замисленото дело. (Ова не го тера гледачот да се прашува за што се работи).
- Едноставноста, се работи за нешто поделикатно, потешко, затоа што само едноставноста доведува до разјаснување.

Авторите кои творат во Америка на таканаречениот филмски јазик „синема-директ“ велат: „Ништо не треба да биде испланирано“. Тие работат според девизата „оди види за што се работи“. Се држат буквално за оваа девиза. Каков ефект имале? Секогаш било интересно, а од уметнички аспект, добивале филмови со различен квалитет.

Во документарниот филм, во филмскиот јазик како што веќе погоре е кажано, постојат одредени теоретски и практични методи во креацијата кои бараат професионализам во користење на филмскиот јазик.

Телевизијата многу брзо направи продор до гледачите, направи своја конвенција. Сакам да повторам дека гледачот не го интересира дали е фикција или документ, но за авторот е важно како, колку длабоко, колку проникливо ќе ја изрази темата. На документаристот кој ја бара вистината, кој треба да избега од површноста со најновите технички помагала, задача му е да им помогне на луѓето во нивното сопствено вистинско познавање на работите. Вистина е дека денеска современиот човек има чувство дека е фатен во некоја тешка машина која со него управува и го експлоатира без негова волја.

Документарниот филм најмногу и најбрзо може да помогне на современиот човек. Документаристот во методологијата треба да ги примени професионалните квалитети кои ќе ги содржат основните поими. Дури и ако се темите сензационални, не треба да имаат инсценизација, шематизам, брзо и површно прикажување на вистинитоста, на фактите, појавите и проблемите.

Гледачите знаат што сакаат, а треба и да се едуцираат. Тие не сакаат брзи, површни, илустративни, долги, развлечени прикажувања. Нивното

внимание треба да се задржи. Авторот кој работи на документарен филм врз кој и да е медиум и со било какви технички средства, треба да поседува љубов, да умее да слуша во длабочина. Документаристот не се затвора во канцеларија, тој треба смирено да се ориентира во секоја ситуација, дали таа е позната или непозната, брзо да донесува одлуки, со сигурност, со верба во себе. Тој треба да биде стрелец кој ги трасира трагите. Аналитички да испитува, но да биде во основата поет, кој го продлабочува животот во цел на уметноста. Значи, авторот треба да има знаење, умеене и интуиција. Да биде со етички особини, со добра комуникација, со стрпливост и мудрост да ги разрешува проблемите, и секогаш треба да се прашува дали тоа што го покажува нема да го заболи и повреди протагонистот(личноста).

Кога полскиот документарист Марчеј Лозински го снимал документарниот филм *Уршула Флис/Urszula Flis*, ја прашал хероината колку од нејзината интимност може да покаже на екранот? Одговорот бил краток „Да не боли“.

Авторот ја сноси одговорноста за авторството.

Документарниот филм е жанр без граници.

Како што „бизнисот“ со документарниот филм расте, сè повеќе се испитуваат, анализираат и изучуваат сите поджанрови на документарниот филм, нивната структура, стратегија на презентација, естетските вредности и др. Авторот Пол Ворд кој предава теорија и историја на филм на Arts Institute во Бурнемаут ќе забележи: „Најбогатите и најтрајните форми на кинематографското изразување е документарниот филм, а минатата декада се случи ренесанса во смисла на тоа што документарните филмови најдоа своја публика во кината, по успехите на големото платно на филмовите како: *Обрачи на сниттата/Hoop dreams*, 1994; Допирајќи ја празнината */Touching the Void*, 2003; Топка на смртта/ *Murderball*, 2005; Да се биде и да се има */ Etre et Avoir*, 2002; како и филмовите на Мајкл Мур кои ја потврдија потенцијалната популарност на документарните филмови. Исто така настана и голема експанзија во критичкото и научно внимание за формата, посебно земајќи предвид како документарниот филм им се обраќа на своите гледачи, дава значење и на односот кој го има со фиктивното правење филм.“(Ворд, во Нелмс:2009:175)

Денеска постојат многу поджанрови на документарниот филм, а меѓу другите се: музички, комични, спортски, документарни серии-како на пример за готвење, рекламирање производи, документарни филмови од социологијата, антропологијата, комуникациите, етнографијата, политичките и информатичките науки и др. Најкорисно претставување на документарниот модел направил Бил Николс, историчар и теоретичар на документарниот филм, кој е професор по филм и директор на додипломската програма по филмски студии на San Francisco State University, кој идентификува шест модели кои функционираат како поджанрови на самиот документарен жанр: поетски, објаснувачки, учеснички, набљудувачки, рефлексивен и перформативен. (Нелмс, 2009:176-177) ⁴³⁽¹⁾

Со напредокот на техниката (дигиталните камери, компјутерите, монтажата и др.) „персоналните“ документарни филмови, доколку ги исполнуваат основните естетски, професионални и занатски познавања на општите поими, може да направат многу важна оставштина, односно да бидат еден голем сведок за идните генерации. Секоја персонална работа, ако ги поседува вредностите треба да биде сочувана, покажана и важна за иднината. Тие можат да помогнат на идните генерации подобро да го разберат минатото. Секој автор може да работи по сопствен афинитет.

Нашата историја, нашата традиција е богата со индивидуалисти кои со својот творечки нагон направиле и оставиле вредни документарни филмови и пишани документи. (Манаки, Цепенков и др.)

Новата технологија доведува да широка продукција на филмови кои денеска се потпишуваат под жанрот документарни. Таа не може да ги реши сите проблеми околу покажувањето на вистината, но ја зголеми продукцијата на филмови кои се потпишани под жанрот документарни. Професорот ⁴⁴ Патриша Ојфдерхајде/ Patricia Aufderheide, ќе потенцира: „Овој голем број на филмови, може да креираат нови поджанрови, да внесат енергија за да се подзамислиме околу иднината на документарниот филм.“ (Aufderheide, 2007:125-126)

Документарниот филм ќе се движи во насока на прашањата како: колку авторот ќе биде одговорен презентирајќи ја реалноста, кои вистини ќе бидат кажани, што е важно да се прикаже и кому, која е одговорноста на авторот во

релацијата со темата и делото, кој ги дава можностите за снимање на документарни филмови и под какви услови?

Треба да се знаат кои се целите и проблемите во документарниот филм, да се познава основната теорија и практика во работата.

Документаристите прават врска со реалниот живот, со реалното искуство кое можеме да го видиме и да го чуеме.

5.2. Методологија во испитувањето

Методологијата во испитувањето на документарните филмови која треба да донесе поголемо знаење, стручност и храброст за правење документарни филмови од разни жанрови и поджанрови е наменета не само за студентите, туку и за секој кој се интересира, кој има знаење и интуиција за документарниот филм.

Користењето на едноставни методи при реализацијата на документарни филмови реализирани со малите достапни камери, без дотатно светло или со минимално, со постоењето на разни можности за снимање на тонот, со многу поевтина оргинална музика, е во корист на зголемување на реализмот. Монтажа која веќе е достапна на персоналните компјутери бара помалку финансиски средства. Филмовите ќе бидат вклучени, а со тоа и достапни на заинтересираните на големата мрежа(интернет, телевизија, телефонија и др.) Така американскиот режисер и филмски теоретичар Мајкл Рабиџер/Michael Rabiger, нагласува: „Добриот филм ги фаќа случувањата, ги лови, и ги персонализира преку срцето и мозокот на авторот“.(Rabiger, 2004:157)

Секој автор неопходно е потребно да има сопствен, уметнички претпознатлив идентитет. Креативноста во уметноста, за да се дојде до правиот идентитет, бара постојана активност. Документаристот треба да го работи тоа што тој мисли дека е вистинито. Треба да биде искажано со срце и љубов, треба да се биде искрен со себе. Авторот треба да пронајде што најмногу го интересира, клучот на работата на документарниот филм е внатре во нас и треба да се држи в рака.

Документаристот, за секој проект, било да е долг, скап или евтин, за да има свој уметнички идентитет, треба е да има познавање, знаење и интуиција за правење на филмот. Тогаш тој проект ќе допре до публиката, критиката и пазарот.

Во заклучокот сакам да потенцирам дека во проектот, авторот треба е покрај наведените поими да ги примени и провери следните основни, теоретско-практични методолошки истржувања:

1. **Филмски јазик.** Делото за да постигне комуникација со гледачите треба да поседува свој филмски јазик, кој треба да биде вистинит и достапен за

перцепцијата. Секој јазик, па и филмскиот има своја граматика, со оркестрација на слики, звуци, дејствија и зборови. Овој филмски јазик е веќе универзален јазик.

2. **Идеја.** Идејата треба да се развива со опсервирање и анализирање. Идеите можат да се црпат од: усни раскажувања, прераскажувања, локални проблеми, социјални теми, весници, историја, традиционални приказни, фамилијарни приказни, митови, легенди и др. Идеите се насекаде околу нас, во нашето опкружување.
3. **Проверка на темата.** Многу е важно авторот да се праша дали навистина му лежи таа тема и сака ли да направи филм. Не треба да се изгуби интересот за темата. Авторот треба да се праша дали чувствува во себе сила и емотивна врска со темата. Треба да е сигурен, да превземе ризик и да е искрен пред себе. Авторот треба да си даде одговор што сака да направи со оваа тема, во што е необичното и интересното. Колку длабоко може да се оди во вистината? Темата треба да ја почувствува длабоко во себе, не само во мислите, туку и во срцето. Одбраната тема не треба само да иформира за одредени состојби, туку и да ги поткрене чувствата. Авторот на документарниот филм мора пред себе да си постави прашања и даде си даде одговори: Кој вид на теми му одговараат? Да се праша себеси дали успешно ќе ги изрази своите идеи и цели? Треба да биде сигурен дека проектот е дел на неговите соништа и визија и дека ќе допре до публиката, критиката и пазарот. Дали ќе отвори пат за во иднина? Дали во проектот тој ќе најде смисла за емотивни значења за себе и публиката?
4. **Кадар.** Секој кадар е многу важен во филмот. Во секој кадар треба да се идентификува содржината, но треба да се фати и нешто што стои зад самите субјекти и зад интерпретацијата. Треба да се бара нешто повеќе, да се бара срцето и мозокот на кадарот. Режисерот треба да го внесе гледачот на патот на метафизичката игра, кое по мене е иднината на филмот. Кадрите треба да се едноставни, со неисцрпни значења.
5. **Ритам.** Човечките суштества се водени од ритам. Ритамот преку мозокот го движи нашето тело. Движењето, брзината на движењето во кадрите на екранот е организирано преку целта на движењето. Филмскиот јазик е

направен од многу можни ритам, како: звуци од секојдневниот живот, пеење на птици, сообраќај, поминување на возови. Дури и статичната, пикторесна композиција содржи визуелен ритам. (баланс, симетрија, репетиција и др.) Сето ова го интригира окоото. Говорот исто така има ритам. (Кога јазикот кој се зборува има појака ритмична структура, тогаш публиката поконцетрирано гледа.)

6. **Секвенца.** Градењето на сегменти, временски блокови од неколку сцени ја сочинуваат секвенцата. Во животот има многу случувања, но само некој се вчудувачки. Потребно е да се земат најинтересните делови од сонот.
7. **Композиција во сликата.** Визуелните елементи во композицијата се многу важни. Окоото просто се движи на одреден дел од кадарот кој го привлекува, тоа стално се префрла од еден дел на кадарот во друг.
8. **Камера.** Камерата треба да ги следи карактерите, треба да се внимава дали таа е поставена на земја, дали се движи поблиску кон протагонистот и ги интензивира нашите релации со него, дали таа се одалечува од некого или нешто со цел да го видиме тоа во средината. Камерата може да биде и субјективна, да покаже што гледа протагонистот.
9. **Тонски ефекти.** Тие се користат да изградат атмосфера, да се потенцира нешто, да се мотивира „резот“, нарацијата, да го поттикнува протагонистот (да оди и да види што се случува), да изгради тензија, да спроведе ритам.
10. **Пичинг.** Тоа значи да се најдат агенции, продуценти, фондови за проектот. Пичинг е говорна презентација на проектот. За тоа треба припрема, за да може во најкусо време (неколку минути) авторот да ја презентира документарно идејата. Зборовите треба да се убедливи, искажани со сигурност, со прецизност, со визуелност за да може да се искаже смислата на проектот, за што ќе биде филмот и зошто тој треба да биде направен. Во пичингот треба да бидат опфатени: историја на темата, протагонисти и што нив ги прави специјални, стилот на формата (монтажа, тон...), да се опишат позначајните моменти кои се очекуваат за време на снимањето, кои се мотивите за правење на филмот? Добро е да се направи пробен пичинг. Тоа значи да се комуницира со одредени

слушачи (блиски и подалечни) за да се види контактот со публиката, „биди добар слушач, примај ги забелешките“. (Волт Дизни, постојано ги раскажувал неговите филмски приказни, тој не знаел да црта). Понатаму во правењето на проектот, добро е да се прифаќаат идеите на другите и така да учиме.

11. **Презентирање на материјалот** од документацијата (доставување папки.) Добивањето на средства преку фондови, агенции, телевизии и др. е изразито тешка работа која бара многу енергија, многу време, умешност и мудрост. Папката треба да ги содржи сите елементи како: буџет, синопсис, режисерска експликација, протагонисти, фотографии од локации и други елементи кои за авторот се важни.

Процесот на правење на документарен филм, како што веќе е потенцирано, е барање на вистината. Ако се сними лага, таа ќе биде уште повидлива и повештачка на екранот. Малото на филмот станува големо, а големото огромно. Во филмот сè е трансформирано, преку објективи, леќи, светло... Дури е важно каде се гледа филмот, во кино, дома, сам, во метеж и др.

Затоа е кажано дека секој автор треба да го пронајде својот идентитет, својот филски јазик.

За да се користи овој медиум успешно со тие „мали“ дигитални камери, со најсовремени компјутерски и технички средства, да се влезе во глобализацијата преку интернетот и кибернетиката, авторите мора да станат мајстори на теоријата и практиката во документарниот филм, мајстори за естетиката и за човечката психологија. Денеска настанаа големи промени во документарниот филм и се направени можности за еден далечен, поширок и континуиран развој. Насекаде ќе може да се креираат документарни филмови. Ќе можат да се продуцираат документарни филмови со секаква содржина, за секакви цели.

Новата технологија секако дека нема да ги реши сите проблеми околу покажувањето на вистината. Затоа сакам повторно да потенцирам дека режисерот покрај знаењето, искуството и интуицијата потребно е да има особина на стрпливост, да го бара тоа што непосредно произлегува од животот, верба, да поседува љубов: „Секој проект не е важно колку е долг или скап, треба

да е искажан со срце и љубв. Тоа е единствениот пат до целта, треба да се направи топла соба во нашите мисли за да дојдат гости. Треба да бидеме искрени со себе, да не ни требаат луѓето само затоа што треба да мислат само добро за нас. “. (Rabiger,2004: 119-122)

Многу може да се научи од зборовите на рускиот режисер Андреј Тарковски/Андреи Тарковский: „Филмската режија не е професија, туку судбина на која мора многу да се работи. Уметноста е мошне интимна работа, како што и размислувањето за филмот, значи да се биде секогаш истражувач и експериментатор.“(Тарковски, во Сидовски, 2003:10)

6. ПРИЛОЗИ

6.1. Биографија на авторите

6.1.1. КАЗИМИЕЖ КАРАБАШ

Роден е на 6-ти мај 1930 година во Бидгошч, Полска.

Тој е режисер-документарист, класик на повоените полски документарни филм.

Во 1956 година ја завршува државната висока филмска школа во Лоѓ. Од тогаш работи како документарист во „Филмската куќа за документарен филм“ во Варшава. Соработува и со „Полската филмска хроника“ и реализира документарни филмови за филмското студио „Хроника“. Професор е на филмската државна школа во Лоѓ, Полска.

Првите два документарни филма: дебитантскиот „*Кога ѓаволот вели добра ноќ*“ и следниот „*Луѓе во пушта околина*“ ги реализирал заедно со Владислав Шлески (1956), впуштајќи се во правецот „црна серија“. Отпрвин со работел на теми посветени на разни пасии и професии на човекот („*Луѓе на пат*“; „*Музиканти*“; „*Јазол*“) а потоа на серија со теми „индивидуален јунак“ (*Година на Франек В*“; „*Сабота*“; „*Претон*“ (*Przenikanie*)). За на крај да оствари серија теми посветени на својствена општествена синтеза („*Проба на материјата*“; „*Памтење*“.) Такви синтези се исто така и филмовите од последните години: „*Портрет во капка*“; „*На изгрејсонце и пред зајдисонце*“, или „*Во првата фаза на летот*“.

Карабаш прави пресврт во Полскиот документарен филм и неговите филмови кои се реализирани на почетокот на шеесетите години во минатиот век, имале големо значење. Требало да се скршат не само тематските стереотипи, туку и да се вметнат многу технички иновации кои дозволувале да го покажат човекот од друга перспектива.

Карабаш режирал и играни филмови, автор е на неколку книги на тема филмот.

6.1.2. СТОЛЕ ПОПОВ

Роден е во Скопје, Република Македонија во 1950 година. Студирал режија на Академијата за театар и филм во Белград.

Во периодот од 1974 година до 1978 година, има статус на слободен филмски работник. Од 1978 до 1988 година работи како режисер во филмската куќа „Варадр филм“, а од 1958 до 1986 година ја врши должноста на директор на оваа филмска куќа. Од 1989 година работи како професор по филмска режија на Факултетот за драмски уметности во Скопје. Тој е еден од основачите на приватното претпријатие за производство на филмови Триангл. Од 1999 година е член на Европската филмска академија.

Својата филмска кариера Столе Попов ја започнува со документарниот филм.

Меѓу неговите први краткометражни филмови е филмот „99“. Веднаш потоа го снима документарецот *Оган*. Понатаму, го режира документарниот филм *Австралија, Австралија*. Во 1980 година неговиот краток документарен филм *Дае* беше номиниран за Оскар.

Црвениот коњ е неговиот прв догометражен филм, работен според истоимениот роман на современиот македонски писател Ташко Георгиевски. Попов се јавува како косценарист на овој филм.

Неговиот втор догометражен филм е *Среќна нова 49*.

Во 1991 година беше соработник на сценариото и режисер на неговиот трет догометражен филм *Тетовирање*.

Неговиот последен догометражен игран филм е *Ципси меџик*.

Со секој свој филм Попов го привлекува вниманието како на стручната филмска критика, така и на критиката воопшто.

Добитник е на повеќе релевантни светски филмски награди. Наедно, за неколку свои филмови, како документарни така и играни, номиниран е за најпрестижната светска филмска награда Оскар што ја доделува Американската филмска академија.

Реализира успешно голем број наменски филмови.

Столе Попов е професор по режија на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

6.1.3. МАЈКЛ МУР

Мајкл Мур е роден 1954 година во Флинт, Мичиген, САД. Тој е писател, новинар, комичар, сценарист, продуцент и режисер. Познат е по острата критика на американското општество.

Мур студира и работи како новинар.

Како протагонист/глумец учествува во неколку филмови.

Работата на документарните филмови ја започнува со филмот *Роџер и Јас*, (1989) кој зборува за економското пропаѓање на неговиот роден град Флинт во Мичиген. Тој филм сам го финансира така што организира томбола во својот комшилук.

За филмот *Куглање за Колумбина* ја добива наградата Оскар(2002) и заработува 21 милион долари на кино благајните во САД (три пати повеќе од дотогашниот рекорд за документарни филмови)

Врвот во неговата филмска кариера го постигна со филмовите *Фаренхајт 9/11* и *Сико*. Овие три филма се помеѓу најпрофитните документарни филмови на сите времиња и прават траен документ за темната и скриената страна на американскиот сон.

Со своите комични перформанси ја поминува Америка и Европа.

Четири сезони неговите шоуа со Кетлин Глин „*Тв. Наџијата и Страшната вистина*“ беа номинирани за наградата “Еми”.

Мур има ефектен и впечатлив начин на кој ги изразува своите ставови, главно напаѓајќи ги политичарите и големите корпорации, што му донесува значаен интерес и профит.

6.2. Филмографија на авторите

6.2.1. КАЗИМИЕЖ КАРАБАШ

6.2.1.1 Документарни филмови:

1. 1956, Кога ѓаволот вели добра ноќ/GDZIE DIABEŁ MÓWI DOBRANOC

(Корежија со Владислав Шлесицки/)

Приказна за руинирана зграда на дом на култура во Варшава и Варшавскиот пазар.

2. 1957, Луѓе во пушта околина/ LUDZIE Z PUSTEGO OBSZARU

(Корежија со Владислав Шлесицки)

Приказна за животот на група млади од една населба во Варшава.

3. 1958, Од Повишле/Z POWIŚLA

Филм за еден реон во Варшава.

(Корежија со Владислав Шлесицки)

4. 1959, Ден без сонце/DZIEŃ BEZ SŁOŃCA

(Корежија со Владислав Шлесицки)

Варшава видена преку очите на еден осамен човек.

5. 1959, Малку подруг свет/TROCZĘ INNY ŚWIAT

Свет во цртежите на деца.

6. 1960, Луѓе на пат/LUDZIE W DRODZE

Студија на живот на луѓе во циркус.

Награди:

М.Ф.Ф. Корк (Corck), 1962- Специална награда;
МФФ Тоурс, 1962-Нагада од жирито.

7. 1960, Музиканти/MUZYKANCI

Приказна за проба на аматерски оркестар на варшавските возачи на трамваи.

Награди:

МФФД и А во Липск, 1960-Гранд при;
Варшавска Сирена, 1960-Награда од критиката за најдобар краткометражен филм;
МФФК Тоурс, 1960-Специјална награда;
ВЕНЕЦИЈА, 1960-Златен лав;
МФФК Краков, 1961-Златен смок;
МФФК Мексико Сити, 1961-Специјална награда;
МФФК Оберхаузен, 1961-Главна награда;
МФФ Сан Франциско, 1961-"Golden gate Award" во категорија на документарен филм.

8. 1961 Јазол/WĘZEŁ

Приказна за диспозиторите на железничкиот јазол во „Трнови Гори“

9. 1962. Првиот чекор/PIERWSZY KROK

Регистрација на музичка лекција во првата година во основно музичко училиште.

Награди:

МФФК Краков, 1963-Златен смок;
МФФ Липск, 1963-диплома;
МФФ Тоурс, 1963-награда од жирито

10. 1962. Тука каде што живееме/TU GDZIE ŻYJEMY

(Соработка со Лидија Зон)

Слика на животот на сиромашните луѓе во светот.

11. 1962, Јубилеј/JUBILEUSZ

Репортажа од јубилеј на гимназијалци од педагошката гимназија во малото гратче „Ленчица“.

12. 1963, Птици/ ПТАКІ

Приказна за „шлонските“ одгледувачи на гулаби.

13. 1963, Во клубот/ W KLUBIE

Филм за филателистички клуб и колекционерите на поштенски марки.

14. 1964, Родени во 1944 година/ URODZENI W ROKU 1944

Проба на портрет на неколку дваесетгодишни.

15. 1965, На прагот/NA PROGU

Приказна за матуранти во 1964 г. кои стојат на прагот на нов живот .

16. 1967, Година на Франек В./ROK FRANKA W.

(Долгометражен документарен филм)

Едногодишна опсервација на едно селско момче кое влегува во зрелост учејќи и работејќи „ доброволна работа“ во градот Хожув.

Награди:

ОФФК, Краков, 1968 - главна награда;

МФФК Оберхаузен, 1969- награда во категорија во документарен филм.

17. 1969, Сабота/SOBOTA

(Долгометражен документарен филм)

Саботно попладне на Гражина А. и на Јежи Г. Млади работници во две големи фабрики во Варшава.

Награди:

МФФ Липск, 1971- Специјална награда;

МФФК Оберхаузен, 1971 - Награда во категорија на документарен филм.

18. 1970, Фуснота/PRZYPIIS

Документација на окупацијата од страна на фашистите во градот Бидгошч..

19. 1970, Во согласност со наредбата/ZGODNIE Z ROZKAZEM

Фотографска слика на однесувањето на германските војници за време на Втората светска војна во Полска.

20. 1972, Пред..../PRZED....

Приказна за двајца вереници и нивниот сон.

21. 1973, Кристина М./KRYSZYNA M.

Портрет на млада работничка во фабриката за трактори во градот Урсус.

22. 1974, Гледна точка/PUNKT WIDZENIA

Приказна за едно мало место Влодава, преку фотографии сликани од аматери.

23. 1977, Лето во Жабно/LATO W ŻABNIE

Фотографска релација на студентка на прва година од Варшава. (Една од хероините на друг филм на Карабаш „Претоп“) со нејзиното родно село Жабно.

24. 1978, Претоп/PRZENIKANIE

Целогодишно набљудување на двајца ученици од Варшава на Аграрниот Универзитет кои доаѓаат од лублинските и бјалисточките села (адаптација кон друг свет).

25. 1979, Дијалог/DIALOG

Конфронтација на погледите на преставници на две работнички генерации.

26. 1981, Проба на материјата/PRÓBA MATERII

(Долгометражен документарен филм)

Студија на три поколенија во едно варшавско предградие.

27. 1985, Паметење/PAMIĘĆ

(долгометражен документарен филм)

Документарни портрети на луѓе кои градат нова железарница во педесетите години. (Реализиран за време на снимањето на играниот филм *Сенката веќе е блиску/CIEŃ JUŻ NIEDALEKO*(1984)

Ја покажува психолошката и етичната мотивација на градителите и на самото место.

28. 1990, Поглед од железарата/WIDOK Z HUTY

(долгометражен документарен филм)

Портрети на двајца работници; млад и возрасен.

29. 1991, На пример- улица Гжибовска 9/1991 NA PRZYKŁAD - ULICA GRZYBOWSKA 9.

Портрети на 20 и 26-годишни млади луѓе, жители на еден дом кој се наоѓа на ул. Гжибовска.

30. 1994, Трошки/OKRUCHY

Приказна за историјата и современоста на улицата „Железна“ во Варшава.

31. 1997, Портрет во капка/PORTRET W KROPLI

Варшавска стварност низ фотографии, возаднината на човечките мисли - кои зборуваат надвор од кадрите: За работата, стравот, желбите....

32. 1999, На изгрејсонце и пред зајдисонце/ O ŚWICIE I PRZED ZMIERZCZEM

Проба на претставување на погледите на декадата на деведесетите години

33. 2001, Во првата фаза на летот/W PIERWSZEJ FAZIE LOTU

Приказна за младите луѓе кои неодамна стартувале со професионалниот живот; разни патишта на реализација.

34. 2001, Подвоено време/CZAS PODWÓJNY

Враќање кон еднахероина снимена во 1978г. во филмот *Претон/ Pszenikanie*, Марија Колано-Печина/Maria Kolano-Ресуна. Приказна за нејзината фамилија и случувањата во нејзиниот живот и односот кон светот од гледна точка на нејзината ќерка.

6.2.1.2.Играни филмови:

1. 1971, Sierpień - Запишана хроника/ SIERPIEŃ - ZAPIS KRONIKALNY

(Фабуларизиран документарен филм)

Запис на живот на млад студент, кој престојува месец дена на практика при вација во градот Плоцк.

2. 1976, Призм/PRYZMAT

(Телевизиски фабуларизиран документарен филм)

Приказна за млада девојка која почнува да работи во домот на културата во едно мало место.

Награди:

Полски Телевизиски „арт“ фестивал, Олштин/Olsztyn (1977) - награда

„Весник Олштин“.

3. 1977, Во двојка/ WE DWOJE

(Игран телевизиски)

Приказна за двајца млади кои имаат намера да се земат. Конфликт после неколку дена поради банални случувања.

4. 1979, Патувачка сенка/WĘDRUJĄCY CIEN

(Телевизиски, игран)

Живот на двајца млади во провинциско место, конфликти и меѓусебно недоразбирање.

5. 1984, Сенката веќе е блиску/CIEN JUŻ NIEDALEKO

(Игран)

Конфликт помеѓу татко и син. Таткото е бивш градежен работник. Филмот е реализиран заедно со документарниот филм „Паметењ“

Награди:

Прва награда на Меѓународниот филмски фестивал во Сан Ремо (1986)- награда за актерство за Мариуш Дмоховски/Mariusz Dmochowski

6.2.3.6. Книги:

К. Карабаш еа втор жна следните книги кои го опфаќаат документарниот филм.

1. (1979), /Стрпливо око /Cierpliwe oko

2. (1985),Без фикција/ Bez Fikcji.

3. (1999), Да се прочита времето/Oczytac czas

6.2.2. СТОЛЕ ПОПОВ

6.2.2.1 Документарни филмови:

1. 1974, “Оган”

Приказна за еден млад работник, за неговиот подвиг ;тој влегува во огнената печка во топилницата за олово и цинк во Велес.

Награди:

1974:Белград, Златен медајл на градот Белград за режија на филмот „Оган“ на вториот фестивал на југословенскиот документарен и краткометражен филм.

Белград, Награда од Телевизија Белград за најдобар филм на годината.

Тузла, гранд-при,„Хусински рудар“на 7. фестивал на документарен и краткометражен филм „Тузла 74“

Тузла, награда од публиката за филмот „Оган“на 7.фестивал на документарен и краткометржен филм „Тузла 74“.

Загреб, Награда,„Седум секретари на СКОЈ“ ССО СР Хрватска.

Белград, Југословенска номинација на филмот за награда „Оскар“.

2. 1976, „Австралија, Австралија“(долгометражен)

Филм за македонската емиграција во Австралија.

Награди:

1976. Белград, Гранд при - голема златен медајл за режија на филмот на Фестивалот на југословенскиот документарен и краткометражен филм.

Тузла, Награда од публиката на 9. фестивал на документарен и краткометражен филм тузла 76.

Скопје, Награда „Млад Борец“

Белград, Југословенска номинација на филмот за наградата „Оскар“

3. 1979 Дае (Мајко)

Исечок од животот на Ромите номади, филм посветен на празнувањето на Ѓурѓовден.

Награди:

1979. Белград, Златен медал на градот Белград за режија на филмот „Дае“ на фестивалот на југословенскиот документарен и краткометражен филм.

Оберхаузен, гранд при на Меѓународниот филмски светски фестивал.

Гранд при на Балканскиот филмски фестивал.

Мелбурн, Сребрен бумеранг и специјална награда од жирито на меѓународниот филмски фестивал.

1980. Отава, филмот е помеѓу три најдобри филмови на светот.

Лондон, специјална диплома на Лондонскиот филмски фестивал.

Лос Анџелес, Номинација за оскар-Признание од Американската филмска академија помеѓу пет најдобри документарни филмови на светот.

1981. Скопје, Награда „11 Октомври“ на Р. Македонија во областа на уметноста.

6.2.2.2. Играни филмови:

1. 1972, „99“, (краткометражен)

Со овој краткометражен игран филм С. Попов ја отпочнува својата кариера, иако овој филм го прави како студент на трета година на Академијата за театар, филм, радио и телевизија во Белград.

Награди:

- Белград, Специјална диплома на Фестивалот на југословенскиот документарен и краткометражен филм (1972)

- Белград, Награда од Белградскиот универзитет (1972)

2. 1981, „Црвениот коњ“, (долгометражен)

Ова е игран првенец на С. Попов. Правен е по истоимениот роман

на Ташко Георгиевски. Во овој игран филм авторот ја применува стилистиката на документарните жанрови. Филмот зборува за драмата на луѓето кои се отргнати од своите домови и кои после неколку десетолетија се враќаат, но веќе како туѓинци, за да умрат покрај домашните огништа.

Награди:

- Белград, Диплома фест 82 на меѓународниот филмски фестивал.
- Лос Анџелес, диплома, „Филмекс“ на меѓународниот филмски фестивал.
- Сан Франциско, диплома на меѓународниот филмски фестивал.

3. 1986, „Среќна Нова 49“, (долгометражен)

Во овој филм, правен според сценариото на Гордан Михиќ, С. Попов покажува голема смисла за покажување на „трагичното“, на начин кој ги пречекорува границите на непосредното сведочење и достигнува воопштеност на митски димензии. Со овој филм авторот се вбројува помеѓу неконвенционалните творци, но со јасни естетски определувања.

Награди:

- Пула, Гранд при-Голема златна арена за режија на Фестивалот на југословенскиот игран филм.
- Битола, награда „Милтон Манаки“ Југословенски филмски критика.
- Белград, награда „Златен гладијатор“ од Југословенската филмска академија
- Сараево, прогласен за филм на годината во југословенската анкета на весникот „Ослободување“
- Скопје, награда „13 Ноември“ на градот Скопје од областа на уметноста.
- Скопје, Награда „Повелба на културат“ Самоуправна интересна заедница на културата на СР Македонија.
- Белград, Југословенска номинација на филмот за награда „Оскар“.

Филмот *Среќна Нова 49* е прикажан на преку триесет меѓународни фестивали и манифестации: Сан Себастијан, Лос Анџелес, Валенсија, Минхен, Јерусалим, Ванкувер, Хонг Конг, Монреал, Упсали и др.

4. 1991, „Тетовирање“, (1991) (долгометражен)

Филм кој се занимава со апсурдот на човечкото постоење, и неговата немоќ да ги открие причините за несреќите кои наидуваат во животот. Филмот ја има онаа особина на современите филмски текови со која еден филм им е достапен на сите социјални структури и ги привлекува со различни сегменти од својата комплексност.

Со овој филм авторот потврдува дека ова е можеби единствен пример на нашите простори, еден автор и неговите дела -да стекнат статус на култ, кој треба да трае.

Награди:

-Од престижната European Film Academy,[Европската филмска академија (EFA)] е избран помеѓу седумте најдобри филмови снимени во Европа во 1991 г.

(Спорот со името од страна на Грција го спречи филмот да биде награден од ЕФА)

5. 1997, „Ципси Меџик“ (долгометражен)

Авторот после филмот *Дале* повторно се интересира за ромскиот етнос. Во овој филм ја покажува питорескноста на нивната егзистенција. Постојаноста на внатрешниот порив, предесцинацијата кон талкање и менување живеалишта, ги прави Ромите дел од една микрокосмичка универзалност. Но исто така, на некој начин, ги прави и индиферентни кон сите временски и просторни фиксаци.

Награди:

-Монпеље(Франција), Гранд при-награда за надобар игран филм.

-Влегува во најдобрата селекција на престижната European Film Academy, Берлин.

- Македонски кандидат за наградата „Оскар“

6.2.2.3. Рекламни филмови:

Од големиот број рекламни филмови (околу сто) ги издвојувам следниве:

1. 1975, „Алкалоид“ (наменски)

Награди:

-Сребрен медал Белград во 1975 г.

2. 1977, „Маврово“ (наменски)

3. 1997, „Ципси Меџик“ (музички спот)

Награди:

-12 Величенствени за најдобар музички спот во Македонија во 1997 г.

4. 1988, „Скопје“ (музички спот, Леб и сол)

Награди:

-Гранд При на првиот Југословенски фестивал на музички тв.спотови во 1988 г.

6.2.3. МАЈКЛ МУР

6.2.3.1 Документарни филмови:

1. 1992, „Миленичиња или месо“: враќање кон Флинт/Pets or meat: the return to Flint (TV)

Ова е 23-минутен документарен филм, кој ја прикажува „Шемата за фармацевтски бенефиции.“ Насловот на филмот се однесува на продажба на зајаци, како миленичиња или месо.

2. 1989, Роџер и Јас/ Roger & Me

Мур станува познат со овој контрараверзен филм за тоа што се случува во градот Флинт во Мичиген после затворањето на фабриката за автомобили „Денерал моторс“ и отворањето нова во Мексико каде работниците се платени многу помалку. Од овој момент Мур е познат како голем критичар на неолибералниот поглед на глобализмот.

3. 1997, „Големиот еден“/The Big one

Мур со овој филм ги критикува корпорациските профити.

4. 1998, „И правда за сите“/And Justice for all(TV)

5. 2002, „Куглање за Колумбина“/Bowling for Columbine

Со овој филм Мур сака да ги открие причините за вооружувањето и насилството во САД. Филмот има голем комерцијален успех, а исто така и успех кај критиката.

Награди:

Кан, 2002 год.

Француската награда – Цезар, 2002 год. за најдобар странски филм;

Оскар за документарен филм, 2002 год.

6. 2004, „Фаренхејт 9/11“/ Fahrenheit 9/11

Филмот ја испитува ситуацијата во САД после настаните на 11-ти септември, 2001 г. , особено улогата на Џ. В. Буш и неговата администрација.

Исто така ги истражува врските меѓу фамилијата на Џ. В. Буш со Осама бин Ладен.

Насловот на филмот алудира на класичната книга Fahrenheit 451 за идната тоталитарна држава која е опфатена во книгата. Според книгата хартијата гори на 451 степени на Фаренхејт, а Мур алудира „температура која ја гори слободата.“

Во кино-благајните филмот поминува најдобро од сите документарни филмови снимени досега, заработувајќи 200 милиони долари низ светот, а 120 милиони долари во САД.

Награди:

Кан, 2002 - главна награда Златна палма; (прв документрен филм кој ја добива оваа награда од 1956 г.)

7. 2007, „Сико“ / SICKO

Теамата на филмот го опфаќа Американскиот здравствен систем фокусирајќи се на здравствената нега и осигурителните компании. Филмот имаше премиера на Канскиот филмски фестивал и доби големи овации.,, Филмот предизвика големи контраврзии кога се дозна дека Мур отишол во Куба со разболените лица од 11 септември за да снима таму дел од својот филм.

Награди:

Кан, 2002 - Филмот е номиниран за Оскар во најтесниот круг за догометражен документарен филм.

8. 2007, Капетанот Мајк преку Америка/ Captain Mike Across America (Востание на бегалците/Slacker Uprising)

Мур во овој филм се загледува во политиката на студенти во колеџ, во нешто што тој го нарекува „Бушова администрација во Америка“. И овој филм Мурго снима за време на изборите во 2004 г. Сепак, беше

премонтиран во 2008 година, и преименуван во *Востание на бегалците/Slacker Uprising* и тој е неговиот прв бесплатен филм на Интернет. *Востание на бегалците*, е документирање на неговите лични крстоносни војни да се охрабрат повеќе Американци да гласаат на претседателските избори.

9. 2009, „ Капитализмот: љубовна приказна“/Capitalizm: A love story

Во октомври 2009год., Мур го почнува снимањето и со овој филм ја опфаќа финансиската криза од 2007 до 2009 г. а исто така и американската економија за време на транзицијата на администрацијата ,доаѓањето на таа на Обама и заминувањето на Бушовата.

Овој филм не влезе меѓу петнаесетте долготражни документарни филмови што беа избрани меѓу 89 остварувања пријавени од целиот свет во листата за предноминации за „Оскар“.

Овој филм заедно со *Сико, Куглање за Колумбина и Фаренхејт 9/11* е меѓу осумте документарни филмови на сите времиња кои најмногу заработиле.

6.2.3.2. Играни филмови:

1. 1995, Канадска сланина/Canadian Bacon

Кандска сланина е сатиричен филм. Фиктивниот претседател на САД го глуми Алан Алда / Alan Alda.

Ова е единствениот Муров недокументарен филм. Сцените имаат големо влијание од филмот на Стенли Кјубрик /Stanley Kubrick *Др. Стренглов /Dr Strangelove*.

Коментарите на претседателот што објавуваат војна против Канада се смешни, како што е смешно и објавувањето војна против интернационалниот тероризам.

6.2.3.3. Телевизиски серији:

1. 1994-1995, Тв Нација/ Tv Nation

Тв Нација е серија реализирана за ББЦ,1994-1995. Оваа телевизиска

серија има форма на информативен шо -магазин. Серијата се прикажуваше на BBC 2 во Велика Британија. Исто така беше емитувана и во САД на NBC во 1994 година во 9 епизоди, и на FOX , 8 епизоди во 1995 година.

2. 1999-2000, Страшна вистина /Awful truth

Ова е сатира на акциите што ги превземаат корпорациите и политичарите. Беше емитувана на четвртиот канал во Велика Британија и на „Браво“ мрежата во САД.

3. 1999, Мајкл Мур во живо/Michael Moore Live

Шоу имитувано во Велика Британија на четвртиот канал. Ова шоу имаше слична форма како *Страшна вистина*.

6.2.3.4. Протагонист во документарни филмови од други автори:

1. (1991) *Крв на лицето/Blood in the face*
2. (2003) *Да луѓе/The yes men*
3. (2004) *Корпорација/The Corporation*
4. (2005) *Воениот закон 9 / 11: Подемот на полициската држава /Martial law 9/11 : Rise of the police State*
5. (2005) *Дрогирањето на нашите деца /The drugging of our children*
6. (2005) *Оваа поделена држава/This Divided state*
7. (2006) *Ќе ти кажам една тајна /I'm Going to tell you a secret*

6.2.3.5. Книги:

1. 1996, Намали го ова/Downsize This

-За политичкиот и криминалот на корпорациите во САД.

2. 2001, Бели глуперди/Stupid White men

-Критика на американската домашна и надворешна политика. Книга богата со политички хумор.

3. 2003, „Стари, каде е мојата земја?“/“Dude, Where ' s my country?”

Испитувањето на Бушовата фамилија и нивната релација со фамилијата на Бин Ладен со Саудиска Арабија.

4. 2004, „Дали, тие воопшто пак ќе ни поверуваат“?/Will they ever trust us again?

Мур поставува прашања (верува дека нешто крие воениот персонал во врска со Ирак) дали некогаш ќе имаме доверба на владата за повторно испраќање на млади во војна која не беше потребна? За разлика од другите книги на Мур, овде содржината речиси целосно е составена од електронска пошта.

5. 2004, „Официален Фаренхејт 9/11 читач“/“The official Fahrenheit 9/11 Reader

Ова е моќна информативни книга во која е вклучено и комплетното сценарио за провокативниот филм *Фаренхејт 9/11*. Книгата исто така вклучува обемни извори кои не водат назад до сите факти во филмот, како и статии, писма, фотографии, и карикатури за филмот.

6. 2008, „Изборниот водич на Мајкл /Mike's Election Guide

Документарен осврт на изборите во САД во 2008 година.

6.3. Речник на зборови и идеоми, од теоретската и практичната проблематика користена во трудот

Авангарда

Назив за многу движења, па и филмски, посебно во периодот помеѓу 1918 и 1930 г. Значајно за ова движење е свесното, понекогаш со манифест нагласено експериментирање во подрачјето на уметничкото изразување и во спротивставување на постоечките традиционални уметнички норми.

Адаптација

Назив за постапка за преобликување на книжевното дело во филмско.

Агент

Личност која самостојно или по пат на регистрирана организација посредува во име и за сметка на својот клиент околу производството или пласманот на филмовите.

Актуелности

Произлезен од францускиот термин *actualite* даден на кратките научни филмови направени во почетниот период (1895-1906). Овие филмови често се состојат од луѓе кои си ја работат секојдневната работа, или од одредени настани.

Амбиентално светло

Светло кое постои.

Анкетен филм

Вид документарен филм кој претежно користи анкетни методи, а чија цел е испитување на јавното мнение или запознавање на гледачите со одредени општествени, економски, политички и други проблеми кои обично во таквите филмови се расветлуваат од различни перспективи.

Анти- филм

Експериментален филм.

Асоцијативен начин

Документарен пристап што се обидува да користи снимки на начин што овозможува највисок степен на симболичко или метафоричко значење, покрај буквалното, основното значење на снимката.

Аудиција

Пробен испит пред режисерот и неговите помошници каде глумецот, каскадерот или некој друг изведувач ги покажува своите способности пред ангажирање во одреден филм

Бесплатен публицитет

Бесплатно известување за теми за кои медиумите сметаат дека се добар материјал за вести.

Биоскоп

Вид проектор кој во 1894 го измислува М. Skladanowski. Претходно тој конструира проектор кој можел да репродуцира само осум слики во секунда.

Биографско-документарен филм

Се обликува со помош на документаристички методи. Најчести се две. Со првиот метод се покажуваат дела на тие личности врз основа на службени документи, слики, фотографии или филмски снимки. Вториот метод е со репортажен карактер. Се следи одбрана личност, се снима нејзината работа и приватниот живот, па во овој случај тој е и физички протагонист на својата биографија.

Воајеризам

Сексуално задоволство кое се добива со гледање други лица.

Вредности и исполнувања

Специфичен пристап при проучувањето на публиката. Предвид се зема како индивидуите или групите го конзумираат филмот или некој друг медиумски продукт за да ги задоволат своите посебни потреби.

Документарен филм (Филмски род)

Овој назив за првпат го употребува Џ. Гривсон во 1926 г. во Њујоркшкиот весник „SUN“ за прикажување на филмот „Моана“ (1926) на Р.Ј. Флаерти. Името го добива од францускиот збор documentaire со кој се именувале во патеписните филмови во Франција. Поимот документарен е со многу голем опсег, се однесува на содржински, тематски, стилски, реторички и наменски доста различни филмови, па затоа внатре во родот постојат многу различни жанрови. Во најширока и најбуквална смисла се подразбираат дела во кои се покажуваат стварни, вистинити, случувања и луѓе.

Документарна драма

Филмска форма што се обидува да изврши реконструкција на историски или секојдневни настани со помош на изведувачи, кои можат да бидат актери, но и не мора.

Догма 95

Колективно име за групата дански режисери предводени од Ларс фон Трир, Томас Вентенберг и Кристијан Леверинг. Догма 95 било името на манифестот со кои режисерите се обврзале на кинематографски „завет за целибат“ што вклучува ултра - реалистичен пристап кон снимањето филмови користејќи само дигитални видео камери.

Директен филм (Eng. Direct Cinema)

Назив кој го воведува Albert Maysles за да го окарактеризира методот на реализирање на документарен филм од страна на група документаристи: Robert Drew; Richard Leacock; Don A. Pennebaker и др. во седумдесетите години. Битна е техниката на снимање со помош на полесната 16 мм камера(полесна од 35 мм, бидејќи не се работело уште на дигитална техника) која кинематографот ја носи во рака, и снимање со поосетливи микрофони кои прецизно го бележат звукот. Режисерот често се обраќа со прашања и веднаш ги снима спонтаните реакции, без претходно да врши подготовки или да ги аранжира ситуациите. (Се користи и терминот непосредна кинематографија)

Дистрибуција

Една од основните гранки на кинематографијата која се занимава со ставање во промет филмови поради нивната комерцијална експлоатација во име на производителот.

Иконски

Доминантни знаци што се карактеристични за едно одредено лице-на пример, Чаплин е препознатлив по шапката, мустаќите, бастунот и старите чизми; а за Хитлер се карактеристични патецот на косата и неговите мустаќи.

Иконографија

Визуелните правила за сцената, реквизитите и облеката, кои ни овозможуваат да препознаеме дека филмот припаѓа на одреден жанр или стил; има слични карактеристики со мизансценот.

Илустративен начин

Пристап кон документарните филмови кој се обидува директно да го прикаже она што го кажува коментаторот/раскажувачот.

Инструктивен филм

Образовен филм.

Инсерт

Кадар или повеќе кадри кои се вметнати, односно монтирани во филмот, а според техниката или со начинот на лабораториската обработка често стилски се разликуваат од целината на филмот.

Интернет

Систем на поврзување на компјутери во една светска мрежа. (www/worldwideweb). Откако во април 1995 година интернетот беше приватизиран, зголемувањето на месечниот сообраќај на мрежата беше толку големо што се одрази со стократно зголемување за помалку од три години.

Извештачен

Критички став кои ги набљудува текстовите повеќе како збир од зборови, слики и звуци одвоени од реалноста, отколку како одраз на реалноста. Овој став вклучува честа употреба на иронија.

Кадар

Дел од филмот кој се презентира и каде од претежно континуирана гледна точка се следи претежно континуиран настан. Оваа континуираност е важно да се нагласи бидејќи кадарот трпи и дисконтинуации во точката на гледањето и во настанот доколку тие се доволно мали - како скок во кадарот.

Кадрирање

Поставување на кадарот при снимање на филмот. Утврдување во кои параметри на кадарот (во кој план, агол на снимање, од која страна, со кој објективи о кои покрети на камерата) ќе се снимат дадениот профилмски простор.

Кадар-сцена

Целосно просторно-временско континуирано случување што претежно се одвива на едно место кога е дадено во еден кадар.

Кадар - секвенца

Секвенца т.е. наративно заокружен дел на филмот даден во еден кадар.

Камера -стило

Термин измислен од францускиот писател и режисер Александар Аструк, со значење „Камера пенкало“, т.е. дека филмот треба да има личен печат на авторот.

Компилациски-документарен филм

Дело составено од други веќе постоечки документи, филмови, фотографии, слики и др.

Кинематографија

Општ, заокружен поим (настанат со називот на пронајдокот на браќата Лимиер - cinématographe) за сложен процес за произведување филмови, работната практика на неговата експлоатација и низа на придружувачки процедури.

Кинестезија

Чувство кое известува за положбата и движењето на поединечни делови на телото.

Кинематограф

Прва позната филмска камера. Ја конструира Томас А. Едисон уште во 1888 г. А ја патентира во 1891 г.

Кинематографер (директор на фотографија)

Техничко-креативен назив во кинематографијата. Особа одговорна за сликовно-фотографската компонента на филмот. Снимањето може да го врши сам или со еден или повеќе помошници.

Кино -око(рус. Кино - глаз)

Поим кој го искова познатиот руски автор Сжиг Вертов, а означува и група филмски работници кои помеѓу 1922 и 1925 г. по изворите на Вертовата теорија „Кино-око“ во својот манифест бегаат од фантазијата и фабулата и се во потрага по сублимираната стварност. Најзначаен филм на Вертов е „Човек со филмска камера“(1929).

Краткометражен филм

Филм со релативно кратка должина. Во периодот од првите петнаесет години од појавата на кинематографијата скоро сите филмови од денешна перспектива биле со кратко траење - до 10 мин. односно двај една ролна.

Кран

Специјална дигалка на која се наоѓа кинематограферот со камерата. Се користи за движење на камерата во сите можни правци, а посебно вертикално.

Крупен план

Обично се дефинира како близок кадар на главата, од вратот нагоре.

Мизансцен

Распоред и движење на ликови кој се случуваат пред камерата.

Монтажа

Составување, поврзување на кадри во поголема целина.

Монтажа во кадарот

Поврзување на различни елементи внатре во кадарот.

Медијација

Клучен концепт во филмот и теоријата на медиумите кој укажува на фактот дека секогаш постојат структури, човечки или технолошки, меѓу објектот и гледачот во кои се неизбежни делумното или селективното гледање.

Менаџер

Личност која во кинематографијата има слична функција како и агент. Менаџерот е експерт кој се става во служба на некој друг.

Мува на ѕидот

Термин поврзвн со посебен стил на снимање документарни филмови во кои речиси е незабележително присуството на камерата и филмската екипа, и изгледа како тие да немаат никакво влијание врз настаните.

Нарација

Раскажување(теорија на комуникација). Пишан или говорен коментар кој се обраќа на гледачите за да ги води низ филмот.

Национално кино

Термин кој обично се употребува за да се опише филмската продукција на една земја и да се направи разлика со холивудската. Исто така се разви во пристап на филмските студии со цел да се истражи каква форма добиваат филмовите под

влијание на актуелните социо-политички и економски услови. Овој пристап во проучувањето на кинематографијата помага да се разбере филмот како вид на изразување или артикулација на чувството на национален идентитет. Сепак, дефинирањето на една национална филмска индустрија како и усвојувањето на овој пристап може да биде проблематично. На пример брзо променливата национална географија, зголемениот тренд на паневропското финансирање на филмски проекти, и европските копродукции отежнуваат јасно да се утврди земјата на потекло.

Неореализам

Движење во кинематографијата кое настанува во Италија непосредно после Втората светска војна. Тежнее филмот да се приближи не само на конкретната ствараноаст, туку и тој да стане и активен друштвен чинител. Суштината на идејата била „патот кон реализмот“.

Образовен филм

Назив за вид наменски документарен филм кој се користи за различни типови образование.

Опсервација на учесникот

Методологија на социјалната наука според која истражувачите се задлабочуваат во социјалниот контекст или група кои ги студираат честопати неколку години по ред. Во документарна смисла ваквиот вид на пристап може да доведе до „поприродни“ одговори бидејќи субјектите се понавикнати на камерите и режисерите.

Осветлување

Најсложен елемент во врска со светлото и експозицијата.

Офф - звук

Вообичаен израз за сите звуци во филмот (говорот, амбиенталните шумови, музиката) чиј извор не е назначен во кадарот.

Патописен филм

Назив за филмски вид во родот на документарниот филм чија основа преставува прикажување на некоја земја или патување, што е наедно и важна творечка компонента во структурата на таквиот филм.

Поетичност на појавата

Може да се употреби со цел да се опишат моменти на мирување во филмот, како на пр. лице во крупен план или снимка на природа. Во слики кои не се движат постои комплексна разновидност на идеи и емоции, иако се чести и

сликите со движење и акција. Вака може да се развие свеста за времето, врската меѓу минатото и сегашноста како и многу повеќе, свеста за историскиот момент на сликата. Може да се развијат цели филмови за ова комплексно сетило за „појавата“.

Проактивно набљудување

Снимање документарен филм во кој се прават специфични избори тесно поврзани со претходни опсервации на директорот на фотографија/режисерот.

Продукција

Дел од филмската индустрија чиј акцент е ставен на на снимањето филм.

Пропаганда

Систематичка конструкција на текст/дело во кој се промовираат идеолошките принципи, политичките ставови и др. поткрепени и направени да бидат привлечни за гледачот со цел да се влијае на неговите верувања и склоности. Ваквиот вид на текст/дело често содржи критики и експлоатирачки идеи како и метафоричност кога станува збор за ставови противречни на неговите. Ставот во овие текстови/дела е полн со политички предубедувања и специфична намера да се убеди гледачот во својствената точност на ставот на авторот.

Планови

Стандаризиран избор на ориентациската одалеченост од точката на настанот кој е во средишното внимание на дадениот момент при опсервацијата.

Платено рекламирање

Промоција на телевизија, радио, билборди, во печатените медиуми и на Интернет.

Псеудодокументарен филм

Реконструкција на вистински случувања со имитирање документарни методи.

Психолошки филм

Назив за секој филм каде тема е природата на човечката психа, однесувањето и животот.

Реализам/реалност

Концептот на стварното е проблематичен во областа на кинематографијата и во основа има две значења. Првото значење се однесува на степенот до кој еден филм прави обид да ја имитира стварноста така што еден фиктивен филм може

да делува исто како документарен. Второто значење се однесува на фактот што филмот може да изгради сопствен свет и со постојаната употреба на истата практика може да создаде веродостојност на тој свет. Така на пример, според ова второто значење на поимот еден научно-фантастичен филм може да биде исто толку реален како и филм од областа на современиот и познат свет.

Реално Тв шоу

Релативно нова насока во телевизијата и форма на многу сложно структурирана програма која се служи со материјали за опсервација на обични луѓе. Програмите имаат „документарна“ основа бидејќи користат филмска снимка од реалноста, меѓутоа често се прават на тој начин да припаѓаат на некои специфични форми (пеколни соседи, растот на успешни бизниси, шоу-игра кое вклучува неделни задачи). Во оваа смисла реалното Тв шоу е добар пример како еден документарен филм може да биде одново контекстуализиран од страна на современата телевизија се со цел да се вклопи во нејзината програма.

Ревиски филм

Зачестен назив за музички филмови каде настапуваат големи танцови ансамбли. Најчесто се со раскошна сценографија и костимографија.

Репортажа

Вид документарен филм исклучително со информативна намена. Обично тоа се филмови целосно заокружени со богата документирана информација.

Рекламен филм

Подвид на пропаганден филм каде на отворен начин, во размерно кратка форма се пропагираат конкретни појави. На пример производи, одредени личности, институции, друштвени скучувања и сл.

Рефлексивен/перформативен документарн филм

Документарен филм кој е повеќе субјективен и со повеќе саморефлексивност во својот состав и кој во преден план ги става произволноста и релативноста на објективноста, реалноста и вистината.

Реторично

Создадено да убеди. Реторичната стратегија кај документарните филмови е онаа која се однесува на ставот на филмот или на ставот на програмата. Стратегијата може да биде експлицитна (нарација или пак коментар кој кажува кои се ставовите) или пак, може да биде понепосредна (на пр. ако некој режисер извади слика на политички лидер и ја стави во телевизиска слика на која е прикажан стрелачки одред); ова може да се сфати како став против тој политичар.

Само-рефлексивност

Се употребува за да се опише филм или текст кој свесно признава или се одразува врз својот статус како измислен артефакт или пак ова се гледа преку процесите вклучени во неговото создавање. Ова е една од основните естетски стратегии на постмодерната уметност.

Сведочење

Документ со барани забелешки, мислење или информација од сведоци, експерти или други важни учесници кои се поврзани со предметот на документот; основната цел на сослушувањето.

Семиотика

Употребата на семиотиката во филмската анализа е развиена од теориите на Фердинанд де Сосир според кој значењата на зборовите не се природни туку се изучени и социално конструирани. Оттука значењето на еден збор или пак на филм, слика или звук е комплексно и има повеќе значења.

Секвенца

Дел на наративен филм кој и сам има заокружена наративна структура, своја приказна, а исто така има и специфична улога во општата наративна структура на целиот филм.

Синопсис

Текст каде се излага, често во облик на приказна, основното случување(сизето) на замислениот филм. Служи како предлог за работа на сценариото.

Синема верите

Француски термин, со буквално значење „филмска вистина“. Синема верите стилот го развил Жан Рош во Франција. Врз основа на стилот на Вертов, овој стил го потврдува влијанието во процесот на создавање филмови врз снимањето на реалноста, и ја признава субјективноста на режисерот при обезбедувањето филмски докази за она што се случило. Во суштина, Рош предлага дека документарната форма мора да се дефинира преку интегритетот и целта на авторот. Вредноста и целта на реалните снимки во однос на нивното опишување на документарната вистина се во директна врска со намерата на оној што ги создал. Овој термин честопати се меша со еден американски начин на снимање документарни филмови што е поблизок до непосредната кинематографија-директен филм. Забуната потекнува од непосредноста на филмовите-снимањето луѓе со рачни камери и подвижна звучна опрема-но покрај тоа, кај Синема верите постои вистинска интеракција помеѓу снимателот и снименото, за разлика од рамнодушността што е присутна кај Директниот филм. Сепак, не е необично да се сретнат најразлични филмови кои се опишани како Синема верите(а понекогаш и само верите), и треба да се прави разлика помеѓу нив.

Скриена камера

Метод на снимање каде камерата е скриена од „сниманите“ кој всушност се темели на незнаењето од страна на „сниманите“ за чинот на снимањето. Многу често се користи за правење на војни снимки, известувања и сл. Користена е во документарните движења како „директен филм“, „филм вистина“, и „герилски филмови“... Заговорник на оваа метода бил Сига Вертов.

Снимање

Кај нас одомакен синоним за целокупна реализација на филмот.

Социологија на филмот

Теориска дисциплина која ги проучува општествените аспекти на кинематографијата.

Социјален реализам

Форма на реализам која се обидува на вистински начин да ги допре животите на заедницата од индустриската работничка класа. Исто така познат како „Реалноста на работничката класа“ и многу често доведуван во тесна врска со филмовите на „новиот бран“ во 50-тите и 60-тите години на британската кинематографија.

Стереотип

Ограничување на ставовите за група луѓе, а се претерани и се однесуваат само на некоја нивна особина.

Стереотипизирање

Брз и лесен начин на етикетирање и категоризирање на работите што не окружуваат за да ни станат појасни. Стереотипите се изучуваат, но под некој услов, не се трајни, а сепак се отпорни на промени. Тие го ограничуваат нашето сфаќање за работите и пренесуваат верувања кои се неточни и ограничени. На пример, замислата дека само слабите жени се привлечни преставува стереотип промовиран во најголема мера од страна на медиумите во подоцнежните години на 20-век; иако постојат исклучоци како на пример комедиите на Дон Френч Розен); во други времиња токму спротивното било вистина. Стереотипизирањето не е секогаш негативно меѓутоа многу се занимава со зачувување и продолжување на односите на влијателност во едно општество. Од корист им е на оние кои имаат власт да ги стереотипизираат оние со понизок статус на негативен начин на тој начин што би го задржале „*статусот кв*“о.

Сценарио

Прозен текст врз кој се базира филмскиот проект. Детален опис на свевкупната содржина на филмот: сите случувања, дијалогот, однесувањето на ликовите, местото и времето на случувањето.

Сценарист

Личност која професионално се бави со пишување на сценарија. Авторска личност која писателски, креативно ја осмислува и обликува (својота или туѓата) идеја.

Сцена

Дел од филмот каде размерно и непрекинато се следи текот на одредени настани, а при тоа тој дел има доволна самостојна функционалност и издвоеност во склопот на дадениот тек на излагањето.

Теми

Назив даден на нефантастични „вести“ во раниот период на документарниот филм. Кралска посета, отворање фабрика или спортски настан, било што, што би можело да ја заинтересира локалната публика-може да се нарече „тема“. Како што документарните филмови се развиваат како форма, темите се вклучуваат во журналите и другите форми на филмско известување.

Тонски снимател

Раководител на секторот за снимање на звукот во филмот. Одговорен за тонската реализација на филмот.

Уметнички филм

Термин што се однесува на филмови во кои режисерот има голема контрола врз процесот на создавање на филмот, со што на филмот може да се гледа како на личен израз. Овој начин на создавање филмови станал популарен во Европа (оттаму и терминот „европско арт-кино“), особено од 50-тите па наваму, поради начинот на финансирање и природата на европската филмска индустрија, која на режисерите им давала поголема уметничка слобода во споредба со американската кинематографија. Што се однесува до стилот и содржината, главното обележје на уметничкиот филм се разликите во однос на неговиот комерцијален двојник, холивудската кинематографија: на пример, за уметничкиот филм се карактеристични лесни, епизодни приказни со отворен крај, наспроти американските кои се со збиени, причинско-последични дејства и имаат јасно дефиниран завршеток.

Уметничка куќа

Скратен назив за филмови во кои уметничката амбиција и интелектуалниот предизвик се поважни од едноставниот мотив за создавање забавна содржина.

Семеен филм

Популарен назив за сите филмови на кои средишна тема им е семејниот живот. Темите најчесто се психолошки и социјални.

Филмска бајка

(Жанр фантастика)

Поетика на филмската бајка, како и книжевната се заснова врз преплетување на чудесното со стварното.

Филмски сценограф

Раководител на сценографскиот сектор на филмот. Одговорен за севкупниот сценографски квалитет на филмот.

Филмска приказна

Поврзан и заокружен низ на случувања преточени во филмот.

Филмски продуцент

Личност или установа која го иницира производството на одреден филм. Ги осигурува финасиските средства и се грижи за оптималните услови на реализацијата, а подоцна и за експлоатацијата на филмот.

Филмска камера

Оптички механизам за снимање филм. Работи на ист оптички принцип како и фотографскиот апарат, но со битна разлика, бидејќи поединечните слики ги снима во движење во правилни временски интервали на филмска лента.

Филмски автор

Личност или повеќе личности на кои им се препишува творечкиот склад во изработката на филмот.

Филм-вистина (фран. Cinema-Verite)

Правец во светскиот документарен филм од крајот на 50-тите и 60 -тите години. Изворите се уште од документаризмот на Сига Вертов, од документаристичкото движење во Англија од 30-тите години, а поттик дадоа италијанскиот неореализам и телевизиската метода на интервју (анкетна метода). Се покажува дел од реалниот живот, без фабула, без професионални глумци. Повеќе се снима во екстериер на таков начин што снимените луѓе се запознаени и привикнати на камерата (пријателска камера), или камерата ги снима, а тие не знаат дека се снимени. И во двата случаи се тежнее кон поголема спонтаност. Од овој правец се развива подоцна правецот „директен филм“. Помеѓу бројните документаристи треба да се истакнат авторите Jean Rouch и Edgar Morin. Оваа метода се проширува и на играниот филм.

Филмски журанал

Филмови кои се состојат од шест или седум куси актуелни новости кои се пуштаат во кината два пати неделно и се прикажуваат како дел од комплетната програма. Филмските журнари беа прикажувани во периодот од 1910 год. кога во поголем дел беа преземени од телевизиските вести. Исто така се прикажуваа во специјални кина за филмски журнари кои се наоѓаа најчесто во големи железнички станици или во нивна близина.

Free Cinema (Слободен филм)

Назив за документарно движење во Англија кое обедини неколку врвни филмски автори. А идејата беше некои поставки од веќе класичната школа на Грирсон да се обноват и актуелизираат. Поетичноста и сатиричноста даваат на ова движење нова свежина на нагласениот субјективен пристап. Движењето трае од 1954 до 1959 г.

Холивудска кинематографија

Во класичниот холивудски филм монтажата се прави така што ќе изгледа невидлива, сè со цел да и се овозможи на публиката поблизок поглед и да ги види гледиштата на различните ликови. Во суштина, монтажата се користи за да се појасни она што се случува во нарацијата. Овој вид монтажа станал доминантен во холивудската кинематографија во 120-тите години.

ЦГИ.

Акроном за "computer-generated imagery" (компјутертски создадени слики), употреба на дигитален софтвер за создавање, менување или засилување на различни аспекти на мизансценот.

Шема

Концепт кој се употребува во проучувањето на процесот на мислење на човекот. Кога се соочуваме со нови искуства ние бараме некои слични шеми на таквото искуство кои би ни помогнале во нашата ориентација и да го сфатиме новото со кое сме се соочиле.

35 милиметарски филм

Мерењето на филмот во милиметри (16мм, 35мм, 70мм) ја означува дожината на квадратите од филмот кои се експонираат за да се направи слика; колку е поголем негативот, толку е поголема резолуцијата на проектираната слика. Филмовите со поголем формат, како 70 мм, се со подобар квалитет, но се незгодни за употреба и се релативно поскапи, а освен тоа, речиси сите кино сали се прилагодени на стандарната 35мм лента.

6.4. Користена литература

6.4.1. ТЕОРИЈА

1. Azel, Anri (1971), *Estetika filma*, Beograd: Beograski izdavacko-graficki zavod.
2. Arnhajm, Rudolf (1962) " *Film Kao Umetnost*" Beograd, Narodna kniga.
3. Aufderheide, Patricia (2007), *Documentary Film, A very short introduction*, N.Y: Oxford University Press.
4. Barnou, Erik (1981), *Istorija dokumentarnog filma*, Beograd: Institut za film.
5. Beveridge, James (1978), *John Grierson: Film Master*, N. Y: Macmillan.+
6. Нелмс, Џил (2009), *Вовед во филмски студиум*, Скопје, Нампрес
7. Василевски, Ѓеорѓи (2000), *“Историја на филмот-книга I”*, Скопје, Институт Отворено општество Македонија.
8. Vajda, Anzej "(1988)" *Film zvani zelja*. Beograd, Narodna knjiga.
9. Deleuze, Gilles i Guattari, Felix (1996), *Sto e filozofija*, Skopje: Kultura.?
10. Karabasz, Kazimierz (1979), *Cierpliwe oko*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne.
11. Karabasz, Kazimierz (1985), *Bez Fikeji*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne.
12. Karabasz, Kazimierz (1999), *Oczytac czas*, Warszawa: Dzial Wydawniczy PWSFTv i T.
13. Krzystof, Kieslowski (1997), *O sobie*, Krakow: Wydawnictwo Znak.
14. McLuhan, Marshal (1967), *The Gutenberg Galaxy-The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press.
15. Munitic, Ranko (1982), *Dokumentarni film da ili ne*, Beograd: Institut za film.
16. Munitic, Ranko (1975) *O dokumentarnom filmu*. Beograd: Institut za film.
17. Мухиќ, Ферид (1983) *Филозофија на иконокласиката - негативна утопија на 20 от век*, Скопје, Македонска книга ?
18. Мухиќ, Ферид (2001) *Логос и хиерархија*, Скопје, Круг?

19. Pavić, Milorad (1992) *Hazariski recnik*. Beograd, Prosveta.
20. Rabiger, Michael (2004), *Directing the documentary*, N.Y: Oxford University.
21. Старделов, Георги (2003) *Искушенијата на естетичкиот ум-20 ти век*, Скопје, Македонска академија на науките и уметностите
22. Трпески, Апостол (2000) *Филмска и Тв камера (Книга 1)*, Скопје, Универзитет "Св.Кирил и Методиј".
23. Фром, Ерих (1978) *Уметноста на љубовта*, Скопје, Ѓурѓа.
24. Forsyth, Hardy (1971), *Grierson on documentar*, N.Y: Praeger.
25. Hardy, Forsyth (1979), *John Grierson: A Documentary Biography*, London: Faber and Faber.
26. Helman, Alicja & Gwozd, Andrzej (1980), *Praca zbiorowa pod redakcja, Analizy i Syntezy - Z badan porownawczych nad Filmem*, Warszawa-Katowice-Krakow: Uniwersytet Slanski.
27. Џепароски, Иван (2008) *Естетика на возвишеното*, Скопје: Магор.

6.4.2. ЗБОРНИЦИ

1. Џепароски, Иван (прир.) (2003), *Естетика на играта*, Скопје: Култура.
2. Џепароски, Иван (2007) *Аспекти на другоста*, Скопје: Менора.
3. Џепароски, Иван (1998), *Уметничкото дело во втората половина на 20 век*, Скопје: Култура?

6.4.3. РЕЧНИЦИ, ЛЕКСИКОНИ И ЕНЦИКЛОПЕДИИ

1. Киноотека на Македонија (2000) *Векот на филмот во Македонија*, Скопје: Киноотека на Македонија.
2. Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.) (2003) *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.
3. Cuddon, J.A. (ed.) (1999) *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London: Penguin Books.
4. Сидовски, Стефан (2003) *Естетиката и дијалектиката во монтажата на филмот*, Скопје: Аз-буки
5. Peterlic, Ante; (1990) *Filmska enciklopedija*, Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža".

6.4.4. ДРУГИ МЕДИУМИ

1. Весници, неделници: *Урински весник, Вест, Нова Македонија, Екран, Вечер, Млад борец* Скопје; *Ослобођење, Одјек, Младост*, Сарајево; *Политика, Комунист, Политика Експрес, Вечерње новости, Радио и ТВ ревија, Борба, Политика, Нин*,; Белград; *Дело, Љубљана; Побједа*, Подгорица; *Rzeczpospolitej*, Варшава; *"New York Times, Rolling Stone"* N.Y; и повеќе дневни и неделни изданија од просторите на поранешната СФРЈ, Полска и САД.

2. Книжевна и филмска периодика: *Кинопис*, Скопје; *Сцена*, Нови Сад; *Разгледи*, Скопје; *Современост*, Скопје; *Културен живот*, Скопје; *Студентски збор*, Скопје; *Млад борец*, Скопје; *НИН*; *Театарски гласник*, Скопје; *Тренд*, Скопје; *Библиотека-мале филмске свеске- Југословенски филмски портрети- Тузла-филм.- Фестивал краткометражних и документарних филмова*, Тузла; *Мале филмске свеске*, Тузла; *Втора програма на Радио Скопје*; *Ozus-World movie reviews*; N.Y; и други.

3. Интернет страници^{i 45}

- a. Филм (---) from: <http://www.imdb.com> (01.03.2009)
- b. Македонски филм (2003) from: <http://www.maccinema.com.mk>
- c. *Мост, списание* (2000)
<http://web.telia.com/~u50008758/42/108.htm> (05.06.2009)
- d. <http://sla.purdur.edu/academic/engl/theory/index.html>
(16.03.2009)
Нов историцизам (---) from: <http://www.sou.edu> (16.03.2009)
<http://www.filmthreat.com> (24 09 2009)
<http://www.michaelmoore.com>
<http://www.capmag.com>
<http://www.northernexpress.com>
<http://www.filmthreat.com>
<http://www.capmag.com>,
<http://dharsanyi.blogspot.com>

4. Архиви, фондови, лични збирки, универзитети и архивски изданија:

- a. Кинотека на Македонија – Скопје, Македонија
- b. Архив на Република Македонија – Скопје, Македонија.
- c. Архив на град Скопје – Скопје, Македонија.
- d. Кинотека на Србија – Белград, Србија.
- e. *Witwornaia Filmu dokumentarnich* (Helmska 21) - Warrzawa, Polska
- f. Државна филмска академија во Полска, Лоѓ. (PWSFTv i T.)

Освен посочените, во текот на истражувањето и проучувањето користени се голем број на интернет страници кои се пронајдени преку општите пребарувачи, според клучни зборови. Овие страници се користени само како прирачни и затоа не се наведени.

6.5. Белешки

1. Вовед:

¹. Џон Грирсон/John Grierson (1898-1972) Сакам ,уште на почеток да го потенцирам значењето на овој британски продуцент, режисер на документарни филмови, филмски критичар и теоретичар, кој има големо влијание на документаристите ширум светот. Исто така имал и лични контакти и со Казимиреж Карабаш: Студира филозофија во Глазгов. Студиите ги прекинува во Првата светска војна за да се бори во морнарицата, добива степендија од фондацијата на Рокфелер во 1926 г. Ја пишува студијата –„Јавното мислење-социјалната психологија и психологијата на новинарството“. Во Холивуд го проучува филмот, техниката и методите на производство. Во 1927г., кога се враќа во Британија работи на вклучување на филмот во сверата на економскиот и социјалниот живот, со ова наедно ја покренува Британската школа на документарен филм во триесетите години, го нарекуваат татко на британскиот документарен филм. Под негов надзор се направени најзначајните британски документарни филмови, а ги правеле најславните режисерски имиња во тоа време. (R.J. Flaherty, A. Cavalcanti, P. Rotha, B. Wright, S. Legg, H. Watt, E. Anstey, R. Elton). Истотака го унапредува и британскиот и канадскиот анимиран филм. (L. Lye, N. McLaren). Негов најпознат филм е *Носени од струјата/Drifters* (1929), каде реалистично го прикажува риболовот во Северното море, со посебно нагласување на секојдневицата. Во периодот помеѓу 1923 и 1930 г. руските теоретичари Перцов, Брик и Третјаков поставуваат први релевантни теориски постулати на документарниот филм. На ова треба да се приложи и информацијата која доаѓа од Западна Европа, каде се констатира дека првиот теориски експеримент/искуство го напишал Пол Рота/Paul Rota во 1935 г. Под назив „Првите начела на документарниот филм“ каде се подвлекуваат тие принципи кои обезбедуваат подиректен контакт со животот, со реалноста како: излегувањето на камерата во екстериер, избегнување вештачки заднини и снимања во студио, работа со протагонистите/јунаците во реален амбиент наместо работа со глумци, слики од животот во суров облик со спонтани гестови и акции. На овие основи во Велика Британија настана еден филмски правец, кој беше подоцна прифатен во целиот свет-*Free Cinema* (ги собра авторите кои сакаа да ја актуелизират работата на класичните поставки на таткото на британското документарно движење, Џон Грирсон. Меѓутоа тие го надминуваат чистиот објективизам и чистиот дидактизам, така што со своите поетски-сатирични елементи дадоа нови, свежи ноти со изразито субјективен став. Нагласувани беа темите од секојдневниот живот, со многу посредно експлицирање на друштвените проблеми. Ова движење има пионерско значење за документарниот филм, земајќи го во обсерваторијата на зборувањето со спонтани разговори). Режисерот Линдзи Андерсон/Lindsay Anderson, на пример, се бавел со детронизација на традиционалните институции како што се школите, болниците, колежите. Со него се и Карел Реис/Karel Reisz и Тони Ричардсон/Tony Richardson. Тие направија чекор кој има историско значење за развојот на документаризмот. Како автори, првенствено биле ориентирани према звуците, третирајќи ги како слики на нови вибрации. Го слушувале цивилизацискиот ток во огледалото на

современоста, но и внимателно го чувале и стекнатото знаење на претходниците. Оваа генерација го прифати документаризмот како единствен начин на работа во контактот со животот. Од другата страна на океанот на источниот брег, „Њујоршката школа на документаризмот“ исто така храбро тргна, скоро истовремено со Британците, да се носи со искушенијата на продукцијата надвор од системот на филмската продукција. Нивното усмерување оди порадикално кон документарниот и експерименталниот филм. Една група на автори со филмот се користи како со политички инструмент. Овој период во САД ќе остане засекогаш обележен со делата на Пер Лоренца/ Pare Lorentz, Елија Казан/ Elia Kazan, Луј де Рошмон/Louis de Rochemont. Американското движење во документарниот филм стана единствено во целиот свет, по тогаш многу атрактивните серии. Тоа се тие нам познати методи на модерниот филмски журнал. Од занаетска гледна точка биле совршени. Секако, тука немало збор за никакво субјективно доживување, туку актуелните случувања се 'препакувани' за да бидат појасни за просечно образованиот и површно известниот гледач. Луј де Рошмон во ваквите компилации од секојдневицата стана мајстор без конкуренција. (*Филмска енциклопедија/ Грирсон, Џон*)

2. Историски осврт на документарниот филм:

² Документарен карактер имаат делата уште кога биле експерименти во периодот кој претходи на откривањето на техниката за снимање и проектирање на филмот. Така, познатиот експеримент на Е. Muybridge од 1872 г. (со кој се сака да се утврди дали коњот во галопот во некој момент целиот се одвојува од земјата) во основа има документарна намена. Истото се однесува и на првите воопшто снимени филмови (на пример филмовите на Th. A. Edison и Lumiere). Во периодот на немиот филм развојот на документарниот филм може да се подели во две етапи. Во првата (апроксимативно пред филмот *Нанок од северот*, 1922, на R.J. Flaherty и делата на Д. Вертов) апсолутно преовладува методата на 2 филмот на факти/фактичен филм“, а од жанровите највлијателни се „филмските вести“ во должина до една ролна. Нешто поамбициозни проекти се појавуваат во првото десетолетие на минатиот век, повеќето во Британија и САД. Тогаш настануваат и првите долгометражни филмови со траење повеќе од еден час. Најпрвин британскиот филм *Дурбар во Делхи* (1911) на Ch. Urban, потоа британскиот *Скотовата антарктичка експедиција* (1911-13) на H. Ponting, и американскиот во супервизија на D.W. Griffith *Животот на Панчо Вила* (1914) кој преставува и одредена иновација бидејќи во него се менуваат документарни снимки и реконструирани настани од животот на Панчо Вила. Од техничка иновација за развој на документарниот жанр значајно е пренесувањето на микроскопското снимање на филмска лента и ултрамикроскопското снимање на францускиот лекар J. Comandon, а исто така и американскиот филм *Триесет милји под морето* (1914) на J. Ernest и G. M. Williamson кое е популарно - научни дело каде има снимени подводни сцени. Од уметнички аспект неоспорно е најзначаен Понтинговиот филм *Скотовата антарктичка експедиција* кој настанал со примена на документаристички креативен процес, со долготрајно следење на Скотовата експедиција и соживувањето со нејзините членови, така што филмот ги прерасна рамките на репортажа. Втората фаза во развојот на документарниот филм во немиот период започнува со делата на

американскиот режисер R. J. Flaherty (спомнатиот *Нанок од северот*, 1922) и советскиот режисер Д. Вертов. Флаерти со својот филм ги втемелува антрополошките смерници во рамка на документарниот жанр, внесува драмски квалитет и приказ на животните факти, како и поетска димензија со компоненти кои базираат нова поетика на овој жанр. (Втемелени со карактеристичен пристап во градивото со кој не се негира и реалистичноста која е неопходна за овој жанр). Врз тематска база и начинот на работа во САД Флаерти го подржуваат М. Коопер и Е.В. Schoedsack, во Франција М. Allegret, L. Poirier и J. Epstein. Спротивно на ваквите филмови -документарни белешки од животот во егзотичните краеве, во тој период се јавуваат и така наречените градски филмови, како на пример во Франција А. Cavalcanti и J. Vigo, во Германија W. Ruttmann(Инаку за нивен инициатор се смета швецанецот J. Jaenzon кој по повод на посета на Њујорк снимил филм *New York 1911* прв од филмовите наречени *Симфонија на велеградот*). Вертов од друга страна пак изградува посебен метод во својте филмови-вести „Филм вистина“ и во целовечерните филмови -спој на виртуозното монтажно обликување на темата и методата на незабележителното следење на животот на луѓето(спротивно на Флаерти кој ги вклучува луѓето во чинот на реализација на делото), ова е патоказ за настанување на методот кој во шеесетите години ги прави школите „Директен филм,“ и „Филм-вистина“. Во Советскиот Сојуз значаен придонес за развој на документарниот жанр даваат и С. М. Ејзенштејн, кој границата помеѓу играниот и документарниот филм ја ослабнува во своите дела како *Крстосувачот Потемкин*(1925) и *Октомври*(1928), со својата играна компонента С. М. Ејзенштејн битно се разликува од Д. Вертов. Потоа Е. И. Шуб кој го открива компилацискиот филм (дела од поновата руска историја),а потоа В. Турин и К. Калатозов. Други значајни личности во документарниот филм во неговиот период се и Белгиецот Н. Storck и Холанѓанецот J. Ivens кои со своите импресионистички опсервации се јавуваат на самиот крај на овој нем период. Исто така во овој нем период се развиваат и сите облици на научно-образовниот филм, на кој претходници му се Британецот Ch. Urban и Французинот J. Commandon. Во дваесетите години од минатиот век најголеми достртели постигнуваат Французите, посебно J. Painleve и J. Benoit-Levi.

³ ТЕМАТСКИ во тој нем период преовладувало интересирањето за атрактивни настани(паради, природни непогоди и др), прикажување познати личности од општествениот и политичкиот живот, како и егзотичните краеве. Во прикажувањето на човечкиот живот преовладувало прикажувањето на односот човек-природа, бидејќи таа релација била полесно да се презентира во неговиот филм.(без употреба на говор) отколку релацијата човек-општество. Интересирањето за историја и општествените случувања се јавува дури во дваесеттите години од минатиот век, во периодот за зрелиот нем филм. Во звучниот период се зголемува, најпрвин во триесеттите години на минатиот век, интересирањето за социјално-економските теми. Во периодот на Втората светска војна се зголемува интересот за политичките теми (првенствено за воените случувања). После Втората светска војна глобално се интензивира интересирањето за социјалните теми. А од почетокот на шеесеттите години, и многу експлицитно,се јавува интерес за политичките теми.Од појавата на звукот многу се развива и наменскиот филм од сите видови. СТИЛСКОРЕТОРИЧКИ- до почетокот на дваесеттите години преовладува имперсоналниот приод(на начин

како филмот на факти), а од тогаш непрекинато се јавуваат нови стилови, школи, специфични документарни методи и нивната разновидност ја условуваат социјалните, економските и политичките фактори. Во врска со ова многу често се расправа за степенот на ангажираноста на документаристите. ПРОИЗВОДНО, односно на начинот на продукција и реализација на документарниот филм. Традиција на документарниот жанр е да ги снима филмовите помала екипа(режисер, снимател-кои понекогаш се една личност, по некој нивен помошник, евентуално стручен соработник - експерт за темата која се обработува и организатор на снимањето). Работата на таквите екипи се олеснува после Втората светска војна, со откривањето на лесно преносните камери и уредите за снимање на звук. Траењето на снимањето зависело отсекогаш од типот и темата на филмот, како и од финансиерот. Филмовите имале интенција да бидат студија на некое општествено миље, а реализацијата барала понекогаш и многу долги подготовки. При реализација на филмските вести пресудна е организацијата на службата на сниматели, бидејќи треба да се реагира во секој момент. Образовните филмови се снимаат во рамка на заинтересираните институции или филмските претпријатија., и исто така на „индустриски“ начин. Во посебни услови (на пр. воени или општествено-политички преврирања) снимањето често се врши со животен ризик или пак дури илегално. ПРИЕМОТ на документарниот филм за сметка на општествената положба, на самиот почеток на кинематографијата на документарниот филм(како филм на факти) преставува и единствен тип на филмови воопшто, па оттаму ужива и голема популарност во тоа време. Во средината на првото десеттолетие на дваесетиот век го потиснува играниот филм. (во кој се откриваат и сите важни изразни средства на филмскиот медиј). Стагнацијата на документарниот филм придонесува и за зачестени фалсификати (постојат двојници на познатите личности, а фотографски се фингираат егзотичните краеве). Документарниот род/жанр го оживуваат критичните моменти во светската историја, како на пример војните или социјалните кризи. Документарниот филм поминувајќи низ многу кризи, често престанува да биде сврстуван во редовната кино програма, а многу често се намалува и неговото производство. Во таа смисла посебно е акутно распространувањето на телевизијата во педесеттите години, која во својата редовна програма вклучува и бројни видови на документарниот филм што ги снимаат специјализираните телевизиски екипи. За документарниот род/ жанр да не изумре во некои држави(повеќето социјалистички) државата го субвенционира производството на документарниот филм.А исто така се обидува да го заштити со посебни мерки кои го осигуруваат неговото прикажување. После Втората светска војна прикажувањето на документарните филмови се почесто е во кинотеките и во кино- клубовите. Од шеесетите години на минатиот век со појавувањето на струјата на *политичкиот филм*, тој се презентира често на политичките состаноци, на трибините и сличните манифестации. За афирмацијата на документарниот филм после Втората светска војна придонесоа многу и специјализираните филмски фестивали. Како на пример Оберхаузен, Белгард, Краков и др).

⁴ Георги Василевски(1935-2009) е роден во Гуменце, Грција. Во Македонија доаѓа за време на граѓанската војна во Грција(1945). Завршува Југословенска книжевност на филозофскиот факултет во Скопје. Со филмска критика почнува

да се бави уште за време на студиите, кога и соработува во работата на кино - клубовите. Долги години на радио Скопје ја води емисијата за филм *Низ окоото на филмската камера*. Ја извршува и функцијата на уредник на филмската редакција во телевизија Скопје. Еден е од најавторитативните и најпочитуваните македонски филмски критичари. Соработувал скоро со сите бившо југословенски филмски часописи. Автор е на повеќе книги, монографии и енциклопедии.

⁵ Овој назив е изведен од францускиот збор *documentarie* со кој во Франција тогаш се именувале патописните филмови. Покасно поради Грирсоновиот авторитет и неговите бројни написи за документарните филмови, назвата *Documentary* постепено со одомаќини во голем број земји. Појмот документарен филм е со многу голем опсег, се однесува на содржински, тематски, стилски, реторички и наменски доста различни филмови, па заради тоа внатре во родот постојат бројни жанрови. Во најширока и најбуквална смисла се подразбираат дела во кои се прикажуваат стварни(вистинити) случувања и личности, покажани во реалноста на природните, животните и општествените случувања. Ваквото дефинирање е последица на фактите дека филмот, поради својте технички (фотографски и фонографски) одлики, поверно, попрецизно "подокументарно" од кој и да е друг инструмент ја бележи појавната димензија на стварноста. Меѓутоа, бидејќи филмот баш поради тие свои технички инструменти секогаш и на специфичен начин ја преобразува вистината, а и бидејќи границата и разликата помеѓу вистината и филмската елаборација на истата е тешко приметлива(а со тоа и верификацијата на вистинитоста, документарното)а бидејќи се разликува и самото поимање на вистината, ова почетна дефиниција стално се оспорува, дополнува или одново интерпретира. А исто така и природата и опсегот на родот често се појаснуваат и со негативни дефиниции, со оние кои се утврдува што документарниот филм не е. Од дополнувањето и разработувањето на дефинициите најмногу се уважува нагледувањето да филмот се искажува како документаристичко дело доколку вонего самото се читува јасно барање за вистинитоста. Ова барање со обзир на темата и содржината, понекогаш се препознава на/со нагласувањето на општопознатите природни појави(катастрофи, услови на живот во одредени околности и сл.)или општествени(човечката работа, социалниот живот, војните, и т.н.) Со оглед на стилот и реториката, тежнеењето да делото биде документарно најчесто се заклучува од недвосмисленото наметнување на целта на делото- во поднасловите, спикерскиот текст, прикажување на пишани или други документи, користењето на очигледно документаристички методи при обликување на делото(на пример со скриена камера, анкетни методи) така да во поедини фрагменти или во цели филмови -користење на оние облици на забележување на реалноста која неа најмалку ја преобразуваат, на пример со доги кадри(сходно со тоа и понекогаш и се упростена монтажа), со избегнување на трикови, монтажно фрагментирање на призорите, визуални и аудитивни екстреваганции, а се со цел да се оствари сличност на надворешните неодредености на појавите, нивните привидни стихијности, во кои многу работи делуваат и како случајност. Од негативните определувања најчесто се потенцира убедувањето за одсуство, непостоење на фабула во филмот, снимање надвор од студио (во природни ентериери и екстериери) и без професионални нглумци (употреба на таканаречени натуршчици)

⁶ Од школи или групи меѓу најзначајните се: Во Британија *Free Cinema*(K.Reisz, L.Anderson, T.Richardson и др); Во Франција *Film Vistina/Cinema Verite* (J. Rouch, Ch.Marker); *Директен филм/Direct Cinema*(R.Drew, R. Leacock, браќата A. и D. Maysles); Кон крајот на шеесетите години на минатиот век во Франција се појавува таканаречената *група на Дзига Вертов* на чело со J. L. Godard, која преставува најрадикална гранка на струјата на политичкиот филм. Мимо што овие групи настануваат во одредени кинематографии, нивното влијание се шири и на многу други земји, како и на синаестите кои творат независно од нивните теориски принципи или политички манифести. Значаен прилог во развојот на документарниот филм во овој период даваат и Полска со *Црниот филм* кој го опфаќаат Преку Казимеж Карабаш. Унгарија, во средината и крајот на шеесетите години тогашна Југославија. Потоа Канада.. Творците од Латинска Америка: Аргентина, Бразил, Боливија, Чиле, Куба. Исто така и припадниците на поедини независни продукции во САД. Од авторите кој се напаметни значајни се уште Британецот K. Loach, Кубанецот S. Alvarez, Американецот F. Wiseman, Јапанецот K. Ichikawa и Холанѓанецот J. Ferno. Големи заслуги за промоција на документарниот род имаат секако и многу непознати автори кои често илегално и изложувајќи се на животна опасност ги снимаат војните, револуциите и герилата. (*Филмска енциклопедија/ Документарен филм*).

⁷ Во почетокот на звучниот период доаѓа, заедно со неминовната преобразба на формата, до револуционирање на документарниот филм. Со обзир на неговата општествена функција. Обогатен со говорот(коментарот на спикерот) документарниот филм може веќе по експлицитно и по активно да кореспондира. Отогаш до осумдесетите години на минатиот век средишна тема на овој жанр била положбата на човекот во друштвото, преовладува социално-политичката проблематика. Прв патоказ во таа смисла дава уште во триесетите години на минатиот век "Британското документарно движење", која е прво големо "движење" на ова творечко подрачје на чело со J. Grierson(после Flaherty и Вертов е следен великан на документарниот жанр). Ова движење, заедно со многуте дела кој ги оствариле истакнатите индивидуалности како Grierson, E. Anstey, R. Elton, P. Rotha, H. Watt, B. Wright, A. Cavalcanti и S. Legg, успева да ги заинтересира за својата активност економските и државните институции (на пр. Empire Marketing Board, G.P.O. , Crown Film Unit), па дејствувајќи под нивна закрила создава панорама на работничката пракса и животната проблематика на индустриската Британија. Иако неговите претставници се страмат од естетичизмот, нивните дела сепак преставуваат извонреден придонес во подрачјето на истражувањето во употребата на звукот во документарниот жанр. До сличен развој доаѓа и во другите земји. Во САД развојот е заедно со популарните патописни филмови и серии "Pete Smith Specialties", за време на економската криза. Понатака следи појава на исклучиво влијателната серија на филмски вести "*The March of time*" (1935). Владата на Рузвелт ја основа сопствена документаристика служба "US Film Service(1938)" што е своевиден пендант на Британските. Тогаш се јавува и политички напредната група "Frontier Films"(Заедно со некој членови од поранешниот "Film and Photo League", тука припаѓаат уште J. Leyd, S. Meyers, I. Lerner и B. Maddow). Документарната активност во Европа (Надвор од Британија) во триесетите години на минатиот век е карактеристина со многу голема политичка

ангажираност, било во напредни или реакционерни цели. Така L. Bunuel, J. Ivens, H. Storck i J. Renoir творат дела кои преставуваат поддршка на лево ориентираните, додека во нацистичка Германија од 1933 сè повеќе преовладува пропагандно интонираната продукција која имплицитно или категорички ја афирмира службената идеологија. Од тие кој тоа го прават имплицитно секако најистакнатата индивидуалност е L. Riefenstahl (*Триумф на вољата*(1935) и *Олимпијада* (1938)). Во Јапонија напредните документарни тенденции во триесеттите години на минатиот век особено ги промовираат А. Iwasaki и F. Kmei.

⁸ Лени Рифенштал учела балет и студирала сликарство во Берлин. Како привлечна и спортски градена девојка дебитира во филмот *Свето брдо*(1926). Со Б. Балаж/B. Balasz пишува сценарија и по него го режира филмот *Плава светлост/ Das blaue Licht*(1932). Лени Рифенштал станува член на НСДАП и водечка државна режисерка на Хитлеровиот режим. (*Филмска енциклопедија/ Рифенштал, Лени*)

⁹ Периодот на Втората светска војна е цела една фаза во развојот на документарниот филм. Синаестите се ангажираат во воените случувања како пропагандисти, луѓе кои ги бодрат својте нации, понекогаш и како објективни сведоци во воените случувања. Во Британија се истакнува активноста на Gown Film Unita, што е продолжеток на делувањето на Британското документарно движење, со најистакнатата индивидуалност на H. Jennings. Исто така се снимаат и бројни филмови каде документаристичките методи се внесуваат во играниот филм(D. Lean, C. Reed, Th. Dickinson). Во САД антинацистичката пропаганда се раздвижи уште пред влегувањето на земјата во војна *The March of Time*. Почнуваат да се снимаат бројни филмови на "фактите" под водство на Министерството за војна и Бирото за војни информации. Значајни филмови реализира Ф. Капра во серијата филмови *За што се бориме*(1941-1943). Во тогашниот Советски Сојуз во производството на воените филмови и воените вести се вклучуваат најистакнатите имиња во кинематографијата(В.И. Пудовкин, А.П. Довженко, Р.Л. Кармен, J.J. Рајзман кој во 1943 г. добива Оскар за документарен филм, потоа И.П. Копалин и М.Ј. Служки. Интересно е дека многу советски сниматели останувале скриени во окупираните предели снимајќи го страдањето на народот, но трагично е дека по некои проценки околу стотина погинале на филмската воена задача. Истовремено во Германија заедно со филмските вести кон крајот на војната (во пропагандна смисла се неуверливо)се снимаат и посебни филмови во кои се величаат германските победи. Воените злосторства се прикажуваат како нужност. (*Филмска енциклопедија/ Документарен филм*)

¹⁰ После Втората светска војна голема динамиката го зафати документарниот филм приближно до крајот на педесетите години, но сепак документарниот род губи нешто од важноста за разлика од времето на воениот период. Како своевиден продолжеток на тендециите од воените филмови можат да се сфатат филмовите кои сакаат да го претстават сведоштвото од војната. Некои од источно-германските филмови се усмеруваат на откривање на воените злосторници, така што се појавуваат филмови (со архивски материјали) со помош на кои се документира некое воено дејствие. Во овој послевоен период

како директна последица на воените случувања е големиот пораст на производство на документарни филмови во источно европските земји. Тематски окупации на овие филмови освен монатата војна се и историјата на работничкото движење и социјалистичкото преобразување на друштвото. Од останатите случувања на подрачјето на документарниот филм во овој период најмногу се истакнуваат тие кои преставуваат проба во таканаречениот "поетски есеј" или пак поеми за животот и природата или човековата работа. Еден од наистакнатите холандски автори е В. Haanstre, потоа шведанецот А. Sucksdorff, Французите G. Rouquier и J.Y. Cousteau, како и продукцијата на W. Disney во САД. Исто така многу се истакнуваат и компилациските филмови со кои се пробува, на основата на цртеж, гравура, релеф и др. да се оживее некој период од минатото, како на пример французите N. Vedres, R. Leenhardt, V. Mercanton, во Ирска G. Morrison, во Индија B. Roy. Слично со помош на фотографија тоа го прават C.Low и W. Koenig од Канада, каде голем потик на документарниот филм дале J. Grieson и филмската институција National Film Board of Canada. Во овој период истотака успешно документарниот филм се уклучува во образовните процес и во индустриската работна пракса. Поради ова се јавуваат и нови финансиери во производството како Shell, Standard Oil и др. кои од рекламни причини понекогаш на режисерите им остраваат полна творечка слобода. (Филмска енциклопедија/Документарен филм)

¹¹ (Интервју J.Bosak. Историска позадина во J. Toeplitz " Cinema in Eastern Europe", Cinema Journal, fall 1968. Види и Kluge et al. " Documentary film in Polen" стр.66-72) "Студентите во државната филмска школа во Лоѓ, Полска, каде што студираа, се автори на извесен број на тие "црни филмови". Останатите ги направија познати професионални автори. Нивните дела ги критикуваа недостатоците на тогашната бирократизирана администрација, а не самиот социјализам. Типичен црн филм е *Варшава 56/ Warszawa 56* кој е направен од Јежи Босак, еден од основачите на повоената Полска филмска индустрија и Јарослав Бжозовски/ Jaroslaw Brzozowsky. Во филмот се зборува за стамбените проблеми кои беа болна точка во таа земја. На сличен начин и други филмови од тоа време протестираа против незавршените работи. Филмот *Кога/ каде џаволот рече добра ноќ* на Казимиеж Карабаш и Владислав Шлескици, осветлува еден уште посиромашен сегмент на градското живеење. Ерупција на "Црниот филм(Цраната серија) " се прошири под исто име и во Унгарија и Чехословачка, али не без отпор, очигледно Хрушчов се упалшил дека процесот на либерализација ќе му избега од раце. Унгарскиот режисер Андраш Ковач/Andras Kovacz, во стилот "Cinema Verite" прави дилг документен филм *Тешки луѓе/ Nehez Emberek*(1964) мкаде ги открива замките на бирокраијата и отсуството на одговорност. Во Чехословачка каде "црниот филм" имаше сличен развој, мимо што се појави нешто подоцна, неговата улога може да се види на примерот на документарниот филм *Деца без љубав/ Deti bez Laski*(1964) на Курт Голдбергер/Kurt Goldberger. Во оваа земја во повоените години дијде до масовно градење на детски градинки, каде дури и новороденчињата за мали пари се оставани преку ден додека мајките биле на работа. Режисерот доживува напади од чешките власти. Процветот во Чехословачка на "Црниот филм " завршува кога упаѓа трупата на Варшавскиот пакт во 1968 год. Еден Студен, Јан Палах се запалува во знак на протест на војната окупација. Документарецот *Погребот на Јан Палах* (1969) ја забележува оваа исклучителна случка. Тоа

беше "Црн филм " направен со голема суптилност и снага. Илјадници луѓе го гледале овој филм во длабока тишина. Во тогашна Југославија "Црните филмови(Црна талас) " се истакнуваа со искреност, добродушност , а истовремено со острина. Почнале да се појавуваат околу 1963 година, кога авторите осетиле дека цензурата станала многу поблага него што била. Душан Макавејев одлучува да наместо првوماјската парада ги снимат нјзините припреми, борбата за место, додворувања, карање околу протоколот, снимен во стил на "Директен филм ". Овој филм на сатиричен начин го слика бирократскиот апарат кој стои зад овој спектакл. Оваа комбинација помеѓу абавното и озбилното ја негувале и други документаристи. Филмот *Печат* на Бранко Челович е озбилно-смешна историја на печатот, од преисторијата до денеска. Филмот *Колт 15 Ган*(насловот на филмот е акроним кој се однесува на авторовото петнаесет годишно јадење на одпадоци) на Јован Јованович, има сличен пристап со хумор, скитајќи од место до место открива нееднаквости, неправди, недостатоци, вели дека е потребно многу повеќе марксизам. Тука е и филмот *Специални возови* на Крсто Папич(1971) Кој зборува за безработицата во тогашна Југославија и економската емиграција која не баш сака да оди на работа во Германските фабрики. Филмот *Ден Повеќе*(1971) на Влатко Гилич е жестока и болна приказна за едно лечилиште, каде болните доаѓаат очекувајќи чудо да се излечат. Ставови за црните филмови (црн талас) во тогашна Југославија на интересен начин се огледуваат во еден филм во тој жанр, во делото *Чвор на Крсто Папич*. Авторот доаѓа на железничка станица и почнува да прави интервјуа со патниците, распрашувајќи се за нивните проблеми."(Вагнор1981:170-175).

¹² Периодот од крајот на педесетите години до крајот на седумдесетите години на минатиот век се карактеризира, мимо разноврсноста на делата, со нешто помала дифузноста во поглед на општите тенденции неголивно предходниот послевоен период. Врз оглед на формалниот аспект многу е очигледна и распространета амбицијата за правење што пореалистички документарни филмови, истотака и концентрирање на диалогот на прикажаните протагонисти. Од тематски аспект има филмови најмногу со политичка ангажираност, а понекогаш и до милитантност. Ова може да се протумачи како последица на се поголемите политички кризи и превирања, а исто така и наглоото распространување на телевизијата која со својата редовна документарна програма е конкуренција на филмот и му врши влијание со својте ефикасни документаристички методи. Поголемиот степен на реалистичност и непосредното бележење на случувањата(па и тие политички) овозможувала примената на новите технички достигнувања како: направата за синхронно снимање на звукот, лесно преносливите 16мм камери, зум објективите и др. Во согласност со ова во овој период се јавуваат многу школи (групи) со слични творечко-политички платформи(поголем број лево ориентирани), а значајни постануваат и кинематографиите кој биле помалку познати или документаристички анонимни. (*Филмска енциклопедија/Документарен филм*).

¹³ Потенцијалното тематско богатство на сите природни и општествени појави даваат можност за различни стилски и реторични обработки на градива, што даде можност за постоење на многу жанрови(врсти) на документарни филмови. А тоа е и причината за непостоење на чврст принцип за подфелба на жанрови.

Нив понекогаш ги дефинира темата, почесто намената на филмот, а и понекогаш и самата документаристичка метода. Во почетокот непосредно по појавата на филмот, документарниот филм се разбираше како имперсонална евиденција на некое вистинито случување, на некој факт, па и се нарекувал *филм на факти* (енг. *factual*). Во првите десет години филмската историја е и една врста документарен филм, кој се состоел понекогаш од еден кадар, односно снимка на едно случување. Внатре во овој жанр најголем број филмови се таканаречените *патописни филмови* (енг. *Travelogue*, франц. *Documentaire*), во овие дела најчесто се прикажувале некои непознати, далечени, атрактивен или настани или краеве и тоа во една снимка или група снимки без осмислен ред на поврзаните кадри. Во средината на првото десетолетие од минатиот век се јавуваат и првите филмови кој имаат подефинирана намена, тоа се (*наменските филмови*). како, разните врсти на *образовниот филм* (и тоа *наставен филм* и *популарно научниот филм*.) потоа *филмските вести*, кои служат за наставни, научни и за информирање на јавноста. Овие *филмски вести* се збир на разни настани кој се маханички монтажно поврзани, а покасно, кога целиот филм би репортирал за само еден настан, во разработен облик, се нарекувал *репортажа*. За време на првата светска војна се зајакнува свеста за намената, односно практичната функција на документарниот филм, па тој добива нова реторичка димензија, и тоа пропагандна, така настанува *пропагандниот филм*. Во смисла на целта нему му е сличен, али стилски најчесто битно различен *рекламниот филм*. После првата светска војна изумира *филмот на факти*, али снимките кој тежнеат за известување на настаните и понатаму се снимаат во сврха на документација, архивирање, како *документациски* или *архивски снимки*, или група на снимки кои имаат изричито вредност на документ. (За личност, настан, природен феномен, локација и сл.) А се чуваат во соодветни заинтересирани институции. (на пример во архиви, судови, полиции, универзитети, институти, претпријатија и сл). Поред нив како дополнување на документацијата, често постојат и пишани текстови. Со кои се именуваат снимените факти, се прецизира местото и моментот на снимањето, авторите на снимките и др. Одлика на слични филмови типично кој се базираат врз факти можат да бидат и *семејните филмови*, тоа се група на снимки или осмислена целина каде се прикажуваат сцени од семејниот живот. Овој жанр припаѓа на активноста на аматерската кинематографија, а се развива прилично покасно кога техниките на снимање и приборите за обработката на филмовите стануваат подостапни и поефтини. Веќе во дваесетите години со појавата на различните авторски карактеристики, да ги земеме на пример R. J. Flaherty и Д. Вертов, и со изумирањето кон интересирањето за *филмот на фактите*, се појавува документарниот филм во современата смисла. Односно онаа врста на филмови кои се карактеризираа, покрај со темелните обележја на документаризмот, туку и со надоградбата на самата појавност на прикажуваните случувања и со индивидуален стил. ваквото разбирање на документаризмот се проширува и на некој од претходно спомнатите жанрови како: *патописните филмови*, *репортажите*, *популарно-научните филмови*, *филмските вести*, *пропагандните филмови*. Али тие мимо тоа, повеќето го задржуваат истиот назив. Сржта на родот, донекаде и посебниот жанр, почнува тогаш да го преставува документарниот филм во потесна смисла, или едноставно како *документарен филм* (би требало кај нас за оние филмови, по природа импресионистички, во кои најочигледно се искажува индивидуално гледање на

вистината да се користи називот *филмски есеј*), онаа врста на филмови која се концентрира на животот на поединецот, општествената пракса на некоја сртедина, на условите на живот во таа средина, политичките и економските прилики и така натака. Значителното усмерување внатре во таа срж се нарекува *Антрополошки филм*. Од специфичните жанрови(врсти) се распространети уште и следниве, кои се одликуваат со карактеристични методи: *компилациски филм*, дело кое е составено од други веќе настанати филмови, документи, фотографии, слики и др; *псевдодокументарен* (или *квазидокументарен*, *семидокументарен*, *парадокументарен* или *полудокументарен*) филм кој е реконструкција на вистините настани со имитирње на документаристички методи, бидејќи се снима со помош на глумци, често во форма на фабула, овој жанр се граничи со игран филм. Понатака постојат жанрови во кои основна детерминанта е нивната тема, како на пример филмови за уметноста, за животните и др.

¹⁴ Аматерски филм.Средбата на солидарност во 1968 година е еден значаен меѓународен фестивал на аматерскиот филм. Овој фестивал немал долг век на траење, али се одликувал поради атмосферата, многубројните учесници и гости од голем број земји, со висок квалитет на филмови. Скопските кино аматери, кои снимиле значаен материјал за земјотресот, за тие морничави мигови, не ги забораваја својте мали филмски камери.

Покрај професионалниот опус се оформуваше и аматерскиот и во 1964 година се организира републички, аматерски филмски фестивал и беа прикажани дел од тие филмови како: *Урнатини* на Слободан Косиќ, и *Скопје* Филип Ангеловски.

Во 1966 година беше организиран општојугословенски фестивал на аматерски филм, а истата година беше формиран кино клубот "Камера 300"

Во зимото 1967 година до 1968 година во просториите на "Камера 300" вриеше како во котел. Се одлучи да се одржи прв меѓународен фестивал на аматерски филм, со строго одредена тема "Солидарност". Филмовите да бидат аматерски, играни и документарни на тема "Солидарност".

Првиот меѓународен фестивал на аматерски филмови се одржа 22, 23 и 24 јули 1968 година, во кино Парк. (Петрушева,Илинка, Кинотека на Македонија,Кинопис)

Аматерскиот филм продолжува и денеска, али не со таков ентузијазам. Мислам дека треба да се даде шанса и да се овозможи на љубителите на филмската уметност, аматери, непрофесионалци кај кој што постои голема љубов, желба со внатрешен потенцијал, да им се овозможат(материјални, технички и просторни) услови за да можат да прават документарни филмови.

¹⁵ Благоја Дрнков е доајен на македонската документаристика и неприкосновен уметник во фотографското мајсторство. За својата работа одликуваен е со бројни награди и признанија, меѓу кои најзначајно е Медалот за заслуги за Македонија во 2008 г. Уште како ученик започнува да се занимава со фотографирање. По завршувањето на средното образование, се вработува во фотографскиот дуќан "отоаматер", кога и ја купува својата филмска 9,5 мм камера и сопствен кинопроектор, а од 1940 год. Станува сопственик на "Фотоаматер". Како што се наведува во образложението за наградата Медал за заслуги за Македонија:" Во историјата на Македонската култура на 20-тиот век, Благоја Дрнков создаде неизмерен опус од повеќе од 40.000 фотографии со кои

тој стана личност која е истовремено и институција. Неговата естетика зрачи со духот од моментите и ситуациите. Неговите фотографии се преполни со детална и возвишена живост, а тоа е априори заради неговата високо естетска мотивација". (Имав среќа да со Б. Дрнков во фебруар 2010, припремам понуда за Тв Спот за промоција на македонските села и планини како атракција за привлекување туристи, со што имав можност поодблиску да се запознам со неговото творештво).

¹⁶ Кирил Билбиловски до 1947 г. Кога како редовен снимател се уклучува во реализацијата на тековната продукција на Вардар Филм, негува со забележителен успех жанр на таканаречената уметничка фотографија, така да ја создава една од најбогатите фотографски збирки на македонската фолклористика. Како филмски снимател стручно се усовршувал во Лондон и Париз. Неговата прва самостална работа во филмот е снимањето на документарната хроника (воедно е и режисер). Од тогаш па се до 1980 година снима (снимател) повеќе од сто документарни филмови и седум играни филмови. Има однегувано чувство за градење на драмски амбиенти по пат на фотографија. Има значајни награди и признанија. Помеѓу другото добива Сребрена арена во Пула и републичка награда на СР Македонија -11 Октомври за снимателската работа во филмот *Најдолгиот Пат* на Бранко Гапо. Како снимател останати играни филмови му се: *Фросина* (В. Нановиќ, 1952), *Денови на искушение* (Б. Гапо, 1965), *Каде после дождот* (В. Слијепчевич, 1967), *Македонска крвава свадба* (Т. Попов, 1967), *Македонскиот дел од пеколот* (В. Мимица, 1971), *Исправи се Делфина* (А. Цурцинов, 1977)

¹⁷ Трајче Попов е роден во Велес, 1923 г. тој е снимател, режисер, фотограф и сценарист. Оди во гимназија во редниот град, одкаде заминува и во НОБ. Со фотографија се бави уште како гимназиалец. Од 1945 година работи како дописник за "Филмски журнал", така да до 1948 добива драгоцен документарно градиво од подрачјето на Македонија, Грција, Бугарија и Албанија. Од тој период (1947) потекнуваат и неговите први документарни филмови: *Жито за народот* и *Братска помош*. Првото значајно признание наградата од Сојузната влада ја добива за својата снимателска работа - како член на снимателската екипа на филмот *Петиот конгрес на КПЈ* (1949). До 1988 год. Реализира стотина многу разнородни документарни филмови, воглавном со драматини содржини, меѓу кои особено се истакнуваат *Бели Мугри* (1952) за животот на поетот Коста Рацин, за кого снима и филм *Рацин* (1974), *Свадба на шарпланинецот* (1970) за кој добива награда "Златна медаља Белград/ ex aequo/ на фестивалот во Белград 1971г. Тоа е филм за љубовната игра на шарпланинецот за време на парењето. *Ликвидатор* (1983) за кој добива награда Grand Prix во Белград, е филм за човек кој "ликвидира" пропаднато претпријатие. Играниот филм *Македонска крвава свадба* (1967) стекнува симпатии од публиката поради интересноста на акцијата и почитувањето на жанровските ковенции. Играниот филм *Пресуда* (1977) ја опфаќа темата за мал револуционер и борец кој е невинно оптужен за дезертирање. За својте дела Трајче Попов добивал многу награди и признанија. Се истакнуваат "орденот за заслуги за народот" и наградите "11 октомври" и "13 ноември".

¹⁸ Бранко Гапо е роден во Тетово. Завршува филолошки факултет во Скопје. Како аматер уште во школски денови почнува да се бави со филм. А професионално со филмот се врзува во средината на 50-тите години смумајќе запазени документарни филмови *Птиците доаѓаат* (1956), и *Граница* (1962). Паралелно со работата на документарниот филм соработувал и како асистент по режија во многу екипи. Прв игран филм му е *Деновите на искушение* (1956). Следниот игран филм му е *Време без војна* (1969) во кој ја докажува изворноста на својот талент, филм кој на авторот му носи многу признанија меѓу кои и награда за режија на фестивалот во Пула, како и сребрена плакета на фестивалот во Авелин. Помеѓу покасните негови играни филмови посебно се истакнува *Најдолгиот пат* (1976). Потоа *Истрел* (1972), *Време, води* (1980) и *Последната македонска сага*.

¹⁹ Ацо Петровски е роден во Тетово, учесник во НОБ. Еден е од синеаестите кој се опробал скоро во сите кинематографски активности. Од 1945 г. извршува одговорни функции во самошто конституираната македонска кинематографија. Од 1953 е слободен филмски работник. Реализирал околу 20 документарни филмови повеќето со историски и етнографски теми. Се истакнуваат *Велигденски адеци* (1953), *Галичка свадба* (1955), *Дервиши* (1955) и *Каракачани* (1955). За својата филмска и општествена работа стекнува многу признања и награди.

²⁰ Кочо Нетков, режисер, сценарист и снимател, роден е во Скопје. Се школувал во Скопје. После втората светска војна работи во дистрибутерската активност. По основањето на Вардар Филм (1947) постанува снимател, а следната година почнува да режира документарни филмови. Една од детерминантите на неговиот опус е интересот за спорт. Се истакнуваат филмовите: *Шестиот играч* (1976) филм за популарниот скопски кошаркашки тренер Лазар Лечич и *Кајак 75* (1976) за светското првенство во кајакарство во Скопје, за кој на Белградскиот фестивал е награден со "сребрена медала на градот Белград". Помеѓу околу 130 те негови проекти (во повеќето е сценарист) многу се интересни и филмовите за природните катастрофи, како на пр. *По трагите на Мавровската катастрофа* (1956), *Скопје на 26ти јули 1963* (1963). За македонската култура како *Средновековни фрески во Македонија* (1957), *Охридски трубадури* (1965), *Фрески и икони* (1984). За македонската историја како *Илинден* (1954), *Илинденски денови* (1973), *Гоце Делчев* (1973), *Гоцев ден* (1974). За НОБ и социалистичката изградба како *Десет години слободен мај* (1955), *Детето од колоната* (1961.), За печалбарската проблематика како *Во стариот крај* (1975). Потоа популарно-научните филмови како *Свилен конец* (1969) и *Крвта на морето* (1980).

²¹ Мето Петровски, Завршува филозофски факултет во Загреб. Студира и на високата филмска школа во Бејгард, работејќи повремено како новинар во редакцијата "Мова Македонија". Повнеќе години бил асистент на режија, а добитира со забележаниот документарен филм *Селидби* (1965). Неговиот филмски опус е карактеристичен со барање на оригинално содржини и сведувањето на фактите на нивниот документарен, али и универзален контекст. Еден е од ретките македонски документарни автори чии дела во повеќе наврати ја преставувале бившата југословенска кинематографија на

повеќе фестивали како: Крааќаов, Оберхаузен, Лајпциг, Кан, Карлови Вари и др. Најголем успех остварува со филмот *Голгота*(1879), кој е оригинално сведоштво за борбата на човекот со каменот, неговата зависност и победа над тој "исконски" елемент, за кој филм добива награда на фестивалот во Белград со златна медала на градот "Белград". Потровски исто така режира и документарни програми за Телевизија Скопје. Останати важни филмови: *Крсте Мисирков*(1970), *Поле*(1971), *Тапанџии*(1971), *Вранештица*(1976), *Полноќни танџувачи*(1985).

²² Кирил Ценевски е роден во Крива Паланка. Од 1961 г. во Скопје студира на архитектонскиот факултет. За време на студиите интензивно се бави со кинематографизам. Соработува како асистент по режија во документарни и играни ТВ програми. Прв пат на играниот филм професионално се ангажира како асистент на Љубиша Георгиевски во филмот *Цена на градот*(1970). Истата година го реализира краткотражниот игран ТВ филм *Лажница*. Потоа му е поверена режијата на филмот *Црно семе*(1971), по романот на Ташко Георгиевски, каде за прв пат се обработува темата на геноцидот на македонците кој живеат во Грција. Ценевски во овој филм се користи од искуствата на поновата филмска експресија. Прави интересен филм кој се одликува со голема документаристичка веродостојност, оригиналност во режијата и одлична работа со глумците. Во структурата на филмското раскажување внесени се иновации во кои критиката препознава потпирање на теоријата "отворена метафорика". Филмот е награден со "Златна арена за режија" на фестивалот во Пула, со "златен венец за нјуспешно деби", со републичката награда "11 октомври". Следните негови филмови се помалку успешни, и многу отстапуваат од стилот на *Црно семе*.

3. Научно методолошки инструментариум:

²³ [(Предавања, Полска, Лоѓ, "Државна филмска академија: PWSFTv i T. 3, 1988 (Panstwowa wyzsza szkola filmowa, telewizyjna i teatralna im. Leona Schillera.)] За време на мојте студии во филмската школа во Лоѓ, имав голема среќа да запознам врвни професионалци од областа на филмот, посебно од областа на документарниот филм кој во школото се сметаше како основа на играниот филм. Поктај мојте професори кој што не учеа на занаетот, не учеа и за моралните/етичките особини на режисерот. Имавме прилика да запознаеме врвни стручници кој доаѓаа како визитинг професори. Имав среќа да слушам многу предавања, да глеам многу филмови, да се вршат анализи на голем број филмови, при тоа да се слуша и почитува мислењето на секој од нас студентите кој бевме од различни континенти на светот. Имавме можност да се прават интервјуа, разговори, со професорите, гостите, да се разменуваат мислењата и на крај во неколку реченици да се извлече суштината на работата. Практичната работа беше како важен дел на едукацијата, не само што учествувавме во снимањето на филмови, него и уште во прва година имавме прилика да снимаме документарни филмови, кој ги анализиравме, оценувавме сите заедно. Филмовите беа испаракани на голем број фестивали и наградувани. Јас меѓу другите ги снимив филмовите: Ден, Време, Двобој, Ехо. Со голема почит и благодарност би ги наброил моите професори од обалсата на документарниот филм. Анжеј Бжозовски/Anrzej Brzozowski, Jerzy Bosak/Jerzy Bosak и Казимиеж Карабаш.

²⁴ (Полскиот документарист Јан Ломницки при разговор со студентите, Лоѓ, Полска: PWSFTv i T, 1987).

²⁵ [Професор, Босак, Јежи(Предавања, Лоѓ, Полска):P.W.S.F.Tv i T.1988] Имав голема среќа што Професорот Босак се уште не беше во пензија додека студирав во филмската школа во Лоѓ, Полска. Роден е 1910 г. Телефонски бев обавестен кога почина, претпоставувам 2000 г.Отпрвин се бави со новинарство и филмска критика.Еден е од основачите (стартот) на уметничкиот филм во полска. На авангардната тенденција. Втората светска војна Босак ја поминува во СССР каде 1944 организира филмска продукција на Полската војска заедно со Александар Форд, со кој истата година го снима *Мајданек-гробница на Европа/Майданек-сmentarzynsko Europy*. Уредник е на филмските новости 1944-49. и во тоа време со коавторот Вацлав Кажмарчак/Waclaw Kazmarczak добива во Кан награда за краткометражен док.филм. *Поплава*. Од војната до 1968 г е многу заслужен автор и е програмски или уметнички директор на полското производство на док. Филмови, или на поединечни авторски групи. Посебно е заслужен во творењето на така наречената "црна серија" филмови кој после сталинистичкиот период средината на 50 тите години почнаа поотворено и покритички да го прикажуваат полското друштво и секојдневието. Од тоа време е и еден од најуспешните негови филмови *Варшава 56/Warszawa*(1956) кој го работи заедно со Ј. Бжожовски. Босак имаше голема почит како професор на Филмската школа во Лоѓ, како од професорите, така и од студентите. Под крај на животот беше директор на меѓународниот фестивал на краткометражни филмови во Краков.

²⁶ Во разликите документаристот ги бара темите. Во различните националности, вери, раси, запознавањето-тоа е животот, тоа е уметноста."Можеби сите ние погрешно го замислуваме тој свет, затоа немаме искуство. Во еврејскиот пекол, во државата на ангелите таму негорат Евреите како што мислиме, таму горат Арапи или Христијани. На ист начин во Христијанскиот пекол нема Хрисјани, таму во оганот се Муслимани или тие од Давидовата вера. Додека во Исламското мачилиште се само Хрисјани и Евреи, нема ниеден Турчин и Арапин". (Павиќ, 1992:70)

²⁷(Проф.Витолд Собочински, Предавања, Лоѓ, Полска, P.W.S.F.Tv. i T.,1988)

²⁸ [(*Jasia Reinhardt, "introduction", cibemetic serendipity*.New York: praeger,1968, Дракли,во Цепароски, 2007:260)]

²⁹."[(*Frank Popper, Electra. Paris:Musee d'art modeme de La Ville de Paris, 1983, Дракли,во Цепароски, 2007:267)]*

³⁰Marovec, Hans(1988), *Mind Children:The Future of Robot and Human intelligence*, Navard University Press, Cambridge, MA.

³¹[Макарчински, Предавања, Полска, Лоѓ, Државна филмска академија (PWSFTv i T.) 1988]

4.Анализа на документарните филмови:

³² Дивикам (DVСAM ТМ). Во последно време, видеопродукцијата средина јасно се трансформира, од досегашната аналогна во новата дигитална, како почеток на новата ера во креацијата на сликата. Оваа еволуција донесе големи предности и многустраност, во поглед на квалитетот на сликата.Компресијата е клучниот збор. Со цел да обезбеди поголема продуктивност, креативност и флексибилност за професионалците кои се соочуваат со оваа нова и напредна дигитална ера. Сони ја промовираше ДСР-серијата од Дивикам форматот. Тоа е значајна алка во синцирот на новите дигитални решениа. ДСР серијата на снимачи, базирана на новиот дигитален формат за снимање, развиен е за да го извлече максимумот на можностите од дигиталниот линк-систем.(Трневски, 2000)

³³ Вода, оган, земја и воздух. Овие вечни елементи се присутени во сите документарни филмови на Попов.(Оган, како жив створ кој испушта животни крици, фабрички огнови, танц пред оган- нешто магично, архетипско.)(Земја, молење кон неа, деца боси играат на земјата,) (Вода, прочистување, дожд, река,коњи во вода, полуголи јавачи) (Ветар, дим)

Секој во себе како да е покриен со невидливо стаклено звоно, затворен во својата носталгија, што како тема произлегува во филмот. Од каде сме? Каде одиме? Кон што се стремиме? Кој сме? Чиј сме? Кој се тие?

Оган, гори еден од шаторите. Да се истера “лошото”? Огнот кој како елемент е присутен во сите документарни филмови на Попов. (фабричките огнови во филмовите Австралија, Австралија и Оган). Оган и танц пред огнот. Нешто магично... архетипско. Извици.

Сцена во која гледаме молење кон земјата (вториот елемент) и пак со песна за потоа протагонистите пак да влезат во реката. “Дае” е прекрасно структуриран филм, поврзан како што реков со четирите вечни елементи. Има некое чистење во водата (реката), прочистување. Да се ојача вербата во животот. Нешто само ним својствено, на номадите, нешто религиозно, али што постои во потсвеста во секој човек.

³⁴ (Ѓ. Василевски)Напетост на сонот и сукобот,Мале филмски свеске-Југословенски филмски портрети, фестивал на краткометражни и документарни филмови, Тузла, 1990)

³⁵(Ѓ. Василевски)Напетост на сонот и сукобот,Мале филмски свеске-Југословенски филмски портрети, фестивал на краткометражни и документарни филмови, Тузла, 1990)

³⁶ (Денис Шварц / Dennis Schwartz , 12, 24, 2002 " Ozus" - World Movie Reviews, "Ozus's World Movie Reviews.")

³⁷Пример на вакво провоцирање е кога Мур оди зад полицаец во Лос Анџелес со "откачена" забелешка дека полицаецот треба да ги затвори невините загадувачи на животната средина додека е на должност наместо да пази на уличниот криминал. Друг пример на вакво провоцирање е кога Мур оди во банка и таму официјално отвара сметка и слободно добива пушка без проверка за него. За време на овие сцени изгледа како да режисерот ја има изгубено патеката на

својата цел и само како да се обидува да се издигне изнад ситуацијата со гледиште кое можеби не е доволно истражувачко (без пенетрирање). Дали Мур навистина си верува себеси? Но Мур постепено одново прави конекција помеѓу малите работи кажувајќи дека Америка е ирационална во проблемите со криминалот .

После интервјуто со одреден број Канаџани (кои во филмот ги гледаат Американците како луѓе кои брзо реагираат без да размислуваат многу) Мур укажува дека Американците сакаат се да решат со борба.

Мур верува дека на Американската влада и треба да го држи профитот од индустријата на оружје на висок степен. А од друга страна владата се затскрива, ја крие таа своја црна страна за светот да не го забележи тоа. Со еден збор вооружувањето е од државно значење за САД.

³⁸ (Дејвид Харшанџи/ David Harsanyi, "Мајкл Мур: Права"Бела Глуперда", www.carmag.com <http://dharsanyi.blogspot.com>)

³⁹ Stein, Joel "Michael Moore: The Angry Filmmaker", Time, 2005.)

⁴⁰ Мур режирал видео спотови за веќе непостоечката комунистичка група " Page against the machine ". Со својте левичарски вредности кои ги имале, потпишале мултимилонски договор со "Сони". Тие имаат свој сајт во кои се наоѓаат нови шампиони на контракултура: Наом Чомски, Хауард Зин и Сузан Фалуди. Сајтот содржи уште некои познати четива како Лениновата " Држава и револуција"; на Че Гевара" Герилско војување" и првиот том на "Капиталот" од Карл Маркс. " (Дејвид Харшанџи/ David Harsanyi, "Мајкл Мур: Права"Бела Глуперда", www.carmag.com <http://dharsanyi.blogspot.com>)

⁴¹ Карабаш во почетокот на својата кариера, после втората светска војна, заедно Јежи Босак го формира "црниот талас" во Полска, како критика на политичката, социалната и економската аномалија. "Црниот талас"има притисок од владеачките политички кругови.

⁴² Попов од страна на некој политичари во Македонија за филмот *Австралија, Австралија* е "оптужуван за клеветње" на Македонија пред светот. Попов принуден е да досними неколку сцени, али тој останува доследен и се посветува во основа на поединецот на психологијата прикажувајќи ја со голема емоција душата на поединецот.

⁴³"*Дае*" е извор на романтичното скитништво, слободоумије, тоа е извор на инкарнација. Со извор на светлост во документаристички оквири, кои бескорисно се отимаат на притисокот на атмосферата на балада, наднесена на судбината на харизматичните Роми, како циновско сребрено крило, кое ги озрачува нивните животи и ги нижи во една аура на вечен мит." (Ѓеорѓи Василевски, Напетост на сонот и сукобот,Мале филмски свеске-Југословенски филмски портрети, фестивал на краткометражни и документарни филмови, Тузла, 1990)

"Интересна е споредбата што ја дава големиот психоаналитичар Карл Густав Јунг / Carl Gustav Jung, на уметникот:" Уметноста израснува од несвесните длабочини, од царството на мајката. Светот на уметноста е свет на

несвесната, животворна, судбинска сила. Уметноста е резултат на некоја подземна сила, таа израснува од неговата уметничка судбина, која ја определува неговата судбина”. Затоа Јунг ќе напише:”Не го создаде Гете фауст, туку душевната компонента на Фауст го создаде Гете. (Старделов, 2003:160)

Споменувајќи го Гете, а порано Ниче, односно Фауст “ И така зборуваше Заратрустра”, Јунг го покренува прашањето дали овие две дела можел да ги напише некој кој не е Германец.(Дали филмот “Дае”можел да го сними, со врвни естетски квалитети, доклку авторот небеше од Балкано). Тие дела се симбол за нешто дамнешно и исконско, што делува и трепери во Германската душа, во која колективното несвесно и тие како архетипови постојат од дамнешни времиња. Тие спијат во исконот се дури нешто не ги разбуди, бидејќи само таму каде што се отвараат бездни и странпутици, таму е потребен водач, учител или лекар.

Во тоа уметничко дело смета Јунг се исполнува душевната сила на народот. Делото е над неговата лична судбина. Тој е инструмент на таа душевна сила на народот.

Да се потсетиме на Блаже Коневски (на циклусот Марко Крале) кој одземањето на силата го толкува Јунговско.

“Јунг заклучува дека тајната на уметничкото творештво, на уметникот воопшто е во нуркање во она што тој го нарече прасостојба. Само во неа и на тој степен на доживување на светот, недоживува единката, туку народот. Само таму нестанува збор повеќе за несреќата и страдањата на единката, туку на народот. Токму затоа уметничкото дело е надлично и токму затоа личното во уметникот не е од битно значење за неговата уметност”. (Старделов,2003:161)

⁴³⁽¹⁾ Според Б.Николс Поетскиот модел изгледа попреносен и употребува асоциативна монтажа за да долови расположение или тон наместо да даде јасен аргумент за одреден предмет. Таканаречените филмови гратска сифонија , како Волтер ратмановиот Берлин *Синфонија на големиот град/Symphoni of a Gread City*(1927), надреалистичкиот портрет на Париз од Алберто Кавалканти *Rien que les heures* (1927), или епската еколошка визуелна поема *Барака*(1992) на Рон Фрик на сите нив може да се гледа како на " поетични документарци "-тие будат расположение подобро од изнесување или докажување на работите директно.

Објаснувачкиот документарец од друга страна пак користи експлицитно реторички техники со цел да ги истакне аспектите на реалноста. Објаснувачкиот модел често користи коментар и има релативно изразена структура" види и кажи " за да го води гледачот низ материјлот. Многу телевизиски документарци го следат овој шаблон, каде што коментарот обезбедува врска, логика, помеѓу оние снимки што може да бидат различни. Ваквите филмови и програми кои се етикетираны како објаснувачки се често дидактички по природа - на пример *Зашто се бориме/Why We Fight*(1943-45) серијали на филмови за Втората светска војна ја кажуваат приказната за војната и даваат пример за американската вмешаност , користејќи коментари и други објаснувачки техники како мапи и диаграми. Вакво директно обраќање може да биде спротивно на набљудувачкиот модел, каде документарецот зазема непристрасен и според тоа неутрален или објективен став во однос на содржината - отворено интерпретивни техники како воведнички коментар или музика(кои се заеднички за други модели на документарци)се избегнуваат со цел јасно доловување на реалноста. Филмовите на Фредерик Вајсман се прекрасни

примери со непристрасен стил, без коментар, што божем им дозволува на гледачите да создадат нивно мислење. Фактот што содржините на Вајсман се генерално американски институции - на пример образованието во средните училишта, војската, дава природно издвојување на кумулативна моќ, наместо нудење на дидактичко гледиште на тоа што тој го преставува. Вајсман дозволува луѓето и покажаните ситуации да изгледаат дека зборуват сами за себе. Првиот филм на Мајкл Мур *Роџер и Јас* (1989) изложува многу учеснички карактеристики. Мур директно е вмешан во содржината (тој е "јас" од насловот) и веројатно многу сцени нема да се развиваат така без негово одредено учество. Ова резултира во документарната форма која е многу одалечена од непристрасната или отворена дидактика. Рефлексивниот модел е модел кој се обидува да понуди коментари на самите средства за репрезентација. Рефлексивен документарец е филм кој користи техники кои го поттикнуваат гледачот да се посомнева во идејата за "документарец" како категорија или модел. Ова сомневање може исто така да доведе до критикување на поголемите категории како кинематографскиот реализам. На пр. во *Тенка сина линија/ The Thin Blue Line* (1988) на Ерол Морис, приказна за неуспехот на правдата, високо стилизираната реконструкција и повторувањето на сцените од различни гледни точки се рефлексивни стратегии кои Морис ги употребува за да го охрабри гледачот да размисли за релативните нивоа на вистината. И само измамата.. Конечно перформативен е моделот кои ги буди сите видови прашања за режисерот и предметот на изведба. Не само во значење на здрав разум на изведба пред камера (што често се смета за негативен, како да е дел од основната вистина за она што реално се случува), но идејата на режисерот и нивниот материјал активно креираат документарен филм со изведување на одредени општествени дејства. Постојат документарни филмови кои добиваат значење со интеракција меѓу изведбата и реалноста. Далеку од прекорчување на некои документарни филмови за содржење самосвесни изведби, што значи дека таквите изведби се всушност основа за овој одреден модел на режирање на документарен филм. Најбитно за овие модели, за оваа типологија е дека постојано се развива. Притоа овие модели не се заемно исклучителни, и тие можат и се вкрстосуваат низ историјата на документарниот филм како форма, и коегзистират понекогаш и во ист документарен филм. Сосема е возможно еден документарец да користи објаснувачки, поетски или набљудувачки техники доколку одговара на целта. (Nelms, 2009:176-177)

5. Заклучок:

⁴⁴ School of Communication at American University in Washington.

6. Прилози:

⁴⁵ Освен посочените, во текот на истражувањето и проучувањето користени се голем број интернет страници кои се пронајдени преку општите пребарувачи, според клучни зборови. Овие страници се користени само како прирачни и затоа не се наведени. Денеска развитокот на електронската мрежа дава можности за вклучување, информирање за достигнувањата и случувањата во доменот на документарниот филм. Веб-сајтовите можат да допрат до секој

поединец кој има афинитет од оваа област. Излагам корисни веб-сајтови во доменот на документарниот филм:

<http://www.dfglondon.com>(Група на документаристи, со седиште во Лондон која што вклучува детали за курсеви за обука. Историја на документарниот филм и други материјали.)

<http://www.nd.edu/~igodmilo/reality.html> (Документаристот Џил Годмилоу во разговор со Ен Луиз Шапиро. Корисна и провокативна дискусија за некои важни аспекти од документарните филмови.)

<http://tv.oneworld.net/community/index.shtml> (The European Documentary Network)

<http://www.nd.edu/~igodmilo/reality.html> (

<http://www.edn.dk/index00.html> (European Documentary Network)

www.idfa.nl/iprof_home.asp (International Documentary film festival Amsterdam, IDFA)

www.neh.fed.us(National endowment for the humanities NEH)

www.documentary.org

www.aivf.org (Association of Independent Video and Film Makers)

www.afionline.org (American Film Institute)

www.asdafilm.org.au (Australian Screen Directors Association)

www.bfi.org.uk (British Film Institute)

www.cilect.org (Centre International de Liaison des Ecoles de Cinema et de Television)

www.facets.org (Facets Cinematheque)

www.focalpress.com (web site for the newest books on media)

www.documentary.org (International Documentary Association)

www.lcweb.loc.gov (Library of Congress)

www.soc.org (Society of Camera Operators)

www.ufva.org (University Film and Video Association)

www.allmovie.com (Large movie database)

www.boxofficegoru.com (Box office and other statistics)

www.cinematography.com (Professional motion picture camera people, news and resources)

www.cineweb.com (Cineweb is a film production resource)

www.imdb.com (Gargantuan movie database)

Корисни наслови на документарци (покрај спомнатите во трудот): Baraka(Ron Fricke,1992); Basic Training(Frederick Wiseman, 1971); Berlin:Symphony of a Great City(Walter Ruttmann,1927); Biggie and Tupac(Nick Broomfield, 2002); Capturing the Friedmans(Andrew Jarecki, 2003); Kathy Come Home(Ken Loach, 1966); Chronicle of a Summer(Jean Rouch i Edgar Morin, 1960); Coal Face(Alberto Cavalcanti, 1935); The Day Britain Stopped(Gabriel Range, 2003); Don't Look Back (Don Pennabaker, 1967); Drifters(John Grierson, 1929); Early Cinema: Primitives and Pioneers(BFI DVD)Etre et avoir(Nicolas Philibert,2002); Forgotten Silver(Peter Jackson and Costa Botes, 1955); Gaivant(Andrew Kotting, 1997); Gimme Shelter (Albert i David Maysles, Charlotte Zwerin, 1970); GrantonTrawler(John Grierson, 1934); Gray gardens(Albert i David Maysles, 1975); Grizzly Man(Werner Herzog, 2005); High School(Frederick Wiseman, 1968); Hoop Dreams(Steve James, 1994); Housing Problems(Arthur Elton i Edgar Anstey, 1935); In The Year of the Pig(Emile de Antonio, 1968); Kino-Pravda(Dziga Vertov, 1925); Kurt and Courtney(Nick Broomfield, 1998); The Leader, His Driver and the Driver's Wife(Nick Broomfield, 1991); Little Dieter Needs to Fly(Werner Herzog, 1997); London(PatrickKeiller,

1994); *The Last World of Mitchell and Kenyon* (BBC, 2004); *Louisiana Story* (Robert Flaherty, 1934); *Man with a Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929); *Moana* (Robert Flaherty, 1926); *Murderball* (Henry Rubin i Dana Adam Shapiro, 2005); *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922); *Rein que es heures* (Alberto Cavalcanti, 1926); *Robinson in Space* (Patrick Keiller, 1997); *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003); *The Tin Blue Line* (Errol Morris, 1988); *Tina Goes Shopping* (Penny Woolcock, 1999); *Tina Takes a Break* (Penny Woolcock, 2001); *Touching The Void* (Kevin MacDonald, 2003); *Twocker* (Pawel Pawlikowski i Ian Duncan, 1998); *United 93* (Paul Greengrass, 2006); *Why We Fight* (Frank Capra, 1963-45)

Корисна литература:

Корнер Џон, *Уметноста на записот* (Comer, John, *The Art of Record*), Manchester University Press, Manchester, 1996; Николс, Бил, *Репрезентација на реалноста* (Nichols, Bill, *Representing Reality*), Indiana University Press, Bloomington, 1991; Николс, Бил, *Заматени граници* (Nichols, Bill, *Blurred Boundaries*) Indiana University Press, Bloomington, 1994; Паџет (Paget), Дерек (Derek), *Вистински приказни* (*True stories*) Документарна драма на радио, екран и сцена, Manchester University Press, Manchester, 1990; Плантинга, Карл, *Реторика и Репрезентација во док. филм* (Plantinga, Carl *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*), Cambridge University Press, Cambridge, 1997; Росентал, Алан и Корнер, Џон *Нови Предизвици* (Rosenthal, Alan and Corner, John, *New Challenges for Documentary*) Manchester University Press, Manchester, 2005; Винстон, Брајан, *Потврдување на вистината* (Winston, Brian, *Chaiming the Real*) BFI, London, 1995; Cubbitt, Sean, *The Cinema Effect*, MIT press, Cambridge, MA, 2004; Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The time-image*, Athlone Press, London, 1989; Berkeley, Biskup. *A new Theory of Vision* (1709) (Everyman 483: Dutton) N.Y. 1957; Carpenter, E. S. and M. McLuhan. *Acoustic Space*. (Beacon Press), Boston, 1960; Gombrich, E. H. *Art and illusion*. Pantheon Books, Bollingen Series, N.Y. 1960; Whitehead, A.N. *Science and the modern World*. (Macmillan). N.Y. 1926; Wilson, John. *Film Literady in Africa*. Canadian Communications, 1961; Lacan, Jacques. *Cetiri temeljna pojma psihoanalize*. ITRO - "NAPRIJED". Zagreb, 1986; Williams, Raymond. *Culture*. Fontana Press, Collins Publishers, 1981; Deleuze, Gilles i Guattari, Felix. *Sto e filozofija*. Kultura. Skopje, 1996; Ellis, Jack C., and Betsy A. McLane. "A New History of Documentary Film". New York: Continuum International, 2005.en, Ian (ed.). *Encyclopedia of the Documentary Film*. New York: Routledge, 2005; Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, 2nd rev. ed. New York: Oxford University Press, 1993; Bernard, Sheila Curran. *Documentary Storytelling for Film and Videomakers*. Burlington, Mass.: Focal Press, 2004.; Burton, Julianne (ed.). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh, Penn.: University of Pittsburgh Press, 1990. ; Goldsmith, David A. *The Documentary Makers: Interviews with 15 of the Best in the Business*. Hove, East Sussex: RotoVision, 2003.; Leach, Jim, and Jeannette Sloniowski (eds.). *Candid Eyes: Essays on Canadian Documentaries*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 2003; Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2001.; Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1991; Nornes, Markus. *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007; Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London: Wallflower

Press, 2007; Walker, Janet, and Diane Waldeman (eds.). *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.; Nichols, Bill. 'Foreword', in Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski (eds.) *Documenting The Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, 1997; Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, 2005.; Grierson, John. 'First Principles of Documentary', in Kevin Macdonald & Mark Cousins (eds.) *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. London: Faber and Faber, 1996; Slate, "Paranoia for Fun and Profit: How Disney and Michael Moore cleaned up on Fahrenheit 9/11". May 3, 2005.; Baechlin, Peter and Maurice Muller-Strauss. *Newsreels Across the World*. Paris: UNESCO, 1952; Barsam, Richard Meran. *Nonfiction Film: A Critical History*. New York: Dutton, 1973; Barsam, Richard Meran (ed.). *Nonfiction Film Theory and Criticism*. New York: Dutton, 1976.; Benoit-Levy, Jean. *The Art of the Motion Picture*. New York: Coward-McCann, 1946; Berg-Pan, Renata. *Leni Riefenstahl*. Boston: Twayne, 1978.; Beveridge, James. *John Grierson: Film Master*. New York: Macmillan, 1978; Brownlow, Kevin. *The War, the West and the Wilderness*. New York: Knopf, 1979; Feldman, Seth R. *Dziga Vertov: A Guide to References and Resources*. Boston: G.K. Hall, 1979; Grierson, John. *Grierson on Documentary*. Compiled and edited by Forsyth Hardy. New York: Praeger, 1972; Hardy, Forsyth. *John Grierson: A Documentary Biography*. London: Faber and Faber, 1979; Hughes, Robert (ed.). *Film: Book 2: Films of Peace and War*. New York: Grove, 1962.; Issari, M. Ali. *Cinema Verité*. East Lansing: Michigan State University Press, 1971.; Issari, M. Ali and Doris A. Paul. *What Is Cinema-Verité?* Metuchen, N.J.: Scarecrow, 1979. (A revised version of Issari's 1971 book.); Ivens, Joris. *The Camera and I*. New York: International Publishers, 1969; Jacobs, Lewis. *The Documentary Tradition*. New York: Hopkinson and Blake, 1971; Levin, S. Roy. *Documentary Explorations*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1971; Manvell, Roger (ed.). *Experiment in the Film*. London: Gray Walls, 1949; Marcocelles, Louis. *Living Cinema*. London: George Allen and Unwin, 1973.; Rosenthal, Alan (ed.). *The Documentary Conscience: A Casebook in Filmmaking*. Berkeley: University of California Press, 1980.; Rosenthal, Alan (ed.). *The New Documentary in Action*. Berkeley: University of California Press, 1971; Rotha, Paul; Sinclair Road; and Richard Griffith. *Documentary Film*. New York: Hastings, 1963; Mamber, Stephen. *Cinema Verité in America*. Cambridge. Mass.: M.I.T. Press, 1973; Murphy, William T. *Robert Flaherty: A Guide to References and Resources*. Boston: G.K. Hall, 1978.; Snyder, Robert L. *Pare Lorentz and the Documentary Film*. Norman: University of Oklahoma Press. 1968.; Starr, Cecile (ed.). *Ideas on Film*. New York: Funk and Wagnalls, 1951.; Zuker, Joel Stewart. *Ralph Steiner, Filmmaker and Still Photographer*. New York: Arno, 1978.; Alexander, Donald. *The Documentary Film*. London: British Film Institute, 1945; Arts Enquiry, The. *The Factual Film*. London: Oxford University Press, 1947.; Commission on Educational and Cultural Films. *The Film in National Life*. London: Allen and Unwin, 1932; Lovell, Alan and Jim Hillier. *Studies in Documentary*. New York: Viking, 1972.; Low, Rachel. *Documentary and Educational Films of the 1930's*. New York and London: Bowker, 1979.; Orbanz, Eva. *Journey to a Legend and Back — The British Realistic Film*. Berlin: Editions Volker Spiess, 1977.; Rotha, Paul. *Documentary Film*. New York: Hill and Wang, 1973.; Silet, Charles L.P. *Lindsay Anderson: A Guide to References and Resources*. Boston: G.K. Hall, 1978; Sussex, Elizabeth. *The Rise and Fall of British Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1975.; Watt, Henry. *Don't Look at the Camera*. London: Paul Elek,

1974.; Welsh, James H. and Joseph A. Gomez. *Peter Watkins: A Guide to References and Resources*. Boston: G.K. Hall, c. 1980.; Buchanan, Donald William. *Documentary and Educational Films in Canada 1935-1950: A Survey of Problems and Achievements*. Ottawa: Canadian Film Institute, 1952.; Helman, Alicja Gwozd, Andrzej (Praca zbiorowa pod redakcja 1980), *Analizy i Syntezy- Z badan porownawczych nad Filmem*, Warszawa-Katowice-Krakow: Uniwersytet Slanski; i Galvano, Dela Volpe. *Istorija Ukusa*. Graficki zavod, Beograd, 1977; Bjanki, Dovani. *Film i problem reprodukcije stvarnosti u umetnosti*. Filmske sveske, br 3. Beograd, 1979; Krakauer, Zigfrid. *Od Kaligari do Hitler*. Biblioteka tacke oslonca, Beograd, 1997; ^erni{evski, N.G. *Estetskite odnosi na umetnosta kon stvarnosta*. Misl. Skopje. 1978; Peterlic, Ante. *Pojam i strukturafilmskog vremena*. Skolska knjiga. Zagreb, 1976; Tukovic, Hrvoje. *Filmska opredjeljenja*. Centar za kulturnu delatnost. Zagreb, 1985; Tukovic, Hrvoje. *Razumijevanje Filma*. Graficki zavod Hrvatske. Zagreb, 1988; Tukovic, Hrvoje. *Realisticnost i filmska umetnost. "Knjiga o filmu"*.(str. 159- 162) Spektar. Zagreb. 1979; Stojanovic, Dusan. *Film i Stvarnost*. Zbornik radova.(Ljetna filmska skola 1965 - 1978)(str. 48-63) Filmoteka. Zagreb, 1978; Etjen, Surio. *Osnovne osobine filmskog sveta*. Filmske sveske , br. 1.(str. 38-52) Beograd, 1970; Valon, Anri. *Culni opazaj i film*. Filmske sveske, br. 1. (str.2-15) Beograd, 1970; Antonioni, Mikelandelo. *Dogadaj i slika*. Filmske slike. Institut za film. Beograd, 1969; Azel, Anri. *Estetika filma*. Beogratski izdavacko-graficki zavod. Biblioteka Eidos, 1971; Bazen, Andre. *Sta je film*. 1-4, Institut za film. Beograd, 1967; Belan, Branko. *O scenariju dokumentarnog filma*. Filmska kultura. Zagreb. 1951; Munitic, Ranko. *O dokumentarnom filmu*. Institut za film. Beograd. 1977; Андрейков, Тодор. История на киното, том първи, 1994, изд.Колибри, София, 430 с.; Андрейков,Тодор. История на киното, том втори, 2004, изд. Колибри, София; Ботушаров, Иван. За документалното кино - от сърце и без компромиси, 2006, Изд.Божич.; Дякова, Людмила. Картини от светлина. Теория на нямото кино (1895-1930), 2008, изд. Валентин Траянов; Дякова, Людмила. Златна ракла 2004. Документалните филми, сп.Кино, брой 6, 2004; Знеполски, Ивайло. Пътища и пътеки на българското кино, 1972, изд.Наука и изкуство, София.; Иванова, Светла. Границите на документалното кино, сп. Лик, брой 12, 2004.; Канушева, Ирина. Документалното кино е интересно и забавно занимание, сп. Кино, брой 6, 2005.; Милев, Неделчо. Теория на киното. Информатични и психоаналитични измерения, 2006, изд. Аскони; Саръиванова, Маргит. Българското документално кино - етап на зрели търсения, 1984, София; Халачев, Любомир. Документалното киноизкуство и техника, 1993, изд.Техника, София.; Халачев, Любомир. Документалното кино - начин на живот, 2004, изд. Титра; Черноколева, Лиляна.Съвременното българско документално кино, 1977, София.; Racheva, Maria. *Presentday Bulgarian Cinema*, 1970. (translated by Liliana Vesselinova).; Matisa, Kristine, Agris Redovics. *Documentary Window to Europe*. European Documentary Film Symposium, 1977-2007.; 14th Int. Documentary Film Symposium. Report 2001 /Proceedings of the Int. Documentary Film Symposium held on September 8-13, 2001, Riga, Latvia.

⁴⁶ Голема благодарност сакам да искажам до мојата сопруга Слацана Митрикеска, а и до пријателите: Весна Соколовска, Проф.Стефан Сидовски, Нада Гелева, Др. Ана Стојановска, Едвардо Коронадо, Василка Џековска Павловска од библиотеката на ФДУ- Скопје, Мр. Сузана Киранциска, Дубравка

Рубен и до целата служба на библиотеката во Македонската кинотека,
Магдалена Тутка и Татјана Стерјовска.

6.6. Индекс на имиња

Аврамовски, Ристо - 120,
Алаџозовски, Роберт -141
Алда,Ален / Alda,Alan-139,214
Алтипармаков, Јане-33
Ангелиќ, Бранислав - 117,
Ангеловски, Коле - 33,
Андерсон, Линдзи / Anderson, Lindsay -108,235
Анжеј Титков /Anrzej Titkow-110
Апостолски, Филип -33
Арнхајм, Рудолф/Arnheim, Rudolf - 56,58
Афлек, Бен / Affleck, Ben - 161
Ажел, Анри / Agel,Henri, - 58
Ашкрофт, Џон / Ashcroft, John - 161

Базен, Андре /Bazin, Andre 25,55
Барноу, Ерик / Barnouw, Erik - 50
Балаж, Бела / Balasz, Bela - 241
Бензе, Макс / Benze, Max -61,186
Бенџамин, Валтер / Walter, Benjamin - 55
Бенџамин, Бритн/Benjamin, Britten-21
Бевериџ, Џејмс / Beveridge, James - 261,
Билбиловски, Киро - 17,
Болдвин, Тами / Baldwin,Tammy -195
Бодри, Жан Луј / Baudry, Jean-Louis - 66,
Босак, Жежи / Bossak, Jerzy - 43, 150
Бролт, Мајкл / Brault, Michel - 13
Брил Олкот, Мартина/ Brill Olcott, Martina -191
Брајоди, Дан/ Briody Dan -187
Блек, Енди/ Black, Andy - 190,
Блажевски, Владимир - 33
Буш, Артур / Busch,Arthur-150
Булаиќ, Вељко - 34
Буш, Џорџ / Bush, George – 161-170
Бжозовски, Анжеј / Brzozowski, Anrzej - 113
Бжозовски, Јарослав/Brzozowsky, Jaroslaw -242

Ват, Хари / Watt, Harry -21,
Вајда, Анжеј / Vajda, Anrzej - 49,90
Вајлд, Оскар / Wilde Oskar - 62,
Василевски, Ѓеорги 18,133,141,231,250,251
Вајлер,Вилјам/Wyler, William -23
Вајсман, Фредерик / Wiseman, Frederick – 27, 251

Вајнсхтажн, Харви / Weinstein, Harvey - 161,172
Вајнсхтажн, Боб / Weinstein, Bob - 172
Вертов, Дзига / Сига, Вертов – 19,20,101,109,221,226,227,237,244
Вељковиќ, Предраг - 116,
Велс, Орсон / Welles, Orson – 17,53,
Висконти, Лучино / Visconti, Luchino- 18,24
Вирилио, Пол / Virilio, Paul - 63,
Вудер, Стиви / Woder, Stevie - 161,
В.Х. Оден/ W. H. Auden -21

Гапо, Бранко – 32,34, 246,
Ганс, Абел / Gance, Abel – 58-59
Гајар, Драган - 119,
Гвозд, Анжеј / Gwozd, Andrzej – 26,232
Гарванлиева, Биљана - 33
Георгиев, Атанас - 33,
Гетино Окатвио / Getino Ocatvio -28
Георгиевски, Ташко-141,198
Гилич, Влатко -243
Гилиќ, Никица /Gilić, Nikica - 233,
Гибс, Џеф / Gibbs, Jeff - 145, 161
Глин, Кетлин / Glynn, Kathleen - 145, 161, 172,199
Годар, Жан - Лик / Godard, Jean-Luc -71,239
Гор, Ал / Gore, Al - 161,
Голдсворди, Џон / Galsworthy, John - 101
Гос, Портер /Goss, Porter -193
Голдбергер, Курт/Goldberger,Kurt -242
Грирсон, Џон / Grierson, John -11,231232,235,240254,255
Грбеvски, Димитар – 33,129,130
Гроздановски, Миле - 33
Гричеловска, Кристина / Griczelowska, Krystyna - 111,113,259
Гроулкс, Џајлс / Groulx, Gilles -27

Данич, Брајан / Danitz, Brain - 145
Дезарле, Мајк / Desjarlais, Mike -161
Делик, Луј / Delluc, Louis,59
Де Сика, Виторио / De Sica, Vittorio - 24
Де Антонио, Емиле / De Antonio, Emile - 29
Дилак, Жерман / Dulac, Germaine - 58
Дик, Чејни / Cheney, Dick -161
Димитровски, Огнен -33
Донован, Мајкл / Donovan, Michael - 145
Дорожински, Јежи / Dorozynski, Jerzy - 91
Достоевски, Фјодор Михаилович / Достоевскии Фјодор Михаилович -39
Дорган, Бајрон Dorgan, Byron-164-165

Дракли, Тимоти / Druckrey, Timothy – 63-64
Дрнков, Благоја – 32,245
Дублие, Франциск / Doublier Francisque -18
Дру, Роберт / Drew, Robert - 27

Ѓоковиќ, Марко-33

Еко, Умберто/Есо Umberto-5
Ејзенштејн, Сергеј / Ejzenstejn, Sergej - 54
Енгфер, Курт / Engfehr, Kurt -145,161,
Епстен, Жан / Epstein, Jean – 58,59,
Ешли, Керол / Ashley,Carol -166

Зафировски, Борјан-33
Зверајн, Шарлот / Zwerin, Charlotte - 27
Зигадло, Томаш / Zigadlo, Tomasz -110
Зјелински, Зигфрид / Zielinski Siegfried - 64
Зон, Лидија / Zonn, Lidia – 93,202

Иванов, Игор-33

Јануш Корчак/ Janusz Korczak -110
Јанг, Рен-ја / Young, Renya - 172
Јаневски, Славко – 33,34
Јаневски, Јордан - 116
Јаначиевиќ, Срџан-33
Јаздон, Николај / Jazdon, Mikolaj - 104
Јежевски, Збигњев / Jerzewski, Zbigniew – 88,91
Јовановиќ, Миодраг - 34
Јованович, Јован -243
Јунг, Карл Густав / Jung, Carl Gustav - 251

Казан, Елија /Kazan, Elia -236
Капра, Франк / Capra, Frank-21,241
Карабаш, Казимиеж / Karabasz, Kazimierz – 9-51,
Канудо, Ричото / Canudo, Ricciotto -59
Кавалканти, Алберто де Алмеида / Cavalcanti, Alberto de Almeida -21,22,251
Канберски, Јово -32

Кабит, Шон / Cubitt, Sean – 64,67,68
Канет, Мартин / Kunert, Martin - 28
Киешловски, Кшиштоф / Kieslowski, Krzystof – 68,96,110,138
Клер, Рене / Clair, Rene – 59,182
Кларк, Дик / Clark, Dick - 145
Клинтон, Бил / Clinton, Bill – 151,152,158,161
Клеболд, Дилан/ Klebold, Dylan, 158
Клер, Рене/ Clair, Rene-59,182
Клуанан,Џек / Cloonan, Jack-164
Коневски, Блаже-251
Корчак, Јануш / Korczak, Janusz - 110
Копл, Барбара / Kopple, Barbara, -27
Конинг, Волф / Koenig, Wolf, -27
Ковач, Андраш/ Kovacz Andras-242
Кроитор, Роман / Kroitor Roman- 13,
Кракауер, Зигфрид / Kracauer, Siegfried - 27
Крагиќ, Бруно/Крагиќ, Bruno - 233
Кјубрик, Стенли / Kubrick, Stanley -179,214
Латам, Џенифер / Latham, Jenniffer - 172
Латоре, Франциско / Latorre, Francisko -161,172
Лазаревски, Георги-33
Ликок, Ричард / Leacock, Richard -27
Лимиер, Луј / Lumiere, Louis -17,18
Лимиер, Огист / Lumiere, Auguste -17,18
Ливнич, Анжеј /Liwnicz, Anrzej - 93
Личеновски, Вељо -33
Липсцомб,Лила / Lipscomb, Lila-169
Леже, Фернан / Leger, Fernand-59
Леонов, Леон/Леонов,Леон-63
Лозински, Марцел / Lozinski, Marcel - 188
Ломницки, Јан/ Lomnicki, Jan-41
Лоренца, Пер / Lorentz, Pare -236

Мајерс, Мафи / Myers, Muffie -27
Меклуан, Маршал / McLuhan, Marshall – 63,68,75
Мејзлс Дејвид / Maysles, David - 27
Мејзлс, Алберт / Maysles, Albert – 27,254
Менс, Ерик / Manes, Eric - 29
Манаки, Милтон – 30,209
Манаки, Јанаки – 20
Мартен, Марсен / Martin, Marcel - 20
Мартиновиќ, Бошко -34
Макарчињски, Тадеуш / Makarczynsky Tadeusz - 40
Матевски, Филип-33
Мерилин, Мансон / Marilyn, Manson - 145
Марачино, Даниела / Maraccino, Daniele - 172
Манев, Коле -33

- Митрикески, Антонио - 18,
Митрикески, Боро -76
Митевски, Иван - 33
Михајловски, Бранко – 33,120
Мијојлиќ, Вера-127
Микеланцело, Антониони / Michelangelo, Antonioni -18
Митиќ, Косара -33
Морис, Ерол / Morris, Errol - 28,242,254
Морен Едгар / Morin, Edgar – 26,452,229,254
Мол, Абрахам / Mol, Abraham -61,62
Моравец, Ханс / Moravec, Hans - 67
Мејнс, Ерик/ Manes, Eric - 29
Мец, Кристијан / Metz, Christian - 64
Мекдоноу, Мајкл / McDonough, Michael - 145
Мусинак, Леон / Moussinac, Leon – 20,26
Мур, Мајкл / Moore, Michael -9-269
Мунитиќ, Ранко / Munitic Ranko- 38
Мур, Џејмс / Moore, James -165
Мур, Ан / Moore, Anne - 172
- Наумовски, Душко - 33
Нетков, Кочо – 32,33,34
Нелсон, Питер / Nelson, Peter - 172
Ниедбалски, Станислав / Niedbalsky, Stanislaw – 88,90,91,93,94,105,107
Нолд, Вернер / Nold, Werner -27
- Обреновиќ, Александар - 34
Осама бин Ладен/ Osama bin Laden -151,152,158,161,164,213
Османли, Димитрие – 33,34,
Охеар, Ерин / O'hara, Erin - 172
Охеар, Меган / O'hara, Meghan - 172
Ојфдерхајде, Патриша /Aufderheide, Patricia – 69,189
- Павловски, Божин - 120
Павиќ, Милорад - 50
Папич, Крсто -243
Палка, Тадеуш / Palka, Tadeusz – 110,112,114
Пашковска, Халина / Paszkowska Halina – 88,91,93
Паковски, Глигор – 120,130
Паувел, Колин / Powell, Colin - 161
Панков, Драгомир - 116,
Пенбејкр, А. Дон / Pennebaker, A. Don - 27
Петровски, Ацо – 32,33

Пејовски, Даријан -33
Плевнеш, Константин-33
Попов, Столе – 32-249
Попов, Трајче – 32,33
Полански, Роман / Polansky, Roman -90
Поповски, Анте - 130
Попер, Френк / Popper, Frank - 249
Поповски, Александар-33
Поповски, Николче-33
Перо, Пјер / Perrault, Pierre - 27
Промио, Ежен / Promio, Eugene -18
Пудовкин, Всеволод Иларионович/ Пудовкин ,Всеволод Илларионович – 20,241

Рајс , Кондолиза / Rice, Condoleezza - 161
Рајхард, Џасија / Reinhardt, Jasia - 249
Рамсфел, Доналд / Rumsfeld, Donald -191
Рабицер, Мајкл / Rabiger, Michael / - 191
Реис, Карел / Reish, Karel -235
Реноар, Жан / Renoar, Jean -182
Ричман, Т. Вуди / Richman, T. Woody - 161
Ричман, Џефри / Richman, Geoffrey - 172
Рихтер, Ханс /Richter, Hans -10
Ричардсон, Тони / Richardson, Tony -235
Рифенштал, Лени / Riefenstahl, Leni -22,241
Роселини, Роберто / Rossellini, Roberto-7,12,24,71
Рота, Пол / Rotha, Paul -21,22,235
Рок, Крис / Rock, Chris -145,147,159,235
Рој, Џејм / Roy, Jaime - 172
Русјаков, Александар-33

Самоиловски, Мишо – 34,116,118,130,137
Сартр, Жан - Пол / Sartre, Jean -Paul, - 58
Саздовски, Трајче -116
Садул, Жорж / Sadoul, Georges – 20,21
Свиетлик, Ден / Swietlik, Dan -172
Соланез Е. Фернандо/ Solanes E. Fernando-28
Собочински, Витолд / Soboczynski, Witold – 51,249
Старделов, Игор – 31,32,35
Старделов, Ѓорѓи- 35,232,251
Стот, Вилијам / Stott, William -
Стефановски, Влатко -143
Стејн, Џоел / Stein, Joel - 250
Стоун, Мат / Stone, Matt -145
Симјановски, Аљоша - 33
Синиќ, Звонко - 34

Сидовски, Стафан – 38,54,195,233,257
Сколимовски, Жежи / Skolymowski, Jerzy -90
Спирс, Бритни / Spears, Britnie – 161,166
Суард, Кристофер / Seward, Cristopher – 161,172
Суходолски, Богдан / Suchodolski, Bogdan – 14

Тарковски, Андреј / Тарковскии Андреи – 38,195
Тантуровски, Бојан -33
Тефиловски, Ристо – 120,130
Теодор, Софија -33
Титков, Анжеј / Titkow, Anrzej – 110,258
Тозија, Вардан -33
Тренчовски, Горан - 33
Тжос, Анжеј / Trozs, Andrzej - 112

Фелини, Федерико /Fellini,Federico-24,96,108
Флаерти, Роберт / Flaherty, Robert -18,19,109,218
Форд, Џон / Ford, John-23
Форсајт, Харди / Forsith, Hardy -101
Фројд, Зигмунд / Freud, Sigmund -67
Фремке, Сузан / Froemke, Susan - 27
Франке, Херберт - 65
Фром, Ерих / From, Erich – 285,232
Флис, Уршула / Flys, Urszula -188

Харшанџи, Дејвид / Harsanyi, David - 177,250,251
Хардмон, Тони / Hardmon, Tony - 172
Харли, Франк / Hurley, Frank-18
Харис, Ерик/ Harris, Eric-148,153,158
Хераклит -141
Хелман, Алиција / Helman, Alicja – 26,232,256
Хестон, Чарлтон / Heston, Charlton – 145-158
Ховди, Елен / Hovde, Elen -27
Хјустон, Џон/ Huston, John-23
Хусеин, Садам / Hussein, Saddam – 151,164,

Цаватини, Цезаре / Zavattini, Cesare - 25
Цветановски, Владо-33,266
Цветановски, Љубе -33
Цепенков, Марко - 189
Ценевски, Кирил – 33,247

Чаплин, Чарли / Charlie, Chaplin – 20,219

Чарнетски, Џим / Czarnetski, Jim - 161

Чемчев, Лаки - 33

Чејни, Дик / Cheney, Dick-161

Чолик, Милутин - 120

Џепароски, Иван -232

Џицева, Марија - 33

Џенингс, Хемфри /Jennings, Humphrey-21

Џурчинов, Александар - 34

Џ.Б. Пристли/J.B. Priestley - 21

Шварц, Денис / Schwartz, Dennis – 159,250

Шилер, Фридрих / Schiller, Фридрих-140

Шлесички, Владислав / Szlesycki, Wladislaw -88,103,107,197,200,242

Штака, Ацо – 119,128

Шуб Есфир / Schub Esfir -29

6.7. Индекс на Филмови

Александар Караѓоргевиќ во посета на Битола -31
Алкалоид – 143,210

Бели Мугри -32
Битката за Британија/ The battle of Britain-23
Битката за Русија/ The battle of Russia-23
Битката за Кина/ The battle of China-23
Битката за Мидвеј/ Battle of Midway-23
Битката за Сан Пјетро/The battle of San Pietro-23

Варшава 56/ Warszawa 56 - 242
Верски празник Задушница -31
Во земјата на ловците-18
Во заднината на една претседателска криза /Behind a presidential crisis-27
Во клубот /W klubie-105
Во двојка /We dwoje-109
Во нашиот дом /W naszym domu-110
Востанието на бегалците/Slacker Uprising-213
Воениот закон 9 / 11: Подемот на полициската држава /Martial law 9/11 : Rise of the police State-215
Војната стигнува во Америка/ War comes to America-23

Градска свадба во Битола - 31
Гласовите на Ирак /Voices of Iraq -28
Гоемон-23
Година на Франк В./Rok Franka W.-105
Големиот еден/The Big one-212
Грозна правда/ Awful truth-215

Да се биде и да се има / Etre et Avoir-188
Да луѓе/The yes men- 215
Двојно време /Czas podwojny-106
Децата гледаа /The children were watching -27
Деца без љубав/ Deti bez Laski-242
Дневник за Тимоти / A diary for timothy - 21
Допирајќи ја празнината /Touching the Void-188
Д-р. Стренглов/Dr Strangelove- 214

Дрогирањето на нашите деца /The drugging of our children-215

Епизода од 1942 година /Epizod z roku 1942-110

Закопот на митрополитотот Емилијанос од Гревена -31

Зад аголот, недалеку/ Za rogiem, niedaleko-107

Завладај па владеј/Divide and Conquer-23

Идните чувари на народното здравје -32

Излегување од фабриката/La Sortie des usines Lumiere -13

Инвалидски дом -23

И правда за сите/And Justice for all-212

Извештај од Алеутиана/ The report from the Aleutians-23

Јазол /Wenzel - 104

Канадска сланина/Canadian Bacon-179,214

Катастрофа, страдање, надеж -34

Кафеаната Атомик /The Atomic Cafe -29

Кеј 13 Ноември - 34

Кога ѓаволот вели добра ноќ /Gdzie dabel mowi dobranoc - 103

Крунисување на царот Никола Втори/Le Couronnement du tsar Nicolas-21

Криза: во заднината на една претседателска обврска (Зад кулисите на една претседателска обврска) / Crisis: Behind a presidential Commitment/ -267

Културен живот во Македонија-32

Куглање за Колумбина /Bowling for Columbine-69,145,212

Капитализмот: Љубовна приказна/ Capitalizm: A love story-214

Капетанот Мајк преку Америка/ Captain Mike Across America-213

Корпорација/The Corporation-215

Колт 15 Гап-242

Крв на лицето/Blood in the face-215

Ќе ти кажам една тајна /I m Going to tell you a secret-215

Лето во Жабније /Lato w Zabnie-106

Луѓе од празната зона /Ludzi z pustego obszaru - 103
Луѓе на пат /Ludzie w drodze-104,108

Маврово се гради -32
Маршот на пингвините/March of the penguins-69
Мајкл Мур во живо/Michael Moore Live-215
Маврово-211
Мерино и Полог -33
Мементо-34
Миленичиња или месо: враќање кон Флинт/Pets or meat: the return to Flint-212
Мировна свадба -32
Мојата супер големина/Super size me-69
Моана /Moana -15,19,218
Мугри во полјаната-32
Музиканти /Muzykanci 88,104

Нанок од северот-19,236
На падините на Шара -32
На прагот/Na progu-105
На пример улица Гжибовска 9/Na przyklad ulica Grzybowska 9-106
На изгрејсонце и пред зајдисонце/O swicie i przed zmirzchem-108
Нацистите удираат/The Nazis Strike-23
Наши први искри-32
Не врти се назад/ Dont Look Back-27
Неудобна вистина /An inconvenient truth-69
Нека биде светлина/Let There Be Light-23
Нокна пошта / Night mail-21,96
Нок и магла-23
Нок -21
Носени од струјата /Drifters-21

Обрачи на сништата/Hoop dreams-189
Оваа поделена држава/This Divided state-215
Огновите почнаа /Fires were started-15
Од Повишле /Od Powislle-104
Осамено момче /Lonely Boy- 27
Отворање на Градската кафана во Битола - 31
Охрид -32

Паради во Битола на турската артилерија, пешадија и коњаница по повод Хуриетот и Малдотурската револуција -31
Падот на Романовата Династија /The fall of the Romanov Dynasty-29
Памук-32
Пет години на Н.Р.М.-32
Песна на Цејлон (Шри Ланка) /Song of Ceylon-21,108
Печат-243
Пионери-32
Плава светлост/ Das blaue Licht-241
Портрет во капка /Portret w kropli-106,108, 205
Победата на убедувањето/ Seig des Glaubens-22
Полиениот поливач/L'Arroseuer arrose-17
По повод на Ница-23
По далечините на Вардар -32
Последната цигара /The last cigarette - 29
Проба на материјата /Proba Materii-106
Продавачот /Salesman - 27
Призма/Pryzmat-109,205
Пристигнување на возот на станицата Сиота/L'Arrivee d'un train en gare de la Ciotat .-17
Примарно /Primary-27,104
Прослава на Свети Кирил и Методиј на широк сокак во Битола-31
Прослава на верскиот празник Водици-31
Прослава на Ѓурѓовден-31
Првиот конгрес на комунистичката партија-32
Претоп/ Przenikanie-106,204
Првиот чекор /Pierwszy krok -104
Птиците доаѓаат -32,246
Птици /Ptaki-104,105,202
Прикаска за човекот и овците -32
Проштевање-34
Радосно детство-32
Репресалии од турскиот аскер врз македонското население-32
Ритам и звук -32
Роџер и јас/Roger&Me. -28,144,212
Рудничко окно (камен јаглен)/ Coal face -21,254

Сабота на Гражина А. и Јежи Г./Sobota Grazyny A. i Jerzego G.-105
Свилен конец-32,247
Сенка која лута/Wendrujoncym Cieniem-109
Сенката веќе не е далеку /Cien juz niedaleko-109
Селски учител -32
Симнување од бродот на учесниците на конгресот за фотографија во Лион/LeDebarquement du congres de photographie a Lyon -17
Сивите градини /Grey gardens-27
Со бродот Македонија од Риека до Њујорк-32
Средовековни фрески во Македонија-33

Средби/Spotkania-100, 107
Среќна Нова 49-141,198,209
Средба на солидарност-34
Сточарите денес -32
Стара чаршија Ацо Петровски-32
Статуите умираат-23
Скопје,26.07.1963 - 34
Скопје 63 - 34
Скијачите /Les Raquetteurs-27

Тв. Нација /Tv. Nation - 179
Тетовирање-141,209
Тенка сина линија /The Thinblue line -28,252
Тешки луѓе/ Nehez Emberek-242
Точка на гледање /Punkt Widzenia-105,203
Топка на смртта/ Murderball-189
Три бои, црвено/ Trzy kolory, Czewony-68
Трошки од улицата Железна и околината /Okruchy z ulicy zelaznej i okolicy (razdzirenik'93) -108
Триумф на волјата/ Triumph des Willens-22
Турскиот султан Мехмед Петти Решад во посета на Солун и Битола-31

Убвицата од Мемфис/ Memphis Belle-23
Ужасите на војната-23
Уршула Флис/Urszula Flis-189

Фаренхајт 9/11 / Fahrenheit 9/11-69,145,162,168,169,178,180,199

Црвениот коњ-141,148

Часот на топилниците /La hora de los hornos (The hour of the furnaces) -28
Чвор -243
Човеку, не уништувај ме -33
Човек со филмска камера – 19,221
Чунот го напушта пристаништето/Barque sortant du port-18

Хроника на едно лето/Chronicle of a summer -104

Жените од Лувр-23
Животинска крв-23

Ципси меџик-141,143,193,210,211

Шерпиен, запис како хроника/Sierpien, zapis kronikalni-109
Шоумен/Showman-27

ЗАБЕЛЕШКА

Во текот на истражувањето се направени разговори и интервјуа со повеќе релевантни филмски автори со цел да се аквизираат што поголем број податоци потребни за развојот на научна студија од овој тип.⁴⁶

